

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Produkce

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VLIV ŘECKÉ EKONOMICKÉ KRIZE NA PRÁCI PRODUCENTA

Antonie Dědečková

Vedoucí práce: PhDr. Václav Moravec, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography, and New Media

Producing

DIPLOMA THESIS

**THE IMPACT OF THE GREEK ECONOMIC CRISIS ON FILM
PRODUCERS**

Antonie Dědečková

Thesis advisor: PhDr. Václav Moravec, Ph.D.

Thesis examiner:

Date of thesis defence:

Degree examined: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Vliv řecké ekonomické krize na práci producenta

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato práce zkoumá vliv řecké ekonomické krize na práci producenta. V teoretické části se věnuje institucionálnímu prostředí, ve kterém vznikaly snímky tzv. nové vlny řeckého filmu. Praktická část je založena na polostrukturovaném rozhovoru s režisérkou a producentkou Elinou Psykou, jejíž tvorba ilustruje konkrétní dopady krize a současné směřování řecké filmové produkce. Cílem této práce je poskytnout přehled vývoje řeckého filmového průmyslu, od počátku krize do současnosti.

Klíčová slova

ekonomická krize, producent, nová vlna řeckého filmu, řecký film, elina psykou

Abstract

This thesis examines the influence of the Greek economic crisis on the work of film producers. The theoretical part of this thesis focuses on the institutional environment in which the movies of the alleged "New Wave" Greek cinema were produced. The practical part is built upon a semi-structured interview with the director and producer Elina Psykou, whose work illustrates the impact and direction of Greek film production. This thesis aims to provide an overview of the Greek film industry since the beginning of the crisis up to today.

Keywords

economic crisis, producer, new wave of greek cinema, greek film, elina psykou

Poznámka

Řecká vlastní jména jsou v práci transliterována tak, jak se jejich nositelé prezentují v mezinárodním kontextu.

Názvy filmů se v textu uvádějí v českém překladu, pokud existuje český distribuční nebo festivalový název.

Poděkování

Děkuji Václavu Moravcovi za trpělivé vedení práce;

Elině Psykou za inspiraci, otevřenost a sdílení svých zkušeností;

Dimitrisovi Polyzosovi za podporu, konzultace, překlady a informace;

Nefeli, Persefoni, Mariosovi, Isavelle a Neritanovi za podnětné rady a kontakty.

Obsah

Seznam příloh

Seznam použitých zkratk

Úvod	1
I. Teoretická část.....	3
1. Přehled vývoje řeckého filmového průmyslu.....	3
2. Podpora kinematografie.....	7
2.1 Greek Film Center	8
2.1.1 Hellenic film commission	12
2.1.2 Hellas film	13
2.2 Televize veřejné služby ERT	13
2.3 Privátní financování - Faliro House	17
3. Mezinárodní koprodukce.....	19
4. Řecká nová vlna.....	23
II. Praktická část.....	26
5. Úvod praktické části	26
6. Elina Psykou	28
6.1 Věčný návrat Adonise Paraskevase, 2013.....	28
6.2 Syn Sofie, 2017	31
7. Solidarita	33
8. Koprodukce	36
9. Crowdfunding.....	42
10. Závěr	44
Seznam použitých pramenů a literatury	47
Přílohy	

Seznam příloh

Příloha 1 - Rozhovor s Elinou Psykou 31. 5. 2020

Příloha 2 - Rozhovor s Elinou Psykou 6. 7. 2020

Seznam použitých zkratk

CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

EBU – European Broadcasting Union

ERT – Elliniki Radiofonia Tileorassi (Řecký rozhlas a televize)

ESR – Ethnikó Simvúlio Radhiofileórasis (Národní rada pro rozhlas a televizi)

FoG – Filmmakers of Greece

GFC – Greek Film Center

KVIFF – Karlovy Vary International Film Festival

Úvod

Tato práce si klade za cíl prozkoumat povahu práce řeckého producenta v době dluhové krize mezi lety 2009-2018 a zjistit, za jakých podmínek vznikaly během krize řecké filmy, které svými úspěchy na filmových festivalech opět dostaly Řecko na pomyslnou mapu evropských národních kinematografií. Tyto filmy, které často reflektují nastalou ekonomicky tíživou situaci, začala filmová kritika brzy vnímat jako novou vlnu řeckého filmu.

Práce se pokouší zodpovědět základní výzkumné otázky: Jak ekonomická krize zasáhla a proměnila řecký filmový průmysl? Jakým způsobem se s nastalou situací vypořádali producenti?

V první části této práce analyzuji normativní a institucionální prostředí řeckého filmového průmyslu, představuji hlavní instituce podpory kinematografie a zkoumám dopad krize na financování filmu. Zabývám se problematikou pojmenování nové vlny řeckého filmu i specifiky snímků, které kritika do této skupiny řadí.

Publikace filmových teoretiků se typicky zabývají velkými jmény současného řeckého filmu, k nimž patří zejména Yorgos Lanthimos a Athina Rachel Tsangari. Rané tvorby Lanthimose¹ se krize nedotkla, během krize začal jako úspěšný režisér tvořit v Británii a v amerických koprodukcích. Druhý celovečerní snímek Athiny Rachel Tsangari *Attenberg* (2010) krize také nepoznamenala. Proto jsem se v této práci rozhodla věnovat tvorbě filmařů, kteří během krize debutovali s celovečerními filmy. U těchto debutantů bylo poměrně logické spojení role režiséra a producenta do jedné osoby. Mým záměrem je nejen popsat těžkosti producenta v době ekonomického kolapsu země, ale také nastínit současné směřování řecké produkce. Z tohoto důvodu pro mě bylo zásadní vést v praktické části polostrukturovaný rozhovor s filmařem či filmařkou, kteří: (1) během krize debutovali festivalově úspěšným snímkem a (2) z krize vyšli jako uznávaní tvůrci s druhým celovečerním filmem. Během krize vzniklo mnoho úspěšných snímků a debutů, obě kritéria ovšem splňovalo pouze několik tvůrců: Babis Makridis, Christoforos Papakaliatis, Elina Psykou, Syllas Tzoumerkas. Pro Elinu Psykou jsem se rozhodla z toho důvodu, že se jako producentka podílela nejen na

¹ *Kinetta* (2005), *Špičák* (Kynodontas, 2009)

vlastní tvorbě, ale také na debutu Ektorase Lygizose *Chlapec pojídající ptačí zob* (To agori troi to fagito tou pouliou, 2012) a několika krátkých filmech. Psykou jako režisérka a producentka mohla zodpovědět otázky týkající se podmínek, ve kterých tato generace tvořila, z pohledu obou profesí.

V druhé části práce popisují dopady krize a směřování řeckého filmu prakticky, metodou polostrukturovaného rozhovoru s Elinou Psykou o producerské činnosti na snímcích *Věčný návrat Adonise Paraskevase* (I aionia epistrofi tou Antoni Paraskeua, 2013) a *Sofiin syn* (O Gios tis Sofias, 2017), ovlivněných jak ekonomickou krizí, tak i současným vývojem filmového průmyslu v době po krizi. V této části pracuji s pojmy filmové teoretičky Lydie Papadimitriou, která za hlavní tendence řeckých filmařů během krize považuje solidaritu, koprodukce a crowdfunding.

Ambicí této práce je poskytnout českým producentům vhled do komplikovaného prostředí řeckého filmového průmyslu a inspiraci vzestupem národní kinematografie, která vznikla za mimořádně nepříznivých podmínek. Během výzkumu jsem narazila na nedostatek ucelených zdrojů, které by se problematikou zabývaly, a to zejména v českém jazyce. V českém prostředí je tato práce jedna z mála, která se zabývá řeckou kinematografií z pohledu producenta, a může tak poskytnout cenné informace teoretikům i profesionálům.

I. Teoretická část

1. Přehled vývoje řeckého filmového průmyslu

Tato kapitola představuje řecký filmový průmysl a jeho financování v kontextu doby před krizí i během ní. Nastínění klíčových událostí pro řecký filmový průmysl považuji za důležitý úvod do problematiky financování během krize i současného směřování řeckého filmu.

Financování řeckého filmu spoléhalo výhradně na veřejné zdroje od 70. let 20. století (Kourelou, 2014, s. 12). V roce 1981 Řecko vstoupilo do Evropské unie. Země se zapojila do evropské kulturní politiky a odsouhlasila vznik státního fondu kinematografie, který podporoval národní filmovou produkci. Ve stejném roce volby vyhrála socialistická strana a ministryně kultury se stala bývalá herečka Melina Merkouri. Karalis (2012, s. 218) připomíná její vliv na vývoj institucí důležitých pro řecký film. Zasadila se o vznik zákona pro ochranu a rozvoj kinematografického umění a zákon o podpoře řeckého filmu. Právě zákon o podpoře řeckého filmu inicioval zásadní institucionální změnu. Státní organizace Greek Film Center (GFC) se stala hlavním zdrojem financování kinematografických děl². Nová vláda odstranila omezení a cenzuru a podporu směřovala zejména k autorským režisérům (často zároveň producentům a scenáristům), kteří měli oslavit ideologii nového režimu. Pokud filmaři uspokojili ideologické nároky vládnoucí strany, byly jejich snímky štědře financovány už ve stádiu vývoje (Karalis, 2012, s. 195). Takové snímky ovšem divácky propadly, většina z nich se promítla pouze na filmovém festivalu v Soluni (Thessaloniki Film Festival) a do kinodistribuce se vůbec nedostala. Podle Karalise (2012, s. 218) měla vládnoucí socialistická strana vliv na to, které filmy na financování od fondu dosáhly a bránila soukromému financování i případným koprodukcím. Se změnou vládnoucí strany se v roce 1990 opustil nefunkční systém podpory kinematografie a zavedly se nové programy, z nichž za zmínku stojí zejména program Nea Matia (Nový pohled), který měl podporovat začínající režiséry (Karalis, 2012, s. 229).

Deregulace řecké televize v 90. letech³ vedla k tomu, že do filmové výroby začaly investovat soukromé televize. Zvýšilo se množství zdarma dostupných audiovizuálních děl v televizi a návštěvnost v kinech prudce poklesla (Papadimitriou,

² GFC bylo jediným zdrojem financování filmu až do 90. let.

³ Podrobněji v kapitole 2.2 Televize veřejné služby ERT.

2018a, s. 9). V 90. letech i v následující dekádě rostla řecká ekonomika a s ní i komerční audiovizuální sektor. Vznikaly produkční společnosti zaměřené na reklamu a televizní seriály a do jejich výroby investovaly distribuční společnosti (Papadimitriou, 2018a, s. 9). Papadimitriou (2015, s. 123) o produkci artových filmů 90. let píše, že byly financovány kombinací státních a soukromých zdrojů, možností byly i evropské koprodukce. Komerční televizní průmysl nabídl začínajícím režisérům, scenáristům a ostatním profesím kariéru a prostor pro zlepšení.

Kromě prosperity neregulovaných komerčních televizních stanic začala v 90. letech i postupná proměna Greek Film Center. Podpora se zaměřila více na mladé režiséry a koprodukce s jinými řeckými a evropskými státními či soukromými subjekty (Papadimitriou, 2015, s. 121). V roce 1991 se návštěvnost amerických filmů v Řecku vyšplhala na 71,7 %, a vytlačila tak národní i evropskou produkci na okraj (Held et al., 1999, s. 356). Podle Georgakase (2002, s. 5) se návštěvnost amerických filmů v 90. letech pohybovala kolem půl milionu diváků, zatímco řecké filmy měli návštěvnost pod 10 000. Návštěvnost domácí produkce dodnes nepřekračuje 10 %.

Tabulka 1 – Návštěvnost řeckých filmů 2010-2018

rok	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
návštěvnost řeckých filmů	8,6 %	10 %	10 %	7,2 %	3,5 %	8,4 %	9,6 %	10 %	7,1 %

Zdroj: Focus, 2009-2019

Zavedení evropské audiovizuální politiky bylo důležité nejen pro řecký film. Kromě Eurimages a MEDIA bylo přijetí Úmluvy Rady Evropy o filmové koprodukci⁴ zásadním krokem, který umožnil evropské koprodukce. Papadimitriou (2018, s. 8) zdůrazňuje, že účast Řecka jako minoritního koproducenta na evropských projektech byla důležitá nejen kvůli finanční stránce a profesnímu vývoji filmových profesionálů, ale zejména proto, že se jednalo o první krok z uzavřenosti řeckého filmového průmyslu. Roku 2002 přijali Řekové euro a v zemi vzniklo množství specifických servisních produkcí (Papadimitrou 2018, s. 8). Ekonomická krize koprodukce znemožnila a systematictěji se o ně producenti začali zajímat až v posledních letech.

⁴ Platná od roku 1992, účinná od roku 1994, Řecko ji podepsalo v roce 1995 (European Convention on Cinematographic Co-Production, 2020).

Roku 2004 ministerstvo kultury ustavilo komisi v čele s Costou Gavrasem, která přednesla parlamentu doporučení pro vytvoření filmového zákona. O pět let později nebyla vláda k jeho schválení o nic blíž, a tak v březnu 2009 založila malá skupina debutujících režisérů, posílená nedávnými úspěchy na mezinárodních festivalech, organizaci s názvem Filmmakers of Greece (FoG), která reagovala na frustrující nedostatek státní podpory pro artový film (European Documentary Network, 2009). Brzy se začali přidávat členové z řad scenáristů a producentů a organizace se rychle rozrostla na 250 členů⁵. Cílem této skupiny bylo dosáhnout rychlého schválení legislativy, podle vzoru jiných evropských zemí, která by zefektivnila přerozdělování peněz fondu filmařům, vynutila dodržování stávající legislativy, uvolnila prostředky televizních stanic ve prospěch fondu⁶, ustavila filmové pobídky, zrušila státní filmové ceny a nahradila je cenou udělovanou filmařskou komunitou a pomohla zlepšit vyšší vzdělání pro filmové profesionály, aby mohli efektivně fungovat v domácím, evropském i globálním kontextu. Vláda požadavky skupiny ignorovala. Členové FoG se proto rozhodli kolektivně bojkotovat předávání cen na filmovém festivalu v Soluni v listopadu 2009, které spadalo pod státní správu. Místo toho zorganizovali promítání svých filmů v aténském kině Elli (European Documentary Network, 2009). Nátlak skupiny Filmmakers of Greece nakonec vedl k ustavení nové nezávislé instituce pro podporu mezinárodně orientovaného řeckého filmu, Řecké filmové akademie. Ta se inspirovala mezinárodními modely British Academy of Film and Television Arts a American Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Členy Řecké filmové akademie jsou pouze filmoví profesionálové, kteří předávají ceny bez ohledu na vládnoucí politickou stranu nebo zásahy odborových organizací, jak bylo běžné při státní organizaci cen (Kourelou, 2014, s. 13). Jakkoliv záslužně se Filmmakers of Greece a Řecká filmová akademie podíleli na přepracování legislativy ve prospěch řeckého filmu, jejich snahy se střetly s první vlnou úsporných opatření v během krize, která státní podporu kinematografie opět znemožnila.

Finanční a politická krize tvrdě dopadla na zaměstnance audiovizuálního sektoru. Podle dat z tabulky 2 se zaměstnanost v audiovizi mezi lety 2008-2013 snížila téměř o polovinu.

⁵ Podle informací z roku 2013, z nyní zrušené stránky <http://fogfilms.org>.

⁶ Komerční televizní stanice dodnes vytrvale ignorují povinnost přispívat do fondu kinematografie částkou z příjmů z vysílání reklamy.

Tabulka 2 – Počet zaměstnanců ve filmovém, televizním a video průmyslu

rok	2008	2009	2010	2011	2012	2013
počet zaměstnanců	3982	3706	4267	4333	2337	2040

Zdroj: IOBE, 2014

Zásadní problémy postihly také státní financování filmu. Greek Film Centre mělo rozsáhlé strukturální a organizační problémy a potýkalo se se značným snížením rozpočtu. Následkem toho se zpozdilo vyplácení alokovaných příspěvků. Navíc v červnu 2013 ukončila vláda činnost státní televize ERT, druhého nejvýznamnějšího zdroje financování filmů. Tento krok vláda zdůvodnila jako nutnost úspor státních výdajů, což byla jedna z podmínek evropských institucí pro unijní pomoc v dluhové krizi (Athanasoulia, Shevchenko, 2013). Ukončení činnosti televize ERT vedlo mimo jiné i k problémům s některými evropskými koprodukcemi⁷. Státní televize znovu zahájila svou činnost a vrátila se k roli koproducenta s nástupem nové vlády roku 2015. Filmový sektor byl už vystaven nadměrnému tlaku kvůli finančním problémům země a sociopolitické nestabilitě (Papadimitriou, 2017b, s. 168-169). Zásadní zmenšení filmového trhu mezi lety 2009-2015 a nouze o finanční prostředky ze státních i komerčních zdrojů vystavila řecké filmaře složité situaci. Někteří tvůrci z Řecka odešli a tvořili v zahraničí⁸. Většina tvůrců v zemi zůstala a rozhodla se situaci čelit alternativními způsoby financování. Takové možnosti zahrnovaly zaprvé směny pracovních sil, kdy filmaři, herci a členové štábu pracovali bez nároku na honorář na filmech svých kolegů. Za druhé zvýšený zájem o Evropské a jiné mezinárodní koprodukce, využívání výhod plynoucích z nabídek filmových festivalů (vývoj, financování, distribuce) (Kourelou, 2014, s. 14) a do hry vstoupili také mezinárodně orientovaní producenti⁹ (Papadimitriou, 2014, s. 6-7). Třetím, nejméně úspěšným způsobem, který souvisel s novými technologiemi, byl crowdfunding. Krize paradoxně přinesla dlouho očekávanou restrukturalizaci institucí a financování řecké kinematografie.

⁷ O tomto dále pojednává kapitola 2.2.

⁸ Nejvýznamnějším představitelem této skupiny je Yorgos Lanthimos. V řecké produkci natočil celovečerní snímky *Můj nejlepší přítel* (*O kalyteros mou filos*, 2001), *Kinetta* (*Kinetta*, 2005) a *Špičák* (*Kynodontas*, 2009). V zahraničních koprodukcích poté snímky *Alpy* (*Alpeis*, 2011), *Humr* (*The Lobster*, 2015), *Zabití posvátného jelena* (*The Killing of a Sacred Deer*, 2017) a *Favoritka* (*The Favourite*, 2018).

⁹ Zejména Christos Konstantakopoulos se svou společností Faliro House, který nabízel podporu řeckým filmařům a investoval do filmů amerických nezávislých režisérů (Papadimitriou, 2017b, s. 169). Podrobněji v kapitole 2.3.

2. Podpora kinematografie

Financování kinematografických děl v Evropě se zpravidla neřídí podle jednoho daného vzoru či struktury. Jediný zdroj k pokrytí nákladů celého filmu typicky nestačí, a tak se finance shromažďují více cestami. Bez ohledu na výši rozpočtu je většina evropských filmů financována kombinací soukromých a státních zdrojů (Jäckel, 2003, s. 28).

Finance ze soukromých zdrojů jsou obtížněji dostupné, neboť investoři na sebe nejsou ochotni brát rizika. Do kategorie soukromých zdrojů patří kromě vstupu investorů také vlastní vklad producenta, bank, ručitelů, předprodej distribučních práv, koprodukční vstupy, prodej práv, a další zdroje v podobě sponzoringu, product placementu, merchandizingu, licencí, odložené splatnosti honorářů a dohod o poskytnutí vybavení (Jäckel, 2003, s. 28-29). Státní a evropské financování se vyvíjelo díky mnoha opatřením, která evropské vlády přijímaly v průběhu let, aby podpořily jednotlivé národní kinematografie. Evropské země podporují produkci národních filmů automatickými či selektivními příspěvky, daňovými úlevami a výhodnými úvěry. Zejména v menších evropských zemích je existence filmového průmyslu do značné míry závislá na státní podpoře (Jäckel, 2003, s. 31). Televizní stanice v Evropě jsou dalším zdrojem financování celovečerních filmů. V některých zemích mají televize zákonnou povinnost odvádět přímé příspěvky do rozpočtů filmových fondů¹⁰. Způsob investování televizních společností do filmové výroby se liší podle jednotlivých zemí a společností, přičemž lze hovořit o třech základních formách: koprodukci, předprodeji a akvizici práv (Jäckel, 2003, s. 40).

Minimum evropských filmů je financováno jen jedinou produkční společností, ve většině případů se jedná o koprodukce. Tento termín označuje jakoukoliv formu finanční účasti (předprodej práv televizní stanici, kinodistributorovi či zahraničnímu teritoriu), nebo tvůrčí a finanční spolupráci mezi několika výrobci (včetně televizních společností) (Jäckel, 2003, s. 43). Mezi další způsoby financování patří regionální a národní fondy, ke kterým mají koproducenti přístup, evropské fondy (MEDIA, Eurimages) a případné bilaterální koprodukční fondy. Následující kapitoly se věnují hlavním způsobům financování řeckého filmu.

¹⁰ V Řecku má televize veřejné služby povinnost investovat 1,5% svého ročního příjmu do výroby řeckých filmů. Podrobněji v kapitole 2.2 *Televize veřejné služby ERT*.

2.1 Greek Film Center

Greek Film Center¹¹ je nezisková veřejnoprávní organizace dozorovaná ministerstvem kultury. Jedná se o hlavní instituci v oblasti audiovize. Greek Film Center upravuje zákon 3905/2010 o „podpoře a vývoji filmového umění a jiných odvětví“. Greek Film Center jako právní subjekt vznikl roku 1970, tehdy pod názvem Filmové investice, což byla dceřiná společnost národní banky pro průmyslový rozvoj¹². Po obnovení demokracie se organizace přejmenovala na Greek Film Center. V roce 1980 filmaři vyvinuli tlak na tehdejší vládu, aby se správa filmového centra přesunula z ministerstva průmyslu pod ministerstvo kultury. Tento krok byl zásadní pro náhled státu na kinematografii, protože se jím ustavilo, že kulturní hodnota filmu je důležitější než ekonomická. V 80. letech stát poprvé přidělil Greek Film Center finanční zdroje.

Greek Film Center je financováno ministerstvem kultury a turismu a z tzv. „zvláštní daně“ z prodeje vstupenek do kina, jejíž výše se stanovuje zvlášť každý rok, a ze které ministerstvo ročně alokuje 80 % pro Greek Film Center a zbylých 20 % zůstává státu na vlastní činnost spojenou s filmovým sektorem. Podle zákona 3905/2010 může Greek Film Center samostatně hospodařit s domácími, zahraničními, nadnárodními, státními i soukromými zdroji. Hlavní cíle této instituce jsou podpora a rozvoj filmů (ko)produkovaných v Řecku, propagace a šíření řeckých filmů (ko)produkovaných v Řecku i zahraničí, propagace Řecka v zahraničí jako vhodné lokace pro tvorbu audiovizuálních děl a také pobídky pro zahraniční produkce. Podle informací z oficiálních stránek (Greek Film Center, 2017) se GFC ročně účastní financování průměrně 15 hraných celovečerních filmů, 15 krátkých filmů a 6 celovečerních dokumentárních filmů a „přispívá malými částkami také 15-20 dokončeným filmům nezávislých produkcí v těchto třech kategoriích“ (History of Greek Film Center, 2017)¹³. Zmíněný zákon 3905/2010 stanovuje následující pravidla. Podané žádosti hodnotí a schvalují pověřené orgány, kterými jsou: poradci, kteří vydávají expertní posudky ke scénářům, ředitel Greek Film Center pro vývoj a výrobu a generální ředitel Greek Film Center.

¹¹ Ekvivalent českého Státního fondu kinematografie nikoliv Czech Film Center.

¹² Stalo se tak v době vlády vojenské junty 1967-1974, kdy se hledělo na průmyslovou stránku kinematografie.

¹³ K těmto informacím ovšem ještě nejsou publikovaná data.

Roku 2013 vešla v platnost směrnice, která definovala podle mezinárodních standardů 10 programů, o jejichž podporu je možné žádat. Jednotlivé typy programů schvaluje ředitel GFC pro vývoj a výrobu, generální ředitel GFC, rada ředitelů GFC (Greek Film Center, 2017). Greek Film Center (History of Greek Film Center, 2017) v současné době nabízí program pro financování vývoje scénáře, producentského vývoje, základní výroby filmu, nízkorozpočtové výroby filmu, produkce tvorby pro děti a mladistvé, podporu prvních nebo druhých filmů, produkci krátkometrážní tvorby, produkci dokumentární tvorby, pobídek pro zahraniční produkce s řeckým producentem jako minoritním partnerem, podporu již dokončených filmových děl.

Ekonomická krize měla na financování řeckých filmů přímý dopad. Státní podpora filmů byla značně snížena a/nebo bylo její vyplácení pozdrženo. Chalkou (2012, s. 250) zmiňuje, že stát zneužíval tehdejší legislativy, a připravoval tak filmový průmysl o cenné alternativní zdroje, jako byly slevy na daních pro nezávislé filmaře a investice z hrubého příjmu televizních stanic do filmové produkce. Podle Kourelou (2014, s. 13) byl řecký filmový sektor v krizi již dlouhodobě a stát typicky vykazoval minimální podporu pro jeho existenci. Následující tabulka shrnuje data z Greek Film Center, státní instituce, která poskytuje podporu kinematografickým dílům. Řeckou dluhovou krizi odráží data z let 2009-2015. Pro srovnání s dobou před krizí uvádím také data z let 2005 a pokračuji až do roku 2017, kdy záznamy GFC končí. Data zahrnují všechny podpořené projekty včetně dokumentárních, animovaných, krátkometrážních i nedokončených projektů. Podle informací dostupných o podpořených projektech zmiňuji zvláště dokončené celovečerní hrané filmy.

Tabulka 3 - Počet podpořených projektů GFC 2005-2017

rok	počet podpořených projektů	z toho celovečerních hraných
2005	60	23
2006	42	19
2007	31	9
2008	48	13
2009	38	10
2010	21	11
2011	8	5
2012	6	0
2013	0	0
2014	2	1
2015	2	2
2016	10	7
2017	6	3

Zdroj: Annual Catalogue, 2017

Roku 2013 se navíc spekovalo o kompletním uzavření Greek Film Center (Kranakis, 2013). GFC oficiálně vydalo výzvu, ale nikdy nezveřejnilo její výsledky. Ještě téhož roku došlo ke kompletnímu zmrazení fondů instituce. Tento rok byl kritický také kvůli ukončení činnosti státní televize ERT, která má zákonnou povinnost investovat 1,5 % svého ročního zisku na podporu kinematografie, a je tak jedním z hlavních zdrojů pro financování celovečerních hraných filmů (Flix, 2013).

Dalším zdrojem financování GFC a filmové produkce je daň vybraná z prodaných vstupenek. Z následující tabulky je patrný mezi roky 2010-2015 46% pokles tržeb z prodaných vstupenek. Klesající návštěvnost bylo nutné vyvážit levnější cenou vstupného. Do roku 2012 bylo Řecko s ohledem na cenu lístku jednou z nejdražších zemí v Evropě, vedle Švýcarska, Finska a Švédska (Papadimitriou 2017a, s. 143).

Tabulka 4 – Vývoj ceny průměrného vstupného, návštěvnosti a tržeb 2012-2018

rok	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
populace v milionech	11,2	11,2	11,2	11,1	11,0	10,8	10,8	10,8	10,7
počet diváků v milionech	11,6	11,9	10,9	9,2	9,0	9,8	10	10,1	9,4
průměrná cena vstupenky v USD	11,36	10,9	11,9	8,6	8,6	7,2	7,1	7,3	7,6
tržby v milionech USD	131,7	129,5	129,5	78,8	77,1	70,4	71,3	73,5	70,9

Zdroj: Focus, 2011-2018

Pokles ceny vstupného pomohl stimulovat návštěvnost kin, zejména u mladého publika. Navíc v roce 2015 návštěvnost opět zvedla série blockbusterů *Rychle a zběsile 7* (Fast and Furious 7, 2015), *Padesát odstínů šedi* (Fifty Shades of Gray, 2015), *Star Wars: Síla se probouzí* (Star Wars VII: The Force Awakens, 2015) (Malouchou, 2019). Kinaři lákali diváky levnějšími lístky v pracovních dnech nebo v třetím promítacím týdnu, speciálními nabídkami skrze mobilní operátory, nebo možností nákupu dvou lístků za cenu jednoho. Kina omezila počet zaměstnanců, vyjednávala nižší nájmy, některé pobočky zavřely (Papadimitriou 2017a, 139). Podle Malouchou (2019) byla pro provozovatele malých kin situace neúnosná také kvůli vysokým nákladům na digitalizaci, na které vláda nijak nepřispívala. Jak ukazuje následující tabulka, v roce 2012 byla digitalizace v Řecku na pouhých 25 %, zatímco země jako Rakousko, Belgie nebo Finsko byly již plně digitalizovány (Focus 2013, s. 14).

Tabulka 5 – Proces digitalizace 2012-2017

rok	2012	2013	2014	2015	2016	2017
digitalizace dokončena	25 %	27 %	38 %	70 %	78 %	79 %

Zdroj: Focus 2013-2018

V srpnu 2015 nečekaně schválila řecká vláda po dohodě s věřiteli zákon, který daň ze vstupenek do kina zrušil (European Documentary Network, 2015). Tato daň tvořila zásadní položku v rozpočtu Greek Film Centre, určenou na podporu kinematografie. Filmaři se právem obávali, že se poměry v administrativně pomalém GFC ještě zhorší. Předseda organizace European Documentary Network Paul Pauwels v dopise adresovaném Řecké asociaci dokumentaristů zdůrazňuje, že zrušení této daně znamená pro film roční ztrátu ve výši 4,3 milionu eur (European

Documentary Network, 2015). Místo této částky obdržel Greek Film Center v následujících letech od Ministerstva kultury podpůrný grant ve výši 3 miliony eur za rok 2016 a 2 miliony za rok 2017 (Economou, 2017).

2.1.1 Hellenic film commission

Hellenic film commission¹⁴ (Řecká filmová komise) spadá do správy Greek Film Center. Jejím cílem je lákat do Řecka zahraniční produkce s ohledem na to, jak televizní nebo filmová tvorba přispěje zviditelnění země ve světě.

Mezi její hlavní funkce patří propojování producentů s databází Greek Industry Guide, poskytování rad v oblasti získávání povolení a pobídek, propagace lokací, štábů a služeb na národních i mezinárodních filmových akcích, spolupráce s relevantními ministerstvy a veřejnými orgány a získávání kontaktů na místní autority.

Řecká filmová komise zavedla od roku 2018 nový systém daňových pobídek pro produkce, které se týkají hrané, dokumentární a animované filmové a televizní tvorby a počítačových her. Podporuje audiovizuální díla, v nichž Řecko figuruje jako hlavní lokace pro vývoj, výrobu nebo postprodukcí díla. O pobídku se mohou ucházet řecké a zahraniční produkce a koprodukce. Daňovou pobídku lze kombinovat s podporou Greek Film Center pod podmínkou, že státní podpora nepřesáhne 50 % u domácích produkcí a koprodukcí; 60 % u evropských produkcí a 70 % v případě náročných děl. Řecký program pro veřejné investice garantuje mezi roky 2018 a 2022 vyplacení 75 milionů euro v rámci daňových pobídek. Podle oficiálních stránek komise je po tuto dobu je garantována výše pobídky až 35 % na uznatelné náklady, které produkce v Řecku utratí. Podpora se vztahuje na projekty, které projdou kulturním testem za podmínky, že v Řecku utratí minimálně 100 tisíc euro v případě celovečerních filmů nebo dokumentů, 60 tisíc euro v případě počítačových her a v případě televizních seriálů alespoň 30 tisíc euro za epizodu s minimální útratou alespoň 100 tisíc euro uznatelných nákladů (35 % Cash Rebate, 2020). Podle zpráv z května 2020 (Greek Travel Pages, 2020) premiér Kyriakos Mitsotakis oznámil, že se v současné době schvaluje zákon, který výši pobídek zvedne na 40 %.

¹⁴ *Hellenic Film Commission - Greek Film Centre* [online]. Copyright ©2017 [cit. 02.08.2020]. Dostupné z: <https://www.filmcommission.gr>

2.1.2 Hellas film

Hellas film je organizace podřízená Greek Film Center, jejímž úkolem je propagovat řecká filmová díla na mezinárodních festivalech a trzích, spolupracovat s veřejnými a soukromými agenturami za účelem řeckých filmových děl, zajistit finanční podporu pro výdaje spojené s distribucí a exploatací řeckých filmových děl a spolupracovat s kiny na jejich promítání (Zákon č. 3905/2010).

2.2 Televize veřejné služby ERT

Vysílatelem veřejné služby v Řecku je rozhlasová a televizní společnost ERT (Elliniki Radiofonia Tileorassi). ERT je akciová společnost, jejímž vlastníkem je stát. Má právní a finanční subjektivitu, ovšem podléhá kontrole úřadu předsedy vlády. Historicky byla využívána jako politický nástroj a tento vztah se uvolnil až po příchodu privátních televizí (Šmíd, 2004, s. 50).

Protože v Řecku neexistuje veřejnoprávní televize, jak ji můžeme chápat v českém kontextu, uvede tato práce stručný historický přehled vývoje televizního vysílání, který by měl sloužit pro snadnější orientaci v současné situaci.

Národní rozhlasová společnost v Řecku vznikla roku 1945 a právní rámec získala o devět let později. Byla prohlášena za veřejnoprávní společnost s monopolem na všechna elektronická média. Televizní vysílání přešlo na konci 60. let pod státního provozovatele, který spojil televizní i rozhlasové vysílání ve společnost ERT (Coleman, Rollet, 1997, s. 101). Pravidelné televizní vysílání zahájilo Řecko až v roce 1966 jako jedna z posledních evropských zemí. Do té doby se spíše experimentovalo a sledovaly se zahraniční televizní programy. Zvláštní postavení v rámci televize měla armáda, která mezi lety 1945-1974, tedy od občanské války do odstranění vojenské junty, měla vlastní rozhlasové a televizní vysílání. Po roce 1974 se vojenské programy sloučily se systémem státního vysílání a armádní program se tak stal druhým programem ERT (Šmíd, 2004, s. 49). Řecký rozhlas i televize byly podle článku 15 řecké ústavy z roku 1974 pod přímou státní kontrolou, což tehdejší řecká vláda zároveň interpretovala jako státní monopol.

Změny v rigidním systému nastaly až roku 1987, kdy si několik pravicových starostů velkých měst založilo vlastní rozhlasové stanice, i přes nesouhlas vlády. Tato situace vedla roku 1989 k uzákonění komerčního vysílání, aniž by vznikla pravidla pro udělování licencí. Monopol ERT byl tedy omezen, a ještě téhož roku začaly vysílat privátní stanice Mega a Antenna TV, následované mnohými dalšími. Žádná z nich nebyla držitelem státem vyžadované licence (Coleman, Rollet, 1997, s. 102).

Tabulka 6 – Share televizního trhu 1989-1995

TV stanice	1989 ^a	1989 ^b	1990	1993	1995
ET1	37,3	21,1	19,7	7,9	4,3
ET2	24,3	12,6	8,7	5,3	3,3
Mega	-	35,3	30,6	33,2	25,8
Antenna	-	-	18,5	30,5	25,7
Sky	-	-	-	-	14,7
Star	-	-	-	-	12,5
Satelitní TV	14,2	10,7	5,3	1,5	0,8
Video	10,3	5,8	4,7	2,8	1,8
Jiné	13,5	8,5	12,5	18,4	14,3

Zdroj: Papathanassopoulos, 1997, s. 358.

Zákon ustavil Národní radu pro vysílání, ale nevybavil ji kontrolními pravomocemi. V důsledku trvajících deregulací vzniklo velké množství nových televizních stanic, často jen lokálního významu. Tento vývoj pokračoval až do roku 2000, kdy začaly vysílat pololegální přenosy zahraničních satelitních programů na řeckých frekvencích. Nový zákon, který měl stanovit závazná pravidla pro vysílatele, v podstatě jen posvětil stávající situaci, kdy na řeckém trhu fungovalo kolem 160 soukromých televizí, z nichž mnohé vysílaly bez licence až do roku 2000 (Šmíd, 2004, s. 49). Zákonem z roku 2000 získala Národní rada pro rozhlas a televizi ESR pravomoc regulátora vysílání, který udílí licence a kontroluje dodržování zákonů. Sedm radních jmenuje parlament na základě návrhu předsedy parlamentu (Šmíd, 2004, s. 50).

V době před finanční krizí zažívaly komerční televize v Řecku pomyslný zlatý věk a do vlastní výroby i akvizic se investovaly miliony eur, což mělo pozitivní dopad na kvalitu programů i výtěžnost stanic. Například zpravodajské stanice měly před

^a Před vstupem privátních televizí na trh.

^b Po vstupu privátních televizí na trh.

krizí až čtyřikrát vyšší zisky než roku 2014 (Karakeva, 2014). Od roku 2008 disponovala televize ERT o 15 % nižším rozpočtem. Za rok 2011 tvořily její zdroje téměř 329 milionů eur. Navzdory nižším financím se ERT podařilo zvýšit podíl na trhu na společný share 14,9 % programů NET, ET1 a ET3 (EBU, 2013).

11. června 2013 oznámila vláda Antonise Samarase ukončení činnosti ERT ještě téhož dne ve večerních hodinách. Tento krok vláda zdůvodnila nutným snížením státních výdajů a uspokojením požadavků EU na propuštění státních zaměstnanců podle vyjednaných podmínek o evropské finanční pomoci. Činnost ERT byla ukončená velmi náhle (pozemní vysílání skončilo ještě o hodinu dříve, než bylo avizováno) a rozhodnutí se týkalo všech tří televizních kanálů, několika rozhlasových stanic a internetové služby. Bývalý šéf Evropské vysílací unie Jean-Paul Philippot vyzval Samarase, aby rozhodnutí zvrátil a zvažil důležitost veřejné služby jako základního pilíře demokratických zemí, a to zejména v dobách národní krize (EBU, 2013). Mluvčí vlády Simos Kedikoglou komentoval ukončení činnosti televize prohlášením, že ERT je netransparentní a extravagantní (BBC, 2013). Z ERT bylo propuštěno všech 2 600 zaměstnanců. Po ukončení činnosti následovala vlna stávek a protestů, část stávkujících zaměstnanců, kteří s podporou odborů změny odmítali, okupovali ústředí společnosti. Novináři pokračovali v internetovém vysílání přes družicový signál ve spolupráci s Evropskou vysílací unií. Na začátku listopadu budovu obsadila zásahová komanda řecké policie a donutila pracovníky k opuštění objektu. ERT nahradila menší vysílací společnost NERIT (ČT24, 2015).

ERT byla společně s Greek Film Center druhým nejvýznamnějším veřejným zdrojem financování kinematografie. ERT navíc společně se satelitní televizí Nova jako jediné stanice skutečně odváděly zákonem stanovenou částku na podporu kinematografie (Flix, 2013). Podle současné legislativy (článek 8 Zákona 3905/2010) mají veřejné i soukromé televize povinnost investovat do produkce řecké kinematografie. ERT má povinnost investovat 1,5 % svého ročního příjmu do výroby řeckých filmů. Neplacené privátní televize mají povinnost do výroby investovat 1,5 % příjmů z reklamy. Povinnost se vztahuje i na vysílatele placených televizí, provozovatele IPTV a VOD platform, kteří musí investovat 1,5 % svých celkových ročních příjmů. ERT a neplacené komerční televize smějí polovinu finanční investice nahradit věcným plněním. To v praxi znamená vyhradit pro GFC reklamní čas na propagaci kinematografických děl odpovídající dané částce. Tato výjimka se

nevztahuje na placené televize, internetové televize ani VOD platformy. Neuposlechnutí tohoto zákona se trestá pokutou v takové výši, jaká měla být do kinematografie investována. Je splatná Ministerstvu kultury, které ji následně předá Greek Film Center. Prosazování tohoto zákona je dodnes v případě ERT nedůsledné a u komerčních televizí, které částku platit odmítají, je zcela minimální (OECD, 2017, s. 107-108).

ERT podporovala filmovou produkci i v době zmražených fondů GFC. Zrušením televize se ocitlo v hlubší krizi financování fondu, i samotné projekty, které ERT koprodukovala a bez náhrady opustila v různých stádiích výroby bez ohledu na smluvní závazky.

Následující praktické případy ilustrují problematiku na zkušenosti čtyř producentek a jejich projektů v různých stádiích výroby.

Eleni Berté, výkonná producentka filmu *Středa 4:45* (Tetarti 4.45, 2015) režiséra Alexe Alexiou, pro rozhovor s internetovou verzí časopisu flix.gr v červnu 2013 uvedla, že ERT přislíbila snímku podporu ve výši 100 tisíc eur. Ve chvíli, kdy ERT zrušila vysílání, bylo již natáčení skončené a v rozpočtu zůstala 2,5 milionová mezera, kterou bylo potřeba s partnery a německo-izraelskými koproducenty zacelit. Tehdy nebylo jasné, co se přesně s ERT stane. Zda se ukončení činnosti dá vnímat jako zánik firmy a nárokovat vyplacení dluhu (přestože i to by zřejmě trvalo několik let). V důsledku této situace měl snímek premiéru odloženou o dva roky. Berté zrušení ERT vnímá jako krok, který naprosto zdiskreditoval řecké filmaře u koproducentů a potenciálních partnerů.

Eleni Kossyfidou, producentku filmu *Xenia* (r. Panos X. Koutras, 2014), zastihlo uzavření ERT během pátého týdne natáčení s adolescentními herci. Kvůli náhle chybějícím prostředkům snímku hrozilo, že film přijde o podporu Eurimages. Film *Xenia* byl vyroben ve francouzsko-belgické koprodukci, a francouzská banka po uzavření televize ERT požadovala záruku, že bude možné film dokončit (Flix, 2013). Dokončení snímku se nakonec podařilo díky koprodukčnímu vstupu Arte (Papadimitriou, 2017b, s. 169), ale důvěryhodnost řeckých producentů v zahraničí už utrpěla újmu.

Producentka Maria Drandaki v roce 2013 pracovala na vývoji dvou celovečerních filmů: *Interruption*¹⁵ (2015, r. Yorgos Zois) a *Výbuch* (A Blast, 2014, r. Syllas Tzoumerkas). Natáčení prvního z filmů se muselo odložit, a nakonec snímek vznikl v pětistranné koprodukci. Druhý film ztratil naději na podporu ERT dříve, než o ni požádal. Drandaki prezentovala v Cannes finanční plány obou filmů, ovšem uzavření ERT hledání koprodukčních partnerů velmi zkomplikovalo (Flix, 2013).

Televize ERT své vysílání opět obnovila po dvou letech, 11. června 2015, ale mnoho závazků z doby krize plní dodnes. Následující pasáž pochází ze soukromého rozhovoru s režisérkou a producentkou Elinou Psykou¹⁶.

Z televize ERT jsme dostali k dispozici 16 mm kameru a 2 asistenty kamery, zaměstnance televize. O ukončení činnosti televize ERT jsem se dozvěděla na letišti v Aténách, na cestě do Karlových Varů, kde se měl promítat dokončený film v sekci „10 evropských režisérů roku podle magazínu Variety“. Na místě se na to všichni novináři ptali a celý festival události v Řecku hodně sledoval. Film byl v té době už dokončený a měl po premiéře. I tak nás uzavření ERT ovlivnilo. ERT nám tedy dalo k dispozici kameru a asistenty, ale z čistě byrokratických důvodů jsme s nimi nepodepsali žádnou smlouvu, která by televizi zajistila nějaké promítání filmu. Takže ERT se zrušila, a my jsme s nimi neměli smlouvu. Už je to 7 let a stále ji nemáme, jakkoliv neuvěřitelně to zní. Nedávno jsem se dozvěděla, že už je to na dobré cestě a měli bychom ji podepsat v nejbližších měsících. Ale z tohoto důvodu se film ještě nehrál v televizi. Víím, že to zní bláznivě, ale touhle rychlostí se tu věci dějí.

2.3 Privátní financování: Faliro House

Tato krátká kapitola zmiňuje jen zlomek možností financování z privátních zdrojů a pojednává o produkční společnosti Faliro House producenta Christose Konstantakopoulou, která zastává v prostředí řeckého filmu specifickou pozici.

Konstantakopoulos je dědic a většinový vlastník společnosti Costamare Inc., která se zabývá nákladní lodní dopravou (McClintock, 2014). Na rozdíl od ostatních

¹⁵ Tehdy pod pracovním názvem *Stage Fright* (Tréma).

¹⁶ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 31. 5. 2020. Viz příloha č. 1.

řeckých producentů, kteří zajišťují financování filmů ze státních či soukromých zdrojů, poskytoval Konstantakopoulos přímou finanční podporu množství řeckých filmů už od počátku krize Papadimitriou (2017b, s. 171).

Konstantakopoulos na řeckou producerskou scénu vstoupil jako cinefil bez jakýchkoliv zkušeností z oblasti filmové produkce a nebyl motivován případným ziskem. Jako podnikatel začal do řeckých filmů investovat poté, co se režisérům tzv. „divné vlny“ začalo dostávat mezinárodního uznání. Jeho společnost Faliro House finančně podpořila množství reprezentantů této generace, jako jsou Yorgos Lanthimos (*Alpy*, 2011; *Humr*, 2015), Athina Rachel Tsangari (*Attenberg*, 2010; *Chevalier*, 2015), Babis Makridis (*L*, 2012; *Lítost*, 2017), Alexandros Avranas (*Miss Violence*, 2013) (Papadimitriou, 2018, s. 217). Udržitelnost jeho aktivit zajišťují koprodukce s nezávislými americkými filmy jako *Přežijí jen milenci* (*Only Lovers Left Alive*, 2013, r. Jim Jarmush) a *Před půlnocí* (*Before Midnight*, 2013, r. Richard Linklater) (Papadimitriou, 2017b, s. 171).

3. Mezinárodní koprodukce

Až na pár výjimek v 50. letech se Řecko zapojilo do koprodukcí až v letech sedmdesátých, na vrcholu doby “kvalitního” filmu neboli nového řeckého filmu¹⁷. Jeho tváří byl Theo Angelopoulos¹⁸, který se stal hlavním filmovým exportem země, a tedy i režisérem nejvíce zapojeným do filmových koprodukcí. (Papadimitriou, 2018a, s. 4-5). Změna v řeckém filmu nastala až po Angelopoulosově úmrtí roku 2012, kdy začínal být prominentní Yorgos Lanthimos¹⁹. Lanthimos, dnes patrně největší osobnost řeckého filmu, se k mnohostranným koprodukcím dostal až poté, co se přestěhoval do Londýna. Z Řecka jsou jeho snímky financovány pouze jako minoritní koprodukce (Papadimitriou, 2018b, s. 207-208).

Řecko nemá přirozeného koprodukčního partnera, jako je tomu v případě Česka a Slovenska. Běžné jsou koprodukce se sousedními zeměmi, zejména s Albánií²⁰. Typické jsou spolupráce i s dalšími balkánskými státy a Tureckem. Stálými koprodukčními partnery jsou Francie a Německo.

Obecně lze rozlišovat politické koprodukce, které závisejí na mezinárodních dohodách a koprodukce řízené samotným filmovým průmyslem, které vznikají z iniciativy producentů (International Coproduction Research Network, 2016). Podle Papadimitriou (2008b, s. 208) byla většina koprodukcí v Řecku po roce 2010 součástí politických koprodukcí realizovaných s evropskými partnery v rámci Úmluvy Rady Evropy o filmové koprodukci. V roce 2017 se snížilo minimum pro minoritní koprodukci z 10 na 5 %, z čehož pro vstup do minoritních koprodukcí těží Řecko i Česká republika (Macnab, 2017).

Roku 2014 se podepsala bilaterální dohoda o řecko-francouzském partnerství národních fondů GFC a CNC, která poskytovala filmařům výhodné podmínky (Papadimitriou, 2018b, s. 207-208). Mezi lety 2014 a 2017 se podpořilo 15 celovečerních filmů v řecké majoritní koprodukci a 8 minoritních (Economou, 2017b).

¹⁷ Nový řecký film vznikl v době diktátorského režimu.

¹⁸ Dalšími osobnostmi hnutí byli např. Alexis Damianos, Tonia Marketaki, Nikos Panagiotopoulos a Pantelis Voulgaris.

¹⁹ Lanthimos už byl tehdy známý jako, výherce ceny Akademie za film *Tesák* (Kynodontas, 2009), financovaný pouze z řeckých zdrojů.

²⁰ Trvalý pobyt má v Řecku zhruba půl milionu Albánců, tisíce již mají řecké občanství, a tvoří tak největší oficiální národnostní menšinu v Řecku (Alikaj, Speed, 2020).

Žádosti schvalovala šestičlenná komise tvořená třemi filmaři z obou zemí. V prvním roce činil rozpočet fondu 1 milion eur, přičemž 800 000 eur poskytla Francie a 200 000 eur Řecko. Druhý rok byl rozpočet fondu o polovinu nižší. Toto partnerství bylo samozřejmě výhodnější pro řeckou stranu (Flix, 2014).

U koprodukcí si jednotlivé země a zejména malé národy určují zásadní náležitosti nezbytné k určení "národnosti" filmu podle přítomnosti jistých charakteristik: jazyka, lokací, národnosti tvůrců, herců atd. Taková kritéria v případě koprodukcí určují oficiální národnost filmu. Kromě těchto předepsaných náležitostí určují národnost filmu také diváci, a to podle přítomnosti určitých národních znaků, které ve svém kulturním kontextu poznávají.

Řecký zákon 3905/2010 definuje řecké kinematografické dílo jako takové dílo, které splňuje alespoň 2 ze tří následujících podmínek:

- a) originální jazyková verze je alespoň z 51 % v řečtině;
- b) alespoň z 51 % se natočilo v Řecku;
- c) alespoň 51 % rozpočtu se dokazatelně utratilo v Řecku.

Takové dílo musí zároveň vyhovovat také prerekvizitám popsáním v článku 4, kdy se požaduje dosažení určitého počtu bodů, přičemž filmové profese a hlavní herecké role jsou bodově ohodnoceny.

Řecké koprodukce se podporují v rámci programů Eurimages a MEDIA. Rada Evropy založila kulturní fond Eurimages v roce 1989, jako program zaměřený především na filmové koprodukce, zatímco Evropská Unie ustavila MEDIA (Mesures pour l'encouragement et le développement de l'industrie audiovisuelle) v roce 1992 jako program s širším záběrem, který se mimo jiné zabývá filmovým vývojem a distribucí. Oba programy se snaží vyrovnat ekonomické cíle a kulturní agendu. Jejich hlavním cílem je podporovat evropský průmysl proti dominantním Spojeným státům, a tím chránit evropské kulturní dědictví a jeho hodnoty a podporovat evropskou kulturní identitu. Papadimitriou (2018a, 3) se ovšem domnívá, že vzestup koprodukcí potlačil koncept národního filmu ve prospěch trans-národního.

Tabulka 7 - Projekty podpořené Eurimages 2010-2017

rok	název	režie	majoritní	minoritní
2010	Amnesty	Bujar Alimani	Albánie	Řecko, Francie
2011	Agon	Robert Budina	Albánie	Řecko, Francie, Rumunsko
	Wednesday 4:45	Alexis Alexiou	Německo	Řecko
2012	Stratos	Yannis Economides	Řecko	Německo, Kypr
	Xenia	Panos Koutras	Řecko	Francie, Belgie
	I am not him	Tayfun Priselimoglu	Turecko	Německo, Francie, Řecko
	Modris	Juris Kursietis	Lotyšsko	Německo, Řecko
2013	Riverbanks	Panos Karkanevatos	Řecko	Německo, Turecko
	The Story of the Green Line	Panicos Chrysanthou	Kypr	Řecko
	Lobster	Yorgos Lanthimos	Irsko	Francie, Řecko, Nizozemí
2015	Son of Sofia	Elina Psykou	Řecko	Francie, Bulharsko
	Happy Birthday	Christos Georgiou	Německo	Řecko
	I Still Hide to Smoke	Rayhana Obermayer	Francie	Řecko, Alžír
2016	Pity	Babis Makridis	Řecko	Polsko
	Djam	Tony Gatlif	Francie	Řecko, Turecko
2017	Digger	Georgis Grigorakis	Řecko	Francie
	Tailor	Sonia Lisa Kenterman	Řecko	Německo, Belgie
	Pari	Siamak Etemadi	Řecko	Francie, Bulharsko, Nizozemí
	The Delegation	Bujar Alimani	Albánie	Řecko
	The Harvesters	Etienne Kallos	Francie	JAR, Polsko, Řecko
	Sisters	Emin Alper	Turecko	Německo, Nizozemí, Řecko
	The Father	Petar Valchanov, Kristina Grozeva	Bulharsko	Řecko

Zdroj: Eurimages, 2020

Data v tabulce odpovídají okamžiku rozhodnutí Eurimages a nikoliv řešení, ke kterému se producenti nakonec uchýlili. Například film *Středa 4:45* (Tetarti 4.45, 2015) řeckého režiséra Alexiose Alexiou v německé majoritní produkci, bylo možné dofinancovat až o čtyři roky později, a to díky podpoře izraelského fondu. Počet podpořených koprodukovaných celovečerních snímků kopíruje i rozhodnutí řeckého filmového centra. Je zřejmé, bez státní podpory a možnosti koprodukce s televizí ERT, byla podpora Eurimages na dofinancování snímků v podstatě nedosažitelná. Z dat je zřejmý také zájem řeckých tvůrců o francouzské koprodukce v rámci řecko-francouzské dohody. Koprodukce mimo Eurimages zaznamenaly nárůst zejména od roku 2011, tedy v době ekonomické krize. Protože tyto koprodukce nebyly institucionalizované a často během krize nedosáhly na státní podporu, není možné dohledat veškerá data. Jednalo se především o minoritní koprodukce (Papadimitriou, 2018a, s. 15)²¹.

V posledních letech se v Řecku rozšířil zájem o koprodukční partnery z evropských zemí i mimo ně. Tato expanze do mnoha zemí s nízkou produkcí pomohla zvýšit povědomí o důležitosti koprodukcí nejen z hlediska financování, ale mezinárodní viditelnosti filmu (Papadimitriou, 2018a, s. 15). Tyto tendence indikují změnu ve způsobu financování filmů v Řecku, zejména po krizi a reflektují čím dál menší vnitřní možnosti financování a snahu o mezinárodní partnerství cílené na evropské i světové publikum.

²¹ Tento způsob koprodukce se týká i debutu Eliny Psykou *Věčný návrat Adonise Paraskevase* (I aionia epistrofi tou Antoni Paraskeua, 2013), kdy výhra finanční ceny Works in Progress na KVIFF zajistila řecko-českou koprodukci.

4. Řecká nová vlna

Cílem této kapitoly je přiblížit směřování řeckého filmu po roce 2008, v začátcích ekonomické krize. Tehdy bylo možné na mezinárodních filmových festivalech identifikovat skupinu filmů jako řeckou národní kinematografii²². Kritici, filmoví vědci i novináři sdružují řecké snímky s premiérou po nástupu krize do určitého hnutí se společnými znaky, ovšem název tohoto hnutí není standardizován a liší se mezi řeckou a zahraniční filmovou kritikou a populárními články. Lze se setkat s označením *řecká nová vlna*, *divná vlna řeckého filmu*, *filmy krize*, *mladý řecký film*, či *nový řecký proud*. Cílem této kapitoly je nastínit tuto problematiku a definovat skupinu těchto filmů, které během krize vznikaly.

Řecká kritika označuje skupinu těchto filmů jako mladý řecký film či nový řecký proud (Papadimitriou, 2014, s. 3), zatímco anglofonní svět poprvé použil přívlastek “divná” (Rose 2011) pro označení nové vlny řeckého filmu, s ohledem na společné charakteristiky filmů Yorgose Lanthimose a Athiny Rachel Tsangari. Podle Lykidise (2015b, s. 1) rozpoznali novináři „divnost“ nových filmů, aniž by je spojili s ekonomickou a politickou krizí, čehož se později zhostili filmoví vědci, kteří filmovou estetiku propojili se společenským kontextem. Ovšem řecká kritika se nesoustředí na tematické a stylistické dimenze, ale zejména na rozchod těchto snímků s dřívější praxí a jejich zájem o současnou řeckou společnost (Papadimitriou, 2014, s. 3). Jednotné označení skupiny těchto filmařů neexistuje proto, že myšlenka ustavení nového filmového hnutí nevzešla z popudu samotných tvůrců, kteří navíc označení “divná vlna řeckého filmu” nikdy nepřijali (Homer, 2017, s. 1). Všechna označení nicméně odkazují k nízkorozpočtovým artovým filmům, k režijně prvním nebo druhým snímkům, které měly premiéru na mezinárodních festivalech, získaly ocenění a pochvalné recenze a byly distribuovány v Evropě a Spojených státech.

Lykidis (2015b, s. 1) popisuje společné rysy těchto filmů následovně: izolované a odcizené postavy, dysfunkční rodiny a vztahy, zoufalé nebo asociální chování, selhání komunikace. Společná je estetika od emocí oproštěného herectví, strojených dialogů, divadelních gest, nesouvislého střihu, absurdních odchylek od narativní

²² Blažek (2012, s. 32) mezi první vlašťovky mladého řeckého filmu řadí *Příběh 52* (Istoria 52, 2008) Alexise Alexiou, *Strellu* (2009) Panose Koutrase, *Špičák* (Kynodontas, 2009) Yorgose Lanthimose a *Platónskou akademii* (Akadimia Platonos, 2009) Filippose Tsitose. Tyto snímky byly oceněny na festivalech v Rotterdamu, Berlíně, Cannes a Locarnu.

logiky, přehnané referenciality a klaustrofobní mizanscény. Blažek (2012, s. 32) vnímá také opakující se náměty týkající se xenofobie a rasismu. Filmy spojuje zájem o přítomnost oproti fixaci na historii, běžné u předchozí generace filmařů, jejíž tváří byl Theo Angelopoulos (Kourelou, 2014, s.11).

Hlavními reprezentanty řecké nové vlny jsou Athina Rachel Tsangari, Panos Koutras, Yannis Economides, Filippos Tsitos, Syllas Tzoumerkas, Argyris Papadimitropoulos, Babis Makridis, Elina Psykou a Alexandros Avranas. Centrální postavou a průkopníkem nového proudu je Yorgos Lanthimos a jeho snímek *Špičák* (Kynodontas, 2009), který vyhrál cenu Un Certain Regard na filmovém festivalu v Cannes, a kromě dalších ocenění byl nominován na cenu Akademie za nejlepší cizojazyčný film (Kourelou, 2014, s. 10). Shodou okolností právě 23. dubna 2010, v den předání ceny v Cannes, sdělil bývalý řecký premiér Yorgos Papandreou v živém televizním vysílání svému národu skutečný a plný rozsah vládní dluhové krize a zároveň informoval o zahájení podpůrného mechanismu Evropské unie (Mademli, 2016, s. 1). Úspěch Lanthimosova snímku naznačoval, že navzdory nebo díky ekonomické krizi získalo Řecko schopnost produkovat filmy hodné mezinárodní pozornosti. Ovšem *Špičák* (Kynodontas, 2009, r. Yorgos Lanthimos) ještě nebyl produktem krize, naopak byl v mnoha ohledech vyvrcholením prosperity řeckého audiovizuálního sektoru, finančně podpořen Greek Film Center. *Špičák* (Kynodontas, 2009, r. Yorgos Lanthimos) tedy sice pojednává o krizi, nikoliv ovšem o té finanční (Chalkou, 2012, s. 249).

Řeční filmoví kritici upozorňují, že souvislost mezi začátky "divné" vlny a krizí je nejistá a načasování bylo náhodné. Snímky *Špičák* (Kynodontas, 2009, r. Yorgos Lanthimos) i *Attenberg* (2010, r. Athina Rachel Tsangari) byly natočeny ještě před začátkem krize, a nemohly na ni tedy reagovat. *Špičák* byl zafinancován kombinací řeckého státního i soukromého sektoru, což bylo pro filmy před krizí typické. Homer (2017, s. 1) v souvislosti s krizí poukazuje nejen na nebývalý finanční a ekonomický kolaps, ale také na krizi hodnot a krizi řeckého státu v době *metapolítefsi* (období demokracie po pádu vojenské junty roku 1974) a domnívá se, že tyto snímky reagují na daleko širší společensko-kulturní krizi. Nová vlna se obrací k traumatickému jádru krize, společnosti v období po diktatuře, skrze vyobrazení rozpadu tradiční rodiny, selhání komunikace, sexuálních vztahů i lidského druhu obecně. Podle Homera (2017, s. 1) mezi divnou vlnou a ekonomickou krizí není jednoznačná homologie; jedná se

dvě tváře jednoho traumatu: selhání řecké modernizace, které nelze vztáhnout jen do událostí 21. století. Moderní řeckou identitu definuje pocit společenské oběti, která souvisí s historickou zkušeností země. Filmy nové vlny zobrazují kolektivní oběť jako důsledek kolektivního selhání a porážky (Karalis, 2012, s. 213). Někteří řečtí filmoví vědci zastávají názor, že filmy nové vlny reagují na kapitalismus ztvárněním zklamání a ztráty v éře neo-liberalismu (Lykidis, 2015a, s. 10).

Jakkoliv výše popsané společné charakteristiky pomáhají definovat okruh filmů, které v Řecku vznikaly během krize, tvůrci jsou při interpretaci nové vlny rezervovanější. Babis Makridis argumentoval rozdílným „generačním rozpětím tvůrců, nejednotným stylem daných děl, absencí jakéhokoliv manifestu“ (Blažek, 2012, s. 32). Athina Rachel Tsangari v rozhovoru s Papadimitriou (2016, s. 342) říká: „Nechci mluvit za takzvanou “řeckou vlnu”, protože jako tvůrci se tak navzájem nevnímáme. Nemůžu říct ani “my”. [...] Najdou se mezi námi podobnosti, pokud jde o finanční prostředky a solidární síť, kterou jsme si vytvořili.“ Elina Psykou zdůrazňuje, že mezi řeckými filmaři nebyla žádná společná filozofie, jako například v dánském Dogma95 (Kiortsi, 2017). Spíše než o “vlnu” nebo “školu” se jedná o generaci filmařů, která ve stejném společenském a politicko-ekonomickém kontextu dluhové krize pracovala na svých převážně prvních celovečerních filmech.

II. Praktická část

5. Úvod praktické části

V této části práce rozvíjím teoretické poznatky a pracuji s pojmy, které vymezila Lydia Papadimitriou (2017b), ve snaze popsat hlavní tendence řeckých filmařů a producentů během krize. S krizí se audiovizuální sektor podstatně zmenšil a prodlevy v rozhodování o udělení grantů a připisování částek na účty filmařů se prodloužily. Po zmražení fondů Greek Film Center a ukončení činnosti televize ERT se řečtí filmaři ocitli v situaci, kdy bylo v audiovizí naprosté minimum placené práce. Možnosti řeckých tvůrců byly tedy velice omezené. Papadimitriou (2017b) je shrnuje a dělí do tří zásadních kategorií. První kategorií je *solidarita*, pod níž spadá neplacená práce (případně práce s dlouhou dobou splatnosti) a vzájemná výpomoc na filmových projektech. Druhou kategorií tvoří tzv. extroverze řeckého filmu, tedy *koprodukce*, a třetí je podpora budoucích diváků, tj. *crowdfunding*.

Praktická část této práce se věnuje tvorbě režisérky a producentky Eliny Psykou, která ilustruje jak způsob práce producenta během krize, tak i současné tendence řecké produkce. Její debut, *Věčný návrat Adonise Paraskevase* (*I aionia epistrofi tou Antoni Paraskeva*, 2013), vznikl uprostřed krize a téměř bez finančních zdrojů. Druhý celovečerní film, *Sofiin syn* (*O gios tis Sofias*, 2017), byl naopak dílem třístranné koprodukce pod záštitou produkční společnosti Heretic, která zastupuje veškerou tvorbu Eliny Psykou. Rozdílné přístupy při výrobě těchto filmů reflektují politický, ekonomický i společenský vývoj v Řecku od doby krize do současnosti. Přístupy popsané v této části se soustředí pouze na tvorbu jedné filmařky, ovšem teoretické zaměření kapitol 7-9 čerpá i z dalších relevantních zdrojů. Ačkoliv je zkušenost každého filmaře a producenta jedinečná, vymezený okruh tvůrců pracoval za stejných podmínek. Z tohoto důvodu považuji tvorbu a zkušenosti Eliny Psykou za reprezentativní pro celou generaci filmařů „divné vlny“.

Tato praktická část pracuje s výzkumnou metodou polostrukturovaného rozhovoru. Strukturovaný rozhovor by se lépe hodil pro výzkum, v němž bych např. porovnávala zdroje jednotlivých filmařů řecké nové vlny (Reichel, 2009, s. 110-113). Polostrukturovaný rozhovor poskytl dostatek prostoru pro připravené a doplňující otázky, i pro otevřenou výpověď respondentky. Domnívám se, že nestrukturovaný,

narativní rozhovor by poskytl hlubší a konkrétnější informace, ale plánovaná setkání respondentkou se musela zrušit vzhledem ke koronavirové krizi a složité situaci, která kvůli ní v Řecku nejen pro filmaře nastala.

Otázky jsem respondentce posílala e-mailem a ona odpovídala formou hlasové nahrávky v řečtině, která byla následně přeložena do anglického jazyka. Kompletní text rozhovoru v češtině je součástí Přílohy 1 a 2. Tento způsob komunikace samozřejmě nebyl ideální a neposkytoval prostor pro přirozený rozhovor, reakce a spontánní doplňující otázky.

Metoda polostrukturovaného rozhovoru byla vzhledem k dané situaci optimální a poskytla vhled do tvorby a způsobu práce Eliny Psykou, reprezentativní pro řecký filmový průmysl. Rozhovor jsem směřovala zvláště k debutu *Věčný návrat Adonise Paraskevase* (I aionia epistrofi tou Antoni Paraskeva, 2013), a zvláště k druhému celovečernímu filmu, *Sofiin syn* (O gios tis Sofias, 2017). Otázky byly strukturované tak, aby se dotýkaly tří základních okruhů, jak je definuje Papadimitriou (2017b): solidarita, koprodukce, crowdfunding.

6. Elina Psykou

Narodila se v Aténách roku 1977, kde studovala sociologii a později filmovou režii. Studia pokračovala v Paříži v oboru kulturní historie. Jako producentka pracovala od roku 2004 na pěti krátkých filmech a roku 2007 byla vybrána na Berlinale Talent Campus. Producentsky se podílela na čtyřech celovečerních filmech, z toho na dvou vlastních.

Její režijní debut *Věčný návrat Adonise Paraskevase* (I aionia epistrofi tou Antoni Paraskeva, 2013), který vznikl v době řecké ekonomické krize, vyhrál ocenění Works In Progress 2012 v Karlových Varech a měl premiéru na Berlinale Forum 2013. Její druhý celovečerní film *Sofiin syn* (O gios tis Sofias, 2017) byl vybrán do programu Berlinale Residency 2013 a na koprodukční trh Berlinale 2014 a vyhrál cenu Work in Progress na mezinárodním filmovém festivalu Les Arcs 2015 (Elina Psykou, 2014). Premiéru měl na festivalu Tribeca 2017, kde vyhrál cenu za nejlepší hraný zahraniční film. Film se dále hrál na téměř 40 festivalech a přehlídkách. Hlavním producentem snímku *Sofiin syn* (O gios tis Sofias, 2017) je Giorgos Karnavas z produkční společnosti Heretic, který s Elinou Psykou ještě před založením společnosti spolupracoval jak na jejím debutu, tak na debutu Ektorase Lygizose *Chlapec pojíždající ptačí zob* (To agori troi to fagito tou pouliou, 2012).

6.1 Věčný návrat Adonise Paraskevase, 2013

Synopse: Adonis přijíždí do hotelového resortu u moře. Je zima, hotel je zavřený a Adonis se o samotě potlouká kolem. Má spoustu času. Než se v televizi objeví zpráva o zmizení slavného televizního moderátora Adonise Paraskevase... (The Eternal Return of Antonis Paraskevas, 2013).

Jeden z důvodů, proč se v práci věnuji tvorbě Eliny Psykou, je právě její debut *Věčný návrat Adonise Paraskevase* (I aionia epistrofi tou Antoni Paraskeva, 2013), který ke krizi přímo odkazuje. Sám Adonis Paraskevas představuje zlaté časy televizního průmyslu, je to moderní hrdina stvořený televizí, který na vrcholu své kariéry nadšeně vítal v přímém přenosu rok 2001, rok, kdy Řecko vstoupilo do eurozóny. O více než dekádu později je Adonisova mediální kariéra pasé a hrdina hledá cestu k návratu. Elina Psykou v režijní explikaci píše:

[...] Adonis je na pokraji zhroucení. Ale jako správný hrdina musí přežít a zajistit si nesmrtelnost. Adonisovi se comeback možná nikdy nepodaří, ale dluží ho sobě i všem, kdo z něj hrdinu udělali. [...] Má vlast je na pokraji zhroucení. Její dlouhá tradice uctívání hrdinů dala vzniknout dlouhé řadě z nich a nesmrtelnost se stala povinností za každou cenu. [...] Adonis Paraskevas je zcela opuštěný. Společnost mu dělá jen televizní obrazovka. Jako chorus antické tragédie mu poskytuje nepřetržitý komentář, zábavu, taneček, písničku. Má vlast je zcela opuštěná. Společnost jí dělá jen televizní obrazovka. Jako chorus antické tragédie jí poskytuje nepřetržitý komentář, zábavu, taneček, písničku. Adonis Paraskevas ztratil identitu. Je jen tím, co si o něm myslí ostatní. [...] Jeden den je hvězdou, idolem, mužem roku. Druhý den je bezvýznamný, vyřízený lúžr [...]. Má vlast ztratila identitu. Je jen tím, co si o ní myslí ostatní. Jeden den kolébka demokracie a filozofie. Druhý den líheň špíny, korupce, lenosti. Má vlast se ještě nerozhodla, čím by chtěla být. Snaží se na to přijít. Adonis Paraskevas (paraskevas je v řečtině pátek) nosí jméno trosečnickova služebníka. Má vlast je služebník trosečníka (The Eternal Return of Antonis Paraskevas, 2013).

Věčný návrat Adonise Paraskevase je producerský i režijní debut Eliny Psykou. Rozpočet snímku činil 250 tisíc eur, v přepočtu tedy 6,5 milionu korun²³. Do produkce vstoupil také producent Giorgos Karnavas ze společnosti Heretic. Věnoval se administrativnímu zajištění projektu, jeho propagaci a marketingu²⁴. V době krize debutovalo několik režisérů-producentů bez státní podpory za podobných okolností jako Psykou. Následující text má na příkladu její zkušenosti ilustrovat situaci debutujících režisérů-producentů v Řecku během krize. Elina Psykou o produkci svého prvního celovečerního filmu říká²⁵:

Film vznikl bez peněz, bez rozpočtu, bez plánu, harmonogramu a všeho, co tvoří normální produkci. Takže na otázku, jaké kroky jsem jako producentka podnikla: žádné nebyly, jakkoliv amatérsky to zní. Na tomhle principu fungovala celá produkce. Rozhodla jsem se, že natočím film, sehnala jsem nějaké přátele, rozvrhla si základní časovou linii, vyznačila, kdy se má co stát a kdy má kdo čas a řekla jsem si: fajn, tak

²³ Rozhovor s producentem Giorgosem KARNAVASEM. Atény, 24. 8. 2020. V držení autorky.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 31. 5. 2020 a 6. 7. 2020. Viz příloha č. 1 a 2.

to uděláme tehdy. Neměli jsme žádný harmonogram, žádné naplánované nebo přislíbené financování, nic takového. Potom jsme řešili hlavní partnery. A po natáčení jsme řešili, kde sehnat peníze na dokončení. Měli jsme 30 natáčecích dní. 24 hlavních a 6 dní předtáček, které se týkaly televizních pořadů, které ve filmu jsou.

Rozhodla jsem se do filmu skočit po hlavě a neztrácet čas zdlouhavým sháněním financí. Byl to můj první film a bylo mi jasné, že nikoho nebudu zajímat, producenty ani fond. Tak jsem se do toho pustila sama. Státní fond GFC zastával myšlenku, že debutanti musejí nejdřív natočit první film, aby dokázali, že jsou schopní. Moje krátké filmy neměly festivalovou kariéru, vznikly v letech 2004 a 2006. To řecké filmy ještě neměly takový úspěch jako dnes. Přechod z krátkých filmů na debut byl pro mou generaci velice obtížný. Mnoho z nás muselo první celovečerní filmy natočit bez státní podpory. Například Ektoras Lygizos a jeho Chlapec pojídající ptačí zob i Příběh 52 Alexise Alexiou. Na GFC jsem žádost nepodávala. Poslala jsem jim dříve dva celovečerní scénáře, oba zamítli. Rozhodla jsem se s Adonisem postupovat rychle, abych se nezasekla kvůli byrokratickým zpožděním. Dokonce i dnes se občas čeká na rozhodnutí GFC i dva a půl roku. Zkrátka, když se podá žádost, nikdo neví, kdy přijde odpověď. Takže z různých důvodů, které mě frustrovaly, jsem se rozhodla na nikoho nečekat a pokročit s filmem sama. Se scénářem jsem na fond nikdy nežádala. S dokončeným filmem, který vyhrál Works in Progress v Karlových Varech a měl slíbenou premiéru na Berlinale 2013, jsem na fond žádost podala a dostali jsme nějaké peníze na dokončení postprodukce, výrobu DCP, barevné korekce a práva k hudbě.

Během rešerší jsem narazila na rozhovor s Psykou, který krátce zmiňuje jistý zákon o daňových úlevách, který respondentka jako první a poslední využila. K tomuto tématu Psykou říká²⁶:

V roce 2010 existoval zákon, který garantoval daňové úlevy soukromým investorům, kteří vloží nějaké peníze do filmu. Ale byl to velmi problematický zákon s nejednoznačnou interpretací. Byla jsem první a poslední, kdo jej využil, ale ne se soukromým investorem, ale s penězi, které do filmu vložili moji rodiče. V podstatě měli dostat nějaké úlevy na daních za investici do filmu. Nicméně ten zákon naprosto selhal

²⁶ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 6. 7. 2020. Viz příloha č. 2.

a nikdo jiný ho po mě už nevyužil, protože jeho výklad pro odpočet daně byl stanovený nesprávně. Dnes už existuje na GFC zákon o filmových pobídkách.

Řecko má obecně nízkou návštěvnost kin a většina řeckých artových filmů žije především na filmových festivalech. O distribuci svého debutu respondentka říká²⁷:

V Řecku se filmu dařilo na festivalech, hráli ho například v mezinárodní soutěži na festivalu v Soluni a představitel Adonise Paraskevase Christos Stergioglou tam získal cenu za herecký výkon. Ale v kinech úspěch neměl, jako všechny podobné filmy. Hrál se dva týdny, v druhém týdnu už snad jen dvakrát v jednom regionálním kině. Prodal se méně než tisíc lístků, myslím že 900. Potom se hrál ve filmových klubech v menších městech a v hlavním městě.

O filmu se dále zmiňuji v dalších kapitolách věnovaných solidaritě, koprodukcii a crowdfundingu.

6.2 Sofiin syn, 2017

Synopse: Atény, letní Olympijské hry 2004. Jedenáctiletý Míša přijíždí z Ruska žít se svou matkou Sofií. Ještě ale neví, že tu na něj čeká nový otec. Zatímco Řecko žije olympijský sen, Míša je vržen do světa dospělých, kde se setkává s temnou stránkou svých oblíbených pohádek (Son of Sophia, 2017).

Téma zapomenuté slávy Řecku Psykou rozvíjí i ve svém druhém celovečerním snímku, který se odehrává v Aténách během zlatého věku, v čase letních Olympijských her v roce 2004 (a ve vedlejší roli se zde objevuje i Adonis Paraskevas). Důležitou roli i zde hraje televize a zašlá televizní celebrita z dob řecké vojenské diktatury. Míša je svědkem střetu dvou generací: zkostnatělých ideálů starého Řecku a nové generace, pouličního gangu, bez domova, bez vyhlídek na lepší budoucnost. Psykou v rozhovoru říká, že tato generace je sama o sobě metaforou Atén, izolovaného a opuštěného města (Yiannias, 2017). V režijní explikaci Psykou píše: "Sofiin syn je film o neschopnosti vyjádřit a přijmout lásku. Zároveň je to příběh o tom, jak vychováváme

²⁷ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 6. 7. 2020. Viz příloha č 2.

své děti a jak naše vlast zachází s budoucími občany. V tomto smyslu je film o tvorbě identity: sexuální, národní, náboženské, jazykové, politické” (Son of Sophia, 2017).

Druhý film Eliny Psykou vznikl v naprosto odlišných podmínkách, zejména díky úspěchu jejího debutu. Na vývoji scénáře pracovala Psykou v rámci programu Berlinale Residency a podpořili jej Greek Film Center i MEDIA. Film od začátku zaštiťovala produkce Heretic a producent Giorgos Karnavas. Výrobu podpořili Greek Film Center, ERT a vznikl v trojstranné koprodukci Řecko (Heretic, 44 %), Francie (KinoElektron, 33 %) a Bulharsko (Shouvkov Brothers, 23 %), získal podporu řecko-francouzského fondu CNC-GFC, bulharského filmového centra a Eurimages. O koprodukci více v příslušné kapitole. O distribuci v Řecku se starala společnost FEELGOOD Entertainment, exkluzivní distributor Walt Disney Company a Sony Pictures. Projekt měl 35 natáčecích dní a jeho rozpočet činil zhruba 950 000 eur.²⁸

Pokud jde o distribuci, skončilo to v Řecku hodně podobně jako s Paraskevasem. Proдалo se o něco víc lístků, myslím, že něco přes tisíc a něco v zahraničí²⁹. Byl samozřejmě na VOD platformách a v malých televizích. Kinodistribuce bohužel byla jen v Řecku a Bulharsku³⁰.

²⁸ Rozhovor s producentem Giorgosem KARNAVASEM. Atény, 24. 8. 2020. V držení autorky.

²⁹ 984 diváků podle informací dostupných z Evropské audiovizuální observatoře (Lumiere: Son of Sophia, 2020).

³⁰ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 6. 7. 2020. Viz příloha č. 2.

7. Solidarita

Finanční dopad krize na audiovizuální sektor byl velmi tvrdý. Přesto během krize v Řecku vznikla řada filmů, které získaly mezinárodní uznání a podařilo se jim opět dostat řeckou kinematografii do mezinárodního povědomí. Státní fond kinematografie Greek Film Center rozhodoval pomalu a neefektivně. Roku 2013 došlo nejen ke kompletnímu zmrazení fondů, ale také k přerušení činnosti televize ERT, a tak se filmaři museli smířit s dočasnou nemožností své filmy financovat za pomoci dvou klíčových institucí podpory kinematografie. Krize zároveň probudila kreativitu a urgenci pro její filmové ztvárnění. Snímky měly extrémně omezené rozpočty³¹ a pro zamezení dalších výdajů na produkci začalo množství řeckých filmařů vzájemně spolupracovat v rozměrech, které dříve neměly obdoby. Filmaři si uvědomili, že bez vzájemné výpomoci, nebudou moci filmy točit vůbec. Takové výpomoci zahrnovaly zejména vzájemné asistence bez nároku na honorář, nebo symbolické honoráře s odloženou splatností, což se týkalo štábu i herců. O těchto praktikách hovoří režisérka a producentka Athina Rachel Tsangari v rozhovoru s Papadimitriou (2017b, s. 172) jako o *solidaritě* mezi filmaři. Tsangari takto označuje spíše spolupráci a vzájemnou pomoc než podporu finanční, což bylo v době rané krize typické pro řeckou společnost i mimo filmový průmysl. Yorgos Lanthimos se například objevil jako herec ve filmu *Attenberg* (2010) Athiny Rachel Tsangari, která pracovala jako producentka na jeho snímku *Alpy* (Alpeis, 2011). Režisér Syllas Tzioumerkas byl obsazen jako herec do dramatu *Zmařené mládí* (*Wasted Youth*, 2011, r. Argyris Papadimitropoulos, Jan Vogel) a *Věčný návrat Adonise Paraskevase* (*I aionia epistrofi tou Antoni Paraskeva*, 2013, r. Elina Psykou). Tato kreativní řešení se týkala zejména nových režisérů, kteří pracovali na svých prvních a druhých celovečerních filmech. Solidarita mezi filmaři pomohla snížit náklady na produkci, což byl jediný způsob, jak debut v tehdejších podmínkách dokončit. Solidarita je tedy hybridní forma zdrojů, která se týkala zejména nezávislého filmu (Papadimitriou, 2017b, s. 172).

³¹ Blažek (2012, s. 35) uvádí, že Makridisův debut *L* (2012) vznikl s rozpočtem 250 000 eur.

Režisérka Athina Rachel Tsangari v rozhovoru (Papadimitriou, 2016, s. 242-243) k solidaritě říká:

Musíte prosit profesionály, aby pro vás pracovali téměř zadarmo. Filmaři ve Spojených státech, kteří viděli [můj film] Chevalier (2015), se mě ptají: „Kolik dní jste točili ve studiu a kolik skutečně na lodi?“ S neuvěřitelně odhodlaným štábem a herci jsme se nalodili uprostřed zimy na jachtu, která se kymácela ze strany na stranu.

Samozřejmě bych si přála, aby si stát uvědomil, že to my filmaři jsme vybudovali základy, na kterých se dá dál stavět. Lidé, kteří na těchto filmech spolupracují, mají ukázkovou pracovní morálku a oddanost. To samo o sobě protiřečí tomu, co se o Řecích dnes tvrdí. Nedostatečné finance jsou cestou k intuici a invenci. Řecký filmový průmysl se sám pohání na dvou milionech euro ročně, což pokrývá celovečerní, krátké i dokumentární filmy. Stát nenabízí daňové pobídky zahraničním produkcím, ani se mu nepodařilo ustavit řádnou filmovou školu. Je otřesné, že Řecko je jedinou evropskou zemí, která nenabízí akademické vzdělání pro základy scenáristiky, filmového herectví a tak dále. Místo toho se všichni učí na place. Někteří z nás měli to štěstí, že mohli studovat v zahraničí. Ale trpělivosti nám ubývá. Nevím, jak dlouho bude “nová vlna řeckého filmu” moci dělat tolik za tak málo.

Elina Psykou se k tématu solidarity vrací skrze svůj debut³²:

Věčný návrat Adonise Paraskevase je film, který bez solidarity a podpory přátel a štábu vůbec nemohl vzniknout. Přesto vznikl, bez rozpočtu, bez podpory Greek Film Center. Jedinou institucionální podporu, kterou získal, bylo věčné plnění ze strany televize ERT, to bylo v roce 2012. Z ERT nám zapůjčili 16 mm kameru a dva asistenty kamery, zaměstnance ERT. Jinou podporu film neměl, natočil se za peníze, které jsem si půjčila od rodičů, a které pokryly základní výdaje, benzin, jídlo, pár rekvizit a kusů oblečení. Většina členů štábu pracovala bez nároku na honorář. To se týkalo scénografky, kostymérky, maskérky, asistentky režie, skriptky, kameramana, ale také mých kolegů režisérů, kteří mi pomohli buď konzultovat, nebo se ve filmu objevili jako herci nebo komparz. Zaplaceno dostalo minimum osob, a i tak se jednalo o symbolické částky. Tento film by bez solidarity nevznikl. Tak se řečtí filmaři učí řemeslu, hodně si pomáháme. To samozřejmě neznamená, že mezi námi není rivalita a že svou roli

³² Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 31. 5. 2020. Viz příloha č. 1.

nehrají přátelství nebo nepřátelství. Ty jsou pochopitelně přítomny ve všech profesích, generacích, společnostech. Moje generace filmařů si vypomáhala enormně a do jisté míry v tom pokračujeme, přestože už to není nutné. A přesto, náležet k jedné generaci neznamena, že děláme stejné filmy, nebo že se nám líbí, na čem pracují kolegové. Ale navzájem respektujeme úsilí a vynaloženou práci navzdory odlišnému stylu nebo pohledu na věc. Myslím, že patříme ke generaci filmařů, které předchozí generace nijak nepomohla a je pro nás důležité nešířit tu nevraživost dál. To je všechno solidarita řeckých filmařů. Myslím, že bez ní by mnoho filmů nikdy nevzniklo a doufám, že bude pokračovat v nové generaci, aniž by jí stát zneužíval. Narážím na to proto, že když z té solidarity a nulové státní podpory vzejdou úspěšné snímky, neměli bychom od státu opět slyšet „no vidíte, že jste to nakonec zvládli i bez peněz“. To by se rozhodně nemělo stávat. Film je velice drahé umění, právě proto, že zaměstnává mnoho lidí na dlouhou dobu. Nejde jen štáb na place nebo v postprodukcii, ale i o všechny ostatní, kterých se natáčení přímo netýká: truhláře, švadleny, obchody, hotely, restaurace, catering. Zaměstnává se velká spousta lidí a stát v žádném případě nesmí zneužívat solidární síť, kterou jsme si my, filmaři, vybudovali.

8. Koprodukce

V této kapitole se pojmem koprodukce označuje tzv. extroverze řeckých filmařů tak, jak je definována v Papadimitriou (2018b, s. 213). Extroverze odkazuje k obratu řeckého producenta do zahraničí, k jeho hledání finančních a kreativních partnerství a možností mimo Řecko a odklonu od výlučné závislosti na státním financování a možnostech, které nabízí domácí trh. Samotný pojem *extroverze řeckého filmu* je dílem řeckých filmařů nové vlny. Pojmy koprodukce a extroverze se často používají téměř synonymně, přestože ne každá extroverze koprodukcí skutečně končí. Extroverzí se v nejjednodušší formě rozumí jakýkoliv obrat řeckých filmařů do zahraničí, ať už se jedná o zvýšený zájem o filmové festivaly, pitchingová fóra, industry workshopy, koprodukční fóra nebo hledání koproducentů jinými cestami. Jak zmiňuje kapitola 3. *Mezinárodní koprodukce*, koprodukce se typicky týkala především největších jmen řeckého filmu. Nutno podotknout, že v Řecku je velký problém s profesním filmovým vzděláním na vysokých školách a studium filmové produkce donedávna vůbec neexistovalo. Soukromá filmová škola *Hellenic Cinema and Television School Stavrakos* v současné době nabízí pouze studium režie, kamery a scénografie. Teprve roku 2004 vznikla v Soluni pod Aristotelovou univerzitou na fakultě krásných umění katedra filmu. Vzhledem k tomu, že se tato práce zabývá aktivitami řeckých producentů, považuji za důležité se o vzdělávacím systému alespoň krátce zmínit. V následujícím textu odpovídá Psykou na otázky ohledně vzdělání budoucích i stávajících filmových profesionálů³³.

Studovala jsem na Stavrakově filmové škole, tehdy žádná veřejná filmová škola neexistovala. Až později vznikla pod Aristotelovou univerzitou. Škola ale pro přijímací řízení nepožaduje žádné talentové zkoušky nebo portfolio, jen výkaz ze střední školy. Takže zkoušky jsou stejné pro obor anglická literatura i filmové herectví. Podle mého názoru ta škola nemá příliš vysokou úroveň. V Řecku neexistuje žádná prestižní veřejná filmová univerzita. Nicméně i tak jsou dnešní možnosti lepší, než když jsem studovala já a existovala jen filmová škola Stavrakos, která dnes bere jen studenty, kteří se nedostali na vysokou školu do Soluně. V tomhle ohledu nás čeká dlouhá cesta a nejsem příliš optimistická, že by se něco brzy mělo změnit, přestože je to zásadní požadavek celého řeckého filmového průmyslu. Většina Řeků absolvovala jiný studijní

³³ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 6. 7. 2020. Viz příloha č. 2.

obor a k práci ve filmu se dostali skrze známé a lásku k filmu. Není nutné mít filmové vzdělání, a profese tak zůstávají otevřené všem. Osobně jsem toho příznivcem, myslím, že umělecké profese by měly být otevřené a studium by je nemělo striktně definovat.

Mnoho dnes úspěšných řeckých filmařů z různých profesí si neprošlo klasickou filmovou školou a učili se jako asistenti na place nebo během postprodukce. Lze se domnívat, že přínos industry programů na mezinárodních filmových festivalech by pro začínající producenty skutečně vysoký, a jednalo se tak o další výhodu extroverze řeckých filmařů.

V době natáčení Věčného návratu Adonise Paraskevase, v roce 2012, koprodukce samozřejmě existovaly, ale celý systém se za posledních 8 let hodně posunul. Tehdy například Greek Film Center nemělo žádný program, který by podporoval koprodukce. Dnes už takový program existuje a řečtí producenti se také v koprodukcích za tu dobu mnohém lépe zorientovali³⁴.

Důležitou roli pro extrovertní tendence řeckého filmu sehrály mezinárodní filmové festivaly, a to zejména díky koprodukčním a networkingovým fórům, možnosti pitchingu filmů před jejich dokončením, hledání koprodukčních partnerů a distribučních dohod. Během krize se pro řecké filmaře jako nejproduktivnější platformy pro mezinárodní publicitu a koprodukce projeví zejména Berlinale Talents (dříve Berlinale Talent Campus), Talents Sarajevo, Crossroads v Soluni a Works in Progress v Karlových Varech.

Elina Psykou se vyjadřuje k účasti Works in Progress v Karlových Varech následovně³⁵:

Karlovy Vary byl první festival, kam jsme poslali work in progress Věčného návratu Adonise Paraskevase, naštěstí nás vzali a naštěstí jsme vyhráli. Výhra Works in Progress v Karlových Varech v roce 2012 nám pomohla hned dvakrát. Zaprvé bylo díky ní možné film dokončit, protože jsme mohli využít postprodukční služby v Barrandovských studiích, kde jsme naskenovali celý film. Jak jsem říkala, točili jsme

³⁴ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 6. 7. 2020. Viz příloha č. 2.

³⁵ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 31. 5. 2020. Viz příloha č. 1.

na 16 mm a skenování představovalo obrovský výdaj a kdybychom cenu nevyhráli, nedokážu si představit, z čeho bychom jej zaplatili. Asi bychom v takovém případě hledali koproducenty. Zároveň nám účast na workshopu pomohla najít společnost, která se postarala o mezinárodní prodeje, německou sales agenturu M-Appeal, se kterou jsme se seznámili během workshopů Works in Progress. Tam film viděli i lidé z Berlinale. Film je zaujal, zůstali jsme v kontaktu a později jsme je oslovili s finální verzí. Vybrali ji do soutěže, a tak jsme měli premiéru na Berlinale. Takže účast v Karlových Varech pomohla dokončení filmu, ale také jeho distribuci.

Druhý celovečerní film Eliny Psykou *Sofiin syn* (O Gios tis Sofias, 2017) byl od začátku dítětem festivalového úspěchu *Věčného návratu Adonise Paraskevase* (I aionia epistrofi tou Antoni Paraskeva, 2013), vznikl v trojstranné koprodukci pod produkční společností Heretic a producentem Giorgosem Karnavasem. Giorgose Karnavase jsem oslovila, jako druhého respondentu, aby doplnil určité informace o obou filmech, spolupráci s Elinou Psykou a směřování jeho společnosti i řeckého filmu obecně. Podařilo se mi od něj ovšem získat pouze stručné odpovědi, které rozhovor s Elinou Psykou doplňují. V následujícím textu informace o producentovi i společnosti čerpám z externích zdrojů.

Produkční společnost Heretic založili v roce v 2013 Giorgos Karnavas a Konstantinos Kontovrakis, kteří ještě před založením společnosti spolupracovali s Elinou Psykou jako s producentkou na debutu Ektorase Lygizose *Chlapec pojíždající ptačí zob* (To agori troei to fagito tou pouliou, 2012), který vznikl za významného přispění solidární sítě filmařů a o několik let později dostal zpětnou podporu od Greek Film Center a ERT. Karnavas s Psykou spolupracoval na jejích celovečerních snímcích *Věčný návrat Adonise Paraskevase* (I aionia epistrofi tou Antoni Paraskeva, 2013) a později *Sofiin syn* (O Gios tis Sofias, 2017). Kontovrakis v rozhovoru s Papadimitriou (2018b, s. 218) uvádí, že koprodukce vnímá jako nezbytnou součást kvalitních filmů, které mají ambici se dostat na mezinárodní festivaly a k mezinárodnímu publiku. Společnost Heretic systematicky cílí na evropské koprodukce, které producenti vnímají jako jediný způsob pro zabezpečení dostatečných prostředků pro výrobu filmu. Mezi lety 2016 a 2019 získala společnost podporu Eurimages pro čtyři snímky, z toho na třech figuruje jako majoritní koproducent. V roce 2018 získal Heretic koprodukční cenu Eurimages. Heretic mimo jiné založil dceřiné společnosti Heretic Outreach, první řeckou sales agenturu, která se specializuje především na

balkánskou tvorbu a Heretic Asterisk, agenturu, která se zabývá poradenstvím v oblasti produkce a marketingu (Council of Europe, 2018). Giorgos Karnavas se domnívá, že současný model řecké produkce spočívá v obratu do zahraničí, tedy právě v koprodukcích a servisních službách³⁶.

V následujícím rozhovoru pokračuje Elina Psykou popisem své zkušenosti s extroverzí řecké kinematografie na příkladu svého druhého celovečerního filmu³⁷.

Můj druhý film, Sofiin syn, vznikl na velmi odlišném modelu, právě proto, že se debutu podařila mezinárodní premiéra na Berlinale, dostal nějaká ocenění, měli jsme sales agenta atd. Takže bylo jednodušší získat státní podporu a najít zahraniční koproducenty. Začala jsem na Berlinale Residency, což je tříměsíční rezidenční program, kde jsem mohla pracovat na vývoji scénáře společně s pěti dalšími režiséry z celého světa, a kde jsme měli k dispozici tutory. Účast na Residency zároveň znamená automatickou účast na koprodukčním trhu, kde jsme se scházeli s producenty, sales agenty atd. Takže druhý film měl naprosto jiný průběh už od začátku.

Nejdřív jsme komunikovali o koprodukcí s Německem a Chorvatskem, ale skončili jsme s Francií a Bulharskem³⁸. Všichni zmínění byli známí producenta Giorgose Karnavase z produkční společnosti Heretic. Koprodukce odrážejí načasování a situaci, ve které se koprodukční země zrovna nachází. Tehdy se zrovna otvíral koprodukční fond mezi Řeckem a Francií, takže mít francouzské koprodukční partnery se řeckým filmům vyplatilo, protože mezi Greek Film Center a CNC byla podepsaná dohoda. Německého koproducenta jsme opustili a rozhodli se pro koprodukcí s Francií. Chorvatům se nepodařilo získat peníze, a tak jsme se rozhodli pro Bulharsko, které získalo podporu svého státního fondu. Takže podpora byla jen od státních fondů, žádné předprodeje, pobídky, regionální fondy jsme neměli. Jako třístranná koprodukce jsme dostali podporu Eurimages a MEDIA. To vše zaštiťoval jako producent Giorgos Karnavas a jeho společnost Heretic. Bulharsko zajistilo masky, digitální efekty, kameru a dva asistenty kamery. Bulhaři jsou skvělí na vizuální efekty, mají v tom tradici a hodně pracují na amerických projektech, které mají vysoké požadavky. Ve Francii jsme dělali celou obrazovou a zvukovou postprodukcí. V obou

³⁶ Rozhovor s producentem Giorgosem KARNAVASEM. Atény, 24. 8. 2020. V držení autorky.

³⁷ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 31. 5. 2020. Viz příloha č. 1.

³⁸ Koprodukční vstupy byly rozdělené následovně: Řecko 44 %, Francie 33 %, Bulharsko 23 % (Rozhovor s producentem Giorgosem KARNAVASEM. Atény, 24. 8. 2020. V držení autorky.).

případech šlo o minoritní koprodukce. I z Řecka šla podpora sehnat snáz, získali jsme ji od státního fondu GFC i z televize ERT. Už mě brali vážně, najednou jsem pro ně byla „někdo“. Takže vznikla řecko-francouzsko-bulharská koprodukce, za což jsem moc vděčná, protože jsme ji využili, jak nejlépe to šlo. Nakonec myslím, že z obou zemí film získal víc peněz než z Řecka, ale díky MEDIA a Eurimages se řecká strana vyrovnala.

Koprodukce s sebou přinášejí i hodně komplikací, nebo řekněme kreativních překážek. Musím říct, že se nám vlastně vyhnuly, až na těžké rozhodnutí ohledně hlavní herečky, podle scénáře Rusky. Takže jsme pořádali casting mimo Řecko, v Rusku, Francii a Německu. Nakonec jsme se rozhodli pro Valerii Tschepanowou, Rusku žijící v Německu. Nebyla to moje první volba, ale ta se z politických důvodů nelíbila francouzskému koproducentovi, a tak jsem se rozhodla ustoupit, abych nenarušila naše vztahy. Chvíli jsme se také rozmyšleli, jestli nezměnit scénář a neudělat z herečky Bulharku, ale bulharští koproducenti neměli se scénářem problém, a tak jsme to nechali být. I když si s odstupem myslím, že by to z jazykového hlediska mohlo být jednodušší.

Systém koprodukcí je časově velmi náročný, a to ničí kreativitu. Kdybych si měla slepě vybrat, jak chci filmy dělat, vybrala bych si model Adonise Paraskevase, protože je mnohem blíží tomu jádru, proč jsme se rozhodli točit filmy, blíží tomu, čemu se říká instinktivní umění. Na druhou stranu jednou vyrosteme a nemůžeme se pořád chovat jako rozmazlené děti. Bohužel, bohudík, romantické časy jsou za námi a umělec už nefunguje tak, že sedí doma, dostane nápad, zavolá kamarádům a jde točit. Do určité míry to tak pořád trochu je, ale nelze neustále spoléhat na dobrou vůli ostatních. To je velká diskuze. Já si myslím, že by všichni měli dostat zapláceno, ale zároveň by systém financování měl být trochu flexibilnější. Měly by existovat pobídky pro jednotlivce, protože není možné se spoléhat jen na státní podporu a být na ní zcela závislý. Stát by měl také kultuře vyjít vstříc a najít způsoby, jak podporovat osoby, které v kultuře pracují, vždyť kultura je stejně důležitá jako vzdělání. To jsou velké otázky, které se řeší i za hranicemi Řecka, v evropském i globálním měřítku.

Evropské koprodukce a role zahraničních filmových festivalů byly pro řecké filmaře během krize klíčové a hrají velkou roli dodnes. Přestože extroverze filmového průmyslu nemůže vyřešit problematickou podporu kinematografie v Řecku, jde v

současnosti o jedinou metodu, kterou lze zabezpečit potřebné financování bez zásadních kompromisů.

9. Crowdfunding

Crowdfunding patří k alternativním způsobům financování filmových projektů, kdy se finanční prostředky žádají přímo od budoucích diváků. Zatímco crowdsourcing se vztahuje většinou ke kreativním nebo pracovním příspěvkům z řad veřejnosti, o nichž Psykou i Papadimitriou (2017b) hovoří jako o solidaritě mezi filmaři, crowdfunding se týká finančních příspěvků. Filmaři mohou na internetu svůj projekt představit návštěvníkům dané webové stránky, kteří budou ochotni mu v případě zájmu poskytnout určitou finanční podporu. Steinberg (2012, s. 2-3) rozlišuje dva typy crowdfundingu: kapitálový crowdfunding, který za investici nabízí podíl na zisku a týká se zejména komerčních projektů a crowdfunding, který nabízí za příspěvek škálu odměn. U filmových projektů se jedná nejčastěji o fotosky, plakáty, DVD, uměleckou účast na projektu, setkání s tvůrci atd. Crowdfunding spoléhá na velké množství lidí, kteří přispějí většinou malou částkou s velkým předstihem. Důvěra mezi tvůrci a přispěvateli je pro úspěšnou kampaň klíčová. Princip crowdfundingu není nový, například John Cassavetes se obrátil na veřejnost v rozhlasovém pořadu a vybral peníze na svůj první film *Stíny* (Shadows, 1959) (Tzioumakis, 2006, s. 174). Popularitu tento způsob alternativního financování získal relativně nedávno díky specializovaným webovým platformám, které umožnily globální přístup tvůrcům i přispěvatelům. Nejúspěšnější mezinárodní platformy, které filmaři využívají k prezentaci svých projektů za účelem crowdfundingu, jsou indiegogo.com a kickstarter.com, založené v roce 2008 a 2009. V mnoha zemích ale existují i platformy pro projekty lokálního významu. V Řecku byl před krizí crowdfunding jen minimálně známý a užívaný (Papadimitriou, 2017b, s. 173), až od roku 2012 na řecké scéně působila společnost groopio.com, dnes již zrušená, nicméně během krize velice aktivní v oblasti alternativního financování filmů.

Groopio ve spojení s filmovým magazínem Flix zorganizovalo dva ročníky Festivalu alternativního financování filmu (2012-2013). Filmaři mohli vytvořit kampaně svým krátkometrážním či celovečerním snímkům na platformě groopio.gr a Flix vybral určitý počet nejzajímavějších projektů, které byly představeny na festivalu. Dva výherci, krátkometrážního a celovečerního filmu, získali (kromě příspěvků ze své kampaně) finanční odměnu, která se vybrala z diváckého hlasování (1 hlas = 1 euro) a rozdělila se mezi vítěze. Partnerem festivalu byla produkce Stefi & Lynx, která vítězům zapůjčila osvětlovací a gripovou techniku a postprodukční pracoviště. Druhým

partnerem bylo aténské kino Danao, kde se konala premiéra těchto snímků (Flix, 2013b, 2013c).

Financování filmu jeho budoucími diváky bylo dalším pilířem kreativity producentů a nezávislých filmařů během krize. Pokud se nepodařilo pokrýt nezbytné výdaje z běžných finančních zdrojů a kolegiální solidarity, oslovovaly produkce s prosbou o příspěvek budoucí diváky. Athanasiou v soukromém rozhovoru s Papadimitriou (2017b: 177) uvedla, že crowdfunding neměl zásadní vliv dlouhodobě zhoršení ekonomické situace v zemi a množství projektů, které podporu přes tyto platformy shánělo, zapříčinilo, že veřejnost byla podpoře méně nakloněna, nebo jí nebyla schopna a žádný udržitelný model tedy nevznikl. Úspěšné projekty měly kromě skvěle zvládnuté kampaně silný politický nebo společenský náboj a velkou fanouškovskou základnu. Jen málo kampaní bylo natolik úspěšných, že zabezpečily dokončení filmu (Papadimitriou, 2017b, s. 177).

O crowdfundingu jsem přemýšlela u Věčného návratu Adonise Paraskevase, ale pro financování jsem ho nevyužila. Vypadalo to, že v Řecku se crowdfunding nikdy doopravdy neuchytil a já se domnívala, že by kampaň nebyla úspěšná. Celkově Řecku bylo jen minimum případů, kdy byl crowdfunding úspěšný³⁹.

Papadimitriou (2017b) přesto crowdfunding vnímá jako samostatnou kategorii kreativity řeckých producentů během krize. V podstatě se dá říci, že crowdfunding je pouze odvětvím solidarity, rozšířené z členů štábu i na budoucí diváky.

Řecký crowdfunding měl zajímavé ambice, ovšem v zemi, která procházela ekonomickou krizí, se nemohlo jednat o udržitelný způsob financování filmů. Neúspěch crowdfundingových kampaní tvůrcům nelze vyčítat. V roce 2013 mělo Řecko 27% nezaměstnanost (ČTK, 2013) a je zřejmé, že za takových podmínek je velmi komplikované od veřejnosti žádat jakékoliv částky na podporu nezávislých filmů, když financování nebyly schopné ani příslušné instituce.

³⁹ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 6. 7. 2020. Viz příloha č. 2.

10. Závěr

Tato práce si kladla za cíl odpovědět na základní výzkumné otázky: Jak ekonomická krize zasáhla a proměnila řecký filmový průmysl? Jakým způsobem se s nastalou situací vypořádali producenti?

První otázku jsem formulovala s hypotézou, že ekonomická krize nějakým způsobem narušila jinak fungující systém podpory kinematografie v Řecku. Už nástin prostředí v teoretické části práce tuto hypotézu vyvrací. Pozůstatek pravicové diktatury 1967-1974 se do současnosti promítá silným vlivem státu na hlavní instituce podpory kinematografie, jako je například televize veřejné služby ERT, kontrolovaná úřadem předsedy vlády. Ekonomická krize v kombinaci s pomalou a neefektivní administrativou Greek Film Center už jen umocnila silnou nedůvěru filmařů k těmto institucím.

Vláda během ekonomické krize z úsporných důvodů bez varování ukončila 11. června 2013 činnost televize ERT. To mělo za následek nejen ztrátu tisíců pracovních míst, ale i ztrátu financování či příslibů financování jednotlivých filmových projektů, které kvůli pomalým administrativním procesům často ani neměly písemnou formu. S důsledky tohoto rozhodnutí se museli vypořádat sami filmaři se svými projekty v různých fázích výroby a zafinancování. Některé z tehdejších závazků se dodnes nepodařilo zcela splnit.

Téhož roku se spekovalo o uzavření Greek Film Center, státního fondu kinematografie. Dodnes je instituce nechvalně známá dlouhými prodlevami mezi podáním žádostí a rozhodnutím rady fondu: "Dokonce i dnes se občas čeká na rozhodnutí GFC i dva a půl roku. Zkrátka, když se podá žádost, nikdo neví, kdy přijde odpověď"⁴⁰. Nakonec byly fondy Greek Film Center pouze dočasně zmrazeny, ale i tak se filmaři ocitli bez podpory z veřejných zdrojů, a tedy také bez možnosti své snímky dofinancovat díky koprodukčním vstupům. Filmaři, kteří s úspěchem tvořili navzdory mimořádně nepříznivým podmínkám, aby získali dostatek zkušeností a kredit

⁴⁰ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 31. 5. 2020. Viz příloha č. 1.

pro svou další tvorbu, se následně dočkali jen dalšího nepochopení ze strany státu: „no vidíte, že jste to nakonec zvládli i bez peněz“⁴¹.

Z ekonomické krize se stala krize společenská a hodnotová. Řeční filmaři z potřeby na nastalou situaci reagovat podnítili vznik nové vlny řeckého filmu. Mezi společné rysy filmařů této generace patří vyobrazení ekonomické krize, rozpad hodnot, selhání komunikace. Právě ustavení této neorganizované nové vlny v očích festivalů, kritiků a diváků bylo pro řecký filmový průmysl zásadní, protože spojilo řecký festivalový film s určitým očekáváním. Festivalové úspěchy jsou důležité pro instituce filmové podpory i pro kariéru samotných filmařů. Jak ukazuje případ Eliny Psykou, festivalový úspěch debutu jí dopomohl k úspěšnému zafinancování a koprodukcii druhého filmu.

Nabízí se otázka, co z úspěchu debutantů během krize bylo štěstí a co strategie. Zásadní strategické rozhodnutí bylo natočit debut a prokázat schopnosti pro další tvorbu. Na mezinárodních filmových festivalech tyto debuty těžily z nedávných úspěchů Yorgose Lanthimose a Athiny Rachel Tsangari a postupně formovaly estetiku řecké nové vlny.

Druhou otázku, jak se s nastalou situací vypořádali producenti, jsem formulovala s předpokladem, že řecký producent se od českého příliš neliší. Očekávala jsem, že od respondenta získám kromě rozhovoru také materiály a data, které by ilustrovaly období během krize a po ní. Zásadní odlišností řeckých producentů, zejména v počátcích jejich kariéry, bylo po dlouhou dobu neexistující vzdělání v oblasti filmové produkce, které má i dnes jisté limity. Je logické, že debutanti nemohli spoléhat na produkční společnosti v době ekonomického kolapsu země, a tak se produkce svých prvotin ujali sami režiséři. U debutů, které během krize vznikaly, je tak patrná jistá míra improvizace vyvážená iniciativou reflektovat nastalou situaci. Protože během krize chyběly peníze celému filmovému průmyslu, vznikaly celovečerní snímky metodou „intuitivní produkce“ - bez rozpočtu, harmonogramu, finančního plánu a všeho, co bychom považovali za nutnou součást výroby filmu. Elina Psykou navíc popisuje, že její debut vznikl v několika etapách, kdy zrovna finance byly k dispozici a bylo možné točit. A až po skončení natáčení sháněla finance na celou postprodukcii.

⁴¹ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 31. 5. 2020. Viz příloha č. 1.

Protože nebylo možné získat podrobná data k debutu Psykou a porovnat způsob vzniku obou filmů pomocí tabulek, rozhodla jsem se celou praktickou část pojmut čistě metodou polostrukturovaného rozhovoru.

Volba respondentky se ukázala jako šťastná. Elina Psykou splňovala má kritéria (debutovala během krize a po krizi natočila druhý film už jako uznávaná filmařka). Na rozdíl od ostatních tvůrců její generace, které jsem zvažovala, má Psykou producerskou zkušenost i mimo vlastní debut, zatímco jiní se dnes profilují pouze jako režiséři. Její producerský přístup k debutu nebyl v době krize nijak ojedinělý či extrémní. Pro zafinancování svého druhého filmu využila festivalový úspěch své prvotiny, mezinárodní koprodukce, národní, mezinárodní i evropské možnosti financování. Bohužel se mi nepodařilo získat podrobné vyjádření od Giorgose Karnavase z produkční společnosti Heretic, který se jako producent podílel na druhém snímku Psykou, vyrobeném ve třístranné koprodukci. Směřování společnosti Heretic, orientované na koprodukční tvorbu, reprezentuje obecné směřování producentů artových filmů v Řecku.

Tato práce je stále jen úvodem do celé problematiky řecké filmové produkce, ilustrované na tvorbě jedné tvůrkyně. Výhodou přístupu, který jsem využila v práci, jejíž téma je v českém kontextu ne zcela reflektované, je důkladné seznámení s tvorbou dané režisérky. Případné rozšíření této práce by se mohlo zaměřit přímo na současnou tvorbu a směřování řeckých produkčních společností. Další možností by bylo v rozšíření zahrnout i další filmaře. Zajímavými respondenty podle vzoru Psykou-Karnavas by byl režisér Babis Makridis a producentka Amanda Livanou. Makridisův debut *L* (*L*, 2012) vznikl za podpory společnosti Faliro House, o které se v práci zmiňuji v kapitole 2.3, jeho druhý film *Lítost* (*Oiktos*, 2018) vznikl v minoritní koprodukci s Polskem, pod produkční společností Neda Amandy Livanou. Zajímavý by byl i případ Alexandrose Avranase, který po svém úspěšném debutu *Miss Violence* (2013) natočil snímek *Temné Zločiny* (*Dark Crimes*, 2016) v americké produkci. Další možností by bylo i zaměření na filmaře, kteří během krize natočili úspěšné snímky, ale později se filmové režii už nevěnovali, například Alexis Alexiou, Ektoras Lygizos nebo Panos Koutras.

Tato práce popisuje, jak se v poslední dekádě z krize filmového průmyslu rodily filmy o krizi a jak filmy o hledání identity vytvořily identitu řeckého filmu. Závěrem věřím, že práce bude přínosným materiálem pro čtenáře z řad filmových teoretiků i profesionálů.

Seznam použitých pramenů a literatury

Monografie

COLEMAN, James, ROLLET, Brigitte. *Television in Europe*. Exeter: Intellect Books, 1997. ISBN 9781871516920.

JÄCKEL, Anne. *European Film Industries*. London: British Film Institute, 2003. ISBN 9780851709475.

KARALIS, Vrasidas. *A History of Greek Cinema*. New York: Continuum, 2012. ISBN 9781441194473.

REICHEL, Jiří. *Kapitoly metodologie sociálních výzkumů*. Praha: Grada Publishing, 2009. ISBN 978-80-247-3006-6.

STEINBERG, Scott, DeMARIA, Rusel. *The Crowdfunding Bible: How to Raise Money for Any Startup, Video Game or Project*. Lulu.com, 2008. ISBN 978-1105726286.

Příspěvky v monografiích

LIZ, Mariana, 2015. From European co-productions to the euro-pudding. In: HARROD, Mary, LIZ, Mariana, TIMOSHKINA, Alissa. *The Europeanness of European cinema: Identity, meaning, globalisation*. London: I.B. Tauris, s. 85-87. ISBN 9781780769295.

PAPADIMITRIOU, Lydia, 2018b. European Co-productions and Greek Cinema since the Crisis: "Extroversion" as Survival. In: HAMMET-JAMART, Julia, MIRIC, Petar, NOVRUP REDVAL, Eva. *European Film and Television Co-production: Policy and Practice*. London: Palgrave Macmillan. s. 207-222. ISBN 9783319971568.

PAPADIMITRIOU, Lydia, 2017a. The Economy and Ecology of Greek Cinema Since the Crisis: Production, Circulation, Reception. In: TZIOVAS, Dimitris. *Greece in Crisis: The Cultural Politics of Austerity*. London: I.B.Tauris & Colorado LTD, s. 135-157. ISBN 978-0755601097.

PAPADIMITRIOU, Lydia, 2015. In the Shadow of the Studios, the State and the Multiplexes: Independent Filmmaking in Greece. In: ERICSON, Mary, BALTRUSCHAT, Doris. *The Meaning of Independence: Independent Filmmaking around the Globe*. London: University of Toronto Press, s. 113-130. ISBN 978-1-4426-2037-7.

Články v časopisech

BLAŽEK, Jiří. L Babise Makridise a nový řecký film. *Cinepur*, 2012, 19(84). ISSN 1213-516X.

CHALKOU, Maria. A new cinema of 'emancipation': Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s'. *Interactions: Studies in Communication & Culture*. 2012, 3(2), 243-261. ISSN 1757-2681.

GEORGAKAS, Dan. Greek Cinema For Beginners: A Thumbnail History. *Film Criticism*. 2002, 27(2). ISSN 01635069.

KOURELOU, Olga., et al. Crisis and Creativity: The New Cinemas of Portugal, Greece and Spain. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. 2014, 12(1-2), 133-151. ISSN 1474-2756.

LYKIDIS, Alex. Crisis of Sovereignty in Recent Greek Cinema. *Journal of Greek Media & Culture*. 2015a, 1(1), 9-27. ISSN 20523971.

MADEMLI, Geli. From the Crisis of Cinema to the Cinema of Crisis: A "Weird" Label for Contemporary Greek Cinema. *Frames Cinema Journal*. 2016, 9(1), 1-9. ISSN 2053-8812.

PAPADIMITRIOU, Lydia. Greek cinema as European cinema: coproductions, Eurimages and the Europeanisation of Greek cinema. *Studies in European Cinema*. 2018a, 15(2-3), 207-223. ISSN 1741-1548.

PAPADIMITRIOU, Lydia. Transitions in the periphery: Funding film production in Greece since the financial crisis. *International Journal on Media Management*. 2017b, 19(2), 164-181. ISSN 1424-1277.

PAPADIMITRIOU, Lydia. On solidarity, collaboration and independence: Athina Rachel Tsangari discusses her films and Greek cinema with Vangelis Calotychos, Lydia Papadimitriou and Yannis Tzioumakis. *Journal of Greek Media & Culture*. 2016, 2(2), 232-253. ISSN 20523971.

PAPADIMITRIOU, Lydia. Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*. 2014, 2(1), 1-19. ISSN 2241-6692.

PAPATHANASSOPOULOS, Stylianos. The Politics and the Effects of the Deregulation of Greek Television. *Europeafn Journal of Communication*. 1997. 12(3), 351-368. ISSN 0267-3231.

Články v periodikách

ALIKAJ, Arlis, SPEED, Madeleine, 2020. Rights Denied: Albanians in Greece Face Long-Term Limbo. In: balkaninsight.com [online]. 1.7. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://balkaninsight.com/2020/07/01/rights-denied-albanians-in-greece-face-long-term-limbo/>.

ATHANASOULIA, Stella., SHEVCHENKO, Vitaly, 2013. Profile: Greek State Broadcaster ERT. In: [bbc.com](https://www.bbc.com) [online]. 12.5. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/world-europe-22875637>.

BBC, 2013. Greece Suspends State Broadcaster ERT to Save Money. In: [bbc.com](https://www.bbc.com) [online]. 12.5. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/world-europe-22861577>.

Council of Europe, 2018. One EURIMAGES CO-PRODUCTION AWARD for two: Konstantinos Kontovrakis & Giorgos Karnavas. In: coe.int [online] 20.11. [cit.

1.8.2020]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/eurimages-co-production-award-2018/16808f049b>.

ČT24, 2015. Po dvou letech zpátky na obrazovce. Řecká ERT obnovila vysílání. In: ct24.ceskatelevize.cz [online]. 11.6. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/1535332-po-dvou-letech-zpatky-na-obrazovce-recka-ert-obnovila-vysilani>.

ČTK, 2013. Řecká nezaměstnanost vystoupala k 27 %. Více než polovina mladých Řeků je bez práce. In: ihned.cz [online]. 10.1. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://byznys.ihned.cz/c1-59097240-recka-nezamestnanost-vystoupala-k-27->.

ECONOMOU, Vassilis, 2017. The Greek Film Centre receives an extraordinary grant. In: cineuropa.org [online]. 28.3. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/326271/>.

ECONOMOU, Vassilis, 2017b. The Greek Film Centre funds projects in partnership with the CNC. In: cineuropa.org [online]. 23.11. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/343274>.

EBU, 2013. EBU Urges Greek Government to Reverse Decision on ERT. In: ebu.ch [online], 11.6. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.ebu.ch/news/2013/06/ebu-urges-greek-government-to-re>.

European Documentary Network, 2015. Greek Film Industry Pressured by Tax Abolition: Letter to Greek Documentary Association. In: edn.network [online]. 21.10. [cit. 1. 8. 2020]. Dostupné z: http://edn.network/news/news-story/article/greek-film-industry-pressured-by-tax-abolition-letter-to-greek-documentary-association/?tx_felogin_pi1%5Bforgot%5D=1&tx_ttnews%5BbackPid%5D=111&cHash=380007b2a1885d647b6212d2f9f27e21.

European Documentary Network, 2009. Filmmakers of Greece unite to improve film regulations and funding. In: edn.network [online]. 12.10. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <http://edn.network/news/news-story/article/filmmakers-of-greece-unite-to-improve-film-regulations-and->

[funding/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=138&cHash=830d149ee6dfa1556709a469165591a3](https://www.flix.gr/news/funding/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=138&cHash=830d149ee6dfa1556709a469165591a3).

Flix, 2013. Πόσο κινδυνεύει το ελληνικό σινεμά από το κλείσιμο της ΕΡΤ;. In: [Flix.gr](https://www.flix.gr/news/poso-kindyneyei-to-ellhniko-sinema-apo-to-kleisimo.html) [online]. 17.6. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.flix.gr/news/poso-kindyneyei-to-ellhniko-sinema-apo-to-kleisimo.html>.

Flix, 2013b. Πώς να σταματήσετε να φοβάστε και να αγαπήσετε το crowdfunding!. In: [Flix.gr](https://www.flix.gr/news/pos-na-stamathsete-na-fobaste-kai-na-agaphsete-to.html) [online]. 8.10. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.flix.gr/news/pos-na-stamathsete-na-fobaste-kai-na-agaphsete-to.html>.

Flix, 2013,c. Το πρώτο κινηματογραφικό φεστιβάλ εναλλακτικής χρηματοδότησης είναι Ε.Δ.Ω.. In: [Flix.gr](https://www.flix.gr/news/to-proto-kinematografiko-festibal-enallaktikhs-xrh.html) [online]. 1.10. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.flix.gr/news/to-proto-kinematografiko-festibal-enallaktikhs-xrh.html>.

Flix, 2014. Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 2014: Ένας Πρόεδρος, μια Υφυπουργός και μια «Ατέρμονη Θλίψη». In: [Flix.gr](https://www.flix.gr/news/thessaloniki-2014-awards-ceremony.html) [online]. 8.11. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.flix.gr/news/thessaloniki-2014-awards-ceremony.html>.

Greek Travel Pages, 2020. Greece to Increase Cash Rebate for Producers Filming in the Country. In: [news.gtp.gr](https://www.news.gtp.gr/2020/05/29/greece-increase-cash-rebate-producers-filming-country/) [online]. 29.5. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.news.gtp.gr/2020/05/29/greece-increase-cash-rebate-producers-filming-country/>.

HOMER, Sean. 2017. Awkward in Life: Greek Cinema in Times of Crisis. In: [ffzg.unizg.hr](http://www.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2017/10/Homer_Awkward-in-Life.pdf) [online]. 1.10. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: http://www.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2017/10/Homer_Awkward-in-Life.pdf.

KARAKEVA, Sofia, 2014. Dopady krize na řeckou televizi. In: [newtonmedia.cz](https://www.newtonmedia.cz/cs/mediainfo-cz/svet/dopady-krize-na-reckou-televizi-crisis-impact-on-greek-tv/detail?aid=550) [online]. 6.3. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.newtonmedia.cz/cs/mediainfo-cz/svet/dopady-krize-na-reckou-televizi-crisis-impact-on-greek-tv/detail?aid=550>.

KIORTSI, Florentia, 2017. Film Director Elina Psykou: Riding on the winds of fantasy through dark times. In: [greeknewsagenda.gr](https://www.greeknewsagenda.gr) [online]. 6.10. [cit. 1.8.2020]. Dostupné

z: <https://www.greeknewsagenda.gr/index.php/interviews/filming-greece/6536-film-director-elina-psykou-riding-on-the-winds-of-fantasy-through-dark-times>.

KRANAKIS, Manolis, 2013. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου δεν κλείνει. Αφού το λέει και ο Υπουργός!. In: [Flix.gr](http://flix.gr) [online]. 5.6. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://flix.gr/news/to-ellhniko-kentro-kinhmatografoy-den-kleinei-afoy.html>.

LYKIDIS, Alex, 2015. Greek cinema Since the Crisis. In: mariasanfilippo.net [online]. 1.5. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: http://mariasanfilippo.net/blog/wp-content/uploads/2013/04/Greece-Cinema-Since-the-Crisis_Alex-Lykidis.pdf.

MACNAB, Geoffrey, 2017. How the revised European co-pro treaty can benefit producers. In: screendaily.com [online]. 10.2. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.screendaily.com/features/how-the-revised-european-co-pro-treaty-can-benefit-producers/5114776.article>.

MALOUCHOU, Vassiliki, 2019. From Boom to Bust: Is Greek Exhibition Recovering?. In: boxofficepro.com [online]. 7.11. [cit. 22.8.2020]. Dostupné z: <https://www.boxofficepro.com/is-greek-movie-exhibition-recovering/>.

McCLINTOCK, Pamela, 2014. Berlin: Greece's Faliro House Grows Footprint, Partners With FilmNation. In: hollywoodreporter.com [online]. 2.11. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/news/berlin-greeces-faliro-house-grows-679240>.

ROSE, Steve, 2011. Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek Cinema. In: theguardian.com [online] 27.8. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>.

YIANNIAS, Vicki James, 2017. Son of Sophia Wins at Tribeca Film Festival. In: greeknewsonline.com [online]. 28.4. [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.greeknewsonline.com/son-of-sophia-wins-at-tribeca-film-festival/>.

Legislativa

Zákon č. 3905/2010. Support and Development of Cinematographic Art and Other Provisions. In: [gfc.gr](http://www.gfc.gr) [online]. [cit.1.8.2020]. Dostupné z: http://www.gfc.gr/images/files/Law_3905_translation.pdf.

Vládní studie

Paragogi Kinimatografikon Tainion stin Ellada: Epidraseis stin Oikonomia. *Foundation for Economic and Industrial Research*. IOBE ©2014. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: https://hellenicfilmacademy.gr/wp-content/uploads/2016/03/Παραγωγή-κινηματογραφικών-ταινιών-στην-Ελλάδα_Περίληψη_FINAL.pdf.

ŠMÍD, Milan. *Veřejnoprávní a soukromé televize v některých evropských zemích. Studie zpracovaná pro Parlament České republiky*. Parlamentní institut ©2004 [cit. 2.8. 2020] Dostupné z: <https://docplayer.cz/5993687-Verejnopravni-a-soukrome-televize-v-nekterych-evropskych-zemich.html>.

Evropské studie

Focus 2011: *World Market Trends*. European Audiovisual Observatory ©2011. [cit. 22.8.2020]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/focus-2011/168088dca5>.

Focus 2012: *World Market Trends*. European Audiovisual Observatory ©2012. [cit. 22.8.2020]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/focus-2012/168088dca6>.

Focus 2013: *World Market Trends*. European Audiovisual Observatory ©2013. [cit. 22.8.2020]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/focus-2013/168088dca7>.

Focus 2014: *World Market Trends*. European Audiovisual Observatory ©2014. [cit. 22.8.2020]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/focus-2014/168088dca8>.

Focus 2015: *World Market Trends*. European Audiovisual Observatory ©2015. [cit. 22.8.2020]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/focus-2015/168088dca9>.

Focus 2016: *World Market Trends*. European Audiovisual Observatory ©2016. [cit. 22.8.2020]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/focus-2016/168088dcaa>.

Focus 2017: *World Market Trends*. European Audiovisual Observatory ©2017. [cit. 22.8.2020]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/focus-2017/168088dcab>.

Focus 2018: *World Market Trends*. European Audiovisual Observatory ©2018. [cit. 22.8.2020]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/focus-2018-world-film-market-trends/1680946e69>.

Focus 2019: *World Market Trends*. European Audiovisual Observatory ©2019. [cit. 22.8.2020]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/focus-2019/1680994a74>.

Webové stránky

35% Cash Rebate [online]. ©2020 Film Commission [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.filmcommission.gr/incentives/25-cash-rebate/>.

Annual Catalogue. [online]. © 2017 Greek Film Center. [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: <http://www.gfc.gr/en/films/annual-catalogue.html>

Elina Psykou [online]. ©2014 Homemade Films [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://homemadefilms.gr/elina-psykou/>.

Eurimages [online]. ©2020 Council of Europe [cit. 14.12.2019]. Dostupné z: <https://www.coe.int/en/web/eurimages/>.

European Convention on Cinematographic Co-Production [online]. ©2020 Council of Europe [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/147/signatures?p_auth=ZWC7Jyxz.

Greek Film Center [online]. ©2017 Greek Film Center [cit. 14.12.2019]. Dostupné z: <http://www.gfc.gr/en/gfc/gfc-profile.html>.

Hellenic Film Commission - Greek Film Centre [online]. ©2017 [cit. 2.8.2020].

Dostupné z: <https://www.filmcommission.gr>

History of Greek Film Center [online]. ©2017 Greek Film Center [cit. 14.12.2019].

Dostupné z: <http://www.gfc.gr/en/gfc/history.html>.

International Coproduction Research Network [online]. ©2016 International

Coproduction Research Network [cit. 1.8.2020]. Dostupné z: <https://www.copro-research-network.org/projects>.

LUMIERE : Son of Sofia. [online]. ©2020 [cit. 2.8.2020]. Dostupné z:

http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=75908.

Competition Assessment Reviews: Greece 2017 [online]. ©2017 OECD Competition

Assessment Reviews [cit. 2.8.2020]. Dostupné z: https://read.oecd-ilibrary.org/finance-and-investment/oecd-competition-assessment-reviews-greece-2017_9789264088276-en#page1.

Son of Sofia [online]. ©2017 European Film Academy, [cit. 1.8.2020]. Dostupné z:

https://europeanfilmawards.eu/en_EN/film/son-of-sofia.9343.

The Eternal Return of Antonis Paraskevas [online]. ©2013 European Film Academy,

[cit. 1.8.2020]. Dostupné z: https://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/film/the-eternal-return-of-antonis-paraskevas.

Rozhovory

Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 31. 5. 2020. Viz příloha č. 1.

Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 6. 7. 2020. Viz příloha č. 2.

Rozhovor s producentem Giorgosem KARNAVASEM. Atény, 24. 8. 2020. V držení autorky.

Přílohy

Příloha 1 - Rozhovor s Elinou Psykou 31. 5. 2020

Věčný návrat Adonise Paraskevase je film, který bez solidarity a podpory přátel a štábu vůbec nemohl vzniknout. Přesto vznikl, bez rozpočtu, bez podpory Greek Film Center. Jedinou institucionální podporu, kterou získal, bylo věcné plnění ze strany televize ERT, to bylo v roce 2012. Z ERT nám zapůjčili 16 mm kameru a dva asistenty kamery, zaměstnance ERT. Jinou podporu film neměl, natočil se za peníze, které jsem si půjčila od rodičů, a které pokryly základní výdaje, benzin, jídlo, pár rekvizit a kusů oblečení. Většina členů štábu pracovala bez nároku na honorář. To se týkalo scénografky, kostymérky, maskérky, asistentky režie, skriptky, kameramana, ale také mých kolegů režisérů, kteří mi pomohli buď konzultovat, nebo se ve filmu objevili jako herci nebo komparz. Zapláceno dostalo minimum osob, a i tak se jednalo o symbolické částky. Tento film by bez solidarity nevznikl. Tak se řečí filmaři učí řemeslu, hodně si pomáháme. To samozřejmě neznamená, že mezi námi není rivalita a že svou roli nehrají přátelství nebo nepřátelství. Ty jsou pochopitelně přítomny ve všech profesích, generacích, společnostech. Moje generace filmařů si vypomáhala enormně a do jisté míry v tom pokračujeme, přestože už to není nutné. A přesto, náležet k jedné generaci neznamená, že děláme stejné filmy, nebo že se nám líbí, na čem pracují kolegové. Ale navzájem respektujeme úsilí a vynaloženou práci navzdory odlišnému stylu nebo pohledu na věc. Myslím, že patříme ke generaci filmařů, které předchozí generace nijak nepomohla a je pro nás důležité nešířit tu nevraživost dál. To je všechno solidarita řeckých filmařů. Myslím, že bez ní by mnoho filmů nikdy nevzniklo a doufám, že bude pokračovat v nové generaci, aniž by jí stát zneužíval. Narážím na to proto, že když z té solidarity a nulové státní podpory vzejdou úspěšné snímky, neměli bychom od státu opět slyšet „no vidíte, že jste to nakonec zvládli i bez peněz“. To by se rozhodně nemělo stávat. Film je velice drahé umění, právě proto, že zaměstnává mnoho lidí na dlouhou dobu. Nejde jen štáb na place nebo v postprodukcii, ale i o všechny ostatní, kterých se natáčení přímo netýká: truhláře, švadleny, obchody, hotely, restaurace, catering. Zaměstnává se velká spousta lidí a stát v žádném případě nesmí zneužívat solidární sítě, kterou jsme si my, filmaři, vybudovali.

K otázce ohledně uzavření ERT. Z televize ERT jsme dostali k dispozici 16 mm kameru a 2 asistenty kamery, zaměstnance televize. O zrušení televize ERT jsem se dozvěděla na letišti v Aténách, na cestě do Karlových Varů, kde se měl promítat dokončený film v sekci „10 evropských režisérů roku podle magazínu Variety“. Na místě se na to všichni novináři ptali a celý festival události v Řecku hodně sledoval. Film byl v té době už dokončený a měl po premiéře. I tak nás uzavření ERT ovlivnilo. ERT nám dalo k dispozici kameru a asistenty, ale z čistě byrokratických důvodů jsme s nimi nepodepsali žádnou smlouvu, která by televizi zajistila nějaké promítání filmu. Takže ERT se zrušila, a my jsme s nimi neměli smlouvu. Už je to 7 let a stále ji nemáme, jakkoliv neuvěřitelně to zní. Nedávno jsem se dozvěděla, že už je to na dobré cestě a měli bychom ji podepsat v nejbližších měsících. Z tohoto důvodu se film ještě nehrál v televizi. Víím, že to zní bláznivě, ale touhle rychlostí se tu věci dějí.

Pokud jde o žádosti na fond. Na GFC jsem žádost nepodávala. Poslala jsem jim dříve dva celovečerní scénáře, oba zamítlí. Rozhodla jsem se s Adonisem postupovat rychle, abych se nezasekla kvůli byrokratickým zpožděním. Dokonce i dnes se občas čeká na rozhodnutí GFC i dva a půl roku. Zkrátka, když se podá žádost, nikdo neví, kdy přijde odpověď. Takže z různých důvodů, které mě frustrovaly, jsem se rozhodla na nikoho nečekat a pokročit s filmem sama. Takže se scénářem jsem na fond nikdy nežádala. S dokončeným filmem, který vyhrál Works in Progress v Karlových Varech a měl slíbenou premiéru na Berlinale 2013, jsem na fond žádost podala a dostali jsme nějaké peníze na dokončení postprodukce, výrobu DCP, barevné korekce a práva k hudbě.

Karlovy Vary byl první festival, kam jsme poslali work in progress Věčného návratu Adonise Paraskevase, naštěstí nás vzali a naštěstí jsme vyhráli. Výhra Works in Progress v Karlových Varech v roce 2012 nám pomohla hned dvakrát. Zaprvé bylo díky ní možné film dokončit, protože jsme mohli využít postprodukční služby v Barrandovských studiích, kde jsme naskenovali celý film. Jak jsem říkala, točili jsme na 16 mm a skenování představovalo obrovský výdaj a kdybychom cenu nevyhráli, nedokážu si představit, z čeho bychom jej zaplatili. Asi bychom v takovém případě hledali koproducenty. Zároveň nám účast na workshopu pomohla najít společnost, která se postarala o mezinárodní prodeje, německou sales agenturu M-Appeal, se kterou jsme se seznámili během workshopů Works in Progress. Tam film viděli i lidé z Berlinale. Film je zaujal, zůstali jsme v kontaktu a později jsme je oslovili

s finální verzí. Vybrali ji do soutěže, a tak jsme měli premiéru na Berlinale. Takže účast v Karlových Varech pomohla dokončení filmu, ale také jeho distribuci.

V době natáčení Věčného návratu Adonise Paraskevase, v roce 2012, koprodukce samozřejmě existovaly, ale celý systém se za posledních 8 let v Řecku hodně vyvinul. Tehdy například Greek Film Center nemělo žádný program, který by podporoval koprodukce. Dnes už takový program existuje a řečtí producenti se také v koprodukcích za tu dobu mnohém lépe zorientovali.

Rozhodla jsem se do filmu skočit po hlavě a neztrácet čas zdlouhavým sháněním financí. Byl to můj první film a bylo mi jasné, že nikoho nebudu zajímat, producenty ani fond. Tak jsem se do toho pustila sama. Státní fond GFC zastával myšlenku, že debutanti musejí nejdřív natočit první film, aby dokázali, že jsou schopní. Moje krátké filmy neměly festivalovou kariéru, vznikly v letech 2004 a 2006. To řecké filmy ještě neměly takový úspěch jako dnes. Přechod z krátkých filmů na první debut byl pro mou generaci velice obtížný. Mnoho z nás muselo první celovečerní filmy natočit bez státní podpory. Například Ektoras Lyzigos a jeho Chlapec pojídající ptačí zob i Příběh 52 Alexise Alexiou.

Můj druhý film, Sofiin syn, vznikl na velmi odlišném modelu, právě proto, že se debutu podařila mezinárodní premiéra na Berlinale, dostal nějaká ocenění, měli jsme sales agenta atd. Takže bylo jednodušší získat státní podporu a najít zahraniční koproducenty. Začala jsem na Berlinale Residency, což je tříměsíční rezidenční program, kde jsem mohla pracovat na vývoji scénáře společně s pěti dalšími režiséry z celého světa, a kde jsme měli k dispozici tutory. Účast na Residency zároveň znamená automatickou účast na koprodukčním trhu, kde jsme se scházeli s producenty, sales agenty atd. Takže druhý film měl naprosto jiný průběh už od začátku

Nejdřív jsme komunikovali o koprodukci s Německem a Chorvatskem, ale skončili jsme s Francií a Bulharskem. Všichni zmínění byli známí producenta Giorgose Karnavase z produkční společnosti Heretic. Koprodukce odrážejí načasování a situaci, ve které se koprodukční země zrovna nachází. Tehdy se zrovna otvíral koprodukční fond mezi Řeckem a Francií, takže mít francouzské koprodukční partnery se řeckým filmům vyplatilo, protože mezi Greek Film Center a

CNC byla podepsaná dohoda. Německého koproducenta opustili a rozhodli se pro koprodukcí s Francií. Chorvatům se nepodařilo získat peníze, a tak jsme se rozhodli pro Bulharsko, které získalo podporu svého státního fondu. Takže podpora byla jen od státních fondů, žádné předprodeje, pobídky, regionální fondy jsme neměli. Jako třístranná koprodukce jsme dostali podporu Eurimages a MEDIA. To vše zaštiťoval jako producent Giorgos Karnavas a jeho společnost Heretic. Bulharsko zajistilo masky, digitální efekty, kameru a dva asistenty kamery. Bulhaři jsou skvělí na vizuální efekty, mají v tom tradici a hodně pracují na amerických projektech, které mají vysoké požadavky. Ve Francii jsme dělali celou obrazovou a zvukovou postprodukcí. V obou případech šlo o minoritní koprodukce. I z Řecka šla podpora sehnat snáz, získali jsme ji od státního fondu GFC i z televize ERT. Už mě brali vážně, najednou jsem pro ně byla „někdo“. Takže vznikla řecko-francouzsko-bulharská koprodukce, za což jsem moc vděčná, protože jsme ji využili, jak nejlépe to šlo. Nakonec myslím, že z obou zemí film získal víc peněz než z Řecka, ale díky MEDIA a Eurimages se řecká strana vyrovnala.

Koprodukce s sebou přinášejí i hodně komplikací, nebo řekněme kreativních překážek. Musím říct, že se nám vlastně vyhnuly, až na těžké rozhodnutí ohledně hlavní herečky, podle scénáře Rusky, takže jsme pořádali casting mimo Řecko, v Rusku, Francii a Německu. Nakonec jsme se rozhodli pro Valerii Tschepanowou, Rusku žijící v Německu. Nebyla to moje první volba, ale ta se z politických důvodů nelíbila francouzskému koproducentovi, a tak jsem se rozhodla ustoupit, abych nenarušila naše vztahy. Chvíli jsme se také rozmýšleli, jestli nezměnit scénář a neudělat z herečky Bulharku, ale bulharští koproducenti neměli se scénářem problém, a tak jsme to nechali být. I když si s odstupem myslím, že by to z jazykového hlediska mohlo být jednodušší.

Systém koprodukcí je časově velmi náročný, a to ničí kreativitu. Kdybych si měla slepě vybrat, jak chci filmy dělat, vybrala bych si model Adonise Paraskevase, protože je mnohem blíž tomu jádru, proč jsme se rozhodli točit filmy, blíž tomu, čemu se říká instinktivní umění. Na druhou stranu jednou vyrosteme a nemůžeme se pořád chovat jako rozmazlené děti. Bohužel, bohudík, romantické časy jsou za námi a umělec už nefunguje tak, že sedí doma, dostane nápad, zavolá kamarádům a jde točit. Do určité míry to tak pořád trochu je, ale nelze neustále spoléhat na dobrou vůli ostatních. To je velká diskuze. Já si myslím, že by všichni měli dostat zapláceno, ale zároveň by

system financování měl být trochu flexibilnější. Měli by existovat pobídky pro jednotlivce, protože není možné se spoléhat jen na státní podporu a být na ní zcela závislý. Stát by měl také kultuře vyjít vstříc a najít způsoby, jak podporovat osoby, které v kultuře pracují, vždyť kultura je stejně důležitá jako vzdělání. To jsou velké otázky, které se řeší i za hranicemi Řecka, v evropském i globálním měřítku.

Příloha 2 - Rozhovor s Elinou Psykou 6. 7. 2020

Film vznikl bez peněz, bez rozpočtu, bez plánu, harmonogramu a všeho, co tvoří normální produkci. Takže na otázku, jaké kroky jsem jako producentka podnikla: žádné nebyly, jakkoliv amatérsky to zní. Na tomhle principu fungovala celá produkce. Rozhodla jsem se, že natočím film, sehnala jsem nějaké přátele, rozvrhla si základní časovou linii, vyznačila, kdy se má co stát a kdy má kdo čas a řekla jsem si: fajn, tak to uděláme tehdy. Neměli jsme žádný harmonogram, žádné naplánované nebo přislíbené financování, nic takového. Potom jsme řešili hlavní partnery. A po natáčení jsme řešili, kde sehnat peníze na dokončení. Měli jsme 30 natáčecích dní. 24 hlavních a 6 dní předtáček, které se týkaly televizních pořadů, které ve filmu jsou. Karlovy Vary byl první festival, kam jsme poslali work in progress Věčného návratu Adonise Paraskevase, naštěstí nás vzali a naštěstí jsme vyhráli.

V Řecku se filmu dařilo na festivalech, hráli ho například v mezinárodní soutěži na festivalu v Soluni a představitel Adonise Paraskevase Christos Stergioglou tam získal cenu za herecký výkon. Ale v kinech úspěch neměl, jako všechny podobné filmy. Hrál se dva týdny, v druhém týdnu už snad jen dvakrát v jednom regionálním kině. Proдалo se méně než tisíc lístků, myslím že 900. Potom se hrál ve filmových klubech na v menších městech a v hlavním městě.

Sofiin syn - pokud jde o distribuci, skončilo to v Řecku hodně podobně jako s Paraskevasem. Proдалo se o něco víc lístků, myslím, že něco přes tisíc a něco v zahraničí⁴². Byl samozřejmě na VOD platformách a v malých televizích. Kinodistribuce bohužel byla jen v Řecku a Bulharsku⁴³.

O crowdfundingu jsem přemýšlela u Věčného návratu Adonise Paraskevase, ale pro financování jsem ho nevyužila. Vypadalo to, že v Řecku se crowdfunding nikdy doopravdy neuchytil a já se domnívala, že by kampaň nebyla úspěšná. Celkově Řecku bylo jen minimum případů, kdy byl crowdfunding úspěšný.

⁴² 984 diváků podle informací dostupných z Evropské audiovizuální observatoře (Lumiere: Son of Sophia, 2020).

⁴³ Rozhovor s režisérkou a producentkou Elinou PSYKOU. Atény, 6. 7. 2020. Viz příloha č. 2.

V roce 2010 existoval zákon, který garantoval daňové úlevy soukromým investorům, kteří vloží nějaké peníze do filmu. Ale byl to velmi problematický zákon s nejednoznačnou interpretací. Byla jsem první a poslední, kdo jej využil, ale ne se soukromým investorem, ale s penězi, které do filmu vložili moji rodiče. V podstatě měli dostat nějaké úlevy na daních za investici do filmu. Nicméně tento zákon naprosto selhal a nikdo jiný ho po mě už nevyužil, protože jeho výklad pro odpočet daně byl stanovený nesprávně. Dnes už existuje na GFC zákon o filmových pobídkách.

Studovala jsem na Stavrakově filmové škole, tehdy žádná veřejná filmová škola neexistovala. Až později vznikla pod Aristotelovou univerzitou. Škola ale pro přijímací řízení nepožaduje žádné talentové zkoušky nebo portfolio, jen pouze výkaz ze střední školy. Takže zkoušky jsou stejné pro obor anglická literatura i filmové herectví. Podle mého názoru ta škola nemá příliš vysokou úroveň. V Řecku neexistuje žádná prestižní veřejná filmová univerzita. Nicméně i tak jsou dnešní možnosti lepší, než když jsem studovala já a existovala jen filmová škola Stavrakos, která dnes bere jen studenty, kteří se nedostali na vysokou školu do Soluně. V tomhle ohledu nás čeká dlouhá cesta a nejsem příliš optimistická, že by se něco brzy mělo změnit, přestože je to zásadní požadavek celého řeckého filmového průmyslu. Většina Řeků absolvovala jiný studijní obor a k práci ve filmu se dostali skrze známé a lásku k filmu. Není nutné mít filmové vzdělání, a profese tak zůstávají otevřené všem. Osobně jsem toho příznivcem, myslím, že umělecké profese by měly být otevřené a studium by je nemělo striktně definovat.