

JULIA JANICKA-JARNUSZKIEWICZ  
(Warszawa)

## MIT, KTÓRY NIE UMIERA NIGDY KLEOPATRA W KULTURZE DWUDZIESTOWIECZNYCH WŁOCH

Mit Kleopatry jest nadal żywy, mimo że minęło już ponad dwa tysiące lat od jej śmierci. Dowodem na to jest ciągła obecność tej postaci w literaturze, malarstwie, filmie i muzyce, jak również – jeśli nie przede wszystkim – liczne wystawy jej poświęcone, jak chociażby ostatnia, zorganizowana pod patronatem włoskiego Prezesa Rady Ministrów i zainaugurowana 28 października 2006 roku w Bucerius Kunst Forum w Hamburgu. W centrum zainteresowania organizatorów wystawy znalazła się Wenus z Eskwilinu, słynna rzeźba, którą na co dzień oglądać możemy w rzymskim muzeum Centrale Montemartini i którą znany uczoney Licinio Glori już w 1955 roku uznał za portret ostatniej królowej Egiptu<sup>1</sup>.

Mówiąc tutaj o micie, mamy na myśli wspomnianie czy przywołanie historii, czynów postaci, która rzeczywiście istniała w danym czasie i miejscu, zniekształconych następnie przez legendę. Przedmiot mitu – czy będzie to Juliusz Cezar, Napoleon, Semiramida czy Kleopatra właśnie – podlega wówczas procesowi, *sit venia verbo*, „epicyzacji”, czyli nadania każdemu jego gestowi charakteru czynu monumentalnego, wzniosłego, pamiętnego. Tak więc Kleopatra – aby odnieść się do przypadku, którym się zajmujemy – przez całe wieki była widziana nie jako uwodzicielka, ale jako prawdziwa modliszka; nie jako sprytny i przewidujący polityk, lecz jako demoniczna intrygantka, wciągająca rzymskich wodzów w swoją niebezpieczną grę; nie jako kochająca życie, ale jako rozwiązała, lubieżna *regina meretrix*, wiodąca zbyt koczownicze życie lub wręcz pławiąca się w niewyobrażalnym luksusie.

Źródła mitu Kleopatry VII podlegały już analizie licznych uczonych w rozmaitych publikacjach, w tym słynnej *Kleopatra, Politik und Propaganda* Hansa Volkmana<sup>2</sup>, i są powszechnie znane. Mit ten, jak wiadomo, narodził się w drugiej połowie I wieku p.n.e., kiedy to po zabójstwie Juliusza Cezara jego dwaj następcy, Antoniusz i Oktawian, podjęli między sobą walkę o władzę.

Pierwszy z nich, Antoniusz, usiłował zapewnić sobie wsparcie Kleopatry, władczyni panującej nad Egiptem, wówczas najbogatszym państwem świata. Aby odeprzeć nie-

<sup>1</sup> L. Glori, *Cleopatra – Venere Esquilina*, C. Bestetti – Edizioni d'arte, Roma 1955.

<sup>2</sup> H. Volkmann, *Kleopatra, Politik und Propaganda*, Oldenbourg, München 1953 (wydanie włoskie: *Cleopatra: politica e propaganda*, przeł. A. Farina, Edizioni S.A.I.E., Torino 1959; brak wydania polskiego). Warto też wspomnieć recenzowaną w tym numerze książkę A. Łukaszewicza *Kleopatra*.

bezpieczeństwo związane z tym sojuszem, Oktawian puścił w obieg plotki, a później wręcz oszczerstwa, dążąc w ten sposób do pokazania w złym świetle Antoniusza, przedstawianego jako nieodpowiedzialnego i rozpustnego pijaka, oraz do zdyskredytowania Kleopatry – kobiety bezwstydnej, wyuzdanej, przewrotnej i chciwej.

Szkalowanie Kleopatry miało dwa zasadnicze cele. Pierwszym z nich było pozbawienie aspektu mistycznego ustroju obowiązującego w Egipcie, którego mieszkańcy widzieli w panującym wcieleniu bóstwa, co sankcjonowało jego status władcy absolutnego. Drugim celem było obarczenie winą za upadek moralny Antoniusza nienasyconej, ambitnej uwodzicielki Kleopatry, która przy użyciu swoich magicznych sztuczek sprowadziła go do pozycji niewolnika, sprawiając, że zapomniał o świętości rzymskich wartości, takich jak prostota i surowość obyczajów, prawość, uczciwość, męskość. Jako dowód niech posłużą nam słowa, wygłoszone przez Oktawiana do oddziałów szykujących się do bitwy pod Akcjum, które zostały nam przekazane przez Diona Kasjusza w jego *Historii rzymskiej*:

Czy można nie zapłakać widząc żołnierzy rzymskich w straży przybocznej królowej? Czy można nie jęknąć słysząc, jak rzymscy ekwici i senatorowie schlebiają jej niczym eunuchowie? Czy można nie lamentować i widząc, i słysząc, że sam Antoniusz [...] porzucił teraz zwyczaje życia ojców, a znajduje upodobanie we wszystkim, co cudzoziemskie i barbarzyńskie? [...] Przed tą kobietą jak przed jakąś Izydą czy Selene pada na twarz [...], a wreszcie sam przybiera imię Ozyrysa i Dionizosa. [...] Nie uznawajmy go więc za Rzymianina, ale za jakiegoś Egipcjanina, nie nazywajmy go Antoniuszem, ale Serapionem. [...] Nie da się pośród królewskich zbytków i w zniewieściałości myśleć i działać po męsku. [...] Czego się można z jego strony obawiać? Jego tężyzny cielesnej? Przecież się postarzał i zniewieściał. Siły umysłu? Przecież się zachowuje jak kobieta i zużył się w rozpuście<sup>3</sup>.

Mit Kleopatry jako kobiety podstępnej i złej uzupełniali następnie poeci i pisarze, z których wielu, jak na przykład Wergiliusz, Horacy i Propercjusz, należeli bezpośrednio do kręgu osób związanych bezpośrednio z Augustem. To ich twórczości zawdzięczamy pojęcia takie jak „królowa o nieposkromionych nadziejach, pijana słodyczą fortuny”<sup>4</sup>, „nierządna królowa nieczystego Kanopos”<sup>5</sup>, „przynosząca hańbę egipska żona”<sup>6</sup>. Mówiono także, że samo wspomnienie jej pychy jest niezwykle bolesne<sup>7</sup>, nazywano złowróbnym potworem<sup>8</sup>, bezwstydną córą Ptolemeusza<sup>9</sup>.

Moglibyśmy zacytować jeszcze Senekę, Plutarcha, Liwiusza, Józefa Flawiusza, Juwenalisa, Swetoniusza, Makrobiusza, Tertuliana i wielu innych. Przytoczone określenia wystarczająco świadczą jednak o tym, jak mit egipskiej królowej, wpisując się w walkę między dwoma sobie przeciwnymi koncepcjami władzy i cywilizacji, tworzył się wokół kilku podstawowych stereotypów, takich jak nienasycenie seksualne, niepohamowana ambicja, zachłanność czy brak skrupułów, które czynią z Kleopatry wzór zepsucia, megalomanii i okrucieństwa. Stereotypy te są jednak wyrazem niepo-

<sup>3</sup> Cass. Dio L 25–27.

<sup>4</sup> Hor. *Carm.* I 37, 7–12.

<sup>5</sup> Prop. III 11, 39.

<sup>6</sup> Verg. *Aen.* VIII 688.

<sup>7</sup> Cic. *Att.* XV 15, 2.

<sup>8</sup> Hor. *Carm.* I 37, 21.

<sup>9</sup> Lucan. X 69.

kojów i fobii sięgających o wiele dalej niż lęk Rzymian przed upadkiem *mos maiorum* – warto tu pomyśleć chociażby o pojęciach takich jak mizoginia i ksenofobia.

Mit Kleopatry zawsze cieszył się wielkim powodzeniem wśród artystów – malarzy, rzeźbiarzy, poetów, pisarzy i muzyków – którzy na przestrzeni wieków poświęcali mu swoje liczne dzieła. Nie inaczej było w dwudziestym stuleciu. Wówczas, w przypadku kultury włoskiej, zainteresowanie Kleopatrami osiągnęło swe apogeum w latach trzydziestych i czterdziestych. Wiąże się to, w naszym przekonaniu, z przypadającym na te lata triumfem faszyzmu, którego konsekwencją na poziomie propagandy jest między innymi powrót do rzymskich korzeni, rozumiany jako gloryfikacja misji krzewienia cywilizacji, jako pochwała dyscypliny, siły i, oczywiście, męskości.

Powraca więc zwyczaj rzymskiego pozdrowienia, celebrowania świąt takich jak założenie Rzymu (21 kwietnia), urządza się marsze „rzymskim krokiem”, narzuca wojowniczą ikonografię, w której powtarza się motyw rzymskich mieczy wyciągniętych w kierunku barbarzyńców.

W sposób nieunikniony powracają także charyzmatyczne postaci nieustraszonych rzymskich wodzów, a więc między innymi Juliusza Cezara, Oktawiana i Marka Antoniusza, u którego boku stoi naturalnie Kleopatra, widziana – jak można się było spodziewać w wypadku szowinistycznej faszystowskiej propagandy – jako kochanka, konkubina, krótko mówiąc – jako niewiele więcej, niż przedmiot, którego jedyną rolę jest uprzyjemnianie odpoczynku zmęczonemu walkami wojownikowi.

Po upadku faszyzmu i klęsce Włoch w drugiej wojnie światowej mit Kleopatry nadal – jak to pokazujemy poniżej – występuje w filmie i literaturze, ale zarazem ulega swoistej degradacji, znajdując wyraz w kreskówkach, w produktach kosmetycznych, grach komputerowych, spotach reklamujących papierosy, salony odnowy biologicznej, kabarety, biżuterię, biura podróży i agencje towarzyskie, salony fryzjerskie i wreszcie w masie gadżetów, których wyczerpującą listę, zupełnie zresztą niepotrzebną, trudno byłoby stworzyć.

Postacią Kleopatry prędko zainteresowała się na początku XX wieku świeżo powstała kinematografia włoska. Już w 1913 roku Enrico Guazzoni tworzy niemy film *Marcantonio e Cleopatra* z charakterystyczną jak jej nazwisko Gianną Terribili-Gonzales w roli głównej. Po nim powstaje jeszcze cała seria innych filmów niemych, z których większość niestety zaginęła. Wiadomo jednak, że ich twórcy nacisk kładli z reguły albo na walory estetyczne produkcji, a więc scenografię i kostiumy, jak w przypadku *Le perle di Cleopatra* w reżyserii Guida Brignone (1920), albo też na jeden tylko motyw, a mianowicie Kleopatry jako uwodzicielki, prawdziwej *femme fatale* – kobiety fatalnej dla losów Rzymu lub przynajmniej losów Cezara i Marka Antoniusza.

Wraz z nadejściem ery dźwięku ton ten gwałtownie się zmienia i podczas gdy w filmach amerykańskich Kleopatra widziana jest przede wszystkim jako wyzwolona, zbuntowana królowa, w filmach włoskich pojawia się ona jako bohaterka wymyślnych przygód, często jednak nie pozbawionych aspektów humorystycznych, a niekiedy wręcz komicznych. Wspomnieć tu warto o *Due notti con Cleopatra* (znany u nas jako *Dwie noce z Kleopatrami*) Maria Mattolego z roku 1954 i *Totò e Cleopatra* Ferdinanda Cerchia z roku 1963.

Pierwszy z wyżej wymienionych filmów, w którym główne role grają wielki włoski aktor komediowy Alberto Sordi oraz piękna, młoda Sofia Loren, powieli motyw Kleopatry modliszki, która co noc oddaje się jednemu ze strażników czuwających u wrót jej komnaty, a następnie rano podaje mu truciznę. Jeden z tych strażników, naiwny Cesarino – w tej roli wspaniały Alberto Sordi – unika przerażającego losu; otóż kobieta, z którą spędził noc, nie jest, jak można by sądzić, królową Kleopatram, ale dziewczyną niezwykle do niej podobną za wyjątkiem głosu i koloru włosów. Po początkowym *qui pro quo* następuje jeszcze cała seria zabawnych, choć odrobinę sztampowych i przez to przewidywalnych pomyłek.

Dziewięć lat później inny film, *Totò e Cleopatra* w reżyserii Ferdinanda Cerchia, podejmuje ten sam topos. Tym razem słynny komik Totò zamienia się miejscami z przyrodnim bratem Markiem Antoniuszem, a następnie, po jego śmierci, bierze w niewolę biedną Kleopatram i zakutą w łańcuchy zawozi do Rzymu.

Odmienny charakter ma film *Le legioni di Cleopatra* (1959) w reżyserii Vittoria Cottafaviego; trafnie określano go mianem „kolossal”, stosowanym powszechnie w odniesieniu do produkcji, w których wszystko jest ogromne: począwszy od budżetu wydanego na realizację filmu, przez liczbę aktorów i statystów, bogactwo dekoracji, liczbę efektów specjalnych, aż do kosztów promocji. Film ten opowiada historię rzymskiego centuriona Kurrydiusza, który, po klęsce w bitwie pod Akcjum, próbuje przekonać Marka Antoniusza do zaprzestania walki z oddziałami zwycięskiego Oktawiana. Niestety Antoniusz nie posłucha go. Obaj padają ofiarą niezliczonych intryg aleksandryjskiego dworu, a przede wszystkim sztuczek uwodzicielki Kleopatry, której nie można się oprzeć.

Z postacią Kleopatry związane są także dwa inne filmy powstałe w latach sześćdziesiątych: *Una regina per Cesare* (1962) w reżyserii Piera Pierottiego, z Akimem Tamiroffem i Pascale Petit w rolach głównych, ukazujący losy królowej przed jej spotkaniem z Juliuszem Cezarem i dzieje miłości tej pary, oraz *Il figlio di Cleopatra* (1964) Ferdinanda Baldiego, z Markiem Damonem i Scillą Gabel, który opowiada zupełnie niezgodną z faktami historię Cezariona, syna Cezara i Kleopatry. Używając imienia el-Kebir (co po arabsku znaczy „wielki”) przywraca on pokój i porządek społeczny w kraju faraonów, wykorzystywanym przez skorumpowanego administratora rzymskiego.

Mamy tu, jak widać, do czynienia z filmami opartymi na utartych konwencjach, charakteryzujących się niezbyt wyszukaną ironią, lekko już wyświechtanym patosem wojennym oraz tendencją do tworzenia własnej wizji historii, niekiedy z bardzo dużą dozą swobody (jak w ostatnim z omówionych dzieł).

Mit Kleopatry obecny jest także we współczesnej literaturze włoskiej, od biografii po powieści. Są to z reguły teksty pisane przez autorów bez przygotowania historycznego, pozbawione bibliografii, za to pełne spektakularnych scen, łzawych historii, tajemniczych opowieści, manierystycznych opisów, bogate w nieistotne dywagacje oraz liczne efekty komiksowe.

Za przykład może nam posłużyć beletryzowana biografia Kleopatry autorstwa Gina Piastry, wydana w 1934 roku. Autor zaczyna swą opowieść od następującego opisu:

Era il 12 ottobre. Mancava poco al tramonto: il sole declinava rapidamente, stemperando nell'atmosfera ancor abbarbagliante gli ultimi colori della sua tavolozza meravigliosa<sup>10</sup>.

Ten maniereczny opis pasuje do każdej historii, do każdej postaci. Na dalszych stronach nie znajdziemy portretu psychologicznego bohaterki, nie będzie też momentu refleksji nad wydarzeniami, które ukształtowały jej charakter; czeka nas jedynie seria anegdot, opowiadających o spektakularnych czynach dokonanych przez królową. W ich opisie Piastra posługuje się oczywiście szeregiem oklepanych frazesów – Kleopatra jest pozbawioną skrupułów („era ardita e risoluta, come tutte le donne della sua stirpe, molte delle quali, pur di regnare, non si erano fatte scrupolo di sopprimere mariti, fratelli e figli. E anche Cleopatra scrupoli non ne aveva e al momento opportuno non badava ai mezzi”<sup>11</sup>) uwodzicielką, której nie można się oprzeć („L'Egiziana, cosciente del suo fascino, a cui egli [Cesare] soggiaceva, si studiava d'essere sempre più provocante [...]. Ella vedeva riuscire il suo gioco assai più facilmente di quanto sperava, e imbalanziva”<sup>12</sup>).

Z ubogą treścią kontrastuje kwiecisty styl, pełen gotowych, stereotypowych wyrażań i zdań („Fra le braccia di lei, Giulio Cesare, il Vittorioso, non era che il povero vinto. Come uno qualunque...”<sup>13</sup>) oraz dialogów mających na celu podkreślenie powagi chwili i dramatyzmu wydarzeń, które jednak zamiast tego okazują się napuszone, pompacyjne, przesadzone.

Również w 1934 roku wydana zostaje *Cleopatra regina d'Egitto* autorstwa Ines Faro, kolejna beletryzowana biografia, która jako motto przywołuje cytat z Anatola France'a: „Elle déchaînait les guerres en ouvrant les bras”<sup>14</sup>. Motto to zapowiada a limine tezę autorki – ptolemejska królowa widziana będzie jako źródło konfliktów oraz przyczyna upadku Marka Antoniusza. Także w tej biografii mamy rozbieżność między ubogą, przypominającą romans w odcinkach zawartością a podniosłym, wręcz nadętym, napuszonym stylem. Świadczy o tym chociażby fragment zaczerpnięty z wprowadzenia, któremu nadano tytuł *Confidenza*, czyli *Poufne wyznanie*:

Non vogliamo avvelenare il pubblico con scioche e abborraciate ideazioni romantiche [...]; abbiamo inteso di educare la folla, narrandole i fasti e i nefasti della storia e delle figure immortali di questa, rifuggendo dai facili lenocini che pur vellicando la curiosità morbosa del pubblico, lo educano malamente, traendolo in inganno nel conoscimento esatto degli avvenimenti più salienti e delle figure più celebri della storia<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> G. Piastra, *Cleopatra*, Casa Editrice Bietti, Milano 1934, s. 8: „Był 12 października. Brakowało niewiele czasu do zachodu słońca: zniżało się ono szybko, sprawiając, że bładły na wciąż jeszcze jaskrawym niebie ostatnie kolory z jego cudownej palety”.

<sup>11</sup> Ibid., s. 20: „...była śmiała i stanowcza, jak wszystkie kobiety z jej rodu, z których wiele nie miało skrupułów, aby pozbyć się mężów, braci i synów, byleby tylko panować. Także i Kleopatra była pozbawiona skrupułów i w odpowiednim momencie nie przebierała w środkach”.

<sup>12</sup> Ibid., s. 22: „Egipcjanka, świadoma swojego uroku, któremu on [Cezar] się poddawał, starała się być coraz bardziej prowokująca [...]. Widziała, że jej gra udaje się z większą łatwością, niż sądziła, i stawała się coraz śmielsza”.

<sup>13</sup> Ibid., s. 29: „W jej ramionach Juliusz Cezar, Zwycięzca, był tylko biednym pokonanym. Jak każdy inny...”

<sup>14</sup> „Rozpętywała wojny rozwierając ramiona”.

<sup>15</sup> I. Faro, *Cleopatra regina d'Egitto*, Edizioni O.L.M., Milano 1934, s. 6: „Nie chcemy zatruwać czytelników głupimi, byle jakimi romantycznymi wizjami [...]; zamierzamy kształcić masy, opo-

Obok tych niby-biografii publikuje się w następnych latach serię tekstów, które moglibyśmy określić mianem pseudohistorycznych, w nich bowiem, jak mówi Michele Cataudella, „il materiale storiografico è esposto con l'intenzionale desiderio di rendere diletta la narrazione dei fatti”<sup>16</sup>. Warto wspomnieć tu o *Cleopatra, romanzo storico* autorstwa Antonia G. Quattriniego (1939), *Cleopatra, sesso e potere* Enza Gualazziego (1992), *Cleopatra, regina e cortigiana* Piera Angela Poggia (1994), *Cleopatra, regina d'Egitto* Maffia Maffiego (1998), *Cleopatra, l'ultima regina egizia* Nicola Cavalla (1999), *Cleopatra, la regina che ingannò se stessa* Antonia Spinosa (2002), *Cleopatra, l'ultimo faraone* Massima Tostiego (2003) i *Cleopatra, la figlia del re flautista* pióra Silvia Tessiego (2005).

Po raz kolejny mamy tu do czynienia z tekstami, w których przeważa *exercice de style*, a mało istotna jest wiarygodność historyczna. Należy jednak podkreślić, że oto zaczynamy zauważać pewien nowy i coraz silniejszy trend, a mianowicie dążenie do zdjęcia z postaci Kleopatry piętna, jakie nadała jej propaganda rzymska.

Postawa autorów raz jest entuzjastyczna, jak w przypadku *Cleopatra vista da un medico* (1940) pisarza – doktora medycyny Salvatore Cassisa-Massei, który wygłasza swoisty panegiryk na cześć królowej oczernionej przez historię „napisaną przez zwycięzcę”<sup>17</sup>, a raz niepewna, niezdecydowana. Tak na przykład Enzo Gualazzi, po tym, jak stwierdza, że należy skorygować „l'immagine distorta che di Cleopatra si ritrova nella fantasia di molti: una Cleopatra priva nella sua azione di qualsiasi disegno politico di grande respiro, mossa unicamente dalle pulsioni di una sessualità lasciva e corrotta”<sup>18</sup>, dodaje, zaprzeczając samemu sobie, że Kleopatrze trzeba jednak uznać za postać podporządkowaną innym, ponieważ za każdym razem, gdy „i suoi movimenti cominciano a seguire un corso autonomo rispetto alle vicende dei suoi amici o nemici romani, è come se l'oscurità cadesse su di lei”<sup>19</sup>. Wcześniejszym słowem Gualazziego wydają się również zaprzeczać zamieszczone w książce dość odważne ilustracje, na których popularny malarz Salvatore Fiume ukazuje Kleopatrze jako nieznającą wstydu kochankę rzymskich władców.

Także kolejni autorzy, historyk Maffio Maffii i dziennikarz Antonio Spinosa, nie są w stanie sprostać własnej intencji pokazania „prawdziwej” twarzy Kleopatry, widzianej jako troskliwa i czuła matka, wierna kochanka oraz zdolny polityk. Szczególnie Antonio Spinosa wydaje się często zapominać o swoich dobrych zamiarach

---

wiadając im o szczęśliwych i nieszczęśliwych wypadkach w historii oraz o postaciach przez nią uwiecznionych, unikając przy tym łatwych sztuczek, które, choć pobudzają niezdrową ciekawość publiczności, szkodzą jej wiedzy, dając fałszywe wrażenie znajomości najważniejszych wydarzeń i najsłynniejszych postaci w historii”.

<sup>16</sup> M. Cataudella, *Il romanzo storico italiano*, Liguori, Napoli 1960, s. 4: „materiał historyograficzny jest wyłożony z umyślnym zamiarem uatrakcyjnienia opowieści”.

<sup>17</sup> S. Cassisa-Massei, *Cleopatra vista da un medico*, Officina Tipografica „Radio”, Trapani 1940, s. 7.

<sup>18</sup> E. Gualazzi, *Cleopatra – sesso e potere*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 1992, s. 7–8: „znieształcony obraz Kleopatry, jaki znajduje się w wyobraźni wielu osób: Kleopatry pozbawionej w swych poczynaniach jakiegokolwiek szerszej zakrojonego planu politycznego, kierującej się jedynie lubieżnymi, rozwiązłymi żądzami seksualnymi”.

<sup>19</sup> Ibid., s. 115: „jej działania zaczynają podążać torem niezależnym od czynów jej rzymskich przyjaciół lub nieprzyjaciół, wydaje się, że jej postać pogrąży się w ciemności”.

rach, gubiąc się w dywagacjach na temat życia seksualnego królowej, w opisach jej walorów fizycznych, a głównie jej pięknego biustu, który staje się w jego oczach rodzajem „mrocznego przedmiotu pożądania”.

Na koniec tego krótkiego przeglądu włoskich książek poświęconych Kleopatrze wspomnieć należy o tekstach niejednorodnych, trudnych do zdefiniowania i zaklasyfikowania. Mamy tu na myśli szczególnie *Io difendo* Bruna Cassinello (1940), który pomny słów Pascala, pod pretekstem rozważań o nosie Kleopatry, snuje dywagacje na temat wpływu Przypadku na ludzkie losy. Innym tekstem, któremu zdecydowanie niełatwo nadać jakąkolwiek etykietkę, jest *Cleopatra, l'ultimo faraone* (2003), w którym autor, Massimo Tosti, biorąc za motyw przewodni słowa zaczerpnięte z kreskówki *Królik Roger* („Nie jestem zła, to oni mnie tak malują!”), porównuje Kleopatę do innych słynnych postaci kobiecych w historii, od Joanny d’Arc po Teodorę, od Heleny trojańskiej po Messalinę. Doprowadza go to do konkluzji, że Kleopatra jest świetnym, najlepszym wręcz przykładem kobiety „ambiziosa, egoista e crudele”<sup>20</sup>, wydawałoby się, stworzonej, aby doprowadzić mężczyznę do ruiny.

Niewątpliwie dziwną jest książka *Cleopatra e una notte* (1996) określona przez swego autora, Grytzka Mascioniego, mianem *strano recital* (dziwnego recitalu) lub *opera-spettacolo* (dzieła-spektaklu). Pod wpływem inspiracji filmem Mankiewicza, w tekście tym mieszają się, przerywane nierzadko dywagacjami na temat dramaturgii i teatru, głosy Kleopatry – postaci historycznej oraz Kleopatry filmowej granej przez Liz Taylor. Mascioni uznaje te głosy za pokrewne, ponieważ obie postaci, w jego mniemaniu zatracające się w „disperata ricerca del non so che che forse è l’amore o il successo”, są „alla fine sconfitte dalla vita”<sup>21</sup>. Tak naprawdę niestety w obu wypadkach są to głosy wyrażające rozpacz w ujęciu dla mas, pozbawione jakiegokolwiek sugestywności; głosy, których porównanie wydaje się naciągane i śmieszne. Posłużmy się następującym przykładem:

Qualcuno ha detto – mówi Liz Taylor/Kleopatra – che il mio naso se fosse stato meno grazioso avrebbe potuto mutare il corso della storia, che cosa ridicola. Il mio naso non può essere tanto importante, se io stessa, intera non riesco [...] a mutare un gran che. Come finisce con gli uomini, ecco gli uomini, tutti quelli che ho conosciuto, mi hanno delusa. Sempre. So, so benissimo delle chiacchiere di palazzo, so quello che dicono – oborto collo – gli schiavi, so quanto raccontano – con [...] vanità logorroica – i giornalisti: viziosa, perversa, maligna, hanno detto ogni cosa di me [...]. Miravo soltanto a essere felice... Solo se avessi incontrato – a questa corriva banalità mi riduco – l’uomo giusto che sognavo...<sup>22</sup>

<sup>20</sup> M. Tosti, *Cleopatra, l'ultimo faraone*, Bevino Editore, Milano 2003, s. 7: „ambitnej, samolubnej i okrutnej”.

<sup>21</sup> G. Mascioni, *Cleopatra e una notte*, Hefti Edizioni, Milano 1996, s. 16: „desperackim poszukiwaniu nie wiadomo czego, czegoś, czym być może jest miłość lub sukces, zostają w efekcie pokonane przez życie”.

<sup>22</sup> Ibid., s. 38–39: „Ktoś powiedział, że gdyby mój nos był brzydszy, mógłby zmienić bieg historii; co za śmieszna opinia. Mój nos nie może być aż tak ważny, skoro ja sama, w całości, nie jestem w stanie [...] za dużo zmienić. Tak jak to się kończy z mężczyznami; wszyscy mężczyźni, których poznałam, mnie rozczarowali. Zawsze. Wiem, wiem doskonale, co się o mnie gada w pałacu, wiem, co mówią – *oborto collo* – niewolnicy, wiem, co opowiadają – zachwyceni swoim słowotokiem dziennikarze: że jestem zepsuta, wyuzdana, zła; różne już rzeczy o mnie opowiadali [...]. A ja chciałam tylko być szczęśliwa... Gdybym tylko spotkała – ograniczę się do tego naiwnego banału – właściwego mężczyznę, o jakim marzyłam...”

Innym dość kuriozalnym przypadkiem jest książka duchownego Adolfa Asnaghiego. W swym *Il canto di Cleopatra* (1996) opowiada on o tym, jak pewnemu emerytowanemu profesorowi, po spotkaniu z młodą studentką bardzo, w jego mniemaniu, przypominającą Kleopatrze, śniła się ostatnia królowa Egiptu. Podczas snu profesor poznaje historię władczyni, zaś jej samobójstwo jawi mu się jako moment, w którym odkupuje ona wszystkie swoje winy, a miłość ziemską osiąga status miłości boskiej.

W tej bardzo przeciętnej literacko opowieści, pełnej scen godnych taniego romansu, mimowolnie komicznych dialogów oraz modlitw, których nie chciałoby służyć żadne bóstwo, mieszają się prawda historyczna i powieściowa fantazja. Zupełnie inaczej jest w wypadku *Cleopatra, il fascino del potere* (1999), zwięzłej pracy historycznej autorstwa Chiary Melani, która, po krótkiej analizie legend, jakie wytworzyły się wokół postaci Kleopatry (kobieta rozwiązała, modliszka, lubująca się w luksusie itp.), próbuje udowodnić, że celem życia Kleopatry było przywrócenie dawnej potęgi faraonów oraz połączenie Egiptu z Rzymem w celu panowania nad światem.

Pozostaje nam teraz wspomnieć o wierszowanym monologu teatralnym autorstwa słynnego katolickiego pisarza i dziennikarza Giovanniego Testoriego. Monolog ten stanowi część cyklu *Tre lai*, obejmującego lament Kleopatry, Herodiady oraz Maryi.

W swej rozpaczliwej skardze, napisanej w dziwnym języku, będącym mieszanką dialektu mediolańskiego, włoskiego, łaciny, francuskiego i słów wymyślonych przez autora, Kleopatra „di morte recolmata”<sup>23</sup> oplakuje zmarłego Antoniusza i miłość, która razem z nim odchodzi. Czyni to, przeplatając ton podniosły z ludowymi przyspiewkami, wulgaryzmy z pieśnią liryczną, ironię z bluźnierstwami. Droga, jaką przebywa Kleopatra, jest rodzajem *Via Crucis* pełną pasji i uniesienia, ale także momentów obojętności. Zamyka się ona słowami wyrażającymi tragiczną wizję przyszłości:

Dall'immana che fui  
 Io me Cleopatràs  
 Qui, in del magno teatro  
 E sulla terra intrega  
 Cosa de moi ce resteràs?  
 Nigotta?  
 Nigottàs?  
 E lora ciapela in del cu  
 Porca vitàs  
 Et anca ti, o Diù,  
 che in essa me mettàs.  
 Est isto  
 Est isto insolamento  
 Il mio finalo  
 E mortuario testamento<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> G. Testori, *Cleopatràs*, w: *Tre lai*, Longanesi, Milano 1994, s. 52: „śmiercią wypełniona”.

<sup>24</sup> Ibid., s. 66. Możemy jedynie pokusić się o tłumaczenie tego tekstu na język włoski: „Della grande regina che fui / Di me, di me Cleopatra / Qui nel grande teatro / E sulla terra intera / Cosa resterà? / Nulla? / Nulla? / E allora prendila nel culo / Porca vita. / E anche tu, Dio, / Che mi hai messo in questa vita. / Questo è / Solo questo è / Il mio ultimo / E funebre testamento”.



Jakże wielka jest różnica między zakończeniem proponowanym przez Giovanniego Testoriego a konkluzją – jedynie z pozoru podobną – wypowiedzianą przez kontrowersyjnego polityka, dziennikarza i krytyka sztuki Vittoria Sgarbiego w jego sztuce teatralnej *Cleopatra muore* (2001) zainspirowanej obrazem Guercina *Cleopatra morente* z roku 1648. U Testoriego akt samobójstwa jest gestem rozpaczony, spowodowanym egzystencjalnym bólem i brakiem nadziei, u Vittoria Sgarbiego zaś triumfuje nużący jałowością romantyczny frazes:

Cosa resterà di me? – pyta Kleopatra tuż przed swoją śmiercią – Cosa resterà di me? E perché, perché dovrei continuare a vivere nell'incertezza della mia felicità? Perché dovrei respirare ancora se son certa che i miei piaceri sono finiti? Perché dovrei desiderare di sperare, di aspettare? Ho avuto tutto, e non voglio avere di più. Il mio più alto compiacimento è morire. Non muoio per dolore, muoio per esaurimento della felicità. Non ne posso più, e non posso averne di più<sup>25</sup>.

Autor bezskutecznie próbuje oddać dramatyzm ostatecznego gestu, jakim jest samobójstwo, za pomocą serii pytań, które zadaje królowa. Kleopatra, chciałaby się powiedzieć, umiera u Sgarbiego z powodu swego rodzaju niestrainności emocjonalnej. Miała już wszystko, miała za dużo; nie mogąc już mieć więcej, zapragnęła czegoś, co może dać jej tylko śmierć – „przyjemności z umierania”.

Zaprawdę szczególny to rodzaj nienasycenia!

#### ARGUMENTUM

*Tractantur pelliculae cinematographicae et libri Italici, saeculo superiore ortae, quorum praecipua persona Cleopatra fuit. Fabulas de eius vita avidissime desiderabat vulgus sub regimine fascistarum, sed etiam postea Aegyptiorum regina apparebat in multis operibus, saepe a historica veritate alienissimis.*

---

<sup>25</sup> Vittorio Sgarbi cytowany jest przez Massima Tostiego, op. cit., s. 18: „Co ze mnie zostanie? Co ze mnie zostanie? I dlaczego miałabym dalej żyć mimo braku pewności, że będę szczęśliwa? Dlaczego miałabym dalej oddychać, jeśli wiem, że moje rozkosze już się skończyły? Dlaczego miałabym chcieć mieć nadzieję, chcieć czekać? Miałam wszystko, i nie chcę mieć więcej. Największą przyjemność sprawi mi umieranie. Nie umieram z bólu, umieram, bo wyczerpało się moje szczęście. Nie mogę i nie chcę mieć więcej...”