

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz

Uniwersytet Zielonogórski

MIĘDZY ETYKĄ, ESTETYKĄ I SKUTECZNOŚCIĄ KOMUNIKACYJNĄ: IDIOSTYL WCZESNYCH KSIĄŻEK ORIANY FALLACI



*Pierwszym obowiązkiem dziennikarza jest nie nudzić.
Drugim: nie bać się. Trzecim: niczego nie wyrzucać.*

Bruno Fallaci

Ostry styl późnej Oriany Fallaci jest znany i omawiany², jednak niewielu badaczy zajmuje się wczesnymi pismami tej dziennikarki; zwłaszcza w Polsce, większość bowiem tytułów tej autorki z końca lat 50. oraz 60. wciąż nie doczekała się przekładu na nasz język. Warto zatem przyjrzeć się sposobom formułowania myśli młodej dziennikarki, by poszukać wyznaczników idiostylu jej ówczesnych tekstów. Tropiąc te indykatory, należy pamiętać, że – według definicji Stanisława Gajdy – „idiostyl to złożona dynamiczna i otwarta całość obejmująca wiele względnie niezależnych subidiostylów (funkcyjnych, gatunkowych itd.)”³. Nie wolno więc w przypadku interesującego nas materiału

¹ Takich rad Orianie Fallaci udzielił jej stryj, Bruno, o czym wspomniała na łamach „L'Europeo” 10 maja 1973 r. w *Lettera sulla cultura*. O. Fallaci, *Tylko ja mogę napisać swoją historię*, tłum. J. Łukaszewicz, Warszawa 2017, s. 48.

² Jej artykuł *Wściekłość i duma* (*La rabbia e l'orgoglio*, „Corriere della sera”, 29.09.2001), napisany pod wpływem emocji wywołanych atakiem na WTC i opublikowany na łamach „Corriere della sera”, rozpętał szeroką dyskusję. Kontrowersje nasiliły kolejne tomy (wspomniany artykuł rozrósł się i doczekał jeszcze w 2001 r. wydania książkowego pod niezmienionym tytułem; wyd. pol. 2003) antyislamskiej trylogii: *Sila Rozumu* (*La forza della Ragione*, 2004, wyd. pol. 2004) oraz *Wywiad z sobą samą*. *Apokalipsa* (*Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse*, 2004, wyd. pol. 2005). Pośmiertnie ukazała się jeszcze antologia zbierająca teksty dziennikarki poruszające tematy związane z Bliskim Wschodem i światem muzułmańskim: *Korzenie nienawiści. Moja prawda o islamie* (*Le radici dell'odio. La mia verità sull'Islam*, 2015, wyd. pol. 2016).

³ S. Gajda, *O pojęciu idiostylu*, [w:] *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 33.

Oczywiście termin „idiostyl” bywa rozumiany bardzo różnorodnie i łączony m.in. z zagadnieniami idiolektu, stylu osobniczego czy języka tekstu. Limity wydawnicze nie pozwalają przybliżyć szczegółowo tego obszaru naszych problemów badawczych. Warto zaznaczyć, że doskonałego ze-

zapomnieć o konstantach stylu publicystyczno-dziennikarskiego. Istnieje oczywiście wiele jego odmian, ale łączy je m.in.: dążenie do zwięzłości, przy jednoczesnej efektywności kompozycyjnej i logicznym uporządkowaniu (atrakcyjny nagłówek, pointa, pytanie problemowe, zestawienie argumentów za i przeciw itp.), przeplatanie słownictwa specjalistycznego, potocznego (czasem dosadnego) i środków artystycznych, choć nie zawsze zachowana jest dbałość językowa, oraz nastawienie perswazyjne, wyrażające się sformułowaniami o silnym zabarwieniu emocjonalnym. Wszystkie te elementy można znaleźć w tekstach włoskiej autorki, a jednocześnie dopatrzeć się zabiegów szczególnie charakterystycznych dla analizowanych konstruktów badawczych. Obejmują one cztery tytuły: *I sette peccati di Hollywood* (*Siedem grzechów Hollywood*, 1958), *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna* (*Niepotrzebna płeć. Podróż wokół kobiety*, 1961), *Gli antipatici* (*Antypatyczni*, 1963) i *Se il Sole muore* (*Jeśli Słońce umrze*, 1965)⁴. Niniejszy szkic skupi się jedynie na kilku stałych stylemach⁵ i ich funkcjach, a mianowicie: specyficznej interpunkcji, wartościującym nazewnictwie alternatywnym, toskanizmach, wielowymiarowej tendencji do powtórzeń, refreniczności i hiperbolizacji, skłonności do liryzacji oraz przenikającej wszystkie te aspekty i przejawiającej (również) poprzez nie nieukrywanej subiektywności.

Wyznaczniki interpunkcyjne i leksykalne

Oba te obszary ulegną największym zmianom pomiędzy pierwszą a czwartą publikacją. Na poziomie interpunkcyjnym charakterystyczną cechą dla Fallaci było używanie kombinacji „?!?”, mającej podkreślić szczególnie silne zdziwienie, niedowierzanie lub oburzenie. Kombinacja ta z czasem stała się właściwie jednym ze znaków rozpoznawczych jej prozy, oprócz specyficznego użycia łączników, akcentującego najczęściej

stawienia i podsumowania rodzimych rozważań dokonała Violetta Machnicka w artykule *Terminologiczno-metodologiczne dyskusje na temat idiolektu i idiostylu* („*Conversatoria Linguistica*” 2010, rok IV, s. 121-135). Na potrzeby niniejszego szkicu idiostyl będzie rozumiany, za Stanisławem Gajdą, jako styl tekstów danego autora, natomiast idiolekt jako indywidualne właściwości mowy danej osoby.

⁴ Czyli wszystkie jej początkowe zbiory reportaży i wywiadów, z wyłączeniem pierwszej powieści – a więc utworu fikcyjnego – *Penelopa na wojnie* (*Penelope a guerra*, 1962, wyd. pol. 1979), liczące bez załączników łącznie 1333 stron (p. Bibliografia). W analizie będą używane skrótkowce literowe tytułów umieszczone w nawiasie kwadratowym, przekład cytatów z języka włoskiego jest mojego autorstwa, z wyjątkiem pozycji z zaznaczonym nazwiskiem tłumacza.

⁵ Stylem rozumiem jako jednostkę odpowiadającą de facto autorskim wyborom stylistycznym w obrębie leksyki, syntaksy i morfologii, charakteryzującym indywidualny styl. Por. M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari 2009, s. 345-349.

przekąs, szyderstwo lub sentencjonalność, oraz dziwaczного⁶ umieszczania kropki po zamkniętej parenciezie:

Ale co ci zrobili Niemcy?!? [SSM 362]

Jak śmiesz we mnie wątpić?!? Jak możesz myśleć, że nie przyjdę?!? [A 73]

Mamo, wróciła **ta-co-go-nakłania-do-gadania-a-jemu-to-pasuje!** [SSM 40]

Łatwo powiedzieć, prawda, tato, **kochajmy-się-wszyscy-jesteśmy-dziećmi-Boga.** [SSM 339]
(Wiecie: ta amerykańska opozycja, co to wyznaje liberalizm, ale na komunistów patrzy tak o). [SPH 24]

(Ale nie jest powiedziane, że bratankowie i siostrzeńcy mają takie same opinie, co wujowie i stryjowie). [A 210]

Przy czym należy podkreślić, że wspomniana kombinacja „?!?” pojawiła się dopiero w tomie *Gli antipatici*⁷, a „dywizowanie” fragmentów wypowiedzi w *Se il Sole muore*⁸. Tak jakby wcześniej autorka nie miała odwagi ingerować w tradycyjny zapis⁹. Zresztą, *Se il Sole muore* – co skądinąd wynika z chronologii – stanowi na tle wczesnych książek dziennikarki-pisarki najdojrzałszą realizację różnych jej stylów.

O ile Fallaci nie wykazywała się zacięciem do kreatywności słowotwórczej, wyrażającej się tworzeniem nowych leksemów, nie ingerowała też w poszczególne jednostki wyrazowe, modyfikując je, o tyle zdarzała się jednak tendencja do swoistej onimizacji poprzez kucie pewnych wyrażen, używanych w zastępstwie właściwych i ogólnie przyjętych nazw własnych. Tak było np. w przypadku kapsuły Apollo, którą nazywała „żelaznym orzechem” [SSM 114, 117, 136], by podkreślić jej ciasnotę. Czasem alternatywne nazewnictwo obejmowało i nazwy pospolite – w ten sposób swój naszpikowany technologicznymi nowinkami pokój hotelowy określała mianem „automatyczna cela” [SSM 90, 105, 171], na „fanki Elvisa” zaś mówiła po prostu „głupie” [SPH 168, 169]. Owa indywidualizacja spojrzenia przy jednoczesnym uwypukleniu pewnej cechy desygnatów służyły dziennikarce – jak się zdaje – do podkreślania jej indywidualnej percepcji rzeczywistości oraz do stworzenia pewnego układu z odbiorcą.

⁶ W języku włoskim należy umieścić kropkę zamykającą wtrącenie wewnątrz nawiasu (http://www.treccani.it/enciclopedia/parentesi-tonde_%28La-grammatica-italiana%29/), w przeciwieństwie do polszczyzny (<https://sjp.pwn.pl/zasady/437-97-7-Nawias-obok-innego-znaku-interpunkcyjnego;629865.html>).

⁷ W antologii *L'Italia della dolce vita (Włochy spod znaku „dolce vita”, 2017)*, zbierającym wybrane artykuły prasowe Fallaci z lat 1954-1971, interesująca nas kombinacja pojawia się dopiero w tekście z 1971 r., *Marcello Mastroianni: radiografia di un uomo* [IDV 259].

⁸ We wspomnianej wyżej antologii łączniki – w innym celu niż zwykle – pojawiły się wcześniej tylko, by podkreślić synkopowanie słów [IDV 23, 187]. „Dywizowanie” dla zaznaczenia przekąsu znów występuje w nadmienionym „prześwietleniu” M. Mastroianniego [IDV 248, 252, 253, 257, 262].

⁹ Natomiast z czasem pozostała do tego stopnia wierna własnej interpunkcji, że nawet w pośmiertnie wydany *Kapeluszu całym w czereśniach (Un cappello pieno di ciliege; 2008, wyd. pol. 2012)* zachowano autorski zapis, łącznie z kropką po zdaniu wtrąconym w nawiasie, nawet jeśli to zdanie pytające: „(Głębokie, ciemne, inteligentne: pamiętasz?).” [CPC 787].

Używanie, z kolei, apokopy (np. *mordevan* [A 29], *avevan* [SI 140]) oraz form ściągniętych nawet dla przyimków, których normalnie nie łączy się z rodzajnikiem (np. *pel* [A 15], *pei* [SI 124, SSM 500]), może świadczyć albo o potrzebie dbania o melodię zdania (p. dalej), albo o próbie nawiązania do dawnych tekstów literackich (przy czym nie widać innych, poważniejszych zakusów archaizacyjnych w analizowanych tekstach), albo wręcz o puryzmie egocentrycznym¹⁰ – albowiem formy te można równie dobrze uznać za nieco pretensjonalne czy efekciarskie. Zwłaszcza przy drobnych potknięciach, od których proza Fallaci nie była całkiem wolna (np. tautologiczny „okres czasu” [SSM 401] czy niezgodnienie zaimka z imiesłowem [SSM 590])¹¹. Trzeba wszakże zaakcentować, że na pewno dziennikarka ta była świadomą użytkowniczką języka i dbała o jego poprawność.

Niemniej standardową odmianę mowy ojczystej Fallaci naznaczyła swoim pochodzeniem: była florentynką i była z tego faktu bardzo dumna¹². Tak więc w jej idiolekcie (czy to pisanym, czy mówionym) pobrzmiewa dialekt tokański, głównie w obrębie morfologii i leksyki¹³, np. w: formach czasownikowych *vo* [A 83, SSM 436], *fo* [A 151, SSM 591], leksemach dialektowych (m.in. *pigliare* [A 37, SSM 519] zamiast *prendere*, *spengere* [SSM 505] zamiast *spegnere*, *lapis* [A 165] zamiast *matita*) czy używaniu bezosobowego *si* w miejsce 2. osoby liczby mnogiej (*Si va al Cinema* [A 144]; *Noi non si parla. Si prega* [SSM 564]). Toskanizmy przenikają równomiernie całą tkankę tekstu: narrację i dialogi, przez co z jednej strony mogą pełnić funkcję ludyczno-ekspresywną (gdy chodzi np. o toskanizmy włożone w usta amerykańskich astronautów lub celebrytów), z drugiej jednak – również tożsamościową, poprzez stałe eksponowanie pochodzenia najwyższej instancji nadawczej i organizującej tekst. Lecz znów należy uwypuklić to, że jeszcze w dwóch pierwszych tytułach Fallaci bardziej trzymała się standardowego języka włoskiego, używając np. rzeczownika *matita* [SPH 75], a nie *lapis*, form *faccio* [SI 30, SPH 98] i *vado* [SI 8, SPH 60], które potrafiły przebić tylż

¹⁰ „Bo ja piszę dobrze, nawet jeśli piszę parolinijkową wiadomość, uważam na dobór słów, na konstrukcję zdania, na rytm. [...] Poza tym myślę, że wniosłam jasność, nieobecność napuszenia”. P. Carrano, *Le signore «grandi firme»*, Firenze 1978, s. 83.

¹¹ Na pewno nie można O. Fallaci odmówić ogromnej pracowitości i szacunku dla języka włoskiego, jednak zachwyty dla jej potrzeby szlifowania tekstów (jak np. u A. Nasiego, powtarzającego słowa R. Mazzoniego) wydają się przesadny. A. Nasi, *Il giornalismo di Oriana Fallaci dal 1961 al 1974*, b.m., b.r. (e-book), s. 41.

¹² Szerzej: 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.

¹³ I fonetyki, co jednak nie dotyczy niniejszej analizy jej twórczości.

zniecka, co niekonsekwentnie w późniejszych książkach [A 151, SSM 451]. Co może¹⁴ świadczyć o tym, że wybranie toskanizmów było rozmyślną stylizacją.

Wyznaczniki składniowe i semantyczne

Najbardziej typowe dla Oriany Fallaci na poziomie składniowym było zamiłowanie do powtórzeń i refreniczności. Przyjmowało ono różnorakie formy i pełniło odmienne funkcje: niekiedy zawieszenia, chwilowej pauzy, niekiedy zwiększenia klarowności wywodu lub zaakcentowanie jakiegoś jego elementu. Za każdym razem jednak potęgowało melodyjność wypowiedzi, na którą dziennikarka była bardzo wrażliwa¹⁵.

Pewnego razu, w Jerozolimie – nie wiem, czy kiedyś Ci to opowiedziałam, tato – zobaczyłam bardzo tęgą kobietę, idącą do Raju przez tę **kolumnadę** nie szerszą niż trzydzieści centymetrów. Jej religia mówiła, że ktokolwiek zdoła przejść pomiędzy tymi **kolumnami**, pójdzie do Raju i ona, nie wiem jak, wcisnęła się między nie i natychmiast utknęła. Nie mogła ruszyć ani naprzód ani do tyłu, powrót oznaczałyby zresztą zaakceptowanie Piekła na zawsze, a **kolumny** ścisnęły ją tam niczym kleszcze, miażdżyły klatkę piersiową i brzuch, wydawało się, że brzuch dzielą na dwoje, jedna **kolumna** przecinała go właśnie w połowie, kobieta krzyczała z bólu i płakała, całowała **kolumny**, mówiąc **kolumny**, błagam was, pozwólcie mi przejść, **kolumny**, chcę iść do Raju, **kolumny**, a **kolumny** milczały, ściskając ją coraz mocniej. Wszyscy milczeli. Chciałam do niej zawołać: proszę pani, dlaczego chce iść pani do Raju, czy nie widzi pani, że Raj sprawia ból, niech pani wraca do Piekła, Piekło jest wygodniejsze, ale milczałam z innymi. Milczałam i patrzyłam [...] [na tę kobietę, która] nieskończenie wolno, z ogromnym trudem, całując, płacząc, błagając, dotarła do ostatniej **kolumny** i padła wykończona na ziemię, i była w Raju. Ja, na przykład, wypracowywałam sobie jego kawałeczek za każdym razem, gdy docierałam do Houston, w Texasie. [SSM 402-403]

W powyższym fragmencie zabieg powtarzania spaja warstwę leksykalną, zdominowaną przez obsesyjnie wręcz wracające słowo „kolumny” z warstwą składniową, łączącą mowę niezależną (narrację) z mową pozornie zależną (błagania kobiety). Cytat ten to wszakże o wiele więcej niżli kołowanie jedynie wokół wyrazu węzłowego. Parataksa nasila bowiem dynamikę fragmentu, metonimia zaś (kolumnada jako droga

¹⁴ Jednoznaczność interpretację utrudnia w tym wypadku niespójność oficyny Rizzoli. Porównałam dwie edycje mediolańskiego wydawnictwa: jedna opublikowana w serii BUR Rizzoli w 2009 r. (V wyd.), druga – w serii Best BUR w 2014 r. Z tego zestawienia wynikało np. to, że w wywiadzie z F. Fellinim czy G. Riverą formy *fo* i *faccio* zmieniają się pomiędzy różnymi wydaniem *Gli antipatici*.

¹⁵ „[...] mam obsesję formy, rytmu, muzyczności języka”. O. Fallaci, *op. cit.*, s. 176. „Ależ słowo pisane nie jest nieme! Jest głosem. [...] Kiedy piszę, nie siedzę cicho. Szepczę do samej siebie zdania, dyktuję je sobie, recytuję je, robię z nich ścieżkę dźwiękową, której ton odpowiada tonowi opowiadania lub dialogów [...]. [...] istnieje fizyczna więź, materialne continuum między pozorną abstrakcyjnością słowa pisanego i cielesnością słowa mówionego”. Francesco Cevasco *intervista Oriana Fallaci*, „Corriere della Serra”, 21.09.1993, [w:] O. Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, wyd. VIII, Milano 2010, s. 119.

do raj) oraz *praeteritio* („chciałam [...] zawołać [...], ale milczałam”) wzbogacają go semantycznie. A wszystko po to, by finalna analogia zhiperbolizowała doświadczenie narratorki-reporterki i zwielokrotniła – pół żartem, pół serio – jego dramatyczność.

Dla uzyskania śpiewności Fallaci sięgała często po epizeuksis, czyli powtórzenie danego elementu w bezpośrednim jego sąsiedztwie:

I **mówił, mówił** tym swoim niskim, wibrującym głosem, i **wyjaśniał, wyjaśniał**, jakby to miało sprawić, że zapomni o przerażonej dziewczynce biegnącej pod jego bombami [...]. [SSM 110]

Temu samemu celowi służyła także anafora:

Może dlatego, że pierwszy raz przygotowywałam się na start rakiety. **Może dlatego**, że byłam prawie sama w tym autobusie, nierozproszona przez twarze czy hałasy. **Może dlatego**, że przypominało mi się to, co mówił Teodor [...]. **Może** wszystkie te rzeczy razem, nie wiem: faktem jest, że świt nie będzie mi się już wydawać taki wspaniały, tato. Świty, które pamiętałam, to były świty w mieście [...]. **Albo** świty w lesie [...]. **Albo** świty nad morzem [...]. Świt na pustyni jest inny. To świt cichy, nieruchomy, skamieniały, świt niepulsujący życiem ani dźwiękami, świt zrobiony ze świtu i niczego innego. [...] **Istniała tylko** cisza, której nawet autobus sunący po asfalcie nie zakłócał, **istniała tylko** ta ciemność, barwiąca ciemnością nawet [wapienny] piasek [...]. Spływająca na nas ciemność, zagradzała nam drogę niczym żywopłot, potem nagle ją sforsowaliśmy i nastał świt: świt z samego światła, nigdy niewidzianych kolorów, złota różu fioleto, złote dźwięczenia w różu i fiolecie, straszliwy, a jednak wspaniały, przerażający, a jednak wzniosły. Świt bez delikatności, świt rodem z Księgi Rodzaju. [SSM 512-513]

Jak widać w powyższym fragmencie, znowu mamy do czynienia z wyrazem węzłowym – stale przywoływanym słowem „świt”. Wzbogacenie powyższego fragmentu metaforami i gradacją dodatkowo zwiększyło jego wewnętrzne napięcie oraz sugestywność aż po nieco anakolutyczną kulminację dążącą do finalnych równoważników zdania.

Umelodyjnienie Fallaci osiągała również poprzez kumulowanie pytań retorycznych, porównań lub innych elementów (enumerację):

[...] zrobimy to **również im**? Ukradniemy **również im** góry i doliny, źródła i lasy? Unicestwimy **również ich** nabojami i whiskey? Zredukujemy **również ich** do niewolników lub egzemplarzy w ogrodzonych rezerwatach? [SSM 300-301]

Za pomocą przesłuchań, kwestionariuszy pisemnych i ustnych, elektroencefalogramów, twoja dusza zostaje przenicowana **jak** flak, przebadana **jak** bakcył pod mikroskopem, wyprana **jak** brudna szmatka, sprofanowana, obnażona: aż pozbawiona każdej tajemnicy, leży naga **jak** nagie ciało przed oprawcami. [SSM 184-185]

Wiele z postaci sportretowanych w tej książce jest **moimi przyjaciółmi**. Albo prawie **moimi przyjaciółmi**. Albo **moimi** potencjalnymi **przyjaciółmi**. Kiedy nie są **moimi przyjaciółmi** albo **moimi** prawie **przyjaciółmi**, albo **moimi** potencjalnymi **przyjaciółmi**, są **moimi nieprzyjaciółmi**. Albo prawie **nieprzyjaciółmi**. Albo moimi potencjalnymi **nieprzyjaciółmi**, którzy wszakże sportowo dzielili [ze mną] mękę trudnego spotkania: zasługując na wdzięczny szacunek. [A 5]

Tego typu akumulacja nie tylko zwiększała śpiewność, ale także potęgowała skuteczność przekazu i/lub stawała się nośnikiem ironii.

Między satyrą a liryacją¹⁶

Krytyczna deformacja, piętnowanie niepopieranych przez siebie zachowań czy – wręcz – wyśmiewanie pewnych osób pojawiają się w analizowanych tekstach do tego stopnia często, że można mówić o postawie satyrycznej Oriany Fallaci.

Emblematycznym przykładem takiego podejścia jest wywiad z Porfiriem Rubirosą, zwanym Rubim, pochodzącym z Dominikany dyplomatą, kierowcą wyścigowym, graczem w polo i utalentowanym playboyem¹⁷. Jednak rozmowa z 1963 roku, którą florentynka nazwała ostatecznie „mozaiką”, przedstawia niegramotnego człowieczka, niemogącego zwalczyć przerażenia na widok magnetofonu: w ciągu dwóch godzin udało się nagrać ledwie trzydzieści minut materiału.

Jednak nie żałuję, że przedstawiłam Rubiego bardziej rozmownym niż w rzeczywistości: jego przyjaciele przysięgają mi, że z innymi jego wymowność jest wyśmienita, można go słuchać, jakby był Demostenesem. A że kilku jego przyjaciół to, dziwna sprawa, i moi przyjaciele, jestem zmuszona nie wątpić w to. [A 290]

Owa „rozmowność” jest terminem wybitnie ironicznym, jako że tym, co otrzymuje czytelnik, jest trzynaście stroniczek wymuszonych prawie zeznań: dziennikarskie kwestie praktycznie równają się odpowiedziom Rubirosy, zafiksowanego na chęci wyłączenia i pozbycia się z zasięgu wzroku magnetofonu, „tego obracającego się ustrojstwa” [A 291, 295, 300, 301]. Wyłania się z nich obraz fizycznie brzydkiego, „o negroidalnym profilem” [A 288], gnuśnego, wylęknionego mężczyzny, obficie się pocącego [A 289], drżącego i ledwie wykrztuszającego kolejne kwestie, mimo pełnego zaangażowania dziennikarki, przesyconego wszakże niezawołowanym sarkazmem, na który Rubi nie był w stanie przytomnie zareagować i plątał się we własnych wypowiedziach.

Jak więc widać, dziennikarka nie wzbraniała się nie tylko przed szydzeniem z czyichś zachowań, ale także wyglądu. W ten sposób np. Rita Hayworth była według Oriany Fallaci „kobietką o zgniecionym ciele, ukrywającą kości pod płaszczem Tycjanowych włosów” [SPH 32]; Kim Novak „blondyną o tłustych ramionach i twarzy martwej lalki” [SPH 32], z kolei Lana Turner twarz miała „zniszczonej” i „wargi wygięte w grymasie niesmaku”, co ją szpeciło [SPH 32]. Nie chodziło o zawiść względem ówczesnych piękności: O. Fallaci była świadoma własnej urody. Była też jednak przekorna: szła pod prąd i dawała temu wyraz; łamała przyjęte zasady i dawała się ponieść krytykanctwu *en bloc* – i to także temu najpłytszemu, gdyż zogniskowanemu na fizyczności. Tym sposobem dostało się prawie wszystkim tuzom Hollywood, łącznie z Louellą Parsons, niezwykle wpływową gwiazdą kolumn plotkarskich:

¹⁶ Oczywiście oba te elementy przenikają wiele warstw tkanki tekstu, na semantycznej kończąc – tak więc niniejsza część analizy jest naturalnym ciągiem dalszym poprzedniej.

¹⁷ Oprócz niezliczonych kochanek, miał pięć żon, pośród których znalazły się dwie milionerki (uznawane za najbogatsze wówczas kobiety świata), Doris Duke i Barbara Hutton.

[...] ma siedemdziesiąt lat z okładem i pisze dla gazet od kiedy była dziewczątkiem. Fizycznie jest katastrofą: jak ją pierwszy raz zobaczyłam, wystraszyłam się. Mała i gruba, ubiera się [...] jak dziewczynka. Wieczorem, gdy jest elegancka nie ma żadnego problemu by odślaniać swoje czcigodne ramiona. Borykając się ze sztuczną szczęką, uśmiecha się straszonym grymasem i nigdy nie wiadomo, czy chce się do was uśmiechnąć czy zrobić dziwną minę¹⁸. [SPH 63]

W innym miejscu Fallaci wspomniała, że L. Parsons była tak niska, że nie dosięgała do kropielnicy przy wejściu do kościoła [SPH 75], co było tyleż czytelną, co krzywdzącą hiperbolą. Taka subiektywizacja z jednej strony może być pochytywana jako przejaw szczerości, autentyczności, z drugiej jednak jawna dewaloryzacja czy wręcz dehieratyzacja może nosić znamiona manipulacji. Włoska dziennikarka uciekała się do różnych sposobów, by przekonać czytelnika do swojej wizji świata, ale opisy przywodzące na myśl *argumenta ad personam* nie wydają się honorowym posunięciem.

Swoją drogą i z honoru, a dokładniej: własnej słowności, Fallaci potrafiła zrobić żart na potrzeby wykonywanego zawodu i wykorzystać go do zapełnienia najpierw szpalt tygodnika, a potem stron książki¹⁹. Joseph Cotten zaprosił włoską dziennikarkę na jedno ze swoich prestiżowych, sławnych na całe Hollywood przyjęć, prosząc ją, by przysięgła, że nikomu o niczym nie opowie. Po czym Fallaci wszystko ze szczegółami opisała [SPH 55-61], żartobliwie tłumacząc, że w końcu jedyną osobą, która się skompromitowała była ona sama: „postąpiłam z niegrzeczną perfidią względem słabych i całkowicie bezbronnych stworzeń” [SPH 55] – ironizowała, dodając, że przecież J. Cotten wiedział, że jej „zawód polega na pisaniu artykułów, dotyczących innych ludzi” [SPH 55], czyli – jak ma sobie dopowiedzieć czytelnik – aktor sam był sobie winien. Przy czym należy podkreślić, że na przyjęciu nie wydarzyło się nic, co mogłoby stawiać kogokolwiek w złym świetle; może poza podejrzaną wręcz nudą i poprawnością.

Ironia, karykaturalne opisy i inne realizacje postawy satyrycznej nie miałyby jednak swojej mocy, gdyby nastrój nie ulegał zmianie²⁰. Lubiąca się w jaskrawym obrazowaniu Fallaci zmienia niekiedy rejestr wypowiedzi:

Korytarzami wysprzątanymi na błysk z powodu zwykłej obsesji na punkcie ściereczek, mydła i szczotek, charakterystycznej dla najczystszeo narodu na ziemi, przechodziły gejsze niczym nowicjuszeki w zakonie: skrzyżowane ramiona, ukryte w obszernych rękawach, spuszczone wzrok, usta zaciśnięte w ponurym milczeniu. W salach do nauki śpiewu, tańca, psychologii, kłęzały

¹⁸ Udało mi się dotrzeć do zdjęć z 21. urodzin Natalie Wood (czyli z 1959 r.), na których L. Parsons wyglądała jednak bardzo dobrze, jak na swoje 78 lat, ubrana w suknię zakrywającą ramiona i ujmująco uśmiechnięta.

¹⁹ Inna sprawa, że Fallaci potrafiła z wszystkiego uczynić materiał na artykuł, nawet ze spotkania, do którego nigdy nie doszło: przez długie miesiące bezskutecznie próbowała przeprowadzić wywiad z Marilyn Monroe, ostatecznie zdołała jedynie porozmawiać z Arthurem Millerem, co opisała najpierw na łamach „L'Europeo” (O. Fallaci, *Ho odiato Marilyn come una moglie gelosa*, „L'Europeo”, 29.01.1956, nr 5, s. 16), a potem w *I sette peccati di Hollywood* [SPH 7-29].

²⁰ Na niejednolitości nastroju opiera swoją siłę oddziaływania np. groteska.

na *tatami*, nieruchome w kimonach lśniących kolorami i złotem, hieratyczne pod błyszczącymi, czarnymi perukami zdawały się odmawiać nieszpory w kościele. Żadna, widząc nas, nie wykonała najmniejszego ruchu ciekawości, nie podniosła rzęs. Pozostawały nieruchome, z tymi nieco smutnymi twarzyczkami, przykręconymi do łabędzich szyj: prawie jak motyle już martwe i przyszpilone do ściany. [SI 159]

Liryzacja opisu niewątpliwie zwiększa sugestywność, co już było widoczne we wcześniejszych przykładach. Jednocześnie staje się – świadomą czy nie – legitymizacją literackich pretensji autorki. Oriana Fallaci od dziecka pragnęła pójść w ślady Jacka Londona – korespondenta wojennego i dziennikarza, który z czasem stał się uznanym pisarzem. Stać się „Jacqueline London”²¹, jak mawiała. Więc od początku swojej kariery prasowej czerpała zarówno z paradygmatów dziennikarstwa, jak i literatury pięknej.

Podsumowanie

Walery Pisarek proponował, by za cechy dobrego stylu języka prasy uznać: obrazowość, konkretność, dynamiczność; za złe natomiast: kancelaryjność, sloganowość, szablonową frazeologię i egzaltację²². Zatem analizowany idiostyl można ocenić pozytywnie: estetyka i skuteczność komunikacji jest tu zręcznie realizowana: retoryczne bogactwo wzmaga ekspresywność, iteracyjność nasila natarczywą skuteczność przekazu, gra pomiędzy różnymi funkcjami językowymi zwiększa pozór zażyłości z czytelnikiem, impulsywność i subiektywność dają wrażenie szczerości i autentyczności, a silne, emocjonalne powiązanie dziennikarki z wydarzeniami wywołuje większe zaangażowanie odbiorcy. Jednak estetyczno-aksjologiczna triada: piękno, dobro, prawda, będące od starożytności wyznacznikiem ideału artystycznego, egzystencjalnego, komunikacyjnego, pozostaje tu mocno naruszona, jak stwierdza bowiem Andrzej Markowski, „[e]tyka słowa zakłada przekazywanie komunikatu prawdziwego w sposób uczciwy, rzetelny i przyjazny dla odbiorcy”²³. Oriana Fallaci robi wszystko, by uwieść swojego czytelnika. Prawie realizuje wytyczne Jerzego Bralczyka dla skutecznego komunikatu reklamowego (atrakcyjna treść, sugestywność, zrozumiałość, zapamiętywalność, zwięzłość, oryginalność)²⁴. Taka nadmierna spektakularyzacja, wzmocniona emocjonalnym nacechowaniem, zbliża się niebezpiecznie do manipulacji, potrzeby nie tyle informowania, ile przekonywania do własnej percepcji i recepcji. Nie bez kozery Orson Welles w przedmowie

²¹ *Playboy* *intervista: Oriana Fallaci – candida conversazione*, „Playboy. Edizione italiana”, styczeń 1976, s. 108 (15-17, 108, 110, 112).

²² W. Pisarek, *Retoryka dziennikarska*, Kraków 1988, s. 195.

²³ A. Markowski, *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa 2005. Za: J. Puzynina, *Dlaczego bronię kultury słowa?*, s. 1, <http://www.kongresdydaktyki.polonistyka.uj.edu.pl/documents/7835005/a70b4891-1b3e-4bf6-a6e9-1dd499d1b0d2> [dostęp: 30.10.2017].

²⁴ J. Bralczyk, *Język na sprzedaż, czyli o tym, jak język służy reklamie i jak reklama używa języka*, wyd. II, Gdańsk 2004, s. 37-46.

do *I sette peccati di Hollywood* (1958) porównał włoską dziennikarkę do Maty Hari, nazwał „zręcznym szpiegiem”, potrafiącym „ukryć najbardziej zaciekle dziennikarkę za najbardziej zwodniczą z damskich masek” [SPH 5-6]. Stwierdził przy tym wprost: „To, co podziwiam w sprawozdaniu panny Fallaci to nie [...] poszanowanie prawdy, ale ten oryginalny charakter, na który czekało się od dawna” [SPH 5]. Zasygnalizował zatem wprost naruszenie etyki słowa. Oriana Fallaci miała świadomość, że język jest potężnym narzędziem, jednak bardziej niż na etyce skupiała się na skuteczności przekazu, na usługach której pracowały w jej przypadku poprawność językowa, sprawność wypowiedzi i estetyka słowa.

Bibliografia

- Bralczyk J., *Język na sprzedaż, czyli o tym, jak język służy reklamie i jak reklama używa języka*, wyd. II, Gdańsk 2004.
- Carrano P., *Le signore «grandi firme»*, Firenze 1978.
- Gajda S., *O pojęciu idiostylu*, [w:] *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988, s. 23-34.
- Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma–Bari 2009.
- Fallaci O., *Gli antipatici*, wyd. V, Milano 2009.
- , *I sette peccati di Hollywood*, wyd. VI, Milano 2010.
- , *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna*, wyd. VIII, Milano 2010.
- , *L'Italia della dolce vita*, Milano 2017.
- , *Se il Sole muore*, Milano 2010.
- , *Tylko ja mogę napisać swoją historię*, tłum. J. Łukaszewicz, Warszawa 2017.
- , *Un cappello pieno di ciliegie. Una saga*, wyd. V, Milano 2010.
- Francesco Cevasco *intervista Oriana Fallaci*, „Corriere della Serra”, 21.09.1993, [w:] O. Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, wyd. VIII, Milano 2010, s. 119-131.
- Machnicka V., *Terminologiczno-metodologiczne dyskusje na temat idiolektu i idiostylu*, „Conversatoria Linguistica” 2010, rok IV, s. 121-135.
- Nasi A., *Il giornalismo di Oriana Fallaci dal 1961 al 1974*, b.m., b.r. (e-book).
- Nawias obok innego znaku interpunkcyjnego*, <https://sjp.pwn.pl/zasady/437-97-7-Nawias-obok-innego-znaku-interpunkcyjnego;629865.html> [dostęp: 30.10.2017].
- Parentesi tonde*, http://www.treccani.it/enciclopedia/parentesi-tonde_%28La-grammatica-italiana%29/ [dostęp: 30.10.2017].
- Pisarek W., *Retoryka dziennikarska*, Kraków 1988.
- Playboy intervista: Oriana Fallaci – candida conversazione*, „Playboy. Edizione italiana”, styczeń 1976, s. 15-17, 108, 110, 112.
- Puzynina J., *Dlaczego bronię kultury słowa?*, <http://www.kongresdydaktyki.polonistyka.uj.edu.pl/documents/7835005/a70b4891-1b3e-4bf6-a6e9-1dd499d1b0d2> [dostęp: 30.10.2017].
- Tichoniuk-Wawrowicz E., „*Jestem florentynką*”. *Meandry tożsamości Oriany Fallaci*, [w:] *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność*, red. B. Morzyńska-Wrzosek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski, Bydgoszcz 2017, s. 192-206.

Między etyką, estetyką i skutecznością komunikacyjną: idiostyl wczesnych ksiązek Oriany Fallaci

Streszczenie: Ostry styl późnej Oriany Fallaci jest znany i omawiany, jednak niewielu badaczy zajmuje się wczesnymi pismami tej dziennikarki; zwłaszcza w Polsce, większość bowiem tytułów tej autorki z końca lat 50. oraz 60. wciąż nie doczekała się przekładu na nasz język. Warto zatem przyjrzeć się sposobom formułowania myśli młodej dziennikarki, by poszukać wyznaczników idiostylu jej ówczesnych tekstów. Analizowanymi konstruktami badawczymi będą: *I sette peccati di Hollywood* (1958), *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna* (1961), *Gli antipatici* (1963) i *Se il Sole muore* (1965).

Niniejszy szkic skupi się na kilku stałych stylemach i ich funkcjach, a mianowicie: specyficznej interpunkcji, wartościującym nazewnictwie alternatywnym, toskanizmach, wielowymiarowej tendencji do powtórzeń, refreniczności i hiperbolizacji, skłonności do liryzacji oraz przenikającej wszystkie te aspekty i przejawiającej (również) poprzez nie nieukrywanej subiektywności.

Słowa kluczowe: idiostyl, Oriana Fallaci, hiperbolizacja, powtórzenia, subiektywność

Between ethics, aesthetics and effectiveness of communication: idiostyle of the early writings by Oriana Fallaci

Summary: The sharp style of Fallaci's late writings is well known and discussed, but few researchers deal with her titles from the late 50s and 60s. Especially in Poland, because most of her books from that period have not been translated into our language. It is therefore worthwhile to have a look at the young journalist's ways to formulate thoughts in order to find the determinants of the idiostyle of her earlier texts. In this article I will analyse: *I sette peccati di Hollywood* (1958), *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna* (1961), *Gli antipatici* (1963) and *Se il Sole muore* (1965). I will focus only on a few permanent stylistic features and their functions, namely: specific punctuation, alternative naming, Tuscan terms, multidimensional tendency to repetition, refraction and hyperbolisation, lyrical inclination, as well as unchecked subjectivity penetrating all these aspects and manifesting (also) through them.

Keywords: idiostyle, Oriana Fallaci, hyperbolisation, repetition, subjectivity