

Verlangen, overtreding en James M. Cain

Frank Krutnik

Momenteel is er een hernieuwde belangstelling voor de romans van James M. Cain (1892-1977), één van de Amerikaanse 'hard-boiled' schrijvers uit de jaren dertig en veertig. Het succes van de film-bewerking van Paramount in 1981 van het meest bekende boek van Cain, *The postman always rings twice* (al minstens de vierde filmbewerking) heeft meerdere activiteiten in de film tot gevolg gehad. Dit jaar [1982] heeft het uitkomen van *BODY HEAT* beleefd, dat overduidelijk is gebaseerd op *DOUBLE INDEMNITY*, en de eerste filmversie van Cains roman *The Butterfly* (1946), ook bestaat er een Amerikaanse mini-televisieserie die is gebaseerd op Cains roman over de burgeroorlog *Past all dishonour*. Deze herleving is opmerkelijk, al was het alleen maar omdat al deze werken grotendeels door Hollywood zijn genegeerd sinds de cyklus van Cain-bewerkingen in het midden van de jaren veertig – *DOUBLE INDEMNITY* (1944), *MILDRED PIERCE* (1945) en *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (1946) – een cyklus die sindsdien als een belangrijk deel van de *film noir* wordt beschouwd.

Hoewel Steve Jenkins in een kort artikel in *Monthly Film Bulletin* een pleidooi houdt voor Cain, waarbij hij hem afzondert uit dit tamelijk vaag gedefinieerde 'genre' of 'cyklus',¹ staat de schrijver toch nog steeds voornamelijk bekend vanwege zijn invloed op de film noir en inderdaad spelen de recente filmversies in op het 'Hollywood-image' van Cain, dat door de film noir bewerkingen is vastgelegd. De versies van *DOUBLE INDEMNITY* en *THE POSTMAN* uit de jaren veertig vormen bewerkingen van geschreven fictie, die met name door hun seksuele thematiek onverfilmbaar leken – en de rechten van *The postman* werden dan ook door MGM al twaalf jaar vóór het uitkomen van de filmversie verworven. Cains naam werd geassocieerd met schandaleuze seksualiteit – zowel *THE POSTMAN* als *SERENADE* werden verboden in Boston, waarbij de laatste, met weinig succes, werd vervolgd wegens zedenbederf en blasfemie – en terwijl zijn verhalen commercieel

veelbelovend waren, leverde hun narratieve afhankelijkheid van seksualiteit moeilijkheden op in de kontekst van de uitbeelding van het Hollywood in de jaren dertig en veertig. Veertig jaar later zijn deze problemen door een relatieve vrijheid in de uitbeelding van de seksualiteit voor Hollywood van de baan, maar levert deze voor de nieuwe bewerkingen weer nieuwe problemen op.

Hier zal ik me bezighouden met de verhouding tussen de romans van Cain en Hollywood, met de 'Cain-tekst' als een al uitgewerkt, al betekennend tekstueel systeem met een specifieke coherentie in zijn organisatie van het genot en de produktie van de betekenis, en met het proces van de bewerking van deze 'Cain-tekst' tot (amerikaanse) film (zowel het 'klassieke Hollywood' als de 'New American Cinema').

De Cain-tekst (1934-1940)

Het tekstuele korpus met de naam 'James M. Cain' omspannt vijf decennia (waarbij niet zijn inbegrepen zijn eerdere journalistieke loopbaan en zijn korte verhalen). Dit korpus vertoont op het eerste gezicht veel variëteit, maar een consistente generatieve problematiek ligt in het hart ervan – een 'belangstellingsfeer' – een pre-okkupatie met de aard van het mannelijk verlangen en zijn verhouding tot vrouwelijke seksualiteit. De coherentie van Cains werk als een tekst stamt uit de steeds terugkerende, obsessievolle herhaling van deze problematiek, die zelfs zijn schijnbaar meest 'afwijkende' romans kenmerkt. Deze studie zal zich beperken tot Cains eerste vijf romans, nog vóór *STRANGER ON THE THIRD FLOOR* [1940] en *THE MALTESE FALCON* [1941] waarmee volgens de gangbare zienswijze de film noir opkomt, en ook nog vóór het veelzeggende verschil dat wordt gemarkeerd door Cains roman *Mildred Pierce* (1941).

Deze eerste vijf romans kunnen meer korrekt worden gekwalificeerd als 'vertellingen'. De verhalen hebben een ongecompliceerd lineair verloop, omvatten een korte tijdsspanne, hebben weinig personages en lokaties en steunen zwaar op *suspense* om Cains bekende vaart te verkrijgen. Ze vertegenwoordigen de meest typiese en meest invloedrijke periode van Cains schrijven, zeker ten opzichte van de film. Voor deze studie zijn *The postman always rings twice* (1934) en *Double indemnity* (1936) de meest typiese vertellingen; door de komiese tendens en het ontbreken van extremen is *Career in C Major* (1938) ongewoon, waardoor hij evenals *The Embezzler* (1940) een *happy ending* kon hebben, en *Serenade* (1937) staat dichterbij de roman vanwege zijn uitgebreide tijdspanne en de verscheidenheid aan gebeurtenissen, maar houdt zich aan de structurele dynamiek van de andere verhalen. Cains latere werk vertegenwoordigt, ondanks zijn schijn-

bare uitgebreidheid, vaak een verdere herbewerking van de problematiek die het motief vormt van deze vertellingen, het duidelijkst in *The butterfly* (1946) en *The magician's wife* (1965) die bijna een parodistische versie lijkt van *The postman*.

*I, so far as I can sense the pattern of my mind, write of the wish, the wish that comes true, for some reason a terrifying concept, at least to my imagination. Of course, the wish must really have terror in it; just wanting a drink wouldn't quite be enough. I think my stories have some quality of the opening of a forbidden box, and that it is this, rather than violence, sex, or any of the other things usually cited by way of explanation, 'hat gives them the drive so often noted (. . .) If I do any glancing, it is towards Pandora, the first woman, a conceit that pleases me, somewhat, and often helps my thinking.'*²

*De structuur van de verhalen van James Cain is meestal zo dat spanning en suspense niet zijn gebaseerd op het raadselachtige. . . maar op wat er dadelijk te gebeuren staat, op hoe de verhouding tussen de schuldigen onttaardt in achterdocht en haat, en op hoe ze worden gestraft. . . De verhalen beginnen als de wereld van de personages aan zijn eind gekomen is.*³

Deze citaten geven beide de drijvende problematiek van Cains verhalen aan en de daaruit voortvloeiende 'structuur' in termen van verhaal en vertelling (eerste persoon). De opmerkingen van Cain suggereren hoe duidelijk hij de 'verlokking' van zijn fictie zag, zijn geslepenheid, en wijzen ook de dialektiek aan van de 'wens' en de 'angst' die door de verwerkelijking van de wens wordt opgeroepen, die aan de Cain-tekst vorm geeft.

In het hart van de Cain-tekst ligt de 'wens', als het 'onwettig' verlangen en het meest indringend als het *incestueuze* verlangen. Dit is overduidelijk het geval in *The butterfly*, waar de vrouw aan het begin wordt aangewezen als de dochter van de held en, het breekt voortdurend door in de vroege verhalen, in het bijzonder in de functie van de vrouw ten opzichte van het verlangen van de held. Het narratieve traject in deze verhalen, verhalen die rond de held zijn gekoncentreerd als het 'subjektieve knooppunt', bestaat uit de poging om de wens tegen de hindernissen en de krachten die haar aan banden leggen in (precies zoals ze haar ook inspireren) in vervulling te doen gaan.

Cain zelf beschouwde zijn vroege werken als 'intense verhalen' die 'uitsluitend de verhouding van één man tot één vrouw' behandelden (voorwoord bij *Three of a kind*, 1945). Ze beginnen met het uitbreken van het verlangen bij het zien van de vrouw, dat de held in beweging brengt en hem verweekt in een traject dat leidt tot overtreding – meestal door overspel en moord, de moord op de echtgenoot van de vrouw – en



THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE

uiteindelijk tot de ondergang. Vervulling van de wens en overleven sluiten elkaar wederzijds uit, wat wordt benadrukt door het defaitisme van het vertellen in de eerste persoon, dat voortdurend het verlangen aanduidt als het onwettige en de 'onvermijdelijkheid' van zijn verdringing benadrukt:

*the reader is carried along by his realization that the characters cannot have this particular wish and survive, and his curiosity to see what happens next.*⁴

Voor de 'ideale' lezer zijn er dus twee 'drijfveren': de betrokkenheid bij en de identifikatie met de wens, en het besef van de onmogelijkheid ervan. Het werk van de Cain-tekst bestaat uit het samenhouden van deze beide processen, van het uitwerken van de wens binnen zijn beperkingen. De incestueuze fantasie – een erfenis van de verdringing van het verlangen dat het gevolg is van het Oedipus-komplex, in het bijzonder van de verdringing van de biseksualiteit en het opgeven van de moeder als liefdesobject – duikt meestal in verhulde vorm op: in *The postman* is Cora niet feitelijk de moeder van Frank, maar de logika van de verhoudingen tussen de personages plaatst haar in een dergelijke positie. Het lot wordt aangeropen op de hoogtepunten van de overtreding om de onvermijdelijkheid van het 'werkelijke' te benadrukken, want het 'wens wordt waar' veronderstelt een diskrepantie tussen wens en werkelijkheid.

De Cain-tekst draait dus rond seksuele problematieken, en is dan ook verbonden met een bepaald register van de betekenis, dat een 'monolithische' waarheid van de seksualiteit vormt, die berust op de verdringing van andere seksuele organisatievormen. Deze activiteit van konstitutie door verdringing is natuurlijk niet specifiek voor de Cain-tekst, maar vertegenwoordigt een bijzondere tendens in de heersende schrijfwijze, die is geba-

seerd op de verhaalwijze van de negentiende-eeuwse realistische roman.⁵ In de klassieke realistische tekst wordt het verhaal op gang gebracht door een verstoring van de orde, die een raadsel oproept, en beweegt dan in de richting van haar sluiting door het oplossen van de elementen van de wanorde.⁶ Deze algemene beweging van verstoring naar oplossing, via een reeks van verstoringen/oplossingen, wordt door specifieke narratieve/diskursieve operaties gekanaliseerd. Zo wordt bijvoorbeeld in de vertelling in de derde persoon de positie van de lezer met betrekking tot de actie in het bijzonder verkregen door de konstruktie van een meta-discours over de Waarheid, dat wordt gedragen door de neutrale onpersoonlijke vertelling (*histoire*, in termen van Benveniste, gebeurtenissen zonder spreker), via welke andere vertogen, die van de personages (*discours*, hetgeen een spreker en een hoorder veronderstelt), in een kontekst worden geplaatst en kunnen worden gemeten.

In de Cain-tekst is de narratieve verstoring het verlangen zelf, dat manifest wordt in de reactie van de held op het lichaam van de vrouw. De vertelling in de eerste persoon, die overheersend is, is gelegen in een specifieke diskursieve wijze van de presentatie van de 'waarheid' van de seksualiteit, de bekentenis. Zoals Michel Foucault aangeeft in *La volonté de savoir* is de bekentenis een 'rituele vorm van het vertoog (...) die zich binnen een machtsverhouding ontvouwt'⁷; een verhouding die de lezer in de positie brengt van de veronderstelde autoriteit die naar de 'bekentenis' luistert, wat wordt benadrukt door het rechtstreekse aanspreken in de vertelling. De lezer krijgt de positie van de scheidsrechter van de Waarheid (en wordt dientengevolge op één lijn gebracht met figuren als Keyes uit *Double indemnity* die in het verhaal het vertoog van het gezag, de Waarheid dragen).

Foucault geeft aan dat de oude vorm van de biecht als een activiteit waarin de waarheid van de seksualiteit werd geproduceerd, onlangs een transformatie heeft ondergaan:

*Het is niet langer een kwestie van eenvoudig vertellen van wat er gedaan is – en hoe het gedaan is; maar van het in en rond de daad reconstrueren van de gedachten die deze rekapituleerden, van de obsessies die ermee gepaard gingen, van de beelden, de verlangens, de modulaties en kwaliteiten van het genot die de daad bezielde.*⁸

Dit komt dicht in de buurt van het functioneren van de Cain-tekst: de *erotiese* drijfveer van het verhaal wordt via een snelle reeks van korte scènes naar een onvermijdelijke konklusie voortgestuwd. Deze reeksen leveren een drieste 'uitbeelding' van het mannelijk verlangen op, dat echter wordt vastgeprikt om een overheersende organisatievorm van seksualiteit te verkrijgen, een discours van 'mannelijkheid'.



THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE

De vertelling in de eerste persoon voert een ont koppeling in van de held als handelend persoon in het verhaal en als verteller: pas op het eind, op het punt van de sluiting, raken beiden elkaar, worden de gebeurtenissen van één enkel gezichtspunt voorgesteld, en beweegt het verhaal zich onontkoombaar naar dit punt van eenwording, waar alles bekend wordt. De vertelling in de eerste persoon brengt ook voor de lezer een ont koppeling tot stand, als het sub jekt van het verhaal [énoncé] en als het sub jekt van de vertelling [énonciation].

Deze splitsing van de sub jekt-positie is kruciaal voor de betrokkenheid van de lezer bij de tekst: het verhaal/vertelling beweegt de lezer in de richting van het punt van eenwording, dat wordt gemarkeerd door de 'tegenwoordige tijd' van het vertelpunt, en deze beweging is snel, onhoudbaar en lineair, een onstuitbare drang. 'Niemand is ooit midden in een boek van Jim Cain opgehouden', dat is de slagzin op de voorkant van de Amerikaanse Vintage Book-uitgaven van Cain. De beweging van het Cain-verhaal is 'straight down the line' (een beeld uit *Double indemnity*): dit geldt voor de held-aktant als deze eenmaal verstrikt is in het traject van het verlangen, voor de *verteller* die onder druk staat om alles te bekennen en opnieuw te vertellen, en voor de *lezer* die in beslag wordt genomen door de spanning tussen beide in de drang naar kennis en naar de eenheid in positie. Hier ontbreekt het metadiscours van de vertelling in de derde persoon. Het discours van de waarheid wordt hier door de narratieve drift zelf gedragen, in het in stand houden van het onevenwichtige in de verhouding tussen verhaal en vertelling, en de uiteindelijke oplossing van dit gebrek aan evenwicht: in beslag genomen door de drang naar eenheid 'ervaart' de lezer de uiteindelijke stabilisering van de Waarheid.

De identifikatie van de lezer met de fantasie die de Cain-tekst beheerst,

en de aanvaarding van de 'werkelijkheid' die deze fantasie verdringt, betekenen zowel de identifikatie van de vrouw als de geobjektiveerde 'ander' en de verdringing van de 'vrouwelijkheid' in de held. Het rechtstreeks aanspreken van de *mannelijke* lezer en het voorstellen van de vrouw als lichaam of 'shape' (wat het favoriete woord van Cain lijkt te zijn) spreken duidelijk uit de volgende voorbeelden:

*Brother, if you want to find out how much you think of a woman, just get the idea she's been playing you for a sucker.*⁹

*Then I saw her. . . Except for the shape, she wasn't any raving beauty, but she had a sulky look to her, and her lips stuck out in such a way that made me want to mash them in forever.*¹⁰

Zoals het laatste fragment laat zien, wordt de held onmiddellijk overweldigd door een agressief verlangen dat – in de ontmoeting van de seksen aan het begin van de roman – zelf door de vrouw wordt verlangd, die letterlijk vraagt om het seksuele geweld van de held:

*I took her in my arms and mashed my mouth up against hers. . . 'Bite me! Bite me!' I bit her. I sunk my teeth into her lips so deep I could feel the blood spurt into my mouth. It was running down her neck when I carried her upstairs.*¹¹

Hier moeten twee opmerkingen worden gemaakt: de eerste betreft de betekenis van de positie, die de Cain-tekst de vrouw toeschrijft; de tweede houdt hiermee verband en betreft de aard van het mannelijk verlangen en de 'vermannelijking' die het mannelijk discours, dat de tekst vormt, markeert.

De vrouw beweegt zich tussen dreiging en verlangen, tussen de uitersten van de agressieve *femme fatale* en het verzamelbekken van zorgende, moederlijke waarden – een gebruikelijke tegenstelling in de patriarchale voorstelling. In *Double indemnity* en *Career in C Major* wordt de vrouwelijke hoofdfiguur geschetst als het eerste type, in *Serenade* en *The postman* als de combinatie van beide types, met een neiging naar het laatste, en in *The Embezzler* blijft de vrouw tot het eind een raadsel, waar ze als het laatste type wordt gekwalificeerd (en *Mildred Pierce* vertegenwoordigt het eerste type, waarbij het laatste type wordt verondersteld). Maar waar het in deze overheersende voorstellingen van de vrouw om gaat, is dat elk het cruciale *verschil* van de vrouw benadrukt, haar 'anders-zijn'. De vrouw funktioneert als een fundamenteel raadsel: haar verlangens staan rechtstreeks tegenover die van de held (Phyllis' uitsluitend verlangen naar geld in *Double indemnity* bijvoorbeeld) en de fetisjistiese voorstelling van de



MILDRED PIERCE

vrouw, als een verzameling van prikkelende fragmenten, markeert haar lichaam als het oord van versterking.

Een agressieve verlaging van de vrouw in het vertellen en in de handeling, en met name in de seksuele daad, is in de Cain-tekst overheersend. Freud was van mening dat een dergelijke verlaging in de 'psychologie van de liefde' werd gemotiveerd door de noodzaak om het incestueuze prototype te ontkennen, dat achter het verkozen liefdesobject van de man schuilgaat. Verlaging en idealisering zijn dus twee zijden van eenzelfde medaille en de Cain-tekst laat soms dramatische verschuivingen zien van de ene naar de andere. In *Serenade* is bijvoorbeeld het hoogtepunt van de agressieve vernedering de verkrachting van de vrouw door de held in een verlaten kerk als een soort van seksuele vergelding ('Whatever it was that she had done to me... I was even'), maar verderop in het boek staat misschien de meest expliciete suggestie van de betekenis van de vrouw als moeder in de hele Cain-tekst:

*And mostly I understood what a woman could mean to a man. (...) I thought of books I had read, about worship of the Earth and how she was always called Mother, and none of it made much sense, but those big round breasts did, when I put my head on them, and they began to tremble, and I began to tremble.*¹³

Hier is de vrouw een koesterend, moederlijk Lichaam waarin de held poogt onder te gaan, in *terug te keren*.

De incestueuze fantasie breekt door op deze 'zenuw'-punten, waarin de fetisjistiese voorstelling van de vrouw als lichaam eerder het probleem van het seksuele verschil *betekent* dan ontkent. In het verhaal wordt de sluiting bereikt ofwel door de vernietiging van het verlangde object (*The postman*/

Serenade/Double indemnity), ofwel door het herstel van de orde doordat de vrouw in een positie van dienstbaarheid aan het gezin wordt gebracht (*Career/ The Embezzler*). In beide gevallen wordt de onwettige wens ongedaan gemaakt door de vrouw een positie toe te wijzen, die dient als de signifiant van het *mannelijk* verlangen.

Niet alleen de verdringing van de vrouw als subject van het verlangen is cruciaal voor de tekst van Cain, maar eveneens de verdringing van de 'vrouwelijkheid' in de man. De Cain-tekst construeert een overheersend mannelijk discours, dat agressiviteit boven tederheid beklemtoont, activiteit boven passiviteit, het 'mannelijke' boven het vrouwelijke. Deze konsolidering van de 'mannelijkheid' heeft noodzakelijk gevolgen voor de uitwerking van datgene wat de norm overschrijdt: vandaar de tederheid van de verliefde man in *The postman* en *Serenade*, de seksuele onzekerheid van de held in het laatstgenoemde verhaal en in *The Embezzler*, en de dreigende verzwakking van de held in *Career in C Major* en *Double indemnity*.

Het seksuele werk van de Cain-tekst bestaat in het bijzonder in het stabiliseren van de seksuele identiteit, die in overeenstemming is met het geslacht (en niet in het privilegiëren van één of andere al bestaande, veilige positie). Het benadrukken van het lichamenlijk anderszijn van de vrouw kan weliswaar dienst doen om een man-vrouw polariteit in deze termen op te stellen, maar dit garandeert op zich nog geen heldere afbakening van de seksuele identiteit. De structurering van de 'mannelijkheid' in de Cain-tekst wordt zelf door tegenspraken raadselachtig gemaakt: de agressieve mannelijkheid is gebaseerd op angst voor de vrouw en is gericht op de verdringing van de vrouw, maar tegelijk zijn de vrouwen nodig voor de garantie van de mannelijkheid, zijn ze van essentieel belang om te voorkomen dat een dergelijke mannelijkheid narcisties in zichzelf keert.

Dit probleem doemt het meest duidelijk op in *Serenade*, dat een seksueel verdeelde held laat zien, heen en weer geslingerd tussen heteroseksualiteit en homoseksualiteit. Dit konflikt tussen twee vormen van seksualiteit wordt via de tegenovergestelde vrouwenfiguren voorgesteld, de mexicaanse prostituee Juana en de homoseksuele impresario Winston Hawes, die elkaars rivalen zijn in het dingen naar de liefde van de held. Het hoogtepunt is een konfrontatie op een feestje, dat door Hawes wordt gegeven, en waar tijdens een namaak-stierengevecht 'toreador' Juana de 'stier' Hawes doodt met een zwaard. Daar Juana de geslachtsdaad associeert met 'making toro', krijgt het stierengevecht hier primaire konnotaties, waarbij de held in passieve fascinatie toekijkt. Deze scène duidt aan in welke oedipale kontekst de Cain-tekst zich in het algemeen beweegt: in de steeds terugkerende situatie van de moord op 'echtgenoot/vader' en het opvatten van de moeder als liefdesobject; maar deze scène demonstreert ook de bereidheid om van de structuur van de 'mannelijkheid' af te glijden,



MILDRED PIERCE

om alternatieve posities voor het mannelijk verlangen te impliceren en een excessief potentieel op te wekken, dat niet helemaal hoeft te worden gereorganiseerd door de tekstuele homogenisering van de Waarheid. Dit is geen pleidooi voor de 'progressieve' elementen van de Cain-tekst, maar eerder een suggestie dat de aard van deze problematiek zelf een bepaalde weerstand tegen een narratieve sluiting kan opwekken, in het bijzonder als het veld van de 'ideale' lezer relatief smal is omschreven.

Recente adaptaties

De recente golf van Cain-adaptaties zijn de jongste in een reeks van 'New American Films', die dateren vanaf de vroege jaren zeventig en die de film noir van de jaren veertig in herinnering roepen (bijv. CHINATOWN en FAREWELL, MY LOVELY). BODY HEAT en THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE behouden veel van de Cain-tekst in hun narratieve structuren, maar de intense, klaustrofobiese atmosfeer van de oorspronkelijke film noir, het nadrukkelijke 'schrikbeeld' van de wens, gaat hier verloren. Judith Williamson heeft dit in verband gebracht met

*de verschuiving in de uitbeelding... (die) probeerde om steeds meer seks te laten zien, en die toch als het grote lastige geheim te willen bewaren. Deze tegenspraak wordt belachelijk in de moderne film noir – want hoe kan een film gelijktijdig suggereren dat iets volledig buiten de perken is én pronken met het expliciet opnemen ervan?*¹⁹

Het verbod op de uitbeelding van de geslachtsdaad in de Amerikaanse film van de jaren veertig had in de film noir een overbelasting van de signifiante

operaties tot gevolg: de seksualiteit die niet openlijk kon worden getoond, werd geïmpliceerd door blikken, door een buitenissige visuele stijl, door platte, metaforische dialogen, door perverse en tegenstrijdige karakterisering van de personages, en door de voor de cyclus karakteristieke mise-en-scène. Deze toedekking van de seksualiteit getuigde van de 'angst', van het gevaar van het onwettige verlangen, waarvan het explosieve karakter in het bijzonder in het lichaam van de vrouw werd uitgebeeld:

*She looked to me like a very special kind of dynamite, neatly wrapped in nylon and silk. Only I wasn't having any. I'd been too close to an explosion already. I was powder-shy.*²⁰

De nieuwe films noirs laten, zoals Williamson suggereert, meer 'expliciete' seksualiteit zien. Ze voegen de seks in het centrum van het verhaal en in het centrum van het beeld in, en bejubelen tegelijkertijd deze 'eerlijke' herinvoering, de nieuwe 'vrijheid', de 'volwassen' aanvaarding van een seks – van het op de voorgrond plaatsen van de incest in CHINATOWN tot aan de seks-scènes in BODY HEAT. Maar tussen deze nieuwe 'vrijheid' en de overgebleven konventies van de film noir uit de jaren veertig ligt in dit opzicht een spanningsverhouding – de laatste dankten immers hun ontstaan juist aan de onmogelijkheid van het uitbeelden van de seksualiteit.

In THE POSTMAN ALWAYS RINGSTWICE uit 1981 treft men hetzelfde ritme van de gebeurtenissen aan: twee pogingen tot moord, twee auto-ongelukken. Ook houdt de film vast aan de vele beelden van katten uit het boek (die in het laatstgenoemde worden geassocieerd met Cora's 'wilde' seksualiteit): de kat die de eerste poging tot moord doet mislukken, de advocaat Katz, de poema-vrouw. Maar in deze film is er geen enkele reden voor deze elementen uit de roman (die deel uitmaken van Cains fatalistische herhalingen), want de narratieve vaart van de roman is volledig verdwenen en er is geen enkele poging om de eerste-persoon-verteller uit het boek te volgen. In plaats daarvan dienen deze elementen als een soort van plakkaat, waarbij door 'trouw aan het origineel' – en in tegenstelling tot de versie van MGM uit 1947 waarin de sensualiteit onder tafel wordt gewerkt – de 'expliciete seksualiteit' van de film wordt geassocieerd met de reputatie van Cain. (In feite houdt de roman steeds precies voor de geslachtsdaad op, of stapt op iets anders over, of verwijst er in een gereserveerde zinspeling naar.)

In THE POSTMAN uit 1981 houden de seksuele scènes, evenals de uitbeeldingen van de erotische vrouwen in de film noirs van de jaren veertig het verhaal op en bestaan louter omwille van het spektakel. Het 'slonzige' karakter van de seksscènes uit de film is opmerkelijk – een slordige, ongeschoren Jack Nicholson, de houtserige paring op de tafel, de associatie van seks met smerigheid – dit steekt scherp af tegen de versie uit 1946 en

haar in het oog springende cleanheid. Er is ook geen betrokkenheid bij de narratieve spanning van de dialektiek van wens en angst, maar eerder een gevoel van kille onverschilligheid, niet alleen met betrekking tot het verhaal, maar ook met betrekking tot het schouwspel – in de seksuele scènes in de nostalgiese rekreatie van de stijl van die periode. Een duidelijk voorbeeld van de door Judith Williamsom aangewezen verwarring wordt door het eind van de film onthuld: Cora komt bij een auto-ongeluk om het leven, maar de film eindigt met Frank in de berm, zonder een spoor van de onontkoombare straf door het gerechtshof, waaraan hij eenmaal ontsnapte – de tweede bel van de postbode. Dit voor de 'New American Cinema' karakteristiek open einde – evenals het schrappen van de omstandige gerechtshof-intriges die zowel de filmversie uit 1946 als het boek voor een belangrijk deel bepalen, moffelen de macht van de Wet weg, die zowel voor de film noir als voor de Cain-tekst van fundamenteel belang waren.

Noten

Oorspronkelijk: F. Krutnik, 'Desire, Transgression and James M. Cain', in: *Screen*, vol. 23, nr. 1, mei-juni 1982, pp. 31-44. Vertaling: Jan Simons.

1. Steve Jenkins, 'James M Cain: A Career in Another Key', in: *Monthly Film Bulletin*, mei 1981, vol. 48, nr. 568, p. 112.
2. James M. Cain, voorwoord bij *The butterfly*. Pan Books, 1946, p. 10.
3. Amir. M. Karimi, *Towards a definition of the american film noir (1941-1949)*. Arno Press, 1976, p. 85.
4. J.M. Cain, a.w., p. 10.
5. Zie Stephen Heath, *Questions of Cinema*. Londen (Macmillan) 1981, pp. 39-40, 125-128 en 239.
6. Zie: idem, pp. 131-144, en S. Heath, 'Film and System: Terms of Analysis', deel 1 en 2, in: *Screen*, vol. 16, nrs. 1 en 2, voorjaar en zomer 1975.
7. Michel Foucault, *The History of Sexuality. Volume One*. Pelican Books, 1981, p. 61. [Vertaling van *La volonté de savoir*. Parijs 1976; Ned. vert.: *De wil tot weten*. Nijmegen (SUN) 1984.]
8. Idem, p. 63.
9. J.M. Cain, 'The Embezzler', in: *Double indemnity* (oorspronkelijk verschenen als *Three of a Kind*, 1945), Corgi Books, 1965, p. 219.
10. J.M. Cain, *The postman always rings twice*. Lythway Press, 1972, p. 3.
11. Idem, p. 12.
12. Sigmund Freud, 'On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love', in: *On Sexuality*. Pelican Freud Library 1977, pp. 243-260. [Vertaling van 'Ueber die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens', in: *Gesammelte Werke*. Deel VIII. Frankfurt a.M. 1969³, pp. 78-91.]
13. James M. Cain, *Serenade*. Corgi Books 1965, p. 131.
14. Geciteerd in Albert J. Lavalley (red), *Mildred Pierce* (scenario en kommentaar). University of Wisconsin Press, 1980, p. 29.

15. Zie Joyce Nelson, 'Mildred Pierce Reconsidered', in *Film Reader* 2, 1977.
16. A. J. LaValley, a.w., p. 20.
17. Idem, p. 13.
18. Joyce Carol Oates, 'Man Under Sentence of Death: the Novels of James M. Cain', in: David Madden (red.), *Tough Guy Writers of the 1930's*. Southern Illinois Press, 1968, p. 111.
19. Judith Williamson, 'Consuming Passions', in: *City Limits*, nr. 16, 1982, p. 37.
20. Een dialoogregel uit de RKO-film *THEY WON'T BELIEVE ME*: 1947.