

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID: 0000-0003-0844-4880

ELEMENTY AUTOBIOGRAFICZNE W ZBIORZE WYWIADÓW *GLI ANTIPATICI* ORIANY FALLACI

*Żeby odnieść sukces, robimy wszystko, co możemy,
by sprawić wrażenie, że go odnieśliśmy¹.*

François de la Rochefoucauld

Oriana Fallaci – „królowa dziennikarstwa desantowego”², „najbardziej znana, cytowana, dyskutowana”³, pierwsza włoska korespondentka wojenna⁴, mistrzyni okcydentalizmu⁵ i antyumiarkowania⁶, krótko mówiąc: „dziennikarka, agitatorka, legenda”⁷. Jej mit nie gaśnie, podsycany coraz to nowymi antologiami wydawanymi przez spadkobiercę wziętej autorki i tłumaczonymi prędko na różne języki, w tym polski⁸. To jej wywiad z Wałęsą stał się ramą kompozycyjną dla *Człowieka z nadziei* Andrzeja Wajdy, a w mediach jest nadal przedstawiana jako „samotna prowokatorka”⁹ i „mistrzyni zadawania celnych

1 Maksyma nr 56: „Pour s'établir dans le monde, on fait tout ce que l'on peut pour y paraître établi”. F. de la Rochefoucauld, *Maximes*, red. F.C. Green, Cambridge 2015, s. 64.

2 V. Zucconi, *Parola di giornalista* (1990), rozdz. 31 http://www.repubblica.it/online/parola_di_giornalista/trentuno/trentuno.html [dostęp: 17.09.2018].

3 F. Amé, *Oriana Fallaci, 11 anni fa moriva la più famosa (e discussa) giornalista italiana*, 11.09.2017, https://www.iodonna.it/personaggi/interviste-gallery/2017/09/11/oriana-fallaci-la-rabbia-e-lorgoglio/?refresh_ce-cp [dostęp: 17.09.2018].

4 A. Papuzzi, *Professione giornalista: le tecniche, i media, le regole. Nuova edizione riveduta e ampliata con due capitoli inediti sull'informazione online e sul giornalismo politico*, we współpracy z A. Magone, Roma 2010, s. 154.

5 *Quell'amore della destra che lei si divertiva a irridere*, 16.09.2006, <http://www.la-stampa.it/2006/09/16/italia/quellamore-della-destra-che-lei-si-divertiva-a-irridere-LRoliUXnp91MOhLd2HwUtj/pagina.html> [dostęp: 17.09.2018].

6 *Era campionessa di antimoderatismo*, 30.06.2007, <http://www.ilgiornale.it/news/era-campionessa-antimoderatismo.html> [dostęp: 17.09.2018].

7 Jak głosi tytuł angielskiej wersji biografii Fallaci autorstwa Cristiny De Stefano. Por. M. Talbot, *The Agitator. Oriana Fallaci directs her fury toward Islam*, 5.06.2006, <https://www.newyorker.com/magazine/2006/06/05/the-agitator> [dostęp: 17.09.2018].

8 Na 15 książek Fallaci wydanych pośmiertnie przez Rizzoli w latach 2008-2019 na polskim rynku ukazało się 9 tytułów: od *Kapelusza całego w czereśniach* opublikowanego w 2012 r. po *Życie to wojna prowadzona każdego dnia* z 2018 r.

9 A. Jasińska, *Oriana Fallaci: Samotna prowokatorka. Rozmowa Anny Jasińskiej z Cristiną De Stefano*, „Twój Styl” 2015, nr 3, <https://www.styl.pl/magazyn/news-oriana-fallaci-samotna-prowokatorka,nId,1673587> [dostęp: 17.09.2018].

pytań¹⁰. Warto się zatem przyjrzeć, czy – a jeśli tak, to w jaki sposób – autorka ta przyczyniła się do budowania własnej legendy, oprócz dziesięcioleci intensywnej pracy najpierw dziennikarskiej, a potem pisarskiej.

Santo L. Aricò uważał całą twórczość Fallaci, jak i ją samą, za przesiąkniętą już nawet nie egocentryzmem, a narcyzmem¹¹. Tom *Wywiad z sobą samą. Apokalipsa* może być rzeczywiście uznany za przykład eksplicytnej autokreacji. Z kolei już wstęp do rodzinnej sagi, *Kapelusz cały w czereśniach*, informuje, że została ona podyktowana potrzebą samopoznania: „Dlaczego się urodziłam, dlaczego żyłam, kto lub co ułożyło mozaikę postaci, która od zamierzchłych lat była moim Ja” [KCC 7], doprowadzającą do paradoksalnego odwrócenia ról:

I wszyscy ci dziadkowie, babcie, pradiadkowie, prababcie, prapradziadkowie, praprababcie, praszczury i praszczurzyce, krótko mówiąc – wszyscy ci moi rodzice stali się moimi dziećmi. Ponieważ tym razem to ja ich urodziłam, dałam, a raczej przywróciłam im życie, które wcześniej od nich dostałam [KCC 11].

Emocjonalne zaangażowanie autorki-narratorki w rekonstrukcję losów przodków doprowadziło do utożsamienia z nimi, co znalazło wyraz w wielokrotnym przechodzeniu z narracji trzecioosobowej do pierwszoosobowej: zlanie się „inkarnacji” w jedno¹².

Każdy jednak zna siebie najlepiej, najprościej o anegdoty pochodzące z własnego życiorysu, jednostkowe skojarzenia i emocje filtrują bezlitośnie i barwią subiektywnym. Jak podobno stwierdziła Frida Kahlo: „Maluję autoportrety, bo siebie znam najlepiej”¹³. Czy można znaleźć ślady Fallaciańskiej autokreacji i elementy autobiograficzne we wcześniejszych utworach tej autorki? Czy będą do odszukania w zbiorze wywiadów, nastawionych przeciw na spotkanie z drugim człowiekiem? Za materiał analityczny posłuży nieprzełożony dotąd na język polski tom *Gli antipatici (Antypatyczni, 1963)*.

¹⁰ Polskie Radio, *Oriana Fallaci – mistrzyni zadawania celnych pytań* <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/931530,Oriana-Fallaci-mistrzynie-zadawania-celnych-pytan> [dostęp: 17.09.2018].

¹¹ S.L. Aricò, *The Unmasking of Oriana Fallaci. Part II and Conclusion to Her Life Story*, Pittsburgh 2013.

¹² Na przykład: „I jeśli zapytasz, która podróż z tych, które odbyłam w moich niezliczonych egzystencjach, w mojej przeszłości, była najsmutniejsza, nie odpowiem: ta, którą odbyłam jako Carlo, wracający do Panzano po daremnym oczekiwaniu na Piazza Signoria. Nie odpowiem: ta, którą odbyłam jako Maria Isabel Felipa [...], kiedy jechałam do Barcelony [...]. Nie odpowiem: ta, którą odbyłam jako Francesco, gdy wróciłam do Livorno [...]. Odpowiem: ta, którą odbyłam jako Anastasia, [...] [by] urodzić niechciane dziecko. Dziecko, które wypełniało już cały mój brzuch, aż po pachwiny. Ciężko mi, kopało mnie, prześladowało mnie swoją obecnością” [KCC 589].

¹³ „Me pinto a mí misma porque soy la persona que conozco mejor”. Zob. np. A. Rico, *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*, Barcelona–Mexico 2004, wyd. III, s. 142; G. La Rosa, *Studio dell'iconografia dell'antica Grecia in rapporto ai temi dei vari artisti nel corso dei secoli*, Tricase (Lecce) 2015, s. 82.

Rozmowa

Mimo oczywistego istnienia form pisanych opartych na utrwalaniu rozmów¹⁴ wywiad prasowy jako gatunek jest późno datowany: na XIX wiek¹⁵. Doczekał się wszakże mnóstwa opracowań teoretycznych¹⁶ i realizacji praktycznych. Wywiad, obok reportażu, nastęrcza badaczom trudności przy klasyfikacji ze względu na swą pograniczną naturę, łączącą „niektóre cechy gatunków informacyjnych i niektóre cechy gatunków publicystycznych, a nawet literackich”¹⁷. Naturę gatunku Maria Wojtak określa esencjonalnie: wywiad to „informacja rozpisana na głosy”¹⁸. Igor Borkowski dodaje:

Wywiad można rozumieć wielorako, za każdym razem jednak naśladuje on w swej komunikacyjnej głębi sytuację interakcyjną, która jest najbardziej naturalna dla wszystkich użytkowników języka: dialogu (rzadziej polilogu [...]). Dzięki tej naturalności wywiad czerpie z żywiołu języka mówionego, potocznego, pozwala na przekazanie wielu skomplikowanych treści w sposób ciekawy i nienużący, daje poczucie pewnej kontroli nad tekstem i oczywistości „płynięcia” wypowiedzi od jednego pytania do kolejnego. Współcześnie wzrasta po-

14 Wystarczy przytoczyć chociażby antyczny trójpodział dialogu na: „sokratejski (naprowadzanie rozmówcy za pomocą pytań na trafne rozwiązanie), arystotelesowski (o charakterze moralistycznym) i lukianowski (o charakterze satyrycznym)”. Z. Lisiecka, A. Okuniewski, *Leksykon humanisty*, Białystok 2002, s. 57.

15 W „Zeszytach Prasoznawczych” możemy przeczytać: „Przyjmuje się na ogół, że twórcą wywiadu był James Gordon Benett [zachowałał pisownię oryginalną – E.T.W.] w połowie XIX w., a pierwszym wywiadem był wywiad Benetta z poczmistrzem z Buffalo opublikowany w »New York Herald« 13 października 1835, a więc blisko 140 lat temu. Artykuł prof. Nixona w »Journalism Quarterly«, zrecenzowany w »Zeszytach« przesuwają jeszcze wstecz powstanie wywiadu prasowego jako gatunku o 3-4 lata”. (*Wprowadzenie do dyskusji o wywiadzie dziennikarskim*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1974, nr 1 (59) XV, s. 46; por. M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 239). W zagranicznych opracowaniach można znaleźć inne przykłady „pierwszych wywiadów”: rozmowę przeprowadzoną przez Jamesa Gordona Bennetta z Rosiną Townsend, świadkiem w sprawie morderstwa Ellen Jewett, opublikowaną na łamach „New York Herald” w 1836 (M. Rubery, *The Novelty od Newspapers. Victorian Fiction after the Invention of the News*, New York 2009, s. 112); albo streszczenie rozmowy z Johnem Quincym Adamsem, przeprowadzonej przez Anne Royall, opublikowane na łamach waszyngtońskiego „Paul Pry” w 1831 r. (G. Farinelli et al., *Storia del giornalismo italiano. Dalle origini ai nostri giorni*, Torino 2004, s. 216).

Z kolei za pierwszy wywiad z osobą powszechnie znaną uznano rozmowę z prezydentem Martinem Van Burenem z 1839 r. (B. Chadwick, *Law & Disorder: The Chaotic Birth of the NYPD*, New York 2017, s. 46). Aczkolwiek Christopher Silvester, cytowany przez Lee-Potter, przyjmuje dopiero wywiad z 1859 r. Horace’a Greeley’a, wydawcy „New York Tribune”, z Brightamem Youngiem, przywódcą mormonów, za pierwszy wywiad ze sławą w prawie współczesnej formie. Dwadzieścia lat wcześniejsza rozmowa z ósmym prezydentem została odebrana przez George’a Turnbulla jako nazbyt opisowa (E. Lee-Potter, *Interviewing for Journalist*, New York 2017, wyd. III, s. 3-4).

16 W obrębie różnych nauk: medioznawstwa, geneologii, języko- i literaturoznawstwa.

17 W. Pisarek, *Gatunek dziennikarski: informacja prasowa*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1993, nr 3-4, s. 157.

18 M. Wojtak, *Wywiad prasowy. Informacja rozpisana na głosy*, [w:] eadem, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 238-267.

pularność tego sposobu przedstawiania biografii ciekawych postaci poprzez przygotowywanie wywiadów-rzek [...]»¹⁹.

Nie dziwi więc medialna kariera wywiadu, markującego dodatkowo bezpośredniość i autentyczność sytuacji komunikacyjnej, i to w atrakcyjnej formie:

Gra rytmicznie postępujących po sobie akapitów krótszych (zwykle wypowiedź dziennikarza) i dłuższych (zwykle wypowiedź osoby udzielającej wywiadu) oraz odmiennych dla różnych kategorii uczestników środków typograficznych sygnalizujących wypowiedzi dziennikarza i osoby udzielającej wywiadu służy magicznemu dla mediów przyciąganiu wzroku czytelnika²⁰.

„Magiczna” dla odbiorcy jest też możliwość spotkania się poprzez wywiad (czy po Gombrowiczowsku „na wywiadzie”) ze znaną postacią świata polityki czy kultury, czasem swoim idolem. Wiele okazji do rozmów z VIP-ami swoich czasów miała Oriana Fallaci. Trzeba przy tym przypomnieć, że nim ta znana dziennikarka zaczęła przeprowadzać swoje epokowe wywiady z personifikacjami Władzy z minionych dekad, wcześniej spotykała się z różnego rodzaju celebrytami, czyli osobami zaludniającymi okładki prasy kolorowej zasłużenie lub niezbyt. W analizowanym tomie *Gli antipatici* autorka zebrała 18 rozmów z tego typu postaciami. Możemy więc przeczytać rozmowę ze znaną aktorką szwedzkiego pochodzenia Ingrid Bergman, hiszpańskim arystokratą Don Jaimem de Mora y Aragón, partnerką Togliattiego²¹ Leonilde Iotti, reżyserem Federikiem Fellinim, francuską gwiazdą Arletty, włosko-brazylijskim milionerem Franciskiem Pignatarim zwanym Baby, młodziutką podówczas francusko-włoską gwiazdką Catherine Spaak, piłkarzem Giovannim Riverą, księżną Afderą Franchetti, toreadorem Antoniem Ordóñezem, XVIII księżną Alby Marią del Rosario Cayetaną Fitz-James Stuart y Silva, poetą i noblistą Salvatorem Quasimodo, aktorką Jeanne Moreau, reżyserem Alfredem Hitchcockiem, aktorką Anną Magnani, dyplomatą i play-boyem Porfirio Rubirosą Arizą, pisarką Natalią Ginzburg, muzykiem Gian Carlem²² Menottim. Ze względu na wielorakość profesji i ról interlokutorów, ich wieku i sytuacji osobistej, krajów pochodzenia i zamieszkania, temperamentów i rozmowności zbiór wywiadów okazuje się barwną mozaiką zbudowaną z antynomii i kontrastów. Sposiwem tomu okazuje się postać dziennikarki, owo „ja” na poły empiryczne, na poły

19 I. Borkowski, *Współczesny prasowy wywiad dziennikarski: techniki prowadzenia, opracowanie, publikacja*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2011, nr 1, s. 58.

20 M. Kita, *Medialna moda na dialog*, [w:] *Dialog a nowe media*, red. M. Kita, J. Grzenia, Katowice 2004, s. 184.

21 Był współzałożycielem Włoskiej Partii Komunistycznej i filozofem marksistowskim.

22 Fallaci stosowała łączną pisownię jego imienia (Giancarlo), mimo że na płytach, partyturach i innych publikacjach muzycznych konsekwentnie stosowana jest pisownia rozłączna.

tekstowe, organizujące materiał rozmów i wstępów do nich, z których powoli wynurza się 19. portret – samej Fallaci.

Przeprowadzający wywiad a udzielający wywiadu – kto tu jest bohaterem?

Schemat strukturalny wywiadu pozostawia więcej przestrzeni osobie udzielającej wywiadu, dziennikarz powinien pozostać „katalizatorem”²³: prowokować rozmówcę do snucia opowieści, co może przebiegać dzięki użyciu różnych strategii, stąd mnogość typologii jego ról w wywiadzie²⁴. Są one naturalnie komplementarne, dynamicznie się kształtują, oddziałują na siebie wzajem i mogą być renegocjowane nawet w trakcie trwania rozmowy. Niemniej to przeprowadzający wywiad staje się decydentem jako osoba wybierająca temat i formę rozmowy, przedstawiająca rozmówcę oraz – zgodnie z kanonem – rozpoczynająca i kończąca interakcję, a przede wszystkim: stawiająca pytania. „W tej relacji, niezależnie od realnych układów łączących osoby, między którymi ona zachodzi, rola dominująca – z punktu widzenia tekstu – przypada temu, który zadaje pytania. To on steruje zachowaniem osoby, do której kieruje pytanie”²⁵.

Oriana Fallaci chętnie wykorzystywała ową kanoniczną dominację²⁶ i wypływającą z niej możliwość manewrowania zarówno rozmówcą, jak i czytelnikiem. By tego ostatniego bardziej przekonać do własnej wizji interlokutora, przed tekstem wywiadu umieszczała wstęp do niego.

By uzupełnić portret, nie zaś dla przyjemności okazania się złośliwą za wszelką cenę, poprzedziłam każdy wywiad w książce prezentacją czasem dłuższą, czasem krótszą, wyjaśniającą, jak doszło do wywiadu, jak on przebiegł i jak się zakończył. Opowiada ona również o innych sprawach, nie zawsze związanych z wywiadem, a nieuchronnie zawierających osąd rozmówcy. To nie spodoba się koneserom obiektywnego dziennikarstwa, dla których osąd jest brakiem obiektywizmu, ale mało mnie to obchodzi. To, co nazywają obiektywizmem,

23 M. Kita, *Język przeprowadzającego wywiad a język udzielającego wywiadu*, [w:] *Język w przestrzeni społecznej*, red. S. Gajda, K. Rymut, U. Żydek-Bednarczuk, Opole 2002, s. 105

24 Tomasz Stępień wyróżnił rolę wielbiciela, partnera i przeciwnika, Monika Worsowicz: ucznia, petenta, lustra, wielbiciela, prokuratora, eksperta i partnera, a Zbigniew Bauer – pośrednika, pośrednika-pomocnika, partnera-ucznia, partnera-eksperta, partnera-reprezentanta opinii publicznej. Interlokutor zaś może przyjąć według Stępnia rolę gwiazdy, specjalisty i eksperta, zaś zdaniem Joanny Szylo-Kwas: wrogię rozmówcy, szybkiego rozmówcy, milczącego rozmówcy, rozmówcy „bez komentarza”, rozmówcy-krętacza, głądzącego rozmówcy, rozmówcy elokwentnego, rozmówcy-wielbiciela, rozmówcy-komentatora i monologizującego rozmówcy. Za: M. Ślawska, *O roli bohatera w kreowaniu wywiadu prasowego (na przykładzie rozmów ze Sławomirem Mrożkiem)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 1 (19), s. 214-215, 215-216.

25 M. Kita, *Wywiad prasowy. Język – gatunek – interakcja*, Katowice 1998, s. 67.

26 Potrafiła rozmówcy przypomnieć podział zadań, jak w przypadku Ordóñez, któremu powiedziała wprost: „to ja zadaję pytania” [A 194].

nie istnieje. Obiektywizm²⁷ to hipokryzja, zarozumialstwo, ponieważ wychodzi z założenia, że ten, kto dostarcza informacji, odkrył prawdę Prawdy [A 7²⁸].

Przedmowa do *Gli antipatici* ma zatem charakter w pewnym sensie programowy i wyjaśnia pobudki oraz przekonania autorki. Rzeczywiście, zebrane wywiady wyposażone są w różnej długości introdukcje (od liczących niespełna dwie strony do ponad sześćostronicowych). Fallaci tłumaczy, że idąc na wywiad, nie zamierzała wykorzystać go do publikacji w osobnym tomie

[...] i w konsekwencji nie powiedziałam, że opowiem w książce to, czego magnetofon nie widział i nie słyszał. Całkiem więc możliwe, że [rozmówców] niezbyt uraduje ten pomysł i pozbawią mnie swojej przyjaźni, jeśli takowa była, nie zaprzyjaźnią się, jeśli taki mieli zamiar, podwoją wrogość, jeśli ta już istniała. Ale jeszcze bardziej prawdopodobne, że zaczną krzyżeć, że zostali zdradzeni. Strasznie mi przykro, ale daleka od chęci zdrady, moja dusza jest czysta, zdradzając ich: moje sumienie czyste jak sumienie dziecka. Nie czułam się w porządku, gdy wracałam do tych wywiadów w „L'Europeo”²⁹, ponieważ zauważałam zawsze, że nie powiedziałam o nich wszystkiego. Teraz, gdy powiedziałam wszystko, nawet to, co przemilczałam, o ile to przemilczałam, czuję się lekka, jakby mi z serca spadł wielki ciężar. Czuję się nieskazitelna, gotowa lecieć do raju – w przypadku, gdyby któryś z nich wyzwał mnie na pojedynek i strzelił przedź ode mnie [A 7-8].

Ironiczna przedmowa wyjaśnia autorską strategię i wprowadza w klimat rzeczonych portretów. I tak na przykład w introdukcji do wywiadu Ingrid Bergman zostaje porównana do niespokojnego Peera Gynta [A 9, 10], Leonilde Iotti do przeoryszy [A 51], a Gian Carlo Menotti do demona [A 325 i dalej]. Możemy w nich przeczytać, że Magnani nienawidziła śmierci i bliźnich [A 275], że spotkana później, po odbytej rozmowie, Spaak zachowywała się tak, jakby nie znała dziennikarki [A 131], że don Jaima wypełniał donkiszotowski smutek [A 34], a Quasimodo, zdobywszy Nobla w 1959 roku, „jeszcze³⁰ z niego nie wyzdrowiał” [A 223]. Wstępy te pozwalały też przemycić fragmenty wywiadów usunięte przez rozmówcę – jak to się stało w przypadku Afdery Franchetti³¹ [A 166], lub przypuszczenia co do ich odbioru – Quasimodo miał wedle autorki po lekturze zapisu rozmowy obrzucić ją stekiem ohydnych wyzisk [A 225]³².

27 A jednak wywiad z Bergman zaczyna od słów: „Pani Bergman, wywiad, który zaraz z panią przeprowadzę, opiera się na dziennikarstwie najbardziej obiektywnym i najbardziej niedyskretnym, jakie by mogło istnieć, jak sądzę. Ten magnetofon nagra wszystko to, co mówimy, a potem słowo po słowie to spiszę” [A 10-11].

28 A odsyła do *Gli antipatici*, SSM – do *Se il Sole muore*, KCC – do *Kapelusza całego w czereśniach* (p. Bibliografia). Cytaty z pierwszej analizowanej tu pozycji zostały przetłumaczone przez autorkę niniejszego tekstu.

29 Wszystkie wywiady składające się na *Gli antipatici* zostały wcześniej opublikowane na łamach tego poczytnego tygodnika.

30 Fallaci przeprowadziła wywiad z poetą w 1963 r.

31 Natomiast gdy Arletty poprosiła o usunięcie fragmentu dotyczącego oczu, Fallaci tego nie uznała i w wywiadzie pojawił się nie tylko ten fragment, ale i nawet zlekceważona prośba [A 95].

32 Analiza wypowiedzi bohaterów przywołanych wywiadów nie wpisuje się w tematykę niniejszego opracowania i zasługuje na osobny, obszerny tekst.

Jednak i o sobie samej Fallaci pisała w nich dość obszernie i bez zahamowań. To z nich dowiadujemy się, między innymi, że (jak podkreśliła sama dziennikarka) chociaż nie faworyzowała płci pięknej, „w tych spotkaniach to kobiety zawsze okazywały się inteligentniejsze od mężczyzn” [A 53], a najlepszą z nich, wzbudzającą „najlepsze uczucia” była Natalia Ginzburg [A 309]; że Anna Magnani była jedyną aktorką, jaką знаła, wysyłając dziennikarzom telegram z podziękowaniami, i że mimo iż była w gościnie u tej aktorki wielokrotnie, nigdy nie zobaczyła jej syna [A 274]; że po czterech godzinach nieustannego notowania podczas rozmowy z Pignatarim jej ręka odmówiła posłuszeństwa na dwa dni: „krzyczałam z bólu, nawet jeśli tylko trzymałam w palcach szminkę” [A 109]; że to w wywiadzie z Ingrid Bergman po raz pierwszy użyła magnetofonu [A 10] i że wcześniej trzykrotnie podejmowała próby rozmowy z nią³³; że szczerze podziwiany przez nią „mój najdroższy” Hitchcock³⁴ [A 254-255] nie potrafił wymyśleć finału z suspensem do jej przygody³⁵, będącej przecież „doskonałym Mac Guffinem” [A 237]; że nie znosiła jeść kolacji z aktorami ani nawet podwieczorku: „lęk, że zapraszają mnie, bym im poświęciła dwie linijki reklamy, mnie poniża, upokarza” [A 123]; paraliżowały ją również spotkania z dwudziestolatkami wyzutymi z obaw i nieśmiałości, „starymi już przed dorostaniem” [A 148]; że spotkanie się z najprzeróżniejszymi osobami anulowało wszelkie jej kompleksy czy onieśmienie [A 304]; że Afdera Franchetti³⁶ miała uzupełnić portret Martine z *Penelopy na wojnie*, nad którą wówczas autorka pracowała [A 164] i że arystokratka wprowadziła ją do nowojorskiej socjety i zaznajamiała z nowymi modami tamtej jesieni³⁷, która okazała się wspaniałym, najbardziej rozrywkowym czasem, jaki Oriana spędziła kiedykolwiek [A 165]; że często bywała w posiadłości w Mount Kisco³⁸ Menottiego i jego partnera, Samuela Barbera, ale po rozmowie z Gian Carlem wiedziała o nim mniej niż przed nią [A 324-326]; że Ordóñez łakomie na nią spoglądał³⁹ [A 190], a z powodu wygrzebania z jej torebki pieniędzy bez jej wiedzy i pozwolenia został spoliczkowany oraz wyzwany od krowich pastuchów i faszystów [A 191]; że don Jaime stosował się do jej rad i to dzięki niej m.in. grał na

33 Niezbyt usilnie wszakże: „Poprosiłam ją o wywiad, odpowiedziała »Nie jestem zainteresowana«, odpowiedziałam »Ja tym bardziej« i sobie poszłam” [A 10].

34 „Jeśli się pan rozwiedzie, to ja za pana wyjdę” [A 265].

35 Oriana, ruszając w podróż, by przeprowadzić wywiad z reżyserem, zapomniała o pozostawionej na gazie makinetce. Więc rzuciła klucz do mieszkania przez okno pociągu, wykrzykując adres, w nadziei, że nieznamy przyjdzie z odsieczą, nim cały budynek wybuchnie [A 257].

36 Obok ostatniej żony Vincente’a Minnellego, Denise (chodziło o Danicę Radosavljević) [A 164].

37 Jak na przykład twist.

38 Fallaci pisała „Kisko” [A 324 i dalej].

39 „Zdarzało się czasem, że jego uśmiech stawał się mniej niewinny, jego wzrok nieco mniej czysty [...]. Jeśli noc skończyłaby się jak u byków – zdawały się mówić jego oczy – jak zazwyczaj kończy się dłuższe przebywanie razem byka samca i byka samicy [*sic! di un toro maschio e di un toro femmina*: być może ten zoologiczny lapsus miał mieć wydźwięk żartobliwy – E.T.W.], tym lepiej: zupełnie o nic nie prosił, nie obrażał Pana” [A 190].

fortepianie w rękawiczkach czy nosił gardenię w butonierce [A 29-30]; że nie uwierzyła w komplementy Jeanne Moreau pod adresem *Penelopy na wojnie* [A 239]; że wystrzeliła się („bo nigdy nie wiadomo”, jak to określiła) w najlepszy kostium Chanel, ułożyła włosy u Alexandre’a, umalowała się z najwyższą starannością i użyła wspaniałych, kwiatowych perfum na spotkanie z Rubirosą, po czym ów odpychający i niezbyt bystry – jej zdaniem – mężczyzna całkowicie ją rozczarował, a rozmowa z nim okazała się takim wysiłkiem, że Oriana straciła trzy kilogramy – tyle, co Gordon Cooper w kosmosie [A 288-289]; że „złośliwy duszek” nakłaniał ją w Hiszpanii o rozmawianiu o Falandze [A 210]; że jej bliscy zginęli w niekomunistycznej frakcji ruchu oporu [A 52].

Wojna i inne wspomnienia

Już we wczesnych publikacjach książkowych Fallaci widać jej zainteresowanie historią najnowszą. Wracają też reminiscencje z okresu wojny:

Słuchałam jej [Natalii Ginzburg] w milczeniu, powstrzymując po raz pierwszy, odkąd przeprowadzam te wywiady, wielką chęć płaczu i wydało mi się, że znów jestem dzieckiem, kiedy również my, choć nie byliśmy Żydami, żyliśmy w strachu przed alarmem, w niepewności zapowiadającej przyjaciela przychodzącego ci pomóc lub faszysty przychodzącego ci aresztować. Raz doświadczonego zła się nie zapomina, jak napisała kiedyś. I z jej zdań, suchych, skromnych, powracała do mnie tamta udręka, niepokój tamtych dni, lęk wywołany liścikami, które miałam dostarczyć i być gotowa, by je zjeść, jeśli zatrzymałby mnie faszysta, mój ojciec mówi prędko, dziecko, leć powiadomić, że tamten został aresztowany, pędem na rower, proszę pana, tato powiedział, żeby tam nie iść, tamten został aresztowany, Chryste!,⁴⁰ dziecko, powiedz swojemu ojcu, że również ów został aresztowany, niech śpi gdzie indziej dziś w nocy; a potem wspomnienie poranka, kiedy tato został aresztowany, pośrodku placu, z innymi trzema, i my na niego czekaliśmy, a on nie wracał, czekaliśmy po południu, wieczorem, w nocy, następnego ranka, następnego popołudnia, następnego wieczoru, następnej nocy, a on nie wracał, a my nawet nie wiedzieliśmy, że został aresztowany, aż się dowiedzieliśmy i nawet pozwolono nam go zobaczyć, mi i mamie, w więziennej rozmównicy: człowieczka bez paska, krawata, sznurówek, twarz żółta i spuchnięta od ciosów, łagodny głos powtarzający nie martwcie się, najwyżej wyślą mnie do Niemiec, a jak mnie wyślą, spróbuję wyskoczyć z pociągu. Tylko że mój ojciec wrócił, a Leone Ginzburg nie [A 307].

Przywołany epizod będzie powracać często w utworach Fallaci: od *Se il Sole muore* (*Jeśli Słońce umrze*, 1965) po *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse* (*Wywiad z sobą samą. Apokalipsa*, 2005), co świadczy o przebytej traumie⁴¹. Prosta, dynamiczna

40 Interpunkcja oryginalna.

41 „Zdarzenie jest potencjalnie traumatyczne, jeśli jest postrzegane (świadomie lub nieświadomie) jako zagrażające życiu. [...] przerażające doświadczenie życiowe, konfrontujące człowieka z uczuciem strachu, bezradności, horroru”. A. Radny, *Wpływ traumy na psychikę. Psychoterapia ofiary*, „Roczniki Pomorskiej Akademii Medycznej w Szczecinie”, t. 57: „Neurokognitywistyka w patologii i zdrowiu 2009-2011”, nr Sympozja I, Szczecin 2011, s. 106-107.

„Hipermnezja to intruzywne, natrętne powracanie wbrew woli ofiary wspomnień związanych ze zdarzeniem urazowym, rozpamiętywanie traumatycznych sytuacji, zagłębianie się w urazowych

narracja wchłaniająca mowę niezależną, naszpikowana powtórzeniami, jest wyrzuconym jednym tchem wyznaniem o minionym cierpieniu, którego cień ciągle wszakże prześladuje: „Psychika [...] nie dostrzega [bowiem] upływu czasu pomiędzy traumatycznym zdarzeniem a chwilą obecną, jakby była zawieszona w czasie – mózg »czyta« je, jak gdyby traumatyczne zdarzenie działało się aktualnie”⁴². Być może zainteresowanie polityką, aktualną sytuacją na scenie międzynarodowej wzięło się z owych trudnych doświadczeń.

Może to błąd, może mania, może kompleks. Ale jeśli zdarzyłoby mi się przeprowadzić wywiad z całym placem pełnym osiemnastolatków, wszystkich spytałabym o to, o co zapytałam Catherine Spaak: kim był Hitler, kim był Mussolini, czym były obozy koncentracyjne w Niemczech, co się stało w Hiroszimie; za każdym razem pewna, że zderzę się z ich niewiedzą i obojętnością. Już to miało miejsce, zawsze dzieje się to samo. Na moje bolesne zdumienie reagują: „Ale to moja wina, że mnie wtedy nie było? [...]”. No to nawet nie tracę czasu, by im odpowiadać, że mnie też nie było, gdy Mussolini zorganizował Marsz na Rzym, a jednak wiem, czym był [...], ponieważ uczyłam się, czytałam książki, pytałam, słuchałam. Zamiast pokazywać mój akt urodzenia i dowodzić, że też jestem dość młoda, wypytuję ich, co się stało na Węgrzech, na Kubie, w Jerozolimie podczas procesu Eichmanna i co się dzieje w Hiszpanii, kim jest Franco, a kim Salazar [...] [A 127].

Ale młodzież znów nie wie, płacze się w przypuszczeniach i ogólnikach. Fallaci twierdzi, że spotkało ją to we Francji, Anglii, Niemczech, Szwecji, Norwegii, Danii, Belgii, Stanach Zjednoczonych, więc zakłada, że w Rosji jest podobnie. Poszła nawet – w drodze „edukacyjnego” wyjątku – na kolację i na film o francuskim ruchu oporu z Tomášem Miliánem. Młody aktor okazał wszakże tradycyjną ignorancję i znudzenie, gdy Fallaci próbowała mu wyjaśnić historyczne tło filmu: „[...] spróbowałam przekształcić bolesną tragedię, jaką przeżyłam jako dziecko, w westernową opowieść, która zainteresowałaby Syjamczyka” [A 128]. Dziennikarka nie ukrywała żalu względem młodszego pokolenia, urodzonego „w czasach pokoju i względnego dobrobytu”:

Nigdy nie widzieli bomb rozwalających ci dom, ani twarzy twojego ojca pobitego na śmierć⁴³ w celi gestapo, ani twarzy twojej matki, która poszła szukać swojego męża i została wyśmiana i doradzono jej niech pani włoży żałobę, bo jutro pani mąż będzie rozstrzelany. Nie zaznali rozdzierającego pragnienia na wspomnienie czekolady, ani kłującego upokorzenia, gdy się wyciąga rękę po biały chleb do żołnierza wojsk alianckich, ani wspaniałego smaku polenty, kiedy myślisz, że od piętnastu dni nie wyją syreny i nie gwizdzą granaty, by wybuchnąć tam, gdzie babcia została zamordowana: wojna się skończyła [A 129].

wspomnieniach oraz powtarzające się koszmary nocne dotyczące zdarzenia”. M. Gawinecka, I. Łucka, A. Cebella, *Pamięć zdarzeń traumatycznych*, „Psychiatria” 2008, t. 5, nr 2, s. 65-69.

⁴² A. Radny, *op. cit.*, s. 109.

⁴³ Autorka używa tego wyrażenia (*picchiato a morte*), choć jej ojciec, Edoardo Fallaci, nie zmarł w wyniku pobicia.

Fallaci wprawdzie stwierdziła, że nie obwinia o to młodych, że co najwyżej im zazdrości i się z nimi cieszy, jednak w narracji dominują rozgoryczenie i uraza, że nowe pokolenia nie zadają sobie trudu, by choć trochę poznać XX-wieczną historię, pretensja o ich indyferencję.

Kiedy ja jadę na wieś, do Chianti, i przechodzę przed amerykańskim cmentarzem wojskowym, i widzę ten bezmiar białych krzyży i gwiazd Dawidowych, za każdym razem ściska mnie w żołądku i chce mi się płakać. Kiedy ja przechodzę koło ścieżki, gdzie zastrzelono moich przyjaciół, a ta ścieżka dziwnie przypomina tę, na której na długie miesiące pozostały na powierzchni ziemi szczątki trzech biednych żołnierzy niemieckich w wieku szesnastu, osiemnastu i dwudziestu lat, za każdym razem ściska mi się serce, mam ochotę kłąć. Oni natomiast przechodzą, nie widząc, patrząc, nie wiedząc, że pewne rzeczy należy wiedzieć, ponieważ mogą się powtórzyć, powtarzają się w inny sposób, porywając także ich [A 129].

Potrzeba pamiętania, by nie powrócił wojenny koszmar, pojawiała się u wielu autorów. Podobny apel wystosował na przykład Primo Levi w *I sommersi e i salvati* (1986, *Pogrążeni i ocaleni*, 2007). Na tym jednak nie koniec: Fallaci oskarżyła młodych nie tylko o egoizm i znieczulicę, ale również o nieumiejętność czerpania radości z życia i postawiła się w opozycji do nich⁴⁴:

[...] czuję się od nich [...] starsza i młodsza, bo zauważyłam śmieszna sprawę: że jestem od nich weselsza i, kiedy się bawię, bawię się dużo lepiej, kiedy się śmieję, śmieję się głośnie. Nigdy nie jestem poważna, a oni zawsze. Ja ciągle jestem sentymentalna, a oni nigdy. Pewnie i z tego powodu ja kocham moich rodziców, szanuję ich i poważam, tymczasem oni kochają swoich słabo, mało ich szanują i poważają: jakby nie przymierzając byli niewygodnymi resztkami z okresu, który ich nie interesuje i którego nie chcą znać [A 130].

Zaimki przysłowne, przeczący „nigdy” i upowszechniający „zawsze”, bardzo radykalizują tę ocenę. Zestawienie jednostki i wielomilionowej rzeszy ludzi (skoro dziennikarka mówiła o wielu krajach), siłą rzeczy ogromnie zróżnicowanych, jest oparte na stereotypach, zatem mało logiczne. Chyba że autorka chciała jedynie podkreślić własną wyjątkowość na tle zalewu miernotą i osąd miał charakter czysto retoryczny (acz epatowanie przeświadczeniem o własnej świetności dalej wydaje się nie na miejscu). To, co najistotniejsze jednak w przywołanym cytacie, to kolejny fallaciński lejtmotyw: miłość do rodziców. I na nim będzie się zasadzać cała rozmowa ze Spaak, żywiącą – całkiem uzasadnioną – żal do matki i ojca, niespecjalnie zainteresowanych córką⁴⁵. Według dziennikarki „prawie cały wywiad był przerażającą diatribą przeciwko temu tacie, co miał trzy żony i tej mamie, co zabawia się tańczeniem cza-czy” [A 130]. Fallaci irytował dodatkowo neoficki zapal religijny Spaak (przyjęła katolicyzm wbrew antykle-

44 Swoją drogą taki zarzut sformułuje też pod adresem amerykańskich astronautów w *Se il Sole muore* i będzie ich pouczać, jak należy żyć – oczywiście jak ona sama [SSM 464-465].

45 Claudine była aktorką, a Charles scenarzystą i woleli oddawać się światowemu życiu niż wychowywać dwie córki.

rykalizmowi rodziny), a całą sytuację komplikowała zaawansowana ciąża młodziutkiej gwiazdki.

Muszę coś pani powiedzieć, Catherine, dla mnie ta rozmowa jest najtrudniejszą spośród dotychczas przeprowadzonych. Nie wiedzieć czemu, kiedy rozmawiam z młodzieżą, czuję się niekomfortowo: jakbym mówiła po chińsku, oni po grenlandzku, a nasze niezrozumiałe zdania gubią się na wietrze. Dzieli nas tylko wojna, a jakbyśmy żyli na różnych planetach. A pani w dodatku mnie dezorientuje: ta dziecięca buzia, ten matczyzny brzuch... nie umiem pogodzić dystansu pani pacholących rysów z przyziemnym faktem, że za miesiąc urodzi pani dziecko [A 131].

Na domiar złego Catherine w ogóle nie interesowała się poczynaniami stryja, Paula-Henriego Spaaka, belgijskiego polityka, wieloletniego premiera i ministra spraw zagranicznych, będącego też w międzyczasie sekretarzem generalnym NATO, przewodniczącym Zgromadzenia Europejskiej Wspólnoty Węgla i Stali oraz przewodniczącym Zgromadzenia Ogólnego Organizacji Narodów Zjednoczonych. Zatem niechęć Fallaci względem Catherine mogła karmić się różnymi pożywkami. I choć dziennikarka wyznała, że „wybaczyła jej” [A 131], można uznać, iż wspomniane późniejsze „nierozpoznanie” jej przez aktorkę tylko utwierdziło Fallaci w negatywnej ocenie.

Z zupełnie innym nastawieniem podchodziła do wywiadu z Arletty, wielką gwiazdą kina francuskiego lat 30. i 40.:

Kiedy Arletty otwierała szeroko swoje magiczne oczy w filmie *Brzask* i uwodziła Jeana Gabina, [...] chodziłam do podstawówki [...]. Niemcy, to był 1938 rok, przygotowywali inwazję na północno-zachodnią Europę⁴⁶, świat drżał w oczekiwaniu na katastrofę, a nad katedrą nauczycielki wisiał portret Mussoliniego i Wiktora Emanuela, króla Włoch i cesarza Etiopii [A 91].

Wówczas Oriana chodziła do kina tylko na filmy z Shirley Temple („zazdrościłam jej dołeczka w brodzie i masy loków” [A 92]), jej ojciec podziwiał Gretę Garbo, a matka Normę Shearer. Istotą przywołanego cytatu jest wszakże fakt umiejscowienia filmu w kontekście wydarzeń historycznych. Fallaci kontynuuje wspomnienia już w lżejszym tonie:

Pierwszy raz usłyszałam o Arletty kilka lat po wojnie, a poznałam jej twarz w drugiej liceum, tego dnia, kiedy kolega ze szkoły zabrał mnie na *Les enfants du Paradis* [...]. Wówczas nic nie wiedziałam o Prévertcie czy Carné, o złotej epoce kina francuskiego [...]: mnie fascynował Sartre. Jakby tego było mało, rzadko wychodziłam z chłopcami, a właściwie nigdy. A ponieważ ten chłopiec trzymał mnie za rękę przez cały film, inaugurując w ten sposób szczególnie i ekscytujące doświadczenie, nie widziałam wiele, pamiętam malutko. Ale pamiętam, precyzyjne jak pieszczota lub spoliczkowanie, rozdzierające jak pierwsza miłość, oczy Arletty. I z powodu tych oczu, a nie dla Préverta czy Carné, wróciłam, by znów ją obejrzeć – nauczyłam się kochać obrazy, o których mówienie „Nie znam ich” równa się kupieniu sobie

46 Mamy tu do czynienia z dwiema nieścisłościami: po pierwsze *Brzask* (*Le jour se lève*) wszedł na ekrany kin w 1939 roku, a po drugie Rzesza nie szykowała się do ataku na Islandię.

świadectwa ignorancji. Podziwiałam ją, marzyłam o jej autografie. Nie odwiedła mnie od tego nawet plotka, że była kolaborantką podczas okupacji niemieckiej czy że przynajmniej była u nazistów, podczas gdy jej rodacy ginęli, walcząc jako *maquis* [A 92].

To świadczyło o prawdziwym uwielbieniu dla kunsztu aktorskiego Francuzki ze strony dziennikarki, bowiem dla tej ostatniej kolaboracja była jedną z największych podłości, nawet samo podejrzenie o nią wywoływało w Fallaci niesmak. W analizowanym wstępie do wywiadu z Arletty dziennikarka przyznaje, że wizyta u podziwianej gwiazdy oznaczała dla niej rozmowę z legendą, niepoznanym światem, utraconą kulturą [A 92]. A okazała się szokiem: spotkaniem „przykrym, nierealnym, okrutnym” [A 92]. I to daleko bardziej niż inne trudne konwersacje:

Przytrafiło mi się wiele niewesołych wywiadów, odkąd pracuję w tym zawodzie. Ten z Chetem Bakerem, leżącym w kaftanie bezpieczeństwa w domu wariatów w Hamburgu po aresztowaniu za narkotyki i płaczącym: widzisz, znów wpadłem – to był przykry wywiad. Ten z Malapartem, któremu zostało kilka dni życia i mówił: widzi pani, Oriano, moja kolej umierać, a ja skłaniałam go do mówienia, żeby zdążyć napisać artykuł przed jego śmiercią – to był okrutny wywiad. Ten z małą muzułmańską panną młodą, czekającą, aż ją poślubi mężczyzna, którego nigdy nie poznała i pozna go dopiero następnego ranka po wspólnej nocy – to był nierealny wywiad. Ale żaden jak ten z Arletty wyciągającą chude ręce staruszki, by dotknąć mojego czoła, nosa, ust, żeby zrozumieć, kim jestem [...] [A 92].

Fallaci wiedziała o chorobie oczu Arletty, ale nie wiedziała, jak zła była sytuacja. W dawnej gwieździe poraziły ją niepełnosprawność, starcze ciało, słabo odkryte prześwitującym trykotem, sianowate włosy i wyblakłe, nieruchome oczy. Tylko głos pozostał wspaniały oraz to, co mówiła: „Gdyby ktoś mnie spytał, kto zdobył mnie tym, co opowiadał, odpowiedziałabym Arletty: cyniczna, niewierząca, odważna Arletty” [A 93]. I najbardziej samotna, bo rzadko ktoś ją odwiedzał, a jako ateistka nie mogła się nawet pocieszać wizją pośmiertnej szczęśliwości. Również Fallaci zabrakło odwagi, by ją kiedyś jeszcze odwiedzić, co przyznała bez ogródek [A 93].

We wstępie do wywiadu z Natalią Ginzburg pojawiło się jeszcze inne wspomnienie, związane z początkiem samej rozmowy: z egzemplarzem *È stato così* (1947, *Było tak*) palermitańskiej pisarki, który Oriana kupiła zamiast tablicy logarytmów potrzebnej do szkoły – na obie publikacje nie było jej stać [A 304]. Wymiętolona kopia pełna była zapisków typu „Powtórzyć Bergsona i pragmatyzm”, „Przypomnieć sobie Herodota”, „Pożyczyć tablice logarytmów” [A 309]. I między innymi przez nią Oriana nie zdała wtedy z matematyki.

Kochałam tę małą książkę, ponieważ podobała mi się autorka, to, co o niej wiedziałam, była wdową po Leone Ginzburgu, zmarłym w wieku trzydziestu czterech lat w wyniku tortur i bicia podczas niemieckiej okupacji, i ponieważ podobał mi się jej styl: suchy, męski. Też chciałam pisać powieści, jak dorosnę i marzyłam o poznaniu jej, by poprosić o naukę, rady [A 304].

Poznanie Natalii Ginzburg pozostawało w zasięgu możliwości Oriany, bo pisarka była zaprzyjaźniona ze znajomymi jej ojca, wszyscy związani z grupą Sprawiedliwość i Wolność (*Giustizia e Libertà*). Jednak wtedy nie starczyło jej odwagi, z czasem zapomniiała o *È stato così* i zrozumiała, że w pisaniu „nie ma nauk ani rad, trzeba pisać samemu, bez naśladowania kogokolwiek, czerpiąc odkrycia ze swoich błędów i z trudu, będącego najbardziej samotnym trudem na ziemi” [A 304]. Pisarska samotność stanie się kolejnym motywem przewijającym się w utworach Fallaci.

Wracając do roku 1963 – dla Ginzburg dziennikarka pofatygowana się nawet na galę Nagrody Stregi: „nie miałam najmniejszej ochoty, by mieszać się z członkami absurdałnej partii zwanej literackim światem, nudnymi panami, którzy mówiąc, okazują się zawsze mniej inteligentni niż gdy piszą książki” [A 308], jednak ciekawość i chęć sekundowania pisarce zwyciężyły. Atmosfera na uroczystości przypominała Fallaci „wiejskie święto albo wybory Miss Czegoś” [A 308], zaś gdy ogłoszono wyniki i wyszło na jaw, że nagrodzono powieść Ginzburg⁴⁷, oniesmielenie pisarki skojarzyło się Orianie z jej ciotką, gdy ta pewnego razu wygrała zastawę stołową w lunaparku [A 308-309]. I dodała:

Jasne, że do nikogo jak do Natalii Ginzburg tytuł tej książki, *Antypatyczni (Gli antipatici)*, pasuje tak znakomicie, [...] [więc] należy go traktować jak grę, żart. [...] Mówi [ona] [...], że kiedy się pisze, należy zapomnieć o uczuciach, używać w ich miejsce dystansu i ironii. I ja myślę, że ma całkowitą rację – ale pisząc o niej, nie jestem i nie będę w stanie nigdy zapomnieć o uczuciach, które we mnie wzbudza, użyć drogiej jej i mi ironii. Kartkę z napisanymi przez nią jej powykręcaną, dziecięcą kaligrafią wersami o [mężu] [...] oprawiłam w ramkę i powiesiłam w moim pokoju [A 309].

Wywiad z Natalią Ginzburg to jedyny w omawianym tomie i jeden z nielicznych w całej dziennikarskiej działalności Fallaci przykład rozmowy, podczas której przyjmuje ona postawę mogącą kojarzyć się z uczniem, wielbicielem czy partnerem-ekspertem i odstępuje od bycia ofensywną lub prześmiewczą. Z kolei pełnia niby żartobliwej, a jednak prokuratorskiej wręcz zjadliwości objawiła się w wywiadzie z Fellinim i poprzedzającym go wstępie. Zaczyna się on od historii znajomości z reżyserem, datowanej na amerykańską premierę *Nocy Cabirii* (1957). Zaczęli wtedy chodzić razem na biefsztyki do Jack's i kasztany na Times Square, Federico wstępował do Oriany na kawę z mlekiem, by ukoić tęsknotę za żoną, Giuliettą.

[...] przywitał mnie, jak to miał w zwyczaju, unosząc mnie w gorącym uścisku, obłapiając od szyi po kolana, przysięgając, że gdyby nie był mężem Giulietty, natychmiast by mnie poślubił. „No właśnie, dlaczego nie kochaliśmy się w Nowym Jorku? Och, jaka byłaś wredna, odtrącając mnie!”. I udawał, że zapomniiał, ma się rozumieć, że ani razu podczas naszych nowojorskich eskapad nie wysłał romantycznego znaku, cudzołożnej propozycji, które by nas oderwały od naszych flirtów [A 71].

47 *Lessico familiare* (Słownik rodzinny).

Po sześciu latach błyskotliwej kariery stał się jednak „świadomy opromieniającej go chwały” [A 71] i przystał na propozycję wywiadu, ale pod warunkiem przeprowadzenia go w restauracji podczas wspólnego posiłku. Po odsłuchaniu nagrania było jasne, że rozmowę trzeba powtórzyć. Fallaci specjalnie zmieniła pokój w hotelu na większy, nie bacząc na koszty, ale Federico nie stawiał się na umówione spotkanie [A 72] i – mimo obietnicy – nie przyszedł też kolejnego dnia [A 73].

[...] ciemność zapadała w salonie, gdzie onegdaj mieszkał Reza Pahlawi⁴⁸, na moje rozczarowane oczekiwanie, na moje roztrzaskane sztukmistrzostwo, na coraz bardziej irytującą niecierpliwość Dyrektora wydzwanającego z Mediolanu i dopytującego, na jakim jesteśmy etapie, czy przyszedł? [A 73]

Fallaci zaczęła się więc z magnetofonem koło sali projekcyjnej, ale i tu nie doczekała się Felliniego, który za to znów zadzwonił z wyrzutem, dlaczego Oriana nie stawiała się na spotkaniu. Okazało się, że następnego ranka lecą tym samym samolotem do Mediolanu, więc będą mogli porozmawiać. Jednak reżyser nie zdążył na ten lot, a Fallaci poprosiła znajomego, by przekazał Felliniemu wiadomość, by „poszedł do piekła i tam został, o ile w piekle też nie jest niepożądany” [A 74]. Na reakcję nie trzeba było długo czekać:

Byłam w redakcji, kiedy zadzwonił i tak wrzeszczał, że wszyscy go słyszeli, jak mi przypomniał, że Federico Fellini to wielki reżyser, artysta, wspaniały artysta, wydobywając z siebie głos, który sprawiłby, że ten gangster, co jego wystraszył na śmierć, sam umarłby ze strachu, śmiertelnie mnie obrażając, a ja wyobrażałam sobie jego grymas à la Mussolini, jego ślinę pokrywającą rosą telefon, jego spoconą gębę z wściekłości i oburzenia bluźnierstwem, jakie śmiałam popełnić. Próbowałam uprzejmie odwrócić obelgi, wyjaśnić, co w tym momencie o nim myślałam. Nie usłyszała mnie, nie słuchała mnie. I podczas gdy wszyscy się śmiali, komentując te wrzaski, cichutko odłożyłam słuchawkę [A 74].

Przy czym Fallaci – nie bez ironii – klęła się, że Fellini to pocziwina, tylko że „złe mu poszło, że poszło mu tak dobrze: nawet święty Antoni nie oparłby się nieszczęściu takiej fortuny, a to budzi emilijską gwałtowność ukrytą pod aparycją pacyfistycznego kota” [A 74]. Skruszony reżyser w końcu sam zorganizował spotkanie, a jego rezultatem był najmniej naturalny tekst z całego tomu, jako że każde zdanie było wielokrotnie zmieniane. „Kodeks napoleoński i amerykańska Konstytucja kosztowały mniej wysiłku niż ten cenny dokument” [A 75] – ironizowała dalej dziennikarka i przyznała, że naprawdę lubiła reżysera, co jednak zmieniło się po tej historii, przestała nawet być z nim na „ty”.

Fallaci chętnie dzieliła się z czytelnikiem nie tylko faktami ze swojego życia i ich interpretacją oraz wrażeniami i ocenami pod adresem rozmówców, ale nawet snami. We wstępie do rozmowy z Iotti opowiada swój koszmar:

Stoję pod murem, ręce związane z tyłu, a przede mną pluton z wycelowaną bronią. W pewnym momencie podchodzi do mnie ksiądz, który nie jest księdzem, a kobietą przebraną za

48 Fallaci przekreśliła nieco nazwisko: „Reza Pahlevi” [A 73].

księżda i tą kobietą jest posłanka Iotti. Ze słodkim uśmiechem posłanka Iotti mi zawiązuje oczy apaszką od Hermèsa, „dla mnie i tak jest zbyt frywolna”, a potem mówi „Rozumiesz, dziecińco, myliłaś się i należy cię wyeliminować. A teraz spróbuj pomodlić się ze mną”. Odpowiadam przekonana „Tak jest, proszę pani. Jak pani sobie życzy” i recytuję: „Synteza pochodząca z tezy i antytezy w dialektyce heglowskiej według praw materializmu historycznego pozwala wyciągnąć wniosek, iż teoria wartości dodatkowej...”. Przy wartości dodatkowej następuje wystrzał, a ja lecę do piekła, gdzie płonę, podczas gdy posłanka Iotti na ziemi utrzymuje, że katolicy nie są jej wrogami i śmierć papieża spowodowała jej rozpacz [A 53].

Przywołany sen można zinterpretować jako alegoryczny, mocno subiektywny portret tak Iotti, jak i przekonañ samej dziennikarki, zrównującej światopogląd z religią. Podobnie się dzieje w przypadku drugiej wizji:

[...] sniłam, że spaceruję z demonem [Gian Carlem Menottim] nad jeziorem. Demon trzymał mnie na smyczy; byłam po prawdzie, nieprzyjemne porównanie, czarną rzeczą na czterech łapach: dokładną kopią Foski [suczki muzyka]. Na brzegu jeziora zrywałam się ze smyczy i dawałam nura do wody, szczerząc się z radości. Woda mnie porywała, ale anielskimi ruchami demon natychmiast mnie ratował. W domu kładł mnie szlachetnie na łóżku i tu, ku zakłopotaniu obojga, odzyskiwałam moje kobiece kształty. Potrzebowałam naprawdę zimnego prysznicu, by iść na spotkanie [A 327].

Pozostawmy na boku wszystkie możliwe freudystyczne interpretacje i uznajmy ten *passus* za żartobliwą, erotyczną prowokację (zwłaszcza w świetle homoseksualizmu Menottiego i zamykającego akapit zdania). Chociaż Fallaci nie starała się wyjaśniać swoich snów i traktowała je jako szczególnie motywowaną anegdotę⁴⁹, obraz zakłęty w języku symboli do samodzielnego rozszyfrowania, nie wzbraniała się przed wpuszczeniem czytelnika do świata pozaświadomych fantazmatów.

Podsumowanie

Małgorzata Czermińska stwierdziła, że autorefleksja czy też rozważania egzystencjalne utrwalone w piśmie wymagają wysiłku i stanowią „swego rodzaju czyn duchowy”⁵⁰. Przy tym odpowiedzi zawarte w owej autokomunikacji zwrócone są nie tylko do autobiografa⁵¹. Obecność innych odbiorców zmienia ją zatem w przedstawienie: introspekcja przekształca się w interakcję. Jak pisał Goffman: „Posługując się terminologią Ichheisera, możemy powiedzieć, że jednostka działa tak, by w sposób umyślny lub mimowolny wyrazić siebie, a inni pozostają pod jakimś jej *wrażeniem*”⁵². Zasadniczym

49 Por. A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, nr 2 (8), s. 8.

50 M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Opole–Gdańsk 2009, s. 5, 11.

51 *Ibidem*, s. 10.

52 E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 32.

przejawem egzystencji społecznej jest autoprezentacja, czyli komunikowanie przez wypowiedzi, zachowania niewerbalne i działanie, „kim jesteśmy albo za kogo chcielibyśmy być uważani przez innych”⁵³, oraz kierowanie wrażeniem – dlatego próbujemy m.in. promować siebie. Wydaje się, że ta właśnie strategia legła u podstaw autobiografizmu Fallaci. Jak wynika z niniejszej analizy, dziennikarka chętnie mówiła o sobie. O ile w samych wywiadach była skupiona na rozmówcy (lecz i z nich możemy dowiedzieć się, że, na przykład, borykała się ze znalezieniem pomocy domowej [A 59] albo że towarzysz Pajetta uznał ją za „dziewczynę bez religii” [A 64]), o tyle we wstępach do nich mogła sobie pozwolić, by szerzej się czytelnikowi zaprezentować, by zaistnieć jako kolejny bohater omawianej książki. Opowiadała o sobie lekko, z dystansem, żartem, ironią, choć jednocześnie bardzo poważnie traktowała traumatyczny czas wojny, gdy działała w ruchu oporu u boku ojca jako łączniczka. Narracja autobiograficzna jest u Fallaci przesycona emocjonalnością i subiektywizmem. Nie ukrywa pewnych bolączek, na przykład obrzucania jej kalumniami przez „anonimowego faszystę” czy przez prawniczy tygodnik „Il Borghese” [A 288], albo rozczarowania ojca, gdy zdecydowała się pracować jako dziennikarka i porzuciła ledwie rozpoczęte studia medyczne⁵⁴ [A 149]. To daje wrażenie całkowitej szczerości. Autoprezentacja Fallaci ma przeważnie charakter zdobywczo-asertywny⁵⁵, pomiędzy afiliacją a dominacją, z ofensywnymi fragmentami ironicznie wypowiadającymi się na temat interlokutorów. Można więc uznać prawdziwość wstępnej hipotezy – rzeczywiście dziennikarka aktywnie przyczyniła się do budowania własnej legendy. Autobiograficzny podmiot, empirycznie-tekstowy, przedstawiał indywidualny ogląd rzeczywistości, będąc świadomym własnej wyjątkowości i podkreślając ją. W ten sposób stał się 19. bohaterem *Gli antipatici* na równi z jego rozmówcami. Mimo zarzekania się w przedmowie, że on tylko „prowokował monologi” [A 6] i że różni się od interlokutorów:

Nie uznaję ich za antypatycznych w znaczeniu etymologicznym, kategorycznym przypisywanym temu słowu, lecz w innym. Wszędzie się o nich mówi, wszędzie się o nich dyskutuje, omawia ich czyny, miłości, korridy, wiersze, gole, muzykę, wiece, filmy, miliardy, niedole, a ich sława jest tak rozległa, tak hałaśliwa, tak nieznośna, że nas dręczy, prześladowa, dusi, aż wołamy „Boże, co za wrzody na tyłku! Boże, ależ antypatyczni!” [...] Wyjaśniam to [...], by uprzedzić pytanie, dlaczego wśród [...] [nich] nie umieściłam siebie. Nie umieściłam, bo nie jestem sławna i siłą rzeczy jestem sympatyczna. Owszem, zawracam głowę, ale nie robię tego, opowiadając o sobie, o moich miłościach, o moich korridach, o moich wierszach, o moich golach, o mojej muzyce, o moich wiecach, o moich filmach, o moich miliardach,

53 E. Aronson, T.D. Wilson, R.M. Akert, *Psychologia społeczna*, tłum. A. Bezwińska et al., Poznań 1997, s. 254.

54 „Jak chodziłam do gimnazjum, mój ojciec mówił »Chciałbym, żebyś została lekarzem« i fakt, że opuściłam sale do anatomii na rzecz gazet, sprawił mu ból: prawie jakbym je zostawiła, żeby zostać tancerką albo akrobatką” [A 149].

55 A. Szmajke, *Autoprezentacja. Maski, pozy, miny*, Olsztyn 1999, s. 62.

o moich niedolach. Zawracam ją, opowiadając, że zawracają ją inni – jak to wynika z tych wywiadów [A 5-6].

„Programowe” założenie zostaje metodycznie zlekceważone. Tekst z jego materiały językową staje się jednocześnie przestrzenią kreacji „ja” i świata. Fallaci mistrzowsko rozgrywa kartę fragmentaryczności i intertekstualności, wymagając od czytelnika zaangażowania i pewnej wiedzy. I to zarówno w obrębie strategii autobiograficznej (relacje między zrelacjonowanymi a faktycznymi zdarzeniami), jak i postawy autobiograficznej⁵⁶ (od autocytatów po refleksję autotematyczną⁵⁷). Natomiast charakter omawianych wstępów świadczy o podjęciu świadomej gry z konwencjami gatunkowymi (i wywiadu, i wielorako rozumianej autofikcji) bez pretensji do stworzenia spójnej i ciągłej narracji i/czy tożsamości.

Bibliografia

- Amé F., *Oriana Fallaci, 11 anni fa moriva la più famosa (e discussa) giornalista italiana*, 11 settembre 2017, https://www.iodonna.it/personaggi/interviste-gallery/2017/09/11/oriana-fallaci-la-rabbia-e-lorgoglio/?refresh_ce-cp [dostęp: 17.09.2018].
- Aricò S.L., *The Unmasking of Oriana Fallaci. Part II and Conclusion to Her Life Story*, RoseDog Books, Pittsburgh 2013.
- Aronson E., Wilson T.D., Akert R.M., *Psychologia społeczna*, tłum. A. Bezwińska i in., Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Borkowski I., *Współczesny prasowy wywiad dziennikarski: techniki prowadzenia, opracowanie, publikacja*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2011, nr 1, s. 57-79.
- Chadwick B., *Law & Disorder: The Chaotic Birth of the NYPD*, Thomas Dunne Books, St. Martin's Press, New York 2017.
- Czermińska M., *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, słowo/obraz terytoria, Opole–Gdańsk 2009, s. 5-17.
- Fallaci O., *Gli antipatici*, BUR Rizzoli, Milano 2009, V ediz.
- Fallaci O., *Se il Sole muore*, BUR Rizzoli, Milano 2010.
- Fallaci O., *Kapelusz cały w czereśniach. Saga*, tłum. Jarosław Mikołajewski, Monika Woźniak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Farinelli G., Paccagnini E., Santambrogio G., Villa A.I., *Storia del giornalismo italiano. Dalle origini ai nostri giorni*, UTET, Torino 2004.
- Gawinecka M., Łucka, I., Cebella, A., *Pamięć zdarzeń traumatycznych*, „Psychiatria” 2008, t. 5, nr 2, s. 65-69.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

⁵⁶ J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, LXXIX, z. 4, s. 83-101.

⁵⁷ Na przykład: „[...] w powieści nawet rzeczywistość staje się fantazją, fantazja staje się rzeczywistością, a z osoby, która może istnieć realnie, zrodzi się nowa, żyjąca i umierająca po swojemu [...]” [A 166].

- Jasińska A., *Oriana Fallaci: Samotna prowokatorka. Rozmowa Anny Jasińskiej z Cristiną De Stefano*, „Twój Styl” 2015, nr 3, <https://www.styl.pl/magazyn/news-oriana-fallaci-samotna-prowokatorka,nId,1673587> [dostęp: 17.09.2018].
- Kita M., *Język przeprowadzającego wywiad a język udzielającego wywiadu*, [w:] *Język w przestrzeni społecznej*, red. S. Gajda, K. Rymut, U. Żydek-Bednarczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002, s. 105-110.
- Kita M., *Medialna moda na dialog*, [w:] *Dialog a nowe media*, red. M. Kita, J. Grzenia, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 171-188.
- Kita M., *Wywiad prasowy. Język – gatunek – interakcja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.
- La Rochefoucauld F. de, *Maximes*, red. F.C. Green, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- La Rosa G., *Studio dell'iconografia dell'antica Grecia in rapporto ai temi dei vari artisti nel corso dei secoli*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase (Lecce) 2015.
- Lee-Potter E., *Interviewing for Journalist*, Media Skills-Routledge, New York 2017, wyd. III.
- Lisiecka Z., Okuniewski A., *Leksykon humanisty*, Elan, Białystok 2002.
- Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, nr 2 (8), s. 7-23.
- Papuzzi A., *Professione giornalista: le tecniche, i media, le regole. Nuova edizione riveduta e ampliata con due capitoli inediti sull'informazione online e sul giornalismo politico*, con la collaborazione di A. Magone, Donzelli Editore, Roma 2010.
- Pisarek W., *Gatunek dziennikarski: informacja prasowa*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1993, R. XXXVI, nr 3-4 (135), s. 156-159.
- Radny A., *Wpływ traumy na psychikę. Psychoterapia ofiary*, „Roczniki Pomorskiej Akademii Medycznej w Szczecinie”, tom 57: „Neurokognitywistyka w patologii i zdrowiu 2009-2011”, nr Sympozja I, Szczecin 2011, s. 106-119.
- Rico A., *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Valdes Editores, Barcelona–Mexico 2004, wyd. III.
- Rubery M., *The Novelty of Newspapers. Victorian Fiction after the Invention of the News*, Oxford University Press, New York 2009.
- Smulski J., *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, LXXIX, z. 4, s. 83-101.
- Szmajke A., *Autoprezentacja. Maski, pozy, miny*, Ursa Consulting, Olsztyn 1999.
- Ślawska M., *O roli bohatera w kreowaniu wywiadu prasowego (na przykładzie rozmów ze Sławomirem Mrożkiem)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 1(19), s. 213-229.
- Talbot M., *The Agitator. Oriana Fallaci directs her fury toward Islam*, 05.06.2006, <https://www.newyorker.com/magazine/2006/06/05/the-agitator> [dostęp: 17.09.2018].
- Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- Wojtak M., *Wywiad prasowy. Informacja rozpisana na głosy*, [w:] *eadem, Gatunki prasowe*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, s. 238-267.
- Zucconi V., *Parola di giornalista* (1990), rozdz. 31 http://www.repubblica.it/online/parola_di_giornalista/trentuno/trentuno/trentuno.html [dostęp: 17.09.2018].

Teksty nieopisane

- «*Era campionessa di antimoderatismo*», 30/06/2007, <http://www.ilgiornale.it/news/era-campionessa-antimoderatismo.html> [dostęp: 17.09.2018].

Polskie Radio, Oriana Fallaci – mistrzyni zadawania celnych pytań <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/931530,Oriana-Fallaci-mistrzynie-zadawania-celnych-pytan> [dostęp: 17.09.2018].

Quell'amore della destra che lei si divertiva a irridere, 16.09.2006, <http://www.lastampa.it/2006/09/16/italia/quellamore-della-destra-che-lei-si-divertiva-a-irridere-LRoliUXnp-91MOhLd2HwUtJ/pagina.html> [dostęp: 17.09.2018].

*Wprowadzenie do dyskusji o wywiadzie dziennikarskim*⁵⁸, „Zeszyty Prasoznawcze” 1974, nr 1 (59) XV, s. 45-46.

Streszczenie: Oriana Fallaci – „dziennikarka, agitatorka, legenda” – przez dziesięciolecia intensywnej pracy dziennikarskiej, a następnie literackiej wytrwale budowała swoją legendę. Santo L. Aricò uważał, że cały dorobek tej włoskiej autorki jest przesiąknięty już nie tylko egocentryzmem, ale wręcz narcyzmem. Czy zatem w wywiadach przeprowadzonych przez Fallaci, skupionych przecież na spotkaniach z innymi ludźmi, można odnaleźć elementy autobiograficzne i ślady autokreacji? Materiałem analitycznym dla niniejszych rozważań był tom *Gli antipatici* (*Antipathics*, 1963; tłum. bryt.: *Limelighters*, 1967; tłum. amer.: *The Egotists: Sixteen Surprising Interviews*, 1968), który nie został jeszcze przetłumaczony na język polski. Zawiera 18 rozmów z celebrytami z lat 50. i 60. XX wieku, w tym z poetą i laureatem Nagrody Nobla Salvatorem Quasimodo, piłkarzem Giovannim Riverą, aktorką Anną Magnani czy dyplomatą i playboyem Porfiriem Rubirosą Arizą. Rozmowy te są poprzedzone wstępami przedstawiającymi okoliczności spotkania. Wstępy stają się przy okazji obszarem gry z konwencjami gatunkowymi, a także miejscem, w którym Fallaci mogła zaistnieć jako kolejna bohaterka analizowanego zbioru wywiadów.

Słowa kluczowe: Oriana Fallaci, wywiady, elementy autobiograficzne, podmiot autobiograficzny, autokreacja

Autobiographical elements in the collection of interviews by Oriana Fallaci, *Gli antipatici*

Summary: Oriana Fallaci – “journalist, agitator, legend” – persistently built her own legend during decades of intensive journalistic and then literary work. Santo L. Aricò considered her and all her work to be steeped not even in self-centeredness but in narcissism. So, is it possible to find traces of Fallacian autcreation and autobiographical elements in her interviews, focused though on meeting with other people? The analytical material will be the volume of *Gli antipatici* (*Antipathics*, 1963; British translation: *Limelighters*, 1967; American translation: *The Egotists: Sixteen Surprising Interviews*⁵⁹, 1968), which has not yet been translated into Polish. It contains eighteen conversations with celebrities of the 1950s and 1960s, including the poet and Nobel Prize winner Salvator Quasimodo, the football player Giovanni Rivera, the actress Anna Mag-

58 W *Dyskusji o wywiadzie dziennikarskim* udział wzięli: Stefan Ciepły, Paweł Dubiel, Edward Kamiński, Barbara Kolowca, Zofia Lewartowska, Władysław Masłowski, Jacek Maziarski, Bogdan Michalski, Walery Pisarek, Jacek Wódz, *Wprowadzenie do dyskusji...*, s. 45-56.

59 The American volume includes only five interviews published in *Gli antipatici*.

nani or the diplomat and playboy Porfirio Rubirosa Ariza. These conversations are preceded by introductions presenting the circumstances surrounding the meeting. These introductions become a manifestation of the game with genre conventions, and a place where Fallaci could present herself to the reader in order to appear as the next character of the analyzed book.

Key words: Oriana Fallaci, interviews, autobiographical elements, autobiographical subject, autocreacion