

MAŁGORZATA ŚLARZYŃSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
<https://orcid.org/0000-0001-5948-698X>

„Przemoc przemieniła się w cierpienie”. Weilowska pasja według Cristiny Campo

“Violence Transformed into Suffering”. Weil’s Passion According to Cristina Campo

Artykuł recenzowany

Abstract

The subject of the presented text is suffering according to the philosophical perspective of Simone Weil (1909–1943) as well as a reflection of this issue in the works of the Italian author Cristina Campo (1923–1977), with particular focus on her essays. Campo, who played a key role in the reception of Simone Weil’s writings in Italy, was the translator of many of the French thinker’s texts, most notably the essay *L’Iliade, ou le poème de la force* and the drama *Venice sauvée*. These works, as well as the essay *L’amour de Dieu et le malheur*, became the object of analysis dealing with unhappiness, suffering, and the question of force. The distinction made by the French thinker between unhappiness (*malheur*) and suffering (*souffrance*) proved to be particularly essential as was the case of her reflection on the double-edged and destructive impact of force. Convergences in Weil’s and Campo’s reflections on suffering are shown, i.a. upon the basis of the Italian author’s essays, such as *Gli imperdonabili*, *Les sources de la Vivonne*, *Parco dei cervi*, *Gravità e la grazia nel Riccardo II*, and *Sensi soprannaturali*. The presented text also considers the vast correspondence of the Italian author.

Keywords: Cristina Campo; Simone Weil; suffering; malheur; souffrance

Abstrakt

Tematem tekstu jest cierpienie w ujęciu filozoficznym Simone Weil (1909–1943), jak również odzwierciedlenie tego zagadnienia w twórczości włoskiej pisarki Cristiny Campo (1923–1977), ze szczególnym uwzględnieniem jej esejów. Campo, która odegrała we Włoszech kluczową rolę w recepcji twórczości Simone Weil, była tłumaczką wielu tekstów francuskiej myślicielki, przede wszystkim eseju *L’Iliade, ou le poème de la force* i dramatu *Venice sauvée*. Teksty te, jak również esej *L’amour de Dieu et le malheur*, stały się obiektem analizy jako źródła dotyczące nieszczęścia, cierpienia oraz problematyki siły. Szczególnie istotne okazało się rozróżnienie, jakie francuska myślicielka czyni między nieszczęściem (*malheur*) i cierpieniem (*souffrance*), oraz jej refleksja dotycząca obusiecznego i niszczyielskiego działania siły. Ukazane zostały zbieżności w refleksji Weil i Campo na temat cierpienia, m.in. na podstawie esejów włoskiej pisarki, jak *Niewybaczalni* (*Gli imperdonabili*), *Les sources de la Vivonne*, *Parco dei cervi*, *Gravità e la grazia nel „Riccardo II”*, *Sensi soprannaturali*. W tekście uwzględniono także bogatą korespondencję włoskiej pisarki.

Słowa kluczowe: Cristina Campo; Simone Weil; cierpienie; malheur; souffrance

O autorce

Małgorzata Ślarzyńska – doktorka nauk humanistycznych, absolwentka filologii włoskiej (UW) oraz filologii polskiej (UW), adiunktka na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Autorka dwóch monografii: *Włosi w Polsce Stanisława Augusta. Słownik obecności* (2012) i *Obraz literatury włoskiej w Polsce lat 70. i 80. XX wieku na łamach „Literatury na Świecie”* (2017), która została uhonorowana Nagrodą im. Leopolda Staffa, jak również licznych artykułów naukowych (w czasopismach „Italianistica”, „Cahiers d’études italiennes”, „Italica Wratislaviensia”, „Tekstualia”, „Teksty Drugie”, „Poznańskie Studia Polonistyczne”).

Seria Literacka”, „Między Oryginałem a Przekładem”) i krytycznoliterackich („Teatr”, „Twórczość”), współredaktorka trzech tomów zbiorowych poświęconych współczesnej literaturze włoskiej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień związanych z historią i teorią przekładu literackiego, współczesną literaturą włoską oraz studiami porównawczymi relacji literackich i przekładowych w zakresie włoskiego, angielskiego i polskiego obszaru językowego. Obecnie zajmuje się przede wszystkim twórczością Cristiny Campo, której poświęciła wiele uwagi w badaniach i publikacjach, jest też autorką jedynego przekładu eseju Cristiny Campo *Wieża i wyspa* („Teksty Drugie”, nr 6/2020) na język polski.

Nadprzyrodzona nauka nieszczęścia, zgodnie z określeniem Cristiny Campo, jest „słońcem systemu badawczego Simone Weil, osią jej myśli krytycznej, moralnej, społecznej, religijnej, politycznej, naukowej”¹. Czytamy te słowa we wstępie do włoskiego przekładu dramatu Weil *Wenecja ocalona* (*Venezia salva*) pióra Cristiny Campo w wydaniu Adelphi, które na skrzydełku – tak lubianym przez Roberta Calassa narzędziu komunikacji – informuje jednocześnie, że tłumaczka jest „najświatlejszą czytelniczką Simone Weil we Włoszech”.

Istotnie. Cristina Campo², włoska pisarka, poetka i tłumaczka, odegrała w swoim kraju kluczową rolę w recepcji twórczości Simone Weil. Francuską myślicielkę poznała na początku lat 50., kiedy wybitny włoski poeta Mario Luzi подарował jej tom *La pesanteur et la grâce*:

Byliśmy w ogrodzie: miałem w kieszeni ostatnią książkę Simone Weil i wahalem się, której z dwóch przyjaciółek [Cristinie Campo czy Marii Chiappelli], obydwu niezwykle wartościowych, ją dać. W pewnym momencie pojawiła się Cristina i zdecydowałem się na nią. Powiedziałem: „Daję ci ciężar, łaskę sobie zatrzymam”. Książką była w istocie *La pesanteur et la grâce*. Żart ten bardzo szybko zdementowały pasja i powaga, z jaką Cristina podeszła do lektury³.

Campo rozpoczynała zatem swoją znajomość z Weil tym samym tekstem, od którego zaczynali wówczas inni florency – i nie tylko – intelektualści, jak wspomina⁴ Margherita Pieracci Harwell, Mita – adresatka listów opublikowanych jako *Lettere a Mita*. Spośród przyjaciół Cristiny Campo refleksję na temat Weil podjął już wówczas także Gianfranco Draghi⁵.

W tamtym czasie myśl Simone Weil stawała się coraz bardziej rozpoznawalna w Europie, choć Czesław Miłosz zaliczał jeszcze wówczas francuską filozofkę „do gatunku autorów, których można nazwać podziemnymi”⁶. Miłosza z Cristiną Campo łączy w tym czasie i w tej perspektywie jedno: oboje niezależnie od siebie i niemal równocześnie, w rocznym odstępie, opracowali edycję wyboru pism Simone Weil. Obok *Wyboru pism* w opracowaniu i przekładzie Czesława Miłosza, opublikowanego w Paryżu w serii Biblioteki „Kultury” w 1958 roku, można bowiem umieścić monograficzny numer czasopisma „Letteratura”⁷ przygotowany przez Campo w roku 1959. Można uznać, że oboje stali się częścią kulturowej atmosfery, sieci przeczuć i interpretacji, jaką myśl Weil odpowiadała na potrzeby wrażliwości ówczesnego powojennego czytelnika.

Jednym z kluczowych tematów tej myśli było nieszczęście: *malheur* (we włoskim przekładzie: *sventura*). Pytanie o cierpienie i zło w świecie z pewnością było jednym z najbardziej naglących, jakie stawiał sobie człowiek w tamtym czasie⁸. Jest to równocześnie pytanie fundamentalne i uniwersalne, będące stałym punktem rozważań Weil, nieustająco brzmiającym tonem definiującym wszystkie etapy rozwoju jej refleksji.

MAŁGORZATA ŚLARZYŃSKA

„Przemoc przemieniła się w cierpienie”. Weilowska pasja według Cristiny Campo

W tej perspektywie kolejnym kluczowym pojęciem była siła oraz jej wpływ na formowanie się losów człowieka. I znów, jak zaznacza James P. Holoka, „co rozumiałe, szczególnie wyróżniało się to w jej myśleniu w kontekście drugiej wojny światowej”⁹. Siła charakteryzuje się tym, że zamienia ludzi w rzeczy – dosłownie, przeistaczając ich w nieożywioną materię trupa:

Siła jest tym, co czyni każdego, kto jest jej poddany, rzeczą. Użyta w pełni, sprawia, że człowiek staje się rzeczą w najbardziej dosłownym znaczeniu tego słowa, ponieważ zamienia go w zwłoki¹⁰.

Operuje również symbolicznie, czyniąc z ludzi umarłych za życia, pozbawionych energii i umiejętności działania, zdanych na swój – nieszczęsny – los:



Cristina Campo. Źródło: www.cristinacampo.it.

Siła, która zabija, jest uproszczoną, surową formą siły. O ile bardziej zróżnicowana w swoich procesach, o ile bardziej zaskakująca w swoich efektach jest inna siła, ta, która nie zabija, to znaczy ta, która jeszcze nie zabija! [...] zamienia człowieka w kamień [...] inna moc, o wiele bardziej zadziwiająca: moc zamieniania człowieka, który pozostaje żywy, w rzecz. I żyje, ma duszę; a jednak jest rzeczą. Dziwna rzecz, która ma duszę; dziwny stan dla duszy¹¹.

Blisko tej jakości związanej z siłą znajduje się *malheur* („godne podziwu słowo, pozbawione ekwiwalentów w innych językach”¹²), nieszczęście, również mające właściwości petryfikujące. Skoncentrujemy się tutaj w szczególności na rozróżnieniu, jakie francuska myślicielka czyni między nieszczęściem i cierpieniem, oraz na refleksji dotyczącej obusiecznej i niszczyielskiej mocy tej siły. Szczególnie interesujące będzie odzwierciedlenie tej tematyki w twórczości Cristiny Campo, w której myśl Weil od początku wzbudziła poczucie bliskiego pokrewieństwa. W przywoływanym już szkicu Campo poprzedzającym włoski przekład *Venice sauvée* tłumaczka wyróżnia trzy najistotniejsze dla niej teksty Weil – obok rzeczonoego dramatu eseje *L'Iliade, ou le poème de la force* oraz *L'amour de Dieu et le malheur*¹³. Trzy teksty dotyczące interesującej nas triady: nieszczęścia, cierpienia oraz siły.

W słynnym esej *L'amour de Dieu et le malheur* (Miłość Boga a nieszczęście), napisanym na przełomie kwietnia i maja 1942 roku¹⁴, Simone Weil odróżnia i wyraźnie separuje dwie odmienne jakości: nieszczęście (*malheur*) i cierpienie (*souffrance*). Nieszczęście jest czymś nieredukowalnym, czymś osobnym i czymś więcej niż – jak je nazywa – „zwyczajne” cierpienie. Cierpienie dotyka ciała fizycznego, wiąże się z bólem fizycznym, który może zostać opanowany przez odpowiednie nastawienie umysłu. Wszystko, co nie jest bezpośrednio związane z bólem, co nie jest samym bólem, wszelkie zatem towarzyszące mu okoliczności ciała mogą zostać wyeliminowane przez właściwą dyspozycję myśli. Zwykłym bólem, powodującym cierpienie, jest ból zęba – lecz również inne zjawiska, jak utrata kochanej osoby bądź upokorzenie, mogą mieścić się w spektrum cierpienia, jako że wywołują fizyczną reakcję ciała¹⁵. Niemniej cierpienie wywołane przez długotrwały lub bardzo częsty ból fizyczny może przerodzić się w stan nieszczęścia.

Nieszczęście „jest wykorzenieniem życia, mniej lub bardziej złagodzonego odpowiednikiem śmierci”¹⁶ i – w odróżnieniu od cierpienia i bólu czysto fizycznego, choć jest z nim nierozzerwalnie związane – dotyka duszy. Duchowe obszary człowieka w naturalny sposób chronione są od nieszczęścia przez myśl, która ucieka od niego „tak jak zwierzę ucieka od śmierci”¹⁷. Gdy jednak cierpienie jest tak silne, że ze sfery fizycznej przesącza się do duchowej, dotyka duszy – mamy do czynienia z nieszczęściem, *malheur*. Istotne jest tu połączenie *malheur*

z przemocą, z siłą. Moment narodzin nieszczęścia związany jest ze „stanem przemocy podobnym do tego, jaki towarzyszy skazanemu na śmierć, który zmuszony jest godzinami oglądać gilotynę, na której zostanie stracony”¹⁸. Taki stan – wydrążenia, martwoty – może utrzymywać się nawet przez dwadzieścia czy pięćdziesiąt lat: niektórzy mogą tak przeżyć całe życie, inni natomiast będą przechodzić obok, nie zdając sobie z tego sprawy. Doświadczenie nieszczęścia wiąże się z przekroczeniem pewnej granicy, lecz percepcja tej granicy jest w pełni subiektywna: grają tu rolę czynniki osobowe i to samo wydarzenie może pograżyć kogoś w nieszczęściu, kogoś innego – nie. Pada tutaj słynne stwierdzenie, do którego nawiąże bezpośrednio Cristina Campo w jednym ze swoich esejów, że wielką zagadką życia ludzkiego jest nie tyle cierpienie, ile nieszczęście. Zdaniem Weil nie dziwi cierpienie fizyczne: tortury, morderstwa czy choroby, dziwi natomiast to, „że Bóg dał nieszczęściu moc pochycenia duszy niewinnego człowieka i zawładnięcia nią w sposób absolutny”¹⁹. Nieszczęście miało moc zawładnąć nawet człowiekiem idealnym, jakim był Chrystus. Figurą Chrystusa jest Hiob, a *Księga Hioba* zdaniem Weil stanowi doskonale odzwierciedlenie nieszczęścia: „W kwestii nieszczęścia wszystko, co oddala się od tego modelu, jest w mniejszym lub większym stopniu naznaczone kłamstwem”²⁰. Nieszczęście sprawia, że Bóg na jakiś czas staje się nieobecny, a uruchamiane jest przez ślepy mechanizm, bezosobowy i obojętny, któremu pozostaje być posłusznym – tak jak posłusznym jest się wyrokom Boga, tak jak posłuszne są fale morskie. Prerażające aspekty rzeczywistości związane są z tym rytmicznym posłusznym ruchem, będącym częścią Boskiego zamysłu, są elementem posłuszeństwa wszechświata:

Wszystkie okropności, jakie zdarzają się na tym świecie, są jak fale, które grawitacja nadaje falam morskim. Dlatego właśnie zawarte jest w nich pewne piękno. Czasami pewien poemat, na przykład *Iliada*, uwrażliwia na to piękno²¹.

Temu ostatniemu Simone Weil poświęciła rozważania *Iliada, czyli poemat o sile*, którego pierwszy szkic pochodzi z 1936 roku, ukazał się zaś po raz pierwszy w roku 1941. We włoskim przekładzie Cristiny Campo esej opublikowany został w 1967 roku przez bolońskie wydawnictwo Borla w tomie *La Grecia e le intuizioni precristiane*, zawierającym także eseje *Dio in Platone* oraz *Intuizioni pre-chrétiennees*, w tłumaczeniu Margherity Pieracci Harwell; tom ukazał się ponownie w 1974 roku w wydawnictwie Rusconi. Weil postrzega *Iliadę* jako pierwszy w historii literatury zachodniej poemat, który odpowiada na pytania o egzystencję człowieka wszystkich epok. W swej lekturze przyjmuje klucz siły, przemocy, determinującej relacje międzyludzkie i będącej ich ośrodkiem. Siła to podstawowa zasada organizacji ludzkiego świata, ten sam ślepy mechanizm, któremu poddaje się człowiek.

Zwycięstwo nigdy nie jest ostateczne, a zwycięzcy jutro staną się zwyciężonymi. Grecka geometria ludzkiego losu uczy, że przemoc – na zasadzie karmy – rodzi cierpienie po obu stronach: „tak przemoc miażdży tych, których dotyka [...] zwycięzcy i zwyciężeni są braćmi w tej samej materii”²².

Temat siły łączy się z motywem nieszczęścia. Jak zostało wspomniane, siła fizyczna zaaplikowana z dostateczną mocą przemienia człowieka w rzecz. Jednak siła, przemoc ma możliwość przemiany człowieka w rzecz za życia – rzecz, w której z trudem zmieści się dusza, gdyż „dusza nie jest stworzona do zamieszkiwania rzeczy; kiedy jest do tego zmuszona, nie ma w niej nic, co nie cierpiałoby przemocy”²³. Powraca zatem kwestia nieszczęścia, związanego z przemocą również w perspektywie duchowej, a raczej perspektywie duchowego wydrążenia. Weil wskazuje także na aspekt społecznego pozbawienia możliwości decydowania o sobie, niewolnictwa – „śmierci, która ciągnie się przez całe życie”²⁴. Píše Elémire Zolla:

Zderzenie z krzywdą, moc oszustwa lub ból związany z biciem otwierają drzwi psychicznej sile innych, która porwuje nas i zamienia w larwy. Wtedy jest to najwyższe nieszczęście, kiedy porzucamy własne przeznaczenie, aby podziwiać, kochać, ślepo podążać za przeznaczeniem i wolą tych, którzy nas nagięli i rzucili na nas zaklęcie, i jesteśmy zadowoleni z tego, że nas nie ma, że nie mamy już prawa do niczego. To temat greckiej dramaturgii, który przywołała Simone Weil: fascynacja nieodpartą siłą²⁵.

W świecie *Iliady*, uniwersalnym świecie człowieka, istnieją tylko krótkie momenty szczęścia. Bardzo często na zasadzie kontrpunktu dla generalnego „horroru”, cierpienia stanowiącego *constans* ludzkiej egzystencji – tak jak wizerunek rodzinnego ciepła²⁶ zderzony z obrazem zwłok Hektora. Prawie cała *Iliada*, jak pisze Weil, rozgrywa się bowiem z dala od łaźni z ciepłą wodą; życie rozgrywa się z dala od łaźni z ciepłą wodą.

Problem przemocy i cierpienia Weil podejmuje także w dramacie *Wenecja ocalona* (*Venise sauvée*), który zaczęła pisać w 1940 roku i pracowała nad nim jeszcze pod koniec życia w Londynie: śmierć w 1943 roku nie pozwoliła jej dokończyć dzieła. Zachowało się ono w formie otwartej, gdzie tekst tragedii przenika się z notatkami i roboczymi uwagami autorki. Fabuła oparta jest na opowiadaniu Saint-Réala *Conjuration des Espagnols contre la République de Venise* i należy do tematów, z którymi już wcześniej mierzyło się wielu artystów, wśród nich Goethe, Grillparzer, Otway, Hofmannsthal, Bontempelli. Zgodnie z przekazem spisek z 1618 roku zaplanował markiz Bedmar, hiszpański ambasador w Wenecji: celem było podporządkowanie Wenecji królowi Hiszpanii. Realizację spisku powierzono Renaudowi, starszemu francuskiemu lordowi, i Pierre’owi, prowansalskiemu piratowi i żeglarzowi. Pozyskano wielu najemnych żołnierzy i oficerów. Spisek – zakładający

działanie z zaskoczenia w środku nocy przy jednoczesnym zajęciu najważniejszych punktów w mieście, wzniesienie pożarów i zabicie każdego, kto próbowałby stawić opór – udaremnił Jaffier, jeden z przywódców, ujawniając go Radzie Dziesięciu. Historyczna wiarygodność wydarzenia podważana była przez badaczy, zwłaszcza hiszpańskich, niemniej do faktów należy egzekucja kilkuset ludzi dokonana przez Radę Dziesięciu.

Historyczna kanwa opisywanych zdarzeń w perspektywie tekstu tragedii Weil potrzebna jest jednak tylko na zasadzie umownego symbolu, gdyż ciężar tekstu przesunięty został w kierunku rzeczywistości duchowej. Weil odchodzi od psychologizmu, spisek miał zaś być geometryczną wypadkową nieubłaganych sił: w ich mechanicznej konstrukcji dochodzi do prześwitu medytacyjnej jasności – przenikliwej uwagi. Jak pisze Cristina Campo:

Zależność, jaka ją interesuje, tak tutaj, jak i gdzie indziej, jest tylko jedna: między prawem konieczności a nadprzyrodzoną miłością („nawet jeśli jest ona skierowana ku rzeczom tej ziemi”): miłością, którą tutaj nazywa innym imieniem: zdolnością czystej uwagi²⁷.

Jaffier przeżywa chwilę absolutnej uważności, która pozwala mu faktycznie dostrzec, „zobaczyć” Wenecję i ją ocalić: „Oto temat *Wenecji ocalonej*. Idealne miasto, które ma zostać pogrążone w przerażającym śnie o sile; uważny człowiek, który nagle je widzi i je ratuje”²⁸. Przemoc, której zapobiegła jego decyzja, przeradza się w cierpienie związane z rozkazem Rady Dziesięciu uśmiercenia organizatorów spisku. Dochodzi tutaj do połączenia refleksji zawartej w eseju o *Iliadzie* na temat przenikającej się kondycji przegranego i wygranego. Wenecja, która pod wpływem sennej iluzji zdawała się ofiarą, w jednej chwili transformuje się w brutalnego i niegodziwego oprawcę. Zgodnie z notatkami Weil, towarzyszącymi przygotowywanemu tekstowi dramatu, istotnym jego tematem jest nieszczęście (*malheur*):

Nieszczęście: unicestwia ja. Podważa rzeczywistość, odbiera rzeczywistość światu. Pogrąża w koszmarze. [...] Czy istnieje prawo podobieństwa między dwoma aspektami złego uczynku, tak że wyrządza on podobną krzywdę czyniącemu i cierpiącemu?²⁹

Margherita Pieracci Harwell podkreśla, że refleksja nad „mieczem, który zawsze jest zły, dla tego, kto go dzierży, i dla tego, kogo dosięga, jest centralną tematyką konieczną, by zrozumieć wybór tekstów do tłumaczenia przez Cristinę Campo”³⁰. Istotnie, refleksje o *Iliadzie* i utwór wenecki łączy zasadniczo ten sam ton refleksji nad nieszczęściem i przemocą. Cristina Campo posuwa się wręcz do stwierdzenia, że dramat „moglibyśmy zdefiniować jako poetycki przekład słynnego eseju o *Iliadzie*”³¹. Wiadomo ponadto, że Campo spośród „greckich” tekstów Weil była zainteresowana tłumaczeniem wyłącznie części



o *Iliadzie*³². Dramat *Venezia salva* w przekładzie Cristiny Campo ukazał się w 1963 roku w wydawnictwie Morcelliana, a następnie – już po śmierci tłumaczki – w 1987 roku w wydawnictwie Adelphi.

Weil nawiązuje w zamyśle swej tragedii do konstrukcji dramatu greckiego, chcąc stworzyć „perfekcyjnego bohatera”³³. Idealnym bohaterem jest tu Jaffier, który musi „dostrzec z nadnaturalną uwagą grozę zbliżającego się pogromu i potępić spisek w odruchu bezosobowej, świętej odrazy, godząc się na to, by być postrzeganym jako najnikczemniejszy ze zdrajców”³⁴. Powraca tu refleksja nad cierpieniem Hioba, lecz także nawiązanie do postaci Judasza analizowanej w bardziej skomplikowanym kluczu³⁵.

W swej twórczości Campo wielokrotnie sięga do Simone Weil. Ogólnie często powraca do kluczowych obrazowań, można uznać, że jej pisarstwo charakteryzuje spiralny charakter:

chodzi o pisarstwo – przynajmniej w przypadku prozy – spiralne (*spiraliforme*), które powraca nieustająco do samego siebie na innym poziomie, kierując się ku górze, gdyż – jak mówiła Weil – tylko w kierunku pionowym naprawdę posuwa się naprzód³⁶.

Jak wspomina Margherita Pieracci Harwell, niełatwo było wskazać miejsce, gdzie zaczynała się obecność Weil

w jej refleksji: „bardzo trudno było rozplątać to, co pochodziło od Simone, od tego, co rodziło się w niej samej, ja zawsze miałam wrażenie niezwyklej zbieżności”³⁷.

Słynny esej *Niewybaczalni* (*Gli imperdonabili*), znajdujący się obecnie w pośmiertnie wydanym tomie Adelphi pod tym samym tytułem, pierwotnie zaś zamieszczony w zbiorze *Il flauto e il tappeto* (*Flet i dywan*) z 1972 roku, otwiera obraz znacząco przypominający scenę ze wspomnianego już tekstu Weil o nieszczęściu. To obraz czekających w kolejce na gilotynę³⁸ oraz różnych reakcji, jakie wywołuje w nich ta sytuacja. Słuszną postawą okazuje się postawa tego, który w kolejce na gilotynę czytał książkę i który dzięki temu został ulaskawiony:

Stosownie jest zachować w pamięci słowa, które Chińczyk wypowiedział, zapytany, zanim znikł w tłumie: „Wiem, że każda przeczytana linijka jest zyskiem”. Wolno się domyślać, że książka, którą trzymał w rękach, była książką doskonałą³⁹.

Można odczytywać ten obraz jako odległe nawiązanie do sytuacji nieszczęścia, w której mimo wszystko ukojenie przynieść może literatura. Esaj *Niewybaczalni* Campo napisała między 1963 i 1964 rokiem, zatem niemal w tym samym czasie, gdy pracowała nad przekładem *L'Iliade o il poema della forza*⁴⁰. W tej perspektywie literatura doskonała jawi się jako środek, dzięki któremu zachować można godność wśród nieszczęścia. Dążenie do perfekcji stylistycznej staje się ćwiczeniem nie tyle estetycznym, co etycznym⁴¹, szczególnie jeśli poemat Homera – za Porfiriuszem i Platonem⁴² – czyta się jako tekst święty.

W eseju *Parco dei cervi* (*Park jeleni*) Campo cytuje w oryginale słowa Weil: „La grande énigme de la vie humaine ce n'est pas la souffrance, c'est le malheur” i dodaje, że to „jedyny kamień węgielny, na którym dane jest postawić stopę”. Idąc tropem tego podziału, wyróżnia „nieszczęście prawej ręki” (*sventura della mano destra*) i „nieszczęście lewej ręki” (*sventura della mano sinistra*), będące dwiema częściami „królestwa ludzkiej udręki” (*il regno del patimento umano*). Zwraca uwagę baśniowy charakter tej kategoryzacji, dotyczącej w istocie esencji ludzkiej egzystencji. Ujęcie Cristiny Campo – która poświęciła w swych rozważaniach dużo miejsca analitycznemu ujęciu baśni i знаła na pamięć ze szczegółami opowieści z *Tysiąca i jednej nocy*⁴³ – bliskie jest w tym miejscu sposobowi, w jaki baśniowość traktowała także Simone Weil. Odwołując się do baśni, francuska filozofka analizowała obrazy przejawiania się wyższej prawdy, schematy działania ludzkiego losu i manifestowania się *malheur*⁴⁴.

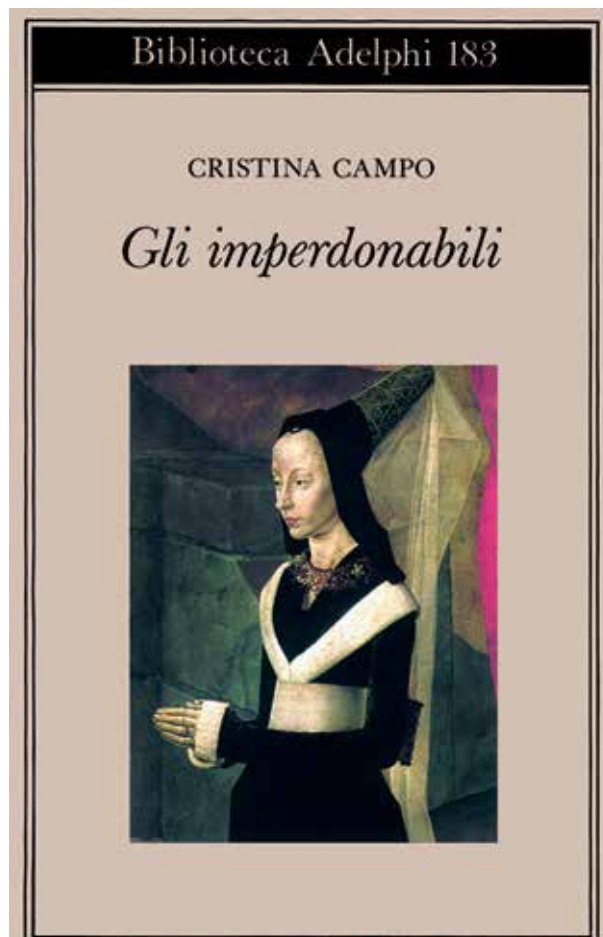
Utrzymując metaforyczny charakter opisu, Campo wyjaśnia różnicę między dwoma typami nieszczęścia: „Nieszczęście prawej ręki ma się tak do nieszczęścia lewej ręki, jak rana zadana białą bronią ma się do objęć ruchomych piasków, do śmierci z pragnienia na pustyni”⁴⁵. Nieszczęścia prawej ręki – które wyraźnie odnoszą się do kategorii *souffrance* Weil – mogą się wiązać z biedą,

rozstaniem, prześladowaniami bądź śmiercią samą w sobie. Tego rodzaju nieszczęścia stają się nierzadko źródłem najpiękniejszej poezji. Nieszczęścia lewej ręki natomiast „niemal zawsze pozostają nieme”⁴⁶, gdyż niewielu udaje się ująć z życiem i je opowiedzieć – w takim przypadku powstaje arcydzieło. Są to zatem działania dzięki i wbrew *malheur*, gdy umiera dusza, gdy moc kreacyjna zostaje doprowadzona do granicy nieistnienia. Zgodnie z myślą Simone Weil kontemplacja nieszczęścia, poświęcenie mu najwyższej uwagi może prowadzić do doświadczenia piękna⁴⁷. Campo wymienia jednak bardzo nieliczne dzieła, które jej zdaniem wiązały się z cierpieniem lewej ręki. Należą do nich „cuda”, jak: *Filoktet* Sofoklesa, *Ryszard II* Shakespeare’a⁴⁸, *Il tramonto della luna* Leopardiego oraz ostatnie utwory Hölderlina, *Sala nr 6*⁴⁹ Czechowa, *Miłość* Swanna Prousta. A także – być może najbardziej zaskakująca w tym zestawieniu – Gaspara Stampa, której sonet 124 Campo cytuje: „Signor, io so che in me non sono più viva”. Symptomatyczne jest to, że włoska pisarka wychodzi od kategoryzacji Weil w kierunku czysto literackim, abstrakcyjnym, nie zagłębiając się – na co pozwalałoby podążanie śladem filozofki – w tajniki ludzkiej psychiki, opisy stanów emocjonalnych człowieka. Interesuje ją literatura i to w niej znajduje odbicie kondycja *malheur*, najbardziej zaś w pustym miejscu, w absencji, w której odzwierciedla się dobitnie ten stan, który odbiera głos, unicestwia, odczłowiecza. Fakt, że z całej literatury światowej z kilku wieków poetka wskazuje tylko na siedem utworów, wyraziście pokazuje dramatyczną sytuację milczenia, jaka wiąże się ze stanem *malheur*. Tylko cudowna, niezwykła sytuacja artystyczna może sprawdzić, że *malheur* objawi się w sztuce, „jak u Feniksa, życie rozbłyśnie nad własnymi prochami”⁵⁰. Życie, bo w esejach Campo życie to literatura.

Dramatowi Shakespeare’a *Ryszard II* poetka poświęci osobny tekst, *Gravità e la grazia nel „Riccardo II”* (*Siła ciężenia i łaska w „Ryszardzie II”*), znajdujący się obecnie w zbiorze *Sotto falso nome*. W liście do Rema Fasaniego Campo tak komentuje swój esej: „Jest pełen odniesień do S.W. – i idealnie ukierunkowany na nią – bo pomyślałam, czytając *Ryszarda*, że gdyby nie zmarła tak szybko, to S.W. kiedyś by o tym wspomniała”⁵¹. Odniesienia do Simone Weil pojawiają się w tekście (i w korespondencji z Fasanim) eksplicitnie i wielokrotnie:

Jednak to właśnie tutaj, bardziej niż w jakimkolwiek innym dziele od czasów Homera, [...] łaska kwitnie blade i czysto na ciemnych gałęziach konieczności. Nigdy, jak sądzę, *la pesanteur et la grâce* nie były bardziej precyzyjnie ujęte w obrazie⁵².

Siła ciężenia i łaska stają się kategoriami interpretacyjnymi ludzkiej egzystencji: wszystkie powodzenia i klęski człowieka zamykają się w triadzie: przemoc, cierpienie, łaska. Campo przeprowadza analizę *Ryszarda II* z odniesieniem do koncepcji *malheur*. Do nieszczęścia odnosi się



również w perspektywie biografii Shakespeare’a, by na koniec stwierdzić: „Przemoc przemieniła się w cierpienie, a cierpienie boskim sposobem rozkwitło w miłości”⁵³.

Dziwić mogła obecność wśród wybranych dzieł sonetu Gaspari Stampy, opiewającej przyjemności ciała poetki miłości – w szczególności cielesnej. Niemniej dziwić nie powinna, gdyż cielesność i namacalność są charakterystyczne dla myśli Campo. Odniesienie do ciała – jak można zaobserwować na niewielkim nawet, przywoływanym już przykładzie opisów cielesnej reakcji na cierpienie – było także stałym punktem refleksji Weil. Ciało i materia staną się tematem między innymi znacznie późniejszego eseju Cristiny Campo *Sensi soprannaturali* (*Zmysły nadprzyrodzone*). Uwagę poświęca się tu rytom religijnym w kluczu zmysłowym oraz – krytykowanemu – odejściu dzisiejszych praktyk religijnych od sfery namacalnej rzeczywistości. Istotne jest podkreślenie nierozzerwalnego związku między tym, co transcendentne, i tym, co realne: „transcendencja po raz kolejny okazuje się nieuniknionym warunkiem rzeczywistości”⁵⁴.

Medytacja rzeczy, rzeczywistości, w nadnaturalnym skupieniu była ośrodkiem praktyki Weil i ta sama uważność (*attenzione*) pojawia się jako jedna z najistotniejszych koncepcji w refleksji Campo. W *Sensi soprannaturali* znaleźć można następujący opis następstw medytacyjnej uważności:

Wszystkie pięć zmysłów zostaje rzuconych na otwartą przestrzeń, poza „demoniczną przestrzeń” świata; w stronę stanu ostrego czuwania (*uno stato di veglia acuta*), umiejętnie wzbudzonego i utrwalonego, który jest już początkiem ich transmutacji⁵⁵.

Medytacja, aż coś się naprawdę „zobaczy” (jak Jaffier, który „widzi” Wenecję i postanawia ją uratować), aż dana rzecz ukaże się w swoim faktycznym obliczu, prowadzi do kontaktu z Bogiem i rozwoju zmysłów nadprzyrodzonych.

Na realność w kontekście duchowości u Campo przenikliwie – *acutamente* – zwraca uwagę Guido Ceronetti, gdy tekst poświęcony włoskiej pisarce, którą znał osobiście i cenił, otwiera mottem z eseju Mariny Cwietajewej: „dusza, która dla zwykłego człowieka jest szczytem duchowości, dla człowieka duchowego jest niemal ciałem”⁵⁶.

Campo zamyka esej *Sensi sopramaturali* (*Zmysły nadprzyrodzone*) obrazem krzyczącej postaci, skontrastowanej z konsternującą ciszą świata religijnego. Krzycząca postać wzywa „moc tego, co rzeczywiste”, by powróciła i zapanowała na niebiosach. Krzyk jako bodziec atakujący zmysł słuchu waloryzowany jest pozytywnie, natomiast cisza – brak wrażeń zmysłowych – budzi konotacje negatywne.

Moc rzeczywistości, w ścisłym połączeniu z transcendentą i duchowością, związana jest z fizyczną czynnością pisania – niczym osmoza między duszą i ciałem:

Jeśli czasami piszę, to dlatego, że pewne rzeczy nie chcą się ode mnie oddzielić, tak jak ja nie chcę się oddzielić od nich. W procesie pisania wnikają we mnie na zawsze – poprzez pióro i rękę – niczym za sprawą osmozy⁵⁷.

To koncepcje bardzo bliskie refleksji Weil. Dla obu pisarek niezbędny jest kontekst ciała, pisanie przechodzi przez rękę, przez ciało – to jedyny filtr pozwalający zachować rzeczywistość w nienaruszonym stanie.

Osmoza zachodzi również między pisarzem a jego krytykiem, który musi go w pełni zinternalizować, zespolić się z nim, doświadczyć go („*deve averlo già interamente subito*”⁵⁸). Hermeneutyczne stopienie się horyzontów wskazuje na dogłębne uwewnętrznienie myśli analizowanego pisarza. Lecz także dzieło, które jest perfekcyjne, powstałe w efekcie pełnej uwagi, eliminuje różnicę między obserwowanym przedmiotem i obserwatorem:

(W ten sposób Homer cierpi za Trojan, kontempluje śmierć Hektora; w ten sposób japoński mistrz miecza nie rozróżnia własnej śmierci od śmierci przeciwnika). A poświęcenie czemuś ekstremalnej uwagi oznacza zgodę na znoszenie tego do końca, i nie tylko znoszenie, ale cierpienie za to, przyjęcie roli tarczy umieszczonej między tym a wszystkim, co może temu zagrozić, w nas i poza nami. To wzięcie na siebie ciężaru tych mrocznych, nieustannych zagrożeń, które są warunkiem radości. Tutaj uwaga osiąga być może swoją najczystsza

formę, swoją najdokładniejszą nazwę: jest to odpowiedzialność, zdolność do reagowania na coś lub kogoś, co w równym stopniu karmi poezję, porozumienie między istotami, sprzeciw wobec zła⁵⁹.

Dzieło doskonałe istnieje zatem w obszarze wartości etycznych, nie tylko estetycznych. Nawiązanie do poematu Homera wprost wiąże się tutaj z wcześniejszym przekładem eseju Weil, który otwiera się kontemplacją obrazu Hektora przemienionego w rzecz:

Wznosi się chmura piasku, trup okrywająca,
Wala się włos, a głowa równie potraça.
Tak, za pana Olimpu wyroki wiecznymi,
W oczach jego rodaków, na ojczystej ziemi,
Pastwił się nad Hektorem zwycięzca zjadły⁶⁰.

Gorycz opisu, pozbawionego wszelkiego nachylenia eschatologicznego⁶¹, potęguje nakierowanie na detale charakteryzujące Hektora-rzecz: włos, stukot głowy, wzbijany uderzeniami pył. Ten sam pył będzie unosił się w eseju *Niewybaczalni*, gdy mowa o „jedynych rzeczywistościach przeznaczonych poecie: chwała i upadek doskonałego stworzenia, ostateczna ironia pyłu”⁶².

Weilowska *Iliada* jako przedmiot refleksji powraca także w eseju *Les sources de la Vivonne*, gdzie Campo waloryzuje tę właśnie homerycką uważność opisu, umiejętność zwrócenia uwagi na szczegół, stający się tym samym – baśniowym niemal – symbolem:

[w] *Iliadzie*, gdzie sandał wojownika może przesłonić całą stronę. Jednak w *Iliadzie* straszne jest drzewko karpfygi, koniec trzech śmiertelnych kręgów, które książę koronny określa wokół królestwa; straszne są opuszczone umywalnie, „piękne, całe z kamienia”, przy bramach tego królestwa – nie katalogi wielkich martwych ciał, spalanie kochanego przyjaciela⁶³.

W upiornych w swym przekazie detalach kryje się „horror”, „przerażenie” światem, o którym mowa w *Niewybaczalnych*. Takie spojrzenie, nakierowane na rzecz, która dzięki uważnej kontemplacji (od)zyskuje prawdziwe znaczenie, ma źródła również w refleksji Weil. Niewykluczone jednak, że prawdziwe znaczenie, prawdziwa natura rzeczy, nie ukaże nic innego niż horror i cierpienie.

Erudycyjne odwołania Cristiny Campo i jej wybory tłumaczeniowe stają się narzędziem wyrazu jej widzenia świata, tworzą własną wypowiedź artystki, która mówi za pomocą „swoich” pisarzy – to „mówiący wybór”⁶⁴. Selekcja tekstów, wybory tłumaczeniowe są zatem także filtrem wykluczającym wszystko to, co nie jest niezbędne. Wielokrotnie powraca do zdania Simone Weil o przekładzie, który eliminuje wszystko, co nie jest esencją: „Tłumaczenie – tak jak pisanie – wykluczenie wszystkiego, co zasłania nagą myśl”⁶⁵. Tłumaczenie jest dla Campo także czynnością uczuciową, efektem osobistego impulsu, po-

trzeby zinterioryzowania tekstu, do którego żywi spontaniczną predylekcję⁶⁶. Jest próbą ustanowienia osobistego połączenia – więcej niż intelektualnego: duchowego – z tłumaczonym autorem. Przekład wiąże się z uruchomieniem własnego procesu pisania i prowadzenia refleksji⁶⁷. Na szczególny charakter erudycji Campo zwracał uwagę również Guido Ceronetti: „Erudycja nie była niczym innym niż przejawem jej inspiracji, ujawnieniem się w niej słowa ukrytego, *abscondita*”⁶⁸. Ponadto warto zauważyć, że – choć często podkreśla się to zespolenie horyzontów i przenikanie się refleksji Campo i Weil, jak uczyniła to już powyżej Pieracci Harwell – w pewnym sensie podejście takie może być zwodnicze. Widać bowiem, że mimo szczególnej bliskości Campo wybiera z myśli Weil to, co sama chce powiedzieć, marginalizując aspekty, które w jej własnej optyce nie jawią się jako istotne. Poza zainteresowaniem włoskiej poetki były na przykład pisma polityczne i społeczne Weil⁶⁹. W interesującym mnie tu polu tematycznym będzie to cierpienie ujmowane w perspektywie społecznej, cały trzon tekstów Weil poświęcony kondycji robotników, uwrażliwienie na kwestie polityczne i socjalne. Chociaż w życiu Cristina Campo przejawiała wysoce rozwiniętą wrażliwość społeczną⁷⁰, w jej wyrafinowanych tekstach literackich nie ma miejsca na podobne wątki. Ponadto, wraz z rozwojem myśli Campo w kierunku tradycyjnie i coraz bardziej radykalnie postrzeganego katolicyzmu, coraz bardziej rażące stawało się dla niej podejście Weil do tematów religijnych. Do tego stopnia, że kolejne włoskie wydanie Weil *Attesa di Dio* z roku 1972 opatrzone zostało jej wstępem pod pseudonimem Bernardo P. d'Angelo, w którym krytykuje francuską autorkę za brak odpowiedniego zaplecza tekstowego w obszarze myśli katolickiej. Pisze:

Nauka Simone Weil jest wielką duchową dydaktyką *via negationis*. Dzieło zatem, jak sama mówi, nieszczęścia, cnoty, prawie wszystkiego, co działa, z wyjątkiem Boga⁷¹.

Rozróżnienie na nieszczęście (*malheur*) i cierpienie (*souffrance*) umieszcza w tym – o wiele późniejszym od czasu pierwszych lektur – tekście jako przykład „wielkich archetypicznych obrazów” Weil, o charakterze negatywnym i czysto propedeutycznym.

Jednocześnie wśród ostatnich wierszy Campo znajduje się *Elegia di Portland Road* poświęcona Simone Weil⁷². Postać francuskiej filozofki i jej myśl towarzyszyła Cristinie Campo przez całą twórczą drogę.

Na koniec warto przywołać słowa, jakimi Guido Ceronetti żegnał pisarkę w przedmowie do pierwszego pośmiertnego wydania zbioru esejów *Gli imperdonabili*:

Cristina Campo, delikatna, umierająca, była znakiem; a zbiór tego, co pozostawiła po sobie u kresu samotniczej, wybiórczej podróży w istnienie, w którym jawi się nam jako schorowana rzadko opuszczająca łóżko, jest

jego muzycznym świadectwem. Światło – dla tych, którzy są w stanie, na mocy intuicyjnego wtajemniczenia, rozpoznać to, co jest Pneumą i świetlistą filialnością, jeszcze⁷³.

Powinowactwo w cierpieniu, w chorobie i słabości fizycznej oraz śmierć, która przyszła zbyt wcześnie – to z pewnością kolejny aspekt łączący postacie Simone Weil i Cristiny Campo.

Przypisy

- ¹ Cristina Campo, *Prefazione*, [w:] Simone Weil, *Venezia salva*, Adelphi, Milano 1987, s. 16. Cytaty z tekstów włoskich, jeśli nie zaznaczono inaczej, są w przekładzie moim – M.Ś.
- ² Właściwie Vittoria Guerrini (1923–1977), urodziła się z poważną, wówczas nieuleczalną wadą serca, która wpłynęła na całe jej życie. Zmuszona do długich okresów rekonwalescencji nigdy nie odebrała klasycznej edukacji szkolnej, uczyła się w domu pod okiem prywatnych nauczycieli i podczas intensywnych lektur, naznaczonych silnie zindywidualizowanym gestem, które czyniły z niej czytelniczkę – jak pisze jej badaczka Monica Farnetti – całkowicie wyjątkową. Młodość spędziła we Florencji, następnie zaś, podążając za rodzicami, w drugiej połowie lat 50. przeniosła się do Rzymu, gdzie jej ojciec, słynny kompozytor Guido Guerrini, otrzymał posadę. W okresie florenckim jej życiowym towarzyszem był znany germanista i tłumacz Leone Traverso, następnie, w Rzymie – Elémire Zolla, jeden z najwybitniejszych współczesnych włoskich intelektualistów. Jak stwierdziła sama Campo w autobiograficznej nocie na skrzydełku okładki swojego zbioru esejów *Il flauto e il tappeto (Flet i dywan)*, Rusconi, Milano 1971: „napisała niewiele i wolałaby napisać jeszcze mniej”. Jej poezje mieszczą się dziś w zebnanym pośmiertnie tomie *La Tigre Assenza* (Adelphi, Milano 1991), natomiast liczne eseje, które poświęciła literaturze, są dziś uznawane za jedno z największych osiągnięć w historii współczesnej włoskiej eseistyki – w szczególności należy tu przywołać zbiór *Gli imperdonabili (Niewybaczalni)*, Adelphi, Milano 1987. Była również znakomitą tłumaczką, wśród jej przekładów znalazły się między innymi pisma: Simone Weil, Katherine Mansfield, Friedricha Hölderlina, Hugona von Hofmannsthal, Eduarda Mörickego, Héctora Mureny, Thomasa Stearnsa Eliota, Emily Dickinson, Johna Donne'a, Djuny Barnes, Virginii Woolf, Williama Carlosa Williamsa; szerzej o działalności translatorskiej Cristiny Campo piszę w: Małgorzata Ślarzyńska, *The Metaphysical Canon in Poetry: on Cristina Campo's Translation Activity*, „Tekstualia” 2019/2020, nr 1 (5), s. 151–158. Jej spuściznę literacką stanowią także obszerne tomy korespondencji (jako mistrzyni sztuki epistolarnej bywa wymieniana obok takich postaci jak Torquato Tasso i Giacomo Leopardi, zob. Davide Vespier, *Autotratto della perfezione. Per una lettura di Cristina Campo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019, s. 121), opublikowanej między innymi w zbiorach *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano 1999; *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953–1967)*, Adelphi, Milano 2007; *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Adelphi, Milano 2011 i innych, do których obecnie wciąż dołączają kolejne publikacje. Sylwetkę Cristiny Campo omawiam szerzej między innymi w tekstach: Małgorzata

- Ślarzyńska, *Wyspa na wyspie. Cristina Campo czyta opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 6, s. 410–422 – w szczególności w tym miejscu znaleźć można wprowadzenie do biografii pisarki; też, *Cristina Campo e la ricezione di Gustaw Herling-Grudziński in Italia*, „Italica Wratislaviensis” 2020, t. 11, nr 1, s. 215–233; też, *W lustrze przekładu. Translatorska biografia Cristiny Campo*, „Przekładaniec” 2023, nr 47, s. 147–164 i innych. Zob. też Monica Farnetti, *Cristina Campo*, Tufani, Ferrara 1996; Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano 2002.
- ³ Mario Luzi, *A guisa del congedo. Una religione dell'armonia del mondo*, [w:] *Per Cristina Campo*, s. 238.
- ⁴ *Intervista a Margherita Pieracci Harwell*, [w:] Federica Negri, *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo*, Il Poligrafo, Padova 2005, s. 199. Zob. też Margherita Pieracci Harwell, *Note*, [w:] Cristina Campo, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano 1999, s. 307–308. Analizę korespondencji zawartej w *Lettere a Mita* pod kątem nawiązań do Simone Weil przeprowadza sama Margherita Pieracci Harwell w swoim tekście *Cristina Campo e Simone Weil*, „Humanitas” 2003, r. LVI, nr 3, s. 381–412.
- ⁵ Zob. Gianfranco Draghi, *Ragioni di una forza in Simone Weil*, Edizioni Salvatore Sciascia, Roma 1958. Również Gianfranco Draghi jest adresatem obszernej korespondencji z włoską pisarką opublikowanej w tomie: Cristina Campo, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Adelphi, Milano 2011.
- ⁶ Czesław Miłosz, *Wyznania tłumacza*, [w:] Simone Weil, *Wybór pism*, przeł. Czesław Miłosz, Biblioteka „Kultury”, t. XXXIII, Instytut Literacki, Paryż 1958, s. 9.
- ⁷ „Letteratura” 1958, t. VII, nr 39–40.
- ⁸ Miłosz już na wstępie definiuje twórczość Weil jako wspólną z „wysiłk[ami] autorów, próbujących określić przyczyny zła właściwego naszej epoce”, dz. cyt., s. 9.
- ⁹ James P. Holoka, *Introduction*, [w:] tenże, *Simone Weil's "The Iliad or The Poem of Force": A Critical Edition*, Peter Lang, New York 2003, s. 3.
- ¹⁰ Simone Weil, *L'Iliade*, IT, ps. 11.
- ¹¹ Tamże, s. 12.
- ¹² Por. Simone Weil, *Quaderni*, t. III, przeł. Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano 1988, s. 223; też, *Quaderni*, t. I, przeł. Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano 1982, s. 192.
- ¹³ Zob. też, *La source grecque*, Gallimard, Paris 1953; przekład włoski: *L'Iliade poema della forza*, przeł. Cristina Campo, [w:] też, *La Grecia e le intuizioni pre-cristiane*, przeł. Margherita Harwell Pieracci, Cristina Campo, Borla, Torino 1967; Rusconi 1974; przekład polski: *Iliada, czyli poemat o sile*, przeł. Aleksandra Ołędzka-Frybesowa, „Przegląd Polityczny” 2022, nr 172, s. 2–21. Simone Weil, *Attende de Dieu; L'amore di Dio e la sventura*, [w:] też, *Attesa di Dio*, przeł. Maria Concetta Sala, Adelphi, Milano 2008, s. 171–190; przekład polski: *Miłość Boga a nieszczęście*, [w:] *Sens choroby. Sens śmierci. Sens życia*, red. Halina Bortnowska, Znak, Kraków 1993.
- ¹⁴ Zob. Simone Pétrement, *La vita di Simone Weil*, przeł. Maria Concetta Sala, Adelphi, Milano 1994, s. 584.
- ¹⁵ Warto zwrócić tu uwagę na szereg fizycznych objawów wymienionych przez Weil: trudności w oddychaniu, ucisk w sercu, niezaspokojona potrzeba, głód, pozbawiona ukierunkowania energia uczuciowa. Por. S. Weil, *L'amore di Dio e la sventura*, dz. cyt., s. 171. Wyraźnie przejawia się tu uwaga wobec cielesności, tak charakterystyczna dla myśli francuskiej filozofki.
- ¹⁶ Tamże, s. 172.
- ¹⁷ Tamże, s. 172.
- ¹⁸ Tamże, s. 173.
- ¹⁹ Tamże, s. 174.
- ²⁰ Tamże, s. 174.
- ²¹ Tamże, s. 182.
- ²² S. Weil, *L'Iliade o poema della forza*, dz. cyt., s. 27.
- ²³ Tamże, s. 13.
- ²⁴ Tamże, s. 16. Nasuwają się słowa z eseju o nieszczęściu: niewolnik ma tylko połowę duszy; por. S. Weil, *L'amore di Dio e la sventura*, [w:] też, *Attesa di Dio*, dz. cyt., s. 171.
- ²⁵ Elémire Zolla, *Uscite dal mondo*, Adelphi, Milano 1992, s. 117.
- ²⁶ Por. Homer, *Iliada*, XII, 348–351: „Cudne obrazy lekką wyszywała igłą. / Sługi naczynie z wodą grzały w jej pokoju, / By miał gotową łaźnię mąż wrócony z boju. / Czułe troski, lecz próżne!” (przeł. Franciszek Ksawery Dmochowski).
- ²⁷ Cristina Campo, *Una tragedia di Simone Weil: "Venezia salva"?*, [w:] też, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano 1998, s. 52.
- ²⁸ Cristina Campo, wstęp do S. Weil, *Venezia salva*, dz. cyt., s. 12.
- ²⁹ S. Weil, *Venezia salva*, dz. cyt., s. 22.
- ³⁰ Zob. *Intervista a Margherita Pieracci Harwell*, dz. cyt., s. 201. To parafraza słynnego fragmentu z *Zeszytów Weil*; por. S. Weil, *Quaderni*, t. III, dz. cyt., s. 195.
- ³¹ Cristina Campo, *Una tragedia di Simone Weil...*, dz. cyt., s. 51.
- ³² Zob. listy do Margherity Pieracci z 1962 roku, [w:] C. Campo, *Lettere a Mita*, dz. cyt., s. 157, 159, 164.
- ³³ Zob. C. Campo, wstęp do S. Weil, *Venezia salva*, dz. cyt., s. 29.
- ³⁴ E. Zolla, *Uscite dal mondo*, dz. cyt., s. 430.
- ³⁵ Przenikliwej analizy postaci Judasza w perspektywie cierpienia dostarcza Dariusz Czaja, *Spojrzenie przez Judasza (ciemne teologie Borges)*, [w:] tenże, *Blask ciemnieje. Lektury hermeneutyczne*, Pasaż, Kraków 2022, s. 145–181.
- ³⁶ Por. F. Negri, *La passione della purezza*, dz. cyt., s. 124. Zdaniem autorki ze względu na spiralny charakter pism Campo nie jest celowa lektura chronologiczna jej tekstów. W kontekście weilowskiej kategoryzacji ruchu pionowego i horyzontalnego warto zwrócić uwagę na fragment eseju *Niewybaczalni (Gli imperdonabili)*, krytycznie mówiący o współczesnej epoce – „epoce postępu czysto horyzontalnego”; Cristina Campo, *Niewybaczalni*, przeł. Małgorzata Ślarzyńska, „Fraza” 2023, t. 122, nr 4, s. 50.
- ³⁷ *Intervista a Margherita Pieracci Harwell*, dz. cyt., s. 199.
- ³⁸ Zob. przypis 18. Campo wskazuje jako źródło epizodu z powstania bokserów opisanego w swoim eseju *Księgę przyjaciół Hoffmanna*, gdzie jednak nie ma takiego opisu. Por. Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, s. 255.
- ³⁹ C. Campo, *Niewybaczalni*, dz. cyt., s. 50.
- ⁴⁰ Zaczęła przekład w roku 1962: „Ja również rozpoczęłam, z bojaźnią i drżeniem, *Iliadę, czyli poemat o sile*. Nie sądziłam (choć było to [do przewidzenia]), że będzie taka trudna”, zob. list Cristiny Campo do Margherity Pieracci Harwell z 3 listopada 1962 roku, [w:] C. Campo, *Lettere a Mita*, dz. cyt., s. 170.
- ⁴¹ Sotera Fornaro, *L'“Iliade” sacra di Cristina Campo e Simone Weil*, „Levia Gravia” 2018, nr XX, s. 91.
- ⁴² Zwraca na to uwagę sama Campo, zob. List Cristiny Campo do Margherity Pieracci Harwell z 3 listopada 1962 roku, [w:] C. Campo, *Lettere a Mita*, dz. cyt., s. 170.
- ⁴³ Znajomym pisarki zdarzało się konsultować z nią szczegóły tekstów baśni. W liście do Anny Bonetti dostarcza przyjaciółce opisów ogrodów z *Tysiąca i jednej nocy*; zob. List do

- Anny Bonetti z 15 lutego 1958 roku, [w:] C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, dz. cyt., s. 154–155.
- 44 Na temat baśni u Simone Weil zob. szerzej Federica Negri, *La fiaba: dalla percezione all'immagine*, [w:] też, *La passione della purezza*, dz. cyt., s. 44–72. Autorka zwraca szczególną uwagę na tekst Weil *Le conte des six cygnes dans Grimm*; siostra sześciu łabędzi to w interpretacji francuskiej filozofki jedna z figur Chrystusa.
- 45 C. Campo, *Parco dei cervi*, [w:] też, *Gli imperdonabili*, dz. cyt., s. 144.
- 46 Tamże, s. 144.
- 47 Por. S. Weil, *Quaderni*, t. II, dz. cyt., s. 248, 262. Zob. też F. Negri, *La passione della purezza*, dz. cyt., s. 74, 125–133.
- 48 Co ciekawe, Filoktet i Ryszard II pojawiają się również we wstępie Campo do *Venezia salva*: Jaffier obok słynnych postaci to kolejny wielki tragiczny bohater. Por. C. Campo, wstęp do S. Weil, *Venezia salva*, dz. cyt., s. 15.
- 49 Campo myli w tym miejscu tytuł dzieła we włoskim przekładzie funkcjonującego jako *Sala numero 6*, podając go jako *Stanza numero 5*. Por. C. Campo, *Parco dei cervi*, dz. cyt., s. 144.
- 50 C. Campo, *Parco dei cervi*, dz. cyt., s. 144–145.
- 51 List Cristiny Campo do Rema Fasaniego z 20 stycznia 1952 roku, [w:] C. Campo, *Sotto falso nome*, dz. cyt., s. 23. Zob. też, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, red. Maria Pertile, Marsilio, Venezia 2010, s. 41 i nast.
- 52 C. Campo, *Gravità e la grazia nel „Riccardo II”*, [w:] też, *Sotto falso nome*, dz. cyt., s. 24.
- 53 Tamże, s. 30.
- 54 C. Campo, *Sensi soprannaturali*, [w:] też, *Gli imperdonabili*, dz. cyt., s. 245.
- 55 Tamże, s. 246.
- 56 Zob. Guido Ceronetti, *Cristina*, [w:] C. Campo, *Gli imperdonabili*, dz. cyt., s. XI. Cytat włoski za wydaniem: Maria Cvetaeva, *L'Arte alla luce della coscienza*, Adelphi, Milano.
- 57 C. Campo, *Parco dei cervi*, dz. cyt., s. 143.
- 58 Tamże, s. 145.
- 59 C. Campo, *Attenzione e poesia*, [w:] C. Campo, *Gli imperdonabili*, dz. cyt., s. 169.
- 60 Homer, *Iliada*, dz. cyt., księga XXII, w. 305–309.
- 61 „Smakujemy czystą gorycz takiego widowiska, bez żadnej pocieszającej fikcji, która mogłaby ją zmienić: bez pocieszającej nieśmiertelności, bez mdłej aureoli chwały lub ojczyzny”, S. Weil, *L'Iliade*, s. 12.
- 62 C. Campo, *Niewybaczalni*, dz. cyt., s. 54.
- 63 Taż, *Les sources de la Vivonne*, [w:] też, *Gli imperdonabili*, dz. cyt., s. 46.
- 64 Por. F. Negri, *La passione della purezza*, dz. cyt., s. 111, 135.
- 65 „Tradurre – come scrivere – escludere tutto ciò che vela il pensiero nudo”, C. Campo, *Lettere a Mita*, dz. cyt., p. 165. Zob. też C. Campo, wstęp do S. Weil, *Venezia salva*, dz. cyt., s. 16–17.
- 66 W jednym z listów do Leone Traverso pisze: „Bul, proszę, powiedz mi: znasz Marcela Briona? I czytałeś jego esej w «Cahiers du Sud» zatytułowany Hofmannsthal ou l'expérience du labyrinthe? [...] Przetłumaczyłam go dziś rano w dwie godziny – chciałabym go dać do «Paragone»”, C. Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953–1967)*, Adelphi, Milano 2007, s. 55.
- 67 Zob. Chiara Zamboni, *Trasposizioni di immagini. Le traduzioni da Simone Weil*, „Cahiers d'études italiennes”, 2023, nr 36; „Con lievi mani”. *Sulle traduzioni di Cristina Campo nel centenario della nascita*, red. Nicola Di Nino.
- 68 G. Ceronetti, *Cristina*, [w:] C. Campo, *Gli imperdonabili*, dz. cyt., s. XV.
- 69 Słynny tom *La condition ouvrière* przetłumaczył we Włoszech Franco Fortini (Simone Weil, *La condizione operaia*, przeł. Franco Fortini, Edizioni di Comunità, Milano 1952), lewcowemu literatowi zawdzięcza się także pierwszy włoski przekład *La pesanteur et la grâce* Weil (*L'ombra e la grazia*, 1951). W liście do Leona Traverso Cristina Campo pisze: „Otrzymałam od pani Weil tom pism politycznych i historycznych. [...] Nie jest to jedna z wielkich książek Simone Weil i niewiele z niej rozumiem, ale czuję, że wszystkie istotne idee, nawet tutaj, można przetransponować: z polityki do poezji, do sztuki, do życia”, List Cristiny Campo do Leone Traverso z 31 marca 1960, [w:] C. Campo, *Caro Bul*, dz. cyt., s. 104. Jednocześnie warto pamiętać, że do pierwszych tekstów, jakie Campo tłumaczy, należą właśnie pisma polityczne: Simone Weil, *Lottiamo noi per la giustizia?*, „Tempo presente” 1956, t. I, nr 8, s. 605–610 oraz też, *La persona e il sacro*, [w:] *I moralisti moderni*, red. Elémire Zolla, Milano, Garzanti, 1959, s. 58–64. Więcej uwagi poświęca temu zagadnieniu Chiara Zamboni, *Trasposizioni di immagini. Le traduzioni da Simone Weil*, dz. cyt.
- 70 Cristina Campo w życiu prywatnym miała wysoko rozwiniętą wrażliwość wobec biednych ludzi, zdarzyło jej się przyjaźnić z bezdomną, angażowała się często w spontaniczne organizowanie pomocy, w rozmaite działania społeczne, zbiórki – na tyle, na ile pozwalało jej kruche zdrowie (od urodzenia cierpiała na nieuleczalną chorobę serca, co powodowało częste okresy pobytu w domu i w łóżku, jak wspomina Gustaw Herling-Grudziński: „Najpierw Cristina Campo rodem z Florencji, prawdziwe nazwisko Vittoria Guerrini. Była uroczą i piękną kobietą o niezwyklej wrażliwości, nieuleczalnie chorą na serce od pierwszych lat młodości. Tak chorą, że na polecenie lekarzy przestała wstawać z łóżka, aby to swoje chore, kruche serce uchronić od stłuczenia w ruchu. W łóżku pracowała aż do przedwczesnej śmierci”; Gustaw Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 3 (1993–2000), Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 922). Dowodzi tego między innymi pełna emocji korespondencja wokół sprawy Danila Dolciego; zob. C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, dz. cyt. Zob. też. *Intervista a Margherita Pieracci Harwell*, dz. cyt., s. 203.
- 71 C. Campo, *Introduzione a Simone Weil*, „Attesa di Dio”, [w:] też, *Sotto falso nome*, dz. cyt., s. 169. Zob. Simone Weil, *Attesa di Dio*, przeł. Orsola Nemi, wstęp B.P. D'Angelo, Rusconi, Milano 1972.
- 72 „Cosa proibita, scura la primavera. // Per anni camminai lungo primavere / più scure del mio sangue. Ora tornano sul Tamigi / sul Tevere i bambini trafitti dai lunghi gigli / le piccole madri nei loro covi d'acacia / l'ora eterna sulle eterne metropoli / che già si staccano, tremano come navi / pronte all'addio... // Cosa proibita / scura la primavera. // Io vado sotto le nubi, tra ciliegi / così leggeri che già sono quasi assenti. / Che cosa non è quasi assente tranne me, / da così poco morta, fiamma libera? // (E al centro del rovelto riavvampano i vivi / nel riso, nello splendore, come tu li ricordi / come tu ancora li implori)”. Cristina Campo, *Elegia di Portland Road*, [w:] też, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano 1991, s. 40. Zob. też M. Pieracci Harwell, *Note*, [w:] C. Campo, *Lettere a Mita*, dz. cyt., s. 307–308.
- 73 G. Ceronetti, *Cristina*, [w:] C. Campo, *Gli imperdonabili*, dz. cyt., s. XV.