

Projekt przerwanej inskrypcji

Relacje przestrzeni i jej aktorów w *Listach z Fontainhas*
Pedra Costy

MACIEJ STASIOWSKI

W tym pokoju zaryglowaliśmy się z dziećmi; mieszkanie stało już w płomieniach. Lento, czarnoskóry emigrant z Santiago, w archipelagu wysp Zielonego Przylądka, oprowadza mężczyznę o imieniu Ventura po zgłiszczach swojego domu. Białe, sterylne i jasne wnętrza nowego budownictwa, które oglądaliśmy wcześniej, towarzysząc statecznej odysei Ventury, teraz zastępuje tonąca w półmroku ruina. Ślady spalenizny są widoczne na suficie. W odróżnieniu od jasnych pokoi nowo powstałego osiedla Amador w to wnętrze jest wpisana pamięć o wydarzeniach, o poprzednich lokatorach. Ściany są pokryte brudem i pęknięciami, podłoga jest starta, przestrzeń wypełniają zaimprovizowane meble.

Listy z Fontainhas portugalskiego reżysera Pedra Costy to seria filmów poświęconych zbiorowości emigrantów z wysp Zielonego Przylądka, która obejmuje: *Ossos* (Kości, 1997), *No Quarto da Vanda* (W pokoju Vandy, 2000) oraz *Juventude em Marcha* (Naprzód młodzieży, 2006). *Listy* nie są jednak typową trylogią; raczej zapisem ewolucji reżyserskiej etyki, dojrzewania stylu, raportem z osławiania stosowanej przez Costę techniki (sposobu realizacji zdjęć), a także tematyki. W obawie, by stylizacja nie zniszczyła autentycznej dramaturgii, Costa postanowił zastosować podejście etnografa. Po zakończeniu zdjęć do *Ossos*, wyposażony w kamerę DV, udał się z powrotem do Fontainhas, przyjmując zaproszenie jednej z lokalnych aktorek występujących w tamtym filmie, Vandy Duarte. Dokument *No Quarto da Vanda* składa się z niedoświetlonych ujęć tytułowego pokoju i nieruchomości scen. Costa przysłuchuje się (bo raczej to słyszeć niż widzieć) procesowi likwidacji osiedla. Z gruzów tego filmu powstaje wysmakowany *Juventude em Marcha* – pełen kolorystycznych kontrastów, przestrzeni i plenerów. *Juventude* to wędrówka pięćdziesięciokilkuletniego Ventury, przedstawiciela napływowej siły roboczej, która budowała Estado Novo António de Oliveira Salazara, w ostatnich dniach przed Rewolucją Goździków¹ w 1974 r. Podobni jemu *retornados*, zepchnięci na margines społeczeństwa, nigdy nie zasymilowali się z Portugalczakami. W filmie Costa przedstawia Venturę jako ojca wszystkich pokrzywdzonych Caboverdian. W rzeczywistości bohater ostatniego filmu trylogii ma problemy nawet z własną pamięcią.

Przypadek *Listów z Fontainhas* potwierdza, że warstwa znaczeniowa nawet najbardziej (z pozoru) neutralnych stylistycznie filmów dzięki kontekstowi historycznemu, relacjom przestrzennym i etnograficznej spostrzegawczości twórcy okazuje się bogata i niejednoznaczna. Ludzie przestają trwać na pierwszym planie – ich gesty, mimika, obyczaje stają się u Costy tłem, na którym oglądamy przemiany w projekcie budowlanym, erozję i podupadanie budowli. Klaustro- lub agorafobia

w relacji postaci z przestrzenią ujawnia się w zderzeniu cyklicznej koncepcji czasu bohaterów z procesem destrukcji *barrios* (*No Quarto da Vanda*), przesiedlenia mieszkańców byłego Fontainhas (*Juventude em Marcha*), czy prób pozbycia się dziecka (*Ossos*). Strategię tę, wypracowaną w montażu, obrazie i udźwiękowieniu, za Jeanem Rouchem nazwałbym swoistą etnografią filmową (*ciné-ethnography*²), jednakże obierającą za swój przedmiot nie ludzi, a miejsca, ściślej ruiny, na tle których swoją obecność odciskają pokolenia Caboverdian.

I Niewysłane listy

W filmach *Ossos*, *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* można odnaleźć krytykę form architektury użytkowej, odgórnego, a przy tym pochopnego i pospiesznego planowania (tak działo się z projektami z lat 1972-1976), a także politycznych zawirowań. Minimalizm środków technicznych (nieruchoma kamera na statywie, długie ujęcia, kończące się za późno, czasem rozpoczynające się za wcześnie, naturalne oświetlenie) pozwala zbliżyć się do mieszkańców, spojrzeć z ich perspektywy, jak są użytkowane owe rządowe formy-projekty. Portugalski architekt Alvaro Siza³ postrzega swoją pracę – w tym także projekty osiedli – jako podporządkowaną paradygmatom wygody, użyteczności, dostępu do środków komunikacji miejskiej. Człowiek i jego nawyki – tak Siza rozumie tradycję – muszą się znajdować w „witruwiańskim centrum”.

Portugalski reżyser, odwołując się do architektury, opowiada o wyrwanych korzeniach. „Przechodzi” przez wiele wyróżniających się przestrzeni. Od lizbońskiego modernizmu szkła i stali oraz starodawnych kamienic, przez labirynty Fontainhas, aż po sterylność Amador, przeszczepioną z filmu fantastyczno-naukowego, tym bardziej zdehumanizowaną, im realniejszą. Costa konstruuje własną ciągłość zdarzeń pretendującą do statusu tekstu konstytutywnego dla tożsamości emigracyjnej swoich bohaterów.

Chciałbym omówić jednak nie tyle okoliczności i legendę stojącą za powstawaniem filmów, ile sposób, w jaki ukazanie scenerii *Ossos*, *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* staje się projektem krytyki urbanistycznej. Przedstawiając architekturę „w użyciu”, tworzy charakterystykę zmarginalizowanej tradycji tej społeczności. Co więcej, Costa idzie o krok dalej. Przykłada wagę do praktyk, które mają na celu zaszczerpienie miejscom tożsamości. W tej sytuacji nie sposób sprowadzać kina do samej tylko opowieści, odseparowując tło, na którym się rozgrywają się wydarzenia. Forma zostaje narzucona fabule właśnie dzięki temu, że tło służy do „komentowania” postaci.

Dom wzniesiony na lawie

Nie do pominięcia jest dla cyklu *Listów* ich tematyczny prekursor – *Casa de Lava* (*Dom z lawy*, 1995) – wprowadzający do twórczości Costy tematykę Cabo Verde – archipelagu wysp umarłych. „Dom z lawy” – tak emigranci nazywają zmitologizowaną ojczyznę⁴. Rytm wynikający z niemal całkowitego odrzucenia „kapitalistycznego czasu” w kolejnych filmach stanie się coraz mocniej odczuwalny. Wyspa Santiago, na której toczą się wydarzenia, nie jest w filmie Costy miejscem rzeczywistym. To przestrzeń klaustrofobiczna, jak zły sen pogrążonego w śpiączce Leao, głównego bohatera filmu. W ojczyźnie tej relacje społeczne i życie tubylców

są dalekie od spazmatycznych budowlanych zrywów miasta, jego cyrkulacji i dynamiki. Również przestrzeń, mimo że skomponowana z otwartych planów, wydaje się zasklepiona przez wulkaniczny pył, stagnację ekonomiczną i bierność mieszkańców. Letarg ten – tożsamy z kondycją Leao – obrazuje scena, w której sanitariusze wynoszą go z helikoptera i pozostawiają wraz z pielęgniarką na z rzadka porośniętym krzewami odludziu. Czekać na przybycie krewnego lub kogokolwiek z wioski, dziewczyna wiesza kropłówkę na gałęzi wiotkiego drzewa, które ugina się pod ciężarem torby z płynem. Filmu *Casa de Lava* nie zalicza się do utworów poświęconych caboverdiańskiej diaspory, jednak jest on punktem odniesienia dla opowiadanych w nich historii, wspomnień, tęsknot, a nawet wizualnych i fabularnych cytatów. Przecież Ventura, jak Leao, także jest murarzem, który przeżywa upadek z rusztowania. Od „domu z lawy” są odcięci bohaterowie późniejszych filmów. Ale jego ślady nanoszą na środowisko miejskich peryferii, oswajając w ten sposób ciasną przestrzeń wokół siebie.

Od drugiej strony cykl ten zamyka nie *Juventude em Marcha*, ale dwa krótkie filmy wychodzące poza urbanistyczną scenerię osiedli. Oba opowiadają o przymusowym powrocie na Cabo Verde. Przez taką właśnie grę, między nadzieją otwartych przestrzeni i martwością przestrzeni zamkniętych, Costa rozciąga swoje trzy filmy. *Rabbit Hunters* (2007) i *Tarrafal* (2007), połączone funkcjonującą w ustnym obiegu legendą, wieńczą proces mityzacji porzuconego domu, ustanawiając nowy, architektoniczny folklor diaspory.

Modernizm Lizbony

Ostatni kadr *No Quarto da Vanda* przedstawia odarty z reszty domu kawałek ściany. Grupa cegieł, zaprawy i tynku, które nawet w skrajnym stanie zniszczenia zachowują ślad dawnej formy.

Dzielnica biedy pokazywana w *Listach* została utworzona przez napływowych robotników, niezdolnych do znalezienia mieszkań w centrum miasta. Nierzadko materiały wynoszono z placów budowy, poszerzając terytorium dawnych *barrios*⁵. Przez lata Fontainhas stało się zastępczą ojczyzną. Ta chaotyczna zabudowa z wyglądu przypomina o wielu niedokończonych projektach budowlanych SAAL (Servicio de Apoio Ambulatorio Local) wstrzymanych w 1976 r. Celem było zaradzenie kryzysowi mieszkaniowemu przeludniającej się Portugalii, gdy w około 1975 r. – gdy dawne kolonie odzyskały niepodległość – nastąpił napływ tzw. *retornados*. Emigracja w dużej mierze złożona z niewykształconej siły roboczej, tak jak pokolenia przybyłe jeszcze za czasów Salazara, została przez nowy rząd zepchnięta na margines. Costa wątek ten – obecny zarówno w historii Leao, jak i Ventury – podejmuje jednak dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych, kiedy kolejny boom budowlany miał zlikwidować problem niezasymilowanej mniejszości, w pierwszej kolejności burzeniem slumsów, takich jak Fontainhas, a następnie przenoszeniem ich mieszkańców do nowego osiedla. Schludnego, przestronnego, jednakże powielającego schemat peryferyjnej enklawy. W 1976 r. prace konstrukcyjne przerwano niemal z dnia na dzień. Redukowano skalę projektów, pozbywano się udogodnień i w końcu doszło do realizacji jedynie części pierwotnego planu. Jeżeli przyjrzeć się *Ossos*, widać podobne niedociągnięcia, takie jak niezabezpieczone schody czy brak jakiejkolwiek przegrody między hałaśliwą drogą a domami mieszkalnymi.

Czy wystający z krajobrazu zniszczenia kikut ściany ma przypominać o tej epoce, zarazem przypominając o ludziach, dla których te osiedla były wznoszone? Costa trafił do tej dzielnicy w chwili największych zmian. Za pomocą strategii kadrowania przestrzeni i jej aktorów przedstawił sytuację emigrantów z Cabo Verde i nieudolność polityki państwa wobec napływowej ludności. Oddał głos zindywidualizowanym projektom mającym na celu dokończenie porzuconych przez firmy budowlane przedsięwzięć, przez zagospodarowanie tych przestrzeni i naznaczenie ich wypartą przez rząd, tradycją *retornados*.

Zamysł ten jest realizowany przez Costę przez dobór i sposób pokazania scenarii, w jakiej rozgrywa się każdy z filmów. Akcja pierwszego jest umieszczona między Fontainhas a ulicami Lizbony. Między ciemnością groty (ciasnota mieszkań, pokoi wzmocnionych ciężkimi żaluzjami i zakratowanymi wnękami) a przejrzystością mieszkania Eduardy, które sprząta Tina. W tym czasie ojciec jej dziecka zebrze na ulicach Lizbony. Wedle typologii przestrzeni w miejsce to jest wpisany pośpiech, tranzytowość, słowem odwrotność tempa *barrio*. Tak też powrót wieczornym autobusem jest ewidentnie końcem podróży. Przeszkłone pasaże i wysokie budownictwo widoczne z poziomu ulicy to spadek modernistycznej architektury. Wzniosłość ideologii stojącej za tego typu budowlami tylko rzuca cień na nieuprzywilejowanych. Fontainhas odznacza się niedostatkiem przestrzeni. Wszystko jest tu stłoczone, ciasne, a budynki są niższe, nie mogą rywalizować z zagarniającą całe światło architekturą biurowców. Osiedlu brak też strefy buforowej odgradzającej mieszkania od trasy komunikacyjnej, czy też dystansującej je od siebie nawzajem. W kolejnym po *Ossos* filmie Costa przedstawia już te mieszkania, w przeciwieństwie do miejskich apartamentów, raczej w pozytywny sposób, podkreślając więź i familiarność diaspory znajdującej oparcie we wspólnocie. Realizując film tradycyjnymi środkami, posługuje się rozwiązaniami technicznymi w celu przeprowadzenia zaangażowanej krytyki: postaci są filmowane w dużych zbliżeniach, przez co wydają się zapędzone w kąt; filmuje się je przez kraty. Wielokrotnie pojawia się ujęcie niedomkniętych drzwi, a w finale filmu zamyka je symbolicznie Tina, jakby w geście zmęczenia filmową fabułą. Przesmyki uliczek i wąskie korytarze wydają się jeszcze ciaśniejsze, gdy są zestawiane z olbrzymimi kanapami. Costa często komponuje kadry w sposób amfiladowy, tak by można było obserwować akcję na kilku planach jednocześnie. Przykładem jest scena wspólnej zabawy, w której drugi plan wypełniają dynamicznie ruszające się w rytm muzyki ciała, wzmocniona przez ciepłe barwy ich strojów. Na pierwszym planie, w półmroku, widać przykucniętą Tinę, która w pewnym momencie traci przytomność. Użycie przez Costę kamery cyfrowej, nadającej zdjęciom ostrzejszy kontrast czerni i bieli, tylko wzmaga to upodobanie do pokazywania ludzi jak połyskujących w mroku miedziorytów, do wydobywania z ciemności rysów twarzy, konturów ciała. Szczególnie drugą produkcję – *No Quarto da Vanda* – będą wyróżniać sceny zrealizowane na czarnym tle, z których wyłania się pojedynczy element. Mając do dyspozycji tylko naturalne oświetlenie, funkcję dookreślania przestrzeni przejmie dźwięk. Nagrywany na miejscu, ale w postprodukcji rekonstruowany i amplifikowany, dąży do roli środowiska akustycznego – *soundscape*. Już w *Ossos* dźwiękowa mapa Fontainhas pozwala na precyzyjniejsze określenie relacji przestrzennych – źródła i dynamiki zdarzeń. W Fontainhas nigdy nie jest cicho. Mieszkanie, w którym sprząta Clotilde, jest położone wysoko, dobrze są więc



No Quarto da Vanda, reż. Pedro Costa (2000)

w nim wytłumione hałasy z ulicy. Środowisko dźwiękowe, w którym żyją emigranci z Republiki Zielonego Przylądka, jest za to bogatą mieszkanką odgłosów dzielnicy – przytłumionych rozmów i muzyki płynącej z tranzystorowych radjólek. Pomimo degeneracji stanu mieszkań społeczność Fontainhas funkcjonuje jak rodzina. Zachodzi tu ciągła wymiana i wzajemna komunikacja, której aktywność wzmacnia się wraz z przyjazdem wieczornego autobusu. Muzyka przeszywa powietrze, ściany; jest słyszalna w najdalszych kątach domu, podkreślając wspólnotowość diaspory w sferze akustycznej. Ta właściwość odsłoni swoje drugie oblicze w filmie *No Quarto da Vanda*. Hałas buldożerów, piskliwe sygnały alarmów, a także wibracje pochodzące od burzonych murów będą się już kojarzyć z przemocą, ingerencją z zewnątrz. W pokoju Vandy to, co zazwyczaj stanowi tylko tło, przytłacza.

Fontainhas rozebrane na części

Przy statycznej kamerze rejestrującej długie ujęcia, jak również akcji, która często przenosi się poza ramy kadru, wydawać się może, że Costa minimalizuje środki techniczne w celu zwiększenia autentyzmu. Jednym z rezultatów jest większa świadomość tego, co prawdopodobnie nie mieści się w obiektywie. Przestrzeń pozakadrowa nie tyle jest implikowana przez te zabiegi, ile prowokuje do zakwestionowania sztywności spojrzenia, co w obrębie poszczególnych scen zakrawa na rodzaj „autyzmu” wobec wydarzeń, historii przyglądającej się obojętnie losom Vandy, Nhurro, Ventury. Czas i przestrzeń nie są tu homogeniczne. Pamięć tę przestrzeń zaburza, filtruje przez odmienne momenty dziejowe.

Drugi chronologicznie film jest oparty na opozycji postępujących prac rozbiórkowych oraz życia głównej bohaterki, Vandy Duarte. Wielokrotnie oglądamy ją, jak wykonuje te same czynności: zwiija skręty, rozmawia z siostrą, chodzi od domu do domu sprzedając warzywa. Półmrok jej pokoju pokazanego w zielonkawej to-



No Quarto da Vanda, reż. Pedro Costa (2000)

nacji kojarzy się z chorobą – jej spazmatycznym kaszlem. W scenach realizowanych na zewnątrz światło dzienne razi oczy, a zatem funkcjonuje na podobnej zasadzie, co hałas – wdiera się do środka. Czym innym jest płomyk świeczki czy poświata ekranu telewizora. W niemal trzygodzinnym filmie są sceny ujmujące proces stwarzania przestrzeni w miniaturową narrację – w siódmej minucie przez żaluzje wpada snop światła, wydobywając kontury mebli, ścian, przedmiotów, by za chwilę ponownie rozmyć je w ciemności.

Film opowiada o nałogu Vandy oraz aktywności Nhurra i jego znajomych squatujących w jednym z mieszkań. W rozmowach przewijają się historie osób, które po odwyku powracają do nałogu, cały czas chcąc z nim skończyć. Kierując się prawem entropii, układ zamknięty Fontainhas dążyłby do własnej „cieplnej śmierci”, gdyby nie ingerencja buldożerów. To siła naznaczona konsekwencją, której brak bohaterom. Trzeba jednak zaznaczyć, że Nhurro przeciwstawia się tej sile. W pierwszej scenie, w której się pojawia, widzimy go biorącego prysznic. W drugiej – wprowadza się do opuszczonego domu, wnosi meble, reperuje uszkodzone, robi porządki. Zamiatą podłogę, mimo dobiegających z zewnątrz odgłosów pracujących ekip. *Mieszkalem w domach porządnym i obskurnym, ale w żadnym nie przebywałem legalnie* – zwierza się Nhurro – *ale jeśli dom, w którym przebywałem, był ładny, czyniło mnie to lepszym człowiekiem*. Pragnie, by środowisko, w którym przebywa, nosiło znamiona wydatkowanego wysiłku. Nhurra i Vandę definiują odmienne typy wewnątrz. Lokum tego pierwszego znajduje się w bezpośredniej bliskości prac rozbiórkowych. Do pokoju Vandy ani światło dzienne, ani odgłosy ekip nie docierają. Niektóre kadry toną w niemal absolutnym mroku. Costa wykorzystuje ten efekt, by nadać pojedynczym elementom wyjątkowe znaczenie, jak świeczka, zapalka, czy – w scenie w salonie pani Duarte – „podświetlenie” dwóch wyjść: prowadzących na podwórze, otwarte drzwi (prawa strona) oraz niebieskawy ekran telewizora (po

lewej). W atmosferze klaustrofobii podupadających domostw i nadciągającego kresu ich istnienia żadne z tych wyjść nie wydaje się rozwiązaniem. Interującym wariantem tych scen są „obrazy”, w których pomiędzy zgeometryzowanymi bryłami pojawia się prześwit nieba obserwowanego z perspektywy uliczek Fontainhas. Ten brakujący „element układanki” uniemożliwia całkowite zasklepienie się w przyszłych ruinach; podobnie jak wybijana przez ekipy rozbiórkowe dziura w ścianie, staje się „odповідzią” na zatraskiwane w finale *Ossos* drzwi ⁶.

Bohaterowie Costy, może poza Vandą, są małowinni. W przeciwieństwie do nich ujęcia koncentrujące się na martwych naturach ⁷, zakomponowanych z przedmiotów codziennego użytku, są aż nadto wymowne. W jednej ze scen Nhurro zdejmuje marynarkę i wiesza ją na oparciu krzesła. Jedynie przez chwilę w kadrze pojawiają się jego przedramiona. Martwe przedmioty opowiadają historię poprzednich właścicieli mieszkań. Zajmują także naczelne miejsce w kadrach zakomponowanych przez Costę, nawet kosztem ludzi. Słup w jednej z zewnętrznych scen staje się osią kadru. Kamera jest lekko przechylona, by pochylony obiekt wydawał się pionowy, a oparty o niego mężczyzna – przekrzywiony. Przedmioty zastępują nieobecnych, stają się ich synekdochą. Kamera pokazuje stół, wazon czy cienie na ścianie; głos ludzki dobiega zza kadru. Z kilkuset godzin nakręconego materiału Costa wybiera sceny, w których rozmówcy przyrównują znajomych do przedmiotów. Nhurro Kalekiego Paulo opisuje jako Kulę. Później już sam obraz kul opartych o ścianę wystarczy, by przypomnieć tę postać. Jedną z rozmów Vandy z siostrą dotyczy koleżanki wysłanej do więzienia. *Pójść za kratki z powodu trzech kostek Knorra. Niewyobrażalne* – obsesyjnie powtarza Vanda, jakby nie słyszała, że siostra wyjaśnia jej, że Nela miała już na koncie kilka wykroczeń. *Za kilka kostek...* – nie rezygnuje Vanda, jak gdyby tą mantrą chciała usprawiedliwić z góry przekreślony los. Costa z tej rozmowy wyławia czysto handlową relację, wedle której środowisko Vandy i innych narkomanów przelicza człowieka na towary. Wycenie są zresztą poddawane wszystkie „wartościowe” dobra materialne jako potencjalny kapitał przyszłych transakcji z dilerem. Jest też druga strona tej obserwacji, która wyłania się z finałowej rozmowy Vandy i jej kolegi z dzieciństwa. *Domy narzucały mi poczucie godności* – mówi Nhurro. Życie człowieka zostaje uprzedmiotowione i jedynie w domenie martwych rzeczy może zostać (od)kupione.

Wraz z przystąpieniem do realizacji *No Quarto da Vanda* – projektu niesprecyzowanego wymogami czasowymi – zmieniła się polityka twórczości Pedra Costy. Od tego filmu nie próbował już narzucać scenariusza naturszczykom, ale zaczął przysłuchiwać się opowieściom. Nie znaczy to, że sceny najbardziej zwracające uwagę to te, które były realizowane spontanicznie, a całość nie została podporządkowana prawom dramaturgii. Nic podobnego. Faktem jest jednak, że Costa poznał bohatera filmu już na planie *Ossos* i zareagował na jej prowokacyjne zaproszenie (*Następnym razem przyjdź tu bez ekipy, zobaczysz prawdziwe życie*) jak dokumentalista ze szkoły *cinéma vérité*. Ale nie dzięki temu podejściu, a pokorze została wygrana relacja między człowiekiem a przestrzenią, w której funkcjonuje. Wątek ten ma naturalną kontynuację w *Juventude em Marcha*, gdzie jest poszerzony o wymiar historii Caboverdian, historii wypartej i przysypanej pośród gruzów Fontainhas.

W *No Quarto da Vanda* poczucie miejsca przynależności wytwarza się w walce między siłami biernej opozycji wobec polityki portugalskiej względem *retornados*

oraz w osobistej walce prowadzonej za pomocą codziennych narzędzi (młotka, gwoździ). Ma źródło w potrzebie bezpieczeństwa. „Wygaszenie” tego konfliktu – oporu i asymilacji – wskutek prac ekipy rozbiórkowej bynajmniej go nie rozwiązuje. Jedną z finałowych scen *No Quarto da Vanda* pokazuje zrównywanie budynku z ziemią, stopniowe usuwanie połączeń i ścian. Czy to działanie jest zapowiedzią rozluźniających się więzi społecznych emigrantów mówiących w języku kreolskim? Pozostawiony fragment budynku widoczny w ostatnim ujęciu filmu może stanowić zapowiedź niedomykalności tego projektu, dopóki żyją ludzie i ich wspomnienia. Ostatni z filmów, *Juventude em Marcha*, i ten pewnik podważa, obierając za głównego bohatera jednego z emigrantów zarobkowych z lat siedemdziesiątych.

Duchy i ślady w Amador

Nawet jeśli się nie oglądało *Juventude em Marcha*, w pamięć zapadają fototy z filmu przedstawiające czarnoskórego mężczyznę, Venturę, na tle białych ścian odcinających się od ciemnego nieba. Krajobraz przypomina powierzchnię obcej planety. Wystylizowany w procesie obróbki zdjęć przywołuje na myśl filmy fantastyczno-naukowe – chłodną pustkę *2001: Odysei kosmicznej* Kubricka (1968) czy też jednolite wnętrza *THX 1138* Lucasa (1971). Sterylność jest kluczem do odczytania sensu ingerencji reżysera, którego statyczne ujęcia i wizualne kontrasty, zwiększone dodatkowo przez ostrość obrazu kamery Digital Video, wydobywają Venturę z tła. Bohaterem *Juventude* jest człowiek noszący ze sobą багаж przemilczanej historii. Do Portugalii przybył w 1972 r. i pracując na budowach, osiągnął stabilizację materialną, w nadziei, że pozwoli mu to sprowadzić do kraju żonę. Tyle dowiadujemy się z opowieści. Jednak *Juventude* opowiada o Venturze w sposób oszczędniejszy, wręcz mistyczny. W Amador, miejscu, w które przesiedlono mieszkańców Fontainhas, ma on status obłąkanego króla. Odwiedza swoje „dzieci”. Na początku filmu słuchamy jego wyznań. Zdradza, że kiedyś był uzależniony od alkoholu. Jak narkotykowy nawyk Nhurro i Vandy wpędził ich w pętlę stagnacji Fontainhas, tak i nawyk Ventury musiał spowodować luki w pamięci, a w strukturze narracji – nowe ścieżki połączeń fabularnych. *Wracałem do domu, po czym budziłem się u boku obcej osoby* – mówi. Costa jednak nie ocenia postaci, traktując jego chorobę, zespół Korsakowa, jako pokutę. Zamiast żalostnego starca można dostrzec w Venturze szamana i dozorcę zarazem. Sugeruje się także, że potrafi on przechodzić przez ściany. Dopiero w finale widzimy, że czeka na klatce schodowej, by Vanda otworzyła mu drzwi. Ventura ma głębszy niż inni kontakt z duchem miejsc⁸ i przestrzeni. Przykłada ucho do ścian, obejmuje je. Zaskoczony ślusarz z administracji mający pokazać mu nowe mieszkanie pyta go, w jaki sposób wszedł na posesję bez kluczy. W nowym, białym pokoju Vandy, pozbawionym intymnego, choć zatęchłego charakteru poprzedniego lokum – Ventura po prostu się zjawia. Zwraca uwagę zachowanie oprowadzającego, który mankietem wyciera ślady po Venturze. Podobnie robi strażnik z muzeum. Jego mistyczny status dodatkowo potwierdzają rozmowy z widmami przeszłości. Nie od razu się to zauważa, gdyż Costa nie przełamuje zasad dotychczasowej rejestracji. Duchy czy ludzie, wszystkie postaci przechodzą przez kadr jakby niezauważone. Poza Venturą. Jeden z niewielu ruchów kamery w filmie śledzi właśnie jego kroki. Z perspektywy budynków czas nie ma znaczenia.



Ossos, reż. Pedro Costa (1997)

Ventura, jak i inni mieszkańcy Amador, w ciszy i księżycowej scenerii nowego osiedla zostają odsunięci jeszcze dalej od komunikacyjnej arterii miasta. W słowniku Costy Amador oznacza ciszę i izolację. Postaci odwiedzane przez bohatera mieszkają w odległych częściach osiedla odseparowane od siebie grubymi murami. Ten stan rzeczy oddaje opowieść poruszającego się o kuli kaleki, który chodzi po proście piętro po piętrze. Kiedy z powodu operacji trafia do szpitala, na jego miejsce przychodzi nieznajomy, oświadczając mieszkańcom budynku, że Paulo zmarł, a on zbiera na pogrzeb. Pytanie, czy w Fontainhas położonym na planie horyzontalnym, z budynkami postawionymi w bliższym sąsiedztwie, zaszłoby coś podobnego? Przyprawia o mdłości ma coś z historii o duchach, jednak wywodzi się z nowego folkloru. Powstawianiu miejskich legend sprzyja okoliczność, takie jak peryferyjność Amador. Przy otwartości, a nawet transparentności domostw dzielnicy ukazanej w poprzednich filmach Costy takie oszustwo byłoby niemożliwe. Paulo może też być jednym z chodzących umarłych, którzy nie potrafią opuścić miejsca i ludzi, wśród których żyli. Nhurro w poprzednim filmie opowiadał o duchach, od których „w spadku” przejmował domy. Ventura wydaje się w stałym kontakcie z lokatorami, takimi jak Lento – dawny przyjaciel pracujący przy budowie muzeum Gelbenkiana, który w obawie przed deportacją i chaosem rewolucji 1974 roku popełnił samobójstwo. Osobą z innego świata jest też kobieta, którą widzimy na początku filmu, trzymająca nóż w wyciągniętej ręce. W nocy wyrzuca przez okno meble. Wygania też Venturę. Czy to ta sama Clotilde, do której Ventura pisze list? *Miała twarz Clotilde, ale to nie była ona*, zwierza się Bete – prawdziwej córce.

Ciasna płatanina uliczek na kształt labiryntu określała przestrzeń w *Ossos*. Opozycja zatopionych w mroku wnętrz i intruzyjnego światła oraz dźwięku, przekazywała *No Quarto da Vanda* nastrój nadciągającej apokalipsy. Tym, co tworzy *Juventude em marcha*, to pustka i dystans. Przestrzeń przyprawiająca o agorafobię. Ponownie niemal wszystkie ujęcia są statyczne, wytrzymane i skupione na ścianach i sufitach, nie na postaciach zjawiających się w kadrze. Wyjątkiem są dwie sceny, w których kamera panoramuje naturalne otoczenie – zielone tereny poza osiedlem, otaczający muzeum zagajnik oraz rzekę przepływającą przez park na peryferiach Lizbony. Zgeometryzowane bryły budynków i ich wnętrza narzucają sztywność spojrzenia. Nie było potrzeby odwracania kamery czy zdejmowania jej ze statywu, skoro niemal wszystkie pomieszczenia można objąć obiektywem. Ten typ budow-

nictwa kieruje się zasadą powtórzeń elementów, symetrycznymi planami mieszkań, analogicznym układem drzwi i okien. Świat „na zewnątrz” cechuje nieregularność i – w przeciwieństwie do kosmicznej ciszy Amador – bogactwo odgłosów. Jest jeszcze jeden wyjątek od reguły klinicznej bieli otoczenia. To ostatni dom pozostawiony pośród gruzów Fontainhas, w którym mieszka Bete. Z początku odrąca ojca. Ten pokornie czeka na nią w fotelu przed wejściem. Kiedy pojawia się między nimi nic porozumienia, następna scena jest już wewnątrz. Ventura i Bete prowadzą osobliwą grę, rozpoznając kształty rzeczy w pęknięciach i zabrudzeniach ścian domu, które niejako zastępują im chmury. *Kiedy dadzą nam białe ściany, przestaniemy widzieć te rzeczy* – mówi Ventura. I w *Juventude em Marcha* rzeczy przeżywają właścicieli, jednak wyobraźnia, tak jak charakter miejsc – co zauważa bohater filmu – w sąsiedztwie nowych ścian zaczyna blaknąć. Postacie funkcjonują tu bardziej jako cienie niż osoby z krwi i kości (*ossos*). Ventura nosi w sobie chaos wspomnień, który na prześwietlonych kadrach ostatniego filmu z trylogii wychodzi najwyraźniej. Zamplifikowany poziom kontrastów – smolista czerń skóry, brud i kolor nieba, zderzone z jednolitą fakturą ścian – określa nową rolę światła jako aparatu prześwietlającego bohaterów. Przeprowadzka do nowej, obojnaczej scenerii w oczach bohaterów jest zagładą wyobraźni, w tym wyobrażeń i pamięci o przeszłości, które – jak pisze Emmanuel Levinas o ontologii śladu – są *pismem uwolnionym od nostalgii, a jednak osadzonym w przeszłości. Komunikującym mobilność, ale w statycznej formie*⁹. Czy będziemy przyglądać się graffiti na ścianach Amador, zabrudzeniom pozostawionym przez Venturę, czy zniszczeniom spowodowanym pożarem, architektura w oku Pedra Costy w pierwszej kolejności służy transkrypcji historii. Jest ukazana jako przestrzenna forma zapisu pamięci.

II. Architektura do nadpisywania

Trans budowli

Przekornym zwieńczeniem *Listów z Fontainhas*, a zarazem powrotem do wątków zasygnalizowanych w *Casa de Lava*, są krótkie metraże *Tarrafal* oraz *Rabbit Hunters*. W obu pojawiają się kluczowe dla trylogii elementy: list, wierzenia ludowe, zmarli. W otwarciu *Rabbit Hunters* ponownie zjawia się Ventura leżący na betonowym stopniu w cieniu bloków Amador. Później ujęcia klatek schodowych i korytarzy osiedla ustępują prowizorycznej chatce i leśnym pagórkom na obrzeżach dzielnicy. Costa przyznaje, że pomysł na miejsko-ludową legendę, którą opowiada matka skazanego na deportację José Alberto, zaczerpnął z intrygi *Nocy demona* (*Night of the Demon*, Jacques Tourneur, 1957). Opowiadając synowi o rodzimych stronach, matka przypomina legendę o diable w białej skórze, o człowieku wręczającym list tym, których dusze zabiera z sobą. *Kiedy otrzymasz list, będziesz musiał z nim pójść*. O ile jednak wpływ Tourneura jest widoczny najmocniej w połykliwej monochromatycznej opowieści *Krwii*, o tyle na *Listy z Fontainhas* najsilniejszy wpływ miał Robert Bresson i Jean Rouch. Jean Rouch był utożsamiany z filmem etnograficznym. Zarówno on, jak i Costa tworzą scenariusz przed kamerą we współpracy z „aktorami” wybranymi spośród tubylczej społeczności. Najbardziej ryzykowne przekroczenie granic etyki filmowca, czyli opisywany w tekstach Roucha *ciné-trance* – będący formą zaangażowanego uczestnictwa, niejako zarządzającego operatorem (a zarazem reżyserem) rytmem filmowanego obrządku, staje się

odpowiednikiem przeżycia mistycznego. Istotniejsze dla nas są jednak podwaliny tej metody, która nie narzuca przedmiotowi wizji realizatora, a raczej pozycjonuje go w roli jednego z aktorów czy też obserwatora. Pedro Costa z równie wielką pokorą podchodzi do ludzi i ich historii, nie wahając się zatrzeć granicy między dokumentem a fikcją, jeśli zabieg ten ma na celu wierniejsze oddanie sensu opowieści. Różne są jednak rezultaty tej metody uzyskiwane przez każdego z twórców. Rozedrgana kamera i dynamiczne ujęcia z ręki, szwenki i szybkie panoramy w filmach Roucha mają oddać rytm wydarzeń. Costa filmuje powolny rozkład budynków, ich majestatyczną obojętność. Ludzie są w tym procesie nieodzowni, ale już jako forma animacji owych przestrzeni, co też odbywa się za sprawą przekazywanych opowieści i wspomnień. Costa na stałe łączy postacie z miejscami. Bohaterowie zostają zakomponowani w kadrze jak przedmioty.

Rouch kierował swój obiektyw na przedstawicieli obcych kultur. Costa kieruje go na zepchniętych na margines obywateli Lizbony. U obu kluczowa jest sfera wierzeń, które w warunkach miejskich podlegają transformacji i adaptują się do zastałych wytworów cywilizacji. Zostają zanieczyszczone historią nowego kraju, niezadowolaniem z pozycji społecznej, „poetyką wygnania” – przymusowej emigracji zarobkowej i jej konsekwencji. Costa proponuje perspektywę mieszącą surowość środków technicznych i inscenizację – to model kina zafascynowanego oralnością, miejscami, rzeczami. Może właśnie te aspekty kultury krajów postkolonialnych najlepiej reprezentują ich istotę, kiedy opowiada się o nich w kontekście obcej ziemi.

Skóra

Rzeczy i zabudowane przestrzenie noszą ślady ludzkich praktyk, a Costa ukazuje je w nieodłącznej relacji z człowiekiem, logicznym wnioskiem jest więc uznanie lokacji z *Ossos*, *No Quarto da Vanda* i *Juventude em Marcha*, za coś więcej niż schronienie czy tło historii. Inaczej w rozmowach nie przewijałby się tak często wątek inskrypcji oraz duchów zamieszkujących te z pozoru nieożywione przestrzenie. Nhurro w *No Quarto da Vanda* czci duchy domu, Ventura w jednej ze scen składa hołd bogom mieszkania. Zapada w pamięć także roztrzęsiona relacja Vandy, która opowiada o dziwnym przecuciu, duchach nowego budownictwa. To nie są dobre istoty. Animizm przypisuje moc martwym przedmiotom i miejscom. Architektura, niekoniecznie czytana w spirytualistycznym kluczu, ma podobną właściwość, jak skóra opisana przez Didiera Anzieu jako psychoanalityczna metafora ego. Teoretyk wyróżnia dziewięć funkcji, z których przytoczę trzy najtrafniej charakteryzujące relację wnętrza i warstwy zewnętrznej: (1) ochrony – tworzącą powierzchnię graniczącą ze światem zewnętrznym, (2) kieszeni – zawierającej zbiór doświadczeń nabytych w procesie matczynej troski i nabierania sił, (3) narzędzia komunikacji – *naskórek tworzy czuciową powierzchnię, na której zaznaczane są ślady istotnych relacji*¹⁰. Wiele zachowań postaci i relacji pozwalających utrzymać więź także z niematerialną kulturą przodków w urbanistycznym środowisku, w którym żyją bohaterowie *Listów*, da się wyjaśnić psychologicznie.

Mury Fontainhas, które oglądamy w *Ossos*, pokryte napisami, są nadgryzione zębem czasu. W tych ścianach dudni muzyka ożywiająca dzielnicę. Wnętrza domostw – pomimo uchylonych drzwi i zakratowanych okien – są pogrążone w ciemnościach. W *Juventude em Marcha* jedyny dom, jaki pozostał w Fontainhas, okazuje się ostatnim miejscem noszącym ślady zużycia, które umożliwiają funk-

cjonowanie grupie i wpisywanie w przestrzeń własnych praktyk. W *No Quarto da Vanda* wnętrza budynków, które nie padły jeszcze ofiarą buldożerów, są zaciemnione, intymne, ponieważ wyrażają osobowość mieszkańców. Dlatego też otwarcie *Juventude* należy odczytywać jako jedną z najdrastyczniejszych scen trylogii. Pełne przemocy usuwanie sprzętów domowych przez okno (w dalszej części filmu Lento spojrzy przez okiennicę i powie: *stąd skoczyliśmy*) zapowiada walkę pamięci z instytucjonalnym zapominaniem. Elewacje blokowisk Amadory, klatki schodowe, korytarze – wszystko to jest czystą kartą, pozbawioną doświadczeń i śladów. Rzecz jasna właściwe użytkowanie przestrzeni jeszcze się nie rozpoczęło. Jednakże już sam ich wygląd jest ascetyczny – cechy, od których stroniły ciasne i przysadziste budynki w Fontainhas czy barwne domy na Cabo Verde. *Ogarnia mnie przerażenie, kiedy wznoszę te ściany*, recytuje w liście do żony Ventura. W *Juventude em Marcha* obojętności miejsca zamieszkania zostaje przeciwstawiony drastyczny przykład inskrypcji odnoszący się do wybuchu rewolucji 25 kwietnia. Lento, który zabarykadował się w domu wraz z rodziną, nie był odosobnionym przypadkiem. Strach emigrantów z Cabo Verde przed wydarzeniami rewolucji i możliwymi reakcjami rządu był ogromny. W scenie widzimy, jak Ventura i Lento chodzą po zwężonym wnętrzu, po pokojach strawionych przez pożar. Costa inscenizuje tę rozmowę w jednym z mieszkań nowoczesnego osiedla, co zakrawa na jeszcze bardziej zaciętą krytykę projektu mieszkaniowego i polityki rządu. Przypomina o wstydlwym problemie społecznym i braku pomysłu na rozwiązanie go innym sposobem niż usunięcie emigrantów z Cabo Verde poza widnokrąg.

Choć budynki mieszkalne w Fontainhas wyglądają w *Ossos* na ruinę, w *No Quarto da Vanda* Costa wyraźnie zmienia punkt widzenia, prezentując przeciwstawne postawy względem narzuconego miejsca zamieszkania. Costa widzi nadzieję w kulturze i folklorze grupy. Przeszkodą jest jednak brak zainteresowania rządowego programu opieki (*Ossos*), a w następstwie bezwzględne aplikowanie urbanistycznego planu rozbiórki (*No Quarto da Vanda*) i masowego projektu mieszkalnego (*Juventude em Marcha*). Wszystko to, choć przeznaczone dla ludzi, obywa się bez ich kreatywnego wkładu. Potrzeba było cierpliwej kamery Pedra Costy, by o rzeczywistym funkcjonowaniu – tak wadach, jak i zaletach – tych architektonicznych „naskórków” opowiedzieć.

Kultura jako nawyk

W pracach Hassana Fathy’ego tradycja (tak architektoniczna, jak i historyczna) jest istotnym czynnikiem przy projektowaniu. Fathy uważa ją za społeczny odpowiednik nawyków, przyzwyczajajeń. *Architektura to sztuka wspólna, która powinna odzwierciedlać przyzwyczajenia i tradycję społeczności, a nie ją reformować, czy też usuwać*¹¹, pisze Fathy. Podobny wątek nakazujący projektantowi prześledzenie praktyk społeczności, lokalizacji i celu zabudowy, pojawia się w projektach Alvaro Sizy Vieira – uznanego portugalskiego architekta. Nie jest to żaden idealistyczny postulat. Projekty Sizy z pokorą podchodzą do zastanej przestrzeni, w tym nawet ruin i starych *barrios*; starają się wszczepić nowy projekt w zastaną tkankę krajobrazu. Nadpisywać – nie wymazywać¹². Pamiętać o tym, że architektura tworzy (uchylone drzwi w *Ossos*, wiecznie otwarty dla gości pokój Vandy), ale i unieważnia relacje (zmuszony do pokonywania znacznych odległości Ventura, mieszkańcy Amador odizolowani w swoich domach). W pamięci pozostaje scena, w której Ven-

tura chodzi po opustoszałym osiedlu i nawołuje Vandę. Nie potrafi jej odszukać między rzędami identycznych bloków. Również skrajne rozwiązania nie są dobre – klaustrofobia i mrok Fontainhas czy agorafobia prześwieatłego Amador. Część projektów Sizy, wznoszonych w latach siedemdziesiątych, również mocno ucierpiała na skutek zawirowań w polityce i kryzysu gospodarczego (São Victor, Malagueira¹³). Z założenia miały one jednak wykorzystywać zastany krajobraz slumsów, „łatając” go nowym projektem. Tragedią Ventury, jak i utraconego pokolenia jego „dzieci”, był chaos rewolucji goździków w 1974 r., zryw budowlany zainicjowany przez SAAL, napływ ludności z byłych kolonii. Ventura był jednak jednym z budowniczych poprzedniego ustroju, jednym z budowniczych muzeum Gulbenkiana, teraz będącym symbolem kultury i tradycji portugalskiej.

Kierunek: Tarrafal

Pedro Costa opowiada o portugalskim rozdziale historii Caboverdian za pomocą architektury projektów urbanistycznych¹⁴, zamiast przez retrospektywną biografię. Demokracja, jaka nastąpiła po rządach dyktatury Salazara, prosi się jednak o weryfikację z perspektywy postkolonialnych mniejszości. W przeciwieństwie do robót budowlanych, które w późnych latach dziewięćdziesiątych miały dokończyć, a częściej zastąpić, plany realizowane dwie dekady wcześniej, problemu ponad pół miliona obywateli napływających do kraju z byłych kolonii nie rozwiązano do dziś. Zwieńczeniem sagi o Cabo Verde nie jest więc finałowy kadr *Juventude em Marcha*, ale krótkometrażowy dyptyk *Rabbit Hunters* i *Tarrafal*, już samym tytułem tego drugiego odnoszący się do niechlubnej historii Portugalii – obozu koncentracyjnego na wyspie Santiago. Nazwanie tak historii José Alberto, skazanego na deportację na Cabo Verde, stanowi ostry komentarz wobec polityki państwa. *Listy z Fontainhas* wraz z krótkimi metrażami oraz poprzedzającym je *Casa de Lava* układają się więc w serię tymczasowych lokacji, od Santiago na Cabo Verde, domu umarłych, do którego odesłany zostaje Leao, przez ciasne labirynty Fontainhas i jego zaciemnione wnętrza drażnione przez ciężkie maszyny w *No Quarto da Vanda*, aż po „kosmiczną pustkę” Amador. Finałowym miejscem przeznaczenia okazuje się jednak była kolonia karna. Paradoksalnie, to jedyne miejsce, w którym bohaterowie Costy na stałe zaznaczyli swoją obecność.

Ventura oprowadzany po nowym mieszkaniu nie przykładą zbyt dużej wagi do słów agenta zachwalającego przestronność pomieszczeń i dogodną lokalizację. Mężczyzna chodzi po mieszkaniu, zostawiwszy bohatera *Juventude* w przedpokoj. Ten przykładą ucho do ściany, bo jak mówił Nhurro, tylko domy mogą opowiedzieć o byłych mieszkańcach. Ten milczy. Prawdziwy dom mieści się na wyspie Zielonego Przylądka. To także dom mityczny, obecny w przypowieściach i historiach *retornados*, w liście Ventury. Tkwi też w szczątkach rozebranego budynku, „wyrastającego” z ziemi w ostatnim ujęciu *No Quarto da Vanda*. Historii Caboverdian nie da się wykorzenić. Będą nowe miejsca i nowe wnętrza, w których rodacy Ventury zaznaczą swoją obecność, ponieważ – jak pisze Paul Carter o formach, jakie przybiera mit – *zakotwiczenie nie jest jedynie kwestią fizycznej lokalizacji. Zachodzi ono, kiedy mobilny podmiot odnajduje sposób, w jaki opowiedzieć swoją historię*¹⁵.

- ¹ P. Mailer, *Portugal: The Impossible Revolution?* PM Press, Oakland 2012.
- ² *Visible Evidence*, vol. 13. *Cine-Ethnography*. Jean Rouch, red. S. Feld, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2003.
- ³ R. A. Levit, *Language, sites and types: a consideration of the work of Alvaro Siza*, w: *Narrating Architecture: A Retrospective*, red. J. Madge, A. Peckham, Routledge, London, New York 2006, s. 3-28.
- ⁴ Por. L. Batalha, *Cape Verdeans in Portugal*, w: *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, red. L. Batalha, J. Carling, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008, s. 61-72.
- ⁵ Patrz: N. A. Salingaros, D. Brain, A. M. Duany, M. W. Mehaffy, E. Philibert-Petit, *Favelas and Social Housing: The Urbanism of Self-Organization*, <http://zeta.math.utsa.edu/~yxk833/socialhousing.pdf> (dostęp: 01.04.2012).
- ⁶ Por. P. Costa, *A Closed Door That Leaves Us Guessing*, http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html (dostęp: 01.04.2012).
- ⁷ R. Clairefond, *Avant Jeunesse / Still Life, a l'épreuve du temps*, „Spectres du cinema” 2008, jesień, s. 31-33.
- ⁸ Por. C. Neyrat, *Pedro Costa's Fontainhas Trilogy: Rooms for the Living and the Dead*, [http://www.criterion.com/current/posts/1425-](http://www.criterion.com/current/posts/1425-pedro-costa-s-fontainhas-trilogy-rooms-for-the-living-and-the-dead)
- [pedro-costa-s-fontainhas-trilogy-rooms-for-the-living-and-the-dead](http://www.criterion.com/current/posts/1425-pedro-costa-s-fontainhas-trilogy-rooms-for-the-living-and-the-dead) (dostęp: 01.04.2012).
- ⁹ Cyt. za: P. Carter, *Mythforms: Techniques of Migrant Place-Making*, w: *Drifting: Architecture and Migrancy*, red. S. Cairns, Routledge, New York 2004, s.91.
- ¹⁰ Cyt. za: H. Lethen, *Between the barrier and the sieve: finding the border in the Modern Movement*, w: *Narrating Architecture: A Retrospective*, red. J. Madge, A. Peckham, Routledge, London, New York 2006, s. 161.
- ¹¹ Por. J. Steele, *An Architecture for People. The Complete Works of Hassan Fathy*, Thames and Hudson, London 1997, s.11.
- ¹² Choć i jego poczynania, jeszcze w roku 2000. spotykały się ze sprzeciwem lokalnych społeczności.
- ¹³ J. A. Zapatel, *The Malagueira Quarter in Évora, Portugal*, <http://70.32.107.157/revistas/read/arquitextos/01.008/936> (dostęp: 01.04.2012).
- ¹⁴ C. Ingraham, *Architecture as Exidence*, w: *Drifting: Architecture and Migrancy*, red. S. Cairns, Routledge, New York 2004, s. 61-80.
- ¹⁵ P. Carter, *Mythforms: Techniques of Migrant Place-Making*, w: *Drifting: Architecture and Migrancy*, red. S. Cairns, Routledge, New York 2004, s. 89.



Juventude em Marcha, rež. Pedro Costa (2006)