

# double indemnity en de film noir

patrick cattrysse

## INLEIDING

Filmwetenschappers hebben de film *Double Indemnity* (Paramount; 1944) reeds vanuit diverse hoeken benaderd. Sommigen hebben de film bestudeerd als een literatuurverfilming en hem vergeleken met de roman van James M. Cain. Anderen hebben een analyse geboden van *Double Indemnity* als film noir of als onderdeel van het oeuvre van de auteur Billy Wilder. Nog anderen hebben de voor hen waardevolle kwaliteiten van de film beschreven. In deze bijdrage benaderen wij de film *Double Indemnity* eveneens als een literatuurverfilming, maar in tegenstelling tot de voorgaande studies vergelijken wij deze literatuurverfilming met een reeks andere verfilmingen die ook in het genre van de film noir zijn gemaakt. Uit deze vergelijkende studie blijkt dat de film een reeks gemeenschappelijke kenmerken vertoont, die eigen zijn aan wat men een politiek (of een *poëtië*) van de klassieke Hollywoodverfilming zou kunnen noemen. Anderzijds wordt ook duidelijk dat de adaptatie van *Double Indemnity* op sommige punten afwijkt van deze algemene verfilmingpolitiek. Binnen de perken van een artikel is het uiteraard onmogelijk een omstandige studie van deze verfilmingpolitiek en de positie van *Double Indemnity* tegenover deze politiek uiteen te zetten. Daarom beperken wij ons hier tot enkele voorbeelden van gemeenschappelijke en bijzondere kenmerken.

## DOUBLE INDEMNITY : EEN FILM NOIR

Met de term *film noir* verwijzen critici meestal naar een reeks van Amerikaanse misdaadfilms die vooral gerealiseerd zijn tijdens de jaren 1940 en 1950. De term vindt zijn oorsprong in de Franse filmkritiek van kort na de Tweede Wereldoorlog, waar hij gebruikt wordt naar analogie met de *Série noire* van Marcel Duhamel. In deze reeks kan men op narratief vlak vier basiscategorieën onderscheiden :

1. het detectiveverhaal of het politieverhaal, dat dus verteld wordt vanuit het standpunt van de onderzoeker.
2. Het misdadigersverhaal, dat verteld wordt vanuit het standpunt van de misdadiger. Deze misdadiger is doorgaans geen beroepsmisdadiger (zoals de gangster), maar een personage dat op een eerder toevallige wijze verleid wordt door sex (cf. het personage van de *femme fatale*) en/of geld.
3. Het slachtofferverhaal, dat verteld wordt vanuit het standpunt van het slachtoffer van een misdaad. De 'wrong man'-film is hier een typisch voorbeeld van. Een personage wordt ten onrechte van een misdaad beschuldigd en wordt zodoende verplicht ofwel zelf op zoek te gaan naar de ware misdadiger (wat het verhaal in de richting van het detectieverhaal duwt), ofwel zelf misdaden te plegen (waardoor het verhaal in de tweede categorie terecht komt). Het 'pure' slachtofferverhaal, waarin het slachtoffer zelf niets onderneemt, is op zich dus eerder zeldzaam.
4. Een vierde, meer perifere groep van verhalen betreft enkele spionageverhalen. Hierbij gaat het helemaal niet om verhalen waarbij het hoofdpersonage de onderkoelde beroepsspion is, maar om een man of vrouw die in zijn/haar dagelijkse leven niets met spionage te maken heeft en, opnieuw, eerder toevallig in het web van een spionagenet verstrikt geraakt. Het hoofdpersonage van deze verhalen is dus een anti-heroïsche spion, die sterk verschilt van latere helden als James Bond.

Hoewel heel wat meningsverschillen bestaan omtrent de chronologische afbakening van de film noir en het wel of niet behoren van sommige titels tot de serie, zijn er ook heel wat film noir kenmerken en titels waar alle specialisten het over eens zijn. Met name *Double Indemnity* is zo'n film waarvan iedere filmwetenschapper stelt dat het een film noir is. Men herkent bijvoorbeeld het sub-genre van het misdadigersverhaal, - een type verhaal dat nieuw was voor die tijd (1). Men herkent eveneens de typische fotografische stijl : het spel met licht en schaduw, de vaak terugkerende visuele motieven zoals de strepen afkomstig van jaloezieën, van trappenstijlen of van tralies, de nat beregende straten, de donkere steegjes, de schuine camera hoeken, het functionele gebruik van de dieptescherpte en zo meer. *Double Indemnity* sluit eveneens nauw aan bij de literaire origines van de film noir. Raymond Chandler (de co-scenarist) en James M. Cain (de auteur van het verfilmde boek) worden meestal in één adem vermeld wanneer men het heeft over de 'tough guy writers' van de jaren '30 en '40 en de zogenaamde 'hardboiled literature', die van bij het begin steeds sterk is geassocieerd met de Amerikaanse film noir. Deze algemene eigenschappen maken dus dat filmcritici *Double Indemnity* unaniem als een film noir hebben beschouwd.

## SELECTIE VAN EEN CORPUS

Om de verfilming van *Double Indemnity* te vergelijken met enkele andere filmadaptaties hebben wij een keuze gemaakt uit de honderden films noirs die gerealiseerd zijn tussen 1940 en 1960. Wij hebben ons tot deze periode beperkt, omdat de filmhistorici het er in het algemeen over eens zijn dat de meeste films noirs tijdens deze periode zijn gemaakt. Bovendien is het belangrijk, wanneer men probeert een min of meer coherente verfilmingpolitiek te ontdekken, een corpus te selecteren uit een min of meer beperkte periode.

De keuze van de films zelf is op een weinig systematische manier gebeurd. Een eerste criterium was de beschikbaarheid van zowel de films als de boeken. Verder hebben wij ervoor gezorgd dat de vier (narratieve) basiscategorieën in het corpus vertegenwoordigd waren. Dit betekent dat de onderzoeksresultaten enkel geldig zijn voor de onderzochte films. Verder onderzoek zal derhalve moeten uitwijzen of de hierna geformuleerde hypothesen ook geldig zijn voor andere films noirs, en eventueel voor andere filmgenres.

De combinatie van de twee bovenvermelde criteria heeft uiteindelijk geleid tot het volgende corpus (2) :

	FILMS		ROMANS
1941	The Maltese Falcon (WB)	1930	id. (Dashiell Hammett)
	Suspicion (RKO)	1932	Before the Fact (Francis Iles)
1942	Street of Chance (P)	1941	The Black Curtain (Cornell Woolrich)
	This Gun for Hire (P)	1936	id. (Graham Greene)
1944	Christmas Holiday (U)	1939	id. (Somerset Maugham)
	Double Indemnity (P)	1936	id. (James M. Cain)
	Laura (TCF)	1942	id. (Vera Caspary)
	Murder My Sweet (RKO)	1940	Farewell, My Lovely (Raymond Chandler)
	Phantom Lady (U)	1942	id. (Cornell Woolrich)
1945	Confidential Agent (WB)	1939	id. (Graham Greene)
	Hangover Square (TCF)	1941	id. (Patrick Hamilton)
	Mildred Pierce (WB)	1941	id. (James M. Cain)
	Ministry of Fear (P)	1943	The Ministry of Fear (Graham Greene)
1946	The Big Sleep (WB)	1939	id. (Raymond Chandler)
	Black Angel (U)	1943	The Black Angel (Cornell Woolrich)
	Deadline at Dawn (RKO)	1944	id. (Cornell Woolrich)
	Dragonwyck (TCF)	1943	id. (Anya Seton)
	The Postman Always	1934	id. (James M. Cain)
	Rings Twice (MGM)		

1947	The Brasher Doubloon (TCF)	1942	The High Window (Raymond Chandler)
	Dark Passage (WB)	1946	id. (David Goodis)
	Lady in the Lake (MGM)	1943	The Lady in the Lake (Raymond Chandler)
	Out of the Past (RKO)	1946	Build My Gallows High (Geoffrey Homes)
	Ride the Pink Horse (UI)	1946	id. (Dorothy B. Hughes)
1948	The Big Clock (P)	1946	id. (Kenneth Fearing)
	The Lady from Shanghai (C)	1938	If I Die Before I Wake (Sherwood King)
	Pitfall (UA)	1947	The Pitfall (Jay Dratler)
1950	In a Lonely Place (C)	1947	id. (Dorothy B. Hughes)
1952	On Dangerous Ground (RKO)	1945	Mad with Much Heart (Gerald Butler)
	Sudden Fear (RKO)	1948	id. (Edna Sherry)
1953	The Big Heat (C)	1951	id. (William P. McGivern)

## ENKELE GEMEENSCHAPPELIJKE KENMERKEN

Alvorens over te gaan tot de eigenlijke vergelijkende studie willen wij eerst opmerken dat men literaire en filmische teksten op verschillende niveau's kan vergelijken. Om praktische redenen hebben wij ons echter beperkt tot het narratieve niveau. Wanneer men de verfilming van *Double Indemnity* op dit vlak vergelijkt met de andere filmadaptaties van het corpus, dan stelt men meteen vast dat het verfilmingsproces niet op een willekeurige manier is gebeurd, en dat de filmadaptaties verschillende kenmerken met elkaar gemeen hebben. Bij wijze van voorbeeld citeren wij drie gemeenschappelijke eigenschappen :

1. Het verminderen van het aantal scènes
2. Het veranderen van karaktertrekken van personages in functie van identificatie en empathie
3. Het explicieter karakteriseren van personages

### Vermindering van het aantal scènes

Wanneer men aanneemt dat een scène bestaat uit handelingen, personages en ruimten, dan stelt men vast dat alle films noirs het aantal handelingen, personages en ruimten (of verplaatsingen) verminderen. Deze reductie gebeurt opnieuw niet op een willekeurige manier. Wanneer men de verschillende filmadaptaties vergelijkt, kan men minstens drie belangrijke criteria onderscheiden : de *standaardlengte* van de film noir, de *narratieve pertinentie* en de *narratieve redundantie*.

De standaardlengte van de Amerikaanse film noir bedraagt 89 minuten (3). Op dit vlak echter neemt *Double Indemnity*, die 106 minuten duurt, wel een bijzondere plaats in, te meer daar de roman (sommigen noemen

het zelfs een novelle) van James Cain korter is dan de gemiddelde verfilmde roman.

Op basis van de narratieve pertinentie stelt men vast dat handelingen die in de roman herhaald worden of een gelijkaardige (narratieve of andere) functie vervullen, het meeste kans lopen weggelaten te worden in de verfilming. Ook de zogenaamde *katalyses* (Barthes 1977), d.i. de handelingen die niet rechtstreeks van belang zijn voor het verdere verloop van het verhaal, worden doorgaans weggelaten. Pas in laatste instantie worden de zogenaamde *kardinale functies* (of handelingen die wel van belang zijn voor het verdere verloop van het verhaal) weggelaten.

*Double Indemnity* vormt geen uitzondering op deze algemene praktijk. De verfilming vermindert onmiskenbaar het aantal handelingen, personages en ruimten. In het boek begeeft Huff zich bijvoorbeeld tot drie keer toe naar Long Beach om met Mr. Nirdlinger (Dietrichson in de film) te praten. Dit drievoudig bezoek wordt in de film weggelaten. In het boek komen heel wat meer personages voor, die niet altijd van belang zijn voor het hoofdverhaal. Denken we maar aan de directeur van het viticultuurbedrijf, de cliënt Jack Christoff, de personages in het theater aan het einde van het verhaal, enz. Ook het aantal locaties en ruimtelijke verplaatsingen wordt (samen met de bijbehorende handelingen) gereduceerd. We vermeldden reeds de verplaatsingen naar Long Beach. Ook de locatie van het theater waar Huff zijn alibi construeert vooraleer hij Phyllis wil vermoorden, en de daaropvolgende scènes in het Griffith Park en in het hospitaal zijn weggelaten. Deze weglatingen stemmen dus helemaal overeen met de algemene verfilmingpolitiek van de Hollywoodfilm, die in de eerste plaats geïnteresseerd lijkt te zijn in de belangrijkste narratieve momenten van het te verfilmen boek.

### 'Transkarakterisatie' in functie van empathie

De term 'transkarakterisatie' komt uit de narratologie en slaat op intertekstuele verschuivingen die plaatsvinden op het vlak van het karakter van de personages. Ook hier stelt men dus weer vast dat de verschuivingen in het onderzochte corpus niet willekeurig gebeuren, maar volgens bepaalde patronen of normen verlopen. Eén van deze normen lijkt de identificatie of de empathie van de kijker voor bepaalde personages te beogen. Deze verschuiving vindt men terug in alle films noirs van het corpus. Ook *Double Indemnity* vormt hierop geen uitzondering. Zo ziet men bijvoorbeeld dat het literaire personage van Phyllis in de film menselijker wordt voorgesteld. In de roman van Cain is Phyllis een bijna mythische, paranoïde figuur, die zichzelf ziet als de dood die de mensheid bevrijdt uit de ellende en de sleur van het dagelijkse leven. Alvorens de eerste vrouw van Nirdlinger te vermoorden doodt zij eerst nog haar drie kinderen. In de roman is het Phyllis die het lijk van haar man op haar rug (!) naar de rails van het

treinspoor draagt. In de film heeft men deze onwezenlijke en bijna boven-natuurlijke karakteristieken van het personage achterwege gelaten. De paranoia van Phyllis is hoogstens impliciet verfilmd in het koele acteespel van Barbara Stanwyck. Er is geen sprake meer van de drie kinderen van de eerste mevrouw Nirdlinger, en in de film is het Neff die het lijk van Dietrichson naar de sporen sleept. Phyllis durft nauwelijks naar de dode man te kijken, en ze beperkt zich tot het dragen van zijn hoed.



Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) en Walter Neff (Fred Mac Murray) voeren hun moorddadig plan uit.

Bovendien wordt het filmische personage van Phyllis voorgesteld als een onbeminde en verwaarloosde vrouw. Om het personage van Phyllis menselijker voor te stellen wordt dus ook het personage van Dietrichson aangepast. In de roman komt Nirdlinger slechts een paar keer voor, maar in deze scènes is de man vriendelijk, joviaal en begripvol. Nergens wordt gezegd dat hij niet houdt van zijn vrouw. In de film wordt deze relatie

helemaal omgekeerd. Phyllis beklagt er zich over dat haar man niets voor haar over heeft, en dat hij alleen maar aan zijn dochter Lola denkt. Wat later in de film worden deze woorden ook bewaarheid. Dietrichson is inderdaad een norse vent die na een vermoeiende werkdag met de whiskeyfles naar bed gaat, en tegen Phyllis enkel zeurt dat ze te veel geld uitgeeft voor kleren en voor hoeden.

Via dit complexe spel van transkarakterisaties kan de kijker derhalve, beter dan de lezer, begrijpen dat een echtgenote als Phyllis er op een gegeven moment genoeg van krijgt, en het plan beraamt om zich van zo'n echtgenoot te ontdoen.

### Explicietere karakterisering van de personages

Een andere terugkomende praktijk bestaat erin de karaktertrekken van de literaire personages in de film sterker van elkaar te onderscheiden. Dit gebeurt meestal wanneer belangrijke personages, die dus behouden dienen te worden in de film, zich niet op voldoende wijze tegenover elkaar profileren. Men stelt bijvoorbeeld vast dat bij de verfilming van *Double Indemnity* de personages van Keyes en Norton sterker uit elkaar zijn gehaald. In de roman is Keyes een ambivalent personage. Geestelijk is hij intelligent en efficiënt, maar lichamelijk is hij weerzinwekkend: hij is dik, hij transpireert overvloedig en hij lijdt onder de warmte. Norton daarentegen is klein, mager en lang niet zo dom als Keyes ons wil doen geloven. In de film worden de negatieve kenmerken van het literaire personage van Keyes weggewerkt, en de positieve kenmerken worden meer in de verf gezet. Daarbij wordt het personage van Norton op een complementaire wijze bijgewerkt. De filmische Keyes is dus lichamelijk niet meer afstotelijk en zijn efficiëntie wordt nog sterker beklemtoond. Anderzijds wordt het filmpersonage van Norton voorgesteld als een 'fils-à-papa', die van de ene dag op de andere op de directeurszetel van het bedrijf is gedropt. In tegenstelling tot de roman wordt Nortons incompetentie beklemtoond en zelfs via een redundante spreekstijl belachelijk gemaakt. Deze verschuivingen houden onder meer in dat bepaalde ontdekkingen die Norton doet in het boek, in de film op het adres van Keyes worden geschreven. In de roman is het bijvoorbeeld Norton die Jackson, - de man die Nirdlinger het laatst levend zag -, terugvindt; in de film is het Keyes die Jackson naar zijn kantoor laat komen. In de roman is het eveneens Norton die opmerkt dat Nirdlinger een ongevalenpolis had, en geen uitbetaling had gevraagd wanneer hij zijn been brak. In de film is het Keyes die deze bedenking maakt, en daarmee de zaak echt aan het rollen brengt.

## ENKELE BIJZONDERE KENMERKEN

Maar naast deze meer algemene kenmerken waar de verfilming van *Double Indemnity* zich volledig inpast in de adaptatiepolitiek van de film noir en de klassieke Hollywoodfilm, laat een vergelijkende studie zoals deze ook toe enkele bijzondere, 'afwijkende' praktijken op te merken. We beperken ons opnieuw tot drie voorbeelden :

1. De selectie van een roman van James M. Cain
2. Het gebruik van de buitenbeeldse stem met de flash-back
3. De veranderingen in functie van de suspense

### De selectie van een roman van James M. Cain

*Double Indemnity* is de eerste roman van James M. Cain die in de Verenigde Staten werd verfilmd. Men mag stellen dat zelfs in 1943 de keuze van een roman van James M. Cain niet vanzelfsprekend was. Cain had zich sinds de publikatie van zijn eerste roman, *The Postman Always Rings Twice* (1934), een erg dubieuze reputatie bezorgd, zowel in de literaire als in de filmische kringen. Deze roman lokte een ware lastercampagne uit, en werd verboden in diverse Amerikaanse steden en staten. Wanneer het jaar daarop, in 1935, Cain een kopie van zijn nieuwe roman, *Double Indemnity*, opstuurt naar de studio's, veroordeelt *The Hays Office*, het centrale censuurapparaat, de verfilming 'in toto'. Het is overigens tekenend dat Cain ook in het literaire milieu zijn verhaal niet in boekvorm gepubliceerd krijgt. *Double Indemnity* verschijnt eerst als een feuilletonreeks in het tijdschrift *Liberty*. Pas acht jaar later, in 1943, wordt *Double Indemnity*, samen met twee andere verhalen overigens (nl. *Career in C Major* en *The Embezzler*), onder de titel *Three of a Kind* in boekvorm gepubliceerd. Het is eveneens in datzelfde jaar dat Paramount een tweede poging onderneemt om het verhaal te verfilmen.

Dit belet echter niet dat Cain het misdaadverhaal in belangrijke mate heeft vernieuwd. Cain is namelijk één van de eersten geweest om verhalen te schrijven waarin niet heroïsche personages op een soms toevallige wijze verleid worden tot de misdaad. Hiermee werd zoals gezegd een nieuw (sub)genre gecreëerd, dat zich situeert tussen het detective- of het politieverhaal enerzijds en het gangsterverhaal anderzijds (cf. supra). Door deze en andere verhalen van auteurs zoals Jay Dratler en Dorothy B. Hughes te verfilmen, heeft de cinema een parallel nieuw (sub)genre vanuit de literatuur geïmporteerd.



## Buitenbeeldse vertelling met flash-backs

De vertelling via een buitenbeeldse stem gecombineerd met flash-backs is een verteltechniek die in de wetenschappelijke literatuur veel is besproken (Kozloff 1988; Telotte 1989; Turim 1989). Ze wijkt sterk af van de dominante vertelwijze van de klassieke Hollywoodfilm, en ze is bovendien vaak beschreven als typisch voor de film noir. Een vergelijkende studie van *Double Indemnity* met de andere films noirs uit het corpus laat echter toe ook deze bewering te nuanceren. In de eerste plaats blijkt dat de dominante klassieke vertelwijze, nl. de heterodiëgetische (4) rechtlijnige vertelling, ook de meest toegepaste verteltechniek is in de films noirs van het corpus, en men mag zelfs stellen in de film noir in het algemeen (cf. infra). Wanneer men de dertig films noirs van het corpus op dit punt analyseert, dan stelt men vast dat 17 films de heterodiëgetische vertelling van de roman overnemen en dat 5 films de homodiëgetische vertelling van de roman zelfs transformeren in een heterodiëgetische vertelling. Slechts 6 films noirs nemen de homodiëgetische vertelling van de roman over, en slechts één film noir verandert de heterodiëgetische vertelling van de roman in een homodiëgetische vertelling, nl. *Mildred Pierce*. Deze uitzondering is des te interessanter omdat de producer Jerry Wald zich volgens de overlevering (La Valley 1980) zou hebben laten inspireren door het voorbeeld van *Double Indemnity*. Eén film noir, namelijk *Dark Passage*, verandert de heterodiëgetische vertelling van de roman in een combinatie van een homodiëgetische en een heterodiëgetische vertelling in de film.

Het belang van de buitenbeeldse vertelling met flash-backs dient men dus als relatief voor te stellen. Wanneer men de bovenvermelde studies van Telotte (1989) en Turim (1989) hierop naslaat, dan stelt men vast dat de auteurs ongeveer 50 à 60 voorbeelden citeren die deze verteltechniek toepassen. Wanneer men deze voorbeelden echter plaatst in het totaal van de meer dan 600 films die tussen 1940 en 1960 zijn geproduceerd (Cattrysse 1990), dan maken die 50 à 60 films hoogstens tien procent uit van de film noir. Tegenover het totale corpus van films noirs vormt de buitenbeeldse vertelling met flash-backs dan nog steeds een vrij perifere verteltechniek. In vergelijking met de toepassing van deze verteltechniek in andere filmgenres kan men echter vermoeden dat de techniek van de buitenbeeldse vertelling met flash-backs in geen ander genre zo ver is ontwikkeld en zo vaak is gebruikt. In dit opzicht zou men dan wel kunnen spreken van een (relatief) belangrijke nieuwe verteltechniek.

## Veranderingen in functie van de suspense

Een laatste bijzondere adaptatiepraktijk die we hier vermelden, betreft eigenlijk een oude dramatische techniek die erin bestaat antagonist samen te brengen in dezelfde of in een aanpalende ruimte, om zo suspense

te creëren. Zeker in de thriller kan de confrontatie van de tegenstrevers in het verhaal de spanning verhogen, omdat in die situatie de misdadigers dreigen te worden ontmaskerd en het mysterie (vroegtijdig) dreigt te worden opgelost. *Double Indemnity* biedt verschillende voorbeelden van scènes die in die optiek in de film zijn aangepast of toegevoegd. In de film komt Keyes op een gegeven moment bij Neff op zijn kantoor. Keyes vraagt Neff of hij zijn verkopersjob wil opgeven om bij hem te komen werken. Maar terwijl Keyes Neff probeert te overtuigen, belt Phyllis Neff op om hem te vertellen dat de moord op haar man diezelfde nacht moet gebeuren. Via de telefoon worden de antagonisten hier dus met mekaar geconfronteerd. De spanning wordt bovendien nog opgedreven doordat het Keyes is die de hoorn opneemt als Phyllis belt. Vermits Keyes tijdens het telefoongesprek in het kantoor blijft wachten, kan Neff niet voluit praten. Om uiteindelijk aan Keyes toch een soort van verklaring te geven, verzint hij een smoes en vertelt hij dat het zijn vriendin 'Margie' was die hem opbelde. De betekenis van de confrontatie van de antagonisten beperkt zich in deze scène trouwens niet tot het creëren van suspense. Neff krijgt hier namelijk voor de laatste keer in het verhaal de kans om te kiezen tussen de weg van het goede (de job die Keyes hem aanbiedt) en de weg van het kwade (de moord en de oplichting die Phyllis hem voorstelt). Neff kiest uiteindelijk voor de laatste weg, en Keyes trekt dan ook zijn conclusies: 'You're not smarter, Walter. You're just a little taller'.

Een ander voorbeeld vinden we terug in de confrontatiescène die volgt na de moord op Dietrichson. Norton roept Neff en Keyes bij zich, omdat hij denkt dat Dietrichson zelfmoord heeft gepleegd. In de roman komt een gelijkaardige scène voor, maar Phyllis is in deze scène niet aanwezig. In het boek heeft Huff Phyllis namelijk strikt geboden thuis te blijven en de telefoon niet op te nemen. In de film wordt de suspense, die reeds aanwezig is in het boek, dus nog wat opgedreven. De kijker en Neff vragen zich niet alleen af wat Norton en Keyes in het schild voeren, maar zij kijken bovendien vol spanning uit naar de manier waarop Phyllis deze eerste test zal doorstaan.

Het meest frappante voorbeeld van deze confrontatietechniek tenslotte komt in de scène die hier onmiddellijk op volgt. Keyes gelooft niet in de zelfmoordtheorie, en hij overtuigt Norton ervan dat Dietrichson nooit van de trein kan gesprongen zijn met het opzet zichzelf te doden, te meer daar de trein op dat moment slechts vijftien mijl per uur reed. Neff keert dan ook gerustgesteld naar huis terug, want Keyes, hun meest geduchte tegenstander, is zich van geen kwaad opzet bewust. Van zodra Neff op zijn appartement thuiskomt, belt Phyllis hem op. Neff vertelt haar dat alles nu wel in orde komt en nodigt haar uit de goede afloop van hun complot bij hem te komen vieren. Wanneer Neff echter de hoorn neerlegt, belt iemand aan de deur. Niet Phyllis maar Keyes komt Neffs appartement binnen om te zeggen dat zijn instinct ('his little man') en zijn ervaring hem

vertellen dat er 'iets' niet in orde is met de Dietrichson-zaak. Hierdoor wordt de spanning uiteraard opnieuw opgedreven. In de eerste plaats blijkt dat Keyes lang niet meer overtuigd is dat Dietrichson op een onschuldige manier is omgekomen, maar bovendien weten de kijker en Neff dat Phyllis ieder ogenblik het appartement kan binnenstappen. Wanneer Phyllis de gang opkomt en op het punt staat de deur van Neffs appartement open te trekken, hoort zij echter 'gelukkig' net op tijd Keyes' stem. Keyes komt op dat moment net naar buiten, en de voor de gelegenheid praktisch naar buiten zwaaiende deur laat Phyllis toe zich op het laatste nippertje voor Keyes te verbergen.



Een confrontatie van antagonisten: Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) verbergt zich voor verzekeringsinspecteur Barton Keyes (Edward G. Robinson).

Dat deze 'confrontatie'-techniek spanning creëert, mag dus uit deze enkele voorbeelden wel duidelijk zijn. Overigens is *Double Indemnity* niet de enige verfilming uit het corpus, die deze techniek toepast. Men vindt ze eveneens terug in andere verfilmingen zoals bijvoorbeeld *Deadline at dawn*. Toch onderscheidt deze narratieve techniek zich van de meeste andere, vaak reductionistische en vereenvoudigende narratieve veranderingen door haar additieve en doorgaans complicerende karakter.

## CONCLUSIE

Het is zoals gezegd onmogelijk om binnen het bestek van een artikel een exhaustieve studie te brengen van een genre of van een film. Het was er ons dan ook enkel om te doen aan de hand van enkele voorbeelden een nieuwe methode voor te stellen om het verschijnsel van de filmadaptatie te bestuderen. Bij het vergelijken van één verfilming met een reeks andere adaptaties die bijvoorbeeld behoren tot hetzelfde genre, blijkt al gauw dat de reproductie van de brontekst lang niet de enige bekommernis is van de filmmakers, en vaak zelfs lang niet de belangrijkste. Naast de brontekst kunnen tal van andere factoren een rol spelen. Deze factoren kunnen zich binnen het filmmedium of het filmgenre bevinden, maar zij kunnen zich evenzeer buiten de filmwereld situeren, binnen de algehele socio-culturele, politieke en economische context. Aan de hand van enkele voorbeelden is gebleken dat verschillende adaptaties gemeenschappelijke kenmerken kunnen vertonen. Dit wijst erop dat gemeenschappelijke normen of dwangfactoren het selectie- en verfilmingsproces kunnen bepalen. Anderzijds laat het zoeken naar gemeenschappelijke factoren tegelijk toe individuele kenmerken van een werk of van een auteur te onderzoeken. Het individuele laat zich namelijk precies definiëren op de achtergrond van het niet-individuele. Ook hier hebben we in de film *Double Indemnity* enkele voorbeelden van gezien. Door de literatuurverfilming niet alleen meer in functie van de reconstructie van een brontekst te bestuderen, maar ze in een ruimere context te plaatsen van andere gelijkaardige of andere producties, kunnen dus heel wat 'nieuwe' aspecten aan bod komen, d.w.z. aspecten van de filmadaptatie die tot op heden weinig of niet zijn bestudeerd.

De voordelen en gebreken van de methode kunnen echter niet worden 'bewezen' via de analyse van één film of één genre. Verder onderzoek op andere en grotere corpora zal eerst tot interessante vernieuwende resultaten moeten leiden, vooraleer men met zekerheid zal kunnen stellen dat deze nieuwe aanpak een stap in de goede richting is geweest.

## NOTEN

- (1) In dit verband publiceert Nino Frank in 1946 een artikel in het Franse tijdschrift *Ecran* met als titel 'un nouveau genre policier : l'aventure criminelle'.
- (2) De namen van de studio's hebben wij als volgt afgekort : Twentieth Century-Fox (TCF), Warner Brothers (WB), Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount (P), Universal (U), Universal-International (UI), Eagle-Lion (EL) en Columbia (C).

- (3) Deze standaardlengte is berekend op basis van een groter corpus van 604 films noirs die geselecteerd zijn uit de belangrijkste filmografieën van de film noir. Voor meer informatie hierover verwijzen wij naar Cattrysse (1990).
- (4) Deze terminologie is ontleend aan Genette (1972). Een *heterodiëgetische* vertelinstantie verwijst naar een vertelinstantie die niet aanwezig is als personage in het verhaal. Een vertelinstantie die wel als personage in het verhaal aanwezig is, noemt men een *homodiëgetische* vertelinstantie.

#### LITERATUURLIJST

- Barthes, R. (1977), Introduction à l'analyse structurale des récits, pp. 7-57 in Barthes, R., Kayser, W., Booth, W.C. en Hamon, Ph., *Poétique du récit*. Paris, Editions du Seuil.
- Cattrysse, P. (1990), *L'adaptation filmique de textes littéraires. Le film noir américain*. Leuven, doctoraatsthesis.
- Genette, G. (1972), *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.
- Kozloff, S. (1988), *Invisible storytellers. Voice-over narration in American fiction film*. Berkeley, University of California Press.
- La Valley, A.J. (1980) (ed.), *Mildred Pierce*. Madison-Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- Telotte, J.P. (1989), *Voices in the dark. The narrative patterns of film noir*. Chicago, University of Illinois Press.
- Turim, M. (1989), *Flashbacks in film. Memory & history*. London, Routledge.