

„Kwartalnik Filmowy” nr 128 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.3661>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Marta Aksztin

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0009-0005-7603-7509>

Triz i *tristeza*. Sposoby uobecniania pamięci kolonialnej na przykładzie *Metamorfozy ptaków* Catarina Vasconcelos

Słowa kluczowe:

pamięć;
saudade;
nostalgia;
kolonializm;
kino portugalskie;
Catarina Vasconcelos

Abstrakt

Artykuł jest analizą sposobów uobecniania pamięci kolonialnej na przykładzie filmu *Metamorfoza ptaków* (*A Metamorfose dos Pássaros*, reż. Catarina Vasconcelos, 2020). Wychodząc od namysłu nad rodzajami i znaczeniem elementów formalnych, autorka przygląda się mechanizmom pracy pamięci i strategiom uwidaczniania wątków oraz motywów związanych z portugalskim imperializmem. Centralnym pojęciem, wokół którego został skonstruowany wywód, jest *saudade*, czyli portugalski wariant tęsknoty. Autorka sięga po ideę podmiotu saudadycznego przedstawioną przez Eduarda Lourenço i rozpatruje ją w kontekście klasycznej psychoanalitycznej koncepcji żaloby i melancholii oraz kategorii nostalgii zaproponowanej przez Svetlanę Boym, tropiąc związki *saudade* z portugalskim imaginariem kolonialnym i pamięcią o kolonializmie. Fikcyjny dokument autobiograficzny jest tu analizowany jako narzędzie nadpisywania historii, umożliwiające fantazjowanie o jej możliwych wersjach.

Niniejszy artykuł stanowi kontekstową analizę fikcyjnego dokumentu *Metamorfoza ptaków* (*A Metamorfose dos Pássaros*, reż. Catarina Vasconcelos, 2020), jego celem jest zaś prześledzenie sposobów przywoływania i performowania pamięci o portugalskim imperium kolonialnym. Proponowana tu refleksja opiera się na zależności między analizą poszczególnych scen a wybranymi kontekstami teoretyczno-kulturowymi. Podążając za logiką fabuły i rytmem filmu, stopniowo wprowadzam tematy kluczowe dla jego analizy. Najpierw przybliżyłam samą opowieść oraz narzędzia formalne wykorzystane przez reżyserkę, następnie przyglądam się rodzajom pamięci nostalgicznej, przede wszystkim portugalskiej *saudade*, w końcu zaś, posiłkując się myślą Eduarda Lourenço, osadzam tę kategorię w kontekście portugalskiego imaginarium kolonialnego. Wprowadzam także koncepcję „za-morza” (*ultramar*) oraz przywołuję współczesne opracowania dotyczące miejsca wyobrażeń o kolonialnej przeszłości we współczesnej kulturze portugalskiej.

Triz

W kadrze twarz starszego mężczyzny, potem tylko oczy. Męski głos ponad kadrem:

Triz –

Zawsze podobała mi się ta krótka delikatna forma twojego imienia

za pomocą której lubiłaś by się do ciebie zwracać

Jestem w domu starców mam się dobrze nie martw się To ja o tym zdecydowałem

Wczoraj nasz dom został sprzedany

Muszę się oderwać¹

stać się lżejszym by wznieść się tam

gdzie ty się znajdujesz

Moje ciało już nie słucha mnie tak jak za młodu Pamiętasz

było tak ciche że nawet go nie zauważałem

Teraz to ono istnieje bardziej niż ja

Dzisiaj nasze dzieci rozpoczęły rozbiórkę domu

Wiem że cię znajdują

W ostatnich latach próbowałem utrzymać rośliny

ale nigdy więcej nie miały tak wielu kwiatów

jak wtedy gdy ty się nimi opiekowałaś

Zbliżenie na zawieszony na ścianie przedmiot przypominający srebrny półmisek przedstawiający parę otwartych oczu. Zatrzymanie:

*Próbowałem utrzymać rzeczy na swoich miejscach tak
jak ty je trzymałaś
ale wydaje się że przedmioty
mają swoje sekretne życie
Już nic nie jest takie jak wtedy gdy byłaś tutaj
Próbowałem
ale nie udało mi się tak samo*

Ruch kamery, która powoli odjeżdża:

*Wszystko zmieniło się od 1984
Moje ciało
nasz dom
i nasza rodzina
Naszym dzieciom urodziły się już dzieci i ich dzieciom urodziły się już dzieci*

Odjazd kamery. W kadrze pojawia się dłoń starszego mężczyzny, potem przedramię zawieszające na ścianie obraz, na którym widać kobietę i śpiące dziecko:

*Tam z domu
powiedziałem im żeby mi przynieśli
oczy świętej Łucji
żeby mój wzrok nigdy mnie nie opuścił
choćby po to by widzieć cię w moich wspomnieniach
A także reprodukcję Sorolli która była w salonie*

Odjazd kamery. W kadrze widać osobę wieszającą obraz. Jest to starszy mężczyzna, zwrócony tyłem do kamery:

*Zawsze myślałem że to ty tam jesteś
Z jednym z naszych dzieci*

Mężczyzna odchodzi i znika z kadru, w którym widać obraz:

*Czuje że coraz bardziej zbliżam się do ciebie Beatriz
Ale będę tęsknić za widokiem morza*

Wszystko to słyszymy w scenie otwierającej film *Metamorfoza ptaków*, a zapis, który tu proponuję, mógłby być – jak sądzę – zapisem oryginalnym. Decyzja, by przedstawić ten tekst w formie wiersza, nie wynika jednak wyłącznie z chęci oddania rytmu sceny czy potrzeby wiernego tłumaczenia lub przynajmniej zbliżenia się do oryginału w języku portugalskim. Pragnę tu bowiem także zwrócić uwagę na samą formę, za pomocą której Vasconcelos opowiada – formę, która straciłaby na znaczeniu, gdyby tekst zapisać w sposób ciągły.

Dramaturgia filmu jest konstruowana w znacznej mierze przez ustanowienie napięcia między narracją werbalną i wizualną, które mogłyby funkcjonować jako

niezależne formy ekspresji: pierwsza jako poemat lub słuchowisko (w wersji do czytania bądź słuchania), druga jako przykład sztuki wideo. Nasycone kolorem kadry przedstawiające przedmioty codziennego użytku, elementy krajobrazu czy fragmenty postaci odsyłają do XVII-wiecznych malarskich przedstawień martwej natury, Vasconcelos portretuje jednak XX-wieczną prowincję portugalską. Akcja filmu rozwija się w powolnym tempie, jego bohaterowie są przedstawieni jako wyizolowane z jakiejś większej całości i niepowiązane ze sobą jednostki, często zredukowane do poszczególnych fragmentów ciała, a opowieść jest prowadzona jak gdyby z zewnątrz (głos spoza kadru oraz przewaga perspektywy trzecioosobowej). Wybór formy filmowej spełnia podwójną funkcję: reżyserka przygląda się biografii swojej rodziny, zarazem ją konstruuje.

Historia, którą opowiada Vasconcelos, jest zbudowana z elementów pochodzących z archiwum rodzinnego reżyserki: z korespondencji listownej, telegramów i zapisów kaset magnetofonowych wymienianych między pływającym po morzach dziadkiem Henrique a pozostającą na kontynencie babką Beatriz, której reżyserka, jak dowiadujemy się z filmu, nigdy nie poznała. Mimo obecności materiałów archiwalnych i zbieżności imion postaci z tymi, które noszą członkowie i członkinie rodziny Vasconcelos (wyjątkiem jest ojciec Catariny – Henrique, w filmie nazwany Jacinto), nie mamy do czynienia z filmem dokumentalnym. Według deklaracji reżyserki film stanowi „dokument-fikcję” (*documentário-ficção*), bo odwołuje się do zapisów i wspomnień dla niej samej niedostępnych. Dlatego też, jak przyznaje Vasconcelos, podczas pisania scenariusza opierała się na przekonaniu, że *czego nie wiemy na pewno, wymyślamy*². Łącząc obrazy zapamiętane z tymi wyobrażonymi, reżyserka podważa status twórczości dokumentalnej jako świadectwa historycznego – wykracza poza historię i wprowadza nowe treści, otwierając pole do fantazjowania o możliwej historii rodzinnej oraz jej kontekście historyczno-kulturowym.

Scena otwierająca stanowi subtelne, skierowane do widzów i widzek zaproszenie do uczestnictwa w opowieści. Dzieje się to za pośrednictwem intymnego listu pożegnalnego, rzekomo wyciągniętego z archiwum i napisanego przez dziadka Henrique, adresowanego do ukochanej żony. W liście pojawiają się struktury charakterystyczne dla języka literackiego, a nie codziennego, co sugeruje, że autor zajmuje się pisaniem zawodowo. Mimo że nie możemy mieć pewności, czy dziadek Henrique, z zawodu oficer marynarki wojennej, miał talent poetycki i czy wspomniany list został napisany przez niego, czy może jednak wymyślony przez Catarinę, to elementy kompozycyjne tego tekstu – styl, rytm, rym, a także wyszukane i często nieprzetłumaczalne na język polski sformułowania (*Preciso de me desancorar; Encontrar-te-ão a ti*) – sygnalizują mocne zakotwiczenie w języku poetyckim.

Posłużenie się potencjalnie sfikcjonalizowanym listem sprawia, że figury adresata/adresatki oraz nadawcy/nadawczyni zostają podwojone. Na poziomie fabuły mamy do czynienia z listem Henrique do Beatriz, na poziomie formy filmowej zaś komunikacja zostaje skierowana do widza/widzki. Zabieg ten sygnalizuje konwencję, wprowadza rozwijane później wątki, jak również tworzy wrażenie, że obcujemy z dokumentem. Jednocześnie zestawienie porządków fabularnego i formalnego uwidacznia jeszcze jeden poziom komunikacji między reżyserką a jej babką Beatriz. W celu ustanowienia owej komunikacji reżyserka wykorzystuje podwójne zapośredniczenie. Po pierwsze, postępuje się kamerą;

po drugie, wprowadza postać dziadka Henrique, który staje się medium umożliwiającym nawiązanie kontaktu. W pewnym sensie jest to zatem list miłosny nie Henrique, a Catarina, i nie do żony, a do babki, której reżyserka – jak wspomniałam – nigdy nie poznała, w związku z czym mogła sobie ją jedynie wyobrażać na podstawie relacji innych osób, śladów ich pamięci oraz zdekontekstualizowanych dokumentów znalezionych w archiwum rodzinnym.

Strategia podwajania znajduje zastosowanie również w przedstawieniu samego listu. Ruch kamery, która ukazuje najpierw oczy starszego mężczyzny, a następnie elementy w jego otoczeniu, zostaje zdublowany przez męski głos ponad kadrem odczytujący treść wiadomości. Jest to sugestia, że mężczyzna, którego oczy widzimy na ekranie, to nadawca listu, a sytuacja, w której uczestniczymy, to wspomnienie domu rodzinnego oraz ukochanej osoby, swoiste świadectwo indywidualnej historii stworzone za pomocą performatywnego aktu odczytania listu. Głos wydaje się jednak młody, przez co nie pasuje do fragmentu twarzy widzianej w kadrze. Co więcej – jak dowiadujemy się z kolejnych scen – należy do jednego z narratorów rodzinnej historii (film ma charakter polifoniczny). Nieprzystawalność głosu i obrazu pełni podwójną funkcję: po pierwsze, jest komunikatem do widzów i widzek o wyjściu poza ramy dokumentu; po drugie, stanowi manifestację jednej z kluczowych strategii artystycznych pojawiających się w filmie, to znaczy strategii balansowania między uobecnieniem a zdystansowaniem.

Pragnienie, by medium filmowe stało się narzędziem uobecnienia, zostaje zresztą wyrażone wprost. Odnosząc się do pracy nad filmem i wyboru obsady, reżyserka wyznała: *Uważałam za istotne, żeby to członkowie tej konkretnej rodziny, o której opowiadam, stanowili część historii; aby ich ciała mogły przywoływać³ młodsze ciała żyjących członków rodziny, jak również ciała osób, których już tu nie ma⁴.*

Vasconcelos dokonuje zatem podwojenia także w odniesieniu do tej kategorii. Z jednej strony widzimy ciała aktorów, te współczesne, rejestrowane przez kamerę. Z drugiej strony reprezentują one inne ciała – „oryginalne”, należące do przodków, *osób, których już tu nie ma*. Według proponowanej przez Vasconcelos logiki „ciało oryginał” można przywołać z przeszłości, jednak o sukcesie uobecnienia decyduje szczególny status „ciała kopii”. Decyzja, aby to siostrzeńcy i bratankowie reżyserki – a więc wnuki pierwowzorów postaci przedstawionych w filmie – wcielili się we własnych przodków, pozwala zbliżyć się do „ciał oryginałów”. Pokrewieństwo między nieobecny oryginałem a aktorem służy autentyczności i adekwatności reprezentacji. Sposób odegrania czy warsztat aktorski mają znaczenie drugorzędne. Nie ma tu jednak mowy o fizycznym wejściu do archiwum, którego celem byłoby stworzenie roli przez imitację oryginału przy użyciu narzędzi aktorskich. Vasconcelos odwołuje się do innego typu archiwum – tego cielesnego i performatywnego, związanego z pamięcią ciała, nie zawsze uświadomioną, urzeczywistniająca się przez powtórzenie.

Stworzyłam postaci – tłumaczyła reżyserka – *o których wiedziałam, że będą potrzebowały innych ciał⁵*, tych spoza kręgu rodzinnego, ciał profesjonalnych aktorów podszywających się, zgodnie z regułami fikcyjnego dokumentu, pod „ciała oryginały” przodków. Wymyślenie ciała pochodzącego z przeszłości tak, jak wymyśla się fikcyjną postać, i przekazanie go profesjonalnym aktorom i aktorkom podważa opozycję między archiwum i fikcją, a tym samym obnaża fakt, że ciało



reprezentowane (oryginał) już jest rodzajem kreacji. Staje się to doskonale widoczne na przykładzie postaci Jacinto (inspirowanej młodym Henrique Vasconcelosem, ojcem reżyserki), w której tkwi, jak zobaczymy później, pewien dualizm pozwalający na otwarcie archiwum i w konsekwencji nadpisanie historii. Plan filmowy byłby tutaj próbą stworzenia scenografii, która umożliwi zaistnienie powtórzenia – nawet jeśli jest w nie wpisana różnica w postaci nietożsamości ciała i inności gestów; nawet jeżeli samo powtórzenie odbywa się w ramach scenariusza przedstawiającego wymyślone zdarzenia. Wydaje się, że uobecniającemu powtórzeniu jest podporządkowana praca kamery, która powoli rejestruje fragmenty ciała. Tak jakby w samym akcie przyglądania się, w momencie zatrzymania kamery na detalu, skupieniu na dłoniach, szyi, włosach czy części twarzy dokonywało się – podobnie jak w Derridiańskim opóźnieniu – nawiedzenie, przywołanie *ciał tych, których już tu nie ma*. Centralną figurą, a zarazem wielką nieobecną filmu, jest babka Beatriz. To ona stanowi punkt odniesienia i od przywołania jej imienia rozpoczyna się *Metamorfoza ptaków*. Podobnie jak pozostali bohaterowie filmu, tak i Beatriz nigdy nie ukazuje się jednak w pełni. Widzimy ją niedokładnie (z daleka) lub fragmentarycznie (w detalicznym zbliżeniu), zawsze z perspektywy obserwatorki. Kadry, w których pojawia się babka, przypominają obrazy malarskie (jak w przypadku wspomnianych odniesień do martwej natury). Kobieta istnieje w pamięci, a odtworzenie wspomnień może się dokonać jedynie dzięki zapośredniczeniu przez inne, znane obrazy. Co jednak kryje się za samym pragnieniem przywołania babki Beatriz?

Tristeza

Triz – wypowiada zdrobniąłą formę imienia babki podający się za Henrique narrator, podkreślając wibrujące „r”, nieznacznie wydłużając samogłoskę „i” oraz dając wybrzmieć zamykającej słowo głosce „sz”. Tak, jakby za sprawą precyzyjnego odtworzenia kolejnych, składających się w imię dźwięków dokonywało się chwilowe uobecnienie nieobecnej. Tym, co uderza po usłyszeniu listu, jest nie tylko jego melancholijny charakter, ale również samo podobieństwo foniczne pomiędzy zdrobniąłą formą imienia Beatriz (Triz) a portugalskim słowem nazywającym smutek (*tristeza*), jak gdyby jedno wywodziło się z drugiego.

Po niemiecku „Mutter”, po armeńsku „mayr”, po bułgarsku „maika”, po katalońsku „mare”, po chińsku „mǔqīn”, po duńsku „mor”, po francusku „mère”, po grecku „mitéra”, po hebrajsku „ima”, w hindi „maan”, po angielsku „mother”, po łacinie „mater”, po tajsku „mæ”, po portugalsku „mãe” – recytuje spokojnie ten sam głos, który niespełna pięćdziesiąt minut wcześniej czytał list Henrique do Beatriz. W filmie pojawia się nagranie z taśmy VHS (lub jego imitacja) ukazujące kobiecą sylwetkę na tle nadrzecznego krajobrazu w pogodny dzień. Postać niespiesznie wchodzi do wody, a następnie płynie w kierunku drugiego brzegu rzeki, znikając w pewnej chwili z pola widzenia. *W dniu, w którym umarła Triz* – kontynuuje głos – *po raz ostatni użyłem pierwszego wypowiedzianego przeze mnie w życiu słowa. Wziąłem głęboki oddech i tak cicho, że tylko sam mogłem to usłyszeć, powiedziałem: „matka”*⁶.

Ani sposób artykulacji, ani tempo nie różnią się od wcześniejszych partii wygłaszanych przez narratora. Jego głos jest spokojny, podkreśla znaczenie pauz i pozwala im wybrzmieć. Charakterystyczny zdaje się także brak emocjonalnego

zaangażowania, który buduje dystans. Tym, co odróżnia ten fragment narracji słownej, jest jednak jej kontekst. O ile w pierwszej scenie odnosimy wrażenie, że wypowiada się Henrique, o tyle tu można pomyśleć, że słyszymy głos Jacinto. Głos ten „odrywa się” od reprezentowanej początkowo postaci, zmienia się także jego funkcja w opowieści. Scena, w której jest relacjonowana śmierć Beatriz – a właściwie nie tyle sama śmierć, ile to, jak dowiedział się o niej Jacinto – pozwala na spotkanie dwóch doświadczeń straty oraz połączenie czterech biografii: Jacinto, Beatriz, dziadka Henrique, a także samej Vasconcelos. Catarina, jako *porte-parole* reżyserki, pojawia się bowiem w dalszej części filmu.

Doświadczenie utraty matki jest punktem spotkania Jacinto/Henrique i Catariny nie tylko w *Metamorfozie ptaków*, ale również, wedle deklaracji reżyserki, na poziomie biografii. W poprzednim filmie, *Metafora albo smutek wywrócony na lewą stronę* (*Metáfora ou a Tristeza Virada do Avesso*, 2014), Vasconcelos przyglądała się bowiem rodzinie ze strony swojej zmarłej matki. Jak podkreśla w wywiadach, to właśnie żałoba jest doświadczeniem fundamentalnym dla jej twórczości. *Tworzę filmy – wyznaje – ponieważ moja matka zmarła i ponieważ chcę mieć wiele żyć w ramach jednego. Film to po prostu więcej życia*⁷. Reakcja na utratę, wyrażająca się w potrzebie opowiadania i fantazjowania o niej, a także oglądania jej na ekranie, wydaje się również sposobem na podtrzymanie relacji z pewną wizją przeszłości (zapamiętanej lub wyobrażonej). W *Metamorfozie ptaków* wątek nieobecności i smutku zostają połączone z wątkiem utraty i braku, związanym z pamięcią nostalgiczną. Melancholia i nostalgia – jako sposoby nawiązywania do przeszłości oraz strategię jej uobecniania – bazują na odmiennych, choć pokrewnych trybach pamięci. Proponuję przyjrzeć się pokrótce każdej z tych kategorii.

W ujęciu freudowskim melancholia i żałoba stanowią reakcję na *utratę ukochanej osoby lub podstawianego w jej miejsce pojęcia abstrakcyjnego*⁸. Tym, co odróżnia jedną od drugiej, jest sposób, w jaki podmiot definiuje obiekt straty. Zdaniem Freuda żałoba odnosi się do materialnej utraty, która wydarzyła się w świecie rzeczywistym i ma charakter nieodwracalny (śmierć), podczas gdy *przyczyny melancholii wychodzą przeważnie poza czysty przypadek straty w wyniku śmierci i obejmują wszystkie sytuacje urazy, odrzucenia i rozczarowania*⁹. Jak tłumaczy Paweł Dybel, *inaczej niż ma to miejsce w przypadku żałoby, melancholia odnosi się do utraconego obiektu, który mimo że przestał istnieć w najbliższym otoczeniu melancholika, trwa nadal w jego świecie wewnętrznym*¹⁰. W melancholii poczucie straty sprawia więc, że podmiot uznaje obiekt pragnienia za definitywnie niedostępny, a następnie, nie akceptując straty, czyni z niego część Ja. Ta paradoksalna na pozór sytuacja dotyka w istocie nie relacji między podmiotem a utraconym obiektem pożądania, lecz zachodzącej wewnątrz samego podmiotu – między podmiotem a nim samym z przeszłości, w której realizował się przez kontakt z utraconym. Strata, o której mowa, ma charakter tożsamościowy. Melancholik, mówi Dybel, *jest tak bardzo przywiązany do ukochanego obiektu, iż nie potrafi uwolnić się od uczuciowego związku z nim. Nie może przejść do końca swej zależności od niego: potraktować go właśnie jako obiekt, a więc jako coś zewnętrznego w stosunku do siebie, co pozwoliłoby mu na zachowanie wobec niego postawy pełnej dystansu*¹¹.

Podwójność Ja w przypadku melancholii – Ja zachowane i zanegowane – wyraża się w odgrywanym wewnątrz tegoż Ja kontakcie z przeszłością. Kontakt

ów zasada się na ciągłym przypominaniu, kim (już) n i e jestem. Stanowi swoistą grę pamięci prowadzoną między Ja po stracie a Ja sprzed niej. *Uprawiane z upodobaniem samoudręczenie melancholii*¹², wyrażające się w niemożności domknięcia procesu żałoby i w ciągłym powracaniu do momentu utraty, jest ponadto czymś na kształt niezagojonej rany (*zespół melancholii zachowuje się jak otwarta rana*¹³), nieustannie rozdrapywanej przez podmiot, który odmawia uznania straty za rzeczywistość. Melancholia byłaby zatem sposobem na zakotwiczenie się w przeszłości w celu podtrzymania relacji nie tyle z utraconym obiektem pragnienia, ile ze sobą samym w tamtej relacji – z tożsamością, z utratą której podmiot nie może się pogodzić. Dostęp do tej tożsamości byłby możliwy dzięki wyobrażeniu o tym, kim mogłoby się być, gdyby ukochany obiekt nie został utracony. Melancholię można zatem rozumieć jako sposób uczestnictwa w przeszłości, a towarzyszący jej smutek – jako efekt utraty (części) tożsamości.

Slavoj Žižek, odwołując się do klasycznej koncepcji Freuda, zwraca uwagę na innego rodzaju napięcie wpisane w samą relację między brakiem a utratą. Jeśli żałoba jest procesem, w obrębie którego uznaje się istotę obiektu (przy jednoczesnym uznaniu jego zniknięcia z bezpośredniej rzeczywistości), to – zauważa Žižek – w melancholii istota obiektu zostaje zaburzona. Według filozofa ma to związek z mechanizmem anamorfozy, polegającym na łączeniu rzeczywistości z subiektywnym spojrzeniem w sposób, który pozwala na organizację i uspojnienie należących do niej, często trudnych do połączenia w całość, elementów. W wyniku tego procesu *subiektywne zniekształcenie zostaje (...) uznane za cechę postrzeganego obiektu i w tym sensie samo spojrzenie [gaze] zaczyna istnieć w sposób rzekomo obiektywny*¹⁴. Anamorficzny charakter spojrzenia melancholika polegałby na przemieszaniu porządków utraty i braku wyrażającym się w interpretacji obiektu nigdy niedostępnego jako utraconego: *Melancholia zacierza fakt, że obiektu brak od samego początku, że jego pojawienie się jest korelatem jego braku, że obiekt ten jest niczym innym, jak tylko pozytywowizacją pustki czy braku, bytem czysto anamorficznym, który nie istnieje sam w sobie*¹⁵. W ten sposób podmiot utwierdza się w przekonaniu, że coś realnie posiadał. Žižek uważa, że właśnie z tego wynika obecna w melancholii fiksjacja na obiekcie, która prowadzi do jego przywłaszczenia – tracąc obiekt, podmiot paradoksalnie wchodzi w jego posiadanie. To dlatego moment utraty staje się istotniejszy niż sam obiekt i dlatego też to na nim, a nie na obiekcie, skupia się melancholik.

Inną strategią uobecnienia przeszłości jest nostalgia. W książce *The Future of Nostalgia* Svetlana Boym proponuje spojrzenie na tę kategorię jako znak nieobecności lub straty, która nie może zostać uobecniona i odzyskana inaczej niż przez pamięć i twórczą rekonstrukcję. W jej ujęciu doświadczenie nostalgii – inaczej niż w przypadku melancholii rozumianej w kluczu psychoanalitycznym jako zjawisko dotyczące jednostki – pojawia się w miejscu przecięcia pamięci indywidualnej i zbiorowej, stanowiąc pomost między biografią jednostkową a opowieścią o zbiorowości. Badaczka widzi w nim indywidualny mechanizm obronny będący reakcją na przyspieszone tempo życia w epoce ponowoczesnej oraz XX-wieczne przewroty historyczne.

Nostalgiczność, jak zauważa Boym, jest wpisana już w samo to pojęcie. Mimo greckich korzeni (*nóstos* – powrót do domu; *algos* – ból, tęsknota) słowo „no-

stalgia” nie pochodzi ze starożytnej Grecji, lecz jest terminem medycznym zaproponowanym przez szwajcarskiego studenta medycyny Johanna Hofera w 1688 r. W tym sensie określenie to jest, jak zauważa badaczka, jedynie *pseudogreckie* czy *wręcz nostalgicznie greckie*¹⁶. I chociaż w pierwotnym znaczeniu nadanym przez Hofera nostalgia była stanem chorobowym podobnym do ciężkiego przeziębienia, możliwym do uleczenia przy użyciu opium, pijawek lub dzięki pobytowi w Alpach szwajcarskich (co, z perspektywy lekarza, byłoby swoistym „powrotem do domu”), to w toku rozwoju medycyny zniknęła pewność dotycząca przyczyn nostalgii i sposobów jej leczenia. Status przypadłości zmienił się z *uleczalnej dolegliwości* na *nieuleczalną chorobę czasów*¹⁷. Boym proponuje rozumienie nostalgii jako *tęsknoty za domem, który już nie istnieje lub nigdy nie istniał. Nostalgia jest uczuciem straty i przemieszczenia [displacement – M. A.], ale jest także romansem z własną fantazją. Nostalgiczna miłość może tylko przetrwać w związku na odległość (...). Nostalgia wydaje się być tęsknotą za miejscem, ale w rzeczywistości jest tęsknotą za innym czasem – czasem naszego dzieciństwa, wolniejszym rytmem naszych marzeń. (...) Nostalgicy pragną wymazać historię i przekształcić ją w prywatną lub zbiorową mitologię*¹⁸.

Jak argumentuje badaczka, *nostalgia nie jest jedynie wyrazem lokalnej tęsknoty, ale właśnie wynikiem nowego rozumienia czasu i przestrzeni, które ten podział na „lokalne” i „uniwersalne” umożliwia*¹⁹, przy czym to nowe rozumienie czasu i przestrzeni zostaje podyktowane ponowoczesnym doświadczaniem rzeczywistości. W tym sensie nostalgia jest emocją historyczną. Jednocześnie Boym zwraca uwagę na paradoks tkwiący w napięciu między tym, co lokalne, a tym, co uniwersalne, obecny we współczesnym doświadczeniu nostalgii. Jej zdaniem uniwersalność tego doświadczenia otwiera pole dla empatii, umożliwiając budowanie pomostów między poszczególnymi przeżyciami (zarówno jednostkowymi, jak i zbiorowymi). Problem pojawia się wówczas, gdy podmiot tęskniący (*longing*) wskazuje obiekt tęsknoty i uznaje go za utracony, a więc będący niegdyś w jego posiadaniu (*belonging*). Podmiot, który identyfikuje stratę, ponownie odkrywa swoją tożsamość także w znaczeniu przynależności do grup społecznych (Boym podaje jako przykład przynależność narodową), co kładzie kres możliwości wzajemnego zrozumienia. *„Algia” (czy też tęsknota) jest tym, co podzielamy, ale „nóstos” (czy też powrót do domu) jest tym, co nas dzieli*²⁰, stwierdza badaczka.

Zaproponowana przez Boym typologia obejmuje dwa podstawowe warianty omawianej kategorii, które różnią się pod względem rozumienia relacji między stratą i tęsknotą: *nostalgie przywracającą (restorative nostalgia)*²¹ oraz *nostalgie refleksyjną (reflective nostalgia)*. Pierwsza wiąże się z ideą powrotu do domu (dominujący element *nóstos*), druga z tęsknotą (przewaga *álgos*). W obrębie wariantu pierwszego dąży się także do *transhistorycznej odbudowy utraconego domu*²². Tu nostalgii nie uznaje się w gruncie rzeczy za nostalgię, postrzega się ją raczej jako tradycję i łączy z obroną tzw. prawdy absolutnej. Wariant drugi wiąże się natomiast z opóźnieniem powrotu do domu (*smutnie, ironicznie, desperacko* – jak określa to Boym²³), a jego funkcją staje się *rozważanie ambiwalencji wpisanej w ludzką tęsknotę i mechanizmy przynależności*²⁴.

Wykorzystywane przez Vasconcelos w *Metamorfozie ptaków* strategie uobecnienia przeszłości wynikają z porządku zarówno melancholii, jak i nostalgii. Melancholia jest tym, co wybrzmiewa; co, za pomocą języka, powołuje elementy

świata, z którego utratą nie chce się pogodzić Henrique, a wraz z nim Catarina; tym, co jest przeznaczone do słuchania. Kształtuje tekst, figury stylistyczne i inne elementy językowe. Z kolei nostalgia urzeczywistnia się w próbie powrotu do domu i jego twórczej rekonstrukcji, przez wprawienie w ruch archiwum rodzinnego w celu nadania mu nowych odczytań, ciał i głosów. Jest tym, co wystawia się na spojrzenie. Na poziomie formalnym nostalgiczność przejawia się w wyborach estetycznych, narracji wizualnej i pracy kamery. Oba przywołane tryby pamięci wydają się jednak niewystarczające do tego, by dobrze opisać stosunek reżyserki do przeszłości. Istotną kategorią, ściśle powiazaną z poprzednimi, jest także portugalski wariant tęsknoty – *saudade*.

Relacja między dziadkiem Henrique a babką Triz (tak za jej życia, jak po jej śmierci) – podobnie zresztą jak relacja Vasconcelos ze światem, który buduje przez nostalgiczne obrazy i poetycki język opowieści – opiera się właśnie na tęsknocie. Henrique (a przez niego także Catarina) tęskni w pierwszej kolejności za utraconą osobą (adresatką listu), w następnej za miejscem (domem, który *wczoraj został sprzedany*), ale również za czasem i obowiązującym niegdyś porządkiem świata (*Już nic nie jest takie jak wtedy, gdy byłaś tutaj*). Jednak tęsknota sięga jeszcze dalej, zamieniając się w melancholijną determinację, bez zgody na uznanie straty. Henrique próbuje podtrzymać pamięć o Triz (i tym, co dla niego uosabiała) wszelkimi dostępnymi środkami (poleca, by z demontowanego domu przenieść półmisek z oczami świętej Łucji, *żeby mój wzrok nigdy mnie nie opuścił, choćby po to by widzieć cię w moich wspomnieniach*) w obawie przed ostateczną utratą żony. Dąży, by zachować elementy utraconego świata w stanie nienaruszonym, tak jakby ich rekonfiguracja czy wpisanie w nowy porządek sprzeniewierzały się pamięci o zmarłej (*W ostatnich latach próbowałem utrzymać rośliny; Próbowałem utrzymać rzeczy na swoich miejscach tak, jak ty je trzymałaś, próbowałem, ale nie udało mi się tak samo*). Śledzi obecność utraconej ukochanej w nie-ludzkich pozostałościach świata, którego część stanowiła – w materialności domu, w otaczającej go przyrodzie, w postaci z reprodukcji obrazu zawieszzonego w salonie.

Tym, co przebija z treści listu – co zostaje przez Henrique wypowiedziane, a jednocześnie pozostaje nienazwane – jest obecność kluczowych elementów portugalskiego imaginariu kolonialnego. Po pierwsze, są to odniesienia marynistyczne, obecne zarówno w bezpośrednim przywołaniu morza, jak i w stosowanych metaforach – na przykład stwierdzeniu „muszę się oderwać”, dosłownie „odkotwiczyć” (*desancorar*). Po drugie – splecione z wyobrażeniem morza odniesienia religijne związane z katolicyzmem. Przywołane *desancorar* zostaje użyte w znaczeniu zerwania związku z doczesnym życiem, utratą ciała, akceptacją śmierci i w konsekwencji – uwolnieniem duszy. Po trzecie – nadanie ramy interpretacyjnej przez wprowadzenie tematu tęsknoty.

Będę tęsknić za widokiem morza (dosłownie: będę mieć tęsknotę za widokiem morza /*vou ter saudades de ver o mar*/) – kończy list Henrique. Nie bez znaczenia jest fakt, że to właśnie *saudade* oraz jej imaginariu zostają przywołane w scenie otwierającej film. Jeżeli portugalska tęsknota jest czymś, co się posiada, a nie odczuwa, jest własnością, a nie stanem, to do kogo należy, a co za tym idzie – w jaki sposób, za jej sprawą, można zdefiniować relację między podmiotem tęskniącym a obiektem tęsknoty? Na czym polega portugalska specyfika kulturowa tęsknoty



i co odróżnia ją od nostalgii oraz melancholii? Wreszcie, jakie są związki *saudade* z portugalskim kolonializmem?

| *Saudade*

W tekście *Tempo Português* [Czas portugalski], który otwiera zbiór esejów będących krytyką portugalskiej tożsamości narodowej, Eduardo Lourenço zwraca uwagę na „osobność” czy też „dziwność” (*estranheza*) wyrażającą się w sposobie, w jaki Portugalczycy i Portugalki nawiązują relacje ze światem. Próbując opisać naturę owej „osobności”, która opiera się na szczególnym rozumieniu czasu i przestrzeni, autor wskazuje jednocześnie na jej trudny do uświadomienia charakter, niemożność *uchwycenia z jakiegokolwiek strony, nawet za pomocą wyobraźni*²⁵. Powodem tego jest, jak twierdzi Lourenço, kultura portugalska (przede wszystkim filozofia, teologia i literatura), która *nigdy nie zdołała wytworzyć spojrzenia poza siebie, mogącego pomóc jej przebudzić się nie z jakiejś dogmatycznej ślepoty, ale z przepętnionej szczęściem i wspaniałością kontemplacji samej siebie*²⁶.

Niemożność wyjścia poza siebie jest wynikiem powielanego bezkrytycznie mitu o wielkim narodzie odkrywców, mesjanistycznego marzenia, zapoczątkowanego przez Luísa de Camõesa, a później rozwijanego przez Antónia Vieira i Fernanda Pessoa. Nieustanne powtarzanie mitu doprowadziło do jego integracji z tożsamością portugalską i powiązania z symbolami narodowymi (Lourenço podaje jako przykład sferę armilarną wpisaną we flagę państwa, stanowiącą *konsekrację roli Portugalii jako odkrywcy nowych lądów i nowych niebios*²⁷).

Jednocześnie przypisywana Portugalczykom przez Lourenço niemożność rezygnacji z owej *przepętnionej szczęściem i wspaniałością kontemplacji samych siebie* zasada się na szczególnym kompleksie, będącym źródłem wspomnianej „osobności”. Wynika on z zawieszenia między centrum a marginesem, wielkością a nieistotnością, wnętrzem a zewnątrzem i wyraża się w *unikaniu zwyczajnego losu i osiedlaniu się, jakimś dziwnym trafem, na marginesie świata*²⁸. Portugalia – twierdzi Lourenço – *prowadzi podwójne życie: żyje wewnątrz, w swego rodzaju wysublimowanej izolacji oraz na zewnątrz jako naród o aspiracjach światowych*²⁹. I to właśnie owa „światowość”, bardziej wyobrażona niż rzeczywista, stanowiąca pretekst do uniwersalizacji doświadczenia bycia w świecie³⁰, *stała się dla Portugalczyków miejscem, w którym mogą ujrzeć siebie jednocześnie większymi i mniejszymi niż faktycznie są*³¹.

Zaburzenie relacji między wnętrzem a zewnątrzem (*naród, czujący się w świecie tak dobrze, jak u siebie w domu, w rzeczywistości nie zna granic, ponieważ nie posiada zewnątrz – mówi Lourenço*³²) przekłada się na – jak zauważa autor w innym miejscu – poczucie braku interlokutora³³ i skrajne wyizolowanie. W rekonstruowanym przezeń micie stanowiącym podwaliny portugalskiej tożsamości narodowej Portugalia jest otoczonym przez ocean wędrownym centrum świata, *samotną wyspą*³⁴, a Portugalczycy – *narodem morskim w wiecznej wędrówce, (...) narodem nostalgii bez określonego obiektu*³⁵, ze wzrokiem skierowanym w pustkę morza w oczekiwaniu na powrót czegoś, co zostało utracone (albo jako takie zostało wyobrażone)³⁶. W tej romantycznej wizji nostalgiczny stan zawieszenia pomiędzy nieuchwytnym, dryfującym „teraz” a wyobrażonym „niegdyś” dostarcza pewnej gratyfikacji. Motyw oddzielenia – *bolesnego oddalenia*³⁷ – wiąże się z uczuciem szczęśliwości. To na grun-

cie tego doświadczenia niedostępności miejsca i czasu wyrasta *saudade*. Jak wskazuje autor *Portugal como Destino*: „*saudade*”, *nostalgia* czy *melancholia* są modalnościami [ludzkiej – M. A.] relacji z czasem lub raczej – z określoną czasowością wyznaczaną przez ramy indywidualnej pamięci, którą Lourenço, za Georges’em Pouletem, nazywa „czasem ludzkim”. Autor tłumaczy: *Ta szczególna czasowość różni się od innej, abstrakcyjnie uniwersalnej, którą przypisujemy czasowi jako nieodwracalnemu postępowi. Jedynie ten „czas ludzki” – będący zarazem grą pamięci, jak i samą pamięć konstituujący – pozwala na odwrócenie, fikcyjne zawieszenie nieodwracalności czasu i stanowi źródło szczególnej emocji, nieporównywalnej z żadną inną. W niej bowiem i przez nią odczuwamy zarówno naszą ulotność, jak i naszą wieczność. Pod tym względem nostalgia, melancholia i sama „saudade”, określana przez Portugalczyków jako nieprzetłumaczalny i wyjątkowy stan, są uczuciami czy doświadczeniami uniwersalnymi. Wpisują się bowiem w uniwersalność „czasu ludzkiego”. Tym, co odróżnia nostalgię od melancholii, a te dwie od „saudade”, jest treść i zabarwienie, jaką nadają one czasowi, a także różnorodność gry, jaką pamięć prowadzi, odczytując przeszłość. (...) Zwracanie się ku przeszłości, pamiętanie, nigdy nie jest aktem neutralnym, ale ten powrót, konstytutywny dla pracy pamięci, może być doświadczany jedynie jako aluzja. (...) Charakterystyczne dla melancholii, nostalgii i właśnie „saudade” „powroty” mają inny porządek: nadają określone znaczenie przeszłości, która za ich pomocą jest przywoływana. Wymyślają ją one jak fikcję. Melancholia postrzega przeszłość jako zakończoną i pod tym względem jest pierwszym i najbardziej dotkliwym wyrazem czasowości – jest tą, której liryka nigdy nie przestanie przywoływać. Nostalgia skupia się na konkretnej przeszłości, miejscu, chwili lub przedmiotach pragnienia. „Saudade” czerpie z obu, ale w tak paradoksalny i przedziwny sposób – podobnie jak i paradoksalna jest relacja między Portugalczykami a „ich” czasem – że słusznie stała się labiryntem i zagadką dla tych, którzy jej doświadczają jako najbardziej tajemniczego i drogocennego z uczuć³⁸.*

Chociaż wszystkie trzy wskazane tryby pamięci mają moc przywoływania przeszłości na warunkach określonych przez podmiot i jego aktualne zapotrzebowania, cechą *saudade* jest to, że funkcjonuje ona w ramach wyznaczanych przez mit założycielski portugalskiego projektu kolonialnego, który *nie pozwala już myśleć o niej poza jego własnym kontekstem i obsadza ją w roli hagiograficzno-patriotycznej*³⁹. Jeżeli moment kolonialnej wielkości był, w rozumieniu, jakie przypisuje mu Lourenço, portugalskim czasem (nawet jeżeli jako taki istniałby tylko w portugalskiej wyobraźni), jego posiadanie opierałoby się na zawłaszczeniu. *Saudade* umożliwia odtworzenie danego momentu, przywołanie go, ponowne przeżycie. I chociaż posiadanie tęsknoty (*ter saudades*) może się odnosić jedynie do czegoś, czym się dysponowało, z czym istniała relacja w czasie, to nie wiadomo, czy relacja ta jest prawdziwa, czy wyobrażona. Paradoksalność więzi między Portugalczykami a „ich” czasem polega zatem nie tylko na wiecznym dryfowaniu między teraźniejszością a przeszłością, ale również na zaburzeniu postrzegania tego, co rzeczywiste i wyobrażone, bo pochodzące z porządku mitu. Jak argumentuje Lourenço, sposób, w jaki portugalski podmiot odnosi się do przeszłości, *nie jest nostalgiczny ani tym bardziej melancholijny, jest po prostu „saudadyczny”*⁴⁰. *To właśnie tej przestrzeni marzeń, zaciska marzeń oraz przeszłości-teraźniejszości nie chce porzucić „portugalska dusza”. Aby jej nie stracić (...), zanurzona w słodyczy świata Portugalia, naturalnie i nadprzyrodzenie cudowna, stała się wyspą „saudade”. Miejscem pozabawionym zewnątrz, w którym niemożliwe jest odróżnienie rzeczywistości od snu*⁴¹.

To właśnie przypisywany *saudade* charakter transhistoryczny, właściwy dla opisywanej przez Boym nostalgii przywracającej, pomaga ukryć powiązanie *saudade* z ideą ekspansji kolonialnej. Współczesne manifestacje zarówno samej *saudade*, jak również innych elementów portugalskiego imaginarium kolonialnego, które w postkolonialnym i demokratycznym społeczeństwie, ufundowanym na rewolucji 1974 r., cyrkulują w sposób zdekontekstualizowany⁴², są pochodną procesu nazywanego przez Lourenço aktywnym zapominaniem. Jak tłumaczy autor w innym, późniejszym studium dotyczącym pamięci o kolonializmie, współczesna Portugalia to przykład kraju o *spokojnym sumieniu kolonialnym* [*boa consciência colonial*]⁴³, którego cechą jest konstruowanie tożsamości narodowej na podstawie wyobrażenia o „dobrym kolonizatorze”, polegającego na zaprzeczeniu winy kolonialnej. Jego zdaniem odmowa pamiętania polega na oddzieleniu idei imperium od procesu kolonizacji, rozumianego jako *spotkanie z Innym w warunkach, które nie wykluczały – i dalej nie wykluczają – przemocy*⁴⁴, i pozwala na uaktualnienie narracji historycznej ufundowanej na epoce „wielkich odkryć geograficznych” oraz reprodukcję mitu o „niewinnym kolonializmie”. Dzięki temu elementy imaginarium kolonialnego, w tym wytworzony przezeń szczególnie typ wyobraźni geograficznej zbudowany na wyobrażeniach dotyczących morza i granicy morskiej, nie tylko mogą funkcjonować w oderwaniu od kolonialnego rdzenia, lecz także stanowią bazę współczesnej tożsamości.

Za morzem

Kiedy w *Metamorfozie ptaków* narrator zaczyna opowiadać o wyobrażeniach związanych z wyteśnionym przez Henrique morzem i tym, co za jego granicą, kamera dokonuje zbliżenia na drewniany stół. Zaraz potem pojawia się ręka, która kładzie na stole znaczek pocztowy – stary, zapewne oderwany od listu, gdyż widać na nim odbicie stempla pocztowego. W prawym górnym rogu widnieje napis *Correios* (poczta), w lewym górnym podana jest cena (*30 escudos*), pośrodku znajduje się rysunek ryby opisanej jako *Lactoria cornutus*, a u dołu nazwa jednej z ówczesnych kolonii portugalskich: *Moçambique*. Znaczącym, choć niemalże niezauważalnym elementem znaczka jest mikroskopijny napis: „Litografia narodowa, Portugalia”. Następuje cięcie, a po chwili ta sama ręka ponawia zakończoną przed chwilą czynność, układając przed kamerą kolejny znaczek z rysunkiem zwierzęcia i napisami: „Nosorożec czarny”, „Angola” i „Litografia Porto”. Wraz z pojawieniem się kolejnych znaczków zmienia się obraz. Miejsce zwierząt zajmują bądź to twarze ludzkie (kolonizowanych Innych), bądź emblematy rzeźby i architektury *Estado Novo* (rzeźba Nossa Senhora de Fátima, tama, liceum czy most imienia Salazara, ten ostatni znany dzisiaj pod nazwą Mostu 25 kwietnia), a duży znak poczty zostaje zastąpiony napisem *República Portuguesa*. Ostatni znaczek przedstawia portugalską flagę, której rogi są trzymane przez cztery dłonie osób o różnych kolorach skóry. Na środku znajduje się dodatkowy element – to zarys Mozambiku, którego poszczególne części są ze sobą połączone zielonymi i czerwonymi mocowaniami. Dokoła flagi widnieje napis: „Mozambik jest Mozambikiem tylko dlatego, że jest Portugalią”. W tym samym czasie głos znany z pierwszej sceny snuje opowieść o młodości Jacinto:



Był taki czas, kiedy Jacinto patrzył na kolekcję znaczków swojego ojca i widział w nich tylko ilustracje. Jego pytania mieściły się wówczas w dziecięcym atlasie i dotyczyły zwierząt występujących w odległych miejscach, o których mówiło się, że też nazywają się Portugalia. Potem pytania zaczęły rosnąć i nie mieściły się już w domowych książkach.

Przyglądał się twarzy każdej z osób i wyobrażał sobie ich przerażenie, kiedy od mężczyzn przybyłych od strony morza dowiadywały się, że ich miejsce nie należy już do nich. Zaraz potem Portugalczycy zaczęli znaczyć ich ciała za pomocą biczy i piór.

Jacinto nie mógł przestać myśleć: „Nie da się odkryć kontynentu, na którym żyją już miliony mieszkańców!”. W tym czasie był już na uniwersytecie i zaczęły się jego problemy z oddychaniem.

Beatriz była przekonana, że jej syn ma astmę. Ale problem Jacinto polegał na czymś innym – na braku tlenu w domu, w kraju i w tych wyimaginowanych ojczyznach, gdzie każda nowo powstała rzecz otrzymywała imię człowieka, który dusił wszystko, czego się dotknął.

W toku rozwoju sceny pojawiają się nowe znaczki – nazwę „Republika Portugalska” zastępują napisy związane z procesami dekolonizacyjnymi: „Republika Gabonu” i „na pięćdziesiąt lat niepodległości” (z wizerunkiem Gabriela Léona M’ba); „Niepodległość 1968, Suazi” (z wizerunkiem królowej Elżbiety II i symbolem korony brytyjskiej); „Niepodległość, 24 października 1964, Zambia” (z wizerunkiem Kennetha Kaundy’ego na tle Wodospadów Wiktorii). Głos kontynuuje:

Jacinto odczuwał złość, że osiadły na ramach zdjęć i lusterek kurz przykrywał je od tyłu lat, aż w domu każdy zaczął mówić: „Ale przecież to nie kurz! Nie widzisz, że to rama?”. Jacinto jednak rozumiał, że kolor pociemniałej patyny nie mógł być żadnym oryginalnym kolorem ramy i zawsze, gdy spoglądał w lustro, w miejscu swojego odbicia widział jedynie grubą warstwę kurzu.

Beatriz powtarzała za Księżą Koheleta: „Wszystko ma swój czas”. A Jacinto wiedział, że do tej pory czas nie był po jego stronie. Być może właśnie dlatego, że już niemalże stracił nadzieję, zdecydował się wrócić do swojej kolekcji znaczków pocztowych, aby uporządkować ostatnie lata świata. I to, co zobaczył w znaczkach, odpowiedziało mu, że być może już niedługo kurz odejdzie w zapomnienie.

Opowiadając o kulisach powstawania filmu, Catarina Vasconcelos wspominała o reakcji swojego ojca, który określił zrekonstruowaną wyżej scenę jako próbę „rewizjonizmu historycznego”. W tamtym czasie – przywołuje jego słowa Vasconcelos – nie miałem świadomości, którą mi przypisujesz. Wiedziałem jedynie, że nie chcę iść na wojnę. Ani ja, ani moi przyjaciele. Odpowiedź reżyserki brzmiała: Tak, ale Jacinto to nie tylko ty. Jacinto to nas dwoje⁴⁵. Tym samym twórczyni ujawnia kolejną strategię budowania relacji z przeszłością opartą na multiplikacji rodzajów pamięci. Pierwszy z nich, reprezentowany przez dziadka Henrique, to pamięć imperialna, zorganizowana wokół wartości dyktowanych przez reżim *Estado Novo*. Drugi, reprezentowany przez Jacinto, służy Vasconcelos do tego, by krytycznie przyjrzeć się treści świata, za którym tęskni dziadek. Jacinto uosabia spojrzenie i świadomość historyczną uformowaną po rewolucji 25 kwietnia. Co dziś widzi Catarina, a za nią Jacinto, czego nie widział wówczas Henrique?

Funkcjonujący w czasach *Estado Novo* termin *ultramar* (za-morze) odgrywał istotną rolę w kształtowaniu wyobrażenia o relacji między Portugalią a jej ówczesnymi koloniami. W binarnym podziale na metropolię i *ultramar* geograficzny status terenów kolonizowanych nie miał – jak się wydawało – większego znaczenia, niezależnie od tego, czy chodziło o część innego kontynentu (i którego), czy wyspę. Termin ten odnosił się do położonych poza naturalną granicą morską (z perspektywy europejskiej) terenów wchodzących w skład jednego transkontynentalnego tworzywa, jakim było imperium portugalskie. Ten szczególny rodzaj wyobraźni geograficznej wiązał się z ideą wielokontynentalizmu (*pluricontinentalismo*) – geopolitycznego konceptu przedstawiającego Portugalię jako państwo jednterytorialne, będące transkontynentalną wspólnotą opartą na jednym języku oraz jednej wierze (katolicyzmie)⁴⁶. W początkowym okresie dyktatury *Estado Novo* określenie *ultramar* występowało zamiennie z *colónia*. Tak jest między innymi w dokumencie z 1930 r., znanym jako Akt Kolonialny (*Acto Colonial*), określającym relacje między ówczesną metropolią a podległymi jej terytoriami. Jednak w 1951 r. wraz z uchwaleniem nowej konstytucji termin „kolonia” został zastąpiony pojęciem „prowincja zamorska” (*provincia ultramarina*). Było to częścią procesu, który Bruno Cardoso Reis określa jako strategię „wypierania kolonializmu”⁴⁷. Wreszcie w latach 60. XX w. słowo *ultramar* zyskało nowy desygnat – odsyłało do wojny kolonialnej. Ta ostatnia redefinicja terminu wskazuje na dwie tendencje: po pierwsze, stanowi przykład wyparcia i marginalizacji doświadczenia wojennego⁴⁸; po drugie, świadczy o koncentracji na białym doświadczeniu europejskim⁴⁹.

Koniec epoki kolonialnej nie oznacza końca imaginariów kolonialnego. Zdaniem Miguela Cardiny w Portugalii po rewolucji 1974 r. zdołało ono *przetrawić w zrekonfigurowanej formie nie tyle z powodu niedostatku czasu potrzebnego do jego wymazania, ile dlatego że imaginarium to otrzymało nowe zastosowania, głęboko powiązane z mechanizmami zachowania kolonialności i reprodukcji narracji tożsamościowo-narodowej*⁵⁰. Nowa funkcjonalizacja fundamentów ideowych dyktatury *Estado Novo*, takich jak „kult wielkich odkryć geograficznych” czy wyobrażenie Portugalczyka jako „dobrego kolonizatora”, pozwoliła zastąpić mit ekspansji kolonialnej nowym mitem założycielskim, tym razem związanym z „projektem” europejskim oraz światem luzofońskim⁵¹. Mit ten opiera się, jak wskazuje Silvia Maeso, na strategiach przemilczenia (*silenciamento*) i reprodukcji rasizmu oraz stanowi egzemplifikację tego, co badaczka nazywa zapętleniem postkolonialnym (*loop pós-colonial*)⁵². Jej zdaniem nieobecność w portugalskiej pamięci zbiorowej opowieści o przemocy kolonialnej czy antykolonialnym i antyrasistowskim oporze pozwala na *ponowne odtworzenie performansu tożsamościowego*, który – chociaż zbudowany w warunkach świata kolonialnego – *odpowiada za produkcję współczesnego wyobrażenia narodu portugalskiego jako społeczeństwa globalnego i międzykulturowego*⁵³. Instrumentem pamięci służącym do konstruowania tego wariantu tożsamości narodowej jest *saudade*.

Wiedziałem jedynie, że nie chcę iść na wojnę – mówi w przywoływanym wywiadzie Henrique Vasconcelos. Wspomnienie lęku przed wojną zostaje wywołane przez scenę, w której Jacinto przygląda się kolekcji znaczków stanowiących ślad obecności wiecznie nieobecnego ojca, a zarazem symbol kolonialnego posiadania. Poza tym momentem świadomości historycznej Jacinto w filmie nie poja-

wiają się jednak ani odniesienia do wojny czy innych form przemocy kolonialnej, ani nawiązania do antykolonialnych ruchów oporu. Jacinto przeczuwa nadchodzącą zmianę, ale nie bierze w niej czynnego udziału, a sam moment historycznego przewrotu – chociaż wspomniany w filmie – nie powoduje zmiany reguł rządzących światem stworzonym przez Vasconcelos.

Jak realizowałyby się w filmie Lourençowski labirynt *saudade*? W *Metamorfizie ptaków* mamy do czynienia z wielopoziomowością tęsknoty. Filmowa Catarina podróżuje do miejsca, w którym nigdy nie była, wybierając za przewodniczkę osobę, której nigdy nie poznała, a wyłaniający się w toku tej podróży obraz domu – czy to odtworzony na podstawie archiwaliów, czy też skonstruowany za pomocą sfikcjonalizowanej pamięci – jest wytworem nostalgii, melancholii, a przede wszystkim tęsknoty za tym, co utracone. Odnosząca się do pamięci dziadka Henrique *saudade* powołuje do życia rozmaite elementy portugalskiego imaginarium kolonialnego. Jego perspektywa nie jest przecież neutralna – jako wioleoltni oficer marynarki wojennej reżimu *Estado Novo* mężczyzna również był częścią portugalskiego systemu kolonialnego. Stanowi to istotny i niewyartykułowany kontekst odczuwanej przez niego (lub przypisanej mu przez Catarina) tęsknoty za morzem. Performans tęsknoty jest tu zarazem performansem tożsamościowym, w którym wyobrażenie portugalskości zostaje wyjęte poza nawias historii i stanowi transhistoryczne marzenie o odkrywcach bez ekspansji, układając się w coś na kształt – jak pisze Svetlana Boym – *tęsknoty za domem, który już nie istnieje lub nigdy nie istniał*⁵⁴.

¹ W oryginale *desancorar* – dosłownie „odkotwiczyć”.

² I. Marques, *Catarina Vasconcelos: „Não Há Fronteiras para a Morte e Isso é Capaz de nos Unir”*, „Gerador”, 1.10.2020, <https://gerador.eu/catarina-vasconcelos-nao-ha-fronteiras-para-a-morte-e-isso-e-capaz-de-nos-unir> (dostęp: 10.02.2024).

³ Vasconcelos używa czasownika *invocar* – dosłownie „wywoływać”, jak w kontekście „wywoływania duchów” (*invocar fantasmas*).

⁴ I. Marques, dz. cyt.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ B. Mendonça, *Catarina Vasconcelos: „Faço Filmes Porque a Minha Mãe Morreu e Porque Quero Ter Muitas Vidas Dentro Desta”*, „Expresso”, 13.10.2023, <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2023-10-13-Catarina-Vasconcelos-Faco-filmes-porque-a-minha-mae-morreu-e-porque-quero-ter-muitas-vidas-dentro-desta.-Filmar-e-viver-mais-93465252> (dostęp: 14.04.2024).

⁸ Z. Freud, *Żądoba i melancholia*, tłum. B. Kocowska, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 295.

⁹ Tamże, s. 301.

¹⁰ P. Dybel, *Przemijalność piękna i melancholia Freuda*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 20.

¹¹ P. Dybel, *Urwane ścieżki: Przybyszewski – Freud – Lacan*, Universitas, Kraków 2000, s. 152.

¹² Z. Freud, dz. cyt., s. 302.

¹³ Tamże, s. 303.

¹⁴ S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, tłum. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10, s. 94-109. Korzystam z artykułu w formie zdigitalizowanej udostępnionej przez portal „Tezeusz” za zgodą „Res Publici Nowej”: <https://portal.tezeusz.pl/2005/04/12/melancholia-i-akt-etyczny> (dostęp: 8.05.2024).

¹⁵ Tamże.

¹⁶ S. Boym, *Nostalgia and Its Discontents*, „The Hedgehog Review” 2007, t. 9, nr 2, s. 7-18.

- Korzystam z wersji zdigitalizowanej: <https://hedgehogreview.com/issues/the-uses-of-the-past/articles/nostalgia-and-its-discontents> (dostęp: 5.04.2024).
- 17 Tamże.
- 18 Tamże.
- 19 Tamże.
- 20 S. Boym, *Nostalgia jako źródło cierpień*, tłum. I. Boruszkowska, „Ruch Literacki” 2019, z. 1, s. 102.
- 21 Iwona Boruszkowska proponuje tłumaczenie tego terminu jako „nostalgia restoratywna”. Por. tamże, s. 106.
- 22 S. Boym, *Nostalgia and Its Discontents...* dz. cyt.
- 23 Tamże.
- 24 Tamże.
- 25 E. Lourenço, *Tempo Português*, w: tegoż, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Companhia das Letras, São Paulo 1999, s. 9.
- 26 Tamże.
- 27 Tamże. W kwestii portugalskiego mesjanizmu zob. E. Łukaszyk, *Mesjańskie imperium*, w: tegoż, *Imperium i nostalgia. „Styl późny” w kulturze portugalskiej*, DiG, Warszawa 2015; M. Jagłowski, *Czekając na Upragnionego. Portugalski mesjanizm*, w: tegoż, *Luzytania wyobrażona. Szkice o narodowym imaginariu Portugalczyków*, Scholar, Warszawa 2024.
- 28 Tamże, s. 10.
- 29 Tamże.
- 30 W oryginale *momento de universalidade* – oznaczające zarówno „światowość”, jak i „uniwersalność”.
- 31 Tamże, s. 10-11.
- 32 Tamże, s. 12.
- 33 Zdaniem Lourenço *Historie Portugalii mają strukturę opowieści osamotnionego bohatera w opuszczonym świecie, tak jakbyśmy [my, Portugalczycy – M. A.] nie posiadali interlokutora*. Jednocześnie, argumentuje autor, ten rodzaj opowieści znajduje kontynuację w formach narracyjnych pisarstwa drugiej połowy XX w. (Lourenço wskazuje w tym kontekście na utwory dramatyczne pisane w formie monologu). Zob. tegoż, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1978.
- 34 E. Lourenço, *Tempo Português...* dz. cyt., s. 12.
- 35 Tamże.
- 36 Lourenço odwołuje się do mitu sebastianiego (*sebastianismo*). Jak tłumaczy Ewa Łukaszyk, *zniknięcie Sebastiana, którego ciała nigdy nie odnaleziono, a następnie oczekiwanie na jego cudowny powrót rozdzieliły dwa poziomy narodowego bytowania: plan toczący się dalej historii, w której kraj popada w zależność od Kastylii, i plan mistyczny, w którym wiecznie młody król przebywa wraz z towarzyszami na zaklętej wyspie, skąd ma powrócić, by ustanowić powszechną sprawiedliwość i zapoczątkować cudowne uleczenie we wszystkich sferach życia, otwierając tym samym perspektywę czasu mesjańskiego*. Zob. E. Łukaszyk, *Imperium i nostalgia...* dz. cyt., s. 53.
- 37 E. Lourenço, *Tempo Português...* dz. cyt., s. 12.
- 38 Tamże, s. 12-13.
- 39 Tamże, s. 13.
- 40 Tamże, s. 14. W oryginale *a maneira „saudosa”*. Chociaż przymiotnik ten w języku portugalskim oznacza „te, która wywołuje tęsknotę” (po portugalsku słowo „sposób” jest rodzaju żeńskiego) i można by go przetłumaczyć jako „nostalgiczna”, ze względu na powiązanie z terminem *saudade* proponuję neologizm „saudadyczny”.
- 41 Tamże.
- 42 Zob. M. Cardina, *O Atrito da Memória: Colonialismo, Guerra e Descolonização no Portugal Contemporâneo*, Tinta da China, Lisboa 2023; M. C. Ribeiro, *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Edições Afrontamento, Porto 2004.
- 43 E. Lourenço, *Do Colonialismo como Nosso Impensado*, Gradiva, Lisboa 2011, s. 137.
- 44 Tamże.
- 45 I. Marques, dz. cyt.
- 46 W artykule pierwszym rozdziału pierwszego konstytucji z 1933 r. czytamy: *Terytorium Portugalii jest wszystko to, co obecnie do niej należy*. W tym samym punkcie są wymienione obszary uznawane za części terytorium portugalskiego, znajdujące się w Europie, Afryce Wschodniej i Zachodniej, Azji oraz Oceanii. Por. *Constituição da República Portuguesa*, 1933, art. 1, *Diário do Governo*, 22.02.1933. Korzystam z wersji zdigitalizowanej: <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf> (dostęp: 27.10.2024)
- 47 B. C. Reis, *Portugal and the UN: A Rogue State Resisting the Norm of Decolonization (1956-1974)*, „Portuguese Studies” 2013, t. 29, nr 2, s. 251-276.
- 48 M. Cardina, *Uma História da Memória da Guerra*, w: tegoż, *O Atrito da Memória...* dz. cyt.
- 49 Perspektywa wojny jako traumy wydarzającej się poza domem była udziałem jedynie 2/3 wszystkich rekrutów Portugalskich Sił Zbrojnych. Jak wskazuje Sofia da Palma Rodrigues, około 400 tys. z ponad miliona żołnierzy zostało powołanych na terenach

byłych kolonii. W większości byli to czarni mężczyźni. Zob. też, „*Por Ti, Portugal, Eu Juro!*”. *A História dos Comandos Africanos da Guiné*, Tinta da China, Lisboa 2024; strona projektu *Por Ti, Portugal, Eu Juro*, „Revista Divergente”, <https://por-ti-portugal.divergente.pt> (dostęp: 27.10.2024).

⁵⁰ M. Cardina, *O Atrito da Memória...* dz. cyt., s. 8.

⁵¹ B. S. Santos, *Portugal: Ensaios Contra a Auto-flagelação*, Edições Almedina, Coimbra 2011.

⁵² S. R. Maeso, *O Turismo e a Academia da „Idade dos Descobrimientos” em Portugal: O Silenciamento/Reprodução do Racismo no Loop Pós-Colonial*, „Revista Política e Trabalho” 2016, nr 44, s. 27-49.

⁵³ Tamże, s. 28.

⁵⁴ S. Boym, *Nostalgia and Its Discontents...* dz. cyt.

Marta Aksztin

Absolwentka kulturoznawstwa w ramach Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego oraz podyplomowego studium z zakresu produkcji sztuk performatywnych (CGPAE) w Lizbonie; była studentka Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Pracuje przy interdyscyplinarnych projektach z pogranicza sztuk performatywnych i instalacji artystycznej. Współzałożycielka Colapso Plataforma Criativa – międzykulturowej przestrzeni badań artystycznych z siedzibą w Lizbonie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół pamięci zbiorowej i jej dyskursywnych reprezentacji.

Bibliografia

- Boym, S.** (2007). Nostalgia and Its Discontents. *The Hedgehog Review*, 9 (2), ss. 7-18.
- Boym, S.** (2019). Nostalgia jako źródło cierpienia (tłum. Iwona Boruszkowska). *Ruch Literacki*, 1 (352). <https://doi.org/10.24425/rl.2018.124791>
- Cardina, M.** (2023). *O Atrito da Memória: Colonialismo, Guerra e Descolonização no Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Tinta da China.
- Dybel, P.** (1999). Przemijalność piękna i melancholia Freuda. *Teksty Drugie*, (3), ss. 17-31.
- Dybel, P.** (2000). *Urwane ścieżki: Przybyszewski – Freud – Lacan*. Kraków: Universitas.
- Freud, S.** (1991). Żaloba i melancholia (tłum. B. Kocowska). W: K. Pospiszyl (red.), *Żygmunt Freud. Człowiek i dzieło* (ss. 295-308). Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum.
- Lourenço, E.** (1978). *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lourenço, E.** (1999). *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.

- Lourenço, E.** (2011). *Do Colonialismo como Nosso Impensado*. Lisboa: Gradiva.
- Lukaszyk, E.** (2015). *Imperium i nostalgia. „Styl późny” w kulturze portugalskiej*. Warszawa: DiG.
- Maeso, S. R.** (2016). O Turismo e a Academia da „Idade dos Descobrimentos” em Portugal: o Silenciamento/Reprodução do Racismo no Loop Pós-Colonial. *Revista Política e Trabalho*, (44), ss. 27-49.
- Marques, I.** (2020, 1 października). *Catarina Vasconcelos: „Não Há Fronteiras para a Morte e Isso é Capaz de nos Unir”*. Gerador.eu. <https://gerador.eu/catarina-vasconcelos-nao-ha-fronteiras-para-a-morte-e-isso-e-capaz-de-nos-unir>
- Mendonça, B.** (2023, 13 października). *Catarina Vasconcelos: „Faço Filmes Porque a Minha Mãe Morreu e Porque Quero Ter Muitas Vidas Dentro Desta”*. Expresso.pt. <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2023-10-13-Catarina-Vasconcelos-Faco-filmes-porque-a-minha-mae-morreu-e-porque-querer-ter-muitas-vidas-dentro-desta.-Filmar-e-viver-mais-93465252>
- Ribeiro, C. M.** (2004). *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.
- Žižek, S.** (2001). Melancholia i akt etyczny (tłum. M. Szuster). *Res Publica Nowa*, (10), ss. 94-109.

Keywords:

memory;
saudade;
nostalgia;
colonialism;
Portuguese cinema;
Catarina Vasconcelos

Abstract

Marta Aksztin

Triz and Tristeza: The Representation of the Colonial Past in *The Metamorphosis of Birds* by Catarina Vasconcelos

The article examines the ways in which colonial memory is represented in contemporary Portuguese cinema, based on the example of *The Metamorphosis of Birds* (*A Metamorfose dos Pássaros*, dir. Catarina Vasconcelos, 2020). Starting from a formal analysis of the artistic choices made in the film, the author traces the mechanisms of individual and collective memory work as well as the strategies of representation or silencing of the topics related to Portuguese imperialism. The central concept for the development of the main argument is the category of *saudade* and the “saudadic subject” proposed by Eduardo Lourenço. The author considers it in the context of the classical psychoanalytic concept of mourning and melancholia and the category of nostalgia proposed by Svetlana Boym, tracing the links between *saudade* and the Portuguese colonial imaginary. The genre of autobiographical cinematic documentary-fiction is considered here as a tool for overwriting history that allows fantasising on its possible versions.