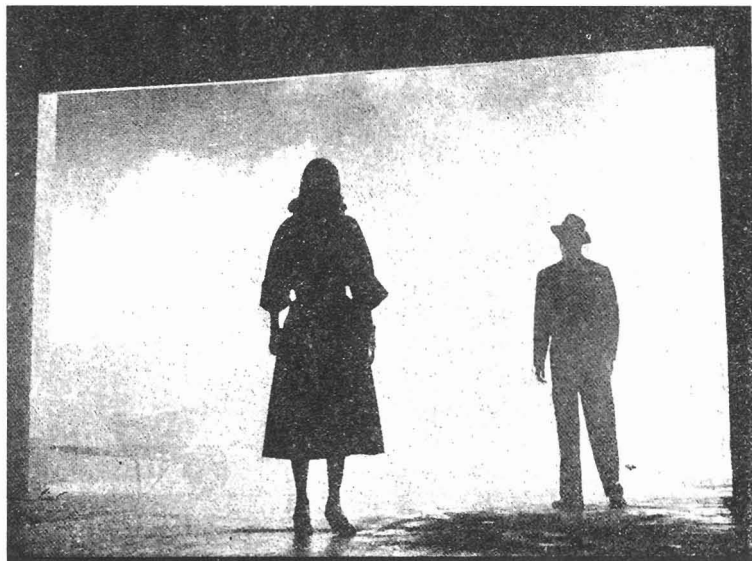




THE BIG COMBO, Joseph Lewis, 1955

Deel 1

‘Vielleicht die einzig mögliche Definition für film noir: das Ende kommt
vor dem Anfang’
(*Kino Kontexte 2*)

Film noir: tracering van een genre

Ruud Visschedijk

Als ik in dit artikel over 'genre' spreek, doe ik dat niet alleen vanuit een archeologische belangstelling, gericht op het blootleggen van de fundamenteën van een korpus films dat met een laagje stof is overdekt. Toegegeven, het spreken over genres is in eerste aanzet een retrospectieve aangelegenheid. Spreken over genres is spreken over de western, de musical, het melodrama, kortom over de hoogtepunten van de klassieke Hollywoodcinema.

Het genre is zo verbonden met de klassieke Hollywoodcinema, dat een onderzoek naar het genre tegelijkertijd een onderzoek is naar de klassieke vertelstijl, waarvan we weten dat hij nog steeds de heersende vertelstijl is. Spreken over het genre is dus zowel een archeologische als een moderne filmtheoretische bezigheid.

De film noir is een van die hoogtepunten van de klassieke Hollywoodcinema. Door sommigen een genre genoemd, door anderen een stijl en weer anderen geven er de voorkeur aan de film noir een stroming te noemen. Het zijn verschillende begrippen om aan te geven dat deze films iets gemeenschappelijks hebben, iets dat Raymond Chandler 'a smell of fear' heeft genoemd. 'A smell of fear' die opstijgt uit de natte straten van de klaustrofobiese stad, die op de dolende hoofdpersoon de uitwerking heeft van een verdovend middel, nog eens nadrukkelijk geaksentueerd door de kontrastrijke belichting, de bizarre kamerastandpunten en de ingewikkelde verhaalstructuur. Zelfs degenen die in de film noir met de beste wil van de wereld geen genrestructuur kunnen ontdekken, zullen zich in deze oppervlakkige schets ongetwijfeld kunnen vinden.

Het zijn deze, voornamelijk intuïtief aangevoelde, overeenkomsten die mij ertoe hebben aangezet de vraag te stellen of in dit korpus films niet een soortgelijke structuur gekonstrueerd kan worden als voor de western, de gangsterfilm of het melodrama. Om deze vraag te kunnen beantwoorden,

is het zinvol eerst een globale schets te geven van de ontwikkeling van de genreetheorie alvorens na te gaan in hoeverre deze theorie eveneens voor de film noir opgaat.

Aanvankelijk had het begrip genre een nogal negatieve bijklank. In de filmkritiek, die misschien wel teruggaat tot de jaren twintig (in Nederland is de *Filmliga* hiervan een goed voorbeeld), werd het begrip gebruikt voor films die volgens vaste formules werden gemaakt. De filmkritikus nam een positie in vergelijkbaar met de traditionele kunsthistorikus: hij was een soort 'connaissanceur', die een fijne neus had om de kunstzinnige film van het massaproduct te onderscheiden en wel aan de hand van een denkbeeldige lijn die hij tussen het Amerikaanse en Europese continent had getrokken. Aan de ene kant van de lijn bevonden zich de op industriële grondslag vervaardigde en op vermaak gerichte films uit de Hollywoodfabriek, aan de andere kant stond de kunstfilm, die veel meer een product was van de individuele expressie van de kunstenaar. In een tijd waarin film zich, naast de traditionele kunsten, als een individuele kunstuiting moest zien te manifesteren om zelfs maar serieus genomen te worden, is een dergelijk onderscheid zeer begrijpelijk. Tegen deze achtergrond wordt het ook duidelijk waarom de genrefilm, als tegenpool van film als individuele kunstuiting, slechts in pejoratieve termen werd omschreven.

Deze visie op de genrefilm bleef tot ver in de jaren vijftig dominant en de meeste filmtijdschriften stelden zich dan ook ten doel de film meer status te geven. Dat gold eveneens voor het Franse filmtijdschrift *Cahiers du Cinéma*, dat in 1951 door André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze en Lo Duca werd opgericht. Het voornaamste verschil tussen dit en andere filmtijdschriften was echter, dat het van het standpunt uitging dat de film als individuele kunstuiting niet aan Europese regisseurs was voorbehouden. 'Het ging *Cahiers* erom', zegt Edward Buscombe, 'niet alleen de film in het algemeen meer status te geven, maar vooral de Amerikaanse film, en wel door Amerikaanse regisseurs in de kunstenaarsstand te verheffen.'¹

Uiteraard stond deze plotselinge belangstelling voor de Amerikaanse film niet op zichzelf. Zij kwam voort uit het streven de Amerikaanse film niet langer als een monolithisch blok te zien en, in het verlengde daarvan, de stelling te ontzenuwen dat Hollywood een filmfabriek was die louter films produceerde gericht op vermaak en zonder enige artistieke waarde. Zij was bovendien het gevolg van een andere manier van kijken. In tegenstelling tot de gangbare, meer sociologisch georiënteerde filmkritiek, hadden de redacteuren van de *Cahiers* meer oog voor specifiek filmische aspecten. Plotseling verschenen er artikelen die over *mise-en-scène*, montage of maar een enkel shot gingen, om daarmee hun bewondering voor de verbeeldingskracht van de Amerikaanse cinema onder woorden te brengen.

Goed beschouwd had deze nieuwe tendens in de filmkritiek geen totale herwaardering van de Amerikaanse cinema tot gevolg. Het was de critici van de *Cahiers* voornamelijk te doen geweest om een aantal 'auteurs' die in staat waren een sterk persoonlijk stempel op hun werk te drukken. Vanuit dit gezichtspunt zou de auteur op gespannen voet moeten staan met het genre, dat immers een van de voorwaarden was waaraan een regisseur zich diende te conformeren, wilde hij in Hollywood kunnen werken. Economische en sociologische voorwaarden zijn door de *Cahiers* niet of nauwelijks onderzocht, maar toch lijkt het aannemelijk dat de *Cahiers* een genre zag als deel van deze 'traditie', die door een auteur op persoonlijke wijze werd ingekleurd. De auteur wist het genre naar zijn hand te zetten, zoals hij de sterren naar zijn hand zette en de Hayes Code op subtiële wijze wist te ontduiken.² Kortom, hij was de schepper van een werk dat hij volledig beheerste.

In feite had André Bazin al in algemene bewoordingen gewezen op het niet te veronachtzamen belang van deze 'traditie' voor de Amerikaanse cinema. In een artikel uit 1959 wees hij erop dat de wereldheerschappij van Hollywood niet alleen was gebaseerd op de betekenis van enkele 'auteurs', maar ook en vooral op de uitmuntende kwaliteit van een traditie, die hij het 'Amerikaanse genie' noemde, dat door middel van een sociologie van de productie geanalyseerd en gedefinieerd zou moeten worden.³ Goed beschouwd, ziet Bazin de traditie als de eigenlijke 'auteur' van de Amerikaanse cinema, waar het discours van de auteur-regisseur zich invoegt. Door de status van de auteur af te zwakken en de 'traditie' (waartoe Bazin ook ongetwijfeld het genre rekent) te zien als voorwaarde en voedingsbodem van het auteurschap leek de tijd gekomen om aandacht aan het genre te besteden.

Toch zou het nog tot 1969 duren, voordat de eerste beginselen van de genretheorie werden geformuleerd. In dat jaar publiceerde Jim Kitses een studie over de western, *Horizons West* genaamd, enige tijd later onder meer gevolgd door Colin McArthur's *Underworld USA*, dat over de gangsterfilm handelde.⁴ De betekenis van deze studies, die tot de meest invloedrijke uit deze periode behoren, lag vooral hierin dat de Amerikaanse film opnieuw op een andere manier werd bekeken. Kitses en McArthur vroegen zich niet af hoe een regisseur erin kon slagen om ondanks de 'traditie' en ondanks het genre toch een meesterwerk af te leveren, maar waren veeleer getroffen door het feit dat sommige auteurs zich blijkbaar zo thuis voelden in een genre dat zij juist daardoor meesterwerken konden afleveren. John Ford is zo'n auteur, wiens werk zo verbonden is met de western dat het genre voor hem eerder een perfect passende handschoen is dan een aantal strenge regels, waarmee hij noodgedwongen rekening moet houden. Hiermee

wordt het genre voor het eerst als een positieve faktor in de Amerikaanse cinema erkend.

Ondanks deze herwaardering van het genre bleef de voornaamste premisse van het auteursbegrip, namelijk dat film een individuele kunstuiting is, intact: het kunstenaarschap van de regisseur zou zich ook in het genre niet verloochenen. De genretheorie van Kitses en McArthur is hierdoor veeleer een aanvulling op het auteursbegrip. De paradoxale situatie doet zich dan ook voor dat zij enerzijds proberen het genre te definiëren als een op zich zelf staand systeem van konventies, terwijl zij anderzijds de mogelijkheid open willen laten dat een genrefilm een individuele kunstuiting van de auteur is. In feite koëxisteren de begrippen op vreedzame wijze naast elkaar. Paul Willemsen stelt het zo: 'genre-structure and author-structure were seen as concepts of a different order existing side by side, with genre providing a framework, a "tradition" within which and against which individuality could flourish'.⁵

Alvorens in te gaan op het vraagstuk van de definitie, nog enige opmerkingen over het ontstaan van een genre. Colin McArthur verbindt het ontstaan van genres met de commerciële produktiestructuur van Hollywood. De regisseur die in Hollywood werkte, diende rekening te houden met een groot aantal factoren. Zo moest hij werken binnen een studio-systeem, waarin sprake was van een verregaande arbeidsdeling. Hij kreeg niet alleen te maken met een team van scenarioschrijvers, dat aan de studio was verbonden, maar ook de producent kon een duidelijk stempel op het eindprodukt drukken. De producent kon zijn invloed niet alleen aanwenden op de 'casting' van de film, maar kon de produktie ook beïnvloeden door in meer of mindere mate toe te geven aan de eisen van de geldschietters. Zij staken hun geld bij voorkeur in films waarvan zij zeker wisten dat die hun geld dubbel en dwars zouden opbrengen. Deze tendens om kassuksessen in verschillende variaties te herhalen heeft volgens McArthur bijgedragen tot het ontstaan van genres.⁶

Edward Buscombe wijst op nog een faktor, die van invloed is geweest op het ontstaan van genres in de Amerikaanse cinema. Hij geeft aan dat de notie van het genre verankerd is in de 19de eeuwse pulproman en de series, waarvan het succes niet zozeer afhing van hun oorspronkelijkheid, alswel van de mate waarin bepaalde konventionele regels door de auteur werden nagevolgd.⁷

Over de definitie van een genre bestaat bij de verschillende auteurs weinig verschil van mening. Een genre wordt door hen gedefinieerd als een samenstel van konventies dat door regisseur en toeschouwer wordt begrepen, alsof het om een wederzijds gesloten overeenkomst gaat. McArthur spreekt van 'an agreed code between film maker and audience';

Kitses en ook Ryall laten zich in soortgelijke bewoordingen uit.⁸ Deze konventies zijn in feite elementen die een korpus films gemeenschappelijk heeft. Door de konventies te benoemen kan men niet alleen de specificiteit van een genre bepalen, maar tevens verschillende genres van elkaar afbakenen. Grofweg kunnen een drietal konventies worden onderscheiden, die ik hier aan de hand van genoemde critici zal behandelen: geschiedenis, thema en ikonografie.

Volgens Colin McArthur gaan zowel de western als de gangsterfilm over kritieke fasen in de Amerikaanse geschiedenis. In de western gaat het om de agrarische geschiedenis, in de gangsterfilm en de thriller om het hedendaagse stedelijk-technologische tijdperk.⁹ Kitses ziet de Amerikaanse geschiedenis als de voornaamste konventie van de western. 'The western is American history', zegt hij dan ook.¹⁰ Het leven aan de frontier, die zich permanent verplaatst in westelijke richting, verschaft het genre zijn mores en milieu: de cowboys, de verspreid liggende stadjes en het bergachtige landschap. In de western komt volgens Kitses slechts een klein deel van de Amerikaanse geschiedenis aan de orde, namelijk de periode van 1865 tot ongeveer 1890. Van deze periode worden in de western de vooruitgeschoven posten van de frontier zichtbaar in de geïmproviseerde kampementen van de mijnwerkers, de aanleg van de spoorlijnen, de oorlogen met de indianen en de komst van de boeren. Dit zijn volgens Kitses niet alleen de basisingrediënten van het genre, maar ook van de ideologie van het Westen. Deze ideologie cirkelt om de vraag of het Westen een 'tuin' is met een natuurlijke gratie, een toevluchtsoord voor de dekadente beschaving, dan wel een verraderlijke woestijn die aan iedere agrarische ontwikkeling en elk gemeenschapsgevoel weerstand biedt. Deze ideologie van het Westen voedt als het ware de thematische structuur van de western.

Kitses beschouwt de frontier dan ook niet alleen als een geografische grens tussen oost en west, maar tevens als een imaginaire grens, aan de hand waarvan een aantal ideologische tegenstellingen van elkaar onderscheiden kunnen worden. De hoofdtegenstelling is die tussen wildernis en beschaving, waaronder een hele reeks andere tegenstellingen worden gegroepeerd. Kitses laat niet na te benadrukken dat het hier om een steeds wisselend patroon van tegenstellingen gaat.

Ook bij McArthur zien we dat de geschiedenis op een vrij directe manier de thematische structuur van het genre beïnvloedt. Tot omstreeks 1950 onderscheidt hij in de gangsterfilm drie fasen, die in thematies opzicht van elkaar verschillen. De eerste, inmiddels klassiek geworden gangsterfilms als *LITTLE CAESAR* (Mervyn LeRoy, 1930), *THE PUBLIC ENEMY* (William Wellman, 1931), en *SCARFACE* (Howard Hawks, 1932) spelen zich af tegen de achtergrond van de Volstead Act, de wet op de drooglegging die van

1919 tot 1933 van kracht was en een impuls gaf aan de misdaad in de Amerikaanse steden. Verschillende bendes bestreden elkaar op leven en dood om de stad van illegaal gestookte alcohol te voorzien. De films in deze periode concentreerden zich helemaal op de opkomst en ondergang van de bendeleider. Zijn kriminele, gewelddadige gedrag werd niet in sociologische termen verklaard, maar als aangeboren beschouwd en de enige manier om een einde te maken aan hun misdaden was dan ook de bendes met wortel en tak uit te roeien.

Aan het einde van de jaren dertig, als volgens McArthur de tweede fase in de gangsterfilm aanbreekt, verandert de visie op de gangster als gevolg van de verhoogde belangstelling voor de sociologie tijdens de periode van de Depressie. De gangster neemt niet langer een centrale plaats in. Zijn positie wordt overgenomen door de FBI-agent, de politieman of de aanklager, wier gedrag niet veel verschilt van dat van de traditionele gangster. In films als *G-MEN* (William Keighley, 1935) en *ANGELS WITH DIRTY FACES* (Michael Curtiz, 1938) is een tendens om het gedrag van de gangster als een sociologisch fenomeen te beschouwen.

Aan het begin van de jaren veertig ondergaat de gangsterfilm een nogal ingrijpende verandering. *THE MALTESE FALCON* (John Huston, 1941) kondigt, aldus McArthur, een periode aan in de gangsterfilm waarin de held (een 'private-eye') tussen de wet en de misdaad in staat, welke onzekere positie hem voor een moreel dilemma plaatst. Angst, eenzaamheid en onzekerheid worden de voornaamste drijfveren van zijn handelen. Deze sfeer die in de eerste film noirs – zoals deze films ook wel werden genoemd – werd getekend, verbeeldde het gevoel van onzekerheid dat in de Tweede Wereldoorlog en later in de Koude Oorlog algemeen werd ervaren.

Tot nu toe heb ik gekeken naar de manier waarop Kitses en McArthur de konventies 'geschiedenis' en 'thema' in hun studies hebben behandeld. Met behulp van deze twee konventies zijn zij in staat om verschillende genres van elkaar af te bakenen. Immers, als een regisseur een film wil maken over het gevoel van angst, vervreemding en eenzaamheid in de grote stad, dan is de western daarvoor niet geschikt, net zoals het ongebruikelijk is om de tegenstelling tussen wildernis en beschaving te illustreren aan de hand van een gangsterfilm. Deze konstatering lijkt een gemeenplaats, maar in de studies van Kitses en McArthur is zij van essentieel belang.

Toch is een enkele opmerking hier op zijn plaats. We hebben gezien dat zowel bij Kitses als bij McArthur de geschiedenis de voornaamste leverancier is van het thematische materiaal van het genre. De vraag is echter in hoeverre een konventie als 'geschiedenis' bruikbaar is voor andere genres. Met name voor meer fictieve genres als de horrorfilm of de musical, waarin slechts hoogst zelden aan de maatschappelijke werkelijkheid wordt gerefereerd, is een dergelijke konventie volstrekt onbruikbaar.

Daarnaast moet nog de vraag worden beantwoord waarom bijvoorbeeld de gangsterfilms uit de jaren dertig en die uit de jaren veertig tot hetzelfde genre behoren, terwijl zij, zoals we hebben gezien, in thematies opzicht van elkaar verschillen.

Dit probleem wordt door Kitses en McArthur opgelost door nog een derde konventie te introduceren, namelijk de ikonografie, die als de voorname samenbindende faktor van het genre wordt beschouwd. Om dit begrip enigszins te verduidelijken, zullen we een voorbeeld van Kitses aanhalen. Een opname van een kerk in een film is vaak niet meer dan een doodgewone kerk. Hij wordt door de kamera geregistreerd en hoeft als zodanig geen enkele betekenis te hebben. Zo niet in een western, waar een kerk volgens hem al bij voorbaat een betekenis heeft. Kitses beschrijft een korte scène uit *MY DARLING CLEMENTINE* (1946) van John Ford om te illustreren dat de daarin figurerende half afgebouwde kerk een teken is van de Amerikaanse pioniersgeest.¹¹ Hij beweert dat het beeld van een kerk door zijn kontekst een emblematische kracht krijgt, omdat het is ingebed in een symbolies veld, een traditie. De western is een genre waarin deze kodes misschien wel het duidelijkst herkenbaar zijn. Iedere toeschouwer herkent in een oogopslag de western aan zijn setting of zijn personages: de cowboy aan zijn viriele kledij, de breedgerande hoed, strakke jeans, sporen en hoge laarzen; de gokker aan zijn veterstrikje – ‘invariably a ladies’ man’, zoals Buscombe fijntjes opmerkt¹² – de rechter/advokaat aan zijn onafscheidelijke horlogeketting, om slechts enkele voorbeelden te noemen.

In de gangsterfilm ziet men een soortgelijk patroon van steeds terugkerende visuele kodes. McArthur onderscheidt drie soorten kodes: de attributen, de kleding en het uiterlijk van de acteurs en het personage dat zij spelen; de omgeving waarin zij opereren (in het algemeen de moderne stad met zijn donkere straten, morsige kantoor, bars en nachtclubs); en de technische middelen waarvan het personage zich bedient zoals wapens, auto's en telefoons.¹³ Bij McArthur heeft elke ikoon in het genre een vaste functie en gaat vergezeld van een onveranderlijke betekeniscomponent. Zo is een auto in de gangsterfilm niet alleen een vervoersmiddel van de held of een teken van zijn verhoogde status, maar vooral een symbool van zijn ongeremde agressie. Op deze manier opgevat worden ikonen ‘dingvoorstellingen’ in een rebus, waarin teken en betekenis onafscheidelijk met elkaar zijn verbonden. De western en de wereld van de gangster wordt zo een volledig transparant tekensysteem, dat korrespondeert met een al even transparant betekenisstelsel.

Hier doet zich duidelijk het gemis van een theorie van het teken voelen. Ikonen zijn in de opvatting van Kitses en McArthur empiries waarneembare verschijnselen, waarvan de betekenis al vooraf is gegeven. Daardoor worden de visuele patronen – en dit geldt in zekere zin ook voor de

thematiese structuren – een optelsom van strategiese genre-elementen.

In *THE MALTESE FALCON* zien we bijvoorbeeld dat een pistool niet enkel een teken van agressie of geweld hoeft te zijn, maar een betekenis kan krijgen die voortvloeit uit de narratieve situatie. De film gaat niet alleen over de zoektocht naar een kostbaar beeldje, de Malthezer valk, maar tevens over een mogelijke koppeling tussen Sam Spade, een 'private-eye', en Brigid O'Shaughnessy, die zijn hulp heeft ingeroepen. Zij wordt bedreigd door een drietal misdadigers, die evenals Brigid op zoek zijn naar het beeldje. Een van hen heeft de moord op Spade's kompagnon op zijn geweten. Als Spade het beeldje heeft gevonden, ontbiedt hij beide partijen op zijn kantoor om de echtheid ervan vast te stellen. Als Spade zijn kantoor binnenkomt, wordt hij door de drie mannen onder schot gehouden. Spade probeert het pistool van een van hen te ontfutselen. Tijdens deze schermutseling valt het pistool op de grond, dat snel door Brigid wordt opgehaald. Dit is het moment dat al dan niet beslissend is voor een koppeling tussen Brigid en Spade. Als zij het pistool mag behouden, kan dat als een teken van vriendschap worden beschouwd; pakt Spade het pistool van haar af dan is het een teken van wantrouwen en wordt een koppeling wel heel onwaarschijnlijk. Het laatste gebeurt en aan het einde van de film wordt Brigid, nadat zij de moord op zijn kompagnon heeft toegegeven, ondanks haar liefdesbekentenis door Spade aan de politie overhandigd. Dit voorbeeld maakt duidelijk dat de betekenis van een ikoon niet onveranderlijk is, zoals Kitses en McArthur lijken te beweren – het is beter om over het profilmiese te spreken, omdat dit begrip opener is, minder nadruk legt op de strenge gekodeerdheid van het visuele – maar kan variëren naar gelang de narratieve situatie. Het pistool heeft in dit voorbeeld niet alleen de functie de misdadigers van het koppel Spade/O'Shaughnessy te scheiden, maar preciseert ook nog de stand van zaken in het proces van koppeling.

Tenslotte wil ik nog wijzen op een ander belangrijk punt in deze genre-theorie: de onderlinge relaties tussen de konventies. We hebben gezien dat Kitses en McArthur de geschiedenis opvatten als een bouwsteen van de thematische structuur van het genre. Deze koppeling van geschiedenis en thema leidt echter tot een theoretische onoplosbare tegenspraak. Enerzijds wil men met behulp van een aantal konventies de specificiteit van een genre onderzoeken, anderzijds probeert men deze specificiteit te baseren op de historische werkelijkheid. De filmiese werkelijkheid is echter van een geheel andere orde dan de historische werkelijkheid. In plaats van als een waarheidsgetrouwe weergave van het verleden moet de filmiese werkelijkheid worden opgevat als een ideologische rekonstruktie van dat verleden.

Hoewel Kitses en McArthur er soms blij van geven met deze tegenspraak rekening te houden, zijn ze niet in staat haar op te lossen. De voornaamste oorzaak hiervan is dat zij in hun theorie geen relatie leggen

tussen aan de ene kant 'geschiedenis/thema' en aan de andere kant 'ikografie'. Aangezien het thema door de geschiedenis wordt gemotiveerd, blijft het een element dat van buiten af wordt ingebracht. De thematische structuur wordt echter door het filmverhaal zelf geproduceerd, net zoals de iconen hun betekenis ontleen aan hun functie in het verhaal en op hun beurt bouwstenen zijn in de constructie van een thematische structuur.

We hebben wat langer stilgestaan bij de studies van Jim Kitses en Colin McArthur, omdat zij de eersten waren die zich met het genre als een afzonderlijk object van studie hebben beziggehouden. Bovendien wordt deze uitweiding gerechtvaardigd door het feit dat we willen gaan bekijken of deze eerste aanzet vruchtbaar is voor een analyse van de film noir. Voordat we daartoe overgaan dient één ontwikkeling niet onvermeld te blijven.

In de marge van de dominante filmkritiek nestelden zich vanaf het midden van de jaren zestig het strukturalisme en de op de semiotiek geïnspireerde benaderingen. De strukturalisten proklameerden de 'dood van de auteur' om zich vervolgens te richten op de constructie van de filmttekst in het algemeen en de wijze waarop in en door de teksten betekenissen worden voortgebracht. De auteur, die de tongen jarenlang in beroering had gehouden, lieten zij links liggen, evenals het genre. In plaats daarvan ging hun belangstelling uit naar het onderscheid tussen klassieke versus modernistische cinema, narratieve versus non-narratieve film enzovoort.

Pas in 1980 werd deze lakune enigszins opgevuld toen Stephen Neale zijn boekje *Genre* publiceerde.¹⁴ Het is een eerste, bescheiden poging om vanuit een strukturalistisch perspectief een genretheorie voor de cinema te ontwikkelen. Kort gezegd ziet Neale genres als een onderdeel van de narratieve film, dat zelf al een uiterst geschakeerd beeld oplevert van narratieve processen en structuren. Genres zijn in feite systemen waarin een aantal van deze processen en structuren worden gekombineerd en getransformeerd tot een coherent discours dat in subtiele varianten wordt herhaald. In tegenstelling tot Kitses en McArthur ziet Neale een genre niet als een verzameling konventies, maar als een narratief proces, waarin zowel de betekenissen als het kijkend subject in bepaalde banen worden geleid. De specificiteit van een genre wordt dan ook bepaald door het verloop van dit narratieve proces en de wijze waarop de subjectpositie door dat proces wordt gekonstrueerd.

In de geschriften over de film noir valt op dat de schrijvers weliswaar van mening zijn dat de films die men gewoonlijk onder deze term vangt, een aantal gemeenschappelijke kenmerken hebben, maar dat ze merkbaar moeite hebben ze onder één noemer te brengen. Alain Silver en Elizabeth

Ward wijzen er bijvoorbeeld op dat de film noir, in tegenstelling tot genres als de western en de horrorfilm, niet kan bogen op een kant-en-klare index van iconen.¹⁵ Dit is de reden dat zij, en met hen vele anderen, de film noir geen genre wensen te noemen. Des te opmerkelijker is dat de meeste auteurs tóch min of meer uitgaan van de konventies van het genre zoals ik die eerder in dit artikel heb omschreven. De enige wijziging die zij op dit model aanbrengen is dat het begrip ikonografie wordt vervangen door de wat bredere term 'visuele stijl', die dan als het meest in het oog springende kenmerk van de film noir wordt beschouwd.

De film noir wordt gewoonlijk omschreven als een fase in de filmgeschiedenis die in 1941 begon met John Hustons *THE MALTESE FALCON* en in 1958 werd afgesloten met *TOUCH OF EVIL* van Orson Welles. Wat de film noir tot een afgebakende periode in de filmgeschiedenis maakt, is het feit dat deze films ontstonden in een periode waarin de Tweede Wereldoorlog, de Koude Oorlog, de atoombom en het McCarthyisme een gevoel van angst, vervreemding en onzekerheid zaaiden in de Amerikaanse samenleving. Sylvia Harvey bijvoorbeeld legt een heel directe relatie tussen sociale en politieke omstandigheden en de thematiek van de film noir, als zij stelt dat de gevoelens van onzekerheid en vervreemding die door het noir-personage worden uitgedrukt, een produkt zijn van de naoorlogse depressie en de reorganisatie van de Amerikaanse economie.¹⁶ Ook Silver en Ward stellen zich op een dergelijk standpunt. Zij zien het McCarthyisme en het spookbeeld van de bom als een Leitmotiv van angst en paranoïa door de naoorlogse film noir heen lopen.¹⁷ Net zoals in de genretheorie van Kitses en McArthur het geval was, zien we ook hier dat de – actuele – geschiedenis zijn weerslag vindt in de thematiek van een aantal films, zonder dat deze relatie zelf een punt van discussie is.

Niet het thema echter, maar de visuele stijl wordt als het belangrijkste kenmerk van de film noir gezien. Deze stijl is blijkbaar zo krachtig dat zij de thematiek, de plot en het narratieve proces volledig overschaduwet.¹⁸ In tegenstelling tot de 'ikonen', die betrekking hebben op de profilmiese middelen, gaat het bij het begrip 'visuele stijl' om filmiese middelen als belichting, kadrering enzovoort. Het zijn in feite de instrumenten waarmee een regisseur de verschillende profilmiese elementen selecteert, ze naast elkaar of tegenover elkaar plaatst, nadruk geeft, kortom ze van een betekenis voorziet. Place en Peterson hebben de visuele stijl van de film noir het meest uitgebreid en helder uit de doeken gedaan.¹⁹ Volgens hen wordt de film noir onder andere gekenmerkt door:

– een sterk contrastrijke belichting als gevolg van een gewijzigde verhouding tussen 'key-light' en 'fill-light' en het feit dat nachtelijke scènes ook daadwerkelijk 's nachts werden opgenomen. Deze vorm van belichting heeft tot gevolg dat gezichten, ruimten en straten geheel of gedeeltelijk

in duisternis zijn gehuld, hetgeen een mysterieuze en dreigende sfeer oproept;

– door het gebruik van groothoeklenzen wordt een grotere diepte-scherpte bereikt: objecten en personages worden daardoor gelijkelijk benadrukt, zodat een gesloten universum ontstaat waarvan het personage slechts een onderdeel en niet het middelpunt vormt. Het gebruik van de groothoeklenzen voor een close-up ‘trekt’ de toeschouwer in de film en maakt hem deelgenoot van de emotionele en dramatische gebeurtenissen;

– de onevenwichtige kadrering van de personages en de objecten heeft als effect dat de toeschouwer in verwarring wordt gebracht. Ze creëert een wereld die geen vastigheid of veiligheid biedt en op de meest onverwachte momenten ingrijpend kan veranderen;

– het ontbreken van kamerabewegingen. Volgens Place en Peterson zouden deze bewegingen ofwel te duur zijn, ofwel ontbreken omdat een noir-regisseur er de voorkeur aan gaf hard, op effect te snijden van bijvoorbeeld een close-up naar een long-shot in plaats van deze afstand te overbruggen met een vloeiende kamerabeweging.

Hoewel Place en Peterson een nauwkeurige beschrijving geven van de visuele stijl van de film noir, is het toch de vraag of deze kenmerken als zodanig wel zo specifiek zijn voor deze films. Immers, het grootste deel van de bovengenoemde stijlkenmerken kan men bijvoorbeeld ook in *CITIZEN KANE* (1941) van Orson Welles terugvinden, die toch bezwaarlijk een film noir genoemd kan worden. Het gevaar van een dergelijke benadering is dat men in talloze films noir-elementen kan ontdekken, terwijl ze bij een minder oppervlakkige beschouwing geen film noirs blijken te zijn. Place en Petersons beschrijving is dus in zekere zin te globaal, te breed waardoor het helemaal van de ruimhartigheid van de filmkritikus afhangt of hij een film een film noir wenst te noemen. Raymond Durgnats stamboom van de film noir is een voorbeeld van zo’n wel erg ruimhartige visie.²⁰

Dat zo te veel, volstrekt uiteenlopende films onder de noemer film noir vallen, heeft als oorzaak dat Place en Peterson geen oog hebben voor het feit dat de film noir vóór alles een verhalende cinema is. Terecht spreken zij hun bewondering uit voor het speelse gemak waarmee in de film noir met verbeeldingsstrategieën wordt omgesprongen, maar zij vergeten dat in de Hollywoodcinema deze strategieën nooit een doel op zichzelf waren, maar altijd door de narratieve structuur werden gemotiveerd. Een analyse van de film noir moet dan ook deze narratieve structuur als startpunt nemen.

De klassieke Hollywoodfilm kent een aantal verhaalstrategieën om in een bepaalde tijd een afgerond verhaal te vertellen. Dit verhaal kunnen we zien als een trajekt. In grote lijnen is het trajekt dat in het filmverhaal wordt

afgelegd steeds hetzelfde en de Hollywoodfilm ontleent zijn kracht grotendeels aan deze herhaling. Het gaat steeds om een patroon dat in eindeloze variaties wordt herhaald en daardoor toch weer steeds nieuw en anders is. Globaal kunnen we stellen dat ieder traject begint met een evenwichtssituatie. Deze situatie wordt verstoord door een dramatische konflikt, waarna het traject eindigt met een nieuwe evenwichtssituatie, waarin het konflikt is opgelost. De aard van dit konflikt, het decor en de personages kunnen verschillen, maar het traject blijft in grote trekken hetzelfde.

In dit verband zouden we een genre kunnen beschouwen als een verbijszondering, een konkrete invulling van dit traject. In sommige genres wordt dit beginsel heel letterlijk genomen, zoals in de western, waarin de verplaatsing een belangrijke rol speelt. In andere genres, zoals in het melodrama of de musical, gaat het meer om een imaginair traject: om het wel of niet tot stand komen van een koppeling tussen twee personages, om een proces van eenzaamheid naar tweezaamheid.²¹

De film noir is een vervolg op het melodrama, zoals de gangsterfilm een vervolg is op de western. In het melodrama is het tot stand komen van een koppeling het Leitmotiv van het traject. Deze koppeling wordt geschetst vanuit het perspectief van de vrouw, waarbij de man altijd als objekt van het verlangen fungeert. Het verlangen van de vrouw is excessief, zeker in het milieu waarin zij zich bevindt: de sub-urbane samenleving, waar het sociale leven aan strenge regels is gebonden. Haar verlangen raakt in konflikt met dit milieu en wordt erdoor onschadelijk gemaakt. Het melodrama eindigt dan ook op het moment dat de vrouwelijke hoofdpersoon zich in haar lot heeft geschikt, als haar verlangen tot aanvaardbare proporties is teruggebracht en zij opnieuw wordt ingevoegd in het verstikkende sociale milieu. Het melodrama maakt dit slot aanvaardbaar, maar het is de vraag of hiermee wel alles is verteld, of de gevoelens van haat en wrok als gevolg van deze onvrijwillige schikking in het lot geen onderwerp zijn van een nieuwe film. Het slot van een melodrama blijft daardoor altijd onbevredigend. De film noir haakt aan bij dit moment en begint vrijwel altijd als de held tot het besef is gekomen dat hij gefaald heeft.

Het sociale milieu waarin de vrouw in het melodrama noodgedwongen opereert – meestal het gezin, bij uitstek het traditionele domein van de vrouw – beperkt haar handelen. De vrouw in de Hollywoodfilm mag natuurlijk ook niet actief handelen, hoewel zij die wens wel te kennen geeft, en het melodrama thematiseert in feite deze wens om te handelen. De grenzen van het toelaatbare zijn in het melodrama echter zo duidelijk omschreven dat haar handelingsvrijheid vrijwel miniem is, terwijl haar verlangen niet eens is gericht op dit sociale milieu zelf, maar slechts op het bereiken van haar persoonlijke geluk. De vrouwelijke hoofdpersoon wil dat haar omgeving voor haar een uitzondering maakt.

In de film noir is de handelingsvrijheid van het personage ogenschijnlijk groter. Dat heeft te maken met het feit dat het kriminele sociale milieu waarin hij uiteindelijk terecht komt aan minder strenge regels is onderworpen. Maar bovendien heeft dat te maken met het feit dat de man een actief handelende persoon moet blijven. Als in het melodrama de wens om te handelen wordt gethematiseerd, dan staat in de film noir juist de plicht tot handelen centraal.

Hij heeft geen grote idealen, de noir-held. Hij leidt het eenvoudige, alledaagse leven van een pompbediende (THE KILLERS, R. Siodmak, 1946; OUT OF THE PAST, J. Tourneur, 1947), een verzekeringsagent (DOUBLE INDEMNITY, B. Wilder, 1944) of hij wil een rustig leventje beginnen met zijn vriendin (DETOUR, E. Ulmer, 1945). Het uitgangspunt van de film noir is vreedzaam, idyllies soms (zoals in OUT OF THE PAST). Maar altijd wordt dit evenwicht, buiten de schuld van de noir-held om, verstoord en moet hij ongewild een omweg maken, zoals het in een van deze films heel letterlijk wordt uitgewerkt. In deze film, DETOUR, is de hoofdpersoon al liftend op weg naar zijn vriendin als het toeval wil dat zijn medereiziger overlijdt. De volgende dag pikt hij een liftster op die hem nog verder van zijn oorspronkelijke doel afbrengt. Toeval is het ook dat Johnny zijn oude vriendin Gilda ontmoet (GILDA, Ch. Vidor, 1946), evenals de ontmoeting tussen Frank en Cora (in THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, T. Garnett, 1946) louter op toevalligheid berust. Als bij toeval, ongewild, wordt hij gedwongen het traject van een ander te volgen en een pakt met de duivel te sluiten. Of, zoals Keyes in DOUBLE INDEMNITY zegt: *'They are on a trolly ride together and the last stop is the cemetery'*.

De toevallige ontmoeting is altijd rond een vrouw gecentreerd. Zij dringt zich als het ware op aan het blikveld van de noir held, zonder dat hij dat wil. De noir-held wordt verleid. Daardoor lijkt de femme fatale in de film noir zo'n actieve vrouw. Zij is niet alleen degene die verleidt, maar zij zet ook het vredige bestaan van de noir-held die in haar netten verstrikt dreigt te raken op zijn kop. In aanvang is de femme fatale inderdaad actief, maar haar aktiviteit mag niet te ver voeren, omdat anders de noir-held te passief wordt. Zo ver komt het echter niet. Al spoedig nadat het verlangen van de noir-held is opgewekt, wordt het gedrag van de vrouw passiever om hem de gelegenheid te geven handelend te kunnen optreden.

De handelingsvrijheid van de vrouw wordt beperkt, omdat zij zich reeds eerder met een andere man verbonden heeft, zoals in CRISS CROSS (R. Siodmak, 1948), GILDA, DOUBLE INDEMNITY en OUT OF THE PAST onder meer het geval is. Juist deze situatie biedt de noir-held ruimte tot handelen, want zijn verlangen kan alleen nog maar een uitweg vinden als de barrières die een koppeling in de weg staan, worden opgeruimd. Op dat moment is hij genoodzaakt de grenzen van het toelaatbare te overschrijden door de

wereld van de kriminaliteit binnen te treden. Zijn handelingen zijn vanaf dat moment slechts kriminele handelingen. *CRISS CROSS* is hiervan een mooi voorbeeld. Steve Thompson, die geldtransporten begeleidt, ontmoet bij toeval zijn ex-vrouw Anna, die van plan is te gaan trouwen met een onderwereldfiguur, Slim Dundee geheten. Steve kan Anna echter niet loslaten. Als zij in het huis van Dundee wordt betrappt, verzint Steve ter plekke het plan een overval te plegen op een geldtransport. Anna belooft Dundee te verlaten als Steve het geld eenmaal heeft. De rest van de film handelt dan ook over deze overval en de verwickelingen die daaruit voortvloeien.

Het verlangen van de noir-held is zo buitensporig dat het de grenzen van het toelaatbare overschrijdt. In ieder genre wordt het ontoelaatbare weer anders gedefinieerd. In het melodrama gaat het om een door het sociale milieu ontoelaatbaar geachte liefde, in de gangsterfilm daarentegen om een directe overtreding van de wet, terwijl in de horrorfilms de onmens, het monster, het excessieve vertegenwoordigt. De film noir definieert het toelaatbare, de Wet, op de manier van het melodrama én van de gangsterfilm: enerzijds rond een verboden liefde, anderzijds rond een konfrontatie met het legale gezag. In feite balanceert de film noir op een subtiel evenwicht tussen deze definities, een evenwicht waarin het grenzeloze verlangen de noir-held van een emotioneel plan op een actieplan brengt. Het actie-element, typies voor de gangsterfilm, vervult als het ware een substitutfunctie en dient het excessieve mannelijke verlangen, via een omweg, aanvaardbaar te maken, te temperen. Het emotioneel buitensporige verglijdt, lost zich op in de handeling.

De handeling in de film noir is altijd een schijnhandeling. De femme fatale verleidt, maar zij krijgt niet voldoende handelingsvrijheid om de noir-held op haar spoor te krijgen. De noir-held wordt verleid, maar om te voorkomen dat hij op het vrouwelijke traject komt en daarmee definitief tot passiviteit vervalt, wordt hem de mogelijkheid geboden in een ander register, dat van de handeling, actief op te treden. Maar ook dit lijken schijnhandelingen, want hij moet nu het traject van het noodlot volgen, dat de held steeds verder in de richting van zijn ondergang drijft. Zoals de held wordt verleid, zo wordt hij ook gehandeld.

Alsof zijn actieve gedrag nog eens extra onderstreept moet worden, doet de noir-held meestal zelf verslag van zijn wederwaardigheden. Vaak begint zijn verhaal op het moment dat de loop der gebeurtenissen reeds een fatale wending heeft genomen. Soms vertelt hij het verhaal aan een ander, soms alleen aan zichzelf. Maar altijd heeft het verhaal het karakter van een biecht, een bekentenis of beter, een rechtvaardiging. Daarbij gaat de noir-held natuurlijk nogal selectief te werk: door middel van flash-backs of een voice-over zien we de gebeurtenissen die hij belangrijk vindt, zoals hij ze

ziet. Wat op het spel staat is immers zijn mannelijkheid en hij zal dan ook zijn uiterste best doen, zijn passiviteit te verbloemen en zichzelf, althans uiterlijk, als een actief handelende persoon voor te stellen.

Eerder heb ik erop gewezen dat in de film noir elementen uit het melodrama en de gangsterfilm worden verenigd. Te veel nadruk op een van deze elementen zorgt ervoor dat de film ofwel in het traject van het melodrama ofwel in het traject van de gangsterfilm verglijdt. Dit moment wordt in de opvattingen waarin de film noir als een homogene visuele stijl wordt omschreven, echter helemaal over het hoofd gezien, waardoor het aantal films dat onder deze noemer kan worden gevangen, eindeloos uit te breiden is.

In *THE MALTESE FALCON* bijvoorbeeld zien we dat het aksent op de handeling ligt. De verhouding tussen Sam Spade en Brigid O'Shaughnessy krijgt in zoverre te weinig aandacht dat de vrouwelijke tegenspeelster niet wordt toegestaan in de emotionele belevingswereld van de man te treden. Spade's verhouding met O'Shaughnessy kenmerkt zich in het geheel niet door het ongeremde verlangen waardoor de traditionele noir-held gedwongen wordt dingen te doen die hij normaal niet zou doen. Spade doet gewoon zijn werk, zodat de afwikkeling van de handeling, het enigma van de 'Maltese Falcon', alle ruimte krijgt.

In *THE BIG SLEEP* (Howard Hawks, 1946) gebeurt eigenlijk het omgekeerde. De film stevent al vanaf het begin af op een koppeling van Philip Marlowe en Vivian Sternwood. De handeling wordt naar het einde toe, als de koppeling duidelijker begint te worden, steeds ondoorzichtiger en fungeert dan ook eerder als motivatie van de koppeling dan als substituut. Marlowe blijft permanent een actief handelende persoon in dit koppelingsproces, waardoor het onnodig wordt zijn passiviteit te verbergen door hem actief in een ander register op te voeren.

In *MILDRED PIERCE* (Michael Curtiz, 1945) daarentegen, wordt een bijna zuiver melodramatisch traject afgelegd. Mildred is haar saaie leven als burgerlijke huisvrouw beu en ziet geen kans haar dochter Veda de luxe te geven die zij haar toewent. Ze verlaat haar man Bert en begint, als zij Monte Beragon ontmoet, met zijn steun een restaurant. De zaken gaan voorspoedig totdat Mildred met Monte trouwt, die in korte tijd haar faillissement weet te bewerkstelligen. Mildred komt erachter dat Monte een verhouding heeft met Veda. Als Monte, om zich naar Mildred toe te verdedigen, Veda beledigt, schiet zij hem neer. De film begint met de moord op Beragon, waarna Mildred op het politiebureau in lange flash-backs het verhaal van haar leven vertelt. Als de politie-inspecteur uiteindelijk Veda als de dader van de moord heeft ontmaskerd – een moord die Mildred als een daad van zelfopoffering op zich wilde nemen – verlaten Mildred en haar ex-man Bert, wederom verzoend, het politiebureau. Ongetwijfeld zal

zij haar leven als huisvrouw hervatten, nu zij voor haar buitensporig actieve gedrag is gestraft. Pogingen van Mildred Pierce een vrouwelijke uitgave van Philip Marlowe of Sam Spade te maken zijn natuurlijk belachelijk.²² MILDRED PIERCE laat, zoals elk melodrama, zien dat een vrouw mag handelen, maar daarvoor uiteindelijk gestraft wordt. In de film noir daarentegen *moet* de man blijven handelen om hem niet van zijn mannelijkheid te beroven, ondanks het feit dat hij aan het einde van de film voor zijn daden wordt gestraft.

Wanneer de film noir op deze manier als een narratief traject wordt opgevat – een traject dat verre van volledig is uitgewerkt – houden we slechts een kleine kern van films over die tot dit genre gerekend kan worden. Een kern waaromheen we een groot aantal films kunnen groeperen waarin weliswaar elementen van dit traject voorkomen, maar die niet tot de eigenlijke film noir behoort.

In de film noir liggen natuurlijk meerdere trajecten besloten. In dit artikel heb ik één van die trajecten proberen te traceren.

Noten

1. E. Buscombe, 'Ideëën over het auteurschap', in: R. Eekhof, R. Visschedijk (red.), *Dageraad van een nieuwe cinema*. Cinemathema-reeks 5, 1983, p. 43.
2. De Hayes Code bestond uit een aantal richtlijnen, van zedelijke en morele aard, waarmee de regisseur rekening diende te houden. De Hayes Office werd in 1922 door Hollywood zelf opgericht op instigatie van allerlei religieuze groeperingen. Zo was het in de jaren dertig bijv. verboden een tweepersoons bed te tonen, ook al was het paar dat erin sliep, getrouwd. De Hayes Office oefende formeel geen censuur uit, maar de regisseurs lieten het wel uit hun hoofd deze richtlijnen te negeren.
3. A. Bazin, 'Over de auteurspolitiek', in: R. Eekhof, R. Visschedijk (red.), *Dageraad van een nieuwe cinema*, a.w., p. 31.
4. J. Kitses, *Horizons West*. Londen 1969; C. McArthur, *Underworld USA*. Londen 1972.
5. P. Willemen, 'Presentation', in: S. Neale, *Genre*. Londen 1983, p. 2.
6. C. McArthur, a.w., pp. 11-17.
7. E. Buscombe, 'The Idea of Genre', in: *Screen*, jrg. 11, nr. 2, 1970, pp. 33-45.
8. C. McArthur, a.w., p. 20; J. Kitses, a.w., p. 24; T. Ryall, 'The Notion of Genre', in: *Screen*, jrg. 11, nr. 2, 1970, p. 26; T. Ryall, 'Teaching through Genre', in: *Screen Education*, nr. 17, winter 1975/1976, p. 28.
9. C. McArthur, a.w., p. 18.
10. J. Kitses, a.w., p. 8.
11. Idem, p. 21.
12. E. Buscombe, 'The Idea of Genre', a.w., p. 38.
13. C. McArthur, a.w., p. 24.
14. S. Neale, *Genre*, a.w.



MILDRED PIERCE

15. A. Silver, E. Ward, *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*, New York 1979, p. 3.
16. S. Harvey, 'Women's place: the absent family of film noir', in: E.A. Kaplan (red.), *Women in film noir*, Londen 1980, p. 26.
17. A. Silver, E. Ward, a.w., p. 2.
18. Zie: P. Schrader, 'Notes on Film Noir', in *Film Comment*, jrg. 8, voorjaar 1972, p. 13; S. Harvey, a.w., pp. 22-23; J.A. Place, L.S. Peterson, 'Some Visual Motifs of Film Noir', in: *Film Comment*, jrg. 10, nr. 1, jan./febr. 1974, pp. 30-32.
19. J.A. Place, L.S. Peterson, a.w., pp. 30-32.
20. R. Durgnat, 'The Family Tree of Film Noir', in: *Film Comment*, jrg. 10, nr. 6, nov./dec. 1974, pp. 6-7.
21. Eric de Kuyper ziet dit proces van eenzaamheid naar tweezaamheid als een verschijnsel dat de gehele klassieke cinema structureert. De specificiteit van een genre hangt volgens hem af van de wijze, waarop dit proces plaatsvindt. E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*, Weesp 1984, p. 18. Ik ben echter van mening dat dit koppelingsproces in het ene genre dominant is (musical, melodrama), terwijl het in andere genres nauwelijks een rol speelt (zoals bijv. in de klassieke gangsterfilm, waar de opkomst en ondergang van de held slechts via de actie wordt gedemonstreerd).
22. Zie: A. Silver, E. Ward, a.w., p. 187.