

# De beste spion is (een) Nemo. Spionagethrillers van Fritz Lang en Alfred Hitchcock

*Peter Verstraten*

Als de beroemdste geheimagent uit de filmgeschiedenis zich voorstelt met 'My name is Bond', na een korte pauze gevolgd door 'James Bond', klinkt hij als een man die volstrekt zeker is van zijn identiteit. Maar feitelijk is hij, werkend onder de codenaam 007 bij de Britse MI6, weinig meer dan zijn naam. In een eerder artikel heb ik James Bond als een Tamagotchi getypeerd, het virtuele kuiken dat er steeds weer om vraagt om gevoed te worden: geef me een opdracht, want zonder missie ben ik niets, heb ik geen doel.<sup>1</sup> Hij is een man met vage familiebanden, naar verluidt wees geworden op elfjarige leeftijd, maar schijnbaar niet geplaagd door gebeurtenissen van vroeger. Hij kent geen hogere levensvervulling en als man zonder duidelijk toekomstdoel is elke vrouw in zijn leven een passant. Als een *bon vivant* die in een permanent heden leeft, is hij steeds inzetbaar en zegt tegen zijn baas M. nooit 'nooit'. Hij onderneemt zelf geen actie, maar hij reageert op – of in het beste geval anticipeert op – zetten van tegenstanders. Omdat hij handelt in opdracht, stelt hij zich geen gewetensvragen over zijn licentie tot doden. Hij is nooit lang van stof, maar geeft wel altijd ad rem weerwoord. Kortom, Bond meet zich de rol van een blanco personage aan, dat zich steeds als een kameleon aan zijn omgeving aanpast. Van zichzelf is hij 'niets', althans hij wendt voor 'niets' te zijn. In de ogen van anderen wordt zijn identiteit gedetermineerd door zijn bijna voorgeprogrammeerde vermogen tot handelen/reageren en door uiterlijk vertoon: medium dry martini's, blikvangende auto's, futuristische gadgets die door Q worden vervaardigd en een keur aan bevallige vrouwen. Het is dankzij zijn vermogen zich niet door diepere gevoelens te laten meeslepen dat hij zich als een meesterlijke (s) pion heeft kunnen ontpoppen.

Hoewel het een psychisch 'leeg' karakter is, is James Bond over één kwestie zonneklaar: zijn naam correspondeert immer met zijn verschijning. Hij zal niet geheimzinnig doen over wie hij is. Juist op dat vlak zijn veel spionagefilms een paar gradaties onconventioneler. Niet alleen latere films, zoals de trilogie met Matt Damon als Jason Bourne, die zich, uitgerust met

---

<sup>1</sup> P. Verstraten, 'James Bond als Tamagotchi', *Rekto: Verso, Tijdschrift voor Kunstcritiek* 22 (2007) 13-14.

een enorm scala aan paspoorten, amechtig probeert te herinneren wie hij was voor hij op missie werd gestuurd, maar ook films van vóór de James Bond-reeks. Voordat Fritz Lang in 1933 de wijk nam naar Amerika, na een bezoek aan Joseph Goebbels die hem als regisseur wilde inhuren om propaganda te maken voor het Duitse regime, maakte hij een iconische spionagethriller die enigszins in de schaduw is gebleven van andere fenomenale films die hij in dezelfde periode maakte. Zijn *Spione* (1928), over de door Rudolf Klein-Rogge gespeelde bankier annex meesterbrein Haghi, zit ingeklemd tussen de alom erkende meesterwerken *Metropolis* (1927) en *M* (1931). *Spione* vormt onmiskenbaar een inspiratiebron voor door Alfred Hitchcock geregisseerde films als *The 39 Steps* (1935), *The Lady Vanishes* (1938), *Notorious* (1946) en *North by Northwest* (1959). In zoverre we deze films tot het wat diffuse (sub)genre van de spionagethriller rekenen, is een gemene deler dat er stevast een mysterie achter de façade schuilt. Personages doen zich anders voor dan wie ze zijn, waardoor de verhoudingen tussen de karakters schimmig blijven. Meer nog dan de Hitchcock-films kenmerkt Langs *Spione* zich door een op leugens en listen berustend spel van de personages: wie slaagt er het beste in om enkel een ‘naam’ te zijn, onttrokken aan de blikken van anderen? In dit artikel wil ik bespreken hoe de pre-Bond spionagethrillers van Lang (*Dr. Mabuse* en *Spione*) en van Hitchcock (*The 39 Steps* en *North by Northwest*) ‘klassieke’ vertelconventies tarten door heldere oorzaak-gevolgrelaties ondergeschikt te maken aan gepuzzel: wie kan uit de wirwar aan gecodeerde berichten de juiste informatie van de ruis onderscheiden? Wie kan uit het veelvoud aan maskerades het ware gezicht van de spion destilleren? Of, zo zal ik opperen, is dat ware gezicht niet altijd al een pokerface, omdat een effectieve geheimagent over een kneedbare identiteit beschikt? En is het daarom niet significant dat James Bond zichzelf in *Dr. No* (Terence Young, 1962), de eerste film uit een nog steeds voortdurende reeks, introduceert aan de pokertafel?

### ***Dr. Mabuse***

In zijn invloedrijke boek *From Caligari to Hitler* (1947) probeerde filmhistoricus Siegfried Kracauer de psychologische geschiedenis van de Duitse film te onderzoeken. Hij vroeg zich af of er iets in de Duitse volksaard ingebakken zit waardoor Duitsers zo ontvankelijk zijn gebleken

voor het nazisme. Vanwege zijn veronderstelling dat cinema beter dan welke andere kunstvorm een afspiegeling van een collectieve psyche kan schetsen, richtte hij zich op Duitse films uit het interbellum. In de hypnotiserende kracht van Caligari uit Robert Wiens expressionistische *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) zag Kracauer een voorafschaduwing, in inhoud en doel, van de wijze waarop Hitler later de ziel en geest van het Duitse volk zou manipuleren. Wiens film was weliswaar 'too high-brow' om echt populair te worden, maar vormde volgens Kracauer niettemin een startpunt voor een heuse processie aan tirannen en meesterbreinen zonder scrupules in films die in daaropvolgende jaren uitkwamen.<sup>2</sup> Met name Langs in twee delen opgesplitste *Dr. Mabuse: Der Spieler* (1922), die in een begeleidende prospectus als een product van de tijdgeest van de jaren twintig werd genoemd, liet volgens Kracauer zien dat chaos een uitstekende voedingsbodem is voor een dictatoriaal bewind.<sup>3</sup> Met kennis achteraf, zo betoogt Kracauer, is maar al te goed zichtbaar dat de Duitse cinema uit de jaren twintig de these van geschiedfilosoof Oswald Spengler onderschrijft namelijk dat de Westerse wereld op haar laatste benen loopt. Filmische representaties als *Dr. Mabuse* tonen dat de chaos tirannen kweekt die op hun beurt de chaos gaarne opstoken.<sup>4</sup>

In zijn monumentale studie over de cinema van Lang bespreekt filmhistoricus Tom Gunning *Spione* in een vergelijkende analyse met *Dr. Mabuse*. De gemeenschappelijke noemer is evident, want in allebei de gevallen draait het om een nauwelijks te vangen spin in het web die minutieuze plannetjes uitdoktert. In het eerste shot van de eerste Mabuse-film zien we een hand waarin steeds een nieuwe kaart met daarop een portret wordt gestoken. Na acht kaarten volgt er een korte overlap-overvloeier: we zien hoe de kaarten ineem worden geschoven, en daar doorheen is het beeld geprojecteerd van een nurks ogende, wat oudere man, Mabuse dus, met het stapeltje in zijn hand. Deze begint de kaarten te schudden, en zal er eentje uitpikken. Hij toont het portret over zijn rechterschouder aan zijn assistent en houdt ondertussen op zijn horloge de tijd in de gaten. Overgang naar een treincoupé met twee mannen; een van hen legt een tas naast zich neer. Zodra de schijnbaar slapende man

---

<sup>2</sup> S. Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (New York, NY 1947) 77.

<sup>3</sup> De prospectustekst sloot af met de hoop dat een film als *Dr. Mabuse* in de jaren dertig weer onmogelijk zou zijn geworden, maar die hoop zou illusoir blijken.

<sup>4</sup> Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 84.

tegenover hem zijn ogen opent, zien we in een overlap-overvloeier dat er in de tas een ‘commercieel contract’ zit. De man kijkt op zijn horloge dat 8:18 uur aangeeft. Overgang naar een man bij een auto die eenzelfde horloge heeft en dan instapt. Schakeling naar Mabuse, naar trein, naar inmiddels rijdende auto. Man in de trein veroverst tas en gooit die uit het raam precies op de achterbank van de onder een viaduct passerende auto. Vanuit een telefoonmast kijkt een man toe naar de gelukke vangst en belt Mabuse onmiddellijk op: ‘Full Hand!’

In deze meesterlijk gemonteerde afwisseling van scènes – via zogeheten crosscutting – waarbij steeds duidelijk wordt gemaakt wat er elders ondertussen gebeurt, wordt Mabuse gerepresenteerd als ‘the evil genius of modernity’.<sup>5</sup> Als een spin in een technologisch web heeft hij een uitgekiend plan bedacht dat staat of valt met precieze timing: gelijk afgestemde uurwerken, een betrouwbare spoorwegdienstregeling en een goed functionerende telefoonverbinding. Met het commercieel contract in zijn bezit zal het mogelijk zijn om de beurskoersen in zijn voordeel te beïnvloeden. Naar eigen zeggen creëert Mabuse ‘een staat binnen de staat die in oorlog is met de staat’. Hij ziet het vergaren van geld als middel om voor zichzelf een machtspositie te scheppen. Zijn hoofdactiviteiten bestaan daarom uit het manipuleren van de aandelenhandel, het maken van vals geld alsmede gokken, dat vanwege zijn hypnotiserende gave altijd profijtelijk uitvalt. Mabuse maakt niet alleen gebruik van moderne communicatie om een netwerk van handlangers op te zetten, maar – belangrijker nog – beheerst het theatrale spel van maskerades tot in de perfectie. Voor elke situatie heeft hij een nieuwe rol paraat: van psychoanalyticus tot dronken zeeman en van Nederlandse professor tot een politiek-radical activist. Daar waar de politie zijn best doet om criminelen als individu te archiveren via foto’s en vingerafdrukken, excelleert Mabuse in vermommingen en heeft hij een veelvoud aan aliaassen.<sup>6</sup> Zolang hij als grote onbekende achter de schermen kan opereren, is hij onaantastbaar, maar zijn opgebouwde imperium begint te verkrumelen zodra de landsadvocaat Von Wenk zijn identiteit achterhaalt. Als zijn ondergang nabij is, verschijnt als tussentitel: ‘De man die voorheen Mabuse was’. Mabuse was eens een magische naam, maar nu die concreet aan een individu gekoppeld wordt, is hij niet meer dan een lege huls.

---

<sup>5</sup> T. Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (Londen 2000) 97.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 101.

## *Spione*

In vergelijking met *Dr. Mabuse* en mammoetproducties als *Die Nibelungen* (1924) en *Metropolis* (1927) oogt *Spione* tamelijk eenvoudig. Stilistisch is de film, op een enkele expressionistische scène na, minder uitbundig en de decors zijn minder groots, hetgeen de relatieve onderwaardering van *Spione* wellicht verklaart. Ten onrechte, want in wezen is de hoofdpersoon Haghi een radicaler personage dan Mabuse en misschien wel te verontrustend radicaal om indertijd op dezelfde waarde te worden geschat. Hun overeenkomst is dat ze allebei vanachter een hypermodern bureau orders geven, waarbij de in een rolstoel gezeten Haghi terzijde wordt gestaan door een zwijgzame verpleegster. De bank waarvan Haghi officieel directeur is, doet dienst als dekmantel voor een spionnennetwerk, bestierd vanuit allerlei geheime ruimtes in het gebouw. De eerste keer dat we Haghi in beeld zien, is na een reeks misdaden die een politiecommissaris vertwijfeld doen uitroepen: 'Wie zit hier toch allemaal achter?' In een plots ingevoegd frontaal shot van Haghi krijgen we het antwoord in een tussentitel aangekondigd 'Ik'.

Dit frontale shot dat zo karakteristiek is voor de presentatie van het meesterbrein, is een eerste argument om *Spione* als radicaler te beschouwen dan *Dr. Mabuse*. Haghi wordt maar al te vaak recht van voren of juist van achteren gefilmd, wat in termen van klassieke cinema uiterst ongebruikelijk is. De rechtstreekse blik is in narratieve film ongewoon omdat die de voyeurspositie van de toeschouwer, gezeten in het veilige donker van de bioscoopzaal, ondermijnt. De blik van Haghi is echter zo doordringend dat de Franse filmtheoreticus Raymond Bellour bekende er nerveus van te worden.<sup>7</sup> Meesterspion Haghi 'doorziet me, nagelt me vast in mijn stoel', verzuchtte Bellour, ten teken dat Haghi met zijn directe appel een bedwelmende impact op de kijker heeft. De representatie van Haghi is onderscheidend van andere personages door hem geregeld op zijn rug te filmen, wat het effect van mysterie bekrachtigt. Maar door hem tevens als enige personage in de camera te laten kijken, wordt zijn almacht benadrukt, omdat deze blik suggereert dat hij alles overziet. Die frontale shots werken vooral effectief wanneer ze plots in een scène worden ingevoegd die geheel volgens het plan verloopt zoals Haghi dat vooraf heeft bekokstoofd. Keer

---

<sup>7</sup> R. Bellour, 'Le regard de Haghi', *Iris* 7 (1986) 5-13: 5.

op keer weet hij pionnen in te zetten, niet zelden vrouwelijke verleiders, die precies dat uitvoeren wat hij heeft bedacht.<sup>8</sup>

Ten tweede zijn de frontale shots van Haghi verwarrender dan die van Mabuse, omdat we Haghi, zo zal achteraf blijken, van meet af aan in vermomming zien. Hij heeft weliswaar minder maskerades dan Mabuse, maar de moeilijkheid is dat we, anders dan bij Mabuse, zijn 'oorspronkelijke' gezicht niet kennen. Dat geldt eveneens voor de eigenlijke held van *Spione*, agent 326, die in de door Amerikanen ingekorte versie van de naam Donald Tremaine werd voorzien. Maar nadat deze agent 326 van de Geheime Dienst zijn uiterlijk als landloper heeft afgelegd, weten we tenminste hoe hij er uitziet. En omdat Haghi inmiddels al een foto van agent 326 met een vergrootglas bestudeert, kan hij de spionne Sonja op hem kan afsturen om hem in de val te lokken. Iedereen die gefotografeerd wordt, zo merkt Gunning terecht op, gaat ten onder, behalve agent 326, maar dat is, als een vorm van *counter magic*, te danken aan het feit dat Sonja zijn beeltenis gaat koesteren als herinnering van haar liefde aan hem.<sup>9</sup>

Behalve dat de meermaals ingevoegde frontale shots van Haghi op de zenuwen werken, zoals Bellour al betoogde, is ook de ontknoping van *Spione* onbehaaglijk. In de film komt een clown voor, Nemo geheten, een uitdossing van agent 719, die een keer wordt geraadpleegd door het hoofd van de Geheime Dienst in gezelschap van agent 326 over hoe Haghi te slim af te zijn. Nemo/agent 719 stelt voor dat agent 326 een treinreis zal maken en regelt de tickets voor de wagon, die later doelbewust zal worden losgekoppeld. Dit snode plan wordt agent 326 bijna fataal, maar Sonja redt hem en verraadt dat de bank een broeinest van spionnen is. Het netwerk wordt opgerold door de geheime dienst, maar de vraag blijft: waar is de directeur zelf? Overgang naar een krantenopsporingsbericht met twee foto's van de gezochte. Terwijl de camera uitzoomt zien we een man voor de spiegel in Nemo's kleedkamer. Hij beziet de foto's en bestudeert daarna zijn eigen gezicht om de gelijkenis te vinden. Daarna verfrommelt hij de krant en begint aan zijn make-up. In de volgende scène komen agent 326 en zijn baas erachter dat agent 719 foutieve banknummers heeft doorgegeven en

---

<sup>8</sup> Adrian Martin wijst op het paradoxale karakter van Haghi, omdat hij de actie altijd op een andere plek laat plaatsvinden dan waar hij zich zelf bevindt. A. Martin, 'Machinations of an Incoherent, Malevolent Universe: Fritz Lang's *Spione*', *Rouge* (2006), <http://www.rouge.com.au/rougerouge/spione.html>, geraadpleegd 29 maart 2015.

<sup>9</sup> Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 130.

valt het kwartje: ‘Nemo is Haghi!’<sup>10</sup> Direct over naar de allerlaatste scène: Nemo is aan het optreden, een en al jolijt, maar dan bemerkt hij dat coulissen en orkestbak bevolkt zijn door agenten. Hij pakt een pistool uit zijn grote jas en schiet, maar mist. Daarna zet hij het pistool aan zijn slaap en haalt met een grote glimlach de trekker over. Hij wankelt en roept: ‘Gordijn!’ Onder luid applaus van het publiek stort Nemo ter aarde. Zelfs zijn onafwendbare ondergang is op deze wijze georkestreerd door Haghi, want het op zijn commando verschijnen van het gordijn valt samen met het einde van de film.

### *The 39 Steps*

Over zijn Duitse films had Lang, die bekend stond om zijn tirannieke gedrag op de set, totale zeggenschap, maar toen hij in 1933 naar Amerika vluchtte, werd zijn controle over de Hollywood-films die hij zou maken behoorlijk ingeperkt. Hij legde zich onder meer toe op genrefilms, zoals een ‘koppel op de vlucht’-film, *You Only Live Once* (1937), een western, *Rancho Notorious* (1952), en een serie kwalitatief hoogstaandefilm noirs, met *Scarlet Street* (1945) en *The Big Heat* (1953) als uitschieters. Hij maakte ook nog spionagethrillers zoals *Ministry of Fear* (1944) en *Cloak and Dagger* (1946) maar juist die blijven onder de radar. Op het vlak van dit (sub-)genre was hij inmiddels afgetroefd door de Brit Hitchcock. *Spione* was zonder meer een invloed op Hitchcock, maar deze geeft een wezenlijk andere draai aan de spionagethriller. Immers, in *Spione* is de vileine Haghi om het met een fraaie Duitse term te zeggen, *Dreh- und Angelpunkt*: bij hem begint de film en op zijn signaal eindigt die. We volgen de man die consequent alle intriges uitzet, maar zo bedreven is in zijn maskerades dat we zijn verschillende gedaantes, en dus zijn trucs, niet allemaal doorzien.

Hitchcock zal dit stramien omkeren, want in een film als *The 39 Steps* volgen we een relatief kleurloze held die per toeval verzeild raakt in een complot. In zijn studie *The Murderous Gaze* stelt filmwetenschapper William Rothman dat elke toeschouwer zich in wezen met hoofdpersonage Richard Hannay kan identificeren, omdat hij zo onuitgesproken is.<sup>11</sup> In het begin

---

<sup>10</sup> Voor de oplettende kijker was er een klein tipje van de sluier opgelicht dat Haghi samenvalt met agent 719, en dus met Nemo. Bij zijn introductie in de film werd agent 719 van achteren gefilmd, hetgeen enkel ook het geval was bij Haghi.

<sup>11</sup> W. Rothman, *Hitchcock: The Murderous Gaze* (Albany, NY 2012) 122.

van de film betreedt hij een volle zaal voor een optreden van Mr. Memory, een man die bestookt mag worden met lastige vragen. Hoewel Hannay door Mr. Memory als gentleman wordt aangesproken wanneer hij hem publiekelijk de vraag stelt wat de afstand is tussen Winnipeg en Montreal, is hij allerminst upper class. Zodra Mr. Memory het goede antwoord geeft, gaat Hannay, bepaald niet aristocratisch, heel hard applaudiseren en spoort anderen aan hem bij te vallen. Hannay is onderdeel van de menigte, en gedurende de film etaleert hij niet één keer een specifiek verlangen. Als het optreden van Mr. Memory door geweerschoten wordt onderbroken, dringt zich een vrouw aan Hannay op die hem vraagt of ze met hem mee mag naar zijn huis. Het zal blijken dat deze vrouw – Annabella Smith – de schoten gelost heeft, omdat ze naar eigen zeggen achtervolgd wordt. Of het toeval is dat ze Hannay kiest of dat het een geplande actie is, blijft in het midden. Hoe het ook zij, voor Rothmans betoog is het cruciaal dat Hannay passief blijft, zelfs nu hij een ‘seksueel beschikbare’ vrouw over de vloer heeft. Gedurende de hele film zal hij geen specifiek verlangen etaleren, geen mening verkondigen of verklaring afleggen, maar juist omdat hij zo ultiem karakterloos is, leent hij zich perfect voor identificatie. Het enige dat we van hem weten is dat hij een net in Engeland gearriveerde Canadees is en voor de rest overkomen alle gebeurtenissen hem.

Maar dan vindt een wending plaats, waarbij de kijker van *The 39 Steps* op de proef wordt gesteld. Hannay is gaan slapen en wordt wakker als Annabella met een mes in haar rug de slaapkamer in waggelt. De naar haar uitgestoken arm bewegende camera kan echter een signaal zijn dat hij nog droomt. Vlak daarop gaat de telefoon en wordt hij daadwerkelijk – of opnieuw? – wakker. Buiten ziet hij nog steeds de twee mannen wacht houden voor wie Annabella gewaarschuwd had. Zij zijn uiteraard mogelijke daders, maar omdat de moord buiten beeld heeft plaatsgevonden, is tevens de optie legitiem dat Hannay haar heeft gestoken in zijn slaap. Hij heeft nota bene eerder die avond met het bewuste mes brood gesneden. Wellicht, zo oppert Rothman, bezit hij een moordlustige inborst waarvan hij zich niet bewust is en die vrijkomt tijdens zijn slaap.<sup>12</sup> Uitsluitel krijgen we niet, en dat betekent dat we als kijkers worden opgezaald met een ‘ambigüiteit van schuld’.<sup>13</sup> Zou deze doorsnee figuur van wie we zo weinig weten, een

---

<sup>12</sup> Rothman, *Hitchcock: The Murderous Gaze*, 128.

<sup>13</sup> R. McBride, *Fatal Spaces: Alfred Hitchcock, Fritz Lang and the Art of Murder* (Winnipeg 2006) 110.

onbewust moorddadig verlangen hebben gehad? We moeten maar voetstoots aannemen dat hij onschuldig is.

Hannay slaat op de vlucht vanwege de twee wachters en volgt een vaag spoor richting Schotland op basis van een kaart die Annabella in haar hand geklemd had. Hij heeft allerminst een specifiek plan, waardoor toeval regeert. Net zo min als wij begrijpt hij de finesses van de (spionage)zaak en is hij gedwongen om elke situatie weer op eigen merites te beoordelen en daar vervolgens naar te handelen. De enige macht die hij bezit, is die van de constante improvisatie (onder meer het veinzen van zijn eigen dood) en dat duurt voort tot aan zijn plotse ingeving aan het einde van de film.<sup>14</sup> Spionnen kunnen staatsgeheimen het land uitsmokkelen zonder documenten mee te nemen, zo realiseert Hannay zich eensklaps, omdat Mr. Memory in staat is alles te onthouden. En terwijl hij zo goed als in de val zit in dezelfde theaterzaal uit het begin, stelt hij Mr. Memory de sleutelvraag: 'What are the Thirty-nine Steps?' En na enige aarzeling steekt Mr. Memory, de allesweter, van wal: 'The Thirty-nine Steps is an organization of spies ...'. Voordat hij alles kan verraden, wordt Mr. Memory neergeschoten waardoor, tragisch genoeg, hij slachtoffer wordt van zijn eigen professionele instelling. In zijn laatste momenten kan Mr. Memory nog voldoende bekennen om duidelijk te maken dat Hannay's eerdere verklaringen geen verzinsels waren, en hem daarmee impliciet vrijpleiten. Alhoewel, de schijnbaar gunstige afloop heeft een schaduwzijde, zo tekent Rothman aan. Ook al heeft Hannay niet zelf de trekker overgehaald, het is door zijn toedoen dat Mr. Memory zo sneu komt te overlijden, waardoor hij in zekere zin medeauteur wordt van diens dood.<sup>15</sup> Bovendien blijft de toedracht van de dood van Annabella in nevelen gehuld. Of Hannay wel zo schuldloos is als hij oogt, wordt niet opgelost, ofschoon de kijker geneigd is om Hannay, vanwege zijn vermeende normaliteit, het voordeel van de twijfel te geven.

---

<sup>14</sup> De attractie van helden in spionagethrillers schuilt in hun vermogen tot improvisatie en *fast thinking*, omdat ze daarmee haaks staan op het getreuzel en de besluiteloosheid van bureaucratische organisaties. B. Merry, *Anatomy of the Spy Thriller* (Dublin 1977) 5.

<sup>15</sup> Rothman, *The Murderous Gaze*, 173

### ***North by Northwest***

Als *The 39 Steps* de beste staalkaart biedt van de Britse periode van Hitchcock, dan vormt *North by Northwest* (1959) het sleutelwerk van na zijn vertrek naar Amerika in 1940, aldus François Truffaut in zijn beroemde interviewboek met de ‘master of suspense’.<sup>16</sup> In datzelfde boek typeerde Hitchcock zelf de film als ‘one big joke’,<sup>17</sup> omdat hij geheel in de geest van de spionagethriller klassieke vertelconventies oprekt, op het spotlustige af. Die conventies berusten op de pijlers van causaliteit en psychologische motivatie: we weten waar, wanneer en waarom de held doet wat hij doet, maar zo niet bij *North by Northwest*. Cary Grant die hoofdpersonage Roger O. Thornhill vertolkt, deed er bij de regisseur zijn beklag over: ‘It’s a terrible script. We’ve already done a third of the picture and I still can’t make head or tail of it’.<sup>18</sup>

De keuze om Grant voor de hoofdrol te casten is een cruciale, want terwijl Robert Donat in de rol van Hannay een zekere natuurlijke aanwezigheid heeft, neigt Grant naar het theatrale. Volgens Rothman is de verschijning van Grant ‘too striking to go unnoticed’.<sup>19</sup> Hannay wist zich uit menig penibele situatie te redden omdat hij/Donat, aldus Rothman, het vermogen heeft om onopgemerkt in een ruimte op te gaan, maar Thornhill, oftewel de charismatische steracteur Grant, springt overal en steeds in het oog. Hannay kan nog ontkomen door half achter een krant weg te duiken, maar Thornhill wordt geheid door iemand herkend, want zoals hij zelf al opmerkt, hij heeft een ‘familiar face’. Dat breekt hem op zodra hij een VN-medewerker opvangt die door een communist met een mes in zijn rug is getroffen. Als variant op de moord op Annabella in *The 39 Steps* is in dit geval voor ons zonneklaar dat Thornhill onschuldig is, maar voor de omstanders niet. Ergo: Thornhills gezicht wordt in kranten verspreid.

In feite wordt hij al voor dit opsporingsbericht opgejaagd. Louter zijn aanwezigheid in een hotellobby is al voldoende om Thornhill, de reclameman, in een spionageplot verstrikt te doen raken. Hij steekt zijn hand op om een telegram naar zijn moeder te sturen, maar door de Russen wordt dit gebaar geïnterpreteerd als reactie op het omroepbericht dat er telefoon is voor ene Mr. Kaplan. Na een ontvoering en een hardhandige

---

<sup>16</sup> F. Truffaut, *Hitchcock* (New York, NY 1985) 249.

<sup>17</sup> Ibidem, 102.

<sup>18</sup> Ibidem, 249.

<sup>19</sup> Rothman, *The Murderous Gaze*, 125.

ondervraging begint een reeks avonturen waarbij Thornhills doel is om te achterhalen wie de vermeende spion George Kaplan is. Kenmerkend voor deze spionagethriller is dat de kijker, net als de hoofdpersoon, in het duister tast. Tot zijn – en ook onze – ontsteltenis zal hij op driekwart van de film ontdekken dat er geen George Kaplan is. Hij is niet meer dan een naam, een leeg personage dat gecreëerd was door de Amerikaanse inlichtingendienst om de Russen te misleiden. Door een stom toeval zagen de Russen in de theatrale Thornhill de belichaming van de (niet-bestaande) geheim agent, door de inlichtingendienst opgevat als een gunstige speling van het lot.

Als Thornhill eenmaal weet dat Kaplan verzonnen is, verzoekt het CIA-hoofd hem om zijn rol nog kortstondig voort te zetten. Thornhill heeft echter tabak van het gedoe, en protesteert met 'I've got a job, a secretary, a mother, two ex-wives, and several bartenders waiting for me'. In zijn studie *Masked Men* betoogt Steven Cohan dat deze 'spion in een grijs flanellen pak' zich met dit citaat openbaart als een moederskindje, een rokkenjager en een alcoholist.<sup>20</sup> Het beeld van Thornhill als een man zonder ruggengraat leest Cohan als typisch voor de culturele paranoia die de Koude Oorlog sfeer kenmerkt. Met mannen, behept met zwakke gewoontes, dreigt Amerika het af te leggen tegen de Sovjet-Unie, zo luidt de onderliggende suggestie van *North by Northwest*, maar Thornhill zal zich manhaftig herstellen. Op verzoek van de CIA zal hij een theatrale rol spelen: de dubbelspionne Eve die hij met zijn gedrag in de problemen heeft gebracht, zal hem – in de gedaante van Kaplan – neerschieten, zodat de Russen hun twijfel aan haar trouw laten varen. Ze schiet, met losse flodders uiteraard, en Thornhill doet zijn act zo goed dat hij zich bezeert en in het ziekenhuis moet herstellen. Het is zonder meer saillant dat zodra Thornhill akkoord is gegaan met zijn maskerade als Kaplan hij initiatiefrijk wordt. Als reclameman is hij beroepsmatig een expert op het gebied van presentatie en aankleding, in het laatste kwart van de film zal hij alle lastpakken op het terrein van de performance verslaan.<sup>21</sup> Hij zal Eve uit de handen van de voor de Russen werkzame spionnen redden – waarmee hij een patriotische plicht vervult – en als bonus zal zij eindigen als Mrs. Thornhill.

In vergelijking met de karakterloze Hannay heeft Thornhill wél een geschiedenis, en met de dominante moeder die hij heeft, is het niet vreemd dat hij twee maal gescheiden is. Hij ontwikkelt wél verlangen, tot Eve, en

---

<sup>20</sup> S. Cohan, *Masked Men: Masculinity and Movies in the Fifties* (Bloomington, IN 1997) 6.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 15-16.

zijn erotische interesse in haar prikkelt zijn daadkracht. Het traject van passief naar actief dat Thornhill bewandelt, strookt met de vereiste Koude Oorlog-retoriek, aldus Cohan. Mannen die geen verantwoordelijkheid nemen of initiatief ontplooien, zouden een makkelijke prooi zijn voor een communistische strategie.<sup>22</sup> Thornhill is een man van uiterlijkheden die van alles een act lijkt te maken en altijd goed gekleed is, wat hem ook overkomt. Maar tevens is hij te onrijp om een huwelijk stand te doen houden. Opvallend genoeg verdwijnt met de verschijning van Eve in de film Thornhills moeder van het toneel, als teken dat hij haar hinderlijke aanwezigheid en dominante invloed uit zijn leven dient te bannen om ‘man’ te worden, of in ieder geval voldoende mannelijk te zijn om het Rode Gevaar te weerstaan. Door de interventie van Eve ontwikkelt Thornhill zich van slampamper onder het juk van zijn moeder tot daadkrachtige figuur. Van de Thornhill uit het laatste kwart is het maar een kleine stap richting James Bond, waarvan de eerste film *Dr. No* drie jaar na *North by Northwest* uitkomt. Bond is een veel minder gecompliceerde held dan Thornhill, omdat hij als wees bij voorbaat is losgesneden van elke afhankelijkheid aan zijn moeder. ‘Orphans always make the best recruits’, aldus M in *Skyfall* (Sam Mendes, 2012).<sup>23</sup> Bonds keuze om, anders dan Thornhill, niet in een huwelijksbootje te stappen, wordt gelegitimeerd door zijn plichtsbesef als geheim agent, een baan die in het geval van Thornhill geen levensvervulling was, maar enkel een leeg teken dat ertoe diende om van het moederskindje een man te maken, vanuit de aanname, zo betoogt Cohan, dat het lot van de natie in tijden van Koude Oorlog mede afhangt van de kracht van Amerikaanse mannelijkheid.<sup>24</sup>

## Conclusie

In tegenstelling tot de hechte plots van klassieke filmvertellingen, kenmerkt de spionagethriller zich doordat dit subgenre gebouwd is rond een

---

<sup>22</sup> Cohan, *Masked Men*, 6-7.

<sup>23</sup> In *Skyfall*, die vijftig jaar na de eerste Bond-film verscheen, komen we meer te weten van zijn verleden dan in eerdere films, mede omdat hij terugkeert naar de plek waar hij is opgegroeid. Zo vertelt de oude jachttopziener dat James zich na de dood van zijn ouders twee dagen lang opsloot en toen hij weer tevoorschijn kwam geen ‘jongen’ meer was.

<sup>24</sup> Cohan, *Masked Men*, 8.

structurele leegte, zo lieten de hier besproken films zien. De schimmigheid in Langs *Spione* schuilt in de onvermoede vermommingen van Haghi, waardoor wij de clown Nemo – Latijn voor ‘niemand’ – niet als een van zijn aliassen herkennen. In *The 39 Steps* die Hitchcock, tot chagrijn van Lang, de ‘eretitel’ van de ‘Britse Fritz Lang’ opleverde, is er een cruciale ellips waardoor wij niet weten of Hannay al slaapwandelen een moord heeft gepleegd. Of hij daadwerkelijk onschuldig is, wordt daarmee een kwestie van het vertrouwen dat de kijker al dan niet in de held heeft. In *North by Northwest* is de naam ‘Kaplan’ het lege teken waaromheen de plot is gestructureerd en toevalligerwijs vult Thornhill de plek van deze niet-bestaande figuur op, hetgeen hem tot wanhoop drijft. Een tweede onderscheidend kenmerk van de spionagethriller is dat de mannelijke hoofdpersoon pas kan excelleren wanneer hij zijn vermogen tot theatraliteit en veinzerij aanspreekt. Terwijl volgens traditionele noties over mannelijkheid authenticiteit als kwaliteit geldt, redden de figuren in spionagethrillers zich uit benarde situaties dankzij hun talent voor performance en improvisatie. Zolang ze een rol kunnen veinzen, gaan ze niet ten onder, en de beste scènes uit Hitchcocks spionagethrillers zijn die waarbij de veinzerij het opzichtigtst is. Te midden van een parade van het Leger des Heils acteert Hannay dat hij een zondaar is die het licht heeft gezien, waarna hij weet te ontsnappen. Uit angst door de Russen te worden opgepakt, doet Thornhill zich als een idiote ordeverstoorder voor tijdens een veiling, waarna het onwetende publiek de politie belt. En als in het geval van Haghi de maskerade wordt doorzien, verliest hij nog niet volledig de regie, want dan voltrekt hij een zelfmoord die door het publiek als enscenering wordt bejubeld.

Latere spionagethrillers etaleren steeds een variant op de fundamentele leegte in het hart van het subgenre. De psychische leegte van James Bond, man zonder familiebanden, maakt hem perfect programmeerbaar voor zijn werkgever; de naam ‘Jason Bourne’ blijkt net zo leeg als die van Kaplan, en in het geval van *The Imitation Game* (Morten Tyldum, 2014) produceert het archief bij de naam ‘Alan Turing’ niet meer dan een lege envelop. Het voordeel van deze varianten op leegheid is dat de man kan gedijen, niet bij de gratie van een identiteit, maar door zijn performance. Flexibel anticiperen bij elk probleem is het handelsmerk, zelfs voor een niet-actiehield als de homoseksuele Turing die zich pardoes verlooft met Joan Clarke om haar als medewerker niet te verliezen. In de

keus tussen 'zijn of niet zijn' kiezen personages in de spionagethriller maar al te graag voor een pragmatisch rollenspel.