

Een glansrol voor het dorp

Representatie en realiteit in de dorpen van het socialistische Albanië

Agim Kërçuku

De cinema van het Albanese socialistische regime is een goed vertrekpunt om te onderzoeken welk beeld van het Albanese dorp door het regime werd opgehangen, hoe het door de jaren heen werd gevormd en hervormd, en hoe dat beeld zich verhoudt tot de werkelijkheid. Laten we vanuit dit perspectief kijken naar de plot van *Shoqa nga Fshati* (Metgezel uit het dorp, 1980), een vervolg op de komedie *Zogna nga Qyteti* (De dame uit de stad, 1976), beide geregisseerd door Piro Milkani. De films spelen zich af op het platteland in het zuidoosten van Albanië in de jaren 1970. Ze vertellen het verhaal van Teta Olga, een verwende stedelinge die zich genoodzaakt voelt om met haar dochter mee te verhuizen van de hoofdstad naar het afgelegen dorpje Tushemisht, bij Pogradec. Meli, een jonge arts, wordt aangesteld in een plattelandsziekenhuis; ze wordt net als veel van haar collega's door de Partij uitgezonden om de verste uithoeken van Albanië te gaan veroveren. Tushemisht is een nieuw socialistisch dorp, het resultaat van een uitgebreid proces van rurale verstedelijking, en vertegenwoordigt als zodanig de materialisatie van de socialistische ideologie. In de loop van beide films verandert de arrogante houding van Teta Olga tegenover de boeren en het dorp in die van een medestrijder die vecht voor modernisering en voor de dorpscultuur. Deze verschuiving is fundamenteel voor wie wil begrijpen dat 'modernisering' en 'dorpen' hand in hand gingen in de communistische eenpartijstaat Albanië, die van 1944 tot zijn dood in 1985 werd geregeerd door Enver Hoxha en tot 1991 door zijn opvolger Ramiz Alia. Voor de Partij waren landbouwhervormingen, de collectivisatie van land en de oprichting van over het hele

land verspreide nieuwe dorpen de pijlers van het socialistische streven naar zelfredzaamheid en modernisering.

Tijdens het communisme veranderde het grondgebied van Albanië in een permanente bouwput. Elk beschikbaar stuk land werd volgebouwd of verstedelijkt, en het platteland veranderde in een uitgestrekte constellatie van dorpen. Talloze films, zoals die van Piro Milkani, waren in feite propagandafilms voor de hardhandige transformatie van Albanië. Van 1952 tot 1990 werd elke Albanese film geproduceerd door de nationale filmstudio, Kinostudio Shqipëria e Re, en dergelijke films waren, net als elk aspect van de Albanese economie en maatschappij, volledig onderworpen aan de controle van de Partij. Tijdens het regime werden er in totaal 270 speelfilms geproduceerd, die tegenwoordig worden bewaard in het Arkivi Qendror Shteteror i Filmit (AQSHF). Uit dit cinematografische oeuvre, met zijn beelden, transformaties en ideologieën van het Albanese dorp, zijn drie thema's te destilleren. Als we daarnaast kijken naar de huidige toestand van de locaties waar de filmscènes feitelijk zijn opgenomen, kunnen we deze – onafhankelijk van het idyllische socialistische narratief – beschrijven en de postsocialistische transformaties ter plekke traceren. In de volgende tekst worden de drie thema's verkend en wordt een conceptuele kaart geconstrueerd die, scène na scène, een doorwrochte beschrijving biedt van de representatie én de werkelijkheid in de dorpen van het socialistische Albanië.

Pioniers veroveren het platteland

Het thema dat in de films van Piro Milkani het sterkst naar voren komt, is dat van het dorp als veroveringsgebied. In beide films wordt het dorp geportretteerd als een na te streven doel voor gedreven jonge mensen. Tevergeefs tracht Teta Olga haar netwerk in te schakelen om haar dochter over te halen in de stad te blijven. Meli is immers vastbesloten om haar beroep in een dorp uit te oefenen. Zelfs de onhandige poging om haar met een jongeman uit de stad te laten trouwen, blijkt kansloos: Meli wordt uiteindelijk verliefd op een leraar die, net als zij, van de stad naar het dorp is verhuisd en niet van plan is om terug te gaan. Uiteindelijk verandert Teta Olga van gedachten, treedt als kok in dienst bij de plaatselijke coöperatie en wordt een uitgesproken voorstander van het plattelandleven. Cinema wordt zo het instrument bij uitstek om het leven te verbeelden van de nieuwe socialistische man of vrouw,

The Village Performs

Representations and Realities of the Villages of Socialist Albania

Agim Kërçuku

The cinema of the Albanian socialist regime is a good starting point for exploring the image of the Albanian village that the regime created, how it was shaped and reshaped over the years, and how this image relates to reality. From this perspective, we can read the storyline of *Shoqa nga Fshati* (Companion from the village, 1980), a sequel to the comedy *Zogna nga Qyteti* (The lady from the city, 1976). Both films, directed by Piro Milkani, take place in rural southeastern Albania in the 1970s. They narrate the journey that leads Teta Olga, a spoilt lady from the city forced to move with her daughter from the capital to the remote village of Tushemisht near Pogradec. Meli, a young doctor, is assigned to a peasant hospital; like many of her peers, she is dispatched by the party to conquer the most distant corners of Albania. Tushemisht, as a new socialist village, is the result of an extensive process of urbanisation of the countryside and represents the materialisation of the socialist ideology. Over the course of the films, Teta Olga's arrogant attitude towards the peasants and the village transforms, and she becomes a companion fighting for the basics of modernisation and village culture. This shift is fundamental to understand how modernisation and villages went hand in hand in the one-party communist state of Albania, ruled by Enver Hoxha from 1944 until his death in 1985 and until 1991 by his successor Ramiz Alia. For the party, the agrarian reform, the collectivisation of the land and the creation of new villages scattered across the country are pillars of the socialist creed of self-reliance and modernisation.

During communism, the Albanian territory became a permanent construction site. Every available plot of land was cultivated or

urbanised, and the countryside became a widespread constellation of villages. Numerous films, such as those by Piro Milkani, were propaganda for Albania's muscular transformation. From 1952 to 1990, every film shot in Albania was produced by the national film studio, Kinostudio Shqipëria e Re, and, as with every aspect of Albanian economy and society, was also subject to party control. A total of 270 fictional films were produced during the regime and are now conserved in the Arkivi Qendror Shteteror i Filmit (AQSHF). Three themes can be distilled from this cinematic oeuvre, with its images, transformations and ideologies of the Albanian village. Furthermore, observing what remains of the actual places that were used for the scenes in the films enables us to describe them beyond the idyllic socialist narration and track the post-socialist transformations. The following paragraphs explore the three themes and build the necessary conceptual map that, scene after scene, offers a dense description of the representations and realities of the villages of socialist Albania.

Pioneers Conquering the Countryside

In the case of Piro Milkani's films, what stands out most sharply is the theme of the village as a place of conquest. Both films portray the village as an aspirational goal for driven young people. In vain, Teta Olga tries to enlist her network to persuade her daughter to stay in the city. After all, Meli is determined to pursue her profession in the village. Even the clumsy attempt to get her to marry a young man from the city proves futile: Meli eventually falls in love with a teacher who, like her, has moved from the city to the village with absolutely no intention of leaving. Ultimately, Teta Olga changes her mind, starts working as the cook of the local cooperative and becomes the fiercest champion of the choice to live in the countryside. Cinema, therefore, becomes the immediate vehicle for representing the life of the new socialist (wo)man, who seeks salvation in the village through work and moral struggle. The films reveal the village as the ideal place where the pioneering sense of adventure and conquest crystallises. It becomes the place of ethical optimism where the spirit of euphoria shines and old taboos are broken.¹ A collectivist

1

Julian Bejko, *Shoqëria e Kinemasë I* (Tirana: Edlora, 2012).

zoekend naar verlossing in het dorp door noeste arbeid en morele strijd. Het dorp wordt hier voorgesteld als de ideale plek waar de zin voor avontuur en verovering van de pionier kan neerslaan. Het wordt een oord van ethisch optimisme, waar een euforie heerst en oude taboes worden doorbroken.¹ Een collectieve veroveringstocht heeft als doel de verschillen tussen steden en dorpen te verkleinen, gevoed door de energie en de ambitie van de jeugd.

Een treffende illustratie van dit verhaal is te vinden in de door Dhimitër Anagnosti geregisseerde *Komisari i drites* (Meester van het licht) uit 1966. De film speelt zich af in de beginjaren van de communistische staat en vertelt het verhaal van een jonge partizaan die terugkeert naar zijn geboortedorp in het noorden van het land om er een school te openen. Dritan keert terug naar een sociaal-economische omgeving die overspoeld wordt door armoede en analfabetisme, en die geregeerd wordt door de middeleeuwse regels van de zogenaamde *kanun*, het traditionele gewoonterecht dat de noordelijke berggebieden van Albanië domineert. De film schetst de wrijvingen tussen de lokale bevolking en de modernisering, maar beschrijft ook het succes van de Agim Kërçuku collectivisatie-projecten en de verbeterde omstandigheden van de gemeenschap. Met behulp van een groep dorpelingen verandert Dritan uiteindelijk de stal van zijn plattelandswoning in de eerste school van het dorp.

In 1987 werd 76 procent van de nationale landbouwgrond beheerd door 417 landbouwcoöperaties met een gemiddelde grootte van 1.205 ha.² Dit collectief inpalmen van het platteland gebeurde via de planningsprincipes van compacte nederzettingen met een sociaal-culturele of propagandistische functie als kern: zoals culturele centra, klinieken, kantines, winkels, kantoren van het communistische bestuur en scholen – net als in *Komisari i drites*.³ Bovendien werd het territorium beschouwd als een onbeschreven blad, waar men de socialistische toekomstvisie op kon intekenen. Infrastructuurwerken, waterkrachtcentrales, hoogspanningslijnen, landwinning en terrassenbouw verschijnen als symbolen van het socialistische landschap. In de bioscoop werd het dagelijkse ritme van het leven binnen dit collectivisatieprogramma, met verve gedocumenteerd.



Stills from *Fejesa e Blertës* (Blerta's Engagement), Besim Kurti, 1984/
Filmbeelden uit *Fejesa e Blertës* (Blerta's verlovings), Besim Kurti, 1984

process of conquest aims to reduce the differences between cities and villages by harnessing the energies and ambitions of the young.

A prompt illustration of this narrative can be found in *Komisari i drites* (Commissioner of light), directed by Dhimitër Anagnosti in 1966. It is set in the early years of the communist state and tells the story of a young partisan who goes back to his native village in the north to open a school. Dritan returns to a social and economic context overwhelmed by poverty and illiteracy and governed by the medieval rules of the *kanun*: a set of traditional customary laws prevalent in the northern and mountainous areas of Albania. The film traces the frictions between the local population and modernisation, but also describes the success of the collectivisation projects along with the improvements of communities' conditions. With the help of a group of villagers, Dritan ultimately turns the stable of his rural house into the village's first school.

In 1987, 76 per cent of the national agricultural areas were managed by 417 agricultural cooperatives, with an average size of 1,205 hectares.² This collectivist conquest of the countryside was achieved through planning principles of compact settlements with social-cultural and propaganda spaces at their core, including places of culture, clinics, canteens, shops, communist committee centres and schools – as in the case of *Komisari i drites*.³ Moreover, the territory was considered a blank slate on which the socialist vision of the future could be materialised. Infrastructure, hydroelectric plants, power lines, land reclamation and terracing are brought to life as a symbol of the socialist landscape. Cinema becomes the place for the fervent documentation of daily life rhythms governed by this collectivisation programme.

In the 1984 musical *Fejesa e Blertës* (Blerta's engagement), directed by Besim Kurti, the theme of countryside conquest is told through the story of the captain of the local volleyball team. Blerta's father tries to move to the city by setting up an arranged marriage with the idea of a social upgrade, but she is in love with Miri, is happy with playing for the local team and sees the village as the place of progress. So, Blerta disobeys her father and works, lives and plays in the village,

1 Julian Bejko, *Shoqëria e Kinemasë I* (Tirana: Edlora, 2012).

2 Dean S. Rugg, 'Communist Legacies in the Albanian Landscape', *Geographical Review* 84/1 (1994), 59-73.

3 Federica Pompejano, 'Të bëjmë fshatin si qytet! L'urbanizzazione delle aree rurali nell'Albania socialista', *FAMagazine* 62-63 (2023), 101-113.

2 Dean S. Rugg, 'Communist Legacies in the Albanian Landscape', *Geographical Review* 84/1 (1994), 59-73.

3 Federica Pompejano, 'Të bëjmë fshatin si qytet! L'urbanizzazione delle aree rurali nell'Albania socialista', *FAMagazine* 62-63 (2023), 101-113.

4 Margo Rejmer, *Mud Sweeter than Honey: Voices of Communist Albania* (New York: Restless Books, 2018).

In de door Besim Kurti geregisseerde musical *Fejesa e Blertës* (Blerta's verloving) uit 1984 wordt het thema van de verovering van het platteland verteld aan de hand van het verhaal van de aanvoerster van een plaatselijk volleybalteam. Blerta's vader probeert haar via een gearrangeerd huwelijk naar de stad te laten verhuizen, zodat zij kan stijgen op de maatschappelijke ladder. Zij is echter verliefd op Miri, speelt graag voor het lokale team en ziet het dorp als een plaats van vooruitgang. Dus weigert Blerta haar vader te gehoorzamen: ze blijft in het dorp werken, wonen en volleyballen, en draagt zo bij aan het succes ervan. De film is opgenomen in Krutje, waar op 11 november 1948 de eerste Albanese landbouwcoöperatie werd opgericht en waar in de jaren 1980 een van de succesvolste damesvolleybalteams van Albanië actief was. Krutje is de tweede hoofdrolspeler van de film: het sportcomplex, de openbare ruimte en de interieurs van het dorp vormen niet alleen de achtergrond van het verhaal, ze zijn eigenlijk de verhalende stem van de film.

Het contrast tussen de realiteit en de cinematografische propaganda was in werkelijkheid echter groot. Als een jonge dokter, ingenieur of leraar naar een van de nieuwe dorpen werd gestuurd, dan was dat geen beloning voor getoonde ambitie, maar een straf, voornamelijk voor dissidenten of mensen met een problematische politieke achtergrond. Dorpen waren dus ook ballingsoorden en plaatsen waar men op politieke gronden kon worden geïsoleerd.⁴ In de volksmond stonden ze bekend als de 'universiteiten' waar talloze Albanezen tijdens de jaren van de wrede dictatuur 'afstudeerden' of 'doceerden'.⁵ Het was verboden om te verhuizen of elders werk te zoeken; uitzonderingen waren alleen toegestaan als overplaatsing door de centrale comités was goedgekeurd. De strenge regels van dit interne migratiebeleid maakten Albanië tot een uitzonderlijk land: 70 procent van de bevolking woonde er in dorpen. Bovendien werd het agrarische collectivisatieprogramma vooral ingegeven door de wens om het recht op eigendom te veranderen, van privébezit naar staats eigendom, om de bevolking beter te kunnen controleren en om zoveel mogelijk opbrengsten uit de landbouw te genereren. De boerenbevolking veranderde hierdoor in een agrarisch proletariaat dat voor



Stills from *Zogna nga Qyteti* (The lady from the city), Piro Milkani, 1976/ Filmbeelden uit *Zogna nga Qyteti* (De dame uit de stad), Piro Milkani, 1976

contributing to its success. The film was shot in Krutje, where the first Albanian agricultural cooperative was founded on 11 November 1948 and where one of the most successful women's volleyball teams played in the 1980s. Krutje is the second leading character in the film: the sports complex, public spaces and village interiors are not only the story's background, but can actually be considered the film's narrative voice.

However, the contrast between reality and cinema propaganda was strong. Being sent to live in the new villages as a young doctor, engineer or teacher was not a reward for being ambitious, but a punishment for dissidents or people of problematic political lineage. Villages were also places of exile and political confinement.⁴ They were commonly known as 'universities', which numerous Albanians 'graduated' or became 'teachers' during the years of the ferocious dictatorship.⁵ Housing and labour mobility was forbidden and allowed only through transfers authorised by the central committees. An internal migration policy with such stringent rules made Albania an exceptional case, with 70 per cent of its population living in villages. Moreover, the agricultural collectivisation programme was led more than anything else by the urge to alter the status of properties from private to state-owned, increase the ability to control the population and extract all the possible resources from agriculture, transforming peasants into a rustic proletariat that depended on the state for the distribution of supplies.⁶ Everyday life was characterised by food rationing, queues and an institutionalised hierarchy of access.⁷

In 1991 the socialist political reality disintegrated, leaving a landscape of urban plans, objects and shared references as its legacy.⁸ In Tushemisht, Krutje and other villages, the traumatic de-collectivisation countermanded this legacy and overturned collective norms and individual rights. Collective cultural memory was disowned and the diverse socialist heritage was stripped. The socialist landscape, the inheritance of the muscular process of conquest, ended up being privatised and fragmented. If not abandoned, the places of collective life

4 Margo Rejmer, *Mud Sweeter than Honey: Voices of Communist Albania* (New York: Restless Books, 2018).

5 Lea Ypi, *Free: Coming of Age at the End of History* (Londen: Penguin, 2021).

6 Arnd Bauerkamper and Constantin Iordachi, *The Collectivization of Agriculture in Communist Eastern Europe: Comparison and Entanglements* (Budapest/New York: Central European University Press, 2014).

7 Russell King and Julie Vullnetari, 'From Shortage Economy to Second Economy: An Historical Ethnography of Rural Life in Communist Albania', *Journal of Rural Studies* 44 (2016), 198-207.

8 Elidor Mëhilli, *From Stalin to Mao: Albania and the Socialist World* (Ithaca/London: Cornell University press, 2017).

de distributie van voorraden afhankelijk was van de staat.⁶ Het dagelijks leven werd gekenmerkt door rantsoenering, wachtrijen en geïnstitutionaliseerd cliëntelisme.⁷

In 1991 viel de socialistische politieke realiteit uiteen, een landschap van stedenbouwkundige plannen, objecten en gedeelde referenties achterlatend.⁸ In Tushemisht, Krutje en andere dorpen maakte een traumatische decollectivisatie dat verleden ongedaan en werden collectieve normen en individuele rechten aan de kant geschoven. Het collectieve culturele geheugen werd gewist en het rijke socialistische erfgoed ontmanteld. Het socialistische landschap, de erfenis van het hardhandige veroveringsproces, werd geprivatiseerd en opgebroken. Als ze al niet verlaten werden, dan werden de plaatsen waar het collectieve leven zich afspeelde, geleidelijk aan gekoloniseerd door nieuwe gebruikers óf gekannibaliseerd en geplunderd door de lokale bevolking.

Pastorale pracht en landelijke schoonheid

In 1957 regisseerde Hysen Hakani de korte film *Fëmijët e saj* (Haar kinderen), waarin hij het verhaal vertelt van de medische vooruitgang in bergdorpen. Naast wetenschappelijke vooruitgang werd er nog een tweede thema geïntroduceerd: het dorp als de plaats van het idyllische leven. In socialistisch-realistische filmscènes wordt het dorp verheerlijkt als een plek van pastorale pracht en landelijke schoonheid. Tien jaar later pakte Hakani het thema van het dorp als een plaats voor een pastoraal bestaan opnieuw op: *Toka jonë* (Ons land) speelt zich af in een noordelijk dorp in de beginjaren van de collectivisatie en toont de bijbehorende conflicten en spanningen, de verwachtingen en hoop, en het openbare leven in contact met de natuur. Decennium na decennium gaven dergelijke films hun makers de kans om de weelderige pracht van de ongerepte natuur of het gecultiveerde land te verheerlijken. Meren, bossen, bergen, terrassen, richels, boomgaarden, prairies en grenzeloze zuivere horizonten werden omgezet in krachtige beelden die de passies en aspiraties van het volk vertolkten. Ze omarmden met ander woorden het ideaal van het socialistische buitenleven: jeugdig, jongensachtig, viriel en met opgestroopte mouwen. In 1975 nam Xhanfize Keko de film



Stills from *Beni ecën vetë* (Beni walks on his own), Xhanfize Keko, 1975/ Filmbeelden uit *Beni ecën vetë* (Beni loopt alleen), Xhanfize Keko, 1975

have been progressively colonised by new uses or cannibalised and plundered by the local population.

Bucolic Grandeur and Rural Beauty

In 1957, Hysen Hakani directed the short film *Fëmijët e saj* (Her children), in which he staged the story of medical progress in mountain villages. Alongside scientific progress, a second theme was introduced: the village as the place of idyllic life. The film's scenes of socialist realism celebrate the village as a place of bucolic grandeur and rural beauty. Ten years later, Hakani continued to address the theme of the village as the place of pastoral existence: *Toka jonë* (Our land) is set in a northern village in the early years of collectivisation and its conflicts and tensions, expectations and hopes, and public life in touch with nature are exhibited. Decade after decade, these films were an excuse for celebrating the lush ornamentation of wild nature or cultivated land. Waters, forests, mountains, terraces, rows, orchards, prairies and boundless pure horizons were transformed into powerful images to encompass man's passions and will. In short, they embraced the ideal of socialist life in the open air: youthful, boyish, virile and in shirtsleeves. In 1975, Xhanfize Keko filmed *Beni ecën vetë* (Beni walks on his own), where the celebration of outdoor social life is represented through the story of a spoilt boy from Korçë who spends a summer in his uncle's village. There, Beni rediscovers the beauty of rural life and reconnects with nature, blossoming into a mature and independent young man.

The celebration of harmonic nature and good peasants is the organic, functional and distinguishing thesis that governs these films' coherence. An essentially propagandistic thesis – supported by the political slogan on the billboards or the inscriptions with heavy stones disclosed on the country's hillsides. Nevertheless, *Fëmijët e saj*, *Toka jonë* and *Beni ecën vetë* display how the authoritarian modernisation vision also resulted in the engineering and disciplining of society and nature. Traces of this theme can be identified in *Melodi e pandërprerë* (Non-stop melody). The film by Fehmi Hoshafi narrates the story of Jani, a shepherd in the coastal village of Qeparo in southern Albania. Released in 1985, the film describes the relationship between Jani and the cooperative's goats and recounts the tender dialogue he established with them, his passion and devotion to work. The film

6

Arnd Bauerkamper en Constantin Iordachi, *The Collectivization of Agriculture in Communist Eastern Europe: Comparison and Entanglements* (Boedapest/New York: Central European University Press, 2014).

7

Russell King en Julie Vullnetari, 'From Shortage Economy to Second Economy: An Historical Ethnography of Rural Life in Communist Albania', *Journal of Rural Studies* 44 (2016), 198-207.

8

Elidor Mëhilli, *From Stalin to Mao: Albania and the Socialist World* (Ithaca/Londen: Cornell University Press, 2017).

Beni ecën vetë (Beni loopt alleen) op, waarin de verheerlijking van het socialistische buitenleven wordt verbeeld door het verhaal van een verwende jongen uit Korçë die een zomer in het dorp van zijn oom doorbrengt. Daar herontdekt Beni de schoonheid van het plattelandleven en komt hij weer in contact met de natuur, waardoor hij opbloeit tot een volwassen en onafhankelijke jongeman.

De verheerlijking van een harmonieuze natuur en van een deugdzame boerenbevolking, is de premisse die deze films op een organische, functionele en kenmerkende manier bindt. Het is een in essentie propagandistische boodschap, ondersteund door politieke slogans op reclameborden of inscripties die aan de hand van zware stenen zijn aangebracht op heuvels in het landschap. Niettemin laten *Fëmijët e saj*, *Toka jonë* en *Beni ecën vetë* zien dat de autoritaire moderniseringsvisie tevens resulteerde in de manipulatie en disciplineren van maatschappij en natuur. Sporen van dit thema zijn ook te vinden in *Melodi e pandërprerë* (Ononderbroken melodie). In deze film van Fehmi Hoshafi wordt het verhaal verteld van Jani, een herder in het kustdorp Qeparo in het zuiden van Albanië. De film, die in 1985 verscheen, vertelt het verhaal van Jani's relatie met de geiten van de coöperatie, de liefdevolle dialoog die hij met ze aangaat en zijn passie en toewijding aan zijn werk. De film representeert de wederzijdse kruisbestuiving tussen mens en natuur: de kudde schapen leeft in de woonvertrekken van Jani's familie en het openbare leven van de boeren speelt zich af in het agrarische landschap. De scènes waarin Jani de kudde naar de weide brengt, zijn een vehikel voor de weergave van het socialistische landschap, dat gedomineerd wordt door omvangrijke agrarische mechanisatie en bodemanipulatie: terrasaanleg, ontginning, drainage, het graven van irrigatiekanalen en reservoirs. Het is een land van uitgestrekte velden met intensief bemeste monocultuur.

In werkelijkheid was het leven in de dorpen doordrenkt van socialistische ideologie, sterk gecontroleerd en hardhandig onderdrukt, geconditioneerd door technische achterstand en schaarste, vol plichten en ontberingen, onderworpen en gesocialiseerd volgens de logica van lonen, tijdsdiscipline en arbeidsnormen.⁹ In de laatste jaren van het regime werd het zelfs nog

erger: het politieke en economische isolement werd steeds extremer en het beleid van zelfredzaamheid bleek ontoereikend.

Dat socialistische landschap is vandaag grondig getransformeerd, net als de relatie tussen boer en natuur. Tijdens de landbouwhervorming van 1991 werden de grote landbouwcoöperaties ontmanteld en werden de uitgestrekte landerijen verdeeld in percelen, die vervolgens werden herverdeeld over een half miljoen particuliere boerderijen met een gemiddelde grootte van 1 ha elk, waardoor de productiecapaciteit en een goed beheer van het land verzwakt raakten.¹⁰ In de beschreven dorpen hebben privatisering, liberalisering en fragmentering geleid tot veronachtzaming, desinvestering, verwaarlozing en een schuilgaan achter de mythe van het privébezit – een aftocht naar een uitgestrekte *rural sprawl* vol vaak onafgewerkte gebouwen van meerdere verdiepingen en steeds ondoorzichtiger wordende omheiningen die iedere relatie met het open landschap ontkenen.¹¹ De natuur wordt gezien als een overblijfsel van het openbare plattelandleven; het onderhoud en beheer ervan is niet langer een collectieve zorg, zoals in *Zogna nga Qyteti*, waarin alle boeren in actie komen als het reservoir overstroomt, of in *Toka jonë*, waar iedereen bijspringt in het dagelijkse onderhoud van de terrassen.

De nieuwe, socialistische vrouw

De allereerste, door Kinostudio geproduceerde en door Kristaq Dhama geregisseerde film was *Tana* uit 1958. Het verhaal speelt zich af in een noordelijk bergdorpje en Tana is het schoolvoorbeeld van een hardwerkende, onafhankelijke en progressieve jonge vrouw. Ze verzet zich tegen haar conservatieve vader en trouwt uit liefde. *Tana* introduceert een derde thema, dat van de vrouwenemancipatie, in de Albanese plattelandsgemeenschap. Dit thema komt terug in de ook door Dhama geregisseerde film *Brazdat* (De voren) uit 1973, die gaat over Marta's besluit om tractorchauffeur te worden. Het is een beslissing die botst met de patriarchale mentaliteit van haar gemeenschap, maar Marta slaagt erin haar nieuwe rol op te eisen en ieders vertrouwen te winnen. De personages van Tana en Marta – gespeeld door Tinka Kurti en Besa Imami – zijn representatief voor de manier waarop film de vrouwelijke rol heeft

represents the mutual cross-pollination between man and nature: the flock of sheep inhabits the domestic spaces of Jani's family and the rural landscape becomes the stage for public peasant life. The scenes showing Jani grazing his herd become a vehicle to display the socialist landscape, dominated by extensive agricultural mechanisation and soil modelling processes: terracing, reclamation, drainage, irrigation canals, reservoirs and vast fields of intensively fertilised monocultures.

In reality, life in the villages was imbued with socialist ideology, deeply controlled and brutally repressed, conditioned by technological backwardness and scarcity, full of duties and hardships, subject to and socialised according to the logic of wages, time disciplines and work norms.⁹ In the last years of the regime it got even worse, when political and economic isolation became extreme and self-reliance policies were insufficient.

That socialist landscape is today profoundly transformed, as is the relationship between peasants and nature. The 1991 agrarian reform dismantled the large agricultural cooperatives and split the extensive plots into parcels that were then redistributed to half a million private farms, with an average size of 1 ha each, weakening production and land management capacity.¹⁰ In the described villages, privatisation, liberalisation and fragmentation have now generated a process of abandonment, disinvestment, neglect and retreat into the myth of private property – a retreat into a vast rural sprawl made of often incomplete multistorey buildings and increasingly opaque enclosures, denying the relationship with open spaces.¹¹ Nature is considered a remnant of rural public life, whose maintenance and care is not a collective concern as it was in *Zogna nga Qyteti*, where all the peasants mobilise when there is a flood in the reservoir, or in *Toka jonë*, where everyone is involved in the daily maintenance of the terraces.

The New Socialist Woman

The first film produced by Kinostudio was *Tana*, directed in 1958 by Kristaq Dhama. The story is set in a hill village in the North and Tana represents the model of a hardworking, independent and progressive young girl. She

is in revolt against her conservative father and gets married for love. *Tana* introduces a third theme, that of female emancipation, in Albanian rural society. This topic reappears in *Brazdat* (The grooves), also directed by Dhama in 1973, where Marta's choice to become a tractor driver is narrated. Such a decision clashes with the patriarchal mentality of her community, but Marta manages to claim her new role and gain everyone's trust. Tana and Marta – as played by Tinka Kurti and Besa Imami – are characters representative of how cinema has collectivised the female role. Every Albanian woman who goes to the cinema to see *Tana* or *Brazdat* is presented with a catalogue of practices and attitudes that perfectly represent the ideal socialist woman. Films like these show how women are idealised, turned into models of proud, industrious, pure and daring women capable of self-sacrifice. In this scenario, women are called to play typically male roles, demonstrating the same light-hearted, sporty and proletarian camaraderie as men. The village becomes the space where 'woman' is the companion of 'man', equal in work and love, but also the place where the role of religions is weakened. Whereas the religious context still lingers in *Tana*, in the films shot after 1967, the year Albania proclaimed itself the first atheist state in the world, the liberation of society from religions is told through the dismantlement of religious places and customs and above all through the emancipation of women. This is particularly true in *Kapedani* (The captain), directed by Muharrem Fejzo and Fehmi Hoshafi in 1972 and set in a village where mosques and churches have been dismantled and a woman is assigned as the head of the cooperative. Xha Sulos, the protagonist, resents these drastic changes and even goes to Tirana to complain. Yet, we see her gradually coming to terms with the world of socialist women taking on new societal roles.

This celebrated equality was only the façade of a highly unequal world, however. Women's emancipation was only partially targeted and strongly instrumental to the socialist cause. It was a limited form of emancipation, because Albanian society was unquestionably patriarchal. Women were eventually

gecollectiveerd. Iedere Albanese vrouw die naar de bioscoop ging om *Tana of Brazdat* te zien, kreeg een hele waslijst van bezigheden en houdingen voorgeschoteld die de ideale socialistische vrouw tot in de puntjes verbeelden. Uit films als deze blijkt duidelijk hoe vrouwen werden geïdealiseerd, omgevormd tot voorbeeldige trotse, hardwerkende, fatsoenlijke en moedige vrouwen die in staat waren tot zelfopoffering. In een dergelijk scenario zien vrouwen zich genoodzaakt typisch mannelijke rollen op zich te nemen en dezelfde zorgeloze, atletische en proletarische kameraadschap te vertonen als de mannen. Het dorp was echter niet alleen de plaats waar 'de vrouw' de metgezel van 'de man' is, gelijkwaardig op het werk en in de liefde, maar ook de plaats waar de rol van religies werd verzwakt. In *Tana* is er nog sprake van een sluimerende religieuze context, maar in films die na 1967 gemaakt zijn, het jaar waarin Albanië zichzelf uitriep tot de eerste atheïstische staat ter wereld, wordt het verhaal van de breuk tussen maatschappij en religie verteld via de ontmanteling van religieuze plaatsen en gebruiken en, vooral, via het verhaal van de emancipatie van de vrouw. Dit is met name het geval in de door Muharrem Fejzo en Fehmi Hoshafi geregisseerde film *Kapedani* (De baas) uit 1972, die zich afspeelt in een dorp waar moskeeën en kerken zijn afgebroken en een vrouw tot het hoofd van de coöperatie is benoemd. Hoofdpersonage Xha Sulos neemt aanstoot aan de drastische veranderingen en gaat zelfs naar Tirana om erover te klagen. We zien echter hoe ze geleidelijk in het reine komt met de wereld van de socialistische vrouw die nieuwe sociale rollen op zich neemt.

Deze geroemde gelijkheid bleek echter niet meer dan een façade, waarachter een zeer ongelijke wereld schuilging. Vrouwenemancipatie werd maar in beperkte mate nagestreefd en dan vooral in het belang van de socialistische zaak. Het ging om een beperkte vorm van emancipatie, want de Albanese samenleving was zonder meer patriarchaal. Vrouwen moesten uiteindelijk dubbel zo hard werken, zowel binnenshuis als buitenshuis. Bovendien bekleedden maar weinig vrouwen gezaghebbende posities. Bij Kinostudio bijvoorbeeld was Xhanfise Keko, de regisseur van *Beni ecën vetë*, de enige vrouwelijke regisseur.

De privatisering van de economische sector, de openstelling voor de wereldmarkt en de zwakke staatsinterventie hebben ingrijpende gevolgen gehad voor de Albanese samenleving.¹² In de jaren 1990 emigreerden 700.000



Stills from *Tana*, Kristaq Dhamo, 1958/ Filmbeelden uit *Tana*, Kristaq Dhamo, 1958

12
Clarissa de Waal, *Albania Today: A Portrait of Post-Communist Turbulence* (Londen: I.B. Tauris, 2005).

13
Merita H. Meçe, 'Population Aging in Albanian Post-Socialist Society: Implications for Care and Family Life', *SEEU Review* 11/2 (2015), 127-152.

14
Sally Brooks and Merita H. Meçe, 'The Impact of Rural Emptiness on Gender Relations in Postsocialist Albania', *Sociologia Ruralis* 63 (2023), 268-286.

15
Fred C. Abrahams, *Modern Albania: From Dictatorship to Democracy in Europe* (New York: New York University Press, 2016).

16
Miranda Vickers and James Pettifer, *Albania: From Anarchy to a Balkan Identity* (Londen: Hurst, 1997).

forced to work twice as much, namely inside and outside their homes. Moreover, few women held senior management positions. In Kinostudio, for example, Xhanfise Keko – the director of *Beni ecën vetë* – was the only female director.

Privatisation of the economic sector, opening to the global market and weak state intervention have had profound effects on Albanian society.¹² In the 1990s, 700,000 Albanians emigrated and unprecedented migration within the country occurred.¹³ In this radical scenario, the asymmetries between urban and rural – and above all between genders and across generations – were exacerbated. In the villages of Tana, Blerta and Xha Sulo, it was possible to witness a process of devaluation of tasks assigned to women, their increased surveillance by male relatives and the erosion of women's social life.¹⁴ These socioeconomic transformations turned the villages into a playground for religions: in Tushemisht, the cultural centre was converted into a church, in other villages with community places, minarets and steeples were erected.¹⁵ A resurgence of religions financed by funds from Arab countries or the Greek government changed the Albanian social and spatial landscape, often radically transforming the role of women in the communities.¹⁶

A Forgotten World

Describing the Albanian socialist village through cinema may seem a forced undertaking. After all, the Kinostudio films are considered a form of propaganda that sets up spaces, people and experiences of daily life within an ideological frame. Still, these films manage to recount aspects of a historical reality with a lasting imprint. They are the result of a conscious invention and manipulation. Their ambiguities and contradictions allow us to analyse a world that still strongly impacts the Albanian national imagination. Examples of this influence are seen in the Albanian Pavilion at the 17th Venice Architecture Biennale – 'In Our Home: On Neighbours and Togetherness' – which uses the scenes of this visual heritage to show the interiors of socialist apartment buildings

Albanese naar het buitenland en vond er een ongekende binnenlandse migratie plaats.¹³ Onder deze radicale omstandigheden verergerde de asymmetrie tussen stedelijk en landelijk gebied – en niet te vergeten tussen de seksen en tussen generaties. In de dorpen Tana, Blerta en Xha Sulo kwam een proces op gang van devaluatie van de taken die aan vrouwen werden toebedeeld, van toegenomen toezicht door mannelijke familieleden en de uitholling van het maatschappelijke leven van vrouwen.¹⁴ Deze sociaal-economische veranderingen maakten de dorpen tot vrijplaatsen voor uiteenlopende religies: in Tushemisht werd het culturele centrum omgebouwd tot kerk, in andere dorpen met gemeenschapscentra werden minaretten en torenspitsen opgetrokken.¹⁵ De opleving van allerlei door Arabische landen of de Griekse regering gefinancierde religies transformeerde het maatschappelijke en ruimtelijke landschap van Albanië, waardoor de rol van vrouwen in de gemeenschap vaak ook radicaal veranderde.¹⁶

Een vergeten wereld

Het Albanese socialistische dorp beschrijven aan de hand van films lijkt misschien een geforceerde onderneming. Studiofilms worden tenslotte beschouwd als een vorm van propaganda die ruimten, mensen en ervaringen uit het dagelijks leven binnen een ideologisch kader plaatst. Toch slagen zulke films erin om aspecten van de historische realiteit met een blijvende afdrak te belichten. Ze zijn het resultaat van bewuste fictie en manipulatie. Hun dubbelzinnigheid en tegenstrijdigheid stellen ons in staat om een wereld te analyseren die de Albanese nationale verbeelding tot op de dag van vandaag sterk beïnvloedt. Dat was bijvoorbeeld te zien in het Albanese paviljoen op de 17^e architectuurbiënnale van Venetië – ‘In Our Home: On Neighbours and Togetherness’ – waar scènes uit dit visuele erfgoed werden gebruikt om de interieurs van socialistische flatgebouwen te tonen als de fundamentele ruimten voor socialisatie.¹⁷ Of in het werk van kunstenaar Leonard Qylafi, die het complexe en gearticuleerde collectieve bewustzijn beschrijft door middel van socialistische cinematografie.¹⁸ De geschiedenis van de



Stills from *Brazdat* (The grooves), Kristaq Dhamo, 1973/ Filmbeelden uit *Brazdat* (De voren), Kristaq Dhamo, 1973

13

Merita H. Meçe, ‘Population Aging in Albanian Post-Socialist Society: Implications for Care and Family Life’, *SEEU Review* 11/2 (2015), 127-152.

14

Sally Brooks en Merita H. Meçe, ‘The Impact of Rural Emptiness on Gender Relations in Post-socialist Albania’, *Sociologia Ruralis* 63 (2023), 268-286.

15

Fred C. Abrahams, *Modern Albania: From Dictatorship to Democracy in Europe* (New York: New York University Press, 2016).

16

Miranda Vickers en James Pettifer, *Albania: From Anarchy to a Balkan Identity* (Londen: Hurst, 1997).

17

Fiona Mali et al., ‘In Our Home: On Neighbours and Togetherness’, in: Hashim Sarkism (ed.), *Biennale Architettura 2021: How Will We Live Together?* (Venetië: La Biennale di Venezia/Silvana Editoriale, 2021), 153.

18

Vanessa Joan Mueller en Cathryn Drake, *Leonard Qylafi: Occurrence in Present Tense - Ndodhi në kohën e tashme* (Berlijn: Sternberg Press, 2017).

as the fundamental spaces of socialisation.¹⁷ Or in the work of artist Leonard Qylafi, who narrates the complex and articulated collective consciousness through socialist cinematography.¹⁸ The history of the Albanian regime cinema has been relatively short compared with other contexts and its development somewhat remarkable, gaining popularity in China during the Cultural Revolution,¹⁹ where it paved the way for a new national culture.²⁰ Its history is multifaceted and its ideology is more complex and contradictory than one might imagine.²¹

In this sense, observing how socialist cinema has narrated the village allows us to deepen the different representations and interpretations and the strict system of events, spaces and norms that guided its modernisation. It also allows us to question the evolution of these representations, which constitute the most immediate expression of the collective imagination and identity. Cinema is a cultural and aesthetic, economic and social phenomenon. It is a complex text full of meanings from which traces and clues of a broad discourse can be intercepted. In Albanian socialist cinema, for instance, it stimulates us to reflect on the images and cultural formation of entire generations. Furthermore, it enables us to venture into the times, the atmospheres, the languages, the deprivations and the banality of an elusive and forgotten world. The narrative of socialist society was imbued with the grammar of cinema and the events that took place on the screen had the ambition to become social rites. Questioning the cinema produced by Kinostudio allows us to understand the aesthetics, narrative and spatial structure of an inventive process.

In the corpus of films explored above, a specific way of narrating the village emerges, a precise hierarchy and a particular weight dedicated to themes, people and spaces. These films tell of the intensive process of conquest, of idyllic and pastoral life, and of its inhabitants’ emancipation, equality and freedom. The Albanian village was a central space for the modernisation of the country.

17

Fiona Mali et al., ‘In Our Home: On Neighbours and Togetherness’, in: Hashim Sarkism (ed.), *Biennale Architettura 2021: How Will We Live Together?* (Venice: La Biennale di Venezia/Silvana Editoriale, 2021), 153.

18

Vanessa Joan Mueller and Cathryn Drake, *Leonard Qylafi: Occurrence in Present Tense - Ndodhi në kohën e tashme* (Berlin: Sternberg Press, 2017).

19

Ana Grgić, ‘Building a New Socialist Art: A Short History of Albanian Cinema’, *Studies in Eastern European Cinema* 12/3 (2021), 276-292.

20

Abaz Hoxha, *100 Vjet Kinema ne Trojet Shqiptare* (Tirana: Marin Barleti, 2002).

21

Bruce Williams, ‘Red Shift: New Albanian Cinema and Its Dialogue with the Old’, in: Imre Anikó (ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012), 224-243.

Albanese regimecinema is relatief kort vergeleken met die van andere en de ontwikkeling ervan is in zekere zin opmerkelijk. Zo werden de films bijvoorbeeld populair in China tijdens de Culturele Revolutie,¹⁹ waar ze de weg vrijmaakten voor een nieuwe nationale cultuur.²⁰ Het gaat dan ook om een geschiedenis die veelzijdiger, ideologisch complexer en tegenstrijdiger is dan men zou denken.²¹

Door te observeren hoe de socialistische film het dorp beschrijft, kunnen we ons grondiger verdiepen in de verschillende representaties en interpretaties, en in het strikte systeem van gebeurtenissen, ruimten en normen waarmee de modernisering van het dorp gepaard ging. Het stelt ons ook in staat om vraagtekens te plaatsen bij de evolutie van deze representaties, die de meest onmiddellijke uitdrukking zijn van de Albanese collectieve verbeelding en identiteit. Cinema is een cultureel en esthetisch, economisch en maatschappelijk fenomeen. Een film is als een complexe tekst vol betekenis, waaruit sporen en aanwijzingen voor een breder discours kunnen worden gedestilleerd. De Albanese socialistische cinema stimuleert ons zodoende om na te denken over de verbeelding en culturele vorming van hele generaties. Bovendien stelt de film ons in staat om ons onder te dompelen in de tijden, sferen, talen, ontberingen en banaliteiten van een ongreepbare en vergeten wereld. Het narratief van de socialistische maatschappij was doordrenkt met de grammatica van de cinema en de gebeurtenissen die op het scherm plaatsvonden, hadden de ambitie om maatschappelijke rituelen te worden. De films van Kinostudio helpen ons de esthetiek, het narratief en de ruimtelijke structuur te begrijpen van een proces van fictieve verbeelding.

In bovengenoemd cinematografisch werk wordt het dorp op een specifieke manier berekend, en wordt er een duidelijke hiërarchie en een bepaald gewicht toegekend aan thema's, mensen en ruimten. De films gaan over het intensieve proces van verovering, over het idyllische en pastorale leven en over de emancipatie, gelijkheid en vrijheid van de bewoners. Het Albanese dorp stond centraal bij de modernisering van het land. De verovering van het dorp ging echter samen met strenge regels



Stills from *Kapedani* (The captain), Muharrem Fejzo and Fehmi Hoshafi, 1972/ Filmbeelden uit *Kapedani* (De baas), Muharrem Fejzo en Fehmi Hoshafi, 1972

However, its process of conquest was linked to stringent rules of internal migration. Life in the villages was neither heroic nor idyllic – Albania's spatial and social transformation came at the cost of many losses. In the essentially unequal society, women's emancipation succeeded only partially. Conversely, when observing today what is happening in the spaces of the stories told in the films, one can see how the village has lost its central role in Albanian society. The village played the main character in the history of Albanian communist modernisation. In the post-socialist scenes, it no longer even seems to be listed in the credits.

19

Ana Grgić, 'Building a New Socialist Art: A Short History of Albanian Cinema', *Studies in Eastern European Cinema* 12/3 (2021), 276-292.

20

Abaz Hoxha, *100 Vjet Kinema ne Trojet Shqiptare* (Tirana: Marin Barleti, 2002).

21

Bruce Williams, 'Red Shift: New Albanian Cinema and Its Dialogue with the Old', in: Imre Anikó (red.), *A Companion to Eastern European Cinemas* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012), 224-243.

voor binnenlandse migratie. Het leven in de dorpen was noch heroïsch, noch idyllisch – de ruimtelijke en sociale transformatie van Albanië ging ten koste van veel. In de in wezen ongelijke samenleving slaagde de emancipatie van de vrouw slechts gedeeltelijk. Wie observeert wat er tegenwoordig gebeurt op de plekken waar de verhalen uit de films zich afspelen, ziet dan weer dat het dorp zijn centrale rol in de Albanese samenleving heeft verloren. In de geschiedenis van de Albanese communistische modernisering speelde het dorp de hoofdrol, maar in die van het post-socialisme lijkt het niet eens een vermelding tijdens de aftiteling waard.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

Countercultural Ujamaa

Norwegian Planning Lessons from a Tanzanian Village

Maryia Rusak

UJAMAA can mean different things to different people. To the planners, it can simply mean figures and numbers and a certain number of houses to be built and water to be provided. To politicians, it can mean a feather in their cap. What does it mean to the people living in Ujamaa villages – the Wajamaa?¹

Gerald Belkin, 1972

The history of rural planning has long escaped the attention of scholars of architecture and planning. The case of Tanzania's 1970s villagisation programme, which sought to translate a new socialist ideology of self-reliance into built form, offers a unique counternarrative to the prevalent post-war histories of urbanisation. Following Tanganyika's independence from British rule in 1961 and unification with Zanzibar in 1964 to form Tanzania, the country's politics moved increasingly to the left. Its newly elected president, ardent post-colonial activist Julius Nyerere, endeavoured to build a new democratic socialist state based on an alternative development path of self-reliance and economic cooperation – the so-called 'Ujamaa socialism'. Unlike Western development models that saw rural areas as auxiliary to urban growth, Nyerere's socialism placed the rural at the core of its development programme, as declared in a 1967 manifesto on 'Socialism and Rural Development'. If the majority of the population was to be relocated to live and work together in centrally planned rural communities, an expansive villagisation programme required new resources and expertise. Support for such a programme

1

'Introduction to TY16 by Gerald Belkin', a conversation script with the villagers sent by Gerald Belkin to NORAD, 'Notes from the Field No. VI' (1972), box Da-L0139, 'Belkin-prosjektet', series RA/S-6670, Riksarkivet, Oslo, Norway. This essay draws expansively from the archival

sources of the Norwegian Agency for International Development (NORAD) at the Norwegian National Archives, series RA/S-6670, complemented with secondary grey literature from Norway and Tanzania.

came from Nordic countries, which, following the tradition of Protestant missions, sought to establish a soft presence in post-independence East Africa through a wide range of development projects dedicated to agriculture, education and healthcare. For the Tanzanian political elites, the social-democratic Nordic countries with their experience of centralised planning and generous development budgets, appeared to be suitable partners devoid of the implicit power dynamics of the colonial past. In the late 1960s, Norwegian planners and architects were tasked with turning the ambitious political visions of a Tanzanian villagisation programme into reality. And while this 'expertise' might be considered too remote and naive to effect meaningful change, the experience of the on-the-ground research of Tanzanian villages informed post-1973 Norwegian planning debates through an overlooked international osmosis of ideas that this essay sets out to explore.

Ten-House Socialism

Like other countries in the region, the newly independent state of Tanzania was predominantly rural, with 90 per cent of the population living in the countryside and engaged in agriculture or raising livestock. Traditionally, mobility was a precondition for survival, so few homesteads were built as permanent residences or organised settlements. Most people lived in scattered villages of around 450 people, divided into circa 90 households.² It is not surprising, then, that the rural population became the main target demographic of Nyerere's politics of African socialism. As early as 1962, Nyerere urged Tanzanian peasants to come and live together in communal villages in a spirit of socialism and cooperation. These villages would provide the economic and social basis for an alternative path of national development centred on Ujamaa – a spirit of cooperative socialism.

Tanzania's programme of village socialism was unique in that it had a decidedly spatial character. In 1963, TANU, the principal political party in Tanzania, devised a 'cell' system aimed to strengthen the party leadership throughout the country. The National

2

'Permanent Housing in Tanzania – How Can it Be Achieved?' BRU working papers, box Eaa-L0451.