

"Fundamentally, people are suckers for the truth"

Een onderzoek naar historische authenticiteit in de film *JFK*



Jesse Passchier

3908690

dr. Hendrik Henrichs

14 augustus 2015

Inhoudsopgave

Inleiding.....	2
Hoofdstuk 1: Debatten binnen <i>cinematic history</i>	7
<i>Historiophoty/historiography</i>	7
Historische authenticiteit	8
<i>Vision, contest, revision</i>	9
Hoofdstuk 2: ‘The Kennedy we knew at that time.’	11
Mr. X in Washington	11
Narratieve analyse.....	13
Narratieve authenticiteit.....	15
Deelconclusie.....	16
Hoofdstuk 3: ‘That’s a good spot, Chief. For the headshot.’	18
Dealey Plaza en Texas School Book Depository.....	19
Cinematografische analyse en authenticiteit.....	20
Deelconclusie.....	22
Hoofdstuk 4: ‘Fundamentally, people are suckers for the truth.’	23
Oliver Stone	24
Deelconclusie.....	25
Conclusie.....	27
Bibliografie.....	29

Inleiding

Op 22 november 1963 werd de president van de Verenigde Staten, John F. Kennedy, vermoord in Dallas, Texas. Vlak na de moord werd Lee Harvey Oswald opgepakt en als schuldige aangewezen. Twee dagen later werd Oswald echter vermoord door Jack Ruby. Een week na de moord op Kennedy begon de Commissie-Warren een onderzoek naar de moord op Kennedy, en ze kwamen tot de conclusie dat Oswald alleen handelde en verantwoordelijk was voor de moord op Kennedy. Ook Ruby handelde alleen volgens de Commissie.

Het rapport van de Commissie werd echter sterk bekritiseerd door onder anderen Jim Garrison, de officier van justitie in New Orleans, Louisiana. Garrison begon zelf een onderzoek naar de moord op Kennedy en kwam tot de conclusie dat er een samenzwering van allerlei overheidsinstanties achter de moord zat. In 1969 klaagde hij, met weinig succes, Clay Shaw aan, en in 1988 verscheen Garrisons *On The Trail of the Assassins*. Oliver Stone heeft in 1991 het verhaal van Jim Garrison's onderzoek verfilmd in *JFK*. Maar ook Garrison's onderzoek en de hierop gebaseerde film zijn niet zonder kritiek gebleven.

De film heeft een grote impact gehad op het Amerikaanse publiek: volgens de Gallup Polls geloofde in 1992 77% van de Amerikaanse bevolking in een samenzwering en 11% vond Oswald de dader, waar het in 1983 nog 74% om 10% was.¹ Daarnaast heeft de film geleid tot het aannemen van de *JFK Records Act* en de oprichting van de *U.S. Assassination Records Review Board* in 1992. Hierdoor werden veel documenten omtrent de moord op Kennedy en het onderzoek hiernaar openbaar gemaakt. Verder was de film een groot succes in Hollywood: *JFK* werd genomineerd voor acht Oscars en won er uiteindelijk twee.

In dit onderzoek ligt de focus op de film *JFK*. Deze film is om meerdere redenen controversieel: niet alleen gaat de film recht in tegen de officiële conclusies van de Commissie-Warren, ook historici hebben kritiek gehad op de manier waarop Oliver Stone omgaat met historische feiten. Historici staan over het algemeen ook achter de conclusies van de Commissie-Warren. Hoewel de samenzweringstheorieën talrijk zijn, worden deze door een meerderheid van de historici niet voor waar aangenomen. Het historiografische debat is vooral gericht op de positie van Kennedy in bepaalde zaken. Vietnam, Cuba en de Koude Oorlog zijn de voornaamste kwesties waarvan historici zich afvragen wat het exacte plan van Kennedy was.

JFK heeft ook een bijzondere plek in het debat over het gebruik van geschiedenis in film. De algemeen geaccepteerde these is dat het in ieder geval nuttig is om films als een vorm

¹ Gallup, 'Most Americans Believe Oswald Conspired With Others to Kill JFK' (versie 11 april 2001), <http://www.gallup.com/poll/1813/most-americans-believe-oswald-conspired-others-kill-jfk.aspx> (24 maart 2015).

van historische interpretatie te zien, maar dat films in principe niet aan dezelfde eisen als geschreven historisch werk kunnen voldoen. Dit debat tussen *history in images/history in words* wordt kernachtig besproken in Rosenstone's gelijknamige artikel.² *JFK* past in dit debat omdat het de interpretatie is van Oliver Stone over de moord op Kennedy. De vraag die echter gesteld moet worden, is of de film wel voldoet aan de historische feiten die algemeen bekend zijn. De vrijheid van een regisseur om er iets bij te verzinnen of weg te laten is een punt waar veel discussie over is. Tevens wordt *JFK* omschreven als een metahistorische film: een historische film die de algemeen bekende opvattingen over de geschiedenis verwerpt en het publiek dus een nieuwe visie op de geschiedenis laat zien.

In dit onderzoek worden deze verschillende debatten met elkaar in verbinding gebracht in de volgende probleemstelling: hoe probeert *JFK* historisch authentiek te zijn? Met andere woorden: welke kenmerken van authenticiteit zitten in de historische film *JFK*? Deze vraag omvat aan de ene kant het historiografische debat over Kennedy's standpunten betreffende de grote kwesties van de jaren zestig: welke gebreken op het gebied van authenticiteit worden door historici geconstateerd? Aan de andere kant speelt het debat over geschiedenis in woorden en geschiedenis in beeld een belangrijke rol: welke authentieke kenmerken zijn er door de maker van de film in verwerkt? Voordat er dieper op deze debatten wordt ingegaan, is het van groot belang om het begrip historische authenticiteit te definiëren en af te bakenen.

Volgens Natalie Zemon Davis kan historische authenticiteit in films bereikt worden door enkele aspecten terug te laten komen die films een gevoel van waarheid en geloofwaardigheid geven. Dit zijn de *soul* van een periode, het gebruik van *period props*, en de *truth status* van een film. In het theoretische hoofdstuk zullen deze aspecten nog uitgebreid besproken worden. De drie aspecten die Davis noemt kunnen allemaal in een film zitten en een gevoel van authenticiteit overbrengen, maar het is verder de vraag of deze feiten wel kloppen en echt historisch authentiek zijn. Laat de film geen essentiële feiten weg? Het is voor dit onderzoek dus niet alleen van belang om te kijken in hoeverre deze aspecten aanwezig zijn in *JFK*, maar ook of het correct en volledig is wat het publiek te zien krijgt.

De centrale vraag van deze scriptie is dus hoe *JFK* historisch authentiek probeert te zijn. De afbakening wordt gevormd door de historisch authentieke aspecten die Davis noemt. Allereerst zullen in een theoretisch hoofdstuk de verschillende debatten over authenticiteit en *history in words/history in images* besproken worden, waarin ook de analytische begrippen voor dit onderzoek naar voren komen. Aan de hand van de aspecten van authenticiteit van Davis

² R.A. Rosenstone, 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film', *The American Historical Review* 93:5 (1988) 1173.

wordt de rest van de hoofdstukken ingedeeld. De *values, relations, and issues* van een periode, oftewel de historische context, vormt het tweede hoofdstuk. Centraal staat het narratief: Hoe komen de belangrijke kwesties uit de jaren zestig terug in de film? Is Kennedy's positie historisch correct? In het derde hoofdstuk wordt gekeken naar de cinematografische laag om de vreemdheid van het verleden te benadrukken: hoe maakt *JFK* gebruik van *period props* en archiefbeelden om authentiek te zijn? In het vierde en laatste hoofdstuk staat de *truth status* van de film centraal: de disclaimers aan het eind van de film worden besproken, maar ook het feit dat Stone archiefbeelden en zelf geschoten beelden door elkaar heen gebruikt. Wat is het doel van Stone met *JFK*, en hoe komt dit terug in de film? Wordt het verschil tussen historische feiten en fictie duidelijk gemaakt? Tevens wordt in elk hoofdstuk het revisionistische aspect van de film besproken.

De historische correctheid van *JFK* is al veelvuldig onderzocht. Maar specifiek de historische authenticiteit in *JFK* volgens de definitie van Davis is nog maar weinig bestudeerd. Ook het gegeven dat *JFK* een metahistorische film is en de rol die historische authenticiteit daarbij speelt is een onderbelicht aspect van het academische debat. De focus zal dus vooral liggen op grote kwesties die speelden in de jaren zestig en waar nog steeds discussie over is. Een voorbeeld van *values, relations and issues* is de paranoia en angst tijdens de Koude Oorlog voor het communisme. *Period props*, zoals brillen, auto's en locaties, maar ook archiefbeelden uit die periode, zijn ook van belang om de historische authenticiteit te onderzoeken. Door naar deze aspecten te kijken wordt duidelijk of *JFK* historisch authentiek is of niet. Vervolgens zal naar Stone's waarheidsclaims gekeken worden: is het doel geweest om historisch authentiek te zijn, of was het de bedoeling om een publiek debat te voeren en een nieuwe blik op Kennedy's moord te werpen?

JFK is bij uitstek een relevante casestudy voor de verschillende debatten die spelen op historisch en filmisch gebied. De moord op Kennedy is een onderwerp waar meer dan vijftig jaar nadat het heeft plaats gevonden de meningen nog steeds verdeeld over zijn. De meeste literatuur over Kennedy houdt zich bezig met allerlei verschillende samenzweringstheorieën. Dit komt mede door het feit dat Lee Harvey Oswald snel na de moord op Kennedy zelf is vermoord en nooit een proces heeft gehad. Er ontstonden dus al snel verhalen dat anderen verantwoordelijk zouden zijn voor de moord: de CIA, de FBI, Cubanen, Lyndon B. Johnson, de maffia, het militair-industrieel complex, of een combinatie hiervan.

In *JFK* wordt ook beargumenteerd dat er een immense samenzwering achter de moord op Kennedy zit. In de geschiedwetenschap is de algemene opvatting dat Oswald de dader is.³ Er is dus een duidelijk spanningsveld tussen de historische visie en de visie zoals die in de film naar voren komt en die ook de heersende gedachte is bij het algemene publiek. In 2007 kwam Vincent Bugliosi met een indrukwekkend boek waarin alle aspecten omtrent de moord op Kennedy zijn geanalyseerd en alle samenzweringstheorieën zijn ontkracht. Ook gaat hij hier in op *JFK* en de historische onjuistheden in deze film. Bugliosi staat dus achter de conclusies van de Commissie-Warren dat Oswald verantwoordelijk was voor de moord op de president. *Reclaiming History: The Assassination of President John F. Kennedy* is alom geprezen: het heeft meerdere positieve recensies gekregen in de *New York Times*, en in *Reviews in American History* wordt Bugliosi's boek omschreven als 'the reference work that will stand the test of time.'⁴ *Reclaiming History* zal dan ook een van de sleutelpublicaties zijn voor dit onderzoek.

In de debatten over het gebruik van geschiedenis in film neemt *JFK* een centrale positie in. Bijna alle historici die over het verleden in bewegend beeld schrijven, zoals Burgoyne, Rosenstone, Toplin, en White, hebben geschreven over *JFK*. De algemene consensus is dat Stone de geschiedenis op een verkeerde manier heeft gebruikt om zijn eigen interpretatie over te brengen. Voor deze debatten omtrent Stone, *JFK* en geschiedenis dienen twee boeken als sleutelpublicatie. De bundel *Oliver Stone's USA: Film, History, and Controversy* van Toplin biedt een complete samenvatting van de debatten die spelen rond historische films. Rosenstone heeft ook een aandeel in deze bundel, en Stone reageert in tachtig bladzijden ook nog op alle essays in de bundel. Burgoyne's *The Hollywood historical film* is daarnaast een belangrijk boek dat nauw aansluit op het debat over de functie van film voor de geschiedenis en metahistorische films. Dit theoretische debat komt terug in het eerste hoofdstuk van dit onderzoek.

Om de historisch authentieke kenmerken van *JFK* bloot te leggen, worden enkele fragmenten uit de film zorgvuldig geanalyseerd. Aan de hand van de analyse methode voor audiovisuele media van Chris Vos wordt de film laag voor laag bekeken. De drie niveaus van analyse zijn de narratieve laag, de filmische of cinematografische laag, en de symbolische of ideologische laag. De analyse van de narratieve laag zal gericht zijn op de historische feiten die worden genoemd in *JFK*. Kloppen de verhalen die verteld worden? Met welke aspecten van authenticiteit wordt het verhaal overgebracht? In de cinematografische laag ligt de focus op de manier waarop het beeld wordt gebruikt. Hoe worden filmische middelen gebruikt om

³ V. Bugliosi, *Reclaiming History: The Assassination of President John F. Kennedy* (New York 2007) 64.

⁴ S.M. Stern, 'Review: A Prosecutor Takes on the JFK Assassination', *Reviews in American History* 36:1 (2008) 150.

authentiek te zijn? Het symbolische niveau is eigenlijk te vinden in de andere twee lagen, maar is hier niet gelijk aan. Het gaat concreet om de ‘dieperliggende maatschappelijke betekenissen’ die in het verhaal en het beeld zitten.⁵ De symbolische laag is dus inherent aanwezig in de andere twee lagen en zal niet als aparte laag geanalyseerd worden. De symbolische laag gaat immers om de betekenis van het verhaal en het beeld, dus het is logisch om dit direct te behandelen.

De analyse van de eerste scène zal zich concentreren op de *soul* van de periode: de *values, relations, and issues* van het presidentschap van Kennedy. Het eerste fragment is het gesprek tussen Jim Garrison en Mr. X in Washington D.C. Dit is één van de belangrijkste scènes uit de film: Mr. X legt hier uit waarom Kennedy vermoord zou zijn. In deze scène wordt duidelijk dat er mogelijk een samenzwering was tussen verschillende *high-level* overheidsinstanties om de president te vermoorden. Er worden verschillende krachtige uitspraken gedaan over de standpunten van Kennedy: wat waren zijn plannen voor het verdere verloop van de Koude Oorlog? Deze uitspraken zijn interessant omdat ze binnen het historiografisch debat omtrent Kennedy passen. Ook het feit dat Mr. X een verzonnen personage is en de centrale these van de film vertelt is een interessant discussiepunt binnen het debat over geschiedenis in films.

Voor de analyse van de *strangeness of the past* worden twee korte scènes geanalyseerd die in elkaars verlengde liggen. In de eerste scène lopen Garrison en Lou Ivon, zijn assistent, een rondje over Dealey Plaza en interviewen ze verschillende ooggetuigen van de moord op Kennedy. Allemaal beweren ze dat er geschoten werd van de *grassy knoll*. Aan de hand van deze scène wordt duidelijk hoe een locatie een film historische authenticiteit kan geven.

De tweede scène is exemplarisch voor het wisselende gebruik van archiefbeelden en zelf gefilmd materiaal. In deze scène speculeren Jim Garrison en Lou Ivon over hoe de moord op Kennedy zou hebben plaatsgevonden. Dit gesprek vindt plaats in de Texas School Book Depository. Vanaf de zesde verdieping proberen ze Lee Harvey Oswald na te doen, die vanuit hetzelfde raam Kennedy heeft neergeschoten. In de film wordt beweerd dat dit echter onmogelijk was en dat er sowieso een tweede schutter geweest moet zijn. Dit wordt aan de kijker gepresenteerd door archiefbeelden, zoals de Zapruderfilm, maar ook zelf opgenomen materiaal door Stone. Deze scène is cinematografisch representatief voor de rest van de film: archiefbeelden en reconstructies van het verleden worden door elkaar heen gebruikt, zonder dat duidelijk wordt wat feit en fictie is.

⁵ C. Vos, *Bewegend verleden: Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Den Haag 2004) 15-16.

Hoofdstuk 1: Debatten binnen *cinematic history*.

Voordat de casus analyse aan bod komt, is het van groot belang om eerst de academische debatten te behandelen die raakvlakken hebben met *JFK*. Deze debatten zullen niet alleen het raamwerk vormen waarbinnen het onderzoek plaatsvindt, ook enkele kernbegrippen uit de debatten zullen gebruikt worden om de film te analyseren. De kern van dit onderzoek richt zich op de authenticiteit in historische films. Daarnaast is de verhouding tussen historische interpretaties in geschreven geschiedenis (*historiography*) en visuele geschiedenis (*historiophoty*) van belang voor het onderzoek naar de waarheidsclaims in *JFK*. Verder is Rosenstone's idee van *visioning, contesting, and revisioning the past* ook een belangrijke indicatie van de authenticiteit van een historische film. In dit hoofdstuk zal er dieper worden ingegaan op deze debatten en begrippen: *historiophoty/historiography*, historische authenticiteit, en *(re)visioning/contesting the past*.

Historiophoty/historiography

Hayden White is een van de belangrijkste denkers binnen het debat tussen *historiophoty* en *historiography*. De kern van dit debat draait om het vraagstuk of *historiophoty*, de representatie van de geschiedenis in visuele media, aan dezelfde 'criteria of truth and accuracy' onderworpen kan worden als *historiography*, de representatie van het verleden in een geschreven discours.⁶ White wijst historici op het feit dat visuele beelden zich anders laten maken en lezen dan een historisch document. In de traditionele geschiedschrijving is er bijvoorbeeld veel ruimte voor een schrijver om de verschillende debatten en visies over en op het verleden te noemen, terwijl er in films vaak één enkele visie of interpretatie van de geschiedenis wordt geprojecteerd.

Historische films kunnen op hun beurt echter andere aspecten van het verleden beter laten zien. White citeert Rosenstone, die 'landscapes, sounds, strong emotions, certain kinds of conflicts between individuals and groups, collective events and the movements of crowds' noemt als kenmerken van het verleden die duidelijker zijn in films: 'less ambiguously, more accurately.'⁷ Uiteindelijk concludeert White dat zowel *historiophoty* als *historiography* allebei interpretaties van het verleden zijn. Geen enkele representatie van de geschiedenis is een weerspiegeling van de werkelijke gebeurtenis. Geschreven geschiedenis en verfilmde geschiedenis zijn allebei het eindproduct van 'processes of condensation, displacement, symbolization, and qualification.'⁸ *JFK* moet dus ook gezien worden als *één* interpretatie van

⁶ H. White, 'Historiography and Historiophoty', *American Historical Review* 93:5 (1988) 1193.

⁷ White, 'Historiography and Historiophoty', 1194.

⁸ Ibidem, 1194.

het verleden. Het is echter wel van belang om na te gaan of *JFK* een historisch authentieke interpretatie van de geschiedenis is die daarnaast wetenschappelijk aanvaardbaar is: is het een goede vorm van *historiophoty*? Of kan een metahistorische film als *JFK* ook een nieuwe blik op de geschiedenis werpen zonder volledig historisch authentiek te zijn? Dit zal onderzocht worden aan de hand van Davis' visie op historische authenticiteit.

Historische authenticiteit

Historische films zijn, naar de definitie van Davis, films 'having as their central plot documentable events, such as a person's life or a war or revolution, and those with a fictional plot but with a historical setting intrinsic to the action.'⁹ *JFK* valt overduidelijk binnen deze definitie: de film vertelt het verhaal van Jim Garrison die onderzoek doet naar de moord op John F. Kennedy. Historische authenticiteit in films kan volgens Davis bereikt worden door enkele aspecten terug te laten komen die films een gevoel van waarheid en geloofwaardigheid geven.

Ten eerste moet de *soul of Zeitgeist* van een periode gevat worden in een film: concreet gaat het hier om *values, relations, and issues* van een historische periode.¹⁰ Het gaat hier dus om de historische context. Specifiek voor *JFK* betreft dit belangrijke kwesties uit de jaren zestig, zoals de Vietnamoorlog, het Cubaanse vraagstuk en de Koude Oorlog.

Ten tweede noemt Davis de *strangeness of the past* als belangrijk aspect. Een filmmaker moet duidelijk laten blijken dat het verleden anders was dan het heden. Historici gaan zo ook te werk: niet kijken met een moderne bril, want dat kan anachronismen in de hand werken. Een filmmaker kan de vreemdheid van het verleden benadrukken door zogenaamde *period props* in de film te gebruiken, zoals kleding en locaties uit de jaren zestig. Hiermee wordt de *look of the past* nagebootst. In *JFK* is bijvoorbeeld Dealey Plaza afgehuurd en 'restored to 1963 conditions.'¹¹ Ook het gebruiken van *locals* of andere insiders in de film kan authenticiteit in de hand werken. Daarnaast kan het gebruik van archiefmateriaal, zoals de Zapruderfilm in *JFK*, ook gebruikt worden om het verleden op een betrouwbare manier weer te geven.

Ten derde is de *truth status* of *truth claim* van een film van invloed op de perceptie van de historische authenticiteit bij het publiek. Een disclaimer aan het begin of einde van een film waarin vermeld wordt dat het een waargebeurd verhaal is hier een voorbeeld van. Maar ook het

⁹ N.Z. Davis, "Any resemblance to persons living or dead": film and the challenge of authenticity', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8:3 (1988) 270.

¹⁰ Davis, "Any resemblance to persons living or dead", 279.

¹¹ J. Riordan, *Stone: A Biography of Oliver Stone* (London 1996) 375.

gebruik van authentieke audio en/of video in een film draagt bij aan de waarheidsstatus van een film. Daarnaast zijn uitspraken van de regisseur over de film in de media ook een manier om het publiek te overtuigen van de historische authenticiteit. *JFK* maakt ook gebruik van archiefbeelden, en Oliver Stone heeft zich veelvuldig uitgelaten over de film.

Vision, contest, revision

De categorisering van historische films is nauw verbonden met het debat tussen *historiography* en *historiophoty*. Historische films kunnen namelijk sterk verschillen in de bedoelingen van de regisseur, wat van invloed is op de manier waarop de geschiedenis wordt gerepresenteerd. Volgens Rosenstone bevindt elk historisch werk zich binnen een debat over het verleden: dit geldt dus ook voor historische films. Dit kan op drie manieren plaatsvinden: *visioning*, *contesting*, en *revisioning*.¹²

Het verleden als *vision* sluit aan bij de algemene opvattingen over die periode. ‘To vision is to give us the experience of the past.’¹³ Deze vorm wordt gezien als de traditionele manier om geschiedenis op het witte doek te brengen en wordt ook wel traditioneel historisch realisme genoemd. Het is de bedoeling dat het publiek zich kan identificeren met de personages en gebeurtenissen. Het historisch werk laat een bekend beeld van de geschiedenis zien en lokt amper discussie uit. Het tegenovergestelde vindt plaats bij *contest*. Hier wordt in een historisch werk een interpretatie van het verleden gegeven die ingaat tegen de traditionele visie. De informatie wordt op dezelfde manier aan het publiek gepresenteerd als bij *visioning*. Bij *revisioning* wordt gekozen om het verleden op een compleet nieuwe manier te presenteren: niet alleen de visie op de gebeurtenissen, maar ook de vorm van de film.

To *Revision* history is to show us the past in new and unexpected ways, to utilize an aesthetic that violates the traditional, realistic ways of telling the past, that does not follow a normal dramatic structure, or that mixes genres and modes.¹⁴

Robert Burgoyne categoriseert *JFK* als een revisionistisch historisch werk. Hij omschrijft *JFK* als een metahistorische film, een film die vraagtekens zet bij de dominante visie op een bepaalde gebeurtenis en ‘that challenges the way the history of that event has been

¹² R.A. Rosenstone, ‘Oliver Stone as historian’, in: R.B. Toplin ed., *Oliver Stone’s USA: Film, History, and Controversy* (Lawrence 2000) 35.

¹³ Rosenstone, ‘Oliver Stone’, 35.

¹⁴ *Ibidem*, 36.

written and disseminated.’¹⁵ Daarnaast wordt het traditionele realisme van een historische film herzien en wordt druk gezet op de conventies van de representatie van geschiedenis in films, aldus Burgoyne.¹⁶ Een revisionistische film maakt bijvoorbeeld niet duidelijk wat feit en fictie is, zodat de kijker van de film zelf kritisch gaat nadenken over wat waar en niet waar is. Het stimuleren van de gedachten is volgens Rosenstone ook een van de belangrijkste eigenschappen van *JFK*: vanwege de controverse rond zowel de moord zelf als de film is er veel publieke aandacht gekomen voor het onderzoek naar de moord. Rosenstone noemt *JFK* dan ook één van de ‘most important works of American history ever to appear on the screen’, omdat de film slaagt in zijn metahistorische en revisionistische opzet.¹⁷

De academische debatten omtrent geschiedenis in films hebben dus verschillende raakvlakken met *JFK*. De aspecten van historische authenticiteit volgens Davis zijn voor dit onderzoek de belangrijkste begrippen die gebruikt zullen worden voor de analyse van de film: de *soul* van het verleden, de vreemdheid van het verleden, en de *truth claim*. Verder is het belangrijk om te weten dat *JFK* duidelijk een *revision* van het verleden is. Stone heeft *JFK* echter ook omschreven als een geschiedenisles, dus de resultaten van de analyse zullen niet alleen bekeken worden in het licht van traditioneel historisch realisme, maar ook besproken moeten worden in het kader van metahistorische films. Op deze manier wordt niet alleen duidelijk hoe *JFK* historisch authentiek probeert te zijn, maar ook wat voor invloed deze authenticiteit heeft op het metahistorische aspect van de film.

¹⁵ R. Burgoyne, *The Hollywood historical film* (Malden 2008) 125.

¹⁶ Burgoyne, *The Hollywood historical film*, 126.

¹⁷ R.A. Rosenstone, ‘JFK: Historical Fact/Historical Film’, *The American Historical Review* 97:2 (1992) 511.

Hoofdstuk 2: 'The Kennedy we knew at that time.'

Eén van de manieren om een historische film een gevoel van authenticiteit te geven is om de *soul* van een periode terug te laten komen. Volgens Natalie Zemon Davis wordt een film geloofwaardig en realistisch als de *values, relations, and issues* van een periode correct worden weergegeven. In dit hoofdstuk zal een eerste fragment gedetailleerd geanalyseerd worden. Aan de hand van Garrison's gesprek met Mr. X wordt onderzocht in hoeverre de *soul* van het verleden wordt overgebracht in *JFK*. Concreet gaat het om de Koude Oorlog: wat zijn Kennedy's plannen? Hoe wordt dit overgebracht in de film? Klopt dit met de werkelijkheid? Het belangrijkste aspect om de *issues* van het verleden te analyseren is het narratief: de statements die gemaakt worden over Kennedy kunnen op deze manier duidelijk naast het historiografisch debat worden gelegd. Tevens kunnen sommige elementen van het narratief voor een hogere authenticiteitswaarde zorgen, zoals een persoon of document met autoriteit. Het totale gesprek tussen Jim Garrison (Kevin Costner) en Mr. X (David Sutherland) duurt in de film zeventien minuten.

Mr. X in Washington

Mr. X vertelt Garrison dat hij een 'secret Pentagon guy' is: '(...) supplying the hardware: Planes, bullets, rifles, for what we call Black Operations. Black Ops. Assassinations, coups d'état, rigging elections, propaganda, psych warfare.'¹⁸ X legt uit waar hij allemaal actief is geweest, van Italië tot Tibet. Alles ging goed, tot 1962. De geplande invasie van Cuba ging niet door. Chroesjtsjov stuurde namelijk raketten naar Cuba en Kennedy wilde geen nucleaire oorlog met de Sovjet-Unie riskeren. Hier waren de mensen binnen Black Ops alles behalve blij mee: 'We were standing out there with our dicks in the wind. A lot of pissed-off people, Mr. Garrison.'¹⁹

Vervolgens legt Mr. X uit dat hij in september 1963 werkte aan het plan om alle Amerikaanse militairen uit Vietnam terug te trekken tegen het einde van 1965. 'National Security Action Memo 263 [NSAM 263] ordered home the first 1,000 groups for Christmas.'²⁰ X werd echter een week voor de moord op Kennedy naar de Zuidpool gestuurd door zijn baas, General Y. Toen X terugkwam in Nieuw-Zeeland was alles over Oswald en de moord op Kennedy al bekend: 'It felt to me as if a cover story was being put out. Like we would in a Black Op.'²¹ X legt uit waarom hij denkt dat er een samenzwering was om Kennedy te

¹⁸ O. Stone, *JFK* (1991) 1:51:06.

¹⁹ Stone, *JFK*, 1:52:04.

²⁰ Ibidem, 1:52:32.

²¹ Ibidem, 1:54:01.

vermoorden: Er werd geen extra beveiliging naar Dallas gestuurd, hij werd zelf naar de Zuidpool gestuurd, en hij noemt nog talloze andere redenen. Voor de analyse zijn deze redenen verder niet van belang, maar volgens X was de combinatie van al die factoren een ‘violation of our most basic protection codes, and it is the best indication of a massive plot in Dallas.’²² Ook in de nasleep van de moord geeft X enkele redenen voor een samenzwering: ‘The Cabinet was out of the way. Troops for possible riot control were in the air. Telephones were out to stop the wrong stories from spreading if anything went wrong with the plan. Nothing was left to chance. He [Kennedy] could not be allowed to escape alive.’²³

De rest van het gesprek focust zich op de redenen waarom Kennedy vermoord zou zijn. X, die zegt aan NSAM 55, 56, en 57 te hebben gewerkt in 1961, legt uit aan Garrison dat Kennedy van plan was om de *Joint Chiefs of Staff* ‘wholly responsible for all covert paramilitary action in peacetime’ te maken. Dit zou dan meteen het einde van de CIA betekenen: ‘Splintered it, as JFK promised he would, into 1,000 pieces.’²⁴ Daarnaast kondigde Kennedy bezuinigingsmaatregelen aan voor Defensie in maart 1963. X linkt dit aan Vietnam en de Koude Oorlog: sinds het begin van de oorlog was het budget alleen maar gestegen. Er staat zoveel geld op het spel voor het militair-industrieel complex dat Kennedy eigenlijk niets anders kan dan de oorlog door te zetten. In de film wordt duidelijk gemaakt dat Kennedy dit niet van plan was.

The organizing principle of any society, Mr. Garrison, is for war. The authority of the state over its people resides in its war powers. Kennedy wanted to end the Cold War in his second term. He wanted to call off the moon race in favor of co-operation with the Soviets. He signed a treaty with the Soviets to ban nuclear testing. He refused to invade Cuba in 1962. He set out to withdraw from Vietnam. But all that ended on the 22nd of November, 1963.²⁵

De scène eindigt met een zwart-wit beeld van Lyndon Johnson, die het volgende belooft op 26 november, de dag na Kennedy’s begrafenis: ‘Gentlemen, I am not going to let Vietnam go like China did. I’m personally committed not to take our soldiers out of there till they know we mean business in Asia. (...) Just get me elected, I’ll give you the damn war.’²⁶ X legt uit dat NSAM 273, ondertekend door Johnson, de basis vormde voor de escalatie van de

²² Ibidem, 1:55:33.

²³ Ibidem, 1:56:44.

²⁴ Ibidem, 1:58:16.

²⁵ Ibidem, 2:00:49.

²⁶ Ibidem, 2:04:32.

Vietnamoorlog. Het was een complete ommekeer ten opzichte van Kennedy's plannen om terug te trekken.

Narratieve analyse

In deze scène zijn een aantal concrete *issues* uit de jaren zestig besproken. Met name de standpunten van Kennedy zijn hier duidelijk naar voren gekomen: Kennedy wilde een einde maken aan de Koude Oorlog, tegen het zere been van verschillende hoge figuren in het Witte Huis. Kloppen deze statements wel? Wat wordt er gezegd in het historiografisch debat omtrent Kennedy, Vietnam, en de Koude Oorlog?

Kennedy wordt in *JFK* neergezet als een *dove*, iemand die niet uit is op oorlog. Volgens Thomas Reeves, die de film recenseerde voor *The Journal of American History* in 1992, is dit beeld feitelijk onjuist. Kennedy paste juist heel sterk in het traditionele Koude Oorlog denken. Tijdens Kennedy's jaren als president werd de wapenwedloop met de Sovjet-Unie geïntensiveerd, bekrachtigde Kennedy de dominotheorie en had hij twee schrikbarende confrontaties met de Sovjet-Unie: de Cubaanse raketcrisis en de bouw van de Berlijnse Muur. Daarnaast steunde Kennedy het \$50 miljoen kostende plan om de Cubaanse regering te ontwrichten en Fidel Castro te vermoorden, stuurde hij bijna troepen naar Laos en werd de Amerikaanse aanwezigheid in Vietnam drastisch opgeschroefd.²⁷

Dit debat tussen Kennedy als *dove* of als *hawk* is ook in de geschiedschrijving terug te vinden. Volgens Reeves heeft Stone zich gebaseerd op Kennedy's biografieschrijvers, Arthur Schlesinger Jr. en Kenneth O'Donnell, en twee anti-oorlog senatoren. Ook wordt NSAM 263 aangehaald, waarin Kennedy stelde 1,000 Amerikanen terug te trekken uit Vietnam.²⁸ Schlesinger wordt ook genoemd door Robert Brent Toplin in zijn review van *JFK*. Schlesinger is het eens met het beeld dat wordt geschetst van Kennedy als de president die een eind wilde maken aan de Koude Oorlog, maar 'Schlesinger disagreed, at the same time, with Stone's assumptions about an assassination conspiracy.'²⁹ Maar dit beeld van Kennedy als *dove* is niet de *communis opinio* in de geschiedwetenschap.

Belangrijke personen die met Kennedy hebben gewerkt tijdens zijn presidentschap, en dus veel zouden moeten weten van zijn beleidsvorming, zijn van mening dat Kennedy niet van plan was om heel radicaal de Koude Oorlog te de-escaleren. Dean Rusk, Kennedy's minister van Buitenlandse Zaken, 'has stated unequivocally that he never heard the president even

²⁷ T.C. Reeves, 'Review', *The Journal of American History* 79:3 (1992) 1263.

²⁸ Reeves, 'Review'. 1263.

²⁹ R.B. Toplin, 'Review', *The Journal of American History* 79:3 (1992) 1267.

discuss a withdrawal.³⁰ Volgens George Ball, die onder Dean Rusk werkte, waren er al 16,500 Amerikanen in Vietnam en stonden enkele duizenden nieuwe troepen al klaar om te vertrekken. Escalatie van de Vietnamoorlog vond dus al plaats voordat Johnson president was.³¹ Ook Bobby Kennedy, de broer van Kennedy, heeft dit bevestigd. In een interview voor de Kennedy Library, gegeven op 30 april 1964, liet hij weten dat president Kennedy de Vietnamoorlog absoluut niet wilde verliezen. Het mogelijke verlies van Zuidoost-Azië was volgens de president een legitieme reden om troepen naar Vietnam te sturen.³² Het blijkt dus dat Kennedy een typische *cold warrior* was die sterk geloofde in de dominotheorie en Vietnam absoluut niet prijs wilde geven.

Dit beeld contrasteert scherp met het beeld dat Oliver Stone van Kennedy heeft geschetst, wat direct nadat de film uitkwam in 1992 al werd opgemerkt door Michael Rogin in *The American Historical Review*:

Stone's assassins murdered Kennedy to stop him from withdrawing from Vietnam, making peace with Cuba, and ending the Cold War. But "they" killed a president who (as the movie does not say) increased military spending, heated up Cold War rhetoric, intensified the American intervention in Vietnam, and sponsored, until his own assassination, death plots against Fidel Castro.³³

JFK geeft dus een compleet verkeerd beeld van Kennedy's standpunt over het verdere verloop van de Koude Oorlog. Oliver Stone zelf heeft juist een ander idee van Kennedy. Hij omschrijft de manier waarop Kennedy wordt afgebeeld in *JFK* als 'the Kennedy of that period, a "television story," the official portrait of the Kennedy "we knew at the time."³⁴ Stone probeerde dus wel om de *issues* uit die tijd terug te laten komen, maar de positie van Kennedy binnen deze *issues* komt niet overeen met de opvattingen van historici. Gezien in een metahistorisch kader is dit echter wel een duidelijke revisie van de algemene opvattingen over Kennedy. Door Kennedy te omschrijven als *soft on communism* wordt het publiek geprikkeld om kritisch te zijn over de geschiedenis: was Kennedy een *dove* of een *hawk*? Het revisionistische doel wat Stone had met *JFK* wordt hier duidelijk: er wordt een nieuwe interpretatie van de geschiedenis gegeven.

³⁰ Reeves, 'Review', 1263.

³¹ Ibidem, 1263-1264.

³² I. Stoll, *JFK, Conservative* (Boston 2013) 192.

³³ M. Rogin, 'JFK: The Movie', *The American Historical Review* 97:2 (1992) 501.

³⁴ Burgoyne, *The Hollywood historical film*, 134.

Narratieve authenticiteit

In de scène wordt het beeld van Kennedy als *dove* kracht bijgezet door enkele kenmerken van authenticiteit te gebruiken: Mr. X als autoriteitsfiguur, en de NSAMs als documenten met een historische authenticiteitswaarde. Mr. X wordt door Oliver Stone neergezet als een figuur met autoriteit en gezag. Hij komt over als geloofwaardig vanwege de historische gebeurtenissen die hij opnoemt en waar hij zelf bij was: onder andere bij het opbreken van de stakingen in Frankrijk in 1949 en het afzetten van Mossadeq in Iran. Dit wordt bevestigd door het script van de film: 'Something about his manner speaks of authority, knowledge, and above all, old-fashioned honesty.'³⁵ Mr. X is echter speciaal verzonnen voor de film door Oliver Stone: Garrison heeft nooit een gesprek gehad met een Mr. X in Washington. Stone heeft dit later zelf ook toegegeven, in een uitzending van *Nightline* op 19 december 1991: 'Garrison's meeting with X did not happen.'³⁶ Er is dus bewust een personage met een bepaalde autoriteit toegevoegd aan de film om het idee kracht bij te zetten dat Kennedy het militair-industrieel complex wilde ontmantelen en troepen terug wilde trekken uit Vietnam.

Daarnaast is het gebruik van historische documenten ook een indicatie van de historische authenticiteit, zoals het herhaaldelijk noemen van verschillende *National Security Action Memos* (NSAM) door Mr. X. Chris Vos, die zich baseert op Pierre Sorlin, noemt deze bewijsvoering ook: het gebruik van 'gedrukte documentatie en brieven' is een mogelijkheid om 'te "bewijzen" dat het verhaal echt in het verleden speelt.'³⁷ Mr. X legt de NSAMs uit en het publiek krijgt de kans om de documenten vluchtig door te nemen: data, namen, en handtekeningen zijn duidelijk zichtbaar. Er wordt dus zoveel mogelijk aan gedaan om de NSAMs en de informatie die er in staat historisch authentiek te maken.

Echter, de uitleg van de NSAMs door Mr. X komt niet overeen met de historische bronnen. In *JFK* worden twee kwesties ondersteund door NSAMs: de beslissing om troepen terug te trekken uit Vietnam, en het ontmantelen van de CIA. Volgens X was NSAM 263 de eerste stap om troepen terug te trekken uit Vietnam, en na Kennedy's dood stelde president Johnson NSAM 273 op, wat het terugdraaien van Kennedy's beleid zou betekenen. Dit laatste is echter niet waar:

³⁵ O. Stone, *JFK: The Book of the Film* (New York 1992) 106.

³⁶ Bugliosi, *Reclaiming History*, 1880.

³⁷ Vos, *Bewegend verleden*, 151.

NSAM 273 (November 26, 1963) does not (...) reverse NSAM 263 (October 11, 1963). In fact, it specifically reaffirms Kennedy's decision to withdraw 1,000 troops by the end of 1963, providing in its second numbered paragraph that "the objectives of the United States with respect to the withdrawal of U.S. military personnel remain as stated in the White House statement of October 2, 1963."³⁸

In de memo's wordt dus verwezen naar de statements van het Witte Huis op 2 oktober 1963, die als volgt luiden: '(...) by the end of this year, the U.S. program for training Vietnamese should have progressed to the point where 1,000 U.S. military personnel assigned to South Vietnam can be withdrawn.'³⁹ Zowel NSAM 263 als 273 volgen dus hetzelfde beleid om te beginnen met het terugtrekken van troepen uit Vietnam. Uit de historische bronnen blijkt dus dat de interpretatie die X geeft in *JFK* niet klopt.

De andere kwestie die in de film wordt uitgelegd met NSAMs is volgens Mr. X het plan van Kennedy om de CIA op te breken. In de film wordt geopperd dat deze memo's de *Joint Chiefs of Staff* 'wholly responsible for all covert paramilitary action in peacetime' zou maken.⁴⁰ X vertelt dat hij aan memo's 55, 56, en 57 heeft gewerkt: opnieuw een manier om historische authenticiteit aan zijn verhaal mee te geven. Na het lezen van de NSAMs blijkt echter dat alleen NSAM 57 specifiek gaat over de activiteiten van de CIA. In paragraaf 2(a) wordt het tegenovergestelde gezegd van wat X beweert: "the Department of Defense will normally receive responsibility for overt paramilitary operations. Where such an operation is to be wholly covert or disavowable, it may be assigned to CIA, provided it is within the normal capabilities of the agency."⁴¹ De CIA is dus nog steeds verantwoordelijk voor alle geheime militaire operaties. De interpretatie van Mr. X is een volledige fabricatie, net zoals het personage zelf.

Deelconclusie

De *soul* van het verleden komt in deze scène dus vooral terug in de issues en grote zaken die op politiek niveau speelden. Het beeld dat van Kennedy geschetst wordt als president die de Koude Oorlog wilde beëindigen komt echter niet overeen met de visie van de meeste historici. In de historiografie wordt Kennedy juist gezien als iemand die niet teveel afweek van de koers van zijn voorgangers. Kennedy was een typische *cold warrior*. In *JFK* wordt het beeld van

³⁸ Bugliosi, *Reclaiming History*, 1885.

³⁹ Committee on Foreign Relations, *Background information relating to Southeast Asia and Vietnam* 5th revised edition (Washington D.C. 1969) 145.

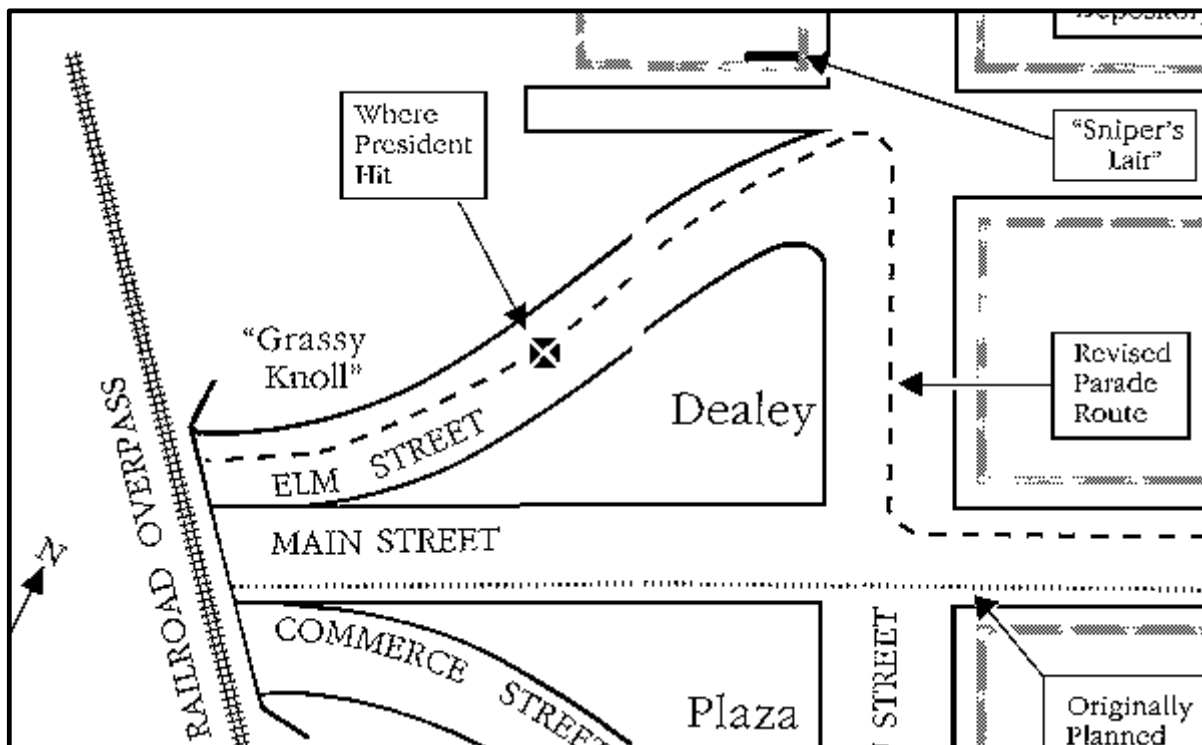
⁴⁰ Stone, *JFK*, 1:58:16.

⁴¹ Bugliosi, *Reclaiming History*, 1880-1881.

Kennedy als *dove* historisch authentiek gemaakt: het wordt gepresenteerd door een persoon met autoriteit, Mr. X. Daarnaast zorgt het noemen van de verschillende memo's voor een bepaalde authenticiteitswaarde. De conclusies die worden getrokken op basis van de NSAMs zijn echter foutief, en Mr. X zelf is ook een fabricatie. De *soul* van het verleden wordt op een historisch authentieke manier gepresenteerd als feit en de *issues* en *values* zijn er, maar de feiten zijn dus niet historisch correct. De interpretatie van de NSAMs en de fictieve Mr. X zijn echter wel typische voorbeelden van kenmerken van metahistorische films. Er wordt afgeweken van de algemeen geaccepteerde interpretatie over Kennedy's plannen voor het vervolg van de Koude Oorlog, maar dit gebeurt wel op een overtuigende manier: de NSAMs lijken echt en Mr. X komt overtuigend over, waardoor het publiek de herziene interpretatie van de geschiedenis gaat geloven en dus een kritische blik werpt op de heersende visie.

Hoofdstuk 3: ‘That’s a good spot, Chief. For the headshot.’

Historische authenticiteit kan in een film ook bereikt worden door de *strangeness of the past* te benadrukken. Om de *period look* van het verleden uit te beelden noemt Davis het gebruik van ‘props and locations’ als voorbeeld.⁴² In dit hoofdstuk zal aan de hand van twee scènes geanalyseerd worden in hoeverre *period props* en het gebruik van archiefbeelden de historische authenticiteit van de film bevorderen. In beide fragmenten is de filmlocatie van belang en worden archiefbeelden en fictieve beelden met elkaar verwisseld. Centraal staat in dit hoofdstuk dus de cinematografische laag: hoe worden filmische middelen gebruikt om *JFK* historisch authentiek te maken? De *crime scene* scènes tussen Garrison en Ivon (Jay Sanders) duren ongeveer twee en vier minuten.



Dealey Plaza: de “Sniper’s Lair” is Oswald’s locatie in de Texas School Book Depository. Volgens Stone bevonden zich ook schutters op de plek van de “Grassy Knoll.” Abraham Zapruder, de maker van de Zapruderfilm, stond op deze kaart rechts van de “Grassy Knoll.”⁴³

⁴² Davis, “Any resemblance to persons living or dead”, 279.

⁴³ J. Garrison, *On The Trail of the Assassins* (New York 1988). Afbeelding gevonden op <http://mcadams.posc.mu.edu/route.htm> (16 juni 2015),

Dealey Plaza en Texas School Book Depository

Garrison en Ivon lopen in deze scène op een aantal ooggetuigen van de moord op Kennedy af, die allemaal op hun toenmalige positie staan in Dealey Plaza. De eerste getuige is een man met misschien wel de beste positie: hij kijkt vanaf een hoog gebouw over Dealey Plaza richting de Book Depository. Ook de *grassy knoll* en het daarachter gelegen rangeerterrein zijn duidelijk in beeld. Hij vertelt, net zoals alle andere ooggetuigen die in deze scène hun verhaal doen, dat de schoten vanuit de richting van het hek op de *grassy knoll* kwamen. Ook zegt hij dat hij mannen zag rennen van het hek richting de treinen. Deze uitspraak wordt opgevolgd door zwart-wit beeld van iemand die richting de trein rent. Zo gaat het de hele scène verder: verschillende mensen vertellen waar ze rook en schoten vandaan hebben zien komen, terwijl het beeld zwart-wit wordt om te laten zien wat er zogenaamd gebeurd zou zijn. ‘All four of us railroad men seen the same thing. The smoke came from behind the hedge.’⁴⁴ Uiteindelijk gaan Garrison en Ivon ook achter het hek zelf kijken met een ooggetuige. De plek wordt omschreven als een ‘good spot (...) for the headshot.’ Een korte flashback van het fatale schot komt in beeld, waarna Garrison zichtbaar schrikt.

De tweede scène laat, vergeleken met de eerste scène, Dealey Plaza vanaf de andere kant zien. Garrison en Ivon bevinden zich in de Texas Book Depository, op dezelfde verdieping waar Oswald de president dood schoot. Met hetzelfde soort wapen probeert Ivon binnen de tijd van de Zapruderfilm de schoten van Oswald na te doen: 5,6 seconden. Ze merken echter op dat er een boom voor het raam staat. Ook deze opmerking gaat gepaard met een zwart-wit beeld van dezelfde boom. Garrison en Ivon speculeren verder over hoe er geschoten zou moeten zijn; steeds gaat dit gepaard met een zwart-wit beeld. Kennedy’s autocolonne komt in beeld met een vizier erop gericht, maar de boom staat er voor. Ivon merkt het volgende op: ‘This is the whole essence of the case to me. The guy couldn’t do the shooting. Nobody could.’⁴⁵ Tegelijkertijd komt Lee Harvey Oswald, gespeeld door Gary Oldman, in beeld: ook zwart-wit. Vervolgens pakt Garrison het wapen en vraagt hij zich af waarom niet al een straat eerder op Kennedy geschoten is: hier had de schutter het beste zicht en zou hij zelfs nog de tijd hebben voor een tweede schot.

Ivon legt uit dat Elm Street een betere optie was, omdat Kennedy dan in ‘triangulated crossfire’ zou komen: drie verschillende richtingen waar de schoten vandaan komen. ‘When Kennedy gets in the kill zone, it’s a turkey shoot.’⁴⁶ Vervolgens speculeren ze over de grootte

⁴⁴ Stone, *JFK*, 1:06:36

⁴⁵ *Ibidem*, 1:16:06

⁴⁶ *Ibidem*, 1:17:03.

van de teams. Beelden van sluipschutters achter het hek gaan gepaard met beelden van de Zapruderfilm. Garrison doet alsof hij de trekker overhaalt en te zien is hoe Jackie Kennedy gilt en uit de auto klimt. De zwart-wit beelden van de autocolonne worden opnieuw herhaald.

Cinematografische analyse en authenticiteit

In deze twee korte scènes zijn de locaties van groot belang. Door het publiek mee te nemen naar de plek van de moord op Kennedy krijgt men een duidelijk zichtbaar beeld van het verleden. Om de vreemdheid van het verleden te benadrukken zijn Dealey Plaza en de Texas School Book Depository speciaal ‘restored to 1963 conditions’ voor *JFK*.⁴⁷ Niet alleen de beelden van de locaties die gelijkenis vertonen met 1963 zorgen voor een historisch authentiek gevoel, maar ook het gebruik van archiefbeelden versterkt dit gevoel. Die archiefbeelden moeten echter wel historisch authentiek zijn: een nagespeelde creatie geeft misschien wel het idee van historische authenticiteit, maar is zelf niet authentiek.

Robert Burgoyne legt dit principe duidelijk uit in zijn analyse van *JFK*:

Archival images function as certificates of authenticity, a testament of reality. The truth value associated with these images constitutes a kind of social contract. The external truth value associated with archival images is here used as credential for the staged sequences.⁴⁸

De fictionele archiefbeelden in *JFK* worden ook op deze manier gepresenteerd: ze tonen gelijkenis met authentieke archiefbeelden en om die reden krijgen de beelden ook een *truth value*. Het verschil tussen feit en fictie wordt in *JFK* totaal niet duidelijk gemaakt. Dit blijkt bijvoorbeeld uit uitspraken van de *director of photography* van *JFK*, Robert Richardson. Volgens hem wilde Stone ‘a strong documentary feel’ creëren met behulp van archiefbeelden: ‘Utilize the opening documentary material to establish a concrete foundation of factual reality. Let the audience move through the material, never doubting its authenticity.’⁴⁹

In de twee korte scènes wordt het idee dat er meerdere schutters zouden zijn ook op deze manier in beeld gebracht. Het gebruik van zwart-wit beelden van Kennedy’s autocolonne en schutters achter het hek op de *grassy knoll* zijn hier toonaangevende voorbeelden van. Ook in de scène waar Garrison de ooggetuigen interviewt, zijn er twee aspecten die niet bijdragen aan de historische authenticiteit, maar die wel van grote invloed zijn op de beeldvorming van

⁴⁷ Riordan, *Stone*, 375.

⁴⁸ Burgoyne, *The Hollywood historical film*, 141.

⁴⁹ B. Fisher, ‘The Whys and Hows of JFK’, *American Cinematographer* 73:2 (1992) 45.

het verleden voor het publiek. Na elke statement over de locatie van de schoten worden er zwart-wit beelden getoond van wat er mogelijk is gebeurd. De ‘grainy black-and-white simulated scenes shot on 8-or 16-millimeter film (...) project a sense of authenticity’ en worden gepresenteerd als historische feiten.⁵⁰ De beelden laten echter een zeer eentonig beeld zien, wat ook blijkt uit de keuze voor de personen die in *JFK* aan het woord komen. Er worden namelijk alleen maar ooggetuigen gehoord die van mening zijn dat de schoten uit de richting van de *grassy knoll* kwamen.

In januari 1991 heeft Stone zelf gezegd in het tijdschrift *Premiere* dat hij *JFK* wilde gebruiken als een ‘forum for presenting all the evidence in the JFK case across the board.’⁵¹ In de scène wordt er echter geen enkele persoon aan het woord gelaten die schoten uit de richting van de Texas School Book Depository heeft gezien of horen komen. Hierdoor wordt de illusie gecreëerd dat er enkel ooggetuigen waren van de *grassy knoll* schutters, terwijl dat niet het geval was. Het feit dat in *JFK* niet alleen eenzijdig bewijs wordt getoond, maar vervolgens dit bewijs ook ondersteund wordt met zogenaamde archiefbeelden, laat zien dat de film slechts één enkele historische interpretatie zo historisch authentiek mogelijk wil afbeelden.

In de daaropvolgende scène, waar Garrison en Ivon proberen de moord na te spelen en gissen over de locaties van andere schutters, speelt de boom voor het raam van de Texas School Book Depository een niet te onderschatten rol. Lou Ivon merkt op dat de boom het zicht op de straat teveel belemmert, en dat er dus meerdere schutters geschoten moeten hebben. De consensus onder experts die de Zapruderfilm hebben bestudeerd is echter dat de boom geen belemmering vormde: ‘the first shot that struck the president (in the upper right back), was fired between frames 210 and 225. By those frames, the leaves of the oak tree no longer obscured the view from the sixth-floor window.’⁵²

De Zapruderfilm is een van de weinige authentieke beelden in *JFK*. In deze scènes wordt de opname een aantal keer gebruikt om historische authenticiteit te bereiken: ‘*JFK* threads images from the Zapruder film into the text as a kind of touchstone of authenticity.’⁵³ Alles wat wordt gezegd op basis van de Zapruderfilm wordt dus voor waar aangenomen, maar opnieuw blijkt dat in *JFK* sterk wordt afgeweken van de consensus van historici en experts. Robert Burgoyne vat deze methodologie treffend samen. Volgens hem overtreedt *JFK* veel van de kernprincipes van historische representatie:

⁵⁰ Bugliosi, *Reclaiming History*, 1813.

⁵¹ Ibidem, 1851.

⁵² Ibidem, 1854.

⁵³ Burgoyne, *The Hollywood historical film*, 145.

[*JFK*] fuses together documentary and fictional footage in a way that is designed to blur the boundaries between them, and presents highly speculative sequences in what appears to be a documentary format, making it difficult for the viewer to distinguish between actual documentary footage and fictional re-creation.⁵⁴

Deze methodologie past echter wel uitstekend bij het metahistorische verhaal van Stone. Stone heeft specifiek voor deze methode gekozen: hoewel het niet geaccepteerd wordt als historisch verantwoord door veel historici, is de methode van Stone een nieuwe manier om de geschiedenis af te beelden. Door de fictionele beelden een gevoel van historische authenticiteit mee te geven, wordt Stone's these overtuigend overgebracht op het publiek.

Deelconclusie

In de analyse van de twee korte scènes zijn een aantal dingen duidelijk geworden. Met behulp van filmische middelen wordt geprobeerd de historische authenticiteit van *JFK* te bevorderen. Het herstellen van Dealey Plaza naar de staat van 1963, het gebruik van zwart-wit beelden en archiefbeelden uit de Zapruderfilm: het is duidelijk dat de *strangeness of the past* en de *period look* twee elementen zijn die sterk naar voren komen in de film. Sommige beelden zijn echter niet historisch authentiek, maar nagespeeld met acteurs, terwijl deze beelden wel als feit gepresenteerd worden. Daarnaast zijn het eenzijdige beelden: alleen ooggetuigen die Garrison's visie bevestigen komen aan het woord. De Zapruderfilm en de andere archiefbeelden worden daarnaast door elkaar heen gebruikt, waardoor het voor het publiek niet duidelijk is wat historisch authentiek is en wat fictie is. Stone doet dus opnieuw zijn uiterste best om historische authenticiteit te bereiken: de beelden zien er authentiek uit, maar zijn dit niet. De *look of the past* geeft in dit geval, vanwege de weergave van onvolledige en onjuiste feiten, geen historische authenticiteit.

Het gebruik van deze methodologie sluit echter wel goed aan bij een metahistorisch doel. Door fictieve beelden te gebruiken wordt een andere interpretatie van de gebeurtenissen in Dealey Plaza gepresenteerd. De revisie van de geschiedenis is in deze scènes overtuigend en succesvol vanwege de *truth value* die de fictieve beelden meekrijgen van de authentieke archiefbeelden. De beelden lijken historisch authentiek, waardoor Stone's revisie van de gebeurtenissen door het publiek niet opgemerkt wordt als fictief, maar voor waar wordt aangenomen.

⁵⁴ Ibidem, 127.

Hoofdstuk 4: ‘Fundamentally, people are suckers for the truth.’

Het laatste aspect van authenticiteit dat geanalyseerd wordt, is de *truth status* of *truth claim* van een film. Zoals in de voorgaande hoofdstukken al duidelijk is geworden, wordt er zoveel mogelijk geprobeerd om *JFK* als waar te presenteren: zowel narratief als cinematografisch speelt de historische authenticiteitswaarde een belangrijke rol. In dit hoofdstuk worden deze bevindingen in de context van de hele film geplaatst. Welke waarheidsclaims zijn er aan het begin en einde van *JFK* in gestopt? Vervolgens zal er dieper worden ingegaan op de uitspraken van Oliver Stone over *JFK*. Wat is het doel van Stone met *JFK*, en hoe komt dit terug in de film? Was het doel historische authenticiteit, of was het de bedoeling om een publiek debat te voeren? Wordt zijn methode van het door elkaar heen gebruiken van archiefbeelden en nagespeelde beelden toegelicht? Daarna wordt de film concreet besproken in de context van metahistorische films en *revisioing history* om tot de kern van de *truth status* van *JFK* te komen.

De algemene consensus onder historici en filmcritici is dat Stone de geschiedenis op een verkeerde manier heeft gebruikt om zijn eigen interpretatie van de geschiedenis over te brengen. *JFK* wordt wel geprezen omdat het juist verschillende debatten heeft aangewakkerd. Toplin schrijft in zijn review van *JFK* dat Kennedy’s houding ten opzichte van de Koude Oorlog en Vietnamoorlog opnieuw is bekeken nadat de film uitkwam.⁵⁵ *JFK* zorgde voor veel ophef in het debat over geschiedenis in film. Dit kwam voornamelijk vanwege uitspraken van Stone, waarin hij zichzelf enerzijds ziet als een ‘cinematic historian’ en dat hij als filmmaker de vrijheid heeft ‘to interpret history and reinterpret it as he sees fit.’ Anderzijds heeft Stone gezegd dat *JFK* enkel een ‘countermyth’ is ten opzichte van de mythe van de Commissie-Warren en dat de film verschillende mogelijkheden laat zien van wat er gebeurd is.⁵⁶

De film begint met een montage van verschillende archiefbeelden, en na vijf minuten komt de volgende boodschap in beeld: ‘based on the books “On the Trail of the Assassins” by Jim Garrison and “Crossfire: The Plot that killed Kennedy” by Jim Marrs.’⁵⁷ Hieruit wordt duidelijk dat Stone een sterke voorkeur had voor een samenzwering als narratief: veel van de verklaringen in de film komen uit deze boeken. Het boek van Garrison, dat twintig jaar na het eigenlijke onderzoek van Garrison werd uitgebracht, wordt echter gewantrouwd: ‘But (...) this is a book whose author has been completely discredited and is even an embarrassment to the

⁵⁵ Toplin, ‘Review’, 1266-1267.

⁵⁶ Ibidem, 1268.

⁵⁷ Stone, *JFK*, 5:50.

conspiracy community.’⁵⁸ Ook Jim Marrs wordt niet als een betrouwbare historische bron gezien. Volgens Bugliosi gelooft Marrs bijvoorbeeld dat er zich aliens onder ons bevinden, en ‘that our government, with full knowledge of these aliens in our midst, has conspired, with a “wall of silence,” to “hide away the alien presence” and keep the truth from the American people.’⁵⁹

De eindscène en de aftiteling van de film zeggen meer over de waarheidsclaims van Stone. Na een lange speech over de zoektocht naar de waarheid kijkt Garrison recht de camera in en doorbreekt hij de vierde wand: ‘it’s up to you.’⁶⁰ Hier wordt dus een directe oproep gedaan aan het publiek om op zoek te gaan naar de waarheid achter de moord op Kennedy. En ook de toewijding aan het einde van film bevestigt dit: ‘Dedicated to the young in whose spirit the search for truth marches on.’⁶¹ *JFK* heeft dit uiteindelijk ook voor elkaar gekregen, aangezien in 1992, een jaar nadat de film uitkwam, de *JFK Records Act* werd aangenomen en de *U.S. Assassination Records Review Board* werd opgericht. In de *director’s cut* van *JFK* wordt dit ook bevestigd: ‘As a result of this film, Congress in 1992 passed legislation to appoint a panel to review all files and determine ones would be made available to the American public.’ Maar het openbaar maken van deze documenten heeft echter nog niet geleid tot een definitieve conclusie over de moord op Kennedy. ‘The materials released thus far provide no “smoking gun” that conclusively proves either the lone assassin or the conspiracy theory of the assassination.’⁶²

Oliver Stone

Maar wat zijn precies de bedoelingen van Oliver Stone geweest? Stone heeft zich veelvuldig uitgelaten over *JFK*: al voordat de film uitkwam, maar ook nadat de film te zien was in de bioscoop. Sommige uitspraken zijn echter nogal tegenstrijdig: er is daarom een kleine selectie gemaakt van uitspraken die relevant zijn voor het debat over het gebruik van geschiedenis in films. Zo vertelde Stone voordat hij begon met het filmen van *JFK* aan de *Dallas Morning News* dat hij zichzelf ziet als een ‘cinematic historian,’ dat zijn film een ‘history lesson’ zou zijn, ‘and he was confident he would be remembered as “a good historian as well as a good dramatist.”’⁶³

⁵⁸ Bugliosi, *Reclaiming History*, 1815-1816.

⁵⁹ Ibidem, 1815-1816.

⁶⁰ Stone, *JFK*, 3:16:22.

⁶¹ Ibidem, 3:19:55.

⁶² M.L. Kurtz, ‘Oliver Stone, JFK and history’, in: R.B. Toplin ed., *Oliver Stone’s USA: Film, History, and Controversy* (Lawrence 2000) 175.

⁶³ Bugliosi, *Reclaiming History*, 1814.

Uit deze uitspraak is op te maken dat het duidelijk de bedoeling is geweest van Stone om de geschiedenis van de moord te verfilmen. Uit de analyse is echter gebleken dat Stone zich niet houdt aan de traditionele manier om geschiedenis op het witte doek te brengen.

Dit idee sluit sterk aan bij het idee van *revisioning history*. *JFK* is een film die de geschiedenis van een bepaalde gebeurtenis volledig herzielt. Niet alleen een nieuwe visie wordt gepresenteerd, maar ook de conventie van traditioneel historisch realisme wordt losgelaten. Oliver Stone heeft hier bewust voor gekozen, en ook enkele filmcritici hebben dit opgemerkt. Burgoyne noemde *JFK* eerder al een metahistorische film, een film die meer zegt over hoe we naar geschiedenis kijken dan over de geschiedenis zelf, en ook Robert Rosenstone omschrijft *JFK* als volgt: '[*JFK* is] not a work that tells us the truth about the past but one that questions the official truths about the past so provocatively that we are forced once again to look to history and consider what these events mean to us today.'⁶⁴ Zelf heeft Stone de volgende uitspraak gedaan over hoe hij zijn films wil presenteren aan het publiek:

The style of my films is ambivalent and shifting. I make people aware that they are watching a movie. I make them aware that reality itself is in question ... the movie is not only about a conspiracy to kill President Kennedy, but also about the way we look at our recent history. [*JFK*] calls attention to itself as a means of looking at our history - shifting styles, such as the use of black and white and color, and viewing people from offbeat angles.⁶⁵

Uit deze voorbeelden blijkt dus dat *JFK* probeert om op een revisionistische manier de geschiedenis te vertellen. Maar Stone heeft ook duidelijk kenbaar gemaakt dat zijn film gezien moet worden als een geschiedenisles. Deze tegenstrijdigheid heeft er toe geleid dat de film door critici vooral bekeken is in het kader van traditionele historische films, en niet in de context van revisionistische films.

Deelconclusie

Over de *truth status* van *JFK* zijn een aantal verschillende conclusies te trekken. De disclaimers in de film zelf zeggen niet heel veel: enkel dat de film gebaseerd is op samenzweringsboeken en dat de film een grote invloed heeft gehad op het openbaren van historische documenten. De uitspraken van Oliver Stone kunnen daarnaast duidelijkheid scheppen over de waarheidsclaims van de film, maar deze zijn echter ambivalent en tegenstrijdig. Dit komt vooral door het feit dat

⁶⁴ Rosenstone, 'JFK: Historical Fact/Historical Film', 510.

⁶⁵ Burgoyne, *The Hollywood historical film*, 141.

Stone zijn film heeft gepromoot als waarheid en als geschiedenisles. Met uitzondering van de quote 'it's up to you' wordt nergens in de film expliciet duidelijk gemaakt dat het een alternatieve blik op de geschiedenis is; alle uitspraken over *JFK* als revisionistische film zijn pas achteraf gemaakt, toen een groot deel van het Amerikaanse publiek de boodschap van *JFK* al voor waar had aangenomen. Hierdoor wordt de film door velen nog steeds beschouwd als hét verhaal van de moord op Kennedy, terwijl de eigenlijke boodschap van *JFK* juist is dat de geschiedenis kritisch bekeken moet worden. Het is ironisch dat Stone deze boodschap meegeeft, aangezien *JFK* na een kritische blik al snel als fictief beoordeeld kan worden.

Conclusie

Voor historici is de historische authenticiteit van films vaak een belangrijk punt van kritiek. In dit onderzoek is de historische authenticiteit van de film *JFK* onderzocht: specifiek de vraag hoe *JFK* historisch authentiek probeert te zijn. De focus lag hierbij op de drie aspecten van historische authenticiteit volgens Davis: *the soul* van een periode, de *strangeness of the past*, en de *truth status*. Aan de hand van deze drie aspecten is *JFK* geanalyseerd.

De *soul* van het verleden wordt in *JFK* duidelijk weergegeven. In het gesprek tussen Jim Garrison en Mr. X komen de belangrijkste politieke kwesties uit de ambtstermijn van Kennedy terug: Vietnam en de Koude Oorlog staan centraal. Kennedy werd hier echter neergezet als iemand die radicaal het beleid van zijn voorgangers wilde omgooien, terwijl hij juist een typische *cold warrior* was. Het beeld van Kennedy komt dus niet overeen met de algemene opvattingen in de historiografie. Het gebruik van NSAMs en Mr. X geeft het vertelde verhaal echter een autoriteit die de historische authenticiteit ten goede komt. De *soul* van het verleden wordt dus op een historisch authentieke manier weergegeven, maar is niet historisch correct.

De cinematografische analyse van *JFK* laat zien dat er veel filmische middelen zijn gebruikt om de film een historisch authenticiteitsgevoel mee te geven. Niet alleen in de geanalyseerde scènes van Dealey Plaza, maar verspreid over de hele film, worden archiefbeelden en nagespeelde beelden door elkaar heen gebruikt. Voor de nietsvermoedende kijker wordt hierdoor het verschil tussen authentieke en fictieve beelden onduidelijk. De veelal zwart-wit beelden steunen het verhaal en de visie van Garrison: ooggetuigen die het idee van een tweede schutter niet steunen worden niet getoond. De Zapruderfilm is daarnaast wel een historisch authentieke opname, maar de conclusies die op basis van dit fragment worden gemaakt zijn onjuist. De vreemdheid van het verleden en de *period look* worden wel op een historisch authentieke manier gepresenteerd door het gebruik van archiefbeelden, maar eigenlijk is dit een illusie. Door het gebruik van zwart-wit beelden die als feit gepresenteerd worden, maar dit niet zijn, worden de standaard conventies van historische films verworpen.

De *truth status* of *truth claim* van *JFK* is ambivalent. Aan de hand van uitspraken van Oliver Stone blijkt enerzijds dat hij zichzelf ziet als een *cinematic historian* en *JFK* als een geschiedenisles die de echte waarheid over de moord op Kennedy vertelt. Anderzijds heeft Stone gezegd dat het juist zijn bedoeling om een nieuwe, alternatieve visie op de geschiedenis te laten zien, waarbij de standaard conventies van historische films worden losgelaten. *JFK* zou aansporen tot een kritische blik op de standaard opvattingen die men heeft van de geschiedenis.

Als er alleen naar de film zelf gekeken wordt, is dit echter niet duidelijk. Het verhaal in *JFK* wordt verteld als waarheid.

De vraag hoe *JFK* historisch authentiek probeert te zijn, kan aan de hand van deze recapitulatie dus beantwoord worden. Er wordt zoveel mogelijk geprobeerd om *JFK* historisch authentiek te maken. Zowel in het narratief als in de cinematografie worden technieken gebruikt die een film historisch authentiek maken: personen en documenten met autoriteit en een historische authenticiteitswaarde, en het gebruik van (nagespeelde) archiefbeelden als belangrijkste voorbeelden. Deze historische authenticiteit staat echter volledig in het teken van het publiek overtuigen van de interpretatie van Oliver Stone. Het idee dat een samenzwering heeft geleid tot Kennedy's dood wordt door de historische authenticiteit geloofwaardig, waardoor een groot deel van het publiek deze visie nu gelooft. *JFK* geeft dus wel een gevoel van historische authenticiteit, maar is niet historisch correct.

Wel moet hier de kanttekening worden geplaatst dat *JFK* een revisionistische film is: het biedt een nieuwe kijk op de geschiedenis op een niet-traditionele manier. Stone's these wordt overtuigend overgebracht: zowel narratief als cinematografisch lijkt *JFK* historisch authentiek. In dit opzicht is *JFK* wel een nuttige bijdrage voor de geschiedenis, aangezien het een duidelijk voorbeeld is van wat bereikt kan worden met *historiophoty*. Stone had zijn film echter niet moeten promoten als feit en geschiedenisles. Het zou historisch verantwoord zijn als hij *JFK* duidelijk als een eigen interpretatie had omschreven of een *alternative history* had genoemd. Het feit dat Stone personages en bewijs moest verzinnen, zoals Mr. X, om zijn visie over te brengen, laat duidelijk zien dat de film als fictie beschouwd kan worden. Historiografisch gezien is *JFK* dus geen goede vorm van geschiedschrijving. In het vervolg zouden historische films met een revisionistisch doel ook als revisionistisch of alternatieve visie uitgedragen moeten worden, zodat ze ook in dit licht geanalyseerd kunnen worden.

Voor verder onderzoek zijn er meerdere aspecten die bestudeerd kunnen worden. Enerzijds de kwestie van de moord op Kennedy zelf: sommige bronnen en documenten worden pas over enkele jaren of decennia vrijgegeven. Aan de hand van deze bronnen wordt het misschien mogelijk om een definitief oordeel te vellen over wie Kennedy vermoord heeft, zodat zelfs samenzweringstheoretici geen basis meer hebben voor hun fantasieën. Anderzijds is het interessant om te kijken naar andere revisionistische films en hoe die met feiten en authenticiteit omgaan. Wordt er net zoals in *JFK* gepoogd om een nieuwe visie op de geschiedenis zo historisch authentiek mogelijk te presenteren?

Bibliografie

Bugliosi, V., *Reclaiming History: The Assassination of President John F. Kennedy* (New York 2007).

Burgoyne, R., *The Hollywood historical film* (Malden 2008).

Committee on Foreign Relations, *Background information relating to Southeast Asia and Vietnam*, 5th revised edition (Washington D.C. 1969).

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.

Fisher, B., ‘The Whys and Hows of JFK’, *American Cinematographer* 73:2 (1992) 42-52.

Gallup, ‘Most Americans believe Oswald conspired with others to kill JFK’ (11 april 2001), <http://www.gallup.com/poll/1813/most-americans-believe-oswald-conspired-others-kill-jfk.aspx> (geraadpleegd 24 maart 2015).

Garrison, J., *On the Trail of the Assassins* (New York 1988).

Kurtz, M.L., ‘Oliver Stone, JFK and history’, in: R.B. Toplin ed., *Oliver Stone’s USA: Film, History, and Controversy* (Lawrence 2000) 166-177.

Reeves, T.C., ‘Review’, *The Journal of American History* 79:3 (1992) 1263-1264.

Riordan, J., *Stone: A Biography of Oliver Stone* (London 1996).

Rogin, M., ‘JFK: The Movie’, *The American Historical Review* 97:2 (1992) 500-505.

Rosenstone, R.A., ‘History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film’, *The American Historical Review* 93:5 (1988) 1173-1185.

Rosenstone, R.A., ‘JFK: Historical Fact/Historical Film’, *The American Historical Review* 97:2 (1992) 506-511.

Rosenstone, R.A., ‘Oliver Stone as historian’ in: R.B. Toplin ed., *Oliver Stone’s USA: Film, History, and Controversy* (Lawrence 2000) 26-39.

Stern, S.M., ‘Review: A Prosecutor Takes on the JFK Assassination’, *Reviews in American History* 36:1 (2008) 143-151.

Stoll, I., *JFK, Conservative* (Boston 2013).

Stone, O., *JFK* (1991).

Stone, O., *JFK: The Book of the Film* (New York 1992).

Toplin, R.B., 'Review', *The Journal of American History* 79:3 (1992) 1266-1268.

Toplin, R.B., *Oliver Stone's USA: Film, History, and Controversy* (Lawrence 2000).

Vos, C., *Bewegend verleden: Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Den Haag 2004).

White, H., 'Historiography and Historiophoty', *The American Historical Review* 93:5 (1988) 1193-1199.