

De filmiese transaktie

Marc Vernet

We beginnen met onze bevreemding uit te spreken en stellen een vraag: waarom vangen films die als *film noir* bekend staan in een fluweelachtige stemming aan, waarom worden de aangename tekens tijdens de eerste minuten verveelvoudigd? Doorgaans wordt de film noir als opvallend hard en extra gewelddadig gekenschetst. Aan welke paradoxale noodzaak is hij onderhevig als hij aanvankelijk soepel en zacht op gang komt? Deze paradox is natuurlijk betrekkelijk en al vanaf de eerste beelden ontdek je de kenmerken van de film noir. Maar worden ze zichtbaar, dan gaan ze als het ware verloren in een geruststellend tafereel dat niet te vergelijken is met het vervolg – dat trouwens niet erg lang op zich laat wachten. Nauwelijks heeft de toeschouwer de aangename kant van de situatie waargenomen, of hij bemerkt dat hij in geraas en woede ten onder gaat.

Dit wisselbad van aangenaam en onaangenaam wordt niet alleen verklaard door het dramatische belang van het contrast. Zowel wat betreft de suspense als de toeschouwer speelt er zich nog iets anders af.

1. De opstelling (*La mise en place*)

Het gaat hier om zes films¹: *THE MALTESE FALCON* (John Huston, 1941), *DOUBLE INDEMNITY* (Billy Wilder, 1944), *THE BIG SLEEP* (Howard Hawks, 1946), *THE LADY FROM SHANGHAI* (Orson Welles, 1947), *OUT OF THE PAST* (Jacques Tourneur, 1947) en *THE ENFORCER* (Raoul Walsh², 1950). Ze beginnen met een massa fonkelende tekens die op rust duiden en stukje bij beetje een tafereel vormen dat vanuit het gezichtspunt van het verhaal coherent en voor de toeschouwer tegelijk aangenaam is.

Spade (*THE MALTESE FALCON*) is druk bezig een sigaret te rollen als Miss Wonderly binnenkomt, een oppassend meisje wier ouders een plezierreisje

naar de Hawaï-eilanden maken. Zijn handen in zijn zakken slentert O'Hara op zekere avond in een park (*THE LADY FROM SHANGHAI*) als hij een onbekende schone ontmoet, die mijmerend in een rijtuigje zit, deinend op de tred van het paard. Op een goede middag klopt Neff (*DOUBLE INDEMNITY*) aan de deur van een weelderige villa en onderbreekt zo het zonnebad van de jeugdige Mrs. Dietrichson. De held uit *OUT OF THE PAST* laat zijn benzinstation in een provinciestedje een ogenblik in de steek om aan de rivieroever zijn blonde verloofde te ontmoeten. Generaal Sternwood (*THE BIG SLEEP*), een statige grijsaard, had het einde van zijn dagen graag rustig in zijn luxueuze woning willen doorbrengen, omringd door zijn twee dochters die hij van een ledig en rijk bestaan verzekert. De uitgangssituatie van *THE ENFORCER* is bepaald niet dezelfde, maar de handeling speelt zich binnen het hoofdburo van politie af en dat laat genoegzaam zien dat men zich al dadelijk aan de kant van de orde en de stille kracht opstelt.

Tegen deze achtergrond van indolentie en serene gemoedsrust worden de eerste relaties tussen de personages geweven en de noodzakelijke ingrediënten voor het begin van de intrige zichtbaar. Het aanvangsschema is vaak hetzelfde en niet echt nieuw: het opmaken van het kontrakt, zoals Propp dat naar aanleiding van het russiese sprookje omschreef – iemand (de zender) vraagt de held om hulp en belooft hem een beloning.

De belangrijkste functie van het kontrakt is de positie van beide kontraktanten nauwkeurig af te bakenen en de relaties die hen verbinden definitief te regelen. De film verdeelt dan ook duidelijk de attributen van elk personage. Zo wordt de zwakke positie van het slachtoffer en de zender³ door leeftijd, geslacht, gebrek aan verantwoordelijkheidsgevoel of kleding onderstreept. Generaal Sternwood (*THE BIG SLEEP*) is invalide, een van zijn dochters lijkt nimmer de jaren des ondersheids te zullen bereiken, terwijl de andere in haar tegenspraken verstrikt raakt. Miss Wonderly (*THE MALTESE FALCON*), die een wat uit de tijd zijnde bevalligheid toont en onhandige bewegingen inaakt, loopt verloren in San Francisco, waar ze heel alleen haar jongere zus uit de klauwen van een onbetrouwbaar sujet is komen redden. De jonge wandelaarster uit *THE LADY FROM SHANGHAI* vermag, strikt genomen, niets tegen de bende straatjongens die haar plotseeling mishandelen. Mrs. Dietrichson wordt verrast en heeft moeite haar naaktheid te verbergen (*DOUBLE INDEMNITY*). Wat Rico (*THE ENFORCER*) betreft, in zijn hemdsmouwen lijkt hij door een onberedeneerde angst verdoofd.

Over de kracht en de ervaring van de held bestaat daarentegen geen enkele twijfel. Marlowe heeft bij de politie getoond wat hij waard is: zonder moeite redde hij zich uit gevaarlijke en moeilijke zaken (*THE BIG SLEEP*); het is duidelijk dat het geen type is dat zich iets wijs laat maken. De geblaseerde Spade ziet enkel routine in de zaak die Miss Wonderly hem

voorlegt. De zeeman O'Hara heeft zo'n beetje over heel de wereld gezworven (THE LADY FROM SHANGHAI): hij weet van zijn vuisten gebruik te maken en zo nodig van een revolver. De ervaring van de inspecteur uit THE ENFORCER blijkt met de macht en doeltreffendheid van heel het politie-apparaat gepaard te gaan.

Vanuit deze duidelijk afgebakende posities zal de ontmoeting tussen de held en het slachtoffer een hele reeks uitwisselingen inluiden. Allereerst verveelt de held zich: Neff en Spade zouden graag aan de eentonigheid van hun kantoor ontsnappen, Marlowe zoekt werk en O'Hara afleiding. De inspecteur kan zijn ongeduld nauwelijks verbergen als hij ziet dat het onderzoek niet opschiet (THE ENFORCER) en het staat niet vast dat de garagehouder uit OUT OF THE PAST geknipt is voor het lauwe geluk dat hem te wachten staat. Het slachtoffer heeft problemen en wil niets liever dan zijn verloren rust snel terugvinden. Miss Wonderly wenst dat alles weer in orde is voordat haar ouders terugkomen; generaal Sternwood wil niet langer worden lastig gevallen door een kleine chanteur; Rico is op zoek naar een veilig onderkomen. Aan het begin van de film voeren zowel held als slachtoffer niets uit, maar hun ledigheid is niet van dezelfde aard: de eerste verlangt haar de rug toe te keren, de tweede ernaar terug te keren. De held zal het slachtoffer zijn rust teruggeven teneinde het gewaagde avontuur terug te vinden.

Het geld vormt een andere uitwisseling. Al bij het begin geeft de film noir aan dat er aan de ene kant veel en aan de andere kant weinig geld is. Mrs. Dietrichson en Mrs. Bannister hebben heel rijke echtgenoten (DOUBLE INDEMNITY en THE LADY FROM SHANGHAI), het vermogen van de ouders vrijwaart de meisjes voor gebrek (THE MALTESE FALCON en THE BIG SLEEP). De helden hebben slechts een karig salaris en heel weinig hoop op verhoging: de ontmoeting aan het begin lijkt hen dan ook heel welkom.

Tenslotte moeten we opmerken dat zowel de ledigheid van de vrouwelijke personages als hun ongehuwde staat of afwezigheid van hun echtgenoot een al naar gelang de film min of meer sterke kans op een liefdesuitwisseling met de eenzame held suggereren.

De film noir begint dus met het rangschikken van een bepaald aantal elementen die term voor term met elkaar overeenkomen en op regelmatige wijze een veelvoudige uitwisseling tussen enerzijds het slachtoffer en de zender en anderzijds de held tot stand brengen.

Het kontrakt legt eveneens de taak vast die de held moet vervullen. In de handelingshiërarchie van een politiefilm wordt deze taak dadelijk als onbeduidend voorgesteld: een man vrouw terugvinden en weer thuisbrengen – OUT OF THE PAST, THE MALTESE FALCON en THE BIG SLEEP –, een chanteur tot zwijgen brengen – THE BIG SLEEP –, straatjongens op de vlucht jagen –

	Slachtoffer-Zender	Held
Kracht	-	+
Ervaring	-	+
Problemen	+	-
Geld	+	-
Geslacht	vrouwelijk*	mannelijk
Ongehuwde staat	+	+

* In drie films zijn het slachtoffer of de zender niet vrouwelijk: *THE BIG SLEEP*, *OUT OF THE PAST* en *THE ENFORCER*. Maar alle drie laten zien dat ze als het ware in hun mannelijkheid zijn aangetast: Sternwood wegens zijn leeftijd en ziekte; de voormalige baas van de garagehouder omdat een vrouw hem bedrogen en verlaten heeft; Rico wegens zijn slordige kleding en hevige angst.

THE LADY FROM SHANGHAI -, tot aan de ochtend een gevangene bewaken - *THE ENFORCER*. Anderzijds is de taak lachwekkend vergeleken met de middelen waarover de held beschikt: hij heeft alle vereiste kwaliteiten en, al kan hij zoals in *THE LADY FROM SHANGHAI* zijn taak niet altijd onmiddellijk vervullen, hij bezit reeds talrijke aanwijzingen: naam, bezigheid en verblijfplaats van de boosdoener. Met de te vervullen taak wordt dus veel meer een snelle terugkeer naar de normale toestand aangegeven en aangekondigd dan een duik in een duurzaam avontuur. Het 'kontraat' is in zekere zin een faktor van voorzorg en zekerheid: dit alles kan niet te ver gaan, aan het onmogelijke is niemand gehouden. De detektive of zijn evenknie is voor een welomschreven taak in dienst genomen, en voor geen andere, tegen een van te voren vastgestelde vergoeding. Dat versterkt de onbezorgde en ongedwongen indruk van het begin van de film noir. Spade is vaderlijk voor Miss Wonderly, O'Hara en Mrs. Bannister wisselen aangename herinneringen uit, Marlowe en generaal Sternwood halen, een glas cognac drinkend, hun krijgsverrichtingen op. Neff en Mrs. Dietrichson maken grappen, zonder evenwel de grenzen van welvoegelijkheid te overschrijden. Een beschaafd gezelschap.

Tenslotte legt het kontraat voor zowel de held als de toeschouwer een programma op korte termijn vast: op die en die voorwaarde gaat dát



THE BIG SLEEP

gebeuren. Het markeert en omlijnt wat gaat komen, het kanaliseert de fiktiestroom en geeft deze zin, dat wil zeggen zowel een richting als een ultieme betekenis. Onvermijdelijk moet het relaas naar een waarheid leiden die al (of bijna) is vastgesteld. Ze hoeft alleen maar te worden ontdekt: aan het begin benadrukt de film noir hoe dun de sluier is die haar bedekt. De eerste sekwentie van *THE ENFORCER*: de dader zit al achter slot en grendel; in het holst van de nacht heeft de politie zojuist de onmisbare getuige à charge op een veilige plaats gebracht; er scheiden ons slechts enkele uren van de opening van het proces.

In dit opzicht zijn titel en credit-lijst van de film noir een boeiend onderdeel bij de start van dit type fictie. Ze bieden immers een voorproefje van de waarheid in het verschiet, de oplossing van het raadsel van de detektive en het uiteindelijke genot. De twee, zij aan zij achtergelaten sigaretten aan het einde van de credit-lijst van *THE BIG SLEEP* geven te verstaan dat het paar waarvan men zojuist de gestalte zag, mond en handen vrij moeten hebben. De credit-lijst van *THE MALTESE FALCON* laat tegelijk met de 'huidige' afbeelding van het fabelachtige beeldje een histories type vertoog zien (1539, Karel V...) dat zijn bestaan bewijst. De engelse titel *THE ENFORCER* plaatst de held dadelijk in de positie van iemand die zich er onvermoeibaar op toelegt dat de wet volledig ten uitvoer wordt gebracht, wat de obstakels ook mogen zijn.⁴ Tenslotte laat de langzame maar onverbidde voortgang van de man op krukken (*DOUBLE INDEMNITY*) – een overname van de gedachte van *THE ENFORCER* en een illustratie van zijn titel – voorzien dat iemand zich meedogenloos gaat wreken.

Door zo een glimp van een hoogtepunt te vertonen uit de film die men gaat zien, duiden titel en credit-lijst een richtpunt op de fictiehorizon aan, alvorens de film zich in raadselachtigheid hult. Zo roepen ze een *Zielvorstellung*⁵ in het leven die het fiktieverloop ondergronds zal bewerken;



THE MALTESE FALCON

In 1539, the Knights of Malta, paid tribute to Charles V of Spain, by sending him a Golden Falcon encrusted

daarin is ze afwezig, omdat het raadsel op de voorgrond zal treden, maar ze vormt er de heimelijke aantrekkingskracht van. Zo versterken titel en credit-lijst *a priori* de indruk die aan het slot van de eerste sekwentie de overhand heeft: zowel film als hoofdpersoon zullen recht op het doel afgaan.

Er is nog een ondersteuning voor deze aangeduide waarheid: heel de film kan een *flash-back* vormen, zoals *THE LADY FROM SHANGHAI* waarin de held bij de eerste beelden via een voice-over aankondigt dat hij ten tijde van de gebeurtenissen veeleer jong en onnozel was. De waarheid bestaat eerder dan het verhaal en de held redde zich zonder al te veel kleerscheuren uit die avonturen.

Als de fictie van de *film noir* op gang komt, is er dus een periode waarin alles blijkbaar goed moet verlopen en de intrige vaste vorm krijgt. Het op gang brengen van het verhaal komt met de opstelling van de fictie-elementen overeen. Dit is een periode van verzekering en zekerheid, waarin de toeschouwer zich inbeeldt dat de hoofdzaak en het aangename onder handbereik zijn: avontuur, liefde, stromen rijkdom en een gemakkelijk leventje, met in het verschiet de ontdekking van een oplossing en een waarheid waarvan niemand het bestaan in twijfel trekt. De eerste periode van de film noir brengt inderdaad een verhaalmachine op gang die alle eigenschappen heeft om te 'draaien': sterk gemarkeerde personages met duidelijk verdeelde functies (de held, het slachtoffer, de dader), een raadsel waarvan zorgvuldig werd benadrukt dat het beperkt en onaanzienlijk is, en tenslotte een vastgestelde en aangekondigde oriëntatie (die taak moet worden vervuld; die handelingen zijn voorzien of voorzienbaar).

Zo deze opstellingsperiode logies als eerste komt, is ze chronologies niet telkens de eerste. In *DOUBLE INDEMNITY* sorteert ze vooral in de tweede sekwentie effect, terwijl de eerste in hoofdzaak de grondslag legt voor wat

we de tweede periode zullen noemen. Het gaat hier om een omkering van het model dat in de andere films is terug te vinden; maar, zoals we zullen zien, het eindresultaat blijft hetzelfde. Anderzijds neemt de opstelling niet noodzakelijk één enkel en volledig segment in beslag: de elementen waaruit ze is samengesteld blijken over verschillende scènes te kunnen worden verspreid en samen met andere elementen te kunnen voorkomen die vanzelfsprekend niet in het systeem van de opstelling kunnen worden opgenomen, zoals de sterke dreiging of dubbelzinnige positie van een personage. Dat is het geval in *DOUBLE INDEMNITY*, maar ook in *THE BIG SLEEP* – die een ingewikkelder en subtieler vervlochten intrige heeft – en *THE ENFORCER*.

2. *Het wespennest (Le pot au noir)*

U verwachtte een liefdeslied, maar de rekening wordt kil door revolvers vereffend. De bijna volmaakte harmonie lost zich op in wanklanken: u bent de brug nog niet over of u stuit al op spoken. De glimlach van de toeschouwer verdwijnt even snel als die van Archer wanneer er onverhoeds een revolver in beeld verschijnt. Eén enkel schot en Archer en Geiger zijn dood (*THE MALTESE FALCON*, *THE BIG SLEEP*). Rico mist een trede en valt op het beton van een binnenplaats te pletter (*THE ENFORCER*). Twee norske types schaduwen de mooie wandelaarster (*THE LADY FROM SHANGHAI*), een moordenaar gelast de jonge verloofde hem te volgen (*OUT OF THE PAST*). Niets van het aangekondigde gebeurt en wat onverwachts plaatsvindt, was nergens te ontdekken. Je verwachtte de waarheid, maar de verrassing voert het raadsel naar een hoogtepunt.

De belangrijkste drijfveer en uitwerking van deze tweede periode van de film noir is de fictie te laten ontsporen, van richting te doen veranderen en onbeslist te maken. Met het gedode personage verdwijnen de eerste aanwijzingen, de eerste getuigenissen. Alleen Rico kon Mendoza laten aanklagen, alleen Archer zou kunnen zeggen wie hem tegemoet kwam lopen, alleen Geiger kon uitleggen in welke zaken hij was verwickeld. Zowel de held als de toeschouwer zitten in een ‘wespennest’ (pot au noir) verstrikt: plotseling werd de draad verbroken. De waarheid die zo dichtbij leek, laat verstek gaan en verdwijnt achter de horizon: ze wordt weggemoffeld. Nauwelijks is de held uit *DOUBLE INDEMNITY* iets op het spoor gekomen (hij doodde vanwege een vrouw en geld) of met een flash-backeffect keren we naar de allereerste perioden terug, naar de tijd dat er niets gebeurde.

Voor de film noir tekenen zich hier verschillende ‘ontwikkelingsmogelijkheden’ af, verschillende aaneenschakelingen tussen de eerste en de tweede periode: een onvoorzienbare moord – een onbekende moordenaar

(THE MALTESE FALCON, THE BIG SLEEP); een moord die al heeft plaatsgevonden of voorspelbaar is – een bekende moordenaar – *flash-back* (THE ENFORCER⁶, DOUBLE INDEMNITY). THE LADY FROM SHANGHAI en OUT OF THE PAST bewandelen geen van deze wegen, maar we moeten opmerken dat enerzijds aan het begin van de eerste film de aandacht wordt gevestigd op een vluchtige *flash-back* door de voice-over van de held en zo er in de tweede film geen terugkeer *naar* het verleden is, is er een terugkeer *van* het verleden (de garagehouder wordt gedwongen zijn vroegere misdaad-activiteiten te hervatten); en dat anderzijds de onverhoedse tussenkomst van de dood in THE LADY FROM SHANGHAI wordt aangegeven door de revolver van de wandelaarster, het onderwerp van haar gesprek met O'Hara en de twee personen die zich in het duister verbergen; in OUT OF THE PAST door het opduiken van de moordenaar, wat niets goeds voorspelt. Deze twee laatste films behoren in feite tot een tussengroep die ingrediënten aan de twee vorige categorieën ontleent.

Deze drie aaneenschakelingstypen geven aan eenzelfde noodzaak gehoor: een afbreking of onderbreking tot stand brengen, schimmige gebieden ontsluiten, de fictie plotseling uitdiepen en poreus maken. Het wespennest steekt. Het steekt en gooit omver; het is immers ook de periode van een algehele omkering van tekens. Degene die moest spreken zwijgt (THE MALTESE FALCON, THE BIG SLEEP, THE ENFORCER), de brave garagehouder is een boef (OUT OF THE PAST), de moordenaar verdient bescheiden zijn brood met het verkopen van verzekeringspolissen (DOUBLE INDEMNITY), de mooie, jonge en weerloze vrouw is leugenachtig, getrouwd, wordt door twee smerissen bewaakt en gaat niet zonder revolver naar buiten (THE LADY FROM SHANGHAI). Het slachtoffer is bereidwillig (THE LADY FROM SHANGHAI en THE BIG SLEEP) en de zender, wiens goede trouw niet kon worden betwijfeld, heeft niet alles gezegd of bewust gelogen (THE BIG SLEEP, THE MALTESE FALCON). De zelfverzekerde en ervaren detektive begaat een grove fout en laat het onderzoek in het honderd lopen (THE BIG SLEEP, THE MALTESE FALCON, THE ENFORCER), de zeeman die alle gevaren heeft doorstaan, laat zich door een vrouw in de boot nemen (THE LADY FROM SHANGHAI).

Er vinden verschillende omkeringen plaats: de overgang van dag naar nacht of van nacht naar dag (THE MALTESE FALCON, DOUBLE INDEMNITY, THE LADY FROM SHANGHAI, THE BIG SLEEP, OUT OF THE PAST), van binnenshuis naar buitenshuis (THE MALTESE FALCON, DOUBLE INDEMNITY, THE BIG SLEEP) of van buitenshuis naar binnenshuis (OUT OF THE PAST, THE LADY FROM SHANGHAI), van de natuur naar de stad (OUT OF THE PAST, THE LADY FROM SHANGHAI) of van de stad naar de bloeiende voorsteden (DOUBLE INDEMNITY, THE BIG SLEEP), van mooi weer naar regen (THE BIG SLEEP) of omgekeerd (DOUBLE INDEMNITY). In bepaalde films kan dit

flip/flopspel heel ver worden doorgevoerd. In de film van Orson Welles bijvoorbeeld neemt O'Hara de onbekende schone bij zich in de kales en vervolgt zijn tocht in het park. Hetzij de eenheid: natuur – rijtuig met paard – duisternis – bestuurder – meegenomen voetgangster – vertrouwen. Enige ogenblikken daarna, na de onthulling van het raadsel dat Mrs. Bannister omgaf, laat deze O'Hara bekoeld op het parkeerterrein achter. Hetzij de eenheid: beton – auto – licht – bestuurster – achtergelaten voetganger – wantrouwen. In de sekwentie van de moord op Archer (THE MALTESE FALCON) blijken de ruimte-assen zelfs te worden omgekeerd en omvergeworpen. Terwijl Archer buiten het kader rechts naar boven kijkt, verschijnt rechts beneden plotseling een revolver. Die wordt met de rechterhand vastgehouden en gaat langs de rechterkant van het kader omhoog: daaruit zou je moeten afleiden dat de kamera op de plaats van de moordenaar staat. Archer kijkt echter niet daarheen, maar meer naar rechts, alsof de moordenaar linkshandig was. Niets staat meer op zijn plaats, en het ontbreken van een achtergrond verhindert om de verschillende elementen ruimtelijk te situeren. Wat je van boven verwacht komt van beneden en wat links moest zijn is rechts: er bestaat geen konkordantie meer.

Niettemin zijn omkering en wanorde betrekkelijk: geen moment kan de toeschouwer wat hij ziet in twijfel trekken. Stellig wordt het waarnemen bemoeilijkt, maar de toeschouwer kan de uitgebeelde gebeurtenis nog steeds thuisbrengen en mogelijk in coherente bewoordingen samenvatten. Op zichzelf behoudt het wespennest een minimale samenhang, zelfs al werpt het talrijke vragen op over het waarom en het hoe. Nimmer kan de vraag betrekking hebben op het bestaan of de werkelijkheid van wat wordt uitgebeeld.

3. *Afstand en belending (Ecart et contiguïté)*

Binnen een uitwisselingssysteem vullen de interne tegenstellingen van de opstelling (*mise en place*) elkaar aan en heffen elkaar wederzijds op. De leemten van het wespennest (*pot au noir*) verhinderen niet dat de betekenis van de uitgebeelde handelingen 'overkomt'. Maar de tegenstellingen tussen opstelling en wespennest sluiten elkaar wederzijds uit: de termen zijn tegenstrijdig en onherleidbaar; de held kan niet sterk en tegelijk zwak zijn, de vrouw goed en slecht, de zender oprecht en bedrieglijk. Toch is voor de toeschouwer iedere term en elk element niet minder 'waar' dan zijn tegendeel: binnen zijn systeem funktioneert het perfect. Twijfel en vragen kunnen dus niet op hun bestaan betrekking hebben (het ene zou waar en het andere onwaar zijn, een oordeel over het ene heeft de veroordeling van het andere tot gevolg), maar op hun naast elkaar bestaan.

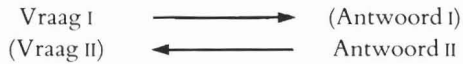
De toeschouwer kan enkel de afstand bepalen die de twee eenheden scheidt. Een maximale afstand als gevolg van sterke en radicale tegenstellingen en een echte sprong in het verhaal: van een familieschandaaltje stappen we naar een onverwachts bloedbad over, van een idylle die zich aftekent naar een ramp die zich voltrekt, van een gemakkelijk naar een onmogelijk onderzoek. Een kettingbreuk, een asyndeton: de toeschouwer heeft duidelijk het gevoel dat hij fasen heeft overgeslagen. Het verband tussen de twee eenheden, opstelling en wespennest, ontgaat hem. De laatste volgt niet geheel en al de eerste, maar brengt een ont koppeling teweeg, een luchtzak. Maar anderzijds voelt de toeschouwer heel goed aan, dat er tussen de twee een verband moet bestaan. Anders zou de film niet langer een film in de klassieke betekenis zijn, maar enkel een (echt) onge loofwaardig verhaal zonder kop of staart, waarin niets meer zin of betekenis zou hebben en door een sprong in het ongerijmde alles mogelijk zou worden. Enkel de rekonstruktie van een onopgemerkt gebeven logika zou het bouwsel in stand kunnen houden en vermijden dat het van onbenulligheid ineens stort. Naar aanleiding van de droom zegt Freud dat als twee beelden zonder duidelijke samenhang elkaar opvolgen, louter hun opeenvolging een aanwijzing is dat er in werkelijkheid een verband tussen hen bestaat, en meestal een oorzakelijk verband: wat dat betreft lijkt het begin van de film noir op een droom. Het feit dat het wespennest onmiddellijk op de opstelling volgt, doet hier vermoeden dat er tussen hen een *noodzakelijke* maar afwezige samenhang bestaat.

Het wespennest, dat gewoonlijk als onsympathiek wordt ervaren (onverwachte dood, onheilspellende achtergrond, zinverlies), onthult binnen zijn eigen ruimte lakunes en diept de sporen van afwezigheid uit (welke samenhang, wie doodde, wat gaat er nu gebeuren?), maar laat ook sporen op de opstelling na. Het wespennest is mogelijk omdat iets in de opstelling het al mogelijk moest maken. De logika ontbreekt, maar de toeschouwer gaat haar opzoeken en om de film te redden neemt hij aan dat ze bestaat. Om voor geloofwaardig te kunnen doorgaan moet de tweede periode noodzakelijk ergens zijn verankerd en tijdens de opstelling al aanwezig zijn. Dan vindt er een terugkeer naar de opstelling plaats die een valstrik lijkt en in twijfel blijkt te worden getrokken. De fiktie machine die in de eerste periode werd voorgesteld is in zekere zin aangetast, gespleten en gebarsten. Het genot dat ze had verschaft of moest verschaffen is van nu af aan onmogelijk: het is bedorven, tenietgedaan en vernietigd. Het goed geöliede geheel dat een aangenaam, rechtlijnig en glad verhaal moest opleveren, wordt geblokkeerd, loopt vast en valt in stukken uiteen. De zin (betekenis en richting) vervaagt en wordt plotseling door het wespennest opgezogen.

De voornaamste functie die we aan het begin van de film noir, met zijn

vorm ‘opstelling – wespennest’, zouden kunnen toekennen, is het schep-
pen van een tussen deze twee grenzen ingeperkte fiktieruimte. Een leemte
onthullen betekent ook zich beijveren om haar op te vullen. Een logika
kraken betekent een beroep op een nieuwe logika doen. Voor de film noir
zou het erom gaan een brug tussen de twee eenheden te slaan, door een
verklaring de afstand die hen scheidt te verkleinen en de gaten die het
raadsel heeft geslagen op te vullen.

Het is overigens bekend dat Lévi-Strauss het raadsel omschrijft als een
vraag zonder antwoord of een antwoord zonder vraag.⁷ Nauwkeuriger
gezegd bestaat voor hem het raadsel uit de onmogelijkheid voor het
antwoord om zich bij zijn vraag te voegen of voor de vraag om zich bij haar
antwoord te voegen. Het geheel ‘opstelling–wespennest’ lijkt de twee
modellen te bevatten. De opstelling biedt een antwoord aan dat plotseling
achter de horizon verdwijnt; met zijn verrassingseffect is het wespennest
een antwoord op een vraag die niet werd gesteld. In de film noir is het
raadsel groot, omdat opstelling en wespennest elkaar kruisen zonder elkaar
ooit te treffen. De eerste periode werpt een antwoord naar de tweede dat er
niet blijkt te zijn; de tweede periode werpt op de eerste een vraag terug die
er niet voorkwam.



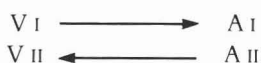
Pas aan het slot van de film, bij de oplossing van het raadsel, zal het
antwoord zich bij zijn vraag voegen.

Voor Lévi-Strauss gaat de oplossing van het raadsel in de Oedipusmythe
niet voor niets aan de incest vooraf: de twee vormen zijn ekwivalent, de
konjunktie vraag–antwoord is immers gelijkwaardig met de konjunktie
zoon–moeder. De film noir stelt op het nivo van het raadsel dus een soort
incest voor: samenvoegen wat gescheiden was, de aangebrachte afstand die
in het begin de samenvoeging verhindert, ongedaan maken. Een ‘incest-
verlangen’ van de toeschouwer die in het veld van de verhalende logika de
verbinding wil zien van wat gescheiden is en over de door de film opge-
worpen scheidsmuren de onmogelijke samenvoeging wenst van het eerste
en tweede voorgestelde verhaal.

Maar hoe zouden we dan over het hoofd kunnen zien dat het begin van
de film noir twee gescheiden eenheden naast en achter elkaar zet? Bezien
vanuit zowel inhoud als uitdrukking staan opstelling en wespennest tegen-
over elkaar en sluiten elkaar wederzijds uit. Toch worden ze samen ver-
toond en voor de toeschouwer, die aan beide evenveel geloof hecht, bestaat
er geen eerste *of* tweede fiktieperiode, maar juist opstelling *en* wespennest.
Het blijkt dus dat er ten onrechte twee eenheden met elkaar worden

verbonden die gescheiden moesten blijven. Ook deze misleidende samenvoeging is een vorm van incest: een onmogelijke verbinding die toch tot stand is gekomen.

De film noir gaat dus over tot een uitwisseling tussen incestvormen⁸: het blijkt dat een beginvorm van incest (opstelling-wespennest) tegen een eindvorm (vraag-antwoord) geruild wordt. Terwijl de ene wordt afgebroken, krijgt de andere gestalte. Onze twee begineenheden zijn samengevoegd wanneer vraag en antwoord zijn gescheiden (vergelijk het vorige schema). Deze twee begineenheden zullen uiteindelijk zijn gescheiden, als antwoord en vraag per slot van rekening zijn samengevoegd:



De eindoplossing laat namelijk zien dat de ene eenheid de andere overwint: door de slechten uit te schakelen herstelt de held voor hemzelf of anderen de beginsituatie. In dat opzicht is de oplossing van het raadsel een nieuwe opstelling, waarbij één overtuiging (van een waarheid, van de kracht van de held) voorgoed alle andere achter zich laat. Anderzijds maakte het verloop van de film het mogelijk de overgang van de opstelling naar het wespennest te bemiddelen door de motieven te verklaren en de fasen ervan te ontvouwen. Deze bemiddeling is ook een scheiding die de grens herstelt, de afstand vergroot en de wisseling tussen de een of de ander weer invoert. Het slot van *DOUBLE INDEMNITY*, *THE LADY FROM SHANGHAI* en in het bijzonder *THE MALTESE FALCON* zijn in dat opzicht exemplarisch: de vrouw wordt veroordeeld – dat wil zeggen afgestoten en opgenomen in het Kwaad – omdat ze Goed en Kwaad, liefde en verlangen naar macht had willen vermengen.⁹ Dat kan de held niet als persoonlijk richtsnoer aanvaarden; hij heeft immers duidelijk afgebakende categorieën nodig. Naar aanleiding hiervan moeten we opmerken dat het tweerichtingsverkeer van de incestvorm dat we zoëven aanstipten, in de film noir niet de enige stroom is. Vaak werd opgemerkt dat de verhoudingen tussen de hoofdpersonen deel uitmaakten van de befaamde driehoeksmeting: de (jeugdige) held verlangt en verovert een vrouw die rijker is dan hij¹⁰ en meestal met een oudere man is verbonden die voor leider of vader doorgaat (*DOUBLE INDEMNITY*, *THE LADY FROM SHANGHAI*, *OUT OF THE PAST*, *THE BIG SLEEP*, *THE MALTESE FALCON*). In de meeste van deze films blijkt de vrouw schuldig te zijn en wordt ze, ondanks haar ontkenningen, door de held in de steek gelaten of gedood. Ook hier maakt de oplossing van het raadsel een incestvorm ongedaan. In *THE BIG SLEEP*, de enige uitzondering van de groep, gebeurt bijna het omgekeerde: terwijl de oplossing van het bijzonder ingewikkelde en verwarde raadsel voor de toeschouwer niet duidelijke

lijk aan het licht komt, verovert de held de jonge weduwe die je enkel minuten daarvoor nog als medeplichtige van de gangsters kon beschouwen.¹¹

De opzet van de film noir is: wel of geen incest bedrijven. Belangrijk is dat het een moment mogelijk is voordat het onmogelijk wordt, maar ook dat het op één nivo wordt verwerkelijkt als het verbod op een ander nivo verdwijnt. De film noir vervult zo een functie die Freud aan het kunstwerk toekende: de verboden ontduiken en tegelijk versterken. Hier vindt een filmiese transactie plaats: ik weet best dat incest onmogelijk is, maar toch wordt ze verwerkelijkt. De filmiese transactie is een fetisjisties type transactie die het, ondanks de weerleggingen van de werkelijkheid, mogelijk maakt een aangename en bevestigende overtuiging te handhaven.¹²

De eerste periode van de film noir bracht ook een bevestigende overtuiging tot stand: de gelukkige fiktietijd, waarin de held sterk was en de situatie beheerste, waarin alle elementen onderling waren vervlochten, zonder leemte of dissonantie, om een evenwichtig, stabiel, veelbelovend en juist daardoor aangenaam geheel te vormen. Dit geloof aan een gelukkige fictie werd evenwel verstoord door het optreden van het wespennest dat enerzijds een leemte onthult (wat werd verwacht, vindt niet plaats) en anderzijds de opstelling als bedrieglijk aan de kaak stelt en een bres slaat in de eerste overtuiging. Het wespennest dreigt de eerste plezierige indruk die de opstelling achterliet, te laten verdwijnen en te vernietigen. Vanuit dit gezichtspunt spruit de suspense die op het raadsel is gebaseerd (dat wil zeggen op de erkenning dat er iets ontbreekt of verstek laat gaan), niet voort uit het feit dat de toeschouwer niet weet wat er kan gebeuren. Door de opstelling weet hij wat er tot zijn genoegen moest gebeuren. Door het wespennest weet hij wat er tot zijn ongenoegen dreigt te gebeuren. Tijdens de suspense weet de toeschouwer wat er *niet* kan gebeuren. Wat de fictie betreft zijn er slechts twee oplossingen van het raadsel mogelijk: de goede en de slechte. De toeschouwer vreest het onherroepelijk verlies van zijn eerste overtuiging en genot, het binnendringen van het slechte in plaats van het goede antwoord: de suspense is steeds een evenwichtig mengsel van vrees en hoop. Maar deze vrees is alleen mogelijk omdat er onverhoeds al iets verontrustends plaatsvondt: aan het begin van de film maakt het wespennest hem de zin afhandig. De suspense handhaaft niet zozeer een besluiteloosheid, maar dreigt een al genomen beslissing ongedaan te maken: er bestaat een goede oplossing, die overeenkomt met de zin die de opstelling motiveerde. Enkel op het nivo van de fictie is elke oplossing goed, mits ze aannemelijk is. Een oplossing kan alleen slecht zijn omdat de toeschouwer van te voren een andere heeft gekozen en zijn overtuiging al aan een ander slot van het verhaal heeft verpand.

Zelfs al is het begin van de film noir op zichzelf geen moment *van*

suspense, het is noodzakelijk een moment *van de* suspense in zoverre het zijn mogelijkheidsvoorwaarden bepaalt door twee grenzen aan de houding van de toeschouwer in te voeren: een zoete verwachting en een onaangename verrassing. De toeschouwer verlangt dan dat hij wat is verdwenen en werd buitengesloten, de eerste, gelukkige overtuiging, ziet terugkomen en kan laten terugkeren.

De wil om aan een eerste overtuiging vast te houden, de angst om toe te geven dat in plaats daarvan ontbreekt wat men wilde zien: in de gedaante van de 'suspense noir' zal men de konfiguratie van de kastratie-angst en zijn fetisjistiese elisie hebben herkend. Voor en bij de toeschouwer van de film noir komt het aanhouden van de suspense, de befaamde aanzwellende verwachting, niet overeen met het onderbreken van de blik op de voet of het vrouwelijk ondergoed dat bij de fetisjist het laatste moment van een volledig geloof in een falliese vrouw aanduidt die elke kastratiedreiging zou afwenden. Het wespennest is ook het moment waarop de held in zijn kracht en al zijn macht blijkt te zijn aangetast. De film zal eraan werken hem zijn heldenformaat terug te bezorgen. Het eerste geloof in de held komt als eerste in de film (opstelling), maar ook in de filmkunst, in die goede fikties waarin de goeden over de slechten zegevieren.

De film noir vertolkt de vernietiging van de fictie en de ondergang van de representatief-verhalende filmkunst en hiermee vormt hij een grenservaring waarbij de cinematografiese signifiant niet langer betrouwbaar is, omdat hij geschikt zou zijn welke signifié dan ook te ontvangen, en de toeschouwer de signifiant niet langer kan bekleden, omdat zijn tegendeel evengoed zou gelden en de betekenis in een dubbelzinnige, eindeloze verschuiving zou verwateren. Maar deze nagebootste vernietiging is slechts van voorbijgaande aard: de film noir beijvert zich de grens te herstellen, de situatie te redden en het instituut met enige kleerscheuren in ere te herstellen.

Noten

Oorspronkelijk: Marc Vernet, 'La transaction filmique' (1977) in: R. Bellour (red.), *Le cinéma américain. Analyses de films*. Parijs (Flammarion) 1980, pp. 123-142. Vertaling: P.P.J. Klinkenberg.

1. De keuze spruit zowel voort uit het feit dat ze deel uitmaken van het subgenre *film noir* en hun veelvuldige programmering in Frankrijk, als uit het genoegen dat ze me verschaffen. Globaal zal ik ze met de term 'film noir' aanduiden en ze hypotheties als representatief voor heel het subgenre beschouwen.
2. De credit-lijst schrijft de regie aan Bretaigue Windust toe, maar in het algemeen wordt erkend dat Raoul Walsh het belangrijkste werk deed.
3. De term slachtoffer wordt gebruikt in de betekenis van Propp: een persoon die schade heeft geleden. Dat kan dus een man zijn (zie p. 53), maar evengoed de heldin

(in de traditionele betekenis) van de film. [Zender is hier gekozen voor het franse 'destinateur'. Zie E. Poppe, 'Inleiding in de narratologie', in: *Versus*, 1984, nr. 2, p. 124.]

4. Behalve dat de franse titel: LA FEMME À ABATTRE' (De vrouw die moet worden afgemaakt) een doelwit aanduidt dat geraakt moet worden, doet hij ook een beroep op de herinnering aan de film noir van vóór 1950 waarin de hoofdpersoon een hoer is.

5. Vgl. S. Freud, *Die Traumdeutung*. (1900), in: GESAMMELTE WERKE. Deel II/III, Frankfurt a. M. 1968^a, pp. 533-536.

6. We zullen er hier van uitgaan dat Rico de moordenaar van zichzelf is.

7. Vgl. Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*. Parijs (Plon) 1973, pp. 35 e.v.

8. We spreken hier alleen over 'incestvorm' in zoverre Lévi-Strauss een *homologie* naar voren brengt tussen incest en de oplossing van het raadsel (*Anthropologie structurale II*, a.w., p. 34). De formule sluit dus aan op de opmerkingen van Roland Barthes ('Als fictie was de Oedipus tenminste ergens goed voor: om goede romans te schrijven, om een goed verhaal te vertellen' in *Le plaisir du texte*) en Christian Metz ('L'Oedipe comme générateur de la forme-récit', in *Communications* 23) en op wat Raymond Bellour onder 'symboliese blokkering' (blocage symbolique, *Communications* 23) verstaat. Het gaat mij er dus niet om naar de incest en de Oedipus als 'objekten' te verwijzen, maar naar hun homologie, die het verhaal een vorm geeft.

9. Voor de ambivalentie en de niet-scheiding, en voor de Dame als gestalte van de *dubbelganger* verwijs ik hier naar: Julia Kristeva, 'Le Texte Clos', in: *Recherches pour une sémanalyse*. Parijs (Seuil) 1969.

10. De rijkdom lijkt hier het teken te zijn dat het ander-zijn vaststelt, de afstand die de leeftijd niet aanduidt.

11. Raymond Bellour vestigt er mijn aandacht op dat enerzijds, ook al neemt de toeschouwer de oplossing van het raadsel niet duidelijk waar, deze toch wel echt wordt gegeven (waarvan men zich aan de montagetafel kan vergewissen) en dat anderzijds de film de oplossing van het raadsel misschien in het duister kan laten omdat hij de vorming van een mythies paar (Bacall-Bogart) op de voorgrond plaatst.

12. Vgl. Victor N. Smirnoff, 'La transaction fétichique', in: *Objets du fétichisme. Nouvelle Revue de psychanalyse*, nr. 2, herfst 1970.