

OUT OF THE PAST – into no future?

Film noir en de femme fatale

Kitti Manning

Hoe komt het dat de ‘klassieke’ film noir nog steeds zo populair is? Dit is niet alleen het geval bij publiek dat vaak te jong is om de bloeiperiode (de jaren veertig en vijftig) meegemaakt te hebben maar ook bij theoreties georiënteerde filmcritici die deze films als een interessant studieobject beschouwen. Film noir is een etiket, geplakt op een reeks Amerikaanse B-films die meestal niet uitmunten in fijnzinnigheid, geen opmerkelijk maatschappijkritische geest ademen en door weinigen, feministen of niet, ‘subversief’ of progressief zullen worden genoemd. De vraag dringt zich op: hebben kijkers andere behoeften dan fijnzinnigheid en konventie-doorbreking of zagen de noir-cineasten kans om door middel van een spannend zelfkantverhaal met stereotiepe personages en een arsenaal visuele kunstgrepen een gelaagd en tijdloos drama te creëren?

Het spreekt voor zich dat deze vraag in dit kader niet in al haar aspecten beantwoord kan worden. Daarvoor is de vraagstelling te complex en zijn de films die tot film noir worden gerekend, te verschillend. Om toch enig licht op deze problematiek te werpen wordt hier aan de hand van één van de sleutelfilms, te weten, *OUT OF THE PAST* (1947), van Jacques Tourneur, gekeken naar de dramatische structuur met het aksent op de ‘femme fatale’, die hierin een voor de noir-film specifieke en karakteristieke functie heeft.

De ‘femme fatale’ is een van de meest aansprekende noir-stereotypen en wellicht is dit een van de redenen waarom deze films ook in feministiese kringen een zekere populariteit genieten. Per definitie is zij mooi, begeerlijk, mysterieus, ambivalent en gevaarlijk, maar ook, in de noir-versie, actief en ambitieus en – in haar meest zuivere vorm – zoals de term al aangeeft, fataal (dodelijk). In literatuur over film noir is men nogal eens geneigd om ook vrouwen die slechts aan een of enkele van de criteria voldoen ‘femmes fatales’ te noemen. Dit lijkt mij een inflatie van het

begrip. Daarom zal het hier verder gaan over de 'klassieke', nog niet door inflatie aangetaste femme fatale. In *OUT OF THE PAST* wordt een dergelijk volbloed exemplaar opgevoerd. Zoals dat hoort voelt de ongelukkige held zich onweerstaanbaar tot haar aangetrokken. Een aantrekkingskracht die een obsessie wordt en onherroepelijk tot zijn ondergang leidt. Maar niet alleen de held, ook de heldin zal in de, voor de film noir typiese, kriminele situering moeten boeten voor de uitspattingen van haar verlangen. Maar er is een verschil. Bij haar is het doel eerder materieel dan immaterieel. Haar eerste belang is geld, waarmee ze zich onafhankelijkheid denkt te kunnen kopen, daarna pas telt de eventuele affektie die zij voor haar slachtoffer voelt.

Om de positie van de femme fatale en die van de held binnen de dramatische structuur van *OUT OF THE PAST* reliëf te geven volgt hier een korte samenvatting van de inhoud van de film.

Jeff Bailey runt een benzinstation in het provincieplaatsje Bridgeport. Zijn trouwplannen met Ann, een dorpsgenote, worden verstoord als zijn 'verleden' zich onverwachts aandient. Tijdens een autorit naar het buitenhuis van Sterling in Lake Tahoe vertelt Jeff aan Ann hoe de vork in de steel zit: door dezelfde Sterling, een beroepsgokker, was Jeff vroeger als privé-detektive ingehuurd om diens vriendin Kathie op te sporen, een opdracht die dramaties afliep. Bailey vindt Kathie, maar wordt verliefd en gelooft haar blindelings als ze vertelt dat ze onschuldig is aan de diefstal van 40.000 dollar, een van de redenen waarom Sterling haar terugwil. Even lijken zij een gelukkig paar, maar dan verschijnt Fisher, de ex-partner van Jeff op het toneel om zijn aandeel in de beloning op te eisen. Kathie schiet hem dood en verdwijnt. Jeff verbergt het lijk en begint een nieuw leven in Bridgeport.

In Lake Tahoe aangekomen treft hij niet alleen Sterling maar ook Kathie weer aan. De moord is hem inmiddels in de schoenen geschoven, voor Sterling een chantagemiddel om Jeff een vuil zaakje (het stelen van belastingpapieren) te laten opknappen. Jeff doorziet een en ander maar kan niet verhinderen dat hij ook met een tweede moord wordt opgezadeld. Maar dan slaat hij terug, eigent zich de papieren toe, waardoor Sterling in zijn macht komt. Hij bedingt dat de moorden niet hem maar Kathie worden aangerekend. Kathie, in het nauw, probeert eerst Jeff te vermoorden, als dat mislukt is Sterling haar volgende slachtoffer. Jeff wordt gedwongen met haar – en het geld waarom het begonnen was – te vluchten, maar ziet kans de politie te bellen. Tijdens de vlucht schiet Kathie Jeff dood, daarna wordt zij door de politie doodgeschoten.

Ann blijft alleen achter, met haar vroegere dorpsvriend begint zij aan een nieuwe toekomst.

Het is vaker opgemerkt dat de afstand tussen film noir (ook wel 'men's film' genoemd) en melodrama kleiner is dan op het eerste gezicht lijkt. Het verschil met 'woman's pictures' (de Hollywood-melodrama's uit de jaren veertig en vijftig) is vooral de andere, mannelijke optiek vanwaaruit in film noir de gebeurtenissen en emoties op het scherm getoond worden. De problematiek blijft echter in zekere zin dezelfde. Ook OUT OF THE PAST kunnen melodramatische aspecten niet ontzegd worden. Zo lijkt bijvoorbeeld de relatieproblematiek zich af te spelen rond de keuze van de held Bailey (Robert Mitchum) tussen de twee vrouwen: Ann (Virginia Huston), de onopvallende, 'goede' en betrouwbare vrouw uit het heden, en Kathie (Jane Greer), de opwindende maar 'slechte' en onbetrouwbare femme fatale 'out of the past'. Een keuze tussen rust en avontuur ook. Rust en geborgenheid in de maatschappelijke sfeer van het huwelijk, spanning en avontuur in de droom- en fantasiewereld die zich van maatschappelijke normen niets aantrekt. Daarover gaat film noir en ook in OUT OF THE PAST blijkt de keuze van meet af aan een onmogelijke te zijn. Het wordt steeds duidelijker dat met de verdubbeling van de vrouwenrol nog geenszins is afgerekend met een van de karakteristieke noir-thema's: de onzekerheid van de held – in een wereld van bedrog en verleiding, waar niets en niemand is 'wat het lijkt' – over het al dan niet kunnen vertrouwen van een zijn pad kruisende mysterieuze, spannende en onweerstaanbare vrouw. De mate van betrouwbaarheid (is ze 'goed' of 'slecht'? en vooral: doorziet hij haar of niet?), blijkt vaak van levensbelang voor de hiermee worstelende held.

In OUT OF THE PAST verschuift het aksent dan ook van Bailey's problemen met de keuze tussen twee vrouwen naar een konflikt om en met een enkele vrouw, gepersonifieerd in de figuur van Kathie. Ann verdwijnt naar de achtergrond, zij is in het probleem van Bailey ('out of the past') van sekundair belang, primair staat Kathie, de ambivalente femme fatale.

Zoals het een fatale vrouw betaamt, presenteert Kathie zich aanvankelijk als 'goede', verliefde vrouw om daarmee de liefde en het vertrouwen van Bailey te winnen. Al snel blijkt zij – uiteraard – onbetrouwbaar en Bailey's grote liefde een illusie. Een illusie die hij echter maar nauwelijks op wenst te geven en die zijn zwakte en uiteindelijke (zelf)destruktie zal bepalen. Ann staat hierbuiten, zij staat voor de werkelijkheid waaraan de wereld van de illusie geen plaats biedt. Omdat deze wereld van de illusie voor Bailey centraal staat en Ann er buiten valt, is zij er onvermijdelijk het slachtoffer van. Droom en realiteit gaan niet samen, Bailey's lot was bepaald sinds de eerste ontmoeting met Kathie en opnieuw beginnen is er dan niet meer bij – 'into no future'. De funktie van Ann – in alle opzichten de tegenpool van

Kathie – is dan ook vooral, het contrast tussen de ‘goede’ en de ‘slechte’, de ondergeschikte en de ongebonden vrouw aan te scherpen. Maar ook om nog eens duidelijk te stellen dat zij in de noir-visie het enige alternatief is voor een vrouw die zich niet aan de regels houdt, kortom, haar ‘plaats’ niet kent.

Tot zover over *wat* de functie van de femme fatale in de meerzijdige problematiek van *OUT OF THE PAST* is. Essentieel voor deze – en iedere – film is echter de manier waarop, ofwel: *hoe* het thema femme fatale in de structuur van de plot, mise-en-scène, dialoog enzovoort gestalte krijgt.

Plotstructuur

De complexe plot van *OUT OF THE PAST* kan worden opgesplitst in vijf klusters van gebeurtenissen die van belang zijn voor de positie van de femme fatale in relatie tot zowel de held, Bailey, als Ann:

1. De introductie van Bailey en Ann in Bridgeport;
2. De konfrontatie tussen Bailey en Kathie in Acapulco;
3. Bailey's opdracht en machtsstrijd met Kathie in San Francisco;
4. De afrekening in Lake Tahoe;
5. De slotscène met Ann, wederom in Bridgeport.

Duidelijk is dat met de situering van zowel begin- als eindscène in Bridgeport – op het platteland – een raam is neergezet voor de overige gebeurtenissen die via een tweede raam – Acapulco en Lake Tahoe – naar het centrum van de film in de typiese noir-setting – San Francisco, de grote stad – leiden. De scènes op het platteland wijken zowel visueel als narratief af van die in de overige lokaties. De laatste vertonen onderling enige verwantschap. Dit heeft ook te maken met de karakterschets van de personages en onderstreept de relaties in de driehoeksverhouding. De natuurlijke omgeving van Bridgeport typeert de ‘goede’ vrouw Ann – de buitenstaander –, het exotiese en onwerkelijke Acapulco en dekadente Lake Tahoe typeert Kathie – de droomwereld – en San Francisco, de grote stad, terrein van (mannelijke) actie en avontuur, de held Jeff Bailey.

1. De introductie in Bridgeport

In een, voor film noir ongebruikelijk, pastoraal landschap worden Ann en Bailey tijdens een intieme ontmoeting aan de dorpsrivier geïntroduceerd (foto 1 en 2). De belichting is helder, egaal, schaduwloos. Met veel dieptescherpte in lang aangehouden totaal- en medium-shots, een vloeiende montage en trage kamerbewegingen worden de rust en harmonie van het platteland geaccentueerd. Afgesloten van de buitenwereld – de doofstomme Jimmy, het hulpje van Jeff, zou kunnen verwijzen naar deze



1



2



3

4

isolatie – is dit de omgeving waar Ann niet alleen in opgroeide, maar waarvan zij tevens een afspiegeling is: zuiver, natuurlijk, onveranderlijk. Hoewel Bailey van plan is zich in deze 'vrouwelijke' / passieve omgeving te settelen is hij er duidelijk minder op zijn plaats. Hij is de nieuwkomer, iemand die de regels nog niet kent. Ten eerste is hij er de oorzaak van dat Ann haar verloving met een jeugdvriend verbrak, iets dat door de omgeving niet wordt gewaardeerd, en ten tweede is hij een man die zijn verleden verbergt. Ann: 'You'd be amazed the way people talk about you, the mysterious Jeff Bailey'.

Als Bailey onder druk van de omstandigheden zijn verleden uiteindelijk, tijdens een nachtelijke autorit naar Lake Tahoe, uit de doeken gaat doen, verandert de tot dan toe op realisme geënte sfeer. De diepte-scherpte verdwijnt, het beeld wordt donker en de toon somber. Vooral ook met het close-shot van Bailey en Ann in een kader dat elke achtergrond uitsluit (foto 3), is duidelijk dat de klaustrofobiese en broeierige noir-sfeer de plaats heeft ingenomen van het tegen melodrama aanleunende begin.

2. Bailey's verleden

In flash-back, zijn stem buiten het beeld (voice-over), vertelt Bailey wat hij voelde en dacht tijdens de ontmoetingen met Kathie. Bailey's herinnering begint als hij van Sterling de opdracht krijgt haar op te sporen. In de onderhandelingen over de opdracht wordt in de dialoog de perfecte femme fatale voorgesteld: agressief en ambitieus (na een poging Sterling te vermoorden verdween ze met 40.000 dollar), onweerstaanbaar (Sterling wil haar terug, niet om het geld maar iets anders: 'When you see her you'll understand better') en in deze combinatie fascinerend (Fisher, Bailey's assistent: 'She must be quite a dame').

Pas nadat het onderzoek Bailey naar het 'onwerkelijke' en 'sprookjesachtige' Acapulco leidde, verschijnt de femme fatale in beeld. En wel op een zeer speciale en 'fiktieve' manier. In een donker mexicaans café, naast een bioscoop, wacht Bailey passief en dromerig op de komst van Kathie



5

6

(voice-over: 'I used to sit there, half asleep, with the beer and the darkness...', foto 4). De overeenkomst met de positie van de bioskoopkijker – in essentie een voyeuristische – wordt nog eens versterkt doordat zijn blik (en die van de kamera) gericht is op de enige lichtplek in deze duistere omgeving: de open kafe-ingang die lijkt op een filmscherm. (Voice-over: 'And then I saw her, coming out of the sun...'). In een witte, nauwsluitende jurk verschijnt Kathie op het (verdubbelde) filmscherm (foto 5). De kamera volgt haar als ze plaatsneemt aan een tafeltje recht tegenover de ingang. Daarna volgt een medium close-up, als het ware geprojecteerd tegen de achtergrond van de open ingang (het scherm). Als een 'perfekt objekt' van de (mannelijke) blik – en verlangen –, passief, als een schouwspel, alleen maar daar om bekeken te worden, wordt haar beeld op het doek en in het hoofd van Bailey gefixeerd (foto 6).

In de feministiese filmkritiek is deze manier van verbeelding van vrouwen (nu klassieke Hollywood-konstruktie van vrouwelijkheid genoemd) voor het voyeuristische kijkplezier van mannen een van de felst gekritiseerde items. Terecht, omdat deze in de dominante klassieke film iedere mogelijkheid tot autonomie, 'er zijn voor zichzelf', voor vrouwen lijkt uit te sluiten.

De verbeelding/representatie van de femme fatale kan echter een lichtpunt bieden. Omdat zij het stereotype van de altijd wisselvallige vrouw vertegenwoordigt, heeft zij ten opzichte van de held (en de kijkers) een zekere macht in de manipulatie van haar eigen beeld. Een beeld dat, zeker in de noir-konventies, niet is wat het lijkt te zijn. Een beeld in vermomming, zich presenterend als een 'perfekt eroties objekt' waarachter zich iets anders verbergt. Meestal een actieve, intelligente en ambitieuze vrouw. Deze maskerade zet de held (en met hem de kijker) voortdurend op het verkeerde been.

In *OUT OF THE PAST* krijgt Kathie dan ook ruimschoots de kans om (ge)(mis)bruik te maken van Bailey's obsessie met haar fiktieve beeld. Hij verwaarloost zijn opdracht, doet niets meer behalve in een nachtclub



7



8



9

wachten op de volgende ontmoeting. (Voice-over: 'And then she walked in, out of the moonlight, smiling...') Glimlachend, zij heeft het heft in handen genomen, kent de oorzaak van Bailey's lethargie en gebruikt deze om hem tijdens een volgende ontmoeting, 's nachts op het strand (Kathie: 'Did you miss me?' Bailey: 'No more than I would my eyes') van haar onschuld te overtuigen. Bailey's twijfel verliest het van zijn liefde (obsessie?) (Kathie: 'Don't you believe me?' Bailey: 'Baby, I don't care') en hij besluit nu samen met Kathie de vlucht voor Sterling voort te zetten.

De laatste ontmoeting met Kathie vindt plaats in een afgelegen 'cabin'. Bailey rijdt naar haar toe. (Voice-over: 'And then I saw her, walking up the road in the head-lights'). Met nog een referentie naar de kafe-scène (voice-over: 'It was just like the first time') is het duidelijk dat Bailey nog zeer in de ban van haar 'beeld' is. Voice-over tijdens de ontmoetingskus: 'There still was that something about her that got me, a kind of magic or whatever it was...' Eenmaal binnen verandert er het een en ander. Niet alleen tussen Kathie en Bailey maar ook in het beeld. Tot dan toe was de belichting steeds donker maar gelijkmatig, de kamera was stabiel of maakte langerekte, trage bewegingen en met de kadrering – overwegend close- of medium-shots die weinig achtergrond lieten zien – werd een droomachtige, onwerkelijke sfeer gekreëerd. Maar dan dient een indringer zich aan. Fisher, de ex-kompagnon van Bailey, komt zijn aandeel opeisen en als hij Kathie in een woordenwisseling een 'cheap piece of baggage' noemt, komt Bailey, voor het eerst, tot harde (mannelijke) aktie. En daar gaat het in film noir ook om. In de vechtpartij die losbarst worden, nu alleen statiese, shots van de toekijkende Kathie (foto 7) afgewisseld en gekontrasteerd met extreem bewegende opnamen van de vechtende mannen (foto 8). Niet alleen met de kamera (vanuit ongewone hoeken waardoor onbehagelijke komposities ontstaan), ook met de montage (nu kort en flitsend) en de belichting (scherpe zwart/wit-kontrasten en veel schaduwen) wordt afgerekend met Bailey's passieve droomtoestand. Het sprookje is helemaal in duigen als Kathie niet alleen koelbloedig een moord



11



12

pleegt, maar ook, en dat is voor Bailey pijnlijker, een bedriegster blijkt die hem met een 'beeld' waar hij niet tegen opgewassen was, om de tuin leidde (foto 9).

3. *De gebeurtenissen in San Francisco*

Terug in de (film)realiteit. Bailey's tweede opdracht geeft hem volop de gelegenheid revanche te nemen en zijn superieure mannelijkheid te bewijzen. Aktief, doortastend en vastberaden poogt hij zijn débâcle 'out of the past' het hoofd te bieden. Problemen, die nu uitgevochten worden in een bijna letterlijke strijd met Kathie. Ter ondersteuning worden alle noir-registers opengetrokken, zowel visueel (foto 10 en 11) als in het ingewikkelde traject dat hij tijdens zijn (zelf)-onderzoek aflegt. Maar ook Kathie laat in deze mannenwereld van zich spreken (foto 12): zij is in feite zijn meest geduchte, want onderschatte, tegenstander. Voor het zeggen heeft Bailey het echter. Ook in de dialoog. Haar verleidelijke 'beeld' blijft een rol spelen hoewel de wisselvalligheid ervan hem niet meer kan verrassen: 'Oh, you're wonderful Kathie, you're magnificent, you can change size so smooth'. De macht van haar 'beeld' mag dan gedeeltelijk gebroken zijn, voor de femme fatale is dit niet het enige strijdmiddel. Dat wordt ook Bailey duidelijk in hun laatste ontmoeting in Lake Tahoe.

4. *De afrekening*

In het dekadente landhuis van Sterling, met uitzicht op bergen met sneeuwtoppen. Dit uitzicht maakt de herinnering aan Acapulco los, in meer dan één opzicht is deze scène het directe vervolg en tegelijk de afsluiting van de gebeurtenissen in Mexico. De belichting is weer zachter, de kamera rustiger en ook met de kadrering – beiden in beeld in een medium-shot – wordt gerefereerd aan deze voor de film (out of the past) en Bailey's konflikt cruciale periode (foto 13, 14 en 15).

Dit is het terrein waarop Kathie zich thuisvoelt, tussen het (vrouwelijke) platteland en de (mannelijke) grote stad. Hier geeft OUT OF THE PAST haar



13



14



15

gelegenheid om met zowel vrouwelijke als mannelijke middelen het overwicht van de held op losse schroeven te zetten. Waar het in *Acapulco* typies vrouwelijke middelen waren, worden het nu mannelijke. Na al haar tegenstanders uitgeschakeld te hebben stelt zij, gekleed in een zakelijk, zwart mantelpak, orde op zaken. Ten eerste ten aanzien van de gebeurtenissen in *Acapulco*: 'I never told you anything but what I am, you just wanted to imagine how I was... that's why I left you', en ten tweede het nu: 'but now we're back to stay'. Bailey zal met haar moeten vluchten: 'I'm running the show, don't forget', onder het motto 'we deserve each other'. Het is duidelijk wie de machtsstrijd gewonnen heeft.

Maar zo kan een noir-film niet eindigen. Het enige dat Bailey nog rest is zijn lot uit handen te geven – in een onbewaakt ogenblik belt hij de politie. Tijdens de vlucht doorziet Kathie zijn actie en het oneigenlijke middel dat hij in de strijd gebruikte ('You dirty, double-crossing rat') en schiet hem dood. Dit betekent onvermijdelijk ook haar eigen dood. Het melodramatische slot van het sprookje wordt op de inmiddels bekende noir-manier, maar als een van de weinige momenten in de film, vanuit het perspectief van Kathie getoond. Wellicht om hiermee de overgang te verzachten naar:

5. *De slotscène in Bridgeport*

De toon van het beeld is weer exakt hetzelfde als in de beginscènes: rustig en harmonieus. Ann, de enige konsekwent 'goede' – dus overlevende – in de driehoek Bailey / Kathie / Ann verschijnt weer op het toneel (foto 16).

Zij overleeft maar komt niet ongeschonden uit het drama tevoorschijn. Omdat zij even een droom onder handbereik had – een mysterieuze man die los stond van haar burgerlijke werkelijkheid – en die in duigen viel, is ook zij slachtoffer. Om opnieuw te kunnen beginnen met haar saai en aanvankelijk afgewezen jeugdvriend zal zij eerst met de herinnering aan Bailey moeten afrekenen.

In de slotfase van de film wordt dit proces in een sentimentele scène weergegeven. Ann stapt op Jimmy, de doofstomme hulp van Bailey, af



17



18

('you knew him better than I did') en vraagt hem of Bailey van plan was met Kathie te vluchten(foto 17). Jimmy bevestigt dit maar spreekt met opzet niet de waarheid om Ann van het idee af te helpen dat Bailey van haar hield. Met deze 'leugen', typerend voor de dubbelzinnige en tweeslachtige noir-moraal, moet Ann verder (foto 18). Haar toekomst is zeker gesteld en ze kan 'gelukkig' worden. Maar haar diepere verlangens naar een spannend en enerverend leven zullen nooit vervuld worden.

Tot slot: Het kan zijn dat, als er gekozen moet worden tussen de twee vrouwen, de sympathie van de kijk(st)er toch uitgaat naar Kathie, de femme fatale. In haar specifieke functie en positie in de dramatische structuur van *OUT OF THE PAST* kreeg zij een zekere kracht/macht en allure toebedeeld, eigenschappen die haar zwakke zuster ten enenmale mist. Die kracht uitte zich ook in haar – even eenvoudige als radicale – verzet tegen onderwerping aan de mannelijke held. Ondanks haar verdorvenheid en ondanks de onvermijdelijke afstraffing – of dank zij deze inmiddels overbekende Hollywood- en dus ook film noir-konventies – is het beeld dat met de distantie en relativering van een kijk(st)er van nu achterblijft, dat van een sterke en fascinerende vrouw, ofwel, zoals Bailey het noemde: 'full-proof and beautiful'.