



WAT RYAN ONS KAN LEREN

Een onderzoek naar de historische authenticiteit van
de film Saving Private Ryan.

Tim Gravemaker
Studentnummer 3722023

Scriptie OZS III Het verleden in bewegend beeld
Cursuscode GE3V14053
Docent H. Henrichs

Inhoudsopgave

Hoofdstuk 1. Film en Geschiedenis.	6
1.1 <u>Historiophoty</u>	6
1.2 <u>Six Filmic Sins en <i>Saving Private Ryan</i></u>	7
1.3 <u>Historische authenticiteit</u>	9
Hoofdstuk 2. D-Day.	13
2.1 <u>Operatie Overlord</u>	13
2.2 <u>Omaha Beach</u>	13
2.3 <u>De boeken</u>	16
Hoofdstuk 3. <i>Saving Private Ryan</i>.	18
3.1 <u>Het verhaal</u>	18
3.2 <u>Feit of Fictie?</u>	20
3.2 <u>Productie</u>	20
3.3 <u>Omaha Beach</u>	22
3.3.1 <u>Filmische laag</u>	22
3.3.2 <u>Narratieve laag</u>	24
3.3.3 <u>Symbolische laag</u>	25
3.3.4 <u>Deelconclusie</u>	26
3.4 <u>'High School Teacher'</u>	26
3.4.1 <u>Filmische laag</u>	26
3.4.2 <u>Narratieve laag</u>	27
3.4.3 <u>Symbolische laag</u>	28
3.4.4 <u>Deelconclusie</u>	29
Conclusie	30
Literatuurlijst	31

Inleiding

Slechts een weinig mensen zullen onaangedaan blijven bij het zien van de eerste 30 minuten van de film *Saving Private Ryan* (1998) van regisseur Steven Spielberg. Kosten noch moeite zijn gespaard om de kijker een zo realistisch mogelijk weergave te bieden van de bestorming van Omaha Beach. In de openingsscène volgen we legerkapitein John Miller (Tom Hanks) vanuit zijn landingsvaartuig tot aan de onderkant van de klif. Wij zijn als kijker getuige van de chaos van de oorlog en de emotionele tol die dat eist van de soldaten. We zien de soldaten brakend van de spanning en zeeziekte, over de reling van de landingsvaartuigen springen zodat ze niet aan flarden worden geschoten. Redt een soldaat het eenmaal tot op het strand, dan wordt hij geconfronteerd met de lijken van collega's en met kogels die hem om de oren vliegen. Desoriëntatie, losse ledematen en een vijand die geen genade lijkt te kennen, laten de bestorming van Omaha Beach lijken op een onmogelijke opdracht. De getoonde chaos en gruwel vertellen ons één ding; *war is hell!*

De film *Saving Private Ryan* speelt zich af tijdens de Tweede Wereldoorlog en laat in groot detail zien hoe de soldaten Normandië bestormen. De kracht van de film zit echter niet in het tonen van het verloop van de oorlog, maar in het tonen van de persoonlijke beleving van de soldaten. De film begint met de invasie en toont vervolgens de zoektocht naar Ryan. Deze zoektocht is slechts losjes op de waarheid gebaseerd.¹ Voor de rest van het verhaal is regisseur Stephen Spielberg relatief vrij met de waarheid omgegaan. Wat is dan de boodschap die *Saving Private Ryan* ons vertelt? Is de manier waarop Spielberg de Tweede Wereldoorlog als decor gebruik historisch authentiek? Kunnen wij van dat verhaal iets leren over de geschiedenis?

Waarom is het belangrijk om ons dit af te vragen? In het najaar van 2014 is de film *Saving Private Ryan* opgenomen in de Amerikaanse *National Film Registry* van de *Library of Congress*.² In deze lijst staan films die als 'culturally, historically or aesthetically significant' voor de Amerikaanse maatschappij worden beschouwd.³ Er mag dus worden uitgegaan van een zekere invloed van deze film op de Amerikaanse maatschappij. Omdat audiovisueel materiaal een steeds grotere rol is gaan spelen in de beïnvloeding van ons beeld van de geschiedenis, is het interessant om te kijken naar

¹ P. Landon, 'Realism, Genre, and *Saving Private Ryan*', *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* Vol.28, Nr.3 (1998) 58-62, 59.

² Library of Congress, 'Complete National Film Registry Listing', <http://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/> (28-3-2015).

³ Library of Congress, 'Frequently Asked Questions', <http://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/frequently-asked-questions/> (28-3-2015).

wat *Saving Private Ryan* ons vertelt⁴. Daarnaast zijn er steeds minder veteranen van de Tweede Wereldoorlog die ons hun verhaal kunnen vertellen. Hierdoor worden we ook steeds meer afhankelijk van andere bronnen, zoals audiovisuele media, om over de Tweede Wereldoorlog te kunnen leren. Door de maatschappelijke invloed van *Saving Private Ryan* is het belangrijk dat we ons afvragen tot in welke mate het verhaal dat verteld wordt ook klopt. Komt de weergave van de Tweede Wereldoorlog overeen met hoe het in de werkelijkheid gegaan is? Of bestaat het risico dat door de film een vertekend en onwaar beeld van de Tweede Wereldoorlog wordt geschetst?

Historici hebben doorgaans kritiek op de weergave van de geschiedenis in films. Die kritiek ontstaat vaak vanuit de manier waarop een film wordt gemaakt.⁵ Het is de vorm van de film die de beperkingen oplegt aan de manier waarop het verhaal wordt verteld en daarmee de manier hoe het verhaal omgaat met de waarheid. De geschiedstheoreticus Hayden White ziet daar echter geen bezwaar in. Hij stelt namelijk dat de keuzes die gemaakt worden bij het maken van een film eigenlijk rusten op dezelfde principes die een historicus gebruikt bij het schrijven. Geschiedenis krijgt pas structuur in de vorm van een verhaal⁶. De ene tekst over de geschiedenis daardoor is niet slechter of beter dan de andere tekst, omdat ze beiden de geschiedenis presenteren. Als deze gedachte breder wordt getrokken dan is het ook mogelijk om historische verhalen in films en in tekst gelijk te stellen. Voor geschiedvertelling in visuele vorm heeft White de term *Historiophoty* bedacht.⁷

Robert Rosenstone deelt de mening van White, maar is gematigder in zijn visie op hoe geschiedenis kan worden weergegeven in een film. Voor hem is de representatie van de geschiedenis belangrijker dan authenticiteit van de details.⁸ De manier van het vertellen van een narratief in de vorm van een film, biedt nieuwe mogelijkheden om de geschiedenis weer te geven.⁹ David Herlihy past de nodige nuances toe bij de theorie van Rosenstone. Hij is het wel eens dat films een gedeelte van de geschiedenis kunnen laten zien, maar slecht een gedeelte en nooit het geheel. Bij een film ontbreekt er volgens Herlihy een historisch kritische werkwijze. Een film zou daarmee nooit dezelfde mate van academisch onderzoek kunnen weergeven als een geschreven tekst.¹⁰

⁴ Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History* (Harlow 2005) 3-4.en Willem Hesling, 'The Past as story: The narrative structure of historical films', *European Journal of Cultural Studies* Vol.4 No.2 (2001) p. 189-205, 189.

⁵ Robert Rosenstone, 'History in images/History in words: Reflections on the Possibility of really Putting History on Film', *American Historical Review* Vol. 93, No. 5 (dec 1988) 1173-1185,

⁶ Chris Lorenz, *De constructie van het verleden: Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam 2008) 133.

⁷ Hayden White, 'Historiography and Historiophoty', *American Historical Review* Vol. 93, No. 5 (dec 1988) 1193-1199, 1193.

⁸ Rosenstone, 'History in images', 1183.

⁹ Ibidem, 1184.

¹⁰ David Herlihy, 'Am I a Camera? Other Reflections on Films and History', *American Historical Review* Vol. 93, No. 5 (dec 1988) 1186-1192, 1192.

Toch zou het mogelijk moeten zijn. Natalie Zemon Davis heeft verschillende manieren genoemd waarop een filmmaker kennis kan geven van het door Herlihy verlangde kritische apparaat. Een voorbeeld daarvan is het plaatsen van “voetnoten” en daarmee laten zien waar de kennis vandaan komt.¹¹ Een begrip dat centraal staat bij Davis is authenticiteit. Is wat we zien in een film ook historisch correct? Het gaat hierbij dan niet alleen om de historische authenticiteit van de details, maar ook om het tonen van ‘*soul*’, waarmee de normen, waarden en issues van de weergegeven tijd wordt bedoelt.¹²

Wat bij alle auteurs steeds terug komt is de waarheidsclaim. Kunnen films gebruikt worden om de geschiedenis op een correcte en authentieke manier weer te geven? Kunnen we in een film de historische werkelijkheid vertellen? Hoewel er verschillende meningen zijn tussen de genoemde auteurs over de mate waarin dat mogelijk is, zien ze wel allemaal een rol voor film als historische vertelling. Hoe staat het met de historische vertelling van *Saving Private Ryan*? Er is bewust voor deze film als casus gekozen omdat deze film niet “claimt” de waarheid weer te geven. Het verhaal is losjes op de waarheid gebaseerd, maar dat wordt nergens vermeld. Bijna alle personages en gebeurtenissen zijn volledig fictief. Op de invasiescène na, hebben de gebeurtenissen in de film nooit op die manier plaatsgevonden. Toch heeft Spielberg enorm veel moeite gedaan om alles zo historisch authentiek mogelijk weer te geven. De geschiedenis is hierdoor geen hoofdrolspeler in de film, maar eerder het decor waar het verhaal zich tegen afspeelt. Juist omdat de film wel een grote maatschappelijke invloed heeft, is het belangrijk om te kijken naar de boodschap die de film ons wil vertellen. In dit onderzoek zal gekeken worden naar de mate van historische authenticiteit van de film *Saving Private Ryan* en de manier waarop de film geschiedenis weergeeft (*Historiophoty*) ten opzichte van de weergave in boeken (*Historiography*).

Het eerste hoofdstuk zal het theoretisch kader in meer detail uiteenzetten. Hierin zullen de wetenschappelijke debatten rondom *Historiophoty* en historische film worden uitgelegd. De verschillende theorieën zullen in dit hoofdstuk ook in een model worden verwerkt, waarmee later de film geanalyseerd zal worden op authenticiteit.

Het tweede hoofdstuk zal de film binnen een historische context plaatsen. Hierbij zal gekeken worden naar het verloop van D-Day en specifiek het verloop op Omaha Beach. Tevens zal hier gekeken worden naar de manier waarop de boeken de geschiedenis vertellen. Omdat films gemaakt worden voor een groter publiek, zal ook gebruik worden gemaakt van historici die schrijven voor een groter publiek dan enkel voor de academische wereld. Hieronder vallen

¹¹ Natalie Zemon Davis, ‘Any Resemblance to Persons Living or Dead: film and the challenge of authenticity’, *Historical Journal of Film, Radio and Television* Vol.8, No.3 , (1988) 269-283, 282.

¹² Davis, ‘Any Resemblance’, 274.

bijvoorbeeld auteurs als Anthony Beevor en Stephen Ambrose. Ambrose heeft ook als historisch adviseur meegewerkt aan de film en is daarom extra interessant als auteur.¹³

Het derde hoofdstuk zal de beeldanalyse van *Saving Private Ryan* bevatten. Voor de analyse van de film is gekozen voor twee fragmenten. Het eerste fragment is de scène van de invasie op het strand. Dit is de enige scène in de film die volledig gebaseerd is op een feitelijke gebeurtenis en wordt geroemd vanwege zijn historische accuraatheid.¹⁴ Het is daarom interessant om te kijken naar de authenticiteit van deze scène en op welke manier Spielberg deze geschiedenis weergeeft. De tweede scène die zal worden bekeken is de scène waarin er ruzie ontstaat binnen het peloton van Miller vanwege de vrijgelaten Duitse krijgsgevangene. Deze scène heeft in de werkelijkheid nooit plaatsgevonden, maar toont wel goed de boodschap die Spielberg met deze film heeft willen vertellen. Spielberg wilde met de film een eerbetoon maken voor de veteranen die gevochten hebben tijdens de Tweede Wereldoorlog.¹⁵ Zoals uit de analyse ook zal blijken, speelt deze scène enorm in op de gevoelens van de kijker. Per scène zal er gekeken worden naar de filmische laag, de narratieve laag en de symbolische laag aan de hand van het boek *Verleden in Bewegend Beeld* van Chris Vos. De filmische laag en de narratieve laag gaan respectievelijk om de authentieke weergave en de authentieke vertelling. De symbolische laag gaat over de boodschap die we uit de scène kunnen halen. Bij alle drie de lagen zal het authenticiteitsmodel uit het hoofdstuk over het theoretisch kader worden gebruikt.

¹³ Toby Haggith, 'D-Day Filming – For Real. A comparison of 'truth' and 'reality' in *Saving Private Ryan* and combat film by the British Army's Film and Photographic Unit', *Film History* Vol.14, No.3/4 (2002) p. 332-353, 334 en 350.

¹⁴ Landon, 'Realism, Genre, and *Saving Private Ryan*', 60.

¹⁵ Stephen Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: An Introduction* (1998) 0:02:17.

Hoofdstuk 1. Film en Geschiedenis.

Historiophoty

De film als medium vertelt ons een verhaal. Als kijker zijn we getuige van de meest bijzondere werelden in sterrenstelsels heel ver weg, worden we samen met de hoofdrolspeler verliefd op de mooiste vrouw (in de film) of gaan we terug de tijd in met de woorden ‘Er was eens...’. En hoewel de film *Saving Private Ryan* niet met deze woorden begint, neemt de film ons wel mee terug in de tijd om ons het verhaal te vertellen van groep soldaten die tijdens de Tweede Wereldoorlog een andere soldaat moeten zien te vinden. Wat de film daarmee doet, is ons een geschiedenisverhaal vertellen. Het vertellen van geschiedenis in de vorm van een verhaal is geen nieuw fenomeen. Ook binnen de historiografie bestaat deze stroming. Het is dan ook niet geheel toevallig dat een van de grote denkers binnen de tekstuele verhalende geschiedvertelling zich met de visuele verhalende geschiedvertelling heeft bezig gehouden. Hayden White heeft namelijk voor deze laatste variant de term *Historiophoty* bedacht, als tegenhanger van de term *Historiography*.¹⁶

Wat White hiermee bedoelt is dat het vertellen van een geschiedenisverhaal in de vorm van een film dezelfde waarde heeft als het vertellen van een geschiedenisverhaal in de vorm van een tekst. Historici hebben vaak als kritiek op film, dat de manier waarop de film de feiten verteld niet wetenschappelijk genoeg is.¹⁷ Toch is dit voor White geen enkel bezwaar. Voor hem zijn zowel *historiophoty* en *historiography* constructies, waarbij de auteur dezelfde overwegingen en keuzes maakt bij het selecteren en ordenen van feiten.¹⁸ Dit postmoderne idee vindt zijn oorsprong ander andere bij Droysen en Huizinga, die beide stellen dat de samenhang van feiten niet gegeven is, maar dat de historicus deze aanbrengt.¹⁹ Typerend is dat de benadering van Huizinga dezelfde lijkt bij het maken van een film. Het verhaal moet namelijk ‘*aanschouwelijk*’ zijn.²⁰

Deze aanschouwelijkheid is ook een van de commentaren die vaak op films worden gegeven. Om het verhaal begrijpelijk te maken, worden bijvoorbeeld bepaalde personages samengevoegd of bepaalde gebeurtenissen ingekort. Historicus Robert Toplin schrijft ook dat historische films begrijpelijk moeten zijn om succesvol te worden.²¹ Hij beschrijft verschillende stijlkenmerken die historische films daarvoor kunnen gebruiken.²² Opvallend is dat veel van deze

¹⁶ White, ‘Historiophoty and Historiography’, 1193.

¹⁷ Ibidem, 1194.

¹⁸ Ibidem, 1194.

¹⁹ Lorenz, *De constructie van het verleden*, 106.

²⁰ Ibidem, 107.

²¹ Robert B. Toplin, *Reel History: in defense of Hollywood* (Kansan 2002) 15.

²² Toplin, *Reel History*, hoofdstuk 1; Cinematic History as Genre 8-57.

kenmerken overeen komen met de kritiek die historici vaak hebben op de weergave van geschiedenis in de films.

Six Filmic Sins en *Saving Private Ryan*

De kritieken zijn het beste samen te vatten in wat Warrington de 'six filmic sins' noemt en die ze heeft ontleend aan Rosenstone.²³ Hieronder zal aan de hand van deze zes zonden en de genrekenmerken van Toplin gekeken worden naar *Saving Private Ryan* om te bepalen of de film geschikt is voor verdere analyse. De eerste zonde die Warrington noemt is het vertellen van het verhaal in de vorm van een romance of een komedie.²⁴ Een volledige beschrijving van deze twee begrippen geeft ze niet, behalve dat ze aangeeft dat het dan gaat om het ontsnappen van een situatie of het overwinnen van een situatie met nagenoeg altijd een positieve uitkomst.²⁵ Hierbij geeft ze zelf al het voorbeeld van kapitein Miller die aan het einde sterft, maar wel voor het grotere goed; de oorlog wordt gewonnen. Heel terecht noemt ze ook voorbeelden van films die niet aan deze typering voldoen.²⁶ Daarnaast is een moreel opbeurend plot een van de kenmerken die Toplin beschrijft van een historische film.²⁷ Toplin noemt de toepassing van morele verontwaardiging een sterk middel om het publiek betrokken te maken bij de film.²⁸ De vraag die Ryan aan het einde van de film aan zijn vrouw stelt, wordt impliciet ook aan het publiek gesteld.

De tweede zonde is dat films eigenlijk alleen maar de geschiedenis van individuen laat zien.²⁹ Toch is de verantwoording voor deze keuze eenvoudig, het is namelijk om het plot simpel en begrijpelijk te maken.³⁰ Het toevoegen van teveel karakters maakt een plot onduidelijk. Daarnaast dienen de getoonde karakters als symbool voor verschillende groepen in de geschiedenis. Miller staat tijdens de invasie symbool voor de vele officieren die hun soldaten van het strand af kregen.³¹

Als derde zonde noemt Warrington dat de films vooral de emotionele kant van de gebeurtenissen laat zien.³² Voor Toplin is dit juist een van de grote krachten die film als medium in zich heeft.³³ De filmische stijl van *Saving Private Ryan*, ondersteund door de geluidseffecten, laat de

²³ Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the Movies. Studying history on film* (Londen 2007) 16.

²⁴ Hughes-Warrington, *History goes to the Movies*, 18.

²⁵ Ibidem, 18.

²⁶ Ibidem, 19.

²⁷ Toplin, *Reel History*, 30-36.

²⁸ Ibidem, 36.

²⁹ Hughes-Warrington, *History goes to the Movies*, 19.

³⁰ Toplin, *Reel History*, 36.

³¹ Stephen Ambrose, *D-Day: 6 juni 1944* (Vertaling door Jeske Nelissen et al, Amsterdam 2011) 354.

³² Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, 20.

³³ Toplin, *Reel History*, 50.

kijker mee gaan in de beleving van de soldaten. Deze emotionele lading laat zich veel makkelijker vastleggen in beeld dan in woord.

De vierde zonde is het idee dat de 'look' van een periode belangrijker is dan de feiten die films tonen.³⁴ Het tonen van authentieke *props* maken de film niet automatisch tot een goede historische film, maar het helpt wel met het creëren van een gevoel van *'pastness of the past'*, het idee dat het verleden anders was dan het heden.³⁵ Zo is er in *Saving Private Ryan* een speciale set gebouwd voor de slag bij Ramelle, met als doel om dezelfde mate van oorlogsvernietiging weer te kunnen geven die in een echte stad niet zou kunnen.³⁶ Hierbij is de *look* van het verleden belangrijker dan de feiten, maar toch geeft het een authentiekere weergave van het verleden.

De laatste twee zonden sluiten enorm op elkaar aan, namelijk dat films geschiedenis tonen in een hapklaar verhaal en dat historische film te maken hebben met een *'poor information load'*.³⁷ Doordat films *aanschouwelijk* moeten zijn, worden films vaak gemaakt in de vorm van een sluitend verhaal waarbij vaak ook maar één visie wordt getoond. De opbouw in verschillende aktes maakt dat het verhaal een spanning meekrijgt waardoor de film het kijken waard is.³⁸ En de eenzijdige vertelling maakt dat de film te volgen is en dat de boodschap van de film beter overkomt. Vooral dit laatste punt zal bij de analyse van het verhaal van *Saving Private Ryan* belangrijk blijken. Toplin erkent ook dat voor abstracte analyses en het tonen van conflicterende conclusies een boek ook altijd beter blijft.³⁹ De weergave van geschiedenis in films moet op een andere manier worden beoordeeld dan de manier waarop boeken dat worden.⁴⁰

Toplin laat zich niet uit over de manier waarop geschiedenis dan wel op een correcte en authentieke wijze kan worden weergegeven. Het enige wat hij laat zien is dat de meeste kritieken gebaseerd zijn de vorm van het medium en minder op de inhoud.. Filmmakers gaan ook creatief om met feiten om hun verhaal begrijpelijk te maken voor het publiek. Toplin gebruikt hiervoor het begrip *'faction'*, waarbij fictie gecombineerd wordt met feiten om op die manier een historisch verhaal te creëren zonder teveel gebonden een louter feitelijke vertelling.⁴¹ Dit gebeurt ook in *Saving Private Ryan*, waarbij het verhaal van soldaat Ryan losjes gebaseerd is op het waargebeurde verhaal van sergeant Frederick Niland. David Herlihy is het eens met Toplin en zegt ook dat films waarbij de geschiedenis zich op de achtergrond bevindt, alsnog goed is staat kunnen zijn om een

³⁴ Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, 20.

³⁵ Toplin, *Reel History*, 48.

³⁶ Steven Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: Making Saving Private Ryan* (1998) 0:09:56.

³⁷ Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, 21-22.

³⁸ Toplin, *Reel History*, 19.

³⁹ *Ibidem*, 200.

⁴⁰ *Ibidem*, 202.

⁴¹ *Ibidem*, 92.

authentieke representatie van een bepaalde periode weer te geven.⁴² Wel is Herlihy van mening dat een film toch blijk moet geven van een historisch kritische analyse, als de film ons geschiedenis wil leren.⁴³

Historische authenticiteit

Waar het allemaal om draait is de historische authenticiteit van het verhaal. Hierbij zijn twee vormen van authenticiteit te onderscheiden, elk met hun eigen voorwaarden. De eerste is de authentieke vertelling waarbij het vertelde verhaal bekeken wordt op de mate van historische correctheid. De tweede is de authentieke weergave. Hierbij gaat het dus niet om het verhaal dat wordt verteld, zoals dit ook in een boek opgeschreven zou kunnen worden, maar om wat er getoond wordt op het scherm. Beide vormen van authenticiteit zijn belangrijk om te bepalen hoe goed een film de geschiedenis weergeeft.

De grootste valkuil bij het analyseren van een historische film op de authenticiteit is dat de filmische tekst teveel wordt vergeleken met de geschreven tekst. Hayden White waarschuwt ons al dat er verschil nodig is bij het begrijpen van beide media.⁴⁴ Rosenstone gaat zelfs iets verder en zegt dat '[e]ven if the film could deliver data as well as the written word (which it cannot, as a practical matter, do very well), what would be the point? We already have books.'⁴⁵ Rosenstone lijkt hiermee tot dezelfde conclusie te komen als Toplin, namelijk dat boeken een beter medium blijven voor een complexe weergave van het verleden.⁴⁶ Rosenstone lijkt alleen wel te suggereren dat de geschiedenis zoals deze getoond wordt in films, van een andere aard is dan de geschiedenis in boeken.

Rosenstone noemt twee manieren waarop films het verleden kunnen weergeven. De eerste is *'to vision history'* met het effect dat het 'give[s] us the experience and emotion of the past – in this it is very different from the distancing and analyzing of a written text.'⁴⁷ De tweede manier is *'to revision history'* waarbij de film de kijker anders laat denken over wat hij al wist van het verleden.⁴⁸ Beide manieren spelen in op de beleving van de kijker. Voor Rosenstone ligt het voornaamste verschil tussen boeken en films in de mogelijkheid om het publiek als ooggetuigen mee te laten

⁴² Herlihy, 'Am I a Camera?', 1191.

⁴³ Ibidem, 1192.

⁴⁴ White, 'Historiophoty and Historiography', 1193.

⁴⁵ Rosenstone, *History on Film*, 163.

⁴⁶ Toplin, *Reel History*, 200.

⁴⁷ Rosenstone, *History on Film*, 118.

⁴⁸ Ibidem, 118. Er is nog een derde manier van weergave, namelijk *to contest history* waarbij de film ingaat tegen de traditionele denkwijzen binnen de geschiedenis en alternatieve verklaringen probeert te geven.

leven in de gebeurtenissen die worden getoond.⁴⁹ Dat we meeleven met de acteurs komt door wat Amy Coplan *emotional contagion* noemt. Dit is een proces waarbij de kijker onbewust de emoties van de acteurs kopieert en op die manier letterlijk meevoelt met de karakters uit de film.⁵⁰ Door deze emoties kan de kijker een beter historisch inzicht krijgen.⁵¹

Het teweegbrengen van een sterke emotionele respons mag dan wel het verschil zijn tussen boek en film, het maakt een film niet meteen historisch authentiek. Op wat voor een manier is dan te bepalen of een film historisch authentiek is? Natalie Zemon Davis heeft een aantal manieren genoemd waarop een film authenticiteit kan tonen. Aan de ene kant gaat ze in op de manier waarop het historisch academische werkwijze van de historicus in beeld kan worden gebracht en aan de andere kant gaat ze in op wat zij het laten zien van de *soul* van een periode noemt.⁵²

Voor Davis valt een goede historische film uiteen in verschillende aspecten. Als eerste als de film de normen en waarden van een periode in beeld brengt, ten tweede als de film de setting en *props* op de juiste manier verbindt met de acteurs en als de film de *'pastness of the past'* toont.⁵³ Deze drie aspecten gaan om het verhaal, de filmische weergave en de historisch kritische werkwijze. Uiteraard zijn er verschillende manieren waarop invulling gegeven kan worden aan deze aspecten en zijn ze ook niet door duidelijke lijnen van elkaar gescheiden. Wel is het zo dat de eerste twee vooral bijdragen aan de authenticiteit van de film en de derde vooral deze authenticiteit legitimeert. Uiteraard is dit een belangrijk aspect om te laten zien waar de kennis vandaan komt, zoals dat ook bij een boek gebeurt. Maar zoals Rosenstone al zei, we hebben al boeken.⁵⁴ Legitimatie van de getoonde kennis is daarmee onderschikt aan het tonen van de juiste kennis en dan met name voor het correct tonen van de *soul* van een periode.

Hieronder staan de kenmerken die Davis noemt om voor historische authenticiteit te zorgen in een film. Deze begrippen zullen ook gehanteerd worden bij de analyse van *Saving Private Ryan*. Het eerste punt is het tonen van normen, waarden en problemen uit de weergegeven tijd. Dit is dus de weergave van de *soul* van een periode. In dit onderzoek betreft de weergave van de *soul* voornamelijk de weergave van de beleving van de oorlog door de soldaten.

Het tweede punt is het gebruik van de juiste *props*.⁵⁵ Het gebruik van historische attributen zorgt ervoor dat het gevoel van een bepaalde periode beter kan worden overgedragen, zoals we bij

⁴⁹ Ibidem, 16.

⁵⁰ Amy Coplan, 'Catching Character's Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film', *Film Studies* Vol.8, No.1 (2006) p.26-31, 26.

⁵¹ Rosenston, *History on Film*, 153.

⁵² Davis, 'Any Resemblance', s74.

⁵³ Ibidem, 279.

⁵⁴ Rosenstone, *History on Film*, 163.

⁵⁵ Davis, 'Any Resemblance', 271.

Toplin al hebben kunnen zien.⁵⁶ Wel waarschuwt Davis dat een overdaad aan *props* de film te statisch kan maken en dat *props* pas authenticiteit toevoegen zodra ze een functie vervullen in relatie tot de personages in de film. *Props* als beeldvulling bieden niet dezelfde mate van authenticiteit.

Het derde kenmerk voor authenticiteit is het gebruik maken van ander visueel materiaal als bron en daarmee de mate van *intertekstualiteit* van de film.⁵⁷ William Hesling heeft betoogt dat films vooral naar elkaar verwijzen en minder naar het verleden.⁵⁸ Het is daarom belangrijk om te kijken welk visueel materiaal als inspiratie heeft gediend voor *Saving Private Ryan* en hoe deze bronnen de authenticiteit hebben beïnvloedt.

Als vierde punt noemt Davis het gebruik van *historische locaties* en het inhuren van *lokale acteurs*.⁵⁹ Het filmen op locatie en het inhuren van lokale acteur zorgen voor een authentiekere weergave dan filmen in een studio. Hierbij moet wel worden opgemerkt dat de authenticiteit valt of staat met de mogelijkheid om de *pastness of the past* weer te geven. Zo kunnen er in het landschap te moderne gebouwen staan of zijn de lokale acteurs onbekend met het verschil tussen het heden en verleden in hun handelingen.⁶⁰

Het stimuleren van een *gevoel van authenticiteit bij de acteurs* zelf verhoogt ook de authenticiteit van de film. Doordat de acteurs deze authenticiteit zelf ervaren wordt hun acteer spel overtuigender.

Het zesde punt gaat over de *cinematografische technieken*.⁶¹ Dit punt ondersteunt en versterkt de bovenstaande punten. Door verschillende technieken te gebruiken bij het filmen kunnen verschillende punten beter worden uitgelicht. Zoals het gebruik van close-ups om de emoties te tonen op de gezichten van de acteurs of zwart/wit beelden om de vreemdheid van het verleden te tonen. Ook het gebruik van andere soort lenzen valt hieronder.

Het laatste punt wat Davis noemt betreft de authentieke vertelling en minder de authentieke weergave. Davis noemt het tonen van *verschillende kanten van een verhaal* als een van de manieren om het verhaal te koppelen aan historische kennis.⁶² Hoewel het laten zien van slechts één kant van het verhaal niet per se een slechte een authentieke vertelling maakt, en zoals Toplin betoogt ook nodig is voor de *aanschouwelijkheid* van het verhaal, kan het de kijker wel een onvolledig verhaal bieden. Om het verschil tussen boek en film beter te kunnen duiden zal tijdens de analyse ook naar dit punt worden gekeken.

⁵⁶ Toplin, *Reel History*, 48.

⁵⁷ Davis, 'Any Resemblance' 271.

⁵⁸ Hesling, 'The past as a story', 195.

⁵⁹ Davis, 'Any Resemblance', 272.

⁶⁰ Ibidem, 272.

⁶¹ Ibidem, 281.

⁶² Ibidem, 282.

Chris Vos beschrijft hoe films niet alleen iets over het verleden weergeeft, maar juist ook iets over de tijd waarin de film is gemaakt. Als een product van de cultuur van een maatschappij geeft een film ook de problemen, dominante waarden en wensen of dromen van die maatschappij weer.⁶³ Dit houdt in dat er in de film een bepaalde spanning heerst tussen de film als venster op het verleden en als venster op het heden. Zowel het model dat Vos beschrijft in zijn boek *Bewegend Verleden* als het model wat hierboven staat uitgewerkt zullen worden gebruikt om de film op deze spanning te analyseren.

⁶³ Chris Vos, *Bewegend Verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam, tweede oplage 2007) 120-121.

Hoofdstuk 2. D-Day.

Operatie Overlord.

We weten door middel van tekst in beeld dat we kijken naar 6 juni 1944. De meeste kijkers zullen deze datum direct herkennen als D-Day. De invasie op Omaha Beach, zoals deze getoond wordt in de film, was slechts een deel van de gehele invasie, die bij de geallieerde bekend stond onder de naam Operatie Overlord.

De beste plek om Frankrijk binnen te vallen was de kust van Normandië. Het was dichtbij genoeg voor de luchtmacht om vanuit Engeland te bereiken, had een haven die groot genoeg was en lag dicht genoeg bij het Rijn-Roergebied.⁶⁴ Het nog een ander groot voordeel, de Duitsers verwachtten niet dat de invasie hier zou beginnen.⁶⁵ Om dit zou te houden werd er een grootschalig misleidingsplan in werking gezet onder de naam Fortitude.⁶⁶ Dit plan had ook succes, want de Duitsers leken te geloven dat de invasie zou gaan plaats vinden bij Pas-de-Calais.⁶⁷

De Amerikaanse troepen en de Britse troepen zouden ieder een eigen stuk kust binnenvallen, onderverdeeld in stukken strand. De Britten zouden binnenvallen in het gebied tussen Merville en Arromanches, onderverdeeld in stukken strand met de codenamen Sword, Juno en Gold. De Amerikanen zouden binnenvallen in het gebied tussen Saint Honorine en Vierville, genaamd Omaha Beach, en het stuk strand tussen Pouperville en La Madaleine, genaamd Utah Beach.⁶⁸ In de onderstaande beschrijving zal alleen worden ingegaan op de Amerikaanse inzet en de inval bij Omaha Beach, omdat dit het strand is dat in de film *Saving Private Ryan* wordt getoond.

Omaha Beach

In de boot onderweg naar Omaha Beach zaten de Amerikaanse soldaten van 115^{de} en 116^{de} Infanterie Regiment van de 29^{ste} Infanterie Divisie en de soldaten van het 16^{de} en 18^{de} Infanterie Regiment van de 1^{ste} Infanterie Divisie.⁶⁹ Ook zouden A- B- en C-compagnie van de 2nd Rangers

⁶⁴ Ambrose, *D-Day*, 63-64.

⁶⁵ Ibidem, 69.

⁶⁶ Ibidem, 72.

⁶⁷ Anthony Beevor, *D-Day: The Battle for Normandy* (Londen 2014) 5.

⁶⁸ Beevor, *D-Day* xiv-xv.

⁶⁹ Ibidem, 90.

bij Omaha Beach landen.⁷⁰ De landing op het strand zou vooraf worden gegaan door bombardementen van de gevechtsschepen en bommenwerpers. Om het verrassingseffect van de invasie te behouden, werd besloten om deze bombardementen te beperken tot een half voor de geplande landing van de eerste troepen.⁷¹ Door de relatief korte tijdsduur hadden het bombardement vanuit de zee weinig effect.⁷² Doordat de bommenwerpers in plaats van de lijn van de kust te volgen, recht over zee aan kwamen vliegen vielen nagenoeg alle bommen achter de kustlijn.⁷³ Als extra middel hadden een aantal landingsvaartuigen nog eens 2000 raketten aan boord die, als men dicht genoeg bij de kust was, af kon vuren. Ook deze misten allemaal hun doel.⁷⁴ Toen de soldaten het strand voor het eerst zagen leek de kusthelling 'ongerept groen als een Engels gazon.'⁷⁵

Omaha Beach bestond uit een laag zandstrand dat bij vloed volledig onder water kwam te staan met aan het einde een grindbank en de duinen. Tussen de duinen en de steile kustwand in lag nog een stuk moerassig terrein.⁷⁶ Het was onmogelijk voor voertuigen om van het strand of te komen op vijf plekken na, waar een soort van pad tussen de duinen door liep. Deze plekken werden door de Duitsers ook goed beschermd.⁷⁷ Over de lengte van het hele strand stonden verschillende Duitse bunkers met goed zicht over het strand en onderling met elkaar verbonden door loopgraven.⁷⁸ Dit was problematisch voor de Amerikanen, omdat die bij het landen op het strand zo een makkelijk doelwit vormden voor de Duitsers.

Dit bleek ook toen de Amerikanen om 06:30 op het strand aankwamen.⁷⁹ Toen de kleppen van de landingsvaartuigen neervielen, openden de Duitsers het vuur op de openingen.⁸⁰ Sommige soldaten probeerden over de rand van de boot te klimmen om op die manier te voorkomen dat ze geraakt zouden worden.⁸¹ De soldaten die over boord sprongen of nog een stuk door de zee moesten, zonken door de bepakking in sommige gevallen naar de bodem.⁸² Het doel was om de wegen vrij te maken zodat de voertuigen die zouden worden aangevoerd, op die manier het strand op konden.⁸³ De Amerikanen liepen tegen erg veel problemen aan. Zoals al gezegd had het

⁷⁰ Ambrose, *D-Day*, 395 en Cornelius Ryan, *The Longest Day: June 6, 1944* (New York 1959) 226.

⁷¹ Ambrose, *D-Day*, 34.

⁷² Ibidem, 262.

⁷³ Beevor, *D-Day* 91.

⁷⁴ Ibidem, 86.

⁷⁵ Ambrose, *D-Day* 317.

⁷⁶ Ibidem, 327.

⁷⁷ Beevor, *D-Day*, 88.

⁷⁸ Ambrose, *D-Day*, 315.

⁷⁹ Ryan, *The Longest Day*, 202.

⁸⁰ Beevor, *D-Day*, 94.

⁸¹ Ambrose, *D-Day*, 205.

⁸² Ibidem 225.

⁸³ Ibidem 318.

bombardement doel gemist. Daarnaast waren de Amerikanen enorm vermoeid door zeeziekte en de zwaarbeladen tocht door een stuk water putte de soldaten nog verder uit.⁸⁴ De aanvoer van tanks, ter ondersteuning van de troepen, mislukte doordat het waterdichte zeil van de tot amfibievoertuigen omgebouwde tanks scheurde op de ruwe zee.⁸⁵ Er was dus niks om de soldaten te helpen.

Op het strand zelf werden de soldaten met mitrailleurvuur bestookt. Aan alle kanten raakten soldaten gewond of werden ze dodelijk geraakt. Soldaten schreeuwen het uit van de pijn en hospikken renden heen en weer om de gewonden te helpen. Men probeerde te schuilen achter de obstakels achter het strand. Alles om maar niet geraakt te worden.⁸⁶ De chaos die men aantrof zodra de kleppen van de landingsvaartuigen open gingen is nauwelijks in woorden te vatten. Zeker niet in de beperkte beschrijving die hier wordt gegeven. Het was in ieder geval genoeg om de meeste soldaten in shock te laten stilstaan aan het begin van het strand, bang om verder te gaan. Langzaam begon het besef door te dringen dat op het strand blijven een zekere dood zou betekenen.⁸⁷ Onder leiding van lagere officieren werden de soldaten die vastgepind zaten achter de obstakels tot groepjes gevormd en aangespoord om de helling te beklimmen.⁸⁸

Een uur nadat de eerste golf soldaten op het strand zijn geland, zijn ze nog niet verder gekomen dan de duinen vlak achter de grindbank. Om 07:30 kwam de commandogroep van het 116^{de} Regiment aan land, waaronder brigadegeneraal Norman Cota. Uiteindelijk lukt het onder zijn leiding om met een bangalore-torpedo de prikkeldraadversperring op te blazen en zo een gat te creëren waar de soldaten door konden. Daarna leidde Cota zijn mannen de helling op om de vijandige stellingen in te nemen.⁸⁹ Cota was niet de enige. Rond 07:45 namen ook andere officieren, en soms zelfs gewonden soldaten, initiatief en leidden kleine groepjes mannen het strand over.⁹⁰ Rond een uur of 08:00 waren de Amerikanen bezig om de Duitse loopgraven uit te kammen en trokken door na het plateau boven de kustwand.⁹¹

Boven op de kustwand veranderde de angst in woede en sommige Amerikaanse soldaten schroomde niet om de Duitse soldaten dood te schieten in plaats van ze gevangen te nemen.⁹² Rond het middaguur waren de meeste van de Duitse bunkers onschadelijk gemaakt, maar desondanks bleven de Duitsers nog steeds gebruik maken van de verbindingloopgraven en tunnels

⁸⁴ Beevor, *D-Day* 95.

⁸⁵ Ibidem, 85.

⁸⁶ Ibidem, 98-99.

⁸⁷ Ryan, *The Longest Day*, 230.

⁸⁸ Ambrose, *D-Day*, 354.

⁸⁹ Ibidem, 333-334.

⁹⁰ Ibidem, 336.

⁹¹ Ibidem, 346.

⁹² Ryan, *The Longest Day*, 290-291 en Beevor, *D-Day*, 106.

om verlaten stellingen weer in te nemen en weer te schieten op de Amerikanen.⁹³ De Amerikaanse soldaten trokken verder landinwaarts richting de dorpen aan de kust om die in te nemen. Ook daar kwamen ze Duits verzet tegen.

Tussen de heggen van het Franse landschap hadden zich nog Duitse troepen verschanst die schoten op de Amerikanen.⁹⁴ Mede hierdoor konden de Amerikaanse troepen niet meer dan een paar kilometer landinwaarts trekken.⁹⁵ Rond de avond pas was het een stuk rustiger geworden, hoewel het granaatvuur bleef voortduren.⁹⁶ Het commandokamp lag op nog geen 460 meter van de frontlinie.⁹⁷ Het aantal Amerikaanse doden, gewonden en vermisten kwam neer op 2400.⁹⁸

De boeken

Hoewel in de (zeer beknopte) bovenstaande beschrijving is gekeken naar de inval op Omaha Beach, werd de oorlog niet alleen gevochten door de Amerikanen. Ook de Engelsen en de Canadezen vielen binnen op de andere stranden. En uiteraard vochten de Duitsers hard terug. Alle drie de geraadpleegde boeken bespreken ook de kant van de Duitse soldaten. De auteurs bespreken aan de hand van interviews met overlevenden van de oorlog, van beide kanten van de strijdmachten, hoe hun beleving van de oorlog is geweest. Aan de hand van deze verslagen en officiële oorlogsdocumentatie tekenen ze het verhaal van D-Day op. De boeken geven dus een uitermate gedetailleerd verslag van de strijd op en achter de stranden.

Naast het bespreken van de strijd op de stranden is er in de boeken ook aandacht voor beslissingen voorafgaand aan de invasie en de gebeurtenissen die invloed hebben gehad op de strijd. Voorbeelden zijn de invloed van het weer, maar ook de bombardementen die doel missen. Hierdoor scheppen ze een veel ruimer beeld van wat er gebeurt is en welke oorzaak gevolg verbanden er te zien zijn. De oorlog was meer dan een heleboel dappere soldaten die het strand op renden, maar ook een oorlog van minder dappere soldaten en militaire blunders. Het winnen van deze slag lag net zo goed bij de moed van de Amerikanen als bij de foute beslissingen van de Duitsers.⁹⁹ En ook dit punt maken de boeken goed duidelijk.

⁹³ Ambrose, *D-Day* 468.

⁹⁴ Ibidem, 448.

⁹⁵ Ibidem, 451.

⁹⁶ Ibidem, 479-480.

⁹⁷ Beevor, *D-Day*, 112,

⁹⁸ Ambrose, *D-Day*, 464.

⁹⁹ Ibidem, 476-478.

Dit is mogelijk doordat de auteurs constant in hun beschrijving van locatie naar locatie kunnen springen en steeds andere personen in beeld brengen. Aan de hand van anekdotes van veteranen kunnen de auteurs een globaal beeld geven van het verloop van D-Day. Gezamenlijk gebruiken de auteurs 1405 pagina's om in detail het verloop van de dag te vertellen, waarbij ook de gruwelijkheden op het strand van Omaha Beach worden beschreven zoals deze ook worden getoond in de film *Saving Private Ryan*.

Hoofdstuk 3: *Saving Private Ryan*

Het verhaal

De film laat ons zien hoe een groepje soldaten onder leiding van kapitein John Miller een soldaat moeten terug vinden in Normandië, in de dagen na D-Day. Het verhaal wordt ons verteld in de vorm van een flashback. De openingsscène van de film laat ons een oude man zien die over het militaire kerkhof bij Colleville-sur-Mer loopt, op zoek naar een graf.¹⁰⁰ Zodra hij daarbij aankomt, is hij overduidelijk emotioneel aangedaan. De camera zoomt in op zijn ogen en dat is het moment waarop de flashback begint.

Tijdens de flashback gaan we terug tot vlak voor de inval op Omaha Beach, 6 juni 1944. De locatie en de tijd worden duidelijk in beeld gebracht. Hierbij volgen we Miller die zijn samen met zijn peloton vanuit een landingsvaartuig het strand op probeert te komen. Zodra de klep openvalt worden de meesten in de boot meteen al dood geschoten. Vanaf dat moment verandert de invasie in een totale chaos. Zodra Miller op het strand aankomt is hij volledig gedesoriënteerd. Zodra de eerste shock verdwijnt baant hij zich een weg over het strand en samen met een aantal mannen uit zijn divisie weet hij een gat te blazen in de prikkeldraadversperring. Nadat ze een Duitse schutterspost onschadelijk hebben gemaakt, trekken de mannen verder de duinen in en nemen daar de bunker in zodat de weg naar boven vrij is voor de rest van de soldaten.

Na de inname van het strand krijgt Miller de opdracht om soldaat James Frederick Ryan uit de oorlog op te halen omdat zijn drie broers eerder in de oorlog zijn gesneuveld. Generaal Marshall tekent het bevel om Ryan terug te halen om het leed voor zijn moeder te verzachten. Miller kiest een handjevol ervaren soldaten uit vanuit zijn eigen divisie (sergeant Horvath, soldaat eerste klasse Reiben, soldaat eerste klasse Jackson, soldaat eerste klasse Caparzo, soldaat eerste klasse Mellisch en de hospik Wade) en de onervaren Upham uit de 29th Infanterie Divisie vanwege zijn kennis van de Franse en Duitse taal. Zonder te weten waar ze precies Ryan kunnen vinden trekken ze naar Neuville.

Bij Neuville komen ze een groepje soldaten tegen van de 101^{ste} Airborne, de divisie waar Ryan ook onderdeel van is. Deze groep is gescheiden van de rest van hun peloton door een groep Duitsers in het centrum. Terwijl ze proberen om langs de Duitsers heen te gaan, komen ze een Franse familie tegen. De vader vraagt of Miller en zijn mannen zijn dochter mee kunnen nemen. Ondanks dat Miller beveelt het niet te doen, neemt Caparzo de dochter aan van de vader. Terwijl

¹⁰⁰ Deze locatieduiding wordt in de film niet genoemd, maar is te herkennen aan de witte grafzerken en de ligging aan de zee.

er geschreeuwd wordt dat dit niet kan, wordt Caparzo neergeschoten door een Duitse scherpschutter. Iedereen zoekt dekking en de dochter gaat terug naar haar ouders. Jackson, zelf een voortreffelijk scherpschutter, schakelt de Duitser uit maar voor Caparzo komt de hulp te laat. Hij overlijdt aan het schot.

Eenmaal bij de rest van de 101^{ste} Airborne aangekomen, vraagt Miller naar soldaat Ryan. Er zit wel een Ryan in hun peloton, maar dit blijkt een andere Ryan te zijn. Miller en zijn mannen moeten dus doorzoeken. Wel vinden ze een soldaat uit de 101^{ste} die tegen Miller verteld hoe iedereen op de verkeerde plek is geland en dat het onduidelijk is wie waar is. Wel hadden ze allemaal een verzamelplek, een stuk verderop. Miller en zijn mannen rusten een paar uur uit in de kerk van Neuville voordat ze verder trekken. Bij het verzamelpunt horen ze van een passerende paratrooper dat Ryan zijn doel was om de brug in het stadje Ramelle te verdedigen tegen de Duitsers.

Voordat Miller en zijn mannen Ramelle bereiken komen ze lang een Duitse mitrailleurs post en op bevel van Miller proberen ze die uit te schakelen. Wade wordt hierbij dodelijk geraakt en komt te overlijden. Van de Duitse soldaten is er nog één levend en de soldaten reageren hun woede af op hem. Miller geeft de Duitser opdracht om het graf voor Wade te graven, maar laat hem daarna wel gaan. Ze hebben eenvoudigweg geen mogelijkheid tot het meenemen van oorlogsgevangenen. Hoewel de rest van de soldaten twijfelen aan de keuze van Miller, juicht Upham deze beslissing toe. De twijfel over die missie binnen die groep komt hierna tot ontploffing. Reiben vraagt zich af waarom er zoveel moeten sterven om slechts 1 man te redden. Miller geeft als antwoord dat dit het enige fatsoenlijke is wat er gedaan kan worden in deze oorlog.

Uiteindelijk komen ze Ryan tegen en zeggen ze dat hij terug naar huis mag. Ryan antwoordt dat hij liever blijft bij de enige broers die hij nog heeft, zijn medesoldaten in zijn peloton, en dat hij blijft om de brug te verdedigen. Miller en zijn mannen besluiten om te helpen om de brug te verdedigen totdat de versterkingen er zijn en ze Ryan mee kunnen nemen naar het strand, op weg naar huis. Met de wapens die er zijn proberen ze zo goed en kwaad mogelijk de Duitsers tegen te houden, maar de Duitsers hebben een te grote overmacht. De Duitsers worden redelijk tegengehouden en een Duitse tank wordt onschadelijk gemaakt. Toch worden Jackson en Mellisch door de Duitsers gedood, alsook enkele soldaten van het 101^{ste}.

Terwijl de Amerikaanse soldaten over de brug zich terugtrekken, blijft Upham per ongeluk achter aan de kant van de Duitsers. Horvath wordt dodelijk geraakt terwijl hij de brug over rent. En terwijl Miller de brug probeert op te blazen om te voorkomen dat de Duitsers door kunnen trekken, wordt hij geraakt door de Duitse soldaat die hij eerder heeft laten lopen. Upham ziet dit en schiet uiteindelijk die Duitse soldaat dood. Uiteindelijk komt de versterking net op tijd en door middel van een bommenwerper worden de tanks onschadelijk gemaakt en de brug wordt gespaard.

Vlak voordat Miller overlijdt, roept hij Ryan bij zich en zegt tegen hem dat 'hij het waard moet zijn'. Veel mannen zijn overleden om hem te redden.

Eenmaal weer terug bij de oude man bij het graf komen we pas te realiseren dat de oude man James Ryan is die het graf komt bezoeken van John Miller. Ryan vraagt aan zijn vrouw of hij een goed leven heeft geleid. Ze antwoordt ja. En net zoals het eerste shot van de film een wapperende Amerikaanse vlag toont, zien we ook bij het laatste shot dezelfde Amerikaanse vlag wapperen.

Feit of fictie?

De film speelt zich af tijdens de Tweede Wereldoorlog. De invasie op Omaha Beach heeft daadwerkelijk plaatsgevonden. De film vertelt ons alleen niet het verhaal van de invasie, of een gedeelte van Operatie Overlord, maar het verhaal van het terughalen van de soldaat Ryan. Wel begint de zoektocht naar Ryan pas na de invasie, waardoor de invasie en de zoektocht als twee verschillende verhalen gezien kunnen worden. Hierbij is het de vraag welke elementen in de film op waarheid berusten en welke elementen in de film op fictie? De schrijver van het verhaal, Robert Rodat, heeft zich laten inspireren door het verhaal van de gebroeders Niland. Sergeant Frederick Niland mocht namelijk ook terug naar huis nadat zijn broers waren overleden in de strijd.

De personages in de film hebben in het echt nooit bestaan. Ryan is een fictieel karakter, gebaseerd op Niland. Het grote voordeel voor Rodat was dat hij een verhaal kon schrijven, zonder gebonden te zijn aan de feitelijke vertelling van het leven van Niland. Niet alleen personages, ook de locaties zijn deels verzonnen. Het stadje Ramelle waar de laatste slag in de film zich afspeelt, bestaat in werkelijkheid niet maar is gebaseerd op andere Franse stadjes.¹⁰¹ Door feit en fictie met elkaar te verweven, ontstaat er een verhaal dat wel historisch authentiek aanvoelt maar niet onbegrijpelijk of ontoegankelijk is door een stugge (feitelijke) vertelling.

Productie

Rond de 50^{ste} verjaardag van de Tweede Wereldoorlog kwamen er verschillende boeken uit over de oorlog. In een van deze boeken werden terloops de gebroeders Niland genoemd, waarvan een van de broers als enige overlevende door een groep soldaten uit Normandië werd gehaald. De

¹⁰¹ Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: Making Saving Private Ryan* 00:09:56.

screenwriter Robert Rodat vroeg zich af hoe een groep soldaten zo een reddingsoperatie uit zou voeren en vanuit deze interesse heeft hij het script geschreven.¹⁰² Steven Spielberg heeft zelf altijd al een fascinatie gehad voor de jaren '30 en '40 van de vorige eeuw, mede doordat zijn vader heeft meegevochten tijdens de Tweede Wereldoorlog en vroeger altijd verhalen aan hem vertelde.¹⁰³ Toen Spielberg hoorde van het script van Rodat was hij direct geïnteresseerd om de film te maken. Het doel voor Spielberg met deze film was om een eerbetoon te maken aan de veteranen die hebben gevochten voor vrijheid.¹⁰⁴ Het waren gewone mensen die uitzonderlijke dingen deden. Spielberg wilde dan ook dat de film zo realistisch mogelijk was, om de ervaringen van de soldaten eer aan te doen.¹⁰⁵

Om dit te bereiken heeft Spielberg een aantal verschillende technieken toegepast. Voor een realistische weergave van de soldaten heeft Spielberg de reservisten van het Ierse leger ingehuurd als figuranten. Op die manier waren de figuranten al bekend met de omgang met wapens en het uitvoeren van militaire operaties.¹⁰⁶ De hoofdrolspelers zijn ook op militair trainingskamp geweest.¹⁰⁷ Tijdens dit kamp leerden de acteurs op de juiste manier om te gaan met hun wapens, maar door de zware training kregen ze ook een glimp te zien van wat het inhield om een soldaat te worden.¹⁰⁸ Voor de acteurs hielp het ook om een band te krijgen.¹⁰⁹ De historicus Stephen Ambrose beschrijft ook dat de soldaten tijdens de trainingen tot broeders werden gemaakt en dat er een sterk gevoel van groepssolidariteit heerste.¹¹⁰ De training van de acteurs heeft dus zeker bijgedragen aan een authentiekere weergave.

De training werd gegeven voor Dale Dye, een oud-kapitein uit het leger. Dye was tevens militair adviseur bij de film. Basinger noemt het hebben van een militair adviseur een van de kenmerken van het genre 'Tweede Wereldoorlogsfilm'.¹¹¹ Ze noemt maar liefst elf kenmerken op die volgens haar *Saving Private Ryan* tot het genre laten behoren.¹¹² Nu lijkt deze bevestiging misschien een open deur, maar door te kijken naar het genre zijn bepaalde stijlkenmerken te herkennen, net zoals de kenmerken bij de historische film van Toplin, en zijn de afwijkingen van het genre wat de film bijzonder maakt. Basinger noemt daarbij dat ten opzichte van eerder

¹⁰² Steven Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: Looking into the Past* 1998, 0:01:38.

¹⁰³ Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: An Introduction* 1998 0:01:08.

¹⁰⁴ Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: An Introduction* 1998 0:02:17.

¹⁰⁵ T. Haggith, 'D-Day Filming – For Real. A comparison of 'truth' and 'reality' in *Saving Private Ryan* and combat film by the British Army's Film and Photographic Unit', *Film History* Vol.14, Nr.3/4, War and Militarism (2002), pp 332-353, 333.

¹⁰⁶ Haggith, 'D-Day Filming', 334.

¹⁰⁷ Haggith, 'D-Day Filming', 334..

¹⁰⁸ Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: Boot Camp* 1998, 0:00:44-0:05:30

¹⁰⁹ Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: Boot Camp* 1998, 0:06:04.

¹¹⁰ Ambrose, *D-Day*, 156

¹¹¹ Basinger, *The World War II Combat Film*, 254.

¹¹² Basinger, *The World War II Combat Film*, 259-261.

gemaakte films over de Tweede Wereldoorlog, de mate waarin het geweld werd weergegeven niet zo gedetailleerd was als in *Saving Private Ryan*.¹¹³

Door gebruik te maken van de kennis van Ambrose en Dye heeft Spielberg ervoor kunnen zorgen dat details feitelijk kloppen. Ook doordat de acteurs dat trainingskamp hebben doorlopen, zorgde ervoor dat de acteurs een authentiekere acteerprestatie konden leveren. Het is de rauwe realiteit van de openingsscène op het strand die de film zo een succes heeft gemaakt.¹¹⁴ Welke technieken Spielberg hiervoor heeft gebruikt zal verderop in groter detail worden besproken. Zodra de invasie-scène voorbij is en Miller de opdracht krijgt om Ryan te vinden verandert het verhaal in een typische Hollywood oorlogsfilm.¹¹⁵ Hierbij lijkt de film te draaien rondom het thema van fatsoen.¹¹⁶ Ook rondom dit thema zal verderop een scène worden geanalyseerd.

Omaha Beach

Filmische laag

Vos beschrijft hoe in een film de problemen, dominante normen en wensen of dromen van de maatschappij ten tijde van de productie in de film worden gereflecteerd.¹¹⁷ De onderliggende maatschappelijke boodschap die in *Saving Private Ryan* zit is al bekend. Spielberg wilde met de film een eerbetoon maken voor de veteranen van de Tweede Wereldoorlog.¹¹⁸ Het model dat Vos beschrijft is dan niet meer nodig om die boodschap uit de film te halen, maar blijft nog steeds nuttig om te kijken naar de manier waarop Spielberg die boodschap heeft willen vertellen.¹¹⁹ Een van de punten die Vos noemt in zijn analyse is of de film authentiek is.¹²⁰

De mate van historische authenticiteit staat centraal binnen dit onderzoek. In de volgende paragraaf zal gekeken worden naar de authenticiteit van de historische vertelling, hier zal worden gekeken naar de authenticiteit van de historische weergave. We hebben al gezien welke productiemethoden Spielberg heeft gebruikt om de authenticiteit van de weergave te versterken. Toch zijn dit niet de enige manieren waarop een film een gevoel van historische authenticiteit kunnen oproepen. De invasiescène is sterk beïnvloedt door de oorlogsdokumentatie, zoals de foto's

¹¹³ Basinger, *The World War II Combat Film*, 254.

¹¹⁴ P. Landon, 'Realism, Genre, and *Saving Private Ryan*', *Film and History*,.....,pp. 58-62, 58.

¹¹⁵ Landon, 'Realism, Genre, and *Saving Private Ryan*', 60.

¹¹⁶ Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: Miller and his platoon 1998*, 0:04:07.

¹¹⁷ Vos, *Bewegend Verleden*, 121.

¹¹⁸ Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: An Introduction*, 00:02:17.

¹¹⁹ Vos, *Bewegend Verleden*, 122-125.

¹²⁰ *Ibidem*, 123.

van Robert Capa.¹²¹ Het is precies deze vorm van intertekstualiteit die voor de kijker het gevoel van authenticiteit versterkt. De kijker verwacht een bepaald beeld bij de Tweede Wereldoorlog en de film weergeven binnen die verwachting vergroot de beleving van historische authenticiteit.¹²²

Door gebruik te maken van handcamera's met een *shaker lens* kon Spielberg dezelfde schokkerige beelden creëren van de invasie, zoals het publiek deze gewend was van oorlogsdokumentaires.¹²³ Daarnaast is er in de nabewerking kleur verwijderd om de film meer de uitstraling te geven uit de jaren '40 te komen.¹²⁴ Een effect wat in de eerste instantie al geprobeerd werd door te werken met speciaal bewerkte lenzen.¹²⁵ Niet alleen de technische kant van het filmen was geïnspireerd door de oorlogsdokumentatie, ook de stijl van filmen is bij de invasiescène erdoor beïnvloedt.

Het doel van Spielberg was om hiermee de kijker te betrekken in de beleving van de soldaten en het gevoel te geven dat de kijker er echt bij was.¹²⁶ De camera 'gedraagt' zich ook als een soldaat. De camera lijkt te schuilen achter de obstakels en beweegt laag over de grond zodra hij zich over het strand beweegt. Ook schudt de camera als er vlakbij een mortier of mijn ontploft. De scène is opgebouwd uit een lange serie korte shots die steeds een ander tafereel tonen op het strand. De kijker ervaart door de contante beweging dezelfde nervositeit als de soldaten op het strand.¹²⁷

Door close-ups te nemen van de soldaten die het strand oprennen, wordt de kijker door middel van *emotional contagion* op een extra manier meegetrokken in de belevingswereld van de soldaten. Zodra Miller het strand op komt, zien we hem in shock om zich heen kijken. Als kijker kopiëren we onbewust deze emotie en beleven de gruwelijkheden die Miller ziet extra intens.¹²⁸ Deze beleving wordt nog eens extra versterkt door het verstommen van het geluid, wat extra focus legt op de shock die Miller ervaart. Het geluid van de film draagt op nog een andere manier bij aan een authentieke weergave. Gedurende de hele invasiescène speelt er geen muziek, maar horen we alleen maar geluiden van oorlog. De kijker wordt hierdoor niet van het visuele afgeleid door muziek.

¹²¹ Haggith, 'D-Day Filming', 335.

¹²² Hesling, 'The Past as Story', 199.

¹²³ Haggith, 'D-Day Filming', 335.

¹²⁴ Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: Making Saving Private Ryan*, 0:16:59.

¹²⁵ Ibidem, 0:18:16.

¹²⁶ Haggith, 'D-Day Filming', 335.

¹²⁷ Ibidem, 335.

¹²⁸ Coplan, 'Emotional Contagion Responses', 29.

Narratieve laag

De invasiescène laat ons zien hoe kapitein Miller aankomt op het strand, zijn mannen mobiliseert en een gat breekt in hun defensie. Hierdoor zijn ze in staat om de bunker in te nemen die tussen hen en de binnenlanden van Normandië staat. Juist door de rijkdom aan details is deze scène uitstekend te analyseren op historische authenticiteit. Net hebben we gezien dat de manier waarop Spielberg de invasie weergeeft sporen van authenticiteit bevat. De vraag is nu of de weergegeven gebeurtenissen ook historisch correct zijn.

Miller is kapitein van C-compagnie van de 2nd Rangers. Het karakter van Miller is fictief, de historische kapitein was Ralph Goranson, maar C-compagnie heeft echt bestaan.¹²⁹ Ook hun landing op Omaha Beach bij Sector Green is historisch correct.¹³⁰ De Rangers bestonden uit vrijwilligers en hadden een van de zwaarste trainingen achter de rug.¹³¹ Wat ze niet hadden was ervaring. Alleen het 16^{de} Infanterieregiment had gevechtservaringen uit Noord-Afrika en Italië.¹³² Door de blikken met zand uit Afrika en Italië die Horvath met zich mee draagt wordt dus ten onrechte te suggestie gewekt dat Miller en zijn mannen deze ervaring ook hebben.

Ook de snelheid waarmee Miller zijn mannen naar boven weet te sturen is sneller dan het in de werkelijkheid is gegaan. De gehele scène van het verlaten van het landingsvaartuig tot aan de inname van het plateau duurt ongeveer 25 minuten. In werkelijkheid heeft het een uur geduurd voordat de soldaten konden door breken tot aan het plateau.¹³³ Bovendien was het gedeelte achter Omaha Beach niet afgesneden van Duitse versterkingen en hadden de Duitsers enorme bewegingsvrijheid waardoor het gevecht de hele dag duurde.¹³⁴ Hoewel het verkorten van de invasie een logische keuze is om de film aanschouwelijk te houden, kan het wel een vertekend beeld geven van het verloop van de invasie. Overigens waren de Rangers wel een van de eerste die bovenop de kliffen waren. Het is dus niet geheel onwaar dat Miller en zijn mannen relatief snel boven waren.

Het strand in de film komt ook niet geheel overeen met de werkelijkheid. Dog Green Sector, waar volgens de film Miller en zijn mannen landen, zag er in werkelijkheid anders uit. Miller roept tijdens de film dat de eerste aanvalsgolf geen effect heeft gehad en dat Dog One niet open is.¹³⁵ Hiermee doelt Miller op de uitgang die vanaf het strand tot aan het plateau liep. Deze uitgang bestond uit een verharde weg die vanaf het strand omhoog liep naar Vierville.¹³⁶ In de film is geen

¹²⁹ Ambrose, *D-Day*, 396.

¹³⁰ Wel bestaat er enige twijfel over bedoelde aanwezigheid van de Rangers op Omaha Beach, aangezien de Rangers eigenlijk Point du Hoc in zouden nemen. Vergelijk Beevor, *D-Day*, 102 en Ambrose, *D-Day*, 395.

¹³¹ Ambrose, *D-Day*, 131-132.

¹³² *Ibidem*, 340.

¹³³ *Ibidem*, 398.

¹³⁴ *Ibidem*, 399.

¹³⁵ Steven Spielberg, *Saving Private Ryan* (1998) 0:14:00.

¹³⁶ Ambrose, *D-Day*, 314.

sprake van een verharde weg, alleen maar van duinen en iets op wat een loopgraaf lijkt. Over het geheel genomen lijkt de inname Sector Dog Green niet te feitelijk te kloppen. Maar de film laat ons meer zien dan alleen maar de inname, het toont ons ook de beleving van de soldaten.

En juist in die beleving van de soldaten excelleert de film. Ook hierbij wordt de kracht van de vertelling ondersteund door de ervaring van de kijker via *emotional contagion*. Vanaf het openen van de laadklap totdat we bovenop de kliffen staan zien we soldaten worden doodgeschoten, levend verbranden, schuilen, roepen om hun moeder, zonder dat ook maar een moment het mortiergeschut of de Duitse mitrailleurs stoppen. Deze morbide weergave van de invasie is gebaseerd op de ervaringen van veteranen. Het boek *D-Day: 6 juni 1944* van de door Spielberg geraadpleegde historicus Stephen Ambrose staat vol met deze anekdotes.¹³⁷ En juist in deze gruwelheden zit de meeste historische authenticiteit.

Symbolische laag

De manier die Spielberg heeft gekozen om de invasiescène op het strand weer te geven laten ons zien en ervaren hoe de soldaten de invasie beleefden. De *soul* die in de film wordt weergegeven bestaat voornamelijk uit de beleving die de soldaten hadden op het strand. Het zijn deze ervaringen die de problemen in deze scène vormen. De manier waarop de soldaten omgaan met die problemen vertegenwoordigen de normen en waarden. Het klopt dat veel soldaten bang waren die het strand op kwamen, maar door hun training en door het tonen van moed is het ze toch gelukt om het strand uiteindelijk in te nemen. De kwaliteit van de acteurs, ondersteund door een historisch authentieke weergave, zorgen dat kijker mee wordt genomen over het strand en inzicht krijgen in de belevingswereld van de soldaten. Dit wordt verder ondersteund door de filmische stijl van *Saving Private Ryan*.

De documentair-achtige stijl van het filmen draagt bij aan de beleving van historische authenticiteit door de kijker. De bedoeling van Spielberg was dat de kijker de invasie als het ware meebeleeft. Hierdoor ontwikkelt de kijker een groter gevoel van respect voor de veteranen omdat hun inspanningen binnen een context geplaatst kunnen worden. *Saving Private Ryan* is bekend geworden vanwege de invasiescène, waarbij een mate van realisme werd gehanteerd die voorheen nog niet was vertoond.¹³⁸ De weergave van de geschiedenis valt hiermee dus zowel in de categorie

¹³⁷ Het boek is doordrenkt van de voorbeelden van de gruwelijkheden en de chaos die de soldaten aantreffen toen ze op het strand kwamen. In de film zien we er enkele voorbeelden van, die allemaal stuk voor stuk terug te vinden in de literatuur. Zie bijvoorbeeld Ambrose, *D-Day*, 335, 347, 349.

¹³⁸ Basinger, *The World War II Combat Film*, 253-254.

van *to vision* vanwege de realistische weergave, als in de categorie van *to revision* omdat de scène het beeld wat mensen hadden van de Tweede Wereldoorlog drastisch heeft veranderd.¹³⁹

Deelconclusie

De invasiescène van *Saving Private Ryan* laat ons een zeer historisch authentieke weergave zien van een minder historisch authentieke vertelling. Maar de kracht van deze scène ligt niet in de mate waarin de film ons probeert om de geschiedenis van D-Day te vertellen, maar in de kracht om ons de geschiedenis van de soldaten te vertellen. Wat de film ons vertelt over D-Day ten opzichte van wat de boeken ons kunnen vertellen is veel te beperkt om een goed inzicht te kunnen krijgen in het verloop van de oorlog. De film beperkt zich tot enkel het verhaal van de Amerikaanse soldaten op Omaha Beach en deze weergave is bovendien niet historisch correct omdat de film nu eenmaal aan bepaalde eisen moet voldoen. Maar door de *emotional contagion* die de film bij de kijker op kan wekken, samen met de filmische stijl, ondergaat de kijker dezelfde ervaring als de soldaten en verwordt de film tot een beleving.

Hierdoor ontstaat er een beleving die anders is dan in de boeken. Deze beleving van D-Day kan ervoor zorgen dat de kijker meer begrip voelt voor de ervaringen van de veteranen. Dit is volledig in lijn met het doel dat Spielberg met de film heeft gehad, het maken van een eerbetoon aan de veteranen van de Tweede Wereldoorlog. Het is dan ook in dit licht dat de invasiescène moet worden bekeken, als een geschiedenis van de veteranen.

‘High School Teacher’

Filmische laag

Wat opvalt bij deze scene is dat de cameravoering een heel stuk rustiger is dan bij de invasiescène. Veel shots zijn gefilmd vanuit een vast camerastandpunt waarbij gebruik wordt gemaakt van zoom. Deze scène heeft dan ook niet de documentair-achtige stijl van de invasiescène, met de vlug afwisselende shots, maar is wel weer bewerkt om minder kleur weer te geven.¹⁴⁰ In deze scène worden er vrij veel close-ups getoond, om goed te laten zien welke emoties de karakters ervaren. Dit is ter versterking van de *emotional contagion*.

¹³⁹ Ibidem, 253.

¹⁴⁰ Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: Making Saving Private Ryan*, 0:17:31

Tijdens de scène horen we op de achtergrond geluiden van de strijd die nog steeds plaatsvindt. Hoewel dit heel subtiel gebeurt, wordt hiermee aangegeven dat de inname van Normandië niet de invasie op het strand klaar was, maar dat ook in de dagen na D-Day er nog hard voor werd gevochten.¹⁴¹ Deze geluiden blijven we horen totdat Miller uitlegt dat hij een leraar is. Vanaf dit moment begint op de achtergrond de muziek te spelen ter versterking van de emotionele lading.

Ook bij deze scène is er veel aandacht gaan zitten in de set en de *props*. De set toont de juiste mate van vernietiging die gevonden kan worden bij een gebombardeerde locatie. Qua *props* is er niet heel veel veranderd ten opzichte van de invasiescène. Het zijn nog steeds dezelfde wapens en kostuums die de soldaten dragen. Een van de dingen die nu wel extra goed opvalt is de relatie tussen de soldaten en hun kleding. Reiben heeft op zijn rug met stift 'Brooklyn NY, USA' geschreven.¹⁴² De kledingontwerpster kwam in haar onderzoek tegen dat soldaten hun kleding soms persoonlijker maakten.¹⁴³ Door dit in de film terug te laten komen, ontstaat er een relatie tussen de personages en de *props* waardoor er een grotere mate van authentieke weergave wordt bereikt.

Daarnaast is er niet alleen aandacht besteedt aan de kleding van de soldaten, maar ook aan de soldaten zelf. Om het gevoel te versterken dat deze scène een paar dagen na D-Day afspeelt, hebben alle mannen ook te maken met de stoppels die gepaard gaan met een paar dagen niet scheren. De film toont een paar dagen in een tijdsspanne van ongeveer tweeënehalf uur. Ook bij deze scène is de weergave van de geschiedenis authentiek te noemen.

Narratieve laag

Deze scène is onderdeel van de fictieve zoektocht naar soldaat Ryan. En hoewel de openbaring van Miller nooit in het echt heeft plaatsgevonden, zijn er elementen uit de scène die wel te analyseren zijn op hun historische authenticiteit. Zo is er de Duitse krijgsgevangene. Na de inname van de bunker waarbij Wade is komen te overlijden, hebben Miller en zijn mannen een Duitse krijgsgevangene. Hierbij vallen drie dingen op. Ten eerste smeekt de Duitser voor zijn leven waarbij hij zelf 'fuck Hitler' zegt.¹⁴⁴ De film lijkt hiermee kort ook de kant van de Duitse soldaat weer te geven. Het tweede punt is dat Miller de Duitse soldaat laat lopen. Dit was gebruikelijk tijdens de oorlog, omdat soldaten niet altijd de mogelijkheid hadden om krijgsgevangenen mee te nemen.¹⁴⁵

¹⁴¹ Beevor, *D-Day*, 207.

¹⁴² Spielberg, *Saving Private Ryan*, 01:42:58.

¹⁴³ Spielberg, *Saving Private Ryan; extra features: Making Saving Private Ryan*, 0:13:13

¹⁴⁴ Spielberg, *Saving Private Ryan*, 01:36:56.

¹⁴⁵ Ambrose, *D-Day*, 454.

En het laatste punt is de verontwaardiging bij de soldaten als Miller ervoor kiest om de Duitser te laten lopen.

Deze verontwaardiging lijkt te komen uit de woede van de soldaten vanwege de dood van Wade. Ondanks dat het vermoorden van krijgsgevangenen tegen de regels is, vindt Miller's peloton het geen probleem. Deze verwaarlozing van de regels kwam in het echt ook voor, gevoed door de woede van het verlies van hun vrienden in hun peloton.¹⁴⁶ In de film draait deze verontwaardiging zich om in twijfel over de missie en Reiben besluit om de missie zijn rug toe te keren. Horvath probeert Reiben tegen te houden en neemt Reiben onder schot. Deze agressieve handeling van Horvath laat zich wellicht verklaren doordat hijzelf ook nog steeds aangedaan is door de dood van Wade en het besluit van Miller. De verklaring kan echter ook gezocht worden in het creëren van een spanningsboog om de kijker te betrekken en Miller de kans te geven om uit te leggen wie hij is.

Miller haalt de spanning uit de hele situatie door te vertellen dat hij een schoolleraar is. Hoewel Miller zelf nooit bestaan heeft, waren de soldaten die in de Tweede Wereldoorlog vchten ook normale mensen. Auteurs als Ryan en Ambrose vertellen ook in de inleiding van hun boeken dat de geschiedenis die zij daarin schrijven de geschiedenis is van normale burgers die toen het nodig was de wapens oppakte en gingen vechten voor de vrijheid.¹⁴⁷ De film vertelt ons hiermee expliciet dat de oorlog niet werd gevochten door soldaten, maar door normale burgers. Wat de film ons niet vertelt is de reden waarom Miller soldaat is geworden. De Rangers waren vrijwilligers, dus Miller heeft bewust de keuze gemaakt om bij het leger te gaan.¹⁴⁸

Symbolische laag

Bij deze scène komt de boodschap van Spielberg nog duidelijker naar voren. De uitzonderlijke prestatie van het winnen van de oorlog is volbracht door normale mensen. Mannen die op zoek waren naar het laatste beetje fatsoen om zichzelf niet te verliezen. De opmerkingen van Miller dat hij zichzelf kwijt raakt met elke man die hij doodt en dat hij zichzelf afvraagt hoe hij dit aan zijn vrouw moet vertellen, laten zien hoe de oorlog mensen verandert en dat het enorme persoonlijke opofferingen heeft gevraagd.

De *soul* van de scène zit in de woede van de soldaten tegen de Duister en in de verandering die Miller van zichzelf beschrijft. Zowel de *soul* als de symbolische laag refereren naar het feit dat de soldaten gewone burgers waren. Maar de boodschap van deze scène gaat dieper. Want Miller's

¹⁴⁶ Beavor, *D-Day*, 106.

¹⁴⁷ Ryan, *The Longest Day*, 9 en Ambrose, *D-Day*, 19.

¹⁴⁸ Ambrose, *D-Day*, 131.

zoektocht naar Ryan is eigenlijk de zoektocht naar zijn eigen fatsoen.¹⁴⁹ Dat is de reden dat hij zegt dat als deze missie ervoor kan zorgen dat hij naar huis kan, hij deze missie volbrengt.¹⁵⁰ Niet omdat de missie succesvol is volbracht, maar omdat hij zichzelf nog is. Omdat hij fatsoenlijk is gebleven. Omdat hij dit wel tegen zijn vrouw kan vertellen. Omdat hij zichzelf niet heeft verloren.

Voor de kijker wordt dit extra versterkt door de vele close-ups die Spielberg toepast in deze scene. Miller's peloton is verbaast over diens afkomst en de close-ups laten dit zien. De kijker neemt deze verbazing over, wat versterkend werkt voor de boodschap van Spielberg.

Deelconclusie

De 'High School Teacher-scène' toont de kijker een fictief verhaal. Toch zitten er sporen van historische authenticiteit in. Zowel in de weergave als in de vertelling. De getoonde geschiedenis is echter alleen bedoelt als achtergrond en katalysator van het verhaal en biedt daarom te weinig informatie voor een goede analyse van de periode. Wederom bieden boeken een beter begrip. Het belangrijkste aspect van deze scène zit echter in de symbolische betekenis. Door middel van deze scène probeert Spielberg de missie te rationaliseren en probeert hij te laten zien dat het verliezen van het fatsoen en het verliezen van zichzelf een issue is waar veteranen mee te maken hebben gehad.

¹⁴⁹ Spielberg, *Saving Private Ryan*; extra features: *Miller and his platoon*, 0:04:22.

¹⁵⁰ Spielberg, *Saving Private Ryan*, 01:42:04.

Conclusie

In dit onderzoek is gekeken naar de historische authenticiteit van zowel de weergave als van de vertelling. Spielberg heeft vakkundig een authentieke historische weergave gemaakt van D-Day en de paar dagen die daarop volgen. De feitelijke correctheid van de vertelling is helaas op een hoop punten mis. *Saving Private Ryan* slaagt er dan ook niet in om ons een heldere geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog te geven. Zelfs als we het gebruik van *faction* in beschouwing nemen, dan nog levert *Saving Private Ryan* een te magere vertelling om iets over D-Day te leren. Tenminste, als we de kwaliteit van de historische vertelling in films op dezelfde manier beoordelen als in boeken. Maar zoals we hebben gezien moeten we films op een andere manier beoordelen. De analyses van de twee scènes laten zien dat *Saving Private Ryan* er wel goed in slaagt om de beleving van de soldaten weer te geven. Hun emoties worden door Spielberg prachtig in beeld gebracht. Hierdoor leeft de kijker met de soldaten mee, zowel door de filmische stijl van de film als door de *emotional contagion*.

De boeken blijven nog steeds een beter medium voor complexere analyses over de Tweede Wereldoorlog. Maar *Saving Private Ryan* heeft helemaal niet als doel om mensen iets te leren over de oorlog. De film heeft als doel om mensen te laten beseffen welke enorme inspanningen de veteranen hebben gedaan voor de vrijheid van Europa. De film kan in dat opzicht ook beter worden gezien als een oorlogsmonument dan een oorlogsdocument. Het zou dan ook een interessant vervolgonderzoek kunnen zijn om te kijken of deze film gezien kan worden als een visuele *lieux de memoire*. De invloed van de film blijkt verder ook uit de opname in de *National Film Registry* en de manier waarop de invasiescène het publiek anders heeft laten denken over de oorlog.

Saving Private Ryan heeft ons in ieder geval laten zien waar de kracht ligt van geschiedenis in films. Door het tonen van de beleving van historische personages waar de kijker zich mee kan identificeren, door bijvoorbeeld *emotional contagion*, kan het een beter historisch bewustzijn bij de kijker oproepen. Films als *Saving Private Ryan* laten ons dan misschien in mindere mate geschiedenis leren, ze laten ons zeker de geschiedenis ervaren.

Literatuurlijst

- Ambrose, S., *D-Day: 6 juni 1944* (Vertaling door Jeske Nelissen et al, Amsterdam 2011).
- Basinger, J., *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre* (Middletown 2003).
- Beevor, A., *D-Day: The Battle for Normandy* (Londen 2014).
- Coplan, A., 'Catching Character's Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film', *Film Studies* 8, 1 (2006) 26-31.
- Davis, N. Z., 'Any Resemblance to Persons Living or Dead: film and the challenge of authenticity', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 3 (1988) 269-283.
- Haggith, T., 'D-Day Filming – For Real. A comparison of 'truth' and 'reality' in *Saving Private Ryan* and combat film by the British Army's Film and Photographic Unit', *Film History* 14, 3/4 (2002) 332-353.
- Herlihy, D., 'Am I a Camera? Other Reflections on Films and History', *American Historical Review* 93, 5 (1988) 1186-1192.
- Hesling, W., 'The Past as story: The narrative structure of historical films', *European Journal of Cultural Studies* 4, 2 (2001) 189-205.
- Hughes-Warrington, M., *History goes to the Movies. Studying history on film* (Londen 2007).
- Landon, P., 'Realism, Genre, and *Saving Private Ryan*', *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 28, 3 (1998) 58-62.
- Lorenz C., *De constructie van het verleden: Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam 2008).
- Rosenstone, R., 'History in images/History in words: Reflections on the Possibility of really Putting History on Film', *American Historical Review* 93, 5 (1988) 1173-1185.
- Rosenstone, R., *History on Film/Film on History* (Harlow 2005).
- Ryan, C., *The Longest Day: June 6, 1944* (New York 1959).
- Toplin, R.B., *Reel History: in defense of Hollywood* (Kansan 2002).
- Vos, C., *Bewegend Verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam, tweede oplage 2007).
- White, H., 'Historiography and Historiophoty', *American Historical Review* 93, 5 (1988) 1193-1199.

Geraadpleegde websites

- Library of Congress, 'Complete National Film Registry Listing',
<http://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/> (28-3-2015).
- Library of Congress, 'Frequently Askes Questions',
<http://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/frequently-asked-questions/> (28-3-2015).

Bronnen

- Stephen Spielberg, *Saving Private Ryan* (1998), blu-ray 2-disc special edition, uitgebracht in 2010.