

FILM TOUCH OF EVIL

Data : 14 november (Louis Harlooper Complex) en 21 november 2012 (Ketelhuis)

Filminleiding bij *Touch of Evil*

Inleider : Peter Verstraten

Toen de filmwetenschap in de jaren zestig probeerde om zich een plekje aan de universiteit te verwerven, ging dat niet zonder slag of stoot. Was film niet te banaal om serieus te nemen als object van studie? Filmwetenschappers hadden in die periode last van een Calimero-complex: jullie zijn groot, en wij zijn klein, da's niet eerlijk. Om toch te proberen film op de kaart te zetten, tonen filmwetenschappers in de jaren 70 tal van aanzetten tot een stevig theoretisch kader. Men baseerde zich op gewichtige theorie om te laten zien: mensen, onderschat de cinema niet, dat is niet alleen maar lichte kost. In de hoop met de grote jongens te kunnen meedoen, kwam er veel belangstelling voor marxisme, semiotiek en ook psychoanalyse. Er is denk ik geen kunstvorm geweest waarbij de psychoanalyse zo'n voorname rol heeft gekregen – en dan spreek ik met name over de jaren 70 en 80. Want het laat zich raden dat de psychoanalyse, omdat zij zo'n prominente plek had, ook veel weerstand op zou roepen. Vanaf de jaren 90 is de psychoanalyse in filmstudies naar de marges verdwenen, maar nog altijd een belangrijke ondergrondse kracht. Mede met dank aan de Sloveense cultuurfilosoof Slavoj Žižek die in zijn op Jacques Lacan gebaseerde denken heel vaak naar film verwijst.

De film die we vanavond gaan zien, is een van de films die als bouwsteen heeft gefungeerd voor een psychoanalytisch perspectief in de filmwetenschap. In deze inleiding wil ik enkele redenen aanstippen, zonder daarmee veel spoilers van het verhaal te willen weggeven. Maar er is wel één zeer belangrijke scène die niet onbesproken kan blijven, en dat is de fameuze openingssequentie. Gedurende een aantal minuten zien we een ononderbroken camerabeweging. Die volgt een auto die vanuit Mexico richting de Amerikaanse grens rijdt, maar pikt onderweg heel soepeltjes een wandelend koppel op, ook op weg naar de grens. Als de man dan tot de vrouw zegt: 'I haven't kissed you for an hour,' horen we een bomaanslag en vindt er pas de eerste cut, de eerste beeldovergang plaats.

Deze beeldovergang suggereert twee dingen. Ten eerste wordt er een verband gelegd tussen het moment van zoenen en de bomaanslag. Alsof er drastische maatregelen nodig zijn om de openlijke kus te verstoren. Een tweede suggestie is dat de camera bij wijze van spreken de hele film lang rustig alle kanten op had bewogen als de bom dat niet had voorkomen. Het

lijkt alsof de bom de beeldovergang veroorzaakt. Juist ook omdat dan de camera plots heftig gaat bewegen. Die eerste beeldovergang is te verbinden met de ontwikkeling van *editing* in de cinema. De hele vroege cinema kende filmpjes die uit één shot bestonden. En ook toen er wel al overgangen plaatsvonden, was dat vooral om shots aaneen te plakken. Bijvoorbeeld om een tafereel vanuit een andere positie te tonen. Eén van de grote ontdekkingen in de vroege periode, was dat je *editing* ook kon inzetten om te manipuleren. Beroemd is het zogeheten Kuleshov-experiment. Eind jaren 10 van de vorige eeuw nam de Rus Lev Kuleshov een shot van een gezicht van een man met een blanco gelaatsuitdrukking. Hij kwam er achter dat als je die close-up achter een shot van een bord soep plaatste, mensen dachten dat de man honger had. Maar als je het achter een doodskist plakte, zeiden mensen dat hij in de rouw was, terwijl het om exact dezelfde close-up ging. Deze observatie was van wezenlijk belang. De vroege cinema, van vóór deze manipulatie via montage, straalde een zekere plezierige onschuld uit, zo schreef de Fransman Pascal Bonitzer. Daarom zitten ze ook zo vol wilde gebaren en komische gebeurtenissen, denk maar aan de populariteit van slapstick en de pure lol van het taartengooien. Maar zodra er gemonteerd gaat worden op de manier van Kuleshov, wordt er van alles aan het beeld toegevoegd dat er helemaal niet in zit, maar dat ontstaat door hoe men shots gaat lezen. Het belangrijkste daarbij is de shot van een kijkend personage en dat wordt dan gevolgd door wat het personage ziet. En de kijker vult dan in hoe de blik van dit personage moet worden geïnterpreteerd. Om aan te haken bij het experiment met de bord soep: hij wil eten, dat zie je toch? Bonitzer zegt daarover dat die vroege, onschuldige cinema daarmee verandert in een obsessieve en fetisjistische cinema. De kijker is er vanaf nu op uit om het verlangen te doorgronden dat uit de blik van het personage spreekt. In de hele vroege, nog onschuldige cinema keken personages vaak recht in de camera, maar met de verhalende cinema wordt dat een taboe. Als kijker worden we nu eerder een voyeur die stiekem een inkijkje neemt in een privéwereld en zich richt op de verlangens en motivaties van de personages. Dat is wat de openingssequentie van *Touch of Evil* suggereert: de wereld van het liefdeskoppel lijkt idyllisch, maar precies op het moment van overschrijden van grens tussen Mexico en Amerika wordt die idylle door de bom verstoord. Het koppel gaat allebei ondervinden dat ze vanaf die eerste beeldovergang het domein van perverse verlangens betreden.

Met name Susan gaat dat ondervinden. Vanaf het moment dat ze wordt afgescheiden van haar man, wordt ze steeds overgeleverd aan blikken van andere mannen. Terwijl ze zich omkleedt in een motel, wordt ze beschenen door een lichtstraal, die haar overigens nooit helemaal kan vangen. In afwezigheid van haar echtgenoot, dient ze zich voortdurend af te

vragen: wat wil die man van mij? En wat wil die, en die? De een, zoals de Night Man, reageert in hysterische paniek op haar, maar de meeste andere mannen lijken vooral agressief. Ze wordt bejegend alsof ze een projectiescherm vormt voor allerlei duistere verlangens van een stel mannen. Maar waarom? Heeft het met haar verschijning te maken of is het omdat zij aan de man Miquel Vargas toebehoort, de rechtschapen officier die denkt het kwaad te kunnen beteugelen? En is het dan zo dat er via haar verschijning een rivaliteit tussen mannen wordt uitgevochten?

Touch of Evil speelt zich op een geografische grens af. In deze film is dat een aanduiding dat er niks helder is, maar dat er steeds van alles aan het verschuiven is, en zelden ten goede. Zoals hoofdpersonage Vargas zegt: 'Bordertowns bring out the worst in a country.' En om het met de psychoanalyse te zeggen: als er iets wordt onderdrukt, manifesteert zich dat in een andere vorm die in deze film niet vrij van het kwaad is. De Amerikaanse speurder Hank Quinlan – een rol waarbij Orson Welles zich van zijn minst charmante kant laat zien – worstelt met zijn verleden. Dat vertaalt zich in hoe hij in het heden handelt. Hij heeft zijn eigen idee over het handhaven van de wet. Dat is een van de centrale vragen die de film aanstipt: kan het recht zijn beloop hebben, ook als je haaks op de wet handelt? En verder zijn er interessante verschuivingen op vlak van nationaliteit: Vargas zit tussen Mexicaans en niet-Mexicaans in. Quinlan noemt hem some kind of Mexican, om er aan toe te voegen: 'You don't talk like one, a Mexican I mean.' Susan noemt haar man Vargas Mike – en mike, dat is, ik wijs er alvast maar op, ook afkorting voor microfoon. Maar op het moment dat Susan het sterkst naar hem verlangt, op bed aan de telefoon noemt ze hem 'my own darling Miguel,' oftewel dan noemt ze hem bij zijn Mexicaanse naam.

Voordat de film begint wil ik jullie nog de volgende vraag voorleggen. Bevat de film niet allerlei parallellen met het verhaal van Oedipus, door Freud aangemerkt als een fundamentele vertelling binnen de westerse cultuur. U weet wel, Oedipus, de man die te vondeling is gelegd als baby om te voorkomen dat hij, zoals het orakel voorspelde, zijn vader zou vermoorden en zijn moeder zou trouwen. Ik reserveer het graag voor de nabespreking om die parallellen nader uit te diepen, maar vraag aan jullie om op allerlei objecten te letten: wie heeft er een gezwollen voet, wie bezit er een stok en welke rol speelt die stok, komt het thema blindheid voor in de film, zitten er ook baby's in de film? En wat moeten we precies aan met de zigeunerin Tana, een kleine rol van Marlene Dietrich? Is haar rol niet eigenlijk een schijnbaar overbodige zijlijn in de film, maar misschien daarom wel zo fascinerend? [om antwoord te suggereren: haar verlopen nachtclub representeert het verleden, en is daarom de plek voor Quinlan om naar terug te keren, al dan niet om het trauma van de dood van zijn

vrouw (en haar nooit gevonden dader) te herdenken. Hoezeer de teloorgegane plek het verleden representeert, blijkt ironisch uit de mededeling van Tana dat ze nu ook televisie heeft – maar die staat nooit aan ...] Juist door dit soort raadsels kan *Touch of Evil* als rijk gezien worden. En vergeet niet ook goed te luisteren, want het geluid is, meteen al in de openingsscène fantastisch.