

Филмовият Фестивал във Венеция /Мостра/¹

Джером Сегал

“Както Кан става още по-широк показан случай, но с малко находки, а Берлин усилва пазарната си страна, Венеция изглежда, че повишава статута си сред главните фестивали, просто като излъчва горещи филми и ги поднася бавно, в началото на есенния сезон²“

Филмовият Фестивал във Венеция или Мостра, както иначе е известен, е важен крайъгълен камък във филмовата фестивална верига като Кан и Берлин, а също и Локарно и Торонто. В Италия главният конкурент на Мостра е Римският Филмов Фест, основан неотдавна през 2006 с основна подкрепа от правителството на Берлускони. Като Виенското Биенале, под което то е категоризирано, Мостра е фестивал, който често е очернян от италианската политика. Обаче, сегашният му директор, Марко Мюлер, който оглавява фестивала от 2004 и е международно признат, успява да установи относително независима позиция. Международният отзвук на фестивала се усилва от многобройните журналисти и филмови експерти, които отразяват фестивала всяка година.

Организация и финанси

Филмовият Фестивал във Венеция /Мостра интернационале деарте синематографика ди Венеция/ е част от Венецианското Биенале /Ла Биенале ди Венеция/, който има дълга традиция още от 1895. Фестивалът е основан през 1932 и веднага става инструмент на фашистите на национално ниво, факт, който кара французи, британци и американци да основат Филмовия Фестивал в Кан през 1939. Както Мостра, така и Кан са възстановени през 1946, получавайки акредитация от Международната Федерация на Асоциациите на Филмовите продуценти /МФАФП/ през 1951, пет години преди Берлинския фестивал.³ Мостра е дълбоко белязана от размириците през 1968 и става неконкурентноспособен от тогава до 1979. Конкурентните елементи се въвеждат отново през 1980, но като цяло фестивалният формат не се променя из основи. Фестивалът винаги продължава около 10 дни между средата на август и началото на септември.

Фестивални секции

Международната конкурсна секция на фестивала се нарича „Венеция 67“ и главната и

¹ EURO-FESTIVAL Project. Arts Festivals and European Public Culture: Deliverable 3.1, WP3 Main Report European Arts Festivals: Cultural Pragmatics and Discursive Identity Frames July 2010, P 171-190

² Vivarelli, N. 2006. Preem theme makes Lido dream. *Variety*, September 28

³ Виж Valck, Marijke de. 2007. Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam University Press, p.41

награда „Златен Лъв“. Наградата „Странен Лъв“ за най-добър филм с тема за хората с различна сексуална ориентация и различна култура се дава от 2007. През 2009 общо 23 филма се състезават за тази награда. Две други конкурсни странични направления са посветени на нови течения в световното кино: „Хоризонти“ показва филми от целия свят /23 филма през 2009/, и „Контрокампо италиана“, който показва италиански филми /7 филма през 2009/.

Пета секция, наречена „Корто Кортисимо“ е посветена на късометражни филми /20 филма през 2009/ и шеста секция, наречена „Седмица на Международните Критици“ /която съществува от 1984/ е посветена на режисьорски дебютни филми със специална артистична амбиция /10 филма/.⁴ “Извън конкурса“ секцията представя филми от установени режисьори, често с комерсиална насоченост, които се считат за неподходящи за артистичен конкурс /17 филма по време на Мостра.

Освен тези от официалните секции, независим сегмент наречен „Венециански Дни“ /на италиански Жиорнате дегле аутори/, е въведен и организиран през 2004 /21/ филма. Това е инициатива на Националната Асоциация на Автори на Кинематография /НААК/ и Независимите Автори и Продуценти /НАП/ в опит да се промотира новото кино де актьор, следвайки моделите в Кан „Куинзаине де Реализатеур и Берлинския Форум на „Млад Филм“⁵.

Ролята на филмовите професионалисти

Венецианският Филмов фестивал е предназначен за филмови професионалисти, но обикновената публика също има възможност да посещава повечето прожекции. Това е различно както от Кан, така и от Берлин. В Кан страничните събития са понякога отворени за публиката, но главната секция е само за акредитирани гости, със строга йерархия. Обратно на това, в Берлин прожекциите са отворени за непрофесионалната публика на цената на един обичаен филмов билет. Мостра приема около 3 000 журналисти, включително 1 100 от чужди страни.⁶ Като сравнение, през май 2009, Филмовият Фестивал в Кан има 3 459 журналисти, като 2 353 идват от други страни. Акредитациите на „пресата и индустрията“ във Венеция лесно се получават и включват допълнителни бонуси – за разлика от Кан. Например, през 66-то издание на Мостра, често се е случвало хората с „индустрия“ акредитация да трябва да се редят на опашка дълго време за да влязат в главната зала, „Сала Гранде“ на „Палазо дел Синема“ – но дори тогава не са имали гаранция за място, за разлика от регулярните посетители.

Място

66-то издание на Мостра, което се провежда през септември 2009, е доминирано от строителната площадка на новото „Палазо дел Синема“, което трябва да се открие

⁴ Като президент на Националния Синдикат на Италианските Филмови Критици, Бруно Тори, се изрази в въведението към съответния каталог, целта засяга естетиката, културата и социални проблеми като се стреми да ги открива, да се запознае със и промотира филми с артистична мотивация, които разкриват нови таланти, нови авторски световсещания, нови филмови идеи.“

⁵ <http://www.venice-days.com/archivioedizioni/2004/presetazioneENG.asp>

⁶ Виж Schwartz, Arnaud. 2009. Venise, chambre d'écho des tourments du monde. *La Croix*, September 13

през 2012. Избраната сграда, проектирана от италианския архитект Алфонсо Фемия и неговия колега от Франция Руди Ричиоти, е обявена през 2005 и става сензация.⁷ 75-милионният евро план е описан по следния начин:

“Опитваме се да дадем нов смисъл на съществуващия пейзаж“, Фемия казва за плана, който трябва да интегрира съществуващите сгради от фашистката ера и градини с добавени 2 400 места в главното място за гледане, крайните места, на което ще са в пристанищните дворове на Венеция, са органични материали с цвят на земя и със смола /.../. Проектантът на късния модел Лидо казва, че си представя две модни пътеки с копринени страни, и двете с изглед към морето, водещи до новия площад съответно от Екселсиор и Казино доковите /.../. Фемия казва, че новите модни пътеки ще бъдат много по-дълги и с по-свободна форма, отколкото тези в Кан, където според него звездите са прекалено стъчкани.⁸”

Тъй като е във Венеция, Мостра потенциално поне толкова блясък колкото Кан – като звездите пристигат с лодки до Лидо в Екселсиор, най-скъпия и изключителен хотел на острова – но сегашната инфраструктура се нуждае от обновяване. Дори казиното, което е главната историческа сграда на Мостра, не е било в добро състояние по време на Мостра. Когато се взема решение за „Палазо дел Синема“, Марко Мюлер заявява, „Доста е очевидно, че всички производители и дистрибутори, които са решили да ни подкрепят за това издание, не могат да го правят постоянно при настоящата инфраструктура“⁹.

Бюджет и спонсори

Фестивалният бюджет е рисков в италианския контекст. Швейцарският кинокритик Йобин пише, че „Мостра вече е имал всички трудности на света за поддържането, в контекста на Берлускони, бюджета си от 20 милиони евро, половината от които от частни източници“¹⁰. Като сравнение, Филмовият Фестивал в Кан има бюджет от 16 милиона, като повечето от половината идват от частни източници.

Главните спонсори на Мостра са италианския автомобилен производител „Ланчия“. Те стават главните спонсори през 2006, когато решават да използват Мостра за честването на 100-та годишнина от основаването на компанията в Лидо. Оттогава те придобиват все по-голямо значение за фестивала: не само осигуряват 50 стилни коли да доведат филмовите звезди, но и отварят кафене „Ланчия“ като ВИП място за срещи на терасата на хотел „Екселсиор“ /достъпен само със специална акредитация/. От 2008 те излъчват свои ексклузивни телевизионни репортажи по интернет <http://www.lanciachannel.tv>. Освен това, последният фестивал въвежда иновация: нови закотвени лодки са изложени пред хотел „Екселсиор“.

Оливер Франсоа, който оглавява компанията за коли „Ланчия“ от 2005, обяснява своята стратегия в следното през съобщение:

⁷ Виж Vivarelli, N. 2005b. Org lays plans for a changing Lido. Studio 5+1 to redesign Venice Film Festival grounds. *Variety*, August 29.

⁸ Виж Vivarelli, N. 2005b. Org lays plans for a changing Lido. Studio 5+1 to redesign Venice Film Festival grounds. *Variety*, August 29

⁹ Но когато започнем да виждаме (и познаваме) спонсорите по-добре от артистите, може би е време да зададем въпроси. Но в град, в който Lancia успя да покрие изцяло легендарния Мост на въздишките по време на ремонтните работи, без да изглежда наистина да безпокои туристите, както очаквахме? (<http://ecran noir.fr/blog/blog/tag/lancia/>).

¹⁰ Виж Jobin, Thierry. 2006. Venise sert un plat de résistance, August 30

„Ланчия“, в потвърждение на своето присъствие на фестивала, подчертава сътрудничеството и с филмовата индустрия, като културен израз, в който ценностите на бранда могат да бъдат идентифицирани. След нашия опит през предишните години, Ланчия продължава да партнира на киното, защото то има класа и възхита, традиция и иновация, елегантност и темперамент, казва Оливер Франсо, главен изпълнителен директор на Ланчия Автомобили. – Това е перфектното съчетание: изкуството на създаване на филми и бранда на Ланчия. Киното е част от нашия език, не само на събитията, но и в нашите реклами. Това ясно може да се види в нашите рекламни кампании през последните няколко години и огромното дейност, при която Ланчия Делта стана звезда на международното кино чрез революционното и включване във филма Ангели и Демони.¹¹”

Няколко други важни спонсори също имат високо-профилно представяне на фестивала. Това са Лореал /козметика грижа за разкрасяването/ и Жеегер-ЛеКолтре /производител на луксозни ръчни часовници други часовници, спонсор от 2005/. Други спонсори също са споменати, но те предлагат по-малка подкрепа: Настро Азуро /бира/, Персол /слънчеви очила/, С. Пелегрино /минерална вода/ Евровизия, Казино Венеция, медийната компания Радио Монте Карло, Революция на открита /маркетинг на събитие на открито/, Кодак и Канон. Добре известният филмов критик, Мари-Полин Моларе, критикува значението което се придава на спонсорите на фестивала: „когато започваме да виждаме /и знаем/ повече спонсори отколкото артисти, може би е време да си зададем въпроси. Но в град, където на Ланчия бе позволено да покрие митичния Мост на Въздишките по време на обновителна работа /.../ това не е голяма изненада¹².

Национално съперничество

Венецианският фестивал много настоява да спечели публичност и спонсори, защото от 2006 той трябва да се състезава с Рома фест, фестивал, който е силно подкрепен от италианското правителство. В статия озаглавена „Разгарят се войни в целия фестивален свят – създатели на програми, спонсори ги увеличават - журналист от Варайъти прани следния коментар:

Най-известната новина е Италия,, където сегашното Римско събитие, създадо раздвижване с много звезди, 80 филмови линии, обявява настъпление срещу 63-годишния Венециански Фест. По някакъв начин калявайки датите от средата на октомври във вече препълнен есенен календар, Рим се радва на бюджет субсидиран от правителството, говори се, че е в степен от 10 милиона долара, и вече е отнел от „Младост без младост“ на Франсис Форд Копола място за събитието през тази година. /.../ Миналогодишния новооснован Рим Фест дава доста долари да изкуши „Кожа“, заедно със звездата Никол Кидан, във Вечния град за бляскава премиера.¹³

Когато се създава фестивалът в Рим, директорът на Мостра, Марко Малер, заплашва, че ще подаде оставка. Той набляга, „Сега, когато Рим има кмет, който лети до Лос Анджелис за срещи със шефове на студия, ще трябва да предложим на Министъра на културата Франческо Рутели, който е на наша страна, да направи същото за нас“ /пак там/. Скоро се установява мирно съжителство и съвместни събития, като например за реставрация на филми. Някои членове на състава понякога се наемат от двата фестивала, като Силван Аузу, който е и заместник директор на съпътстващата

¹¹ http://www.lancia.com/cgi-bin/lancia.dll/LANCIA_COM/news/news.jsp?contentOID=1074669352

¹² /). Quand on commence à mieux voir (et connaître) les sponsors que les artistes, il est toutefois peut-être temps de se poser des questions. Mais dans une ville où il a été possible à Lancia de totalement recouvrir le mythique Pont des soupirs le temps des travaux de rénovation sans sembler réellement perturber les touristes, à quoi s'attendait-on ?“ (<http://ecran noir.fr/blog/blog/tag/lancia/>).

¹³ Виж Hayes, Dade. 2007. Turf wars erupting all over the fest world. Variety, May 25

програма на Мостра, „Венециански дни“ /Журналетеггли Аутори/ и координатор на „Бизнес улица“ на Римския филмов фестивал отговарящ за придобиването, дистрибуцията и продажбата на аудио-визуални продукт. Всички филми селектирани от „Венециански Дни“ се представят на „Венеция а Рома“ /Венеция в Рим/ събития, организирани в сътрудничество с Мостра.

Запитан за значението на мястото през 2009 г. на Мостра, един от интервюираните, Алесандро Мура, италиански журналист, заявява: „Бих искал да мисля, че има връзка. Венеция, като място за търговци. Тя е била центъра на Европа преди откриването на Америка. Рим има фестивал, но много млад“¹⁴. За много фестивални участници, асоциирана с Венеция и Лидо допринася значително за престижа на фестивала. Фестивалът не е с очевидно присъствие в градския център, но общественият транспорт има специална линия вапорето през фестивала. В секция на книгата си „Мостра и културната памет и пространства“, Марийке де Валк твърди, че Мостра има преимущество пред съперническите му фестивали като място с памет или „лю де мемоар“. Тя обяснява:

Фестивалните спомени са изгубено време, които минават през пруското оттегляне всяка година по време на фестивала, защото историческите места напомнят за миналото. Вапоретите /сик/ (sic) или водните таксите между Лидо и главната част н града, веднага напомнят за по-ранните фестивали, което правят и плажните ивици с къщи по южното крайбрежие на острова.¹⁵

Фестивалът явно се опира на експонираното минало, като използва същия дизайн за скулпторите на лъвовете пред „Палици дел Синем“, организирайки срещи и приеми в същия този хотел Екселсиор, както през най-първите години на фестивала, и представя фотографски изложби за историята на фестивала всяка година.

Ролята на директорите

Двама души имат значително влияние върху Мостра: президентът на Биеналето и филмовият фестивален директор. Никоя от тези позиции не е била оспорвана в недалечното минало по време на правителството на Берлускони. Биеналето се оглавява от Пауло Барата до 2004 и за кратко време от Давид Кръв и пак от Барата от 2009; Мостра е оглавяван от де Ходел между 2002 и 2004 и от Марко Малер оттогава до сега. В това, което следва, описваме как италианската политика се е опитвала да влияе на управленските решения преди представянето на артистичен профил на Мостра от сегашния директор Марко Мюлер.

Италианска политика

Роден през 1939, Барата е бизнесмен и важна политическа фигура в италианския

¹⁴ Interview with Alessandro Mura, by the author, 5 September 2009. See his articles on the *Mostra* under <http://www.clerksoup.com/?cat=9>

¹⁵ Виж Valck, Marijke de. 2007. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, p.138

контекст. През 1990-те той е министър на приватизацията, министър на външната търговия и индустрия, и министър по околната среда. Той също е оглавявал много главни компании като Телеком - Италия /2004-2008/. През 1998, Барата е назначен за управител на Биеналето за първи път - позиция, която той заема за мандат от почти четири години. Скорая след като Берлускони става премиер за втори път, Барата прочита във всекидневната преса, че е бил уволнен. Помощник секретарят в министерството на културата, Виторио Сгарби, оправдава решението като посочва, че диалогът с някой назначен от предишното правителство е невъзможен¹⁶ (Луксик 2002/. По подобен начин, Алберто Барбера, който оглавява Мостра, неочаквано е уволнен една година преди да му изтече договора. Той заявява: „Първият път, когато се срещнах с Сгарби, малко след като новото правителство влезе в сила, той ми каза точно тези думи, Всеки казва, че вие сте много добър в това което работите. Но трябва да покажем знаци на промяна, така че не се самозалъгвайте.¹⁷ Статия в британския месечник „Вестник Изкуство“, посветена на визуалните изкуства, обяснява политическата зависимост на директора на Биеналето след управлението на Барата:

“Когато Барата се среща с новия министър на културата, когато Жулиани Урбани /Сгарби е негов заместник/. Той повдига въпроси за независимостта на Биеналето и свободата му да избира директори за различните сфери. Проблемът се решава в пресата. Барата и Урбани не се съгласяват, и вероятно не могат да се разберат на личностно ниво. /.../ Като благодарност към Барата за неговата работа, директорите на танца, музиката и театъра остават на работа, докато договора му изтича през септември. Новият директор на Филмовия фестивал е неочакван избор - Мориц Де Хаделн - бивш директор на Фестивала в Берлин. От професионална гледна точка изборът не може да бъде упрекат и тъй като няма никакви политически нюанси, слага край на някои от крайностите, които се появяват в италианските провинциални издания.“¹⁸

За списание Върайъти, което винаги следи отблизо фестивалните назначения, изборът на Хаделн е рационален и отразява желанието да се намери „приемливо“ решение. Руни коментира:

“Като чужденец, швейцарският гражданин де Хаделн представлява неутрален избор в политически план, както и начин да се избегне „недосегаемата“ позиция на работата за много квалифицирани италианци, притеснени от политическа намеса и чувствителни след недостойното отношение към Барбера. Много от вътрешно запознатите със ситуацията виждат назначението на Хаделн като приемливо решение, взето да се спре Венеция. От коментариите докато политическата стигма отmine, превръщайки я като жертвоприношение, за да влезе в длъжност италиански кандидат¹⁹.

Мориц де Хаделн е бил ръководител на Берлиналетата повече от 20 години,²⁰ но като първия управител на Мостра, който не е италианец, той управлява само две години преди да е отстранен от италианския министър на културата Жулиано Урбани след битка за властта.²¹ Гардиън дори пише, че на де Хаделн му са предложени пари за да си държи устата затворени за освобождаването му и казва “Истинският проблем беше дали Биеналето може да запази своята автономност и автентичност в времето на вездесъщото и повсеместно вмешателство на правителството на Берлускони“²².

¹⁶ Виж Luksic, Vanja. 2002. Main basse sur la culture. *L'Express*, March 14

¹⁷ Виж Rooney, David. 2002. Politics Generate Ripples. *Variety*, August 26, p.16

¹⁸ Виж Donaggio, Adriano. 2002. Political Tension At The Venice Biennale. *The Art Newspaper*, May 13

¹⁹ Виж Rooney, David. 2002. Politics Generate Ripples. *Variety*, August 26, p.18

²⁰ Баер, Volker. 2001. Internationale Filmfestspiele : Closing the book : 1979 - 2001 ; [Moritz de Hadeln's Berlinale]. Berlin: Internat. Filmfestspiele.

²¹ Виж Fuente, Anna Marie de la. 2004a. Venice fest will have an American accent. *Variety*, March 21

²² Виж Macnab, Geoffrey. 2004. Silvio's tentacles. *The Guardian*, March 15

По време на първата дискусия за назначението на де Хаделн Руни вече е написал, че дълго управлявал Локарно продуцент, който е станал управител Марко Мюлер е заявил готовността си за позицията, но Биеналето не приема.²³ Стъпката става възможна, когато е избран нов директор за управител на Биеналето, Давид Кроф. Този бивш banker /роден във Венеция през 1947/, който се харесва на правителството на Берлускони, избира Марко Мюлер през март 2004, само един месец след като е започнал работа. Макнаб коментира, че това решение „със сигурност няма да се хареса на дясното, националистически италиански политици“. Той добавя:

“Мюлер е продуцент, като много от филмите му са забранени или се оказват неподходящи. Той е правил филми за тежкото положение на Кюрдите в Турция /„Йесим Устауглу и неговото пътуване към слънцето“/; за живота в китайските затвори /„Седемнадесет години от живота на Занг Юан“/ и за Хитлер и Ева Браун, „Молоха“ на Александър Сокуров./ Като управител на Филмовия Фестивал в Локарно, той получава признание за това, че запознава западните творци с работата на великите иранци Аббас Киаростами и Мохсен Махмалбаф“

Изглежда, че Мюлер е избран като гаранция, че ще бъде позволена в Мостра известна степен на програмна свобода. Кроф често използва присъствието на Мюлер за да покаже своята /относителна/ независимост от правителството на Силвио Берлускони. Запитан от журналист за нивото на политически натиск, Кроф отговаря „Никога не съм бил подлаган на натиск отвън. Що се отнася до Марко Мюлер, аз съм човекът, който го избра - това първо - и мисля, че нашите компетенции се допълват. По никакъв начин не можем да бъдем разделени! И двамата искаме Мостра да запази своята мисия за отвореност към света. Венеция трябва да остане точка за сравнение²⁴.

Роден през 1953 г., с баща от италиано-швейцарски произход и майка с италиано-швейцарски-бразилски произход, Мюлер учи ориенталистика и антропология преди да открие използването на киното в тези сфери, следвайки първополагащата работа на Джейн Рауч. Той говори добре италиански, английски и френски, но също и мандарин и Кантонезийски. Той бързо става филмов фестивален мениджър, оглавявайки Международния Филмов Фестивал в Ротердам /в Нидерландия, 1989 – 1991/ и след това Международния Филмов Фестивал в Локарно /Швейцария, 1991-2000/. По-късно става филмов продуцент /главен изпълнителен продуцент на Даунтаун Пикчърс/ - от 1998 до назначаването му като директор на Мостра²⁵.

Мюлер е първият директор на Мостра от 1992, който започва с четири-годишен мандат. Попитан в интервю за възможните отрицателни връзки с работата му като филмов продуцент, той отговаря, че е точно обратното, това е преимущество. „Защото по всяко време може да се върне към продуцирането“. За да предотврати проблем с какъвто и да конфликт на интереси, Мюлер заявява:

“Преди да започна работа във Венеция, имах споразумение както с РАИ Кино, така и с Институту Луче. Бях имал разговори с Медуза /Филмовата дистрибуторска фирма на Берлускони, оглавявана от дъщеря му/ за продуцирането на няколко високо-бюджетни жанрови филма с тях. Бях говорил за проекти за копродукции с Фанданго на Доменико Прокачи и също с Микадо /продуцентска къща/. Това са повечето от големите играчи в Италия. Така че всеки по онова време може да каже, че аз бих могъл да получа пари от тези компании. Единственият начин да се справя с това беше да не започвам каквито и да е проекти през моя мандат. Вече не съм изпълнителен директор на Даунтаун Пикчърс или на другите компании, с които бях свързан. Разбира се, можех все още да опитвам да искам някакви услуги, но щях да загубя играта, защото в момента, в който ги доведа до провал, щеше да е голяма грешка за бъдещето ми. Така че единственото нещо, което мога да направя, е да бъда напълно безпристрастен“²⁶.

²³ Виж Rooney, David. 2002. Politics Generate Ripples. *Variety*, August 26, p.16

²⁴ Douin, Jean-Luc. 2005. Hollywood voudrait approuver le Lion d'or. *Le Monde*, September 10

²⁵ Биографията му е добре документирана уебсайта на Мостра

(<http://www.labiennale.org/en/cinema/director/>).

²⁶ Виж Vivarelli, Nick. 2004. Frosh Topper Marco Muller Rises Above Politics to Drive New Ideas. *Variety* 396, no. 2 (August 30)

Ако Мюлер успява да спечели доверието на ключовите играчи във филмовата индустрия и филмовите студия, това се дължи вероятно на дълбокото му познаване на филма както като комерсиален бизнес и като артистично средство за изразяване. Това е темата на следващата секция.

Прагматичният подход на Мюлер

В първите си ходове, Мюлер, който е бил известен като киноман, когато е начело на Фестивала в Локарно, убеждава магнатите в Холивуд, като назначава бившия изпълнителен директор на голяма американска продуцентска компания /Елеонора Граната от Кино Пандора/ да бъде представител на Мостра в САЩ. Седмичникът Варайъти излиза с ентусиазираното заглавие: „Венецианският Фест ще бъде с американски акцент“²⁷. Мюлер даже е цитиран да казва за Граната, „Нейните впечатляващи връзки с индустрията, заедно с артистичното ѝ чувство, перфектно се съчетават с нашата визия за бъдещето на фестивала“. Първата му стъпка потвърждава стремежите на главните студия за удачното му назначение и 20 художествени филма идват от САЩ. Филмът, който открива Фестивала е „Терминалът“ на Стивън Спилбърг, с участието на Том Ханкс и Катрин Зита-Джоунс, като и двамата пристигат в Лидо. Мюлер оправдава решението си, казвайки за Ройтерс, „Имахме нужда от филм за откриването, който да създава усещането за истински филм за откриването. Това е филм, който разкрива много сериозни проблеми, но също така е много успешна комедия“²⁸. В следващите години, същият вид американски филми от главния поток са избирани често: „Черната Далия“ на Брайън де Палма през 2006 и „Прочети и изгори“ на братята Коен, през 2008. В същото време фестивалът продължава да представя по-художествени филми, както и азиатско кино. Според Анг във Варайъти „професионалният киноман, както италианците се изразяват, също ще намери своето любимо ястие. Конкурсните странични линии Хоризонти и Дигитално Кино разкриват жаждата си за открития, което е по типично за свободно развиващите се фестивали като Ротердам, Локарно и Пезаро, всички от които Мюлер е оглавявал“ /Анг 2004/.

През 2005, филмът, който открива фестивала е „Седем меча“ на режисьора Харк Тцу от Хонг Конг, филм, който като „Седемте самураи“ /Акира Куросава, Сребърен Лъв на Мостра през 1954/, разказва историята за седем воители, които се събират, за да защитят едно село от дяволски враг.²⁹ Критиците отбелязват, че се чувства един определено азиатски привкус на Фестивала, със селекция, включваща филми от Хонг Конг и Пекин, но също и Сеул, Токио и Бангкок. Освен това, легендарният японски кинорежисьор на анимационни художествени филми, Хайао Миязаки, е награден за постижения в цялото му творчество. Журналистът от Синеевропа коментира селекцията по следния начин:

“Ако все още трябва да разделяме киното по географски области, във време, когато културния обмен и смесването са в най-голямата си степен, може да се каже, че тази година фестивалът е по равно споделян между Европа, Изтока /Азия/ и САЩ. Президентът Марко Мюлер настоява за

²⁷ Виж Fuente, Venice fest will have an American accent. *Variety*, March 21

²⁸ Анонимна кратка бележка в „брифинг за изкуствата“ секция на Ню Йорк Таймс, 2 септември 2004

²⁹ Шест години след Куросава, Джон Стъджис засне уестърна „Великолепната седморка“ следвайки същия модел

противопоставяща се плуралистична селекция, знак за подчинена, но не омиротворена шизофрения“. Бихме искали да създадем динамика между селектираните филми, артистичен интерес и пазарна стойност. /.../ Що се отнася до Изтока, хората ще посетят третия опус от „трилогията за отмъщението“ от корееца Парк Чан-Уук и китаеца Стенли Куан, които също ще представят Азия. За изненада на всички, новият филм на Такеси Китано може бъде награден с двадесетата титла в конкурсната селекция.³⁰

Изданието на Мостра през 2005 отдава почит на „синема де отеур“. Испанската актриса Инес Сестра откри 62-то издание на Мостра с цитат от Трюфо: „да имаш представа за киното е да имаш представа за света, защото киното е изкуството, което най-много позволява свободната циркулация на идеи и талант“. Това беше най-добре илюстрирано от избора през 2007 на филма за отриването - „Опрощение“, режисиран от Джоу Райт. Това вероятно възбужда интереса на Мюлер към младото модерно кино. За да промотира филма, една от продуцентските компании използва откъси от речта на Мюлер, когато той декларира: „В годината на своята 75-та годишнина Фестивалът трябва да гледа към бъдещето. За първи път в неговата история откриваният фестивален филм е произведение на млад режисьор, филм който комитетът по селекция единодушно оцени, що се отнася до емоционалната и визуална сила, за дори по-велик от някои от главните филми на много утвърдени режисьори.“³¹

В интервю , което той дава за френско-немско телевизионна мрежа Арте, Мюлер обяснява какво разбира под модерно кино, коментирайки изданието през 2005:

Наистина се опитаме да съберем съвременни режисьори, от това което означава модерен режисьор днес. Намерихме някои отговори, временни, разбира се. Ние отново потвърдихме, че модерен режисьор е някой като Манол де Оливейра, който, над 90 годишен, продължава да мисли, че ние можем да си позволим да преосмислим киното след всеки филм, който той снима. „Модерен“, е със сигурност някой, който се осмелява да отиде далеч в миналото като Филип Гарел, който се опитва да открие източниците на киното, който отива по-далеч от Годар с Грифит, който посещава Едисън за да покаже, че проблясването на прожектора създава сенки и светлини на екрана, които осветяват едно лице в близък план, така че ти изпитваш същата емоция, до степен че цялата публика отново намира загубената невинност на представата.³²

Следващата година на прес конференция за представяне на своята селекция, Мюлер се позовава на своята киномания и обширния си опит на филмов директор за да оцени по-общо ролята на международните филмови фестивали за филмовата индустрия, която винаги съчетава изкуствата с бизнеса:

Песимизмът на разума трябва да ни накара да заявим, че времето на фестивалите е към края си. Независимо дали ни харесва или не, трябва да приемем факта, че ще видим много фестивали да продължават да разсъждават върху собствения си туристически и промоционален първороден грях, този да бъдат витрина и стартова площадка за най-видимата, често най-ефектната част от правенето на филми. Грях потвърден от осигуряването на временен сурогат за лакунае, за липсите в дистрибуцията

³⁰ <http://cineuropa.org/newsdetail.aspx?lang=en&documentID=54386> Синеевропа е уебсайт, съвместно финансиран от Медия плюс Програмата Европейската Комисия и много Министерства на културата

³¹ <http://www.workingtitlefilms.com/newsArticle.php?newsID=176>

³² / On a vraiment essayé de faire le point sur les cinéastes modernes, sur ce que c'est un cinéaste moderne maintenant. Alors on a trouvé un certain nombre de réponses, provisoires, bien entendu. On réaffirme qu'un cinéaste moderne c'est quelqu'un comme Manoel de Oliveira qui, à plus de 90 ans, continue de penser qu'on peut se permettre de penser réinventer le cinéma à chaque film qu'il tourne. „Moderne“, c'est sûrement quelqu'un qui a le courage d'aller très loin dans le passé comme Philippe Garrel, qui va retrouver donc les sources du cinéma, qui va encore plus loin que Godard avec Griffith, qui va du côté de chez Edison pour montrer que le papillonnement d'un projecteur crée des ombres et des lumières sur l'écran qui éclairent un visage en gros plan au point de vous faire sentir la même émotion, au point d'obliger tout spectateur à retrouver une innocence perdue de vision.“ (Arte interview with Marco Müller, artistic director of the festival, by Lionel Jullien)

и информационните вериги. Оптимизмът на желанието, от друга страна, ни води до фокусиране върху част, която в миналото съзнателно е пренебрегвана, сред най-обичайните идейни фестивали и философията за движението /тя трябва постоянно да бъде рedefинирана/ за /международен фестивал на /кинематографичното/ Изкуство. Не всички опити за обновление са обречени на провал: без правене на хипотеза за палингенеза /все още не е дошло време за това/, този не-фестивал наш, Фестивалът във Венеция, може накрая да намери автономно пространство, ефимерно може би, но истински автономно. Един момент отбелязващ прекратяването на балансите кристализирани от конформизъм, облечени в интереси /или липсата на такива/, и от порока на навика. Точката на скъсването с обичаите, начална точка за знание и изследване, визията и дискусията за брейдеизма /бавно земетресение/, разтърсвания и ферменти, които все още, на равни интервали, успяват да влияят на разнообразните начини на правене на кино към Севера, Юга, Изтока и Запада.³³

Този критичен подход към ролята на филмовите фестивали, заплашен от разнообразни икономически интереси /туризъм и комерсиализация на киното/ и настояването за обновление на последното чрез по-голяма автономия, можеше да създаде хаос по времето, когато възобновяването на договора на Мюлер е трябвало да се случи. Местният кореспондент на Върайъти пише през следващата година: „Въпреки че не е невъзможно, втори мандат би бил подвиг без precedent в неотдавнашната история на Венеция, която от 1970 г. преживява въртящата се врата на правителства и демонстрацията на техните различия довеждат до дълъг списък от шефове, които оглавяват организацията майка на Лидо, Венецианското Биенале. Всяко следващо издание на Биеналето на свой ред назначава различен началник на Венецианския Фестивал.³⁴ Мюлер обаче получава още един мандат, вероятно заради прагматичния си подход към обединяване на фестивалната програма. Като цяло той изглежда желае да направи определени компромиси, що се отнася до представянето на комерсиални филмови интереси, както и италианското кино, стига да не го притесняват в програмирането на другите, по-артистични секции.

Структури на работа в мрежи

Мостра се вписва добре в международния филмова верига. Това се илюстрира, сред други неща, от биографиите на неговите директори като Мориц де Хаделн и Малко Мюлер. Мостра е една от петте важни точки във веригата, след Кан и заедно с Берлин, пред Локарно и Торонто, който е повече фестивал на фестивалите, тъй като не показва само международни премиери.³⁵ Международната Федерация на Асоциациите на Филмовите Продуценти селектира 13 филмови фестивали за акредитация като Конкурсни фестивали за художествено кино. В Европа това са Берлин, Кан и Венеция, но също и Локарно, Варшава в Полша, Сан Себастиан в Испания и Карлови Вари в Чехия.

Всеки от тези главни фестивали имат своя собствена мрежа с главни продуцентски компании и режисьори. През годините, селекцията на филми става решение с важни икономически последици тъй като филмовата индустрия използва главните международни фестивали за филмови премиери. Това обяснява защо списанията на

³³ Части от тази реч са публикувани в статия във вестник и изцяло преведени на английски на уебсайта (<http://www.carnavalofvenice.com/argomento.asp?cat=135>) Виж Армочиде, Педро. 2006.

³⁴ Виж Vivarelli, N. 2007. Movie Maestro Keeps 'Em Guessing. Variety 408, no. 2 (August 27): A2

³⁵ Обикновено се прави разлика между световни и международни премиери: световните премиери са филми прожектирани за първи път пред която и да е публика, включително и страната, в която са произведени, докато тази страна не е включена в интернационалните премиери.

филмовата индустрия веднага коментира назначенията, в Мостра, на хората, които биха представяли фестивала в САЩ, все още главната страна продуцираща филми.

Вътре, във фестивалната мрежа, директорите се разменят, но също и филмите и членовете на журито. Размяната не винаги води до ситуация, при която всеки печели. Понякога тя е резултат на съперничество. Марике де Валк разказва, например за битката между фестивалите Торонто и Венеция да покажат филма на Джен Кампион от 2003 г. Подобен е случаят с режисьора Куентин Тарантино, който доскоро беше тясно свързан с Фестивала в Кан, който също така го направи известен, след като получи Златната палма през 1994 за художествения му филм „Криминале“. През май 2010 г., Мостра обявява, че Тарантино е приел да бъде председател на журито за следващото издание на фестивала през септември 2010 г. Един журналист коментира тази новина като пише „след тази италианска връзка, ще бъде ли той пак поканен в Кан“.³⁶

В тази мрежа от международни филмови фестивали, режисьорите и актьорите имат стойност за престижа, който носят на събитията, но фестивалите имат своя собствена стойност. Те представляват пътека за отскок за много продуценти, но също така имат функцията на разпространение на много филми, които ще бъдат гледани само във фестивалната верига. Това засяга повече странични линии на фестивалите, но също и няколко филма от главната официална селекция. В специално издание на филмовото списание Шнит, чиято тема е ролята на филмовите фестивали на филмовия фестивал пазар, директорът на Фестивала за късометражни филми в Оберхаузен, Ларс Хенрик Гас, в доста песимистична статия, озаглавена „Търговският пазар стана търговска марка“, споменава интересно предложение направено от Марко Мюлер за фестивалната верига:

“Марко Мюлер, директор на Венецианския Филмов Фестивал, наскоро предложи основаването на тръст за да се подсили дистрибуцията за фестивалите в Кан, Берлин и Венеция, тъй като повечето от филмите в тези фестивали няма да намерят пътя към кината. Това означава, че дори концепцията за пазарно място е в криза. Бизнесът се прави на други места, в с ДиВиДи-та и все повече на дигиталните канали. Филмите като продукти не идват от фестивали и даже ги няма в кина вече. Това отваря историческия шанс най-накрая да се прожектират по-добри филми.”³⁷

Идеята да се използва филмовия фестивал за да се финансират филми, се появява и в Берлин, където се основава „Световен филмов фонд“ през 2004“. По подобен начин, въпреки че не се основава фонд, Фестивалът в Кан подкрепя също развитието на филми от нови режисьори /виж главата за Кан/.³⁸ На различно ниво, филмовите фестивали представляват също и опит да се възлага „артистична стойност“ за да се противостои на икономическия престиж чрез комерсиализация. Това е темата на следващата секция.

³⁶ Après cette escapade italienne, Quentin Tarantino sera-t-il de nouveau invité à Cannes ?'. See Leblanc, Damien. 2010. Tarantino délaisse Cannes pour Venise. fluctuat. May 11

³⁷ В същото издание на Шмит, самият Мюлер пише: Защо да продължаваме да вярваме упорито във фестивалите, като се има предвид, че техните формули имат формата на остарели концепции? Те се редуцират в същността си само до две опции: защита на каквато и да е филмова продукция, която съществува, за която фестивалът е прозорец и пътека за отскок; или алтернативно, възможността да се продължи да се снабдява желает сурогат заради това, което е нужно в дистрибуторско-информационната верига като отговор на даже по-силна пазарна цензура.“ /Мюлер 2009, 13 /.

³⁸ Това и подобни предложения не се приемат положително от всеки. Например, Барбара Лори де Лашариере, която беше в журито на ФИПРЕСИ на последния Мостра, се притеснява, че това ще доведе до появата на нов филмов жанр, главно онези направени от и за фестивалите. Интервю с Барбара Лори де Лашариер, от автора, 10 септември 2009, Венеция.

Представяне и конструиране на ценност

Артистични срещу комерсиални филми

В статия, която публикува в Шмит, Мюлер също говори за имиджа на киното. Коментирайки комерсиализацията и силата на продуцирането и разпространението от този вид компании, той пише:

“Ясно е, че държавите от години са заместени от главни брандове, и че племената на кинопроизводителите са станали единично множество. /.../ Можем само да препотвърдим безплодието на свещеността на Изкуството и Географията: първото любима тема на за фестивалите от края на тридесетте и второто безсмисления екуменизъм на един фестивал като – атлас на нациите и планетата. Това, което трябва да се предпостави в един плуралистичен фестивал/не-фестивал, нещо, което е здравословно /с цел/ противоречиво, е колекция от материали, свързани заедно само от интуицията на истината и същността, която те крият.”³⁹

Тази позиция за кинематографичното изкуство обяснява вдъхновената репутация на Венецианския Фестивал като място, където киното преди всичко се възприема като форма на изкуство и след това средство за комерсиални намерения. В интервю за този проект, Алберто Янузи, който е фотографски режисьор и също така работи за фестивалите като съветник и съставител на програмата, казва, че една от целите на фестивала е и „създаването на обществен имидж на киното“. Освен това, киното е международна форма на изкуство, и следователно тенденцията днес е към транснационализъм. За Янузи и очевидно за Мюлер също „транснационалната идентичност е важна“. Той обяснява, че гледа между три и пет филма на ден, и добавя „До края на фестивала съм изгледал петдесет филма от двадесет държави и имам добро впечатление за световното кино. Фестивалите са все още международни, както е било в началото, например с японски филми, които бяха във Венеция през 1950-те години.“

В този смисъл, интересът на Мюлер към азиатско кино може да се възприема като възстановяване на венецианска традиция. Последната селекция се състои от 25 филма, включително четири азиатски филма „Инцидент“ /Поу-Сои Чеанг, Китай – Нонг Конг/, „Тетсуо, мъжът куршум“ /Шиня Цукамото, Япония/, „Лола“ /Бриланте Мендоза, Филипините/ и „Принцът на сълзите“ /Йонфан, Тайван-Хонг Конг/. Този последният филм, който описва живота на две семейства в ранните 1950-те години, когато анти-комунизмът е в своя апогей, получава ентусиазиран прием от публиката. Филмът възплачва политиката за селекция на Мюлер, както той сам я описва:

„През годините, се научих да използвам различни тонове, да смесвам високото с ниското, експерименталното с популярното. Само по този начин можех да избегна подозрението, че с годините постепенно, с десетилетията, фестивалът е станал част от управлението, като по този начин да избегна риска, той да стане безсмислен или да се подчини на промоциалните стратегии за разпространение на филми или чрез тенденцията да превърне цялото нещо в показно шоу. Това е проблем за много фестивали, средство за само-промоция.“ /Мюлер 2009, 15/

³⁹ Виж Müller, Marco. 2009. Back to the future. *Schnitt*, no. 54 (February): 13-15

Обръщането на внимание върху артистичното измерение на филма за Мюлер е несъвместимо с отдаване на дължимото на комерсиалния успех, особено ако той също успява да интегрира артистичната ценност или новите технологии. Показателно за това е наградата от 2009 г. „Златен лъв“ за цялостен принос на Джон Ласитър и „Пиксар“ за „История за играчка“ /1995/, „История за играчка 2“ /1999/, „Търсенето на Немо“ /2003/ и „Невероятните“ /2004/.

Някои филмови критици определят това, което Мюлер се опитва да направи, като „внимателно оркестрирано“ и все пак трудно балансиращо действие“. Например, през 2004 по повод първото фестивално издание на Мюлер, Дебора Анг пише:

.. /крайната/ селекция изглежда като внимателно оркестриран балансиращ акт. От една страна 20 годишни американски филми включват много студийни средства от Кидман до Круз /Мюлер иронично нарича това – мистичната страна на фестивала/ за да угоди на жените на министрите и тълпата с черни папийонки. Двадесет италиански филма трябва да задоволят апетита на националните излъчващи станции и асоциацията на продуцентите. /.../ Още по-разкриваща радикалните шик източници е тазгодишната вееща се ретроспектива на италиански забравени филми, селектирани специалисти в тази област Марко Гюсти и Лука Реа и представени от Куентин Тарантино и Джо Данте.⁴⁰

Това значение, което се отдава на италианското кино, също е споменато по време на последната официална селекция. От 25-те филма, имаше 4 италиански филма, включително единият, който беше показан по време на церемонията по откриването, „Баария“, на Джузепе Торнаторе, който описва съдбата на три поколения в сицилианско семейство. Силвио Берлускони, който подкрепя филма чрез продуцентската си компания „Медуза“, заявява сред прожекцията, че филмът доказва неизбежния провал на комунизма. Тази декларация е коментирана на корицата на Република и в почти всички кино всекидневници, излезли по време на фестивала. Режисьорът, добре известен с левите си убеждения, изразява учудване на пресконференция дали Берлускони е бил най-подходящият човек да се държи като филмов критик.

По същото време, докато Берлускони очевидно използва фестивалът като инструмент, филм на Ерик Гандини, „Видеокрация“, е показан в съвместна програма на двете съпътстващи програми, „Седмичата на Критиците“ и „Дни на Венеция“. Както се казва в каталога, „Видеокрация“ е системата на телевизионна власт, като днес Италия е неин емблематичен пример. „Видеокрация“ не е точно филм за Берлускони, а филм за дълго съществуващата Италия на Берлускони: физиологично, социологично и може би антропологично, с характера на Берлускони. Тази Италия, обладана от сексуален екзхибиционизъм и напълно лишена от морални задръжки, която най-вероятно също не може да се погледне в огледалото, е описана от внимателното око на суи генерис – чужденец /Гандини се връща в Италия, след като 20 години е живял в Швеция/. Неговата относителна италианска същност му дава знание за феномена, който той анализира.

Разбира се, този филм не получава същото внимание като „Баария“, но всички чуждестранни кореспонденти коментират фронталната атака срещу Берлускони. В Лидо могат да се видят само афиши на „Баария“, главната продукция за 25 милиона евро. Като контраст, „Видеокрация“ получава малко внимание в това отношение.

⁴⁰ Виж Young, Deborah. 2004. Fest Slate Offers Big Names, Stars ... and Art. *Variety*, August 30

Значението на мястото

За разлика от Кан и Берлин, Венецианската географска позиция изолира фестивала от града. Лидо е остров с 11 километра дълга пясъчна линия, до която се стига с вапорето за 15 минути от главната част на града. Следователно, повечето от посетителите на фестивала са концентрирани в малка област, която също така е популярна международна дестинация на знаменитости.

Бившият директор на Биеналето, Давид Кроф, се опитва с Марко Мюлер да разшири мястото на Мостра. През 2004, последната продукция на Дриймуъркс Студио, „История с акули“, е прожектиран на Пиаца Сан Марко, Лъвовете са връчени в скоро реновирания Гран Театро ла Фениче и вечеря на свещи е дадена в Двореца на Дожите за хиляда ексклузивни гости след церемонията.⁴¹ Същият театър ла Фениче, построен през 18 век е използван две години по-късно за световната премиера на Вълшебната Флейта на Кенет Брана, но това остават изолирани инициативи, фестивалът наистина принадлежи на Лидо. Построяването на новия Палазо /споменат по-горе/ просто ще потвърди по-силно този факт.

Пространствената концентрация на фестивала в централната част на Лидо, между два известни хотела, „Екселсиор“ и Дес Бейнс /мястото на действие на новелата на Томас Ман „Смърт във Венеция“/ утвърждава неговата идентичност. Спонсорите също използват тази идентичност, например, когато „Ланчия“ представя нова кола пред Екселсиор.

Докато повечето от посетителите на фестивала се концентрират в тази малка част, офисът на „Дни на Венеция“, който също е близо до Екселсиор, но в обратната посока, са като „рай на спокойствието“ за онези, които предпочитат дискусии в спокойна атмосфера, с по-малко спонсори и повече ориентирана към изкуството публика.

Филми и представления

Филмовите фестивали са места за хибридни изпълнения. Освен прожекциите, има пресконференции, фото сесия, партита и всички възможни трикове, за да се спечели вниманието на журналистите. Понякога, тези паралелни събития отбягват чисто комерсиалната цел. През 2004 г., федерацията на Дружествата с нестопанска цел, „Глобален проект“, организират „глобален плаж“, който всъщност е почти като нова съпътстваща програма. Грубо екипиран с ресторант, къмпинг, няколко душа и прожекционна стая, този мини-алтернативен фестивал е организиран от на базата на сътрудничество от протестиращи срещу глобализацията. Участниците направиха няколко демонстрации пред главния вход на Мостра и бяха показани два филма, които също бяха в селекцията: „The Take“ на канадците Ави Луис и Наоми Клайн и „Embedded“ на американеца Тим Робинс. На сайта на Global Project плажът е описан с тези думи

Глобален плаж е закътан плаж, място за комуникационни дейности, за права! Глобален плаж си връща

⁴¹ Douin, Jean-Luc, and Jacques Mandelbaum. 2004. Contrat rempli sur la lagune, grâce à beaucoup de films audacieux, September 14

пространства и човешки права! Плажът е метафора за култура, общителност и действия. Плажът на мечтите, който сякаш беше загубен и накрая открит. Глобален плаж припомня за общите желания, които се носят по вълните, които свързват островите, общностите, братя и сестри, личности, за да стигнат точката на срещата, която всеки път разкрива нови линии на бягство към други острови на непримиримия архипелаг.“ (<http://www.globalproject.info/>)

Филми и политика

Както вече видяхме, политиката е вътрешноприсъщ елемент на Мостра, що се отнася до организацията му и повтарящи се опити да го направи свой инструмент. Политиката, обаче, присъства и извън италианската политическа сцена, като средство за създаване и представяне на съдържание и послание. Един пример за това беше вече споменат, а именно използването на италианския филм Видеокрация, за да се подсили критиката срещу използването на медиите от настоящото италианско правителство. Не е нужно да се отдалечаваме, за да намерим няколко други международни примери.

Така, по време на последната Мостра, венецуелският президент Хуго Чавес, който беше един от галениците на администрацията на Буш, по-малко от година преди това, отне и превзе блясъка на звездите на червения килим в Лидо. Нахален и осмиваш до степен да вземе камера пред журналистите, за да направи своя сувенирна снимка, Ел Пресиденти“ беше там за да подкрепи На „Юг от границата“ на Оливер Стоун, документален филм, представен извън конкурса, е за всички Южноамерикански страни, които са се осмелили да се противопоставят на диктатите на МВФ и международната политика на Съединените щати. Ядосан от карикатурните репортажи в отразяването от американската преса на Южна Америка, и Чавес описан като „по-лош от Бин Ладен“, Стоун решава да се срещне с тези опасни диктатори, които са били демократично избрани и /често преизбирани/ във Венецуела, Боливия, Аржентина, а също в Парагвай, Еквадор и, разбира се в Бразилия. Тъй като президента на Боливия, Ево Моралес, е считан за наркоман в САЩ заради навика си да дъвче листа от кока, Оливър Стоун прави същото в своя филм, като кара публиката доста да се посмее в препълнената Зала „Дарсена“, където е прожекцията. По-късно във филма, Стоун говори с президента на Еквадор, който казва, че той иска да прекрати присъствието на военни бази на еквадорска територия. Обяснява на „Гринго-вете“, че ако искат да имат база в неговата страна, трябва да приемат, че еквадорците имат база в Маями. Това също провокира доста смях, както и когато, в края на филма, Чавес дискутира със Стоун възможността духът на Боливия да се разпространи от Латинска Америка до Съединените щати чрез зараза.

През първата седмица на септември 2009 г., Стоун се среща и с Майкъл Мур, който идва на Лидо да представи, в конкурсната програма своето най-последно произведение „Капитализмът: една любовна история“, история, която става кошмар за много американски граждани. Публиката, главно италианска, мъже и в ранните си тридесет години, топло го посрещат. Използвайки разнообразие от филмови техники /анимация, дублиране, каданс и монтаж/, Мур атакува самите корени на либералния капитализъм, жаждата за печалба на всяка цена, нежалежки човешкия живот и липсата на каквото и да е чувство за социална справедливост или дори даже моралност. По време на пресконференцията, Мур използва и филмовата критика като умение, споменавайки как Берлускони е критикувал Баария и заклеявайки

всемогъществото на премиер министъра, той се шегува и казва, сякаш той е скрит зад кулисите „може да излезете г-н Берлускони, никой няма да ви нарани“. Марко Мюлер, който вече беше селектирал филм на Мур, когато беше управител на Фестивала в Локарно /„Ужасната истина“, 1999/ коментира присъствието на Мур на Мостра във връзка с успеха му в Кан /Златна палма през 2004/: „Мисля че е бил страхотен в Кан. Нуждаеше се от промяна. А и ние се нуждаехме от различен филм на Майкъл Мур. Този е невероятно симфоничен“.⁴²

След като са гледали филмите на Стоун и Мур, посетителите на фестивала могат да видят друга перспектива в трилъра „Най-доброто в Бруклин“ /от Антоан Фукуа/, „Мъжете, които се взират в кози“ /на Грант Хеслов, със звездата Джордж Клуни, обичаен гост на Мостра или „Информаторът“ на Стивън Содърбърг, с Мат Деймън. Първият филм разказва за полицаи в Ню Йорк, които са толкова ниско платени, че един от тях рискува изгонване от апартамента му, както във филма на Мур. Вторият описва специален отряд от армията на САЩ, който използва психологически техники за да пречупи съпротивата на предполагаеми терористи, а третият, базиран на истински факти, може да се разглежда като призив за легализирането на „доносниците“, за да се противодейства на хаоса, нанесен от капитализма.

Миграцията също е важна тема в селекцията през 2009 и обхватът от свобода, предложен от фестивала изглежда са предизвикали проблеми в Рим. Сенатор Алесандра Мусолини, горда правнучка на покойния италиански диктатор, се опитва да цензурира румънския филм „Франческа“ /на Боби Паунеску, показан в секцията Хоризонти/, който описва условията при които се случва миграцията към Италия, като добитък се счита за по-важен от човешкия живот. В този филм, Мусолини е цитирана да казва, че румънците имат инстинкт за изнасилване в гените си и един от героите я обижда заради това изявление. Поне три други филми се изправят срещу проблема за миграцията, документалният филм за африканското присъствие в Италия, „Цветът на думите“ /на Марко Симон Пучиони/, „Добро утро, Аман“ /от Клаудио Ноче/, който описва приятелство между бивш боксьор и двадесетгодишно сомалийско момче, и „Малките лисичета“ /на Мира Форней/, който показва трудностите, с които се срещат две словашки сестри, емигрирали в Ирландия.

Представяне и дебатиране за Европа

Европа беше много добре представена в различните филмови селекции, и не само във връзка с проблема за миграцията. Режисьорът с египетско-шведски произход Тарик Салех представи своя анимационен научно-популярен филм „Метропия“, чието действие се развива през 2024 г. и заклеява властта на медиите в Европа, която изпитва недостиг на горива, и е редуцирана до вътрешните линии на мрежите на метрото си. Този филм открива 24-та Седмица на критиците на 3 септември 2009 г., като президентът на Биеналето дава кратка реч преди прожекцията. Той набляга на факта, че Мостра не е „панаир“, добавяйки „Ние не продаваме стоки“ и оценява ролята на тази секция, като подчертава: „Ние сме тук за да бъдем ориентирани от това, което виждаме /.../ Седмицата на критиците е много важна за интелектуалната работа, която Мостра трябва да има.“ В сесията с въпроси и отговори, която се

⁴² News from Associated Press, „Venice film festival retains allure without deals“, 1 September 2009

проведе след филма, Салех обяснява, че счита метрополитализма за обща точка между европейците. В интервю, което той дава по-късно, Салех обяснява:

“Исках да кажа, Да, О Кей, имаме това минало с Хитлер и Сталин и всички лидери от този вид. В Европа ние винаги казваме: „Никога повече“, това е клише, което хората постоянно повтарят, Никога повече, когато говорят за Холокоста и нацизма. Добре, глупавото в това изявление е, че, да, няма да се случи пак по ТОЗИ начин. Ще се случи по нов начин. Ще дойде под нова форма. Фашизмът ще дойде преоблечен като нещо друго.”⁴³

Докато „Метропия“ третира проблема за Европа във футуристична перспектива, други филми от селекцията хвалят европейската конструкция. „Ханимунс“ на Горан Паскалевич, представен в секцията Дни на Венеция, е първата, някога представяна албано-сръбска копродукция. Както се изрази Дебора Анг, филмът има за тема изтичането на балканската младеж, в история за две млади двойки, една сръбска и една албанска, които напускат страните си, за да търсят „по-зелените пасища в Европа“. Паскалевич коментира разширяването на Европа, като заявява по време на сесията с въпроси и отговори, която беше след филма, „Балканите са все още буре с барут /.../, но се надявам това да свърши, когато Сърбия влезе в Европейския съюз“. В специално интервю, дадено за всекидневника „Ил Манифесто“, той дискутира по-подробно сегашната политическа ситуация в Европа:

“Цяла Европа се движи към дясното, това е обратното на целите, в основата на Европейския съюз. Европа малко прилича на Югославията на Тито, федерация базирана на Крал Александър на Югославия. Националистите счупиха тази рамка и мисля, че това може също да се отрази на Европа.”⁴⁴

Когато посетителите на Мостра бяха запитани за значението на Европа, имаше различни отговори. Барбара Лори де Лашариер, от журито на ФИПРЕСКИ, каза, например, „Не бих казала, че Европа присъства тук. Във всеки случай, сред посетителите на фестивала има много италианци и много от тях дори не говорят английски.“ Тя също добави, че в много от дискусиите в съпътстващата програма се е говорило само на италиански, докато по нейно мнение английският трябва да бъде европейският лингва франка. Други от интервюираните отговориха, отбелязвайки, че е имало много италиански, немски или френски филми в селекцията /около половината от филмите в конкурсната програма за Златен лъв/. Младата режисьорка Александра Кауфман отбеляза, че Европа е била само понятие, споменавано само когато е с отрицателна конотация. Според нея, откакто вътрешните граници на Европейския Съюз са премахнати, ние вече не говорим за Европа.⁴⁵

Ролята на медиите

Като един от главните филмови фестивали в света, на Мостра всъщност не и се налага да разчита на медиите. Както при всички главни фестивали, пресконференциите се провеждат след всички прожекции и международната преса ги отразява всекидневно. Както беше отбелязано по-горе, трите главни американски

⁴³ Интервю със Сузане Линч за ФЕСТ21.ком /Про Филмови Фестивали социална мрежа“/ 29 април 2010, <http://tinyurl.com/345exv7>

⁴⁴ Авторски превод на Силвестри, Силвана. 2009. Венеция: ил Косово фа паура. Ил Манифесто, 6 септември

⁴⁵ Интервю с Александра Кауфман от автора, 10 септември 2009.

списания за кино, „Върайъти“, „Скрийн интернашънал“ и „Холивуд репортер“, всеки ден публикуват специални издания, които се раздават безплатно и ненаситно се четат от посетителите на фестивала.

Въпреки това, Филмовият фестивал в Торонто, който се провежда по същото време, все повече привлича журналисти, които са лоялни към Мостра. Във Френския всекидневник „Льо Монд“, Томас Сотинел просто написа, че предпочита да ходи на Торонто. В своята глава за Венеция, Марике де Валк показва как „Таймс“ отразява събитията само и само да осигури промоцията на последния филм на Джордж Клуни. Други вестници и уебсайтове използват фестивала за да подчертаят своите коментари за геополитически събития, какъвто е случая с филма Ливан /от израелеца Самуел Маоз/, когато антивоенният филм е награден със Златин лъв. Случаят с Ливан е особено интересен, защото филмът е бил отхвърлен от всички секции на Филмовия фестивал в Кан няколко месеца по-рано /официална селекция, Двете седмици на режисьорите и Седмичата на критиците/.⁴⁶

2.1 Публиката на Мостра

Мостра е най-вече магнит за младите италианци, повечето мъже, които се интересуват от кино. Ако се разхождате, между хотел Екселсиор и Палазо дел Синема, ще забележите, че италианският е определено доминиращият език, повече от немския в Берлин по време на Биеналето, или френския на Филмовия Фестивал в Кан.

Обикновената публика също е добре представена в Венеция, тъй като е възможно купиш билети за почти всички прожекции, стига билетите да са предварително резервирани. Що се отнася до продажбата на билети, Венеция е някъде между Белин /300 000 продадени през февруари 2010/ и Кан, където хората без акредитация почти нямат шанс за достъп до официалната селекция. Международната преса е добре представена и съставлява голяма секция от публиката, както може да се забележи като се погледнат акредитациите, които повечето посетители на фестивала носят на врата си.

Има два главни вида акредитация на Венецианския Филмов Фестивал: Акредитация за пресата /за печатните медии, онлайн медиите, радио и телевизионните екипи, фотографите, и прес атaшетата/ и „Индустрия“ /Филмовите делегации имат различна акредитация, а онези, които могат да докажат, че са киномани, чрез писане на мотивационно писмо, могат да получат „Кино акредитация“/. Общото посещение се изчислява на 50 000 хора, включително около 3 000 журналисти или медии акредитирани и 6 000 човека с „индустрия“ акредитация.⁴⁷

Заклучение

⁴⁶ Това беше разкрито, когато филмът беше пуснат по екраните във Франция и потвърдено от Жан-Кристоф Бержон във формална дискусия с автора, Берлин, 17 февруари 2010. Виж Дюин, 2010.

⁴⁷ Данните са от /Шварц 2009/ и уебсайта <http://www.filmfestival.com/>

Венецианският Филмов Фестивал разчита на крехък баланс, за да поддържа своето място във фестивалната верига. Италианската политика представлява възможен източник на нестабилност за програмата и главно за работата на управителя на Мостра. Комерсиализацията представлява друга заплаха и това засяга спонсорите на фестивала, както и очакванията на филмовата индустрия. И все пак, Марко Мюлер успява да навигира между проблемите и своите интереси както в изкуствата и политиката, тъй като те са изразени в официалната филмова селекция. Освен това, съпътстващите програми дават обхват за по-голяма управленска свобода, както беше демонстрирано миналата година с дебатите отнасящи се до „Видеокрация“.

Превод Красимира Кутина
Редактор Любомир Кутин