'Then there were some wolves...'

Een analyse van WELCOME TO SARAJEVO

Bernadette Kester

De Engels-Amerikaanse speelfilm WELCOME TO SARAJEVO (1997) verbeeldt een grotendeels waar gebeurd verhaal. Dat is op zich niet zo bijzonder. Maar in de film over de Britse oorlogscorrespondent die zich ontfert over een Bosnisch meisje, problematiseert regisseur Michael Winterbottom tevens de manier waarop de media verslag hebben gedaan van de Balkan-oorlog. En dat maakt de film interessant en een analyse ervan uitermate geschikt voor dit themanummer van TMG.

WELCOME TO SARAJEVO is een moeilijk te classificeren film.¹ Het is geen documentaire en geen fictiefilm; cinematografische beelden, gefilmd op 35 mm, worden afgewisseld met televisie- en videobeelden; de historische chronologie wordt niet strikt in acht genomen en realisme gaat gepaard aan reflexiviteit en aan wat ik noem metarealisme. Met andere woorden: het verhaal gaat over een gebeurtenis die werkelijk heeft plaatsgevonden, namelijk de 'eerste' Balkanoorlog (1991-1995), maar behalve dat de regisseur getracht heeft de belangrijkste momenten in beeld te brengen, problematiseert hij tevens de manier waarop de media verslag hebben gedaan van de oorlog. De film is dus niet alleen een realistische film, maar hij commentarieert tevens datgene wat voor realistisch doorgaat en de conventies en codes die gebruikt worden in de televisiejournalistiek. Het verhaal cirkelt rond een groepje Britse en Amerikaanse journalisten dat zich in Sarajevo bevindt. Een van hen trekt zich het lot aan van de weeskinderen in de stad en adopteert een Bosnisch meisje. De vraag hoe hij haar het land uitkrijgt fungeert als uitgangspunt voor de belangrijkste spanningsboog, daarnaast concentreert de film zich op de (problemen bij) de verslaglegging van een rampzalige actualiteit.

Om eventuele misverstanden te voorkomen: met de bovengenoemde aanduidingen is niet gezegd dat het hier gaat om een postmoderne historische film. WELCOME TOT SARAJEVO vertelt wel degelijk een verhaal en de verschillende vormen van representatie vinden plaats binnen de diëgese, dat wil zeggen het universum van de film. Bovendien is het een verhaal dat aansluit bij een 'grand récit', de film geeft uiting aan sociaal-kritische en humanistische denkbeelden en is bepaald niet gespeend van

TOUCHSTONE
HOME VIDEO

16

MIRAMAX FILMS AND CHANNEL FOUR FILMS PRESENT A DRAGON PICTURES PRODUCTION "WELCOME TO SARAJEVO" STEPHEN DILLANE WOODY HARRELSON MARISA TOMEI
EMIRA NUSEVIC KERRY FOX GORAN VISNJIC JAMES NESBITT AND EMILY LLOYD CASTING SIMONE IRELAND & VANESSA PEREIRA ORIGINAL MUSIC BY ADRIAN JOHNSTON
COSTUME DESIGNER JANITY YATES PRODUCTION DESIGNER MARK GERAGHTY EDITOR TREVOR WAITE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DAF HOBSON SCREENPLAY BY FRANK COTTRELL BOYCE
BASED ON THE BOOK "MATADOR'S STORY" BY MICHAEL NICHOLSON PRODUCED BY GRAHAM BROADBENT & DAMIAN JONES
DIRECTED BY MICHAEL WINTERBOTTOM

CHANNEL FOUR FILMS

SOUNDTRACK AVAILABLE ON MATADOR/CAPITOL/MIRAMAX CD'S AND CASSETTES
Read the Miramax book. Visit The MIRAMAX CAFE On The Internet: <http://www.miramax.com>

MIRAMAX
FILMS

moralisme. Of zoals *Le Monde* het uitdrukte: 'WELCOME TO SARAJEVO retrouve les accents d'un antique cinéma de la "prise de conscience" idéologique...' Er is dan ook geen sprake van een ironisering van de geschiedenis; pastiches of speelse anachronismen komen in de film niet voor. WELCOME TO SARAJEVO spreidt een vorm van sociaal-kritisch modernisme tentoon zonder conventioneel te zijn – ervan uitgaande dat modernisme in ons postmoderne tijdperk passé is. Misschien komt de lezer aan het eind van dit essay wel tot de slotsom dat de film toch conventioneel is of zich juist in het schemergebied tussen modernisme en postmodernisme bevindt. Classificatie of categorisering is echter niet het doel van dit artikel. Ik wil via een analyse aantonen dat de film vragen oproept die zich uitstrekken tot het terrein van de eerder genoemde -ismen en dat hij een aantal dilemma's aan de orde stelt die onder meer te maken hebben met het representeren van de actualiteit.

Betrokken

WELCOME TO SARAJEVO mag dan niet tot één specifiek genre behoren, hij geeft niettemin op indringende wijze een beeld van de oorlog die in de eerste helft van de jaren negentig in Bosnië woedde. Als belangrijkste standplaats is gekozen voor Sarajevo, kort nadat de Bosnische Serviërs in mei 1992 hun belegering van de stad zijn begonnen. WELCOME TO SARAJEVO is zowel een historische film als een oorlogsfilm, maar volgt niet de conventies van geen van beide. Door een niet-conventionele vorm te kiezen, maakte regisseur Michael Winterbottom tegelijkertijd een film over representatie. Hij deed dit op een totaal andere manier dan Emir Kusturica in UNDERGROUND; minstens zo indringend, maar ook minder controversieel.

De representatietechnieken die Winterbottom gebruikt, hangen nauw samen met de belangrijkste subtekst van de film, namelijk de positie van degene(n) die het geïnteresseerde of belanghebbende publiek dagelijks voorzien van beelden en teksten over de oorlog: de oorlogsverslaggever(s). Hoewel het filmen vanuit het perspectief van de journalist niet nieuw is – bekende titels in dit verband zijn THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY, PROFESSION REPORTER EN THE KILLING FIELDS – ligt het narratieve uitgangspunt vaker bij een militaire gevechtseenheid of bij de slachtoffers van oorlogshandelingen, of bij beide. In het geval van de journalist hebben we te maken met iemand die in principe tot geen van beide partijen behoort. Hij of zij is een 'vertaler' en een 'bemiddelaar', iemand die ervaringen, waarnemingen en kennis omzet in en bewerkt tot begrijpelijke, bevattelijke (en vaak ook sensationele) beelden en teksten. Zo dicht op en tussen beide partijen staan – niet alleen tussen de vijandelijke kampen

maar ook tussen militairen en burgers – brengt dilemma's met zich mee. Het grootste dilemma is de (innerlijke) strijd tussen waarneming en betrokkenheid, tussen rapporteren en ingrijpen. Uiteraard moet de journalist daar een bepaalde ethische gevoeligheid voor bezitten, een eigenschap die meestal als onwenselijk wordt ervaren, niet in de laatste plaats door de journalist zelf. Immers waarnemen, interpreteren en rapporteren is waar het om gaat in dit metier.

Of zoals John Taylor het met betrekking tot oorlogsfotografen uitdrukte:

"The idealized version of the photo-journalist is someone who stands outside the event – a neutral eye. Even though this is impossible, photographers are not supposed to interfere in history. When they do, and are exposed for staging or provoking incidents, they cast doubt on the authenticity of photographic realism."

Ook hierin wijkt de film af: de verslaggever doet weliswaar wat hij geacht wordt te doen, maar op een bepaald moment – halverwege de film – grijpt hij in en raakt hij letterlijk betrokken. Door dit ingrijpen komen we tijdens het historische 'evenement', via de bemiddelaar, terecht bij een specifieke groep slachtoffers: kinderen. Zo doorloopt de toeschouwer het traject van het algemene, afstandelijke naar het bijzondere, individuele en emotioneel-ethische.

Uit het voorgaande kan worden afgeleid dat de film zich rond ten minste vier belangwekkende thema's beweegt: de Joegoslavische burgeroorlog, de positie van de oorlogsverslaggever, het dilemma van waarnemen of ingrijpen en het probleem van de representatie. Deze thema's zijn ingeweven in het verhaal van *WELCOME TO SARAJEVO*, dat vertelt over de Britse journalist Michael Henderson (gespeeld door Stephen Dillane) die voor Independent Television Network (ITN) de oorlog in Bosnië verslaat in de periode 1992-1993 – dat beweert althans de inleidende tekst die voorafgaat aan de film. Samen met journalisten van andere persbureaus bevindt Henderson zich in het Holiday Inn te Sarajevo. Soms opereren ze als groep en soms individueel, dat wil zeggen als journalist vergezeld door een cameraman. Henderson is getuige van verschillende aanslagen en komt op een bepaald moment in aanraking met een soort ondergronds onderkomen voor weeskinderen. Hij raakt getroffen door de ellendige omstandigheden waarin jonge tot zeer jonge kinderen en zelfs zuigelingen verkeren en maakt uitgebreide tv-reportages om de internationale gemeenschap te confronteren met haar passieve houding. Ter plekke ontmoet hij het negenjarige meisje Emira en de baby 'Road Runner' waarvoor zij de zorg op zich heeft genomen. Emira vraagt Henderson of hij haar meeneemt en gedachteloos belooft hij dit. Wanneer zij hem even

later aan zijn belofte herinnert, maakt hij er serieus werk van. In samenwerking met de VN wordt een kindertransport georganiseerd en het lukt Henderson om Emira naar Engeland te krijgen. Road Runner is onderweg door de *cetniks* weggevoerd. Als plotseling Emira's moeder – na haar dochter een lange tijd verwaarloosd te hebben – contact zoekt, gaat Henderson terug, ziet in welke slechte omstandigheden zij verkeert en laat haar kijken naar videobeelden van de gelukkige Emira. In een telefoongesprek met haar moeder verklaart het meisje dan ook dat ze niet terug wil. Haar moeder ondertekent vervolgens een formulier waarmee ze toestemt in de adoptie van Emira door Henderson.

Beeld uit *WELCOME TO SARAJEVO*.
Reporter Michael Henderson (Stephen Dillane) en het Bosnische meisje Emira (Emira Nusevic)
Bron: Buena Vista International

De historische dimensie

WELCOME TO SARAJEVO refereert op twee manieren aan de werkelijkheid buiten de film. Als eerste uiteraard aan de oorlog zelf – 'The film is based on actual events that took place in 1992 en 1993' – en als tweede aan een boek getiteld *Natasha's Story* (1993), geschreven door Michael Nicholson, verslaggever bij ITN. In de film heet Nicholson Michael Henderson; een al te letterlijke vertolking van een reël bestaand persoon heeft Winterbottom willen vermijden. En inderdaad beoogt de film meer te

zijn dan uitsluitend de weergave van de persoonlijke lotgevallen en acties van een ITN-journalist en daarmee meer dan een al te trouwe vertolking van het boek. De dimensie van de persoonlijke ervaringswereld, de getuigenis, is in de film verweven met de algemeen historische dimensie van de oorlog. Beide gebeurtenissen – de oorlog en het proces dat leidt tot de adoptie van een Bosnisch meisje – hebben daadwerkelijk plaatsgevonden en worden vanuit bepaalde perspectieven belicht, namelijk vanuit het personage van Henderson en vanuit de journalistieke professie, met zijn aandacht voor *scoops*: opvallende gebeurtenissen die interessant en sensationeel genoeg worden geacht om op televisie of als geschreven tekst of foto in de pers te verschijnen.

Een aantal scoops betreft gebeurtenissen die de historische dimensie van de film markeren. Vreemd genoeg spelen de eerste gebeurtenissen zich niet af in de periode 1992-1993, zoals de inleidende tekst bij de film aangeeft. Ze vinden plaats in 1991 en 1994 en hebben respectievelijk betrekking op de val van Vukovar (een plaatsje in Oost-Kroatië) in november 1991 en de aanslag op een marktplaats in Sarajevo in februari 1994. Dan volgt de wereldschokkende gebeurtenis van de ontdekking van de concentratiekampen bij Omarska begin augustus 1992. Andere nieuws-items die in beeld komen, hebben te maken met het bezoek van Britse en Franse politici, of hun verschijning op de tv, VN-onderhandelaars en andere hoogwaardigheidsbekleders die waarschuwende woorden laten horen en tegelijkertijd pleiten voor voortzetting van een (militaire) non-interventiepolitiek.

Door een niet-chronologische volgorde toont de filmmaker dat hij niet uit is op het afdraaien van een geschiedenisles of het geven van een historisch overzicht van de oorlog in Bosnië. Het lijkt hem eerder te gaan om het weergeven van drie essentiële elementen van deze specifieke oorlog: vluchtelingen (Vukovar), burgerslachtoffers (markt) en concentratiekampen. Tegelijkertijd – en dat is in deze context misschien nog wel belangrijker – zijn dit precies de gebeurtenissen die in de media breed werden uitgemeten. Ze waren met andere woorden treurig, bloederig en afschrikwekkend genoeg om als belangrijk nieuwsitem te gelden.⁴ Maar behalve het mogelijk essentiële en schokkende karakter dat de drie gebeurtenissen gemeen hebben, verschillen zij van elkaar op het niveau van de filmische verbeelding. Ze zijn namelijk elk afzonderlijk op een andere cinematografische wijze voorgesteld.

Vukovar, november 1991: tegen de achtergrond van een enorme tank en een kapotgeschoten watertoren drinken vijf Servische soldaten op de verovering van het Kroatische stadje: 'Leve de bevrijders van Vukovar. Onze vlag zal wapperen op onze toren'. Vervolgens neemt de camera het *point of view* (POV) van een auto aan en rijdt – in *long take* – door een

langgerekte lege straat, met aan weerszijden kapotgeschoten huizen, begeleid door het geluid van Servische strijdlieden en mitrailleurshoten. Dan volgt een kort shot van een wegversperring, gevolgd door beelden van een enorme stroom vluchtelingen. Op dat moment verschijnt op de voorgrond een journalist in beeld (het personage Michael Henderson) die vertelt dat Vukovar is gevallen, veranderd in een puinhoop, en dat de inwoners naar Bosnië vluchten. 'We must face the possibility that THIS is only the beginning.' Na deze korte scène verschijnen de begintitels van de film in beeld.

Deze scène zou vrij klassiek zijn – introductie van tijd, plaats en hoofdpersonage – als de beelden niet omkaderd waren door vier brede zwarte randen, alsof zij afkomstig waren uit een in de bioscoop vertoonde film en de filmkijkers (wij dus) zich op de hoogte bevinden van het projectiegeat. Bovendien veranderen de beelden langzaam van zwart-wit in kleur. Een afstandelijke en, letterlijk, verheven toeschouwerspositie gaat gepaard aan een langzaam grotere betrokkenheid, gesymboliseerd door de toename van kleur. Tegelijkertijd zegt dit ook iets over onze positie als abstracte toeschouwer – de westerse positie ten opzichte van gebeurtenissen in de wereld en onze destijds geringe mate van betrokkenheid. En ook over datgene wat wij in de media geprojecteerd krijgen, respectievelijk projecteren, en tot slot over onze afhankelijkheid van internationale verslaggevers.

De aanval op de marktplaats in Sarajevo is, in tegenstelling tot de Vukovar-scène, ingebed in de diëtese van de film. Henderson en zijn collega-journalisten, altijd inclusief cameramannen, hebben van de aanslag vernomen en arriveren op de plek des onheils. Als zij de hoek om rennen en het bloederige tafereel op de markt voor hun ogen opdoemt, verstart het beeld – letterlijk een *stop motion* – en zonder dat er al iets van getoond is, zien we de ramp op hun gezichten weerspiegeld. De luchtig pingelende pianomuziek stopt abrupt en heel kort zijn de beelden zonder geluid of muziek. Na de stop-motionopname verwachten we een POV-shot vanuit de groep journalisten met een totaalshot van de markt. Die verwachting komt niet uit, het is zelfs niet duidelijk welk POV wordt aangenomen, wel dat het de zoeker van een televisiecamera is. De materialiteit van het beeld verandert en het camera-oog beweegt hortend en neerwaarts – in medium close-up – over de her en der verspreid liggende mensen en toont niets ontziend de verwondingen, plassen met bloed en verminkte ledematen van de getroffenen, of wat daar nog van over is. Helpers en omstanders versjouwen de lichamen die dood, levend of iets daartussenin zijn. Ook registreert de camera de talrijke cameramannen en fotografen die volop bezig zijn opnamen te maken. Dan verschijnt Henderson weer in een normaal cinematografisch beeld, op de voet ge-

volgd door Greg zijn cameraman. Nadat hij van de schrik bekomen lijkt, geeft hij haastig door wat Greg allemaal met zijn camera moet registreren. Je zou kunnen zeggen dat we zien hoe de reporter hier in zijn hoofd al een beeldverhaal samenstelt: 'Greg, get the vegetables, the bags (...) the guy with the eye (...) get the bread'; Greg filmt een oude vrouw die wanhopig op haar toestand wijst. Opnieuw klinken er schoten, de mensen vluchten naar de kant en met een medium close-up van Henderson eindigt de scène met een abrupte overgang naar een andere locatie: het ziekenhuis waar de gewonden worden binnengebracht.

Een niet onbelangrijk element in deze scène is de muziek, die kort na het stille moment aan het begin inzet: het *Adagio* van Albinoni. Een weemoediger en treuriger muziekstuk is nauwelijks voorstelbaar. Door deze keuze en de combinatie van beeld en muziek kreeg de film van een criticus in *Le Monde* het verwijt 'une certaine esthétisation de la violence réelle' te zijn.⁵ En hij was niet de enige; menigeen sprak ook van een 'sentimentalisering'.⁶ Om dit soort muziek bij dergelijke beelden te gebruiken, is inderdaad een platitude die bijna schokkend is. Scenarioschrijver Frank Cottrell Boyce verklaarde de muziekeuze van de regisseur, indirect, als volgt: 'There was Verdran Smiljovic who organized musicians everywhere to play Albinoni's *Adagio for Strings* at midday on the day the UN Council of Ministers came to visit'.⁷ Daar heeft de toeschouwer in principe geen boodschap aan: het gaat immers om wat de film zelf toont of al dan niet verklaart. Feitelijk heeft de regisseur de muziek hier wel als een extra dramatiserend element gebruikt en niet zoals bijvoorbeeld Alain Resnais in *NUIT ET BROUILLARD* als een contra-punctisch aspect dat distantiërend werkt en tegelijkertijd de toeschouwer bewust maakt van de functie die muziek bij mensonterende beelden vaak vervult. Modernistisch is Winterbottoms keuze allerm minst te noemen.

De bewuste aanval van de Bosnische Serviërs op een markt in Sarajevo vond plaats op 5 februari 1994, 68 mensen kwamen erbij om het leven. Deze massaslachting onder de burgerbevolking kreeg veel aandacht in de media, hetgeen weer leidde tot grote verontwaardiging in de internationale gemeenschap en uiteindelijk tot een ultimatum van de NAVO aan de Bosnische Serviërs, ook al gaf de hoek van de granaatinslag aan dat het projectiel uit de door de moslims bezette zone afkomstig was.⁸ De filmdede pers heeft het voorval uitgebreid gecoverd en er zijn dan ook veel televisiebeelden van. In de bewuste filmscène zijn oorspronkelijke televisiebeelden en fake video-opnamen gecombineerd met geënceneerde 35mm-beelden. Hier speelt Winterbottom een spel met de conventies van authenticiteit, met de ambiguïteit van de camera als getuige. De betekenis die de marktscène in de film heeft, is tweeledig. Allereerst zien we dat Henderson midden in het drama zelf aanwezig is en de distantie heeft

laten varen die hij nog wel behield in de Vukovar-scène, waarin hij zich op de voorgrond bevond en de vluchtelingenstroom op de achtergrond. Manipulaties in montage, gebruik van stop-motion, de ontstelde gezichten van de journalisten én de muziek brengen de emotionele betrokkenheid van Henderson voor het eerst scherp in beeld. Een overeenkomstige ontwikkeling is de voorzichtige opheffing van de non-interventiepolitiek van de NAVO en de VN. Dit betekende dat voor het eerst militaire middelen werden opgevoerd als dreigement, en vervolgens ook werden ingezet – zij het op beperkte schaal: eind februari werden vier Servische vliegtuigen neergeschoten nadat zij een munitiedepot hadden gebombardeerd. Na de zomer van 1994 hebben er nog enkele luchtaanvallen plaatsgevonden. De internationale betrokkenheid loopt hier dus parallel aan Hendersons individuele betrokkenheid.

Hoeveel media-aandacht de morteraanval op de markt in werkelijkheid ook gekregen heeft, in de film wordt deze scoop verdrongen – althans in de Britse pers en door ITN – door een triviaal nieuwsitem, namelijk de scheiding van de hertog en hertogin van York. Het is duidelijk dat Winterbottom met dit voorval de zekere willekeur wil laten zien waarmee sommige items wel en andere niet sensationeel of belangrijk genoeg worden bevonden door de tv-netwerken om als opening in het Journaal te gelden. Opnieuw wordt hiermee bovendien uitgehaald naar de beperkte daadkracht die de West-Europese gemeenschap ten aanzien van de burgeroorlog toonde.

De derde scène die de historische werkelijkheidsdimensie in de film markeert, is de scène waarin beelden uit augustus 1992 van het interneringskamp Omarska worden getoond. Hier is geen poging gedaan om de journalist vóór of in de gebeurtenis, tussen de slachtoffers zelf, te plaatsen of tv-beelden af te wisselen met ensceneringen. We zien de beelden van de broodmagere gevangenen achter prikkeldraad, beelden die onmiddellijk associaties met de Duitse concentratiekampen oproepen. Enkele momenten later worden de beelden van de gevangenen afgewisseld met journaalbeelden waarin wereldleiders en diplomaten tegenstrijdige conclusies aan het drama verbinden. Terwijl Clinton zegt dat de wereld niet langer afzijdig kan blijven, brengt de diplomaat Pete Williams naar voren dat de beelden op zichzelf nog geen bewijs zijn van een systematische massamoord. Als sluitstuk fungeert de latere EU-vertegenwoordiger David Owen die iedereen de illusie tracht te ontnemen dat het Westen dit probleem zonder meer kan oplossen. Deze scène onderstreept opnieuw de schijnbaar machteloze en gedistantieerde houding van de westerse politiek.⁹

De rol van de journalist is in deze scène weer anders dan in de voorgaande twee historiserende fragmenten: de verslaggever komt er eenvou-

dig niet aan te pas. We zien geen beelden waarin de reporter bij de gevangenen staat of met hen praat. De beelden zijn, blijkbaar vanwege hun grote zeggingskracht, zonder tussenkomst weergegeven.¹⁰ Uiteraard hebben zij wel een bepaalde positie in de diëtese van de film. Zo is de reportage niet afkomstig van Henderson, maar van een Amerikaanse journalist Flynn en zijn Britse collega Anny McGee.¹¹ Het personage Flynn wordt vertolkt door de enige steracteur die de film rijk is, Woody Harrelson. Harrelson trekt dan ook de nodige aandacht en is duidelijk getypecast als een ruwe-bolster-blanke-pit figuur. In vele opzichten is hij het tegendeel van de Britse reporter Henderson. Terwijl de laatste ingetogen, serieus en politiek correct wordt neergezet – Henderson heeft vrouw en kinderen die hij regelmatig belt –, straalt Harrelsons personage Flynn cynisme en onverschilligheid uit. Hij is iemand die meer geïnteresseerd lijkt in zijn vrouwelijke collega's en in wat hij aan drank en andere lekkernijen op de zwarte markt weet te veroveren, dan in wat er allemaal om hem heen gebeurt. Let wel: 'lijkt', want uiteindelijk is het deze reporter die met zijn collega verantwoordelijk is voor die uitermate belangrijke scoop: de interneringskampen. Dat zoeken naar scoops onderscheidt hem van Henderson. Terwijl deze zich bezighoudt met zoiets 'onbelangrijks' of weinig sensationeels als Bosnische weeskinderen, stort Flynn zich in het avontuur door op Servisch grondgebied de kampen te bezoeken. Het is dan ook Flynn die op Hendersons actie reageert met: 'We're not here to help. We're here to report.'

In de beginscène zien we Flynn eveneens in een heldenrol. Terwijl de camera's draaien en een scherpschutter uiterst doeltreffend actief is geweest en nog immer zijn geweer in de aanslag heeft, zien we hoe Flynn in beeld springt en met gevaar voor eigen leven een priester helpt om een neergeschoten oudere vrouw een nabijgelegen kerk in te dragen. Zijn branie-achtige houding wekt de suggestie dat hij doelbewust een dramatische en spannende reportage wilde maken. Terwijl de andere journalisten deze scène gretig registreren, loopt Henderson terug naar zijn auto met een verbaasde cameraman in zijn kielzog. Dat aan deze tegengestelde handelingen (Flynn versus Henderson) direct een morele lading wordt gegeven, komt naar voren in de volgende dialoog:

Jane (Hendersons producent): 'Why has anyone else got this amazing footage but not us?'

Henderson: 'Well personally, I blame a general decline in journalistic standards; what about you Greg?'

Greg: 'It's all that news-is-entertainment bollocks isn't it? So patronizing. I hate that.'

Henderson: 'Yeah I hate that too. What about you Jane?'

Jane: 'I think he [Flynn] did something brave and the viewer will always respond to bravery.'

Aansluitend schakelt de film over naar de foyer van het Holiday Inn waar de verenigde internationale pers, na het zien van de journaalbeelden, Flynn enthousiast toejuicht. Dit maakt Henderson tot een outsider... Terwijl Flynn het middelpunt van de aandacht lijkt te zoeken, trekt de politiek correcte Henderson zijn eigen 'onzichtbare' plan.

Tot zover in de analyse komt *WELCOME TO SARAJEVO* over als een film die opgebouwd is rond een aantal klassieke opposities. Deze strekken zich uit van de typering van journalisten (introvert versus extravert; held versus anti-held), ethisch handelen (waarnemen versus ingrijpen), representatievormen (enscenering versus archief- en journaalbeelden; fictie versus documentaire); verschillende vormen van nieuws ('sensatie' versus serieuze verslaglegging) tot ten slotte de tegenstelling individu (de verslaggever) versus internationale gemeenschap.

Beeld uit *WELCOME TO SARAJEVO*. Links oorlogsverslaggever Michael Henderson (Stephen Dillane) temidden van collega's.
Bron: Buena Vista International

De individuele dimensie

De verschillende 'strijdpunten' komen vooral in de eerste helft van de film aan de orde. Dat deel is dan ook van algemenere aard dan de tweede helft van de film, waarin de focus hoofdzakelijk op Henderson en Emira gericht is. Dit betekent dat de verhaalstructuur alleszins afwijkt van een klassieke opbouw en hetzelfde geldt voor de constructie van personages. In de eerste helft weet de kijker eigenlijk niet goed waar het verhaal heen zal gaan. Er wordt immers geen duidelijke protagonist opgevoerd met een duidelijk doel, verlangen en specifieke karaktereigenschappen. Het conflict dat in ieder verhaal als motor fungeert en gewoonlijk na de openingsscène geïntroduceerd wordt, is hier in eerste instantie niets meer dan het oorlogsconflict en niet een conflictsituatie waarin een bepaald personage verkeert. Tenslotte oefenen de oorlogscorrespondenten slechts hun vak uit, niets meer en niets minder, inclusief de gebruikelijke problemen die daarbij komen kijken.

Het 'echte' verhaal begint dan ook pas wanneer een individueel personage, Henderson, zichzelf een doel stelt. Vanaf het moment dat hij Emira het land probeert uit te krijgen, zet hij een duidelijke verhaallijn in gang en krijgt hij tegenwerking dan wel hulp om dat doel te bereiken. Het spel tussen medewerking en tegenwerking brengt de noodzakelijke spanning in het relaas. Vooral de blokkades die overwonnen moeten worden om Emira het land uit te krijgen leiden soms tot bloedstollende scènes. Zo is er de scène waarin een Bosnische cetnik de touringcar binnenkomt en links en rechts kinderen van hun zitplaats plukt. Daaronder bevindt zich ook de baby die Emira onder haar hoede had genomen. Eerst wordt als reden opgegeven 'verdenking van een moslim-identiteit', denigrerend aangeduid als *Balija* (Servo-Kroatisch voor 'vieze boer'), daarna ook vanwege de Servische identiteit: 'It's not patriotic for Serb children to leave greater Serbia'. Triomfantelijk worden de kinderen in een legertruck afgevoerd. Deze en andere scènes vormden voor sommige critici aanleiding om delen van de film te associëren met de conventies van een actiefilm.¹² Ook de *cliffhanger* in de laatste sequentie voert het adrenalinepeil op: zou Emira's moeder het meisje weer opeisen en terugwerpen in de ellende of gunt zij haar een gelukkig en comfortabel leven aan de andere kant van Europa? Het uiteindelijke *happy end* vormde voor velen duidelijk de reden om de film als sentimenteel en melodramatisch te bestempelen.

Kortom, tegen de wetten van Hollywood in blijft de protagonist een *flat character* en begint de plotlijn zich pas in een laat stadium te ontwikkelen. We zouden kunnen stellen dat na de uiteindelijke (directe) betrokkenheid van de journalist en de internationale gemeenschap, dan ook de kijker bij de gebeurtenissen betrokken raakt. Ook het caleidoscopische

karakter en de ambiguïteit van de representaties stroken niet met het klassieke Hollywood-stramien. De montage dient bovendien alles behalve de continuïteit. Het eerste deel hangt aan elkaar van *jump cuts* binnen of tussen het verschillende beeldmateriaal en zowel de dialogen als de handelingen worden voortdurend onderbroken in de interruptieve stijl die de film kenmerkt.¹³ Michael Atkinson merkt in *Film Comment* dan ook trefkend op dat de film 'shot and cut like a heart attack' is.¹⁴

Zoals uit het voorgaande genoegzaam blijkt, spelen kinderen een belangrijke rol in de film. Terwijl in het eerste gedeelte van de film de oorlog letterlijk en figuurlijk vanuit het soms cynische en bravoure-achtige perspectief van de volwassenen wordt belicht, staat in het tweede deel de belevingswereld van op zichzelf teruggeworpen kinderen centraal. Toch is de scheiding tussen de twee werelden niet steeds zo strikt. Reeds in het eerste deel zien we bij Henderson tekenen van fascinatie en een betrokkenheid bij kinderen die slachtoffer van het oorlogsgeweld zijn geworden. In één geval is sprake van een bijna surrealistische benadering. Het misdienaartje, in vol ornaat, dat in de eerste scène getuige is van de moord-aanslag door een sluipschutter, loopt vóór Henderson en zijn cameraman, die naarstig op zoek zijn naar hun vervoermiddel, uit en draait zich met vragende blik aan het einde van een steeg om naar beide mannen – einde scène. Later in de film keert het jongetje, in dezelfde context, terug in Hendersons droom-nachtmerrie, maar deze keer is zijn habijt met bloed besmeurd en vraagt hij waarom ze hem achtervolgen. Wellicht gaat het hier om de vraag die Henderson zichzelf onbewust stelt: waarom wil ik een kind uit deze misère redden, terwijl de oorlog voor al die anderen blijft voortduren? Het misdienaartje is in de film een soort repeterend element, vergelijkbaar met het meisje met de rode cape dat Steven Spielberg als een 'rode draad' door SCHINDLER'S LIST liet lopen.

Alle opmerkingen over sentimentaliteit ten spijt, weet de regisseur de kinderen op een vrij onderkoelde manier voor te stellen. Het zijn nuchtere, geharde en zich aan de omstandigheden aanpassende kinderen. Hoewel hun kwetsbaarheid buiten kijf staat, worden ze niet op een vertederende manier in beeld gebracht. Dit blijkt vooral uit de scène waarin hij enkele weeskinderen, in het kader van zijn reportage, aan het woord laat over hun situatie. Ze vertellen kort iets over een achtergrond en hun verlangens nu ze zoveel verloren hebben. Door het gebruik van een vorm van *oral history* voegt Winterbottom een ander niveau toe aan de historische representatie. Uiteraard hebben de fragmentarische verhalen in de film tot doel de internationale gemeenschap over het lot van deze oorlogsslachtoffers te informeren, maar tegelijkertijd zouden zij als op zichzelf staande getuigenissen van de oorlog kunnen dienen. Het is dan ook via deze weg dat de kijker kennismakt met de achtergrond van Emira:

'My name is Emira. I have been here [in het weeshuis] a long time but now I would like to leave. I was born on a farm. We had a donkey. One day some soldiers came... The soldiers came and took away my father. My mother was very upset, then a big bomb came through the roof, so we had to run away with my brothers. Then they all stepped on landmines and they were blown sky-high except my mother and she was run over by a tank! Then there were some wolves...' ¹⁵

Het is duidelijk dat in Emira's geheugen reële gebeurtenissen en fantasie in elkaar overvloeien. Zo blijkt haar moeder nog in leven te zijn. Buiten de realiteit van moord, verkrachting en marteling geeft ze echter een belangrijke essentie weer, niet alleen van haar eigen beleving, maar ook van die van andere kinderen (en volwassenen).

Zoals de film, vanuit het perspectief van de journalistieke professie, overgaat van het algemene naar het individuele perspectief, zo loopt parallel hieraan de overgang van *history* naar *memory*: de historische feiten en de herinneringen eraan. Het risico van deze benadering is echter dat het gebruik van kinderen kritiek uitlokt als zou het een al te opvallend en conventioneel retorisch middel zijn. Beelden van kinderen in dit soort erbarmelijke situaties worden immers niet zelden ingezet bij hulpacties en doen het goed op de voorpagina's van dagbladen. De manier waarop kinderen in de film figuren is dus op zijn minst ambivalent, ook al wordt deze reportage van Henderson niet voorgesteld als een scoop en dus niet als sensationeel nieuwsitem gepresenteerd.

Het zijn precies deze en andere ambivalenties en tegenstellingen die de film tot een uitstekend object van analyse maken wanneer het gaat om verschillende manieren van historische representatie en de vragen die deze oproepen. Zonder films per se te willen onderbrengen in categorieën als modernisme en postmodernisme, dienen deze -ismen, maar dan in de vorm van theoretische benaderingen, als instrumenten om de eigen vragen te scherpen, de analyse te verdiepen en de als natuurlijk en transparant gepresenteerde beelden te compliceren. Het abstraheren en problematiseren van personages, gebeurtenissen en beeldmateriaal kan inzicht bieden in patronen, kaders en betekenissen van films waarin historische gebeurtenissen worden voorgesteld. Uiteraard zijn juist de films die vragen oproepen, ambivalent blijven en hun eigen vermogen tot representeren ter discussie stellen, kortom de minder eenduidige films, het interessantst. En zo'n film is *WELCOME TO SARAJEVO*.

Noten

- 1 WELCOME TO SARAJEVO. Engels-Amerikaanse co-productie, 1997; regie: Michael Winterbottom; scenario: Frank Cottrell Boyce; camera: Daf Hobson; montage: Trevor Waite; muziek: Adrien Johnston; cast: Stephen Dillane (Michael Henderson); Woody Harrelson (Flynn) Marisa Tomei (Nina); Emira Nusevic (Emira); Kerry Fox (Jane Carson) e.a.; productiemaatschappijen: Channel Four, Miramax, Dragon Pictures.
- 2 J.-F.R., 'Welcome to Sarajevo', *Le Monde* 15-1-1998, p.28.
- 3 J. Taylor, *War photography. Realism in the British press*, Londen en New York 1991, p. 13.
- 4 Dit laatste werd overigens niet overal als zodanig opgevat, iets waarop ik later in dit artikel nog terugkom.
- 5 J.-F.R., 'Welcome to Sarajevo', p.28.
- 6 X. Brooks, 'Welcome to Sarajevo', in: *Sight and Sound*, 11, november 1997, p. 56; E. O'Neill, 'Welcome to Sarajevo. Toute l'apreté du monde', in: *Positif* 443, januari 1998, p. 27.
- 7 F. Cottrell Boyce, *Welcome to Sarajevo*, Londen 1997, p. viii.
- 8 D. Owen, *Balkan Odyssey*, Londen 1995, p. 55-62.
- 9 R. Detrez, *De sloop van Joegoslavië. Relas van een boedelscheiding*, Antwerpen 1996, p. 296-297. Detrez acht de waarneming dat de internationale gemeenschap afzijdig bleef 'totaal misplaatst': 'Geen enkel ander conflict gaf ooit aanleiding tot zo'n diplomatieke bedrijvigheid en tot de ontplooiing van zulke militaire aanwezigheid, zij het met beperkte *peace keeping*-bevoegdheden, als de (burger)oorlog in Kroatië en Bosnië.'
- 10 Boyce schrijft in zijn gepubliceerde scenario: 'Cut to: concentration camp footage. Day. This should be newsreel footage. It should just blow into the middle of the film like a bitter wind.' Boyce, *Welcome to Sarajevo*, p. 74.
- 11 Het is niet helemaal duidelijk bij welk persbureau Anny McGee is aangesloten. In ieder geval heeft zij een onvervalst Brits accent en meerdere zaken verwijzen naar haar Britse afkomst.
- 12 U. Jenny, 'Frontschwein im Mediengeschäft', in: *Der Spiegel* 24, 8-6-1998, p. 204.
- 13 O'Neill, 'Welcome to Sarajevo', p. 27.
- 14 M. Atkinson, 'Cinema as heart attack', in: *Film Comment*, januari-februari 1998, p. 45.
- 15 Boyce, *Welcome to Sarajevo*, p. 62.