

Redactioneel epiloog bij 'Out of what past?' van Paul Kerr

Peter Delpout

In het vervolg van het artikel stelt Kerr dat de 'oppositionele ruimte' die de B-film noir voor zich opeist binnen de instituties van de klassieke realistische tekst, wordt gemarkeerd door een verzet tegen of differentiatie ten opzichte van twee histories gelijktijdige ontwikkelingen in de filmindustrie: de opkomst van de televisie (en produktie van televisiefilms) en de snelle ontwikkeling van de kleurenfilm (Technicolor).

De specifieke stilistische kenmerken van de B-film noir, de low key-uitlichting met zijn hoge contrasten en clair obscur-stemmingen, konden door het elektronies televisiescherm niet behoorlijk weergegeven worden. De televisieweergave vereiste een extreme high key-belichting met lage contrasten en een volledige doortekening van alle partijen. Binnen de industrie was er een voorzichtige deelname aan het nieuwe medium, vooral toen er steeds meer televisieseries (bijvoorbeeld Lucy Balls comedy serie I LOVE LUCY) werden gefilmd, dit in tegenstelling tot de beginfase van de televisie, toen de uitzendingen voornamelijk uit live-shows bestonden. Kerr suggereert dat de wens zich te differentiëren ten opzichte van het nieuwe medium, in de B-film-industrie aanleiding gaf tot verregaande experimenten met extreme stilistische en narratieve strategieën.

De A-film-industrie differentieerde zich van het televisiemedium voornamelijk door gebruik van kleurenprocédés en vergroting van de vertoningsschermen (Technicolor; Cinemascope: widescreenprocédés). Ook ten opzichte van deze institutie trachtte de B-film zich met *noiriese* strategieën te differentiëren. Immers, het Technicolor-procédé dat in de jaren dertig was ontwikkeld en voorzichtig gebruikt (totdat GONE WITH THE WIND de trend zette met zijn ongekend sukses), vereiste een extreme (en dure!) high key-belichting, bewerkstelligd door de te filmen situatie werkelijk te bevoelen met licht. Bovendien leerde het Technicolor-procédé zich in de eerste fase van zijn gebruik voornamelijk met exotiese genres

zoals de musical en de swash-buckler, narratieve waarschijnlijkheidsstrategieën die vreemd waren aan alles waarmee de B-film zijn zwartgallige vertellingen voedde.

Als de B-studio's of B-units van de grote studio's uiteindelijk kleuren-procédés gaan gebruiken, zijn dit goedkope twee-kleuren procédés (Cinecolor, Vitacolor, Trucolor) die de kosten van het zwart/wit-materiaal met slechts 25% overstijgen en bovendien geschikt zijn voor de specifieke strategieën die de verhalen van de B-films zo graag gebruiken: nacht-opnames (ook ekonomies van belang, want dan kon ook 's nachts worden gewerkt), een zekere low key-belichting, groothoeklenzen of lenzen met lange brandpuntsafstanden (die bij het Technicolor-procédé onmogelijk te gebruiken waren in verband met het feit dat er voor dit procédé maar liefst drie films door de kamera moesten lopen). Een mooi voorbeeld van een low-budget-gebruik van kleur, (niet genoemd door Kerr overigens), is de in Trucolor gedraaide film *JOHNNY GUITAR* die Nicholas Ray in 1953 voor de B-studio Republic maakte: niet voor niets duikt deze kleurenfilm in de literatuur vaak op als *film noir western* (over differentiatie-strategieën gesproken!). Maar ook de afdelingen die in zwart/wit blijven werken zien hun mogelijkheden tot experimenteren vergroot door een aantal technische 'innovaties', zoals nieuwe lenzen, nieuwe verbeterde lampen (met Fresnel-lenzen, waarmee men een veel gericht licht kan maken, en bovendien de lichtintensiteit op korte afstand van het uit te lichten object kan vergroten) en lichtere, draagbare kamera's (zie ook het interview met Joseph H. Lewis, elders in deze uitgave). Kerr merkt op dat het schetsen van deze technische ontwikkelingen niet tot een technies determinisme aanleiding moet geven (bijvoorbeeld het afschilderen van de ontwikkeling van gevoeliger filmmateriaal, snellere lenzen en de ontwikkeling van de Fresnel-lens voor lampen als de ultieme determinant van Tolands en Welles' gebruik van dieptescherpte in *CITIZEN KANE* in 1941). Het zijn, zo stelt hij, randeffecten van een voornamelijk ideologies gestuurd verlangen naar verscheidenheid (dieptescherpte, kleurenprocédés) of een bemiddelde differentiatie van of zelfs verzet tegen de klassieke realistische tekst (zoals geëxploiteerd in de A-film, de televisie en het Technicolor-procédé) in relatie tot de ekonomiese beperkingen waaraan de filmindustrie onderhevig is.

De door Kerr geschetste periode, zo stelt hij, gaf een samengaan te zien van een primair ekonomies gedetermineerde wijze van filmproductie, bekend als de B-film, met een primair ideologies gedetermineerde wijze van differentiatie, van verlangens zich te onderscheiden, bekend als de *film noir*. Daarmee legt Kerr precies de link die deze uitgave over film noir en B-films in zijn twee delen theorie en praktijk probeert te dokumenteren: de film noir analyseren als een complex van narratieve en stilistische strategieën

die, voorzichtig uitgedrukt, die verhalen vertellen waarin voornamelijk klassiek onproblematiese waarden als de mannelijke held, de vrouw, het gezin, de maatschappij, de kriminaliteit én een aantal klassieke vertelstrategieën, extreem geproblematiseerd worden, en daarnaast een poging de specifieke configuratie van de Hollywood-industrie, waarbinnen deze vertellingen tot stand kwamen, te dokumenteren, met een nadruk op wat Kerr voorstelt als een sub-kultuur binnen die industrie, de B-film-studio's en B-units van de grote Hollywood-studio's.