

**POLITICIZED SPACE AND HAPPINESS IN THE SCANDINAVIAN
CINEMATOGRAPHY**

Raluca Ciocoiu, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The characters in the Norwegian film Comrade Pedersen and the Swedish film Together experience –in plots taking place in the 70s – happiness and personal meaning within ideologised spaces. Architecture, the public space in general, is political beyond what the characters imagine when trying to imitate artificial revolutionary spaces, meant to oppose the consumerist comfort. Both happiness and failure are imprinted in the public space and the behaviour of buildings, as seen with the Pruitt-Igoe case, epitome of the implosion of a historical period.

Keywords: space, politics, ideology, happiness, failure.

Eroina din filmul norvegian *Tovarasul Pedersen*, despre o celulă comunistă din anii '70, este de factură tragică. Vina tragică – *hamartia* - consta în faptul că personajul iese din semne și crede ideologiei. Pentru că nepotrivirea dintre spațiu și acțiunile personajului este importantă în poveste (și esențială pentru împlinirea destinului tragic) – socialism într-o regalitate bogată - am făcut o analiză a spațiilor din film. Vorbim aici, așadar, de simbolic în termeni de spațiu. Dacă arhitectura este un semn, purtătoare de ideologie, atunci cea de factură socialistă, colectivistă se opune ideii de singularitate, de eroic. Vorbim de eșec personal, dar și de eșecul simbolicului de a norma individualității, materializat în arhitectură. În al doilea film discutat aici, tot despre o comunitate izolată dintr-o alegere politică, personajele sunt salvate de la un destin asemănător de tonul ușor, amuzant și ironic.

În filmul parabolic al lui Hans Peter Molland, comunismul este personificat de amanta intensă a unui profesor, care scoate istoria dintr-un domestic plictisitor în moderația, bunăstarea și confortul său. „Să ai găuri în șosete este atragător pentru femei”, spune unul din personaje, și cam de aici începe, ironic, aventura comunistă a personajului. Interesul profesorului față de comunism este motivat amoros, iar întrebarea „Crezi că capitalismul va dura pentru totdeauna?”, face din capitalism soția trădată, consoarta cu care occidentul este legat până moartea îi va despărți.

Filmul are structura unei povești spuse unei clase de elevi în zilele noastre, amintind de teoria lui Hayden White despre textul istoric ca artefact literar. Ideea de structură, și în particular de spațiu, este importantă. Elevul comunist care îl inițiază pe Pedersen îi sugerează să strice structura. Clasa este văzută ca o structură autoritară, iar profesorul este coborât de la catedră și așezat în cercul elevilor care stau pe jos. În noul aranjament, centrul dispare, istoria nu mai dictează, ci este făcută. Profesorul (de istorie!) este intimidat, fermecat, este luat tare și îi este greu să zică nu. Putem vedea aici schema după care își face loc o nouă ordine: după modificarea structurii, o rearanjare formală (aici a băncilor în clasă), spațiul se umple cu ideologie populistă (elevii încep să cânte un cântec revoluționar rusesc care, având un refren *catchy*, îl înflăcărează pe profesor). Același elev comunist declară „you won't be free until you're on our side” (nu vei fi liber, până nu vei trece de partea noastră), iar acesta se referă din nou la structură – bipartită - fericirea, la care vom reveni, depinzând de alegerea unei tabere din strict două. Ideea de structură aici se referă la un construct și nu poate fi decât

ideologică: libertatea și fericirea sunt asigurate ideologic. Afirmatia în sine se opune ideii de libertate, având o structură constrictivă, de tipul „nu vei fi, până nu vei face”. Un astfel de nonsens intră în logica ideologică. Alice Popescu vorbește despre limbaj ca fiind cel mai important instrument al puterii, un nou cod simbolic, un ritual lingvistic - limbajul de lemn - care impune o nouă grilă de interpretare.¹

Scenele par precis gândite în jurul ideii de poziție într-o structură. Hollier susține că nu se poate vorbi de sistem sau orice altă structură, fără să se facă apel și la alte cuvinte împrumutate din vocabularul arhitecturii. Așadar, arhitectura și politica ar fi neapărat legate și la nivel lexical, metaforele arhitecturale fiind foarte comune chiar în limbajul obișnuit.² Profesorul se uită de sus la elevii care se zbenguie în curte arătându-și carnetele de partid, de la una din ferestrele școlii, sugerând poziția lui instituționalizată și atracția față de libertatea lor. Înainte de aventura comunistă își dorește o viață clișeizată capitalist – visul cuprinde o sufragerie văzută într-o vitrină – apoi visele sale sunt structurate pe imagistică taoistă. Ideologia, istoria, literatura (devorată de soția convențională), visul, viața, toate se întrepătrund până la suprapunere. Întrebarea „ești fericită?” pusă eroinei este unul din puținele momente de adevăr, într-o realitate infuzată de politic, fie ea de orientare de dreapta ori de stânga, iar aceasta întrebare fiind doar umană și nu integrată ideologic, o face să își realizeze disperarea.

Ideologia este importată fără discernământ din spațiile socialiste în raiul PIB-ului scandinav, lozincile sunt absurde, sărăcia mimată, subversivitatea lor inutilă față de un sistem care îi ignoră. Este limpede că atracția este simțită mai cu seamă de intelectualii din film - toți tineri - căci *pattern*-urile de fascinație pentru muncitoarele din fabrica de textile sunt tot membrii familiei regale norvegiene. În aceste condiții, în care ideologia pătrunde sub formă de secvențe de film chiar și în fanteziile erotice (spațiul oniric este clișeizat ideologic), se vorbește de libertate și fericire. Este interpretabilă ieșirea de bunăvoie a personajelor din sfera privată, pentru a se plasa într-un simbolic controlat, dar rațiunile sunt de fapt personale. Este vorba de tineri intelectuali din familii bune, cu un comportament mai degrabă anarhist, decât cu idealuri socialiste. Singurul cu statut diferit din grup este un muncitor (adevărat, nu ca ceilalți care renunță la poziții și studii, în favoarea muncii de jos), un individ needucat, frust. Simpatia nu este neapărat de partea intelectualilor, care în fond se joacă de-a istoria, ci vedește absurditatea alegerii lor dintr-o poziție privilegiată, în vreme ce pentru cel care nu face parte din clasa de mijloc, alegerea pare mai firească.

Eliberarea de energia înăbușită de conformismul clasei de mijloc, joaca de-a făcătorii de istorie se termină când, neașteptat și aparent inexplicabil, Nina își face într-o ședință autocritica comportamentului ei imoral: întreține o relație cu tovarășul Pedersen și rănește astfel pe soția lui, om al muncii. Membrii celulei rîd, seriozitatea aceasta fiindu-le nefamiliară. De la episodul acesta, însă, ea devine tot mai strictă, dogmatică. În fond, acesta este și parcursul comunismului în țările care au trecut prin el: teoria aparent generoasă începe să se ia prea în serios, o ia razna și se auto-distrage. Un episod anectodic este când Nina interoghează un tovarăș câta bere a băut și îi reproșează banii care ar fi putut fi folosiți pentru cauză. Ideologia exaltată implozează; ea își realizează eșecul în fabrica de textile care

¹ A.Popescu,p. 54

² Hollier, p. 192

lucrează uniforme pentru rege unde muncitoarele o privesc cu ură și o resping, dar persistă în impunerea unei căi luminate unor oameni care nu o vor. Înainte de a se sinucide, îi reproșează profesorului de istorie, „nu înțelegi nimic”, așa cum, din perspectivă istorică, cauți să înțelegi destinul socialismului de la fervoarea ideologică, mascată drept dragoste față de - prea generalul – masele asuprite și eșecul răsunător. Pedersen rămâne priveghind trupul ei mort, ca al unui Stalin îmbălsămat, veșnic nostalgic după o utopie a fericirii și tinereții veșnice. Această ultimă imagine pe plan oniric, artificială, cu mauzoleul din pădure se poate referi ironic la generația anilor 60-70, a cărei tinerețe a coincis cu fervoarea socialistă, după care, în mod natural, sunt nostalgici.

Împletirea acesta strânsă între politică și parcursul intim al personajelor arată socialismul ca fiind în fond aceeași căutare a fericirii dintotdeauna a omului, aici teoretizată ideologic, cu un *shift* de la fericirea ca și căutare personală spre fericirea asigurată ca fenomen de masă. În aceeași măsură un film politic, dar și în mod semnificativ, în sensul ideii enunțate mai sus, un film despre fericire. Când îi pune Ninei întrebări pentru foaia volantă vândută cu insistență, după o serie de întrebări ideologic structurate, ultima, pusă cu inocență, dar singura firească, pentru că, în fond, acesta este esențialul: „ești fericită?”, o face să plângă, demonstrând eșecul fericirii propuse de comunism. Nina iese din semne, începe să creadă cu adevărat și devine victimă a forței pentru care militează. Ideologia se dovedește încă o dată a fi o forță mai puternică decât individul. Prea multă pasiune prost canalizată îl scoate pe un astfel de personaj în afara semnelor, el devenind incomod pentru sistemul care declară că vrea oameni dedicați, dar strict în condițiile dictate de codul semiotic.

Să observăm un pic spațiile din film. Pedersen trăiește cu soția lui într-un apartament care pare a fi reclamă la mobilă minimalistă, dând impresia de conformism și gol, în același timp. Întâlnirile comunistilor se petrec în camere strâmte și pline de oameni, în care personajul proletar apreciază prezența florilor de plastic, ca fiind „mai reale decât cele reale” făcându-se purtător inconștient al unei aluzii la simulacrul lui Baudrillard. Prima întâlnire a celulei de partid are loc într-un depozit care, înțesat de suveniruri comuniste, are un aer magic pentru personaj. Întâlnirea lor, inutil subversivă, se ține în Suedia, iar Pedersen și Nina fac dragoste într-un pat suprapus, cu un tovarăș deasupra care se prefacă că doarme. Un spațiu comunal care în mod real nu este funcțional, ci constituie inevitabil o impunere a propriei intimități asupra celorlalți. Când Pedersen decede din simpatia celulei, divorțat și părăsit de Nina, în mod semnificativ, se mută într-un subsol sordid. Cantina și vestiarul de la fabrica de textile arată că comuniunea nu ține de împărțirea unui spațiu, ci dimpotrivă, forțat, acest lucru are efect invers. Ședințele se țin pe marginea unei piscine școlare, cu liderii așezați periculos pe margine, iar membrii de rând în tribune. Poziția periculoasă a liderilor, Nina și proletarul - provocatoare de fantezii în care îi împingi în apă - sugerează vulnerabilitatea individului în jocul puterii. Bloomer și Moore vorbesc de o sintaxă a locului (a cărării, a marginii) într-un context mai larg în care spune că o ordine interioară se reflectă în arhitectură și că spațiul locuit ar trebui să reflecte „un sentiment de dramatic omenesc..de tensiune sau coliziune de forțe.”³ Vorbește chiar despre o coreografie a coliziunii în arhitectură care imită dinamica relațiilor umane.

³ Bloomer and Moore, 72

În filmul lui Lukas Moodyson, *Împreună*, accentul este mai mult pe spațiu locuit decât pe structură, pentru că registrul este mai personal și cu accente politice mai puțin evidente. În Stockholm '75, comuna hippy-socialistă, „Împreună” încearcă o întoarcere forțată la o stare primară, încercare eșuată amuzant în consumism și joc. Eșecul este observat de un principiu neutru, copii veniți dinafara să locuiască temporar în casă. Copiii se folosesc de bunătățile capitalismului cu ignoranța individului apolitic: televizor, hotdog, Lego, în vreme ce jocurile lor imită jocurile politice ale adulților (se joacă de-a dictatorul Pinochet). Comuna lor este un spațiu de o puritate politică iluzorie. Fetița îi demască cu simplitate și nemilos, comparându-i cu personajele dintr-o poveste care în lumea lor fac totul pe dos decât în lumea reală. Structural, prezența copiilor echilibrează foarte bine filmul, reprezentând în interiorul acțiunii, poziția autorului și cea sugerată privitorului. Întoarcerea lor la un primitivism fericit se reduce în fond la relații promiscue în casă, iar liberalismul lor umanist tolerant este ironizat de scepticul casei care râde de fosta soție că este gay pentru că așa este la modă. Convivența lor, invidiată și spionată cu binoclul de vecinii convenționali, aparent liberă, este controlată ideologic. Filmul vorbește despre o perioada aceea caracterizată de o revoltă naivă față de conformism, o revoltă care contrazicea bunul simț și confortul vieții, în care era chic să nu te epilezi. Zizek pomenește de o povestire a lui Kipling în care un tânăr bogat în criză își recâștigă vitalitatea printr-un contact de scurtă durată, dar intens, cu viața sănătoasă a săracilor.: „ce zace în spatele compasiunii față de săraci este această exploatare vampiristică”⁴. La sfârșit, când cuplul cu adevărat ideologizat pleacă din casă și mai multe conflicte personale se așează, personajele sunt cu adevărat împreună într-un joc de fotbal fără reguli, fără miză financiară sau politică ca în realitate, ci eliberator, dezinhibat.

Vom vorbi despre spațiile din aceste filme, de arhitectură și de spațiul semantic, termen preluat de Jenks de la Charles Osgood, referindu-se la felul în care metaforele se înlănțuie în jurul unui spațiu. Spațiul din *Împreună* este o casă din suburbii, cu o curte în spate și peluză în față, în stradă fiind parcate *van-uri* hippy colorate. În interiorul casei se înghesuie mai multe familii, relațiile promiscue dintre ei impunând o fluctuație „demografică” între camere. Întalnirile din bucătărie, unde se discută despre randul la spalat vase, sunt inevitabil tensionate din pricina intimității prea mari pe care și-o permit unii dintre locatari. Fiecare din aceste camere reprezintă un spațiu al atracției experimentului, iar filmul sugerează cu umor că din intențiile lor nobile totul se reduce, în fond, la promiscuitate sexuală. Adolescența adăpostită temporar în camera de sub scară găsește un spațiu sigur în care se ferește, suferă și emite judecăți. Fratele ei mic, își caută mama care experimentează prin casa labirintică și doar strigând-o, ca firul Ariadnei, o poate scoate la suprafață

Ceea ce se petrece în casă nu este chiar semnificativ pentru că utopia lor comunală eșuează. În schimb, așezarea casei în mijlocul cartierului conformist, printre vecini scandalizați, este cu sens. Căci așa cum remarcă fetița-outsider, dorința lor este de a face totul pe dos, de a fi altfel și tocmai așezarea lor prin opoziție cu contextul este ceea ce dă sens demersului lor. Ei se definesc prin această opoziție cu contextul, altfel nu au sens ca grup; ideologia lor se vrea asumată și ecologică, dar filmul îi demască cu umor doar ca indivizi ușor în afara realității, cu vieți și crize personale. Jenks remarcă că în limbajul semnelor, arhitectura putând funcționa ca semn, semnificația se transmite prin opoziție sau asociere, prin

⁴ Zizek, p. 58

context sau metaforă.⁵ Vecinul pândește cu binoclul cum dansează fetele hippy împreună și apoi, cu o mișcare freudiană, coboară la subsol unde se prefacă că meșterește, iar soția, la rândul ei, se definește în conformismul și corectitudinea ei prin opoziție cu promiscuitatea de alături. Jenks vorbește de arhitectura ca metabolism⁶ și în acest sens casa lor ar corespunde unei adolescențe târzii, forțate, în care și ei se prefacă că își au locul. Casa lor este consistentă cu pricipiul hippy de *free sex*, în vreme ce în casa de alături se mimează sexul pe furiș, la subsol. Așezarea casei arată că locatarii comunei „Împreună” se joacă de-a disidența, dar în interiorul simbolicului, cu instrumentele oferite de simbolic, în condițiile lui. Temporara segregare, susținută chiar de sistem, are efect regenerativ pentru toată lumea, locatari, vecini conformiști, outsiders.

În aceasta logică a spațiului politizat putem vorbi și de eșecuri politice materializate în eșecuri ale spațiului administrat politic. Un exemplu celebru în acest sens este proiectul Pruitt-Igoe (St.Louis, Missouri, 1954), care a fost integrat, devenind un mit al dezastrului, arătând astfel și o anumită fascinație a civilizației față de eșec. De la început proiectul a fost infuzat politic, fiind gândit și pus în aplicare ca segregat între negri și albi. Fondurile au fost mai puține decât inițial, din cauza războiului din Coreea și aceasta a afectat calitatea. O lege care anula segregarea a făcut ca majoritatea apartamentelor să fie părăsite. În doar doi ani, vandalismul, infraționalitatea, neglijența administrativă au făcut ca înaintea imploziei efective, să se întâmple o altfel de implozie, ca o revoltă a omului împotriva spațiului locuit. În mod semnificativ, toate etapele proiectului s-au desfășurat sub ochiul mediatic, de la construirea complexului gigant de locuințe pe un teren pustiu, ca triumf al modernismului, până la distrugerea controlată. Aici nu este vorba doar de o inadvertență nefericită între o intenție politică generoasă și realitate. Cum am pomenit mai sus, se vorbește în teorie de reflectarea unei ordini interioare în arhitectura spațiului, iar aici avem cumva situația inversă, în care spațiul (ca purtător de ideologie) dă naștere la comportamente. Bloomer și Moore vorbesc despre limite între privat și împărțit (private and shared), între simbolic și non-locăție, și spun că aceste limite trasate fizic, pe pământ, produc un set de margini interioare care dispun înțelegerea noastră a unui loc, a unei arhitecturi.⁷ E.O.Moss pare să continue aceeași idee a limitei interne care, spune el, poate fi extinsă, lărgită cu ajutorul arhitecturii, în contact cu aceasta: vorbim așadar de aceeași interdependență între spațiu și dispunere interioară. „Buildings make certain things available” (clădirile fac anumite lucruri accesibile), spune Moss⁸, iar proiectului Pruitt Igoe pare, cu încărcătura sa politică inițială, să fi alimentat revoltă.

Episodul Pruitt Igoe în istoria politico-arhitecturală a secolului al XX-lea s-a transformat într-un mit, un mit al prăbușirii, epitom al uimirii omului în fața imploziei utopiilor sale aparent inocente: socialismul, democrația etc. Episodul vorbește de eșecul inevitabil al unui proiect conceput, înaintea mișcărilor pentru drepturi civile din anii 60, pe principii segregaționiste, dar cu o aparență de urbanism generos; iar după prăbușirea cu impact mediatic, evenimentul vorbește de un tratament cumva festivist al eșecului, de o fascinație față de dezastru, material sau ideologic. Ca și cum, obișnuit de-a lungul istoriei cu

⁵ Jenks, p. 45

⁶ Idem, p. 46

⁷ Bloomer and Moore, p. 72

⁸ Moss, p. 115

eșecul, omul nu poate să nu fie copleșit de fiecare dată de proporțiile acestuia, vădind minciuna inocenței sale. Ca și în filmele discutate, fericirea asigurată ideologic se auto-demască ca fiind opusul ei. Alice Popescu vorbește despre limbajul ideologic, care într-o ordine cumva magică a minciunii, acoperă cu un termen exact opusul semantic, de pildă cuvântul “prosperitate” din discursuri acoperind sărăcia din realitate, “libertate”, lipsa ei.⁹ Vorbind de dezastru, este interesant că același arhitect japonez care a proiectat locuințele sociale din complexul Pruitt Igoe este și arhitectul Turnurilor gemene.

Spațiile locuite pot fi, cum spune Moss, citite de adevăruri: „These buildings don’t uncover a single truth, so which truth do you want to tell? (aceste clădiri nu dezvăluie un singur adevăr, deci ce adevăr vrei să spui?)”¹⁰ Purtător de ideologie, integrat în sintaxa zeitgeistului, cu o prezență care somatizează umanul care îl locuiește, un spațiu poate fi citit pe mai mult niveluri, ca semn integrat sau ca (aparent) eșec al integrării într-o anumită linie arhitecturală politizată.

BIBLIOGRAFIE:

- Bloomer, K., Moore, Ch. Body, Memory and Architecture. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Jencks, Ch., Kropf, K. (eds) , Chichester: Academy Editions. 1997.
- Hollier, D. Architectural Metaphors. *Architecture Theory Since 1969*, Hays, K.M. (ed), London: The MIT Press. 1998.
- Jencks, Ch. Semiology and architecture. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Jencks, Ch., Kropf, K. (eds). Chichester: Academy Editions. 1997.
- Moss, O. Which Truth Do You Want to Tell. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Jencks, Ch., Kropf, K. (eds). Chichester: Academy Editions. 1997.
- Popescu, A. O socio-psihanaliză a realismului socialist. Trei. Buc: 2009.
- Zizek, S. In Defense of Lost Causes. London: Verso. 2008.

⁹ A.Popescu, p. 151

¹⁰ Moss, p. 115