

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.33.1.6>

Astrid Kovačević

**(AUTO)BIOGRAFSKA SUBVERZIJA
ORIANE FALLACI U ROMANU
JEDAN ČOVJEK (UN UOMO)
Tekst kao verbalna projekcija vlastitog sebstva**

*dr. sc. Astrid Kovačević, Zagreb
akovacevic2812@gmail.com*

izvorni znanstveni članak

UDK 821.131.1.09Fallaci, O.-31

rukopis primljen: 8. prosinca 2020; prihvaćen za tisak: 25. svibnja 2021.

Odupiranje Oriane Fallaci svakom obliku edipskog totalitarizma i hegemonije, kao i odustajanje od etabliranih žanrovskih konvencija, rezultira atipičnim žanrovskim entitetima s izraženim psihološkim otiskom autorice (Porzio). Takvi, formalno neodređeni, tekstovi prate program tzv. antiedipske estetike (Irigaray), unutar koje predvidljivost i cjelovitost, jedinstvo i totalitet, red i sustavnost ustupaju mjesto spontanosti i fragmentiranosti, varijabilnosti i mnogostrukosti, preklapanju i preplitanju.

Aricò naglašava da je u Fallacinu slučaju došlo do formalnoga kreativnog nereda, do gotovo potpune fuzije stvarnosti i fikcije, nejasnog prijelaza pisane i izgovorene riječi, do preklapanja ekstradijegetskih i intradijegetskih razina, odnosno do uspostave čvrste semantičko-sintaktičke veze između autora i pripovjedača (167).

Takva neuniformirana tekstualna struktura rezultat je nepostojanja univerzalnog i sveznajućeg, superiornog i nadređenog, autorskog sebstva izvan granica tekstualnog. Fallacina lingvistička kreativnost suprotstavlja se faličkom hijerarhijskom sustavu, koji podrazumijeva unaprijed izgrađen autorski identitet. Priklanjajući se poststrukturalističkoj metodologiji, koja autora i pripovjedača čini rezultatima retoričkih strategija, odnosno čini tekst nadređenim i povlaštenim pojmom (Cavarero), te odbacujući kanonski

metodološki pristup (Aricò 171–173), izgovarajući, no istodobno i osluškujući tekst (Derrida, *The Ear of the Other*, 13), autorica subjekt pretvara u objekt, tekst u „verbalnu projekciju vlastitog sebstva” (Aricò 587).

Fallacina autorska i pripovjedačka subverzija tekstualno pretvara u vokalno (Spinazzola), biografsko u autobiografsko (Rosa 77–80), stvarnost u fikciju (Aricò 167). Na tragu francuskog poststrukturalizma, Fallaci odustaje od afirmacije autorskog subjekta kao svemoćnog ekstradijegetskog identiteta, distanciranog od vlastitog teksta. Prema njezinu mišljenju, autorski je subjekt retorički konstrukt, uspostavljen hermeneutičkim procesima, trenucima u kojima subjekt teksta i subjekt čitanja zamjenjuju svoja mjesta (Aricò 172).

Odustajanje od unaprijed izgrađene autorske osobnosti ukazuje na proces pisanja kao na proces rekonstrukcije vlastitog bića (Gusdorf 10). Putem pisanja, umetanja krhotina i fragmenata jezične stvarnosti, omogućava se (re)konstrukcija autorskog subjekta i njegovo/njezino pozicioniranje u odnosu na stvarnost koju opisuju (Cavarero; Battersby). Prema Cavarero, ovakve diskurzivne metode odraz su utjecaja ženskog i ženstvenog, a rezultat će beskonačnim procesom jezične semioze (100–101). Fallacini tekstovi, nabijeni snažnim vokalnim pečatom postaju tako zrcalni prostor unutar kojeg se autoričino sebstvo mise en abîme efektom reflektira i umnožava, prostor performativnih jezičnih strategija (Finci 119).

Ključne riječi: Oriana Fallaci; Aleksandros Panagulis; antiedipska estetika; nomadizam; autobiografija; žensko pismo; autorski subjekt; falogokracija; autobiografska subverzija

Roman *Un uomo* (1979) jedno je od najčitanijih djela Oriane Fallaci. Kako i sam naslov najavljuje, u njemu je riječ o jednome čovjeku. No, je li riječ o muškarcu, u tom slučaju svaku bi sumnju odagnao termin *maschio*, ili je ovom riječju obuhvaćena i žena, koju bi pobliže označavao i razlikovao termin *donna*, u naslovu se ipak prešućuje. Je li, dakle, ona pisala o njemu, je li on govorio o njoj ili je ona njegovim riječima opisala sebe ostaje pomalo nejasno.

Ova, sa žanrovskog stanovišta, neobična intimna ispovijest uspješno odolijeva svakom pokušaju da se jasno odredi radi li se o biografiji, autobiografiji, dnevniku, romanu ili je u pitanju neki potpuno nov žanrovski entitet, na granici biografskog i autobiografskog, stvarnosti i fikcije.

Da bi se ovom slučaju primjereno znanstveno pristupilo, nužno je krenuti od doprinosa proučavanju biografskih i autobiografskih tekstova, od metodoloških rasprava u *Autobiografskom sporazumu* Philippea Lejeunea iz 1975.

Lejeune ističe kako je autobiografija retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastito življenje, te kako klasični autobiografski iskaz podrazumijeva identičnost autora i pripovjedača, odnosno pripovjedača i glavnoga lika (Lejeune 202).

Uz klasični autobiografski iskaz u prvome licu, koji jasno i precizno od- vaja autobiografiju od biografije, Lejeune navodi i alternativne pripovjedne modele, poput onih u drugom i trećem licu, čime se identičnost pripovjedača i glavnoga lika ne isključuje, dapače, ovaj model dopušta da se narativne razine, na neki način, podvoje, odnosno da se početna naracija u trećem licu prekine, primjerice, uplitanjem pripovjedača u prvom licu (203–205).

Odnos autorskog identiteta i gramatičkog lica, unutar pisanog diskurza, odnos je izvantekstualne i tekstualne zbilje. U tom smislu, Lejeune naglašava kako stvarna osoba ne određuje autorsko *Ja*, već autorsko *Ja* određuje stvarnu osobu, odnosno osoba postoji isključivo unutar određenog diskurza (209). Autorsko *Ja* fizička je spojnica između diskurza koji stvara i zbilje koja ga okružuje. Njegovo/njezino je ime faktor koji stvara tzv. autobiografski prostor, mjesto autentičnosti, zbiljnosti, osobnog i intimnog. U konačnici, to ime na sebe preuzima svu brigu i odgovornost teksta koji potpisuje, on/ona u najvećoj je mjeri „socijalno odgovoran pojedinac” (212).¹

Lejeune razmatra odnos biografije i autobiografije s fikcijom, te smatra, iako su biografije i autobiografije, za razliku od fikcije, referencijalni tekstovi, odnosno teže obavijestiti o nekoj izvantekstualnoj zbilji, kako se u čitavom nizu neprimjetnih stupnjevanja spajaju s romanom (226). I to poglavito u sferi imaginativnog, obzirom da su upravo ovi oblici, baš kao i roman, nadahnuti stvaralačkim procesom koji tjera pisca da zadrži i opiše samo one događaje i doživljaje koji mogu sazdati strukturirani model (259).

Nakon niza gotovo matematički preciznih pokušaja da jasno odredi što točno kvalificira određeni tekst kao autobiografski, je li to gramatičko lice, odnos tekstualne i izvantekstualne zbilje, osobnog i javnog, Lejeune zaključuje kako je autobiografija u naravi način čitanja, koliko i vrsta pisma, ona je, na neki način, ugovorni dojam čitatelja (235). Stoga je i sama povijest autobiografije zapravo povijest različitih načina čitanja, kompromisa i interpretacija (236).

¹ Oriana Fallaci uvijek je odlučno inzistirala na upotrebi muškog, odnosno srednjeg (ujedno i neutralnog) roda imenice *pisac (lo scrittore)* kada se o njoj govorilo i pisalo, čime je nerijetko otvarala prostor brojnim polemikama na temu roda i spola u jeziku.

Prema mišljenju Adriane Cavarero, ono što se u znanosti o književnosti prepoznaje kao klasična autobiografija² podrazumijeva prisutnost jednog jedinstvenog, stabilnog, snažnog i nepokolebljivog subjekta, kompaktnog i ujedinjenog sebstva, koji se u toj vrsti autonaracije, na neki način, samopotvrđuje (Cavarero 91). U tom smislu, autobiografija je svojevrsno ogledalo već izgrađenog i nadasve postojanog identiteta. Cavarero ističe kako takav teorem klasične autobiografije govori o prisutnosti jednog sveznajućeg subjekta koji, pripovijedajući vlastiti život, preuzima ulogu prevoditelja, jer ne čini drugo nego li vlastita iskustva iz svijeta realnog prenosi u pisani medij svijeta fikcije, držeći pritom znatan odmak svoje „psihološke esencije”, svoga vlastitog *Ja*, u odnosu na tekst koji mu služi (91–100).

Razdoblje postmodernizma i poststrukturalističke teorije izmijenilo je koncept autobiografskog i to kako na polju naracije te same tehnike pisanja, tako i na polju interpretacije. Janet Varner Gunn napominje kako se u anti-metafizičkom horizontu poststrukturalističke teorije ne nazire postojanje univerzalnog i jedinstvenog *Ja* izvan jezičnih granica teksta, odnosno sam je tekst stvoritelj onog koji progovara, autora ili pripovjedača (30). Tekst je taj koji donosi kontinuitet, stabilnost i jedinstvenost vlastitom *Ja*, koje sada njemu služi. *Ja* je tako produkt teksta, rezultat performativne moći retoričkih tekstualnih strategija, a autorovo/pripovjedačevo sebstvo čisti je efekt moći jezika.³ U tom smislu, postmodernisti i postmodernistička kritika u sintagmi *autobiografsko* kao ključan element ističu upravo *graphein*, ne *auto*, ne *bio*.

Analizirajući razne vrste autobiografskog izričaja, Adriana Cavarero dolazi do zaključka kako su one uvelike određene spolnim razlikama (101). Naime, ženstven pristup autobiografskom sastoji se upravo od negiranja jedinstvenosti i nadmoći autorovog *Ja* nad vlastitim tekstom, negirajući istodobno čitavu falogocentričnu zapadnjačku tradiciju koja sposobnost sinteze i unifikacije prepisuje *Njemu*, dok istodobno „fragmentiranost, nedosljednost i rezistentnost na svaku moguću sintezu prepisuje *Njoj*” (Battersby 151). Ženske su biografije i autobiografije, prema Cavarero, multifragmentiran slijed životnih segmenata, koji vlastito mjesto i značaj traže upravo u jeziku, u tekstu. Taj život, koji čeka u redu da bude ispričan, svoj oblik i značaj ostvaruje tek unutar teksta koji ga kroji, odnosno u beskonačnim hermeneutičkim mogućnostima kojima raspolaže čitatelj/-ica.

² Poput djela Rousseaua i Goethea.

³ Podsjeća na Barthesovu tezu o smrti autora te ideji o nadmoći jezika.

Oriana Fallaci jedna je od najkontroverznijih talijanskih novinarki i spisateljica. Njezin otvoren i neposredan način obraćanja rijetke je ostavljao ravnodušnima. U velikoj mjeri nekonvencionalna, često čak i protuinstitucionalna i antitradicionalna, u odnosu na patrijarhalno-zapadnjačke strukture moći, ova autorica njeguje svojevrstu demistifikaciju i dekonstrukciju krutog i monolitnog sustava standardnog jezika. Pomičući jezične granice teksta u nomadski prostor⁴ heterogenog, u prostor gdje se vremenske i prostorne udaljenosti, intradijegetske i ekstradijegetske razine preklapaju i gube, autorica vlastiti disidentski subjektni položaj kao talijanske žene i Južnoeuroljanke u američkom, tada dominantno muškom novinarskom i literarnom sektoru unutar kojeg je u svojim zrelim godinama stvarala, koristi za bijeg od jezičnih simboličkih autoriteta, faličkih i falogokratičnih kulturnih uzusa, homogenih i binarno etabliranih žanrovskih konvencija (Kristeva 3–8)⁵.

⁴ Pojam *nomadskog* proizlazi iz antropoloških iskustava. Nomadski su narodi i kulture stoljećima predstavljali one bez domovine, bez prava i glasa, bez identiteta. Naravno, ovdje se ne radi o takvoj vrsti nomadizma, već o drugačijoj razini svijesti, o želji da se promijene i preokrenu ustaljene dogme, politička uvjerenja i stavovi. Rosi Braidotti definira ženu kao *nomadski subjekt*, odnosno kao subjekt u fazi tranzicije, koja započinje dolaskom postmodernog doba, a taj subjekt u pokretu vlastito mjesto pronalazi ulazeći u otvoreni konflikt s falogocentričnim statičnim i stabilnim subjektom (13). Nomad jest, ističe Braidotti, jezični virtuoz. On poznaje svako skriveno značenje riječi i svaku moguću interpretaciju. Za njega riječi i rečenice nisu konačan oblik, već bezvremenski i bezprostorni simboli u neprekidnom gibanju, koji unutar različitih konteksta ostvaruju različita značenja. Nomadsko se pismo, navodi Braidotti protiv ideološkog puritanizma (36–37). Ono je antiedipski odgovor usmjeren na „autoritativni režim tiranskih očeva” (37). Jezični nomad, ističe Braidotti, njeguje stil tzv. *strukturalističkog bricolagea* kojem je glavno obilježje *inter-* i *transdisciplinarnost*, te ono što Deleuze definira kao *deteritorijalizacija*, odnosno postati nomadom ideja, premještanje pojedine koncepte, poznate registre te kulturne i literarne običaje u neki novi kontekst. Stil jezičnog nomada suprotstavlja se ustaljenom, rigidnom i formalnom akademskom institucionaliziranom jezičnom izričaju, a često je obilježen mnogobrojnim preklapanjima različitih jezičnih stilova i registara, približavajući se govornom, a ne pisanom jeziku (58–60). Stoga je nomadska estetika uglavnom i usmjerena na demistifikaciju književnog jezika, na rušenje političkih i kulturnih enklava, ustaljenih žanrovskih konvencija, na uočavanje svih nejasnih oblika hegemonije i opresije.

⁵ Prema Kristevi ženski se položaj može teoretizirati na isti način kao bilo koji drugi marginalan položaj u odnosu na položaj centralizirane strukture moći. Putanja marginalnosti ona je putanja kojom Kristeva povezuje semiotičko (prededipsko), određeno kao marginalno u odnosu na jezik, i ženstveno, određeno kao marginalno u odnosu na patrijarhat. Marginalizacija, kao oblik disidentstva i subverzije, kategorija je koju Kristeva povezuje uz termin *ženstvenost*, no negirajući istovremeno bilo kakav oblik biologizma i esencijalizma.

Fallaci njeguje proces jezične demokracije. Zaokrećući i pomičući jezične granice, neprekidno dovodi u pitanje pojam identiteta i subjektiviteta, autora i autorskog glasa. Njezin osnovni strateški alat konkavni je *speculum*,⁶ *mise en abîme*, kojim vlastiti tekst morfološki produbljuje i otvara, čini ga živim tkivom podložnim mnogostrukim hermeneutičkim istraživanjima. Za nju je pisanje prirodan i sinkroniziran prijepis slobodnoga govornog čina, prostor u koji unosi vlastitu sebe, vlastita razmišljanja i stavove, progovarajući tzv. glasom tijela.⁷ Prisutnost zvuka, živoga glasa, unutar pisanog teksta osposobljuje formalnu inhibiciju jezičnih zakona i potiče izlazak iz rigidnih okova grafičkog.⁸ Živi glas postaje tako osnovna karakteristika njezinih djela, jer, pišući, autorica prvenstveno osluškuje i govori, čuje i pretvara, opisuje, ali i sudjeluje.

Autoričin sociolingvistički, disidentski i subverzivan, subjektni položaj u velikoj mjeri manifestira temeljne karakteristike *nomadske estetike*, fenomena „intenzivnog putovanja u mjestu” (Deleuze i Guattari)⁹, svojevrsnog psiholingvističkog otpora prema etabliranim strukturama zapadnog sustava. Njezina politička uvjerenja i stavovi, kontinuirana geografska tranzicija i samovoljno izbjeglištvo, ostavit će trajne posljedice na njezino pismo. Kao nomadski subjekt, ženski subjekt u procesu neprekidnog reoblikovanja i reinterpretacije (Braidotti 13), njegovat će otvoren, neformalan i multidisciplinarni jezični stil, kojim će se, još jednom, jasno suprotstaviti trajnim političkim definicijama, jezičnim normama i uzusima, falogokratičnim dogmama i režimima moći. Njezin nomadski ukus, izražen afinitet prema egzotičnim i udaljenim multikulturalnim nomadskim prostorima, pustinjama, tamnicama i zatvorskim ćelijama, područjima gdje se vrijeme i prostorne udaljenosti preklapaju i gube, u velikoj se mjeri reperkutira na jasno određenu antiedipsku retoriku. Ta „lingvistički promiskuitetna” (Braidotti 29) retorika tranzicije i transgresije na različite će načine utisnuti tragove nomadskog autorskog pera, a u priči o ljubljenom i tragično premi-

⁶ Irigaray, L. (1974).

⁷ Cixous, H. (1975).

⁸ Gatt-Rutter ističe kako je u Fallacinim tekstovima slobodan govor zarobljen unutar granica pisanog (12).

⁹ Deleuze koristi termin *psihički nomadizam* kako bi njime okarakterizirao suptilno stanje duha, neku vrstu psihičkog progona ili bijega, ono što Jean-François Lyotard naziva „ničija zemlja” (no-man’s-land), a radi se zapravo o obliku otpora prema institucijama sustava. U poznatoj teorijskoj *Raspravi o nomadologiji*, Gilles Deleuze i Félix Guattari objašnjavaju kako je nomadizam zapravo fenomen intenzivnog putovanja u mjestu.

nulom muškarcu, *Un uomo*, manifestirat će se u terminima biografske i autobiografske subverzije, odnosno jezične travestije autorice u glavni lik i pripovjedača, u subjekt i objekt teksta.

Fallaci je bila „lavica”, isticao je uvijek njezin dugogodišnji kolega novinar Françoise Pelou (De Stefano 137). Ova se hrabra žena već od ranog djetinjstva pripremala za iskustva ratnih razaranja i strahota, za velika društvena, ali i osobna razočaranja, koja će uslijediti u njezinim zrelim godinama. Kao djevojčica sudjelovala je u talijanskom Pokretu otpora (*la Resistenza*), pomažući ranjenim partizanima i sudjelujući u tajnim vojnim operacijama, prolazeći svoja prva iskustva izoliranosti, gladovanja i neimaštine. U mladenačkim i zrelim godinama, njezina se borba za slobodu nastavljala gdje god je bilo potlačenih, zaboravljenih i marginaliziranih. Kao novinarka i ratna spisateljica putovala je u nepristupačna i ratom devastirana područja, gurala se među naružane revolucionare, uvijek na prvoj liniji bojišnice. Godine 1956. sudjelovala je u Mađarskoj revoluciji mladih studenata protiv komunističkog režima, 1967. otišla je u ratom slomljen i opustošen Vijetnam, u kojem ostaje sve do okončanja sukoba, a u međuvremenu obilazila je i revolucijama i ratom zahvaćena područja Južne Amerike, Bliskog i Dalekog Istoka, uvijek ustrajući na vrlo snažnom političkom angažmanu, boreći se za slobodu i glas najranjivijih, za pravdu i pravo na različitost.

Aktivno sudjelovanje u ratnim pohodima i vojnim intervencijama, svjedočenje ratnim strahotama oblikovalo je Orianu Fallaci i učinilo je slobodnom i samosvjesnom. Do svoje šezdesete godine Fallaci živi i piše za one kojima je sloboda izražavanja oduzeta, za one čiji se glas ne čuje. Vlastito pisanje autorica doživljava kao životno poslanje, kao dužnost koju kao novinar i kao žena mora ispuniti.

Okončanje Vijetnamskog rata, smirivanje sukoba na Bliskom Istoku, te jedna od najvećih emotivnih trauma koju je Fallaci u kasnim četrdesetima doživjela, gubitak odnosno ubojstvo partnera s kojim je živjela, poznatoga grčkog revolucionara i pristaše grčkog Pokreta otpora,¹⁰ Alexan-

¹⁰ Grčki Pokret otpora nastao je kao reakcija na diktaturu grčkih pukovnika, sinonim za totalitarni režim oformljen 21. 4. 1967. godine u Ateni. Inspirirana talijanskim fašizmom, diktatura je trajala sve do 24. 7. 1974. godine, kada ju je parlament službeno ukinuo. U tom

drosa (Aleksa) Panagulis, u svibnju 1976. godine, autoricu su odvojili od njezine novinarske struke i pisanja kontroverznih članaka, te nanovo i zauvijek približili literarnom stvaralaštvu. Nakon duge bolesti i gubitka majke, tragičnog i iznenadnog gubitka životnog suputnika, te službene ostavke u redakciji *Europea*, Fallaci se povlači u ladanjsku obiteljsku kuću u Greve in Chianti, u Toscani, gdje se tri i pol godine u isključivo posvećuje pisanju romana *Un uomo* (Aricò 177–178).

Teško je reći, ni sama Fallaci to ne uspijeva odrediti, u kojemu su se trenutku sudbine ovih dviju karizmatičnih ličnosti ispreplele. 13. kolovoza 1968. godine, dok je Panagulis pripremao atentat na vođu diktatorskog režima u Ateni, Georgiosa Papadopolusa, Fallaci je posvećena vijetnamskoj tragediji. 17. studenog iste godine, dok je on, iščekujući egzekuciju, boravio u zatvorskoj ćeliji, trpeći zvjerska zlostavljanja, ona se oporavljala od oružanog napada, koji je pukom srećom preživjela, u jednoj meksičkoj bolnici. No, iako geografski još uvijek udaljeni, njihove se životne priče već tada jasno prepliću, vodeći ih u smjeru konačnog susreta.

Nakon neuspjelog atentata na Papadopolusa, Aleksa uhićuju i više od dva mjeseca muče i zlostavljaju, ne bi li progovorio o mogućim pomagačima demokratskih režima u inozemstvu, od kojih su grčke vlasti najviše strepile. No, on odbija govoriti, odbija i potpisivanje priznanja koje mu nude u zamjenu za slobodu. Odbija svaku vrstu suradnje, razgovora i konsenzusa s predstavnicima režima, odlučno im se suprotstavljajući vlastitim fizičkim, psihičkim i moralnim, nadljudskim, naporima.

Štrajka glađu, tjednima ne spava, samoozljeđuje se i krvlju sastavlja stihove, a nakon višestrukih tjelesnih ozljeda, svoj lik u ogledalu više ne prepoznaje. Osuđen na smrt, taj u grčkom narodu nikad prežaljeni heroj, tri dana i tri noći provodi čekajući trenutak konačne egzekucije, koja se neprestance odgađa, produbljujući agoniju i osjećaj bespomoćnosti pred toliko puta zazivanom smrću. U međuvremenu, interes javnosti za njegovu sudbinu iz dana u dan raste, prelazeći granice Grčke, što vlast obeshrabruje i čini

sedmogodišnjem razdoblju Grčka je vođena nizom manjih antikomunističkih vojnih grupacija na čelu kojih su se nalazili pukovnici Georgios Papadopoulos, Nikolaos Makarezos te Ioannis Ladas, koji su se vlasti domogli iznenadnim državnim udarom kojim je ugušena parlamentarna demokracija, a demokratski izabranja koalicija lijevog bloka i bloka desnoga centra protjerana je. Nakon nasilnog preuzimanja vlasti uslijedila su protjerivanja, deportacije, uhićenja, pa čak i naručena ubojstva onih koji su se usudili suprotstaviti. Civilne i političke slobode u razdoblju vladavine pukovnika uništene su, a kraljevska je obitelj prognana iz zemlje.

neodlučnom u namjeri da odluku o smaknuću konačno i sprovede. Naposljetku, smrtna kazna biva poništena, a Alekosa premještaju u sićušnu i mračnu tamnicu. U tom „hladnom i mračnom grobu, tri metra puta dva” (De Stefano 201) Panagulis provodi punih pet godina.

19. kolovoza 1973., zbog prevelikog pritiska javnosti i medija, grčke vlasti oslobađaju Panagulisa, a samo par dana nakon toga, 23. kolovoza, dogodit će se njegov sudbonosan susret s kontroverznom talijanskom novinarkom o kojoj svi govore i pišu (De Stefano 197; 201). Ona očekuje otvoren i vrlo intiman razgovor, znajući da pred njom stoji muškarac naoružan isključivo izuzetnom moralnom hrabrošću, zahvaljujući kojoj, usprkos najokrutnijim zlostavljanjima, nije progovorio o sebi (Rosa 58). De Stefano ističe kako je Fallaci već od prvoga susreta ostala očarana prisustvom svih onih duhovnih i moralnih vrijednosti koje je ovaj nacionalni heroj posjedovao, a u koje je i sama oduvijek vjerovala: „tjelesna i moralna hrabrost, opsjednutost konceptom slobode, borba protiv struktura moći” (198). On utjelovljuje sve ono što njezino djetinjstvo i mladenačke godine predstavljaju: talijanski Pokret otpora, borbu za jednakost i sredinu dostojnu ljudskog bića te žudnju za slobodom od svih totalitarnih i represivnih sustava moći koji propagiraju hegemoniju i jednoduše:

U njemu vidjeh mnoga od onih stvorenja što ih upoznah putujući po svijetu, stvorenja koja su podmetnula vlastiti život za viši cilj, cilj zbog kojeg bijahu mučeni, zatvarani, često i usmrćeni. (De Stefano 199)

On joj vjeruje, osjeća da je ona tu samo zbog njega, te joj se u potpunosti predaje. Govori joj o svojoj prošlosti, sadašnjosti i utopijskim očekivanjima u zemlji obavijenoj korupcijom, političkim terorom i tiranijom. Razgovor završava u kasnim noćnim satima, kada ujedno započinje ljubavna veza dvoje ljudi zadivljenih i opsjednutih pojmom *sloboda*.

Po svemu sudeći, odnos Fallaci i Panagulisa bio je antagonistički odnos slobodne i emancipirane zapadne žene posvećene vlastitoj karijeri i tradicionalnoga grčkog muškarca predanog politici i umjetnosti,¹¹ koji usprkos

¹¹ Alekos Panagulis, kako je nebrojeno puta i sama Fallaci isticala, bio je pjesnik i umjetnik. Uz Fallacinu pomoć, objavio je zbirku pjesama pod nazivom *Pišem Vam iz jednog grčkog zatvora (Μέσα από φυλακή σας γράφω στην Ελλάδα, 1974.)*, zbirku koja sabire pjesme napisane u razdoblju njegova pritvora, od 1968. do 1973. godine. Pjesme, najčešće vrlo kratke, pisane još češće samo u obliku anafore, zrcale patnju političkih zatvorenika u doba diktature

svim njezinim ponudama i nastojanjima da se zajedničkim snagama izbore za sigurniji i spokojniji život, daleko od nemira i očiju javnosti, nije uspio odoliti zovu političke revolucije, svjesno srljajući u smrt. Nakon gotovo četiri burne godine zajedničkog života, perioda u kojem ona gubi trudnoću, Alekos stradava u insceniranoj automobilskoj nesreći. Grčki je narod na koljenima, više od milijun ljudi preplavilo je ulice Atene. Okupljeni oko Panagulisovog lijesa zazivaju Orianino ime, moleći je da o njemu piše, da ga ne zaboravi (Fallaci 12–17). Tako nastaje roman *Un uomo*.

Literarno-novinarski pastiš, reportažni dnevnik na tankoj granici fikcije i političke istine, roman *Un uomo*, demonstrirajući autoričin izražen afinitet prema antiinstitucionalnoj nomadskoj estetici, predstavlja se kao spojnica biografije i autobiografije, literarnog i antiliterarnog, političke optužnice i romansirano tragičnog mita s elementima *folklor*¹². Kombinirajući postupke književnog realizma s onima špijunskog trilera i klasične tragedije, te dodajući svemu tome poneki lirski trenutak, u dokumentarističku reportažu Fallaci vrlo uspješno uspijeva ugraditi vlastita iskustva, razmišljanja, filozofske i političke stavove, „pritom ne kompromitirajući sadržaj” (Aricò 187).

Tematski, roman obuhvaća tri povijesne istine, o kojima autorica, u obliku sjećanja, progovara. Prva je ona o životu i smrti grčkoga junaka i njegovoj borbi za slobodu, druga je ona o kvarnosti i prijetvornosti jednoga političkog režima, o truležu koji izjeda temelje zapadne demokracije, a treća, no istodobno možda ipak prva, jest ona o zajedničkom životu dvoje ljudi osuđenih na vječnu glad za pravdom i moralnim društvom. Upravo su sadržajna slojevitost, osjetljivost Panagulisovih biografskih, ali i političkih, tajnih, podataka, sigurnosno rizična javna objava materijalnih dokaza o nikad procesuiranom političkom deliktu, kao i društvena klima mediteranskog područja 70-ih, zaslužne za ovakav opsežan i mnogostruk žanrovski eksperiment. Naime, nakon 1968. pa sve do konca 70-ih Mediteran je do-

i totalitarnog režima grčkih pukovnika. Neke je pjesme 1980. godine slavni talijanski kompozitor Ennio Morricone i uglazbio. Talijanski su prijevod uredili Oriana Fallaci i Pier Paolo Pasolini, koji je ujedno napisao i predgovor, a objavila ga je kuća Rizzoli iz Milana.

¹² Roman posjeduje klasičnu strukturu narodne priče i grčkoga mita. Junak započinje svoju bitku s nepobjedivim strukturama moći, potom slijedi razdoblje velikih iskušenja, zatim povratak, pa kraj, najčešće kao smrt ili apoteoza.

življavao teško razdoblje političkog preporoda. Teroristički napadi, politička ubojstva i širenje mafije, kao odgovor na jačanje ekstremne desnice, obilježavali su svakodnevicu širega mediteranskog područja. U vrijeme u kojem je Fallaci živjela i pisala na istodobno tri lokacije, u New Yorku, Firenci i Ateni, u njezinoj rodnoj Italiji, počevši od godine 1969., dogodio se čitav niz atentata i organiziranih ubojstava poznatih političara i ljudi iz kulture, među kojima su možda široj svjetskoj javnosti najpoznatija ubojstva Pier Paola Pasolinija 1975., te vođe kršćanskih demokrata Alda Mora 1978. Obzirom na vrlo delikatnu političku situaciju, kako u Italiji, tako i u Grčkoj, iako odlučna u namjeri da javno progovori o istini tragične sudbine čovjeka kojeg je voljela, Fallaci se odlučuje na optužnicu javnim zazivanjem nužnosti sudskog procesa u obliku proznoga književnog teksta. Pripovjedačkim tehnikama autorica pretvara biografsku istinu u književnu maštu kojom odjekuje obraćanje ženskoga glasa preminulom ljubavniku. Rekonstruirajući događaje koji su potakli, u konačnici i doveli, do ubojstva Alekosa Panagulis, pomno istražujući materijalne dokaze o teškoj korupciji grčke vlade, koje je Alekos prikupljao, svako pojedino poglavlje oblikuje u ritam govornoga glasa. Andrews ističe kako je Fallacin roman u suštini detaljna rekonstrukcija i osuda očito planiranoga političkog ubojstva, koje nikad nije podleglo pravednom sudskom procesu i adekvatnim sankcijama, kako od strane grčke sudbene vlasti, tako i od strane međunarodnih institucija (Andrews, *Panagulis*). Fallacin *J'accuse*, umotan u subjektivno i literarno, odgovor je na neispunjenu moralnu i političku odgovornost, na korupciju izvršne i sudbene vlasti. Kako jezikom političke revolucije, kakvim je govorio Alekos Panagulis, nije bilo moguće pisati, odnosno obzirom na činjenicu da je sudski proces u potpunosti podbacio, ovaj put javni apel narodu mora pronaći alternativan put, mora otići do širokih masa, probiti granice domovine i biti dostupan svim slojevima čitateljske publike. Univerzalni paradigmatički simbol tragičnog junaka i njegova romantizirana borba prodani su tako u više od 1 800 000 primjeraka samo u Italiji unutar dvije godine, te prevedeni na više od trideset jezika (Rosa 79).

Tijekom trogodišnjeg pisanja i potpune posvećenosti ovom zahtjevnom literarnom projektu, Fallaci je sadržaj i oblik romana više puta izmijenila. Uvodni dio i predgovor pisani su u kasnijoj fazi, a prva je verzija djela bila čak tristo stranica dulja od konačne (Aricò 179). Kreativna tekstualna strategija, kakvu je njegovala Oriana Fallaci, a koja se gotovo uvijek

sastojala od neprekidnih revidiranja, dekonstruiranja i rekonstruiranja, rezanja i umetanja, jasno podsjeća na poznatu tezu Sandre M. Gilbert i Susan Gubar o tzv. ženskoj kreativnoj shizofreniji, kojom ove autorice označavaju nov, jedinstven i karakteristično ženstven način pisanja, specifičnu i izuzetno sofisticiranu tekstualnu taktiku. Ta kreativna kaotičnost, fragmentiranost i „ludilo” (80), o kojima Gilbert i Gubar pišu, sinonimi su tako ženske i ženstvene estetske perspektive, odnosno odraz autoričinih podvojenih podsvjesnih mehanizama zbog kojih monolitan i cjelovit način pisanja biva odbačen, a prihvaćena jedna alternativna, gotovo tjelesna, kreativna psihodinamika.¹³

Možda je upravo takvo odbacivanje uobičajenih i dominantnih trendova pisanja omogućilo Fallaci da vlastitim glasom, u obliku bolnog sjećanja, prenese poruke voljenog muškarca, jer roman *Un uomo* sastoji se upravo od dvostruke i dvolične autorske strategije, namjere da vlastitim glasom oblikuje misli glavnoga lika.¹⁴ Osnovno sadržajno gradivno tkivo teksta temelji se u potpunosti na dokumentiranim činjenicama i bilješkama koje je autorica o Panagulisu, za vrijeme i nakon njegovoga života, vodila, na način da su njegove riječi i njegov glas prvo utočište pronašli u Fallacinim mislima i osjećajima da bi potom, u obliku sjećanja, iz političkog dnevnika prešli u autobiografsku fikciju:

Sjećam se vrlo dobro svih stvari o kojima je govorio, načina na koji je izražavao svoja politička uvjerenja. Moja su sjećanja bila još svježija kada sam započela pisati knjigu... (Aricò 179)

¹³ Ženstvenost interpretirana kao prirodna i neposredna povezanost s vlastitom ženskošću. Ženska fiziologija, morfologija i erotizam dovedene su u analognu vezu s ženskim načinom poimanja i izražavanja emocija. Prema Luce Irigaray, ženski se jezik ponaša u skladu s ženstvenom prirodom, odnosno ženskom anatomijom i fiziologijom. On je fluidan, neobuzdan i nemiran, pluralan, temperamentan i čudljiv, jezik „kojim se žena rasipa na sve strane, jezik kojim se žena uvijek iznova neprekidno dodiruje”, jezik koji tražeći potpunu dekonstrukciju, neutralizaciju i odvajanje od ekonomije logosa, u potpunosti zaobilazi imaginaran prostor muškarca (Irigaray, *Ce sexe*, 24-141).

¹⁴ Cixous ističe kako je žensko pisanje u naravi govorni čin, te se ženstvenost u pisanju može upravo raspoznati kao davanje prednosti glasu: „pisanje i glas... isprepleteni su” (*La Jeune Née* 170). Žena koja govori u cijelosti je svoj glas, „ona fizički materijalizira ono o čemu razmišlja, označava to svojim tijelom” (*Le Rire* 251; *La Jeune Née* 170). Drugim riječima, žena je potpuno i fizički prisutna u svome glasu, a pisanje je, u tom smislu, izravan i samoidentičan nastavak govornog čina.

Spinazzola ističe kako je upravo ovakva tekstualna strategija, koja podrazumijeva filtriranje i revidiranje poruka i misli glavnoga lika, Alekosa Panagulisova, omogućila autorici da toliko puta zazivano *Ti* postane zapravo *Ja*, da vokalno nadvlada tekstualno, da literarno preoblikuje političko, da žensko i ženstveno preuzmu, interpretiraju i potom javno objave muško i muževno (Spinazzola, *Così si seduce*). Na ovaj način, nadovezuje se Rosa, Panagulisova biografija postaje zapravo samo jedno poglavlje unutar Fallacine autobiografije (77–80).

Roman *Un uomo* predstavlja se tako, u terminima analitičke psihologije, kao dvostruka projekcija *imaga*, nesvjesnog arhetipskog otiska, muškarca u ženi, odnosno žene unutar teksta (Jung, *Anima i Animus*). I čini se da upravo taj dijalektički proces autonomnih kontraseksualnih¹⁵ silnica omogućuje autorici prihvaćanje i potpunu integraciju vlastitih unutarnjih konflikata, prekid procesa žalovanja, te duševnu katarzu. U tom smislu, za autoricu je i sam tekst u nastanku, najvjerojatnije, posjedovao i određenu terapeutsku ulogu.

Fallaci se u djelu prikazuje kao Panagulisov duhovni mentor, njezina životna iskustva gotovo da preplavljaju ona glavnoga lika. Njezin upečatljiv govorni otisak, količina osobnih podataka koje u tekstu podastire, u velikom dijelu zasjenjuju Panagulisovu tragediju, a Santo Aricò mišljenja je da je roman sasvim legitimno mogao biti naslovljen *Jedna žena* (187). Tu pomalo prikrivenu i samozatajnu autobiografsku tendenciju u možda najvećoj mjeri osnažuje obraćanje autorice u drugom licu jednine preminuloj ljubavi.¹⁶

¹⁵ O kontraseksualnim i biseksualnim tendencijama ženskih tekstova, oslanjajući se na Jungovu teoriju o Animusu i Animi pisala je Hélène Cixous (*Le Rire*). Prema njezinu mišljenju, žena i muškarac stvorili su paralelan svemir drugog spola u kojem postoje dvije različite lokacije sebstva (*répéperage en soi*), njegovo i njezino (254). Cixous napominje kako žensko pismo obiluje kontraseksualnim i biseksualnim elementima i to poglavito iz dva razloga. Prvi se tiče povijesno-kulturnih okolnosti koje su muškarca dovele u položaj onog koji „vlastitu faličku monoseksualnost mora održavati uvijek u punoj snazi” (254), a drugi govori o problematici edipskog sukoba, odnosno činjenici da se muškarac, potiskujući majku, konstantno i uporno brani od vlastitih libidnih poriva, što žena ipak ne čini.

¹⁶ Jacques Derrida govori o tzv. *tanatografiji*, glasu koji odjekuje iz groba, glasu onoga kojeg autor osluškuje. Prema njegovu mišljenju, autobiografija jest sama po sebi pisanje o onima kojih više nema u suradnji s onima kojih više nema. Ona uvijek označava odsutnost osobe o kojoj se govori (*Mémoires*: 23–24; 26). Slično tvrdi i Jacques Lacan koji ističe kako istinska prisutnost subjekta u govoru u naravi ne postoji. Ona je, na neki način, uvijek uvjetovana njegovom djelomičnom odsutnošću. Ne postoji jezični sustav, zaključuje Lacan, koji posjeduje sposobnost obuhvaćanja cjelokupnoga ontološkog bića u trenutku (*Stadium ogle-*

U tom, po svemu sudeći, jednostranom dijalogu,¹⁷ sama tehnika apostrofiranja ne više živućeg bića omogućuje autorici da objasni sebe i vlastite osjećaje: „Ne koristim vlastito ime u knjizi, no koristim riječ *Ti* kako bih zapravo opisala vlastite osjećaje” (Aricò 178). No, analizirajući ukupnu narativnu strategiju i dijalošku dinamiku romana u cjelini, postaje očito da tijekom pripovijedanja, kako se roman polako proteže prema kraju, adresat ovog dijaloga nije uvijek konstantan. I dok na samome početku romana autorica odlučuje isključivo komunicirati s preminulim ljubavnikom,

Eto, Ti, moj jedini mogući sugovorniče, dolje u podzemlju, dok sat bez kazaljki označava put sjećanja. (Fallaci 18)

ipak, čini se da od ove odluke vrlo brzo odustaje, jer već u prvome poglavlju drugoga dijela adresat postaje čitatelj:

I ovo je bio muškarac kojeg bih sutradan konačno susrela, zalijećući se u njega poput vlaka koji vozi u suprotnom smjeru istom prugom. (Fallaci 151)

U tom smislu, sama narativna formula djela postaje, na neki način, podvojena, odnosno „dvonalična” (Gilbert i Gubar). U genetteovskim terminima, njezino je sebstvo, autorsko *Ja*, rascijepljeno u dva dijela: ekstradijegetsku instancu autora-pripovjedača po imenu *la Fallaci*, poznatu spisateljicu, te intradijegetsku instancu imenom *Oriana*, koja se tekstem kreće i dio je priče o tragičnom junaku (Genette, *Narrative Discourse*).

Naratološka metodologija dodatno se komplicira reprodukcijom Panagulisovih izjava koje, jedna po jedna, prolaze imaginarijem ženskog i ženstvenog:

Naravno da prihvaćam optužnicu. Nisam je nikada odbijao. Ni tijekom ispitivanja, ni pred vama [...] Bijah uvijek, i jesam, borac za jednu bolju Grčku, jedno bolje sutra, jedno društvo koje vjeruje u Čovjeka. Ako se nalazim ovdje, onda je to zato jer vjerujem u Čovjeka. Vjerovati u Čovjeka znači vjerovati u njegovu slobodu. Slobodu misli, riječi, kritičkog promišljanja, suprotnosti... (Fallaci 61–62)

dala). I Paul de Man objašnjava kako autobiografski subjekt ne predstavlja identitet, već retorički konstrukt koji se ustanovljuje isključivo procesom čitanja, trenutkom u kojem subjekt teksta i subjekt čitanja neprestance zamjenjuju svoja mjesta (*Autobiography*).

¹⁷ Podsjeća na Fallacin roman *Pismo nerođenu djetetu*.

U naravi, karakterizacija glavnoga lika događa se većinom putem Njegovih izjava, kojima se On otkriva, razvija i pozicionira unutar teksta, dok ga Ona, na neki način, podržava i prati, potvrđujući istinitost i ozbiljnost cjelokupnoga političkog procesa. Riječi koje je Panagulis izgovorio ostale su duboko urezane u Fallacinu sjećanju i ona ih sada vraća njemu, kako bi mu pomogla da se osveti, da prekine dugogodišnju šutnju, da o njegovoj patnji i žrtvi za slobodnu Grčku čuje cijeli svijet.

S teorijskog aspekta ostaje i dalje vrlo diskutabilno koliko uistinu ovakva intimna artikulacija osobnih, vlastitih i drugih bliskih, podataka može biti ostvarena i vjerodostojno iskazana unutar tekstualnog, osobito unutar teksta koji pretendira biti literaran. Naime, sa žanrovskog staništa, sam je tekst, kako to najčešće i biva, iz oblika dnevnčkih zabilješki prerastao u biografsko, odnosno autobiografsko literarno djelo, odnosno literarnim je postupcima, dopunama i izmjenama pretočen u svojevrsno naknadno svjedočanstvo obilježeno snažnim autobiografskim pečatom, koje noseći tragove autorskog *Ja* postaje sve više osobno, subjektivno i pristrano.

Predrag Finci tvrdi kako profesija i vokacija najčešće usmjeravaju pisanje te ujedno i uvjetuju stav koji će pisac zauzeti u odnosu na događaj koji opisuje (22). Prema njegovu mišljenju, svaki intimniji tekst, dnevnik, ispovijest, biografija ili autobiografija, proizlazi iz osobnog, prerađenog i personaliziranog, doživljaja. Uzimajući u obzir činjenicu da je Oriana Fallaci bila prvenstveno novinar i ratni izvjestitelj, s uvijek vrlo jasno izraženim osobnim političkim i ideološkim stavovima, za očekivati je da će opisani događaji i cjelokupan Panagulisov proces, kao i sama karakterizacija njegove duhovne i materijalne osobnosti, biti u velikom dijelu natopljena autoričnim psihičkim sadržajem.

Genette ističe da je dnevnik svojevrsan oblik intimnog svjedočanstva koje, u ulozi parateksta osnovne poruke ili uvjerenja, teži da se, prije ili kasnije, pridruži svom tekstu, odnosno da u konačnici postane knjiga (Seuils, 363; 370). Kako u tom procesu intimno bilježenje autorovih odnosno autoričnih iskustava postaje zapravo svjedočanstvo izloženo pozornosti drugih aktera,¹⁸ autorično se intimno *Ja (Oriana)* ogoljuje i izlaže širokoj masi te postaje neposredno i javno dostupno (*la Fallaci*), što u konačnici upućuje na agilne stilske vještine pripovijedanja, no istovremeno i na udaljavanje od

¹⁸ Postaje interaktivni prostor interpretativne kooperativnosti čitateljske publike.

mogućnosti istinski pouzdanog svjedočenja.¹⁹ U tom smislu, roman *Un uomo*, usprkos svim početnim ambicijama da postane dnevnik jedne političke ere, poprima zapravo sve karakteristike tzv. *écriture de soi*,²⁰ odnosno osobnih autoričinih memoara. Razmatrajući psihološki i psihoanalitički aspekt Fallacina krojenja romana, očito je da se inicijalno topografsko težište, objavljeno u samom naslovu, s Njega preselilo na Nju. U lacanovskim terminima, pisanje nije više dokaz vremena već prostor žudnje²¹ za Drugim (*Autre*), žudnje za drugom osobom kojoj se autorica ima potrebu obraćati kako bi uspostavila raskinute veze vlastitog *Ja* i publike koju na samome početku romana osuđuje (Fallaci 12-16). Ona tako postaje zrcalo samoj sebi,²² postaje u isto vrijeme ona koja ispovijeda i ona koja razrješuje, ona koja pripovijeda i ona koja aktivno sudjeluje, ona koja istinu transformira u *ethos* (Foucault, 1994), suočavajući se istovremeno s vlastitim sebstvom, s vlastitom ženskošću i ženstvenošću, s vlastitom istančanom i naglašenom osjetilnošću.²³

Najvjerojatnije, iznenadna smrt životnog suputnika djelomično je izuzela autoričinu mogućnost objektivnijeg sagledavanja stvarnosti i činjenica, tako da se iz oblika metafizičkog, općefilozofskog diskurza, kakav je posjedovao prvi dnevnički zapis (Aricò 179), ubrzo prelazi u subjektivnu autobiografsku ispovijest, putem koje se promišljanja o političkim i povijesnim događajima pretvaraju u jasno određene političke stavove i

¹⁹ Derrida iskazuje određeno nepovjerenje u autobiografiju, razmatrajući kontekst performativnosti autobiografskog žanra i nemogućnosti autora da u istome trenutku zadovolji tehnički aspekt osobnog portretiranja i ostane vjeran istini (*Mémoires*).

²⁰ Pisanje o sebi (Foucault).

²¹ Žudnja (*Le Désir*), označena kao trenutak identifikacije (Lacan, *Desire*). Prema Lacanu, ulaskom u simbolički poredak i ovladavanjem žudnje dolazi do samostalnosti Ega, odnosno do konačne konstitucije subjekta (Lacan, *Formations of the unconscious*).

²² Michael Beaujour ističe kako autobiografija ne bi smjela biti sagledana kao autoportret osobe koja opisuje, već kao zrcalo unutar kojeg se njegovo sebstvo reflektira i umnožava. Ona predstavlja nikad završen proces lingvističke semioze.

²³ Derrida uvodi termin *otobiografija*, objašnjavajući kako u autobiografskom tekstu pisac ujedno izgovara, ali i sluša, izgovoreni tekst. Na taj način, tekst omogućava komunikaciju sa samim sobom (*The Ear of the Other*, 13). I Freud analizirajući komunikaciju analitičara i pacijenta, primjećuje da se prilikom iznošenja činjenica, pričavanja snova, subjekt služi takvim diskurzivnim metodama, kako bi naposljetku sam sebi postao objekt te kako bi stvorio određene preduvjete za subjektivnije i pristranije portretiranje samoga sebe. Upravo iz tog razloga, ističe Freud, sam sadržaj biografije postaje manje bitan, a na većoj važnosti dobivaju motivacija i intratekstualni prazni prostori.

opredjeljenja. Sama tehnika teksta, zajedno s okolnostima njegova nastanka, ustupaju tako onaj prvotni i najznamenitiji značaj osobnom autoričinu pečatu, tako da se događaji vezani uz Panagulisovu tragediju gotovo u potpunosti preplicu s autoričinim tokom svijesti, a djelo zamišljeno kao biografski dnevnik postaje autoričina autobiografija. To ujedno doprinosi prevladavanju estetskog u odnosu na sadržajno, zbog čega je Fallacin vokalni otisak nadjačao Panagulisovu priču, a umjetnička rekonstrukcija kao da postepeno lišava tekst osobitog značaja tematske okosnice. Takvo prevladavanje estetskih svojstava omogućeno je, prvenstveno, protokom vremena, odnosno vremenskim odmakom od proživljenih iskustava, koja se sada naknadno, u obliku sjećanja, vraćaju. No, ovaj put prolazeći, autorskim perom Oriane Fallaci, proces selekcije, revidiranja i rekonstruiranja, dovodeći tako u prvi plan autoričin osobni stil i glas.

U raspravi o autobiografiji Georges Gusdorf objašnjava kako *Auto* predstavlja autonomnu egzistenciju, identitet, autora autobiografije, *Bio* svojevrsan egzistencijalni kontinuitet onoga što *Auto* čini, a *Graphie* obilježava proces rekonstrukcije vlastitog bića. Također, ističe i kako između *Auto* i *Bio*, između ontološkog bića i njegove egzistencije, između identiteta i životnog iskustva, uvijek postoje određene pukotine i fragmentarnosti (*inaccomplissement*), a sve se dodatno komplicira činom pisanja, *Graphie*, jer se upravo u tom trenutku stvara, na neki način, dvostruko sebstvo,²⁴ ono koje piše i ono o kojem se piše (10). Prema Gusdorfu cjelokupan autobiografski proces nije u suštini istina o životu, već samo jedna utopija onog što bi život mogao biti ili predstavljati, jer čak i u trenutku dok se iskustva bilježe, u trenutku u kojem se autor i pripovjedač obraćaju, život zadržava svoje fluidno, fluktuirajuće svojstvo i neprekidno se mijenja i pokreće, tako da je autoru gotovo nemoguće obuhvatiti jednu cjelovitu i nepromjenjivu istinu, što Gusdorf označava kao autobiografsku nostalgiju, jer kako i analitička psihologija objašnjava, u ljudskoj je prirodi težiti k duševnoj i psihičkoj cjelovitosti, k ispunjenju i utjelovljenju vlastitog *Sebstva*²⁵ (124).

Uzimajući u obzir sve okolnosti nastanka Fallacina romana, njezinu blisku emotivnu vezu s glavnim likom, čiji život i smrt opisuju, no istodob-

²⁴ Podsjeća na *répéperage en soi* Hélène Cixous, na dvostruku lokaciju sebstva (*Le Rire*, 254).

²⁵ *Selbst* (Jung, *Funkcija nesvjesnog*, 189).

no razmatrajući formalne aspekte djela, kao i autoričin neupitan ideološki angažman, uistinu je teško ustvrditi žanrovsku granicu povijesno-dokumentarističkog i fikcije, biografskog i autobiografskog. U tom smislu, roman *Un uomo*, inicijalno zamišljen kao biografski dnevnik jednoga marginaliziranoga i obespravljenoga društvenog i nacionalnog heroja te jednoga totalitarnog režima koji guši svaki pokušaj pojedinca za uspostavom slobodne demokracije, prerastao je u autobiografsko svjedočanstvo jedne politike i ideologije s elementima *mimesisa*,²⁶ kako bi se stvorili preduvjeti za konačno obračunavanje s prošlošću. S epifenomenološkog aspekta, Fallacin je roman tako na tankoj granici povijesnog dokumenta, autentične (auto)biografije i fikcije, na granici historiografskog, romanesknog i nečeg posve intimnog.

No, zašto je Fallaci upravo kroz Panagulisovu patnju i smrt odlučila, a u tome očito i uspjela, zaokružiti jednu epohu, jedno životno razdoblje? Naime, u psihoanalitičkom smislu, autobiografsko pisanje podrazumijeva izuzetno zahtjevno i mukotrpno, najčešće nedovršeno i neispunjeno putovanje u samog sebe. Dok život traje, stvaranje uvijek ostaje jednim dijelom neispunjeno, stvaralačka žudnja neutažena, a sam čin apsolutnog postignuća onemogućen. Jedino smrt proces stvaranja u potpunosti zatvara, približavajući ga, na taj način, savršenstvu koje se više ne dovodi u pitanje. Također, u klasičnom opisivanju sebe nije moguće u potpunosti isključiti sebe. Klasična autobiografija, na neki način, omeđuje i ograničava svoga autora samim sobom. On/ona, kao pisac i stvaralac, naprosto ostaje ograničen činjenicama koje omeđuju i obilježavaju, čine istinitim i uvjerljivim, njegov iskaz. No, u ovako neobičnoj artistskoj kombinaciji biografskog i autobiografskog, kakav je roman *Un uomo*, jezičnom travestijom autorice u pripovjedača i lik, ona postaje slobodna da govori i čini van konteksta provjerenog, pouzdanog i jedinog legitimnog. Na taj način, iako roman jest priča o jednom muškarcu i njegovim patnjama, ipak ta priča ostaje izbodena kodovima ženskog i ženstvenog.

Fallaci tako odustaje od klasičnog modela (auto)biografije, priklanjajući se alternativnom i subverzivnom načinu biografskog pripovijedanja. Filtrira i oduzima fragmente povijesti, umećući osobno i intimno, pružajući mogućnost samome tekstu u nastanku da stvara jedan potpuno nov entitet onog koji inicijalno progovara, da ga, na neki način, podvoji. Autorica postaje tako produkt teksta, produkt performativnih retoričkih tekstualnih

²⁶ U smislu naknadne rekonstrukcije proživljenih iskustava.

strategija.²⁷ Vraćajući se na Gusdorfove teze o ulozi *Auto*, *Bio* i *Graphie* unutar pojma *autobiografija*, potvrđuju se njegovi navodi o ultimativnoj ulozi čina pisanja (*Graphie*) u odnosu na subjekt (*Auto*) i njegovo iskustvo (*Bio*), jer upravo sam čin pisanja omogućava autoru rekonstrukciju vlastitog sebe. Također, narativne strategije kojima pribjegava Oriana Fallaci upućuju na teoriju Christine Battersby i Adriane Cavarero o ženskim biografijama i autobiografijama kao dugotrajnim i slojevitim procesima analize i cjepkanja segmenata životnih iskustava, kojima se tek unutar teksta ostvaruju određene semiotičke i hermeneutičke mogućnosti. U tom smislu autorica kao da je odvojila dio sebe koji je proživio Panagulisova iskustva od onoga drugog dijela toga dvostrukog sebstva, dijela koji piše i predstavlja se kao Autor, kako bi, s jedne strane, omogućila Alekosu da kroz nju progovori, a s druge, da samu sebe jasno odredi i pozicionira, prilika koju izvan teksta nije imala, te na taj način zatvori i zauvijek zapečati jedno bolno poglavlje života.

Literatura

- Andrews, Kevin. „Panagoulis Dead and Alive” u: *Greece in the Dark*. Hakkert, 1980.
- Aricò, Santo. *Oriana Fallaci. The Woman and the Myth*. Southern Illinois University Press 1998.
- Battersby, Christine. *Gender and Genius*. The Women’s Press, 1989.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d’encre. Rhétorique de l’autoportrait*. Seuil, 1980.
- Braidotti, Rosi. *Nuovi soggetti nomadi*. Crispino, A. M. (ur.) Luca Sosella, 2002.
- Cavarero, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Feltrinelli, 1997.
- Cixous, Hélène. Le Rire de la Méduse. *L’Arc*, (61) 1975a, str. 39-54. prev. Cohen, K.; Cohen P., 1976. The laugh of the Medusa. *Signs*, 1, ljeto, 975-899. Citirano iz pretiska u: Marks, E.; Courtivron, I., de (ur.) 1980. *New French Feminisms*. Harvester, str. 245-264.
- *La Jeune Née*. Clément, C. (ur.) UGE, 10/18, 1975b.
- Delleuze Gilles; Guattari Félix. *Nomadology: The War Machine*. Semiotexte, 1986.
- Derrida, Jacques. *Mémoires: for Paul de Man. The Wellek Library Lectures at the University of California*. Columbia University Press, 1986.

²⁷ „Autobiografija je priča o jednom, putem teksta, ponovno nađenom *Ja*” (Finci 119).

- *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation.* (prev. na eng. Kamuf, P.) University of Nebraska Press, 1988.
- Fallaci, Oriana. *Un uomo.* Rizzoli, 1979.
- Finci, Predrag. *Osobno kao tekst.* Goldstein, S. (ur.) Antibarbarus, 2011.
- Foucault, Michel. „L'écriture de soi” u: *Dits et écrits.* (1954-1988) IV tom, Gallimard, 1994.
- Freud, Sigmund. *Tumačenje snova (Die Traumdeutung über den Traum,* 1899) Stari grad 2001.
- Gatt-Rutter, John. *Oriana Fallaci: the Retic of Freedom.* Berg Publishers, 1996.
- Genette, Gerard. *Narative Discourse.* (prev. s franc. Levin, J., E., *Figures III,* 1972, Seuil) Basil Blackwell, 1980.
- *Seuils.* Seuil, 1987.
- Gilbert, M. Sandra; Gubar, Susan. *The Madwoman in The Attic: The Women Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination.* Yale University Press, 1979.
- Gunn Janet Varner. *Autobiography. Toward a Poetics of Experience.* University of Pennsylvania Press, 1982, str. 30.
- Gusdorf, Georges. *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2.* Odile Jacob, 1991.
- Irigaray, Luce. *Spéculum de l'autre femme.* Minuit, 1974.
- *Ce sexe qui n'en est pas un.* Minuit, 1977.
- Jung, Carl Gustav. „Anima i Animus” u: *O psihologiji nesvjesnog,* odabrana djela C.G.Junga, knjiga druga, Jerotić V.; Vljaković S. (ur.) prev. Pavle Milekić, Matica srpska, 1977a.
- „Funkcija nesvjesnog” u: *O psihologiji nesvjesnog,* odabrana djela C.G. Junga, knjiga druga, Jerotić V.; Vljaković S. (ur.) prev. Pavle Milekić, Matica srpska, 1977b.
- Kristeva, Julia. Un nouveau type d'intellectuel: le dissident. *Tel Quel,* 74, zima, 1977, str. 3–8.
- Lacan, Jacques. „Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu” u: *Spisi.* (1966. *Écrits.* Éditions du Seuil) Prosveta, 1983.
- „Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet” u: *Literature and Psychoanalysis – The Question of Reading: Otherwise.* Felman, Sh. (ur.) Johns Hopkins University Press, 1992.

- *Formations of the unconscious : the seminar of Jacques Lacan*. Book V. Miller, J. A. (ur.) prev. Grigg, R., Polity Press, 2017.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Seuil (korišten prijevod Lade Čale Feldman, u: *Autor, pripovjedač, lik*, ur. Milanja, C.), 1975.
- Man de, Paul. „Autobiography as De-Facement” u: *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, 1984.
- Porzio, Domenico. A Cape Kennedy il sole non muore. *Oggi*, 1965, br. 43.
- Rosa, Giovanna. „Il nome di Oriana” u: Spinazzola, V. *Produzione letteraria e mercato culturale*. Milano Libri Edizioni, 1982.
- Spinazzola, Vittorio. Così si seduce un pubblico di massa. *L'Unità*, 1979.
- Stefano de, Cristina. *Oriana. Una donna*. Rizzoli, 2014.

SUMMARY

Astrid Kovačević

ORIANA FALLACI'S (AUTO)BIOGRAPHICAL SUBVERSION IN
A MAN (UN UOMO) – Text as a Verbal Projection of Self

Oriana Fallaci's refusal of all forms of Oedipal totalitarianism and hegemony, as well as moving away from the already established genre conventions, results in atypical genre entities bearing a pronounced psychological stamp of the author (Porzio). These formally undefined texts follow the program of the so-called non-Oedipal aesthetics (Irigaray), within which predictability and completeness, integrity and totality, order and system give up their places to spontaneity and fragmentariness, variability, and heterogeneity, overlapping and interweaving.

Aricò emphasizes how in Fallaci's case this resulted in a formal creative mess, an almost complete fusion of reality and fiction, a blurred transition from the written to the spoken word, an overlapping of extradiegetic and intradiegetic levels, i.e., in the constitution of a firm semantic and syntactic connection between the author and the narrator (167). This incongruous and asymmetrical textual structure is a result of the complete absence of the universal, omniscient, and superior author's self existing outside the textual borders. Fallaci's linguistic creativity opposes the phallic hierarchic system, which includes an already constructed author's identity. Inclined towards poststructuralist methodology, which sees the author and the narrator as results of rhetorical strategies, i.e. sees the text as a superior and privileged term (Cavarero), as well as rejecting the conventional methodological approach (Aricò 171-173), pronouncing but at the same time overhearing the text (Derrida, *The Ear of the Other*, 113), the author turns the subject into an object, the text into a "verbal projection of her own self" (Aricò 587).

Fallaci's subversion of the author and the narrator turns the textual into vocal (Spinazzola), biography into autobiography (Rosa 77-80), reality into fiction (Aricò 167). In line with French poststructuralism, Fallaci gives up the affirmation of the authorial subject as an omniscient extradiegetic identity, distanced from his/her own text. In her opinion the authorial subject is a rhetorical construct, constituted by interpretative procedures, moments in which the subject of the text and the subject of reading exchange their places (172).

Giving up an already constructed authorial personality reveals the process of writing as a process of reconstruction of one's own being (Gusdorf 10). Through writing, and injecting of pieces and fragments of linguistic reality, a (re)construction of the authorial subject is enabled, as well as his/her positioning related to the reality that he/she describes (Cavarero; Battersby). In Cavarero's opinion such discursive methods reflect the influence of the female and the feminine and will result in a never-ending process of linguistic semiosis (100-101). Fallaci's texts, charged with a strong vocal imprinting become, in this way, a mirror space in which the author's self, by a *mise en abîme* effect, reflects and multiplies, a space of performative linguistic strategies (Finci 119).

Key words: *Oriana Fallaci; Aleksandros Panagulis; non-Oedipal aesthetics; nomadism; autobiography; women's writing; authorial self; phallogocracy; autobiographic subversion*