

# Novi grški film

Matevž Jerman

**V**edno je vznemirljivo biti priča zgodovinskemu momentu, v katerem se iz trka med sedanostjo ter umetnostjo porodi nekaj občega in silovitega. Ko prihaja do takih premikov na področju filmske umetnosti, je radostno vznihanje med filmsko srenjo neizogibno. Še toliko bolj, če nam tla pod nogami nepričakovano spodnese preporod neke nacionalne kinematografije, ki je v mednarodnih vodah dolga leta bolj ali manj stagnirala. Grški film zadnje čase

namreč navkljub dejstvu (ali pa prav zaradi tega), da tamkajšnje razmere avtorjem že nekaj časa ne omogočajo več državne podpore, subvencij, razpisov, financiranj in lobiranj, skorajda serijsko producira festivalsko uspešna in nekonvencionalna dela. Nič čudnega torej, da so filmi, ki prihajajo iz zibelke zahodne civilizacije, obveljali za nekaj tako svežega in drznega, da še zmeraj tresejo tla onkraj svojih meja. Pri nas se je tako predvsem po zaslugi LIFFa streslo pre-

dlani, ko je slavil **Podočnik** (Kynodontas, 2009, Jorgos Lanthimos) in dobil vodomca za najboljši film ter bil kasneje kot prvi grški film po triintridesetih letih nominiran tudi za tujejezičnega oskarja. Leta 2011 pa je bila mlademu grškemu filmu posvečena ena izmed LIFFovih retrospektiv (le nekaj mesecev po podobni retrospektivi v Karlovyh Varyh, op.ured.), ki bo tudi vodilo pri tej predstavitvi aktualnega filmskega dogajanja v Grčiji.



Proces filmskega ustvarjanja v Grčiji zaenkrat temelji predvsem na samoprodukciji in zaradi kroničnega pomanjkanja sredstev sili avtorje v majhne, a inovativne in osebne filme, kar se je ne nazadnje izkazalo za delujočo formulo.

Gre predvsem za fenomen, ki se poraja kot logična posledica nekaterih temeljnih dejavnikov, ki so tako ali drugače del tudi naše realnosti: Grčija pač tone v stanje najgloblje gospodarske in politične krize, denarja za film ni, v zraku sta nervoza in nezadovoljstvo, obetov za boljšo prihodnost ni na spregled, obstoječi družbeni red pa zaznamujejo nestrpnost, ignoranca in vsi tisti poljubno vstavljeni pridevniki, ki opisujejo obče stanje družb v času velikih kriz. Čas velike krize pa je pregovorno tudi čas novih misli in pogledov, čas, v katerem je potrebno definirati izvore in redefinirati cilje, čas pričakovanj velikih dejanj in premikov ter strahu in razočaranj. Portreti in impresije zeitgeista, ki so inherentni umetniškemu navdihu, se tako posledično odsevajo tudi v delih generacije filmskih ustvarjalcev, ki jih umeščajo pod skovanke *mladi grški film*, *novi grški val*, *grški čudni val* in ki odsevajo univerzalno tesnobo, s katero se lahko poistovetimo marsikje.

Da bi znali novi grški film doumeti, pa ga je potrebno najprej kategorizirati kot gibanje. Gibanje neformalne narave, sestavljeno iz številnih režiserskih imen in mnogih derivatov, ki jih ne družijo manifesti ali skupne ideje, temveč predvsem določljiv in koheziven *modus operandi*. Pri definiciji slednjega ne moremo mimo Athine Rachel Tsangari, ene ključnih figur, zaslužnih za renesanso grškega filma. Tsangari, Fulbrightova študentka, je film študirala v Austinu, v ZDA, kjer je leta 2000 dokončala svoj celovečerni prvenec, pravzaprav diplomsko delo, *Sposojeni spomini* (The Slow Business of Going), igrano-eksperimentalni omnibus subjektivnega videnja filmskih žanrov, gledalskega voajerizma in človeških občutij. Proces nastajanja se je razvlekel čez štiri leta, saj je bil film sneman izmenično v prostem času oz. vsakič, ko je filmska ekipa zbrala dovolj denarja za poletna počitnikovanja v Južni Ameriki, na Japonskem, v Grčiji ... in tam posnela nekaj improviziranih sekvenc. Kljub temu da je ob ponovnem ogledu svojega filma v Slovenski kinoteki tudi režiserka izrazila določeno mero zadrege, mu gre vseeno pripisati nekatere pomembne lastnosti, ki

postanejo nekaj let kasneje formalna značilnost mladega grškega filma; sproščena igrivost forme in vsebine, primesi absurda, drzen pristop in brezkompromisna avtorska iskrenost. Tsangarijeva je v ZDA nato nekaj let sodelovala pri organizaciji filmskih festivalov, izmojstrila pa se je tudi v logistiki neodvisne filmske produkcije in tam ustanovila svojo produkcijsko hišo Haos Film, kar je bilo konstitutivnega pomena za kasnejšo zmagovito navezo z Jorgosom Lanthimosom, avtorjem *Podočnika* in *Alp* (Alpeis, 2011). Seznanila sta se leta 2004 v Grčiji, kjer je skrbela za vizualizacije pri izvedbi prenosa olimpijskih iger v Atenah.

Možnosti so bile že tedaj pičle. Celoletni znesek grškega filmskega centra, namenjen izvedbi filmskih projektov, ki je danes na nuli, je tedaj znašal okoli tri milijone evrov. Čakanje bi bilo dolgo in mučno, možnosti pa majhne, zato sta se že tedaj odločila ter pod okriljem Haos filma leta 2005 neodvisno producirala Lanthimosov celovečerni prvenec *Kinetta*. Film o »na avtomobile, kasetne snemalnike in ruske ženske mahnjem« policistu, ki umore preiskuje tako, da jih skupaj s čudaškim prodajalcem fotografske opreme in sobarico ponovno uprizarja. *Kinetta* s svojo izmuzljivostjo pri žanrski kategorizaciji, z enigmatično referencialnostjo, s fluidnimi identitetami in mestoma skoraj z eksperimentalnim pristopom sicer odpira številna miselna polja ter

nudi tudi nekatera avdiovizualna ugodja, a bi obenem tudi za ta film težko trdili, da upravičuje sloves, ki danes prehiteva avtorja. Morda je za to najbolj kriva namerna nedostopnost, prevelik odmik v obskurnost ali pa le konceptualna zasnova, zaradi katere se zdi, da je film prej vaja v slogu, predpriprava za mojstrovini, ki sta bili še v povojih.

V kasnejših letih je Haos film produciral nekaj krajših eksperimentalnih filmov, celovečerni vojni dokumentarec o Palestini (*Palestine Blues*, 2006, Nida Sinnokrot), Tsangarijeva pa je nato sodelovala v vlogi koproducentke brčkone najbolj uspešnega grškega filma zadnjih desetletij, *Podočnika*. Drugi film Lanthimosa, za katerega so mnogi trdili, da je bil videti kakor z drugega planeta, je bizarna družinska drama, v kateri oče po svojih pravilih ločeno od sveta vzgaja zdaj že skoraj odrasle otroke. Film lahko beremo kot kritiko tako starejše generacije, ki ne zna nositi odgovornosti za svoja dejanja in se noče soočiti z realnostjo, ki jo soustvarja, kot tudi mlajše, saj se sin in hčerki v *Podočniku* iz dolgčasa do onesveščanja zavedajo z anestetiki, zavezanih oči tavajo po ograjenem vrtu in v popolnem nerazumevanju besno citirajo *Rockyja* in *Zrelo*.

Eskapizem je osrednja tema tudi tretjega Lanthimosovega filma *Alpe* (Alpeis, 2011), ki je ponovno nastal pod izvršnim okriljem Haos filma s Tsangarijevo kot producentko in prav tako nadaljuje uspešno tradicijo predhodnika. *Alpe* je naziv skupine ljudi, ki služijo z nudenjem svojih uslug svojcem pred kratkim preminulih. Navadno tako, da vskočijo v njihovo vsakdanje življenje in zasedejo vlogo umrlega, s tem pa ži-



Strella



vim pomagajo prebroditi začetno krizo. »V osnovi je prikazan z gledišča ljudi, ki se podajo v to drugo življenje, pobegnejo lastnemu in se pretvarjajo, da so nekdo drug.« pravi Lanthimos, čigar neposredna režija znova ustvarja silovite, skorajda antološke podobe, analogije, ki jih začnemo vleči ob gledanju, pa so brutalno resnične in široke. Če se na hitro poigramo s poskusom interpretacije branja nekaterih narativnih konceptov v okvirih trenutne evropske družbeno-politične situacije: Alpe, osrednje evropsko gorovje, torej simbolično srce Evrope, sedaj ležijo v rokah Grčije. Dežele, v kateri ljudje ne zmorejo pogledati resnici v oči in v kateri ni nihče več ne zares živ ne mrtve. Mrtve pa alegorično oživljajo prav Alpe, tu sprevrženo podjetje s poblaznelim moralnim kompasom in z objestnim diktatorjem po imenu Mont Blanc kot vodjo.

Oster družbenokritični angažma pa ni zgolj v domeni Lanthimosovih filmov, prisoten je tudi v **Attenbergu** (2010), drugem celovečercu Athine Rachel Tsangari (to pot so bile vloge obrnjene, saj je Lanthimos prevzel vlogo producenta, v filmu pa tudi odigral eno od osrednjih vlog). Tudi tokrat je v prvem planu generacijski prepad, najbolj eksplicitno podan skozi stavek, ki ga umirajoči oče, bivši arhitekt, svoji hčerki dahne pred smrtjo: »Industrijsko kolonijo smo zgradili na ovčjih ogradah in mislili, da delamo revolucijo. Zapuščam te v rokah novega stoletja, ne da bi te kaj naučil.« *Attenberg* je tako po malem sinteza karakteristik, tem in tabujev, ki se jih lotevajo novi grški filmi. Vseskozi premleva smrt (očeta, ki si želi upepelitve, morajo z letalom posthumno odpeljati v Nemčijo, saj je v Grčiji prepovedana), izgubljeno mlado generacijo, like, ki so sicer vezani na družino, a večkrat asocialni, hkrati pa zmeraj odtujeno lebdijo v svojem svetu. Prav tako pa je znova vseprisotno vprašanje potlačene seksualnosti,



Kinetta



Alpe

ki se tukaj nenazadnje prebudi in manifestira v obetu boljše prihodnosti in v odmev korelaciji seksa in sistema pri Makavejevu.

Vse zgoraj omenjene tematike najdemo v ostalih filmih z retrospektive, tako v frenetično dokumentarnem **Zapravljena mladost** (Wasted Youth, 2011, Argyris Papadimitropoulos in Jan Vogel), v družinski romantični subverziji **Strelli** (2009, Panos H. Koutras) ter obeh filmih Yannisa Economidesa, eksplozivnem **Sodu smodnika** (Spirtokouto, 2002), ki ne premore dialoga brez kričanja, in **Zahrbtnetžu** (Macheroavgaltis, 2010).

Vsekakor je zaznati izrazito medsebojno sodelovanje in kroženje akterjev iz čiste nuje po ustvarjanju. Nihče več ne čaka, režiserji drug drugemu producirajo filme in so posledično solastniki filma, kar pomeni, da si izkupiček bodisi razdelijo bodisi tako ublažijo morebitno izgubo. Proces filmskega ustvarjanja v Grčiji zaenkrat temelji predvsem na samoprodukciji in zaradi kroničnega pomanjkanja sredstev sili avtorje v majhne, a inovativne in osebne filme, kar se je ne nazadnje izkazalo za delujočo

formulo. »Jaz ji pomagam pri njenem filmu, ona pa meni pri mojem. To je edini način snemanja filmov tukaj. Denarja za film in pravih producentov v Grčiji ni več, večino časa sploh ne vemo, kako se lotiti zadev. No, če drugega ne, so pa narejeni z ljubeznijo,« pravi Lanthimos, ki kljub uspehom svojih filmov ne dobiva boljših priložnosti in razmišlja o odhodu iz države. Po drugi strani pa Tsangarijeva ostaja: »Takšno je sedaj stanje, nekako ga moramo popraviti in film je dober način za to.«

Le čas bo pokazal, kako visok je bil val, ki se do danes še ni prelomil. Da morda njegov vrh šele prihaja, potrjujejo poročila s tujih festivalov, ki poročajo o novem, prelomnem filmu iz vrst mladih grških režiserjev. S kritične distance pa velja omeniti določen konsenz, ki v poznavalskih krogih vlada okoli dejstva, da mladi grški ustvarjalci v svoji lucidnosti še niso prekosili Nikosa Nikolaidisa, bržkone najbolj kontroverznega grškega režiserja preteklih desetletij, ki ga sami sicer navajajo za največjega vzornika.

Skratka, zdi se, da kriza blagodejno vpliva vsaj na umetnost in da trenutne razmere ironično potrjujejo pulhico o premem sorazmerju med umetnikovim trpljenjem ter prodornostjo njegovega dela. Najbrž je na tem mestu odveč vleči vzporednice s stanjem naše filmske produkcije, saj so te najbrž do neke mere očitne, zato rajše formuliramo vprašanje – ali nam grški film in njegovi režiserji v zrcalu prikazujejo zgolj našo lastno prihodnost? Tako njihove zgodbe kot njihov način dela sta namreč nekaj, kar bi nam postopoma moralo postati že izjemno domače.



Zapravljena mladost