

dokumentarnimi so izstopali: *Mesto 1000 oken*, *Gjirokastra*, *Tišina*, *Bistrica 63*, *Ko pride november*, *Migjeni* itd. Vse več je bilo filmskih delavcev, ki so se izšolali doma pod vodstvom prvih navdušencev.

Sedemdeseta leta pomenijo prav tako filmski vzpon po kakovosti in številčnosti. Posneli so vrsto filmov na visoki ideološki in strokovni ravni. Prav tako se je povečalo število dokumentarnih filmov. Nastal je prvi risani film. Naj naštejemo le nekaj celovečernih: *Bele poti*, *Rdeči mak na steni*, *Ben hodi sam*, *Iz oči v oči*, *Poslednja zima*, *Gospa iz mesta*, *Gramofon*, *Koncert v l. 1936*, *Doma*, *Radijska postaja*, *Svoboda ali smrt*. Risani pa so naslednji: *Čečkanje*, *Kapljice*, *Mirela*.

Dokumentarni: *Pet pesmi za partijo*, *Srečno, Albanija*, *Asdreni*, *Onufri*, *Novi prebivalci lonske obale*, *Naše preproge*, *Albanska umetnost v stoletjih* itd.

Le deset let prej so posneli 2—3 celovečerna filma, leta 1979 pa razen 24 informativnih in 4 dokumentarnih še 12 celovečernih in 5 risanih.

S tako filmsko žetvijo so se pojavljale nove zamisli in utrjevale ideološko umetniške vrline. Ustvarjalci so zmeraj tesno povezani z ljudstvom, kažejo visoko politično zavest, strokovnost, skušajo prodreti v življenje ljudi, katerih zgodovina je prepojena s krvjo. Tako nastajajo filmi, ki kažejo resnično življenje po vaseh in mestih, lepoto neprekosljive pokrajine. Realizem in resnica sta dva glavna "junaka" albanskega filma. V filmih ni razrednih bojev, pri ustvarjalci gledajo na stvaritve z naprednega ideološkega stališča. Tako kot vsak dan tudi v filmih zmaguje novo nad trhlím, starim, komunistične moralne norme se utrjujejo, ostanki fevdalno buržoaznih in religioznih ideologij pa izginjajo.

Že od vsega začetka so ustvarjalci upodabljali pozitivne junake, ki so izšli iz partizanskih vrst, intelektualce, tesno povezane z ljudstvom, svobodne delavce in kmete.

Oboroženi z bogatim znanjem, s proletarsko zavestjo, pripravljeni na žrtve pri gradnji novega življenja, braneč revolucionarne dosežke, takšen je glavni junak sodobnega albanskega filma, čeprav filmi z zgodovinsko vsebino, pri katerih pride do veljave boj za pravico, niso redkost. Z njo se seznanjajo mlade generacije. Takšna filma sta bila posneta lani in nosita naslov "*Svoboda in smrt*" oziroma "*Šola*". Oba obravnavata boj za narodno preroditev.

V Albaniji se zelo zanimajo za filme. Kar 65% ljudi gleda domače filme v primerjavi z letom 1973, ko jih je gledalo le 36%. Seveda je gledalcev še več, kajti filme predvajajo tudi na televiziji.

Tudi zunaj meja je vse več zanimanja za albanski film. Videli so jih v Franciji, ZR Nemčiji, Grčiji, Turčiji, Švedski, Italiji itd., na prireditvah "Tedni albanske kinematografije". Na Švedskem, Norveškem, v Jugoslaviji, Egiptu, Alžiru, Argentini itd. pa so predvajali dokumentarne in celovečerne filme. Film "*Ben hodi sam*" je dobil posebno nagrado na festivalu v Salermu leta 1977. Leto kasneje je delo "*Po sledovih*" dobilo srebrno medaljo na istem festivalu, film "*Gramofon*" pa je prejel častno diplomu na 3. balkanskem festivalu, medtem ko je risanka "*Čečkanje*" dobila posebno nagrado.

V albanskih filmih se zrcali razvoj na političnem, družbenoekonomskem, kulturnem in umetniškem področju. Naslanja se na napredek v vseh vejah življenja, literaturi in umetnosti. V tem je prihodnost kinematografije Ljudske socialistične republike Albanije.

Koncert v letu 1936

scenarij: Kico Blushi
kamera: Saim Kokona
glasba: Limos Dizdari
režija: Faut Cano

igrajo: Manusgaque Quemani, Margarita Xgepa, Robert Ndreika, Bep Shiroka, Ronald Trebicka, Gjon Karma in drugi.

Delegat iz Albanije je v svoji uvodni besedi pred projekcijo filma *Koncert v letu 1936* med drugim poudaril, da se albanska kinematografija ravna po estetskih načelih koncepcije socialističnega realizma. Ta koncepcija se je dokončno realizirala v stalinistični SZ glede na dejstvo, da je filmska produkcija, ki je definirala svoj del polja socializma, primerno kičasto izpolnila svojo funkcijo zakrivanja materialnih razmerij. Pri tem je seveda potrebno upoštevati, da so prav ta materialna razmerja dana nikakor drugače kakor prav povsem ideološko. Kakršenkoli diskurz v takšnih razmerjih, torej ne samo filmski, je vnaprej zreduciran, ni mu dana nobena možnost preboja vzpostavljenega ideološkega polja, če se diskurz sam notranje ne strukturira tako, da je čisto takšen kot "mora biti" in v tej določenosti igra na dvoumje in nejasnosti, ki jih znotraj samega sebe organizira kot line, skozi katere je mogoče videti ekonomijo vladajoče ideologije. Vse to skupaj enostavno pomeni, da koncept socialističnega realizma z vidika, ki je sami vladajoči ideologiji zunanji nastopa kot zapora produktivnosti vseh diskurzivnih praks, oz. vseh praks, ki so organizirane kot diskurz, kar vključuje seveda tudi filmsko prakso. Težko je torej videti socialistični realizem drugače.

ln vendar — albanski film, ki smo ga videli na balkanskem festivalu, preklicuje vnaprejšnjo anatomiziranost vsakega produkta socializma določene umetniške proizvodnje, kar so sicer storili že prej nekateri redki sovjetski (in še kakšni drugi) filmi. Žal nam ni dano poznati formulacije socialističnega realizma pri albanskih avtorjih in nanje lahko iz filma *Koncert v letu 1936* samo sklepamo, ali natančneje: lahko sklepamo na *raz/like* v teh formulacijah glede na "originalno" sovjetsko koncepcijo. Naj bo torej kakorkoli že — razvidno je, da nam je omenjeni albanski film zaustavil že začetni zamah z roko, da smo videli film, ki dosega dokaj visok nivo, kakor pač rečemo.

Za spremembo gre za realizem, ki je socialističen ne na način reda figur filmske naracije, ki v ključnih točkah utaplja akterje v dvomljivi izpolnjenosti težnje po "pravičnem družbenem redu", ki izloča lepljivo sugestijo sreče, utemeljeno na potlačitvi. Na tem mestu sicer nedvomno realistična narativna struktura tega filma tvori figuro ironične distance. Določena in nevsiljevana tendenca tega filma, ki je najbrž v skladu z albansko izolacionistično politiko, je investirana v kontekstu prikaza kulturnega in političnega lokalizma predvojne kraljevine Albanije. V filmu so namreč izpostavljeni posmehu predstavniki služabnikov vladajoče albanske semi-buržoazije in predstavnik fevdalnega gospostva, ki je v odnosu do svojih partnerjev v izvajanju oblasti v kulturnem konfliktu. Na tem presečišču film prinaša svoje najboljše spretnosti in formira domiselne detaje, ki se v nekaterih sekvencah povzpno do kvalitete, ki jo ponavadi artikuliramo s terminom bizarnost. Le-ta funkcioniira v lokalistično določenih posnemanjih zahodnih manir, ki jih je priporočal sam albanski kralj. Vladajoči sloj je torej v svojem poskusu modernizacije izigran s svojo lastno igro, ki se v filmu kaže kot tipični primitivni narcizem. Toda zdaj — še vedno govorimo na ravni naracije tega filma — moramo opaziti nekaj drugega v njegovi razliki do pravkar omenjenega: nosilci težnje po emancipaciji množic (seveda predstavniki ljudske glasbene umetnosti, ki jo izvajajo po principih, ki so se jih naučili v Parizu) uveljavljajo zahodne manire ne bizarno, ampak "zares", zaradi emancipacije. Gre namreč za to, da obe ženski ne nosita feredž, da si upata sesti v gostilno, da sta oblečeni po takratni evropski modi itd., pa vendar brez zadrege zapustita avtomobil in naložita klavir na voz z volovsko vprego. Predstavniki novega so torej prosvetljenci v najčistejšem pomenu besede, torej nosilci ideologije emancipacije na osnovi selekcije ljudskega izročila, kar pomeni reorganizacijo ljudskega diskurza, ki mobilizira množico v bojovito formacijo. Nastop služabnikov vladajočega razreda poskrbi za žrtev, ki označi izrekljivost osnovnega razcepa, katerega razrešitev je dana v

aktualističnih namigih tega filma s tistega mesta, ki je na polu subjekta ironične distance.

Za artikuliranje vsega tega v filmski naraciji ni možna nikakršna inferiornost, ki bi jo pričakoval evropocentristični gledalec. Film je namreč obrtniško nad ravni n.pr. lanske letošnje jugoslovanske filmske produkcije, saj je kamera gibljiva, montaža razvidna in z vsem tem dani ritem filmskega razvijanja naracije celo doseže nekaj podobnega suspenzu.

Prav zato je tudi v svojem ideološkem polju film nadvse trdno utemeljen in celo v aktualni perspektivi odpira mesta prebijanja tega polja. Poleg vsega pa je film enostavno zabaven in bi si zaslužil širšo predstavitev kot samo projekcijo za maloštevilno občinstvo, ki se je udeležilo predstave v Cankarjevem domu.

Darko Štrajn

bolgarska kinematografija

Za proizvodnjo in distribucijo filmov v Bolgariji skrbi bolgarski filmski svet pri kulturnem ministrstvu ob aktivnem sodelovanju bolgarskih filmskih delavcev.

Največ bolgarskih filmov posnamejo v studiu za dolgometražne filme "Bojana" (20—25 na leto) in studiu za poljudno znanstvene in dokumentarne filme "Vreme" (približno 200 filmov na leto). V okviru studia "Bojana" deluje tudi samostojna filmska skupina "Globus", ki se je specializirala za kratkometražne, srednje metražne in celovečerne dokumentarne filme. Posnamejo jih približno deset na leto.

V 35. letih ljudske oblasti je bolgarska kinematografija posnela skupno 4.400 filmov, od tega 33 celovečernih, 1.309 poljudno-znanstvenih, 836 dokumentarnih in 344 animiranih filmov. Razen tega so posneli še 1.579 celovečernih in kratkih filmov za televizijo in druge naročnike.

Danes ima Bolgarija 3.517 kinematografov, od tega je 506 mestnih in 3.003 podeželnih; 3473 državnih in preostalih 54 zasebnih. Na leto prikažejo od 160 do 170 celovečernih filmov. Bolgarskih je 20, sovjetskih 50, 50 iz drugih socialističnih dežel, ostali pa so iz drugih držav.

Leta 1979 je bilo v bolgarskih kinematografijah 110.275.009 obiskovalcev. Bolgarska kinematografija sodeluje letno na 40 do 50-ih mednarodnih filmskih festivalih in priredi 20 do 30 tednov bolgarskega filma v tujini. Mednarodni festival Rdečega križa je vsaki dve leti v Varni. Od leta 1979 je Varna vsake tri leta tudi prizorišče svetovnega festivala animiranega filma.

Mednarodne nagrade in priznanja

Do konca leta 1979 je 368 bolgarskih filmov prejel skupno 531 nagrad in priznanj.

65 celovečernih filmov je dobilo 123 nagrad, 207 poljudno znanstvenih 261 nagrad, 41 dokumentarcev 47 nagrad in 51 animiranih filmov 95 nagrad.

Lani, leta 1979, je triindvajset bolgarskih filmov dobilo 34 mednarodnih nagrad. Celovečerni 13, poljudnoznanstveni 12, dokumentarni 5 in animirani filmi štiri nagrade.

Nacionalni filmski festivali:

Vsako drugo leto je v Varni festival celovečernih filmov, medtem ko je vsako leto festival kratkometražnih filmov v Plovdivu. Pregled ustvarjalnosti mladih filmarjev pa je v Smoljanu.

Ovira

scenarij: Pavel Vezinov

režija: Hristo Hristov

kamera: Atanas Tassev

glasba: Kiril Cibulka

igrajo: Innokentij Smutkonovski, Vanja Cvetkova in Maria Dimčeva

Pozornost, ki jo na Vzhodu, posebno v Sovjetski zvezi, posvečajo parapsihološkim fenomenom, je splošno znana. Seveda lahko domnevamo, da gre za *curiosité scientifique*, vendar se ne moremo izogniti nekaterim bolj pragmatičnim implikacijam. V ideologiji kolektivnosti lahko zlasti telepatija zavzema posebno mesto kot metoda transfera načinov strukturiranja informacij na eni strani in kot metoda indukcije afektov, če se izrazimo v pertinentni psihološki terminologiji. Parapsihološki fenomeni, empirično-znanstveno proučevani, zaradi skrivnostnosti svojih agensov implicirajo tudi neko 'še ne razjasnjeno' 'energijo', obarvano mistično ravno zaradi svojega vztrajnega izmikanja empirično-eksperimentalnemu pristopu (ki jih torej mistificira ravno znanost, s tem, da jih ne more 'demistificirati'), tako 'potrjena' mistika pa omogoča osredotočanje na 'zunaj — kolektivno', ki drži skupaj 'kolektivno', na tisti transcendentni objekt, ki združuje imaginarno bratstvo v enotnosti sredstva in cilja.

Po tem uvodu bo morda razvidna neka metaforična plat filma *Ovira* Hrista Hristova. Na eni strani imamo uglednega starejšega skladatelja, 'individualista' nekoliko meščanskega tipa, na drugi strani pa mlado shizofrenično dekle s parapsihološkimi sposobnostmi, ki sicer živi v bolnišnici za duševno bolne. Ona si izbere njega, predvsem za manifestacijo svojih sposobnosti, ki jima omogočajo evforično ljubezensko združitev. Med njima posreduje dekletova psihiatrinja, ki skladatelju dopoveduje, kako je to 'čisto normalno', a ga hkrati svari pred iluzionističnimi učinki dekletovega vpliva. Psihiatrinja skuša delovati 'racionalno', se pravi, ne zanika tega, kar vidi, a ji to tudi že sovпада v določen koncept. Seveda ne deluje na ravni 'prepustite se temu, kar doživljate', vendar 'iz terapevtskih razlogov' podpira njuno zvezo. Toda s tem, ko mu svetuje 'distanco' do njegove izkušnje, ko njegovo dokaj konfuzno refleksijo sooči z raznimi vidiki 'znanstvene' obravnave, *de facto* razbije njuno zvezo, povzroči, da skladatelj s svojo 'distanco' nažene dekle v smrt. Truplo najdejo z znaki padca z velike višine, vendar na mestu, kjer ni nobene take višine. Smrt ostane nepojasnjena; v skladateljevem razmišljanju pa se tako navsezadnje potrdi realnost njegove izkušnje (dekle je med drugim prakticiralo 'letenje'), čeprav šele *post festum*. Psihiatrinja torej subvertira svoja lastna izhodišča: čeprav podpira njuno zvezo, jo zamaje, s tem, ko skladateljeva izkustva 'postavlja na trdna — znanstvena — tla', in, ko to zvezo dokončno pretrga dekletova smrt, se v skladateljevem doživljanju zamajejo ravno ta 'trdna tla', ker ga dekletova smrt uvrsti v prepričanje, da je bilo njegovo izkustvo realno.

Da tako pišemo o tem filmu, nam omogoča prav dosledna filmskost filma, dejstvo, da se film ne izgublja v eksplikacijah, kvaziznanstvenemu obravnavanju ali moraliziranju, temveč da svoje učinke pomena gradi primarno na ravni podobe. Je film v pravem pomenu besede, ki ga izpostavljene ideološke implikacije nikakor ne omejujejo, prej nasprotno. Film učinkovito preseže narativno linijo ravno v tem, da postavlja nepremostljivo oviro: da je 'zmožnost letenja' nujno ujeta v institucijo, ki jo reprezentira psihiatrinja (on kot skladatelj je 'svoboden', a ne 'leti'), in s tem tudi že ujet v 'padeč', kajti 'letenje' kot individualna aktivnost je lahko le 'norost', pa čeprav 'čisto normalna'; toda na ravni kolektivnega je to lahko le spomin, sled nečesa oniričnega ali vizija gledalcev. *Ovira* je ravno institucija, ki v svojem pragmatizmu ločuje 'sanjsko' in 'realno' tako, da prvo oropa njegove realitete in prikrije imaginarnost drugega.

Bogdan Lešnik