

Redactioneel

Een steeds terugkerend probleem in de discussie rondom *film noir* is dat van de definiëring: is film noir een genre, dat wil zeggen een korpus van films die alle een identieke matrix als basis hebben, of kunnen we over de films die als film noir geboekstaafd staan, niet meer zeggen dan dat ze een gelijkaardige 'stemming' ('mood') of 'visuele stijl' bezitten. Intuïtief weet iedere film liefhebber over welke films wordt gesproken wanneer de term film noir valt. Het is dan ook niet verwonderlijk dat bijna alle artikelen in deze uitgave vanuit die vage intuïtie vertrekken. Een intuïtie die inderdaad is gebaseerd op een aantal uiterlijke kenmerken (zoals extreme kamera-standpunten en kontrastrijke belichting, dit natuurlijk altijd in relatie tot een intuïtieve, impliciete definitie van het 'normale') en vage noties over eenzame mannen in een verduisterde wereld (de natte nachtelijke straten), opgejaagd door noodlottige gebeurtenissen (gevoed door de gedaante van een vrouw, of het verleden), kenmerken die men, wanneer men nog wat sociologie in het betoog wenst te voegen, kan lezen als een metaforiese uitdrukking van 'de angst voor de bom', of een door de oorlog versterkte, verzelfstandigde positie van de vrouw in de jaren veertig en vijftig.

Wil men over film noir spreken dan kan men niet anders dan vanuit die vage noties vertrekken, ze zijn een onuitwisbaar onderdeel van de filmcultuur en -kritiek. Toch wensen de auteurs in deze uitgave niet stil te blijven staan bij voornoemde vage intuïties. Wat duidelijk wordt in de artikelen in deze uitgave is, dat de discussie zoals die tot nu toe in de traditionele filmkritiek is gevoerd (met als belangrijkste exponenten de betogen van Borde en Chaumeton, Schrader, Place en Peterson, Silver en Ward, Durgnat), vooral spaak loopt op de impliciet gehanteerde definitie van de term genre. Een genre werd steeds opgevat als een staties geheel van vaste, onveranderlijke konventies; een genrefilm als een film waaruit men de genre-elementen kon destilleren, ontcijferen, alsof het om een soort

rebus gaat, merkt Ruud Visschedijk in het openingsartikel op. Al snel blijkt dat te leiden tot eindeloze opsommingen van ikonografische of visuele kenmerken: een empirische samengestelde lijst, die er niet in slaagt aan het bestudeerde object een zeker 'begrip', een zekere 'betekenis' te verlenen en die bovendien de complexe relatie van de toeschouwer annex onderzoeker ten opzichte van het te bestuderen object (hier al die films die men als film noir *herkent*) en dus de praktijk van de betekenisverlening als volstrekt onproblematisch veronachtzaamt.

Wanneer in deze uitgave de film noir als een genre wordt behandeld, dan gebeurt dat nooit met de pretentie om tot een uitputtende definitie te komen. Integendeel, zou men kunnen zeggen. Steeds wordt geprobeerd om in dat korpus films dat de film liefhebber direct met de term film noir bestempelt, een systeem te konstrueren dat zijn waarde ontleent aan zijn verschil ten opzichte van andere systemen (het is niet voor niets dat steeds weer de gangsterfilm en het melodrama of *women's film* als referentie optreden). De elementen van het systeem zijn daarbij niet staties en onveranderlijk, maar bestaan als element slechts in relatie tot andere elementen in dat systeem. Kortom, een genre niet opgevat als een monolithisch systeem, maar als een dynamisch systeem, dat zijn (nooit uitputtende) definiëring slechts bij de gratie van haar varianten gewaarmerkt weet.

De invalshoek (zo men wil de pertinentie) is een tweeledige: genre is opgevat als een specifieke uitwerking van een specifiek *narratief traject* (een traject van een aantal protagonisten, via een aantal gebeurtenissen en obstakels naar een bepaald eindpunt) en als een *traject dat de toeschouwer van de film (noir) moet afleggen*.

Wanneer men vanuit deze dubbele invalshoek vertrekt, is de film noir te lezen als het traject van een mannelijke protagonist die door of via een vrouwelijke protagonist verstrikt raakt in een wespennest van raadselachtige en schier onoplosbare problemen. Problemen die men vooral als morele problemen moet zien: de mannelijke protagonist ziet zich voor keuzes geplaatst, zo merken Ruud Visschedijk en Mart Dominicus op, die hij niet kan omvatten en die hem ook meestal zodanig overstijgen dat zijn handelen niet zozeer zijn eigen handelen is, maar een handelen dat door omstandigheden (of zo men wil, het noodlot) wordt gedikteerd. De zo vaak beschreven en uit den treuren behandelde 'visuele kenmerken van de film noir' moet men dan ook in het licht van dit traject bekijken. Omdat dit traject in eerste instantie psychologisch is en de primaire ervaring van de film visueel, moet de film noir dat traject veruiterlijken, moet de film noir strategieën ontwikkelen om dit innerlijke proces (dat er vaak een van destructie en teloorgang is) te veruiterlijken.

Het meest gevaarlijke obstakel op dit traject is de vrouw, veruiterlijkt als de *femme fatale*, als een beeld van een perfect glad lichaam, een ideaal beeld,

ongrijpbaar, raadselachtig, fataal. De vrouw dus niet zozeer als referent van zichzelf, maar als waanbeeld van de man, als een drogbeeld van verlokkingen, zorgvuldig in de geest van de mannelijke protagonist én in de film geënceneerd. Of, zoals Kitti Manning en Ton Bernts de introductie van de femme fatale beschrijven, geënceneerd *als* een film, als een object van een fetisjistiese blik.

Belangrijk is ook in de film noir dat het traject door een onstuitbare voortgang wordt gekenmerkt, de gebeurtenissen zijn niet tot stilstand te brengen. Dat maakt de *flash-back*, de terugblik in de tijd (met 'het is al gebeurd zoals het is gebeurd' effect) tot een vaak gehanteerde strategie. Een strategie die men als een verbijzondering van de onontkoombaarheid van de gebeurtenissen kan zien.

Worden de gebeurtenissen enerzijds als onontkoombaar voorgesteld, ze zijn geenszins eenduidig te noemen. Voortdurend wordt het 'waarheidsgehalte' van het visuele en verbale geproblematiseerd: het traject van de protagonist ligt vast, maar de verbeelding van dat traject is alleszins ambigu te noemen. Steeds weer is er een stem op de geluidsband die de toeschouwer naast informatie via het visuele en de dialogen van extra informatie probeert te voorzien. Informatie echter, zo stellen Anne Arts en Claire Johnston, die maar al te vaak wordt tegengesproken door de andere informatiebronnen. Als veel film noirs de structuur van een biecht of een bekentenis zijn aangemeten, dan gedragen de informatiebronnen van het visuele en de dialoog zich niet altijd als een affirmatie van wat de 'bekentenis' via de *voice-over* meedeelt. Maar al te vaak lopen deze twee informatiebronnen zo ver uit elkaar dat de aanwezigheid van de toeschouwer als beoordelaar van die bronnen als een niet weg te denken schakel in het systeem is geïmpliceerd.

Dat betekent dat de toeschouwer in de film noir een opmerkelijke positie inneemt. Beginnen deze films, zoals Marc Vernet in zijn bijdrage opmerkt, eerst in een fluweelzachte, transparante stemming, al snel ziet de toeschouwer dit begin van rust en helderheid gekontrasteerd met een onoplosbaar raadsel, een verstoring van de orde die door het begin van de film werd gesuggereerd. Het is de toeschouwer die een brug moet slaan tussen deze twee posities, het is de toeschouwer die moet proberen de logika, de orde (die belangrijke factoren voor zijn genot, zijn plezier vormen) te herstellen. Hij ziet zich dus niet alleen voor de keuze gesteld tussen *voice-over* en beeld/dialoog, zijn keuze is veel algemener, veel principiëler: is hij in staat deze warboel van gebeurtenissen, en deze warboel van morele keuzes van een logika te voorzien, is hij bereid het traject van de protagonist en dus het traject van de film te volgen? De toeschouwer, de toeschouwer van de klassieke film kan men in dit stadium van de theorievorming misschien beter stellen, zou direkt afhaken wanneer hij er niet van

overtuigd zou zijn – wanneer hiervoor geen indicaties aanwezig waren – dat uiteindelijk de orde en logika worden hersteld, dat de film een ordentelijke afsluiting zal krijgen.

De film noir is een cynies genre te noemen, want maar al te vaak is die afsluiting, dat herstel van de Wet en de indamming van de ongebreidelde verlangens, een schijnafsluiting of, wat vaker gebeurt, een door destructie overtrokken afsluiting. De orde van de film en zijn logika zijn dan weliswaar hersteld, maar het offer dat daarvoor gebracht moest worden, de dood van de hoofdpersoon (en vaak nog vele anderen in zijn kielzog), wiens trajekt men toch met interesse heeft gevolgd, kan men niet bepaald als gering omschrijven. Steeds is er het zorgvuldig herstel van (in psychoanalytische termen) de Wet, zorgvuldig geënceneerd, zo laat Ton Bernts zien, maar niet nadat de institutie film, dat wil zeggen de transparante narratieve film, via die excessieve verbeelding en narratieve verwarring is uitgedaagd, zo stelt Marc Vernet.

Een excessieve variant van de klassieke transparante Hollywoodfilm, dat kan men inderdaad van de film noir opmerken. Het is geen gevaarlijke uitspraak wanneer men de film noir aan de periferie van de klassieke Hollywood-cinema plaatst, wanneer men de film noir als een genre kenschetst dat een aantal positieve waarden van de klassieke cinema, zoals de 'goede' held en de primaire positie van het gezin, maar ook de transparantie van het verhaalverloop, problematiseert. Dat wil zeggen dat men de film noir schetst als een genre dat zich probeert te onderscheiden en te differentiëren van wat men met een fatsoensterm als het welvoeglijke in die cinema zou kunnen omschrijven.

Paul Kerr beweert in het artikel dat als uitgangspunt voor het tweede deel van deze uitgave fungeert, dat de film noir, opgevat als een verzet tegen de realistische esthetika, vooral kon floreren in het hybride domein van de B-film. Het is inderdaad zo dat opmerkelijk veel noir-films zijn geproduceerd door de kleine arme studio's van Hollywoods *Poverty Row* (zoals deze studio's werden aangeduid) en in de zogenaamde B-units van de grote studio's. B-films waren films die produktioneel van belang werden toen de bioskopen in de jaren dertig zogenaamde 'double bill'-vertoningen begonnen te verzorgen, dat wil zeggen vertoningen van twee films in één voorstelling. Dat maakte het noodzakelijk dat er veel en goedkope films werden aangemaakt die in combinatie met een (vaak dure) A-film, de 'double bill' vol maakten. De B-studio's, zegt Kerr, die deze ontwikkeling uitgebreid beschrijft, specialiserden zich in deze bodem van de dubbele vertoning.

Belangrijker echter is dat hij een verband probeert te leggen tussen de extreme economische inperkingen waaraan de B-film zich moest onder-

werpen (veel van deze films werden in zes dagen gedraaid met een budget dat vaak niet meer dan één-tiende van het budget van een A-film bedroeg) en de opmerkelijke esthetiese en narratieve excessiviteit die veel noir-films kenmerkt. Een relatie dus tussen bestedingsbeperking en esthetiek én een relatie tussen een marktpositie en een poging tot differentiatie ten opzichte van de top van de 'bill'.

De film noir als het ultieme produkt van de B-film. Men moet daarbij niet vergeten dat veel films waarvan men nu de indruk zou hebben dat het om A-films gaat, zoals *THE MALTESE FALCON*, *LAURA*, *THE KILLERS*, in feite zijn begonnen als B-films. De reputatie van dit soort films moet men niet verwarren met hun werkelijke productieomstandigheden. Het verband dat Kerr in zijn artikel legt, is op zijn minst uitdagend te noemen. Er is in deze uitgave gekozen voor een dokumentering van zijn stellingen. Deze dokumentering bestaat uit interviews met en/of (korte) evaluaties van drie regisseurs die hun sporen voornamelijk of uitsluitend in de B-film-industrie hebben verdiend en bovendien drie van de mooiste noir-films op hun naam hebben staan: Jacques Tourneur (*OUT OF THE PAST*), Joseph H. Lewis (*GUN CRAZY*) en Edgar G. Ulmer (*DETOUR*).

Deze aanpak vormt een eerste, voorzichtige aanzet om tot een inzicht te komen in het functioneren van Hollywood als industrie én als producent van de cinema die op estheties nivo klassiek is en op ekonomies nivo zolang als de cinema bestaat, de wereldmarkt heeft beheerst. De film noir is slechts een klein onderdeel van dit dominante cinematografiese instituut (en dan nog een onderdeel dat dit instituut probeert uit te dagen) en de B-film is er vanuit een industriële invalshoek letterlijk de onderkant van (Kerr suggereert zelfs dat het hier om een subcultuur zou gaan binnen Hollywood), maar het inzicht in het functioneren van deze moloch is nog zo gering dat een bescheiden aanzet gerechtvaardigd is.

Bovendien geven we hiermee toe aan een andere belangrijke drijfveer van filmstudie, de cinefilie, die juist in dit soort 'oral history' (waarin Peter Bogdanovich een specialist is) een prettige vervulling van zijn verlangen weet: zijn objekt niet alleen vanuit de bioskoopstoel benaderen, maar ook vanuit dat onmetelijke verhaal van anekdotes, produktie-omstandigheden en -cijfers, foutieve credits, kortom vanuit gegevens die het avontuur dat de cinefiel achter iedere film vermoedt, dokumenteren.