

# Man uit balans

## De noir-held

Mart Dominicus

'The streets were dark with something more than night.' *Raymond Chandler*

Om even een indruk te geven: de eerste film noir is er geen. Oppassen dus. Voorzichtigheid geboden. We begeven ons op glad ijs.

Een behoedzame wandeling door het noir-landschap. Het is nacht. Een man met hoed in lange jas. Het schaarse licht weerkaatst in een plas.

Dat beeld kent iedereen. Voor menigeen het noir-beeld bij uitstek. Maar ook als het geen nacht is is het donker in een film noir. Het 'something more' is belangrijker dan 'night'.

### 'SOMETHING MORE'

#### 1. Inleiding

James Damico, op zoek naar enige coherentie in de gigantiese hoeveelheid films die men 'noir' noemt, komt tot het volgende 'modest proposal': 'Either because he is fated to do so by chance, or because he has been hired for a job specifically associated with her, a man whose experience of life has left him sanguine and often bitter meets a not-innocent woman of similar outlook to whom he is sexually and fatally attracted. Through this attraction, either because the woman induces him to it or because it is the natural result of their relationship, the man comes to cheat, attempt to murder, or actually murder a second man to whom the woman is unhappily or unwillingly attached (generally he is her husband or lover), an act which often leads to the woman's betrayal of the protagonist, but which in any

event brings about the sometimes metaphoric, but usually literal destruction of the woman, the man to whom she is attached, and frequently the protagonist himself.<sup>1</sup>

Dit is volgens Damico in grote lijnen de basisstructuur die aan film noir ten grondslag ligt. Zijn voorstel is niet zonder succes, want bijvoorbeeld alleen al *CRISS CROSS*, *DOUBLE INDEMNITY*, *GUN CRAZY*, *HUMAN DESIRE*, *THE KILLERS*, *THE LADY FROM SHANGHAI*, *OUT OF THE PAST*, *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE*, *SCARLET HOUR* en *WHERE DANGER LIVES* voldoen in meer of mindere, maar steeds bevredigende mate aan dit patroon.<sup>2</sup>

De polemieken rond film noir beweegt zich langs uitersten. Want hoewel het aantal films dat zich zonder veel problemen in Damico's schema voegt, beslist zal toenemen, zal het uiteindelijke pakket schril blijven afsteken tegenover de ruim driehonderd films die Silver en Ward in hun lijvig boekwerk naar voren schuiven.<sup>3</sup> Damico gebruikt hoofdzakelijk een narratief traject als selectiekriterium; Silver en Ward zien daarvan af. Zij, en met hen onder anderen Schrader, Porfirio en Cozarinsky, beperken zich tot de konstatering dat het voornamelijk een kwestie van stemming, van toon is of op een film het etiket 'noir' hoort.<sup>4</sup> Deze eenheid van stemming is volgens hen de bindende faktor in het totale noir-korpus. Die gemeenschappelijke 'mood' is er een van pessimisme, van machteloosheid, van uitzichtloosheid, omsloten door zwendel en misdaad. Nu is het zeker niet zo dat een dergelijke teneur de film noir vreemd is, maar het gaat te ver dit de kern van film noir te noemen. Daarvoor is de kwalifikatie te grof, werkt ze eerder verduisterend dan dat ze helderheid verschaft.

Aan de hand van dit vage handvest maken Silver en Ward hun keuzes. Naast de te verwachten titels komen we ook een fors aantal merkwaardige beslissingen tegen: *NIAGARA*, *NOTORIOUS*, *LEAVE HER TO HEAVEN*, om de meest kurieuze te noemen. Cozarinsky lijkt de problemen voorvoeld te hebben waar hij stelt: 'The resulting genre is one with a sharply defined centre (whether *LAURA*, *OUT OF THE PAST* or *GUN CRAZY*) and blurred boundaries (if *DER BLAUE ENGEL* qualifies, why not *BROKEN BLOSSOMS*?).' En als *BROKEN BLOSSOMS* voldoet, waarom niet *HIGH NOON*, *WRITTEN ON THE WIND* of zelfs *AU HASARD BALTHAZAR*?

Het is duidelijk: hier is het hek van de dam. Dit zijn geen film noirs. Dit zijn hooguit films met noir-trekjes. Als we echter alle films met een zwart tintje film noirs zouden noemen, dan ontstaat er een soort van supergenre van dezelfde zinloze en onbruikbare omvang als wanneer we bijvoorbeeld een selectie zouden maken op grond van de aanwezigheid van humoristische momenten. *Momenten*, want de meeste films zijn vrijwel nooit on-dubbelzinnig grappig. Humor is één van de onderdelen waarmee je een film inkleurt, en in die orde van grootte moeten we ook noir als stemming, als sfeerelement zien.

Terug naar Damico. Want het wordt wat anders wanneer film noir gedefinieerd wordt aan de hand van een narratief traject, gekombineerd met een typering van de karakters. Zou je namelijk over film noir kunnen spreken zoals je spreekt over *comedies*: films waarin humor niet slechts een bescheiden plaats inneemt, maar duidelijk overheerst en waarbij die dominantie voornamelijk voortkomt uit de konstruktie van narratief traject en personages. Zo kent bijvoorbeeld de *screwball comedy* het traject van een koppel dat uiteenvalt, maar na allerlei onvoorziene omstandigheden zich weer herenigt, de harmonie herstelt, de ideale voedingsbodem voor amusante situaties.<sup>5</sup> Toch geeft dit traject niet per definitie de garantie dat het een *comedy* wordt. In principe zou dit verloop ook in een film waarin het melodramatische overheerst, kunnen plaatsvinden. Kompletter wordt de basisstructuur als de personages meer tekening krijgen. Bijvoorbeeld: zij is een standvastig type, hij de onnozele professor, beiden uit de upper class. (Zo zullen we direkt zien dat één van de essentiële verschillen tussen gangsterfilm en film noir, de uitgangspositie van de hoofdpersoon is.) Dit traject, met deze personages, kan weliswaar een film opleveren waarin we nog melodramatische momenten tegenkomen; het is echter onmogelijk dat ze domineren.

Elke 'echte' *screwball comedy* laat de basisstructuur (narratief traject plus personage-typering) grotendeels intact en verschilt slechts wat betreft invulling van andere *screwball comedies*. Randgevallen of grensoverschrijdende films daarentegen, zetten zich af tegen deze basisstructuur, brengen juist daarin wezenlijke veranderingen aan.

Het gaat er hier niet om uiteindelijk tot een zuivere film noir te komen. Dat is het einddoel niet. Het zoeken naar, het zorgvuldig formuleren van een basisstructuur is echter een nuttig *middel* om enig inzicht te verkrijgen in het mistige noir-aanbod. Het lijkt het enig mogelijke vertrekpunt wil men tot een enigszins zinvolle precisering komen.

Ik zal vanaf nu Damico's model overnemen, het als leidraad gebruiken en het, daar waar mogelijk, verder aanvullen.

## 2. *Man uit balans*

HUMAN DESIRE is niet een film noir omdat Owen, Vicky's welgestelde kennis, regelmatig ontucht met haar heeft gepleegd. SCARLET HOUR is niet een film noir omdat de man in wiens huis is ingebroken, het zelf heeft georganiseerd. Films zijn niet film noirs omdat er korrupte agenten in voorkomen of sadisties geweld wordt gebruikt. Dat zijn slechts noirtrekjes. Zij kunnen de achtergrond vormen waartegen het noir-verhaal zich afspeelt.

Films als HUMAN DESIRE en SCARLET HOUR zijn in eerste instantie film noirs omdat hun mannelijke hoofdpersoon, de held, geen held meer is. Het is in ieder geval geen traditionele held meer; de held die boven alles uitsteekt, immuun blijkt voor verderfelijke invloeden. Zoals Damico's model laat zien, is de noir-held tot bedrog of zelfs moord in staat. De noir-held is aangetast, raakt uit balans, kent vertwijfeling en is soms zelfs tot handelingen bereid waarvoor hij *voorheen* beslist zou zijn teruggeschrokken.

We zien dus – en dat is van essentieel belang – dat de noir-held uit balans *raakt*. De noir-held is oorspronkelijk een gewone, evenwichtige man die aan de goede kant van de wet staat. De held in film noir *wordt* een geïsoleerde, gefrustreerde en soms onberekenbare man, die regelmatig de grens van het toelaatbare ver overschrijdt. Om uit balans te geraken, moet men eerst in balans zijn geweest. Dat iemands alledaags ritme zo duidelijk wordt ontregeld, de wrange sfeer die daaruit voortkomt, dat is een van de meest wezenlijke aspecten van film noir.

Ik zou daarom willen voorstellen bij het schema van Damico in te voegen dat de protagonist aanvankelijk een beslist respectabel personage is.

Dit levert meteen een eliminatie op van de gangsterfilms die men onder de noir-noemer plaatst. Films als KEY LARGO en WHITE HEAT horen er niet onder, ook al bezit vooral KEY LARGO zeker noir-trekjes. Robinson en Cagney zijn van meet af aan gangsters, staan van meet af aan naast de wet. En hoewel Robinson en Cagney beslist niet 'gewoon' zijn, is ook het ongewoon zijn voor hen niet voldoende: ze reiken naar het buitengewone. Robinson wil weer zo berucht en machtig worden als hij beweert eens te zijn geweest. Ook Cagney streeft ernaar tot de 'top of the world' te komen. Zagen we Tony Camonte in SCARFACE (1932) ook al niet geboeid kijken als hij op een lichtzuil *the world is yours* ziet schitteren? Ik wil maar zeggen: dit hartstochtelijke verlangen bovenaan te komen is één van de belangrijkste wegen die in het trajekt van de gangsterfilm worden afgelegd. Het is een wezenlijk onderdeel van het gangstergenre.

Deze passie, zich kost wat kost te onderscheiden, is de noir-protagonist volkomen vreemd. Dat wil niet zeggen dat de noir-held geen hartstochten kent. Eén aspect hebben gangster en noir-held beslist gemeen: zoals de gangster, eenmaal aan de top, weer snel beneden is en verder zelfs, tot in het graf, zo richten ook de hartstochten van de noir-held hem uiteindelijk ten gronde.

Wat is het dat de noir-held obsedeert?

Een scène uit THE KILLERS van Robert Siodmak. Ole Anderson (Burt Lancaster) is bokser; tot een kwetsuur aan zijn hand een abrupt einde maakt



2

3



5

6



7

8

aan een verdienstelijke carrière. In plaats van zich volledig terug te trekken, blijft Ole contact houden met het louche bokswereldje. Hij wordt uitgenodigd voor een feest. Met moeite kan hij zijn vriendin Lilly (Virginia Christine) ervan overtuigen dat het gezellig wordt. Zij mag de gastheer niet. Die blijkt echter uiterst amikaal, op het verdachte af. Hij stelt hen voor aan Kitty (Ava Gardner), een mooie donkere vrouw. Er ontsplitst zich een dialoog waarbij de posities in eerste instantie als volgt zijn verdeeld: Ole en Lilly enerzijds (foto 1), Kitty anderzijds (foto 2). Ole is gefascineerd door Kitty, kan zijn ogen niet van haar afhouden. Al ras is er geen shot meer voor Ole en Lilly alleen; Kitty heeft plaats in hun shot gekregen (foto 3). Ole loopt nu uit het centrum van het beeld en schaart zich naast Kitty (foto 4). Er volgt een shotwisseling waarbij Lilly niet betrokken is (foto's 5 en 6).

De konfrontatie Ole - Kitty staat centraal. Foto 7 toont wederom Ole en Kitty maar nu in een nauwer kader dan we zagen bij foto 4. Het beeld is vol. Lilly is buitengesloten (foto 8).

Foto 3: Lancaster omgeven door twee vrouwen. Eén houdt van hem, hij houdt van de ander, de ander houdt niet van hem. Lilly kijkt naar Ole. Ze ziet Ole naar Kitty kijken. Kitty kijkt naar niemand, ze laat zich bekijken.

Als er iets is dat de evenwichtige hartslag van de noir-held plotsklaps kan ontregelen, dan is het wel een konfrontatie met een vrouw. En dan niet een ontmoeting met een kalm, behulpzaam type; de noir-held valt op sensuele, uitdagende vrouwen. Ole probeert Lilly te overreden met hem naar het feest te gaan. Maar tijdens het feest, eenmaal oog in oog met Kitty, ziet hij haar niet meer staan.

Maar Kitty is niet alleen zijn objekt van verlangen, ze is ook zijn femme *fatale*. Ole staat op de kruising van twee polen. Lilly is het Goede, het zachte, het betrouwbare. Als enige wacht ze hem op als hij, als gevolg van zijn verwonding, een pijnlijke nederlaag heeft geleden. 'Ik heb al zijn gevechten gezien,' zal ze tegen Kitty zeggen. Ole heeft echter alleen oog voor Kitty. Hij is verblind. Hij ziet niet dat het duistere, het onberekenbare, het Kwade is dat straalt.

En hoewel Siodmak uiteindelijk Ole en Kitty in één shot verenigt, weet hij wel beter: Kitty zingt met haar rug naar Ole toe en in het gat dat tussen hen valt, plaatst Siodmak een brandende lamp met de vorm van een kaars. Het is geen kaars. Er zit een glazen kap omheen; lampen kunnen barsten.

DEADLY IS THE FEMALE luidde de oorspronkelijke titel van GUN CRAZY; KISS ME, KILL ME was de werktitel van KILLER'S KISS (een film die ik overigens niet gezien heb). Toepasselijke titels, ook voor THE KILLERS. Want zoals Lancaster het evenwicht in het beeld opheft door de zijde van Kitty te kiezen (foto's 3 en 4), zo zal Kitty zijn leven danig verstoren.

Glenn Ford overkomt hetzelfde, in HUMAN DESIRE. Hij komt terug uit militaire dienst en neemt zijn oude baantje van machinist weer op. In het pension waar hij vroeger woonde, wordt hij met open armen ontvangen. Vooral Ellen, de dochter des huizes, is verheugd hem te zien. Glenn heeft een kimono voor haar meegebracht, helemaal uit Tokyo. Hij is blij dat hij thuis is. Hij verlangt naar een gewoon, rustig leven, met op een vrije avond hoogstens een keer naar de bioscoop. Ellen lijkt er voor geknipt hem dan te vergezellen. Maar Glenn zal zelf voor voldoende drama zorgen. Hij ontmoet Vicky en binnen een paar dagen onderneemt hij een poging haar echtgenoot te vermoorden.

Dokter Jeff Cameron (Robert Mitchum) is succesvol in WHERE DANGER LIVES. De kinderen in het ziekenhuis noemen hem 'doc'. Ze mogen hem.



HUMAN DESIRE



WHERE DANGER LIVES

July, een verpleegster, noemt hem 'doctor'. Ze schertst een beetje want eigenlijk mag ze Jeff zeggen. Ze mogen elkaar. Jeff brengt rozen voor haar mee. Er zijn zelfs trouwplannen. Een patiënte wordt binnengereden. Poging tot zelfmoord. Als ze bijkomt heeft ze al snel Mitchums hand te pakken. July is attent: 'I think she likes you doctor'. 'I hope she likes herself in the morning', is Mitchums nuchtere reactie. Maar de eerstvolgende afspraak met July zal hij al afbellen. Een 'emergency'. Hij liegt. Het enige echte spoedgeval staat vlak naast hem: Margo, de patiënte. Maar die mankeert allang niets meer. En nog geen vijftien minuten verder in de film, zitten ze samen in een auto op weg naar Mexico. Ze gaan de *grens over*. Ze hebben immers Margo's man dood achtergelaten.

'Nadat ik haar eenmaal gezien had, kon ik niet meer verstandig denken', zegt Orson Welles in *THE LADY FROM SHANGHAI*.

Het verlangen kleurt het verstand. Dat komt de femme fatale goed uit. Zij heeft andere verlangens.

Je hebt zwarte en minder zwarte film noirs. Soms is de ontregeling definitief, vindt de noir-held pas rust in de dood. Soms is de schade te overzien, kan het evenwicht worden hervonden. Wat dan rest is een venijnige wond.

Als Glenn Ford in *HUMAN DESIRE* Vicky's dronken en vervallen echtgenoot voor zich ziet, kan hij hem niet doden. 'Ik ben geen schoft', zal hij tegen Vicky zeggen. Hij doorziet haar plannen en keert haar de rug toe. Ford behoort tot het type noir-held dat op het moment dat hij bemerkt op welke weg hij zit, rechtsomkeert maakt, de begeerlijke vrouw ten spijt.

Niet alle noir-helden kunnen tegen het felle licht inkijken. Er zijn er ook die zich hun bedenkelijke situatie realiseren, maar hun ogen sluiten voor de beslissende rol die hun metgezellinnen daarbij hebben gespeeld.

GUN CRAZY: Laurie heeft Bert nog gewaarschuwd toen hij haar ten huwelijk vroeg: 'Ik heb veel achter me. Ik ben geen goede partij.' Bert was onverzettelijk: 'Ik weet wat ik doe'. Maar al gauw hebben ze een reeks overvallen achter de rug. Ze worden opgejaagd als beesten. Bert raakt vertwijfeld: 'Vroeger was ik nog een fatsoenlijk mens'. Even later is het echter: 'Jij bent alles Laurie, al het andere bestaat niet meer'.

Deze noir-helden kunnen of willen de juiste konklusies niet trekken. Het is de mantel der liefde die hier de werkelijkheid bedekt.

Hoewel we ze niet te strikt moeten scheiden, er doen zich immers vele vermengingen voor, kunnen we spreken van nog een derde categorie. Deze noir-held voorvoelt eigenlijk wel dat de vrouw die hij begeert, zijn einde zou kunnen inluiden, maar deze wetenschap schrikt hem nauwelijks af. Deze noir-held bezit een makabere gelatenheid ten opzichte van de dood. Hij lijkt te berusten in de samenloop der omstandigheden, zelfs al impliceert die een fatale afloop.

'The machinery had started to move and nothing could stop it', zegt Walter Neff in *DOUBLE INDEMNITY*. Neff zegt dit echter over een moment dat er nog niets bindends heeft plaatsgevonden. Hij heeft weliswaar samen met Phyllis Dietrichson besloten Mister Dietrichson om te brengen, maar alles staat nog te gebeuren. In principe is uitstappen nu nog heel eenvoudig. Maar Neff laat zich meesleuren, ofschoon hij weet dat de eindhalte in de buurt van het kerkhof ligt. Natuurlijk, Phyllis enkelbandje staat hem steeds voor ogen, maar er is nog iets anders. Neff ziet zijn konfrontatie met Phyllis en de gevolgen daarvan ook als een lot waaraan nauwelijks valt te ontkomen. In de figuur van Neff gaan seksueel verlangen en fatalisme hand in hand.

Veel noir-helden hebben een fatalistische inslag. De noir-held voelt zich vaak machteloos tegenover de grilligheid, de volstrekte willekeur van het noodlot. Deze houding van de noir-held wordt wel eens in verband gebracht met het franse existentialisme. En inderdaad, opmerkingen als 'Fate or some mysterious force can put the finger on you or me for no good reason at all' (*DETOUR*) en 'I'm backed up in a dark corner and I don't know who is hitting me' (*DARK CORNER*), vertonen een opvallende gelijkenis met Camus: 'Op elke hoek van de straat kan het absurde een man in het gezicht slaan'.

De voorbeelden zijn talrijk. Tom Neal krijgt een lift aangeboden in *DETOUR*.<sup>6</sup> Als de bestuurder na verloop van tijd wat wil slapen en Tom het stuur van hem overneemt, begint het plots te regenen. Tom probeert de kap van de wagen te sluiten. Hij weet niet hoe dit werkt. Hij opent het portier om zijn reisgenoot wakker te schudden. Die valt echter al slapende

op de grond. Ongelukkigerwijs precies op een puntige kei: dood.

In *CRISS CROSS* komt Lancaster weer thuis. Hij had Los Angeles verlaten om een vrouw te vergeten. Dat heeft hem acht maanden gekost. Nu kan hij opnieuw beginnen. Hij hoeft haar niet meer te zien; ze is voorgoed uit zijn leven verdwenen. Het loopt anders. Bij aankomst blijkt het ouderlijk huis dicht. Niemand aanwezig. Uiterekend op deze dag. Hij belt zijn beste vriend. Ook niet thuis. Voordat hij het zich goed en wel realiseert, zit Lancaster alweer in zijn oude stamkroeg op haar te wachten. 'Het leek wel behekst. Het was lot, bestemming of hoe je het noemen wilt', horen we Lancaster zeggen.

In *THE KILLERS* was Lancaster een deugdzaam man toen hij nog bokste. (Om alle twijfels hieromtrent weg te nemen – de bokssport heeft immers een slechte naam – krijgt Lancaster een rechtschapen politieman als kameraad.) Zijn verwonding zet geheel onverwacht een punt achter die loopbaan. Een fikse streep door de rekening. Lancaster is er door uit het lood geslagen, weet zich geen raad. Het lot heeft hem een hardere klap gegeven dan hij ooit heeft uitgedeeld.

Het is waar. Het lot van de noir-held is altijd een noodlot. Maar zijn reactie is wel erg fatalistisch. Hij laat wel erg snel het hoofd hangen.

De femme fatale is beslist van doorslaggevende betekenis als het om het ontregelen van zijn leven gaat, maar de meeste noir-helden lijken voor-geprogrammeerd. De noir-held is erg vatbaar voor (tegen)-slagen. Als Kitty in Lancasters leven komt, wankelt hij al een beetje.

Er zijn dus noir-helden die zuiver door de 'liefde maakt blind'-variant van het rechte pad raken, en noir-helden waarbij dit wordt veroorzaakt door een vreemde verstrengeling van verlangen en fatalisme.

De noir-held behorende tot de eerste groep blijft vaak een totale ondergang bespaard (bijvoorbeeld *HUMAN DESIRE*, *THE LADY FROM SHANGHAI*, *WHERE DANGER LIVES*). De noir-held van het tweede type wacht slechts volledige vernietiging (onder andere *DOUBLE INDEMNITY*, *CRISS CROSS*, *THE KILLERS*).

Het zal de femme fatale een zorg zijn. Zij wil hem slechts inzetten voor eigen verlangens. Het enige wat ze daarvoor moet doen is hem in haar invloedssfeer krijgen. Verder is het dan alleen een kwestie van er op toezien dat inzicht hem blijft ontbreken. Dan zullen 'zijn' beslissingen haar beslissingen zijn. Ze is tot op de tanden bewapend: geraffineerde kettinkjes, verleidelijke blikken, een sensuele mond. De noir-held heeft geen schijn van kans. Ze heeft hem zo te pakken.

Het is een pijnlijk gezicht. Er gaapt namelijk een diepe kloof tussen de verlangens van de noir-held en hetgeen de femme fatale voor ogen staat.

De noir-held wil de vrouw in zijn armen. Meestal wil hij ook dat er een muur is die hen omsluit. De meerderheid der noir-helden is op zoek naar een 'home'. Hij wil trouwen, kinderen. Een veilige, zekere haven in een onpeilbare wereld? De noir-held kan nooit een konkrete plek aanwijzen. Het is een abstrakt, utopisch verlangen.

Hoe anders is de femme fatale! Soms wil de femme fatale van haar echtgenoot af, soms wil ze geld, meestal wil ze beide.

THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE: Frank Chambers houdt van Cora Smith. Zij zegt ook van hem te houden. Dat blijkt betrekkelijk. Haar man verlaten vindt ze geen probleem. Wroeging ontstaat pas als dit te voet moet gebeuren. Het huis is amper uit zicht of ze begint te jammeren. Het is warm, ze is moe en haar jurk is vies. Waar moeten ze heen? Ze hebben geen geld en dus geen toekomst. Ze houdt van hem, dat zeker. Ze wil hem hebben. Maar niet op deze manier, niet als twee landlopers. Ze keren om.

In SCARLET HOUR danst de noir-held met Polly, de vrouw van zijn baas. Ze zouden wel altijd zo dicht bij elkaar willen zijn. Zij draagt een opvallende armband die ze ooit van haar echtgenoot heeft gekregen. Het ding stoort de noir-held. Als hij haar vraagt hem voortaan af te laten, reageert ze met: 'Maar het is platina'. En als ze het even later over een gezamenlijke toekomst hebben en zijn geringe salaris ter sprake komt, zal Polly opmerken dat ze armoede haat.

'I want you, not the money,' is een kordate uitspraak van Mitchum in WHERE DANGER LIVES.

Als in GUN CRAZY de zorgeloze momenten hun einde naderen – het geld is op – wil Bart een normaal baantje zoeken. 'Forty bucks a week' gaat Laurie echter te langzaam. Hij: 'What is it that you want?' Zij: 'I want things, a lot of things, big things'.

Of de femme fatale nu van begin af aan kwaadaardige voornemens met de noir-held heeft of in eerste instantie oprecht van hem houdt, zodra er serieus vooruitgekeken moet worden, ontstaat een grote diskrepantie tussen beiden. Zij is dan allereerst materialiste, hij een pure idealist.

Als de femme fatale eenmaal met de noir-held in zee is gegaan, volgt nog een domper. De noir-held is geen 'guy with spirit and guts' (Laurie in GUN CRAZY). Althans, hij bezit niet die 'guts' die zij nodig heeft.

Glenn Ford in HUMAN DESIRE moet bekennen dat hij Vicky's man niet heeft kunnen doden. Zij onthaalt hem schamper: 'Jij kon het niet. Lafaard!'

Bert in GUN CRAZY is ontredderd. Tijdens een wilde achtervolging heeft hij op de banden van een politiewagen moeten schieten. 'Stel je voor wat er met zo'n snelheid had kunnen gebeuren. Daar moet ik voortdurend aan denken.'

Polly (in SCARLET HOUR) wil de mannen die ze in het begin van de film een diefstal heeft horen beramen, bestelen. Ze probeert de noir-held voor haar plan te winnen. Als ze samen weg willen, is een beginkapitaal absoluut noodzakelijk. Ze brengt het goed: 'Een dief bestelen is toch geen diefstal'. Hij staat perplex: 'Je bent niet serieus. Dat kun je niet menen'.

De noir-held raakt uit balans en overschrijdt de grens van het toelaatbare. Maar onderweg wordt hij gekweld door schuldgevoelens. Zijn verwijfeling slaat naar binnen. De noir-held wil geen misdadiger zien als hij in de spiegel kijkt.

Het drama van film noir in een notedop: een man stuit op een oogverblindende mooie vrouw die echter meer 'man' is dan hijzelf. Een vrouw heeft een echte man nodig, maar treft er een die haar te veel 'vrouw' is. Een hopeloos duo. Een koppeling die tot mislukken is gedoemd. De noir-helden die het overleven, vragen zich af hoe ze het ooit zo ver hebben kunnen laten komen.

'Ik had de kracht moeten hebben me tegen mezelf te beschermen', zegt de noir-held in SCARLET HOUR.

Rita Hayworth ligt op de grond in THE LADY FROM SHANGHAI. Ze is verloren. Orson Welles staat. Hij gaat haar verlaten. Als Welles de schade overziet, wordt hij cynisch: 'Wat verlies je eigenlijk, behalve jezelf?' Hayworth: 'Dat zal jou niet overkomen'. Welles: 'Niet nog een keer'. Welles komt met de schrik vrij. Buiten realiseert hij zich hoe dom hij is geweest. De enige remedie tegen domheid is volgens hem oud worden. Hij besluit zich in de toekomst daartoe te zullen beperken. Nog zichtbaar aangeslagen verwijderd hij zich van de kamera.

Humphrey Bogart begaat geen domheden in THE MALTESE FALCON. In een korrupte omgeving blijft hij volledig overeind. Hij raakt niet uit balans, blijft op het juiste pad. Als aan het eind van de film een politieman het beeldje optilt, vraagt hij aan Bogart wat het is. 'The stuff that dreams are made of', luidt diens antwoord. Het geeft aan dat Bogart een stap naar achteren heeft gezet. Hij is niet verstrikt geraakt. Hij kan de situatie overzien. Het aanbod om mee te gaan naar Istanboel, om daar de jacht op het kostbare beeldje voort te zetten, wuift hij wijselijk van de hand. En Brigid, die zijn femme fatale zou kunnen zijn, noemt hij 'Angel' maar hij houdt haar tevens op voldoende afstand.

Bogart is een *echte* held. Hij is nergens bang voor, duikt overal in en komt toch ongeschonden uit de strijd. Soms kan hij ontgoocheld raken, maar altijd vanwege hetgeen *om hem heen* gebeurt. De valsheid die hij in zijn nabijheid aantreft kan hem bitter stemmen, maar van vertwijfeling over *eigen* keuzen is geen sprake. Bogart kan zwaarmoedig worden vanwege de

situaties waarin hij terecht komt, maar nooit, zoals de noir-held, over de rol die hij daarin vervult of heeft vervuld.

Daarom zou ik de film die men vaak de eerste film noir noemt geen film noir willen noemen. Om vrijwel identieke redenen zouden films als *THE BIG SLEEP* en *KISS ME DEADLY* of politiefilms als *T-MEN* en *THE BIG COMBO* kunnen afvallen. De posities die de protagonisten in deze films innemen, blijven grotendeels beantwoorden aan die van Bogart in *THE MALTESE FALCON*. Bogart heeft in *THE BIG SLEEP* weliswaar een keer de hulp van Lauren Bacall nodig om zijn handen weer vrij te krijgen, maar dat is slechts een pikant detail. Hij vervalt nooit in misdadigheid, wordt nooit radeloos ten opzichte van eigen optreden. Hij is niet verblind, weet wat hij doet, reikt nooit naar het Kwade.

Het enige wat werkelijk verandert in deze films, is de omgeving, de sfeer waarin het verhaal zich afspeelt. Die wordt steeds luguberder. Met als 'hoogtepunt' *KISS ME DEADLY* van Robert Aldrich. Maar zoals we reeds zagen is een somber decor niet voldoende om een film een film noir te noemen. In *KISS ME DEADLY* blijft de hoofdpersoon zelf ongeschonden.

Niet alleen diverse detektive- en politie-films worden dikwijls voor film noirs aangezien, ook verschillende gangsterfilms overkomt dit regelmatig. En dat terwijl er toch op meerdere nivo's onderscheid te maken valt.

We weten dat de gangster van begin af aan een andere positie inneemt dan de noir-held. De gangster is van begin af aan bijzonder, staat vanaf het begin aan de verkeerde kant van de wet.

In *THE ROARING TWENTIES* is James Cagney een soldaat die terugkeert uit de Eerste Wereldoorlog. Hij moet zich zijn thuiskomst anders hebben voorgesteld. Nergens is er werk. Niemand zit op hem te wachten. Zijn besluit staat vast: als iedereen hem laat barsten, zal iedereen hem een barst wezen. Hij gaat zich bemoeien met illegale drankhandel en wordt al snel een klassieke gangster.

Zelfs wanneer in een gangsterfilm een verschuiving van binnen naar buiten de wet plaatsvindt, vervult die nauwelijks een rol van betekenis. Als Cagney aan het eind van de film dood op straat ligt, zegt een vriendin: 'He used to be a big shot'. Ze wil daarmee duidelijk maken dat Cagney ooit 'top of the world' is geweest. Met andere woorden: dat hij een echte gangster was. Zijn oorspronkelijke positie blijft onbesproken.

Het zal duidelijk zijn: het verschuivingsprobleem speelt gewoon niet in een gangsterfilm.

Cagney kent, zoals een echte gangster betaamt, ook geen morele vertwijfeling. Hij wil omhoog, tegen elke prijs. Een opmerking als: 'Ik heb genoeg van zo'n leven. We kunnen nergens meer aankloppen en om hulp

vragen. We zijn net outlaws. We zijn buitengesloten, gediskwalificeerd' (Bert in GUN CRAZY), zal men nooit kunnen optekenen uit de mond van een gangster.

De gangster wil en zal ook niet omkeren. Hij blaast zich nog liever op (WHITE HEAT).

De gangsterfilm is bovenal een actiefilm. Het rat-tat-tat der machinegeweren en het gieren van autobanden zijn vaste troeven in een gangsterfilm. In een gangsterfilm moet geschoten worden, moet een achtervolging zitten.

Aktie is de kern van de gangsterfilm, reactie die van de film noir. De gangster herkennen we aan zijn handelingen, de noir-held aan zijn twijfels.

De gangster vinden we *in* in de actie, al handelend krijgt hij gestalte. De noir-held vinden we *voor of na* een actie. De noir-held herkennen we aan zijn gebogen hoofd, zijn handen voor de ogen. Hij is bang voor wat komen gaat of onthutst over hetgeen is gebeurd.

In een film noir wordt volop geschoten, in een film noir zit veel beweging, maar terwijl in de gangsterfilm *de actie zelf* centraal staat, gaat het in de film noir om *de verhouding van de noir-held tot de actie*. We kunnen dit verschil doortrekken naar een specifieke vorm van actie: geweld. Het geweld in een gangsterfilm is voornamelijk aktiegeweld. Er zit vaart in. In SCARFACE wordt op een kalender geschoten. En hoewel de dagen letterlijk voorbijvliegen, verhoogt de handeling hoofdzakelijk het tempo van de film zelf.

Het geweld in de gangsterfilm is vaak zo direkt, zo recht voor zijn raap, dat het veel van de hardheid die het bezit, verliest. Het doorzeven van mensen wordt zo een naïef, bijna speels geweld.

In een film noir komt men regelmatig scènes tegen waarin iemand een pistool trekt maar niet meteen schiet. Soms volgt dan een aarzeling of men zal schieten, soms een uiteenzetting waarom men gaat schieten. Daarmee laat de film noir zien dat geweld ergens vandaan komt, dat er keuzes, beslissingen aan voorafgaan. Het geweld in een gangsterfilm *is* er. Dat het ergens vandaan komt, wordt nauwelijks benadrukt. Het wordt daardoor een op zichzelf staand, bijna abstrakt geweld.

Film noir geeft geweld een menselijk gezicht, omdat het de keuzes die er aan ten grondslag liggen, centraal stelt. Het merkwaardige is nu dat het daardoor ook harder wordt. Het geweld in een film noir is reëler dan in een gangsterfilm. Het komt dichterbij ons te staan maar schrikt ons daarom ook af. Daar is het gangstergeweld te abstrakt, te zuiver filmies voor.

Alles wijst erop dat film noir een sterk psychologies getint genre is. In een film noir gaat het om beweegredenen, om keuzes, om reacties. In een film

noir gaat het om de positie die de hoofdpersoon inneemt ten opzichte van akties, ten opzichte van zijn eigen verrichtingen.

Deze nadrukkelijke aandacht voor het innerlijke krijgt ook componenten op formeel niveau.

THE KILLERS begint donker. Het is avond en er zal iemand worden doodgeschoten. Twee ongerepte types vragen naar Schwede.<sup>7</sup> Een vriend weet ternauwernood Schwede nog te bereiken en wijst hem op het naderende gevaar. Schwede's reactie is haast stoïcijns: 'Daar kun je niets tegen ondernemen'. Als de vriend hem vraagt waarom ze juist hem moeten hebben, mompelt Schwede iets over een ooit begane misdaad. Schwede wijst elke mogelijke ontsnapping van de hand. Voor hem is zijn einde onontkoombaar. Hij wordt niet doodgeschoten, hij laat zich doodschieten. Hulpeloos als een gekooid dier.

Maar Schwede is Burt Lancaster. Dat hebben we nog geen tien minuten geleden op de credits kunnen lezen. Hij kreeg een titel van extra groot formaat. Lancaster is immers de 'star' van deze produktie. En dan nu al dood.

Volgens Silver en Ward vertoont THE KILLERS een opmerkelijk verschil met het gelijknamige verhaal van Ernest Hemingway.<sup>8</sup> Hemingway vertelt zijn verhaal chronologisch: zijn held sterft op het eind.

De film zet zich als volgt voort: een verzekeringsagent wordt er op uitgestuurd om de zaak af te handelen. Als hem echter Schwede's zonderlinge gedrag ter ore komt, raakt de verzekeringsagent hierdoor geobsedeerd.

De film verbruikt nog zo'n anderhalf uur met de zoektocht van de verzekeringsagent naar het antwoord op twee klemmende vragen: waarom is Schwede vermoord, wat heeft hij ooit misdaan? Maar vooral, wat heeft er plaatsgevonden dat hij in zo'n moedeloze stemming is geraakt?

Door de klimax vooraan in de film te plaatsen, zet de THE KILLERS de direkte spanning van het 'wat gebeurt er' overboord, ten gunste van het in eerste instantie meer beschouwende 'wat is er gebeurd dat...'. De stuwende kracht is niet meer het handelingsverloop, maar de geestelijke gesteldheid van de hoofdpersoon. Wat is er gebeurd dat Lancaster zich op zo'n merkwaardige manier heeft laten doodschieten? Aan de hand van flashbacks moet de film daar een verklaring voor vinden.

De voorliefde van de film noir voor de psychologie van de hoofdpersoon zet soms het verhaal op zijn kop. Deze film noirs hoeven niet meer vooruit, omdat het einde al aan het begin staat. Deze film noirs kunnen met een gerust hart de diepte in.

Is er in THE KILLERS nog sprake van een wijze van vertellen waarbij steeds

een ander personage de flash-backs in beweging zet, in diverse andere film noirs die flash-backs hanteren, is het de noir-held zelf die deze functie vervult. Dikwijls begeleidt dan zijn voice-over de flash-backs, opdat we niet vergeten dat zelfs wanneer de noir-held niet in beeld is, het toch om hem, om zijn innerlijk gaat.

DOUBLE INDEMNITY: Mrs. Dietrichson heeft tweedracht gezaaid in Walter Neffs ziel. In één ogenblik stuurt hij haar weg én houdt haar tegen.

Een ontroerend gezicht, een man uit balans.

### Noten

1. James Damico, 'Film noir: a modest proposal', in *Film Reader*, nr. 3, 1978.
2. Damico noemt zelf nog THE WOMAN IN THE WINDOW, SCARLET STREET en PITFALL. Omdat ik deze films nooit gezien heb, laat ik ze voor de zekerheid maar achterwege.
3. Alain Silver, Elizabeth Ward (red.), *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York (The Overlook Press) 1979.
4. Paul Schrader, 'Notes on Film Noir', in: *Film Comment*, jrg. 8, nr. 1, 1972; Robert G. Porfirio, 'No way out. Existential motifs in the Film Noir', in: *Sight and Sound*, jrg. 45, nr. 4, 1976; Edgardo Cozarinsky, 'American Film Noir', in: Richard Roud (red.), *Cinema, a critical dictionary*. Londen (Secker & Warburg) 1980, pp. 57-64.
5. Inzicht in het traject van de *screwball comedies* heb ik te danken aan de lezingen van Eric de Kuiper in het voorjaar van 1983 in het Filmmuseum.
6. DETOUR (1945) van Edgar G. Ulmer neemt een bijzondere positie in ten opzichte van het schema van Damico. Zonder daar nu verder op in te gaan, dat zou een apart artikel vereisen, zou ik DETOUR toch tot de film noir willen rekenen.
7. Tijdens de film wordt duidelijk dat Schwede vroeger Ole Anderson heette.
8. A. Silver, E. Ward, a.w., p. 153.