

De encscenering van verlangen en Wet in de film noir

Ton Bernts

I

Klassieke verhalen en klassieke films ontleen hun aantrekkingskracht aan de voortdurende variatie op een aantal vaste scenario's. In deze scenario's worden meer of minder bewuste voorstellingen en wensen die leven bij individuen in een bepaalde cultuur, met elkaar verbonden of tegen elkaar uitgespeeld.

Eén van de mogelijke scenario's die we in het *film noir-genre* kunnen onderscheiden, is te omschrijven als het 'mannelijke melodrama' ofwel de teloorgang van het mannelijke verlangen. Dit wil niet zeggen dat er in de film noir geen andere scenario's of elementen uit andere genres aan te wijzen zijn. Evenmin is het zo dat dit mannelijke melodrama in elke film noir even gemakkelijk te rekonstrueren valt. Soms wordt echter dit scenario vrij rechtlijnig in verhaalmotieven en beelden omgezet. In deze film noirs verstrikt de mannelijke protagonist zich in zijn obsessie voor een vrouw die getrouwd is en wier positie aldus verwijst naar het verboden en uiteindelijk ontregelende karakter van het mannelijk verlangen. Een fatale ontwikkeling komt dan ook op gang en leidt tot de moord op de echtgenoot van de vrouw en tenslotte tot de ondergang van het overspelige paar. Aan de hand van deze film noirs wil ik het scenario van het mannelijke melodrama nader onderzoeken en met name analyseren hoe verlangen en Wet, twee belangrijke elementen binnen dit scenario, worden geënceneerd.

De term 'mannelijk melodrama' duidt erop dat de problematiek van het verlangen en de emotionele verwickelingen tussen de personages op de voorgrond staan. Andere aanwezige elementen, zoals bijvoorbeeld aktiescènes of het raadsel dat opgelost moet worden, zijn slechts van sekundair belang. Voorts verwijst de term naar de analogie met het melodrama in

eigenlijke zin: de woman's film. De film noirs die ik hier op het oog heb, vormen een soort spiegelbeeld van dit genre.

In de woman's film is de vrouw het referentiepunt en vormt de man het objekt van verlangen. Alle inspanningen zijn erop gericht om hem tenslotte binnen het vrouwelijke domein van huis en gezin te voeren. Natuurlijk verhuult de klassieke Hollywoodfilm deze passieve rol van de man zoveel mogelijk: niet de vrouw, maar een toevallige samenloop van omstandigheden brengt man en vrouw tenslotte bij elkaar. In deze woman's film is het seksuele register afwezig en wordt het verlangen veeleer in een romanties register gesteld. Dit zien we bijvoorbeeld terug in de films van Douglas Sirk: in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* neemt de relatie tussen het koppel Jane Wyman en Rock Hudson het karakter aan van een liefdevolle moeder-zoonverhouding en de natuur vormt het domein van harmonie waar de liefde het best kan gedijen.

De film noir speelt zich af in het traditionele domein van de man: de wereld van de arbeid, de straat, de kroegen enzovoort. Zoals soms al blijkt uit de voice-over gaat het om een mannelijke protagonist, wiens verlangen centraal staat. De vrouw wordt als objekt van dit sterk seksueel gekleurde verlangen ten tonele gevoerd en blijft in dit mannelijke perspectief in feite een onbekend wezen, een 'Fremdkörper'.

Film noir en melodrama vormen twee verschillende scenario's die elk op eigen wijze de verhouding tussen man en vrouw thematiseren en binnen een bepaald register, dat van de seksualiteit of dat van de romantiek, stellen. Beide scenario's zijn typiese verbeeldingen van een patriarchale kultuur, waarin de mannelijke subjektiviteit en de mannelijke blik centraal staan. Al zijn zowel mannen als vrouwen in deze kultuur ingevoegd en zijn ze aanspreekbaar voor beide scenario's, toch is vooral de positie van de vrouwelijke kijker in dit verband problematies. In de film noir kan zij zich moeilijk met het verlangen identificeren: zij is immers zelf het objekt van dit verlangen. In het melodrama, dat het lijden van de vrouwelijke hoofdpersoon vaak uitgebreid toont, rest slechts een masochisties aandoende identifikatie met een weliswaar niet geobjectiveerde maar wel machteloze positie. De identifikatie van 'de' toeschouwer, waartoe de klassieke film slechts enkele, de meest gangbare, mogelijkheden biedt, is dus een complexe aangelegenheid en varieert van geslacht tot geslacht en persoon tot persoon.

Zoals gezegd thematiseert de film noir het mannelijke verlangen, dat in de eerste plaats bestaat uit het erotische verlangen naar de vrouw. Daarnaast speelt nog een narcisties getinte komponent, die terug te vinden is in de loyaliteit ten opzichte van de mannengroep, bijvoorbeeld de oude strijdmakkers uit de oorlog of de kollega's op het werk. Vanuit dit laatste perspectief gezien is de vrouw niet alleen een vreemd en onbekend objekt,

maar ook een bedreiging van de bestaande harmonie. De vrouw belichaamt het verlangen, maar vormt tegelijk een narcistische bedreiging, die in laatste instantie berust op het feit dat zij verwijst naar het sekse-verschil en dus naar de kastratie.

Op deze wijze geïnterpreteerd vormt de film noir het toneel voor een mannelijk psychodrama waarin de konfliktueuze krachten binnen de mannelijke (seksuele) identiteit slag leveren. De enige oplossing voor dit konflikt is gelegen in de identifikatie met de 'realiteit', de Wet, die een verzoening tussen het verlangen en de kastratieangst mogelijk maakt. In sommige film noirs wordt deze oplossing bereikt door de verbintenis met de 'goede' vrouw, die op een gegeven moment als opponente van de verleidster verschijnt. Door deze verbintenis, die in feite steeds het huwelijk betekent, wordt het verlangen gereguleerd en tegelijk de angst getemperd door een symbolies erkende en dominante positie. In de film noirs waarin sprake is van overspel en moord, is de Wet dusdanig geschonden dat er voor de personages geen redding meer is. De enige oplossing die deze films de toeschouwer bieden, is de mogelijkheid om tijdig de identifikatie met de personages en met het verlangen op te geven en zich met de positie van de Wet te vereenzelvigen. In deze films zien we dan ook een specifieke strategie om deze dubbele identifikatie met het verlangen en de Wet mogelijk te maken.

2

Filmiese strategieën vinden we terug op diverse nivo's, zoals de verhaalstructuur, de dialogen of de montage. Ik concentreer me hier op de strategieën die in de encensering tot uiting komen, dat wil zeggen in het samenspel van kadrering, montage en mise-en-scène.

Het centrale moment in de encensering van het verlangen wordt gevormd door de ontmoetingsscène waarin de vrouw als een eroties beeld aan de mannelijke protagonist verschijnt. Dit mannelijke perspectief wordt in de film noir al gekreëerd door de verhaalstructuur, bijvoorbeeld door een voice-over, maar wordt ook door de encensering opgebouwd. Veelal gebeurt dit door middel van een subjektief shot waarbij de kamera op de plaats van het mannelijke personage staat, of via een over-shoulder vanuit die positie. Deze encensering is erop gericht dat de blik van de toeschouwer met die van de mannelijke protagonist samenvalt, en bewerkstelligt zo een identifikatie met diens verlangen.

Voorts vormt het vrouwelijke personage een perfect beeld dat het verlangen van de man niet door (kastratie)angst verstoort. Haar kleding aksentueert de gladde vorm van het lichaam, terwijl haar gezicht door

make-up en door de harde, direkte belichting tot een masker wordt. Een verdere fetisjering wordt bereikt door haar lichaam in fragmenten te tonen. Dit beeld-karakter van de vrouw wordt vaak nog verdubbeld door haar in een kader, een deuropening of een spiegel, te plaatsen waarbij de mannelijke protagonist en de toeschouwer de regisseur van zijn eigen droombeeld lijkt te zijn.

De mogelijkheid om zich met de Wet te identificeren wordt in enkele film noirs heel direct geboden door het filmverhaal aan de toeschouwer te presenteren als de bekentenis van de mannelijke hoofdpersoon. In *DOUBLE INDEMNITY* (Billy Wilder, 1944) begint Walter Neff zijn relaas met de woorden: 'Dear Keyes, I suppose you call this a confession'. Deze Keyes is Neffs chef, waaruit blijkt dat de bekentenis niet rechtstreeks aan de toeschouwer wordt gericht maar aan een personage dat in de film de Wet vertegenwoordigt. In andere films komen we in deze positie bijvoorbeeld een politie-inspekteur of een priester tegen. Door middel van de encensering wordt bereikt dat de toeschouwer zich op het eind van de film met deze vertegenwoordigers van de Wet kan identificeren, waarmee een aanvaardbare oplossing in het konflikt tussen verlangen en angst wordt bereikt.

Ook de echtgenoot van de vrouw kan als representant van de Wet funktioneren, omdat hij immers direkt verwijst naar het onwettige karakter van het verlangen. Zelfs wanneer hij van het toneel is verdwenen, blijven er tekens die van zijn positie getuigen. Via deze echtgenoot wordt de toeschouwer in de positie van het geweten gemanoeuvreerd, dat tegenover het verlangen staat.

3

Om de encensering van verlangen en Wet te illustreren heb ik een vijftal films uitgekozen waarin het scenario van het mannelijke melodrama duidelijk te onderkennen is. In vier ervan zien we het thema van overspel en moord terugkeren. Ik wil er nog op wijzen dat de encenseringen in deze films op kodes berusten die uiteraard aan historische veranderingen onderhevig zijn. Zo zullen bepaalde kleren, gebaren of symbolen voor onze tijd niet meer dezelfde betekenis hebben als veertig jaar geleden en wellicht een breuk in de fictie van de film veroorzaken. Daarom hanteer ik het uitgangspunt dat deze film noirs voor de jaren veertig en vijftig een effectieve verbeelding vormden van het bovengenoemde scenario.

DOUBLE INDEMNITY (Billy Wilder, 1944) en *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (Tay Garnett, 1946) zijn gebaseerd op vertellingen van James M. Cain. In beide films wordt het verhaal mede via een voice-over verteld

en gepresenteerd als de bekentenis van de mannelijke protagonist op het moment dat alles verloren is. Achtereenvolgens passeren de fatale ontmoeting met de vrouw, de moord op haar echtgenoot en tenslotte haar eigen dood de revue.

THE PROWLER (Joseph Losey, 1950) volgt min of meer hetzelfde patroon, waarbij de man aan het eind door de politie wordt doodgeschoten. De voice-over ontbreekt hier en de vrouw blijft gespaard omdat zij slechts indirect schuldig is aan de moord op haar echtgenoot.

In THE SCARLET HOUR (Michael Curtiz, 1955) wordt het basisgegeven gekompliceerd door een juwelendiefstal waarbij de twee hoofdpersonen betrokken zijn. Bij een ruzie schiet de vrouw per ongeluk haar echtgenoot dood, maar zij houdt dit samen met haar minnaar voor de politie verborgen. Tenslotte wordt het tweetal gearresteerd, maar dan heeft de man haar inmiddels in de steek gelaten voor zijn sekretaresse, die hier de positie van de 'goede' vrouw vertegenwoordigt.

GILDA (Charles Vidor, 1946) tenslotte is een geval apart. Via een voice-over beschrijft Johnny zijn ontmoeting met Gilda, met wie hij vroeger een relatie had en die inmiddels met Johnny's chef Ballin is getrouwd. Deze Ballin is betrokken bij een groep ex-nazi's en lijkt op een gegeven moment dodelijk te verongelukken. Alleen de toeschouwer weet dat hij nog in leven is. Inmiddels trouwt Johnny met Gilda en probeert haar te bestraffen voor haar 'losbandig' leven. Wanneer Ballin plotseling opduikt om wraak te nemen, wordt hij door een bediende vermoord. Intussen is het ijs tussen Johnny en Gilda definitief gebroken.

In de laatste twee films maakt de mannelijke protagonist zich niet al te zeer schuldig aan een schending van de Wet en wordt er een oplossing voor het konflikt tussen verlangen en angst gevonden in de verhouding met de 'goede' of, in het geval van Gilda, de ten goede gekeerde vrouw.

4

Voor de enscenering van het verlangen is vooral de ontmoetingsscène van belang, waarin de vrouw als een verleidelijk en perfect beeld aan de man en aan de toeschouwer verschijnt.

In DOUBLE INDEMNITY begint Walter zijn bekentenis met te beschrijven hoe hij als verzekeringsagent bij een cliënt langsgaat en daar diens echtgenote Phyllis ontmoet. Onmiddellijk raakt hij geheel door haar geobsedeerd. Foto 1 laat zien hoe de kamera het standpunt van Walter kiest en Phyllis, slechts gekleed in een handdoek, bovenaan de trap verschijnt. Hierop volgt een afwisseling van meerdere close-ups van Walter (foto 2) en steeds grotere medium shots van Phyllis (foto's 3 en 4). Vervolgens wacht



1



2



3



4



5



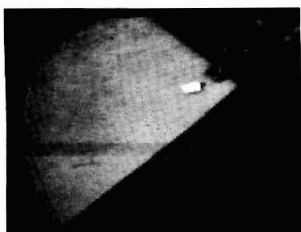
6

Walter in de salon tot Phyllis zich heeft aangekleed. Op het moment dat zij de trap afkomt, zien we via een subjectief shot hoe Walters aandacht is gevestigd op het sieraad rond haar enkel (foto 5). Zij loopt door naar de spiegel en maakt met lippenstift haar make-up in orde. Walter kijkt in de spiegel hoe zij voor zijn ogen de laatste hand legt aan een perfect maar imaginair beeld (foto 6).

In *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* treffen we een soortgelijke ontmoetingsscène aan. Frank zit in een wegrestaurant waarvan de eigenaar een bediende zoekt. Frank heeft echter weinig zin in het baantje totdat zijn aandacht door iets wordt getrokken op het moment dat de eigenaar even afwezig is (foto 7). Via een subjectief shot van Frank zien we een lippenstift over de grond rollen (foto 8). Zijn blik dwaalt verder over de grond en stopt tenslotte bij een stel vrouwenbenen (foto 9). Het volgende shot is een close-up van Frank (foto 10), gevolgd door een totaal van Cora die zich in de deuropening heeft geposteerd (foto 11). Frank reikt haar de lippenstift die zij na enig aarzelen aanneemt. Pas op dit moment krijgen we, als een late identificering van het beeld, een close-up van Cora te zien (foto 12). Zij maakt haar make-up af terwijl hij toekijkt (foto 13), en heft vervolgens na een veelbetekenende blik het tablo op door de deur dicht te trekken (foto 14). Het imaginaire karakter van deze ontmoeting wordt nog versterkt doordat er tijdens de hele scène nauwelijks een woord wordt gewisseld.



7



8



9



10



11



12



13



14



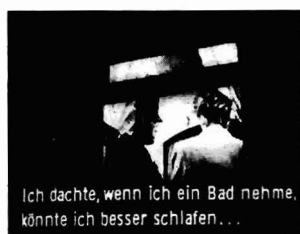
15



16



17



18

Ook in *THE PROWLER* zien we hoe de vrouw in een kader wordt geplaatst als een geënceneerde fantasie, en wel op een zeer sprekende wijze. De film opent met een blik door een badkamerraam waar een vrouw zich aan het afdrogen is (foto 15). Wij kunnen haar ongemerkt bespieden totdat zij bemerkt dat iemand naar binnen gluurt. Diegene is echter zelf niet zichtbaar en lijkt zich, getuige de blik van de vrouw, min of meer op dezelfde plaats als de toeschouwer te bevinden (foto 16). Ijlings trekt de vrouw een rolgordijn naar beneden waarop vervolgens de eerste titels van de film verschijnen (foto 17). Dit begin vormt een perfecte encensering van het voyeuristische karakter van de toeschouwerspositie, temeer daar de geheimzinnige gluurder, naar wie de titel van de film verwijst, zelf niet in beeld verschijnt en in de rest van het verhaal zelfs helemaal niet meer voorkomt. De vrouw belt vervolgens de politie. Eén van de twee gearriveerde agenten, Webb Garwood, loopt om het huis heen en stelt zich vervolgens op in dezelfde 'bevoorrechte' positie die voorheen de onzichtbare gluurder en de toeschouwer innamen (foto 18). Hierbij probeert hij zich als het ware het beeld dat wij gezien hebben, voor de geest te halen. Als toeschouwer zijn wij in staat om dit beeld voor hem te reconstrueren, waardoor een hecht moment van identifikatie ontstaat. Webbs interesse voor Susan wordt gewekt en hij zal later op de avond naar haar terugkeren om de fatale keten van gebeurtenissen in gang te zetten.



19



20



21



22

THE SCARLET HOUR begint met een voorwaartse beweging van de kamera door het struikgewas. Plotseling ontwaren we het tafereel van een liefdespaar waarvan de man over het portier van de auto leunt en toekijkt hoe de vrouw met behulp van de achteruitkijkspiegel haar make-up weer in orde brengt (foto 19). In de volgende beelden zien we in close-up een uitsnede van haar gezicht in de spiegel (foto's 20 en 22), een eroties fragment dat haar identiteit verbergt. Eén ogenblik lang buigt zij zich naar voren en bekijkt zichzelf in de spiegel (foto 21). Dit moment van identificatie is tegelijk een moment dat haar eigen goedkeuring van haar beeld laat zien en zo een uitdrukking vormt van háár verlangen, namelijk naar het verlangen van de man.

In de film GILDA duurt het enige tijd voordat Gilda zelf in beeld komt. Langzaam wordt de spanning opgevoerd naar het moment van haar verschijning. Foto 23 laat zien hoe Johnny samen met Ballin de kamer van Gilda binnenkomt. In het volgende shot duikt Gilda plotseling op in een aanvankelijk leeg kader om zich dan eindelijk aan de blik van Johnny en van de toeschouwer prijs te geven (foto 24). Het verdere verloop van deze (her)ontmoetingsscène wijkt af van het tot dusver in de andere films gevonden patroon. In een voortdurende afwisseling van shot en tegen-shot worden Johnny en Gilda op identieke wijze vanuit elkaars standpunt getoond (foto's 25-28), waarbij het opvalt dat Ballin buiten beeld blijft



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34

hoewel hij aan de dialoog deelneemt. De aldus gekreëerde erotische spanning tussen Johnny en Gilda wordt dan ook verbroken op het moment dat Ballin tussen hen doorloopt en beiden het zicht op de ander beneemt (foto's 29 en 30): de orde is voorlopig weer hersteld. Deze voor een deel afwijkende encensering beperkt de objectivering van Gilda en houdt aldus de mogelijkheid voor een verbintenis tussen haar en Johnny open, een mogelijkheid die aan het eind van de film gehonoreerd wordt.

5

De encensering van de *Wet* is erop gericht dat de toeschouwer zich niet alleen met het verlangen maar tenslotte ook met deze instantie identificeert. In de klassieke film wordt op het eind altijd orde op zaken gesteld en de harmonie zo goed mogelijk hersteld.

In *DOUBLE INDEMNITY* vertelt Walter via de dictafoon zijn verhaal aan Keyes (foto 31). Door middel van een voice-over wordt dit verhaal als het ware aan de toeschouwer verteld, maar omdat in de klassieke film de vertelinstantie steeds weer achter de beelden verdwijnt – zelfs in het geval van een voice-over – lijkt het alsof de toeschouwer zijn eigen verhaal van verlangen en overtreding vertelt. Aan het eind van de film kan de toe-



35



36



37



40

schouwer zich echter toch opnieuw achter de Wet opstellen. Dit wordt mooi zichtbaar in een van de laatste beelden van de film wanneer Walter juist zijn relaas beëindigd heeft. We zien hem aanvankelijk op de rug (foto 32), maar op een gegeven moment draait hij zich langzaam om alsof hij de aanwezigheid van de toeschouwer bespeurt (foto 33). Het is echter Keyes die intussen het kantoor is binnengekomen (foto 34). Hierdoor wordt een dreigende konfrontatie tussen Walter en de toeschouwer vermeden en neemt Keyes als substituut van de toeschouwer het herstel van de orde ter hand.

Het verhaal van *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* wordt ook via een voice-over verteld, maar hier zien we Frank als verteller pas in de laatste scène in zijn cel. Terwijl hij de laatste woorden van zijn relaas uitspreekt, rijdt de kamera weg van zijn gezicht en zien we dat hij zich niet tot ons, maar tot een priester richt (foto 35), bij wie zich even later nog een politie-inspecteur voegt (foto 36). Ook hier wordt de toeschouwer niet met de chaos van het teloorgegangene verlangen alleen gelaten en neemt de Wet op tijd een aanvaardbare vorm aan, waarmee de toeschouwer zich kan vereenzelvigen.

Via de echtgenoot is er eveneens gelegenheid tot identifikatie met de Wet, hetgeen we goed kunnen zien in een aantal scènes uit *GILDA*, waarin Johnny en Gilda vanuit het standpunt van Ballin worden getoond. Voorbeelden hiervan zijn de momenten aan tafel (foto 37) en de scène dat Johnny Gilda naar huis brengt alwaar Ballin op hen wacht. Foto 38 laat zien hoe Ballin het tweetal door het raam ziet aankomen en zich aldus ook als toeschouwer opstelt. In het verdere verloop van de scène is Ballin steeds op de voorgrond aanwezig, maar slechts als een zwarte gestalte, een dreigend silhouet van de aanwezigheid van de Wet. Het lijkt zelfs alsof de schaduw van de toeschouwer zelf op het doek valt en Johnny en Gilda om reenschap vraagt (foto's 39-42).



37



38



39



40



41



42

Fragmenten van de twee laatste films om de encensering van de Wet te illustreren ontbreken, omdat deze hier niet zo eenduidig in een aantal beelden is aan te wijzen.

In *THE PROWLER* krijgen we de echtgenoot pas op het moment van de moord te zien. Voor de rest horen we alleen zijn stem via de radio waarvoor hij elke nacht (!) een programma verzorgt. Hierdoor is hij voortdurend op de achtergrond aanwezig wanneer Susan en Webb elkaar treffen, een abstrakt teken van de Wet, dat het verlangen oproept maar tegelijk voor de dreigende gevolgen waarschuwt.

In *THE SCARLET HOUR* ligt de oplossing voor de mannelijke protagonist in de verbintenis met de 'goede' vrouw. De encensering in deze film is er dan ook voortdurend op gericht om de tegenstelling tussen de twee vrouwen aan te scherpen. Door de loop van de gebeurtenissen wordt de verleidster in feite voor haar rol gestraft. Het laatste beeld van de film toont de treurnis op haar gezicht wanneer zij ziet dat haar minnaar definitief voor haar verloren is. De identifikatie met de Wet schuilt hier voor de toeschouwer in het feit dat hij mede het verhaal van de film voltrekt en aldus ook mede zorg draagt voor de bestraffing van de 'femme fatale'. Het verlangen en de dreiging die zij belichaamt, zijn weer bezworen.

Verlangen en Wet spelen in bijna alle klassieke verhalen een rol. In een aantal films die wellicht het hart van het film noir-genre uitmaken, zien we de hevigste botsingen tussen deze twee instanties. De encensering draagt voor een belangrijk deel bij aan de kracht waarmee dit konflikt aangeaan wordt en aan de betrokkenheid van de toeschouwer hierbij.

Verlangen en Wet behoren tot een scenario dat diep in onze kultuur en in onze idepteiteit is geworteld. Uiteraard verandert de invulling van dit scenario: de Wet en de verlangens van onze tijd vragen om nieuwe verhalen, nieuwe films. Tegelijk ontstaat er een distantie tot sommige al te gedateerde films. De meeste van de hier genoemde film noirs bieden echter nog steeds gelegenheid tot een vernuftig kijkspel van aantrekking en afstoting.

Belangrijkste literatuur

Kaplan, E. Ann, 'Ist der Blick männlich?', in: *Frauen und Film*, nr. 36, februari 1984, pp. 45-60.

Krutnik, Frank, 'Verlangen, overtreding en James M. Cain', in deze uitgave p.p. 158-170.

Kuyper, Eric de, *Filmische hartstochten*. Weesp 1984.

Mulvey, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, herfst 1975, pp. 6-18.

Wel, Frits van, 'Pornografie en vrouwenangst', in: *Psychologie en Maatschappij*, nr. 20, december 1982, pp. 574-586.