

# **De Blik op de Balkan**

Naam: Merijn Wierenga  
Studentnummer: 3682285  
Datum: 04-01-2016  
Scriptiebegeleider: Dan Hassler-Forest  
Tweede lezer: Judith Keilbach  
Masterscriptie Film- en Televisiewetenschap

Dank aan Pauline, Hansje, Boris, Peter, Mien, Tom, Dan en Judith voor de hulp en begeleiding bij het maken van de scriptie.

# Inhoud

Abstract.....	4
Inleiding.....	5
Hoofdstuk 1.....	8
Theoretisch kader.....	8
Balkanisme in cinema.....	10
Travelogue.....	11
Geweld.....	11
Personages.....	12
Methode.....	14
Hoofdstuk 2 Analyse.....	18
Bosnisch verzet?.....	18
Brute Serviërs.....	22
Geweld tegen Bosniërs.....	22
Intimidatie en messen.....	23
Criminaliteit en barbaars.....	26
Conclusie.....	31
Bibliografie.....	33
Primaire bronnen.....	34



## Abstract

In deze masterscriptie wordt onderzocht op welke manier het Westen een positief beeld van zichzelf construeert ten koste van de Balkan in de film RESOLUTION 819. Dit wordt onderzocht aan de hand van neoforalistische tekstanalyse van deze film. Het punt dat gemaakt wordt, is dat er in de westerse representatie van Bosnië wordt vastgehouden aan een denigrerende stereotypische westerse blik die is gevormd door het oorlogsverleden van Bosnië. De films versterken het beeld van het geciviliseerde Westen door zich te positioneren ten opzichte van de onrustige, barbaarse en ongeciviliseerde Balkan. In de analyse wordt gekeken naar de manier waarop de mise-en-scène, cinematografie en montage de weergave van de Balkan vormen. Aan de hand van het begrip Balkanisme zijn thema's opgesteld die worden onderzocht in deze scriptie.

## Inleiding

In 1997 zorgde historica Maria Todorova met haar boek *Imagining the Balkans* voor een verschuiving van het debat over de beeldvorming van de Balkan.<sup>1</sup> Dat deed ze door het concept Balkanisme te introduceren, een discours binnen de westerse wereld waarmee wordt verwezen naar een denigrerende stereotypering van de Balkan. De aandacht van de West-Europese landen werd getrokken door oorlogen, armoede en geweld en dat resulteerde in een vast beeld van een achtergestelde regio, een beeld dat steeds werd herhaald in de literatuur.<sup>2</sup> Dit beeld houdt in dat de Balkan zou bestaan uit barbaarsheid, achtergestelde ideeën, kleinzielig gekibbel en onaangepast en onvoorspelbaar gedrag.<sup>3</sup> Todorova stelde dat het Westen van dit beeld profiteert door zichzelf tegenover de Balkan te positioneren: “The Balkans have served as a repository of negative characteristics against which a positive and self-congratulatory image of the “European” and the “West” has been constructed.”<sup>4</sup> Het Westen creëert dus een positief ‘Europees’ beeld van zichzelf waar de Balkan geen deel van uitmaakt.<sup>5</sup> In films komt die tegenstelling tussen het Westen en de Balkan terug, doordat daar ook de Balkan wordt weergegeven als een achtergesteld gebied. Filmwetenschapper Maria Cruz stelt dat het stereotype van de mysterieuze Balkan met primitieve rituelen en brute passies de werkelijkheid is overstegen doordat dit beeld eindeloos wordt herhaald.<sup>6</sup>

William Van Watson heeft Balkanisme onderzocht in Hollywoodfilms over de Balkan. De Hollywoodfilms creëren volgens hem een simpele binaire oppositie tussen het Westen en de Balkan, waarbij de Amerikaanse hoofdpersonages de helden zijn en de mensen op de Balkan de brute daders.<sup>7</sup> Ook de cinema afkomstig van de Balkan is al veelvuldig besproken in relatie tot het Balkanisme. Zelfs de Balkancinema neemt vaak elementen van het

---

<sup>1</sup> Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (Oxford: University Press, 1997).

<sup>2</sup> Sasja Vojkovic, “Re-Imagining the Balkans: Essays on Southeastern European Cinema,” *New Review of Film and Television Studies* 6.1 (2008): 1.

<sup>3</sup> Todorova, *Imagining the Balkans*, 184-186.

<sup>4</sup> *Ibidem*, 188.

<sup>5</sup> Het ‘Europees’ zijn heeft volgens Todorova te maken met het imperialistische nalatenschap van de Ottomanen en waardoor er nog veel culturele verschillen waren tussen de Balkan en West-Europa. De landen op de Balkan waren door het afschudden van die nalatenschap bezig met ‘*Europeanization*’ maar toch wordt de Balkan nog niet als ‘Europees’ gezien maar als een brug tussen Oost en West. Er wordt gesteld dat de Balkanlanden bezig zijn met een ontwikkeling en daardoor semi-ontwikkeld, semi-kolonialistisch, semi-geciviliseerd en semi-oriëntalistisch zijn. Het beeld is dus dat de Balkan nog niet helemaal ontwikkeld is door de ‘Verlichting’ die West-Europa wel heeft doorgemaakt en daardoor is de Balkan niet ‘Europees’. Todorova, *Imagining the Balkans*, 12-17.

<sup>6</sup> Maria P. Cruz, “Imagining the Balkans... In Film,” in *Balkan Identities: Balkan Cinema*, ed. Matthieu Darras et al. (Torino: Mondostampe, 2008), 15.

<sup>7</sup> William Van Watson, “(Dis)solving Bosnia: John Moore’s Behind Enemy Lines and Danis Tanovic’s No Man’s Land,” *New Review of Film and Television Studies* 6.1 (2008): 51-65.

denigrerende stereotype over om geaccepteerd te worden in de Europese filmwereld.<sup>8</sup> Er is echter nog veel minder onderzoek gedaan naar de West-Europese arthousefilms over de Balkan. In dit onderzoek wil ik daarom kijken naar de manier waarop het West-Europa een positief beeld creëert van zichzelf in films ten koste van de Balkan. De Europese artcinema heeft de reputatie moreel complexer en genuanceerder te zijn dan de Hollywoodfilm.<sup>9</sup> De Europese film zou daarom een genuanceerder beeld van de Balkan kunnen geven dan Hollywood.

In de stereotypering van de Balkan staat Bosnië vaak centraal. Volgens Guido Snel is het land sinds de oorlog van 1992 tot 1995 de spil geworden van Balkanistische denkbeelden.<sup>10</sup> Met name de oorlog in Bosnië in de jaren 90 heeft in West-Europa veel aandacht getrokken door de genocide in Srebrenica en de betrokkenheid van de VN in het conflict. De landen die betrokken waren bij de bescherming van Bosnië lijken een speciale interesse te hebben in het maken van films over de Bosniëoorlog volgens filmwetenschapper Dubravka Zarkov.<sup>11</sup> Daarnaast stelt filosoof Slavoj Žižek dat in deze westerse films uit landen die betrokken waren bij de oorlog compassie wordt getoond voor mensen uit de Balkan om de hulp die tijdens de oorlog ontbrak te compenseren.<sup>12</sup> In dit onderzoek wil ik daarom kijken naar de manier waarop Bosnië wordt verbeeld in een fictiefilm uit West-Europa die gaat over het conflict in Bosnië van 1992 tot 1995. Een van de weinige West-Europese films over dit onderwerp is de Franse fictiefilm *RESOLUTION 819*, geregisseerd door Giacomo Battiato. Deze film gaat over een Franse onderzoeker die namens de VN onderzoek doet in Bosnië naar de vermoedelijke massamoorden in Srebrenica.

*RESOLUTION 819* heeft in West-Europa op veel filmfestivals gedraaid en de publieksprijs gewonnen op het filmfestival van Rome. De film is daarmee in het arthousecircuit redelijk goed ontvangen, maar krijgt in Bosnië kritiek op de manier waarop Bosnië wordt weergegeven.<sup>13</sup> Aan de hand van een neoformalistische filmanalyse wil ik gaan

---

<sup>8</sup> Dina Iordanova, "Conceptualizing the Balkans in Film," *Slavic Review* 55.4 (1996): 890.

<sup>9</sup> Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: University Press, 2005), 35-56.

<sup>10</sup> Guido Snel, "After the Bridge: The Bosnian War as a European Trauma in the Work of Emir Suljagić and Aleksandar Hemon," *Studia Imagologica* 22 (2014): 194.

<sup>11</sup> Dubravka Zarkov, "Cinematic Representations of the Bosnian war: De Enclave and the Ontologies of Un-Recognizability," in *Post-Yugoslavia. New Cultural and Political Perspectives*, ed. Dino Abazovic et al. (New York: Palgrave MacMillan, 2014), 163.

<sup>12</sup> Slavoj Žižek, "Underground, or Ethnic Cleansing as a Continuation of Poetry by Other Means", *InterCommunication* 18, 1996. Geraadpleegd 05-09-2015: <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/underground-or-ethnic-cleansing-as-the-continuation-of-poetry/>

<sup>13</sup> George Marlet, "Twee Filmvisies op Srebrenica" *Trouw*, 21-03-2009, geraadpleegd 10-09-2015. <http://www.trouw.nl/tr/nl/4324/Nieuws/article/detail/1138586/2009/03/21/Twee-filmvisies-op-Srebrenica.dhtml>

kijken in hoeverre en op welke manier het Westen zich positief afbeeldt ten opzichte van de Balkan in de film RESOLUTION 819. Daarom zullen de mise-en-scène, cinematografie en montage van een aantal scènes uit deze film worden onderzocht aan de hand van de volgende hoofdvraag:

*Op welke manier wordt in de film RESOLUTION 819 een positief beeld van het Westen geconstrueerd ten koste van de Balkan?*

Dit onderzoek wordt onderverdeeld in een aantal deelvragen. Deze deelvragen zijn gebaseerd op thema's die terugkomen in films over de Balkan. In het eerste deel wordt gekeken naar de tegenstelling tussen twee personages: de Bosniër Mohammed en de Franse onderzoeker Jacques. Dit wordt onderzocht aan de hand van de vraag: Op welke manier worden filmische middelen ingezet om een tegenstelling te creëren tussen Mohammed en Jacques? In het tweede deel van de analyse zal worden gekeken naar de manier waarop het geweld dat specifiek wordt geacht voor de Balkan wordt weergegeven in de film. De deelvraag hierbij is: Op welke manier wordt het geweld dat specifiek wordt geacht voor de Balkan geconstrueerd? In het derde deel van de analyse wordt er gekeken op welke manier de Balkan als crimineel en barbaars wordt weergegeven. De vraag hierbij is: Op welke manier wordt een beeld geconstrueerd van de Balkan als een achtergestelde en onaangepaste regio? Aan de hand van deze drie deelanalyses zal het Balkanisme worden onderzocht in deze scriptie.

De keuze om slechts één film te analyseren zorgt ervoor dat dit een te beperkt onderzoek is om een uitspraak te kunnen doen over Balkanisme in de West-Europese arthousefilm. Echter de analyse van één film kan meer in de diepte worden uitgewerkt waardoor dit de voorkeur krijgt boven een oppervlakkige analyse van meerdere films. Op die manier kan het onderzoeksveld van Balkanisme worden verbreed en daarmee wordt een bijdrage geleverd aan het debat over Balkanisme in films. In het theoretisch kader zal ik dieper ingaan op het begrip Balkanisme en de manier waarop dit onderzocht is in de filmwetenschappen.



# Hoofdstuk 1

## Theoretisch kader

Zoals genoemd wordt in deze scriptie onderzocht op welke manier het Westen zich positief profileert door een neerbuigende houding ten opzichte van de Balkan. Het centrale concept hierbij is het Balkanistische discours dat is beschreven door Maria Todorova, dit zal hier verder worden beschreven. Het Balkanisme is een discours waarbij de Balkan structureel als ondergeschikt en als de ontologisch *Other* van het Westen wordt gezien. Volgens Todorova komt dit voort uit het feit dat de westerse aandacht voornamelijk werd getrokken door oorlog en armoede. Hierdoor werd het beeld van een achtergestelde en gewelddadige regio met veel onenigheid bevestigd. Todorova noemt dit vaststaande beeld van de Balkan het *frozen image*. Met het *frozen image* bedoelt ze de manier waarop de Balkan al sinds de Eerste Wereldoorlog wordt gezien als een lagere categorie van beschaving. Het beeld bestaat uit barbaarsheid, achtergestelde ideeën, kleinzielig gekibbel en onaangepast en onvoorspelbaar gedrag. Dit *frozen image* wordt volgens Todorova steeds herhaald in de politiek en de literatuur.<sup>14</sup>

Volgens Todorova wordt de neerbuigende houding vaak vormgegeven door de Balkan in een Europese context te plaatsen. Die Europese context staat dan voor belangrijke culturele en sociaaleconomische waarden als: democratie, vrije markt, vrijheid van meningsuiting, respect voor mensenrechten en individualisme.<sup>15</sup> Todorova stelt dat deze waarden allemaal tegenstellingen zijn van de derde wereld, en ook tegenstellingen zijn van hoe de Balkan wordt weergegeven. Todorova beargumenteert echter dat de Balkan een *innate Europeaness* heeft. Volgens Todorova betekent dit dat de Balkan in essentie Europees is maar nog niet als zodanig wordt gezien, en dus nog op die manier erkend moet worden.<sup>16</sup>

Maria Todorova heeft de ideeën van het Balkanisme gebaseerd op het Oriëntalisme dat is beschreven door Edward Saïd. Saïd stelde dat er in de loop van de 18<sup>e</sup> eeuw een mythe is ontstaan rond de Oriënt. Mede door het feit dat de Oriënt islamitisch was, werd de Oriënt als ondergeschikt gezien ten opzichte van het Eurocentrische Westen. Die mythe groeide volgens Saïd uit tot een discours dat hij Oriëntalisme noemt, waarbij de Oriënt structureel als

---

<sup>14</sup> Todorova, *Imagining the Balkans*, 184-186.

<sup>15</sup> Maria Todorova, "The Trap of Backwardness: Modernity, Temporality, and the Study of Eastern European Nationalism," *Slavic Review* 64.1 (2005): 155-157.

<sup>16</sup> Todorova, *Imagining the Balkans*, 17.

ondergeschikt en onderontwikkeld wordt gezien.<sup>17</sup> Voortbouwend op het Oriëntalisme, stelt Maria Todorova dat de Balkan net als de Oriënt structureel als onderontwikkeld wordt gezien.

De huidige discussie rond Balkanisme richt zich veel op de vraag in hoeverre Balkanisme en Oriëntalisme verwant zijn aan elkaar. Literatuurwetenschapper Vesna Goldsworthy ziet niet veel verschil tussen het Balkanistische en Oriëntalistische discours terwijl Todorova juist pleit voor een onderscheid tussen het Balkanisme en Oriëntalisme. Het Balkanisme past volgens Todorova niet in de postkoloniale studies en de discussie is dan ook veel gericht op de vraag of de methodologie van het oriëntalisme ook kan worden toegepast op het Balkanisme. Todorova zet helder in vijf punten uiteen op welke manier het Balkanisme verschilt van het Oriëntalisme. Ten eerste heeft de Balkan een geografische locatie, waar de Oriënt geen aanwijsbare plaats is. Het is niet duidelijk waar de Oriënt begint of ophoudt. Het tweede verschil zit in het vrouwelijke en exotische karakter van de Oriënt tegenover de mannelijke en fantasieloze concreetheid van de Balkan. Een derde punt dat Todorova noemt is dat de Balkan nooit een koloniaal zelfbeeld heeft gehad zoals de Oriënt. De Balkan is onder heerschappij geweest van de Ottomanen maar heeft wel altijd een vorm van eigen bestuur gehad. Als vierde verschil wordt religie genoemd. De Oriënt is islamitisch en het Westen christelijk, maar die tegenstelling gaat voor de Balkan niet op omdat Balkanisme ook voor een groot deel over Christenen gaat. Tot slot gaat het Balkanisme over blanke mensen, terwijl het Oriëntalisme racistisch door de blanke mensen te onderscheiden van het niet blanke ras.<sup>18</sup>

Milica Bakić-Hayden introduceerde het concept *Nesting Orientalisms* waarbij elke regio de neiging heeft culturen en religies ten zuiden en oosten van zichzelf als minder ontwikkeld en conservatiever te zien.<sup>19</sup> Todorova reageerde hierop met het concept *Nesting Balkanisms* omdat de Balkan volgens haar een 'darker side within Europe' is en daardoor niet los te zien van Europa.<sup>20</sup> Hierin wordt Todorova bijgestaan door Vedrana Velickovic, die stelt dat er in recent onderzoek is aangetoond dat die postkoloniale visie toepassen op de Balkan nog problematisch is en dat daar meer onderzoek naar gedaan moet worden.<sup>21</sup>

Over de vorm van Balkanisme is veel geschreven en bestaat ook grotendeels een consensus. De belangrijkste wetenschappers op dit gebied, Todorova, Goldsworthy en Bakić-

---

<sup>17</sup> Edward Saïd, *Orientalism* (New York: Pantheon, 1978), 3.

<sup>18</sup> Todorova, *Imagining the Balkans*, 3-20.

<sup>19</sup> Milica Bakić-Hayden, "Nesting Orientalisms: The case of former Yugoslavia," *Slavic Review* 54:4 (1995).

<sup>20</sup> Todorova, *Imagining the Balkans*, 19.

<sup>21</sup> Vedrana Velickovic, "Against Balkanism: Women's Academic Life-writing and Personal and Collective History in Vesna Goldsworthy's *Chernobyl Strawberries*," *Women: A Cultural Review* 21.2 (2010): 174-177.

Hayden, stellen dat het Balkanisme een *framework* is van geweld, onenigheid en achterlijkheid als de tegenhanger van het verlichte Westen.<sup>22</sup> Bruno Naarden is echter kritisch op de richting van het debat omdat de wetenschappers: “zich bezig houden met literaire teksten en behandelen veelal tamelijk kleine en duidelijk door tijd en plaats begrensde onderwerpen”.<sup>23</sup> Daardoor blijft het onderzoeksveld beperkt

Daarnaast bestaat er volgens Naarden niet één Balkanbeeld maar meerdere westerse Balkanbeelden. In verschillende periodes door de tijd heen is de visie op de Balkan veranderd. Naarden ziet dat in de 19<sup>e</sup> eeuw de Bosniërs in reisverhalen als lui, barbaars en oneerlijk werden gezien. Hij ziet echter ook dat er positieve beelden van de Balkan zijn geweest. Tot de Eerste Wereldoorlog was er een positief beeld van de Serviërs, omdat ze de grenzen van Europa bewaakten tegen de Ottomanen. In de Eerste Wereldoorlog was er een westerse sympathie voor de Serviërs doordat ze offers brachten voor de gemeenschappelijke zaak. Ook na de Tweede Wereldoorlog kwam Joegoslavië in gunstig westers daglicht doordat de Joegoslavische president Josip Broz Tito nadrukkelijk afstand nam van de Sovjet-Unie. De huidige visie dat het negatieve beeld vaststaat is volgens Naarden niet te bewijzen.<sup>24</sup> Daardoor zou ik in deze scriptie niet kunnen spreken van een vaststaand beeld maar eerder van een terugkerend beeld.

### ***Balkanisme in cinema***

Todorova richtte zich in haar studies van het Balkanisme vooral op de literatuur en politiek maar in dit onderzoek wordt er gekeken naar het Balkanisme in fictiefilms. In de vertaling van het cultuurkritische Balkanisme naar filmanalyse is filmwetenschapper Dina Iordanova belangrijk. Zij heeft het Balkanisme onderzocht in de cinema uit de Balkan. In haar analyse benoemt ze een aantal karakteristieken die kenmerkend zijn voor het stereotype van de Balkan. Ze onderzoekt films die gemaakt zijn als antwoord op de crisis in de jaren 90 op de Balkan, in het specifiek op de oorlog in Bosnië. Ondanks het feit dat zij een contextuele analyse uitvoert en deze scriptie een tekstanalyse zal zijn, kunnen de terugkerende thema's die zij onderzoekt worden gebruikt voor de filmanalyse.<sup>25</sup> Die thema's zullen hier uiteengezet worden.

---

<sup>22</sup> Ibidem, 175.

<sup>23</sup> Bruno Naarden, *Beeld en Balkan: Waarneming en werkelijkheid in Zuidoost-Europa* (Amsterdam: Boom, 2002), 21.

<sup>24</sup> Ibidem, 38-42.

<sup>25</sup> Dina Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (London: British Film Institute, 2001), 56.

### ***Travelogue***

Het eerste belangrijke thema dat Iordanova noemt is de narratieve structuur. Volgens haar volgen verhalen over de Balkan een structuur die zij een *travelogue* noemt. In een travelogue wordt het verhaal vormgegeven aan de hand van de blik van de westerse hoofdpersoon. De Balkan wordt beschreven in verslagen van de westerse reizigers die door de Balkan reizen, en hun controversiële ervaringen opschrijven in hun veilige huizen in het Westen.<sup>26</sup> De Balkan wordt hierdoor altijd in oppositie gesteld met de normen en waarden van het Westen. De ‘*normalness*’ van het Westen wordt constant vergeleken met de ‘afwijkende’ Balkan. Door de negatieve karakteristieken van de Balkan wordt de regio de duistere ‘Ander’ van de westerse samenleving.<sup>27</sup>

Deze travelogue structuur wordt vaker gevolgd dan dat er kritisch naar wordt gekeken. Op deze manier blijft de Balkan een object van de westerse blik, wat de traditionele stereotypen versterkt. Iordanova ziet dat de films uit de Balkan zelf ook deze structuur volgen, en het daardoor nalaten om kritisch te zijn. Iordanova stelt dat de Balkan zich schuldig maken aan wat zij *self-exoticism* noemt. De Balkancinema neemt zelf ook de westerse stereotypes over in de films en op die manier wordt de mythe van de Balkan versterkt.<sup>28</sup> De reden waarom filmmakers een dergelijk standpunt innemen is volgens Maria Cruz omdat ze geaccepteerd willen worden in het Europese filmcircuit en zich daardoor aanpassen aan het westerse beeld.<sup>29</sup>

### ***Geweld***

De ‘afwijking’ van de Balkan ten opzichte van het Westen die in de travelogues naar voren komt zit volgens Iordanova in de primitieve mentaliteit van de Balkan. Die primitieve mentaliteit is terug te vinden in het geweld dat in films door de inwoners van de Balkan wordt gebruikt. De films tonen in de cultuur van de Balkan een sterk gevoel van wraak en dat er een ‘oog om oog, tand om tand’ mentaliteit heerst. Omgaan met de bevolking van de Balkan wordt door de andere normen en waarden vaak onmogelijk voor westerse personen. Daarnaast heeft de Balkan in films ook een bloedige *mindset* volgens Iordanova.<sup>30</sup> De Balkan wordt volgens haar gewelddadig weergegeven en ten opzichte van de westerse landen gebruiken de inwoners van de Balkan meer barbaarse manieren van geweld. Waar de westerse militairen *hightech* geweld gebruiken door precisieraketten of sluipschuttersgeweren, is de Balkan

---

<sup>26</sup> Ibidem, 57.

<sup>27</sup> Ibidem, 22.

<sup>28</sup> Ibidem, 56.

<sup>29</sup> Maria P. Cruz, 22.

<sup>30</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 162.

gericht op fysiek geweld waarbij toenadering tot het slachtoffer nodig is. Iordanova noemt als voorbeelden: messteken, het doorsnijden van de keel of het roosteren boven een spit. Deze manieren van geweld plegen gaan gepaard met veel bloedvergieten en afgehakte ledematen. Dit staat sterk in contrast met de geavanceerde westerse geweldstechnieken in de films.<sup>31</sup>

### *Personages*

De personages in films over de Balkan zijn volgens Iordanova voor een groot deel makkelijk te categoriseren. Iordanova stelt dat de lokale karakters in de Bosniëfilms uiteenvallen in twee groepen: slachtoffers en daders. De Bosniërs zijn in de films de slachtoffers, die een grote homogene groep weergeven als achtergrondpersonages en figuranten.<sup>32</sup> Om de onschuld van de slachtoffers te benadrukken zijn de Bosniërs bijna altijd vrouwen en kinderen en daardoor komen er weinig Bosnische mannen voor in de films. De Bosniërs zijn vaak een groep getraumatiseerde slachtoffers en bijna nooit individuen. Ze zijn individueel niet bepalend voor het narratief, maar alleen in grote groepen en dan nog slechts als motivatie voor de hoofdpersonen om actie te ondernemen tegen de daders. Iordanova stelt dat de Bosniërs op deze manier een makkelijke prooi zijn voor de Servische daders.<sup>33</sup>

De Serviërs worden op eenzelfde manier in een eenduidige groep weergegeven. Volgens Slavoj Žižek worden de Serviërs in films standaard als brute daders weergegeven. Hij noemt dit de demonisering van de Serviërs.<sup>34</sup> Omdat de westerse aandacht werd getrokken door het geweld van de Balkan ligt de nadruk in veel films op de daders. De daders hebben in tegenstelling tot de Bosniërs wel invloed op het narratief. De daders zijn in de films vaak agressieve en bloeddorstige soldaten die geen waarde hechten aan een mensenleven.<sup>35</sup> Žižek ziet in de vertolking van de Serviërs in films over Bosnië wat het Westen graag wil zien: “a mythical spectacle of eternal, primordial passions, of the vicious cycle of hate and love, in contrast to the decadent and anemic life in the West.”<sup>36</sup> Rosalind Galt heeft echter kritiek op deze visie van Žižek omdat hij volgens haar zijn aannames te veel baseert op het spektakel in de films. Volgens Žižek zou in dit spektakel het Balkanisme zichtbaar worden doordat het de

---

<sup>31</sup> Ibidem, 162.

<sup>32</sup> In deze context wordt met Bosniërs de Bosnische moslims bedoeld, die Bosniaks worden genoemd. In Bosnië wonen ook veel etnische Serviërs en etnische Kroaten maar de etnische Serviërs, dus ook de Servische Bosniërs worden vaak als de daders gezien in dit conflict. Voor een uitgebreider overzicht van culturele entiteiten in Bosnië zie: Ann Low-Ber, "Politics, school textbooks and cultural identity: the struggle in Bosnia and Hercegovina" *Internationale Schulbuchforschung* 23.2 (2001).

<sup>33</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 175.

<sup>34</sup> Žižek.

<sup>35</sup> Jonas Takors, “The Russians Could no Longer Be the Heavies’: *From Russia with Love* and the Cold War in the Bond Series,” in *Facing the East in the West: Images of Eastern Europe in British Literature, Film and Culture*, ed. Barbara Korte et al. (Amsterdam: Rodopi, 2010), 225.

<sup>36</sup> Žižek.

westerse visie van een haast mythische regio op die manier in films bevestigt. Galt stelt daartegenover dat spektakel een filmisch exces is en daardoor eerder toe te schrijven aan de specifieke elementen van film in het algemeen dan aan het Balkanistische discours.<sup>37</sup> Volgens Galt moeten we daarom oppassen met het toeschrijven van filmische aspecten aan Balkanisme.<sup>38</sup>

Iordanova stelt dat de daders vaak in een aantal verschillende types personages terugkomen. Ten eerste is er de politicus, die zich voordoet als Europees door zich stijlvol te kleden en te gedragen maar intellectueel inferieur en inefficiënt is. De politicus is incompetent en niet opgeleid en wordt daardoor vaak geridiculiseerd.<sup>39</sup> Daarnaast beschrijft Iordanova een ander personage als de *thug*. De *thug* toont aan dat er vaak een link bestaat tussen de nationalistische militairen en de criminaliteit in de Balkan. De vaardigheden die de militairen hebben opgedaan in de criminele onderwereld kunnen nu worden ingezet voor nationalistische doeleinden waardoor ze nationale helden worden. De daders worden volgens Iordanova ook vaak geassocieerd met een bepaalde folklore die het duidelijkst tot uiting komt in de muziekstroming Turbo Folk. Deze muziekstroming is volgens Iordanova de duidelijkste *cross-over* tussen de criminaliteit en de Chetnik paratroopers.<sup>40</sup> De *thug* wordt vaak geassocieerd met de Russische maffia, doordat tijdens de Koude Oorlog de Oost-Europeanen en de Russen als hetzelfde werden gezien. Deze *cold-war rhetoric* zorgt ervoor dat ook na de Koude Oorlog de Russische gangster en Oost-Europese gangster vaak hetzelfde werden verbeeld.<sup>41</sup> Van het stereotype van de Russische maffia zijn seksistische uitbarstingen, prostitutie, alcoholisme en wreedheid kenmerken die ook toegepast worden op de Balkan.<sup>42</sup> Het laatste type karakter dat hier besproken wordt is het monster: "A haunting image of a retarded killing machine".<sup>43</sup> Dit type karakter is een hersenloze slechterik die makkelijk voor

---

<sup>37</sup> Thompson stelt dat een filmisch exces begint waar de narratieve motivatie ontbreekt. Het narratief raakt hierin ondergeschikt aan de stijlelementen en biedt daarin niet een toevoeging aan het verhaal maar eerder een manier om de structuren van narratieve conventies te onderzoeken. Kristin Thompson "The Concept of Cinematic Excess" in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986): 130-142.

<sup>38</sup> Rosalind Galt, *The New European Cinema: Redrawing the Map* (New York: Columbia University Press, 2006), 255-260.

<sup>39</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 175-178.

<sup>40</sup> "Turbo Folk is a homegrown Serbian musical hybrid of Oriental and Slavic folk melodies, 'disco beats, and Arabic yowling.'" Iordanova, *Cinema of Flames*, 179.

<sup>41</sup> Milenka Marinkova, "Po-co-co Balkans: Dancing Bears and Lovesick Donkeys, Bouncing Mines and Ethnic Conflict in Two Films from the Region," *Third Text* 24.4 (2010): 461.

<sup>42</sup> Elisabeth Cheauré, "Infinite mirrorings: Russia and Eastern Europe as the West's "Other" in *Facing the East in the West: Images of Eastern Europe in British Literature, Film and Culture*, ed. Barbara Korte et al. (Amsterdam: Rodopi, 2010), 25-30.

<sup>43</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 186.

de schuld kan opdraaien omdat hij niet beter weet. Dit monster is de vijand die nodig is voor de hoofdrolspeler om zich tegen te verzetten. Het monster is eigenlijk ook slachtoffer van de oorlog omdat hij niet slim genoeg is om zijn fouten te bevatten. Hij volgt de bevelen van zijn meerderen op en voert die uit met de overtuiging dat hij goed doet.<sup>44</sup>

Zarkov ziet in de weergave van het monster een duidelijk verschil tussen de westerse en Servische soldaten in de films over de Balkan. Dit verschil zit in de verhouding tussen de militaire orde en de morele orde van de soldaten. In het Servische leger zullen de soldaten de bevelen opvolgen die ze van bovenaf krijgen, hoe gruwelijk de bevelen ook zijn. Bij de westerse soldaten is dat anders volgens Zarkov. In de Britse film *WARRIORS* bestaat er volgens haar een morele orde, het protesteren tegen bevelen van hun meerderen omdat de bevelen die ze krijgen morele weerstand oproepen. De morele gevoelens van de Britse soldaten zijn uiteindelijk groter dan de gevoelens van gehoorzaamheid. Alleen de 'Europeanen' staan in de films heldhaftig op tegen hun meerderen vanwege morele overwegingen. Dit in tegenstelling tot de Serviërs in de film, die hebben dit morele besef niet volgens Zarkov.<sup>45</sup>

In bovenstaande paragraaf is uiteengezet op welke manier het Balkanisme eerder is onderzocht in films. Deze genoemde thema's zullen worden meegenomen in dit onderzoek en als leidraad dienen. In de methode zal worden aangegeven op welke manier deze thema's terugkomen in de analyse.

## **Methode**

In dit onderzoek zal een tekstuele filmanalyse worden uitgevoerd aan de hand van een neoformalistische benadering. Het neoformalisme is ontwikkeld door David Bordwell en Kristin Thompson en is meer een benadering dan een methode. Met name Thompson heeft het neoformalisme uitgewerkt en fundamenteel daarbij was het onderscheid tussen de wereld van alledag en de wereld van de kunst.<sup>46</sup> Film en kunst zijn gericht op het ontregelen van het 'normale' en alledaagse waardoor de kunst een specifieke wijze van kijken vergt. Bij die andere manier van kijken heeft ze een aantal vooronderstellingen opgesteld: kunstwerken hebben gemeenschappelijke kenmerken, ze zijn op een specifieke wijze gerelateerd aan de maatschappij en er zijn analyseerbare procedures waarmee toeschouwers kunstwerken

---

<sup>44</sup> Ibidem, 188.

<sup>45</sup> Dubravka Zarkov, "Warriors: Cinematic Ontologies of the Bosnian War," *European Journal of Women's Studies* 21.2 (2014): 180-193.

<sup>46</sup> Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor* (Princeton: University Press, 1988).

begrijpen.<sup>47</sup> In de analyse van bijvoorbeeld film wordt gekeken wat de motivatie is voor het gebruik van bepaalde filmische technieken.

Bij het neoformalisme wordt op grond van vragen die een specifieke film oproept een specifieke methode gebruikt voor de analyse van de film.<sup>48</sup> In deze scriptie worden vragen opgeroepen over de manier waarop het Balkanisme terugkomt in de filmische middelen in een specifieke film. Echter, e kritiek op het neoformalisme is dat er niet gekeken wordt naar de economische, culturele of historische context van de film.<sup>49</sup> Zowel David Bordwell als Kristin Thompson richt zich weinig op de effecten van de film op de maatschappij of de relatie van de film tot de maatschappij.<sup>50</sup> Het Balkanisme is hierdoor moeilijk te relateren aan een neoformalistische analyse omdat de bevindingen van Todorova uit de cultuurkritiek komen waarin de relatie met de maatschappij juist centraal staat. Toch kan in mijn opinie dit onderzoek wel worden uitgevoerd aan de hand van een neoformalistische benadering doordat Balkanisme ook in de filmische aspecten is te onderzoeken.

Bordwell en Thompson stellen namelijk dat vorm en inhoud niet los van elkaar kunnen worden gezien en dat stijl en vorm de perceptie van de kijker beïnvloeden.<sup>51</sup> Omdat een film een kunstmatige constructie is, zijn de keuzes die een filmmaker maakt altijd intentioneel. De films zijn, hoe realistisch ook, eerder gebaseerd op cultuur dan op natuur.<sup>52</sup> Dat betekent dat de filmmaker in de constructie van de film bewuste keuzes maakt en een kijker de *cues* volgt die daarmee worden gegeven. Voor de analist is het de taak om die cues aan te wijzen en te suggereren hoe de kijker daarop kan reageren. Dit maakt dat die cues analyseerbaar zijn.<sup>53</sup> Louis Gianetti beschrijft dat onder andere montage, ruimte, decor en kostuums ideologische ideeën kunnen suggereren. Hij stelt dat daardoor ideologie en vorm niet los van elkaar gezien kunnen worden.<sup>54</sup> Ideologie zit dus ook in de cues en de keuzes van de filmmaker en is daardoor analyseerbaar in de vorm. Hierdoor kan er aan de hand van een analyse van de mise-en-scène, montage en cinematografie een uitspraak worden gedaan over de manier waarop Balkanisme terugkomt in deze film. De cues die gegeven worden kunnen

---

<sup>47</sup> Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 3-46.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Toby Miller & Robert Stam, *A Companion to Film Theory* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2003), 409.

<sup>50</sup> Thompson, *Breaking the Glass Armor*, David Bordwell, *Poetics of Cinema* (London: Routledge, 2007).

<sup>51</sup> David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 10th ed. (New York: Mc Graw-Hill, 2010), 58.

<sup>52</sup> Thompson, *Breaking the Glass Armor* 35.

<sup>53</sup> Ibidem, 31.

<sup>54</sup> Louis Giannetti, *Understanding Movies* 7th ed. (New Jersey: Prentice-Hall, 1996), 397.



worden geanalyseerd worden om tot een nieuw perspectief te komen om naar deze film te kijken.

Een voordeel van een tekstuele analyse ten opzichte van een contextuele analyse is dat er meer ruimte voor diepgang is doordat de film centraal staat in het onderzoek. Om die diepgang zoveel mogelijk te behouden wordt de structuur van deze scriptie vormgegeven door de thema's die Iordanova, Žižek en Zarkov hebben beschreven. Een nadeel van het vooraf opstellen van de thema's is dat het een eenzijdige analyse zou kunnen worden met weinig ruimte voor kritiek. Echter door deze thema's aan te houden wordt het onderzoek hanteerbaarder en meer toegespitst op de meest opvallende elementen van het Balkanisme.

Met behulp van het gereedschappenapparaat dat Bordwell & Thompson hebben opgesteld in *Film Art: An Introduction* zal deze film worden geanalyseerd.<sup>55</sup> Om het onderzoek zo specifiek mogelijk te houden is er gekozen om de analyse te focussen op de mise-en-scène, cinematografie en de montage in een aantal scènes in RESOLUTION 819 waarin de genoemde thema's terugkomen.

Het analysehoofdstuk is opgedeeld in drie delen. Voor het eerste deel is een scène gekozen waarin een Bosnische verzetsstrijder aan Jacques een plaats laat zien waar massamoorden zijn gepleegd. Deze scène is gekozen omdat de Bosniër het stereotype van de homogene groep Bosniërs lijkt te doorbreken doordat hij niet in de slachtofferrol zit. In deze scène wordt er worden gekeken naar in hoeverre er tussen de Jacques en de Bosniërs een tegenstelling wordt gecreëerd. De focus ligt op de manier waarop de Bosniërs en Jacques worden neergezet in de mise-en-scène, cinematografie en montage. Uit deze deelanalyse zal dan blijken of de Bosniërs op een andere manier worden weergegeven in de film dan de westerse hoofdpersonen.

In het tweede deel van de analyse zal een scène worden geanalyseerd waarin de Bosniërs wel als slachtoffers worden neergezet doordat het geweld van de Serviërs in dit deel centraal staat. In de analyse wordt er gelet op de verbeelding van Serviërs als bruten en het geweld dat zij gebruiken tegen de Bosniërs.<sup>56</sup> Door aan te tonen dat de Serviërs in de film bruten zijn wordt het contrast met Westen dat met 'verlichte' manier probeert problemen op te lossen in Bosniër groter. Het Westen wordt dan positiever gezien doordat zij hun problemen aanpakken met rede en onderzoek. Aangezien geweld inherent is aan oorlogsfilms,<sup>57</sup> zal de

---

<sup>55</sup> Bordwell & Thompson.

<sup>56</sup> Žižek.

<sup>57</sup> Galt, 255-260.

focus liggen op de weergave van Serviërs als bruten en het in beeld brengen van geweld dat typerend is voor de Balkan. Zoals eerder genoemd wordt daarbij gelet op het gebruik van messen en andere wapens waarbij lichamelijke toenadering vereist is, tegenover het gebruik van het ‘geciviliseerde’ wapen zoals een sluipschuttersgeweer. De nadruk zal liggen op de manier waarop in de mise-en-scène en de cinematografie de specifieke wapens en de bruutheid van de daders worden weergegeven.

In het derde deel van de analyse worden twee scènes geanalyseerd waarin het duidelijk wordt dat de tegenstellingen uit het eerste deel en de brute daden uit het tweede deel niet onverwacht komen omdat in de film de Balkan in essentie al een onrustige regio is. In dit laatste deel zal worden getoond dat het ongeciviliseerde en gewelddadige inherent is aan de regio door te analyseren op welke manier de Servische criminele onderwereld wordt geconstrueerd en hoe het karakter van de Servische soldaten in beeld wordt gebracht. Dit wordt gedaan aan de hand van een scène waarin Momcilo, een Servisch officier, een vriend van hem zoekt om samen het land mee te ontvluchten. Momcilo vindt zijn vriend in een discotheek waar veel criminelen zich verzamelen. In het tweede deel van deze analyse zal worden onderzocht op welke cinematografische manieren duidelijk wordt dat de Serviërs harteloze schurken zijn die weinig geven om mensenlevens. Dit zal worden gedaan aan de hand van de analyse van een scène vlak na een van de massamoorden waarin te zien is hoe de Servische soldaten in beeld worden gebracht en hoe wordt getoond dat zij geen moeite hebben met het doden van ongewapende mannen.

## Hoofdstuk 2 Analyse

Dit analysehoofdstuk draait om de film RESOLUTION 819. De film gaat over de Franse onderzoeker Jacques Calvez die naar Bosnië wordt gestuurd om daar een onderzoek te leiden naar de vermoedelijke massamoorden van een paar duizend moslimmannen. Zoals in de methode is aangegeven wordt de film geanalyseerd aan de hand van bepaalde thema's. In dit eerste hoofdstuk zal de tegenstelling tussen Jacques en de Bosniër Mohammed worden onderzocht.

### Bosnisch verzet?

Iordanova beschreef dat de Bosniërs vaak een homogene groep slachtoffers zijn in de films over de Balkan.<sup>58</sup> In RESOLUTION 819 zijn de Bosniërs voor het grootste deel ook slachtoffers en kunnen ze alleen van invloed zijn op het verloop van de gebeurtenissen wanneer ze de westerse hoofdpersoon helpen. De Bosniërs zijn vooral getuigen die het onderzoek verder kunnen helpen of slachtoffers die als motivatie voor Jacques kunnen dienen. Er is echter één Bosniër die een uitzondering vormt op de homogene groep Bosniërs. De Bosniër Mohammed neemt het heft in handen door Jacques de plaats te laten zien waar een van de massamoorden heeft plaatsgevonden. Echter door de cinematografie, montage en mise-en-scène blijft Mohammed de culturele 'Other', zoals hieronder uitgelegd zal worden.<sup>59</sup> Daarnaast is er door de travelogue structuur niet te zien hoe de verzetsstrijder op deze plek is gekomen en wat hij heeft moeten doorstaan om deze plaats te ontdekken. Zijn mogelijke heroïsche daden worden niet uitgelicht doordat alleen het verhaal van Jacques belangrijk is. In de volgende paragrafen zal worden geanalyseerd hoe deze *othering* vorm krijgt.

Hoewel verzetsstrijder heldhaftig klinkt en Mohammed een goed initiatief neemt door Jacques de moordplaats te tonen,<sup>60</sup> wordt Mohammed in de scène niet positief afgebeeld. Wanneer Jacques vraagt waar de Serviërs de lichamen hebben begraven zegt de Bosniër: "You... You find. Your Job."<sup>61</sup> Jacques moet daardoor zelf uitvinden wat er is gebeurd en dit wordt duidelijk door de shots die volgen. Na het gesprek van Mohammed en Jacques wordt de ritmische relatie tussen de shots anders, het tempo van de montage gaat namelijk omhoog. In zestien shots van samen 55 seconden wordt Jacques getoond die bezig is met onderzoek op de

---

<sup>58</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 175.

<sup>59</sup> Todorova, *Imagining the Balkans*, 184-186.

<sup>60</sup> Mohammed stelt zelf dat hij in het verzet zit. Wanneer hij zich voorstelt aan Jacques zegt hij: I am Mohammed...Bosnak...commandant... resistance. RESOLUTION 819. Dir. Giacomo Battiato. Mongrel Media, 2008. DVD. (00:22:16-00:22:19).

<sup>61</sup> RESOLUTION 819. Dir. Giacomo Battiato. Mongrel Media, 2008. DVD. (00:25:53-00:25:59).

plaats van de massamoord. In deze zestien korte shots van gemiddeld 3,5 seconde per shot vindt Jacques verschillende objecten die hij meeneemt voor onderzoek: een foto, een pluk haar en een bloederige bijl. In deze shots is er geen camerabeweging. Na deze shots volgt er een *tracking shot* van de Bosniër die op Jacques wacht en een sigaret staat te roken, dat vijf seconden duurt. Vervolgens is er weer een shot van Jacques die foto's maakt van de plaats delict. Zowel in de cameravoering als de montage zit er verschil tussen het in beeld brengen van Jacques en de Bosniër. De korte shots van Jacques geven dit geheel een snellere afwisseling waardoor het duidelijk wordt dat Jacques op verschillende manieren onderzoek doet. De beweging in de shots maakt Jacques zelf door zijn handelen, terwijl de Bosniër stil staat en de camera de beweging moet maken in dat shot. De lange duur van het shot van de Bosniër en het feit dat er slechts één shot van de Bosniër is zorgt voor een ritmische montage en geeft aan dat zijn afwachtende houding niet zal veranderen.<sup>62</sup> Het tempo wordt hierdoor bewust lager gelegd om het contrast tussen Jacques en de Bosniërs duidelijk te maken. In die cameravoering en *staging* wordt duidelijk dat de Bosniër na het tonen van de plek geen initiatief meer toont en dat maakt ook duidelijk dat Jacques verantwoordelijk is voor het achterhalen van de locaties van de massagraven.

Niet alleen in de montage is zichtbaar dat de Balkan en het Westen verschillen maar ook de cinematografie ondersteunt deze tegenstelling in een ander deel van deze scène. Mohammed maakt duidelijk dat de Bosniërs een Servische krijgsgevangene in handen hadden. Voor Jacques goed nieuws, dan zou hij daar informatie van kunnen krijgen. De Serviër blijkt echter vermoord door Mohammed. Mohammed legt dit uit aan Jacques: 'oog om oog, tand om tand'. De westerse waarden van mensenrechten gelden hier niet, wel de barbaarse manier van wraak nemen. Dat Mohammed de barbaarse tegenhanger is van de Europeaan wordt benadrukt door een aantal stilistische elementen die hieronder toegelicht worden.

Het licht in deze scène is *hard sidelight* met weinig *fill light*, waardoor er veel schaduwen ontstaan op de gezichten van de mannen (afb. 1).<sup>63</sup> Jacques staat beter opgesteld ten opzichte van de *key lighting* dan Mohammed waardoor zijn gezicht minder schaduwen bevat (afb. 2). De expressies van Jacques zijn daardoor beter te zien dan de expressies van Mohammed. Mohammed blijft meer in het duister en doordat zijn hoofdbewegingen zich van

---

<sup>62</sup> Bordwell & Thompson, 230-231.

<sup>63</sup> Ibidem, 134.

het key light afwenden wordt zijn gezicht steeds meer in schaduwen gehuld, wat zijn uiterlijk obscuurder maakt.



Afbeelding 1



Afbeelding 2

Ook in uiterlijke kenmerken verschillen Jacques en Mohammed sterk van elkaar. Mohammed is lang, ongeschoren en draagt wapens bij zich. Jacques is kleiner dan Mohammed, glad geschoren, heeft een bril op en handschoenen en vrijetijdskleren aan. De Bosniër heeft legerlaarzen en een leren jas aan en het machinegeweer in zijn handen. Dat de Bosniër gevaarlijker is dan Jacques wordt hier naast de mise-en-scène ook door de cinematografie benadrukt. In een shot op de moordplaats vindt Jacques een familiefoto waar twee kinderen op staan, Jacques zit laag bij de grond. Een cut volgt naar een tracking shot van Mohammed. Het tracking shot begint laag en gaat langzaam over tot een medium close-up van het gezicht van Mohammed, die aan het roken is. Het tracking shot is gefilmd vanuit een *low-angle* waardoor de gedaante van Mohammed boven de camera uitrijst (afb. 3). Dit lage camerastandpunt geeft een gefilmd karakter een indrukwekkend beeld,<sup>64</sup> zoals hier het geval is bij Mohammed. Echter in de context van de rest van de scène krijgt het indrukwekkende karakter dat van Mohammed geschetst wordt een negatieve connotatie omdat zijn bedoelingen zijn gericht op wraak en geweld. Dat is ook te zien doordat het automatische geweer en de handgranaat aan zijn riem centraal in het frame staan vanuit de low angle en daardoor de aandacht vragen in dit shot. Doordat er nauwelijks beweging is in dit relatief lange shot, zijn deze wapens duidelijk op te merken.<sup>65</sup> Ondanks dat het nacht is in deze scène is er ook in dit shot sprake van *high key lighting*. De key lighting komt voor Mohammed van rechts waardoor zijn automatische geweer duidelijk is verlicht. Ook de andere soldaten zijn duidelijk te herkennen in dit licht. Door weinig fill light blijft ook hier het grootste deel van het gezicht van Mohammed in schaduwen gehuld waardoor hij een mysterieus uiterlijk krijgt.

---

<sup>64</sup> Ibidem, 196.

<sup>65</sup> Doordat er geen beweging is in het shot is het makkelijker voor de kijker om details in het shot op te merken. Giannetti, 90-95.

Dan volgt er een vergelijkbaar tracking shot van Jacques die op zijn knieën foto's maakt van kogelhulzen die op de grond liggen. Als eerste zijn kogelhulzen te zien op de grond en in een tracking shot met een langzame *tilt* wordt Jacques zichtbaar. Ook Jacques is vanuit een low angle in beeld en dus van onderen gefilmd.<sup>66</sup> Jacques zit echter op zijn hurken en midden in beeld is zijn fototoestel waarmee hij foto's maakt van de kogelhulzen. Door dit tegenshot van Jacques wordt duidelijk dat Jacques nog steeds bezig is terwijl Mohammed staat te roken. Ook wordt duidelijk dat de wapens van Jacques de onderzoeksmaterialen zijn terwijl de wapens van de Bosniër zijn machinegeweer en handgranaat zijn die gebruikt worden voor vergeldingsacties. In de positionering van de Bosniër tegenover Jacques wordt de tegenstelling tussen het denken in beschaafde oplossingen en primitieve oplossingen duidelijk. Afgezien van de eerste shots waarin Mohammed wordt geïntroduceerd, zijn alle Bosnische verzetsstrijders te allen tijde te zien met een automatisch wapen in hun hand, zelfs als hun lichamen niet in beeld zijn (afb. 4). Het automatische geweer blokkeert in dit frame



Afbeelding 3



Afbeelding 4

zelfs een deel van het zicht op Jacques. De dreiging van het gevaar wordt zo nog benadrukt doordat er een wapen tussen de kijker en Jacques staat.<sup>67</sup>

Deze Bosniërs worden in de mise-en-scène en montage anders in beeld gebracht dan Jacques. Daardoor lijken ze gevaarlijker en Mohammed bevestigt dat door te stellen dat hij in primitieve oplossingen als 'oog om oog, tand om tand' denkt.<sup>68</sup> De Bosniër lijkt in eerste instantie een uitzondering te vormen op de homogene groep slachtoffers maar toch kan of wil hij in deze film niet meer doen voor zijn eigen volk. Hij wordt daardoor uiteindelijk toch een ambigu slachtoffer omdat Jacques hem moet helpen de situatie in zijn land te verbeteren

<sup>66</sup> Normaal gesproken zorgt een low-angle ervoor dat de lengte van een persoon groter lijkt maar omdat Jacques op zijn hurken zit gaat dat in dit shot niet op. Giannetti, 15.

<sup>67</sup> Giannetti stelt dat de kijker zich geïsoleerd of onzeker kan voelen wanneer er iets tussen in het beeld komt tussen de kijker en de persoon waarmee we identificeren. Helemaal wanneer hetgeen dat het zicht blokkeert een vijandig element is, in dit geval dus een wapen. Giannetti, 59.

<sup>68</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 162.

terwijl hij zelf ook in staat lijkt iets te kunnen doen voor zijn land en hij wordt ook op deze manier weergegeven. Hij ziet er wel indrukwekkend uit maar ook gevaarlijk en minder actief dan Jacques. Voor Jacques is het makkelijk om zich af te zetten tegen deze negatieve karakteristieken van de inwoners van de Balkan en zich positief te ontwikkelen omdat hij gebruik maakt van geciviliseerde methodes om problemen op te lossen. Doordat de verschillen tussen Jacques en Mohammed groot zijn, blijven de Bosniërs de culturele Ander.

## **Brute Serviërs**

### ***Geweld tegen Bosniërs***

Zoals Žižek al duidelijk maakte worden in films de Serviërs vaak als enige en brute daders afgebeeld, met als gevolg dat de Bosniërs als slachtoffer worden gezien in de Bosniëoorlog.<sup>69</sup> Als er een duidelijke scheiding tussen 'goed' en 'kwaad' is, dan is het voor Jacques makkelijk om zich als held te ontwikkelen. Het is voor de westerse personages eenvoudiger om de 'slechte' Serviërs te bestrijden en daarmee de 'goede' Bosniërs te helpen of te beschermen dan wanneer de oorlog zou worden weergegeven als een complex conflict met aan beide kanten slachtoffers en daders. Zo wordt het optreden van de westerse hoofdpersonen gerechtvaardigd doordat ze de slachtoffers proberen te beschermen tegen de brute Serviërs. In dit onderdeel wordt gekeken naar de manier waarop de Serviërs worden weergegeven als de brute en meedogenloze daders in deze film. Het brute karakter van de Serviërs wordt in deze film getoond door de manier waarop ze met geweld en mensenlevens omgaan. In een van de getuigenissen die Jacques worden verteld, zegt een vrouw dat ze gezien heeft hoe een jong meisje uit een bus vol vrouwen wordt gehaald en wordt verkracht door de leider van de Servische soldaten. De gewelddadigheid van de Serviërs wordt benadrukt door de kijker in de positie van slachtoffer te zetten.

Het eerste shot is een *medium shot* vanuit achterin de bus waardoor de uiterlijke kenmerken van de Servische leider goed zijn te zien. Hij heeft een complete militaire uitrusting aan en door zijn jas wordt zijn borstkas in verhouding met zijn middel sterk vergroot (afb.5). Zijn militaire jas is voor een groot deel opengeritst zodat hij de sieraden en het geld dat hij steelt van de vrouwen in zijn jas kan stoppen. Na dit shot worden de Serviërs uit een low angle gefilmd met een *handheld* camera, vanuit het point of view van de vrouwen die in de bus zitten. De camera imiteert de beweging van de vrouwen die in de bus zitten. Door het heen en weer schudden van de handheld camera wordt de chaos in de bus benadrukt wanneer een van de vrouwen naar buiten wordt gesleurd. De positionering van de camera

---

<sup>69</sup> Žižek.

vanuit het oogpunt van de vrouwen zorgt voor een nadruk op het realisme en de dreiging van de Serviërs.<sup>70</sup> Daarnaast zorgt dit lage camerastandpunt ervoor dat de Serviërs in de hele scène boven de Bosnische vrouwen in het frame staan. Dat wordt nog eens benadrukt in een shot waarin een vrouw opstaat en in de deuropening van de bus gaat staan. Beneden, buiten de bus, staat een gewapende Serviër en de camera staat achter hem gericht op de deuropening van de bus. De vrouw staat fysiek veel hoger dan de Serviër maar toch is de *framing* zo dat de Serviër groter lijkt en boven haar in het frame staat.<sup>71</sup>



Afbeelding 5



Afbeelding 6

De jonge vrouw die uit de bus wordt gesleurd wordt buiten verkracht. Tijdens deze misdaad wordt steeds het tegenshot van huilende vrouwen in de bus getoond om ook het verdriet dat deze verkrachting aanricht te laten zien. In de scène worden de uiterlijke kenmerken van de Serviër in detail getoond in een *close-up shot*. Hij heeft een kaal hoofd met een rode pet, scheve tanden en zijn wenkbrauwen zijn met *concealer* helemaal weggewerkt (afb.6). Hij kent veel kenmerken van het *monster* dat Iordanova omschrijft.<sup>72</sup> Deze Serviër is ook de soldaat die het meisje verkracht. Nadat zij is verkracht pleegt zij zelfmoord door zich op te hangen aan een boom met een riem. Er volgt een extreme close-up van de soldaat, die lachend een foto maakt van het meisje aan de boom. In dit shot is er high key light en sterk fill light waardoor zijn emoties en zijn lelijkheid duidelijk te zien zijn. In deze scène wordt getoond dat de Serviërs lelijk zijn, dat ze de Bosniërs beroven van hun bezittingen en een meisje met plezier verkrachten. Het is door de details duidelijk dat de Serviër handelt uit eigen wil.

### ***Intimidatie en messen***

Geweld is inherent aan oorlogsfilms dus kunnen aan het gebruik van geweld geen conclusies worden verbonden maar wel wanneer het geweld dat specifiek in Balkanfilms terugkomt

<sup>70</sup> Bordwell & Thompson, 200.

<sup>71</sup> De ruimte in de bovenste helft van het frame kan ideeën suggereren van macht en autoriteit terwijl het onderste deel van het frame kan staan voor kwetsbaarheid en machteloosheid. Gianetti, 45-48.

<sup>72</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 186-188.



wordt geanalyseerd. Op die manier wordt zichtbaar of de Balkan een andere manier van oorlog voeren heeft dan de westerse landen. In een andere getuigenis, ditmaal van Servisch officier Momcilo, is de voorliefde voor messen zichtbaar. De dreiging van de Serviërs en hun vermeende voorliefde voor messen is zowel in de cinematografie als in de mise-en-scène zichtbaar. Momcilo vertelt dat Mladić voor de ogen van officials van de Verenigde Naties (VN) een varken slacht en het varken vergelijkt met de moslims die in zijn weg zullen staan. Aanleiding voor de intimidatie van de officials is het nationalisme van de Serviërs dat jaren teruggaat. Mladić, in militair uniform, benoemt in zijn speech dat hij zijn ideeën baseert op het feit dat zij afstammelingen zijn van Tsar Lazar die vocht voor de vrijheid van Europa tegen de Ottomanen.<sup>73</sup> Hij ziet het Servische volk als een groots volk en als martelaren die de rest van Europa dankbaar mag zijn. Dit impliceert dat het nationalisme en het geweld dat daarbij hoort al jaren bestaat. De dreiging van Mladić en de messen wordt in de scène sterk benadrukt door de mise-en-scène en de cinematografie, zoals hierna beschreven.

In de flashback van Momcilo is het eerste shot van de westerse officials een *medium long shot* met een *canted framing*. Dit shot, vanuit een *low-angle* zorgt ervoor dat het duidelijk is dat de VN-officials niet op hun gemak zijn (afb. 7).<sup>74</sup> Vanuit deze camerahoek is ook zichtbaar dat de ruimte enorm groot is met een hoog plafond. Aan de muren hangen ornamenten en levensgrote schilderijen. In dit shot begint Mladić *offscreen* al met praten en komt in het volgende shot in een *medium close-up* in beeld. In een *tracking shot* wordt Mladić gevolgd terwijl hij zijn speech houdt over het Servische nationalisme. Het tegenshot dat volgt is een *point of view shot* van Mladić en de camera volgt met eenzelfde *tracking shot* de gezichten van de westerse officials vanuit het oogpunt van Mladić. Drie keer worden de VN-

---

<sup>73</sup> Mladić verwijst hier naar de slag van Kosovo in 1389, waarin prins Lazar vocht tegen de Ottomanen en daarbij zijn leven verloor, maar waarbij ook de sultan Murad I van het Ottomaanse rijk stierf. De slag bij Kosovo is een mythisch moment in het Servische verleden. Mladić refereert naar het verdedigen van Europa tegen de Ottomanen. De slag eindigde weliswaar onbeslist maar de morele overwinning ligt volgens nationalisten bij de Serviërs. Prins Lazar zou hebben kunnen kiezen voor een aards of een hemels koninkrijk en hij koos voor het tweede. Florian Bieber, "Nationalist Mobilization and Stories of Serb Suffering: The Kosovo myth from 600th anniversary to the present," *Rethinking History* 6.1 (2002): 95-96.

<sup>74</sup> Bordwell & Thompson, 196.

officials op deze manier in het tegenshot van Mladić gezet om het ongemak van de officials door de dreiging van Mladić te benadrukken.



Afbeelding 7



Afbeelding 8

Ook cinematografisch wordt de grootte en de dreiging van Mladić benadrukt in dit fragment. De compositie van de shots is zo dat Mladić altijd uitrijst boven de andere mensen in het shot, zowel boven de Serviërs als boven de VN-afgezanten. In alle close-up shots wordt Mladić van onderen gefilmd zodat hij nog steeds boven andere personages in het frame staat om zijn dreiging en superioriteit te benadrukken.<sup>75</sup> Wanneer Mladić voor het eerst in een *medium shot* wordt getoond is er wederom een *low-angle* gekozen zodat Mladić groter is dan zijn toehoorders achter hem. De close-ups vanuit een *low-angle* geven de emoties en de dreiging van Mladić goed weer. In het *medium shot* wordt Mladić indrukwekkend weergegeven doordat hij op de voorgrond staat en zijn toehoorders een heel eind verder op de achtergrond, waardoor zijn lichaam sterk in contrast staat met de toeschouwers (afb. 8). Mladić stelt zich hier op als een bedreiging voor ‘Europa’ door de VN-officials te intimideren. In de *mise-en-scène* en de cinematografie wordt ook duidelijk dat Mladić niet probeert zich ‘Europees’ voor te doen. Daardoor wijkt hij af van het politieke personage dat Iordanova beschrijft omdat hij zowel in zijn kleren als gedrag niet laat zien dat hij Europees wil zijn en zich hier zelfs afzet tegen de Europeanen.<sup>76</sup>

In deze scène is ook de vermeende voorliefde voor specifieke manieren van geweld van de Serviërs zichtbaar. Wanneer het varken wordt gedood is er een duidelijk nadruk op de messen waarmee het varken wordt geslacht. In het eerste shot slaat Mladić met zijn vuist op een tafel. Dit wordt gedaan in een *medium close-up* van zijn hand als een voorbode van wat er gaat gebeuren. Er liggen meerdere messen naast elkaar op die tafel, duidelijk geordend neergelegd en omgeven door roze met witte bloemblaadjes (afb. 9). Wanneer Momcilo het

---

<sup>75</sup> Giannetti stelt dat dit lage camerastandpunt in een close-up kan zorgen voor een onzeker en gedomineerd gevoel bij de kijker doordat Mladić dreigend boven de kijker uitrijst. Giannetti, 15.

<sup>76</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 175-178.

mes pakt om het varken te doden is dat te zien in een close-up van het mes in zijn hand. Op het moment dat Momcilo het mes pakt, *pant* de camera met het mes mee en blijft op middelhoogte van Momcilo staan terwijl het varken offscreen al te horen is. De camera staat nu net naast het varken maar wel op ooghoogte van het dier. Vanuit een low-angle is Momcilo te zien die in één beweging van een medium shot naar een close-up richting de camera steekt met het mes. Offscreen wordt het varken gedood maar het gezicht van Momcilo is wel in het frame te zien tijdens het doden. Momcilo houdt het mes met bloed voor zijn hoofd in het frame waardoor de bloedvlekken op het mes goed te zien zijn (afb. 10). Dan volgt er een shot van het dode varken met de snijwond duidelijk zichtbaar. In de framing en staging wordt het mes een belangrijk centraal punt, en komt dus ook de verheerlijking van messen terug in deze films.<sup>77</sup> De messen worden zelfs netjes tentoongesteld op een tafel omgeven door bloemblaadjes, waardoor de verering erg duidelijk wordt weergegeven.



Afbeelding 9



Afbeelding 10

### **Criminaliteit en barbaars**

In de film worden de karakters van de daders uitvoeriger uitgewerkt dan de karakters van de slachtoffers. Ten eerste krijgen de daders namen, waarvan de meeste namen van de Serviërs daadwerkelijk de namen zijn van de leiders van de Servische troepen. De belangrijkste Servische leiders Radovan Karadžić, Slobodan Milošević en Ratko Mladić worden allemaal bij naam genoemd.<sup>78</sup> Daarnaast hebben de personages de mogelijkheid om zelf het narratief aan te sturen, daarvoor hebben ze geen westers hoofdpersoon nodig. De Bosniërs, met een ambigue uitzondering van Mohammed, zijn alleen in staat om Jacques aan te zetten tot actie, maar kunnen zelf niet het narratief te sturen. De Serviërs doen dat wel en wanneer zij gevolgd

<sup>77</sup> Iordanova, *Cinema of Flames* 162.

<sup>78</sup> Bosnisch-Servisch leider Radovan Karadžić, Servisch president Slobodan Milošević en generaal van de Bosnisch-Servische troepen Ratko Mladić worden gezien als de belangrijkste spelers van de Servische kant in het conflict. In de film zijn geen van de belangrijke leiders van de Bosnische moslims te zien. Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, *Srebrenica, een 'veilig' gebied. Reconstructie, achtergronden, gevolgen en analyses van de val van een safe area* (Amsterdam: NIOD, 2002).

worden dan wordt de sfeer meteen een stuk grimmiger waardoor Bosnië als een grimmig land wordt weergegeven. Dit zal blijken uit de analyse van een scène waarin Servisch officier Momcilo zich in de criminele onderwereld begeeft en er geen westerse hoofdpersonen zijn.

In het eerste shot van deze scène blijkt dat er een andere sfeer is. Momcilo loopt onherkenbaar in een donkere gang met low-key light in de richting van de camera. Wel herkenbaar in beeld is een vrouw in een kort, rood jurkje op hoge hakken (afb. 11). Zij loopt naar Momcilo toe en blijft vlak naast hem staan maar hij negeert haar. Op de achtergrond van het shot is een door een tl-verlichte gang te zien waar de muren vol met graffiti staan. Momcilo loopt door een licht met een blauw filter waarbij er ook *cast shadows* op zijn gezicht vallen. Het licht draait rondjes waardoor het aannemelijk wordt dat het licht komt van de discotheek die later in de scène te zien is. In de laatste secondes van het shot loopt hij in een low-key light zonder cast shadows waardoor hij wel herkenbaar wordt. In één shot zijn er dus 3 verschillende soorten licht die op het gezicht van Momcilo vallen waardoor er een mysterieuze omgeving ontstaat. Daarnaast wordt Momcilo benaderd door een vrouw die waarschijnlijk een prostituee is. Hier zijn een aantal aanwijzingen voor maar dit zal in de latere context nog duidelijker worden. Naast het feit dat ze een korte rode jurk, blonde haren en hoge hakken heeft, zegt ze niks tegen Momcilo maar dringt zich wel fysiek aan hem op. Doordat dit in een verlaten steegje is, doet dat vermoeden dat ze een prostituee is. In de volgende shots worden deze cues bevestigd doordat de vrouwen in de discotheek ook alleen fungeren als lustobject.

Momcilo stapt de discotheek binnen waar muziek op staat die te herkennen is als de eerder genoemde 'Turbo Folk' muziek, die geassocieerd wordt met de criminele onderwereld van Servië.<sup>79</sup> Momcilo staat op een balkon en wordt van onder gefilmd. Zoals eerder aangegeven geeft die camerapositie een indrukwekkend beeld van de Serviër. In een *overhead eyeline match* is te zien dat een man een tijdschrift naar een andere man schuift die bij hem aan tafel zit. De man doet het tijdschrift open en daarin ligt een automatisch wapen (afb. 12). Dan volgt er is weer een close-up van Momcilo vanuit een low angle. Het volgende shot gaat weer terug met zijn eyeline match naar de tafel waar het tijdschrift dicht wordt gedaan en de man die het wapen ontvangt een geldbedrag over de tafel schuift naar de andere man. Nu loopt Momcilo van het balkon weg terwijl hij van onder wordt gefilmd. In dit shot is de man die het wapen verkocht tegen de linker rand van het frame. De aandacht gaat naar deze man

---

<sup>79</sup> Door de stevige beat en de Arabische teksten die daar overheen klinken is dit te herkennen als Turbo Folk. Iordanova, *Cinema of Flames*, 179.

doordat de man op de voorgrond zichtbaar is in hard sidelight en Momcilo op de achtergrond alleen te zien is in low key light. Hierdoor is te zien dat de wapenverkoper een grof, rond gezicht heeft met een kaal hoofd. Het wapen is verkocht en dan volgt een aantal shots dat nog verder gaat in de criminele handelingen.

Het shot dat volgt laat wederom een kale man zien die met een blonde topless vrouw



Afbeelding 11



Afbeelding 12

aan het praten is. Door low-key licht is zijn gezicht in schaduwen gehuld terwijl haar gezicht goed te zien is. Het shot daarna toont een tafel waaraan twee mannen zitten. De camera gaat van een man met lang haar in een staart en een leren jas naar de tafel waar hij aan zit. De handen van de man zijn achter twee bierglazen zichtbaar, terwijl hij geld over de tafel gooit naar de man die bij hem aan tafel zit. Het gezicht van deze man komt niet in beeld maar de handen die het geld aannemen zijn wel zichtbaar. In een tracking shot dat Momcilo volgt wordt duidelijk dat er alleen mannen zijn in deze bar, uitgezonderd van vrouwen met ontbloot bovenlijf.

In deze shots zijn veel elementen van het gangsterstereotype te zien: prostitutie, luide muziek, masculiniteit, drank, criminaliteit en vrouwen als lustobject, bijna alle stereotype kenmerken die Cheauré noemt voor de Russische gangster.<sup>80</sup> De vrouwen in deze scène zijn allemaal topless en worden omringd door kale mannen of mannen met heel lang haar. Door middel van een aantal eyeline matches van Momcilo en een aantal shots van de omgeving wordt duidelijk hoe de criminele onderwereld zich verzamelt in deze discotheek. De close-up shots van Momcilo maken duidelijk dat hij niet onder de indruk is van deze praktijken, wat aangeeft dat hij hier vaker mee in aanraking is gekomen. Doordat er geen westerse hoofdpersonen in de scène voorkomen, wordt het duidelijk dat zij niks met die criminaliteit te maken hebben en is daarmee uitsluitend te associëren met de Serviërs. Momcilo heeft de

---

<sup>80</sup> Cheauré, 25.

banden met het leger en de criminele wereld, die de thug volgens Iordanova ook heeft en daarmee wordt Momcilo de stereotype gangster uit de Balkan.<sup>81</sup> Er wordt hier dus aangetoond dat de band tussen het leger en de criminaliteit nauw is, waardoor het leger ook meer op een criminele organisatie lijkt. Daardoor lijkt Bosnië ook zonder de oorlog een onrustig land te zijn omdat zelfs de officiële organisaties als het leger crimineel zijn. Dit zou op zichzelfstaand een wat voorbarige conclusie zijn maar in de context van de rest van de film kan gezegd worden dat de Balkan hier wordt weergegeven als een minder georganiseerde en criminele regio.

In een andere scène wordt duidelijk dat dit niet de enige beelden zijn waardoor wordt aangegeven dat de Balkan van nature een ongeciviliseerde regio is door de mensen die er wonen. In een getuigenis vertelt een vrouw over een massamoord die heeft plaatsgevonden. Dit is de massamoord die heeft plaatsgevonden op de plek waar Mohammed Jacques naartoe had geleid. In de compositie van de shots na de massamoord wordt duidelijk hoe onverschillig de soldaten staan tegenover het vermoorden van de Bosniërs. De Serviërs hebben met automatische wapens een groep mannen in een kelder van een huis doodgeschoten. Het eerste shot na de massamoord toont een tafel waaraan de Serviërs na de massamoord zitten. In een medium shot is te zien dat op de tafel flessen met drank staan. Een mes staat met het lemmet in de tafel gestoken en ook liggen er geweren op tafel. De soldaten zijn nog niet herkenbaar in dit medium shot. Vervolgens wordt het medium shot een *long shot*, zodat de soldaten zichtbaar zijn die lachend met elkaar praten. In dit long shot is ook Momcilo zichtbaar achter de tafel waar gefeest wordt. In het daaropvolgende shot is Momcilo in close-up weergegeven terwijl op de achtergrond een graafmachine rijdt. Later in de film blijkt dat de graafmachine de lijken of de lichaamsdelen van de lijken verdeelt over verschillende graven. Het componeren van de shots op een manier dat op de achtergrond ook iets gebeurt, zorgt voor een tegenstelling tussen de vrolijke soldaten en de gruwelijkheden op de achtergrond. In de twee shots worden drie gebeurtenissen getoond: de feestvierende soldaten, een rokende Momcilo en een graafmachine. Samen zorgt dat ervoor dat het duidelijk is dat de soldaten aan het feesten zijn terwijl ze net een bloedbad hebben aangericht. De Serviërs lijken geen berouw te hebben van hun daden en er zelfs een goed gevoel aan overgehouden te hebben. In deze scène komt naar voren dat de Serviërs in de film overeenkomen met het Russische stereotype gangster voor wie een mensenleven weinig waard is.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 178-181.

<sup>82</sup> Takors, 225.

Tegenover deze brute Serviërs is het makkelijk om een positief beeld te creëren van de westerse hoofdpersonen die compassie tonen voor de slachtoffers en emotioneel raken wanneer zij de verhalen horen van de getraumatiseerde Bosniërs. Die tegenstelling wordt hierdoor heel duidelijk, waardoor de inwoners van de Balkan de ontologisch ‘Ander’ worden.

## Conclusie

In deze masterscriptie is er onderzocht op welke manier het Westen een positief beeld van zichzelf construeert ten koste van de Bosnië in de film RESOLUTION 819. Het Balkanisme is nog steeds van toepassing doordat de frozen image dat aan de Balkan en specifiek aan Bosnië kleeft sinds de Eerste Wereldoorlog nog steeds wordt herhaald in deze West-Europese film. In RESOLUTION 819 wordt het westerse imago opgevijseld door een negatief imago te creëren van Bosnië. In de film wordt Bosnië niet als gelijkwaardig aan Europa en ook niet als Europees gezien. Deze film weet weinig tegenwicht te bieden aan het bestaande beeld van het conflict in Bosnië in de jaren 90. Hollywoodfilms maken een duidelijke scheiding tussen goed en kwaad en deze film doet dat niet anders. In RESOLUTION 819 is duidelijk wie de slachtoffers, daders en de helden zijn.

De westerse personages krijgen de kans om zich te ontwikkelen tot individuele karakters en kunnen zich afzetten tegen een minder geciviliseerde samenleving. Ze kunnen zichzelf daarbij verheerlijken als de moreel juiste 'Europeaan'. Dat alleen het Westen en de westerse personages ethisch nadenken of handelen maakt van Bosnië de ontologisch Ander. Daardoor wordt Bosnië gezien als een land dat westers ingrijpen nodig heeft om de situatie leefbaar te maken. Tegenover zowel de Bosniërs als de Serviërs wordt een versterkt beeld van de 'Europeaan' gecreëerd ten koste van de lokale inwoners.

De westerse personages komen wel in aanraking met de Bosnische slachtoffers, maar echte toenadering is niet mogelijk omdat de Bosniër minder geciviliseerde normen en waarden hebben. Waar de westerse mensen proberen verandering te brengen door de geciviliseerde en 'verlichte' manieren van redeneren zoals onderzoek doen, blijven de Bosniërs achter in primitieve handelswijzen met geweld en wapens. De Bosniërs zijn een makkelijke prooi voor de brute Serviërs en daarmee ook een makkelijke groep om medelijden mee te hebben voor de westerse hoofdpersonen. Op deze manier hebben ze een goede motivatie om zichzelf positief te etaleren door de Bosniërs te helpen tegen de Serviërs.

De westerse hoofdpersoon kan dat heel makkelijk doen doordat Bosnië in de film niet tot het culturele Europa behoort. Dit wordt benadrukt door de degradatie van Serviërs tot brute oorlogsmachines. Door het portretteren van de Servische soldaten als mensen die genieten van buitensporig geweld en ongevoelig zijn voor de gevoelens van de slachtoffers blijven de Serviërs, zoals Iordanova ook concludeerde, de brute daders. De Balkan wordt daardoor als een lagere vorm van civilisatie gezien en op die manier wordt het westerse beeld



opgevijseld doordat de helden de mogelijkheid krijgen om met ‘verlichte’ manieren en zonder geweld tegen de brute Serviërs op te treden.

Niet alleen door oorlogszaken is Bosnië een onrustige en onaangepaste regio maar ook buiten de ‘normale’ manier van oorlog voeren zijn de inwoners van de Balkan ongeciviliseerd. Hierdoor wordt duidelijk dat het geweld en het beeld van een achtergestelde regio inherent is aan Bosnië. Bosnië wordt afgebeeld als een broedplaats voor criminaliteit, van wapenhandel tot prostitutie waarin de mensen niet veel geven om een mensenleven.

Het Balkanisme is op verschillende manieren terug te vinden in deze film die in West-Europa wordt bekroond of als moreel ethisch wordt gezien. Dit denigrerende stereotype wordt in deze film in stand gehouden, voor een deel te wijten aan de oorlog maar volgens de westerse fictie voor een groot deel ook aan de origine van de Balkan. De superieure positie van het Westen ten opzichte van de Balkan wordt in RESOLUTION 819 herhaald. De negatieve stereotypering van de Balkan beperkt zich dus vermoedelijk niet enkel tot Hollywoodfilms maar is ook in de arthousefilm terug te vinden. Vervolgonderzoek zou zich kunnen richten op het verder inventariseren van de arthousefilms over de Balkan.

## Bibliografie

Bakić-Hayden, Milica. "Nesting Orientalisms: The case of former Yugoslavia." *Slavic Review* 54:4 (1995): 917-931.

Bieber, Florian. "Nationalist Mobilization and Stories of Serb Suffering: The Kosovo myth from 600th anniversary to the present." *Rethinking History* 6.1 (2002): 95-110.

Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. London: Routledge, 2007.

Bordwell, David & Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 10th ed. New York: McGraw-Hill, 2010.

Cheauré, Elisabeth. "Infinite mirrorings: Russia and eastern Europe as the West's "Other." In *Facing the East in the West: Images of Eastern Europe in British Literature, Film and Culture*. Edited by Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker & Sissy Helff, 25-42. Amsterdam: Rodopi, 2010.

Cruz, Maria Palacios. "Imagining the Balkans... In Film." In *Balkan Identities: Balkan Cinema*. Edited by Matthieu Darras & Maria P. Cruz, 14-24. Torino: Mondostampe, 2008.

Elsaesser, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: University Press, 2005.

Galt, Rosalind. *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press, 2006.

Iordanova, Dina. *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London: British Film Institute, 2001.

Iordanova, Dina. "Conceptualizing the Balkans in Film." *Slavic Review* 55.4 (1996): 882-890.

Low-Beer, Ann. "Politics, school textbooks and cultural identity: the struggle in Bosnia and Hercegovina." *Internationale Schulbuchforschung* 23.2 (2001): 215-224.

Marinkova, Milenka. "Po-co-co Balkans: Dancing Bears and Lovesick Donkeys, Bouncing Mines and Ethnic Conflict in Two Films from the Region." *Third Text* 24.4 (2010): 457-469.

Miller, Toby & Robert Stam. *A Companion to Film Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2003).

Naarden, Bruno. *Beeld en Balkan: Waarneming en werkelijkheid in Zuidoost-Europa*. Amsterdam: Boom, 2002.

Saïd, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.

Snel, Guido. "After the Bridge: The Bosnian War as a European Trauma in the Work of Emir Suljagić and Aleksandar Hemon." *Studia Imagologica* 22 (2014): 191-211.

Takors, Jonas. "The Russians could no longer be the heavies': From Russia with Love and the Cold War in the Bond Series." In *Facing the East in the West: Images of Eastern Europe in British Literature, Film and Culture*. Edited by Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker & Sissy Helff, 219-232. Amsterdam: Rodopi, 2010.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. Princeton: Princeton UP, 1988.

Todorova, Maria. "The Trap of Backwardness: Modernity, Temporality, and the Study of Eastern European Nationalism." *Slavic Review* 64.1 (2005): 140–164.

Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford: University Press, 1997.

Velickovic, Vedrana. "Against Balkanism: Women's Academic Life-writing and Personal and Collective History in Vesna Goldsworthy's *Chernobyl Strawberries*." *Women: A Cultural Review* 21.2 (2010): 172-188.

Vojkovic, Sasja. "Re-Imagining the Balkans: Essays on Southeastern European Cinema." *New Review of Film and Television Studies* 6.1 (2008): 1-4.

Watson, William Van. "(Dis)solving Bosnia: John Moore's *Behind Enemy Lines* and Danis Tanovic's *No Man's Land*." *New Review of Film and Television Studies* 6.1 (2008): 51-65.

Zarkov, Dubravka. "Cinematic Representations of the Bosnian war: De Enclave and the Ontologies of Un-Recognizability." In *Post-Yugoslavia. New Cultural and Political Perspectives*. Edited by Dino Abazovic & Mitja Velikonja, 162-197. New York: Palgrave MacMillan, (2014).

Zarkov, Dubravka. "Warriors: Cinematic Ontologies of the Bosnian War." *European Journal of Women's Studies* 21.2 (2014): 180-193.

Žižek, Slavoj. "Underground, or Ethnic Cleansing as a Continuation of Poetry by Other Means." *InterCommunication* 18, 1996. Geraadpleegd 05-09-2015:  
<http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/underground-or-ethnic-cleansing-as-the-continuation-of-poetry/>

### **Primaire bronnen**

George Marlet, "Twee Filmvisies op Srebrenica." *Trouw*, 21-03-2009, geraadpleegd 16-02-2015. <http://www.trouw.nl/tr/nl/4324/Nieuws/article/detail/1138586/2009/03/21/Twee-filmvisies-op-Srebrenica.dhtml>

Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, *Srebrenica, een 'veilig' gebied. Reconstructie, achtergronden, gevolgen en analyses van de val van een safe area*. Amsterdam: NIOD, 2002.



