Oliver Stone's NIXON

De opkomst en ondergang van een politieke gangster

Willem Hesling

It is the spirit of the age to believe that any fact, no matter how suspect, is superior to any imaginative exercise, no matter how true.

Gore Vidal

Historische films worden ondanks de toegenomen speelruimte voor alternatieve vormen van geschiedschrijving nog dikwijls ouderwets op hun feitelijke betrouwbaarheid afgerekend. Een recent voorbeeld is *THE PATRIOT*, een Hollywoodspektakel over de Amerikaanse Onafhankelijkheidsoorlog dat bij Engelse historici en politici bijzonder slecht viel omdat het een veel te negatief en dus historisch onjuist beeld van de soldaten van George III zou schetsen. In Roland Emmerichs patriottische heldensage gedragen de *Green Dragoons* van Colonel William Tavington zich als archetypische *bad guys* die zonder pardon krijgsgevangenen executeren en er zelfs niet voor terugdeinzen een groep eerzame Amerikaanse kolonisten met kerk en al in brand te steken. Oorlogsmisdaden die de Britten, ook in speelfilms, gewend waren met de *Waffen-SS* te associëren maar niet met het eigen leger. Voor Andrew Roberts, de gelauwerde biograaf van Halifax en Salisbury, was het zonneklaar welke kwalijke frustraties er schuilgingen achter de onaanvaardbare wijze waarop Hollywood de Amerikaanse vrijheidstrijd tegen het moederland had weergegeven:

'With their own record of killing 12 million American Indians and supporting slavery for four decades after the British abolished it, Americans wish to project their historical guilt onto someone else.'¹

De Amerikaanse historicus David Hackett Fisher waagde zich weliswaar niet aan zo'n dieptepsychologisch oordeel, maar deelde alleszins Roberts' verontwaardiging over de rokeloze wijze waarop Hollywood weer eens met de historische feiten was omgesprongen. In een ingezonden stuk in *The New York Times* liet hij weten dat *THE PATRIOT* wat hem betreft even weinig met geschiedenis te maken had als *GODZILLA* met biologie.²

De zaak JFK

Dat de argwaan van historici als Roberts en Fisher alleen maar lijkt toe te nemen naarmate cineasten zich tot een recenter verleden richten, is niemand zo duidelijk geworden als Oliver Stone. Zoals genoegzaam bekend lokte deze Amerikaanse cineast aan het begin van de jaren negentig met JFK – waarin hij suggereert dat achter de moord op John F. Kennedy een samenzwering stak – een bijzonder felle discussie uit over de verantwoordelijkheid van filmmakers die zich met het historisch verleden inlaten. Vanuit de hoek van de academische geschiedschrijving en het politieke establishment werd Stone net als Emmerich verweten op onbezonnen wijze met de historische feiten te zijn omgesprongen en daarmee jonge generaties bioscoopbezoekers met een fundamenteel verkeerd beeld van een bijzonder traumatische episode uit de Amerikaanse geschiedenis te hebben opgezadeld. De verontwaardiging werd er niet minder op toen Stone, in plaats van zijn complottheorie boetvaardig af te doen als zuiver artistieke speculatie, zijn critici via talloze interviews en ingezonden stukken op verbeterde wijze van repliek begon te dienen.¹ Met name de in zijn ogen ongeloofwaardige conclusies van de *Warren Commission* moesten het daarbij ontgelden. Het gevolg van Stone's uitdagende opstelling als *cinematic historian* was dat zijn opponenten met verdubbelde ijver probeerden aan te tonen dat zijn thesise van een moordcomplot – opgezet door het militair-industriële complex en vervolgens met medeweten van de CIA en de FBI uitgevoerd door maffiosi en fanatieke anti-Castro Cubanen – grotendeels op drijfzand berustte. Met name het directe motief dat Stone achter de samenzwering zag – Kennedy's veronderstelde voornemen een einde te maken aan de militaire betrokkenheid van de Verenigde Staten in Vietnam – kwam zwaar onder vuur te liggen. Wat hem al even kwalijk werd genomen, was dat hij het narratieve raamwerk voor zijn film grotendeels ontleend had aan *On the Trail of the Assassins* van Jim Garrison, de officier van justitie voor New Orleans die tussen 1967 en 1969 tevergeefs geprobeerd had om Clay Shaw, een zakenman met rechtse sympathieën, veroordeeld te krijgen voor zijn vermeende aandeel in de Kennedy-moord. Historici waren verbijsterd door Stone's naïeve vertrouwen in Garrisons veelbekritiseerde samenzweringstheorie en geïrriteerd door zijn keuze om diens in meerdere opzichten discutabele rechtspraktijken op Capraeske wijze voor te stellen als de heroïsche kruistocht van een integere jurist die bereid was zijn eigen leven en dat van zijn gezin op het spel te zetten teneinde de waarheid boven water te krijgen.

NIXON: een revanche?

De storm rond JFK was nog maar nauwelijks gaan liggen of Stone kondigde aan dat hij met NIXON opnieuw een film rond een naoorlogse Amerikaanse president op stapel had staan. Stone's oude tegenstanders reageerden onmiddellijk door met een cartoon in *The New York Times* – waarin Nixon in de coulissen van *Ford's Theatre* opduikt als de moordenaar van Abraham Lincoln – op een nieuwe spectaculaire samenzweringstheorie vooruit te lopen. En ook de reacties van de kant van Nixons *inner circle* beloofden weinig goeds. In tegenstelling tot de Kennedyclan, die er bij alle ophef rond JFK volledig het zwijgen toe had gedaan, kwam de Nixonfamilie onmiddellijk na lezing van het script naar buiten met de mededeling dat Stone's geplande film slechts de opzet had om de president en zijn vrouw door het slijk te halen.⁴

Ondanks deze onheilspellende voorboden had Stone echter redenen om te veronderstellen dat zijn nieuwe film nooit een controverse van het formaat JFK zou gaan veroorzaken. In tegenstelling tot Kennedy wiens plaats in het Amerikaanse collectieve geheugen lange tijd quasi onomstreden was gebleven, had de weinig charismatische Nixon immers zelf reeds voor heel wat controverses gezorgd. De details daarvan waren in de pers en in talloze historische studies reeds zo breed uitgemeten dat niet meteen duidelijk was hoe Stone's film nog voor extra deining zou kunnen zorgen. Bovendien leken ook de omvang en de betrouwbaarheid van het Nixondiscours een garantie tegen een nieuw publiek schandaal. Met name in verband met Watergate, het geruchtmakende sluitstuk van Nixons politieke loopbaan, was in de loop der tijd heel wat deugdelijke informatie op tafel komen te liggen, zeker in vergelijking met het onderzoek naar de moord op Kennedy waar zelfs de meest elementaire zaken onopgehelderd bleven. Zo leed het bijvoorbeeld geen twijfel dat Nixon zelf actief had meegewerkt aan pogingen om de rechtsgang te saboteren en was er hooguit discussie mogelijk over de vraag in hoeverre hij vooraf persoonlijk op de hoogte was geweest van de inbraken in het hoofdkwartier van het *Democratic National Committee*. Voor zover Stone al bevreesd was voor een nieuwe controverse leek hij die dus te kunnen vermijden door zo dicht mogelijk tegen de bestaande Nixonresearch aan te leunen. Bovendien kon hij zich op die manier meteen ook als *cinematic historian* proberen te revancheren.

Voor zover al niet uit de film zelf, blijkt die laatste opzet in ieder geval uit het door Hyperion gepubliceerde scenario dat tegelijk met de film op de markt verscheen.⁵ Om bij voorbaat iedere verdenking van onverantwoorde speculatie tegen te gaan, wordt op de eerste bladzijde van het script nadrukkelijk onderstreept dat Stone deze keer niet, zoals met JFK, de bedoeling had om de geschiedenis op zijn kop te zetten:

'There is no intention here to revise history; rather, events have been examined, condensed, and encapsulated based on existing research and dramatic demands. In a few instances where facts are in dispute, the writers have used reasonable speculation arising from the information available.'⁶

Gespannen overleg
in het Witte Huis
Bron (ook van de
andere afbeeldingen
uit de film *NIXON*):
Cinergi/Hollywood
Pictures/Illusion
Entertainment –
Buena Vista Pictures

Om extra te beklemtonen hoezeer het script gebaseerd is op gedegen historisch onderzoek wemelt het van de academisch ogende voetnoten waarin uitgebreid verwezen wordt naar de Nixonliteratuur. Deze claim op geschiedkundige professionaliteit wordt nog eens vergroot door het scenario vooraf te laten gaan door een tiental essays waarin kopstukken als oud-Nixonmedewerkers John Dean en Alexander Butterfield, historicus Stanley Kutler, journalist Daniel Schorr en politicus-diplomaat Paul Nitze hun visie op Nixon – en met name op zijn rol in het Watergateschandaal – naar voren brengen. Als derde luik bevat het gepubliceerde script bovendien nog een ruime bloemlezing uit relevante Watergatedocumenten. Allemaal informatie die eveneens kon worden aangetroffen op een CD-ROM die verder bestond uit meer dan zeventigduizend bladzijden aan officiële documenten (onder meer procesverslagen, uitgetypte geluidsbanden, correspondentie, speeches, memo's), een chronologie van de belangrijkste momenten uit Nixons carrière, biografieën van 250 personen uit zijn naaste omgeving, plus talloze foto's en videoclips.⁷ Kortom, de manier waarop Stone *NIXON* lanceerde, leek ondubbelzinnig te willen duidelijk maken dat hij opnieuw niet alleen als cineast, maar ook als historicus serieus genomen wilde worden en bereid was zijn film in dat opzicht te verdedigen.

Een genuanceerd portret

Critici die verwacht hadden Stone te kunnen betrappen op een overdreven demonisering van Richard Milhous Nixon kwamen dan ook bedrogen uit toen zij na de première van de film moesten vaststellen hoezeer de cineast zijn best had gedaan om een evenwichtig portret van zijn hoofdpersonage te schetsen. Dat daarbij ook ruime aandacht aan diens minder fraaie eigenschappen werd geschonken, kon hem gezien alles wat reeds over Nixon gezegd en geschreven was, moeilijk kwalijk worden genomen. Overeenkomstig het beeld dat de meeste oud-medewerkers en historici in hun memoires en studies schetsen, komt Nixon ook bij Stone tevoorschijn als een rancuneuze persoonlijkheid die de macht van het presidentiële ambt misbruikt om een hele reeks oude vetes uit te vechten.⁸ Verslaafd aan de politieke arena van Washington, maar daarin een eeuwige outsider, blijken opponenten voor hem geen tegenstanders, maar vijanden die zonder mededogen moeten worden uitgeschakeld. Voor dat doel is hij uiteindelijk zelfs bereid de principes van de constitutionele democratie met voeten te treden. In toenemende mate de gevangene van het door hemzelf gecreëerde vijandbeeld voelt Nixon zich in de film met name aangevallen door progressieve Kennedy-democraten, liberale Harvard-intellectuelen en joodse *New York Times*-journalisten die hem praktijken verwijten die bij zijn voorgangers door de vingers waren gezien. Niet gehinderd door een moreel kompas kan en wil hij maar niet begrijpen waarom een derderangsinbraak zijn verdiensten op het vlak van de buitenlandse politiek volledig is gaan overschaduwen:

'Lyndon bugged! So did Kennedy! FDR cut a deal with Lucky Luciano. Christ even Ike had a mistress! What's so special about me?'

Anders dan de meeste films over Nixon laat Stone het, zoals gezegd, echter niet bij een eenzijdig negatief portret.⁹ Zonder mee te gaan in het opmerkelijke revisionisme waarin Nixon zich de laatste jaren van zijn leven mocht verheugen, schetst Stone een politicus die niet alleen van een laag-bij-de-grondse mentaliteit maar ook van oprecht idealisme en visionair denken getuigt.¹⁰ Die meer complete benadering vinden we terug in de acteerstijl van Anthony Hopkins die in tegenstelling tot vroegere Nixon-vertolkers niet in een karikaturale imitatie vervalt, maar zijn personage van een kwetsbaarheid voorziet die in de realiteit zelden zichtbaar was. Op sommige momenten getuigt de film zelfs van bewondering voor Nixon en wordt hem ook een zekere mate van zelfkennis niet onthouden. Wanneer de president aan de vooravond van zijn aftreden voor het portret van Kennedy staand samenvat wat zij beiden voor het Amerikaanse volk betekend hebben ('When they look at you, they see what they want to be. When they look at

Anthony Hopkins
als Nixon; ...they
see what they are

me, they see what they are') verschaft Stone zijn personage een inzicht in zichzelf dat de werkelijke Nixon nooit gehad lijkt te hebben.

Ondanks Stone's opvallend milde blik bleven heel wat critici van mening dat er nog altijd een veel te negatief beeld van de president was geschetst. Zo liet voormalig Nationaal Veiligheidsadviseur en minister van Buitenlandse Zaken Henry Kissinger weten dat de werkelijke Nixon veel minder dronk en vloekte dan Stone's film wilde doen geloven en dat hij zijn vrouw Pat nooit 'buddy' noemde.¹¹ Daarnaast waren er opnieuw de nodige critici die Stone's in hun ogen al te wilde speculaties op de korrel namen. Die konden onder meer weinig begrip opbrengen voor zijn insinuaties betreffende de rol die Nixon als vice-president zou hebben gespeeld in CIA-plannen om Castro te vermoorden. Een complot dat om verschillende redenen mislukte, maar volgens de film later wel indirect de moord op John F. Kennedy in gang had gezet.¹²

In het licht van de quasi-wetenschappelijke pretenties van het script had aan die kritiek nog toegevoegd kunnen worden dat Stone volledig in het midden heeft gelaten hoe eclectisch, om niet te zeggen opportunistisch hij in het gebruik van zijn bronnen te werk is gegaan. Naast alom gerespecteerde studies als die van Jonathan Aitken, Fred Emery en Stephen Ambrose raadpleegde hij immers ook heel wat minder degelijke publicaties. Het meest frappante voorbeeld was ongetwijfeld *The Final Days*, het ophefmakende verslag dat *Washington Post*-journalisten Woodward en Bernstein op basis van gesprekken met een vierhonderdtal niet nader geïdentificeerde betrokkenen over Nixons laatste maanden in het Witte Huis hadden geschreven. Aan deze door lang niet iedereen als even betrouwbaar aangemerkte reportage ontleende Stone onder meer de opzienbarende scène waarin Nixon aan de vooravond van zijn aftreden in het bijzijn van een verbijsterde Kissinger biddend op zijn knieën zakt.¹³ Al even typerend voor het

onevenwichtig gebruik van bronnen is de manier waarop Stone zich heeft laten beïnvloeden door studies uit de hoek van de *psychohistory*, een subdiscipline die een synthese voorstaat van de traditionele geschiedschrijving en de klinische psychoanalyse en die door deMause, een van haar grondleggers, omschreven wordt als 'the science of historical motivation'. In het spoor van psychohistorici als deMause herleidt Stone Nixons verkrampde, emotioneel onvolgroeide persoonlijkheid tot diens lage komaf uit een eenvoudige Quakerfamilie – ook in Nixons eigen speeches een steeds terugkerend referentiepunt – waar een repressieve, bigotte moeder hem een standaard van rechtschapenheid en godsvrucht opdroeg waaraan hij onmogelijk kon voldoen.¹⁴ En ook in een van de voornaamste conclusies van de film, dat Nixon vooral aan zijn eigen karakterfouten en niet zozeer aan externe sociaal-politieke omstandigheden ten onder is gegaan, zijn de inzichten van de *psychohistory* duidelijk herkenbaar.

De wisselwerking tussen feit en fictie

Typerend voor het debat rond historische films is dat bij al dit soort op zichzelf niet onterechte geschiedkundige kritiek de functionaliteit ervan zelden ter discussie wordt gesteld. Ook in het geval van NIXON leken weinig critici zich te realiseren dat de vaststelling dat een historische film niet aan de eisen van de traditionele geschiedschrijving voldoet weinig oplevert zolang die meer een eindstation dan een vertrekpunt vormt. En al evenmin leek het besef aanwezig hoe contraproductief, om niet te zeggen misleidend het is wanneer impliciet blijft dat zulke geschiedkundige kritiek dikwijls zelf niet vrij is van de ideologische naïviteit of vooringenomenheid die historische films wordt aangewreven. Dat zo'n ideologisch substraat ook in de kritiek op NIXON nadrukkelijk aanwezig was, bleek het duidelijkst uit de commentaren waarin Stone verweten werd dat hij er na films als SALVADOR, PLATOON, BORN ON THE FOURTH OF JULY en JFK alweer in geslaagd was de gehele Amerikaanse politiek in een kwaad daglicht te plaatsen.¹⁵ Dergelijke reacties demonstreerden ondubbelzinnig dat een discussie over de manier waarop filmmakers het verleden representeren onherroepelijk verbonden is met de 'politieke' vraag wie uiteindelijk het monopolie op de (re)constructie van het verleden bezit. In de context van het *cultural wars*-debat is onder meer door filmmaker-historicus Daniel Walkowitz verduidelijkt dat de veroordeling van Stone's kritische benadering van de recente Amerikaanse geschiedenis in het verlengde moet worden gezien van de luidkeels in de media geventileerde klaagzang – met name van de kant van het neoconservatieve politieke establishment (*New Right*, *Christian Coalition*) – dat post-moderne, revisionistische historici, met hun sinds de jaren zestig gestaag

toenemende aandacht voor raciale en sociale minderheden en hun deconstructie van de idee van historische objectiviteit, bezig zijn het vaderlandse verleden op subjectivistische wijze te verdraaien.¹⁶ Nu kan inderdaad moeilijk ontkend worden dat veel historische films met hun subjectieve, speculatieve en soms ook provocerende benadering van de geschiedenis symptomatisch zijn voor de postmoderne twijfel en onzekerheid van de tweede helft van de twintigste eeuw.¹⁷ Maar juist om die reden zou de beoordeling van dergelijke films niet bij voorbaat een wezensvreemde norm van historische objectiviteit en precisie moeten worden opgelegd. Voor een zinvolle evaluatie van de wijze waarop historische films met het verleden omgaan, is de analyse van de manier waarop ze in elkaar zitten nog altijd een beter uitgangspunt dan van de manier waarop ze volgens sommigen in elkaar *hadden moeten* zitten. Op basis van zo'n analyse kan vervolgens eventueel worden bekeken op welke manier die films onderdeel vormen van het spanningsveld waarbinnen de vaak ideologisch gekleurde behoefte aan een stabiele, op feiten gebaseerde voorstelling van het verleden in contrast is komen te staan met de weigering van steeds meer historici om zo'n eenduidig beeld te verschaffen. De vraag waar het uiteindelijk om gaat, stelt Walkowitz aforistisch, is hoe de geschiedenis in de fictie kan worden gezien. Of ieder element van die fictie geschiedkundig te verantwoorden valt, is daarbij van ondergeschikt belang. Want, nog afgezien van de vraag of het wel mogelijk is te allen tijde een helder onderscheid tussen 'feit' en 'fictie' te maken, hangt de zeggingskracht van een historische film niet alleen af van de hoeveelheid objectieve feiten die kunnen worden geturfd, maar minstens evenzeer van de argumentatie die een cineast, al of niet met gebruikmaking van fictieve gegevens, probeert op te bouwen.¹⁸

Ook bij NIXON dient de geschiedkundige relevantie uit die complexe synthese van feit en fictie te worden gefilterd. Door net als (psycho)biografen het bijzonder dunne ijs van de karakteranalyse te betreden, zag Stone zich geconfronteerd met vragen die traditionele historici liever niet beantwoorden. Waar het dikwijls goed mogelijk is om te achterhalen wat historische personen gedaan of beslist hebben, blijkt het namelijk vaak een stuk lastiger om de achterliggende motieven boven water te krijgen. Zo staat het vast dat Nixon, toen duidelijk werd dat openbaar aanklager Archibald Cox de bandopnames zou opeisen die uiteindelijk zo belastend voor zijn presidentschap zouden zijn, de beslissing nam om die niet te vernietigen. Waarom Nixon dit voor hem zo nadelige besluit heeft genomen, is tot op vandaag echter een raadsel.¹⁹ Door te proberen dergelijke vragen te beantwoorden vanuit de karaktereigenschappen van de betrokken historische personen, geven (psycho)biografen te kennen dat zij zich niet willen beperken tot het vaststellen van feiten, maar die ook leven durven in te blazen. Om aan te geven dat daarbij niet zelden de nodige creativiteit aan de dag moet worden

gelegd, spreekt Ira Bruce Nadel over de omzetting van 'facts' in 'authorized fictions'.²⁰ Precies dat proces van 'fictionalising' vindt ook plaats in historische films als *NIXON*, met dien verstande dat filmmakers als Stone in hun creatieve omgang met het verleden vaak veel verder durven te gaan dan de doorsneebiograaf. Wat zij daarbij aan wetenschappelijke betrouwbaarheid inleveren, wordt gewonnen aan mogelijkheden om scenario's te ontwikkelen die de klassieke geschiedschrijving om epistemologisch-methodologische redenen moet laten liggen. Alhoewel het quasi-wetenschappelijke aanzicht van het script anders doet vermoeden, toont een analyse van de film ondubbelzinnig aan dat Stone inderdaad vooral van die laatste mogelijkheid gebruik heeft willen maken.

Nixons subjectieve verleden

Alleen al de narratieve opzet van de film maakt duidelijk dat Stone voor een parcours heeft gekozen dat geen enkele traditionele historicus zal willen bewandelen. In plaats van de Watergate-affaire en andere cruciale momenten uit Nixons carrière als een objectieve, externe realiteit te benaderen, is Stone namelijk uitgegaan van de vraag hoe zijn hoofdpersonage deze gebeurtenissen zelf moet hebben beleefd. *NIXON* is dus geen veruitwendigde chronologie van gebeurtenissen, maar de verbeelding van een 'innerlijke realiteit' die narratief wordt ontsloten door middel van een complexe flashbackstructuur. Stone opent zijn film met een scène die laat zien hoe op 17 juni 1972 het *plumbers*-team van Howard Hunt en Gordon Liddy de laatste voorbereidingen treft om in te breken in het hoofdkwartier van het *Democratic National Committee*. Van de drieënzeventig narratieve segmenten waarin de film kan worden verdeeld, gaan er chronologisch gezien negenen-dertig vooraf aan het moment van de Watergate-inbraak. In twee narratieve segmenten komt de Watergate-inbraak zelf aan bod, de overige tweeënder-tig spelen daarna. De totale vertelling omspant een tijdsperiode van bijna zeventig jaar: van 1925 wanneer de twaalfjarige Richard door zijn moeder wegens een leugen wordt terechtgewezen tot 26 april 1994 wanneer de oud-president wordt begraven.

Stone is er duidelijk niet op uit geweest om alle gebeurtenissen die zich tussen deze twee tijdstippen afspelen op een chronologische, quasi-objectieve wijze te presenteren. De eerste scène waarin we Nixon aantreffen, is wanneer hij eind 1973, op het hoogtepunt van de Watergate-crisis, in de Lincoln Sitting Room van het Witte Huis koortsachtig de bandopnames van gesprekken met naaste medewerkers aan het controleren is op passages die zouden kunnen verraden dat hij het gerechtelijk onderzoek inzake Watergate heeft tegengewerkt.²¹

De tapes spelen
naast Nixon een
hoofdrol

Aangeschoten en half verdoofd door de tranquillizers dwalen Nixons gedachten via de geluidsbanden af naar het verleden: naar gesprekken over de Watergate-inbraak met zijn naaste medewerkers Haldeman, Ehrlichman, Mitchell, Kissinger en Dean, maar – op basis van herinneringen binnen deze herinnering – vervolgens verder terug naar de hoogte- en dieptepunten uit zijn politieke carrière en uiteindelijk zelfs naar een aantal traumatische gebeurtenissen uit zijn jeugd. Pas in de laatste narratieve segmenten van de film, wanneer Nixon met zijn juridische staf de *White House Transcripts* uitwerkt die hij aan het *House Judiciary Committee* en het Amerikaanse publiek zal aanbieden, komen de gebeurtenissen voor het eerst buiten deze herinneringsstructuur te liggen. We bevinden ons dan inmiddels in het voorjaar van 1974 en zijn nog enkele maanden, en in de film nog slechts enkele scènes, verwijderd van Nixons vertrek uit het Witte Huis.

De manier waarop de narratieve segmenten zich binnen deze herinneringsstructuur chronologisch tot elkaar verhouden, versterkt het besef dat de kijker te maken heeft met een subjectieve beleving van het verleden. Met name in het eerste deel van de film waar hij een spervuur van onverwachte en temporeel vaag gedefinieerde sprongen in de tijd moet ondergaan. De eerste geluidsband die Nixon in de Lincoln Sitting Room beluistert, voert de kijker terug naar een stafbespreking in juni 1972 waarin de president zijn verbijstering uitspreekt over de juist door hem vernomen Watergate-inbraak. Even later wordt via een tweede Lincoln Sitting Room-scène een nieuwe sprong terug in de tijd gemaakt. Ditmaal belandt de kijker in een drietal segmenten die tonen hoe Nixon in 1960 de strijd tegen Kennedy om het presidentschap aan het verliezen is. Deze nederlaag roept bij de Nixon van destijds herinneringen op die hem terugvoeren naar het pijnlijke moment waarop hij als kind door zijn moeder als een leugenaar wordt ontmaskerd, een incident waaraan in de film een grote symbolische betekenis

wordt verbonden. In plaats van voor een klassieke flashbackstructuur, waarbij de gebeurtenissen chronologisch worden gepresenteerd vanuit een herinnering, heeft Stone dus gekozen voor een model waarbij hij via herinneringen die in elkaar vervat liggen, zigzaggend grote afstanden in de tijd kan overbruggen. Door niet de historische logica van de politieke gebeurtenissen zelf maar de subjectieve logica van Nixons herinneringen te volgen, geeft Stone's film duidelijk aan geen ranke aanslag te willen zijn van de politieke carrière van Nixon, maar veeleer een freudiaanse interpretatie van wat zich in diens hoofd heeft afgespeeld.²²

De tragische ondergang van een politieke gangster

Om aan Nixons mentale wereld vorm te geven, mobiliseert Stone narratieve schema's die tot de kern van het westerse literaire erfgoed behoren. Bij al zijn historiografische pretenties heeft hij nooit verhuld NIXON de fataliteit van een Griekse tragedie en de allure van een shakespeareaans koningsdrama te hebben willen geven. Scènes waarin Anthony Hopkins als een door innerlijke demonen gekwelde Oedipus met zijn geweten worstelt of als een losgeslagen Richard III door de gangen van het Witte Huis mankt, laten in dat opzicht weinig aan de verbeelding over.

Stone's keuze voor het model van de klassieke tragedie lijkt goed gemotiveerd. Om te beginnen in puur dramaturgische zin. Net zo min als Agamemnon of Macbeth is Nixon immers, met alle beloftes die hij in zich draagt, in staat bij zichzelf de fatale karakterfout te herkennen die uiteindelijk zijn ondergang zal veroorzaken. Nixons *hamartia* manifesteert zich in een volkomen geperverteerd vijandbeeld dat hem in al zijn *hybris* aanzet tot een fatale verstoring van de wettelijke orde. Dat de historische Nixon in de ogen van velen niet voldoende de kwaliteiten van een 'tragische held' bezat om Stone's dramaturgisch model te kunnen rechtvaardigen, doet weinig terzake.²³ Doorslaggevend is namelijk dat Nixon zichzelf nadrukkelijk wél in die rol herkende. Met name in zijn buitenlandse politiek probeerde hij het Amerikaanse publiek het beeld voor te houden van een heroïsch staatsman die in de verwezenlijking van een groots ideaal – detente tussen de supermachten – voorbij de grenzen van het mogelijke durfde te reiken. Daarbij speelde hij wellicht met de troostrijke gedachte dat zulke helden, zelfs wanneer zij falen, de wereld in ieder geval een nobel schouwspel hebben weten te bieden. Hoezeer Nixon zich met deze heroïsch-tragische rol vereenzelvigde, blijkt onder meer uit de manier waarop hij zijn *In the Arena. A Memoir of Victory, Defeat and Renewal* – gepubliceerd in 1990 en door velen beschouwd als zijn meest openhartige en persoonlijke memoires – opent met een citaat van zijn favoriete rolmodel Theodore Roosevelt:

The Oval Room

'It is not the critic who counts; not the man who points out how the strong man stumbles, or where the doer of deeds could have done them better. The credit belongs to the man who is actually in the arena, whose face is marred by dust and sweat and blood; who strives valiantly; who errs, and comes short again and again; because there is not effort without error and shortcoming; but who does actually strive to do the deeds; who knows the great enthusiasms, the great devotions; who spends himself in a worthy cause, who at the best knows in the end the triumphs of high achievement and who at the worst, if he fails, at least fails while daring greatly, so that his place shall never be with those cold and timid souls who know neither victory nor defeat.'

Stone haakt in op dit heroïsch-tragische zelfbeeld door niet alleen zijn script met juist dit Roosevelt-citaat te openen, maar ook door de film zelf met woorden van gelijke strekking af te sluiten, en wel via de speech waarmee Nixon indertijd, opnieuw onder verwijzing naar Roosevelt, afscheid nam van het Witte Huis:

'We sometimes think, when things happen that don't go the right way, we think that when someone dear to us dies, when we lose an election, when we suffer a defeat, that all is ended... but that's not true. It is only a beginning, always; because the greatness comes, and you're really tested, when you take some knocks, some disappointments, when sadness comes.'

In plaats van Nixons zelfbeeld te onderschrijven, is Stone er echter duidelijk op uit geweest om het te ondergraven. Dat mag onder meer worden afgeleid

uit de manier waarop hij zijn politieke tragedie de contouren van een klassiek *rise and fall*-verhaal heeft verleend. Overeenkomstig het narratieve parcours van de klassieke gangsterfilm – binnen de cinema bij uitstek het genre dat de ontwikkelingsgang van de protagonist als een cyclisch proces van opkomst en ondergang schetst – is Nixons verovering van het Witte Huis namelijk slechts de opmaat tot de diepe val die hem daarna te wachten staat. Daarmee verloopt zijn carrière precies tegenovergesteld aan het steevast in een triomf eindigende traject dat het publiek vanaf de jaren dertig via *biopics* als *THE STORY OF ALEXANDER GRAHAM BELL* of *EDISON, THE MAN* met grote historische figuren had leren associëren. In de politieke *outlaw* Richard Nixon herkennen we dan ook niet de standvastigheid van Horatio Algiers archetypische *rags to riches hero* maar de labiliteit van de tragische gangsterheld zoals Warshow die zo treffend beschreven heeft: buitensporig en aanmatigend maar tegelijk ook eenzaam en melancholiek, omringd door massa's vijanden en toch ogenschijnlijk zonder behoefte aan liefde, hevig zowel in wat hem aantrekt als afstoot en daardoor op ieder moment in staat zijn controle te verliezen, nooit tevreden en er dus altijd op uit om nieuw terrein te veroveren en boven de massa uit te steken, maar uiteindelijk onvermijdelijk op weg naar de ondergang, dat wil zeggen naar een einde dat duidelijk zal maken dat zijn hele leven op een misverstand heeft berust.²⁴ Wanneer Nixon aan het einde van de film het portret van Kennedy toesprekt, lijken zijn reeds aangehaalde woorden dan ook niet toevallig dicht in de buurt te komen van die waarmee Warshow onze fascinatie maar tegelijk ook onze angst voor de gangster verwoordt: 'he is what we want to be and what we are afraid we may become'. Via deze impliciete parallel met de gangsterheld slaagt Stone er niet alleen in om Nixons heroïsche zelfbeeld in een kritisch daglicht te plaatsen, maar weet hij er tegelijk het dilemma aan te verbinden dat volgens Warshow bij uitstek door dit filmische archetype wordt gesymboliseerd: dat falen weliswaar een vorm van doodgaan is, maar dat succes niet anders dan slecht en gevaarlijk kan zijn. In zijn belichaming van deze tweestrijd wordt Stone's Nixon tevens de filmische reïncarnatie van Charles Foster Kane, protagonist van de meest archetypische *rise and fall*-film die allicht ooit gemaakt is.

Niet toevallig is er vanaf het moment dat de camera het hek van Nixons Xanadu nadert, sprake van een aantal nauwelijks te missen inhoudelijke en stilistische verwijzingen naar Welles' debuutfilm die evenals *NIXON* handelt over het verlies van onschuld en grote idealen, en over de corrumperende effecten van absolute macht. Net als *CITIZEN KANE* is *NIXON* bovendien een parabel over de rampzalige gevolgen van een traumatiserende, door een liefdeloze moederfiguur overschaduwde jeugd. Met de steeds terugkerende enigmatische verwijzing naar de *Bay of Pigs* heeft de film zelfs zijn eigen *Rosebud*, een symbool met uiteindelijk even weinig verklarende waarde

want net als Kane blijft ook Nixon grotendeels een raadsel, niet in de laatste plaats voor zichzelf.²⁵

De bijbelse symboliek

Naarmate de film vordert, wordt duidelijk dat Stone Nixons *rise and fall* ook het aanzicht van een bijbelse zondeval heeft willen verlenen. Nog voor de eerste beelden op het doek verschijnen, wordt dit symbolisch parcours geactiveerd door een verwijzing naar Mattheus: 'What shall it profit a man if he shall gain the whole world and lose his own soul?' Dit motief, dat de psychologische logica van de gehele film domineert, is het meest tastbaar aanwezig in de scènes waarin Hannah Milhous met haar onverbidelijke Quakermoraal op het geweten van haar zoon inspeelt. Net als met zijn filmische referenties aan het gangstergenre weet Stone ook met behulp van zijn bijbelse symboliek de historische Nixon van commentaar te voorzien. Dit gebeurt het nadrukkelijkst in de dramatisering van diens legendarische ontmoeting, in de nacht van 8 op 9 mei 1970, met een groep jonge demonstranten bij het Lincoln Memorial in Washington. Nixons merkwaardige uitstapje vond plaats tegen de achtergrond van de hevige studentenprotesten die waren uitgebroken nadat hij op 30 april 1970 het Amerikaanse volk in een televisietoespraak had laten weten dat Zuid-Vietnamese en Amerikaanse troepen Cambodja waren binnengevallen. De dikwijls met geweld gepaarde gaande onlusten die onmiddellijk daarna op universiteitscampussen in het hele land uitbraken, waren zo hevig dat het hoofd van Columbia University meende te moeten spreken van 'the most disastrous month of May in the history of American higher education'.²⁶ Samen met het gesprek waarin Nixon tegenover Haldeman het door hem destijds als vice-president gesuperviseerde moordcomplot op Castro uit de doeken doet, is het deze scène die volgens critici het duidelijkst getuigt van Stone's naïeve kijk op de Amerikaanse geschiedenis.

In zijn reeds gememoreerde stijl van eclectisch bronnengebruik heeft Stone de Lincoln Memorial-scène zodanig geënceneerd dat daarin zowel fragmenten herkenbaar zijn van de versie die een aantal studenten de volgende dag in de pers liet optekenen als van de versie die Nixon zelf van het incident heeft gegeven. Volgens de dagbladpers maakte Nixon tijdens zijn gesprek met de studenten een vermoeide en verwarde indruk. Een van hen, Joan Pelletier van Syracuse University, verklaarde: 'I hope it was because he was tired but most of what he was saying was absurd'.²⁷ Overeenkomstig dit beeld maakt de Nixon van Stone een verwarde en ongemakkelijke indruk en weet hij aanvankelijk geen beter onderwerp dan het *Syracuse football team* aan te snijden. Wanneer een studente hem echter toebijt dat ze niet gekomen

zijn om over sport te praten, neemt de conversatie, in overeenstemming met de versie die Nixon er zelf van heeft gegeven, een meer serieuze wending.²⁸ Nixon laat de studenten merken dat hij hun protesten goed begrijpt en geeft te kennen dat hij gezien zijn Quakerachtergrond zelf ook niet zonder pacifistische idealen is. In een betoog dat weinig indruk lijkt te maken, probeert hij zijn gehoor er echter ook van te overtuigen dat er soms voor vrede gevochten moet worden.

Wanneer een gealarmeerde Haldeman met een aantal agenten van de Secret Service bij het Memorial arriveert, begint de scène substantieel van beide versies af te wijken. Dezelfde studente die Nixon eerder al scherp had aangesproken, werpt hem plotseling voor de voeten waarom hij maar geen einde weet te maken aan een oorlog die niemand wil:

'You can't stop it, can you. Even if you wanted to. Because it's not you. It's the system. And the system won't let you stop it ... Then what's the point? What's the point of being president? You're powerless.'

Uit het lood geslagen door deze aanval spettert de president zwakjes tegen:

'No, no. I'm not powerless. Because...because I understand the system. I believe I can control it. Maybe not control it totally. But ...tame it enough to make it do some good.'

Wanneer de jonge vrouw opmerkt dat het net is alsof hij het over een wild beest heeft, geeft Nixon toe dat dat misschien ook wel zo is. Terwijl hij door Haldeman wordt weggevoerd, stamelt hij verbijsterd:

'She got it, Bob. A nineteen-year-old college kid ... She understood something it's taken me twenty-five fucking years in politics to understand. The CIA, the Mafia, the Wall Street bastards ... "The Beast". A nineteen-year-old kid. She understands the nature of "the Beast". She called it a wild animal.'

Stone zelf heeft zijn *Beast*-metafoor altijd op historische gronden proberen te verdedigen door er op te wijzen dat Nixon een van de eerste Amerikaanse presidenten was wiens mandaat aanzienlijk beperkt was door de eisen van de financiële wereld en het militair-industriële complex. De Lincoln Memorial-scène moest volgens hem vooral duidelijk maken hoezeer Nixon zich bewust was van deze beperkingen en hoezeer hij zich de speelbal moet hebben gevoeld van een 'systeem' dat hij ten behoeve van zichzelf meende te kunnen exploiteren.²⁹ Stone's allusie op de diepgewortelde verwevenheid tussen de Amerikaanse politiek en het militair-industriële complex maakte echter

Anthony Hopkins/
Nixon, ...no, no, I
am not powerless

weinig indruk op critici als Ambrose die de *Beast*-metafoor bestempelden als een oppervlakkige stijlfiguur waarin achterhaald *New Left*-denken om voorrang streed met modieus, mythisch-religieus samenzweringsdenken.³⁰ Het kwam hen bovendien volstrekt ongeloofwaardig voor dat Nixon zichzelf als slachtoffer van dezelfde krachten zag die in JFK de ondergang van Kennedy hadden veroorzaakt.³¹

Bij deze kritiek op de geschiedkundige relevantie van de *Beast*-metafoor bleef de bijbelse connotatie grotendeels onderbelicht, mede omdat Stone zelf er merkwaardig genoeg nooit diep op in is gegaan. Een blik op het script volstaat echter om vast te stellen dat zijn metafoor juist vanuit deze invalshoek aan betekenis wint. In het scenario komt het *Beast*-thema expliciet aan bod in een scène die bijna direct aan de Lincoln Memorial-scène voorafgaat, maar uiteindelijk niet in de film zelf terecht is gekomen. Samen met ander materiaal dat in de montage sneuvelde, is deze scène later wel toegevoegd aan de Amerikaanse DVD- en videorelease van NIXON. Daar kunnen we alsnog zien hoe de president een onaangekondigd bezoek brengt aan het CIA-hoofdkwartier van Richard Helms van wie hij documenten wil lospeuteren die belastend voor hem kunnen zijn in verband met de *Bay of Pigs*-affaire. Helms die er tijdens hun onderhoud op zinspeelt dat Kennedy vanwege zijn rampzalige Cuba-politiek vanuit CIA-kringen is vermoord, waarschuwt Nixon dat diens toenadering tot China wel eens hetzelfde noodlottige gevolg zou kunnen hebben. Helms' weinig subtiele bedreiging geeft Nixon het gevoel dat, zoals het scenario het omschrijft, het Beest plotseling in de kamer aanwezig is, hetgeen in de filmbeelden visueel onderstreept wordt door de ogen van de CIA-directeur via een *special effect* gedurende enkele seconden volledig zwart te laten worden. Om diens rol als incarnatie van het

Kwaad verder te benadrukken laat Stone hem vervolgens enkele passages uit Yeats' *The Second Coming* declameren:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
..., and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity
...
What rough beast, its hour come round at last
Slouches toward Bethlehem to be born?

The Second Coming wordt algemeen beschouwd als een mystiek-visionaire beschrijving van de Apocalyps, geschreven in 1921 op een tijdstip dat de catastrofe van de Eerste Wereldoorlog nog vers in het geheugen lag en het communistisch en fascistisch totalitarisme zich aandienden. In meer letterlijke zin verwijst het gedicht naar de verschijning van het Beest en de daaropvolgende wederkomst van Christus zoals voorspeld in het boek Openbaringen. Dit einde van de wereld valt samen met het Laatste Oordeel waarin de ziel van iedere mens gewogen wordt. Door Nixon zich in de Lincoln Memorial-scène te laten realiseren hoezeer hij zich aan het Beest heeft overgeleverd, reactiveert Stone de symboliek van het Mattheuscitaat uit het begin van de film. De verbijstering op Nixons gezicht betreft immers niet alleen de ontmaskering en identificatie van het 'systeem', maar vooral zijn besef dat hij, in plaats van dat systeem te temmen, bezig is zijn ziel er aan te verkopen. De plaats die de Lincoln Memorial-scène binnen de narratieve structuur van de film inneemt, is in dit opzicht veelbetekenend. In de scènes die daar vrijwel onmiddellijk op aansluiten wordt namelijk getoond hoe Nixon zijn pact met de Duivel een beslissende wending geeft door een *White House Special Investigations Unit* op te richten die zijn herverkiezing in goede banen moet leiden en 'lekken' zoals Ellsbergs *Pentagon Papers* voortaan moet zien te voorkomen. Het is precies deze misstap die het begin markeert van een neergang die aan het eind van de film uitmondt in wat door Kissinger wordt omschreven als 'a fate of biblical proportions'.

Doordat Stone de locatie van het Lincoln Memorial als vertrekpunt voor dit faustiaanse parcours gebruikt, is hij in staat om via zijn bijbelse symboliek eveneens commentaar op Nixons zelfbeeld te geven. In diens fantasieën over zijn plaats binnen de Amerikaanse geschiedenis functioneerde Lincoln als een tweede rolmodel naast Roosevelt. Nixon was ervan overtuigd dat de

manier waarop de Verenigde Staten door de Vietnam-oorlog ideologisch verscheurd werden, vergeleken moest worden met de manier waarop het land tijdens de Burgeroorlog onder Lincoln uiteen dreigde te vallen. In het spoor van zijn beroemde voorganger zag hij het als zijn opdracht de eenheid in het land te bewaren. Nixons laatste woorden tijdens de (onmiddellijk aan het bezoek aan het Lincoln Memorial voorafgaande) keukenscène met zijn bediende Manolo Sanchez – ‘All those kids ... Why do they hate me so much?’ – lijken aan te sluiten bij de bewering van de historische Nixon dat hij het Witte Huis had verlaten om contact te leggen met de demonstranten. Maar de daaropvolgende beelden maken duidelijk dat zijn bezoek aan het Lincoln Memorial, een monument dat de *Union* tematiseert, bij Stone in de eerste plaats moet worden opgevat als een hommage aan zijn grote voorbeeld. Niet alleen negeert Nixon aanvankelijk de bij het gedenkteken rondhangende studenten en loopt hij rechtstreeks op Daniel Chester Frenchs monumentale beeld af, ook tracht hij tijdens de daaropvolgende discussie met de demonstranten zijn beleid te verdedigen door expliciet de vergelijking te maken met de historische situatie waarin Lincoln destijds verkeerde. Veelzeggend genoeg blijkt geen van de studenten hem echter in die rol te herkennen. De enige in de film die dat wel doet, is Nixons dochter Julie. De ironie van de scène waarop Stone haar in een emotionele aanhankelijkheidsbetuiging op pathetische wijze laat uitroepen:

‘You’re one of the best presidents this country ever had! You’ve done what Lincoln did. You’ve brought this country back from civil war!’

onderstreept echter slechts hoezeer Nixon volgens Stone ook in dit opzicht een verkeerd beeld van zichzelf en zijn tijd had.¹²

Wat Lincoln en Nixon volgens Stone wel met elkaar verbindt, is niet de Eenheid, maar de Dood. Die verbinding wordt voor de eerste maal gelegd tijdens de derde scène in de Lincoln Sitting Room. Deze kamer was Nixons favoriete verblijfplaats in het Witte Huis waar hij zich regelmatig terugtrok om zijn gedachten te ordenen en zijn beleidslijnen op papier te zetten. Bij Stone functioneert de Lincoln Sitting Room echter vooral als een schuilplaats waarin de president zich als een gewond dier terugtrekt. Nadat hij Haldeman in de scène daarvoor had toevertrouwd dat de dood van zijn broers en die van de beide Kennedy’s voor hem het pad naar het Witte Huis heeft geëffend, richt hij zich ’s avonds tot het portret van Lincoln met de retorische vraag:

‘How many did you have? Hundreds of thousands... Where would we be without death, hunh Abe? Who’s helping us? Is it God? Or is it... Death?’

Lincoln als
voorbeeld voor
Nixon, ... Who's
helping us?

Doordat Stone in de Lincoln Memorial-scène beide presidenten opnieuw via de Dood aan elkaar verbindt, krijgt de *Beast*-metafoor een extra dimensie. Vooral in de manier waarop Nixon in deze scène letterlijk (door de demonstranten) en figuurlijk (door de insertbeelden van zijn overleden broers en van jonge soldaten uit de Burgeroorlog en de Vietnamoorlog) wordt omringd door jongere generaties, openbaart zich het verraad dat hij heeft gepleegd aan het ideaal dat die andere Quakerzoon, Thomas Paine, in diens schotschrift *Common Sense* tweehonderd jaar eerder verwoordde:

'We have every opportunity and every encouragement before us, to form the noblest purest constitution on the face of the earth. We have it in our power to begin the world over again. A situation, similar to the present, hath not happened since the days of Noah until now. The birthday of a new world is at hand.'

Uiterekend die *noblest purest constitution* zou door Nixon met voeten worden getreden. En in plaats van de paradijselijke, nieuwe wereld die Paine voorzag – een droom die Lincoln tegen een bijzonder zware prijs intact had proberen te houden – openbaart zich onder Nixons nieuwe orde van het Beest een politiek klimaat dat niet alleen, zoals hij zelf doet voorkomen, verontreinigd wordt door de CIA, de maffia en Wall Street, maar vooral door zijn eigen onwettige praktijken: het laten uitvoeren van inbraken om belastend materiaal tegen derden te vergaren, het misbruiken van overheidsinstellingen als de IRS en de FBI om lastige opponenten te intimideren, het af luisteren van journalisten en eigen medewerkers, het vergaand dwarsbomen van de verkiezingscampagnes van politieke rivalen, het onder druk zetten van bedrijven om met verkiezingsbijdragen over de brug te komen,

het aanvaarden van financiële steun van uitermate dubieuze geldschietters en het gewetenloos saboteren van het politieke besluitvormingsproces.³³

Binnen de tegenstelling tussen Paines 'nieuwe wereld' en Nixons 'nieuwe orde' krijgt tenslotte ook Kennedy zijn plaats. Hij is de derde president die in de film, naast Roosevelt en Lincoln, als rolmodel figureert. Zo nadrukkelijk als Nixon zich in de film echter meent te kunnen vereenzelvigen met Roosevelt en Lincoln, zo pijnlijk is hij zich bewust van het onoverbrugbare verschil met Kennedy. Het is vooral via de tegenstelling tussen deze twee generatiegenoten dat de film op metaforische wijze uitdrukking probeert te geven aan het gevoel dat in de overgang van Camelot naar Watergate de Amerikaanse samenleving van alle hoop en idealisme werd ontdaan en dat het drama van Nixon dus niet alleen dat van een individu was, maar tevens dat van een natie die hem gedurende bijna dertig jaar zo'n belangrijke rol liet spelen.

Historische en filmische relevantie

Met bovenstaande analyse is geprobeerd duidelijk te maken dat Stone in plaats van te kiezen voor een puur objectieve, feitelijke benadering van zijn onderwerp geopteerd heeft voor een meer symbolische aanpak waarbij hij zijn personage via tal van filmische en bijbelse referenties heeft proberen neer te zetten als een toonbeeld van tragisch menselijk falen. Ondanks de artistieke vrijheden die hij zich daarbij gepermitteerd heeft, blijkt Stone's gedramatiseerde portret evenwel niet fundamenteel af te wijken van de manier waarop Nixon bij historici als Emery, Ambrose, Reeves of Summers tevoorschijn komt. Waar het werk van deze laatsten echter slechts in beperkte kring circuleert, is Stone in staat geweest om een vooraanstaand politicus uit de tweede helft van de twintigste eeuw voor een miljoenenpubliek levend te maken.³⁴ In het licht van een socio-cultureel klimaat waarin steeds minder wordt gelezen en een toenemend aantal jongeren – een bevolkingssegment dat grotendeels het bioscooppubliek uitmaakt – blijkt te zijn vervreemd van het politieke proces, mag de bijdrage die films als *NIXON* aan het openbare, politieke debat kunnen leveren dan ook niet te snel onderschat worden.³⁵

Het feit dat Stone met zijn kritische benadering van Nixon ruim afstand neemt van het ideaalbeeld dat Hollywood lange tijd van het Amerikaanse presidentschap heeft geschetst, verleent de film bovendien ook in filmhistorisch opzicht de nodige relevantie. Alhoewel speelfilms ook voor de Tweede Wereldoorlog een flinke dosis kritiek op het politieke systeem niet schuwden,³⁶ was het een ongeschreven regel dat de president zelf nooit rechtstreeks werd aangevallen. De *biopics* van historische presidenten die tijdens de hoogtijdagen van het studiosysteem werden gemaakt, waren zelfs uitgespro-

ken hagiografisch en gingen – mede omdat de Hollywoodmoguls hun doorgaans uitstekende relatie met het Witte Huis zorgvuldig wensten te koesteren – iedere vorm van kritiek angstvallig uit de weg.³⁷ Toen het grote publiek na de Tweede Wereldoorlog in toenemende mate via de televisie met het politieke bedrijf in aanraking kwam, verdwenen speelfilms over historische Amerikaanse presidenten langzaam maar zeker van het witte doek. Hollywood, dat in de jaren zestig en de eerste helft van de jaren zeventig een zware economische crisis doormaakte, besepte bovendien maar al te goed dat ouderwets-patriottische films in het sociaal-politieke klimaat van die dagen, met controversiële presidenten als Johnson en Nixon en hun kleurloze opvolgers Ford en Carter, weinig weerklink zouden vinden bij een jong, kritisch en steeds beter opgeleid bioscooppubliek. In plaats daarvan begon men zich meer en meer op de schaduwzijde van het politieke bedrijf te richten, waarbij met name intriges in het Washingtonmilieu en het uit de hand lopen van de kernwapenwedloop aan bod kwamen.³⁸ Het is in deze films dat de Amerikaanse president voor het eerst met minder dan de gebruikelijke eguards wordt behandeld. Het zou echter nog tot 1976 duren voordat met *ALL THE PRESIDENT'S MEN* – toen Watergate de traditionele mystificatie van het presidentschap volstrekt onhoudbaar had gemaakt – een historische president een uitgesproken negatieve rol kreeg toebedeeld. Veelzeggend is echter dat op een drietal korte documentaire fragmenten na Nixon zelf in deze film niet in beeld komt en dat het verhaal zich meer concentreert op de journalistieke ontmaskering van het kwaad dan op een werkelijke analyse daarvan. De film bleek bovendien een geïsoleerd geval, want ondanks nieuwe politieke schandalen als de Iran-Contra affaire bleef Hollywood in de jaren tachtig kritische presidentenfilms wederom angstvallig mijden.³⁹ Pas in de tweede helft van de jaren negentig, nadat het einde van de Koude Oorlog en de Clintonschandalen een definitief einde hadden gemaakt aan wat er nog van het aura van het presidentschap was overgebleven, kreeg het publiek in korte tijd een opvallend groot aantal films voorgeschoteld waarin het personage van de president uitermate negatief werd neergezet.⁴⁰ Binnen de grotendeels gefictionaliseerde context van deze films bleef een kritische analyse van een daadwerkelijke Amerikaanse president echter nog altijd achterwege. Pas met *NIXON* bleek een aantal karakteristieken van de vooroorlogse en naoorlogse politieke film samen te komen. Aan de ene kant doet de expliciete aanwezigheid van de historische context de film nauw aansluiten bij klassieke presidentiële *biopics* als *WILSON* en *SUNRISE AT CAMPOBELLO*, films waarin de reële historische feiten en figuren ook een centrale rol speelden. Aan de andere kant herkennen we in *NIXON* de kritische attitude zoals die in de politieke films van de jaren zestig en zeventig vorm kreeg. Het is precies die combinatie, van een kritische blik gericht op een reële president, die van *NIXON* vooralsnog een unieke film maakt.

Noten

- 1 A. Roberts, 'Hollywood's racist lies about Britain and the British', in: *Daily Express*, 14 juni 2000.
- 2 *The New York Times*, opiniepagina, 1 juli 2000.
- 3 De start van de polemiek rond JFK werd gevormd door George Lardner's 'On the Set: Dallas in Wonderland', in: *The Washington Post*, 19 mei 1991. Op deze uitermate kritische review van het JFK-script werd een tweetal weken later door Stone zelf gereageerd met 'Stone's JFK: A Higher Truth?', in: *The Washington Post*, 2 juni 1991. *JFK. The Book of the Film*, New York 1992, bevat een chronologisch overzicht van de belangrijkste reacties en commentaren met betrekking tot JFK.
- 4 P. Vercammen, 'Stone defends 'Nixon' film's accuracy', in: *CNN Showbiz*, 22 december 1995, <http://www.cnn.com/showbiz/movies/9512/nixon2/>.
- 5 E. Hamburg (ed.), *Nixon. An Oliver Stone Film*, New York 1995.
- 6 Hamburg, *Nixon*, p. 83.
- 7 *Nixon, The CD-ROM*, Irvine 1996.
- 8 Zie voor de getuigenissen van oud-Nixonmedewerkers o.m.: J. Dean, *Blind Ambition. The White House Years*, New York 1976; B. Haldeman, *The Ends of Power*, New York 1978; B. Haldeman, *The Haldeman Diaries. Inside the Nixon White House*, New York 1994; J. Ehrlichman, *Witness to Power. The Nixon Years*, New York 1982. Voor een meer 'onpartijdige' benadering van Nixons karakter zie o.m. S. Ambrose, *Nixon*, New York, 3 volumes 1987-1991; S. Kutler, *The Wars of Watergate. The Last Crisis of Richard Nixon*, New York 1990; F. Emery, *Watergate. The Corruption of American Politics and the Fall of Richard Nixon*, New York 1994. De negatieve aspecten van Nixons karakter komen ook ruim aan bod in historische studies die in de jaren na Stone's film zijn verschenen. Vgl. o.m. G. Strobe & D. Strobe, *Nixon. An Oral History of His Presidency*, New York 1996; A. Summers, *The Arrogance of Power. The Secret World of Richard Nixon*, Londen 2000; R. Reeves, *President Nixon. Alone in the White House*, New York 2001.
- 9 Zie voor een bijzonder volledig overzicht van alle Nixonfilms: T. Monsell, *Nixon on Stage and Screen. The Thirtieth-Seventh President as Depicted in Films, Television, Plays and Opera*, Jefferson 1998.
- 10 De in 1990 te Yorba Linda geopende *Richard Nixon Library and Birthplace* vormde het hoogtepunt van Nixons rehabilitatie. Enkele jaren later, bij diens begrafenis, zouden vier Amerikaanse presidenten hem daar hun eer komen betuigen. Robert Dole bestempelde bij die gelegenheid de tweede helft van de twintigste eeuw als 'the Age of Nixon'. In een *cover story* portretteerde *Time* (2 mei 1994) Nixon die week als iemand die weliswaar als geen andere president had gefaald, maar er daarna wel op wonderbaarlijke wijze in geslaagd was zijn imago als invloedrijkste politicus van het naoorlogse tijdperk opnieuw op te bouwen.
- 11 R. Fortmeyer, 'Speaker corrects movie version of Nixon's life', <http://colligian.ksu.edu/issues/v100/sp/n142/cam-kissbrief-fortmeyer.html>.
- 12 Zie o.m. S. Ambrose, 'Nixon. Is it History?', in: R.B. Toplin (ed.), *Oliver Stone's USA. Film, History and Controversy*, Lawrence 2000, p. 204-205.

- 13 B. Woodward & C. Bernstein, *The Final Days*, New York 1974, p. 469-473. De andere bronnen waarop Stone zich beroept, rechtvaardigen niet de bijna hysterische manier waarop Nixon in deze scène op het tapijt ineenzakt en zich huilend over zijn lot beklagt. Nixon zelf vermeldt in zijn memoires dat hij inderdaad kort met Kissinger gebeden heeft, maar spreekt niet van een emotionele breakdown; zie: *RN. The Memoirs of Richard Nixon*, New York 1990, p. 1076-1077. Volgens Kissingers memoires maakte Nixon weliswaar een emotioneel aangeslagen indruk, maar leek deze zich wel volledig onder controle te hebben. Kissinger is bovendien onzeker of zij wel beiden op hun knieën gebeden hebben; zie: *Years of Upheaval*, Boston 1982, p. 1207-1210. De twee andere bronnen waar Stone naar verwijst, Ambrose's *Nixon* en Emery's *Watergate*, steunen in dezen volledig op de memoires van Nixon en Kissinger.
 - 14 Zie L. deMause, *Foundations of Psychohistory*, New York 1982. De meest expliciete verwijzing in het script naar dit soort studies betreft F. Brodie's *Richard Nixon. The Shaping of His Character*, New York 1981. Een jaar na het uitkomen van NIXON verscheen van de hand van V. Volkan, N. Itzkowitz en A. Dod, *Richard Nixon. A Psychobiography*, New York 1997. Op basis van een uitgebreide psychoanalyse van Nixons jeugd komen de auteurs tot bevindingen die de nauwe band bevestigen tussen Stone's film en de *psychohistory*.
 - 15 Zie onder meer de kritiek van Charles Colson, aangehaald in: D. Walkowitz, 'Re-screening the Past. Subversion Narratives and the Politics of History', in: T. Barta (ed.), *Screening the Past. Film and the Representation of History*, Westport 1998, p. 44-47. Colson was een voormalig Nixonmedewerker die wegens zijn aandeel in de Watergate-affaire tot gevangenisstraf werd veroordeeld.
 - 16 Walkowitz, 'Re-screening the Past', p. 46.
 - 17 Zie W. Hesling, 'Film en het postmoderne historisch bewustzijn', in: *Onze Alma Mater*, mei 1999, p. 233-254.
 - 18 Walkowitz, 'Re-screening the Past', p. 51.
 - 19 In de Nixonliteratuur zijn inmiddels de meest uiteenlopende verklaringen naar voren gebracht. Een kleine bloemlezing: 1. Nixon deinsde er voor terug om door het vernietigen van officieel bewijsmateriaal de wet te overtreden. 2. Hij vreesde door de banden te vernietigen de verdenking op zich te laden dat hij werkelijk iets te verbergen had. 3. Hij meende dat de banden uiteindelijk meer in zijn voordeel dan in zijn nadeel zouden werken. 4. Hij bewaarde de banden om waar nodig valse getuigenissen van medewerkers te kunnen weerleggen. 5. Hij heeft gedacht zich met een beroep op *executive privilege* met succes te kunnen verzetten tegen Coxs dagvaarding. 6. Hij was bang dat de Secret Service, bij wie de logistiek van de bandopnames in handen was, over kopieën beschikte waarover hij geen enkele controle had. 7. Hij wilde de banden bewaren om later zijn memoires te kunnen schrijven. 8. Nixon voelde zich niet waardig voor het presidentschap en wilde onbewust dat de banden hem zouden vernietigen.
- Ook over de motieven achter de inbraken in de kantoren van het *Democratic National Committee* tast men nog altijd in het duister. Zo is het bijvoorbeeld onduidelijk of de Watergate-inbrekers er op uit waren om in het licht van de komende presidentsverkiezingen naar informatie te zoeken die voor Nixon of juist voor de Democraten belastend zou kunnen zijn.
- 20 I.B. Nadel, *Biography. Fiction, Fact & Form*, Londen 1984, p. viii.

- 21 Stone maakt duidelijk dat het hier gaat om de banden van respectievelijk 20 juni 1972, 23 juni 1972 en 21 maart 1973. Daarop bevonden zich de in juridisch opzicht drie meest belastende gesprekken die Nixon met zijn medewerkers over Watergate gevoerd heeft. De band van 20 juni 1972 bevat het allereerste gesprek van de president met zijn stafchef Bob Haldeman over de Watergate-inbraak. Van dit gesprek werden in nog altijd onopgehelderde omstandigheden ruim 18 minuten gewist. Op de band van 23 juni 1972 staat Nixons gesprek met Haldeman dat uiteindelijk als de meest substantiële aanwijzing (*smoking gun*) werd beschouwd dat Nixon daadwerkelijk geprobeerd heeft het gerechtelijk onderzoek tegen te werken. De band van 23 maart 1973 tenslotte bevat het gesprek waarin Nixon tegenover zijn raadsman John Dean de indruk wekt bereid te zijn om Howard Hunts pogingen tot chantage af te kopen.
- 22 Stone markeert de herinneringen van zijn hoofdpersonage met alle stijlmiddelen die hem als cineast ter beschikking hebben gestaan. Opvallend zijn vooral het voortdurend afwisselen van zwartwit- en kleurenbeelden, van film- en televisiebeelden en van fictionele en niet-fictionele beelden, de aanwezigheid van opvallende belichtingsverschillen en snelle, abrupte montages, het gebruik van de *handheld*-camera tijdens de jeugdcènes, het asynchroon laten lopen van beeld en geluid, *time lapse*-fotografie en zelfs het terugspoelen van het beeld. Het resultaat is een vervreemdende stijl die voortdurend de aandacht op zichzelf vestigt en zo nog eens onderstreept dat de film niet pretendeert de realiteit weer te geven, maar juist vraagtekens wil plaatsen bij de idee van een 'objectieve historische realiteit'.
- 23 Zo stelt Christopher Sharrett: 'Dick Nixon wasn't Oedipus (...) but small-minded, mendacious, and generally off-putting, regular attempts to rehabilitate his image notwithstanding ... (He) was the Reichian 'little man' incarnate, a terribly constricted and terrified person who constantly projected his inadequacies onto an Other'. Zie: 'Nixon review', in: *Cineaste* 22, Winter 1996, p. 4.
- 24 R. Warshow, 'The Gangster as Tragic Hero', in: Id., *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, New York 1970, p. 127-134; R. Warshow, 'Movie Chronicle. The Westerner', in: Id., *The Immediate Experience*, p. 135-155. Genoemde eigenschappen plaatsen Stone's Nixon-figuur meteen ook in scherp contrast met die andere door Warshow zo fraai geanalyseerde Amerikaanse filmheld: de vastberaden, rechtschapen en volledig met zichzelf in harmonie verkerende cowboy.
- 25 Zie voor een uitgebreide vergelijking tussen *Nixon* en *Citizen Kane*: F.E. Beaver, 'Citizen Nixon. Oliver Stone's Wellesian View of a Failed Public Figure', in: D. Kunz (ed.), *The Films of Oliver Stone*, Londen 1997, p. 275-285.
- 26 Geciteerd in: G.B. Tindall en D.E. Shi, *America. A Narrative History*, New York 1996, p. 1461.
- 27 'Students Unconvinced After Nixon Encounter. President Ventures Out For 5 A.M. Visit At Lincoln Memorial', in: *The Blade*, Toledo, OH, 10 mei 1970, p. A1.
- 28 Uit Nixons memoires blijkt dat hij bijzonder gefrustreerd was over de manier waarop de Lincoln Memorial-ontmoeting in de pers was weergegeven. Zelfs Ehrlichman had hem aangesproken op het feit dat hij over sport had staan praten met studenten die van honderden mijlen ver waren gekomen om tegen zijn oorlogspolitiek te demonstreren. Om zijn staf met het oog op eventuele rectificaties

- caties in de pers de nodige achtergrondinformatie te verschaffen, schreef Nixon op 13 mei een memorandum waarin hij aan Haldeman op gedetailleerde wijze zijn versie van de gebeurtenissen uiteenzette. Zie: Nixon, *RN*, p. 460-466. In zijn memoires citeert Nixon overigens slechts op selectieve wijze uit zijn memo aan Haldeman. De integrale tekst is terug te vinden op *Nixon. The CD-ROM*.
- 29 G. Smith, 'The Dark Side. Oliver Stone on His Film Nixon', in: *Sight and Sound* 6, maart 1996, p. 9.
 - 30 Ambrose, 'Nixon. Is it History?', p. 206-207.
 - 31 Stone was niet de eerste Hollywoodregisseur die Nixon als speelbal van een machtig, maar onzichtbaar 'systeem' voorstelde. Zo is het moeilijk om bij de *Beast*-metafoor niet onmiddellijk te denken aan Robert Altmans *SECRET HONOR* en het zogenaamde *Committee of One Hundred*, een clan van *power-brokers* die Nixon politiek in het zadel heeft geholpen en sindsdien controle over hem uitoefent. Altmans Nixon is zo bevreesd dat dit comité hem voor een derde ambtstermijn de politieke arena in wil sturen dat hij, om te voorkomen dat de democratische principes van de Republiek verder ondermijnd raken, zelf Watergate creëert. Een glimp van Altmans *Committee of One Hundred* is bij Stone te zien in de vorm van een groep Texaans-Cubaanse zakenlieden die Nixon aansporen om het in 1964 bij de verkiezingen opnieuw tegen Kennedy op te nemen en bereid zijn hem de staat Texas in de schoot te werpen.
 - 32 Dat de vergelijking met Lincoln een persoonlijke fantasie van Nixon was, blijkt onder meer uit het feit dat studies als Tom Wells' *The War Within. America's Battle over Vietnam*, New York 1994, geen enkele keer een parallel trekken met de periode 1860-1865.
 - 33 Wat het laatste punt betreft toont Anthony Summers (*The Arrogance of Power*, p. 297-309) bijvoorbeeld overtuigend aan dat Nixon vlak voor de presidentsverkiezingen van 1968 de op handen zijnde vredesbesprekingen tussen Noord- en Zuid-Vietnam gesaboteerd heeft. Nixon vreesde dat indien de vredespogingen van president Johnson – die op 31 oktober 1968 een volledig halt had toegeroepen aan de bombardementen op Noord-Vietnam – succes zouden hebben, zijn eigen kansen om de Democratische presidentskandidaat Hubert Humphrey uit het Witte Huis te houden aanzienlijk zouden verminderen. Onder intense geheime druk van Nixon, die hem vermoedelijk betere voorwaarden in het vooruitzicht stelde, gaf de Zuid-Vietnamese President Nguyen van Thieu enkele dagen voor de presidentsverkiezingen te kennen niet aan de vredesbesprekingen te zullen deelnemen. Nadat Nixon het presidentschap had bemachtigd, zou de oorlog onder het motto *peace with honour* nog vier jaar voortduren. Tijdens die periode zouden nog eens meer dan 20.000 Amerikaanse en meer dan 600.000 Vietnamese soldaten sneuvelen. Veel historici menen dat het uiteindelijke vredesverdrag van 1973 niets opleverde dat niet al in 1969 bereikt had kunnen worden.
 - 34 Met een *box office* van \$13.668.249 bleek NIXON wel een van Stone's minst rendabele films te zijn. JFK daarentegen behoorde met een recette van \$70.405.498 tot zijn meest succesvolle films.
 - 35 Vgl. B. Neve, 'Bowling Alone on Screen. Notions of the Political in End of Century American Film', *Paper for the APSA Meeting*, San Francisco, september 2001.
 - 36 De duidelijkste voorbeelden zijn GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE (1933), MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (1939) en THE GREAT MCGINTY (1940).

-
- 37 Zo zweeg WILSON (1944), het geesteskind van de toch bepaald niet bang uitgevallen Darryl F. Zanuck, in alle talen over de merkwaardige vooroordelen die de 28ste president van de Verenigde Staten er over ras en gender op na hield en durfde SUNRISE AT CAMPOBELLO (1960) het zelfs vijftien jaar na Roosevelts dood niet aan om te zinspelen op zijn buitenechtelijke affaire met Lucy Mercer Rutherford. E. Giglio, *Here's Looking at You. Hollywood, Film and Politics*, New York 2000, p. 106.
- 38 De meest prominente voorbeelden zijn: ADVISE AND CONSENT (1962), DR. STRANGELOVE (1963), THE BEST MAN (1964), FAIL SAFE (1964), SEVEN DAYS IN MAY (1964), THE CANDIDATE (1972), EXECUTIVE ACTION (1973), THE PARALLAX VIEW (1974), THE SEDUCTION OF JOE TYNAN (1979) en WINTER KILLS (1979).
- 39 De enige kritische presidentenfilm uit de jaren tachtig is Altmans SECRET HONOR (1984). Onder de weinige kritische, politieke films die Hollywood in de jaren tachtig maakte, bevinden zich: MISSING (1982), POWER (1986), MATEWAN (1987) en BORN ON THE FOURTH OF JULY (1989).
- 40 De duidelijkste voorbeelden zijn ABSOLUTE POWER (1996), WAG THE DOG (1997) en PRIMARY COLORS (1998). Dat de naar een dieptepunt gedaalde achting voor het presidentschap tegelijk een sterke impuls gaf aan het verlangen naar een mythisch, geïdealiseerd presidentschap blijkt uit films als INDEPENDENCE DAY (1996) en AIR FORCE ONE (1997).