

De film noir, een onmogelijk genre

DOUBLE INDEMNITY en RAW DEAL

Jan Simons

De film noir lijkt langzamerhand de *bête noir* van de filmkritiek en -theorie te zijn geworden. Te midden van de door Hollywood zo helder geformuleerde en van zulke herkenbare identifikatiemiddelen voorziene genres als de western, de musical, de comedy, de gangsterfilm en het melodrama, drijft de film noir de spot met elke poging tot omschrijving van dit korpus films, dat toch volgens een algemene konsensus onder één noemer kan worden samengebracht. Ook al kunnen de definitie van wat een western of een musical is, per auteur verschillen, over het aantal films en de films afzonderlijk die als western of musical kunnen worden aangeduid bestaat doorgaans weinig meningsverschil, en over films als *JOHNNY GUITAR* van Nicholas Ray (1953), die zich op het snijvlak van de western en het melodrama begeeft, zullen vele critici zich kunnen vinden in de kwalifikatie 'weird Freudian western', die Leslie Halliwell in zijn *Film Guide* deze film toedicht.¹

Anders wordt het wanneer een film als *ON DANGEROUS GROUNDS*, eveneens van Nicholas Ray (1952) moet worden ondergebracht. Halliwell, duidelijk geen liefhebber van Ray, noemt deze film een 'pretentious Hollywood *film noir* in the Gabin manner', waarmee hij waarschijnlijk bedoelt dat in deze film, die begint als een harde politiefilm maar waarin in het tweede deel het melodrama de overhand krijgt, de existentiële problematiek van de politieman die zijn vak en zijn bestaan moe is, naar zijn smaak te zeer domineert. 'Pretentious' omdat blijkbaar 'Hollywood' met 'Frankrijk' wordt gekombineerd, 'film noir' omdat *ON DANGEROUS GROUNDS* noch een politiefilm, noch een melodrama te noemen is. Eenzelfde onbehagen bekruipt Raymond Borde en Erienne Chaumeton in de eerste (en lange tijd enige) studie van dit genre met de omvang van een boek: *Panorama du Film Noir*, die *ON DANGEROUS GROUNDS* onderbrengen als bastaardafstamming van de legende van de 'flic pensant', resultaat van een ongelukkige

kruisbestuiving van de politiefilm met elementen van de film noir.² Alain Silver en Elizabeth Ward echter aarzelen niet om *ON DANGEROUS GROUNDS* zonder enige reserve in hun kompendium *Film Noir* op te nemen, terwijl Eric de Kuyper in zijn *Filmische hartstochten* schrijft dat Ray de film noir uitspeelt tegen het melodrama en omgekeerd: 'Ray gebruikt hier het ene genre om iets over het andere genre te vertellen.'³

ON DANGEROUS GROUNDS is evenzeer of evenmin als *JOHNNY GUITAR* een western of een melodrama is (een 'tegendraadse' western, in de woorden van Eric de Kuyper, 'alleen al omdat de westernheld een vrouw is... en de handeling zich rond een grote passie ontwikkelt'⁴), een politiefilm of een melodrama. Opvallend is echter, dat de term *film noir* in verband met de film van Ray door de meer traditionele auteurs wordt gebruikt om een twijfel omtrent de rubricering van deze film te maskeren: noch een politiefilm, noch een melodrama lijken Borde/Chaumeton en Halliwell te willen zeggen, *dus* een film noir. De propositie van Eric de Kuyper lijkt meer openingen te bieden; ook al behoeft ze wellicht enige nuancering: noch een politiefilm, noch een melodrama, maar een politiefilm én een melodrama, *dus* een film noir – een propositie die in het volgende naar aanleiding van een andere film uitgeprobeerd zal worden.

De term 'film noir' lijkt inderdaad in de meeste gevallen als een stoplap te worden gebruikt om zowel moeilijk klassificeerbare films als *ON DANGEROUS GROUNDS* onder te kunnen brengen (en talloze andere zoals *MILDRED PIERCE* van Michael Curtiz, 1945, of *CASABLANCA*, eveneens van Curtiz, 1942, een titel die ook menig noir-programma heeft gesierd) als om een omvattend korpus films onder te brengen, waarvan intuïtief de samenhang wordt gevoeld, maar waarvan tot op heden nog geen bevredigende positieve definitie is gegeven.

De definitie die Borde en Chaumeton van de film noir hebben gegeven die vooral het in hun ogen nagestreefde psychologische effect van deze films op de toeschouwer betreft, is eigenlijk niet werkelijk overstegen: 'de morele ambivalentie, het misdadige geweld en de tegenstrijdige complexiteit van de situaties en de drijfveren, komen samen om het publiek juist dat gevoel van angst en onzekerheid te geven, dat het specifieke kenmerk is van de film noir in onze dagen. Alle werken uit deze reeks vertonen een eenheid op affektief nivo: *de spanning die bij de toeschouwer ontstaat door het wegvallen van zijn psychologische referentiepunten*. De roeping van de film noir was het *scheppen van een specifiek onbehagen*.'⁵ Afgezien van het tautologiese karakter van deze definitie is ze bovendien zo algemeen en berust ze zo exclusief op het affektieve effect van deze films, dat zonder nadere specificering bezwaarlijk kan worden ingezien in welk opzicht de film noir zich onderscheidt van een genre als de horrorfilm bijvoorbeeld.

Ook in meer recente en zich op meer geavanceerde methodologische instrumenten beroepende analyses wordt de onzekerheid omtrent de definitie tot wezenselement van de definitie zelf verheven. In haar overigens knappe analyse van *GILDA* (Charles Vidor, 1946) stelt Mary Ann Doane dat de 'vertoebeling van de blik' basisvoorwaarde voor het 'betekenis-systeem' van de film noir is: 'De stijl van belichting impliceert een vertekening van een oorspronkelijk helder en leesbaar beeld en de daaruit voortvloeiende crisis van het zien. Daar de epistemologische hoeksteen van de klassieke tekst het diktum is: "het beeld liegt niet", neigt de film noir tot een flirt met de grenzen van het systeem, daar de garantie van zijn leesbaarheid vaak heen en weer slingert tussen een beeld dat meestal veel verbergt en een voice-over die niet altijd volledig geloofwaardig is.'⁶ Ook in deze 'epistemologische' benadering van de film noir blijft het psychologische effect van de 'onzekerheid' de hoeksteen van de definitie, zij het dat wordt getracht dit effect te relateren aan visuele kenmerken van de film noir.

Deze visuele kenmerken (clair-obscurbelichting, lage of hoge camera-hoeken, extreme close-ups) worden bijvoorbeeld ook als karakteristiek voor het genre opgevoerd in Sylvia Harvey's bijdrage aan de bundel *Women in Film Noir*: 'De definiërende omtrekken van deze groep films zijn het produkt van hetgeen abnormaal en dissonant is. En de dissonanten, het gevoel van desoriëntatie en onbehagen, zijn, daar ze vaak aanwezig zijn op het nivo van de plot en de thematische ontwikkeling, altijd, en dat is misschien nog belangrijker, een functie van de visuele stijl van deze groep films. Onevenwichtigheid is het produkt van een stijl, die wordt gekenmerkt door onuitgebalanceerde en vertekende kader-komposities, krachtige contrasten tussen licht en donker, het domineren van schaduwen en donkere gebieden binnen het kader, de visuele spanning die wordt geschapen door merkwaardige camera-hoeken enzovoort. Bovendien, in de film noirs zijn deze geforceerde komposities en hoeken niet louter verfraaiingen of retorische opbloeiels, maar ze vormen de semantische substantie van de film.' Waaraan Harvey onmiddellijk toevoegt: 'De visuele dissonanten, die kenmerkend zijn voor deze films, zijn het merkteken van die ideologische kontradikties die de historische kontekst vormen waarbinnen deze films zijn geproduceerd.'⁷

Ook in teksten die zich op strukturalisme, semiotiek en psychoanalyse beroepen, wordt het begrip 'film noir' als gegeven aanvaard en in het voetspoor van traditionele critici en theoretici geplaatst tussen het psychologische effect en de sociologische oorzaak, waarbij de visuele stijl de verbindende tussenschakel vormt. Dit is ook het geval in het handboek *Film Noir* van Silver en Ward, die wijselijk nalaten te verantwoorden waarom een film als *THE INVASION OF THE BODY SNATCHERS* van Don Siegel

(1956), eveneens vaak in verband gebracht met McCarthyïsme en spelend op een gevoel van toenemende onzekerheid bij het hoofdpersonage en de toeschouwers, niet in hun naslagwerk is opgenomen.

Dat het teruggrijpen op de historische, sociale en ideologische kontekst onvoldoende is om een genre te definiëren, wordt in *Women in Film Noir* weliswaar onderkend, doch het probleem wordt omzeild door in plaats van over 'genre' over 'movement' te spreken, welke dan wordt gekenmerkt door (alweer) 'een opmerkelijke homogene visuele stijl, waarmee deze (beweging) door de genres heenloopt' en die wijst op een 'gelijkelijk homogene kulturele houding' en slechts mogelijk is 'binnen een geïsoleerde periode, op een bijzondere plaats, als antwoord op een of andere nationale crisis'.⁸ Nu was het geenszins de opzet van dit boek een antwoord te geven op de al vanaf het moment dat de term werd uitgevonden actuele kwestie of de film noir nu al dan niet een 'genre' is, en zo ja, welke structurele kenmerken dit korpus dan verbindt. De invalshoek van *Women in Film Noir* is kenmerkend voor de hedendaagse belangstelling voor het verschijnsel: deze is in de eerste plaats ikonografies en ikonologies en concentreert zich op de 'visuele kenmerken' in functie van de beeldvorming van de vrouw of liever op de verbeelding van mannelijke seksuele fantasma's, waarvan de film noir inderdaad voorbeelden te over levert. De psychoanalyse, waarop men zich doorgaans beroept, fungeert hierbij als de onuitputtelijke bron van figuren en symbolen, die in de films aanwijsbaar zijn. Zo geeft bijvoorbeeld Ann West in een als 'tekstuele analyse' gepresenteerd artikel een uitvoerig extrakt uit Melanie Kleins verhandeling over kinderlijke angsten en fantasieën na het waarnemen van de oerscène, om deze rechtstreeks in verband te brengen met de beroemde scène voor het haaienbassin uit *THE LADY FROM SHANGHAI* (Orson Welles, 1947).⁹ Behalve dat de psychoanalyse aldus dezelfde functie gaat bekleden als de talloze 'droomboeken' waartegen Freud zich in het voorwoord van zijn *Traumdeutung* keert, en deze benaderingen noch met psychoanalyse noch met tekstuele analyse veel te maken hebben, zijn teksten als deze representatief voor het hedendaagse onderzoek naar de 'film noir', dat zich eerder op het nivo van de *interpretatie* en de *kritiek* plaatst, dan dat het zich bekommert om de analyse van de structuren en de mechanismen die aan de produktie van deze filmteksten ten grondslag liggen. Op het nivo van de interpretatie, die bovendien door de film noir vaak met schamteloze openhartigheid op een dienblad wordt aangereikt (vele 'tekstuele analyses' volstaan dan ook met het citeren van een treffende dialooglijn of de beschrijving van een presentatie van een 'femme fatale'), vindt men altijd betekenissen, nooit 'een theorie van de structuur en het functioneren van het discours', een theorie die de mogelijkheden van een genre schetst en de

bestaande werken 'als verwerkelijkte bijzondere gevallen' laat verschijnen, zoals T. Todorov het program van een poëtika schetst.¹⁰

In plaats van te spreken over psychologische effecten of te zoeken naar sociologische verklaringen, psychoanalytische interpretaties en ikonologische beschrijvingen, die een 'waarheid' over het als gegeven aanvaarde genre of 'movement' film noir zouden onthullen, moet de vraag worden gesteld of het mogelijk is een structuur te ontwerpen vanwaaruit de films uit het korpus dat als film noir te boek is komen te staan, met hun variaties en afwijkingen, kunnen worden afgeleid. Hoewel de grote verscheidenheid in inventarisaties van thema's, plots, stilistische kenmerken enzovoort met de daaruit voortvloeiende fluktueringen in de omvang van het korpus dat tot film noir wordt gerekend, niet bij voorbaat optimisties stemmen over het welslagen van een dergelijke onderneming, blijft het een simpel gegeven dat, ondanks de tegenstrijdige definities van de term, sinds het eind van de jaren veertig de notie 'film noir' een hardnekkig bestaan leidt en de intuïtieve consensus over het bestaan van een afzonderlijke groep van films die onder één noemer kunnen worden samengebracht, nooit is verdwenen. In plaats van uit het uitblijven van een bevredigende definitie van de film noir te konkluderen dat deze niet bestaat en een hersenspinsel van de filmkritiek is¹¹, kan men beter als uitgangspunt deze intuïtie serieus nemen.

Een 'bescheiden voorstel' voor een structurele definitie van de film noir heeft James Damico gedaan, die voor de film noir het volgende narratieve traject als karakteristiek voorstelt: 'Ofwel omdat hij door het toeval hiertoe is uitverkoren, ofwel omdat hij is gehoord voor een karwei dat in het bijzonder met haar te maken heeft, ontmoet een man, wiens levenservaring hem opvliend en vaak bitter heeft gestemd, een niet-onschuldige vrouw met dienovereenkomstig uiterlijk, tot wie hij seksueel, en noodlottig, wordt aangetrokken. Door deze aantrekkingskracht, ofwel omdat de vrouw hem daartoe aanzet, ofwel omdat het een natuurlijk gevolg is van hun verhouding, raakt de man zover dat hij een tweede man, met wie de vrouw ongelukkig of tegen haar wil verbonden is (meestal is hij haar echtgenoot of minnaar), bedriegt, poogt te vermoorden of feitelijk vermoordt, een daad die vaak leidt tot het verraad van de protagonist door de vrouw, maar in elk geval de soms metaforiese, en meestal letterlijke vernietiging met zich meebrengt van de vrouw, van de man met wie zij verbonden is, en vaak ook van de held zelf.'¹²

De voordelen van deze omschrijving van het narratieve traject dat aan de film noir ten grondslag zou liggen, zijn even evident als de nadelen ervan. Op het eerste gezicht lijkt deze schets een groot aantal film noirs te bestrijken, zoals *DOUBLE INDEMNITY* (Billy Wilder, 1944), *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (Tay Garnett, 1946), *THE LADY FROM SHANGHAI*.

GILDA (ook al komt men hier al in de problemen, omdat Johnny Farrell, de protagonist, eigenlijk niets 'doet' en noch Gilda, noch Johnny metafories of letterlijk hun ondergang vinden), DETOUR (Edgar Ulmer, 1945), enzovoort. Toch valt onmiddellijk op dat films die in vrijwel elk handboek en door vrijwel elke film liefhebber als hoogtepunten van de film noir worden bestempeld, THE MALTESE FALCON (John Huston, 1941) of THE BIG SLEEP (Howard Hawks, 1946) niet onder dit traject kunnen worden ondergebracht, evenmin als LAURA (Otto Preminger, 1944) MILDRED PIERCE, THE ASPHALT JUNGLE (John Huston, 1950) en strikt genomen ook RAW DEAL (Anthony Mann, 1948), de film waarop verder zal worden ingegaan. Als criterium voor de afbakening van het korpus noir-films druist James Damico's schema dus tegen de gangbare intuïtie omtrent de film noir in, omdat het een aantal algemeen als 'noir' erkende films uitsluit. Hoewel aan elke poging tot theoretische afbakening van een object de eis gesteld mag worden dat zij ook tegen de 'communis opinio' in moet durven gaan, funderst Damico zijn criterium niet, waardoor zijn omschrijving van het gebied 'film noir' een even arbitraire indruk maakt als het boek van Silver en Ward, dat bijvoorbeeld ook films als THE WRONG MAN (Alfred Hitchcock, 1956) of LEAVE HER TO HEAVEN (John M. Stahl, 1946) tot het genre rekent.

Het voornaamste bezwaar tegen Damico's 'modest proposal' is echter van methodologische aard: het traject dat hij schetst is in feite niets meer dan een op inductieve wijze verkregen en tot het uiterste minimum teruggebrachte samenvatting van de *inhoud* van (een tamelijk beperkt aantal en willekeurig gekozen) film noirs. Men kan vanuit (enkele) afzonderlijke films door samenvatting en abstraktie geraken tot dit narratieve traject, maar een omgekeerde weg is nauwelijks mogelijk, laat staan dat vanuit dit traject afwijkingen, varianten en de specifieke invulling die het traject in afzonderlijke films krijgt, begrepen kunnen worden, wat nu juist de eis is die aan elk beschrijvend en verklarend model gesteld mag worden. Damico's inductie leidt tot een reductie van het genre, maar niet tot uitbreiding van de kennis van de structuur en het functioneren van het type teksten dat inmiddels, al was het maar bij wijze van intuïtie en 'common sense', histories reeds is geïnstitutionaliseerd.

Nu lijkt de beperking van Damico's model, afgezien van zijn louter empirische benadering van de oppervlakte van de manifeste tekst, tevens samen te hangen met een optiese eenzijdigheid, die zijn empirisme noodzakelijk met zich meebrengt: hij tracht de film noir te definiëren vanuit enkele als hoogtepunten erkende films als DOUBLE INDEMNITY en THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, waarvan de verscheidenheid in zijn schema tot een algemene formule wordt teruggebracht, waardoor de meer 'perifere' films al bij voorbaat van zijn korpus lijken te zijn uitgesloten.

Het loont wellicht de moeite te onderzoeken in hoeverre een omgekeerde weg, of liever een vergelijking tussen een 'perifere' en op het eerste gezicht met de 'klassieke' film noir weinig gemeen hebbende film als RAW DEAL met DOUBLE INDEMNITY, de film die volgens sommigen de bloei-periode van de film noir inluidde¹³, tot meer inzicht in de structuur van de film noir kan leiden. Overigens beoogt het volgende geen 'tekstuele analyse' van RAW DEAL, noch een uitputtende structurele analyse: wat wordt voorgesteld is een schets van een mogelijke benadering van het 'genre'-probleem dat de film noir stelt, die op tal van punten methodologies en theoreties dient te worden uitgediept. Wat volgt is eveneens niet meer dan een 'modest proposal'.

RAW DEAL wordt zeker niet algemeen als een film noir beschouwd. Borde en Chaumeton rubriceren hem als een gangsterfilm die enkele noir-invloeden heeft ondergaan, en meer recent uitte Paul Petlewski in zijn analyse van deze film de veronderstelling, dat het slot, waarin Joe, de mannelijke hoofdpersoon van de film, een gewelddadige dood vindt, 'één van de redenen is waarom de film aanvankelijk (en ten onrechte) als film noir is geklassificeerd'.¹⁴

De film mist op het eerste gezicht dan ook de meeste, algemeen als typies voor de film noir beschouwde kenmerken. Het eerste verschil ten opzichte van de 'klassieke' film noir als DOUBLE INDEMNITY (die gemakshalve als 'klassiek' referentiepunt wordt genomen) is al bij het eerste beeld duidelijk: de voice-over is van een vrouw, Pat, hetgeen in een film noir uiterst zelden voorkomt. In een film als MILDRED PIERCE (waarvan de 'noir'-status dan ook omstreden is), wordt de voice-over van Joan Crawford genotiveerd door haar in te kaderen in een door een mannelijke politie-inspecteur geleid verhoor.¹⁵ Hoewel RAW DEAL de ontsnapping verhaalt van de gedetineerde Joe, die voor hij naar het buitenland vertrekt, een oude rekening met Rick, een gangsterleider, wil vereffenen, staat in de film een 'love'-story centraal: de driehoek Pat-Joe-Ann; het melodrama verdrijft de aktie in RAW DEAL letterlijk naar de achtergrond.¹⁶ De 'femme fatale' ontbreekt, evenals de met haar verbonden echtgenoot/minnaar en derhalve de gewelddadige eliminatie van dit 'derde wiel aan de wagen': bovendien speelt RAW DEAL voor het grootste deel op de *highway*, in bossen in idyllische avondschemer, in de bergen en aan het utopiese strand van de Pacific, in plaats van het stedelijk milieu waarin de meeste film noirs zich plegen af te spelen (films als DETOUR of THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE zijn eerder uitzonderingen die de regel bevestigen). En in tegenstelling tot films als DOUBLE INDEMNITY, THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, DETOUR, GUN CRAZY (Joseph Lewis, 1950) en HUMAN DESIRE (Fritz Lang, 1954), waarin altijd de heldin en soms, met haar, de mannelijke protagonist ten onder gaat, vindt



Pat



Pat/Claire Trevor



Ann/Marsha Hunt

in *RAW DEAL* alléén Joe de dood (zodat wat volgens Petlewski één van de redenen was om *RAW DEAL* als film noir te beschouwen, bij nader inzien juist tégen een dergelijke klassificering blijkt te pleiten).

Een ander verschil ten opzichte van de 'klassieke' film noir is ook, dat waar in deze laatste de mannelijke en vrouwelijke protagonist elkaar uiteindelijk óf niet óf slechts in de dood kunnen vinden (het slot van *GUN CRAZY* kan als emblematis worden beschouwd), Joe en Pat erin slagen het schip dat hen uit San Francisco zal voeren, te bereiken en Joe vrijwillig op het laatste moment dit schip verlaat, hiertoe aangezet door Pat, die vrijwillig Joe vertelt dat Ann in de handen van Rick gevallen is. Nog een verschil ten opzichte van het klassieke patroon is, dat waar in bijvoorbeeld *DOUBLE INDEMNITY* en *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* de verwerking van het verlangen tegelijkertijd een inbreuk op de 'patriarchale' Wet en de legale Wet betekent (de onwettige liefde leidt tot een misdaad, een moord, die een uitdaging van de Wet is¹⁷), in *RAW DEAL* de inbreuk op de wettelijke orde bestaat uit Joe's ontsnapping uit de gevangenis, die op het nivo van de geschiedenis niet is gerelateerd aan de amoureuze problematiek (zij het op een dieper nivo wel), terwijl evenmin feitelijk een inbreuk wordt gepleegd op de 'wettige' seksuele relaties: Joe stuurt Ann terug naar huis en verkiest met Pat de vrijheid. Bovendien triomfeert uiteindelijk niet de Wet over Joe, want de politie vist voortdurend achter het net, speelt nauwelijks

een rol in de film en vindt ook geen plaatsvervanger in de vorm van een verzekeringsinspekteur als Keyes in *DOUBLE INDEMNITY*. Weinig redenen al met al om *RAW DEAL* in het korpus van de film noir in te lijven.

Toch is de verleiding groot te testen of de opvallende omkering van het vertelperspektief niet gepaard gaat met een reeks verschuivingen die eveneens als 'omkeringen' ten opzichte van een film als *DOUBLE INDEMNITY* beschouwd kunnen worden. Wanneer zou blijken dat de verschillen van *RAW DEAL* ten opzichte van de 'klassieke' film noir niet willekeurig, maar *systematies* zouden zijn, met andere woorden in termen van *transformaties* geanalyseerd zouden kunnen worden, zou men juist via deze 'afwijkingen' niet alleen tot een verantwoording van de classificering van *RAW DEAL* als een film noir kunnen geraken (*RAW DEAL* zou immers structureel verband houden met *DOUBLE INDEMNITY*), maar bovenal tot een eerste ontwerp van de structuur en het functioneren van de film noir als 'genre'. *RAW DEAL* zou iets kunnen leren over het korpus films dat gewoonlijk film noir wordt genoemd, doordat de film van Anthony Mann een onverwacht licht op de structuur van de 'klassiekers' werpt, en zou bovendien tot een operationeler en dynamischer begrip van de structuur kunnen leiden dan het wat steriele en statiese traject dat James Damico schetste.

Zoals reeds opgemerkt springt het eerste opmerkelijke verschil tussen *DOUBLE INDEMNITY* en *RAW DEAL* onmiddellijk in het oor: de voice-over behoort in *DOUBLE INDEMNITY* aan een *man*, Walter Neff, in *RAW DEAL* aan Pat, een *vrouw*. Aan deze eerste tegenstelling hechten zich enkele andere. Zo is Walter Neff een *vrijgezel* (tijdens Phyllis' eerste bezoek aan zijn appartement wordt dat nog eens onderstreept als zij vraagt wie zijn woning schoonhoudt), maar is Pat al vele jaren *gekoppeld* aan Joe. Walter Neff *verover*t in het verloop van de film Phyllis Dietrichson, de echtgenote van Mr. Dietrichson, die hiertoe uit de weg geruimd moet worden. Pat daarentegen *ziet* in *RAW DEAL* *lijdzaam toe* hoe haar lover Joe zich geleidelijk bekend tot een andere vrouw. Pat maakt dus zelf deel uit van het koppel, in tegenstelling tot Neff, en ondergaat zelf een 'inbreuk' op haar verhouding, waar Neff een inbreuk op het huwelijk van de Dietrichsons pleegt. Een tegenstelling, die we met *aktief* (Neff) en *passief* (Pat) kunnen omschrijven.

Er is echter ook een overeenkomst: beiden erkennen aan het slot van de geschiedenis hun verlies en wel in de vorm van een bekentenis. De vorm van de bekentenis laat weer een onderscheid zien: Neff doet zijn bekentenis in de diktafoon van Keyes en wel in de vorm van de vertelling van de geschiedenis van *DOUBLE INDEMNITY*. Deze situatie motiveert zijn voice-over. Maar Pat doet een bekentenis *in* het verhaal van de film, en wel als Pat en Joe op het punt staan uit te varen op het schip in San Francisco en zij hem 'bekent' dat ze weet dat Ann in handen van Rick gevallen is. Haar 'beken-



Ann en Joe / Dennis O'Keefe

tenis' is dus geen voice-over, met andere woorden: de bekentenis van Neff is *extra-diëgeties* ten opzichte van de geschiedenis waarvan hij de verteller is, de bekentenis van Pat is *intra-diëgeties*, maakt deel uit van de geschiedenis.¹⁸ (Op de eigenaardigheid van de voice-over in *RAW DEAL* kom ik terug omdat ze te verklaren lijkt uit de structurele eigenaardigheden van *RAW DEAL*.)

Daarnaast is er een verschil in het traject dat beide 'vertellers' afleggen: Walter Neff begint aan de 'goede' kant van de wet en belandt in de kriminaliteit, maar Pat is van meet af aan verbonden met de sfeer van de *kriminaliteit* (ze zegt bijvoorbeeld als ze Joe in de gevangenis bezoekt, dat ze gestuurd is door Rick, de gangsterleider uit de film) en verlaat die niet werkelijk. Dit verschil in traject laat zich echter niet als een symmetries verschil benoemen; het ligt eerder in het onderscheid: *wel* een traject (in de zin van overgang van 'goed' naar 'kwaad' in het geval van Neff) en *geén* traject in het geval van Pat, een onderscheid dat samenhangt met de eerder geconstateerde oppositie *aktief* (Neff) versus *passief* (Pat).

Welnu, deze tegenstelling maakt een volgend onderscheid logies onvermijdelijk: waar in *DOUBLE INDEMNITY* Walter Neff zowel de verteller als de protagonist van de geschiedenis is, is Pat, die wel de voice-over toebedeeld krijgt (maar daarmee nog niet de vertelster is, dit is één van de eigenaardigheden van *RAW DEAL*, waarop ik terug moet komen), niet de protagoniste van de geschiedenis: dit wordt Joe. In tegenstelling tot de volstrekt *passieve* echtgenoten/lovers uit *DOUBLE INDEMNITY*, *THE POST-MAN ALWAYS RINGS TWICE*, *HUMAN DESIRE* bijvoorbeeld, die er slechts zijn om vermoord of terzijde geschoven te worden, is Joe in *RAW DEAL* het enige *aktieve* personage, niet alleen in de 'crime-story', zoals Petlewski stelt, maar ook in de *love-story*, omdat hij degene is die het traject aflegt van Pat naar Ann, ofwel van 'kriminaliteit' naar 'wet en orde' (de bijnaam die

Joe Ann tijdens hun vlucht uit de stad toedicht). Met Mr. Dietrichson uit DOUBLE INDEMNITY deelt hij de 'huwelijkse staat', doch in tegenstelling tot deze huisvader is Joe actief, een kenmerk dat hij deelt met Walter Neff, van wie hij zich echter weer onderscheidt door zijn 'gebondenheid' aan een vrouw en omdat hij niet de voice-over bezit.

Met Neff deelt Joe een traject, doch dit gaat in omgekeerde richting: Walter Neff gaat van 'orde' naar 'misdad', Joe van 'misdad' naar 'orde' (van Pat, evenals Joe opgegroeid in Corkscrew Alley, waar Rick heer en meester is, naar Ann, 'miss Law and Order'). Met Neff deelt Joe ook de aanleiding voor deze overgang: een vrouw. Maar is Phyllis Dietrichson in DOUBLE INDEMNITY de vrouw die aanzet tot misdad (moord op Mr. Dietrichson), in RAW DEAL tracht Ann Joe weer op het rechte pad te krijgen. Phyllis Dietrichson en Ann staan dus tegenover elkaar op de as *goed-slecht*. Nog een ander onderscheid bestaat er tussen de beide vrouwen. Phyllis Dietrichson neemt initiatief, verleidt Neff tot liefde en tot moord en is daadwerkelijk bij de uitvoering van de moord betrokken. Ann daarentegen is volstrekt *passief*: ze wordt 's nachts in haar slaapkamer door Joe overvallen en als willoos slachtoffer ontvoerd door Joe en zij het *contre coeur*, door Pat.

Deze rolverdeling laat nog een ander onderscheid zien. In DOUBLE INDEMNITY evenals in RAW DEAL wordt de mannelijke protagonist door een vrouw 'verleid'. Maar in DOUBLE INDEMNITY moet Walter Neff om Phyllis te verkrijgen Mr. Dietrichson vermoorden, terwijl het in RAW DEAL niet de man (Joe), maar de *vrouw* (Ann) is, die een daad van geweld moet plegen om de *man* voor zich te winnen. Ann schiet op Ricks helper als deze in de visserswinkel aan het strand Joe met een knuppel dreigt aan te vallen. Waar Walter Neff echter *moordt* om Phyllis te veroveren, wordt de daad van Ann precies omgekeerd gevaloriseerd als in de onmiddellijk cropvolgende scène Joe tegen Ann zegt: 'Je deed het om een mensenleven te redden', waarna zij elkaar kussen. En waar Walter Neff Phyllis Dietrichson doodt alvorens zichzelf dodelijk gewond bij Keyes aan te geven, *redt* Joe het leven van Ann, alvorens in haar armen te sterven.

Deze eerste inventarisatie van karakteristieken en tekstuele attributen van de personages (die ongetwijfeld verfijnd en verder uitgewerkt zou moeten worden), laat zien dat RAW DEAL, die op het eerste gezicht weinig met de 'klassieke' film noir van het type DOUBLE INDEMNITY gemeen leek te hebben, daar in tal van opzichten een exakte *omkering* van is. Om aan te tonen dat deze omkeringen mogelijk worden omdat het transformaties zijn vanuit wat men een 'basisstructuur' van de film noir zou kunnen noemen, zou studie van een uitgebreider korpus films met meer varianten noodzakelijk zijn. Het bloedleggen van deze omzettingen van slechts enkele en globale karakteristieken als goed/slecht, wel traject/geen traject, actief/



Walter Neff/Fred MacMurray en Phyllis Dietrichson/Barbara Stanwyck

passief, gekoppeld/niet gekoppeld, voice-over/geen voice-over in RAW DEAL en DOUBLE INDEMNITY is echter niet alleen interessant, omdat daarmee aangetoond wordt dat via deze omzettingen beide films tot eenzelfde grondstructuur kunnen worden herleid (hetgeen zou bevestigen dat beide van een verzameling teksten deel uitmaakt die 'genre' genoemd mag worden), maar vooral omdat RAW DEAL zo demonstreert welke *strukturele problemen* deze omzettingen tevens met zich meebrengen, die hun sporen nalaten in de tekst in de vorm van verschuivingen, aarzelingen en nauwelijks oplosbare problemen.¹⁹

Als in RAW DEAL eerder melodramatische elementen op de voorgrond lijken te staan (de 'love-story', de setting van bos-, berg- en strandlandschappen), dan kan dit niet worden verklaard uit het 'vrouwelijk perspectief', dat de film zou hebben gekozen door de voice-over aan Pat te verlenen en de geschiedenis vanuit haar *point of view* weer te geven, zoals Petlewski suggereert. De film lijkt aanvankelijk inderdaad al het mogelijke in het werk te stellen Pat tot het centrale personage te maken: haar voice-over, haar gezichtspunt vanwaaruit de nadering van de gevangenispoorten wordt gefilmd, haar reacties op hetgeen zij vluchtig waarneemt van de ontsnapping, worden centraal gesteld. Maar de positie van Pat blijkt al snel letterlijk onhoudbaar: haar bezit van de voice-over blijkt niet samen te

kunnen gaan met de passiviteit die de bovengeschetste omkering haar ten deel heeft doen vallen, zodat een splitsing tussen het subjeet van de voice-over en het subjeet van de 'handeling' noodzakelijk wordt. Niet Pat, maar Joe wordt de protagonist van het verhaal (zowel van de 'love-story', want ook daarin speelt Pat geen actieve rol, doch die van lijdzaam toeschouwer, als van de 'crime-story').

Pats passiviteit (het gaat hier om een structurele, een formele kwalificatie van haar positie in de verhaalstructuur, niet om een karakterologische of psychologische eigenschap, want vooral bij de ontsnapping betoont Pat zich ondernemend en actief) ontnemt haar de mogelijkheid tot het afleggen van een traject; dat valt aan Joe toe, die deze positie deelt met Walter Neff uit *DOUBLE INDEMNITY* (met wie hij op andere punten echter weer contrasteert: Joe heeft géén voice-over, Joe is 'gebonden'). Het traject van Joe verloopt echter in tegengestelde richting aan dat van Neff: van slecht naar goed. Welnu: is de positie van Pat eigenlijk al onmogelijk, die van Joe zal zo mogelijk nog minder houdbaar blijken. Immers, het traject van Walter Neff verloopt van 'goed' naar 'krimineel' en in dit traject worden de konfrontatie met de Wet en de verleiding door Phyllis Dietrichson nauw met elkaar verbonden: om Phyllis Dietrichson te veroveren moet de man uit de weg worden geruimd, zodat de vervulling van het 'onwettige' verlangen naar de echtgenote van een andere man *tegelijk* een uitdaging van de juridische Wet betekent, in *DOUBLE INDEMNITY* belichaamd door Keyes, een man (zoals in *alle* film noirs de Wet door een man wordt vertegenwoordigd). Joe's traject en Joe's positie is echter precies omgekeerd: hij vertrekt vanuit de misdaad (hij ontsnapt aan de Wet, geholpen door Rick die 'twee poorten voor hem heeft opengezet') en bijgestaan door Pat, zijn levensgezellin uit Corkscrew Alley, en belandt uiteindelijk aan de 'goede' kant, in de armen van Ann, die niet toevallig Miss Law and Order wordt genoemd.

RAW DEAL is waarschijnlijk de enige film noir waarin door het spel van de omkeringen de vertegenwoordiging van de Wet aan een vrouw toevalt. Ann is het tegengestelde van de fameuze 'femme fatale' uit de film noir, die op het vlak van de seksuele betrekkingen en op het vlak van de legaliteit in films als *DOUBLE INDEMNITY* en *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* ten opzichte van de held de *andere kant*, de *tegenpool* van de Wet vertegenwoordigt. Walter Neff ziet zich geplaagd voor een keus tussen Keyes en Phyllis Dietrichson (het latent homoseksuele spel met de aansteker en de sigaretten wijst hierop²⁹), en niet toevallig wordt in *DOUBLE INDEMNITY* onmiddellijk nadat Neff in zijn appartement Phyllis heeft beloofd: 'I'll help you, baby', gesneden naar het verzekeringskantoor, waar Neff zijn bekentenis insprekt in Keyes' diktafoon en zegt dat hij al jaren zon op een mogelijkheid de verzekeringsmaatschappij, in casu Keyes, de 'claimsinvestigator',



Keyes/Edward G. Robinson en Neff

op te lichten. ('Want in dit vak moet je op alle mogelijke truuks zijn voorbereid', zo voegt hij eraan toe: een fraaie loochening!). De keus voor Phyllis betekent tegelijk de uitdaging van Keyes, van de Wet.

In RAW DEAL echter betekent voor Joe een keus voor Ann een verzoening met de Wet, met de 'Law and Order', doch doet zich onmiddellijk het probleem voor dat een keus voor Ann een verraad van Pat, zijn 'wettige' of 'huwelijkse' partner zou inhouden. De film dreigt op een dood spoor te raken, want er is een onoplosbaar dilemma: ofwel de 'patriarchale wet' (Jenkins) respekteren, maar dat betekent een verraad aan de 'Law and Order', ofwel voor deze laatste kiezen, doch dat betekent overtreding van de eerstgenoemde orde van wettelijkheid. Evenmin als Joe ooit tegen Pat heeft gezegd dat hij van haar hield (dat zou een leugen zijn), kan hij Ann zijn liefde bekennen (dat zou verraad betekenen), en de scène die onmiddellijk op de kus van Joe en Ann volgt, is illustratief voor het dilemma waar RAW DEAL beland is: de beide vrouwen worden op een weg langs het strand, alsof het de ruil van krijgsgevangenen betrof, tegen elkaar uitgewisseld: ze zijn voor Joe inwisselbaar geworden omdat hij ze noch beiden kan bezitten, noch voor de één kan kiezen zonder de ander te verraden, wat tevens impliceert dat hij evenmin de één kan bezitten zonder de ander te vergeten. Dit probleem kan alleen worden opgelost door de dood van Joe.

Ook de positie van Ann is in het spel van de omkeringen problematies

geworden: niet alleen is zij passief (in tegenstelling tot Phyllis Dietrichson), maar als de (onmogelijke) draagster van de Wet (ze is assistente van Joe's advocaat, ze herinnert Joe voortdurend aan diens 'goede' jeugd, toen hij op achtjarige leeftijd een aantal kinderen uit een brand gered heeft – overigens een mooi object voor analyse: de symboliek van het vuur in RAW DEAL – en, zoals al meermalen gesteld, ze wordt 'miss Law and Order' genoemd) is zij verstoken van alle middelen waarmee de 'femme fatale' de mannelijke held verleidt. Hoe nu Joe toch te doen bezwijken voor Anns aantrekkingskracht, is één van de grote problemen waarvoor RAW DEAL komt te staan. Het spel der omkeringen biedt een uitweg: niet zozeer omdat tegenover de grove, maar door ironie enigszins verzwakte toenaderingspogingen van Neff in DOUBLE INDEMNITY enkele agressieve handelingen van Joe ten opzichte van Ann staan, maar omdat – heel konsekwent – Ann een stap in de richting van de 'kriminele sfeer' van Joe moet maken, zoals Walter Neff om Phyllis te verkrijgen een stap in háár richting moet doen door Dietrichson te vermoorden. Ann schiet op Ricks helper, doch hoezeer de omkeringen hier dwingen tot een *tour de force*, blijkt als Joe in de volgende (liefdes)-scène deze daad interpreteert als het tegenovergestelde van moord. Ook hier overigens een fraaie omkering: onmiddellijk na de moord in DOUBLE INDEMNITY weigert de auto waarin Neff en Phyllis willen weggrijden, te starten; het 'marcheert' niet meer tussen hen (Billy Wilder heeft met Lubitsch gewerkt, en men weet welke rol machines en mechanismen als toespelingen op amoureuze verhoudingen bij Lubitsch hebben!). Na het schot van Ann volgt de eerste liefdeskus tussen Joe en Ann. Ann gaat in een duizelingwekkend tempo van 'goed' naar 'kwaad', althans 'niet-goed', om vervolgens weer op de 'goede' plaats gezet te worden.

Het grootste probleem wordt echter opgeroepen doordat de vertegenwoordiging van de Wet in RAW DEAL wordt verdeeld over de beide vrouwen. (Pat de 'patriarchale wet', Ann de legale wet) en daarmee *binnen* de driehoek Pat-Joe-Ann komt te liggen, terwijl in DOUBLE INDEMNITY en de 'klassieke' film noir het koppel op de beide registers van de wettelijkheid *tegenover* de Wet komt te staan, die als 'derde term' intervenueert en triomfeert. Niet het 'vrouwelijk perspectief' van Pat maakt dat RAW DEAL een melodramatische kleuring krijgt, maar precies de *strukturele omkering*, die de vraagstukken van goed/slecht, van wettigheid en verlangen als een onoplosbaar dilemma doen samenvallen met de keuze Pat of Ann. Dit verklaart ook de omkering in de setting waarin RAW DEAL zich afspeelt: in tegenstelling tot de achtergrond van DOUBLE INDEMNITY (die stedelijk en mondain is, veel interieurs kent, gekleurd door het 'verlangen' van Phyllis en Walter Neff – de visuele stijl!) is die landelijk en idyllies, kent veel buitenopnamen, die echter vaak, zoals het bos in avondschemer, in een wagneriaanse ondergangsstemming gedompeld worden.

De problematiek van de film ligt geheel binnen de driehoek. Voor de Wet in de meer traditionele zin is in *RAW DEAL* nauwelijks of geen plaats. Voortdurend wordt geprobeerd de politie een plaats in de film te geven, doch die wordt steeds op een dwaalspoor gebracht en vist zo achter het net. Het slotbeeld toont dan ook geen triomferende drager van het Gezag, van de Law and Order, maar de verslagen, bij de dood van Joe toeziende Pat en Ann. Waar in een film als *DOUBLE INDEMNITY* juist de uitdaging van de Wet een omstandige demonstratie van de wijze waarop de misdaad wordt gepleegd, noodzakelijk maakt om te bewijzen dat de uiteindelijke overwinning van Law and Order niet het gevolg is van een nalatigheid van het kriminele koppel, maar een onvermijdelijke noodzaak²¹, wordt in *RAW DEAL* bijvoorbeeld de ontsnapping vanuit het gezichtspunt van Ann verteld en niets over de ongetwijfeld ingenieuze techniek ervan meegedeeld. Slechts éénmaal wordt getoond hoe de politie achter een verkeerde auto wordt aangestuurd; daarna volgen enkel opnamen van op landkaarten turende politie-agenten.

De Wet kan in *RAW DEAL* niet dan met de grootste moeite worden ondergebracht: de 'love-story' en de 'crime-story', die in *DOUBLE INDEMNITY* op volmaakte wijze samengaan en elkaar vooronderstellen, werken elkaar in *RAW DEAL* op hopeloze wijze tegen. Ook de episodes met Rick blijven uiterlijk aan de werkelijke problematiek en vormen een zelfstandig verhaal. Pas aan het slot krijgt het enig verband met de ontwikkelingen in de driehoek Joe-Pat-Ann, wanneer het dilemma dat in de scène van de uitwisseling van de vrouwen werd verbeeld, tot een oplossing moet worden gebracht. Eigenlijk is er geen oplossing, omdat de dood van Joe een eliminering en geen oplossing van het dilemma inhoudt.

De omkering van de posities, eigenschappen en kenmerken die tussen *DOUBLE INDEMNITY* en *RAW DEAL* heeft plaatsgevonden, hebben een aantal structureel onoplosbare problemen gekreëerd en van *RAW DEAL* een onmogelijke film gemaakt (dat wil zeggen op een logies en structureel, niet op een estheties nivo). De omkering betekent vooral dat in *RAW DEAL* de 'love-story', de melodramatische elementen, op de voorgrond treden, ten koste van de 'crime-story', die in *RAW DEAL* dan ook bijna niet ondergebracht kan worden. Het resultaat hiervan is een inkoherentie in de film: door de structurele en logiese problemen die de omkering met zich meebrengt, slaagt hij er niet in de 'crime'- en de 'love-story' met elkaar te verbinden. Deze inkoherentie nu wordt het duidelijkst gedemonstreerd door de voice-over.

De voice-over in *DOUBLE INDEMNITY* vervult een in detektive-verhalen klassieke functie: zij levert in haar vertelling de elementen en hun ordening die de geschiedenis begrijpelijk maakt, waarvan de aan het begin van het verhaal gekonstateerde inbreuk op het normale (in dit geval het gewond

zijn van Walter Neff) het resultaat is. De voice-over in DOUBLE INDEMNITY fungeert zo als de garantie van de uiteindelijke coherentie van de geschiedenis. Meer nog: omdat Neff zijn verhaal doet in de vorm van een bekentenis aan Keyes, de drager van de Wet, is bij voorbaat verzekerd dat het verhaal van Neff zich uiteindelijk zal plooiën naar de eisen van deze Wet.

Maar tot wie richt Pat zich in RAW DEAL? Wat is haar plaats ten opzichte van deze geschiedenis of in deze geschiedenis? De onmogelijke positie van Pat valt ook af te lezen uit de onzekerheden in de voice-over, die immers voortdurend aarzelt tussen de tegenwoordige tijd en de verleden tijd, tussen een positie ten opzichte van de geschiedenis en een positie in de geschiedenis. Haar voice-over vertoont de instabiliteit van een dagdroom: een mijneren over een verleden tijd geworden gebeurtenis die *herbeleefd* wil worden. Waar Pats onmogelijke (strukturele) positie er uiteindelijk toe leidt dat de film, ondanks alle inspanningen in het begin, er niet in slaagt Pat tot de protagoniste van de geschiedenis te maken, zo ook slaagt de film er niet in zich vanuit haar perspectief te laten vertellen.

RAW DEAL kent ook zijn *pot au noir*²²: nadat in de eerste beelden de voice-over van Pat de situatie en de op handen zijnde ontsnapping heeft uitgelegd, valt er plots een gat in de coherentie, wordt de helderheid vertroebeld. Als Pat de spreekkamer wil binnengaan om Joe te treffen, wordt ze tegengehouden met de mededeling dat er een andere vrouw bij Joe op bezoek is. Pat gaat weer zitten, haar profiel verschijnt extreem close in beeld als om het gekozen perspectief van de film nog eens te onderstrepen, en snijdt vervolgens onmiddellijk over naar de spreekkamer waar we Joe en Ann tegenover elkaar zien zitten: een groter breuk met de beginbeelden lijkt niet denkbaar. Niet alleen de verwachtingen van Pat worden grondig verstoord, haar verwarring lijkt eerder te worden gebruikt om de plotse overgang te motiveren en een andere breuk te maskeren: het gehele 'vertelperspectief' wordt gewijzigd, de voice-over (in de eerste beelden sprekend in de tegenwoordige tijd) wordt buiten spel gezet, de coherentie verstoord. Dit geldt eveneens voor de scènes met Rick, de scènes van de kaartlezende politie-agenten, de scène waarin Joe Ann op grove wijze een kus afdwingt terwijl Pat met een verstuikte enkel in de berghut ligt, of de scène waarin Ann het reddende schot lost en de daaropvolgende 'liefdesscène' tussen Joe en Ann. Het zijn scènes die zich alle op gewelddadige wijze, ten koste van de coherentie van de voice-over, een plaats in de film bevechten. Alsof de voice-over niets anders wil zeggen dan dat RAW DEAL een onmogelijke film is, die niet verteld kan worden...

In zijn onmogelijkheid werpt RAW DEAL toch een verhelderend licht op de 'klassieke' film noir als DOUBLE INDEMNITY. Door het spel met de omkeringen is RAW DEAL als het ware de binnenste-buiten gekeerde hand-

schoen die demonstreert uit welke bestanddelen het gladde uiterlijk van de buitenkant is samengesteld. RAW DEAL laat zien dat de minder zichtbare zijde van de film noir de 'love-story' is, die in de klassieke film noir de achtergrond van de 'crime-story' vormt en daarmee schijnbaar naadloos versmolten is. Er is een omkering voor nodig om te demonstreren dat de film noir in feite een legering van twee elkaar vreemde materialen is.

De omkering maakt van RAW DEAL in de eerste plaats een melodrama met een logies onoplosbaar dilemma, dat bovendien, gezien de passiviteit van twee polen van de driehoek die door de hoofdpersonages wordt gevormd, voortdurend bloot staat aan het gevaar van *stasis*, van gebrek aan voortgang. In de driehoeksproblematiek is geen plaats voor de 'crime-story', ze kan er niet in worden ondergebracht. Voor de film is ze echter niet zonder functie: de klopjacht van de politie dwingt de drie voortdurend zich te verplaatsen en zet ze aan tot handeling. Met andere woorden: de functie van de crime-story is juist het gevaar van *stasis* te bezweren en de film 'op gang' te houden.

De konklusie lijkt gewettigd dat de 'klassieke' film noir in zoverre een omkering van de verhouding tussen melodrama en crime-story te zien geeft, dat de crime-story (in tegenstelling tot in RAW DEAL) de love-story overheerst en als het ware maskeert. De film noir zou een *verloochend melodrama* zijn, dat de dilemma's, onmogelijkheden en vooral de inkoherentie die uit RAW DEAL afleesbaar wordt, slechts weet te vermijden voor zover in een specifieke, logiese en structurele konstellatie de problematieken rond de beide ordes van wettelijkheid (patriarchaal en juridies, verlangen en misdaad) gekoppeld zijn in een traject waarin de bevrediging van een onwettig verlangen samengaat met een overtreding van de juridiese wet en waarin de verliefdheid kan worden omgezet in actie, of meer precies, in misdaad.

Men zou de film noir de film van de 'verloochende verliefdheid' kunnen noemen, wat de film noir tot een typies *mannelijk* melodrama maakt. De verliefdheid immers 'vervrouwelijkt' de man²³, de actie van de misdaad en de misleiding van de wet helpt deze 'vervrouwelijking' te maskeren, of liever, te loochenen. Bovendien helpt de actie de mannelijke held om het vrouwelijke van zijn antagonist te loochenen: zij wordt een partner in de misdaad. Is niet juist typerend voor de film noir dat de held slechts een relatie zoekt met een vrouw wanneer zij haar 'wettelijke' vrouwelijke status wenst op te geven (het dodelijk saai huishouden dat in DOUBLE INDEMNITY wordt geschetst, een leven waarin Phyllis slechts 'sits and knits'), zich actief en initiatiefrijk betoont, wanneer zij zich 'vermannelijkt', dus wanneer met de hulp van deze vrouw het sekseverschil kan worden geloochend? Misschien is daarom de film noir wel het bewijs bij uitstek voor Barthes' vermoeden dat het ontdekken van de kunst van het

vertellen en de ontdekking van Oedipus op hetzelfde moment plaatsvinden: de noir-helden lijken het verhaal-vertellen pas te leren tegenover een symboliese vader, op het moment dat de loochening niet meer houdbaar is.

De film noir als het drama van de loochening, of de loochening van het melodrama: een bastaard van een onmogelijke verbinding van melodrama en crime-story. Onder deze gezichtshoek lijkt het mogelijk een structuur en een funktionieren van de film noir bloot te leggen vanwaaruit ook films als *THE MALTESE FALCON* en *THE BIG SLEEP* zouden kunnen worden beschreven. Want ook de laatste, al heeft deze op het eerste gezicht met *DOUBLE INDEMNITY* op het vlak van de plot en het 'traject' van de protagonisten weinig gemeen, doet zich voor als een 'hard-boiled detective' met geen ander doel dan een love-story te vertellen, zoals Peter Delpout heeft gedemonstreerd.²⁴

RAW DEAL levert nog een interessante konklusie op: de structurele omkering van een film noir, die kan worden opgevat als een mannelijk melodrama, levert in alle duidelijkheid geen *vrouwelijk* melodrama op, maar een eigenlijk onmogelijke film. Ook het 'vrouwelijke' melodrama zou via 'omkering' geen film noir, of een 'mannelijk' melodrama opleveren, maar naar alle waarschijnlijkheid eerder een *comedy* (denk bijvoorbeeld aan *screw-ballcomedy's*). Het mannelijke en het vrouwelijke imaginaire, het mannelijke en het vrouwelijke register van de verliefdheid verhouden zich niet symmetries of komplementair tegen over elkaar, blijken niet met elkaar te kommuniseren. En is het niet dit eeuwige misverstand waaraan de helden en heldinnen van de film noir ten onder gaan?

Noten

1. Halliwell's *Film Guide*. Londen 1981³.
2. R. Borde en E. Chaumeton, *Panorama du Film Noir Américain*. Parijs 1955, p. 123.
3. A. Silver, E. Ward (red.), *Film Noir. Encyclopedic reference to the American style*. New York 1979; E. de Kuyper, *Filmische hartstochten*. Weesp 1984, p. 45.
4. E. de Kuyper, a.w., p. 103.
5. Borde en Chaumeton, a.w., p. 15.
6. M.A. Doane, 'GILDA: Epistemology as striptease', in: *Camera Obscura* 11, 1983, p. 11.
7. Sylvia Harvey, 'Woman's place: the absent family of film noir', in: E. Ann Kaplan (red.), *Women in film noir*. Londen 1981, pp. 22-23.
8. Janey Place, 'Women in film noir', in: E.A. Kaplan (red.), *Women in film noir*, a.w., p. 39.
9. A. West, 'A textual analysis of *THE LADY FROM SHANGHAI*', in: *Enditic*, jrg. 5, nr. 2/jrg. 6, nr. 1, herfst 1981/lente 1982, pp. 90-97.
10. T. Todorov, *Poétique*. Parijs 1968, p. 20.

11. Zie bijvoorbeeld Rob du Mée, 'Film noir, wat is dat eigenlijk?', in: *Jaarboek Film 1984*. Weesp 1984, pp. 21-31.
12. James Damico, 'Film noir, a modest proposal', in *Film Reader* 3, 1978, p. 54.
13. Zie bijvoorbeeld Borde en Chaumeton, die echter de aantekening maken, dat voor het Europese publiek, dat pas enige jaren na de oorlog met deze Amerikaanse films geconfronteerd werd, de chronologie van kennismaking enigszins dooreengeklutst was.
14. Paul Petlewski, 'Complication of narrative in the genre film', in *Film Criticism*, vol. IV, nr. 1, herfst 1979, p. 23.
15. Zie voor een analyse van de 'dubbelzinnigheid' van deze film: Pam Cook, 'Duplicity in MILDRED PIERCE', in: E.A. Kaplan (red.), *Women in film noir*, a.w., pp. 68-82.
16. Zie ook: F. Krutnik, 'Heroïes fatalisme en visueel delirium. RAW DEAL en de film noir', in deze uitgave pp. 124-143.
17. Zie voor het onderscheid tussen beide vormen van legaliteit: S. Jenkins, 'Lang, Fear and Desire', in: S. Jenkins, *Fritz Lang. The image and the Look*. Londen 1981.
18. Zie voor deze begrippen: G. Genette, 'Discours du récit', in: *Figures III*. Parijs 1972, pp. 255 e.v.
19. P. Petlewski, a.w. (zie noot 14).
20. Zie Claire Johnston, 'DOUBT E INDEMNITY', in deze uitgave pp. 144-157.
21. T. Todorov, *Poétique de la prose*. Parijs 1971, pp. 1-19: 'Typologie du roman policier'.
22. Zie Marc Vernet, 'De filmiese transactie', in deze uitgave pp. 52-66.
23. Zie E. de Kuyper, *Filmische hartstochten*, a.w., hfdst. 2.
24. P. Delpout, 'Het realisme en THE BIG SLEEP', in: *Seminar semiotiek van de film*. Nijmegen 1980, pp. 141-168.