

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna,
im. Leona Schillera w Łodzi



Wydział Organizacji Sztuki Filmowej

Damir Mehić

nr albumu: 9524

Festiwal Filmowy w Sarajewie i jego wpływ
na bałkańską kinematografię po wojnie
domowej

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem

dr Anna Wróblewska

Łódź 2025

Spis treści:

Wstęp	3
ROZDZIAŁ 1: Festival studies	6
1.1. Festiwale filmowe na skrzyżowaniu kultury, polityki i ekonomii.....	9
1.2. Sieci festiwalu filmowych.....	11
ROZDZIAŁ 2: Narodziny SFF i stan kina bałkańskiego po wojnie	14
2.1. Festiwal podczas wojny: stworzenie festiwalu w środku wojny domowej	14
2.2. Wpływ wojny na przemysł filmowy	19
2.3. Wczesne filmy powojenne i reprezentacja traumy	22
ROZDZIAŁ 3: SFF jako główny szczyt branżowy Bałkanów	27
3.1. Strategia programowa SFF i jego rola w kształtowaniu kina bałkańskiego	31
3.2. CineLink i jego rola w finansowaniu oraz wspieraniu przemysłu filmowego Bałkanów.....	38
3.3. Kulturowy, ekonomiczny i społeczny wpływ SFF.....	44
ROZDZIAŁ 4: Wyzwania i perspektywy na przyszłość	49
4.1. SFF w globalnym obiegu festiwalowym	49
4.2. Wyzwania i przyszłość (presja polityczna, komercjalizacja, finansowanie).....	51
Podsumowanie	57
Bibliografia	59
Filmografia	62
Załącznik: Wywiad z Elimą Tataragić	63

Wstęp

Przeciętnemu widzowi festiwale filmowe kojarzą się z przepychem i blaskiem, czerwonym dywanem, obecnością gwiazd oraz wystawnymi premierami. Jednak dla filmowców, profesjonalistów czy stałych bywalców, wydarzenie to jest czymś znacznie więcej niż tylko efektownym widowiskiem. To miejsce spotkań, wymiany myśli, nawiązywania kontaktów, dialogu politycznego, społecznego i kulturowego oraz artystycznych innowacji. A jednak początki wszystkich festiwali filmowych są raczej skromne. Zazwyczaj pierwsza edycja organizowana jest z niewielkim budżetem i małym zespołem, ale ze wspólną pasją do kina i pragnieniem dzielenia się nią z publicznością. To kluczowe czynniki, które pozwalają festiwalom rozwijać się z roku na rok.

Jeśli ewaluacja festiwalu odbywa się harmonijnie, z czasem rośnie finansowanie i liczba sponsorów, zespoły się powiększają, a wraz z nimi rośnie także sama impreza. Praktycznie każdy festiwal przeszedł taką drogę – od polskich, takich jak Festiwal Polskich Filmów Fabularnych czy Krakowski Festiwal Filmowy, po największe europejskie imprezy, jak Berlinale, Festiwal w Cannes czy Biennale w Wenecji. Wszystkie miały skromne początki. Jednak żaden festiwal nie miał bardziej dramatycznego i niezwykłego debiutu niż ten, który narodził się w sercu Bałkanów, w Europie Południowo-Wschodniej: Sarajewski Festiwal Filmowy.

Sarajewo jest często nazywane „Jerozolimą Europy” ze względu na swoją długą i skomplikowaną historię. Miasto doświadczyło licznych wydarzeń historycznych, od okupacji osmańskiej i austro-węgierskiej, przez zamach na arcyksięcia Franciszka Ferdynanda, okupację nazistowskich Niemiec, aż po oblężenie Sarajewa podczas wojny w Bośni – jednej z wielu wojen jugosłowiańskich lat 90., które nastąpiły po upadku komunizmu. Sarajewo, znane ze swojego wielokulturowego charakteru, w którym przez wieki wspólnie żyli muzułmanie, katolicy, prawosławni i Żydzi, doświadczyło skrajnej przemocy w latach 90. Wojna w Bośni szczególnie brutalnie dotknęła stolicę kraju podczas oblężenia Sarajewa, które trwało od 5 kwietnia 1992 roku do 25 lutego 1996 roku, czyli łącznie 1 425 dni.

Snajperzy zajęli dachy budynków, żołnierze UNPROFOR byli rozmieszczeni w całym mieście, a ucieczka była praktycznie niemożliwa. Sąsiedzi z dnia na dzień stawali się wrogami. W obliczu okropności wojny mieszkańcy Sarajewa znajdowali sposoby na przetrwanie, szukając drobnych radości w codziennym życiu. Niektórzy schronili się w podziemnych klubach muzycznych, takich jak Obala przy ulicy Kulina Bana, co zostało udokumentowane w filmie Nenada Čičina-Šaina *Pocałuj przyszłość*. Inni, jak Mirsad Purivatra, Elma Tataragić i

Haris Pašović organizowali tajne pokazy filmowe, aby dać nadzieję i chwilę wytchnienia mieszkańcom zniszczonego wojną miasta. To wtedy właśnie postanowili oni założyć festiwal filmowy. Pierwsza edycja Sarajewskiego Festiwalu Filmowego odbyła się w październiku 1995 roku, gdy oblężenie wciąż trwało. Nikt wówczas nie spodziewał się dużej frekwencji, ponieważ sale kinowe były otoczone przez snajperów. Wejście na festiwal było możliwe tylko wtedy, gdy udało się uniknąć strzału. A jednak, wbrew wszelkim przeciwnościom, w samym środku wojny festiwal przyciągnął publiczność liczącą 15 000 osób¹.

Te dramatyczne wydarzenia miały miejsce w czasie, gdy nadzieja wydawała się stracona, a wojna – nieskończona. Sukces pierwszej edycji, który stał się częścią miejskich legend Sarajewa, umożliwił organizację drugiej edycji już po zakończeniu wojny. Z biegiem lat Sarajewski Festiwal Filmowy rozrósł się, stając się jednym z największych wydarzeń w Bośni i Hercegowinie, całych Bałkanach oraz jednym z najważniejszych festiwali filmowych w Europie. Dziś przyciąga międzynarodowe gwiazdy, cieszy się silnym wsparciem sponsorów i jest powszechnie rozpoznawalny. Stał się miejscem spotkań filmowców, producentów i programistów festiwalowych z całego regionu, przestrzenią do nawiązywania kontaktów oraz ośrodkiem rozwoju kinematografii. Dzięki platformie CineLink Industry Days² festiwal oferuje możliwość rozwijania projektów filmowych, ich prezentowania oraz sprzedaży dystrybutorom.

Ciekawe jest, że zarówno miasta Łódź, jak i Sarajewo noszą tytuł „Miasta Filmu”, nadany przez UNESCO³. Jednak biorąc pod uwagę burzliwe początki i krwawą historię związaną z jego powstaniem, nie jest zaskoczeniem, że Sarajewski Festiwal Filmowy odegrał kluczową rolę w wyznaczaniu trendów w kinie bałkańskim. Ponieważ Bośnia i szerszy region byłej Jugosławii wciąż borykają się z konsekwencjami lat 90., wiele filmów z tego regionu porusza tematy wojny, traumy i długotrwałych skutków wojny. Filmy te często prezentują specyficzne trendy filmowe, stylistyczne i tematyczne, z których wiele zostało zainicjowanych lub zaprezentowanych na Sarajewskim Festiwalu Filmowym. To prowadzi do głównego pytania tej pracy: *Jak Sarajewski Festiwal Filmowy wpłynął na kształtowanie i oddziaływanie na powojenne kino bałkańskie?*

W mojej dysertacji omówię historię Sarajewskiego Festiwalu Filmowego, koncentrując się na jego pierwszej edycji i początkach festiwalu. Przeanalizuję również kino bałkańskie

¹ A. Sunje, *A Festival Born Under Siege*, Balkan Insight, 17 lipca 2010, <https://balkaninsight.com/2010/07/17/a-festival-born-under-siege/> [dostęp 11/05/2025].

² *CineLink Industry Days*, CineLink Industry Days <https://www.cinelinkindustrydays.com/> [dostęp 11/05/2025].

³ *Cities of Film*, UNESCO Cities of Film, <https://citiesoffilm.org/> [dostęp 11/05/2025].

przed 1992 rokiem, aby porównać na wybranych przykładach kinematografię regionu przed i po wojnie. W kolejnej części pracy wykazuję, jakie czynniki wpłynęły na tak spektakularny rozwój festiwalu i w jaki sposób Mirsadovi Purivatrze udało się uczynić Sarajewski Festiwal Filmowy największym festiwalem na Bałkanach zaledwie kilka lat po wojnie. Omawiam sposoby, jakimi Sarajewski Festiwal Filmowy (zwłaszcza ramach programu CineLink) wspierał filmowców na Bałkanach oraz jak stał kluczową instytucją dla twórców filmowych i ośrodkiem rozwoju międzynarodowych koprodukcji. Dodatkowo, przyjrę się współczesnym filmom bałkańskim, aby zrozumieć, w jaki sposób wojna w Bośni i wojny jugosłowiańskie wpłynęły na kształtowanie narracji filmowych. Na koniec, spróbuję oszacować wpływ kulturowy i ekonomiczny festiwalu oraz jego oddziaływanie na kulturę filmową Bałkanów.

Temat mojej pracy jest dość niszowy, nie ma zbyt wiele monografii i artykułów naukowych czy popularno-naukowych na ten temat. Korzystam z dostępnej literatury przedmiotu, ale głównymi metodami badawczymi będą w tym przypadku badania archiwalne dotyczące pierwszej edycji Sarajewskiego Festiwalu Filmowego oraz analiza porównawcza wybranych filmów z byłej Jugosławii.

ROZDZIAŁ 1: Festival studies

Fenomen społeczny festiwalu jest wpisany w „życie ludzkie od czasów starożytnych”, zauważa Waldemar Cudny (2014) w swojej pracy, podkreślając, że festiwale były powszechną praktyką życia społecznego w starożytnych cywilizacjach, od Ameryki Południowej i Indii po Egipt, Grecję, Rzym i Chiny. Zazwyczaj odzwierciedlały one wierzenia, religię i porządek społeczny⁴. Ich szeroka reprezentacja świadczy o uniwersalnym impulsie ludzi do gromadzenia się, celebrowania i nadawania sensu rytmom życia poprzez rytuały i celebracje.

Etymologicznie, słowo festiwal pochodzi od łacińskiego *festum*, jednak w starożytnej łacinie używano dwóch różnych terminów do opisanie okazji festiwalowych: według Alessandro Falassiego (1987) *festum* odnosiło się do publicznych obchodów, radości i hucznych zabaw, podczas gdy *feriae* oznaczały dni odpoczynku lub wstrzemięźliwości od pracy na cześć bogów. Z biegiem czasu, w łacinie klasycznej, te dwa rodzaje wydarzeń zaczęły się nakładać, a terminy ostatecznie stały się wymienne. Jednym z wyraźnych przykładów stwierdzenia Cudnego jest Festiwal Dionizosa, znany jako "Wielkie Dionizje", który przyciągał nawet 16 000 ateńskich obywateli do amfiteatru każdego wiosennego dnia w V wieku p.n.e. w Atenach (przy czym Teatr Dionizosa osiągnął w pewnym momencie pojemność do 25 000 widzów)⁵. Był fundamentem ateńskiego życia kulturalnego i obywatelskiego. Podczas festiwalu wystawiano najnowsze sztuki Ajschylosa, Eurypidesa, Sofoklesa i innych⁶, pełnił on ponadto, poza oczywistym rozumieniem rozrywki, rolę wspólnotowego rytuału, wzmacniając spójność społeczną, dyskurs polityczny i innowacje artystyczne. Stanowił arenę życia kulturalnego, krytyki społecznej i refleksji⁷.

W badaniach nad festiwalami Falassi⁸ proponuje rozumienie festiwalu jako „[...] zjawiska społecznego, obecnego w praktycznie wszystkich kulturach ludzkich”, traktując festiwale jako produkty i jednocześnie czynniki społecznej interakcji. Według Falassiego, festiwale nie są odosobnionymi widowiskami, ale integralnymi elementami systemów kulturowych. Stanowią one uporządkowane przestrzenie, w których wykonywane i

⁴ W. Cudny, *The Phenomenon of Festivals: Their Origins, Evolution, and Classifications*, „Anthropos” 2014, vol 109 no 2, s. 640–656. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43861801>.

⁵ *Theatre of Dionysus*, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_of_Dionysus [dostęp 11/05/2025].

⁶ “Great Dionysia.” Joukowski Institute for Archaeology & the Ancient World, Brown University, Rhode Island 2008, www.brown.edu/Departments/Joukowski_Institute/courses/13things/7411.html#:~:text=The%20Festival%20of%20Dionysus%2C%20otherwise,the%20masses%20of%20Athenian%20citizenry [dostęp 11/05/2025].

⁷ *The Dionysia*, World History Edu, 5 kwietnia 2025, <https://worldhistoryedu.com/the-dionysia/> [dostęp 11/05/2025].

⁸ A. Falassi, *Festival: Definition and Morphology*, w: *Time out of Time: Essays on the Festival*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1987 s. 1–10. [9722047.PDF](https://www.jstor.org/stable/9722047)

potwierdzone są tożsamości wspólnotowe. Poprzez rytuały, wystąpienia i symboliczne odwrócenie porządku, festiwale umożliwiają społeczeństwu konfrontację z wewnętrznymi napięciami, celebrowanie wspólnych wartości oraz negocjowanie zmian.⁹ W kontekście powyższego przykładu, festiwal dionizyjcki stanowił wzorcowy przykład tej funkcji, pełniąc rolę wczesnego modelu, w jaki festiwale, podobnie jak współczesne festiwale filmowe, takie jak SFF, działają jako platformy wspólnego opowiadania historii, dialogu kulturowego oraz kształtowania tożsamości zbiorowej. To rozumienie znajduje również odzwierciedlenie w polskim dyskursie akademickim, w którym festiwale są również traktowane jako znaczące wydarzenia kulturalne i artystyczne. Paulina Ratkowska¹⁰ i Waldemar Cudny (2014) definiują festiwal jako zorganizowaną serię artystycznych prezentacji tematycznie powiązanych, takich jak spektakle teatralne, pokazy filmowe czy koncerty, które mogą odzwierciedlać konkretne trendy artystyczne lub prezentować najlepsze dzieła w danym gatunku lub autorstwa konkretnego artysty. Wydarzenia te, czy to o charakterze konkursowym, czy kuratorskim, zazwyczaj charakteryzują się poczuciem wyjątkowości i świętowania, które jest wspólne zarówno dla organizatorów, jak i oddanych widzów. Tadeusz Jędrzyak¹¹ i Cudny (2014) przedstawiają podobną perspektywę, opisując festiwale jako uporządkowaną serię wydarzeń artystycznych, zazwyczaj w jednej dziedzinie (np. filmie, muzyce czy teatrze), prezentowanych pod wspólnym tytułem i często traktowanych jako konkursowa prezentacja osiągnięć w tej dziedzinie.

To trwała obecność festiwali w historii stanowi podstawę do zrozumienia ich współczesnych odpowiedników. Choć dzisiejsze festiwale mogą różnić się formą i funkcją, wiele z nich nadal zawiera podstawowe elementy obecne już w starożytnych poprzednikach: wspólnotowe zgromadzenie, symboliczny występ, ekspresję artystyczną oraz umacnianie tożsamości społecznej i kulturowej. Przemiana od duchowego obrzędu do kulturalnego święta, od dramatów rytualnych do programów kuratorskich, ilustruje ciągłą ewolucję, a nie zerwanie z przeszłością. W związku z tym współczesne definicje naukowe, takie jak te proponowane przez Falassiego (1987), Cudnego (2014) i Ratowską (2010), podkreślają, że festiwale funkcjonują jako dynamiczne systemy kulturowe, dostosowujące się do potrzeb, napięć i aspiracji społeczeństw, które je tworzą.

⁹ Ibidem.

¹⁰ P. Ratkowska, *O festiwalu w kontekście turystyki kulturowej, czyli turystyka eventowa raz jeszcze*, „Turystyka Kulturowa” 2010, nr 6, s. 26-46., <https://bazekon.uek.krakow.pl/rekord/171592041>

¹¹ T. Jędrzyak, *Turystyka Kulturowa*. Polskie Wydawn. Ekonomiczne, 2008. (Cited by Waldemar Cudny)

Cudny (2014) dalej analizuje historyczną ewolucję festiwali, wskazując XIX wiek, ukształtowany przez Rewolucję Przemysłową, jako punkt zwrotny¹². Okres ten był świadkiem przełomowych osiągnięć technologicznych i transportowych, które zmieniły istniejące struktury społeczne. Zwiększona mobilność doprowadziła do masowej migracji ze wsi do miast, większych możliwości zatrudnienia, rosnących płac, poprawy standardów życia, a co za tym idzie, pojawienia się klasy średniej. Według Kaczmarka i in. (2010) (wspomnianych w pracy Cudnego, jak cytowano)¹³, te zmiany wywołały rosnące zainteresowanie kulturą i przyczyniły się do rozwoju turystyki. Z kolei rozwój turystyki doprowadził do zwiększonego ruchu związanego z organizowanymi wydarzeniami, w tym festiwalami (Armin Mikos von Rohrscheidt, 2008, wspomniane w pracy Cudnego, jak cytowano)¹⁴.

Ta transformacja kulturowa i infrastrukturalna stworzyła fundamenty dla powstania charakterystycznych festiwali w Europie. Wśród nich znalazły się niemiecki Oktoberfest, zorganizowany po raz pierwszy w 1810 roku, Festiwal w Bayreuth oraz Biennale w Wenecji, które miało miejsce w 1895 roku¹⁵. Okres ten był również świadkiem wzrostu liczby wystaw światowych, które koncentrowały się na nauce i technologii, osiągając kulminację pod koniec XIX i na początku XX wieku (Cudny, 2014). Jednak Cudny twierdzi, że prawdziwy „boom festiwalowy” rozpoczął się dopiero po II wojnie światowej, a okres powojenny oznaczał ustanowienie dużych międzynarodowych wydarzeń kulturalnych, takich jak Festiwal Filmowy w Cannes (1946), Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Edynburgu (1947) oraz Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Berlinie (1951)¹⁶.

Podczas gdy analiza Cudnego oferuje szeroki przegląd historyczny i kulturowy, Marijke de Valck (2007) przedstawia bardziej skoncentrowane ramy ewolucji festiwali *filmowych*, wyróżniając trzy odrębne fazy. Pierwsza faza rozpoczęła się od założenia Festiwalu Filmowego w Wenecji w 1932 roku, pierwszego oficjalnego festiwalu filmowego¹⁷. Te wczesne festiwale były głównie platformami do prezentacji kina narodowego i służyły jako narzędzia dyplomacji kulturalnej. Głęboko związane z ideologiami politycznymi krajów-gospodarzy, funkcjonowały jako wyraz tożsamości narodowej i miękkiej siły. Wenecja wyróżniała się na tle wcześniejszych wystaw filmowych, ustanawiając coroczny format (później odbywając się co dwa lata), stałe daty kalendarzowe i międzynarodową widoczność.

¹² W. Cudny, op.cit., s. 640–656.

¹³ Ibidem, s. 645.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 646.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ M. De Valck, *Introduction Film Festivals as Sites of Passage*, w: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007 s. 19.

Przedstawiano ją jako prestiżowe, pełne blasku wydarzenie, przyciągające elitarną publiczność profesjonalistów filmowych i członków *beau monde*¹⁸. Ten moment stanowił początek fenomenu festiwalowego, który przekształcił się w dzisiejszą rozbudowaną międzynarodową sieć festiwali. Początek lat 30. XX wieku zbiegł się także z przejściem od filmów niemych do dźwiękowych, techniczną zmianą, która miała duży wpływ na kształtowanie krajobrazu filmowego. Przyjęcie technologii dźwięku zsynchronizowanego z filmem ustandaryzowało instalacje kinowe i umożliwiło bardziej immersyjne opowiadanie historii, wzmacniając rolę festiwali filmowych jako wydarzeń kulturalnych.

Druga faza, która wyłoniła się pod koniec lat 60. i trwała przez lata 80., odzwierciedlała wpływ ruchów kontrkulturowych i niepokojów politycznych. W tej erze pojawiły się niezależne i alternatywne festiwale filmowe, które stawiały na wolność artystyczną i różnorodność. Takie festiwale przyjęły kino awangardowe i filmowanie zaangażowane politycznie, wykraczając poza tradycyjne ramy narodowych narracji wspieranych przez państwo¹⁹. Pod koniec lat 80. festiwale filmowe weszły w trzecią fazę, charakteryzującą się globalizacją, profesjonalizacją i instytucjonalizacją. Główne festiwale, takie jak Cannes, Berlin i Toronto, stały się centralnymi punktami w globalnym przemyśle filmowym, oferującymi kluczowe platformy dystrybucji, finansowania i międzynarodowego networkingu. Jednocześnie wiele miast zaczęło dostrzegać ekonomiczną i symboliczną wartość festiwali, wykorzystując je jako narzędzia budowania wizerunku miasta, miękkiej siły i turystyki kulturowej²⁰.

1.1. Festiwale filmowe na skrzyżowaniu kultury, polityki i ekonomii

Marijke de Valck (2007) wysuwa tezę, że „Europa jest kolebką fenomenu festiwali filmowych”²¹. Thomas Elsaesser (2005) wspiera tę naukową ideę, argumentując w swojej pracy, że sam koncept festiwali filmowych jest z natury europejski, opisując go jako „instytucję głęboko europejską, wynalezioną w Europie tuż przed II wojną światową”²². Ta perspektywa sugeruje, że dzisiejsze najbardziej prestiżowe i odnoszące sukcesy europejskie festiwale filmowe, takie jak Wenecja, Cannes, Berlin, Rotterdam, Locarno, San Sebastián, by wymienić tylko kilka, są dziedzictwem historycznych, politycznych i kulturowych fundamentów.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ M. De Valck, op.cit., s. 19-20.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 14.

²² T. Elsaesser, *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, w: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s. 84. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n11c.7>

Elsaesser twierdzi, że festiwale te były i są kształtowane przez strategie związane z polityką turystyczną oraz transformacją postindustrialną.

Elsaesser wskazuje na kilka wspólnych cech europejskich festiwali, które wywarły wpływ na inne części świata. Po pierwsze, wiele z nich zaplanowano strategicznie tak, aby odbywały się „tuż przed lub tuż po szczycie sezonu turystycznego”, maksymalizując tym samym ich widoczność zarówno pod względem ekonomicznym, jak i kulturowym²³. Po drugie, miasta te często „konkurują ze sobą o turystykę kulturalną i wydarzenia sezonowe”²⁴, po utracie swojej arystokratycznej klienteli, dążąc do przekształcenia się w centra aktywności twórczej. Po trzecie, podkreśla on, że niektóre europejskie festiwale miały jawnie polityczne początki – na przykład Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Berlinie, utworzony w czasie zimnej wojny w celu zaznaczenia dominacji kulturowej w Berlinie Zachodnim i prowokowania bloku wschodniego.

Elsaesser rozszerza swoją analizę na globalne skutki uboczne tego europejskiego modelu, wskazując na przykład Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Toronto, który powstał jako strategiczna próba przeciwstawienia się kulturowej dominacji Hollywood, a jednocześnie miał zjednoczyć frankofońską i anglofońską społeczność filmową Kanady wokół wspólnego projektu kulturalnego²⁵. Ponadto Elsaesser bada, w jaki sposób festiwale filmowe wpłynęły na postindustrialną transformację miast, pomagając im na nowo zdefiniować swoją tożsamość poprzez kulturę. Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen wprowadził kulturę filmową do regionu tradycyjnie kojarzonego z górnictwem i przemysłem ciężkim, podczas gdy Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Rotterdamie odegrał kluczową rolę w przekształceniu wizerunku Rotterdamu z przemysłowego miasta portowego w centrum mediów, kina i architektury²⁶.

Marijke de Valck (2007), choć uznaje festiwal filmowy za instytucję typowo europejską, dodaje do tego poglądu kolejną warstwę, podkreślając znaczenie dynamiki transatlantyckiej w powstawaniu kluczowych festiwali²⁷. Twierdzi ona, że nie da się w pełni zrozumieć europejskich festiwali filmowych bez uznania kluczowej roli międzynarodowej, zwłaszcza amerykańskiej współpracy. Przykładem jest Festiwal Filmowy w Cannes, który – jak wyjaśnia De Valck – wyłonił się z inicjatywy wspólnej dla interesariuszy francuskich,

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ T. Elsaesser, op.cit., s. 85.

²⁶ Ibidem.

²⁷ M. De Valck, op.cit., s. 15.

brytyjskich i amerykańskich. Sojusz ten powstał częściowo jako świadoma przeciwwaga dla rosnących wpływów faszystowskich na Festiwalu w Wenecji w latach 30²⁸.

Ponadto Cannes strategicznie wykorzystywał swoje transatlantyckie powiązania, aby podnieść swój globalny status, pozycjonując się – nieco oportunistycznie – jako czołowe międzynarodowe wydarzenie filmowe. Dla De Valck ten przykład ilustruje, że europejskie kino i kultura festiwalowa nie mogą być postrzegane w oderwaniu. Zamiast tego są one osadzone w szerszej sieci wymiany kulturowej i przemysłowej, w której Hollywood i europejskie instytucje są ze sobą głęboko powiązane²⁹.

1.2. Sieci festiwalu filmowych

Centralnym elementem koncepcji współczesnego festiwalu filmowego jest jego funkcja jako części coraz bardziej powiązanej globalnej sieci. Choć globalizacja nie jest zjawiskiem nowym w przemyśle filmowym, De Valck (2014) twierdzi, że jej wpływ na festiwale filmowe stał się szczególnie wyraźny w latach 90.³⁰. To właśnie w tym okresie wyłonił się globalny rynek dla filmów niszowych i artystycznych, który znacząco ukształtował sposób funkcjonowania festiwalu oraz ich pozycjonowanie w obrębie gospodarki kulturalnej. Ta transformacja była napędzana przez szereg zmian strukturalnych. Główne z nich to korporatyzacja produkcji filmowej, rosnące znaczenie marketingu w sektorze kina artystycznego, deregulacja oraz wzrost liczby międzynarodowych koprodukcji. W miarę, jak finansowanie filmów stawało się coraz bardziej transnarodowe, a granica między kinem komercyjnym a kulturalnym zacierała się, festiwale rozszerzały swoje funkcje – od kuratorskich platform prezentacji po strategiczne interfejsy przemysłowe, oferujące możliwości dystrybucji, finansowania, nawiązywania kontaktów oraz budowania marki³¹.

W tym kontekście Thomas Elsaesser (2005) zauważa nową dynamikę, stwierdzając, że filmy są dziś „tworzone dla festiwalu”, podobnie jak w epoce studiów filmowych Hollywood produkowano je z myślą o konkretnych premierach kinowych³². Globalny obieg festiwalowy funkcjonuje zatem skutecznie jako platforma premierowej dystrybucji dla filmów niezależnych i artystycznych. Sukces w tym obiegu – często mierzony liczbą premier, nagród i obecnością marki festiwalu – staje się kluczowy dla widoczności filmu oraz jego możliwości

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Eadem, *Film festivals, bourdieu, and the economization of culture*, „Revue Canadienne d'Études Cinématographiques” 2014 vol 23 nr 1, s. 79. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24411693>

³¹ Ibidem.

³² T. Elsaesser, op.cit., s. 87.

dystrybucyjnych na rynkach lokalnych i krajowych. Jak zauważa Elsaesser, „żaden plakat filmu niezależnego nie może się obejść bez logo jednego z czołowych festiwali świata”, co czyni pieczęć festiwalową symbolem legitymizacji i wartości, porównywalnym z logotypem dużego studia w sektorze komercyjnym³³.

Globalna sieć festiwali działa według pewnej struktury hierarchicznej, w szczególności poprzez rozróżnienie na festiwale klasy A i klasy B, określane i monitorowane przez FIAPF (Międzynarodową Federację Stowarzyszeń Producentów Filmowych)³⁴. Mimo tego systemu klasyfikacji, sieć pozostaje przepuszczalna i płynna, charakteryzując się „działaniem kapilarnym i osmozą” pomiędzy różnymi warstwami: regionalnymi i międzynarodowymi, tematycznymi i otwartymi, wyspecjalizowanymi i głównonurtowymi³⁵. Festiwale wzajemnie na siebie oddziałują, wymieniając nie tylko filmy i profesjonalistów, ale także modele organizacyjne, strategie programowe i techniki budowania marki. Jednym z paradoksów tego systemu jest współistnienie konkurencji i współpracy. Z jednej strony miasta - gospodarze ostro rywalizują o daty premier, prestiżowe filmy, dostępność i uwagę międzynarodowych mediów oraz gości. Z drugiej strony festiwale tworzą sekwencję, która ułatwia globalną mobilność profesjonalistów z branży – producentów, reżyserów, dziennikarzy – umożliwiając im płynne przechodzenie od jednego dużego festiwalu do drugiego. Taka koordynacja sprawia, że festiwale jednocześnie podnoszą standardy dzięki porównaniom i rywalizacji, jak i wzajemnie wzmacniają swoją pozycję w globalnym kalendarzu wydarzeń.

Najważniejsze festiwale, takie jak Cannes, Berlin i Toronto, są przykładem tej ewolucji – rozszerzyły swoją działalność poza same pokazy filmowe, włączając w nią targi filmowe, fora koprodukcyjne, platformy pitchingowe oraz inicjatywy wspierające rozwój talentów. Te dodatki uczyniły z nich centra biznesowe równie mocno, co wydarzenia kulturalne, głęboko osadzone w strukturze globalnego przemysłu medialnego i rozrywkowego. Ich sukces stał się wzorem dla wielu innych festiwali, które również pragną być nie tylko miejscami świętowania kultury, lecz także platformami negocjacji przemysłowych i artystycznej legitymizacji.

Jednocześnie rosnąca złożoność tej sieci pozwoliła mniejszym i regionalnym festiwalom znaleźć swoje miejsce w systemie globalnym. Wydarzenia takie jak Festiwal Filmowy w Sarajewie wyłoniły się jako ważni gracze regionalni, korzystając z globalnego przepływu filmów i profesjonalistów, jednocześnie zachowując silne zakorzenienie w tożsamości lokalnej, odbudowie kultury po konflikcie oraz promocji niedostatecznie

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

reprezentowanych głosów. Festiwale te jednocześnie absorbują wpływy z globalnego obiegu i oferują mu alternatywę, wzbogacając tym samym różnorodność światowego kina.

Po przeanalizowaniu kluczowych ram teoretycznych dotyczących festiwali filmowych, przedstawionych przez Cudnego, Elsaessera i de Valck, przechodzimy teraz do Festiwalu Filmowego w Sarajewie jako żywego studium przypadku, które zarówno uosabia, jak i przekracza te ramy. Choć festiwal ten wykazuje wiele cech typowych dla współczesnego fenomenu festiwalowego – takich jak strategiczne ulokowanie w połowie sierpnia, przypadające na szczyt sezonu turystycznego, oraz wpisanie się w trzecią fazę globalizacji i profesjonalizacji festiwali według de Valck – jego założenie w 1995 roku przeczy wielu standardowym modelom. Nie powstał on w wyniku liberalizacji gospodarki, strategii turystycznej ani jako element budowania marki państwa. Zamiast tego narodził się w warunkach oblężenia i niedoboru – nie w sali obrad, lecz w piwnicy pod ostrzałem. A jednak Festiwal Filmowy w Sarajewie spełnia wiele teoretycznych funkcji, o których była mowa wcześniej. Zgodnie z koncepcją Cudnego, stał się narzędziem rewitalizacji miejskiej i gospodarki kulturalnej – nawet jeśli jego początki były humanitarne. Jak argumentowała Falassi, festiwal ten stworzył rytualną przestrzeń symbolicznego odnowienia, w której obywatele dotknięci wojną mogli na nowo zmanifestować swoją tożsamość zbiorową i sprzeciwić się wymazaniu kultury. Model de Valck, według którego festiwal pełni rolę platformy wymiany transnarodowej, również ma tutaj zastosowanie: Sarajewo niemal natychmiast wpisało się w międzynarodową sieć, nawiązując globalne relacje poprzez film, jednocześnie odbudowując lokalną tożsamość. W kolejnych rozdziałach kontynuowany będzie ten dialog między teorią a rzeczywistością, poprzez analizę celów założycielskich festiwalu, jego zmieniających się funkcji oraz symbolicznego wpływu – nie tylko na samo miasto, lecz także na szerszą narrację powojennego kina bałkańskiego.

ROZDZIAŁ 2: Narodziny SFF i stan kina bałkańskiego po wojnie

2.1. Festiwal podczas wojny: stworzenie festiwalu w środku wojny domowej

Aby zrozumieć początki Festiwalu Filmowego w Sarajewie, musimy cofnąć się do historycznego momentu, w którym powstał. Na początku 1992 roku była Jugosławia rozpadała się na fali przemocy. Zaledwie pięć miesięcy wcześniej wybuchł konflikt zbrojny w Chorwacji, Bośnia i Hercegowina, uznawana za najbardziej etnicznie zróżnicowaną z republik Jugosławii, dom dla Bośniaków, Chorwatów i Serbów, stała na skraju wojny.

Wielokulturowość etniczną i religijną regionu najlepiej oddaje sama różnorodność Sarajewa, stolicy Republiki; w mieście – tygł mieszkał Serbowie, Bośniacy i Chorwaci. 49,2% mieszkańców stanowili Bośniacy, 29,8% Serbowie, 6,6% Chorwaci, a około 14% - przedstawiciele innych narodowości jugosłowiańskich, Żydzi lub Romowie³⁶. Pierwsze konflikty zbrojne między różnymi grupami etnicznymi miały miejsce w lutym 1992 roku, ale pełna eskalacja nastąpiła 5 kwietnia 1992 roku. Sarajevo zostało oficjalnie oblężone przez serbskie siły zbrojne, które zaczęły regularny ostrzał. Miesiąc później, 2 maja 1992 roku, siły bośniackich Serbów ustanowiły całkowitą blokadę wokół miasta, co oznaczało brak wody, elektryczności, zaopatrzenia w żywność, ciepła, dostępu do dróg – miasto zostało odcięte od reszty świata. Było to najdłuższe oblężenie w nowoczesnej historii Europy - trwało niemal 4 lata, dokładnie 1425 dni aż do 29 lutego 1996 roku³⁷. Podczas oblężenia Sarajewa zginęło ponad 13 000 osób³⁸. Sąsiedzi stali się wrogami z dnia na dzień, wyłącznie z powodu różnic etnicznych i religijnych. Dawniej spokojne miasto, w którym różne grupy etniczne żyły w pokoju, stało się teatrem wojny.

W tym czasie w mieście miały miejsce liczne zbrodnie, jak na przykład masakra na rynku Markale w 1994 roku, kiedy to pocisk moździerzowy trafił w zatłoczony targ, zabijając 68 cywilów i raniąc dziesiątki innych. Serbscy snajperzy zajmowali wysokie budynki w mieście, celując bezwzględnie w cywilów. Znaki ostrzegawcze z napisem „Pazite, Snajper!” („Uwaga, snajperzy!”) stały się przerażającym elementem miejskiego krajobrazu. Główna

³⁶ *Ethnic composition of Bosnia-Herzegovina population, by municipalities and settlements, 1991, Census, Zavod za statistiku Bosne i Hercegovine, "Bilten" 1991 nr 234.*

³⁷ *Siege of Sarajevo*, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Siege_of_Sarajevo [dostęp 11/05/2025].

³⁸ E. Tabeau, J. Bijak, N. Lončarić, *Death Toll in the Siege of Sarajevo, April 1992 to December 1995: A Study of Mortality Based on Eight Large Data Sources*, ICTY, 18 sierpnia 2003, s. 1-11
https://www.icty.org/x/file/About/OTP/War_Demographics/en/slobodan_milosevic_sarajevo_030818.pdf

droga prowadząca do lotniska w Sarajewie, używana przez wielu próbujących uciekać lub dostarczać pomoc, stała się infamously znana jako „Aleja Snajperów”³⁹.

Narody Zjednoczone i ich siły pokojowe, UNPROFOR, ostatecznie przejęły kontrolę nad głównym lotniskiem w Sarajewie w celu dostarczenia niezbędnej pomocy humanitarnej. Jednym z nielicznych ratunków był tzw. "Tunel Sarajewski", podziemne przejście łączące dzielnice Dobrinja i Butmir. Działo potajemnie, przemycano nim żywność, leki, a nawet ludzi do i z oblężonego miasta. Sarajewo stało się odciętą strefą wojenną, którą wielu jego mieszkańców opisywało jako „piekło na ziemi” - pod ciągłym ostrzałem, otoczone przez snajperów, bez podstawowych potrzeb jak woda i elektryczność. Codzienne przetrwanie stało się niebezpiecznym aktem. Mieszkańcy musieli czekać w długich kolejkach, często pod groźbą ataku, tylko po to, by zdobyć wodę. W tym okresie Sarajewo uznawano za najbardziej niebezpieczne miasto na ziemi.

Mimo iż mieszkańcy zdawali sobie sprawę, że żyją w piekle, niektórzy z nich postanowili wyciągnąć jak najwięcej z sytuacji, w której się znaleźli. Mirsad Purivatra był jednym z nich. Był częścią stworzonego przez siebie w czasie wojny kolektywu, nazwanego *Obala*. Grupa składająca się z artystów, muzyków, studentów Akademii Sztuk Scenicznych w Sarajewie (*Akademija Scenskih Umijetnosti Sarajevo*) oraz innych młodych twórców, zorganizowała podziemny klub, który stał się centrum kultury w warunkach wojny. Mimo oblężenia organizowano koncerty, wydarzenia i pokazy filmowe, oferując chwile ucieczki od brutalnej rzeczywistości, spotkania i artystyczną ekspresję w miejscu, z którego nie było ucieczki. Działalność Grupy Obala została dobrze udokumentowana w filmie dokumentalnym z 2023 roku *Pocałuj przyszłość*, wyreżyserowanym przez Nenada Čičina-Šaina.

Wszystkie te wydarzenia odbywały się w kinie Appollo, które mieściło się w piwnicy Akademii Sztuk Dramatycznych w Sarajewie przy ulicy *Obala Kulina* (stąd nazwa grupy - „Obala”). Miejsce to znajduje się obok rzeki Miljacka, niedaleko historycznego Mostu Łacińskiego, gdzie w 1914 roku zamordowano arcyksięcia Franciszka Ferdynanda. Każdej nocy organizowano różne wydarzenia w podziemnym klubie artystycznym. Stworzono podziemne przejścia dla artystów, którzy przyjeżdżali występować, co przyciągnęło uwagę międzynarodowej prasy. Gdy wieść o podziemnym klubie artystycznym rozniosła się poza Sarajewo, ruch ten przyciągnął uwagę twórców z całego świata. Wśród nich była grupa U2,

³⁹ E. Kasumagić, V. Matković, *Sarajevo Survival Map*, w: S. Smith, *Face of Mercy, Face of Hate*, Minnesota Public Radio, 8 września 1996, https://news.minnesota.publicradio.org/features/199609/08_smiths_bosnia/docs/bosnia3ax.htm [dostęp 11/05/2025].

której lider Bono wyraził zainteresowanie odwiedzeniem Sarajewa. Ostatecznie grupa zdecydowała się odłożyć występ, aby później, już po wojnie zorganizować koncert, co zostało udokumentowane w filmie *Pocałuj przyszłość*. Pisarka Susan Sontag była jednym z artystów, którzy w geście solidarności z artystami „Obali” przyjechali do Sarajewa podczas wojny⁴⁰.

Jednak Purivatra chciał iść o krok dalej; wyobrażał sobie podziemne projekcje filmowe, co w tamtym czasie wydawało się niemal niemożliwe. Najbardziej palącym pytaniem, które się wtedy pojawiło, było: jak można zorganizować kino bez elektryczności? Purivatra nawiązał relację z Susan Sontag, która wraz ze swoim synem Davidem Rieffem, pomogła w negocjacjach z oddziałami UNPROFOR i misją humanitarną ONZ. Udało się zawrzeć stosowną umowę, a kilka tygodni później dostarczono do Sarajewa generator i kilka kanistrów paliwa. W ten sposób Obala Art Centar i Mirsad Purivatra w 1993 roku otworzyli Kino Apollo⁴¹, pierwsze kino w czasie wojny, które dziś mieści się przy Mis Ibina 2 w Sarajewie (obecnie od kilku lat zamknięte). Na początku wyświetlano z kaset VHS starsze filmy, którymi dysponowała nieodległa biblioteka, a opłata za wejście wynosiła jednego papierosa.

Informacje o działalności Obala Art Centar coraz częściej pojawiały się w międzynarodowych mediach, a dzięki pomocy Susan Sontag udało się zaprosić reżyserów, którzy przywozili do Sarajewa kopie swoich nowszych filmów na taśmach VHS. Projekcje takie odbywały się regularnie raz w tygodniu. Jednym z ważniejszych reżyserów, którzy przyjechali do Sarajewa podczas wojny w Bośni, był Alfonso Cuarón, który w 1993 przywiózł kopię filmu *Mala księżniczka*, adaptację powieści Frances H. Burnett. Projekcja *Mala księżniczka* była tak ogromnym wydarzeniem, że musiała zostać przeniesiona do Synagogi Aszkenazyjskiej po drugiej stronie rzeki Mijacka, która mogła pomieścić 800 osób (w tym wielu dzieci) Spotkania z twórcami filmu trwały nawet do 3 godzin, ponieważ ludzie z Sarajewa i widzowie pragnęli kontaktu z zagranicznymi twórcami⁴².

Szkocki reżyser Mark Cousins przyjechał i pomógł Obala Art Centar w prowadzeniu Kina Apollo. Phil Robinson, reżyser hitowego filmu *Pole marzeń* z Kevinem Costnerem, przybył do Sarajewa w ramach misji humanitarnej ONZ, przywożąc ze sobą całą kolekcję kaset VHS z filmami wytwórni Universal Pictures⁴³. Francuski reżyser Leos Carax przywiózł

⁴⁰ B. Loayza, *A Film Festival Founded in a War Zone, Still Going Strong*, The New York Times, 22 sierpnia 2024, www.nytimes.com/2024/08/22/movies/sarajevo-film-festival.html [dostęp: 22 marca 2025].

⁴¹ C. Vourlias, *Remembering the Rebel, Underground Movie Theater That Gave Hope to Wartime Sarajevo: 'The Spirit of Cinema Would Keep Us Alive.'*, Variety, 15 sierpnia 2023, variety.com/2023/film/global/sarajevo-film-festival-apollo-war-cinema-1235695131/ [dostęp 22/3/2025].

⁴² S. Pond, *Sarajevo Film Festival Celebrates 20th Year under the Long Shadow of War*, TheWrap, 18 sierpnia 2014, www.thewrap.com/sarajevo-film-festival-celebrates-20th-year-under-long-shadow-of-war/ [dostęp 22/3/2025].

⁴³ C. Vourlias, op.cit.

natomiast kopie swoich filmów na taśmach 35 mm. Międzynarodowa sieć wokół Purivatry stale się powiększała, wyświetlano coraz więcej filmów, a misja ONZ co tydzień dostarczała do miasta kolejne kopie filmowe, co pozwalało na większą różnorodność repertuaru i organizację codziennych pokazów. Zespół musiał się dostosować do panujących warunków: obowiązywała godzina policyjna o 22:00, co oznaczało, że wszyscy mieszkańcy musieli być w domach. W odpowiedzi na to Purivatra zaplanował seanse na godzinę 18:00, aby widzowie mieli wystarczająco dużo czasu na powrót do domów⁴⁴.

W tym samym czasie filmowcy w całym mieście nie mieli innego wyboru, jak tylko kręcić i dokumentować to, co działo się na ich oczach. Danis Tanović, reżyser, który w 2002 roku zdobył Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny *Ziemia niczyja*, był jednym z twórców, którzy uczyli się wszystkiego o sztuce dokumentu na froncie. Podczas wojny Tanović służył w Armii Bośni i Hercegowiny i stał się częścią jej niewielkiej ekipy filmowej, dokumentując konflikt oraz nagrywając godziny materiałów z oblężenia Sarajewa i bitew toczących się poza miastem. Jasmila Žbanić, która później wyreżyserowała film *Quo Vadis Aida?* (2020) o ludobójstwie w Srebrenicy (polską koprodukcję wspieraną przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, wyprodukowaną przez Ewę Puszczynską, nominowaną do Oscara w 2021 roku) była w tamtym czasie studentką Akademii Sztuk Dramatycznych w Sarajewie. Pomimo licznych przerw uczelnia nadal funkcjonowała. Przy niemal całkowitym braku sprzętu, funduszy i infrastruktury Žbanić oraz jej koledzy z roku nie mieli innej opcji niż nauka poprzez działanie – dokumentowanie wojny wokół nich i filmowanie codziennych realiów życia w oblężonym mieście. Doświadczenia Žbanić i jej pokolenia można porównać do wcześniejszych polskich filmowców, takich jak Antoni Bohdziewicz, Eugeniusz Cękalski i Wacław Kaźmierczak, którzy zdobywali swoje umiejętności podczas II wojny światowej w Polskiej Jednostce Filmowej Wojska Polskiego⁴⁵. Polska, podobnie jak Bośnia (choć w znacznie większej i bardziej scentralizowanej formie niż w Bośni), zmusiła swoich filmowców do nauki, rozwoju i doskonalenia rzemiosła filmowego w warunkach wojennych.

To ważne, ponieważ zarówno II wojna światowa w Polsce, jak i wojna w Bośni wywarły głęboki i trwały wpływ na kinematografię tych krajów. W Sarajewie to właśnie dzięki seansom organizowanym w kinie Apollo początkujący bośniaccy twórcy filmowi, tacy jak Danis Tanović i Jasmila Žbanić, mieli możliwość poznania kina i sztuki filmowej, co zapewniało im dostęp do filmów, a jednocześnie stanowiło schronienie i formę oporu

⁴⁴ B. Loayza, op.cit.

⁴⁵ *Biuro Informacji i Propagandy*, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Biuro_Informacji_i_Propagandy [dostęp 11/05/2025].

kulturowego. To właśnie w tej przestrzeni oporu i podziemnych ruchów artystycznych kształtowały się postawy i wybory twórcze wielu sarajewskich filmowców.

W tym kluczowym okresie międzynarodowe wsparcie odegrało istotną rolę w utrzymaniu i uwiarygodnieniu festiwalu. Jedną z kluczowych postaci dla rozwoju imprezy był Marco Müller, ówczesny dyrektor Festiwalu Filmowego w Locarno. Jeden z przedstawicieli Obala Art. Centar, wyczuwając znaczenie i potencjał sarajewskiej imprezy, udał się do Locarno w poszukiwaniu wsparcia tej inicjatywy. Poruszony tym wysiłkiem Müller nie tylko zgodził się wesprzeć pomysł, ale także osobiście poleciał do Sarajewa, przywożąc ze sobą kasety VHS z największymi i najbardziej cenionymi i nagrodzonymu filmami z prestiżowego festiwalu. Dzięki temu publiczność sarajewska, nawet w środku wojny, miała możliwość obejrzenia najlepszych współczesnych filmów międzynarodowych⁴⁶. Delegacja Müllera dotarła do Sarajewa wojskowym samolotem przez Zagrzeb zimą 1994 roku. Po wylądowaniu na kontrolowanym przez UNPROFOR wojskowym lotnisku została w środku nocy wyrzucona z terenu portu lotniczego⁴⁷, a następnie przewieziona do miasta czołgiem przez ukraińskich żołnierzy sił pokojowych. Według wspomnień Müllera przytoczonych w artykule w „Variety” z 2023 roku, „aby dotrzeć do kina, trzeba było przechodzić przez system dziur w ścianach i podziemnych korytarzy”⁴⁸. Mimo nocnej aktywności snajperów i niebezpieczeństwa wychodzenia po zmroku, Mirsad Purivatra zdecydował się jeszcze tego samego wieczoru zorganizować galową projekcję w podziemnym kinie, na której pokazano filmy z Locarno. Wbrew wszelkim przeciwnościom, na seans przybyła ogromna liczba mieszkańców Sarajewa.

Dzięki temu, że Mirsad Purivatra nawiązał dobrą sieć kontaktów z filmowcami i programerami filmowymi na całym świecie, a kino Apollo podczas wojny odniosło sukces, zaczęto planować pierwszą edycję festiwalu filmowego na lato 1995 roku. Jednak z powodu intensywnych walk festiwal został przesunięty na październik. W efekcie jego pierwsza oficjalna edycja odbyła się w październiku 1995 roku, mniej więcej w tym samym czasie, gdy ogłoszono zawieszenie broni w Sarajewie, a dwa miesiące przed podpisaniem układów pokojowych w Dayton, które zakończyły wojnę. Wieść o festiwalu i sukcesie Purivatry szerokim echem rozeszła się po europejskim i międzynarodowym środowisku filmowym. On sam wraz ze swoim zespołem z Obala Art Centar chciał zrobić kolejny krok – stworzyć prawdziwy festiwal, a nie tylko podziemne kino. Wszystko zaczęło się od organizowania podziemnych projekcji dla mieszkańców Sarajewa, by odwrócić ich uwagę od codziennych

⁴⁶ C. Vourlias, op.cit.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

okropności wojny, dać im chwilę wytchnienia od brutalnej rzeczywistości oraz przywrócić życie kulturalne w Sarajewie, które zanikło wraz z wybuchem wojny. A gdy wojna się skończyła i miasto powoli wracało do normalności, zaczęto przygotowywać plany dużego, profesjonalnego festiwalu.

2.2. Wpływ wojny na przemysł filmowy

Chociaż bośniacki przemysł filmowy był często uznawany za martwy w następstwie wojny, nadal wydawał na świat wybitnych twórców filmowych, którzy zostali ukształtowani przez wojenne doświadczenia. Jak już wcześniej wspomniano, studenci Sarajewskiej Akademii Sztuk Scenicznych (Akademija scenskih umjetnosti Sarajevo, ASU), tacy jak Jasmila Žbanić, Pjer Žalica, Srđan Vuletić i Danis Tanović, rozwijali swój warsztat właśnie podczas wojny. Były dziekan ASU, Pjer Žalica, napisał w publikacji dla Talents Sarajevo z 2015 roku, że „profesorowie i studenci kontynuowali pracę na Akademii nawet podczas oblężenia Sarajewa, reżyserując sztuki teatralne i filmy dokumentalne lub współpracując przy różnych projektach artystycznych”.⁴⁹ W wielu przypadkach ich filmy dyplomowe – o ile w ogóle można je tak nazwać – powstawały na lub w pobliżu linii frontu.

Sarajewska Grupa Autorów (Sarajevska grupa autora, SaGA) została założona w 1990 roku i była szczególnie aktywna podczas wojny, realizując jako kolektyw filmy dokumentalne o codziennym życiu w czasie wojny. Do członków SAGA należeli między innymi Pjer Žalica, Ademir Kenović, Mirsad Idrizović, Danis Tanović i inni⁵⁰, którzy wspólnie zrealizowali film *MGM Sarajevo: Čovjek, Bog, Monstrum* (1994)⁵¹, który miał premierę w Cannes, oraz *Djeca kao i svaka druga* (1995). Jednym z najbardziej aktywnych studentów w tym czasie był reżyser Pjer Žalica, członek SaGA, który nakręcił krótkometrażowe filmy takie jak *Škola ratnih vještina* (1993), *Godot Sarajevo* (1993) i *Čamac* (1992), zanim ukończył studia w 1995 roku, w samym środku wojny⁵². Jednym z ważniejszych filmów Danisa Tanovića z tamtego okresu jest *Miracle in Bosnia* (Čudo u Bosni, 1995)⁵³, film dokumentalny, który zrealizował wspólnie z Dino Mustaficiem w czasie, gdy przez dwa lata towarzyszył Armii Bośniackiej na froncie – mimo że porzucił studia podczas wojny. Innym przypadkiem był reżyser Denijal Hasanović, związany z Polską, urodzony i wychowany w Tuzli w Bośni, który rozpoczął studia na

⁴⁹ P. Žalica, *The Academy of Performing Arts*, w: *Editorial Talents Sarajevo #9*, vol 9, s. 7,

https://www.sff.ba/upload/documents/21ststff_9thTalentsSarajevo_web.pdf [dostęp 11/05/2025].

⁵⁰ SaGA Production – Sarajevo https://www.sagafilm.com/About_us/?lang=BA [dostęp 11/05/2025].

⁵¹ *MGM Sarajevo: Čovjek, Bog, Monstrum* (film), IMDB, https://www.imdb.com/title/tt0110415/?ref=nm_knf_t_3 [dostęp 11/05/2025].

⁵² Pjer Žalica (reditelj/scenarista), BH Film, <https://baza.bhfilm.ba/author/2786> [dostęp 11/05/2025].

⁵³ *Miracle in Bosnia* (film), Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Miracle_in_Bosnia [dostęp 11/05/2025].

Akademii Sztuk Scenicznych (ASU), ale również musiał je przerwać na początku wojny. Udał się na azyl do Polski, gdzie został przyjęty do łódzkiej filmówki i zrealizował swój film dyplomowy *List* (2001)⁵⁴, nakręcony w Bośni i koprodukowany przez TVP, opowiadający o życiu w powojennej Bośni.

Wraz z powstawaniem nowych państw po rozpadzie byłej Jugosławii stopniowo tworzono nowe fundusze publiczne, na przykład w Chorwacji i Serbii. Jednak bezpośrednio po wojnie publiczne finansowanie sztuki było niezwykle ograniczone. Głównym wyzwaniem dla tych krajów były skutki rozpadu Jugosławii, a w przypadku branży filmowej - rozkład dawnego jugosłowiańskiego systemu kinematograficznego. Większość produkcji filmowej (podobnie jak wiele innych aspektów życia w byłej Jugosławii) była scentralizowana w stolicy Serbii, Belgradzie, gdzie realizowano większość filmów. Avala Film w Belgradzie odpowiadał za większość produkcji krajowych, podczas gdy Jadran Film w Zagrzebiu koncentrował się głównie na międzynarodowych koprodukcjach z krajami zachodnimi, które kręciły filmy w Jugosławii. Z kolei Bosna Film zajmowało się głównie produkcjami na terenie Bośni. Zdecydowana większość filmów powstawała w Belgradzie, więc po rozpadzie Jugosławii i rozwiązaniu tych wytwórni każde państwo musiało utworzyć własne fundusze oraz firmy produkcyjne. W przypadku Serbii proces ten nie był aż tak trudny, ponieważ kontynuowano tam system byłej Jugosławii, ale międzynarodowe sankcje nałożone na Serbię w latach 90. sprawiły, że finansowanie było mocno ograniczone. Całkowicie odcięta od dawnego jugosłowiańskiego systemu Chorwacja musiała zbudować swój przemysł filmowy od podstaw. Bośnia, jak już wcześniej wspomniano, w ogóle nie miała podczas wojny aktywnej kinematografii. Macedonia i Słowenia nie doświadczyły zniszczeń wojennych, ponieważ oba kraje oddzieliły się od Jugosławii stosunkowo pokojowo, bez wojny. Jednak decentralizacja jugosłowiańskiego systemu sprawiła, że dla obu państw utworzenie własnej kinematografii było trudnym wyzwaniem⁵⁵. Dlatego Milcho Manchevski, realizując swój nominowany do Oscara film *Zanim spadnie deszcz* (1994), musiał w dużej mierze polegać na koprodukcji z Wielką Brytanią i Francją. Nawet Emir Kusturica, który wcześniej zdobył Złotą Palmę za *Ojca w podróży służbowej*, musiał oprzeć się na francuskim, niemieckim i włoskim finansowaniu przy realizacji swojego kontrowersyjnego laureata Złotej Palmy, *Underground* (1995), podczas gdy Serbia była objęta międzynarodowymi sankcjami. Słaba kondycja gospodarcza, będąca skutkiem wojen lat 90., sprawiła, że wiele byłych jugosłowiańskich republik miało bardzo

⁵⁴ *List*, Filmpolski, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=128580> [dostęp 11/05/2025].

⁵⁵ S. Broughton Micova, *Public Service Broadcasting in Slovenia and Macedonia: Creating Stars*, w: H. David Jones, *The Media in Europe's Small Nations*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2014 s.31-47.

ograniczone fundusze na kinematografię, co skłaniało je do współpracy z zagranicznymi źródłami finansowania – z narodowymi funduszami filmowymi innych krajów, z Eurimages, Creative Europe, a także z zagranicznymi stacjami telewizyjnymi, takimi jak Arte, ZDF czy Rai Cinema. Tradycja ta wciąż jest żywa na Bałkanach - do dziś wiele projektów filmowych w regionie opiera się na modelu międzynarodowej koprodukcji. Przykładem jest wspomniany wcześniej *Ziemia niczyja* Danisa Tanovicia, który przyniósł Bośni jej pierwszego w historii Oscara w 2002 roku. Ze względu na brak publicznego finansowania w Bośni (co do dziś pozostaje poważnym problemem i stanowi największe wyzwanie spośród wszystkich byłych republik jugosłowiańskich), reżyser Danis Tanović, który w tamtym czasie mieszkał już w Belgii i ukończył szkołę filmową w INSAS⁵⁶, musiał zwrócić się o wsparcie do Francji, Belgii, Włoch, Wielkiej Brytanii, Słowenii i Szwajcarii, aby zdobyć środki na realizację filmu⁵⁷. Po premierze *Ziemi niczyjej* ówczesny przewodniczący Rady Ministrów Bośni i Hercegowiny skomentował sukces filmu, stwierdzając, że został on zrealizowany „mimo nich [Bośni jako kraju produkcji]”. Zwrócił uwagę na trudną i wymagającą drogę, jaką przebył ten film, angażując liczne kraje koprodukcyjne, i wyraził nadzieję, że „w przyszłości bośniackie projekty nie będą powstawać mimo nas”⁵⁸. Niestety, cytat ten bardzo źle się zestarzał, ponieważ obecna sytuacja bośniackiej kinematografii narodowej jest równie zła, jeśli nie gorsza, niż w 2001 roku. Wymownym przykładem jest *Quo Vadis, Aida?*, który do realizacji i produkcji wymagał udziału aż dziewięciu krajów koprodukcyjnych (w tym Polski). Fakt, że kinematografia bałkańska musiała opierać się na koprodukcjach, oznaczał nie tylko konieczność pracy z międzynarodową ekipą na planie, ale także konieczność dostosowania narracji do zachodnich odbiorców, aby zapewnić sobie finansowanie spoza regionu. To właśnie jeden z głównych powodów, dla których filmy z Bałkanów – zarówno w przeszłości, jak i współcześnie – koncentrują się w dużej mierze na wojnie i jej konsekwencjach. Są to tematy łatwo przyswajalne dla zagranicznych funduszy filmowych oraz producentów⁵⁹. Z jednej strony istniała potrzeba przetwarzania traumy wojennej poprzez kino, ale z drugiej – konieczność poruszania tych tematów wynikała również z warunków finansowych, które umożliwiały realizację filmów.

⁵⁶ Danis Tanović, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Danis_Tanovi%C4%87 [dostęp 11/05/2025].

⁵⁷ Co-Production Funding in 2000, Eurimages – Conseil de d’Europe, <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-in-2000> [dostęp 11/05/2025].

⁵⁸ M. Blaney, *Bosnian Cinema Co-Production Project launched*, Screen Daily, 20 sierpnia 2001, <https://www.screendaily.com/bosnian-cinema-co-production-project-launched/406645.article> [dostęp 11/05/2025].

⁵⁹ B. Karanović, *Co-productions Remain Filmmakers’ Dream in Bosnia*, Balkan Insight, 5 kwietnia 2012, <https://balkaninsight.com/2012/04/05/co-productions-remain-filmmakers-dream-in-bosnia/> [dostęp 11/05/2025].

2.3. Wczesne filmy powojenne i reprezentacja traumy

Filmy o wojnie powstawały już w trakcie trwania samego konfliktu. Macedoński reżyser Milcho Manchevski nakręcił film *Zanim spadnie deszcz* (1994)⁶⁰ w Macedonii, podczas gdy w sąsiednich regionach toczyły się wojny. Ponieważ Macedonia nie była objęta konfliktem zbrojnym, zapewniało to bardziej dogodne warunki produkcyjne, dając twórcom, takim jak Manchevski, możliwość refleksji i przetwarzania wojennej rzeczywistości, gdy ta wciąż trwała. W *Zanim spadnie deszcz (Pred dozhdot)* Milcho Manchevski nie tylko zagłębia się w temat wojny w Bośni, ale także porusza kwestię napięć etnicznych w samej Macedonii – napięć, które istnieją i utrzymują się do dziś. Film podzielony jest na trzy segmenty, z których każdy przyczynia się do stworzenia cyklicznej narracji. Pierwszy segment rozgrywa się w odległym prawosławnym klasztorze, gdzie młody mnich, który złożył śluby milczenia, odkrywa ukrywającą się młodą Albankę. Dziewczyna jest oskarżona o zamordowanie Macedończyka i od tego czasu ucieka ze swojej rodzinnej miejscowości. Mnich oferuje jej jedzenie i schronienie, a następnie oboje próbują uciec z miasteczka. Jednak ich plany kończą się tragicznie, gdy dziewczyna zostaje zastrzelona przez rozwścieczony tłum mieszkańców. Drugi segment przenosi się do Londynu, gdzie poznajemy Anne – redaktorkę zdjęć, która nawiązuje znajomość z Aleksandarem, macedońskim fotografem wojennym, mającym za sobą doświadczenia wojny w Bośni. Mimo że Anne jest zamężna, zakochuje się w Aleksandarze, który wciąż zmaga się z traumą po okrucieństwach, których był świadkiem. Pewnego dnia Aleksandar postanawia wrócić do rodzinnej Macedonii i zaprasza Anne, by pojechała z nim. Początkowo niechętna, Anne zostaje wstrząśnięta nagłym aktem przemocy – strzelaniną w londyńskiej restauracji – co skłania ją do zmiany decyzji i wyjazdu z Aleksandarem do Macedonii. Trzeci segment ukazuje powrót Aleksandara do rodzinnej wioski w Macedonii, gdzie odkrywa, że również tam społeczność została rozbita przez podziały etniczne i narastającą wrogość między Albańczykami a Macedończykami. Szybko zauważa, że jego dawni przyjaciele nie są już tacy sami – nienawiść zatruła miasteczko. Nawet jego przeszły romans z Albanką o imieniu Hana pozostawił głębokie rany w społeczności. Aleksandar w końcu dowiaduje się, że młoda Albanka, zabita w pierwszym segmencie, była córką Hany. W ostatnim akcie współczucia Aleksandar próbuje ocalić albańskiego chłopca przed egzekucją, ale sam zostaje zabity przez własnego kuzyna. Końcowe sceny filmu powracają do klasztoru z pierwszego segmentu, podkreślając wzajemne powiązania między historiami i ukazując, jak cykl przemocy pozostaje nieprzerwany.

⁶⁰ *Before the Rain*, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0110882/> [dostęp 11/05/2025].

Zanim spadnie deszcz jest uznawany za jeden z pierwszych filmów, które poruszały temat wojen na Bałkanach. Choć jedynie pobieżnie odnosi się do wojny w Bośni, konfrontuje widza z konsekwencjami upadku Jugosławii. Był jednym z pierwszych dzieł analizujących złożoną dynamikę napięć narodowych, etnicznych i religijnych, które nasiliły się w tamtym okresie, ukazując, jak łatwo ludzie mogli zostać zradyzowani i skłonieni do nienawiści wobec siebie nawzajem. Film bada napięcia etniczne pomiędzy Albańczykami a Macedończykami – konflikt, który do dziś pozostaje istotnym problemem w społeczeństwie macedońskim. Mimo że film osadzony jest w konkretnym kontekście historycznym i geograficznym, stanowi jednocześnie mikroświat szerszych napięć etnicznych i wrogości, które ogarnęły inne obszary byłej Jugosławii. Sceny rozgrywające się w londyńskiej restauracji przypominają widzowi, że przemoc nie jest ograniczona do Bałkanów – to uniwersalne ludzkie zjawisko, które nie zna granic. Film ukazuje ludzką naturę w jej najbardziej brutalnym wymiarze. Poprzez trzy przeplatające się historie *Zanim spadnie deszcz* odsłania, jak losy jednostek są ze sobą splecione przez wspólny, nieunikniony los, wzmacniając główny motyw filmu: cykl przemocy trwa nadal. Film ukazuje, jak historia nieustannie się powtarza, a ludzie są uwikłani w niekończący się krąg przemocy, nienawiści i cierpienia. Przemawiając do widzów na poziomie uniwersalnym, film głęboko poruszył międzynarodową publiczność i odegrał kluczową rolę w zwróceniu uwagi Zachodu na realia konfliktu bałkańskiego. Odnosząc zarówno sukces artystyczny, jak i komercyjny, film zdobył nominację do Oscara w kategorii Najlepszy Film Międzynarodowy na ceremonii rozdania Oscarów w 1995 roku. Co więcej, nieoficjalnie zapoczątkował istnienie narodowej kinematografii Macedonii i stał się jednym z pierwszych kamieni milowych nowej fali postjugosłowiańskiego kina.

Piękna wieś, pięknie płonie (*Lepa sela, lepo gore*)⁶¹ w reżyserii Srđana Dragojevića z 1996 roku jest uważany za pierwszy film, który bezpośrednio ukazuje wojnę w Bośni. Podczas gdy *Zanim spadnie deszcz* jedynie pobieżnie odnosi się do wojny w Bośni, *Piękna wieś, pięknie płonie* konfrontuje widza z nią wprost, zagłębiając się w napięcia etniczne między Bośniakami a Serbami – napięcia, które w dużej mierze pozostawały uspione w czasach Jugosławii. Historia rozpoczyna się w latach 70., przedstawiając fałszywe kroniki filmowe o tunelu, który wkrótce ma zostać otwarty w małej wiosce, i wprowadzając widzów do głównych bohaterów: Milana i Halila – Serba i Bośniaka – którzy jako dzieci dorastają razem w tej samej wiosce, będącej symbolem etnicznej harmonii między Serbami a Bośniakami. Jednak gdy dorastają, a akcja filmu gwałtownie przeskakuje do lat 90. i wybuchu wojny, ta harmonia się rozpada –

⁶¹ *Pretty Village Pretty Flame*, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0116860/> [dostęp: 11 maja 2025].

Milan zaciąga się do serbskiej armii, podczas gdy Halil dołącza do bośniackich sił zbrojnych. W przewrotnym zrzędzeniu losu serbska jednostka Milana zostaje uwięziona w tym samym wspomnianym wcześniej tunelu, który jest teraz opuszczony i zrujnowany, otoczona przez bośniackich bojowników, wśród których jest Halil. Walcząc o przetrwanie, żołnierze po obu stronach wspominają swoje dawne życie, a film przeplata te wydarzenia z retrospekcjami ukazującymi przyjaźń Milana i Halila sprzed wojny. W kulminacyjnym momencie filmu, gdy amunicja po obu stronach się kończy, żołnierze giną jeden po drugim, a Milan zostaje jedynym ocalałym, w końcu stając twarzą w twarz ze swoim dawnym przyjacielem, obecnie wrogiem – Halilem. Jednocześnie film wykorzystuje narrację ramową, gdyż akcja przenosi się do przyszłości, kiedy ranny Milan w szpitalu wojskowym opowiada o swoich przeżyciach amerykańskiemu dziennikarzowi. Ten zabieg dodaje dziełu warstwę refleksji, skłaniając widzów do zmierzenia się z psychologicznymi i emocjonalnymi konsekwencjami wojny.

Piękna wieś, pięknie płonie to film, który ukazuje społeczeństwo pochłonięte nienawiścią, oferując krytykę nacjonalizmu i jego destrukcyjnej roli w wojnie bośniackiej. Relacja między Halilem a Milanem stanowi obraz tragedii wojny; przekształcając sąsiadów i przyjaciół w wrogów na podstawie polityki tożsamościowej, pokazując, jak wojna może zniszczyć głęboko zakorzenione więzi międzyludzkie. Centralnym symbolem filmu jest tunel, który w scenie otwierającej film przedstawiany jest jako symbol postępu i jedności w złotych czasach Jugosławii, a z biegiem fabuły przekształca się w cmentarzysko, gdzie ludzie zabijają się nawzajem. Tunel staje się przerażającą metaforą samej Jugosławii: niegdyś wizji wspólnej tożsamości i współpracy, teraz zredukowanej do cmentarza utraconych ideałów, przemocy i zdrady.

*Ziemia niczyja (Nicija zemlja)*⁶², jak już wcześniej wspomniano, był pierwszym bośniackim filmem nominowanym do Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny w 2002 roku i pierwszym, który go zdobył. Wyreżyserowany przez Danisa Tanovicia film jest satyryczną tragikomedią, która oddaje absurd i bezsens wojny bośniackiej. Narracja skupia się na dwóch żołnierzach, jednym Serbie i jednym Bośniaku, którzy zostają uwięzieni w strefie niczyjej podczas gdy inny bośniacki żołnierz jest unieruchomiony na minie, którą, aby go ocalić, trzeba zdetonować przez ekspertów - minerów. Dwaj żołnierze, którzy na przemian grożą sobie i celują do siebie z broni, zależnie od tego, kto ponownie ją przechwyci, zostają zmuszeni do współpracy, by wymachiwać białymi flagami w desperackiej próbie przyciągnięcia uwagi wojsk ONZ, które miałyby przyjść i pomóc mężczyźnie uwięzionemu na minie.

⁶² *No Man's Land*, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0283509/> [dostęp 11/05/2025].

Tutaj, w przeciwieństwie do *Piękna wieś, pięknie płonie* oraz *Zanim spadnie deszcz*, film wykorzystuje czarny humor i komedię, aby ukazać absurd wojny, a w szczególności wojny bośniackiej. Poprzez zastosowanie elementów komediowych i satyrycznych do przedstawienia komplikacji wynikających z prawa międzynarodowego, z konwojami ONZ, dziennikarzami i ekipami medialnymi, które stają się częścią tego chaotycznego spektaklu, film przyjmuje niemal satyryczne podejście do ukazania szaleństwa tej sytuacji, jednocześnie ujawniając tragiczną farsę leżącą u podstaw wojny. W kinie i kulturze bałkańskiej humor często służy jako mechanizm radzenia sobie z trudnymi sytuacjami i sposób na bagatelizowanie rzeczywistości lub przetwarzanie traumy poprzez ironię i absurd. Danis Tanović w *Ziemii niczyjej* świadomie czerpie z tej tradycji, wykorzystując czarną komedię do komentowania wojny, czego wymownym przykładem jest scena kłótni między dwoma żołnierzami, którzy w zabawnej, choć intensywnej wymianie zdań, obwiniają siebie nawzajem o rozpoczęcie konfliktu (Bośniacy i Serbowie), podczas gdy w tle wciąż słychać strzały i eksplozje – stanowiące metaforę daremności tego etnicznego sporu. Tanović osiąga szczyt swojej satyry pod koniec filmu, kiedy eksperci od materiałów wybuchowych ONZ nie są w stanie pomóc bośniackiemu żołnierzowi leżącemu na minie, nie potrafiąc jej rozbroić. Ostatecznie porzucają go, uznając sytuację za beznadziejną – jednocześnie kłamiąc dziennikarzom, że problem został rozwiązany. W tym samym czasie dwaj żołnierze, każdy z innej strony konfliktu, wdają się w zacieklą walkę, która kończy się ich wzajemnym zabójstwem. Ostatnie ujęcie filmu to gorzka, ponura konkluzja – bośniacki żołnierz pozostaje bezradnie uwięziony na minie, całkowicie opuszczony przez konwoje ONZ i reporterów. Jest to symboliczna reprezentacja niezliczonych ofiar wojny, pozostawionych bez pomocy, a także oskarżająca krytyka nieudolności społeczności międzynarodowej w obliczu konfliktu. Przez cały film urzędnicy i żołnierze ONZ są przedstawiani w karykaturalny sposób jako biurokratyczni nieudacznicy, którzy nie potrafią niczego zdziałać. Choć na pierwszy rzut oka ich działania wydają się być kierowane dobrą wolą, to w rzeczywistości są oni bezsilni i oderwani od realiów panujących na miejscu. Zamiast pomagać potrzebującym i działać na rzecz deeskalacji konfliktu, ich interwencje często są nieskuteczne i jedynie podsycają chaos i przemoc. Z kolei dziennikarze zostają sportretowani jako cyniczni oportuniści, którzy nie widzą w wojnie niczego poza możliwością zdobycia sensacyjnego materiału i zwiększenia oglądalności, traktując konflikt bardziej jako widowisko niż jako realny kryzys humanitarny rozgrywający się na ich oczach.

Innym przykładem filmu, który wykorzystuje komedię i czarny humor do przetworzenia następstw wojny, jest *Beczka prochu (Bure baruta)*⁶³ z 1998 roku, serbski film w reżyserii Gorana Paskaljevicia. To antologia, które rozgrywają się w ciągu jednej nocy w Belgradzie pod koniec lat 90. Choć bohaterowie różnią się pod względem pochodzenia i okoliczności, łączy ich jedno: wspólna wściekłość i cynizm wobec społeczeństwa pogrążonego w rozkładzie z powodu wojny, korupcji i kryzysu ekonomicznego. Jak angielski tytuł sugeruje, *Balkan Cabaret*, film się zaczyna jak kabaret, w którym aktor Miki Manojlović w surrealistycznym monologu wprowadza widza w film, nadając mu kabaretową ramę, zanim właściwa narracja się rozpocznie. Jedną z segmentów przedstawia młodego mężczyznę, który zostaje brutalnie pobity przez gang z powodu nieuregulowanego długu; inna koncentruje się na taksówkarzu, który podwozi mężczyznę cierpiącego na PTSD po wojnie. W kolejnym segmencie podróż autobusem przeradza się w brutalną scenę, w której pasażerowie atakują niewinnego człowieka pod wpływem paranoi i napięć etnicznych. Każda z tych historii kończy się brutalnym aktem przemocy, w którym postacie wyładowują swoją wewnętrzną wściekłość i nienawiść na sobie nawzajem. Belgrad jawi się tutaj jako beczka prochu, gotowa w każdej chwili eksplodować, co oddaje oryginalny tytuł filmu, *Bure baruta*, który dosłownie oznacza „beczkę prochu”. Wojna nigdy nie jest tu pokazana bezpośrednio, ale jej obecność przenika każdą scenę. Frustracja i gniew społeczeństwa zrujnowanego przez udział w wojnie są wyeksponowane w pełni, ukazując Belgrad lat 90. jako miasto pogrążone w depresji i nienawiści – bezprawny świat rządzony przez przestępców i bandytów, gdzie ludzie bez skrupułów wykorzystują i zdradzają siebie nawzajem w najbardziej podłe i desperackie sposoby. A jednak wszystko to jest nieustannie podkreślane czarnym humorem, który wydobywa absurdalność bohaterów i sytuacji, w jakich się znajdują. To satyryczna krytyka skutków wojny i tego, jak może ona wypaczyć społeczeństwo, zamykając je w spirali destrukcji i degeneracji.

⁶³ *Balkan Cabaret*, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0169145/> [dostęp 11/05/2025]

ROZDZIAŁ 3: SFF jako główny szczyt branżowy Balkanów

Jak wcześniej wspomniano, Purivatra i jego zespół w czasie wojny nawiązali sieć kontaktów za granicą, aby wspierać organizację pokazów filmowych w oblężonym Sarajewie. Ta praca przygotowawcza zaowocowała inauguracją pierwszej edycji Festiwalu Filmowego w Sarajewie, która odbyła się w dniach 25 października do 5 listopada 1995 roku, jeszcze w trakcie trwania oblężenia. Wówczas festiwal nosił nazwę „Poslije kraja svijeta” (tłum. „Po końcu świata”) ⁶⁴, zainspirowaną filmem Wima Wendersa *Until the End of the World* – reżysera, który później stał się częstym partnerem festiwalu. W tamtych początkowych dniach katalog festiwalowy publikowano codziennie w bośniackiej gazecie „Oslobođenje” (tłum. „Wyzwolenie”).

Dzięki kontaktom i sieci nawiązanej przez Purivatę, ogłoszono udział znanych osobistości, takich jak Daniel Day-Lewis, choć ostatecznie nie mogli oni przybyć ze względu na panujące warunki. Nie to jednak było najważniejsze. Kluczowe znaczenie miało strategiczne budowanie sieci kontaktów, które już od samego początku nadawało festiwalowi wiarygodność – szczególnie w połączeniu z jego niezwykłą historią powstania. Główne pokazy odbywały się w Bośniackim Centrum Kultury przy ulicy Branilaca, miejscu, które do dziś pozostaje jednym z najważniejszych obiektów festiwalowych. Z kolei wszystkie konferencje prasowe miały miejsce w Obala Art Centar.

W pierwszej edycji nie było czerwonego dywanu ani nie przyznawano żadnych nagród. Jednak, jak ujęła to Anđelka Matijević, „ludzie Sarajewa byli zwycięzcami festiwalu” ⁶⁵ – to symboliczny hołd dla ich odporności w najciemniejszych dniach. Ta niezwykła historia w połączeniu z przemyślaną strategią Purivatri stworzyła fundamenty pod dynamiczny rozwój festiwalu i jego szybkie wejście do grona liczących się wydarzeń na międzynarodowej scenie filmowej. Po podpisaniu porozumienia z Dayton, które w lutym 1996 roku ogłosiło zakończenie wojny i zniesienie oblężenia, zarówno miasto Sarajewo, jak i Ministerstwo Kultury Federacji Bośni i Hercegowiny uznały sukces wizji Purivatri odbudowy życia kulturalnego Sarajewa. Oba te podmioty stały się natychmiastowymi partnerami festiwalu i zapewniły znaczące wsparcie finansowe, które umożliwiło jego coroczną organizację i dalszy rozwój aż do uzyskania statusu najważniejszego wydarzenia kulturalnego w kraju i mieście.

⁶⁴ M. Čustović, A. Sijerčić, *How did the Sarajevo Film Festival Emerge: The best festival in the region arose under the rain of shells*, Visit B&H, <https://visitbih.ba/en/how-did-the-sarajevo-film-festival-emerge-the-best-festival-in-the-region-arose-under-the-rain-of-shells/> [dostęp 15/05/2025].

⁶⁵ A. Matijević, *From the siege to a phenomenon: the story about the Sarajevo Film Festival*, Dealing with the Past, <https://dwp-balkan.org/from-the-siege-to-a-phenomenon-the-story-about-the-sarajevo-film-festival/> [dostęp 15/05/2025].

Dzięki temu instytucjonalnemu wsparciu oraz już dobrze rozwiniętej międzynarodowej sieci kontaktów, Purivatra i jego zespół zabezpieczyli kluczowe sponsorstwa z udziałem takich partnerów jak Coca-Cola (największy sponsor festiwalu), Raiffeisen Bank, Mastercard oraz krajowe firmy telekomunikacyjne, takie jak BH Telekom. Partnerstwa te zapewniły festiwalowi znaczne finansowanie i zasoby, które umożliwiły poszerzenie jego zakresu i wpływu. Dzięki kontaktom Purivatry, mimo młodego wieku wydarzenia, Festiwal Filmowy w Sarajewie był w stanie przyciągnąć już w pierwszych latach globalne gwiazdy, w tym Brada Pitta, Angelinę Jolie, Morgana Freemana, Alfonso Cuaróna, Pawła Pawlikowskiego, Johna Turturro, Benicio del Toro i Roberta De Niro. Począwszy od 2003 roku, festiwal wprowadził charakterystyczny czerwony dywan inspirowany tradycyjnym bośniackim kilimem przed Narodowym Teatrem – element, który nie tylko wyróżniał wydarzenie wizualnie, ale także dodawał mu warstwy dziedzictwa etnograficznego i kulturowego. Połączenie obecności gwiazd i symboliki lokalnej stworzyło specyficzny rodzaj prestiżu i blasku, który sprawił, że festiwal uzyskał poziom uznania, jaki mało które wydarzenie osiąga w ciągu zaledwie dwóch dekad. Jak podkreśla Adamczak, dziennikarze – choć często spychani na margines festiwalowego splendoru – pełnią niezastąpioną funkcję w mechanizmie działania festiwalu: „To nie dziennikarze paradują na festiwalu po czerwonym dywanie, ale ich obecność jest niezbędna do tego...”⁶⁶. To właśnie ich obecność tworzy szum medialny, napędza ekosystem prasowy i podtrzymuje iluzję prestiżu, skutecznie przekształcając festiwal w „wydarzenie”. Sarajewski Festiwal Filmowy również opiera się na tym dziennikarskim „parlamencie”, w którym krytycy i korespondenci dyskutują, recenzują i ostatecznie kształtują odbiór festiwalu w oczach opinii publicznej. Ten prestiż nie tylko zwiększył zainteresowanie mediów i publiczności, ale też przekształcił festiwal w najważniejsze wydarzenie medialne całego regionu.

Organizacja najważniejszego wydarzenia kulturalnego roku miała nie tylko znaczenie społeczne, ale stanowiła również początek większej ambicji: wyniesienia Festiwalu Filmowego w Sarajewie do rangi globalnego zjawiska. Wykorzystując wyjątkową historię festiwalu, unikalne dziedzictwo miasta Sarajewa, jego strategiczne położenie geograficzne na Bałkanach oraz rolę regionu jako pomostu między Wschodem a Zachodem, długoterminowa wizja była jasna: uczynić z Sarajewa najważniejszy festiwal filmowy regionu i przekształcić go w kluczowe centrum branżowe oraz platformę koprodukcyjną dla całej Europy Wschodniej (głównie Ukrainy i Węgier, a następnie Czech, Słowacji i Polski oraz wszystkich byłych

⁶⁶ M. Adamczak, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, „Panoptikum” 2016, nr. 16 (23), s.32.

republik jugosłowiańskich – Serbii, Chorwacji, Słowenii, Czarnogóry, Bośni, Macedonii i Kosowa). Dodatkowo, festiwal dążył do nawiązania współpracy z innymi sąsiednimi krajami bałkańskimi (Bułgarią, Albanią, Grecją, Turcją, Rumunią), a z czasem także do rozszerzenia swojego zasięgu na Kaukaz (Armenię, Gruzję, Azerbejdżan).

Na przestrzeni lat CineLink Industry Days zostały ustanowione jako ważne centrum branżowe i rynek koprodukcji, gromadząc producentów z całych Bałkanów. Inicjatywa ta stworzyła platformę, na której profesjonaliści mogli się spotykać podczas wydarzenia o charakterze szczytu, aby nawiązywać kontakty, przedstawiać pomysły i prezentować swoje projekty. CineLink szybko stał się jednym z najważniejszych centrów koprodukcji kina bałkańskiego, odgrywając kluczową rolę w rozwoju i międzynarodowej widoczności produkcji regionalnych. To właśnie ma na myśli Marijke De Valck (2007), mówiąc o „ukierunkowanym branżowym wydarzeniu festiwalowym”, które przyciąga filmowców z różnych miejsc: ponieważ sama branża stała się transnarodowa, niektóre festiwale stały się miejscem docelowym dla branży, gdzie można nawiązywać kontakty, szukać współpracy i łączyć siły w koprodukcji w ramach większej sieci⁶⁷. I to właśnie udało się zrobić Festiwalowi Filmowemu w Sarajewie z CineLinkiem – regionalnemu miejscu docelowemu dla branży na Bałkanach. To współgra z uwagą Adamczaka, że obieg festiwalowy funkcjonuje jedynie jako częściowa alternatywa dla tradycyjnej dystrybucji: „Jeżeli myślimy o nim [o dystrybucji] jako o działalności całorocznej [...] mający zapewnić ciągły dostęp filmów na ekrany jak największej liczby kin oraz możliwie stabilny trumień dochodów, oczywiście stają się różnice względem obiegu festiwalowego”⁶⁸. Festiwale takie jak Sarajewski Festiwal Filmowy, zwłaszcza poprzez inicjatywy takie jak CineLink i Rough Cut Boutique, próbują wypełnić tę lukę – nie poprzez zastąpienie tradycyjnych kanałów dystrybucji, lecz poprzez zaangażowanie się w wcześniejsze etapy rozwoju projektów i ich promocji.

Jednocześnie program Berlinale Talents zaczął rozszerzać swoje programy partnerskie w innych miastach poza Berlinem, takich jak Bejrut, Tokio czy Buenos Aires. Sarajewo było pierwszym miastem goszczącym jedno z takich międzynarodowych rozszerzeń. W 2007 roku powstał Talents Sarajevo – dedykowane laboratorium i program rozwoju talentów dla wschodzących filmowców z całych Bałkanów, który na przestrzeni lat wspierał słynnych twórców z tego regionu. Program oferuje uczestnikom wgląd w międzynarodowy rynek filmowy oraz umożliwia nawiązywanie kontaktów niezbędnych do rozwoju kariery. „Dzięki

⁶⁷ M. De Valck, op.cit., s. 109.

⁶⁸ M. Adamczak, op.cit., s. 29.

szkoleniom na miejscu festiwale pomagają nowym talentom przygotować się do transnarodowej praktyki współczesnego przemysłu filmowego.”⁶⁹

Choć rosnąca prestiż i ekskluzywność festiwalu utrwaliły jego znaczenie w bałkańskim przemyśle filmowym, niewiele inicjatyw przyczyniło się bardziej do tego wizerunku niż przyjęcie gatunku dokumentalnego, szczególnie jako przestrzeni dla filmowców na prezentację niedokończonych wersji swoich filmów. Oferując platformę dla filmów w trakcie postprodukcji, Festiwal Filmowy w Sarajewie wypracował pozycję nie tylko jako miejsce pokazów, ale również przestrzeń twórczego rozwoju, gdzie filmowcy szukają agentów sprzedaży, dystrybutorów i krytycznych opinii na kluczowym etapie produkcji. Dostrzegając ten rozwijający się kierunek, Rada Šešić, wieloletnia kuratorka sekcji dokumentalnej festiwalu, w 2011 roku uruchomiła Docu Rough Cut Boutique we współpracy z Balkan Documentary Center podczas Festiwalu Filmowego w Sarajewie⁷⁰. Program wprowadził model mentorskiego wsparcia branżowego specjalnie dla twórców dokumentalnych mających filmy w postprodukcji. Głównym jego elementem była ekskluzywna prezentacja niedokończonych wersji filmów, co dodało nową warstwę prestiżu festiwalowi i jednocześnie wzmocniło tożsamość Sarajewa jako przestrzeni wspierającej rozwój młodych talentów, zwłaszcza w dziedzinie filmu dokumentalnego, czyniąc go ważnym miejscem dla filmowców poszukujących zarówno artystycznego wzrostu, jak i dostępu do branży.

Na tym etapie wizja stała się jasna: celem było nie tylko tchnąć życie na nowo w Sarajewo po najbrutalniejszym konflikcie na europejskiej ziemi od czasu II wojny światowej, ale także przekształcić miasto w prawdziwe miasto filmu. W ramach tych działań powstała inicjatywa Sarajevo City of Film, mająca na celu pozyskiwanie środków finansowych na projekty filmowe w mieście oraz generowanie wsparcia finansowego dla samego Festiwalu Filmowego w Sarajewie. Ten symboliczny i strategiczny wysiłek osiągnął przełomowy moment w 2019 roku, gdy Sarajewo zostało oficjalnie mianowane Miastem Filmu UNESCO, po uznaniu Łodzi w 2017 roku. Ten kamień milowy nie tylko podniósł międzynarodową rangę Sarajewa, ale także spełnił długoletnią wizję Mirsada Purivraty: aby przekształcić Sarajewo, miasto niegdyś znane z oblężenia, w światowe centrum kina – miasto filmu. (Jak określiłaby to Marijke De Valck, Sarajewo przyjęło swoją tożsamość jako „miejsce przejścia”⁷¹.)

⁶⁹ M. De Valck, op.cit. s. 109.

⁷⁰ Rada Šešić, *The Netherlands Doc Workshop 2025 – Lecturer & Tutor*, Interakcija, <https://www.interaction.rs/en/rada-sesic-eng/> [dostęp 15/05/2025].

⁷¹ M. De Valck, op.cit., s. 36.

W 2003 roku, aby zapewnić, że krajowi filmowcy nie zostaną pominięci lub wyobcowani, festiwal uruchomił dodatkową sekcję o nazwie „BH Film Program”, prezentującą filmy bośniackich twórców dla krajowej publiczności – nie tylko filmy fabularne, ale również krótkometrażowe, dokumentalne, animowane i inne.

3.1. Strategia programowa SFF i jego rola w kształtowaniu kina bałkańskiego

Na rok 2025 Festiwal Filmowy w Sarajewie obejmuje 19 sekcji programowych, w tym główne programy konkursowe (podzielone na Konkurs Filmów Fabularnych, Filmów Studenckich, Krótkometrażowych i Dokumentalnych), a także „Program In Focus”, „Kinoscope”, „Tribute To”, „Open Air”, „Summer Screen”, „European Shorts”, „Program dla dzieci”, „Teen Arena”, „Avant Premiere”, „Operation Kino”, „Dealing With the Past”, „Dzień Praw Człowieka”, „Sarajevo Film Festival Partner Presents” oraz „BH Film”. Biorąc pod uwagę rozległość i różnorodność oferty festiwalu, niniejszy tekst nie ma na celu wyczerpującego omówienia każdej z sekcji. Skupi się przede wszystkim na programach konkursowych oraz sekcji „Dealing with the Past”, analizując je w pogłębiony sposób, podczas gdy pozostałe programy będą przywoływane selektywnie i kontekstowo.

Warto zauważyć, że projekcje w ramach kina plenerowego Open Air często obejmują filmy z krajów byłej Jugosławii, tytuły mainstreamowe lub świeże hity festiwalowe (takie jak aktualni zwycięzcy Złotej Palmy), dobrane z myślą o szerokiej publiczności, szczególnie o stałych bywalcach festiwalu i mieszkańcach, którzy na co dzień nie mają dostępu do kina światowego. Pokazy te, odbywające się w tętniących życiem letnich przestrzeniach takich jak Metalac, ucieleśniają to, co Falassi (1987) określa jako rytualne i wspólnotowe funkcje festiwali: przestrzeń wspólnego świętowania, symbolicznego odnowienia i kulturowego potwierdzenia. W przeciwieństwie do tego programy konkursowe, odbywające się w bardziej formalnych miejscach, takich jak Teatr Narodowy, skierowane są do bardziej wyspecjalizowanej publiczności; kinomanów, krytyków filmowych i przedstawicieli branży. Sekcje te odzwierciedlają to, co Cudny (2014) definiuje jako instytucjonalny i artystyczny wymiar współczesnych festiwali, w których starannie dobrany repertuar i hierarchia przestrzenna wspierają stratyfikację kulturową oraz legitymizację przemysłu filmowego.

Taka strategia podwójnego programowania odzwierciedla szersze teoretyczne funkcje współczesnych festiwali filmowych, opisane przez Elsaessera i de Valck. Podział między przystępnymi, świętującymi film wydarzeniami a ekskluzywnymi sekcjami branżowymi odpowiada koncepcji Elsaessera (2005), według której festiwale to hierarchicznie ustrukturyzowane areny, łączące uznanie artystyczne, kapitał kulturowy i wartość

symboliczną. Struktury te nie są przypadkowe, lecz odzwierciedlają zamierzoną logikę włączania i wyróżniania w ramach globalnej kultury filmowej. De Valck (2007) wspiera tę tezę, opisując współczesne festiwale jako starannie kuratorowane interfejsy – jednocześnie miejsca uczestnictwa kulturowego i platformy legitymizacji branżowej – gdzie programowanie i alokacja przestrzenna służą mediacji między lokalną publicznością a transnarodowymi profesjonalistami filmowymi. W przypadku Sarajewa organizacja przestrzenna i tematyczna festiwalu stanowi doskonały przykład tych modeli teoretycznych, starannie balansując między publicznym świętem a profesjonalnym dyskursem filmowym.

Przyglądając się Programom Konkursowym (filmom fabularnym, dokumentalnym i krótkometrażowym) można zauważyć, że główny nacisk konkurencyjny Festiwalu Filmowego w Sarajewie koncentruje się na regionie Bałkanów i jego filmowych peryferiach. Większość filmów w tych sekcjach w ostatnich latach pochodzi z obszaru geograficznego rozciągającego się od Słowenii i niekiedy Austrii aż po Gruzję, Armenię i szerszy Kaukaz. W ten sposób Sarajewo pozycjonuje się jako centralny węzeł prezentujący kino z Europy Południowo-Wschodniej oraz rozszerzonego regionu bałkańsko-kaukaskiego. Warto również zauważyć, że znaczna liczba filmów konkursowych ma swoje światowe premiery właśnie na Festiwalu Filmowym w Sarajewie, podczas gdy inne pojawiają się po wcześniejszych debiutach na dużych międzynarodowych festiwalach, takich jak Cannes, Berlinale, Sundance czy Rotterdam. Kluczowe jest podkreślenie, że minimalnym kryterium selekcji jest premiera regionalna. Nacisk na premiery - zwłaszcza światowe i regionalne - bezpośrednio koresponduje z obserwacją Marijke de Valck (2007), że festiwale pełnią funkcję „strażników legitymizacji kulturowej” (s. 39), gdzie status premiery zwiększa symboliczną wartość filmu i jego potencjał rynkowy. Jak zauważa de Valck, festiwale stały się kluczowymi platformami startowymi dla filmów funkcjonujących w obiegu kina artystycznego, a czas i miejsce premiery znacząco wpływają na dalszą drogę filmu. Elsaesser (2005) uzupełnia ten obraz, opisując, jak filmy są dziś często „tworzone z myślą o festiwalach” (s. 82), traktując sieć festiwalową jako główne miejsce prezentacji kina niezależnego i autorskiego.

Aby określić tematyczną orientację Programu Konkursowego festiwalu i lepiej zrozumieć typy filmów, które są najczęściej wybierane, a tym samym zidentyfikować wrażliwości filmowe i produkcje, jakich Sarajewo konsekwentnie poszukuje, przeanalizuję wszystkie filmy, które zdobyły nagrodę Serca Sarajewa od 2013 roku. Analiza ta rozpocznie się od Konkursu Filmów Fabularnych, sekcji kuratorowanej przez Elinę Tataragić, której

wybory programowe dostarczają cennych wskazówek na temat ewoluujących priorytetów artystycznych i politycznych festiwalu⁷²:

- 2013: *In Bloom*, reż. Nana Ekvtimishvili (Gruzja), film o dojrzewaniu, opowiadający o dwóch przyjaciółkach dorastających w postradzieckiej Gruzji lat 90.
- 2014: *Songs of my Mother*, reż. Erol Mintaş (Turcja)
- 2015: *Mustang*, reż. Deniz Gamze Ergüven (Turcja), film opowiadający o życiu pięciu osieroconych sióstr, które muszą zmierzyć się z wyzwaniami życia w konserwatywnej społeczności w swojej małej wiosce.
- 2016: *Album*, reż. Mehmet Can Mertoğlu (Turcja), film o młodej, tureckiej, średnioklasowej parze, która postanawia adoptować dziecko, ukrywając jednak ten fakt przed otoczeniem.
- 2017: *Scary Mother*, reż. Ana Urushadze (Gruzja), film skupiający się na pozycji kobiet w gruzińskim społeczeństwie.
- 2018: *Ága*, reż. Milko Lazarov (Bułgaria), opowieść o parze mieszkającej na północy Jakucji, nawiedzanej wspomnieniem córki Ági, która lata temu opuściła rodziców i wyjechała do miasta.
- 2019: *Take Me Somewhere Nice*, reż. Ena Sendijarević (Bośnia i Hercegowina, Holandia), film o młodej dziewczynie z bośniackiej diaspory, która wraca do Bośni, by odwiedzić chorego i dawno niewidzianego dziadka.
- 2020: *Exile*, reż. Visar Morina (Kosowo, Niemcy), film o migrancie z Kosowa, który sądzi, że doświadcza ksenofobii i rasizmu w miejscu pracy w Niemczech, balansujący na granicy między rzeczywistością a narastającą paranoją.
- 2021: *Great Freedom*, reż. Sebastian Meise (Austria), film kostiumowy poruszający temat homofobii w Austrii lat 50.
- 2022: *Safe Place*, reż. Juraj Lerotić (Chorwacja), film o próbie ratowania brata przed samobójstwem, poruszający tematykę samobójstw i zdrowia psychicznego w Chorwacji.
- 2023: *Blackbird Blackbird Blackberry*, reż. Elene Naveriani (Gruzja), film o konflikcie pomiędzy niezależnością a konformizmem norm społecznych w wiejskiej Gruzji.
- 2024: *Three Kilometers to the End of the World*, reż. Emanuel Pârvu (Rumunia), film o homoseksualizmie w małej, konserwatywnej wsi rumuńskiej, w której coming-out bohatera zderza się z wartościami lokalnej społeczności.

⁷² *Heart of Sarajevo*, Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Heart_of_Sarajevo [dostęp 20/05/2025].

Wnioski płynące z tej obserwacji są następujące: bardzo niewiele filmów gatunkowych trafia do programu konkursowego, który koncentruje się głównie na dramatach. Na przestrzeni lat wyraźnie zarysowuje się tematyczny wzorzec: większość wybranych filmów podejmuje bezpośrednio współczesne problemy regionu Bałkanów i krajów pochodzenia twórców w momencie premiery. Przykładowo, *Safe Place* porusza temat zdrowia psychicznego i samobójstw.

Programy Konkursowe coraz częściej prezentują także głosy twórców pochodzących z diaspory bałkańskiej i post-jugosłowiańskiej. Reżyserzy ci przedstawiają narracje kształtowane przez doświadczenie migracji, tożsamości i przynależności. *Exile* Visara Moriny, kosowskiego reżysera mieszkającego i pracującego w Niemczech, bada doświadczenie ksenofobii, z jaką mierzą się migranci w Europie Zachodniej. Z kolei *Take Me Somewhere Nice* Eni Sendijarević, bośniackiej reżyserki wychowanej w Holandii, ukazuje uczucie wyobcowania, którego doświadczają młodzi ludzie z diaspory powracający do swoich korzeni i ojczyzn przodków. Oprócz perspektyw diaspory, wiele nagradzanych filmów podejmuje tematy takie jak homofobia, konserwatyzm społeczny oraz napięcie między tradycją a indywidualizmem. Znaczna ich część rozgrywa się w scenerii wiejskiej, traktując takie przestrzenie jako mikrokosmosy do eksploracji szerszych problemów społecznych, szczególnie dotyczących emancypacji płciowej i seksualnej. Filmy takie jak *Blackbird*, *Blackbird Blackberry*, *Scary Mother*, *Mustang*, *Three Kilometers to the End of the World* czy *Album* przedstawiają bohaterów mierzących się z ograniczeniami konserwatywnych środowisk, często z perspektywy kobiet lub osób queer dążących do autonomii i samowyznaczenia. Warto również zaznaczyć, że pewne wątki tematyczne pojawiają się nie tylko w filmach, które zdobyły nagrodę Serca Sarajewa, ale także w tych, które w ostatnich latach znalazły się w Głównym Konkursie. Wiele z nich podejmuje tematykę wojenną lub postwojenną, niekoniecznie ograniczoną do konfliktów bałkańskich. Na przykład *Lost Country* Vladimira Perišića (2023), *Klondike* Maryny Er Gorbach (2022) oraz *Celts* Milicy Tomović (2021) poruszają kwestie wojny i jej długofalowych skutków, przy czym *Klondike* w szczególności odnosi się do trwającej wojny na Ukrainie.

Wątki emancypacji kobiet i kobiece perspektywy również stanowią powracający motyw w konkursowym programie. Filmy takie jak *Murina* Antonety Alamat Kusijanović (2021), *Women Do Cry* Veseli Kazakovej i Miny Milevej (2021), *Medium* Christiny Ioakeimidi (2023) oraz *Six Weeks* Noémi Veroniki Szakonyi (2022) koncentrują się na doświadczeniach kobiet, ich autonomii i presji społecznej, często poprzez intymne, skupione na postaciach narracje. Również represjonowanie głosów LGBTQ+ pozostaje istotnym tematem w selekcji

festiwalu, czego przykładem jest *And Then We Danced* Lewana Akina (2019), film podejmujący problem homofobii i norm płciowych w sztywnych ramach kulturowych. Inne dzieła, takie jak *A Ballad* Aidy Begić (2022), *Mare Andrei* Štaki (2020) czy ponownie *Murina* (2021), ukazują pragnienie wyzwolenia się z ograniczeń życia wiejskiego i konserwatywnych struktur społecznych. Choć z metodologicznego punktu widzenia nie byłoby uzasadnione wyciąganie jednoznacznych wniosków na podstawie całej historii selekcji Konkursu Głównego filmów fabularnych, to jednak pogłębiona analiza filmów nagrodzonych Sercem Sarajewa dla najlepszego filmu fabularnego od 2013 roku dostarcza cennych spostrzeżeń. Biorąc pod uwagę, że program konkursowy obejmuje zazwyczaj od 9 do 10 filmów pełnometrażowych rocznie, stanowi on swoiste kuratorskie spojrzenie, dzięki któremu można obserwować zmieniające się priorytety tematyczne i programowe festiwalu.

Z analizy tej wyłania się wyraźna orientacja na filmy podejmujące współczesne i specyficzne regionalnie problemy, szczególnie związane z Bałkanami, Kaukazem i Europą Wschodnią. Konkurs filmów fabularnych stał się przestrzenią, w której twórcy kwestionują normy społeczne, podważają tradycyjne wiejskie i konserwatywne systemy wartości oraz eksplorują tematy związane z płcią, seksualnością i tożsamością postkonfliktową. Jednocześnie jest to platforma dla głosów diasporycznych, takich jak Visar Morina i Ena Sendijarević, którzy wnoszą do regionalnej dyskusji perspektywy transnarodowe i hybrydowe. Te powracające motywy nie tylko kształtują tożsamość samego festiwalu, ale także wpływają na wizerunek, jaki buduje on w ramach globalnego przemysłu filmowego i obiegu festiwalowego. W ten sposób Sarajewo pozycjonuje się jako miejsce krytycznego zaangażowania w kwestie, które pozostają głęboko istotne w przestrzeni postjugosłowiańskiej i szerzej; w regionie bałkańskim.

Podobny wzorzec można dostrzec w Konkursie Filmów Dokumentalnych Festiwalu Filmowego w Sarajewie, programowanym przez Radę Šešić. Przegląd laureatów nagrody Serce Sarajewa dla najlepszego filmu dokumentalnego pełnometrażowego od 2013 roku przedstawia się następująco⁷³:

- 2013: *Sickfuckpeople*, reż. Juri Rechinsky (Ukraina), film śledzący losy bezdomnej młodzieży próbującej odnaleźć się w dorosłym życiu po dzieciństwie naznaczonym uzależnieniem od narkotyków.
- 2014: *Naked Island*, reż. Tiho Gudac (Chorwacja), film opowiadający o ocalałym z jugosłowiańskiego gułagu na chorwackiej wyspie Goli Otok.

⁷³ Ibidem.

- 2015: *Toto and His Sisters*, reż. Alexander Nanau (Rumunia), historia nastoletniego chłopca i jego sióstr dorastających w trudnych warunkach, podczas gdy ich rodzice przebywają w więzieniu.
- 2016: *A Mere Breath*, reż. Monica Lăzurean-Gorgan (Rumunia), opowieść o rodzinie wychowującej częściowo sparaliżowaną córkę w rumuńskim miasteczku, niegdyś uważanym za najbardziej zanieczyszczone w Europie.
- 2017: *City of the Sun*, reż. Rati Oneli (Gruzja), film o futurystycznym mieście z czasów ZSRR, które dziś przypomina postapokaliptyczne pustkowie, ukazujący życie jego ostatnich mieszkańców.
- 2018: *Srbenka*, reż. Nebojša Slijepčević (Chorwacja), film o reżyserze teatralnym przygotowującym spektakl o morderstwie Serba w chorwackiej wiosce przed wojną; porusza temat traumy zbiorowej i jej przepracowywania.
- 2019: *When the Persimmons Grew*, reż. Hilal Baydarov (Azerbejdżan), egzystencjalny film o kobiecie z wiejskich terenów Azerbejdżanu, czekającej na powrót syna.
- 2020: *Merry Christmas, Yiwu*, reż. Mladen Kovačević (Serbia), dokument śledzący życie pracowników fabryk w chińskim mieście Yiwu, produkujących ozdoby świąteczne.
- 2021: *Landscapes of Resistance*, reż. Marta Popivoda (Serbia), historia liderki ruchu oporu w okupowanej przez nazistów Jugosławii oraz jej późniejszego uwięzienia w Auschwitz.
- 2022: *Museum of the Revolution*, reż. Srđan Keča (Chorwacja), film o niedokończonym budynku w Belgradzie, który miał być muzeum upamiętniającym Socjalistyczną Jugosławię; opowiada o skutkach kapitalizmu we współczesnym Belgradzie.
- 2023: *Bottlemen*, reż. Nemanja Vojinović (Serbia), opowieść o społeczności zbieraczy plastikowych butelek na wysypisku śmieci w podbelgradzkiej Vinčy – największym tego typu miejscu na Bałkanach.
- 2024: *A Picture to Remember*, reż. Olga Chernykh (Ukraina), eseistyczny dokument o rodzinnej podróży reżyserki podczas wojny na Ukrainie.

Na podstawie dziesięciu ostatnich laureatów nagrody Serce Sarajewa za Najlepszy Film Dokumentalny Fabularny wyłania się wyraźny schemat tematyczny: filmy te konsekwentnie podejmują narracje związane z pamięcią i traumą. Często spoglądają wstecz, ku bolesnym lub nierozwiązanym historiom, nie tylko po to, by opowiedzieć o przeszłości, ale by ją przepracować, skonfrontować jej skutki i ukazać ją w świetle współczesnym. To tematyczne ukierunkowanie ściśle współgra z szerszą tożsamością Festiwalu Filmowego w Sarajewie,

który postrzega siebie jako przestrzeń krytycznej refleksji nad dziedzictwem społecznym i politycznym kształtującym Bałkany i regiony sąsiednie. Choć tylko jeden z dokumentów, *Srbenka* (2018), bezpośrednio odnosi się do wojen jugosłowiańskich lat 90., większość z nich podejmuje temat traumy, zarówno historycznej, jak i aktualnej, w innej formie. Należą do nich m.in. trwająca wojna na Ukrainie (*A Picture to Remember*, 2024), skutki II wojny światowej oraz reżimów socjalistycznych w Jugosławii lub ZSRR (*Landscapes of Resistance*, *City of the Sun*, *Naked Island*), a także głęboko osobiste lub rodzinne historie zaniedbania, przemocy czy marginalizacji (*Sickfuckpeople*, *Toto and His Sisters*, *A Mere Breath*). W ten sposób filmy te stają się przestrzenią medytacyjnej refleksji, w której przeszłość, zarówno indywidualna, jak i zbiorowa, jest przywoływana nie z nostalgią, lecz z pilną potrzebą zrozumienia, zakwestionowania i uzdrowienia.

Ponadto trzy z nagrodzonych dokumentów, *Bottlemen* (2023), *Merry Christmas*, *Yiwu* (2020) oraz *A Mere Breath* (2016), skupiają się na życiu klasy pracującej w warunkach niepewności, szczególnie dotkniętej wyczerpaniem pracy i degradacją środowiska. Obecność zanieczyszczenia jako powracającego, choć rzadko pogłębionego tematu, wskazuje na szersze problemy strukturalne regionu, w którym miasta w Rumunii, Serbii i Bośni należą do najbardziej zanieczyszczonych w Europie. Filmy te nie tylko dokumentują trudności społeczno-ekonomiczne, ale również kwestionują niewidzialność tych problemów w dominujących narracjach narodowych. Chociaż generalizacja na podstawie samych zwycięzców nagrody Serce Sarajewa nie oddaje w pełni kierunku, w jakim zmierza Konkurs Dokumentalny, szerszy przegląd wybranych filmów z ostatnich lat potwierdza, że program ten konsekwentnie zakorzeniony jest w tematyce pamięci, traumy i procesu uzdrowienia. Filmy te często podejmują przeszłość nie jako statyczny zapis historii, lecz jako aktywny proces konfrontacji i interpretacji. Niezależnie od tego, czy dotyczą traumy osobistej, zbiorowej czy międzypokoleniowej, dokumenty te często przekształcają ekran kinowy w przestrzeń rozliczenia i refleksji.

Tendencja ta jest szczególnie widoczna w filmach zajmujących się przemocą seksualną i jej długotrwałymi skutkami psychicznymi, takich jak *Bigger Than Trauma* Vedrany Pribačić (2022) i *A Day, 365 Days* Eylem Kaftan (2023), które koncentrują się na kobiecym doświadczeniu procesu dochodzenia do siebie. Podobnie trauma jest ukazana z perspektywy klasy pracującej w filmie *What's to Be Done* Gorana Devića (2023), który analizuje niewidoczne obciążenia i presję społeczno-ekonomiczną ponoszoną przez pracowników w społeczeństwach postindustrialnych. Inne dokumenty, takie jak *Another Spring* Mladena Kovačevića (2022) oraz *Lights of Sarajevo* Srđana Perkića (2022), badają, w jaki sposób

przeszłość wciąż rezonuje w teraźniejszości. Chociaż wiele z wybranych dokumentów skupia się także na bieżących problemach społeczno-politycznych Bałkanów, często czynią to przez pryzmat ciągłości historycznej, łącząc nierozliczoną przeszłość z aktualnymi zmaganiem. Selekcja dokumentów w Sarajewie funkcjonuje zatem jako filmowe forum pracy z pamięcią, gdzie trauma jest nie tylko przedstawiana, lecz również przepracowywana. Stanowi ona także platformę, na której współczesne wyzwania, często nieobecne w głównym nurcie dyskursu publicznego, są eksplorowane poprzez intymne, humanistyczne, a momentami nawet voyeu-rystyczne spojrzenie.

Choć sekcja „Dealing with the Past” (Rozliczanie się z przeszłością) jest niekonkurencyjna, to stanowi integralną część Festiwalu Filmowego w Sarajewie, głęboko zakorzenioną w jego założycielskiej tożsamości, sięgającej 1995 roku i okresu oblężenia Sarajewa⁷⁴. Mimo że nie przyznaje nagród, jest starannie kuratorowana i ma duże znaczenie tematyczne. Prezentuje współczesne filmy, głównie z Bałkanów, które podejmują temat dziedzictwa konfliktów i traumy historycznej, zwłaszcza związanych z II wojną światową, rozpadem Jugosławii oraz wojnami lat 90. Oprócz regionalnego ukierunkowania, Dealing with the Past uwzględnia również filmy międzynarodowe, które odzwierciedlają podobne traumy w innych kontekstach, np. Holocaust czy inne historie masowej przemocy i systemowej opresji. Sekcja ta wzmacnia ogólny kierunek tematyczny festiwalu, szczególnie widoczny w Konkursie Dokumentalnym, ukazując kino jako przestrzeń pracy z pamięcią i publicznego rozliczania. Ekran staje się tu miejscem spotkania przeszłości z teraźniejszością, gdzie historie mogą zostać ponownie opowiedziane i zinterpretowane, a istotne rozmowy o konsekwencjach przemocy historycznej - kontynuowane.

3.2. CineLink i jego rola w finansowaniu oraz wspieraniu przemysłu filmowego Bałkanów

Marijke De Valck wyjaśnia w swoim eseju, zawartym w trzecim rozdziale książki *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, jak niektóre festiwale strategicznie pozycjonują się na szczycie regionalnej hierarchii festiwalowej, aby potwierdzić swoje znaczenie zarówno na poziomie regionalnym, jak i transnarodowym. Poprzez oferowanie usług wspierających branżę, festiwale te ustanawiają regionalną dominację, podobnie jak Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Salonikach, który w 2003 roku uruchomił Balkan Film Fund (Fundusz Filmowy Bałkanów). Fundusz ten zapewniał wsparcie dla

⁷⁴ *Dealing With The Past*, Sarajevo Film Festival, <https://www.sff.ba/en/page/dealing-with-the-past> [dostęp 21/05/2025].

projektów na etapach rozwoju scenariusza i przedprodukcji. Jak argumentuje de Valck, inicjatywy takie pomagają Salonikom „utrzymać festiwalowy wizerunek kluczowej instytucji, która pielęgnuje rozwój kinematografii na Bałkanach”⁷⁵, odróżniając je tym samym od regionalnych konkurentów, takich jak Sarajewo czy Sofia. W momencie publikacji de Valck w 2007 roku można było stwierdzić, że Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Salonikach miał niewielką przewagę nad Festiwalem Filmowym w Sarajewie, głównie ze względu na dłuższą historię i ugruntowaną reputację. Jednak można powiedzieć, że Sarajewo stopniowo dogania tę pozycję. W 2003 roku, zaledwie osiem lat po swojej inauguracyjnej edycji, Sarajewo wprowadziło CineLink Industry Days – rynek koprodukcji skierowany do producentów i filmowców z Bałkanów. Ruch ten miał na celu nie tylko wsparcie regionalnej produkcji filmowej, ale również postawienie Sarajewa obok innych ważnych bałkańskich festiwali, takich jak te w Salonikach i Sofii.

CineLink Industry Days wraz z ceremoniami wręczenia nagród są organizowane we współpracy z różnymi regionalnymi funduszami filmowymi i instytucjami z Bałkanów, do najważniejszych należą: Film Center Serbia, Film Center of Montenegro, turecka telewizja TRT (Turkish Radio and Television Corporation), Eurimages (Rada Europy), Słoweński Centrum Filmowe oraz Chorwackie Centrum Audiowizualne (HAVC). Instytucje te nie tylko współfinansują różne wydarzenia, lecz także oferują nagrody finansowe podczas CineLink Awards, które odbywają się na zakończenie Industry Days. W najnowszym naborze projektów wiosną 2025 roku⁷⁶ CineLink oferuje nagrody rozwojowe do wysokości 20 000 euro dla fabularnych projektów pełnometrażowych. Najwyższą nagrodą jest Eurimages Co-Production Development Award, która wynosi do 20 000 euro. Następnie przyznawane są nagrody Film Center Montenegro CineLink Award oraz Film Center Serbia CineLink Award, każda do 10 000 euro. Międzynarodowa Nagroda ArteKino to 6 000 euro, natomiast Female Voices Award, sponsorowana przez Słoweński Centrum Filmowe i UN Women, wspiera kobiety reżyserki pracujące nad tematami kobiecymi kwotą do 20 000 euro. Ta nagroda zostanie omówiona dalej w kontekście ostatniego wzrostu liczby reżyserek na Bałkanach.

W ostatnich latach festiwal rozszerzył swoje działania także na wsparcie produkcji telewizyjnych w regionie Bałkanów. Organizowane są teraz dedykowane ceremonie wręczenia nagród dla regionalnych seriali oraz przydzielane fundusze rozwojowe w ramach CineLink

⁷⁵ M. De Valck, op.cit., s. 109.

⁷⁶ *Call for Entries: CineLink Co-Production Market 2025 at Sarajevo Film Festival's CineLink Industry Days*, Sarajevo Film Festival, <https://www.sff.ba/en/news/12454/call-for-entries-cinelink-co-production-market-2025-at-sarajevo-film-festivals-cinelink-industry-days> [dostęp 21/05/2025].

Drama. Należą do nich Series Co-Production Development Award o wartości 50 000 euro, sponsorowana przez Radę Europy oraz Drama Award w wysokości 15 000 euro, sponsorowana przez Chorwackie Centrum Audiowizualne. Nagroda Female Voices jest także obecna w tej kategorii, oferując kolejne 20 000 euro⁷⁷. Podobne nagrody i możliwości finansowania są dostępne w sekcji CineLink Work in Progress oraz w ramach Global Co-Production Fund. Wysokość nagród, instytucje zaangażowane oraz konkurencyjność zgłaszanych projektów pokazują, że CineLink jest zarówno miejscem regionalnej współpracy, jak i profesjonalnej rywalizacji. Co więcej, stał się on przestrzenią współpracy pomiędzy krajami, które jeszcze 30 lat temu znajdowały się w stanie wojny – Bośnią, Chorwacją, Serbią, Kosowem – co dowodzi, że ta platforma sprzyja regionalnej współpracy w rozwoju filmów bałkańskich.

Z jednej strony możemy poprzeć teorię de Valck, że takie platformy jak CineLink pomagają festiwalom „utrzymać ich wizerunek kluczowych instytucji, które pielęgnują rozwój kinematografii na Bałkanach”. CineLink ustanowił Sarajewo jako istotne centrum dla filmowców z całego regionu, które pozwala na współpracę i rywalizację, nadając festiwalowi nową legitymizację jako ważnemu motorowi branży. Aby jednak w pełni zrozumieć rolę CineLink, musimy wrócić do kontekstu, w którym został stworzony; jak ustalono w rozdziale 2.2, rozpad Jugosławii i powstanie nowych republik stworzyły poważne wyzwania w administrowaniu i finansowaniu krajowych projektów filmowych. Jak wspomniano wcześniej, podczas edycji festiwalu w 2001 roku zauważono, że takie filmy jak *Ziemia niczyja* musiały w dużej mierze polegać na zagranicznych koprodukcjach, a krajowa percepcja była taka, że film odniósł sukces mimo, a nie dzięki wsparciu bośniackich instytucji. Główne problemy w tworzeniu narodowych centrów filmowych po rozpadzie Jugosławii oraz trudności, jakie napotkały poszczególne kraje w zakładaniu własnej kinematografii, były także jednymi z powodów powstania CineLink w 2003 roku. Była to również okazja do zapoczątkowania współpracy między krajami, które wcześniej toczyły wojny – i umożliwienia filmowcom szukania wsparcia nie tylko w Europie Zachodniej, gdzie każdy z krajów indywidualnie borykał się (finansowo) z problemami postjugosłowiańskiej kinematografii.

Wpływ CineLink na bałkański krajobraz filmowy jest wyraźny; choć problemy finansowe nadal się utrzymują, a wiele projektów wciąż zмага się z rozwojem i finansowaniem, CineLink wprowadził większą stabilność. Sprzyjał koprodukcjom regionalnym, zachęcał do reform instytucjonalnych i pomagał unowocześnić krajowe systemy

⁷⁷ Call for Entries: CineLink Drama 2025 at Sarajevo Film Festival's CineLink Industry Days, Sarajevo Film Festival, <https://sarajevofilmfestival.ba/novost/12451/call-for-entries-cinelink-drama-2025-at-sarajevo-film-festivals-cinelink-industry-days> [dostęp 21/05/2025].

filmowe. Dzięki obowiązującym zachętom podatkowym, takie kraje jak Chorwacja zdołały przyciągnąć do siebie hollywoodzkie produkcje, w szczególności popularne amerykańskie seriale telewizyjne *Gra o Tron* i *Succession*. Tymczasem inne kraje, takie jak Bośnia i Macedonia Północna, nadal borykają się z ograniczeniami instytucjonalnymi i ekonomicznymi. Bośnia, na przykład, wciąż nie oferuje zachęt podatkowych dla międzynarodowych produkcji, podczas gdy Czarnogóra dopiero niedawno zaczęła wprowadzać takie ulgi dla produkcji zagranicznych⁷⁸. Choć CineLink nie rozwiązał wszystkich problemów, z jakimi mierzą się przemysły filmowe regionu, stał się kluczową platformą, na której te kwestie są rozpoznawane i podejmowane, gdzie dokonano znaczących postępów. Jednak w jaki sposób platforma CineLink wpływa na filmy powstające na Bałkanach, albo jakie typy filmów są wybierane i nagradzane? Aby zrozumieć, jak platforma CineLink Industry Days aktywnie kształtuje rodzaje powstających filmów na Bałkanach, istotne jest zbadanie, które projekty są wybierane i nagradzane. Jako że CineLink jest prestiżową przestrzenią branżową, gdzie producenci i reżyserzy prezentują swoje projekty w celu uzyskania środków na rozwój, odgrywa on kluczową rolę nie tylko w określaniu, jakie historie otrzymują wsparcie, ale także które tematy zyskują widoczność w szerszym bałkańskim krajobrazie filmowym.

Jak zauważa Adamczak, „program festiwalu to wynik decyzji selekcyjnych i dyrektora danej imprezy [...] Niestety z trudem poddaje się akademickim rozpoznaniom, ponieważ badacze nie mają dostępu do zachodzących w jego trakcie procedur i w przypadku średnich i większych imprez mogą poznawać go wyłącznie na podstawie rozproszonych relacji insiderów”⁷⁹. Ta sama nieprzejrzystość dotyczy również CineLinku. Choć kryteria selekcji są w dużej mierze wewnętrzne, powtarzające się wzorce ujawniają ideologiczną i kulturową orientację tej platformy. Nagroda Eurimages za rozwój koprodukcji, najbardziej prestiżowa nagroda CineLinku, daje jasny wgląd w te wzorce. Jak zauważył Thomas Elsaesser, rynki powiązane z festiwalami nie tylko finansują filmy, ale także nadają im symboliczną legitymację i widoczność. W latach 2014–2020 kilka zwycięskich projektów ilustruje tematyczną zmianę⁸⁰:

⁷⁸ G. MacNab, *How a “curated approach” to industry activities has made Sarajevo a festival of discovery*, Screen Daily, 11 sierpnia 2023, <https://www.screendaily.com/features/how-a-curated-approach-to-industry-activities-has-made-sarajevo-a-festival-of-discovery/5184814.article> [dostęp 21/05/2025].

⁷⁹ M. Adamczak, op.cit., s. 26.

⁸⁰ *Eurimages Co-production Development Awards*, Eurimages – Conseil de l’Europe, https://www.coe.int/en/web/eurimages/development-awards/-/asset_publisher/74Eft5RIUmHt/content/co-production-development-award-cinekid-for-professionals [dostęp 20/05/2025].

- W 2014 roku nagrodę zdobył film *My Happy Family* Nany Ekvtimishvili (wydany w 2017), opowiadający o kobiecie, która opuszcza swój dom i rodzinę, aby rozpocząć własną przygodę. Jest to film skoncentrowany na kobiecej roli w społeczeństwie i przełamywaniu tradycji rodzinnych.
- W 2015 roku nagrodę otrzymała *A Ballad* bośniackiej reżyserki Aidy Begić (wydany w 2022), kolejna opowieść z kobietą protagonistką, dotycząca emancypacji kobiet i odchodzenia od tradycyjnych wartości rodzinnych – zwłaszcza w prowincjonalnych i mniejszych miastach⁸¹.
- W 2016 roku nagrodę zdobył film *God Exists, Her Name is Petrunya* Teony Strugar Mitevskiej (wydany w 2019), opowiadający o kobiecie poddawanej krytyce przez społeczeństwo swojego miasteczka za wygraną w tradycyjnym, religijnym konkursie przeznaczonym wyłącznie dla mężczyzn.
- W 2017 roku nagrodę otrzymał film *Half-Sister* Damjana Kozole (wydany w 2019), który opowiada historię dwóch siostr, które dawno temu zostały rozdzielone i muszą razem zamieszkać.
- W 2018 roku nagrodę zdobył *Safe Place* Juraja Leroticia (wydany w 2022, gdzie otrzymał nagrodę Heart of Sarajevo na głównym konkursie festiwalu), film poruszający temat samobójstwa i zdrowia psychicznego⁸².
- W 2019 roku nagrodę otrzymał film *The Happiest Man in the World* Teony Mitevskiej (również wydany w 2022), opowiadający o następstwach wojny w Bośni – historia miłosna na wzór syndromu sztokholmskiego między Bośniaczką a byłym serbskim snajperem, który podczas wojny postrzelił ją w nogę⁸³.
- W 2020 roku nagrodę Eurimages zdobył film *The Otter* w reżyserii Srđana Vuletića (w fazie postprodukcji), opowiadający o seksizmie na Bałkanach i roli kobiet⁸⁴.

Ten zestaw sześciu nagrodzonych filmów w latach 2014–2020 pokazuje wyraźny trend wśród filmów zwycięskich na CineLink. Możemy zaobserwować spadek filmów o tradycyjnej

⁸¹ D. González, *CineLink awards the new projects by Aida Begić, Ines Tanović and Adrian Sitaru*, Cineuropa, 24 sierpnia 2015, <https://cineuropa.org/en/newsdetail/297588/> [dostęp 20/05/2025].

⁸² T. Grater, *Sarajevo's industry wing CineLink crowns 2018 winners*, Screen Daily, 17 sierpnia 2018, <https://www.screendaily.com/news/sarajevos-industry-wing-cinelink-crowns-2018-winners/5131718.article> [dostęp 20/05/2025].

⁸³ B. Dalton, *Sarajevo's CineLink crowns 2019 industry award winners*, Screen Daily, 23 sierpnia 2019, <https://www.screendaily.com/news/sarajevos-cinelink-crowns-2019-industry-award-winners/5142200.article> [dostęp 20/05/2025].

⁸⁴ M. Rosser, *Sarajevo's CineLink reveals 2020 industry award winners*, Screen Daily, 20 sierpnia 2020, <https://www.screendaily.com/news/sarajevos-cinelink-reveals-2020-industry-award-winners/5152481.article> [dostęp 20/05/2025].

tematyce wojennej (wciąż obecne i nagradzane w innych kategoriach), natomiast motywy związane z wojną, zwłaszcza powojenne odczucia, pojawiają się w kilku wybranych projektach, takich jak *The Happiest Man in the World*, lecz coraz częściej są przedstawiane przez pryzmat powojennej psychologii, traumy związanej z płcią czy relacji osobistych, a nie przez szerokie historyczne lub nacjonalistyczne spojrzenie. Sugeruje to przesunięcie od pamięci zbiorowej ku opowieściom indywidualnym, co odzwierciedla szersze kulturowe przemiany po konfliktach w regionie.

Widoczny jest również wzrost liczby filmów poruszających współczesne problemy Bałkanów, takie jak zdrowie psychiczne (*Safe Place*) oraz szczególnie historie kobiece (*A Ballad, My Happy Family, God Exists, Her Name is Petrunya, The Otter*). Te narracje odzwierciedlają palące współczesne kwestie w regionie, które rezonują z młodszą publicznością, społeczeństwami miejskimi i międzynarodowymi partnerami koprodukcyjnymi. Innym uderzającym trendem jest rosnące znaczenie kobiet reżyserek. W latach 2014–2020 cztery z siedmiu projektów nagrodzonych przez Eurimages zostały wyreżyserowane przez kobiety: Nanę Ekvimishvili, Aidę Begić oraz Teonę Strugar Mitevską (która wygrała dwukrotnie). Rozszerzając zakres na lata 2013–2024, siedem nagrodzonych projektów Eurimages zostało wyreżyserowanych przez kobiety. Odzwierciedla to szerszą ewolucję w strukturze wsparcia CineLink: nie tylko finansowane są narracje prowadzone przez kobiety, ale kobiety coraz częściej zajmują role reżyserskie i przywódcze w procesach twórczych. Analiza nowszych danych potwierdza tę tendencję. W edycji CineLink 2024 aż 9 z 15 nagrodzonych projektów miało kobiety jako reżyserki⁸⁵, co jest imponującym wynikiem, szczególnie w regionie, który nadal boryka się ze strukturalnym seksizmem w swoich przemysłach filmowych. W 2022 roku 5 z 13 nagrodzonych projektów było wyreżyserowanych przez kobiety⁸⁶. Stały wzrost udziału i uznania kobiet wskazuje na istotną zmianę kulturową, którą CineLink i Festiwal Filmowy w Sarajewie aktywnie wspierają i pomagają wprowadzać.

Jakie wnioski można wyciągnąć na podstawie tych statystyk i wyników ostatnich lat? Po pierwsze, kino bałkańskie coraz bardziej odchodzi od dominacji narracji wojennych, otwierając przestrzeń dla współczesnych, społecznie zaangażowanych tematów, zwłaszcza

⁸⁵ B. Dalton, *Sarajevo's CineLink reveals 2024 industry winners; 'Big Women', 'Honey Bunny', Ukrainian projects take prizes*, Screen Daily, 23 sierpnia 2024, <https://www.screendaily.com/news/sarajevos-cinelink-reveals-2024-industry-winners/5196503.article> [dostęp 20/05/2025].

⁸⁶ M. Rosser, *Sarajevo's CineLink reveals 2022 industry winners*, Screen Daily, 19 sierpnia 2022, <https://www.screendaily.com/news/sarajevos-cinelink-reveals-2022-industry-winners/5173593.article#:~:text=Ukrainian%20drama%20Cherry> [dostęp 20/05/2025].

dotyczących płci, zdrowia psychicznego i indywidualnej podmiotowości. Po drugie, wzrost liczby reżyserek i filmów skoncentrowanych na kobietach stanowi istotną przemianę w głosie filmowym regionu, którą aktywnie wspierają CineLink i Festiwal Filmowy w Sarajewie. W tym świetle CineLink funkcjonuje nie tylko jako platforma branżowa, lecz także jako to, co de Valck nazwałaby „brokerem kulturowym” – strukturą, która nie tylko finansuje filmy, ale również wpływa na to, jakie historie są opowiadane, w jaki sposób i przez kogo. Poprzez swoje wzorce selekcji i strategiczne nagrody, CineLink pomaga kształtować nowe kino bałkańskie: postkonfliktowe, społecznie świadome, inkluzywne płciowo i coraz bardziej transnarodowe.

3.3. Kulturowy, ekonomiczny i społeczny wpływ SFF

Sarajewski Festiwal Filmowy nie może być oceniany wyłącznie na podstawie liczby prezentowanych filmów czy prestiżu zaproszonych gości. Choć jego istotą i racją bytu była od początku kulturowa odpowiedź na wojnę i traumę — akt powojennego rytuału, który pozwolił Sarajewu odzyskać tożsamość nie tylko jako miasta oblężonego, lecz jako miejsca, które nadal definiuje się przez kulturową odporność — festiwal ten nieustannie się rozwija. Z jednej strony celebrytuje tematy zgodne z jego założycielskimi wartościami, z drugiej — dąży do ugruntowania swojej pozycji jako jednego z wiodących festiwali filmowych na świecie, korzystając z turystyki festiwalowej oraz instytucjonalizacji wydarzenia w społeczeństwie.

Istotnym kamieniem milowym w tej ewolucji było nadanie Sarajewu w 2019 roku statusu Miasta Filmu UNESCO⁸⁷. (Dla porównania, Łódź posiada ten tytuł od 2017 roku; obecnie na świecie jest 21 takich miast⁸⁸). To wyróżnienie oraz włączenie Sarajewa do Sieci Miast Kreatywnych UNESCO jeszcze bardziej podniosło rangę festiwalu. Umożliwiło również miastu poszerzenie międzynarodowej współpracy i zwiększyło jego wpływ na rozwój kulturalny, gospodarczy i społeczny. Jako członek tej sieci, Sarajewo zobowiązało się do promowania filmu i kreatywności jako kluczowych motorów zrównoważonego rozwoju, a także do współpracy z innymi Miastami Kreatywnymi UNESCO. Po ogłoszeniu tej decyzji, Jovan Marjanović powiedział: „To opracowanie przychodzi w idealnym momencie. Miasto Sarajewo otrzymało właśnie status Miasta Filmu UNESCO, a Kanton Sarajewo ogłosił nowe

⁸⁷ *United Nations and Sarajevo Film Festival: Partnership for Sustainability and Peace on the Festival's 30th Anniversary*, United Nations in Bosnia and Herzegovina, 15 sierpnia 2024, <https://bosniaherzegovina.un.org/en/276574-united-nations-and-sarajevo-film-festival-partnership-sustainability-and-peace-festivals>. [dostęp 30/05/2025].

⁸⁸ *Sarajevo UNESCO City of Film*, Sarajevo UNESCO City of Film, <https://sarajevocityoffilm.ba/sarajevo-unesco-city-of-film/>. [dostęp 30/05/2025].

zachęty finansowe dla produkcji filmowych i telewizyjnych”. Inicjatywa Sarajewo Miasto Filmu UNESCO koncentruje się — przynajmniej teoretycznie — na następujących celach:

- wspieranie rozwoju festiwali filmowych, kin i muzeów filmu w mieście, aby zapewnić całoroczny dostęp do wysokiej jakości, zróżnicowanych treści filmowych;
- tworzenie nowych miejsc pracy i programów rozwoju umiejętności dla młodzieży i profesjonalistów poprzez rozszerzenie produkcji filmowej i telewizyjnej;
- wkład w udaną współpracę regionalną i międzynarodową poprzez pozycjonowanie Sarajewa jako centrum profesjonalistów filmowych w regionie, ze szczególnym naciskiem na rozwój koprodukcji regionalnych;
- rewitalizacja miejskich przestrzeni publicznych w celu zwiększenia udziału społeczności w kulturze filmowej poprzez interdyscyplinarne projekty łączące film z innymi sektorami przemysłów kreatywnych;
- współpraca z innymi Miastami Kreatywnymi UNESCO w celu wymiany dobrych praktyk, opracowywania wspólnych programów i ułatwiania mobilności studentów oraz profesjonalistów zaangażowanych w projekty związane z filmem.

To włączenie sprawiło, że Sarajewski Festiwal Filmowy stał się również katalizatorem szerszej dyplomacji kulturowej i działań rzeczniczych. Jego rosnący wpływ wywołał efekt domina, przyciągając partnerstwa zajmujące się szerokim zakresem wyzwań społecznych i globalnych:

- 30. edycja Sarajewskiego Festiwalu Filmowego, która odbyła się w sierpniu 2024 roku, była przykładem tej ewolucji. Pod patronatem UNESCO wydarzenie obejmowało ceremonie celebrujące status Sarajewa jako Miasta Filmu oraz podkreślające stałe wsparcie UNESCO dla festiwalu.
- W 2024 roku festiwal ponownie nawiązał współpracę z Programem Narodów Zjednoczonych ds. Rozwoju (UNDP) oraz Green Club – platformą parlamentarzystów z Bośni i Hercegowiny oraz krajów szeroko pojętych Bałkanów Zachodnich – koncentrując się na wspólnych działaniach na rzecz walki ze zmianami klimatu. W ramach tej współpracy zorganizowano serię paneli, w tym dyskusje o roli kobiet w transformacji energetycznej i zrównoważonej mobilności miejskiej, wpisujące się w Globalną Kampanię ONZ na rzecz Bezpieczeństwa na Drodze. Ponadto Nagroda Młodzieżowa „Filmy dla Przyszłości” dała młodym ludziom możliwość kreatywnego zaangażowania się w kwestie środowiskowe i klimatyczne.
- Wysoki Komisarz ONZ ds. Uchodźców (UNHCR) wykorzystał festiwal jako platformę do wzmocnienia swojej wieloletniej kampanii #IBelong, mającej na celu likwidację

bezpieczeństwa. Podczas Dnia Praw Człowieka na festiwalu pokazano filmy krótkometrażowe poruszające tę kwestię, a dyskusji panelowej towarzyszyła refleksja nad codziennymi wyzwaniami osób bezpieczeństwa oraz możliwymi odpowiedziami politycznymi.

- UN Women znacząco przyczyniła się do festiwalu, organizując warsztaty z koordynacji scen intymnych dla aktorów i aktorek. Prowadzone przez przeszkolonych specjalistów, miały na celu promowanie etycznych i pełnych szacunku metod realizacji scen intymnych, a także wspieranie równości płci w przemyśle filmowym. W ramach projektu „Kobiety Prowadzą Drogę ku Pokoju i Bezpieczeństwu w Bośni i Hercegowinie”, wspieranego przez Fundusz ONZ na rzecz Budowania Pokoju, festiwal gościł panel poświęcony związkowi między feminizmem, feministycznym zabójstwem (femicide) a wolnością.
- 30. rocznica festiwalu była też punktem zwrotnym dla środowiskowej transformacji Sarajewa, pokazując realne zmiany w przestrzeni miejskiej. Sarajewo – jedno z miast wybranych do misji UE „100 miast neutralnych dla klimatu i inteligentnych do 2030 roku”, otrzymało przy kinie plenerowym sześćdziesiąt paneli słonecznych, sfinansowanych przez UE, co pozwoliło zmniejszyć koszty energii elektrycznej nawet o 50% i zapobiec emisji około 55 ton CO₂ rocznie. Te działania pokazują, jak SFF aktywnie przyczynia się do szerszej zielonej transformacji Sarajewa⁸⁹.

Tym samym Sarajewski Festiwal Filmowy odgrywa kluczową rolę w podnoszeniu świadomości społecznej oraz we wspieraniu realizacji Celów Zrównoważonego Rozwoju (SDG). Poprzez stworzenie otwartej, widocznej platformy do dialogu na temat szerokiego spektrum pilnych problemów towarzyszących festiwalowi – takich jak femicyd, równość płci, bezpieczeństwo, działania na rzecz klimatu i wiele innych – festiwal rozwinął się zarówno pod względem skali, jak i znaczenia. Jego rosnąca rozpoznawalność pozwala rzucać światło na tematy często pomijane w głównym nurcie dyskusji publicznej, czyniąc z kultury i kina potężne narzędzia edukacji, rzecznictwa i zmiany społecznej. Ten wpływ ma również wymiar mierzalny w kategoriach ekonomicznych. Napływ turystów krajowych i zagranicznych podczas sezonu festiwalowego, strategicznie umieszczonego między Cannes a Wenecją, przynosi miastu znaczące dochody. Niezależne badanie przeprowadzone w 2018 roku przez

⁸⁹ *Solar Energy for Film Screenings at the 30th Sarajevo Film Festival*, EEAS - European External Action Service, 17 sierpnia 2024, https://www.eeas.europa.eu/delegations/bosnia-and-herzegovina/solar-energy-film-screenings-30th-sarajevo-film-festival_en?s=219. [dostęp 30/05/2025].

Olsberg SPI⁹⁰ wykazało, że SFF wygenerował 10,3 miliona dolarów amerykańskich łącznej produkcji gospodarczej. Spośród 30 000 odwiedzających festiwal w tamtym roku, 10 000 przyjechało do Sarajewa specjalnie z tej okazji, co przyniosło około 30,8 miliona dolarów bezpośredniego wpływu ekonomicznego i wsparło 1385 pełnoetatowych miejsc pracy w sektorze turystyki⁹¹. Te liczby podkreślają rolę festiwalu jako silnego motoru rewitalizacji gospodarczej i odnowy miejskiej. Efekty te rozciągają się także na inne sektory gospodarki – od kawiarni, przez ulicznych sprzedawców, po wynajmy Airbnb. Oprócz wpływu na lokalną gospodarkę, badanie wykazało, że SFF znacząco zmienił i zdefiniował na nowo międzynarodowe postrzeganie Bośni i Hercegowiny. Jednocześnie wywarł silny wpływ na mieszkańców, wzmacniając i inspirując lokalną tożsamość, poczucie przynależności oraz dumy. Pod względem znaczenia kulturowego uczestnicy badania porównali wagę Festiwalu do historycznych momentów w historii Sarajewa, takich jak Zimowe Igrzyska Olimpijskie w 1984 roku⁹².

To emocjonalne i symboliczne znaczenie można zrozumieć przez pryzmat, który omawia Adamczak (2016), odwołując się do argumentu Krzysztofa Teodora Toeplitza z 1963 roku, że uczestnictwo w międzynarodowych festiwalach filmowych wywołuje w społeczeństwie podniesienie nastrojów podobne do tych podczas wydarzeń sportowych. Jak zauważył Toeplitz, „Udział w festiwalu filmowym (...) podbudowują nastroje społeczne w kierunku uzasadnionego poczucia dumy i własnej wartości, co jest niebagatelnym czynnikiem ogólnego klimatu społecznego” (za Adamczakiem, 2016, s. 23)⁹³. Opierając się na tej idei, Adamczak podkreśla trwałość metafory sportowej w dyskursie festiwalowym, zwracając uwagę na to, jak reprezentacja narodowa w kinie może kanalizować emocje zbiorowe, przypominające rywalizację sportową na arenie międzynarodowej. Festiwale, podobnie jak sporty, stają się platformami symbolicznego sukcesu narodowego i prestiżu kulturowego.

Jednak Adamczak ostrzega też, że ta metafora ma swoje ograniczenia: w odróżnieniu od sportu, gdzie zwycięstwo zwykle zależy od mierzalnych wyników, rezultaty festiwali filmowych kształtowane są przez nieprzejrzyste i wielowarstwowe negocjacje kulturowe, subiektywne kryteria, politykę jury oraz strategię kuratorskie, które opierają się prostym

⁹⁰ *Sarajevo Film Festival Generated \$30.8M for Local Economy and Has a Positive Effect on International Perception of Bosnia and Herzegovina*, Media Marketing, 16 sierpnia 2018, <https://www.media-marketing.com/en/news/sarajevo-film-festival-generated-308m-for-local-economy-and-has-a-positive-effect-on-international-perception-of-bosnia-and-herzegovina/>. [dostęp 30/05/2025].

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

⁹³ M. Adamczak, op.cit., s. 23.

dychotomiom zwycięzca–przegranym⁹⁴. W tym kontekście Festiwal Filmowy w Sarajewie wykracza poza status zwykłego wydarzenia kulturalnego i funkcjonuje jako narzędzie symbolicznego potwierdzenia, spójności społecznej oraz międzynarodowej dyplomacji kulturalnej.

Adamczak podkreśla także, jak festiwale podnoszą kulturowy status i blask kina, nie tylko kształtując ruchy i kariery, ale także wzmacniając wiarę w społeczne znaczenie filmu. W tym kontekście przywołuje koncepcję Elsassera o festiwalach angażujących się w „biznesie tworzenia autorów” (za Adamczakiem, 2016, s. 24), czyli proces, w którym festiwale budują wartość artystyczną i kulturową legitymację⁹⁵. Procesy te mają charakter nie tylko symboliczny, lecz wpływają na to, jak kino jest odbierane, zapamiętywane i instytucjonalizowane. Festiwal Filmowy w Sarajewie jest szczególnie przekonującym przykładem tych dynamik w działaniu, jednocześnie kształtując dyskurs filmowy i wizerunek narodowy oraz pielęgnując poczucie kulturowej centralności regionu.

Wśród lokalnych mieszkańców Sarajewski Festiwal Filmowy powszechnie uważany jest za najważniejsze wydarzenie roku. Jak zauważa Adamczak, festiwal filmowy można rozumieć poprzez metaforę karnawału⁹⁶. Odwołując się do teorii Bachtina, charakteryzuje on festiwale jako tymczasowe zawieszenia codziennych hierarchii, w których role społeczne ulegają złagodzeniu, a powstają nowe więzi wspólnotowe. Przez jeden tydzień Sarajewo doświadcza energii, której nie da się porównać z żadnym innym okresem: ulice wypełniają się muzyką i rozmowami, kawiarnie i bary pękają w szwach, a atmosfera na ulicy Branilaca Sarajeva nabiera wyraźnie karnawałowego charakteru. W mieście i kraju często naznaczonym podziałami politycznymi i etnicznymi, festiwal staje się rzadkim momentem jedności. Przez siedem dni w roku kino staje się wspólnym językiem, który jednoczy ludzi w salach kinowych, chwilowo rozpuszczając codzienne napięcia. To właśnie w tym krótkim czasie Sarajewo najpełniej odzyskuje swoją tożsamość jako miasto kultury, kreatywności i współlistnienia.

⁹⁴ M. Adamczak, op.cit., s. 24.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ M. Adamczak, op.cit., s. 34.

ROZDZIAŁ 4: Wyzwania i perspektywy na przyszłość

4.1. SFF w globalnym obiegu festiwalowym

W swoim eseju „First You Get the Power, Then You Get the Money” (2008) Mark Peranson wyróżnia dwa idealne typy festiwali filmowych: „festiwal biznesowy”, który stawia na rynki i światowe premiery, oraz „festiwal publiczności”, oparty na lokalnym zaangażowaniu i autentyczności kulturowej⁹⁷. Większość festiwali, jak twierdzi, funkcjonuje jako hybryda, łącząc różne elementy obu modeli w różnym stopniu. W świetle tego podziału Festiwal Filmowy w Sarajewie można rozumieć jako wydarzenie, które na początku było inicjatywą skierowaną do lokalnej publiczności, lecz z czasem przeszło w kierunku festiwalu hybrydowego, coraz bardziej skłaniając się ku modelowi biznesowemu. Choć nadal utrzymuje silny udział widzów i zachowuje kulturową istotność w Bośni i szerszym regionie, rosnąca obecność instytucjonalna CineLink Industry Days, profesjonalizacja ekosystemu rozwoju projektów, wzrost wartości grantów rozwojowych oraz udział międzynarodowych organizacji, takich jak Eurimages, wskazują na jego rozwój jako kluczowej platformy branżowej. Jednak ta ewolucja musi być postrzegana w kontekście szerszej transformacji światowego krajobrazu festiwalowego. Jak zauważa Peranson, te festiwale pojawiają się „jak franczyzy Starbucks,” gdzie niemal każde większe miasto organizuje własne wydarzenie, często powielające się w programie i formie⁹⁸. Sama liczba festiwali sprawia, że coraz trudniej jest któremukolwiek z nich, zwłaszcza średniej wielkości i o zasięgu regionalnym, takiemu jak Sarajewo, rywalizować o światowe premiery najwyższej rangi czy trwałą międzynarodową uwagę. Jak wyjaśnia Adamczak, „relacja ta, przy swoim dwustronnym charakterze, jest bowiem niesymetryczna. Festiwale rywalizują o najbardziej pożądane tytuły, twórcy kilku tysięcy obrazów marzą o konkursach głównych trzech festiwali o największym prestiżu (najważniejszą trójką: Cannes, Berlin, Wenecja)”⁹⁹. Adamczak dodaje nawet, że w Polsce „trudno obec nie wskazać większe miasto pozbawione festiwalu filmowego”¹⁰⁰. W odniesieniu do pięciu największych festiwali, Sarajewo jest strategicznie położone czasowo między Cannes a Wenecją. Festiwal był kiedyś na liście festiwali akredytowanych przez FIAPF, lecz obecnie został z niej wycofany, co daje mu pewne nieznaczące przewagi jego konkurentom. Uznaje się go za trampolinę dla filmów z Europy Południowo-Wschodniej wchodzących na europejski i

⁹⁷ M. Peranson, *First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals*, „Cineaste” 2008, nr. 3 (33), s. 38.

⁹⁸ Ibidem, s. 37.

⁹⁹ M. Adamczak, op.cit., s.27.

¹⁰⁰ Ibidem.

światowy festiwalowy obieg, ale jednocześnie często prezentuje filmy wcześniej pokazane na festiwalach w Cannes, Berlinie czy Rotterdamie w bieżącym sezonie festiwalowym (które jeszcze nie były wyświetlane w regionie), łącząc światowe premiery z premierami regionalnymi. Fakt, że festiwal znajduje się poza strukturą FIAPF, stawia go w nieco gorszej pozycji, ogranicza dostęp do światowych premier, czyni go podatnym na politykę dystrybutorów oraz uzależnia od strategii programowych już określonych przez silniejsze festiwale. Eksplozja liczby festiwali od lat 90. dodatkowo komplikuje sytuację, o czym pisze Adamczak w swojej analizie¹⁰¹. Odwołując się do Iordanovej (2009), Adamczak zauważa, że liczba festiwali na świecie wzrosła z około 170 w 1990 roku do ponad 3000 pod koniec I dekady XXI wieku, przy czym samą Francję „szacuje się” na ponad 350 festiwali rocznie. Cytując Marka Cousinsa, Adamczak podkreśla wynikające z tego nierówności: tysiące festiwali rywalizują o filmy wysokiej jakości, podczas gdy tylko około 150 filmów rocznie uważa się za dzieła o znaczącej wartości artystycznej. Peranson, również cytowany przez Adamczaka, zawęża tę liczbę do zaledwie 50, a Nikołaj Nikitin prowokacyjnie sugeruje, że może to być zaledwie od trzech do pięciu. Bez względu na to, którą z tych ocen przyjmiemy, Adamczak konkluduje, że liczba festiwali znacznie przewyższa dostępność odpowiednich filmów, co sprawia, że dla większości festiwali, z wyjątkiem nielicznych u szczytu, niemożliwe jest realizowanie ambicji kuratorstwa „najlepszego kina światowego.”

Nadmierna liczba festiwali tworzy dla takich wydarzeń jak Sarajewo środowisko o wysokiej stawce. Z jednej strony festiwal musi mierzyć się z wyzwaniem programowymi, wybierając między pewnymi, ale już krążącymi filmami, a ryzykiem związanego z prezentacją mniej znanych tytułów, które mogą nie mieć wsparcia instytucjonalnego. Z drugiej strony, SFF musi nadal przyciągać zarówno swoich wiernych lokalnych widzów, jak i transnarodowych interesariuszy branżowych, których coraz bardziej pozyskuje poprzez CineLink i inne inicjatywy. W tym kontekście rola Sarajewskiego Festiwalu Filmowego jest paradoksalna: jest on jednocześnie uprawniony i ograniczony. Wzmacnia twórców z Bałkanów, oferując im kluczowe platformy rozwoju i międzynarodową ekspozycję, ale jednocześnie ogranicza go jego peryferyjna pozycja w hierarchii festiwali. Korzysta z rosnącego uznania branżowego, lecz musi nieustannie negocjować swój program w kontekście wpływów polityki dystrybutorów i zasad premier narzucanych przez większe festiwale. Jego przyszła rentowność nie polega więc na naśladowaniu „Wielkiej Trójki”, lecz na dalszym doskonaleniu swojej hybrydowej tożsamości, pozycjonując się jako instytucja osadzona kulturowo, a zarazem

¹⁰¹ Ibidem.

globalnie powiązana: miejsce oporu wobec hegemonicznych norm oraz platforma dla pojawiających się głosów kina.

4.2. Wyzwania i przyszłość (presja polityczna, komercjalizacja, finansowanie)

Choć Festiwal Filmowy w Sarajewie słusznie można postrzegać jako niezwykłą historię sukcesu, który w zaledwie trzy dekady zdobył międzynarodowe uznanie, dziś stoi on w obliczu wielu złożonych wyzwań, patrząc w przyszłość. Wyzwania te nie ograniczają się wyłącznie do samego festiwalu, lecz odzwierciedlają szersze problemy strukturalne, z którymi boryka się przemysł filmowy w całym regionie Bałkanów. Przemysły filmowe krajów bałkańskich mierzą się z wieloma wspólnymi problemami strukturalnymi i systemowymi, takimi jak niestabilność ekonomiczna, ingerencje polityczne czy ograniczona wielkość rynku. Choć każdy kraj regionu posiada swoją własną, specyficzną sytuację, można dostrzec wyraźne podobieństwa w trudnościach dotyczących infrastruktury kinematograficznej i systemów zarządzania. Większość krajów bałkańskich, takich jak Serbia, Chorwacja czy Słowenia, wprowadziła formalne ustawy o kinematografii oraz posiada narodowe instytucje filmowe, takie jak Chorwackie Centrum Audiowizualne (HAVC) czy Film Center Serbia (FCS). Obie instytucje funkcjonują na poziomie rządowym i stanowią kluczowe źródła finansowania krajowej produkcji filmowej. Bośnia i Hercegowina pozostaje pod tym względem wyjątkiem – nadal nie posiada zintegrowanej, ogólnopaństwowej ustawy o kinematografii ani w pełni funkcjonującego państwowego centrum filmowego, co znacznie utrudnia dostęp do finansowania publicznego oraz długofalowe planowanie dla twórców filmowych.

Problemy występują jednak także w krajach posiadających ugruntowane instytucje filmowe. Zarówno HAVC, jak i FCS były krytykowane za postrzeganą upolitycznioną selekcję projektów, a decyzje o przyznawaniu środków bywają oskarżane o opieranie się bardziej na zgodności ideologicznej niż na wartości artystycznej¹⁰². Ten trend budzi obawy o przejrzystość, uczciwość i ogólną integralność systemów wspierania filmu w regionie¹⁰³. W całym regionie ograniczona i przestarzała infrastruktura produkcyjna, wraz ze skromnymi rocznymi budżetami, hamuje rozwój. Film Center Serbia dysponuje rocznym budżetem na poziomie około 17 milionów euro¹⁰⁴, HAVC około 9 milionów euro¹⁰⁵, a Słoweńskie Centrum

¹⁰² S. Čirić, *Srdan Dragojević: Money is thrown at some film expo*, *Vreme*, 31 stycznia 2025, <https://vreme.com/en/kultura/srdjan-dragojevic-novac-se-baca-na-neki-filmski-expo/> [dostęp 03/06/2025].

¹⁰³ E. Morton, *Croatian filmmakers launch campaign to free industry of government interference*, New East Digital Archive, 21 lutego 2017, <https://www.new-east-archive.org/articles/show/7766/croatian-filmmakers-launch-campaign-to-free-industry-of-government-interfer>

¹⁰⁴ *Incentives*, Film in Serbia, <https://www.filminserbia.com/incentives/> [dostęp 03/06/2025].

¹⁰⁵ *Facts and Figures 2022*, red. K. Bačić-Jelinčić, HAVC – Hrvatski audiovizualni centar, Zagreb 2022, s. 58.

Filmowe 14 milionami euro. Warto zauważyć, że w 2025 roku Słowenia odnotowała pozytywną zmianę, zwiększając swój budżet o 4 miliony euro i wyłaniając się jako lider regionalnego wzrostu w sektorze filmowym¹⁰⁶. Jednak szersza rzeczywistość regionalna wciąż kształtowana jest przez niewielkie rynki krajowe i ograniczenia finansowe. W rezultacie większość państw bałkańskich pozostaje w dużym stopniu zależna od międzynarodowych koprodukcji i współpracy transgranicznej w zakresie finansowania i dystrybucji swoich filmów. Choć szeroko pojęty region Bałkanów mierzy się z poważnymi wyzwaniami w utrzymaniu swoich przemysłów filmowych, Bośnia i Hercegowina wyróżnia się jako przypadek skrajny. W miarę jak koncentrujemy się na Festiwalu Filmowym w Sarajewie i jego krajowym kontekście, staje się jasne, że Bośnia i Hercegowina stoi obecnie w obliczu najbardziej niepewnej przyszłości przemysłu filmowego spośród państw bałkańskich.

Bośnia i Hercegowina nie posiada ogólnokrajowego centrum kinematografii porównywalnego do instytucji takich jak Polski Instytut Sztuki Filmowej, działający na podstawie Ustawy o kinematografii z dnia 30 czerwca 2005 roku. W Bośni brakuje jakichkolwiek równoważnych ram prawnych, co stawia kraj w wyraźnie niekorzystnej sytuacji pod względem zorganizowanego wsparcia dla produkcji i rozwoju filmowego. Co więcej, nie istnieje żadne zjednoczone narodowe centrum odpowiedzialne za nadzorowanie i finansowanie krajowej kinematografii. Najbliższym odpowiednikiem jest Fundacja za kinematografiju Sarajewo (Fundacja na rzecz Kinematografii w Sarajewie), założona w 2002 roku, zaledwie rok po premierze filmu *Ziemia niczyja*. Czas założenia Fundacji sugeruje, że mogła ona zostać powołana w odpowiedzi na międzynarodowy sukces *Ziemi niczyjej* oraz systemowe braki, które ten sukces obnażył. Fundacja na rzecz Kinematografii w Sarajewie działa pod jurysdykcją Federalnego Ministerstwa Kultury i Sportu, lecz odzwierciedla szerszą niestabilność polityczną i instytucjonalną kraju. W obliczu trwającej dysfunkcji politycznej Bośni i Hercegowiny nie jest zaskoczeniem, że sama Fundacja postrzegana jest powszechnie jako chaotyczna i nieskuteczna. Stało się to szczególnie widoczne w 2023 roku, kiedy to rząd – w szeroko krytykowanym i bezprecedensowym posunięciu – unieważnił wszystkie decyzje o dofinansowaniu projektów filmowych podjęte przez Fundację w danym roku. Stowarzyszenie Reżyserów i Producentów Filmowych Bośni i Hercegowiny publicznie potępiło brak przejrzystości w działaniach Fundacji, wskazując, że jej Rada Dyrektorów nie zastosowała się do wytycznych wydanych przez Rząd Federalny. W rezultacie niemal

¹⁰⁶ D. Vinter, *Record-breaking Funding for Slovenian Cinema in 2025*, Film New Europe, 1 października 2024, <https://www.filmneweurope.com/news/slovenia-news/item/126223-record-breaking-funding-for-slovenian-cinema-in-2025> [dostęp 03/06/2025].

równocześnie z ogłoszeniem cofnięcia dotacji opublikowano nowy nabór projektów¹⁰⁷. W 2023 roku Fundacja na rzecz Kinematografii w Sarajewie dysponowała maksymalnym rocznym budżetem w wysokości 1,6 miliona euro na wsparcie wszystkich projektów filmowych w Bośni i Hercegowinie¹⁰⁸, kwotą która została dodatkowo obniżona w 2024 roku. Tak poważnie ograniczone środki zmuszają wielu bośniackich twórców do silnego uzależnienia się od międzynarodowych koprodukcji lub wsparcia produkcyjnego ze strony sąsiednich krajów. W rezultacie dostęp do krajowego finansowania staje się coraz bardziej zarezerwowany dla wąskiego grona uznanych reżyserów, pozostawiając niewiele przestrzeni dla debiutujących głosów. Młodzi filmowcy często wpadają w błędne koło: aby otrzymać środki koprodukcyjne z zagranicy, muszą najpierw wykazać się na poziomie krajowym, lecz krajowa infrastruktura nie oferuje im ani odpowiednich funduszy, ani instytucjonalnego wsparcia, które umożliwiłoby ten kluczowy pierwszy krok.

Nawet dla uznanych autorów sytuacja pozostaje niezwykle trudna. Jak wcześniej wspomniano, Jasmila Žbanić napotkała poważne przeszkody finansowe podczas realizacji filmu *Quo Vadis, Aida?* – produkcji, która ostatecznie wymagała wsparcia z dziesięciu różnych krajów z powodu niemożności uzyskania wystarczającego finansowania ze strony rządu Bośni i Fundacji na rzecz Kinematografii. Obecnie powstaje kontynuacja *Quo Vadis, Aida?*, z Žbanić ponownie jako reżyserką i Jasną Đuričić powracającą w roli głównej. Sequel będzie badał następstwa ludobójstwa w Srebrenicy i skoncentruje się na Matkach z Srebrenicy, które walczą o ujawnienie prawdy i odnalezienie szczątków swoich bliskich zamordowanych 11 lipca 1995 roku. Projekt został niedawno wybrany jako jeden z dziesięciu najbardziej prestiżowych projektów na Marché de Cannes¹⁰⁹, zdobywając wsparcie od czołowych europejskich instytucji, w tym Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (PISF), Austriackiego Instytutu Filmowego, Medienboard Berlin-Brandenburg, Szwedzkiego Instytutu Filmowego, Holenderskiego Funduszu Filmowego, Film i Väst oraz CNC – Aide aux cinémas du monde we Francji¹¹⁰. Jednak pomimo szerokiego międzynarodowego wsparcia, projekt ponownie

¹⁰⁷ T. Kalinić, *GRANTS: Film Fund Sarajevo Cancels 2023 Grants and Opens New Call*, Film New Europe, 4 grudnia 2023, <https://www.filmneweurope.com/news/bosnia-herzegovina/item/125380-grants-film-fund-sarajevo-cancels-2023-grants-and-opens-new-call> [dostęp 03/06/2025].

¹⁰⁸ T. Karajica, *Bosnian Filmmakers Are Struggling But TV Production Is Thriving: 'Sector Is Much Better and More Optimistic'*, Variety, 11 sierpnia 2023 <https://variety.com/2023/film/global/bosnia-herzegovina-sarajevo-film-festival-1235694087/> [dostęp 03/06/2025].

¹⁰⁹ M. Tabbara, *Cannes Investors Circle to showcase Sebastián Lelio, Lukas Dhont, Jasmila Zbanic projects*, Screen Daily, 25 kwietnia 2025, <https://www.screendaily.com/news/cannes-investors-circle-to-showcase-sebastian-lelio-lukas-dhont-jasmila-zbanic-projects/5204218.article> [dostęp 03/06/2025].

¹¹⁰ C. Vourlias, *Poland's Madants, Sweden's Plattform Produktion, U.K.'s Good Chaos Board Jasmila Žbanić's Buzzy 'Quo Vadis, Aida?' Sequel*, Variety, 17 maja 2025 <https://variety.com/2025/film/global/european-indie-producers-quo-vadis-aida-sequel-jasmila-zbanic-1236400148/> [dostęp 03/06/2025].

napotyka poważną przeszkodę: brak wystarczającego wsparcia instytucjonalnego ze strony kraju pochodzenia – Bośni i Hercegowiny. Budżet filmu wynosi 5,5 miliona euro, z czego 80% zostało już zabezpieczone. Poza skromnym wsparciem ze strony Miasta Sarajewo, nie widać poważnego zaangażowania ze strony organów federalnych czy państwowych. Bośniackie media określiły tę sytuację jako „brak odpowiedniego wsparcia”, co stawia pod znakiem zapytania możliwość realizacji filmu. Damir Ibrahimović, mąż Žbanić i producent filmu, ostrzegł, że projekt jest poważnie zagrożony, mówiąc, że zdjęcia zostaną odwołane w tym roku i że „przy obecnym stanie rzeczy, nie wydarzy się to również w tym roku. Jesteśmy zszokowani nieodpowiedzialnością władz i całkowitym brakiem nie tylko poczucia kultury, ale także szacunku dla naszej przeszłości i przyszłości”¹¹¹. Dodał również, że cała produkcja może stracić europejskie finansowanie, jeśli nie zostanie na czas zapewnione wsparcie krajowe.

Ta sytuacja uwydatnia głębszy, systemowy problem: Bośnia i Hercegowina to państwo głęboko podzielone i dysfunkcyjne, w którym nawet film poruszający najbardziej bolesną tragedię w historii kraju, wyreżyserowany przez jego najbardziej uznaną na arenie międzynarodowej reżyserkę, ma trudności z uzyskaniem wsparcia instytucjonalnego. Jeśli projekt o takiej wadze nie może zostać odpowiednio sfinansowany, perspektywy dla początkujących twórców filmowych są jeszcze bardziej przygnębiające. Przeszkody, z jakimi się zmagają, nie ograniczają się jedynie do kwestii finansowych, lecz wynikają z szerszego paraliżu politycznego i instytucjonalnego w kraju. Od zakończenia wojny w 1995 roku Bośnia i Hercegowina funkcjonuje w oparciu o ramy porozumienia pokojowego z Dayton, które stanowi de facto konstytucję. Choć porozumienie to skutecznie zakończyło działania zbrojne, stworzyło również jeden z najbardziej złożonych systemów politycznych na świecie. Kraj jest podzielony na dwa półautonomiczne podmioty: Federację Bośni i Hercegowiny oraz Republikę Serbską, z trzecim, samorządnym dystryktem – Brčko. Rządy sprawowane są przez trójczłonowe prezydium, w skład którego wchodzi przedstawiciele trzech narodów konstytutywnych: Bośniaków, Chorwatów i Serbów. Taka fragmentaryczna struktura polityczna doprowadziła do chronicznego impasu trwającego już trzy dekady – uchwalanie ustaw przebiega powoli, o ile w ogóle, a porozumienie między grupami etnicznymi i politycznymi jest często trudne do osiągnięcia. Ten paraliż ma bezpośrednie konsekwencje dla sektora kultury. Brak jednolitej ustawy o kinematografii na szczeblu państwowym oraz brak ogólnokrajowego funduszu filmowego odzwierciedlają szerszą niemożność politycznych

¹¹¹ *Nastavak filma "Quo Vadis, Aida?" doveden u pitanje: "Šokirani smo neozbiljnošću vlasti"*, Radio Sarajevo, 30 maja 2025, <https://radiosarajevo.ba/magazin/muzikafilmlektira/nastavak-filma-quo-vadis-aida-doveden-u-pitanje-sokirani-smo-neozbiljnoscu-vlasti/591495> [dostęp 03/06/2025].

decydentów do współpracy w zakresie długofalowej polityki kulturalnej. W rezultacie inicjatywy związane ze sztuką i kulturą – zwłaszcza te, które wymagają konsensusu federalnego lub trwałych nakładów publicznych – napotykać na znaczne trudności. Co gorsza, relacje między bośniackimi twórcami filmowymi a rządem stają się coraz bardziej konfrontacyjne. Po skandalu z 2023 roku, który doprowadził do unieważnienia wszystkich decyzji o dofinansowaniu, Fundacja na rzecz Kinematografii pozostaje de facto nieaktywna. W efekcie to Miasto Sarajewo (Kanton Sarajewo) jest obecnie jedyną funkcjonującą instytucją publiczną zapewniającą wsparcie finansowe dla twórców filmowych, co podkreśla głęboki wakat instytucjonalny na poziomie krajowym. W odpowiedzi na tę trwającą ignorancję, Stowarzyszenie Filmowców Bośni i Hercegowiny wystosowało otwarty list do opinii publicznej, wyrażając głęboką frustrację i potępiając niezdolność władz do zapewnienia nawet najbardziej podstawowego wsparcia strukturalnego dla kinematografii kraju¹¹².

SFF istnieje w wyraźnym kontraście do szerszego krajobrazu kulturowego Bośni i Hercegowiny. Jest bez wątpienia najbardziej stabilną instytucją kulturalną w kraju, jednak i ona zmaga się z poważnymi wyzwaniami strukturalnymi i finansowymi. Brak jednolitej ustawy o kinematografii oraz działającego na poziomie państwowym centrum filmowego wpływa nie tylko na twórców filmowych, lecz również utrudnia długofalowe funkcjonowanie festiwalu. Finansowanie kultury w Bośni i Hercegowinie jest minimalne we wszystkich sektorach, a większość instytucji (w tym SFF) nie posiada formalnego statusu na poziomie państwowym ani federalnym, co zmusza je do ubiegania się o granty lub polegania na doraźnym finansowaniu. W porównaniu do podobnych festiwali w Europie, Sarajevo Film Festival otrzymuje jedynie około jednej trzeciej swojego rocznego budżetu ze źródeł publicznych, co stanowi znacznie mniejsze wsparcie niż to, którym cieszą się festiwale w krajach o silniejszej infrastrukturze kulturalnej¹¹³. W rezultacie SFF w dużej mierze polega na prywatnych sponsorach, takich jak Coca-Cola, BH Telekom czy Raiffeisen Bank, a także na przychodach ze sprzedaży biletów. Choć ten model finansowania, oparty na partnerstwie publiczno-prywatnym, jak dotąd utrzymał festiwal przy życiu, nie jest on ani stabilny, ani niezawodny - szczególnie w kraju, w którym panuje chroniczna niestabilność polityczna i niepewność gospodarcza. Niepewna sytuacja finansowa festiwalu staje się szczególnie

¹¹² E. Džananović, *Uprkos obećanjima: "Vlada Trojka-HDZ dovela bh. film u najgoru poziciju dosad"*, *Oslobodjenje*, 2 grudnia 2024, <https://www.oslobodjenje.ba/vijesti/bih/uprkos-obecanjima-vlada-trojka-hdz-dovela-bh-film-i-audiovizualni-sektor-u-najgoru-poziciju-dosad-1002421/> [dostęp 03/06/2025].

¹¹³ P. Erizanu, *Letter from the Sarajevo Film Festival: how cinema brought new life to the heart of Bosnia and Herzegovina*, *New East Digital Archive*, 27 sierpnia 2021, <https://www.new-east-archive.org/articles/show/13064/letter-from-sarajevo-film-festival-2021> [dostęp 03/06/2025].

widoczna w okresach kryzysu. Na przykład w 2013 roku rząd federalny obciął około 20% swojego rocznego wsparcia (około 250 000 euro) co uwidoczniło podatność SFF na zmieniające się polityczne priorytety i ograniczenia budżetowe¹¹⁴. Każdego roku festiwal zmuszony jest na nowo negocjować swoje finansowanie publiczne – mimo że przynosi on krajowi wymierne korzyści gospodarcze poprzez rozwój turystyki kulturalnej. Jednocześnie infrastruktura się starzeje i nie jest w stanie sprostać skali, na jakiej festiwal obecnie funkcjonuje. Sama Elma Tataragić przyznała, że festiwalowi brakuje „jakiegoś dobrego centrum kongresowego, które ułatwiłoby nam pracę. (...) Kiedy jedziemy do Berlina, tam już jest infrastruktura, a kiedy jedziemy do Cannes, jest Palais, gdzie wszystko się dzieje, jest niezliczona liczba sal, a (w Sarajewie) takiej infrastruktury nie ma”¹¹⁵. Jednak miastu brakuje infrastruktury, która umożliwiłaby taką rozbudowę, a wszystko odbywa się na ulicy Branilaca, co stanowi kolejny problem dla przyszłości festiwalu i przeszkodę, z którą festiwal próbuje się zmierzyć. Sam Mark Peranson stwierdza: „im większy staje się festiwal, tym słabiej potrafi on zdefiniować swoją własną przestrzeń”¹¹⁶, co dobrze oddaje problemy infrastrukturalne, z jakimi boryka się miasto - miasto liczące 300 000 mieszkańców, czyli relatywnie niewielkie, które rozwija się w sposób nieproporcjonalny do dostępnej infrastruktury. A przy problemach opisanych wcześniej (na poziomie ustawodawczym, politycznym i gospodarczym kraju) bardzo trudno będzie zająć się długofalowymi wyzwaniami infrastrukturalnymi miasta i tym, jak ma ono sprostać potrzebom zespołu festiwalowego oraz gości festiwalu. Dla Festiwalu Filmowego w Sarajewie, podobnie jak dla całej bośniackiej branży filmowej, największym wyzwaniem pozostaje samo państwo. Trwała niestabilność polityczna i gospodarcza, głęboko zakorzeniona korupcja oraz wyjątkowo skomplikowany system polityczny sprawiają, że każda edycja festiwalu jest trudna do zorganizowania. Tak jak bośniaccy filmowcy nieustannie walczą o finansowanie i wsparcie instytucjonalne, tak festiwal musi poruszać się w niestabilnym otoczeniu, gdzie infrastruktura kulturowa jest krucha, a wsparcie państwa nieregularne. Ostatecznie egzystencjalne przetrwanie zarówno Festiwalu Filmowego w Sarajewie, jak i krajowej produkcji filmowej jest nierozdzielnie związane z szerszym kryzysem strukturalnym Bośni i Hercegowiny. Dopóki państwo pozostaje uwięzione w politycznej dysfunkcji, długoterminowa stabilność jego instytucji kultury będzie pozostawać niepewna.

¹¹⁴ D. Sito-Sucic, *Sarajevo film festival faces deep spending cuts*, Today, 31 lipcu 2013 <https://www.today.com/news/sarajevo-film-festival-faces-deep-spending-cuts-wbna52632158> [dostęp 03/06/2025].

¹¹⁵ Rozmowa z Elmą Tataragić z dnia 5 czerwca 2025 r. Zapis w posiadaniu autora.

¹¹⁶ M. Peranson, op.cit., s. 41.

Podsumowanie

Niniejsza praca miała na celu zbadanie, w jaki sposób Festiwal Filmowy w Sarajewie kształtował i wpływał na powojenne kino bałkańskie. To, co zaczęło się jako akt kulturowego oporu w oblężonym mieście, przekształciło się w jedną z najważniejszych instytucji filmowych w Europie Południowo-Wschodniej. W ciągu trzech dekad swojego istnienia Festiwal Filmowy w Sarajewie stał się platformą pamięci, koprodukcji i negocjacji kulturowych - przestrzenią hybrydalną, w której przecinają się tożsamość narodowa, współpraca regionalna i zaangażowanie globalne. Dziedzictwo wojen lat 90. miało głęboki wpływ na tematyczny i przemysłowy kształt kina postjugosłowiańskiego. Jak omówiono w niniejszej pracy, wczesne filmy takie jak *Przed deszczem*, *Piękna wieś, pięknie płonie* czy *Ziemia niczyja* dały wyraz traumie i fragmentacji rozbitego regionu. To, co umożliwił SFF, to nie tylko prezentacja takich dzieł, lecz także ich rozwój i międzynarodowe uznanie, oferując początkującym reżyserom widoczność i dostęp do rynków światowych poprzez platformy takie jak CineLink.

CineLink stał się szczególnie centralnym mechanizmem napędowym ekosystemu produkcji filmowej w regionie. Nie oferuje jedynie finansowania - wyznacza również kreatywne i tematyczne granice, w obrębie których rozwija się kino bałkańskie. Analiza laureatów Eurimages i CineLink ujawnia wyraźne przesunięcie: od wielkich narracji o wojnie i nacjonalizmie ku intymnym opowieściom osadzonym w tematach płci, zdrowia psychicznego, tożsamości postkonfliktowych oraz wyobcowania diaspor. Co więcej, pojawienie się kobiet-reżyserek jako kluczowych postaci - takich jak Teona Strugar Mitevska, Aida Begić czy Jasmila Žbanić - sygnalizuje głęboką transformację regionalnego sposobu opowiadania historii. Te twórczynie nie są jedynie prezentowane w programie festiwalu; to one współtworzą estetyczny i polityczny język współczesnego kina bałkańskiego. Konkurs filmów dokumentalnych oraz program *Dealing with the Past* jeszcze mocniej podkreślają kuratorskie zaangażowanie festiwalu w konfrontowanie się z traumą, pamięcią i systemową niesprawiedliwością - zarówno poprzez historyczną refleksję, jak i współczesną krytykę społeczno-polityczną. Filmy dokumentalne prezentowane na SFF konsekwentnie stawiają na pierwszym planie głosy marginalizowane, niepewność ekonomiczną oraz degradację środowiska, co ukazuje szersze etyczne zaangażowanie festiwalu w kino jako narzędzie publicznego rozliczenia.

Jednocześnie rosnąca instytucjonalna złożoność i widoczność SFF-u uplasowały go w globalnym obiegu festiwali jako poważny regionalny ośrodek - zarówno pod względem kulturowym, jak i ekonomicznym. Festiwal przyciąga dziś kluczowych partnerów z branży,

otrzymuje wsparcie od międzynarodowych instytucji takich jak UNESCO czy UNDP, a także znacząco przyczynia się do gospodarki Sarajewa i jego międzynarodowego wizerunku. Jednakże z rosnącym prestiżem wiąże się coraz większa presja: konieczność balansowania pomiędzy festiwalem dla publiczności a festiwalem branżowym, pomiędzy reagowaniem na lokalne realia a spełnianiem globalnych oczekiwań. Mimo tych osiągnięć, SFF działa w warunkach trwałej dysfunkcji państwa bośniackiego. Brak ustawy o kinematografii, chroniczne niedofinansowanie sektora kultury oraz skandal finansowy z 2023 roku w Fundacji Kinematografii w Sarajewie wskazują na głębszy kryzys strukturalny. Niezdolność Bośni i Hercegowiny do wspierania nawet najbardziej uznanych na arenie międzynarodowej twórców, jak miało to miejsce w przypadku filmu *Quo Vadis, Aida?*, stanowi przykład systemowego zaniedbania, z jakim wciąż boryka się sektor kultury. Infrastruktura festiwalu również działa na granicy wydolności - brak centralnej siedziby, uzależnienie od przestarzałych obiektów oraz nieproporcjonalne obciążenie wyzwaniami logistycznymi w porównaniu z innymi festiwalami europejskimi dodatkowo komplikują jego funkcjonowanie. Ostatecznie Festiwal Filmowy w Sarajewie odzwierciedla paradoksy regionu, który reprezentuje. Jest zarazem przestrzenią kulturowej nadziei i instytucjonalnej kruchości, agentem przemiany i świadkiem systemowego zaniedbania. Zjednoczył twórców filmowych z państw, które niegdyś toczyły ze sobą wojny, wspierał koprodukcje przekraczające podziały etniczne i narodowe oraz podtrzymywał środowisko, w którym kreatywność i współpraca mogą się rozwijać, nawet wtedy, gdy zawodzi system rządzenia.

Przyszłość Festiwalu Filmowego w Sarajewie, a co za tym idzie także kina bałkańskiego, zależy nie tylko od wizjonerskich programów, oddanych twórców i międzynarodowej współpracy, ale również od gotowości instytucji politycznych do uznania i inwestowania w siłę infrastruktury kultury. Jak wykazała niniejsza praca, SFF nie jest jedynie pokazem filmów. To żywe archiwum, ośrodek produkcyjny, manifest polityczny i kulturowy fundament przestrzeni postjugosłowiańskiej. Jego przetrwanie i dalszy rozwój są istotne nie tylko dla Bośni i Hercegowiny, lecz także dla tożsamości filmowej i kulturowej całego regionu.

Bibliografia

1. Adamczak M., *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, „Panoptikum” 2016, nr. 16 (23).
2. *Biuro Informacji i Propagandy*, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Biuro_Informacji_i_Propagandy [dostęp 11/05/2025].
3. Blaney M., *Bosnian Cinema Co-Production Project launched*, Screen Daily, 20 sierpnia 2001, <https://www.screendaily.com/bosnian-cinema-co-production-project-launched/406645.article> [dostęp 11/05/2025].
4. Broughton Micova S., *Public Service Broadcasting in Slovenia and Macedonia: Creating Stars*, w: H. David Jones, *The Media in Europe's Small Nations*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2014.
5. *Call for Entries: CineLink Co-Production Market 2025 at Sarajevo Film Festival's CineLink Industry Days*, Sarajevo Film Festival, <https://www.sff.ba/en/news/12454/call-for-entries-cinelink-co-production-market-2025-at-sarajevo-film-festivals-cinelink-industry-days> [dostęp 21/05/2025].
6. *CineLink Industry Days*, CineLink Industry Days <https://www.cinelinkindustrydays.com/> [dostęp 11/05/2025].
7. Čirić S., *Srđan Dragojević: Money is thrown at some film expo*, Vreme, 31 stycznia 2025, <https://vreme.com/en/kultura/srdjan-dragojevic-novac-se-baca-na-neki-filmski-expo/> [dostęp 03/06/2025].
8. *Cities of Film*, UNESCO Cities of Film, <https://citiesoffilm.org/> [dostęp 11/05/2025].
9. *Co-Production Funding in 2000*, Eurimages – Conseil de d'Europe, <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-in-2000> [dostęp 11/05/2025].
10. Cudny W., *The Phenomenon of Festivals: Their Origins, Evolution, and Classifications*, “Anthropos” 2014, vol 109 no 2.
11. Čustović M., A. Sijerčić, *How did the Sarajevo Film Festival Emerge: The best festival in the region arose under the rain of shells*, Visit B&H, <https://visitbih.ba/en/how-did-the-sarajevo-film-festival-emerge-the-best-festival-in-the-region-arose-under-the-rain-of-shells/> [dostęp 15/05/2025].
12. Dalton B., *Sarajevo's CineLink crowns 2019 industry award winners*, Screen Daily, 23 sierpnia 2019, <https://www.screendaily.com/news/sarajevos-cinelink-crowns-2019-industry-award-winners/5142200.article> [dostęp 20/05/2025].
13. Dalton B., *Sarajevo's CineLink reveals 2024 industry winners; 'Big Women', 'Honey Bunny', Ukrainian projects take prizes*, Screen Daily, 23 sierpnia 2024, <https://www.screendaily.com/news/sarajevos-cinelink-reveals-2024-industry-winners/5196503.article> [dostęp 20/05/2025].
14. *Danis Tanović*, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Danis_Tanovi%C4%87 [dostęp 11/05/2025].
15. *Dealing With The Past*, Sarajevo Film Festival, <https://www.sff.ba/en/page/dealing-with-the-past> [dostęp 21/05/2025].
16. De Valck M., *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
17. De Valck M., *Film festivals, bourdieu, and the economization of culture*, “Revue Canadienne d'Études Cinématographiques” 2014 vol 23 nr 1.
18. Džananović E., *Uprkos obećanjima: "Vlada Trojka-HDZ dovela bh. film u najgoru poziciju dosad"*, Oslobođenje, 2 grudnia 2024, <https://www.oslobodjenje.ba/vijesti/bih/uprkos-obecanjima-vlada-trojka-hdz-dovela-bh-film-i-audiovizualni-sektor-u-najgoru-poziciju-dosad-1002421/> [dostęp 03/06/2025].
19. Elsaesser T., *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, w: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

20. Erizanu P., *Letter from the Sarajevo Film Festival: how cinema brought new life to the heart of Bosnia and Herzegovina*, New East Digital Archive, 27 sierpnia 2021, <https://www.new-east-archive.org/articles/show/13064/letter-from-sarajevo-film-festival-2021> [dostęp 03/06/2025].
21. *Ethnic composition of Bosnia-Herzegovina population, by municipalities and settlements, 1991, Census, Zavod za statistiku Bosne i Hercegovine*, "Bilten" 1991 nr 234.
22. *Eurimages Co-production Development Awards*, Eurimages – Conseil de l'Europe, https://www.coe.int/en/web/eurimages/development-awards/-/asset_publisher/74EFT5RIUmHt/content/co-production-development-award-cinekid-for-professionals [dostęp 20/05/2025].
23. *Facts and Figures 2022*, red. K. Bačić-Jelinčić, HAVC – Hrvatski audiovizualni centar, Zagreb 2022.
24. Falassi A., *Festival: Definition and Morphology*, w: *Time out of Time: Essays on the Festival*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1987.
25. González D., *CineLink awards the new projects by Aida Begić, Ines Tanović and Adrian Sitaru*, Cineuropa, 24 sierpnia 2015, <https://cineuropa.org/en/newsdetail/297588/> [dostęp 20/05/2025].
26. Grater T., *Sarajevo's industry wing CineLink crowns 2018 winners*, Screen Daily, 17 sierpnia 2018, <https://www.screendaily.com/news/sarajevos-industry-wing-cinelink-crowns-2018-winners/5131718.article> [dostęp 20/05/2025].
27. *Great Dionysia*, Joukowsky Institute for Archaeology & the Ancient World, Brown University, Rhode Island 2008.
28. *Heart of Sarajevo*, Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Heart_of_Sarajevo [dostęp 20/05/2025].
29. *Incentives*, Film in Serbia, <https://www.filminserbia.com/incentives/> [dostęp 03/06/2025].
30. Kalinić T., *GRANTS: Film Fund Sarajevo Cancels 2023 Grants and Opens New Call*, Film New Europe, 4 grudnia 2023, <https://www.filmneweurope.com/news/bosnia-herzegovina/item/125380-grants-film-fund-sarajevo-cancels-2023-grants-and-opens-new-call> [dostęp 03/06/2025].
31. Karanović B., *Co-productions Remain Filmmakers' Dream in Bosnia*, Balkan Insight, 5 kwietnia 2012 <https://balkaninsight.com/2012/04/05/co-productions-remain-filmmakers-dream-in-bosnia/> [dostęp 11/05/2025].
32. Karajica T., *Bosnian Filmmakers Are Struggling But TV Production Is Thriving: 'Sector Is Much Better and More Optimistic'*, Variety, 11 sierpnia 2023 <https://variety.com/2023/film/global/bosnia-herzegovina-sarajevo-film-festival-1235694087/> [dostęp 03/06/2025]
33. Kasumagić E., Matković V., *Sarajevo Survival Map*, w: S. Smith, *Face of Mercy, Face of Hate*, Minnesota Public Radio, 8 wrzesniu 1996,
34. https://news.minnesota.publicradio.org/features/199609/08_smiths_bosnia/docs/bosnia3ax.htm [dostęp 11/05/2025].
35. *List*, Filmpolski, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=128580> [dostęp 11/05/2025].
36. Loayza B., *A Film Festival Founded in a War Zone, Still Going Strong*, The New York Times, 22 sierpnia 2024, www.nytimes.com/2024/08/22/movies/sarajevo-film-festival.html [dostęp 22/03/2025].
37. MacNab G., *How a "curated approach" to industry activities has made Sarajevo a festival of discovery*, Screen Daily, 11 sierpnia 2023, <https://www.screendaily.com/features/how-a-curated-approach-to-industry-activities-has-made-sarajevo-a-festival-of-discovery/5184814.article> [dostęp 21/05/2025].
38. Matijević A., *From the siege to a phenomenon: the story about the Sarajevo Film Festival*, Dealing with the Past, <https://dwp-balkan.org/from-the-siege-to-a-phenomenon-the-story-about-the-sarajevo-film-festival/> [dostęp 15/05/2025].

39. *MGM Sarajevo: Čovjek, Bog, Monstrum* (film), IMDB, https://www.imdb.com/title/tt0110415/?ref=nm_knf_t_3 [dostęp 11/05/2025].
40. *Miracle in Bosnia* (film), Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Miracle_in_Bosnia [dostęp 11/05/2025].
41. Morton E., *Croatian filmmakers launch campaign to free industry of government interference*, New East Digital Archive, 21 luty 2017, <https://www.new-east-archive.org/articles/show/7766/croatian-filmmakers-launch-campaign-to-free-industry-of-government-interfer> [dostęp 03/06/2025].
42. *Nastavak filma "Quo Vadis, Aida?" doveden u pitanje: "Šokirani smo neozbiljnošću vlasti"*, Radio Sarajevo, 30 maja 2025, <https://radiosarajevo.ba/magazin/muzikafilmlektira/nastavak-filma-quo-vadis-aida-doveden-u-pitanje-sokirani-smo-neozbiljnosc-u-vlasti/591495> [dostęp 03/06/2025].
43. Peranson M., *First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals*, "Cineaste" 2008, nr. 3 (33).
44. *Pjer Žalica* (reditelj/scenarista), BH Film, <https://baza.bhfilm.ba/author/2786> [dostęp 11/05/2025].
45. Pond S., *Sarajevo Film Festival Celebrates 20th Year under the Long Shadow of War*, TheWrap, 18 sierpnia 2014, www.thewrap.com/sarajevo-film-festival-celebrates-20th-year-under-long-shadow-of-war/ [dostęp 22/3/2025].
46. Rada Šešić, *The Netherlands Doc Workshop 2025 – Lecturer & Tutor*, Interakcija, <https://www.interaction.rs/en/rada-sesic-eng/> [dostęp 15/05/2025].
47. Ratkowska P., *O festiwalu w kontekście turystyki kulturowej, czyli turystyka eventową raz jeszcze*, „Turystyka Kulturowa” 2010, nr 6.
48. Rosser M., *Sarajevo's CineLink reveals 2020 industry award winners*, Screen Daily, 20 sierpnia 2020, <https://www.screendaily.com/news/sarajevos-cinelink-reveals-2020-industry-award-winners/5152481.article> [dostęp 20/05/2025].
49. Rosser M., *Sarajevo's CineLink reveals 2022 industry winners*, Screen Daily, 19 sierpnia 2022, <https://www.screendaily.com/news/sarajevos-cinelink-reveals-2022-industry-winners/5173593.article#:~:text=Ukrainian%20drama%20Cherry> [dostęp 20/05/2025].
50. SaGA Production – Sarajevo https://www.sagafilm.com/About_us/?lang=BA [dostęp 11/05/2025].
51. *Sarajevo UNESCO City of Film*, Sarajevo UNESCO City of Film, <https://sarajevocityoffilm.ba/sarajevo-unesco-city-of-film/>. [dostęp 30/05/2025].
52. *Sarajevo Film Festival Generated \$30.8M for Local Economy and Has a Positive Effect on International Perception of Bosnia and Herzegovina*, Media Marketing, 16 sierpnia 2018, <https://www.media-marketing.com/en/news/sarajevo-film-festival-generated-308m-for-local-economy-and-has-a-positive-effect-on-international-perception-of-bosnia-and-herzegovina/>. [dostęp 30/05/2025].
53. Sito-Sucic D., *Sarajevo film festival faces deep spending cuts*, Today, 31 lipcu 2013 <https://www.today.com/news/sarajevo-film-festival-faces-deep-spending-cuts-wbna52632158> [dostęp 03/06/2025].
54. *Solar Energy for Film Screenings at the 30th Sarajevo Film Festival*, EEAS - European External Action Service, 17 sierpnia 2024, https://www.eeas.europa.eu/delegations/bosnia-and-herzegovina/solar-energy-film-screenings-30th-sarajevo-film-festival_en?s=219. [dostęp 30/05/2025].
55. Sunje A., *A Festival Born Under Siege*, Balkan Insight, 17 lipca 2010, <https://balkaninsight.com/2010/07/17/a-festival-born-under-siege/> [dostęp 11/05/2025].

56. Tabbara M., *Cannes Investors Circle to showcase Sebastián Lelio, Lukas Dhont, Jasmila Zbanic projects*, Screen Daily, 25 kwietnia 2025, <https://www.screendaily.com/news/cannes-investors-circle-to-showcase-sebastian-lelio-lukas-dhont-jasmila-zbanic-projects/5204218.article> [dostęp 03/06/2025].
57. Tabeau E., Bijak J., Lončarić N., *Death Toll in the Siege of Sarajevo, April 1992 to December 1995: A Study of Mortality Based on Eight Large Data Sources*, ICTY, 18 sierpnia 2003
58. *The Dionysia*, World History Edu, 5 kwietnia 2025, <https://worldhistoryedu.com/the-dionysia/> [dostęp 22/03/2025].
59. *United Nations and Sarajevo Film Festival: Partnership for Sustainability and Peace on the Festival's 30th Anniversary*, United Nations in Bosnia and Herzegovina, 15 sierpnia 2024, <https://bosniaherzegovina.un.org/en/276574-united-nations-and-sarajevo-film-festival-partnership-sustainability-and-peace-festivals>. [dostęp 30/05/2025].
60. Vinter D., *Record-breaking Funding for Slovenian Cinema in 2025*, Film New Europe, 1 października 2024, <https://www.filmneweurope.com/news/slovenia-news/item/126223-record-breaking-funding-for-slovenian-cinema-in-2025> [dostęp 03/06/2025].
61. Vourlias C., *Poland's Madants, Sweden's Plattform Produktion, U.K.'s Good Chaos Board Jasmila Žbanić's Buzzy 'Quo Vadis, Aida?' Sequel*, Variety, 17 maja 2025 <https://variety.com/2025/film/global/european-indie-producers-quo-vadis-aida-sequel-jasmila-zbanic-1236400148/> [dostęp 03/06/2025].
62. Vourlias C., *Remembering the Rebel, Underground Movie Theater That Gave Hope to Wartime Sarajevo: 'The Spirit of Cinema Would Keep Us Alive.'*, Variety, 15 sierpnia 2023, variety.com/2023/film/global/sarajevo-film-festival-apollo-war-cinema-1235695131/ [dostęp 22/3/2025].
63. Žalica P., *The Academy of Performing Arts*, w: *Editorial Talents Sarajevo #9*, vol 9, s. 7, https://www.sff.ba/upload/documents/21ststff_9thTalentsSarajevo_web.pdf [dostęp 11/05/2025].

Filmografia

1. *Balkan Cabaret*, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0169145/> [dostęp 11/05/2025].
2. *Before the Rain*, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0110882/> [dostęp 11/05/2025].
3. *No Man's Land*, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0283509/> [dostęp 11/05/2025].
4. *Pretty Village Pretty Flame*, IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0116860/> [dostęp 11/05/2025].

Załącznik: Wywiad z Elmą Tataragić

Poniżej znajduje się wywiad z Elmą Tataragić, główną programerką Konkursu Głównego Filmów Fabularnych na Festiwalu Filmowym w Sarajewie, która związana jest z organizacją od jej powstania w 1995 roku. Dodatkowo pełni funkcję Sekretarza Generalnego Stowarzyszenia Filmowców Bośni i Hercegowiny (bośniackiego odpowiednika Stowarzyszenia Filmowców Polskich SFP). W tym wywiadzie, przeprowadzonym 5 czerwca 2025 roku, rozmawialiśmy o schematach wyboru filmów do jej programu, kierunku, w jakim zmierza festiwal, oraz jego przyszłości. Oryginalny wywiad został przeprowadzony w języku bośniackim i przetłumaczony na język polski.

Damir Mehić: Zanimuje mnie, czym zajmowała się Pani zawodowo, zanim dołączyła Pani do Sarajevo Film Festivalu? Dołączyła Pani do zespołu festiwalu w 1995 roku – jaka była Pani początkowa rola i jakie było Pani doświadczenie podczas tej pierwszej edycji? Jak z biegiem lat rozwijały się Pani obowiązki aż do obecnej pozycji dyrektorki ds. selekcji?

Elma Tataragić: Dołączyłam do OBALI zanim jeszcze mieliśmy pomysł, że będziemy organizować festiwal. Miałam wtedy 17 lat i byłam w szkole średniej, kiedy zaczęłam pracować w tym stowarzyszeniu. Wraz z kolegami założyliśmy dział filmowy – Obala Art Centar. W rzeczywistości dział filmowy powstał z pierwszego kina wojennego – Apollo, które OBALA organizowała podczas wojny, na scenie Obala – Akademii Sztuk Scenicznych, które było jedynym kinem działającym w tamtym okresie wojennym. Z tego właśnie wyrosła ta komórka filmowa, gdzie pracowałam na stanowisku, które nazywało się Junior Programmer (to była nazwa funkcji), i w ramach tej funkcji tworzyliśmy różne programy filmowe. Z jednego z tych programów narodził się pomysł na Sarajevo Film Festival. Tak więc jestem związana również z samym pomysłem – nie dołączyłam do festiwalu, tylko razem z kolegami pracowałam nad tą początkową ideą, która zrodziła się z innego programu, a potem również nad pierwszym Sarajevo Film Festivalem, który planowaliśmy zorganizować latem 1995 roku, ale z powodu wydarzeń wojennych był kilkakrotnie przesuwany, aż w końcu udało się otworzyć festiwal dopiero pod koniec października. Tak więc nie dołączyłam do festiwalu – pracowałam przy jego organizacji od samego początku i jestem jedną z jego założycielek.

Damir Mehić: Będąc zaangażowaną niemal od trzech dekad, jak opisałaby Pani ewolucję festiwalu od momentu jego powstania? Czy mogła Pani kiedykolwiek sobie wyobrazić, że

festiwal, który rozpoczął się projekcjami napędzanymi agregatami podczas oblężenia, stanie się pewnego dnia centralnym miejscem filmu bałkańskiego i siłą jednoczącą w Sarajewie?

Elma Tataragić: Myślę, że nie – niczego nie mogliśmy sobie wyobrazić. Tak naprawdę nie mogliśmy sobie nawet wyobrazić, że jutro będziemy żywi, a co dopiero, że festiwal rozwinie się w to, czym jest dzisiaj. Kiedy jesteś w stanie wojny, nie masz jakichś wielkich planów – chociaż może je masz, ale tak naprawdę największym planem jest przetrwać dzień, bo każdy dzień jest wyzwaniem i pełen potencjalnych ofiar i rozczarowań. Zorganizowanie czegokolwiek w czasie wojny było ogromnym przedsięwzięciem – i tak, to prawda, że w tamtych okolicznościach, kiedy nie było prądu, nie było podstawowych rzeczy, jak choćby komunikacja, to wszystko stanowiło wielkie wyzwanie przy rozwoju festiwalu.

Praktycznie rzecz biorąc, żeby w ogóle udało nam się zorganizować festiwal, potrzebowaliśmy wsparcia innych festiwali z zagranicy – przede wszystkim Festiwalu Filmowego w Locarno i ówczesnego dyrektora Marka Müllera, który przyjechał i był jednym z ludzi, którzy otworzyli pierwszy Festiwal Filmowy w Sarajewie w 1995 roku. On zresztą już wcześniej przyjeżdżał do Sarajewa (w czasie wojny), ponieważ organizowaliśmy powtórkę Festiwalu Filmowego w Locarno, a to, co nam wtedy Locarno zaoferowało, to była ogromna pomoc, przede wszystkim w zakresie komunikacji.

Bo my nie tylko byliśmy w fizycznym oblężeniu – byliśmy też w oblężeniu komunikacyjnym. Było bardzo trudno wysłać wiadomość, zaproszenia na filmy – działały tylko telefony satelitarne, które były dostępne tylko w niektórych instytucjach, a my nie byliśmy jedną z tych instytucji. Tak więc Festiwal Filmowy w Locarno zapewnił nam tego rodzaju usługi, pomagał nam także przy samej selekcji, a oczywiście także przy uzyskiwaniu praw do samych filmów. Bez tej pomocy kolegów z zagranicy na pewno nie bylibyśmy w stanie tego zorganizować. Ale jednak ten pierwszy festiwal – mimo że nie wiedzieliśmy, co będzie jutro, co będzie za kilka lat – już miał pewne kontury poważnego festiwalu i właściwie już wtedy miał formę, którą w pewnym sensie zachował do dziś. Już wyznaczył pewne kierunki, w których się poruszaliśmy – przede wszystkim wiedzieliśmy, że jednym z pierwszych celów Sarajewskiego Festiwalu Filmowego była promocja kinematografii bośniacko-hercegowińskiej, co do dziś jest podstawowym celem festiwalu. Drugim celem była promocja kinematografii regionalnej, z czego jesteśmy dziś bardzo dobrze znani.

Również podczas pierwszego Festiwalu Filmowego w Sarajewie po raz pierwszy pokazaliśmy film dla dzieci w czasie wojny – był to film „Mała księżniczka” Cuaróna, gdzie dzieci po raz pierwszy oglądały film w kinie, w Bośniackim Centrum Kulturalnym – co w pewnym sensie

było załącznikiem dzisiejszego programu dziecięcego „Teen Arena”, który dziś mamy i który jest bardzo ważnym programem Sarajewskiego Festiwalu Filmowego.

Z drugiej strony, już wtedy mieliśmy załączek programu „Tribute To”, który w tym roku będzie dotyczył Paola Sorrentina, a w roku 1995 dotyczył znanego francuskiego reżysera Leosa Caraxa, który przyjechał do Sarajewa w czasie wojny i pokazał wtedy swoje trzy dotychczasowe filmy. Później nakręcił jeszcze kilka bardzo ważnych filmów, ale do tamtego momentu miał na koncie trzy filmy i przyjechał, żeby być z nami w Sarajewie.

Tak więc, mimo że sytuacja nie pozwalała nam na wielkie plany, już wtedy – z około 40 filmami, które pokazaliśmy na pierwszym Festiwalu Filmowym w Sarajewie – wyznaczyliśmy pewne ramy, które szanujemy do dziś, nawet po 30 latach, teraz, przy 31. edycji.

Damir Mehić: Często opowiadana anegdota głosi, że bilet wstępu na projekcje podczas oblężenia był „jeden papieros”, a jak mówili mi ludzie w Sarajewie, wejść można było tylko pod warunkiem, że „nie trafił cię snajper”. Ile w tym prawdy, a ile to już część festiwalowej legendy?

Elma Tataragić: To nie jest miejska legenda i nie dotyczy samego festiwalu, tylko pierwszego kina wojennego – przez jakiś czas bilety wstępu rzeczywiście opłacało się papierosami. A potem my dziailiśmy się nimi między sobą, ponieważ papierosy były wówczas bardzo istotną walutą, za którą można było coś zdobyć – nawet jeśli ktoś nie palił, nadal mógł je wymienić na coś innego.

Damir Mehić: Kiedy festiwal został uruchomiony, czy mieliście już wtedy określoną filozofię kuratorską lub wizję programowania? Jak ta wizja ewoluowała na przestrzeni lat?

Elma Tataragić: To zawsze się rozwija z biegiem lat i nie zależy tylko od osoby, która programuje, ale zależy od całej branży i od nurtów w kinematografii. Pierwszy rok był specyficzny, filmy wybieraliśmy we współpracy z Festiwalem Filmowym w Locarno – oczywiście niektóre tytuły nie były powiązane z Locarno, niektóre tytuły pochodziły spoza tej współpracy – ale swój pierwszy program dostałam dopiero w 1998 roku, kiedy zaczęłam pracować nad programem regionalnym, który w tamtym momencie był niewielkim programem w Kinie Meeting Point, które wtedy było otwartym kinem Centrum Obala, i które do dziś funkcjonuje i w pewnym sensie stanowi centrum festiwalu. I właśnie z tego programu regionalnego, który miał na celu prezentację najnowszych produkcji z regionu, wyrósł

program, który dziś znamy jako konkurs główny. To się wydarzyło w 2003 roku, kiedy zorganizowaliśmy pierwszy prawdziwy, obecny konkurs główny w Narodowym Teatrze na czerwonym dywanie i w pewnym sensie w ósmym roku istnienia całkowicie poświęciliśmy się kinematografii regionalnej.

Oczywiście, jako osoba odpowiedzialna za ten program, absolutnie jestem na bieżąco – prowadzę go już od ponad 20 lat – więc doskonale znam wszystko, co powstaje w regionie, i to jest bardzo ważne dla samego procesu selekcji. Ale oczywiście, sam proces selekcji również się zmienia – nie był taki sam w 2003 roku jak jest dziś, ponieważ obraz kinematografii regionalnej bardzo się zmienił. Zdecydowaliśmy się zostać festiwałem regionalnym przede wszystkim dlatego, że uświadomiliśmy sobie, że wszystkie te regionalne kinematografie mają jeden poważny problem – problem czysto transformacyjny. I niezależnie od tego, czy mówimy o Słowenii, Rumunii, Bośni i Hercegowinie, Serbii – mimo że dzielimy pewne wspólne cechy kulturowe i ekonomiczne, jak i transformacyjne – był to moment, lata dwutysięczne, gdy żadne z tych państw nie należało do Unii Europejskiej i dla wszystkich twórców i producentów z tych krajów było bardzo trudno przebić się na jakąkolwiek międzynarodową scenę. Było oczywiste, że brakuje przestrzeni dla filmów z tej części świata, a także, że nadchodzi nowe pokolenie – że istnieje nowe pokolenie filmowców, które wyłania się w kompletnie pustej przestrzeni w krajach, które wówczas nie miały jeszcze systemów wsparcia, nie miały centrów filmowych, a nowy sposób finansowania filmów dopiero raczkował w krajach Europy, nie wspominając o krajach transformacyjnych.

I bardzo szybko zrozumieliśmy, że skoro brakuje takiego centrum dla tych kinematografii, to Sarajewo może nim zostać. Do Sarajewa można było łatwo przyjechać – nie były potrzebne wizy, nie było drogo – a jednocześnie oferowało ono okno dla regionalnych twórców. I kiedy w 2002 roku zdecydowaliśmy się powołać konkurs główny, nie zrobiliśmy tego tylko z programowego punktu widzenia – uznaliśmy też, że konieczne jest stworzenie przestrzeni dla branży, w której będzie mogła się rozwijać współczesna regionalna kinematografia. I właśnie dlatego, równoległe z uruchomieniem konkursu głównego, powołaliśmy rynek koprodukcyjny CineLink, gdzie te dwa programy wzajemnie się uzupełniają – jeden towarzyszy projektom na wczesnym etapie, daje im narzędzia, jak przygotować projekt, jak poprawić scenariusz pod każdym względem – produkcyjnym i dystrybucyjnym, a później, gdy projekt jest gotowy, jak go wypromować i zaprezentować. To był początek naszego pełnego zaangażowania w region. Kolejnym krokiem było otwarcie się na formę dokumentalną – bardzo szybko wprowadziliśmy konkurs dla filmów dokumentalnych i szereg innych działań w ramach segmentu branżowego. A brakowało jeszcze tylko jednego elementu – programu dla młodych, dla przyszłych talentów

– i wtedy połączyliśmy siły z Festiwałem Filmowym w Berlinie i uruchomiliśmy Sarajevo Talents. Wtedy nazywało się to Sarajevo Talents Campus, podobnie jak w Berlinie, który nazywał się wtedy Berlinale Talent Campus, a teraz program nazywa się Sarajevo Talents – to jeden z ważnych programów, przez który przeszły już tysiące młodych profesjonalistów z regionu, spośród których wielu jest dziś już w poważnym wieku i posiada znaczące filmografie.

Damir Mehić: Kiedy dokonuje Pani selekcji głównego konkursu, ku jakim historiom lub tematom się Pani skłania? Czy istnieją cechy lub podejścia do opowiadania historii, których świadomie Pani unika? Czy istnieje coś, co określiłaby Pani mianem „typowego filmu Sarajevo Film Festivalu”? Jak opisałaby Pani swoją strategię programowania – to, co niektórzy nazywają „polityką festiwalową”?

Elma Tataragić: Szczerze mówiąc, nie ma niczego, czego byśmy unikali ani niczego, co byśmy forsowali. Tak naprawdę to autorzy wybierają i style, i tematy, i gatunki – to, co jest dla nas ważne, to to, żeby film był dobry. On nie musi być doskonały, ale powinien być dobry. Film, w którym widoczny jest wyraźny autorski głos, który niesie ducha współczesności. To nie znaczy, że nie pokazujemy filmów kostiumowych – takie też mieliśmy i mamy je co roku – ale ważne, aby film miał w sobie coś współczesnego. I oczywiście, ponieważ program zmienia się z roku na rok, zawsze cieszymy się i preferujemy nowe głosy, „new voices”, filmy debiutanckie lub drugie filmy – czyli coś świeżego, nową generację twórców. I w gruncie rzeczy każdy festiwal chce być festiwalem opowieści, oczywiście my nie jesteśmy w tym wyjątkiem – my również chcemy odkrywać nowych autorów i nowe twarze.

Ale to również nie znaczy, że nie pokazujemy filmów dojrzałych twórców, którzy często do nas wracają, jak na przykład Stephan Komandarev z Bułgarii – właśnie on przyszedł mi na myśl, bo właśnie kończy swój nowy film. To, co z pewnością jest ważne, to fakt, że konkursowy program fabularny to w gruncie rzeczy mały program – w jego ramach pokazujemy 8 do 9 filmów w konkursie. Ale nie można zapominać, że mamy też konkursowy program filmów dokumentalnych, krótkometrażowych, filmów studenckich, oraz program o nazwie „In Focus”, który jest poza konkursem – to filmy z regionu, które zostały już z sukcesem pokazane na innych festiwalach. To jest 7–8 filmów rocznie, które chcemy pokazać naszej publiczności.

Poza tym prezentujemy również filmy regionalne w naszym Otwartym Kinie Stari Grad już od kilku lat – filmy, które mają potencjał komercyjny wobec publiczności. Mamy też Program Filmów Bośniacko-Hercegowińskich, w ramach którego pokazujemy praktycznie wszystkie

filmy nakręcone w Bośni i Hercegowinie w poprzednim roku, lub o Bośni i Hercegowinie, albo autorów, którzy mieszkają i pracują za granicą, a pochodzą z Bośni i Hercegowiny.

Na naszym festiwalu rocznie pokazujemy około 250 filmów, z czego połowa pochodzi z regionu. Czyli połowa filmów – ponad 120 tytułów – pochodzi z regionu i jest rozlokowana w kilku programach, które właśnie wymieniłam. Tak więc niektóre filmy trafiają do konkursowego programu fabularnego, inne do „In Focus”, inne jeszcze do różnych innych sekcji i kin. Jest miejsce na różne filmy. Oczywiście w regionie produkuje się rocznie od 150 do 180 pełnometrażowych filmów fabularnych, a do programu konkursowego trafia 8–9. Konkurencja jest więc duża, ale my – jak każdy festiwal – wybieramy to, co uważamy za interesujące przede wszystkim dla naszej publiczności.

Jesteśmy przede wszystkim festiwalem zorientowanym na publiczność, ale również takim, który interesuje krytyków i środowisko filmowe. Jesteśmy też festiwalem, który gromadzi bardzo wielu ludzi z branży filmowej z całego świata, ale przede wszystkim z regionu – praktycznie z regionu co roku przyjeżdża do Sarajewa ponad 500 przedstawicieli branży: producentów, reżyserów, autorów – i musimy mieć na uwadze, że również im chcemy pokazać coś, czego nie mogli zobaczyć nigdzie indziej.

Damir Mehić: W ostatnich latach program konkursowy coraz częściej obejmuje historie z kobiecej perspektywy, głosy diaspory i tematy poruszające opór wobec patriarchy oraz współczesne kwestie bałkańskie. Czy ten tematyczny nacisk jest planowany na początku każdego cyklu selekcyjnego? Czy to czysty przypadek, czy też te filmy i tematy są po prostu odzwierciedleniem aktualnych bałkańskich nastrojów wśród twórców filmowych?

Elma Tataragić: To nie jest trend, który my wyznaczamy – to są trendy, które wyznaczają sami autorzy. Autorzy obecnie interesują się właśnie tymi tematami. To absolutna prawda, że mamy coraz więcej reżyserek obecnych w regionie. To również absolutna prawda, że coraz częściej pojawiają się głosy diaspory, które są ważne – i to nie tylko w Bośni i Hercegowinie, ale w całym regionie, gdzie w ciągu ostatnich 20–30 lat doszło do znacznej emigracji. Cały region ma dziś bardzo żywą diasporę, która wydała nową generację ludzi, wśród których są też twórcy filmowi. Ale to nie jest trend festiwalu – to jest trend autorów, który wynika z ich głosów.

Damir Mehić: Jaką rolę, Pani zdaniem, odgrywają Sarajevo Film Festival i inicjatywy takie jak CineLink w kształtowaniu pejzażu narracyjnego kina bałkańskiego? Czy uważa Pani

festiwal za regionalnego lidera, jeśli chodzi o kierunki tematyczne i style narracyjne? (pytanie oparte na idei badaczki Marijke De Valck o festiwalach jako „wyznacznikach trendów”)

Elma Tataragić: My nie wybieramy tematów, tak samo zresztą jak CineLink nie wybiera tematów. Kiedy wybieramy projekty do CineLinka, otrzymujemy już gotowe scenariusze, już przychodzą do nas konkretne historie. To, co wybieramy, to oczywiście coś, co pokazuje coś nowego – mam na myśli, że niektóre tematy są obecne cały czas. Mamy absolutnie stale obecną tematykę wojenną – bez niej się nie da, ona nadal będzie obecna. Mamy tematykę transformacyjną i pewne tematy społecznie zaangażowane – to jest coś, co absolutnie jest obecne i pojawia się w każdej nowej edycji CineLinka. Ale to, czego szukamy, to nowy punkt widzenia na te wszystkie tematy – jednak wszystko to zależy od tego, co zostanie nam zaproponowane przez samych autorów.

Damir Mehić: Jak postrzega Pani rozwój tożsamości Sarajevo Film Festival? Czy międzynarodowi koledzy nadal przede wszystkim kojarzą go z jego wojennym początkiem? Czy, Pani zdaniem, festiwal przesunął się w stronę platformy dialogu i pojednania poprzez film?

Elma Tataragić: Wie Pan, wojna była dawno temu i już dawno się skończyła, ten wojenny brand nie jest czymś, z czego można długo korzystać – na wojennym brandzie nie da się żyć przez 30 lat – więc festiwal musiał narzucić się innymi rzeczami i myślę, że to nasze ukierunkowanie, by być festiwalem, który jest liderem w regionie, jest tym, co postawiło Sarajevo Film Festival i co już od dziesięciu, piętnastu lat utrzymuje go w top 10 festiwali filmowych w Europie, jeśli nie szerzej. Tym, co jest faktem, od którego absolutnie nie możemy ani nie chcemy uciekać, jest to, że rzeczywiście powstaliśmy jako pewna forma oporu wobec cięcia i destrukcji, i absolutnie chcemy być przestrzenią, w której mówi się o tych tematach. I właśnie z tego powodu stworzyliśmy przed dziesięcioma laty specjalny program pod nazwą *Dealing With The Past*, w ramach którego pokazujemy filmy zajmujące się konfliktami, destrukcją, wojnami, uciskiem – każdym przejawem naruszania praw człowieka, niekoniecznie wywołanym wojną – dlatego że Sarajewo, z własnym doświadczeniem, z pewnością potrafi przyjąć takie tematy i coś na ich temat powiedzieć.

Myślę, że to nie tylko fakt, że my to przeżyliśmy i sposób, w jaki powstał Sarajevo Film Festival, nie jest tylko faktem – to również zobowiązanie. Uważam, że wszyscy, którzy przeszli przez wojnę i mają wojenne doświadczenie, którzy wiedzą, czym jest wojna – mają obowiązek

o tym mówić. Dlatego że dziś żyjemy w bardzo niestabilnych czasach, kiedy wojny dzieją się na całym świecie, grozi się nowymi wojnami, ludzie na całym świecie żyją w strachu. A my wiemy, co oznacza wojna, wiemy, że wojna nie niesie ze sobą nic pięknego, że w swej istocie nie przynosi nic dobrego – destrukcja – rzeczy bardzo szybko można zniszczyć, a potem bardzo trudno jest je odbudować, zwłaszcza coś takiego jak pokój, postęp, rozwój.

I właśnie dlatego my jako Sarajevo Film Festival nie tylko chcemy, ale mamy obowiązek – i to ludzki obowiązek – jako ludzie zajmujący się sztuką, mówić o tych sprawach, ponieważ mówimy o nich z pierwszej ręki. To jest coś, co z pewnością jest rozpoznawalne jako pewien głos – oczywiście siła tego głosu zmienia się w zależności od tego, co dzieje się na świecie. Niestety, świat znów znalazł się w niestabilnym momencie i znów trzeba mówić o tych sprawach. Tak że nasze ukierunkowanie – poprzez różne programy, w tym również *Dealing With the Past* – wciąż polega na tym, by o tym mówić.

Damir Mehić: Jaka jest Pani wizja przyszłości Sarajevo Film Festivalu i szerzej — filmu bałkańskiego? Czy czuje Pani odpowiedzialność za zachowanie dziedzictwa festiwalu? Jak widzi Pani jego rolę w nadchodzących latach, zarówno w kontekście regionalnym, jak i globalnym?

Elma Tataragić: Z pewnością tworzy się, jak mówiłam wcześniej, rodzaj niestabilności, niepewności ekonomicznej na świecie, która oczywiście nie omija Bośni i Hercegowiny. My ciągle jesteśmy na jakimś skraju, a niestety teraz cały świat jest na takim skraju i myślę, że tak naprawdę musimy być przestrzenią — i to jest nasza przyszłość — ponieważ bez względu na niestabilności, z których pochodzimy, będziemy mieć przestrzeń, w której możemy mówić otwarcie, możemy wymieniać się poglądami, ale także realizować wspólnie nasze projekty. Z Sarajevo Film Festivalu powstało niezliczenie wiele projektów — nie znamy dokładnego efektu, jaki ma CineLink, koprodukcyjny market, przez oficjalne i nieoficjalne projekty, gdzie ludzie przyjeżdżają z projektami, które nie są w oficjalnym programie, ale właśnie tam zawierają podczas spotkań realizowanych na naszych platformach swoje przyszłe umowy, nawiązują kontakty itd. I myślę, że w nadchodzących latach wiele będzie zależeć właśnie od tych znajomości i od takiej współpracy.

Jako festiwal naszym celem jest oczywiście jeszcze mocniej ugruntować się jako festiwal regionalny — przez CineLink, przez Talents Sarajevo i przez oczywiście część programową — pozostać obecnymi w regionie pomimo destabilizujących czynników, które grożą

wszystkim. I oczywiście w pewien sposób się pozycjonować i pozostać liderem w tym kulturalnym i filmowym sensie.

Jeśli chodzi o to, jak będzie się rozwijał festiwal, to już jesteśmy całkiem dużym festiwalem jak na możliwości miasta i państwa, z którego pochodzimy. Faktem jest, że mamy ponad 100 000 widzów na nasze filmy podczas 7–8 dni festiwalu, co jest znaczącą liczbą, zważywszy że to bardzo małe miasto liczące 300–400 tysięcy mieszkańców, i pod tym względem nie ma wielu możliwości rozszerzenia, ale byłoby dobrze poprawić infrastrukturę — jakiś dobry centrum kongresowe, które ułatwiłoby naszą pracę, nasze możliwości, ponieważ co roku organizujemy sale, tworzymy kina plenerowe i chcemy robić rzeczy, które w innych miastach są standardem. Kiedy jedziesz do Berlina, tam już jest infrastruktura, a kiedy jedziesz do Cannes, jest Palais, gdzie wszystko się dzieje, jest niezliczona liczba sal, a my takiej infrastruktury nie mamy.

Byłoby dobrze, gdyby samo miasto trochę śledziło rozwój festiwalu — to także nasz cel, który zaczęliśmy realizować w ostatnich latach. Nie mówię tylko o Sarajewie, ale o całej Bośni i Hercegowinie, gdzie mamy równoległe projekcje lub po Sarajevo Film Festival odbywają się pokazy wybranych filmów w Mostarze, Tuzli i innych miastach. Myślę, że to bardzo ważne dla poszerzania publiczności i przybliżania jej do kina, ale na pewno pozostajemy oddani kinematografii regionalnej i regionalnym twórcom filmowym.