

Eindscriptie

Enrique J. Aburto Aguilar 3674673

Docent: Dr. Hendrik Henrichs

Hotel Rwanda. De discrepanties tussen de film en de schriftelijke weergave van de genocide.



Inhoudsopgave

1. <u>Inleiding</u>	4
1.1 Oriëntatie en casustheorie.....	4
1.2 Rechtvaardiging.....	6
1.3 Verantwoording.....	7
1.4 Vraagstelling.....	10
2. <u>Kernbegrippen over het academische debat over <i>History in Images/History in Words</i></u>	11
2.1 <i>History in Images/History in Words</i>	11
2.2 Deelconclusie.....	14
3. <u>Schriftelijke weergave van de genocide in Rwanda</u>	16
4. <u>Hotel Rwanda en het <i>History in Images/History in Words</i> debat</u>	20
4.1 Synopsis van de film.....	20
4.2 De barscène: hoe de Hutu en Tutsi identiteiten in de film weergegeven worden ten opzichte van de schriftelijke weergave.....	21
4.2.1 Analyse van het filmfragment.....	21
4.2.2 Ideologische kritiek.....	24
4.3 De Konvoiscène.....	27
4.3.1 Schriftelijke weergave.....	27
4.3.2 Analyse van het filmfragment.....	28
4.3.3 Ideologische kritiek.....	31
4.4 Hoe de RTLM radio wordt geportretterd in de film ten opzichte van de schriftelijke weergave.....	35
4.4.1 Analyse van het filmfragment.....	35
4.4.2 Ideologische kritiek.....	36
4.5 Deelconclusie.....	36
5. <u>Conclusie</u>	38
5.1 Samenvatting deelconclusies.....	38
5.2 Antwoord op hoofdvraag.....	39
5.3 Discussie.....	40
6. <u>Literatuurlijst</u>	41

1. Inleiding

1.1 Oriëntatie en casustheorie

Op 7 augustus 2014 publiceerde Alex von Tunzelmann een recensie in *The Guardian* over de door Terry George geregisseerde film *Hotel Rwanda*. Het artikel gaat over de historische waarheid van de film, of de film trouw is gebleven aan de feitelijke gebeurtenissen. Von Tunzelmann betoogt met name dat de gebeurtenissen niet, zoals aan het einde van de film, een *happy ending* hadden. Veel andere auteurs en overlevenden van de genocide die in het *Hotel des Milles Collines* hun schuilplaats hadden, zijn van mening dat de gebeurtenissen zoals die geportretteerd worden in de film in werkelijkheid op een andere manier hebben plaatsgevonden.

Paul Rusesabagina, de persoon waarop de film gebaseerd is en tevens hoofdpersoon van de film, fungeerde als adviseur van de film om de historische waarheid te kunnen weergeven. Zelfs in de autobiografie van Paul Rusesabagina zijn er grote verschillen tussen de beschreven feiten en de inhoud van de film. Deze verschillen zijn opmerkelijk gezien het feit dat het boek geschreven werd na het maken van de film. Het is mogelijk dat het succes van de film en zijn personage de herinneringen van Paul Rusesabagina enigszins hebben veranderd, om zichzelf meer als held te kunnen portretteren. Er zijn gebeurtenissen die nooit hebben plaatsgevonden, er zijn gebeurtenissen bewust weggehaald en er zijn zelfs personages verzonnen in de film.

Niettemin houdt de regisseur van de film vol dat de film een waargebeurd verhaal is.¹ Op alle posters en covers van de DVD's van de film staat 'A true story', zoals te zien is op de afbeelding op de tweede pagina. Dat wil echter nog niet zeggen dat Terry George –de regisseur—de gebeurtenissen in het *Hotel des Milles Collines* en het leven van Paul Rusesabagina in de lente van 1994 exact heeft weergegeven zoals ze gebeurd zijn.

Was het een wetenschappelijk schriftelijke historische weergave geweest, dan zou het verhaal van *Hotel Rwanda* zeker geen *peer review* overleven. De film presenteert geen wetenschappelijke historische waarheid, maar veeleer een symbolische historische

¹ Terry George, 'Smearing a hero' (versie 10 mei 2006), <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/05/09/AR2006050901242.html> (5 juni 2015).

waarheid. De waarheid in de film is 'the horror [van de genocide in Rwanda], the world's avoidance of the slaughter, and, most of all, the heroism of a handful of Rwandans at the Milles Collines hotel in Kigali'.² Of de gebeurtenissen, de acties en het bestaan van de personages in de film kloppen of niet, betekent voor de regisseur dus niet dat het geen waargebeurd verhaal is.

Sinds 1988 bestaat er een academisch debat over de historische nauwkeurigheid en waarde van de audiovisuele media. Een aantal belangrijke historici en andere academici betoogden dat de historische nauwkeurigheid van schriftelijke weergave (*historiography of History in Words*) aan de ene kant, en audiovisuele weergave van het verleden aan de andere kant (*historiophoty of History in Images*), met verschillende maatstaven dienden te worden getoetst.

De film is niet helemaal trouw aan de historische schriftelijke weergave van de genocide in Rwanda en wat er in de *Hotel des Milles Collines* gebeurd is, maar dat betekent niet dat de film geen historische waarde heeft voor een historicus. De historische waarheid die geportretteerd wordt in de film *Hotel Rwanda* is wat Willem Hesling de '*poetic-symbolic historical truth*' noemt, die in tegenstelling tot de '*scientific historical truth*' gebeurtenissen transformeert door het gebruik van symbolisme en verbeelding. Volgens Hesling portretteert film het verleden niet altijd letterlijk, maar ook in metaforische zin.³ Als Terry George beweert dat 'to make a film of a true story you must compress timelines, create composite characters and dramatize emotions',⁴ verwijst hij naar die metaforische zin.

Het is ook interessant te zien hoe de film de media gebruikt om de relaties, de waarden en de kwesties die in Kigali in de lente van 1994 speelden weer te geven. De Hutu Extremist RTLM radiozender wordt gebruikt in de film om te informeren over de stand van zaken. Dit niet alleen aan de kijker maar ook aan de personages. Daarnaast wordt de radio ook gebruikt in de film om de omstandigheden en de relaties tussen personages te veranderen. Denk bijvoorbeeld ook aan de internationale media die kort voor de genocide

² Terry George, 'How a film can get you 25 years in jail' (versie 4 november 2014), http://www.huffingtonpost.com/terry-george/how-a-film-could-get-you-_b_5135407.html, (5 juni 2015).

³ Willem Hesling, 'The Past as story. The narrative structure of historical films', *European Journal of Cultural Studies* 4.2 (2001) 189-205, aldaar 190.

⁴ T. George, 'Smearing a hero'.

en tijdens het begin van de genocide in Kigali werden gebruikt om te laten zien wat de rol van de internationale gemeenschap was tijdens de genocide.

In deze scriptie wordt onderzocht in hoeverre deze film historisch authentiek is. Verder wordt er besproken welke aspecten van de historische weergave in de film niet congruent zijn met de schriftelijke historische weergave –vooral met de meest geaccepteerde narratieven. Ten slotte wordt er bekeken wat voor andere interpretatie van de genocide is geconstrueerd in de film, en hoe het ook kon worden geherinterpreteerd in 2004, toen de film in de bioscoop kwam.

1.2 Rechtvaardiging

De film is maatschappelijk relevant omdat de film gebruikt wordt als leer materiaal om aandacht te krijgen voor de conflicten in Afrika. Het is dus van belang te onderzoeken wat voor beeld de film van Afrika weergeeft.

Voordat *Hotel Rwanda* verscheen was er een aantal Hollywoodfilms gemaakt die zich afspeelden in Afrika. Veel van die films gebruikten Afrika als een romantische atmosfeer waarin de plot zich afspeelde. Weinig films gingen over sociale conflicten en die films die wel over conflicten gingen werden verteld vanuit het perspectief van een buitenlandse hoofdpersoon, - zoals het geval in *Tears of the Sun* (2003) - of groepering, zoals het geval in *Black Hawk Down* (2001). Wat dat betreft is *Hotel Rwanda* een film die Afrika op een nieuwe manier opende voor de Hollywoodcinema en voor de zogenaamde ‘westerse’ massamedia. Het verhaal wordt verteld vanuit het perspectief van een inheemse Afrikaner, iets dat niet eerder gedaan was. De film werd en wordt gebruikt om activisme aan te zwengelen om genociden in Afrika te stoppen of te voorkomen, zoals het conflict in Darfur.⁵

De film maakte het mogelijk voor nieuwe Hollywoodfilms om kritisch te zijn over de rol van de eerste wereldlanden ten opzichte van de conflicten in Afrika. Voorbeelden hiervan zijn films als *Blood Diamond* (2006) of *Lord of War* (2005).

⁵ Richard Peña, ‘Interview: Terry George, director of Hotel Rwanda’ (versie 21 april 2010), <http://www.thirteen.org/reel13/film-content/interview-terry-george-director-of-hotel-rwanda-2/> (5 juni 2015).

Er zijn debatten rond de film. Het debat wordt vooral gevoerd over de authenticiteit van de film, specifiek rond de figuur van Paul Rusesabagina. Sommige overlevenden van de genocide die hun schuilplaats hadden in het *Hotel des Milles Collines*, maar ook leden van de Rwandese overheid - vooral president Paul Kagame - beweren dat Rusesabagina geen held was maar een opportunist. Er is ook een academisch debat; dat gaat meer over de vraag hoe het beeld van Afrika wordt geconstrueerd door Hollywood. Er is echter geen synthese tussen beide debatten.

Er is met name weinig onderzoek gedaan naar welke discrepanties in de film ten opzichte van de geschreven weergave te maken hebben met de aard van het medium. Deze discrepanties veranderen de betekenissen en de perspectieven van de genocide in Rwanda. Dit onderzoek probeert deze discrepanties te analyseren en de verschillen in de meningen en betekenissen tussen de schriftelijke weergave en de film bloot te leggen.

1.3 Verantwoording

Om deze scriptie te schrijven zal de film *Hotel Rwanda* worden geanalyseerd. Er zal hierbij gebruik worden gemaakt van de verdeling die Chris Vos hanteert in zijn boek *Bewegend Verleden*.⁶

Allereerst zal de filmische laag geanalyseerd worden. Gezien de belangrijke rol die de radio speelt in de film, zal de film aanvankelijk vooral worden beluisterd om te kijken wanneer het geluid van muziek en radio diegetisch is en wanneer niet en hoe het gemonteerd is. Daarna zal er gekeken worden naar de visuele grammatica.

Aan de hand van de analyse van de montage zal de narratieve van de film eruit gehaald worden: de narratieve laag. De narratieve laag van de film zal vervolgens worden vergeleken met de meest toegankelijke schriftelijke historische narratieven, en de 'dominant fiction'⁷ op drie verschillende niveaus: Macroniveau (wat was er in de wereld aan de hand voor en tijdens de genocide in Rwanda), Mesoniveau (de landelijke en regionale

⁶ Chris Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2007) 14-48.

⁷ 'Dominant fiction' is een begrip dat Jacques Rancière gebruikt en dat verder uitgelegd zal worden in het theoretische kader.

gebeurtenissen) en de Microniveau (wat er rond de hoofdpersoon gebeurt, vooral in het *Hotel des Milles Collines*).

Tenslotte zal de symbolische laag van de film geanalyseerd worden aan de hand van de audiovisuele grammatica. Binnen de symbolische laag wordt er speciaal onderzocht in hoeverre de film historisch authentiek is. Er wordt gekeken naar wat Willem Hesling de 'poetic symbolic historical truth' noemt. De poëtisch historische waarheid wordt vooral weergegeven in de film door het gebruik van samengestelde personages. In deze scriptie wordt geanalyseerd welke mening deze personages hebben over de groeperingen die zij vertegenwoordigen en in hoeverre deze mening congruent is met de schriftelijke weergave.

Aangezien de radio een belangrijke rol speelt in de film wordt het door Nathalie Zeamon Davis gebruikte begrip 'tijdsgeest' gebruikt in de analyse van de film. Authenticiteit wordt volgens Davis bereikt als de waarden, kwesties en relaties van een tijdperk correct worden weergegeven in een film. Als *props* in film worden gebruikt –in dit geval de radio— moeten deze props gebruikt worden om de waarden, kwesties en relaties te animeren, laten zien en veranderen.⁸ Er wordt dan vooral gekeken in hoeverre deze waarden, kwesties en relaties geslaagd zijn weergegeven en in hoeverre deze congruent zijn met wat de schriftelijke historische weergave vertellen.

De schriftelijke weergave zijn de bron waarvan in deze scriptie wordt onderzocht in hoeverre de film trouw is aan de historische wetenschappelijke waarheid. De belangrijkste sleutelpublicatie voor het Macroniveau is het door Gerard Prunier geschreven boek *The Rwandan Crisis: History of a Genocide*. In dit boek stelt Prunier een volledig en goed beargumenteerde narratief voor over wat er gebeurd was in Rwanda, en analyseert hij verschillende andere narratieven. Zijn analyse over de redenen waarom de genocide heeft plaatsgevonden begint met de prekoloniale periode in Rwanda. Hij legt uit hoe de verschillende gedachten, ideologieën en machtsstructuren veranderden en hoe deze evolutie van gedachten, ideologieën en machtsstructuren de genocide mogelijk maakten.

Het verhaal van Rusesabagina verscheen voor het eerst in het door Philip Gourevich geschreven boek *We Wish to Inform You that Tomorrow We Will Be Killed with our Families*,

⁸ Nathalie Zemon Davis, "Any resemblance to persons living or dead". *Film and the challenge of authenticity*, *The American Historical Review* (1988) 269-283, aldaar 270.

en daarom zal dit boek worden gebruikt voor de analyse. De autobiografie van Generaal Romeo Dallaire, commandant van de VN vredesmissie in Rwanda, zal ook gebruikt worden. Kritische verslagen en getuigenissen die een compleet verschillend beeld van Rusesabagina laten zien, worden ook behandeld. De autobiografie van Paul Rusesabagina wordt ook gebruikt. Het boek verscheen in 2008, vier jaar nadat de film uitkwam. Gezien het feit dat Paul Rusesabagina pas beroemd werd na het verschijnen van de film *Hotel Rwanda* –waarin hij bovendien als held wordt geportretteerd— is het niet ondenkbaar dat zijn herinneringen en zijn verslag van wat er in de *Milles Collines* gebeurde, beïnvloed zijn door de film zelf.

Het door Captain Amadou Deme geschreven boek *When Victors Tell the Story: The UN's Victims in Rwanda* is ook een belangrijke bron. Ook zijn er een persoonlijke briefwisseling en interviews tussen de auteur van deze scriptie en Captain Deme, evenals een briefwisseling tussen Captain Deme en advocaten van ICTR's veroordeelde *genocidaires* die worden gebruikt. Captain Deme's bijdrage in dit onderzoek is belangrijk aangezien hij deel uitmaakte van UNAMIR's militaire missie, hij de historische personages die geportretteerd worden in de film kende, en hij aanwezig was bij een belangrijke gebeurtenis die in de film wordt weergegeven.

Nadat de verschillen tussen de schriftelijke historische weergave en de film worden blootgelegd, zal er aan de hand van verschillende theorieën uit het academische debat over de historische nauwkeurigheid en authenticiteit van de visuele media worden gekeken welke aspecten van de historiografische weergave er veranderd zijn en verloren zijn gegaan in de film vanwege de aard van de audiovisuele structuren, de eisen van de filmindustrie en het publiek. Daarna zullen er bepaalde theorieën en begrippen uit het *History in Images/History in Words* debat worden gebruikt om te zien wat de historische waarde is van de film en of de film historisch authentiek is.

Ten slotte zal er bekeken worden welke andere interpretatie er van de genocide gemaakt wordt in de film, en zullen de redenen hiervoor worden uitgelegd.

1.4 Vraagstelling

Wat is de relatie tussen de schriftelijke weergave (*History in Words*) en de film *Hotel Rwanda* (*History in Images*) van de gebeurtenissen in het *Hotel des Milles Collines* tijdens de genocide in Rwanda?

Welke delen van de schriftelijke historische weergave ging er verloren in de film?

Welke aspecten van de film zijn congruent met de historische schriftelijke weergave?

2. Kernbegrippen over het academische debat over *History in Images/History in Words*

Het doel van dit theoretisch kader is om twee punten van het onderzoek te verklaren. Ten eerste wordt er gekeken welke verschillen tussen de schriftelijke historische weergave –die relevant zijn voor dit onderzoek—en de historische visuele weergave gerechtvaardigd of geaccepteerd zijn door historici en andere theoretici die over deze verschillen geschreven hebben. Ten tweede wordt er gekeken naar wat maakt dat de visuele historische weergave er ‘echt’ en historisch geloofwaardig uit zien.

2.1 History in Images/History in Words

Robert Rosenstone is van mening dat zowel geschreven –*History in words*— als gefilmde –*History in Images*—weergave van het verleden worden gevormd door taal en genre. Deze zijn dus geen afspiegeling van het verleden maar een weergave, en in dat opzicht zijn het ‘schriftelijke en visuele ficties’.⁹ Dus, omdat de filmische taal en het genre van de ‘historische films’ anders zijn dan die van de historiografische verslagen, kunnen de twee weergave niet dezelfde regels en structuren hanteren.

Het probleem van de vereenvoudiging van geschiedenis in cinema is een belangrijke reden waarom schriftelijke en visuele weergave andere regels en structuren hebben. Een van de belangrijkste kritieken op historische films is dat de hoeveelheid informatie en perspectieven van een historiografisch verslag niet in woorden kunnen worden weergegeven in film. Voor Rosenstone maakt de aard van de cinema het onmogelijk voor visuele weergave om dezelfde ‘hoeveelheid historische data te presenteren’. Niettemin, ‘it does not of itself make for poor history’.¹⁰ Rosenstone betoogt bijvoorbeeld dat films visuele en emotionele data beter kunnen weergeven dan schriftelijke weergave.

⁹ Robert A. Rosenstone, ‘History in images/history in words. Reflections on the possibility of really putting history onto film’, *The American Historical Review* (1988) 1173-1185, aldaar 1181.

¹⁰ Ibidem, 1178.

Rosenstone - en dit wordt later belangrijk in andere hoofdstukken - stelt grenzen aan historische authenticiteit door te zeggen dat een dramatische historische film 'need not resort to invented characters or incidents'.¹¹

Historicus Robert Toplin is van mening dat omdat historische films een vereenvoudigde weergave van de geschiedenis presenteren, de meeste historische films één perspectief weergeven. Het feit dat er slechts één perspectief weergegeven wordt, maakt dat de films partijdig worden.¹² Het feit dat een historische film partijdig is betekent dus niet dat hij slecht is. Toch is het voor dit onderzoek belangrijk om te analyseren wat voor perspectief de film weergeeft om vervolgens de partijdigheid in de film te vergelijken met andere schriftelijke en mondelinge weergave en verslagen. Het perspectief van de film maakt de film vaak partijdig en dat is op zich geen probleem, maar niet alle vormen van partijdigheid maken van film een goede weergave.

Er is nog een aantal manieren waarop een film de schriftelijke weergave van het verleden vereenvoudigt. Eén van die manieren is het gebruiken van samengestelde personages.

In tegenstelling tot Robert Rosenstone –hij zegt dat historische films geen verzonden personages zouden moeten gebruiken— is Willem Hesling van mening dat 'filmic characters do not necessarily have to represent concrete individuals, but can just as well fulfill a more general symbolic function'.¹³ Voor Willem Hesling moet de waarheid die weergegeven wordt in visuele weergave van het verleden niet gezien worden als de traditionele historische waarheid van de schriftelijke weergave van het verleden – dat alle personages echt bestonden, dat alle gebeurtenissen echt plaats hebben gevonden, dat de historische chronologie nauwkeurig gevolgd wordt —, maar als een 'poëtisch historische waarheid'. Volgens deze opvatting is het niet belangrijk voor de authenticiteit van een historische film of een bepaald personage echt bestond, het is dus veeleer van belang wat zijn of haar symbolische functie in de historische weergave is.

¹¹ Rosenstone, 'History in images/history in words', 1178.

¹² Robert Brent Toplin, 'The filmmaker as historian', *The American Historical Review* (1988) 1210-1227, aldaar 1212.

¹³ Willem Hesling, 'The past as story', 192.

Willem Hesling verwijst ook naar het feit dat de audiovisuele weergave van het verleden vaak zijn gebaseerd op schriftelijke weergave. Een belangrijk onderzoeksaspect in deze scriptie is te kijken waar de audiovisuele weergave van *Hotel Rwanda* staat ten opzichte van andere schriftelijke weergave en wat voor nieuwe mening het geeft. Daarom wordt het door Robert Burgoyne gebruikte begrip 'dominant fiction'¹⁴ belangrijk in deze scriptie. Het begrip werd geïntroduceerd door Jaques Rancière. Robert Rosenstone beweert dat geschiedschrijven in feite fictie is. Rancière van mening dat er een dominante fictie is die mensen identificeert binnen een bepaalde sociale orde of machtsstructuur. 'Dominant fiction' is voor Rancière 'The privilege made of representation by which the image of the social consensus is offered to the members of a social formation and within which they are asked to identify themselves'.¹⁵

In deze scriptie wordt er gekeken wat de verschillen zijn tussen de narratieven van *Hotel Rwanda* ten opzichte van de 'dominant fiction' en andere narratieven.

Een van de belangrijke punten in het *History in Images/History in Words* debat gaat over de authenticiteit van een historische film. Als er over historische authenticiteit van een audiovisuele weergave wordt gesproken, dan gaat het over hoe historisch juist het verleden wordt weergegeven in een bepaalde film. Veel auteurs proberen te bepalen wat een historische film authentiek maakt. In deze scriptie wordt het begrip 'tjidsgeest' van Nathalie Zemon Davis gebruikt.

Voor Davis zijn historische films niet alleen films die historisch gedocumenteerde gebeurtenissen en personages weergeven, maar ook een fictionele plot hebben die ingebed is in een 'historical setting intrinsic to the action'.¹⁶

Historische films gebruiken *props* van het tijdperk zoals items en kleren, schilderijen en visuele weergave van het tijdperk, historische locaties en lokale mensen om historische authenticiteit te tonen. Davis is van mening dat het gebruik van deze *props*, schilderijen, locaties en lokale mensen niet genoeg is om authenticiteit te bereiken. Authenticiteit in een film wordt bereikt 'when films represent values, relations, and issues in a period; when they

¹⁴ Robert Burgoyne, 'Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in gilm', *Leidschrift* 24 (2009) 7-18, aldaar 8.

¹⁵ Kaja Silverman, *Male subjectivity at the margins* (Londen 1992) 30.

¹⁶ Davis, 'Any resemblance to persons living or dead', 270.

animate props and locations by their connections with historical people; and when they let the past have its distinctiveness before remaking it to resemble the present'.¹⁷

Als een film *props*, schilderijen, locaties en/of locale mensen gebruikt op een manier waardoor 'values, relations and issues' van een tijdperk kunnen worden weergegeven en als de film de 'strangeness of the past' respecteert –dat betekent dat de film het 'anders zijn' van het tijdperk waarin hij zich afspeelt ten opzichte van het tijdperk wanneer de film gefilmd wordt toont—dit de 'tjidsgeest' van het tijdperk in de film weergeeft.

Davis' begrip wordt gebruikt om de rol van de radio in de film *Hotel Rwanda* te analyseren. De radio is uiteraard een prop, maar het is ook een personage. De radio vertelt het nieuws over de gebeurtenissen op nationaal en internationaal niveau en vertelt wat de 'values, relations and issues' van het tijdperk zijn en hoe die veranderen. De radio wordt geanimeerd in de film. Er wordt dus geanalyseerd hoe de radio de 'values, relations and issues' weergeeft en in hoeverre het gebruik van de radio congruent is met de 'values, relations and issues' vlak voor de genocide en hoe deze 'values, relations and issues' veranderden tijdens de genocide.

2.2 Deelconclusie

Er zijn verschillen tussen schriftelijke historische weergave en audiovisuele historische weergave die te maken hebben met de aard van de weergave. Voor een aantal theoretici en historici betekenen sommige verschillen van audiovisuele historische weergave ten opzichte van de schriftelijke historische weergave niet dat films minder 'historisch zijn'.

Eén van die verschillen is de vereenvoudiging van geschiedenis. In deze analyse worden er bepaalde vormen en gevolgen van de vereenvoudiging geanalyseerd. Er wordt geanalyseerd welke vorm van partijdigheid de film weergeeft en of die partijdigheid een goede weergave van de genocide in Rwanda presenteert, door te vergelijken met schriftelijke en mondelinge verslagen.

¹⁷ Davis, 'Any resemblance to persons living or dead', 270.

Een andere vorm van geschiedenisvereenvoudiging die wordt geanalyseerd, is het gebruik van samengestelde personages. In de analyse wordt de stelling van Willem Hesling gebruikt in plaats van die van Rosenstone. Voor Hesling is het gebruik van samengestelde personages wel toegestaan in historische films, mits die personages historische groeperingen of krachten symboliseren. Omdat er in de film *Hotel Rwanda* samengestelde personages gebruikt worden, wordt de stelling van Hesling gebruikt om de film te analyseren.

Het begrip 'dominant fiction' zal worden gebruikt om het narratief in de film te vergelijken.

Het begrip 'tijdsgeest' van Davis zal gebruikt worden om te analyseren in welke mate de radio –als een *prop*—de 'values, relations en issues' van de genocide weergeeft. Op die manier zal er worden geanalyseerd hoe de film historische geloofwaardigheid construeert.

3. Schriftelijke weergave van de genocide in Rwanda

Het gangbare historische narratief over Rwanda zegt dat voordat er een blanke man voet zette in het huidige Rwanda, er al een verdeling tussen twee sociale groepen bestond die geen aparte ethnies vormden: de 'Hutu' en de Tutsi'. Daarnaast bestond en bestaat er nog een groep, de Batwa. Deze groep is heel klein, 2% van de bevolking, en speelt geen belangrijke rol.¹⁸

Ook al vormden de Tutsi's de minderheid –14 % van de bevolking¹⁹ —, de heerschappij was wel in de handen van een Tutsi koning uit een Tutsi stam.

Tussen 1884 en 1918 was Rwanda een Duitse kolonie. Na de Duitse nederlaag in WO I –in 1919 dus— werd de Rwandese kolonie overgenomen door België. De Belgische kolonisten indoctrineerden de inheemse bevolking met het idee dat 'the Hutu (were an) offspring of Ham, the black son of Noah, cursed by God and destined forever to serve as "hewers of wood and drawers of water"; and, by noble contrast, the Tutsi caste, descended from the Nilotic civilization of classical Egypt'.²⁰

Wat de Belgen deden was het transformeren van de Tutsi- en Hutubegrippen van sociale klassen naar raciale identiteiten, die een segregatiesysteem legitimeerden. Toen de Belgen legitimatiebewijzen maakten met daarop de 'raciale' groep, was sociale mobiliteit niet meer mogelijk. De kolonisten hebben het Duitse regeringsstelsel gehandhaafd en ze lieten de Tutsi's aan de macht blijven. En 'Tutsi elites were given nearly unlimited power to exploit Hutu'.²¹

De dekolonisatie had de opkomst van een Hutu regering tot gevolg. Voor de dekolonisatie was de hoge klasse - de Tutsi minderheid - aan de macht. De dekolonisatie veroorzaakte de vlucht van een groot aantal mensen, vooral Tutsi's, die in buurlanden in diaspora woonden. Door deze vluchtelingen in diaspora werd het RPF leger gevormd.

¹⁸ Gerard Prunier, *The Rwanda crisis. History of a genocide*, (Londen 2010) 5.

¹⁹ Philip Gourevitch, *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families. Stories from Rwanda* (Londen 1998) 57.

²⁰ Adam Jones, *Genocide. A Comprehensive Introduction*. (New York 2011) 349.

²¹ Gourevitch, *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families*, 56.

In de eerste helft van de jaren '90 veroorzaakte het gevecht tussen de RPF en de Hutu overheid in Rwanda angst onder de inwoners van Rwanda en gaf deze angst ruimte aan de opkomst van radicale groeperingen.

De VN stuurde een *peacekeeping missie* –UNAMIR—nadat de RPF, de Rwandese overheid en andere politieke eenheden vredesakkoorden ondertekenden in 1993. Maar toen de president Juvenal Habyarimana vermoord werd in april 1994 en de radicalen de slachtpartijen tegen de Tutsi en Hutu politieke tegenstanders begonnen, heeft de missie en daarmee de internationale gemeenschap niets effectiefs gedaan om de genocide te stoppen. De meeste historische verslagen –alle gebruikte historische literatuur en zelfs de film heeft deze mening—zijn het erover eens dat de Europese naties en de VS eigenlijk niet zoveel wilden doen om de genocide te stoppen.

In de eerste dagen na de genocide organiseerde de Internationale Gemeenschap reddingsmissies om hun eigen burgers uit Rwanda terug te halen.. Na het doden van tien leden van de Belgische UNAMIR eenheid, besloot België de hele eenheid terug te halen uit Rwanda. Weinig blanke mensen bleven in Rwanda. Zowel Europese landen als de Verenigde Staten hebben er niets aan gedaan om de genocide te stoppen. Het woord 'genocide' werd door de Amerikanen zelfs niet als term gebruikt om de situatie in Rwanda te benoemen, omdat 'genocide finding could commit US government to actually do something.'²² Het ondertekenen van de Genocide Convention in 1951 maakte het tot een plicht voor de ondertekenende landen –waaronder de VS - genociden te voorkomen.

General Romeo Dallaire zegt dat 'the international community, [aided] through an inept UN mandate and what can only be described as indifference, self-interest and racism, and abetted these crimes against humanity [...] we all helped create the mess that has murdered and displaced millions and destabilized the whole central African region'.²³

Bovendien, 'the killings took place literally before the eyes of UNAMIR and other foreign forces, whose mandate and orders forbade them to intervene beyond saving white

²² Jones, *Genocide*, 353.

²³ Romeo Dallaire en Ray Dupuis, *Shake hands with the devil* (Londen 2004) 5.

lives.’²⁴ Met uitzondering van individuen die tegen bevelen ingingen, heeft de Internationale Gemeenschap niets effectiefs gedaan om de genocide te stoppen.

De genocide werd uiteindelijk gestopt toen de RPF de oorlog won. Hiermee kwam echter geen einde aan het geweld. Het geweld heeft zich verspreid naar de vluchtelingenkampen, vooral in Zaïre, en betekende het begin van de zogenaamde ‘Afrikaanse Wereld Oorlog’.

De stem van de genocide was de radio. RTL M radio was het voornaamste middel om moordpropaganda te communiceren aan het volk; hij gaf ook informatie over de situatie, eiste van mensen om deel te nemen aan de slachtingen en gaf ook bevelen aan de menigten wie en hoe te gaan slachten.

De rol van de radio voor en tijdens de genocide ontbreekt bijna nooit in historiografische verslagen van de genocide in Rwanda. Volgens deze verslagen was de radio aanvankelijk heel belangrijk in het propageren van de beeldvorming die de vernietiging van de Tutsi en de Hutu ‘verraders’ legitimeerde.

In een land waar het niveau van ongeletterdheid boven de 60% lag²⁵, werd de radio heel belangrijk voor de massa om hun beeld van de politieke en sociale situatie in Rwanda te vormen. Volgens Paul Rusesabagina, ‘You see small battery-powered radios everywhere in our country [Rwanda] [...] Official announcements here can be as dry as sawdust, but we always pay attention.’²⁶

In augustus 1993 begon de RTL M-radio uit te zenden en was een ‘immediate sensation.’²⁷ Langzaam begon RTL M extremistische boodschappen in de Kinyarwanda taal te uiten tegen de RPF en de Tutsi’s. Politici gebruikten de radio om speeches te geven en tijdens de genocide om bevelen te geven.²⁸

²⁴ Jones, *Genocide*, 352.

²⁵ Prunier, *The Rwanda crisis*, 133.

²⁶ Paul Rusesabagina, *An ordinary man. The true story behind hotel Rwanda* (Londen 2009) 61.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Alison Liefhafsky Des Forges, *Leave none to tell the story. Genocide in Rwanda* (New York 199) 362.

Er waren schuilplaatsen waar vluchtelingen veilig waren. Een van die plekken was het *Hotel des Milles Collines*. De gebeurtenissen in het hotel zijn zeer gepolitiseerd en daarom is het moeilijk om te bepalen welke details wel of niet waar zijn.

4. Hotel Rwanda en het *History in Images/History in Words* debat

4.1 Synopsis van de film

De film *Hotel Rwanda* gaat over de strijd van Paul Rusesabagina, de Hutu manager van het *Hotel des Milles Collines*, om zijn Tutsi familie en de vluchtelingen die in zijn hotel schuilplaats hadden gevonden te beschermen tegen het leger en de milities die hen wilden vermoorden tijdens de genocide in Rwanda. Hij is de held van de film en de genocide wordt in de film bekeken vanuit zijn perspectief.

De film begint vlak voordat het vredesakkoord tussen de RPF en Habyarimana's regering ondertekend wordt. De situatie is spannend; op de radio wordt opgeroepen de Tutsi indringers niet te vertrouwen en er wordt aangekondigd dat zij de 'Tutsi-plaag' gaan 'verpletteren', op straat marcheren de dreigende Hutu milities met machetes, knuppels en wapens, het leger pakt Tutsi en Hutu-oppositieleden op.

Nadat het vliegtuig waarin de president vloog wordt neergeschoten, beginnen het leger en de milities Tutsi's en gematigde Hutu's te vermoorden. Paul begint leden van het leger te manipuleren om zijn familie en Tutsi buurmensen –die schuilplaats in Paul's huis hadden gevonden— te laten transporteren naar zijn hotel.

In het hotel arriveren steeds meer vluchtelingen die het geweld proberen te ontvluchten. Paul probeert zijn gasten en staf veilig te houden. In eerste instantie gelooft hij dat de Internationale Gemeenschap in zal grijpen zodra zij weten wat er aan de hand is in Rwanda. Pas later wordt voor Paul duidelijk dat hoewel individuen van UNAMIR en mensen die voor de internationale pers werken hen wel willen helpen, de Internationale Gemeenschap toch niets om de Afrikanen geeft. De Internationale Gemeenschap evacueert alle buitenlandse burgers uit het land. Alleen ongeveer 200 mensen van UNAMIR blijven om de 'vrede te bewaken'. Paul strijdt ervoor gehoord te worden en de Internationale Gemeenschap zich schuldig te laten voelen en de mensen in Rwanda te helpen. Hij manipuleert en koopt mensen binnen de overheid en in de milities om, zodat zij zijn leven, het leven van zijn familieleden en die van de hotelgasten sparen.

Uiteindelijk overtuigen hij en de andere vluchtelingen van het hotel –aan wie hij de telefoon leent zodat zij contact met mensen in het buitenland kunnen leggen—de Internationale Gemeenschap ervan om in te grijpen en worden zij geëvacueerd.

4.2 De barscène: hoe de Hutu en Tutsi identiteiten in de film weergegeven worden ten opzichte van de schriftelijke weergave.

4.2.1 Analyse van het filmfragment

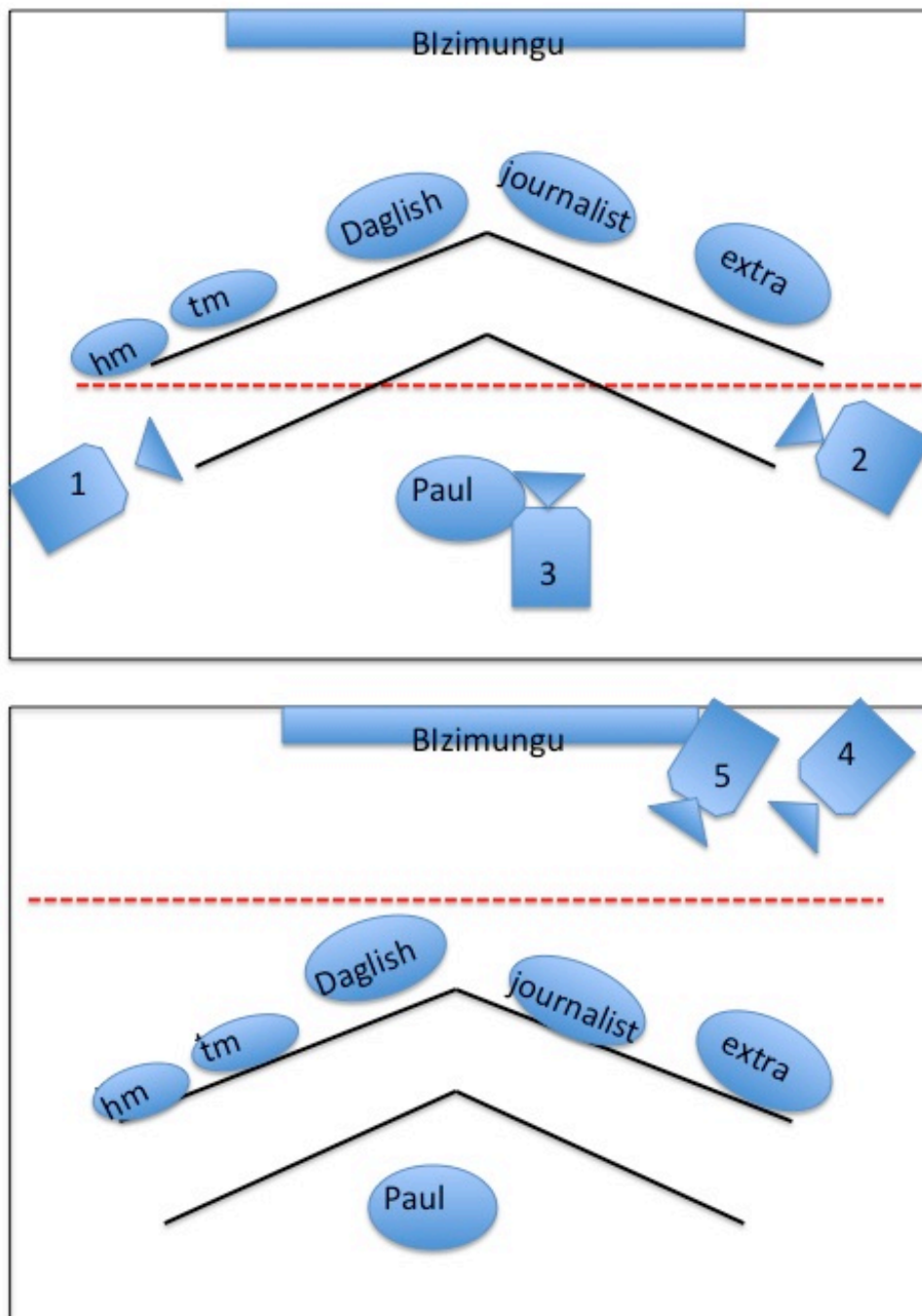
Op minuut 12 van de film komt er een scène voor waar een Rwandese journalist de door Joaquin Phoenix gespeelde cameraman Jack Daglish uitlegt wat het verschil is tussen Hutu en Tutsi.

Behalve hele kleine panbewegingen zijn er geen andere bewegingen. De camera's blijven gericht op één plek. Aan het begin worden er twee camera's gebruikt (zie figuur 1), camera 1 en camera 2. In de eerste twee *shots* gebruiken camera 1 en camera 2 (allebei een keer) een middelshot in een niet zo *softe focus*. Op beeld komen Daglish, de Rwandese journalist, een figurant die links van de journalist zit en die met de journalist lijkt te zijn meegekomen, een Tutsi meisje –een hoer—die rechts van Daglish zit, haar Hutu vriendin –een hoer—die aan haar linkerkant zit, en helemaal aan de linkerkant worden soms de handen van een barman zichtbaar.

'According to the Belgian colonists the Tutsis are taller, more elegant. It was the Belgians who created the division (...) they picked people. Those with thinner noses, lighter skins (...) the Belgians used the Tutsis to run the country and when they left, they left the power to the Hutus and of course the Hutus took revenge on the elite Tutsis for years of repression'²⁹, legt de journalist uit.

Op het moment dat de journalist zegt dat 'of course the Hutus took revenge...', kijkt hij precies achter Daglish waar, zo'n vijf meter verderop, General Bizimungu zit te praten met de Britse journalist die met Daglish is gekomen.

²⁹ *Hotel Rwanda*, DVD, regie Terry George, 2004, 13'00".



Figuur 1.- Hoe de camera's worden gepositioneerd in de barscène en hoe de zichtas is verschoven als camera's 4 en 5 gebruikt worden.



Medium shot Camera 1



Medium shot Camera2



Wide shot (enige) Camera 3



Close up (enige) Camera 4



Medium Shot Camera 5

Een nieuwe camera –camera 3—filmt General Bizimungu, de journalist, een andere soldaat en een aantal figuranten. De camera gebruikt een *wide shot* en er wordt gefilmd vanuit een *bird's eye view* perspectief.

Tot hier ziet de kijker de scène vanuit de positie tegenover de personages. De imaginaire lijn –de as—ligt precies waar de tafel van de bar begint. In het volgende shot –camera 4—wordt er gefilmd vanachter de journalist en de figurant. Het is exact op het moment dat Paul in de scène verschijnt in een *close up*, ietsjes op een *frog's eye view* gefilmd, dat de as wordt gebroken. De camera staat aan de andere kant van de imaginaire lijn. Paul's verschijning veroorzaakt dus een verandering in de handeling van de scène. Vervolgens wordt het volgende shot gefilmd met een camera die iets aan de rechterkant van camera 4 staat en laat Paul zien in een *medium shot* achter de rug van de figurant, de journalist en Daglish. Als Jack aan Paul vraagt wat voor etnische afkomst hij heeft, wordt er weer gefilmd met camera 2 en de as wordt dus nog een keer overgestoken. Paul antwoordt 'I am Hutu' en gaat weg.

Vanaf hier wordt er weer gefilmd met alleen de eerste twee camera's en dus wordt de oorspronkelijke as weer gerespecteerd. Daglish vraagt aan de meisjes die aan zijn rechterkant zitten of zij Hutu of Tutsi zijn.

Daglish' baas komt om hem weg te halen omdat zij General Bizimungu gaan interviewen.

Deze scène vertegenwoordigt een duidelijke continuïteitsmontage die zichtbaar –of hoorbaar—wordt met een *off-screen* pianomelodie die door de hele scène heen onafgebroken blijft spelen.

4.2.2 Ideologische kritiek

Ook al verrijkt de manier waarop de as wordt doorbroken de interpretatie van de scène, er zijn vele aspecten in de scène die of een tekort hebben aan informatie, of die onjuist zijn.

De voor de hand liggende interpretatie van hoe de as wordt gebroken, is dat het de empathie bij de kijker creëert voor Rusesabagina door het innemen van het standpunt dat later door Rusesabagina wordt ingenomen. Dat gebeurt vaak in de film: de kijker ziet eigenlijk wat Rusesabagina ziet en ook hoort. Als Rusesabagina op beeld verschijnt verspringt de handeling. Waar de kijker ongeveer was, staat nu Paul Rusesabagina. De camera laat hem zien in een *close up* vanuit het perspectief van iemand die voor hem zit met een lichte *frog's eye view* en het volgende shot is een medium shot en vervolgens bepaalt hij de autoriteit van de journalist in de film. 'Benedict is our finest journalist in Kigali.'³⁰

De hele scène lijkt te fungeren als een manier om de kijker te informeren over de Hutu/Tutsi identiteiten en een beetje context te geven aan wat er aan de hand is. Benedict, de Rwandese journalist, legt uit waarom Hutu's en Tutsi's problemen met elkaar hebben.

Het probleem is dat de uitleg van de Rwandese journalist vaag is. Hij laat de kijker weten dat de Belgische kolonisten de Tutsi's de macht gaven en dat zij de Tutsi's 'langer en meer elegant' vonden. Maar als hij praat over hoe de Belgen de Tutsi's en de Hutu's onderscheiden, is het voor de kijker niet echt duidelijk wie de kleinere neuzen en de lichtere huid hebben, de Tutsi's of de Hutu's.

Volgens Robert Toplin, die meedeed aan het *History in Images/History in Words* debat, 'the public does not expect an introduction to historians debates when watching a film about the past.'³¹ Waarom is het dan een probleem dat de journalist vaag was in zijn uitleg van de redenen dat Hutu's en Tutsi's problemen met elkaar hebben? Omdat in de film – ten opzichte van de schriftelijke weergave - over het Westen een positiever beeld wordt geschetst ten aanzien van de Afrikanen. Het is bijvoorbeeld niet duidelijk in de film, dat de Westerse racistische ideologie –het rasdenken—de problemen tussen Hutu's en Tutsi's veroorzaakte. Dus ook al lijkt het of de film een kritisch beeld over de rol van het Westen schetst, deze kritiek is best gematigd als het wordt vergeleken met de schriftelijke weergave.

Tegen het eind van de scène vraagt Daglish aan twee Rwandese meisjes –hoeren— die naast hem in de bar van het *Hotel des Milles Collines* zaten of zij Tutsi of Hutu zijn. De ene

³⁰ *Hotel Rwanda*, 13'40".

³¹ Toplin, 'The filmmaker as historian', 10.

is Hutu, de andere is Tutsi. 'They could be twins!'³² zegt de cameraman verbaasd tegen de Rwandese journalist. Hiermee uit Daglish in feite een opvatting die veel voorkomt in verschillende schriftelijke weergave; dat er talloze uitzonderingen zijn waar Hutu's de fysieke eigenschappen van Tutsi's hebben en andersom.

Er is een probleem met de handeling en de verhouding tussen Daglish, het Hutu meisje en het Tutsi meisje. Daglish –Joaquin Phoenix—is uiteraard blank en hij zit naast twee zwarte meisjes met twee door buitenlandse blanke mensen geconstrueerde etnische identiteiten. Hoewel Daglish zegt dat zij heel veel op elkaar lijken, kiest hij uiteindelijk voor de Tutsi boven de Hutu. Dat is precies wat de kolonisten deden. Ondanks wat er gezegd wordt, bevestigt Daglish met zijn acties de koloniale ideologie: Tutsi's zijn mooier en beter dan Hutu's. Aan het einde van het gesprek, op het moment dat zijn baas hem komt halen, zegt Daglish tegen het Tutsi meisje 'I'm at room 26, I would like to finish this conversation.'³³ In dit opzicht breekt de film niet met de rangorde van de geconstrueerde Hutu en Tutsi categorieën. Hutu's zijn dus beter dan Tutsi's.

Terwijl Paul de enige Hutu is – zo ook het Hutu meisje- -die geen kwaad doet tegen de Tutsi, er is geen Tutsi die kwaad doet tegen andere Tutsi's of Hutu's –Bizimungu helpt Paul en de Tutsi alleen omdat Paul hem omkoopt en chanteert. Hutu's zijn geportretteerd als slecht, als de misdaders en Tutsi's zijn geportretteerd als goed, als de slachtoffers. Er waren echter Tutsi's die meededen met de *genocidaires*, zoals *Interahamwe* president Robert Kajuga. Toch komen deze nooit in beeld. De Hutu/Tutsi binaire tegenstelling die gecreëerd werd door de kolonisten, wordt dus net zo weergegeven in de film.

Er is een onnauwkeurigheid: Generaal Augustin Bizimungu was Kolonel en geen Generaal voordat Habyarimana's vliegtuig neergeschoten werd. Het was 'on april 16 [tien dagen na de dood van de president] [...] they promoted Col. Augustin Bizimungu to general.'³⁴

De reden dat Bizimungu 'Chief of staff' van het leger genoemd wordt, heeft te maken met het feit dat zijn voorganger in hetzelfde vliegtuig zat met Habyarimana. Vermoedelijk

³² *Hotel Rwanda*, 14'07".

³³ *Ibidem*, 14'18".

³⁴ Des Forges, *Leave none to tell the story*, 386.

wordt Bizimungu zo gebruikt omdat het anders te gecompliceerd werd voor de kijkers, of omdat dat het teveel tijd zou kosten dit uit te leggen.

Zwarte en blanke historische personages worden niet op dezelfde manier geportretteerd in de film. Er is veel meer voorzichtigheid met het kwaad doen of het op een slechte manier portretteren van blanke historische personages die tijdens de genocide in Rwanda of in het *Hotel des Milles Collines* waren, dan het slecht portretteren van zwarte mensen zoals Georges Rutaganda en Bizimungu. Dit wordt in de volgende scène geanalyseerd.

4.3 De Konvoiscène

4.3.1 Schriftelijke weergave

Op 3 mei 1994 wordt een konvooi van de VN waarin vluchtelingen worden getransporteerd uit het *Hotel des Milles Collines* gestopt door een menigte op de *Sopecyarotonde* in Kigali. De menigte wil de vluchtelingen doden.

Kort daarvoor had Kolonel General Romeo Dallaire een brief ontvangen van General Augustin Bizimungu. In deze brief stemde de General van de RAF (Rwandan Armed Forces, oftewel het nationale leger UNAMIR toe om vluchtelingen uit het *Hotel des Milles Collines* te transporteren naar een door de RPF gecontroleerde zone.³⁵ Het idee hierachter was om RAF gevangenen van de RPF uit te wisselen tegen de vluchtelingen.

Kaptain Amadou Deme en Kolonel Clayton Yaache –ook van UNAMIR—vergaderen met de president en vice president –de Tutsi Robert Kajura en Georges Rutaganda—van de MRND partij militiegroep: de *Interahamwe*. In deze vergadering stemmen Rutaganda en Kajura ook toe om vluchtelingen uit het hotel door de VN te laten evacueren.³⁶

³⁵ Dallaire en Dupuis, *Shake hands with the devil*, 522.

³⁶ Amadou Deme, *When victors tell the story. The UN victims in Rwanda* (Minnesota 2014) 350.

De evacuatiemissie –of de gevangenuitwisselingsmissie—werd uitgevoerd ‘under the command of Colonel Yaache and a security detail of the Tunisian and Ghanian [UNAMIR troepen].’³⁷ Er waren geen ‘blanke officieren’.

Het konvooi werd gestopt door een menigte die de vluchtelingen probeerde te doden. Volgens Alison des Forges, ‘alerted by RTLM [de hutu extremistische radiozender], [de militie] arrived and joined the attack. One of the militia fired, attempting to kill Kigali prosecutor Francois-Xavier Nsanzuwera who was among the evacuees, but instead he wounded a soldier.’³⁸ Het UNAMIR personeel heeft volgens Amadou Deme geen enkele kogel afgevuurd.³⁹

De situatie werd opgelost door Georges Rutaganda. Rutaganda werd opgehaald door Amadou Deme die iemand probeerde te vinden die de vluchtelingen kon helpen. Volgens Kolonel Clayton Yaache, ‘Mr. Rutaganda addressed the crowd in their own language, Kinyarwanda [...] After Mr. Rutaganda had spoken to the crowd for some time, it was obvious to me that his speech calmed down the crowd and made them controllable. As a result of the intervention of Mr. Rutaganda the crowd abandoned the threat to kill the evacuees and we were able to return the evacuees, unharmed, to the *Hotel des Milles Collines*.’⁴⁰

4.3.2 Analyse van het filmfragment

Voorafgaand aan de konvooscène is er een scène waarin Kolonel Oliver op het podium van het *Hotel des Milles Collines* vertelt aan de vluchtelingen dat ‘your calls have worked [...] I have exit visas for the following families.’⁴¹

Vlak daarna vertelt Paul aan de vluchtelingen die geen visa kregen –en die dus achtergelaten worden—‘I am sorry. I wish I could have done more.’⁴²

³⁷ Deme, *When victors tell the story*, 351.

³⁸ Des Forges, *Leave none to tell the story*, 433.

³⁹ Deme, *When victors tell the story*, 354.

⁴⁰ Clayton Yaachee. ‘Affidavit’ in Amadou Deme, *When victors tell the story. The UN victims in Rwanda* (Minnesota 2014) 356-58.

⁴¹ *Hotel Rwanda*, 1:24’10”.

Voor de hoteldeuren worden vrachtwagens door Bangladeshi UNAMIR soldaten beladen met vluchtelingen. Op minuut 1:28:03 neemt Paul Rusesabagina de hand van een vluchteling die in de vrachtwagen zit om erop te klimmen. Paul's familie zit in die vrachtwagen. De camera laat zien wat Paul zelf ziet: Paul kijkt naar zijn personeel en de vluchtelingen die achtergelaten worden en die boven hem op de trap voor de hoteldeuren staan. Vervolgens klimt Paul op de rand van de vrachtwagen en fluistert in het oor van de vluchteling: 'I'm not leaving... take care of my family.'⁴³ Paul's familie beseft dat Paul de vrachtwagen niet ingegaan is. Paul zegt tegen zijn huilende vrouw: 'I cannot leave these people to die.'⁴⁴ Het konvooi vertrekt.

De scène speelt zich nu af op drie verschillende locaties. De eerste is het hotel waar Paul en zijn personeel zijn. De tweede is het konvooi en de derde zijn plekken tussen het hotel en het konvooi: net buiten het hotel waar generaal Bizimungu zit. De montage gaat van de ene naar de andere locatie en filmt de verschillende personages.

Paul, Dube –blijkbaar het meest betrouwbare lid van zijn personeel— en de rest van zijn personeel zitten in het hotel. Deze mensen hebben geen directe communicatie met het konvooi. Er zijn twee personages die een brug vormen tussen het hotel en het konvooi: dat zijn Bizimungu en Gregoire. En tenslotte zijn er de mensen die in het konvooi zitten – Kolonel Oliver en andere UNAMIR soldaten en de vluchtelingen die achter in de vrachtwagens zitten—, er is ook de menigte die het konvooi stopt en de RAF soldaten die gestuurd worden door Bizimungu om een slachting te voorkomen.

Er is nog een belangrijke prop in de film die wordt geanimeerd en als communicatiemiddel werkt: de radio. Het hotelpersoneel en de mensen op straat luisteren naar RTL radio. De radio heeft een centrale rol in deze scène: het laat aan de menigte weten dat een VN konvooi vol 'kakerlakken' uit het *Hotel des Milles Collines* is vertrokken en geeft bevel om het konvooi aan te vallen. Paul en de mensen in het hotel worden door de radio geïnformeerd.

⁴² *Hotel Rwanda*, 1:27'32".

⁴³ *Ibidem*, 1:28'17".

⁴⁴ *Ibidem*, 1:28'30".

Gregoire is een samengesteld personage. Er waren Hutu werknemers in het hotel die 'took over the big suites and were providing information [aan de milities en de RAF].'⁴⁵ Gregoire vertegenwoordigt deze informanten.

Gregoire neemt een hotelbusje en gaat het hotel uit om de militiemensen die buiten het hotel zitten te informeren over het vluchtelingenkonvooi dat net vertrokken is uit het hotel. De militiesoldaat geeft de informatie door met zijn *walkie talkie* en in het volgende shot wordt een man op straat met een radio voor zich gefilmd. De radio meldt dat er belangrijk nieuws is. Vervolgens komt Dube de kamer van Paul binnen met een handradio. 'You have to hear it', zegt Dube tegen Paul. De radio bericht over 'heel belangrijke kakkerlakken en verraders die het hotel proberen te ontvluchten. 'No! No! Who told them of this, Dube?' vraagt Paul hysterisch. 'I saw Gregoire. It is Gregoire'⁴⁶ antwoordt Dube.

Terwijl het konvooi richting een menigte rijdt, spreekt Paul in de telefoon met General Augustin Bizimungu. 'Please, General. I will give you whatever I have' zegt Paul. 'I say who lives in that hotel and no one else', antwoordt de General. 'General Bizimungu: they are driving into an ambush'⁴⁷ concludeert Paul.

Het konvooi wordt gestopt door een menigte met machetes, zeisen, knuppels en andere gereedschappen die een wegversperring voor hen vormen. De militie begint in de vrachtwagens te kijken en er vluchtelingen uit te halen.

Kolonel Oliver van de VN stapt met nog een blanke officier de vrachtwagen uit met een pistool in zijn handen en gaat naar de achterkant van de vrachtwagen om tussen de vluchtelingen in de vrachtwagen en de menigte buiten te gaan staan. 'Get back! You're not gonna hurt these people'⁴⁸ zegt Kolonel Oliver tegen de menigte en vervolgens lost hij twee waarschuwingsschoten tegen de bestrating.

⁴⁵ Wilson Morales 'Interview with director Terry George en Paul Rusesabagina' (versie December 2014), <http://www.blackfilm.com/20041217/features/terryandpaul.shtml> (5 juni 2015).

⁴⁶ *Hotel Rwanda*, 1:30'26".

⁴⁶ *Ibidem*, 1:30'50".

⁴⁷ *Ibidem*, 1:30'50".

⁴⁸ *Ibidem*, 1:32'04".

Een konvooi van de RAF arriveert op de plek waar de door de menigte snel geïmproviseerde wegversperring staat. Paul hoort op de radio dat er 'lafaards' zijn in het leger die 'won't let us punish them.'⁴⁹

Bij het konvooi wordt er gezegd door de RAF commandant dat de 'kakkerlakken' –de vluchtelingen, dus—het hotel niet mogen verlaten. Er wordt een soldaat van de RAF neergeschoten door iemand uit de menigte. De RAF begint in de lucht te schieten. Kolonel Oliver neemt van de verwarrende situatie gebruik door de vluchtelingen weer in te laden en terug te rijden naar het hotel.

Paul neemt een hotelbusje om naar de wegversperring te rijden maar hij komt het VN-konvooi tegen voordat hij de hotelpoorten bereikt.

4.3.3 Ideologische kritiek

In deze scène lijkt het alsof de Internationale Gemeenschap wordt bekritiseerd, maar in feite worden de Internationale Gemeenschap en de blanke mensen hier veel positiever geportretteerd in de film dan in de schriftelijke verslagen van deze gebeurtenis.

De scène in de film echoot een andere scène die zich een half uur eerder in de film afspeelt. In die scene worden de 'blanken' geëvacueerd door Belgische soldaten en de Rwandese bevolking wordt achtergelaten. Als mensen van de Belgen eisen de Rwandese vluchtelingen te helpen, antwoordt de commandant van de Belgische troepen 'we can't do no more.'⁵⁰ Sommige buitenlanders zijn gefrustreerd omdat de Rwandese mensen achtergelaten worden. Paul zegt tegen een priester die Rwandese weeskinderen probeert te laten evacueren 'it is of no use, father [...] There is nothing we can do.'⁵¹

Er is natuurlijk iets dat zij hadden kunnen doen en dat is de kritiek op de Internationale Gemeenschap in de konvooiscène. Paul had tegen de achtergelaten

⁴⁹ *Hotel Rwanda*, 1:32'20".

⁵⁰ *Ibidem*, 55'02".

⁵¹ *Ibidem*, 55'04".

vluchtelingen gezegd dat 'I wish I can do more.'⁵² Uiteindelijk doet hij wel iets meer: hij blijft in een poging ze veilig te houden.

Bovendien wordt er gesuggereerd dat Paul helpt met de redding van de vluchtelingen in het konvooi, omdat hij General Bizimungu weet te overtuigen te helpen. Bizimungu stuurt een eenheid van de RAF nadat Paul hem belt. Als laatste redmiddel pakt Paul een hotelbusje en vertrekt richting het konvooi. Het is uiteindelijk onnodig omdat het konvooi al het hotel binnenrijdt. Niettemin wordt hij geportretteerd als een grote held vooral ten opzichte van de Internationale Gemeenschap, gezien de gelijkenis met de scène van half uur daarvoor.

Er zijn vele verschillen tussen de film en de schriftelijke historische weergave. Deze verschillen construeren in eerste instantie een meer heldhaftig beeld van Paul. En misschien lijkt het erop dat de Internationale Gemeenschap wordt bekritiseerd, maar de film geeft ten opzichte van de schriftelijke weergave toch een positiever beeld van de Internationale Gemeenschap.

Als wij de verschillen tussen de schriftelijke weergave en de film zien, wordt zichtbaar dat het heldhaftige beeld van Paul Rusesabagina in deze scène ten koste van de RAF, RPF en *Interahamwe* leiders is gecreëerd en niet ten koste van de Internationale Gemeenschap.

Kolonel Oliver maakt de reden duidelijk waarom er vluchtelingen geëvacueerd kunnen worden van het hotel: 'Your calls have worked'⁵³ zegt hij. De vluchtelingen en Paul hadden mensen in het buitenland gebeld om druk te zetten. Wat Kolonel Oliver suggereert is dat die mensen in het buitenland vervolgens druk gezet hadden op hun overheden die uiteindelijk visa voor bepaalde families uitgaven. Niettemin, volgens de schriftelijke bronnen was er een akkoord tussen de RPF en de Rwandese overheid –bemiddeld door de VN—die de uitwisseling van vluchtelingen mogelijk maakte.

In de scène wordt ontkend dat General Bizimungu ermee akkoord ging de vluchtelingen te transporteren naar een RPF gecontroleerde zone. Deze veranderingen in de film ten opzichte van de schriftelijke weergave ontkennen dat mensen van zowel de RPF, als

⁵² *Hotel Rwanda*, 1:27'32".

⁵³ *Ibidem*, 1:24'10".

de regering en de *Interahamwe* milities, diplomatieke onderhandelingen voerden om de vluchtelingenuitwisseling te bewerkstelligen. In de film waren de Tutsi vluchtelingen en vooral de Internationale Gemeenschap degenen die deze operatie in beweging zetten.

De andere held van de scène is UNAMIR's Kolonel Oliver. Als de menigte de vluchtelingen uit de vrachtwagens begint te halen, gaan Kolonel Oliver en een andere blanke UNAMIR soldaat tussen de menigte en de vluchtelingen staan. Volgens de schriftelijke verslagen van mensen die aanwezig waren bij de echte gebeurtenis, was er geen blanke officier in dit konvooi.⁵⁴ De soldaten kwamen vooral uit Ghana –die werden aangevoerd door Clayton Yaache—en ook uit Tunesië, en geen blanken, noch soldaten uit Bangladesh, zoals de film laat zien.⁵⁵

Zoals eerder werd gezegd, was Georges Rutaganda degene die met de menigte onderhandelde en die uiteindelijk de vluchtelingen vrij kreeg zodat zij terug konden keren naar het hotel. Georges Rutaganda verschijnt in de film: hij wordt geportretteerd als de brute vijand. Hij is zwart, Hutu en leider van de *Interahamwe* milities.

De figuren van zwarte Hutu's van de overheid of van de *Interahamwe* die de vluchtelingen hebben geholpen, worden in de film –zoals blijkt in deze scène— vervangen door blanke mensen of door Paul Rusesabagina.

Sterker nog, de personages die in de film de rollen van Rutaganda en Bizimungu –ten opzichte van de schriftelijke weergave, dus—vervullen, zijn allemaal samengestelde personages. Alle namen van de blanke personages zijn verzonnen terwijl Georges Rutaganda en Augustin Bizimungu wel bestonden. Dit is op zich een oneerlijke manier om zwarte personages te portretteren ten opzichte van blanken. De oneerlijkheid gaat verder dan de film; zowel Georges Rutaganda als Augustin Bizimungu waren verwickeld in een berechtingsproces van de ICTR, toen de film gemaakt werd. De film kon de rechtszaak

⁵⁴ Amadou Deme, 'Hotel Rwanda. Setting the record straight' (versie 24 april 2006), <http://www.counterpunch.org/2006/04/24/hotel-rwanda/> (5 juni 2015).

⁵⁵ Hier zijn er discrepanties tussen het verslag van Paul Rusesabagina en die van Amadou Deme, Clayton Yaache en Alison des Forges. De verslagen van de laatste drie worden hier gebruikt omdat zowel Amadou Deme als Clayton Yaache aanwezig waren tijdens deze gebeurtenis en die van Des Forges congruent is met de vorige twee. Rusesabagina bleef in het Hotel en was niet getuige van wat er bij het konvooi gebeurde was.

beïnvloeden. Georges Rutaganda, bijvoorbeeld, probeerde deze gebeurtenis te gebruiken voor zijn betoog.⁵⁶

Rutaganda, volgens Amadou Deme en Clayton Yaache de echte held van de *Sopecyrotonde*, is afwezig in de konvooscène van de film. Hij is vervangen door Kolonel Oliver –een blanke officier—en een andere blanke VN officier.

Terry George, de filmregisseur, zou net zo goed zwarte VN officieren gebruikt kunnen hebben als redders van de vluchtelingen –als de inbedding van Rutaganda in de scène een probleem was—maar hij heeft er toch voor gekozen om blanke officieren te gebruiken.

Er is in deze scène geen apologie te halen uit het academische debat over de historische nauwkeurigheid en waarde van de audiovisuele media waardoor het gebruik van blanke commandanten aanvaardbaar kan worden. De symbolische betekenis die deze scène geeft, is dat ook al heeft de Internationale Gemeenschap –de blanken—in eerste instantie niet ingegrepen, ze toch wel de vluchtelingen gered hebben.

Deze scène is de eerste poging van de Internationale Gemeenschap –de blanken—om de Tutsi vluchtelingen te redden. Ook wordt er niet in geslaagd, er is een volgende poging waarin het wel goed gaat. De Internationale Gemeenschap brengt de *status quo* weer terug.

Het enige dat authentiek kan worden genoemd in de scène - behalve de radeloze emoties van Paul en de vluchtelingen - is het gebruik van de radio.

⁵⁶ Enrique Aburto, 'Telefonisch interview met Captain Amadou Deme' (2 juni 2015).

4.4 Hoe de RTLM radio wordt geportretterd in de film ten opzichte van de schriftelijke weergave.

4.4.1 Analyse van het filmfragment

De montage van de eerste tweeënhalve minuut van de film presenteert één van de meest belangrijke symbolen van de genocide in Rwanda op een nogal geraffineerde manier: de radio.

Het eerste wat de kijker ziet als de film begint, is een zwart scherm en hij hoort het geluid van een radio die van zender wisselt. Het logo van de productiemaatschappij verschijnt, terwijl de radio van de ene naar de andere nieuwszender wisselt. De kijker hoort stemmen in het Engels en in het Frans die het nieuws presenteren. Het nieuws gaat over conflicten. Een presentatrice spreekt in het Engels over hoe de toenmalige Amerikaanse president Bill Clinton 'bezorgd was' over de situatie in Sarajevo, waarna het scherm weer naar zwart fade. De radiozender wisselt en stopt bij een zender waar een mannelijke lage stem in het Engels vertelt waarom hij Tutsi's haat. Het is inderdaad de beruchte RTLM Radio zender die de kijker hoort.

De haatspraak duurt veertig seconden en daarna volgt een vrolijk Afrikaans liedje. Een beeld van een straatmarkt in Kigali verschijnt met een korte fade in. De kijker ziet de tocht van Paul Rusesabagina en Dube naar het vliegveld in Kigali om producten voor het hotel waar zij werken af te halen. Als ze de producten opgehaald hebben gaan ze terug in het busje van het hotel. De kijker ziet longshots vanuit de lucht, vermoedelijk een helikopter, en daarna ziet hij de straten van Kigali⁵⁷ door de ruit van het busje, vanuit het perspectief van de mensen die in het busje zitten. Het vrolijke liedje blijft draaien. De camera laat Dube in een close up zien achter het stuur op de weg. Hij begint het liedje te zingen.

Wat de kijker aan het begin van de film hoorde, was eigenlijk wat Dube en Paul hoorden. Alsof de kijker al voordat hij de personages ziet in het busje van het *Hotel des Milles Collines* zat.

⁵⁷ De film werd eigenlijk in Zuid Afrika opgenomen.

Verderop in de film wordt de radio gebruikt om aan de kijker te laten weten hoe dingen zijn veranderd op mesoniveau en macroniveau. De radio laat ook weten aan de personages en de kijker dat de verhoudingen zijn veranderd en fungeert als een personage, zoals blijkt in de konvoiscène.

4.4.2 Ideologische kritiek

In de film is de radio niet alleen een prop. Hij wordt geanimeerd en heeft een centrale rol in de plot van de film. De radio heeft interactie met de verschillende personages en verandert het verloop van de plot. Wat dat betreft is de functie van de radio congruent met wat de schriftelijke verslagen vertellen over de rol van de radio gedurende de genocide.

Ook al spreken de DJ's van RTLM radio in de film in het Engels –in werkelijkheid spreken zij in Kinyarwanda—, de beeldspraak die gebruikt wordt op de radio is congruent met de schriftelijke weergave: vooral het gebruik van communale werk beeldspraak.

Het is natuurlijk niet erg dat de film de uitspraken van RTLM radio in het Engels doet, aangezien het voor het publiek moeilijker te volgen zou zijn geweest als het vertaald had moeten worden.

4.5 Deelconclusie

De Hutu en Tutsi identiteiten zijn door de filmmakers vaag geconstrueerd. Ook al lijkt het alsof er historische teksten zijn gebruikt om de identiteiten uit te leggen, de acties van de blanke personages tegenover de Tutsi's en Hutu's geven hetzelfde etnische beeld en rangorde die de kolonisten creëerden. Tutsi's worden in de film gezien als goed en Hutu's – behalve Paul—als slecht, en wij weten uit de schriftelijke historische weergave dat het niet zo zwart-wit was.

Willem Hesling betoogt dat het gebruik van samengestelde personages wordt toegepast om een 'poëtische historische waarheid' te creëren. Het probleem met het gebruik van samengestelde personages in de film is dat alle blanke personages eigenlijk samengestelde personages zijn die een verzonnen naam hebben, terwijl vele zwarte Rwandese historische personages hun naam behouden. Het kan geen 'poëtische waarheid'

zijn maar een 'poëtische oneerlijkheid', om mensen die nog berecht moesten worden door de ICTR te portretteren als inherent slecht en brutaal, aangezien er schriftelijke weergave en verslagen zijn waarin wordt gezegd dat deze mensen ook goede en heroïsche daden hebben verricht (Misschien hebben ze wel meegedaan aan de genocide, maar dat betekent niet dat zij niet ook goede dingen deden).

In tegenstelling tot de schriftelijke weergave over de genocide die heel kritisch zijn op het zogenaamde 'Westen', worden blanke mensen aan het einde van de film geportretteerd als degenen die de vluchtelingen hebben gered. Het feit dat de blanke personages positiever geportretteerd worden is niet een kwestie van het vereenvoudigen van het historische narratief door een visuele medium, maar een duidelijke misinterpretatie van de geschiedenis door de film.

De radio is misschien de beste manier waarop de film een authentiek beeld van de genocide in Rwanda weergeeft. Hij wordt geanimeerd en wordt weergegeven in de film op dezelfde manier als de schriftelijke historische weergave beschrijven. Door de radio wordt de dreiging van de RPF wel vergroot en gebruikt als legitimatie voor het geweld.

5 Conclusie

5.1 Samenvatting deelconclusies

Het feit dat de film niet volledig trouw is aan de schriftelijke historische weergave, betekent niet dat hij niet authentiek is. Audiovisuele media hebben een andere aard dan schriftelijke media en daarom is het niet mogelijk om dezelfde historiciteit van de schriftelijke historische weergave weer te geven in cinema.

Er zijn verschillende manieren om de historische authenticiteit in film te onderzoeken. In de eerste plaats werden de verschillende ficties die de schriftelijke historische narratieven presenteren over de genocide bekeken, en werd vergeleken waar de film staat ten opzichte van de dominante fictie. Ten tweede werd er gekeken waar en hoe de film de ‘poëtische waarheid’ –vooral het gebruik van samengestelde personages— gebruikt en in hoeverre de film congruent is met de historische waarheid. En tenslotte werd geanalyseerd hoe authenticiteit wordt bereikt in de film door het gebruik van de radio. Authenticiteit wordt volgens Davis bereikt ‘when films represent values, relations, and issues in a period; when they animate props and locations by their connections with historical people; and when they let the past have its distinctiveness before remaking it to resemble the present.’⁵⁸

Volgens de gangbare schriftelijke historische weergave kon de genocide niet worden gelegitimeerd door de autoriteiten zonder de dreiging van de RPF. In de film wordt deze dreiging weergegeven door de radio. De radio, als een geanimeerde prop die sfeer en de relaties bepaalt en transformeert, vertegenwoordigt een geslaagde manier om de ‘tijdsgeest’ van de genocide weer te geven in de film.

Volgens de gangbare schriftelijke historische weergave heeft de Internationale Gemeenschap niets effectiefs gedaan om de genocide te stoppen. Zij zijn ervan beschuldigd er niets om te hebben gegeven, en zelfs van racisme. In de film wordt de wanhoop gecreëerd door de goede weergave van het gebrek aan hulp en interesse door de Internationale Gemeenschap. Het grootste verschil tussen de schriftelijke weergave en de film ten aanzien van de Internationale Gemeenschap is, dat in de film de Internationale Gemeenschap uiteindelijk de vluchtelingen van het *Hotel des Milles Collines* redt, terwijl dit

⁵⁸ Davis, ‘Any resemblance to persons living or dead’, 270.

in de schriftelijke weergave niet zo is. De manier waarop de Hutu en Tutsi identiteiten worden weergegeven in de film is wat anders dan wat de schriftelijke bronnen van deze scriptie vertellen. Deze verschillen tussen schriftelijke weergave en de film is dat de film een positiever beeld van de Internationale Gemeenschap en de blanke mensen weergeeft ten opzichte van de schriftelijke weergave.

5.2 Antwoord op hoofdvraag

Uiteraard ging er van de schriftelijke historische weergave van de genocide en het verhaal van Hotel des Milles Collines veel verloren in de film. Niet alleen de audiovisuele aard van de filmweergave zorgde ervoor dat er aspecten van de schriftelijke historische weergave niet vertaald konden worden naar de audiovisuele grammatica, maar ook de eisen van de Hollywoodfilm en het publiek dat de makers van de film wilden bereiken, maakten het voor veel aspecten van de schriftelijke weergave onmogelijk om te worden weergegeven in de film.

Met uitzondering van het einde zijn de gebeurtenissen op macro- en mesoniveau die geportretteerd worden in de film min of meer congruent met wat Rancière en Burgoyne de 'dominante fictie' noemen.

Sommige aspecten in de film zijn authentiek omdat zij het 'tijdsgeest' van de genocide raken. De rol van de RTLM radio in de film en de manier waarop het de relaties en de kwesties weergeeft en construeert, is in grote mate congruent met de schriftelijke weergave, en de psychologische wanhoop van de slachtoffers wordt goed verteld in de film. Vooral de manier waarop de slachtoffers in het grootste deel van de film tevergeefs hulp vroegen om hulp van de Internationale Gemeenschap is, met uitzondering van het einde, congruent met het tijdsgeest.

Schriftelijke historische weergave zijn flink veranderd en soms op een bewuste manier. De discrepanties tussen schriftelijke historische weergave en de film hebben nare gevolgen. Ook al is het de eerste Hollywoodfilm met een Afrikaanse held, Afrika wordt toch weergegeven als een probleem dat alleen de blanken kunnen oplossen. Met uitzondering van een kleine zin in de aftiteling, negeert de film het feit dat het een Afrikaanse eenheid, de

RPF, was die uiteindelijk de genocide stopte en portretteert bepaalde Hutu personages als inherent slecht.

Ook al zijn er historisch authentieke aspecten, de film geeft een veel positiever beeld van de Internationale Gemeenschap en de blanke mensen in vergelijking met de schriftelijke historische weergave die veel kritischer zijn over de Internationale Gemeenschap en de blanke mensen. In de film worden het Westen en de blanke mensen gezien als degenen die Rwanda –en Afrika—redden. In de schriftelijke weergave wordt er verteld dat de genocide – en de conflicten die de genocide veroorzaakten— niet plaats zou hebben gevonden zonder de ideologieën en de steun van het zogenaamde Westen en de racistische ideeën die door de kolonisten gepropageerd werden. Dat is het meest maatschappelijk relevante verschil in de verhouding tussen de film en de schriftelijke historische weergave. De film lijkt kritisch te zijn, maar eigenlijk is het apologetisch met de blanke mens en het Westen als hij wordt vergeleken met de schriftelijke historische weergave.

5.3 Discussie

Vanwege de eisen die gesteld worden aan deze scriptie kon ik de analyse niet verdiepen ten aanzien van andere verschillen tussen de film en schriftelijke historische weergave die belangrijk zijn. Er is mijns inziens ook niet genoeg ingegaan op de relevante historische feiten die in de film worden weergegeven.

In deze scriptie wordt er aandacht besteed aan één aspect van historische authenticiteit die Nathalie Zemon Davis belangrijk vindt voor het weergeven van een ‘tijdsgeest’. Het was bedoeld om een apologie van de film te maken, om te laten weten dat het verleden niet helemaal verkeerd geportretteerd wordt in de film. Niettemin, er zijn andere *props* die ook gebruikt worden en geanimeerd worden in de film die wel dienen te worden geanalyseerd, zoals het geval is met de machetes en de foto’s. Het feit dat de film in een ander land werd gefilmd –Zuid Afrika—veroorzaakt problemen met de authenticiteit – zoals het feit dat meeste auto’s in de film het stuur aan de rechterkant hebben in plaats van aan de linkerkant. Wat het filmen op een andere locatie voor gevolgen heeft zou ook verder moeten worden geanalyseerd.

6 Literatuurlijst

Aburto, Enrique, 'Telefonisch interview met Captain Amadou Deme' (2 juni 2015).

Burgoyne, Robert, 'Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in gilm', *Leidschrift* 24 (2009) 7-18.

Dallaire, Romeo en Ray Dupuis, *Shake hands with the devil* (Londen, Engeland 2004).

Davis, Natalie Zemon, 'Any resemblance to persons living or dead. Film and the challenge of authenticity', *Yale Review* 76.4 (1987) 457-82.

Deme, Amadou, 'Hotel Rwanda. Setting the record straight' (versie 24 april 2006), <http://www.counterpunch.org/2006/04/24/hotel-rwanda/> (5 juni 2015).

Deme, Amadou, *When victors tell the story. The UN victims in Rwanda* (Minnesota 2014).

Des Forges, Alison Liebhafsky, Human Rights Watch en International Federation of Human Rights, " *Leave none to tell the story*". *Genocide in Rwanda* (New York 1999).

George, Terry, *Hotel Rwanda*, DVD, (2004).

George, Terry, 'How a film can get you 25 years in jail' (versie 4 november 2014), http://www.huffingtonpost.com/terry-george/how-a-film-could-get-you-_b_5135407.html (5 juni 2015).

George, Terry, 'Smearing a hero' (versie 10 mei 2006), <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/05/09/AR2006050901242.html> (5 juni 2015).

Gourevitch, Philip, *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families. Stories from Rwanda* (Londen 1998).

Hesling, Willem, 'The past as story. The narrative structure of historical films', *European Journal of Cultural Studies* 4.2 (2001) 189-205.

- Jones, Adam, *Genocide. A comprehensive introduction* (New York 2011) 346-75.
- Kayihura, Edward, en Kerry Zukus, *Inside the Hotel Rwanda. What really happened and why it matters today* (Londen 2014).
- Morales, Wilson, 'Interview with director Terry George en Paul Rusesabagina' (versie December 2014), <http://www.blackfilm.com/20041217/features/terryandpaul.shtml> (5 juni 2015).
- Ndahiro, Alfred en Privat Rutazibwa, *Hotel Rwanda or the Tutsi genocide as seen by Hollywood* (2008).
- Peña, Richard, 'Interview: Terry George, director of Hotel Rwanda' (versie 21 april 2010), <http://www.thirteen.org/reel13/film-content/interview-terry-george-director-of-hotel-rwanda-2/> (5 juni 2015).
- Prunier, Gérard, *The Rwanda crisis. History of a genocide* (Londen 1995).
- Rosenstone, Robert A., 'History in images/history in words. Reflections on the possibility of really putting history onto film', *The American Historical Review* (1988) 1173-85.
- Rusesabagina, Paul, *An ordinary man. The true story behind 'Hotel Rwanda'* (Londen 2009).
- Rutaganda, George, 'Email from Georges Rutaganda to Amadou Deme' (Arusha 2005).
- Sakota-Kokot, Tanja, 'When the past talks to the present. Fiction narrative and the 'other' in Hotel Rwanda', *Critical Arts* 27.2 (2013) 211-34.
- Silverman, Kaja, *Male subjectivity at the margins* (Londen 1992).
- Taylor, Phil, 'Email to Enrique Aburto', *RE: Investigation Georges Rutaganda* (2015).
- Toplin, Robert Brent, 'The filmmaker as historian', *The American Historical Review* (1988) 1210-27.

Von Tuzelzman, Alex. 'Hotel Rwanda. History with a Hollywood ending', (Versie 7 augustus 2014), <http://www.theguardian.com/film/2014/aug/07/hotel-rwanda-don-chedle-genocide-accuracy-reel-history> (5 Juni 2015).

Vos, Chris, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam, 2004).

Waldorf, Lars, 'Revisiting Hotel Rwanda. Genocide ideology, reconciliation, and rescuers', *Journal of Genocide Research* 11.1 (2009), 101-25.

White, Hayden, 'Historiography and Historiophoty', *The American historical review* (1988), 1193-9.

Yaache, Clayton, 'Affidavit about how Georges Rutaganda saved Tutsi refugees that were being carried by a UN convoy and were about to get killed in a militia roadblock' (Mali 2006).