

## DOUBLE INDEMNITY

Claire Johnston

DOUBLE INDEMNITY, gebaseerd op een door James M. Cain onder dezelfde titel geschreven *roman noir*, is het verhaal van een verzekeringsagent, Walter Neff, die met Phyllis Dietrichson samenspannt om haar echtgenoot te vermoorden, en wel zo dat het erop lijkt dat hij stierf ten gevolge van een val uit een rijdende trein, zodat zij een dubbele uitkering van zijn levensverzekering kunnen inkasseren. In een poging James M. Cains *monologue intérieur* in de eerste persoon te behouden, gebruikten Billy Wilder en de scenario-schrijver Raymond Chandler de in de klassieke Hollywood-cinema van de jaren veertig buitengewoon zeldzame verteltechniek: Neff spreekt de gebeurtenissen in een diktafoon in. De afloop van de plot is dus al vanaf het begin bekend – de film neemt de vorm van een geheugen aan. Zo'n techniek lijkt een poging om de essentie van de *roman noir* als een sub-genre van het detektive-genre als geheel te bewaren.

Todorov merkt hierbij op dat terwijl de structuur van het enigma behouden blijft, de verteller de centraliteit ervan verplaatst en de structurende functie die het enigma in de vertelling heeft, relativeert.<sup>1</sup> Aangezien de verteller *niet* weet of hij aan het einde van het verhaal nog wel in leven zal zijn, wordt hij voor de lezer problematischer. De *roman noir* vermengt twee narratieve kodes – hij onderdrukt de kode van het detektive-verhaal, dat de lezer de mogelijkheid van zinvolheid en geloofwaardigheid aanbiedt in termen van een *enigma* dat door de Wet wordt opgelost, en geeft leven aan de vertelling in de eerste persoon, gesproken in de tegenwoordige tijd, samenvallend met de handeling in de vorm van een herinnering. Het is voor de *roman noir* als sub-genre van het detektive-genre essentieel dat een specifiek sociaal milieu van immoraliteit en smerige misdaad, waarin de verteller zijn leven en gezondheid riskeert, voorgesteld wordt. De geloofwaardigheid van het detektive-verhaal als geheel is een specifieke geloofwaardigheid, gefundeerd op vragen die verband houden met de sociale

konstruktie van de sociale realiteit – het is de persoon die *niet* verdacht wordt die in feite *schuldig* is. Zo'n systematische omkering van de sociale realiteit binnen het genre maakt het noodzakelijk dat die sociale realiteit voor de lezer opnieuw wordt bevestigd door oplossing en afsluiting in termen van de Wet. Verre van sociale tegenstellingen aan het licht te brengen en aan te scherpen voert het genre als geheel – door zo'n naturalisatie-proces – een *diep bevestigende* functie uit door de problematische aspecten van de sociale realiteit te onthullen en tegelijkertijd te elimineren in de bevestiging van de onproblematische natuur van de Wet.

Het gebruik in DOUBLE INDEMNITY van het 'romanachtige' in de vorm van een continu vertellend discours, dat gesteld is in de eerste persoon en samenvalt met het beeldspoor – semi-diëgeties spreken<sup>2</sup> – brengt de film ongetwijfeld dicht bij het literaire spreken, maar de functie van het vertellend discours in de tekst wordt binnen het filmiese discours verschoven en getransformeerd. Terwijl de film een vertellend discours in de eerste persoon naar voren brengt in de vorm van een geheugen, is het filmies-diëgetiese beeld altijd in de tegenwoordige tijd gesteld. Verre van dat het enigma verschoven wordt aangezien de oplossing van de plot al aan het begin van de film wordt onthuld, produceert het vertellend discours, in het spel van konvergentie/divergentie met het zichtbare, voor de toeschouwer een enigma op een ander nivo: een gespleten betrekking tot kennis. De vertelling in de ik-vorm presenteert zich als een 'biecht' of een 'bekentenis', die de waarheid onthult van de vertelling van de gebeurtenissen. Hierdoor kunnen wij over de verschillende personages in de film spreken – de biecht levert de kennis van hoe de dingen werkelijk hebben plaatsgevonden. Maar in de loop van de film ontstaat er een divergentie tussen de kennis die de ik-vertelling levert en hetgene dat zich voordoet op het nivo van het zichtbare. Uiteindelijk is het het visuele discours dat dient als de waarheidsgarantie voor de lezer: 'de toeschouwer kan niets anders doen dan zich identificeren met de kamera'.<sup>3</sup> In het filmiese discours is de betrekking tussen kijker en realiteit: – de film – een betrekking van pure spiegelrelatie; hierin wordt de blik van de toeschouwer ontkend en de toeschouwer opgesloten in een speciale identiteit.<sup>4</sup> Op de keper beschouwd is de klassieke Hollywood-film altijd in de *derde* persoon – altijd objectief – behalve wanneer subjektiviteit in het beeld zelf aanwezig moet zijn (bijvoorbeeld het wazige beeld van Gutman in THE MALTESE FALCON).<sup>5</sup> De vertelling van de gebeurtenissen op het nivo van het zichtbare levert de kennis van hoe het met de dingen werkelijk is gesteld en konstitueert de *dominante* vertelinstantie.

In DOUBLE INDEMNITY wordt het artikuleringsproces tussen de vertellende instanties naar voren gehaald door het 'romaneske' aspect van het genre, daarmee een complex onderling spel van konvergentie/divergentie te

weegbrengend – een konflikt op het nivo van de twee soorten kennis die de film de kijker levert, terwijl de film er tegelijk het eigen enigma mee in beweging zet. Naar gelang de film vordert, verliest de verteller de macht over de vertelling en wordt de verteller zelf het onderwerp van onderzoek. Keyes, de claim-onderzoeker van de maatschappij – de ‘jij’ van Neffs ik-vertelling – begint de zaak te onderzoeken en Neff wordt een getuige, onderworpen aan Keyes’ onderzoek. Deze artikulatie van het ‘ik’ en het ‘jij’ van de ik-vertelling (de betrekking tussen de twee mannen) in de vertelling van de gebeurtenissen in het gebied van het zichtbare (het objectieve derde persoon-proces van de vertelling) die voor de kijker plaats geeft aan een gespleten betrekking met kennis, en tegelijk daarmee aan het enigma. In het centrum van het raadsel is het oedipale traject van de hoofdpersoon – het probleem van de kennis van het geslachtsverschil in een patriarchale orde.

De openingsscène stelt de film direkt in het teken van de kastratie: het silhouet van een mannelijke figuur met hoed en overjas die op krukken naar de kamera toekomt. In de daarop volgende scène zien we Walter Neff – gewond en bloedend, de kantoorruimtes van zijn verzekeringsmaatschappij binnenkomen en zijn diktafoon-‘biecht’ aan Keyes beginnen. ‘Ik doodde Dietrichson – ik, Walter Neff – verzekeringsagent – 35 jaar oud, geen zichtbare littekens – tot voor kort tenminste... – Ik doodde hem om geld – en om een vrouw... Het begon allemaal afgelopen mei.’

Walter Neffs discours – de ‘ik’ van de voice-over – richt zich tot Keyes: een ‘jij’ dat gespleten is tussen het Symboliese en het Imaginaire<sup>6</sup> – een splinging die zich ophoudt in de poging tot overlapping van de funktie van de symboliese vader en de geïdealiseerde vader. Neffs bekentenis aan het begin van de film vestigt Keyes als de representant van de Wet – de symboliese vader: ‘je had gelijk, maar je dacht aan de verkeerde’. Als symboliese vader heeft Keyes een onwrikbare toegang tot de waarheid en kennis die gelegen is in zijn fallies attribueert: zijn ‘kleine mannetje’, dat via een door verwerpingsmechanismen gestuurd proces ‘knopen in zijn maag legt’, en zo Keyes in staat stelt een fraudulente claim onmiddellijk te herkennen. Zijn kennis van de wetten van de wiskundige statistiek – al kort samengevat in zijn naam – stelt hem in staat de sociale excessen van de wereld in kaart te brengen en de stabiliteit van de eigendomsverhoudingen te waarborgen uit naam van de verzekeringsondernemingen. In de eerste scène in het verzekeringskantoor zien we hem iemand met een frauduleuze claim ondervragen en van hem weer een ‘eerlijk man’ maken. Hij beschrijft zijn funktie in de instelling als ‘arts’, ‘bloedhond’, ‘smeris’ en ‘biechtvader’.

Als signifiant van de patriarchale orde representeert Keyes voor Neff wat het inhoudt om te kunnen zeggen ‘Ik ben die ik ben’, om diegene te zijn die

weet; hij is transcendent. Opdat hij de positieve Oedipus kan oplossen en toegang kan verkrijgen tot het Symboliese moet de jongen de kastratie-dreiging van de vader aksepteren. Zoals Lacan aangeeft: 'Wet en onderdrukt verlangen zijn één en het zelfde ding.' Het Oedipus-komplex verleent alleen toegang tot het verlangen door repressie: het is een tekort waardoor verlangen wordt ingesteld. Keyes zegt van Neff: 'Je bent niet slimmer, je bent alleen langer'. Neffs geloof in Keyes' kennis is absoluut: 'Je had gelijk.' Tegelijkertijd biedt de Wet zich altijd aan om overschreden te worden: het verlangen om 'het systeem op te lichten', om een plan te ontwerpen dat zo 'perfekt' is dat het kan wedijveren met de falliese functie van de vader – zijn kennis – en op deze wijze de perfectie van het systeem nog een keer te dupliceren. Maar de symboliese vader kan alleen maar onvolmaakt in de reële vader geïncorporeerd zijn. Als Neffs symboliese vader opgevat zegt Neff over Keyes (terugblikkend) dat hij 'wist dat hij een hart had zo groot als een huis' – de reden waarom hij 'de verkeerde man pakte'. De onderdrukte moeder-zijde van Keyes vormt een blinde vlek voor de patriarchale orde, en het is deze blinde vlek die voor Neff het verlangen naar overschrijding van de Wet in beweging brengt – een overschrijding die de zoon altijd tegen de vader in kan proberen uit te voeren door de plaats van de vader in te nemen.

Keyes vertegenwoordigt voor Neff ook de geïdealiseerde vader: het ideale ego gefundeerd op narcistische identifikaties, konstitutief voor het Imaginaire bereik. Zoals Freud aangaf, zijn identifikaties in de pre-oedipale fase primair geassocieerd met de seksuele voorkeur die men dan heeft.<sup>8</sup> Het onderdrukt homoseksueel verlangen van Neff ten opzichte van de geïdealiseerde vader berust op narcistische identifikatie, om 'te denken met jouw hersens, Keyes', om zijn kennis te bezitten. In het volledig mannelijke universum van het verzekeringsbedrijf worden vrouwen gezien als onbetrouwbare wezens: – zoals Keyes opmerkt – zij 'behoren onderzocht te worden' voordat men er een betrekking mee gaat onderhouden. Vrouwen vertegenwoordigen de mogelijkheid van de maatschappelijke excessen die het verzekeringsbedrijf juist in bedwang probeert te houden – zij 'drinken direkt uit de fles' (Keyes). Het onderdrukte, homoseksuele verlangen tussen de twee mannen – de negatieve oedipus – wordt gesymboliseerd door het beeldrijm, door de gehele film heen, van Neffs ritueel aansteken van Keyes' sigaar iedere keer als Keyes op zoek is naar een lucifer. Deze signifiant wordt in de eerste scène in het verzekeringskantoor versterkt door Neffs woorden 'Ik hou ook van jou', als Keyes gekscherend dreigt zijn buro naar hem te gooien. Neffs pre-oedipale narcistische identifikatie met Keyes houdt eerder een ontkenning van kastratie in dan een akseptatie. Op deze wijze traceert de film de onzekere gevaarlijkheid van de patriarchale orde, de inscriptie van de kastratie voor mannen in die orde, en de

interne kontradikties van die orde in de splinging tussen het Symboliese en Imaginaire, wat gesymboliseerd wordt door de plaats en functie van Keyes in de fictie. Neff moet zowel de kastratie aksepteren in een proces waarin hij de Wet beproeft, opdat hij de plaats van de symboliese vader kan innemen, als de kastratie ontkennen in zijn narcistische identifikatie met een vaderfiguur – de geïdealiseerde vader.

Als een voorbeeld van de film noir presenteert DOUBLE INDEMNITY een sociale realiteit die gekonstrueerd is in de splinging, in het scheidende en tegelijk bindende oppervlak tussen het Symboliese en het Imaginaire van een specifieke sociale orde – de orde van het mannelijke universum van het verzekeringsbedrijf – een orde die het kastratie-probleem voor mannen in het patriarchaat (her)aktiveert. Het is in samenhang met de vrouwen in de film – Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) en haar stiefdochter Lola – dat de interne kontradikties van de patriarchale orde (het oedipale traject van mannelijk verlangen, in Neff gefixeerd) worden uitgespeeld. De ‘vrouw’ wordt op deze wijze geproduceerd als de signifiant van het tekort, van heterogeniteit – de ‘vouw’ die inherent is aan het patriarchaat als ordening.

Zoals uitgewerkt door Laura Mulvey<sup>9</sup> is het de beschouwing van de vrouwelijke vorm die de kastratie-angst opwekt: het oorspronkelijke trauma wordt gevormd door de ontdekking dat de moeder in feite *niet* fallies, maar gekastreerd is. ‘Vrouw’ is als plaats van tekort en kastratie, als de plaats waar het radikaal verschil negatief wordt gemerkt, de spil waaromheen in de tekst de cirkulatie van het mannelijk verlangen wordt uitgespeeld, en het is dit proces van cirkulatie van het verlangen dat de representatie van vrouwen in de tekst vaststelt. De gevierde vrouwelijke ster en *femme fatale* Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) vertegenwoordigt Neffs poging in zijn onderdrukte homoseksualiteit kastratie te verwerpen en de Wet te beproeven, terwijl haar stiefdochter Lola funktioneert als de term in betrekking waarmee een aanvaarding van de kastratie en de Symboliese Orde wordt ingeschreven. Phyllis Dietrichson maakt plaats voor Lola bij het vorderen van de vertelling en de kontradikties van de patriarchale orde die de film bij Phyllis heeft laten aanvangen, worden voor de volgende generatie bewaard. Het is Neffs vader-functie met betrekking tot Lola die haar als een *goed* object binnen de gezinsrelaties plaatst. Het raadsel van het probleem van de kennis van het geslachtsverschil wordt op deze wijze opgelost door de *Wet vóór het patriarchaat*.

In de scène die direkt volgt op Neffs ‘biecht’ aan Keyes worden Phyllis Dietrichson/Barbara Stanwyck en Lola in de vertelling geïntroduceerd. Neff gaat bij hen thuis een verzekeringspolis verlengen. Zijn voice-over fixeert hen als *al bekend*, als in het geheugen aanwezig in het ‘ik’ en



'jij'-discours van de twee mannen. In een stoffige halfdonkere ruimte staat Phyllis Dietrichson/Barbara Stanwyck gehuld in een badhanddoek boven aan de trap, overgegeven aan en vastgehouden in de macht van Neffs blik. Neff maakt een grapje dat zij wel eens niet 'volledig gedekt' zou kunnen zijn door de autoverzekeringsspolis: de hint naar maatschappelijk exces. Tegelijk brengt de voice-over ons de foto op de piano van Dietrichson en zijn dochter uit zijn eerste huwelijk – Lola – onder de aandacht. De vrouwen lijken visueel qua leeftijd en algemeen voorkomen heel sterk op elkaar. 'Moeder' en 'dochter' bekleden echter al vanaf het begin ieder voor zich een aparte ruimte in de diëgesis. Phyllis Dietrichson/Barbara Stanwyck als een fetisj-objekt bevroren in Neffs blik, en zo al buiten de ruimte van de gezinsbetrekkingen, en Lola bevroren in het familieportret, waarop Phyllis niet voorkomt. De eerste shots van Neffs ontmoeting met Phyllis Dietrichson/Barbara Stanwyck worden gekenmerkt door een fetisjistiese fascinatie: zij is de bron van geruststellend plezier in de konfrontatie met de kastratie-angst – zij is gelijktijdig de gevaarlijke plek (kastratie) en de plezierige verschijning (het objekt van Neffs blik). De 'ik' van de voice-over spreekt over deze fascinatie, samenvallend met de 'ik' van de blik: de kijker wordt zo in een fetisjistiese splijting tussen geloof en kennis gedrongen. Als zij de trap van het in Californië-stijl gebouwde spaanse huis afkomt, zien we een close-up van haar benen en haar gouden enkelbandje. De kamera volgt Neff en vangt zijn beeld in de spiegel op terwijl hij naar haar kijkt en zij haar jurk dichtknoopt en lippenstift opdoet. Zij draait van de spiegel weg, Neff nog in zijn staren verzonken daar achter zich latend, en gaat naar de andere kant van de kamer.

Neffs geprivilegieerde kijken naar haar exhibitionisme in dit spiegelshot – een moment van pure spekulariteit – markeert een breuk tussen

Neffs kijken en dat van de toeschouwer: opgesloten in zijn narcistische identifikatie wordt de identiteit van Neff en de toeschouwer gelijktijdig verdubbeld, gespleten en weer samengesteld – zijn staren wordt ongemakkelijk. In zijn verlangen de Wet te beproeven moet hij de vrouw verder onderzoeken en haar geheime schuld ontdekken. De mogelijkheid van maatschappelijk exces die zij representeert, haar ongelijkenis met een huisvrouw uit een voorstad suggereert haar als voertuig voor Neffs oedipale overschrijding van de Wet. Zij vraagt hem wat over een ongevalverzekering voor haar echtgenoot en hij flirt met haar, doorgaand op de metafoor van het rijden, ingebracht door de autoverzekering, om meer te kunnen ontdekken. Zij zegt dat hij 'te snel gaat', Neff gaat weg en maakt een afspraak voor de volgende dag.

De daaropvolgende scène van zijn bezoek de volgende dag wordt gedomineerd door shots van Neff die naar haar kijkt terwijl hij haar geheim probeert te ontdekken. We zien haar de trap afkomen om de deur open te doen terwijl de voice-over ons aan haar enkelbandje herinnert: de macht van zijn blik wordt opnieuw gepresenteerd als een geheugenbeeld. Hij vraagt haar hem Walter te noemen en biedt aan te stofzuigen. Terwijl hij naar haar kijkt, vertelt zij hem over de verveling van haar huwelijksleven en vraagt hem wat over het afsluiten van een ongevalverzekering op het leven van haar man. Hij ondervraagt haar, en vraagt waarom zij met haar echtgenoot is getrouwd. De camera blijft op zijn gezicht gericht, terwijl zij Neff vraagt hoe zij de verzekering zou kunnen afsluiten buiten medeweten van haar man of de verzekeringsmaatschappij. Hij vertelt haar hoe dat zou kunnen en zegt, bij het vertrekken, dat zij 'er niet zomaar vanaf zal komen'. Neffs voice-over zegt dan: 'Ik wist dat ik een rood-gloeiende pook beet had en het was tijd om die te laten vallen voordat ik mijn handen zou branden'. Voor de kijker bevestigen de beelden zijn medeplichtigheid – zijn sadistische spel met de vrouw.

Laura Mulvey merkt hierover op dat de verwerping van kastratie voor de man in zijn fascinatie, verlangend naar kennis van het schuldgeheim van de vrouw, fundamenteel sadistisch is – de verwerping moet ook haar bestraffing inhouden.<sup>10</sup> Phyllis Dietrichson/Barbara Stanwyck – gekerkerd in de huiselijkheid van het spaanse huis, vertegenwoordigt de mogelijkheid van een libidineuze bevrediging die binnen de Symboliese Orde en de structuur van het gezin niet kan bestaan. Zij is voor de op kastratie gebouwde patriarchale orde een verstoring waarover gesproken kan worden, maar waarop niet kan worden ingewerkt. Als zodanig liggen de intenties van de *film noir* zelf in haar besloten – dat (Neffs voice-over) 'moord soms ruikt als kamperfoelie'. Juist in haar onmogelijke positie biedt zij zich aan Neff aan als een voertuig om de Wet mee te beproeven. De erotische driften die zij vertegenwoordigt, dienen in de *film noir* echter



uiteindelijk aan de Wet onderworpen te worden – zij moet schuldig worden verklaard en gestraft. Deze driften kunnen enkel destructief zijn en tot de dood leiden omdat zij precies de heterogeniteit vertegenwoordigt die het buiten van de Symboliese Orde vormen – het buitengeslotene dat het voor de orde juist mogelijk maakt om als een orde te bestaan.<sup>11</sup>

De liefdesscène maakt het noodzakelijk dat haar geheime schuld wordt opgebiecht – dat wat de orde verstoort en in en door de tekst zal moeten worden verwerkt: ‘Dit was alleen nog maar het begin...’ (Neff). De bel gaat en zij staat in een stroom van licht – aan de blik van Neff en de kijker aangeboden – in de deuropening van Neffs verduisterde appartement. De voice-over suggereert een afspraak die het beeld ontkent: ‘het zou acht uur zijn en ze zou er zijn’. Zij houdt zijn hoed vast en geeft die terug. Later omarmen zij elkaar op de sofa en krijgt hij haar zover dat zij haar geheim bekent – zij zou haar echtgenoot graag dood zien. Terwijl zij elkaar omarmen, wordt hun vrijen door de kamera ontvlucht, die zich uit de kamer van het appartement beweegt en, in het volgende shot, Neffs kantoor binnengaat terwijl hij Keyes op de diktafoon vertelt dat hij altijd al ‘het systeem had willen oplichten’. De kamera beweegt zich dan weer uit het kantoor, en opnieuw terug in de kamer van het appartement waar zij zich nog steeds op de sofa bevinden. In deze verplaatsing van seksuele omgang met Phyllis naar de verbale omgang met Keyes worden voor de kijker de seksuele kennis van de vrouw en Neffs oedipale trajekt, *vis-à-vis* Keyes, om de Wet te beproeven, samengehouden en diëgeties herplaatst. Terwijl zij aanstalten maakt om te vertrekken, zegt Neff toe haar te helpen haar echtgenoot de verzekeringspapieren te laten tekenen. Op het moment dat we de auto horen weggrijden zegt Neffs voice-over: ‘de machine was in beweging gekomen’; hij zou vanaf nu moeten ‘denken met jouw hersens,





Keyes', en de beheersing van de Symboliese Orde', het systeem, moeten aanvaarden om er de gaten van te kunnen onderzoeken.

Op dit punt gearriveerd komen de door de vrouw opgewekte seksuele driften en de behoefte aan narcistische identifikatie met de vader met elkaar in tegenspraak. We keren terug naar Neffs kantoor en de 'biecht' aan Keyes op de diktafoon, terwijl Neff vertelt dat hij 'niet van de getuige hield' bij Dietrichsons ondertekening; hoe hij zich daarbij 'raar in zijn buik' voelde. Dan is er een *fade* naar Lola's beeld in mid-shot terwijl zij go speelt. De overgang benadrukt Lola's positie aan de kant van de beheerser binnen de orde die Neff aftast op zoek naar openingen – in dit opzicht staat Lola aan de zijde van Keyes. Als getuige vertegenwoordigt zij de sociale orde, opgesloten in de persoon van Keyes: het in de hand houden van maatschappelijke excessen en de regulering van de eigendomsverhoudingen. De kamera beweegt zich van Lola af om de familiekring te tonen, en terwijl Dietrichson de documenten tekent, blijft haar beeld in het centrum van het kader. Neffs ogen volgen haar als zij naar boven gaat.

De dreiging die Lola voor Neff vertegenwoordigt is precies gelegen in haar centrale positie binnen het gezin, haar dochterrol, onderworpen aan de Wet van de Vader. Als getuige funktioneert zij als een verwijzing naar of een teken van de Symboliese Orde die hij poogt te overschrijden – ze is een 'aardig kind'. Hij verlaat het huis en vindt haar in zijn auto zittend. Op dit punt van de film is er een storing in de structuur van het *gezichtspunt* (point-of-view) in de tekst. Zij vraagt hem om een lift naar de stad en vertrouwt hem toe dat zij in het geheim naar haar vriendje Nino gaat. Neffs houding is vaderlijk. Terwijl hij haar in de stad afzet bekomentarieert de voice-over: 'de vader was een dooie sukkel'.

Om Dietrichsons dodelijk treinongeval te simuleren om daardoor een

dubbele uitkering te kunnen opeisen, moet Neff de plaats van Dietrichson innemen. Daarmee wordt hij niet alleen Phyllis' 'echtgenoot', maar ook Lola's 'vader'. Terwijl hij de gezinseenheid vernietigt en de Wet beproeft, is Neff een onmogelijk gezin binnengetrepen, een gezin dat uitdrukkelijk gebaseerd is op een offermoord en zo sociaal gecensureerd is. Nadat hij Dietrichson vermoord heeft en diens plaats in de trein heeft ingenomen, verdwijnt zijn verlangen: hij heeft met goed gevolg een replika van het gezin gevormd, hij is nu in de positie van de meester in een *andere* symboliese orde, die parallel aan en tegenover de door Keyes gerepresenteerde sociale orde staat. De auto weigert te starten: hij en Phyllis scheiden onwillig met een omhelzing. Op weg naar de *drug store*, nadat Neff zijn alibi heeft veilig gesteld, zegt Neffs voice-over: 'Ik kon mijn eigen voetstappen niet horen... het was het lopen van een dode.' Het onmogelijke gezin is een nachtmerrie; Neff leeft in een niemandsland.

Omdat zij de 'volmaakte' misdaad hebben gepleegd, bestaan Neff en Phyllis nu *buiten* de zekerheid van de Symboliese Orde, die gerepresenteerd wordt door de legaliteit van het verzekeringskontraat dat door Dietrichson getekend werd. Zij kunnen elkaar niet meer gewoon thuis ontmoeten en moeten met elkaar afspreken in de supermarkt. De libidineuze driften die Phyllis vertegenwoordigt, kunnen enkel tot haar dood leiden: zij is schuldig en zal gestraft worden. Keyes' 'klein mannetje' zal hem vertellen dat er iets fout zit. Maar Neff kan op Keyes' blinde vlek rekenen – zijn moederzijde: de 'vouw' in de Symboliese Orde. Neff weet dat Keyes 'een hart zo groot als een huis' heeft. Niettemin blijft Neff buiten het Symboliese onderworpen aan de Wet: Keyes' onvermoeibaar nauwkeurig onderzoek van de verzekeringsclaim en het kijken van de kamera, deze keer gericht op Neff, terwijl het onderzoek voortgaat.

Op dit punt van de film gaat de balans waarin Phyllis en Lola in relatie tot Neff worden gehouden, veranderen voor wat betreft de ruimtelijke betrekkingen op het nivo van het zichtbare. Keyes komt naar Neffs appartement om hem te vertellen dat hij Phyllis verdenkt en dat hij van plan is 'haar door de wringer te halen'. Phyllis is eveneens gekomen om Neff te zien en verbergt zich achter de deur als Keyes vertrekt om iets te halen om zijn maag tot rust te brengen. Voordat hij bij de lift is, neemt hij een sigaar en wendt zich tot Neff voor zijn rituele vuurtje. Dit shot houdt een richtingsverandering van Neffs oedipaal traject in, met Phyllis op de voorgrond achter de deur in het donker en de twee mannen in het licht van de hal aan de andere kant van de deur. Nadat Keyes vertrokken is, klaagt Phyllis dat Neff 'haar laat stikken'. Zij omhelzen elkaar en dan is er een *fade* en een overgang (voor de eerste keer zonder dat de voice-over dat signaleert) die deze richtingsverandering van het traject afmaakt: Lola verschijnt, wachtend buiten Neffs kantoor: 'Kent U mij nog, Mr. Neff?... Kijk me aan,

Mr. Neff!’ De kamera ondersteunt Neffs blik naar de getuige.

Lola zegt dat zij weet dat Phyllis schuldig is en dat zij het gaat ‘vertellen’: zij dreigt de aan Keyes bekende voice-over van Neff te onderbreken. Zij zal de verteller worden en de imaginaire dualiteit van de Neff/Keyesbetrekking onderbreken. Zij zegt dat ze het huis uit is gegaan en nu alleen woont: de scène eindigt met een close-up van haar betrand gezicht. Als ‘vader’ moet Neff de ‘dochter’ weer terugbrengen naar de veiligheid van de gezinsrelatie. Terwijl de voice-over ons vertelt dat hij besloten had haar mee uit te nemen om ‘haar rustig te houden’, zien we een serie van two-shots, idyllische plaatjes van gelukzaligheid, terwijl ze samen bij kaarslicht in een restaurant eten en een ritje maken op het platteland. Op het diskursieve nivo levert de voice-over niet meer de waarheid waarmee het beeld gelezen moet worden. In de overgang van Phyllis naar Lola, niet gemerkt met Neffs voice-over en zichtbaar met betrekking tot *ruimtelijke* relaties, maakt Phyllis plaats voor Lola. De Symboliese Orde die Lola representeert, keert terug en bedreigt nu van binnen uit de replika van het gezin die door Phyllis en Neff was opgebouwd.

Vanaf dit moment wordt de metafoor van de auto vervangen door de metafoor van de tramrit. Nadat Keyes Phyllis’ schuld heeft vastgesteld, zoekt hij nu naar haar medeplichtige – de ‘andere persoon’. Zoals Keyes zegt: ‘zij zitten in dezelfde tram en de laatste halte is het kerkhof. Verlangen dat niet beheerst kan worden in de Symboliese Orde (de storing die Phyllis vertegenwoordigt), kan alleen maar tot de dood leiden, aangezien het de buitenkant van die orde voorstelt: dat wat onderdrukt of beheerst moet worden als die orde wil blijven bestaan. Keyes zegt: ‘Zij graven hun eigen graf.’ In de supermarkt-scène continueert Phyllis Keyes’ metafoor: ‘Vergeet niet, we zitten allebei op hetzelfde spoor’. De onwrikbare verbinding tussen verlangen en dood wordt voor de kijker diëgeties uiteengezet wanneer we terugkeren naar Neffs kantoor en de diktafoon: ‘Het was de eerste keer dat ik op die manier aan Phyllis dacht – dood, bedoel ik, en hoe het zou zijn als ze dood was’. Daaropvolgend zegt hij hoe hij op dat moment aan Lola dacht, en dan is er een overgang naar een reeks shots van hun uitje naar de Hollywood Bowl. Terwijl zij in two-shot zitten is Lola’s rug naar de kamera gekeerd en in de duisternis is de lijfelijke gelijkenis met Phyllis frappant. Phyllis, al zo goed als dood, wordt door Lola vervangen, waarmee ‘vrouw’ wordt hersteld als een *goed* object voor de patriarchale orde: de storing is opgeborgen op de korrekte plaats.

Nadat de verteller de onmogelijkheid van zijn oepidale traject heeft onderkend, verliest hij de macht over de vertelling. De voice-over kan de gebeurtenissen niet langer verhalen en wordt onzeker en vragend. Keyes’ onderzoek, dat een tegen-discours inzet, tegen het vertellend discours van

Neffs 'ik' in, gestructureerd rond het enigma van 'de ander', gaat voor de kijker het vertelproces overnemen. Deze hersituering van 'ik' en 'jij' van het vertellend discours wordt geschraagd door de scène waarin Neff, denkend dat Keyes hem bedriegt, naar Keyes' kantoor gaat en naar Keyes' vertrouwelijke diktafoonmemo over zijn onderzoek naar Neff luistert, om dan te ontdekken dat Keyes 'persoonlijk borg voor hem staat'. Het rijm van de diktafoon brengt het 'jij' naar voren op het nivo van het zichtbare, daarmee tegelijkertijd Keyes' blinde vlek bevestigend: hij ziet Neffs schuld niet. Nadat hij, tegen de Symboliese Orde in, de plaats van de vader heeft ingenomen en de onmogelijkheid daarvan ontdekt heeft, moet Neff 'van de hele troep afkomen' – Phyllis. 'Vrouw', plaats van kastratie, van angst, de bron van de 'hele troep', moet gestraft worden: hij moet 'uit de tram stappen' voor het logiese eindpunt bereikt is.

Het beeldrijm van Phyllis' benen die de trap afgaan – maar nu niet langer in de beheersing van zijn blik gevangen, introduceert de afsluitende flash-back-scène in het huis. We zien haar naar beneden gaan met een revolver gewikkeld in een sjaal van chifon, de deur van het slot doen en de revolver onder een kussen verstoppen. Phyllis volhardt in haar functie in relatie met de orde waarvan zij het excès is, en bevestigt haar schuld steeds opnieuw. Zij zegt dat zij 'verrot tot op het hart' is en dat zij probeert Lola's vriendje, Nino, over te halen om 'voor Lola te zorgen'. Neff cirkelt om haar heen terwijl zij spreekt. Hij loopt naar het raam om het te sluiten en zij schiet op hem. Hij strompelt naar haar toe en zegt haar het nog eens te proberen. De kamera wordt op haar gericht gehouden wanneer ze de revolver laat vallen, en beweegt naar een close-up positie wanneer zij elkaar daarna omhelzen. Zij bekent Neff dat ze nooit van hem heeft gehouden, maar dat ze het tweede schot toch niet kon afvuren. Terwijl zij elkaar nog steeds omhelzen, schiet hij op haar: zij lijkt verrast. De erotisering van de dood in de laatste scène van de flash-back bevestigt een universum waar alleen toegang tot het verlangen bestaat via repressie: de onmogelijkheid van een radicale heterogeniteit gerepresenteerd door het vrouwelijke.

Dodelijk gewond verlaat Neff het huis; hij ontmoet Nino en geeft hem een *nickel* om Lola op te bellen en het weer goed te maken, daarmee symbolies de *status quo ante* herstellend. De flash-back eindigt en we keren weer terug naar Neffs kantoor met de diktafoon. Hij besluit zijn boodschap aan Keyes met het verzoek voor Lola en Nino te zorgen. De 'vader' herstelt de 'dochter' in de Symboliese Orde en de gezinsrelaties. 'Vrouw' als goed object wordt opnieuw ingesteld, nu voor de volgende generatie. De patriarchale orde is nu opnieuw bevestigd en daarmee de interne contradicties voor het mannelijk universum van het verzekeringsbedrijf. De verstoring van de kastratie voor de man in het patriachaat, zoals die bestaat in de disjunctie tussen de Symboliese en Imaginaire vader, is



gereactiveerd. Wanneer Neff zijn boodschap aan Keyes tot een einde brengt, suggereert de kamerahoeek een subjectieve blik. Het is de blik van de 'jij' waar het 'ik' zich tot richtte. Neff keert zich om en bemerkt Keyes' aanwezigheid. Als hem gevraagd wordt waarom hij het 'niet kon uitvissen', onderkent Keyes zijn blinde vlek: 'Je kunt ze niet allemaal doorzien, Walter'. Neff vraagt om vier uren voorsprong om 'de grens' over te kunnen. Keyes antwoordt dat Neff nog niet eens de lift zal bereiken: hij is 'er totaal bij'.

De splijting tussen het Symboliese en het Imaginaire die de tekst structureert, bestaat in Keyes' overlappingsfunctie als symboliese en geïdealiseerde vader, en drijft de film naar een oplossing en afsluiting. Als symboliese vader moet Keyes de Wet representeren en Neff aan de politie overhandigen. Voor Keyes als geïdealiseerde vader blijft hier het probleem van de narcistische identifikatie en daarmee van de onderdrukte homoseksualiteit – 'de grens'.

De kamera heeft de twee mannen in beeld en volgt Neff als hij naar de glazen deur van zijn kantoor strompelt, terwijl Keyes, nu buiten beeld, door de telefoon spreekt: 'Het is een politiezaak'. Keyes loopt dan weer het beeld binnen waar Neff in elkaar gezakt tegen de deur ligt, en knielt naast hem neer. Neff zegt: 'Ik weet waarom je dit niet kon oplossen... omdat degene die je zocht te dichtbij was... recht tegenover je buro.' Keyes antwoordt: 'Nog dichterbij, Walter', waarop Neff zijn gebruikelijke ironische antwoord geeft: 'Ik hou ook van jou'. Terwijl Neff ligt te sterven, haalt hij een sigaret te voorschijn en het rijm maakt de wederzijdse bekentenis compleet: Keyes retourneert Neffs ritueel gebaar en steekt de sigaret voor hem aan. Nu hij zijn functie als symboliese vader aan de politie heeft overgegeven, kan Keyes Neffs liefde onderkennen en beantwoorden in de signifiant van het onderdrukte verlangen. Nu de uitdaging van de patriar-

chale orde geëlimineerd is en de interne kontradikties van die orde beheerst zijn, kan een gesublimeerde homoseksualiteit tussen de twee mannen worden aangeduid [signified]. Maar er kunnen geen woorden meer worden gebruikt – alleen nog The End.

#### Noten

Oorspronkelijk: Claire Johnston, 'Double Indemnity', in E. Ann Kaplan (red.), *Women in film noir*. Londen (BFI) 1978, pp. 100-111. Vertaling: Hansje Braam.

1 T. Todorov, *The Poetics of Prose*. Oxford (Blackwell) 1977, pp. 42-52. [Oorspr. *Poétique de la prose*. Parijs 1971.]

2. Christian Metz, 'Current problems of Film Theory', in: *Screen*, vol. 14, nr. 1/2, lente/zomer 1973, p. 69.

3. Ch. Metz, 'The Imaginary Signifier', in: *Screen*, vol. 16, nr. 2, zomer 1975, p. 52. [Nederlandse vertaling: *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980, p. 65.]

4. Ch. Metz, 'History/Discourse: Notes on two voyeurisms', in: *Edinburgh '76 Magazine*, p. 23. [Nederlandse vertaling in *Seminar semiotiek van de film*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 77-84, hier p. 83.]

5. Stephen Heath, 'Narrative Space', in *Screen*, vol. 17, nr. 2, herfst 1976, p. 93.

6. Zie voor een uiteenzetting van het psychoanalytische raamwerk waartoe deze termen behoren: Rosalind Coward, 'Lacan and signification: an introduction', in: *Edinburgh '76 Magazine*.

7. Jacques Lacan, *Ecrits*. Parijs (Seuil) 1966, p. 782. Een selectie van *Ecrits* in engelse vertaling is verschenen bij Tavistock Press, Londen 1977. [Een selectie in duitse vertaling is *Schriften I*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 137, Frankfurt a. M. 1975.]

8. S. Freud, 'Instincts and their Vicissitudes', in: *Collected Papers*. Londen (Hogarth Press) 1951, p. 65. (Vertaling van 'Triebe und Triebchicksale', in: *Gesammelte Werke*. Deel X, Frankfurt a.M. 1969<sup>5</sup>, pp. 210-232.)

9. L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, herfst 1975, p. 13.

10. Idem, p. 14.

11. Zie: Julia Kristeva, 'Signifying Practice and Mode of Production', in *Edinburgh '76 Magazine*.