



UPPSALA  
UNIVERSITET

”Trained to Empire, trained to rule the waves”  
En jämförande analys mellan John le Carrés *Tinker Tailor  
Soldier Spy* och Tomas Alfredsons filmadaption

*Axel Andersson*

Ämne: Litteraturvetenskap

Nivå: C

Poäng: 15 hp

Ventilerad: VT 2015

Handledare: Andreas Hedberg

Examinator: Ola Nordenfors

Litteraturvetenskapliga institutionen

Uppsatser inom litteraturvetenskap

## Innehållsförteckning

Inledning.....	2
Ämne .....	2
Disposition .....	4
Syfte .....	5
Frågeställningar .....	5
Metod, material & tidigare forskning.....	5
Handlingsreferat för romanen .....	6
Övergripande skillnader mellan roman och film.....	8
Analys.....	10
Intuition och deduktion .....	10
Den postkoloniala melankolin.....	17
Spionlivets konsekvenser .....	22
Sammanfattning & slutsatser.....	30
Litteratur & källförteckning .....	32
Primärlitteratur .....	32
Sekundärlitteratur .....	32
Webbsidor .....	32

# Inledning

## Ämne

Den brittiske författaren John le Carré (född David John Moore Cornwell, 1931) inledde 1974 sin ”Karla-trilogy” med spionromanen *Tinker Tailor Soldier Spy*.<sup>1</sup> Romanen handlar om att Cirkusen, Storbritanniens högsta säkerhetstjänst (le Carrés fiktiva version av MI6), infiltrerats av en mullvad och den nyligen pensionerade George Smiley, en av le Carrés återkommande och mest välkända rollfigurer, blir ombedd att åter träda in i tjänst för att spåra upp och avslöja spionen.

I romanen har jag identifierat tre olika teman, av vilka några kan betraktas som återkommande och viktiga i le Carrés författarskap som helhet. Det första handlar om spionlivets metodik. Det kalla kriget erbjöd le Carré en rik källa av inspiration, som han i *Tinker Tailor* har använt för att bygga en detektivhistoria där det centrala problemet löses med hjälp av detaljer, rationalism och deduktion. Romanen är på detta sätt en riktig detektivhistoria, i stil med Agatha Christies eller Arthur Conan Doyles berättelser.<sup>2</sup> Dessutom påverkar dessa metoder spionernas personligheter. Deras status som observatörer innebär att många av le Carrés rollfigurer porträtteras som misstänksamma, opålitliga och fixerade vid sken och ytlighet.

Det andra temat i romanen som jag har valt att granska är postkolonial melankoli (”postcolonial melancholia”).<sup>3</sup> I 70-talets London, där romanen utspelar sig, lever britterna i en värld där deras imperium gått i spillror. De kvinnor och män som för ett fåtal decennier sedan styrde världen har nu blivit till springpojkar för amerikanarna. *Tinker Tailor* är en av le Carrés romaner som till stor del utspelar sig i det förflutna. Smiley försöker räkna ut vem mullvaden är med hjälp av sina minnen från tiden hos Cirkusen. Denna fokus på det förflutna är en väsentlig del i romanens genre som detektivroman, men det är också en komponent som

---

<sup>1</sup> Efter denna inledning kommer romanen främst att refereras till som *Tinker Tailor*. För att skilja på verken kommer förkortningen *TTSS* användas för filmen.

<sup>2</sup> David Monaghan, *Novels of John le Carré: the Art of Survival*, 1985, Basil Blackwell Ltd, Oxford, s. 159.

<sup>3</sup> Mark Fisher, ”The Smiley Factor”, *Film Quarterly*, 2011; 65, 2, s. 37. Fisher använder termen i sin recension, men han har hämtat den från Paul Gilroy och hans bok *Postcolonial Melancholia*. Gilroys bok är främst en sociologisk studie, vars största fokus ligger på hur känslor av postkolonial melankoli uppkommit som en reaktion mot globaliseringen. Gilroy lägger mest intresse vid hur postkolonial melankoli uttrycker sig inom rasistiska och nationalistiska strömningar. Termen har ändå sitt värde inom denna litteraturvetenskapliga uppsats (jag kommer använda mig av vissa av Gilroys slutsatser), även om den inte nödvändigtvis betyder samma sak. I min uppsats har termen varken de sociologiska eller nationalistiska konnotationer som den har i Gilroys text. Jag använder termen för att den är så oerhört lämplig för le Carrés roman. Igenom hela *Tinker Tailor* så kommer denna melankoli till uttryck genom olika karaktärers sorg eller (själv)förakt, känslor som har sina frön i en förlorad brittisk känsla av världsdominans.

har en nationell aspekt. Eftersom Smiley tvingas blicka tillbaka över Cirkusens verksamhet tvingas han också blicka tillbaka över ett land vars glansdagar är sedan länge förbi.

Ett tredje tema i romanen, är de destruktiva konsekvenser som underrättelsetjänstens verksamhet har på människors liv. Dessa negativa effekter och konsekvenser når alla med någon påtaglig inblandning i spionlivet. Underrättelsetjänstens spel resulterar i att män och kvinnor torteras, utnyttjas eller dödas av fiender, men ibland även av sina egna vänner eller landsmän. Detta är ett återkommande tema i le Carrés romaner, bland annat *Tinker Tailor*, men inte minst (enligt min uppfattning) i le Carrés mest kända roman, *The Spy Who Came in from the Cold* (1963).<sup>4</sup>

Denna uppsats är en adaptationsanalys. Linda Hutcheon, i *A Theory of Adaptation*, definierar en adaption på tre olika sätt:

- An acknowledged transposition of a recognizable other work or works
- A creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging
- An extended intertextual engagement with the adapted work<sup>5</sup>

I fallet *Tinker Tailor Soldier Spy* (2011) regisserad av den svenske filmskaparen Tomas Alfredson, stämmer dessa definitioner utmärkt, men denna uppsats intresserar sig främst för hur adaptionen passar in i definition två och tre. Jag fokuserar på adaptionen som en *process of creation*, för att låna Hutcheons ord, samt filmatiseringens intertextuella relation till romanen.<sup>6</sup> Hutcheon menar att den adaptiva ”skapandeprocessen” (*process of creation*) är att både (åter)tolka och (åter)skapa ett föregående verk.<sup>7</sup> Hutcheon skriver att: ”In the process of dramatization, there is inevitably a certain amount of re-accentuation and refocusing of themes, characters and plot”.<sup>8</sup>

Denna analys sker med fokus på tematik, mer specifikt de tre teman som jag har identifierat i romanen. Hutcheon menar att ”Themes are perhaps the easiest story elements to see as adaptable across media[.]”<sup>9</sup> Detta är en intressant tanke, eftersom det ställer frågor rörande existensen av adaptioner där det skett ett märkbart skifte i tematik. Av vilka anledningar har detta skifte i tematik skett under adapteringsprocessen?

---

<sup>4</sup> Se till exempel David Monaghan, 1985, s. 11. ”The central problem[...]”, eller J Patrick Dobel, ”No one survives[...]”. Båda citerade på till fullo på sida 22 i denna uppsats.

<sup>5</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, (2006), andra upplaga 2013, s. 8, Taylor & Francis Group, New York.

<sup>6</sup> Ibid, s. 8.

<sup>7</sup> Ibid, s. 8.

<sup>8</sup> Ibid, s. 40.

<sup>9</sup> Ibid, s. 10.

Rimligen av ändringar i handlingen. Hutcheon menar att tema har en sekundär status när det gäller adaptationer till film och TV. “[I]n TV and films, themes must always serve the story action and ‘reinforce or dimensionalize’ it, for in these forms, storyline is supreme[.]”<sup>10</sup> Detta öppnar för frågor i relation till verk där det tycks existera ett tematiskt skifte. Skiften i handlingen måste i så fall gynna vissa latenta tematiska kopplingar i förhållande till andra.

Därmed, med utgångspunkt i Hutcheons slutsatser, kommer denna uppsats att genomföra en jämförande analys emellan bok (*Tinker Tailor*) och film (*TTSS*). Det kommer att ske genom en analys av skillnader i handling mellan roman och film, för att på det viset urskilja hur tematiken påverkas av dessa förändringar. Genom att analysera vilka skeenden i handlingen som har antingen inkluderats, exkluderats eller rent av uppfunnits under adaptationsprocessen kommer jag att undersöka vilket av dessa tre teman som framträtt som tydligast i filmatiseringen. Vilket tema har ”tjänat mest”, så att säga, på filmatiseringen.

Mitt ämne, är alltså en komparativ analys av romanen *Tinker Tailor Soldier Spy* och filmen med samma namn. Främst fokuserar jag på hur tre tidigare diskuterade teman, (samlade i denna uppsats under delkapitlen ”Intuition och deduktion”, ”Den postkoloniala melankolin” och ”Spionlivets konsekvenser”) behandlas i romanen och dess filmadaptation. Detta sker genom att analysera skillnaderna roman och film emellan, när det gäller handling samt omvandling av tema och karaktär.

## Disposition

Efter ”Disposition” följer ”Syfte”, därefter har jag nedtecknat mina frågeställningar. Sedan följer en redovisning av uppsatsens metod, under ”Metod, material och tidigare forskning”. Varefter jag i ”Handlingsreferat för romanen”, så kortfattat som möjligt sammanfattar romanens handling och därefter redogör jag för skillnader, i ”Övergripande skillnader mellan roman och film”.

Jag har strukturerat avsnittet ”Analys” utifrån de teman som jag identifierat i romanen. När teman under de olika delkapitlen ”Intuition och deduktion”, ”Spionlivets konsekvenser” och ”Den postkoloniala melankolin” glider in i varandra kommer jag att referera tillbaka till relevanta avsnitt.

Till sist följer ”Sammanfattning & slutsatser” och därefter ”Litteratur & källförteckning”, en redovisning av källor.

---

<sup>10</sup> Ibid, s. 11. Orden “reinforce” och “dimensionalize” tar Hutcheon från Linda Segers *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film* (Hutcheon, 2013, s. 233).

## Syfte

*TTSS* sammanfattar romanens 422 sidor på 127 minuter. Som en enkel jämförelse kan man använda sig av en tidigare adaptation, *Tinker Tailor Soldier Spy* (1979) gjord för TV med Alec Guinness i huvudrollen. Denna TV-serie sammanfattar romanens berättelse i sex eller sju stycken avsnitt, alla en timme i längd.<sup>11</sup> Man kan enkelt dra slutsatsen att en adaptation på två timmar tvingas till radikala förändringar av källmaterialet, när en liknande ansats förbrukat hela 6-7 timmar till samma berättelse.<sup>12</sup> Nyanser från romanen kommer oundvikligen att förvanskas eller tappas bort helt och hållet i processen.

Uppsatsens syfte är att undersöka skillnaderna i handling mellan romanen och filmen samt hur dessa skillnader i sin tur påverkar tematiken i filmen jämfört med romanen.

## Frågeställningar

Vilka skillnader, i handling och karaktärer, kan urskiljas mellan romanen *Tinker Tailor Soldier Spy* och dess filmatisering? Vad har dessa förändringar för konsekvenser för verkets olika teman? Mer specifikt, hur gestaltas, och förändras, teman som deduktion och intuition, postkolonial melankoli, samt spionlivets tragiska konsekvenser från roman till film?

## Metod, material & tidigare forskning

Denna analys kommer att göra en komparativ undersökning mellan film och roman. Jag kommer att undersöka hur vissa scener i romanen gestaltas eller förändras i filmen och vad man kan dra för slutsatser genom en analys av denna omvandlingsprocess.

Under uppsatsskrivandets gång har det blivit mycket tydligt att le Carré gärna använder sina karaktärer som metonymier – de får förkroppsliga större idéer och teorier. Dessa karaktärer blir sedan mycket viktiga i adaptationsprocessen. Hutcheon menar, med utgångspunkt i Murray Smith att “characters are crucial to the rhetorical and aesthetic effects of both narrative and performance texts because they engage receivers’ imaginations through what he calls recognition, alignment and allegiance[.]”<sup>13</sup> Eftersom karaktärerna är centrala i dessa adaptationer kommer jag att lägga viss fokus på hur olika rollfigurer förkroppsligar ett större

---

<sup>11</sup> Den brittiska originalversionen är sju avsnitt, medan den amerikanska versionen klipptes ned till sex. (<http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/12/02/tinker-tailor-soldier-spy-miniseries-director-john-irvin-on-the-new-film/>) (2015-04-26)

<sup>12</sup> Vissa recensenter tycks dock mena att Alfredsons version innehåller nästan allt som TV-serien har. Från Darragh O’Donaghue, “For anyone who has seen the acclaimed BBC adaptation of *TTSS*, it might seem remarkable that Alfredson’s version, at nearly a third of its length, doesn’t seem reduced or compromised in any way.”, (Darragh O’Donaghue, “Tinker Tailor Soldier Spy”, *Cinéaste*, 2011;37, 1, s. 60) Eller FilmCritHulk: “Before you know it they’ve taken a book that was a 5 hour [sic, 7 eller 6 timmar] miniseries adaptation and turned into [sic] a 2 hour film without missing a beat.” (FilmCritHulk, *Screenwriting 101*, 2013, Kapitel “43. Adaptation” (E-bok, ej pag.), location 3896-3902(Kindle), *Badass Digest Publishing*) [Ändrat från Caps Lock, se fotnot 30].

<sup>13</sup> Hutcheon, s. 11.

tema, både i romanen och i filmen. Dessutom vill jag granska hur denna symbolik förändras i rörelsen från roman till film eller om symboliken anspelar på en annan karaktär i romanen än den gör i filmen.

I studiet av den adaptiva processen stöds jag av den redan nämnda Linda Hutcheon och hennes översiktsverk *A Theory of Adaptation*. Jag valt att ibland tala om den brittiska TV-serien (med samma namn) som adapterades av John Irvin och Arthur Hopcraft 1979, med Alec Guinness i huvudrollen. Det sker inte någon detaljerad analys av TV-serien, utan den används främst som en måttstock för att jämföras med *TTSS*. Det är ett försök från min sida att både erkänna TV-seriens stora skugga över den nya adaptationen, samt undersöka hur TV-serien mött vissa adaptiva svårigheter jämfört med *TTSS*. TV-serien ställs alltså emot filmadaptionen mest för att nyansera de argument och teser som framkommer i uppsatsen.

När det gäller forskning som mer specifikt behandlar romanen *Tinker Tailor*, kommer jag att använda mig av *Novels of John le Carré: the Art of Survival*, en bok av David Monaghan som hanterar le Carrés författarskap genom ett antal essäer, samt J Patrick Dobels ”The Character of Espionage”, en artikel som granskar le Carrés verk i allmänhet men lägger mycket fokus vid *Karla*-trilogin, och som publicerades 1988 i *Administration and Society*.

Eftersom filmen har utkommit så pass nyligen har det skrivits påfallande lite akademisk text om den. Så när det gäller beskrivningar, analys och slutsatser som berör *TTSS* blir jag tvungen att förlita mig på artiklar och recensioner istället för ordinarie vetenskapligt material. Bland dessa recensioner använder jag mig främst av Mark Fishers recension, ”The Smiley Factor”, publicerad i *Film Quarterly* samt Darragh O’Donaghues recension i *Cinéste*. Båda publiceras 2011, i samband med filmens premiär. Jag kommer dessutom att använda ett par intervjuer med Tomas Alfredson, publicerade antingen i tidningar, genomförda vid premiärvisningar av filmen eller för YouTube-kanaler. Detta görs för att med hjälp av hans uttalanden analysera vissa specifika val han gjort i sin film och vad de kan innehålla för betydelse.

## Handlingsreferat för romanen

Romanen inleds *in medias res*, med att en man vid namn **Jim Prideaux** dyker upp vid en privatskola i England för att undervisa språk.<sup>14</sup> **Bill Roach**, en elev som är utstött av de andra pojkarna, börjar alltmer se upp till Prideaux. Det som Roach, och ingen annan vid skolan vet, är att Prideaux är en ex-spion, vars sista uppdrag, Operation Testify, slutade i katastrof. Prideaux skickades av **Control** (överhuvudet av Cirkusen, den brittiska underrättelsetjänsten),

---

<sup>14</sup> Fetstil används för karaktärer som är viktiga i filmen, romanen, men också i analysen. När fetstil inte används är det för en karaktär som inte kommer användas mycket i uppsatsen.

till Tjeckoslovakien för att få reda på namnet på den sovjetiska spionen i Cirkusens topp. Istället hamnar Prideaux i bakhåll och skjuts. En internationell skandal följer, där Control blir till syndabock. Control och hans närmaste man, **George Smiley** (som inte var medveten om operationen), tvingas i pension som bestraffning.

Detta är bakgrunden till berättelsen som inleds med att Smiley en kväll hämtas upp och förs till **Oliver Lacons** hem. Där får han möta **Ricki Tarr**, en brittisk agent som har information angående samma spion som var anledningen till att Prideaux sköts.

Tarr berättar att han genom en kärlekshistoria med **Irina**, fru till en rysk diplomat, kom över information om den ryska mullvaden **Gerald** (ett kodnamn). Snart efter att Tarr skickade informationen till Cirkusen, kidnappades Irina och fördes till Ryssland, medan Tarr anklagades för förräderi. Någon på Cirkusen hade förrått honom. Tarr gömde sig i Malaysia med sin fru och dotter, men insåg att han förföljdes av en sovjetisk agent. Då åkte han tillbaka till England, för att söka skydd hos Lacon.

Tarrs berättelse inleder Smileys jakt på mullvaden Gerald. Till sin hjälp har han **Peter Guillam**. Guillam gör ett inbrott i Cirkusen för att hämta upp dokument. Därefter beger sig Smiley till **Connie Sachs**, som sparkades strax efter Operation Testify. Sachs påstår att hon sparkades på grund av hennes misstankar mot den ryske kulturattachén Poljakov.

Smiley jämför informationen från Sachs och Guillam med sina egna minnen. Han drar sig till minnes de fyra misstänkta – Toby Esterhase, **Bill Haydon**, Roy Bland, och **Percy Alleline** – samt den sovjetiska källan Merlin, som ger Witchcraft-material (information om sovjetiska operationer) till Alleline. Esterhase är Smileys rekrytering, Bland är en man med ett kommunistiskt förflutet, medan Haydon har haft en affär med **Ann Smiley**, Smileys fru.

Guillam bryter sig återigen in i Cirkusen och stjälar mappen om Operation Testify. Då, plötsligt, upptäcks han av Esterhase som skickar honom till ett möte med Alleline, som nu är det högste chef på Cirkusen. Han blir utfrågad om Ricki Tarr, men inte om någon stöld. Cirkusen har listat ut att Tarr, som rapporterade till Guillam och som fortfarande är listad som en förrädare, är i England. Tarr har skickat sin fru och dotter till England, utan att Smiley eller Guillam vetat om det.

Efter förhöret konfronterar Guillam och Smiley Tarr, varefter Guillam plötsligt minns en rapport som antytt att Irina, ryskan som Tarr vill rädda från Karlas grepp, avrättades strax efter att hon landade i Ryssland. Smiley väljer att undanhålla denna information från Tarr, eftersom Smiley inte kan förutsäga hur han kommer att reagera.

Smileys sista steg är att undersöka vad som egentligen hände under Operation Testify. Smiley besöker de inblandade en efter en. Till sist besöker han Jim Prideaux själv, och går



igenom Testify från hans synvinkel. Prideaux fängslades, torterades, och släpptes sedan till Storbritannien, med order att glömma allt. Under genomgången bekräftas en misstanke Smiley haft: Bill Haydon och Jim Prideaux var en gång ett par.

Därmed inleds den sista etappen mot mullvaden Gerald. Smiley vet att Poljakov, kulturattachén, hämtar information från Gerald vid ett hus i London, vars adress är sekretessbelagd. Efter att ha förhört Toby Esterhase får Smiley adressen till huset. Därefter, med hjälp av Ricki Tarr, gillras en fälla för Gerald. Han tar betet. Medan Smiley och Guillam gömt sig i huset hör de Gerald och Poljakov, den ryske kulturattachén som tar mullvadens information till Karla anlända. Smiley och Guillam rusar in med pistoler och mullvaden, visar det sig, är Bill Haydon.

Haydon arresteras och förhörs. Han är på väg att skickas iväg till Sovjetunionen när han under mystiska omständigheter skjuts ihjäl. Skytten, antyds det i romanens sista kapitel, var Jim Prideaux.

### Övergripande skillnader mellan roman och film

Istället för att inledas med Jim Prideaux ankomst till privatskolan i England, så börjar filmen med Operation Testify. Jim Prideaux åker iväg till Ungern (ändrat från Tjeckoslovakien), upptäckts, och skjuts.

I *TTSS* rings Oliver Lacon upp av Ricki Tarr från en telefonkiosk i London. Han får då veta om mullvaden. Smiley rekryteras, tillsammans med Guillam. Precis som i romanen gör Guillam inbrott i Cirkusen och Smiley besöker Connie Sachs. Sedan besöks Smiley i sitt hem av Ricki Tarr. Först där får Smiley höra berättelsen om Irina. Filmens Tarr är betydligt mer traumatiserad, nervös, och skakad av de händelser som han och Irina utsatts för än han är i boken. Bokens Tarr döljer och manipulerar Guillam och Smiley för att få sin dotter och fru in i landet, medan Tarr i filmen inte har någon familj överhuvudtaget; endast en vilja att bilda en.

Därefter bryter Guillam in i Cirkusen för att bekräfta Ricki Tarrs berättelse. Som i romanen förs han av Esterhase till Alleline. Efter Allelines förhör av Guillam säger Smiley till honom att städa upp allt som kan vara misstänkt inom hans privatliv. Guillam åker då hem och avslutar sitt förhållande med sin manliga partner. Detta skiljer sig från romanen, där Guillam är heterosexuell. Ytterligare en mindre ändring sker när vi ser Haydon skjutas av Prideaux i filmatiseringen. Detta var något som endast (om än starkt) antyddes i romanen.

Till sist, ett par ord om tillbakablickar. Romanen är främst strukturerad genom Smileys egna minnen från sin tid i Cirkusen, samt hans intervjuer med vittnen och före detta anställda. Allt detta bygger alltså på vittnesmål, minnen, bakgrundshistorier, etc. Att filmatisera något vars handling huvudsakligen utspelar sig i det förflutna innebär vissa problem. Enligt Hutcheon är den mest grundläggande skillnaden mellan en roman och en film skiftet från ett berättande (*telling*) till ett skildrande (*showing*) medium. För att möjliggöra detta krävs dramatisering (*dramatization*).<sup>15</sup> Men en film har också mindre utrymme för *plot retardation* än en roman.<sup>16</sup> Att skildra och dramatisera något som sker före den huvudsakliga berättelsen innebär av naturliga skäl att den huvudsakliga handlingens fart avstannar för att tillåta tillbakablickar. Detta innebär svårigheter för en filmatisering av en roman som utspelar sig främst i det förflutna.

Men det innebär också möjligheter. Hutcheon skriver att filmens ”very immediacy can make the shifts potentially more effective than in prose fiction [...] Performance tropes do exist, in other words, to fuse and interrelate past, present, and future.”<sup>17</sup> Dessa svårigheter och möjligheter har tacklats på olika sätt i *TTSS* och TV-serieadaptionen. Men en likhet är att både filmadaptionen från 2011, och BBC:s miniserie från 1979 inleds med att Jim Prideaux skickas innanför järnridån, istället för att inleda handlingen *in medias res* på samma sätt som romanen.

Detta är också något att ha i åtanke när man ser filmen. O’Darraghue säger i sin recension att “the drifting between and superimposition of past, present, and future; the repetition of key scenes from different angles – all these foreground the themes of time and memory (personal, institutional, national, and international; always partial and often distorted).”<sup>18</sup> Det finns alltså i filmen en tydlig koppling mellan handling, tema och estetik. Detta tankespår kommer att utvecklas under analysen, mer specifikt under delkapitlet Intuition och deduktion.

---

<sup>15</sup> Hutcheon, 2013, s. 39ff. Dramatiseringsprocessen är den genom vilken “description, narration, and represented thoughts [becomes] transcoded into speech, actions, sounds, and visual images.” (Hutcheon, 2013, s. 40).

<sup>16</sup> Ibid, s. 63.

<sup>17</sup> Ibid, s. 63.

<sup>18</sup> O’Donoghue, *Cinéaste*, 2011, s. 60.

# Analys

## Intuition och deduktion

En återkommande faktor i *Tinker Tailor* är mängden information som kan urskiljas utifrån detaljer och hur spionerna använder dessa detaljer för att dra slutsatser genom deduktion. Det kan beskrivas som essentiellt för spionyrket och detta visas genom karaktärernas beteende: Ricki Tarr, efter att han har läst Irinas dagbok och kopierat dess innehåll, lämnar boken på dess ursprungliga plats, utifall att någon eventuellt skulle märka dess frånvaro.<sup>19</sup> När Peter Guillam stjälar från Cirkusen, måste han ersätta de stulna filerna med fejkade dokument. Filerna som han tar från Cirkusen ersätter han med dubletter. Det är samma deduktiva, analytiska förmåga som Jim Prideaux värderar hos Bill Roach:

'You're a good watcher, anyway, I'll tell you that for nothing, old boy. Us singles always are, no one to rely on, what? No one else spotted me. [...] Though you were a juju man. Best watcher in the unit, Bill Roach is, I'll bet.'<sup>20</sup>

Prideaux värderar här både Roachs outsider-position samt hans förmåga att lägga märke till det annars obemärkta. I den enklaste formen är detta spionyrkets kärna. Mer explicit sker det en diskussion om detta ämne när Ricki Tarr diskuterar sitt uppdrag i Hong Kong. Han redogör för hur han inser att det sovjetiska diplomatombudet Boris (Irinas man), är en spion.

'So what's it all about, Mr Smiley? See what I mean? It's *little* things I'm noticing,' he confided, still to Smiley. 'Just the way he sat. [...] He had the pick of the exits and the stairway, he had a fine view of the main entrance and the action, he was right-handed and he was covered by a left-hand wall. Boris was a professional, Mr Smiley, there was no doubt of it whatsoever.'<sup>21</sup>

Det är alltså ett tydligt återkommande motiv bland spionerna i le Carrés roman. I filmen finns vissa av ovanstående scener med, men det finns även nyuppfunna repliker och scener där karaktärer visar samma deduktiva eller intuitiva förmåga. Först en scen där Prideaux hör Bill Roach smyga sig upp bakom hans husvagn, varpå Prideaux säger till honom att komma fram (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011, Studiocanal/Working Title: 00:40:20) samt en scen där Smiley listar ut att det är Ricki Tarr som brutit sig in i hans hem långt innan han ser Tarr själv (0:42:28).

---

<sup>19</sup> John le Carré, *Tinker Tailor Soldier Spy*, (1974), s. 73, Hodder & Stoughton Ltd, London, 2011.

<sup>20</sup> Ibid, s. 12.

<sup>21</sup> Ibid, s. 46.

När det gäller Smileys detektivförmåga i romanen, så menar Monaghan att medan man visserligen får en inblick av Smiley deduktiva resonering, är hans intuitiva resonering precis lika viktigt: ”Smiley no longer conducts his enquiries in accordance with the narrowly rationalistic model offered by the detective novel. Instead he functions in a less precise but more complex fashion that calls into play all his mental resources, both naive and sentimental.”<sup>22</sup>

Det betyder att all information granskas, även människors uttryck och känslor. Vilket i sig blir viktigt när vi granskar filmen. Filmens rollfigurer har ofta kroppsspråk och tonfall som antyder mer än de rent ut säger. Ett exempel är Smileys relation till sin fru, Ann. När Smiley möter Connie Sachs så säger hon ”I heard Ann left you again. She doesn’t deserve you George, not one hair on your—”, varpå Smiley (och en abrupt klippning) avbryter henne med “You left the Circus[...]”, vilket både stärker Smileys ovilja att prata om Anns otrohet (därmed också hans självhämmande tendenser) samtidigt som det också indikerar att Connie Sachs har känslor för George (*TTSS*: 00:31:22- 00:31:30).

Ett annat exempel, som kan utforskas lite närmare, vore hur Smileys förhållande till Control förklaras genom olika karaktärers förvåning angående att Control aldrig nämnde sin teori om den sovjetiska spionen för honom.<sup>23</sup>

Låt oss först redogöra för samma förhållande i romanen. Controls misstankar finns även här, men de uttrycks av Smiley själv (se följande exempel) och intrycket som Smiley ger angående Controls misstankar tycks nästan vara förstående. Han blir något förnärad i romanens inledning, då Roddy Martindale, en gammal kollega, antyder att Control, Smileys f d chef och äldsta vän inom Cirkusen fejkat sin död:

The monstrosity of this, reaching Smiley through a thickening wall of spiritual exhaustion, left him momentarily speechless.

’That’s ridiculous! That’s the most idiotic story I’ve ever heard. Control is dead.[...]’ He might have added: I buried him myself at a hateful crematorium in the East End, last Christmas eve, alone.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Monaghan, 1985, s. 159. Detta, menar Monaghan, är den största skillnaden mellan le Carrés detektiv och Christies eller Conan Doyles skapelser. le Carré är själv medveten om kopplingen, då han har beskrivit *Tinker Tailor* som ”a country house mystery” (Monaghan, 1985, s. 159). Monaghan menar att kopplingen finns, men upplever också att det finns vissa skillnader (Monaghan, 1985, s. 158ff). O’Donoghue, i sin filmrecension, pekar också på kopplingen till detektivgenren. “George Smiley [...] is closer to the detectives of Golden age crime fiction[...]: faced with an event that has occurred in the past, he must sift through the evidence, interview witnesses, and look for motives.” (O’Donoghue, 2011, s. 59)

<sup>23</sup> Ett annat exempel vore Smileys relation till Bill Haydon. Haydon har i romanen och i filmen förfört Ann för att förvill Smiley. (le Carré, 2013, s. 416.), (01:56:09, *TTSS*).

<sup>24</sup> le Carré, 2011, s. 25. Smiley tycks såras lite av implikationen: En gammal vän iscensätter sin egen död och vägrar att kontakta honom. Men kontexten, (han tvingas äta middag med en gammal kollega han aldrig tyckt om) verkar samtidigt antyda att han möjligtvis bara är genuint frustrerad med sin middagsgäst. Eller både och.

Controls misstankar om Smiley nämns igen, men man får intrycket av att det är något som han har accepterat. Vid ett senare tillfälle i romanen diskuterar Smiley det faktum att han var i Berlin under Operation Testify: ”’Yes that’s true’, Smiley said simply. ’Control sent me there.’ / To get me out of the way, he might have added; it was a feeling he had had even at the time.”<sup>25</sup>

När han möter Prideaux i romans tredje del möter han för första gången anklagelsen rakt på: ”’You were Beggarman,’ Jim said. / ’Was I now?’ And how did you take to it, Jim, to Controls theory? How did the idea strike you, overall?”<sup>26</sup> Smileys brist på förvåning betyder självfallet att han räknat ut det i förväg.<sup>27</sup>

I *TTSS* gestaltas Controls misstankar mot Smiley främst genom antydningar. Det framgår först genom Oliver Lacon, ungefär tjugo minuter in i filmen: ”Some time before Control died, he came to me with a similar suggestion. That there is a mole... He never mentioned his suspicions to you?” / ”No.” / ”Oh, I just thought... Since you were his man, so to speak.” (*TTSS*, 0:18:20)

Det antyds snart igen när Smiley finner en mängd schackpjäser med fasttejpade porträtt i Controls lägenhet. De fasttejpade porträtten visar Bland, Haydon, Alleline och Esterhase. De som vi nu, som publik, vet är de som är huvudmisstänkta för förräderi. Bland dessa schackpjäser hittar Smiley en pjäs med sitt eget porträtt fastnaglat(0:25:38) vilket starkt indikerar att Control hade starka misstankar om Smiley.

Men att Control hyst misstankar om Smiley *bekräftas* inte förrän Smiley träffar Jim Prideaux och hör hans berättelse, vilket sker nära filmens slut (1:29:04). Alfredson klipper då till en återblick, där Prideaux frågar om vem den femte misstänkte är, varpå Control svarar, utmattat: ”Smiley.” (*TTSS*, 1:28:41).

På något vis är erkännandet från Control helt onödigt, eller överflödigt. Det är något som var uppenbart långt innan, både för Smiley, Guillam, Lacon och för filmpubliken.

---

<sup>25</sup> Ibid, s. 262.

<sup>26</sup> Ibid, s. 324.

<sup>27</sup> Av denna anledning är det svårt att riktigt dra någon slutsats om hur romanens Smiley egentligen känner inför Controls misstankar. Min uppfattning är att Smiley är ungefär lika upprörd och/eller förstående i romanen som i filmen, men att filmens behov av att visa (*show*) får det att verka annorlunda. Han verkar dock något mer sårad och förvånad i filmen än han gör i romanen. Det är antagligen något som uppstår genom filmmediets omedelbarhet och dess kraft att förmedla en känsla i stunden. Till exempel så följs oftast antydanden om Controls misstankar av någon sorts närbild på Smiley, för att granska hans reaktion (se Schackscenen, 0:25:38, eller scenen med Prideaux, 1:28:47). Det *ger* ett mer sårat intryck än romanen, men det är svårt att riktigt förlita sig på.

Denna aspekt av spionyrkets metodik, deduktionen (och, som Monaghan då menar, intuitionen), genomsyrar romanen. Monaghan menar att le Carré väljer att ge ett intryck av Smileys tankar, snarare än att redogöra för dem fullt ut.<sup>28</sup> Hans preliminära detektivarbete kulminerar i scenen där han slutligen listar ut ett sätt att fånga in spionen:

He came up with some curious preliminary findings [..., Smiley går igenom bevisen som han hittills har samlat ihop]

And then he had it.

No explosion, no flash of light, no cry of 'Eureka', phone calls to Guillam, Lacon, 'Smiley is a world champion'. Merely that here before him, in the records he had examined and the notes he had compiled, was the corroboration of a theory which Smiley and Guillam and Ricki Tarr had that day from their separate points of view seen demonstrated[.]

Denna sekvens har på ett liknande sätt gestaltats i filmen, där den fångas i ett montage.<sup>29</sup> Vi hör Ricki Tarr berätta sin historia på ett inspelat band. Medan Tarrs röst brusar över inspelningen ser vi Smiley gå på promenad, bada, dricka en öl i en pub, sitta i ett bibliotek samt lyssna på bandet i sin lägenhet. Tarr upprepar sig själv på bandet åter och åter, tills hans röst blir ett otydligt brus. Bilder av de misstänkta dyker upp: Haydon, Bland, Alleline, Esterhase. Samtidigt stiger musiken och kameran zoomar in på Smileys ansikte, fast i koncentration. Sedan följer en (ganska uppenbar) visuell metafor. Utanför Smileys lägenhet finns en tågräls, där en röd lykta lyser. Tågväxeln byter plötsligt spår, och klickar till, samtidigt som bruset försvinner och man kan höra Tarrs röst klart och tydligt. Bandet tar slut och det blir tyst. Kameran är fast på Smileys ansikte från sidan. Han vänder lite på huvudet, men är annars stilla. Han har uppenbarligen listat ut någonting. (01:34:43 – 01:36:07) Detta har tydligt framgått endast genom filmiska medel.

*TTSS* filmiska medel är viktiga att ta hänsyn till, inte minst inom detta avsnitt.<sup>30</sup> I handboken om manusförfattande *Screenwriting 101*, skriven av den amerikanske, anonyme bloggaren och filmkritikern FilmCritHulk, behandlas under ett kort kapitel filmadaptionen. Mycket av det berör saker som finns i Linda Hutcheons bok, t ex. hur man skall ta ”written info” och

---

<sup>28</sup> Monaghan, 1985, s. 159ff.

<sup>29</sup> Termen *montage* diskuteras vid två olika tillfällen i denna uppsats, så det kan att redogöra lite för montaget som filmiskt grepp. Montage brukar kopplas till den ryske filmskaparen Sergej Eisenstein (1898 – 1948), vars filmer populariserade greppet. Förutom montagets uppenbara möjligheter att sammanfatta tid och information (så som i *TTSS*) har det också en förmåga att skapa inbördes relationer mellan bilderna. Hutcheon menar att Eisenstein i montaget såg ”the equivalent of dialectical reasoning” (Hutcheon, 2013, s. 62), medan Antony Easthope, i *Contemporary Film Theory*, skriver att ”Separate shots edited together on the basis of juxtaposition (contrast, repetition, similarity, and so on) can yield meanings over and above any simple notion that one follows the other.” (Antony Easthope, ”Introduction”, s. 3, *Contemporary Film Theory*, red. Antony Easthope, 1993)

<sup>30</sup> Detta kommer dock innebära en stundvis ensidig analys, eftersom estetiken inte kan jämföras ordentligt med romanens handling. Det kan ändå vara relevant: Film erbjuder andra möjligheter än litteratur, varav en är förmedlande av tematik genom filmiska medel.

göra det till ”showing info” (med andra ord processen som Hutcheon sammanfattar med *dramatization*). Men kapitlet rörande adaption avslutas, intressant nog, med följande:

Still, people worry about cramming everything into an adaptation, which I will readily admit can be difficult. If you need a good working example of the tactics you can use in your approach, then I heartily recommend first reading John le Carrés *Tinker Tailor Soldier Spy* and then seeing the recent Tomas Alfredson adaptation with Gary Oldman. And that’s because the film is a *master class in adaptation* (min kursivering). Not because any of the tonal choices [...], but because of the expressions of plot through pure cinema. Look at the choices they make in condensing information. Entire monologues in the book are cut off and feed what we assume they must have talked about based on the next scene. It’s all transitional filmmaking. A knock on the door. A file dropped on a desk, a smile, an extended gaze. Each action forwards the story. Each action reveals character.<sup>31</sup>

Detta citat antyder ett förhållningssätt gentemot *showing* och *telling* i *TTSS*. Att man, genom filmspråket eller kroppspråk och små yttranden från filmens karaktärer kan fånga en ansevärd mängd information. Genom det deduktiva och intuitiva arbetet fångas eller förmedlas filmiska medel (bildkomposition, iscensättning, klippning, ljud) snarare än genom enskilda karaktärens agerande eller genom filmens handling.

Liknande tecken kan hittas på andra håll. I en intervju genomförd den 23:e oktober 2010, strax innan den huvudsakliga inspelningen börjar, ger Tomas Alfredson en intervju i *The Spectator*. Han säger att han kommer att försöka efterlikna ”the cinema of paranoia”, en sorts sinnesstämning som handlar om vad som fattas i bild, inte vad som finns: ”It’s all about what you don’t see, what’s outside the frame.”<sup>32</sup>

Detta påstående (i och för sig sagt innan filmens inspelning, men mycket nära in på produktionsstart<sup>33</sup>) beskriver kortfattat ett tolkningssätt som ger vissa uppenbara resultat när man tillämpar det på den färdiga filmen. Till exempel att Karla och Ann Smiley, de två viktigaste personerna i Smileys (professionella respektive privata) liv, aldrig visar sina ansikten i bild, trots att de båda två är med i filmen. Vid ett flertal tillfällen ser man Ann eller Karla från sidan, men de har inga repliker och vi ser dem aldrig rakt framifrån.<sup>34</sup> På detta sätt

---

<sup>31</sup> FilmCritHulk, *Screenwriting 101*, 2013, Kapitel “43. Adaptation” (E-bok, ej pag.), location 3896-3902(Kindle). Texten som citeras är, av skäl som snart blir rätt uppenbara, inte helt ordagrann. FilmCritHulk skriver endast i versaler och i tredjeperson. Originalcitaten ser alltså till exempel ut så här: “[...]IF YOU NEED A GOOD WORKING EXAMPLE OF THE TACTICS YOU CAN USE IN YOUR APPROACH, HULK HEARTILY RECOMMENDS[...]” Det är en sorts språklig efterrapning av Marvels superhjärte Hulken. Jag har ändrat texten till förstaperson och skrivit ut den normalt för enkelhetens och bekvämlighetens skull. Kontentan, inklusive formuleringarna, överensstämmer naturligtvis helt med originaltexten. Det är en källa som kanske får en kritisk läsare att höja ett något förbryllat ögonbryn, men FilmCritHulk har både skrivit för *New Yorker* (<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-hulk-on-mark-ruffalos-hulk>) (2015-04-22) och fått visst erkännande från filmregissörer så som Edgar Wright (som skrev förordet till boken jag citerar) och Spike Lee (<http://www.birthmoviesdeath.com/2014/08/25/spike-lee-speaks-out-on-film-crit-hulk>) (2015-05-02).

<sup>32</sup> Peter Hoskin & Simon Mason. “Tomas Alfredson: Outside the Frame” *The Spectator*, 2010-10-23.

<sup>33</sup>Ibid. (“principal photography is only days away”).

<sup>34</sup> Exempel på följande: Ann: (*TTSS*, 00:35:40) och Karla: (01:33:32)

präglar deras närvaro filmen, utan att de någonsin är med som karaktärer. Både Ann och Karla har scener i böckerna, men de har till stor del uteslutits här. Den spöklika närvaro som Karla har i filmen gestaltas kanske bäst i sekvensen där Smiley sitter och genomför en sorts teater där en tom stol får representera Karla. Denna mimesession genomförs i stunden, på plats i den lägenhet som Smiley hyrt. Det medför att filmens Karla blir en sorts mystisk legend, en sovjetisk vålnad, istället för en konkret människa av kött och blod.<sup>35</sup>

Det finns andra medvetna estetiska val som enkelt kopplas till samma tematik. Berättelsens genre som detektivshistoria innebär att något förväntas av publiken. De måste ta in och analysera den enorma mängd information som finns i filmen. I intervjuer som genomförts nära filmens premiär talar Alfredson om hur han medvetet använt tystnad för att låta publiken ta in information: "You need time not only to digest the information, [but] to chew it, and swallow it. So actually there's a lot of things happening here in this film, but in a very quiet way. In a very calm way, visually, and rhythmically. [...] I want to have a dialogue where the audience is actually active, and think for themselves."<sup>36</sup>

*TTSS* har alltså medvetet försökt skapa ett förhållningssätt hos publiken där de tvingas bearbeta en stor mängd "showed" information. Detaljrikedomen, informationsanalysen och misstänksamheten som styr spionernas liv hittar ett utrymme att uttrycka sig i själva filmspråket. Det som fanns explicit uttryckt genom romanens rollfigurers agerande blir tematiskt förenligt med filmens estetiska val.

Denna stil uttrycker sig ibland också i iscensättandet. Ofta filmas människor genom fönster eller utanför fasader, för att därigenom rama in ett eller flera händelseförlopp samtidigt i olika fönster, men i samma bild.<sup>37</sup> Detta görs för att förstärka händelseförloppet. Stilen uttrycker sig också i hur detaljer presenteras. I scenen där Ricki Tarr brutit sig in hos Smiley (*TTSS*, 1:34:14) får vi först reda på att ett inbrott skett genom att Smiley ser sig omkring på gatan och att en tidigare visad träbit ramlat ned från sin fastnaglade plats i dörrspringan. Vi kan utifrån detta dra slutsatsen att någon brutit sig in i lägenheten.<sup>38</sup> Från breven adresserade till Ann

---

<sup>35</sup> All denna mytologisering är mycket medveten.. Medan Smiley vet hur Karla såg ut i romanen: "Avuncular. Modest, and avuncular. He would have looked very well as a priest[...]" (le Carré, 2011, s. 234) så säger filmens Smiley att han inte minns. (01:16:20) Prideaux ger dock en liknande beskrivning, senare i filmen: "When the interrogators cleared out, this little fellow turned up. Looked like a priest. That's when they really started on me." (1:31:18)

<sup>36</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6syARuXTdJ0> , (1:40), (2015-03-16) Alfredson uttrycker sig återigen på liknande sätt i följande intervju: <https://www.youtube.com/watch?v=Nx1iU3QmBtl> (10:27), (2015-03-18) och <https://www.youtube.com/watch?v=WF28OeQTVYc> (8:55), (2015-03-18).

<sup>37</sup> Alfredson använder dessa sorters inramningar bland annat när Irina misshandlas av Boris (0:46:30), när Control får nyheten om att Prideaux skjutits (1:21:35) och när Smiley förhör Ricki Tarr (00:45:58).

<sup>38</sup> Dessutom, om man tittar noga, så kan man veta att det är Ricki Tarr som brutit sig in långt innan han visar sig i bild. När kameran rör sig i sidled längs med Smiley, visar den snabbt en avslängd jacka på en stol i Smileys



Smiley (som Smiley lägger på en byrå, öppnade, 0:12:23) förstår man att George Smiley har en fru som är frånvarande.

Hur filmen väljer att presentera information har konsekvenser för handlingen och rollfigurernas förhållande till varandra. Eftersom filmen har ett betydligt mindre tidsspänn än romanen eller TV-serien, väljer den att förklara rollfigurernas bakgrundshistoria och deras förhållanden sinsemellan genom så mycket *showing* som möjligt. Något som bäst gestaltas i julfestsekvensen, en sekvens som man uppfunnit för filmversionen. Det klipps till julfesten tre gånger under filmens gång. Det är under dessa scener som mycket av Cirkusens bakgrundshistoria förmedlas: Relationen mellan Percy Alleline och Control (*TTSS*, 0:35:27), Ann Smileys otrohet med Bill Haydon(0:36:20, 1:19:54), samt Bill Haydons och Jim Prideaux vänskap och/eller romantiska förhållande (0:36:04, 1:58:55) ges uttryck för. Mycket information om Cirkusens förflutna sammanfattas i enskilda replikutbyten och visas upp i dessa sekvenser.

För att jämföra med romanen, så ges Controls och Allelines fiendskap betydligt mer utrymme i romanen. Där skildras Allelines korståg för att underminera Controls chefsposition med Witchcraft-materialet mer extensivt.<sup>39</sup> Romanens Bill Haydon och Prideaux är mer eller mindre explicit ett par.<sup>40</sup> Smiley visar också att han förstår att relationen kan ha gått längre än vänskap: [...] Jim's friend and for all I know Jim's lover too."<sup>41</sup> Filmen, å andra sidan, väljer att aldrig beskriva Prideaux och Haydons förhållande i detalj. Det antyds helt enkelt med blickar och leenden. Haydon erkänner att han har en manlig älskare i en av filmens slutscener(1:54:04), men ett kärleksförhållande emellan Prideaux och Haydon är i filmen endast implicit. Ann Smiley och Bill Haydons relation ges mer utrymme i romanen, som en konsekvens av att Ann är så frånvarande i filmatiseringen. Dessutom är den spatiala kopplingen värd att notera. I romanen sker alla dessa händelser vid olika tillfällen, medan filmen har koncentrerat all denna information och samlat den vid en och samma plats och tidpunkt i berättelsen, om än vid olika tillfällen under filmens speltid. Cirkusens julfest blir ett slags nav som samlar ihop information, underlättar förmedlandet av bakgrundshistoria och förhindrar den spatiala spretighet som passar i en roman, men som gör en film svår att följa.

---

vardagsrum (0:42:24). Denna jacka är densamma som Tarr har på sig i scenen där han ringer Lacon, i filmens inledning (0:14:32). Det är inte något som man märker vid första anblick och därmed inte något man kan dra mycket analytiskt värde ifrån. Men det är anmärkningsvärt att detaljrikedomen, vid vissa tillfällen, når den nivå som den faktiskt gör.

<sup>39</sup> Le Carre, 1974, s. 155-160, s. 165.

<sup>40</sup> "'Prideaux and Haydon were really very close indeed, you know,' Lacon confessed. 'I hadn't realised.'" (le Carré, 2011, s. 257)

<sup>41</sup> le Carre, 1974, s. 394.

Den granskande, deduktiva aspekten av spionens liv är alltså sammanknuten med romanens och filmens genre. En detektivhistoria där både deduktion och intuition krävs, i romanen av karaktärerna, men i filmen även av publiken.

Man skall dock medge att det finns likheter mellan det förhållningssätt som väntas av en deckarläsare och det som väntas av en biobesökare. Men här skiljer sig ändå filmupplevelsen från läsoplevelsen, av rent mediala skäl. Även om en läsare av *Tinker Tailor* försöker reda ut detaljer och information i texten på ett liknande sätt som en publikmedlem framför *TTSS*, så gör hen det på egna villkor. Som läsare kan man läsa om, bläddra tillbaka, till och med bläddra framåt. Framför bioskärmen finns inte samma möjlighet: ”The camera,” skriver Hutcheon, ”like the stage, is said to be all presence and immediacy.”<sup>42</sup>

Film är alltså ett omedelbart medium. Av denna anledning är det viktigt för *TTSS* att skapa detta något ifrågasättande, granskande förhållningssätt i sin publik. Man har endast en chans att få en publik att ”hänga med”. Därför är publikens förhållningssätt till presenterad information och deltagande i handlingen ”viktigare” än romanläsarens.

På detta sätt förkroppsligar filmens estetik det tema som i detta delkapitel diskuterats. Det som i romanen beskrivs och utförs av rollfigurer som Ricki Tarr och Smiley blir i filmen uttryckt genom själva kameran, iscensättandet och skådespelarna.

### Den postkoloniala melankolin

Linda Hutcheon talar i ett av sina delkapitel om kontextens roll i adaptationen. ”[E]ven without any temporal updating or any alterations to national or cultural setting, it can take very little time for context to change how a story is received. Not only what is (re)accentuated but more importantly how a story can be (re)interpreted can alter radically.”<sup>43</sup>

Hutcheons kapitel om kontext hanterar till viss del även transkulturella adaptationer (*transcultural adaptations*). Det är intressant att betänka *TTSS* transkulturella aspekter, i och med att regissören själv är en svensk i mitten av en (delvis) brittisk produktion. Hutcheon talar främst om transkulturella adaptationer i och med att texter rör sig över nationella gränser, men menar också att ”Almost always, there is an accompanying shift in the political valence from the adapted text to the ’transculturated’ adaptation. Context conditions meaning, in short.”<sup>44</sup> Men vilken vikt detta har i fallet Alfredson och *TTSS* är inte helt klart.

Oavsett den transkulturella kontexten, så är den mycket mer betydelsefulla kontexten i detta fall självfallet *tid*. Från att romanen släpptes och TV-serien spelades in på sjuttioalet, har

---

<sup>42</sup> Hutcheon, 2013, s. 63.

<sup>43</sup> Hutcheon, 2013, s. 142.

<sup>44</sup> le Carré, 2011, s. 145.

Kalla kriget tagit slut och Storbritannien har genomgått enorma sociokulturella förändringar. Att filmen har ett mycket annorlunda (och ganska ointresserat) förhållningssätt till brittisk kolonialism och Storbritanniens utrikespolitiska uppdrag gentemot romanen kan förstås inom omfånget av denna tidskontext.

Detta är i sig intressant när vi granskar hur filmatiseringen behandlat den postkoloniala melankolin, som är ett av romanens tydligaste och återkommande teman. Storbritannien var under 70-talet mycket närmare den kolonialisering som skett innan andra världskriget och den avkolonialisering som inleddes efter dess slut.

Tematiken, kortfattat, handlar alltså om Storbritanniens minskande geopolitiska relevans och den förvirring som uppstod efter imperiets fall. Huvudsakligen framkommer temat främst genom de två rollfigurerna Connie Sachs och Bill Haydon.

Connie Sachs har en liten men väsentlig roll i *Tinker Tailors* handling. Det är hennes utredning av Poljakov som leder in Smiley på kopplingen mellan Witchcraft och Gerald, vilket blir avgörande för utredningen av Cirkusen. Men hennes tematiska roll är ännu större. Den vemodighet som hon uppvisar i romanens trettonde kapitel, då hon har en konversation med Smiley är djupt betydelsefull för romanen som helhet:

[...] All over the world beastly people are making our world into nothing, why do you help them? Why?  
'I'm not helping them, Connie.'  
'Course you are. Look at me. It was a good time, do you hear? A real time. Englishmen could be proud then. Let them be proud now.'  
'That's not quite up to me, Connie.'  
[...]  
Poor loves. Trained to Empire, trained to rule the waves. All gone. All taken away. Bye-bye world. You're the last, George. You and Bill. And filthy Percy a bit.  
[...]  
'If it's bad, don't come back. Promise? I'm an old leopard and I'm too old to change my spots. I want to remember you all as you were. Lovely, lovely boys.'<sup>45</sup>

Det som är intressant med hur adaptationen behandlar Connies rollfigur är att den, genom vissa reduktioner i dialogen, något förvanskar den postkoloniala dimensionen som finns i romanen. Det som återstår av just detta stycke är ”Englishmen could be proud then.”(TTSS: 0:34:49), och ”If it's bad, dont come back. I want to remember you all as you were.” (0:35:10), och ”Lovely boys”, som ändrats till ”All my boys. All my lovely boys”(0:34:30). Den första repliken, ”That [i romanen 'it'] was a good time, George”, hänvisar i TTSS explicit till kriget. Detta visas genom Smileys svar till denna replik: ”It was the war, Connie.”, som endast finns i filmen. På detta svarar Connie ”A real war[bytt från romanens 'time']. Englishmen could be

---

<sup>45</sup> le Carré, 2011, s. 129

proud then.” (0:34:25) Repliken i romanen lämnas mer öppen om vilken tid Connies nostalgi sträcker sig till.

Men den största skillnaden är självfallet att meningen ”Trained to Empire, trained to rule the waves[...]” exkluderats från filmen.<sup>46</sup> I romanen är den någorlunda central; den förekommer två gånger i romanen. Först vid det ovan citerade tillfället, då Smiley möter Connie Sachs, men Smiley påminner sig också om Connies ord när han är på väg att arresteras Bill Haydon.<sup>47</sup>

Connie Sachs ger i detta kapitel det mest sorgfulla uttrycket för Storbritanniens krympande imperium i hela *Tinker, Tailor*. Att just denna replik strukits i *TTSS* innebär att den större, symboliska kontexten för vad Cirkusen betyder för Sachs försvinner. I denna mening blir Cirkusen som en symbol för Storbritannien som helhet.<sup>48</sup> I filmen, däremot, tappas denna kontext och istället ges intrycket av att Sachs främst ser på Cirkusen som en gammal arbetsplats. Det framgår också genom andra tillägg i filmatiseringen. Tidigare i konversationen har vissa meningar lagts till, då Connie säger ”What’s it matter? Old Circus is gone anyway.” varpå hon öppnar en låda med fotografier från forna tider (*TTSS*, 33:30). Här träder den sociala aspekten fram tydligare, i samband med att den nationella gradvis försvinner. Konnotationen som finns i dessa repliker berör i romanen det abstrakt koloniala, medan filmadaptionens omarbetning mer explicit syftar till något konkret: en faktisk arbetsplats, samt andra världskriget. Detta är, i och för sig, en mycket tydlig nationalromantik. Man ska dock inte underskatta den potens som andra världskriget har i Storbritanniens kulturella undermedvetna.<sup>49</sup> Faktum är, att när det gäller *TTSS* så är dialogen med Sachs en av få sekvenser som bibehåller konnotationer till postkolonial melankoli överhuvudtaget.

Men den tydligaste symbolen för postkolonial melankoli i romanen är Bill Haydon. Fisher skriver i sin recension, att ”Smiley, Haydon, and their contemporaries[...] have watched all the expectations born of imperial privilege slowly disappearing.” Detta har resulterat i ett politiskt motiverat självförakt hos Haydon som blir tydligt i romanens sista kapitel, där vi

---

<sup>46</sup> Genom sekundärlitteraturen har man fått intrycket av att denna mening är relativt minnesvärd (den har använts som uppsatstitel av en anledning). Jason Cowley, till exempel, avslutar sin recension med att citera den till fullo (Jason Cowley, “An elegy for England”, *New Statesman*, 2011:140, s. 57). Möjligtvis har repliken en så fast plats i recensentens minne eftersom den förekommer två gånger i romanen.

<sup>47</sup> le Carré, 2011, s 394.

<sup>48</sup> Samma symbolik återkommer genom Bill Haydon: ”Haydon also took it for granted that secret services were the only real measure of a nation’s political health, the only real expression of its subconscious.” (le Carré, 2011, s. 407.)

<sup>49</sup> Här kan vi vända oss till Paul Gilroy och hans bok *Postcolonial Melancholia*. Han fördjupar sig bland annat i 2:a världskrigets plats i brittisk nationalmytologi (*Postcolonial Melancholia*, 2005, Columbia University Press s. 87ff).

möter hans rationaliseringar av förräderiet. Hans desillusionerade förhållande till Storbritannien, USA och västvärlden som helhet är hans huvudsakliga anledning:

For a while, after forty-five, he said, he had remained content with Britain's part in the world, till gradually it dawned on him just how trivial this was. How and when was a mystery [...][S]imply he knew that if England were out of the game, the price of fish would not be altered by a farthing. He had often wondered which side he would be on if the test ever came; after prolonged reflection he had finally to admit that if either monolith had to win the day, he would prefer it to be the East. 'It's an aesthetic judgment as much as anything', he explained, looking up. 'Partly a moral one, of course.'<sup>50</sup>

Bland Haydons motiv och rationaliseringar finns det tydliga kopplingar till just Storbritannien, vilka har försvunnit i filmatiseringen. I romanen läser Smiley ett tal som Haydon författat. Haydon skriver till exempel att: ”The political posture of the United Kingdom is without relevance or moral viability in world affairs...”. Talet är fyllt med avsky mot USA och har skrivits med kommunistisk retorik. I filmen märks endast Haydons politiska motiv i den konversation han har med Smiley mot filmens slut: ”It was an aesthetic choice as much as a moral one. The West has become so very ugly. Don't you think?” (TTSS, 01:55:12)

Även funktionen Haydon har i romanen, som en representation för kolonialväldets forna storhet, har försvunnit i filmatiseringen. Connie Sachs berättar i förbifarten om ett möte med Bill Haydons gamla lärare, Giles Langley, som tyckte om den unge aristokraten. Hon säger följande: ”We miss his flair’ says Giles, ’ they don’t breed them like Bill Haydon any more.’ Giles must be a hundred and eight in the shade. Says he taught Bill modern history in the days before Empire became a dirty word.”<sup>51</sup>

Det föregående citatet, förutom att vara ett ytterligare exempel på det kulturella skifte som romanens karaktärer reagerar mot (”before Empire became a dirty word”), är också representativt för den bild som många andra karaktärer har av Haydon. Haydon sätts i romanens inledning i gynnsam jämförelse med T.E. Lawrence, mer känd under namnet ”Lawrence of Arabia”.<sup>52</sup> Att majoriteten av romanens rollfigurer har väldigt höga tankar om

---

<sup>50</sup> le Carré, 2011, s. 407. Fisher anmärker något intressant i sin recension av filmen. Han menar att den postkoloniala melankolin främst kommer till uttryck genom ett förakt mot USA, istället för Sovjetunionen. Detta gäller främst Haydon, men det är en uppfattning som är gemensam för ett flertal Cirkusspioner: ”Post-colonial melancholia is fed more by hostility toward the U.S than it is by fear of the Soviets – Haydon and Smiley’s boss, the irascible Control, are united in their loathing of Americans.” (Fisher, *Film Quarterly*, s. 37) Amerikanerna i le Carrés romaner, enligt Patrick Dobel, förkroppsligar annorlunda metoder och moral än den sortens underrättelsetjänst som britten utövar. ”Whenever Americans arrive on the scene, they bring too many people and too many guns.” (”The Honorable Spymaster: John le Carré and the Character of Espionage”, *Administration & Society*. 1988:20, 2, s. 191-215).

<sup>51</sup> le Carré, 2011, s. 128,

<sup>52</sup> Ibid, s. 26.

Bill Haydon, och ser honom som en representant för det ”gamla” England är tydligt: ”To Guillam, Haydon was of that unrepeatabe, fading Circus generation to which his parents and George Smiley also belonged.[...] which had lived a dozen leisured lives to his own hasty one, and still, thirty years later, gave the Circus its dying flavour of adventure.”<sup>53</sup>

De höga tankarna om Haydon, som de flesta av romanens karaktärer delar, förändrar också den kontext inom vilken hans förräderi sker.<sup>54</sup> Haydons förräderi blir hela Storbritanniens förräderi. Detta blir någorlunda uppenbart genom Peter Guillams inre tankar när han skall arrestera Haydon i romanens slut:

Now that he saw, he knew. Haydon was more than his model, he was his inspiration, the torch-bearer of a certain kind of antiquated romanticism, a notion of English calling which – for the very reason that it was vague and understated and elusive – had made sense of Guillam’s life till now. In that moment, Guillam felt not merely betrayed; but orphaned.<sup>55</sup>

Bill Haydons förräderi får Guillam att ifrågasätta Cirkusens uppdrag, därmed också Storbritanniens roll på den internationella arenan. Den ”unrepeatabe generation”<sup>56</sup> som Guillam en gång såg upp till, vars ideologier han använde för att legitimera sitt yrkesval, har nu vänt honom ryggen.

Majoriteten av dessa exempel ur romanen existerar helt enkelt inte i filmen. Haydons symboliska status som en sorts representant för ”Old Circus”, samt jämförelserna med Lawrence är som bortblåsta.

Något som också försvinner i adaptionen är hur le Carré lagt in denna tematik i bakgrunden av sin berättelse. Ibland beskrivs scener med tydliga kopplingar till kolonialväldet eller Storbritanniens dåvarande politiska situation utan att de egentligen har någon större betydelse för berättelsen. Vid ett tillfälle förutspår en man i en pub ”the imminent collapse of the nation.

---

<sup>53</sup> Ibid, s. 99.

<sup>54</sup> Som en parentes är det, inom denna kontext, intressant att diskutera inspirationskällan till Bill Haydon: Kim Philby(1912- 1988). Philby var en aristokratisk engelsman som under sin tid vid Oxford rekryterades av Sovjet. Han trädde senare in i Storbritanniens underrättelsetjänst och arbetade som sovjetisk dubbelagent i decennier. Både Dobel och Fisher pekar på Philbys inflytande på Carrés romaner (Dobel, s. 192, Fisher s. 37). Enligt le Carré förrådade Philby honom ett flertal gånger genom att ge information till sina ryska överordnade: ”Philby was my secret sharer who I never met. By the time I went into the secret world, as I now know, Philby had passed my name to his Russian controllers. It’s a very curious feeling to know that every halfway-perilous thing one did was already known to the Russians miles ahead.” (Från en intervju 1996: <http://www.theparisreview.org/interviews/1250/the-art-of-fiction-no-149-john-le-carr>) (2015-03-13). Poängen är att det är möjligt (till och med tvunget?) att se le Carrés roman (och Haydons karaktär) som en respons på den brittiska överklassens förräderi gentemot Storbritannien.

<sup>55</sup> le Carré, 2011, s. 396.

<sup>56</sup> Ibid, s. 99.

He gave us three months, he said, then curtains”.<sup>57</sup> Ministern som Smiley rapporterar till frågar Smiley huruvida “all the black men” (dvs. de f d kolonialiserade) kommer att läsa ”the gory details” om Haydons förräderi i ”the Wallah–Wallah News in a week’s time?”.<sup>58</sup> Eller Smileys hyresvärd Mrs Pope Graham, som lånar ut ett antikt skrivbord till honom. ”It’s Georgian,” she sighed, supervising its delivery. ’ So you will love it for me, won’t you, dear? I shouldn’t lend it to you really[...]”.<sup>59</sup> ”Georgian”, dvs. georgiansk stil, betecknar perioden 1714 - 1820, då Storbritannien styrdes av tre kungar, Georg I, II och III.<sup>60</sup> Perioden är viktig inom den brittiska kolonialismens historia, då kungarna konsoliderade kontroll över Indien, Australien, samt delar av Medelhavet och Afrika.<sup>61</sup> Bordet har alltså tydliga kopplingar till både klass och kolonialism inom brittisk historia.

Filmen har (på grund av *plot retardation*) inte samma möjlighet att följa dessa små sidospår. Av dessa tre exempel är det endast Mrs Pope Grahams georgianska bord som klarat sig till adaptationen (00:20:18). Därigenom skalar filmen alltefter bort den postkoloniala kontext som så tydligt finns i romanen.

Låt oss summera vad som förlorats och förändrats i *TTSS* i jämförelse med romanen: Haydon nämner inte längre Storbritanniens minskade betydelse som motiv för sitt förräderi och han är inte heller en glorifierad representant för det förgångna imperiet. Samtidigt verkar Connie Sachs nostalgi för Cirkusen främst vara socialt betingad. Dessutom har majoriteten av romanens alla hänvisningar till kolonialväldet, som sker något i förbifarten, försvunnit i filmatiseringen. Ett av de teman som präglar romanen som mest har alltså försvunnit i dess filmatisering.

### Spionlivets konsekvenser

”The central problem” skriver Monaghan, ”in all le Carrés novels is how to be fully human in a society whose institutions have lost all connection with individual feeling.”<sup>62</sup> I *Tinker Tailor* så förkroppsligas dessa samhällsliga institutioner främst i underrättelsetjänsten Cirkusen. Det liv som en Cirkusspion lever är ostabilt, destruktivt, och oförutsägbart. Dobel skriver att: ”No

---

<sup>57</sup> Ibid, s. 289.

<sup>58</sup> Ibid, s. 351.

<sup>59</sup> Ibid, s. 142.

<sup>60</sup> <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/georgiansk-stil> (2015-05-07)

<sup>61</sup> <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/brittiska-imperiet> (2015-05-07)

<sup>62</sup> Monaghan, 1985, s. 11.

one survives or succeeds in the clandestine world without using, hurting, betraying, seducing or corrupting other human beings.”<sup>63</sup>

Tidigare under rubriken ”Intuition och deduktion” diskuterade jag hur relationen emellan Smiley och Control gestaltas i filmen. Deras relation fungerar lika bra som ingång till detta avsnitts diskussion. Genom att visa Smileys subtilt uttryckta förvåning kan vi också ana att Controls misstankar genuint sårat Smiley, även om han är delvis förstående. Men faktum kvarstår att den yrkesrelation som definierat hela Smileys professionella liv lösts upp utan att han själv var medveten om de egentliga anledningarna. Dessutom var skälet till denna splittring i vänskapen något som är unikt för deras yrke. Dobel beskriver kortfattat hur spionyrket i John le Carrés romaner alltid förgiftar spionernas privatliv: ”In a telling motif, almost no one in Smiley’s world can sustain personal relations or marriage. The distrust, secrecy, and plasticity of identity undermines their ability to sustain personal commitments.”<sup>64</sup>

När man undersöker denna tematik är det intressant att betrakta den roll som Smiley spelar i John le Carrés spionvärld i allmänhet, samt *Tinker Tailor* och *TTSS* i synnerhet. ”Smiley”, skriver Jason Cowley, i sin recension av filmen, ”is le Carré’s most resonant and resilient creation.”<sup>65</sup> Cowley verkar representera den allmänna uppfattningen i denna fråga.<sup>66</sup>

Smiley har dessutom ett tydligt självförakt. När han återger sitt möte med Karla beskriver han sig själv som ”the very archetype of a flabby Western liberal”.<sup>67</sup> Men han är också någon som faktiskt skänker sina medmänniskor en sorts omtanke, när det är möjligt. I romanen, när Ricki Tarr berättar om mötet med Irina, avbryter Smiley plötsligt mötet när han ser hur Lacons dotter faller av sin ponny utanför fönstret.<sup>68</sup> Resten av rummet möter händelsen med en

---

<sup>63</sup> Dobel, 1988, s. 192.

<sup>64</sup> Ibid, s. 197.

<sup>65</sup> Cowley, 2011, s. 56.

<sup>66</sup> Ett flertal av mina källor verkar argumentera för att Smiley själv är en sorts kritik från le Carrés sida mot underrättelsetjänstens rådande *modus operandi*. Vissa, som Dobel, menar att Smiley är le Carrés svar på de moraliska problem som ställs av underrättelsetjänstens existens. ”No one escapes the moral attraction of war and espionage, but Smiley’s conservative humanism portrays the ideal character for such work. [...] If we accept the moral tension and corrosive dynamics of espionage, as Le Carré insists we must, then Smiley’s story should guide us in our choice of persons in recruiting, training, leading, and self-evaluation.” (Dobel, 1988, s. 211) Andra, som Monaghan, menar att Smiley är en av få karaktärer i le Carrés romaner som är romantiskt lagd och som dessutom har någon sorts framgång som spion: ”Whether [Smiley] ever manages to synthesize the naive and sentimental aspects of his experience is debatable, but Smiley is successful in that he never denies the obligation to respond to a complex reality.”

<sup>67</sup> le Carré, 2011, s. 245.

<sup>68</sup> Ibid, s. 77f.



axelryckning. Lacon själv säger att: "You're not responsible for everyone, you know, George."<sup>69</sup>

Smileys romantiska sidor och hans rationalistiska, utilitaristiska är alltså i konflikt. Men Smiley fortsätter att skilja sig från andra spioner: Han är en betydligt mer skeptisk och självkontrollerad man än resten av Cirkusen. Smiley ifrågasätter underrättelsetjänstens uppdrag, samt de konsekvenser som yrket har för spionerna. På detta sätt är Smiley unik bland le Carrés karaktärer. Dobel, till exempel, menar att det finns två existerande arketyper i *Tinker Tailor*; absolutister och karriärister.<sup>70</sup> Men Smiley, menar Dobel, utgör en egen arketyper, och kan vara den man i le Carrés roman som är bäst lagd för spionarbetet:

George Smiley, overweight, cuckolded, and [a] "failed priest" is le Carré's major hero. Unlike the absolutists and careerists, Smiley manages to remain true to himself, his service, his tradecraft, and his country, although Smiley comes to doubt this in the end. The content and quality of his loyalties make him, however rare, the character for espionage in a liberal and democratic order.<sup>71</sup>

Smileys tvivel inför underrättelsetjänstens moraliska gråzoner blir uppenbart vid ett tillfälle i romanen. Det finns explicit i Smileys flyktiga tvekan inför att arrestera Haydon när han fångat honom i fällan:

I refuse. Nothing is worth the destruction of another human being. Somewhere the path of pain and betrayal must end. Until that happened there was no future: there was only a continued slide into still more terrifying versions of the present.<sup>72</sup>

Den Smiley som tvivlar på Cirkusens verksamhet, som överväger att inte fullfölja sitt uppdrag, är något svår att förena med *TTSS* version, porträtterad av Gary Oldman. Oldman är knappast "overweight" utan snarare stram, tyst och hotfull i Alfredsons film. Den vänliga, om något blyga, gubbe som Alec Guinness spelar i TV-serien är som helt försvunnen.

Oldmans Smiley är minst sagt annorlunda än romanens. Vissa drag har exkluderats till fullo (medkänsla) medan andra drag (självkontroll, självförakt) finns med och har till och med förstärkts i rolltolkningen. Det finns dock likheter. Vid ett tillfälle i romanen beskrivs Smiley av sin fru, Ann: "'George is like a swift' Ann had once told Haydon in [Smileys] hearing. 'He cuts down his body temperature till it's the same as the environment. Then he doesn't lose energy adjusting.'<sup>73</sup> Denna bild av en kylig och tyst observatör är en av få beskrivningar av Smiley i romanen som faktiskt kan anspela på den man som Oldman gestaltar. Alfredson själv

---

<sup>69</sup> Ibid, s. 78.

<sup>70</sup> Dobel, 1988, s. 205.

<sup>71</sup> Ibid, s. 205.

<sup>72</sup> le Carré, 2011, s. 393.

<sup>73</sup> Ibid, s. 267. Ordförklaring: 'swift' betecknar en sorts fågel, en seglare.

har i ett flertal intervjuer återgett en beskrivning av Smiley som ”a man you would immediately forget”.<sup>74</sup> Dessa beskrivningar ger en bild av en person som varken väcker uppståndelse eller misstankar och som enkelt smälter in i folkmängden. En karaktärisering som är tillämpningsbar på Oldmans rolltolkning.

I kontrast till romanen, där Smiley ger ett allmänt intryck av ”spiritual exhaustion”<sup>75</sup>, delvis riktat mot spionverksamheten, sparar Alfredson Smileys tvivel om underrättelsetjänsten till en enda sekvens. Dessutom så förändrar Alfredson kontexten som tvivlet sker inom. Det sker när Smiley berättar om mötet med Karla (*TTSS*, 01:10:58). I både romanen och i *TTSS* genomförs denna monolog inför Peter Guillam. I romanen utspelar sig talet vid en middag, medan Alfredson har valt att ändra platsen för samtalet till Smileys hotellrum. Smiley genomför ett litet rollspel där en tom stol får representera den sovjetiske mästerspionen. Mycket av talet från romanen har sparats i adaptationen: “Look, I said, we’re getting to be old men, and we’ve spent our lives looking for the weaknesses in one another’s system.”<sup>76</sup> Det som skiljer romanen och filmen åt är att Smiley är märkbart medtagen i filmversionen. Han sitter ihopsjunken i en fåtölj, han har tagit av sig sin kavaj (det enda tillfället då detta sker i filmen, förutom när Smiley badar eller sover) och han har hållt i sig ett glas whisky (som får en närbild). Genom Oldmans kroppsspråk är det tydligt att vi ser Smiley när han är som mest sårbar. En man vars väl uppbyggda försvar temporärt raserats. Romanens Smiley går in på ämnet av fri vilja, medan Oldman verkar ha släppt loss fördämningarna. Skillnaden som finns emellan filmens karaktär och den utåt sett vänliga, självmedvetna och sakliga individ som tecknas i romanen är väldigt tydlig.

Fisher, vars recension jag återkommer till eftersom han har en mycket intressant (om än negativ) reaktion mot filmen, menar att: “[C]entral to its failure is the film’s inability to make Smiley alluring”.<sup>77</sup> Det är alltså en bristfällig gestaltning av le Carrés hjälte. Fisher menar att filmen har reducerat Smiley till någon som förtrycker känslor och sexualitet, när Smiley i romanen är någon som använder sin älskvärdhet för att få människor omkring honom att

---

<sup>74</sup> Till exempel: <http://latimesblogs.latimes.com/movies/2011/12/george-smileys-glasses-are-key-to-tinker-tailor-soldier-spy.html> (2015-04-19) eller <https://www.youtube.com/watch?v=WF28OeQTVYc> (18:40) (2015-04-24). Alfredson verkar tro att denna beskrivning av Smiley har sitt ursprung hos le Carré. Det är möjligt, men jag har inte lyckats bekräfta det.

<sup>75</sup> le Carré, 2011, s. 25.

<sup>76</sup> le Carré, 2011, s. 243. *TTSS*, (2011): 01:14:16. Små skillnader i fraseringen har skett mellan romanen och filmen. Filmens tal ordagrant, lyder: ”We’re not so very different, you and I. We both spent our lives looking for the weaknesses in one another’s system. Don’t you think it’s time to recognize there’s as little worth on your side as there is on mine?”

<sup>77</sup> Fisher, *Film Quarterly*, s. 37.

öppna sig.<sup>78</sup> Fisher skriver följande om skillnaderna aktörerna emellan: “[I]t is a mistake to see the avuncular seductions of Guinness’s performance as if they were in opposition to the ruthlessness which Oldman claims to draw out in his rendition of Smiley[.]”<sup>79</sup>

Fisher har ett skarpt öga för vilka aspekter av Oldmans Smiley som skiljer sig från Guinness eller le Carrés version av karaktären. Men jag skulle nog argumentera för att Fishers problem med Oldmans rolltolkning tycks vara av ett intermedialt slag.<sup>80</sup> Det går inte att se filmen som en egen, självständig entitet (det är ju omöjligt), så därför tvingas han att jämföra Oldmans Smiley med le Carrés och TV-adaptionens versioner. Något som tycks vara omöjligt: ”One wants to escape the 1970s version, but Alfredson doesn’t give us nearly enough to do that. There is much that is different, but nothing that is strong enough to displace the television version in the memory”.<sup>81</sup>

Oldmans Smiley har inte mycket gemensamt med Guinness, men jag anser att detta är ett medvetet val vars implikationer Fisher missar i sin recension. För att analysera detta val och dess innebörd är det nödvändigt att utvärdera filmens version av Ricki Tarr. Speciellt är samspelet mellan Tarr och Smiley mycket viktigt i filmversionen. De blir symboler för kontrasterande värderingar.

I romanen har Ricki Tarr familj, men det är en bland flera. Romanens Ricki Tarr har enligt Guillam ”wives scattered across the globe but she [Tarrs fru i Malaysia] seems to lead the pack right now.”<sup>82</sup> Ricki Tarr talar också rätt nedlåtande om Irina och hurvida han överhuvudtaget bryr sig om henne kan ifrågasättas.<sup>83</sup> Dobel betraktar romanens Ricki Tarr som ytterligare ett exempel på en spion vars personliga relationer inte fungerar.<sup>84</sup>

Men till skillnad från romanens självsäkra och hårdnackade individ, är filmens Ricki Tarr är ett fullkomligt nervvrak. Han gråter när han berättar om Irina (*TTSS*, 0:57:40), han är spänd och lättskrämd (han hoppar till när det smäller i hans närhet under ett uppdrag, 0:56:02) och visar på många andra sätt hur han påverkats av spionlivet. Filmens Ricki Tarr har ingen fru

---

<sup>78</sup> Ibid, s. 37.

<sup>79</sup> Ibid, s. 38.

<sup>80</sup> Hutcheon menar att ”a profoundly moralistic rhetoric” ofta bemöter filmadaptioner. Vidare låter hon Robert Stam summera det: ”*Infidelity* resonates with overtones of Victorian prudishness; *betrayal* evokes ethical perfidy; *deformation* implies aesthetic disgust; *violation* calls to mind sexual violence” osv (Hutcheon, 2013, s. 85). Fisher går aldrig så långt att kalla Alfredsons film någonting så pass elakt som föregående exempel, men den moralistiska tonen präglar ändå texten. ”[C]entral to its failure[...]”, till exempel. (Fisher, 2011, s. 37).

<sup>81</sup> Ibid, s. 42.

<sup>82</sup> le Carré, 2011, s. 75.

<sup>83</sup> Tarr säger, till exempel:”[...] [Irina’s] tradecraft wasn’t all lousy but how could I trust a nut like that? You know how women are when they are in love, Mr Smiley. They can’t hardly –”, (le Carré, 2011, s. 57)

<sup>84</sup> Dobel, 1988, s. 197.

och inte heller några barn, men visar ändå mer familjekänsla än någon annan i filmen: "I want a family, thank you. I do not want to end up like you lot", säger han till Smiley och Guillam i ett avgörande skede i filmen (*TTSS*, 1:34:24). Och medan romanens Ricki Tarr undanhåller information för att få sin fru och deras dotter till England, lurar filmversionens Tarr aldrig Smiley eller Guillam på liknande sätt. Filmens Tarr tycks aldrig vara något annat än fullkomligt ärlig.

Behandlingen av Tarrs relation med Irina är dessutom annorlunda i filmen. I romanen så erinrar Guillam sig att Irina skjutits, men i filmen finns publiken som åskådare på plats inför hennes avrättning. Denna sekvens äger rum medan Jim Prideaux berättar för Smiley om vad som hände efter att han tillfångatogs under Operation Testify. Irina föses in i bilden, en röst frågar, på ryska, om Prideaux känner igen henne. Han svarar nej (det är endast publiken som känner igen henne), varpå Irina direkt skjuts ihjäl framför Prideaux, (*TTSS*, 01:32:00).

Det är på detta vis som Smiley får reda på att Irina mördats. Därefter, när han tillsammans med Tarr och Guillam skapar en plan för att fånga mullvaden, ljuger han rakt i Tarrs ansikte. "If I go to Paris, I want your word you will get Irina back [...] I don't care who you have to trade. [...] You'll get her back." / "I'll do my utmost, Ricki." (*TTSS*, 1:34:14 / 1:34:30). Ordvalet "utmost" har onekligen en illasinnad tvetydighet inom denna kontext, eftersom Smiley vid detta lag är fullt medveten om att Irina är död.

Denna replikväxling är ett tillägg. Här visar Smiley sig vara mycket mer kallblodig än han är i romanen. Den enda konversationen som Smiley i romanen har angående Irina är med Guillam: "'Tarr mustn't know,' he continued, as if shaking off lassitude. 'It is vital that he should have no wind of this. God knows what he would do, or not do, if he knew that Irina was dead.'"<sup>85</sup>

Löggen är alltså indirekt och dess konsekvenser nämns aldrig igen av Smiley eller Guillam. Det går dock att läsa in ironin i en senare sekvens, då Tarr utför uppdraget i Paris: "'I warn you Ben: there's some damn lousy people in this outfit, so don't you trust one of them, I'm telling you, or you'll never grow up strong!"<sup>86</sup> Detta är alltså något han säger medan han blint tror på att Smiley skall bytesshandla för Irinas liv, vilket naturligtvis aldrig kommer ske eftersom hon vid det här laget är död sen länge.

Så filmens Ricki Tarr blir en symbol för den tematik som diskuteras i detta avsnitt. Tarr, som i romanen är en något osmaklig och känslökall opportunist har blivit en sympatisk, djupt

---

<sup>85</sup> le Carré, 2011, s. 226.

<sup>86</sup> Ibid, s. 387. Det är en sekvens som även finns med i filmatiseringen. (*TTSS*, 01:48:49, "I warn you Ben, we got some really lousy people in this outfit! Don't trust a fucking one of them!")

traumatiserad man. I filmen har Tarr omvandlats till en sorts representant för underrättelsetjänstens mångtaliga offer.<sup>87</sup>

Därmed sker också en annan förändring. Tarr och Smiley skiftar roll i adaptationen. Medan romanens Smiley är en individ som bekymras av Cirkusens moraliska gråzoner, är Ricki Tarr en sorts negativ arketyper av Cirkuspionen. Filmen vänder på denna dynamik. Samspelet emellan Smiley och Tarr ändras och det är Smiley som blir representativ för Cirkusen och allt vad den innebär, medan Tarr blir ett tragiskt offer för spionverksamheten. I båda fallen utnyttjas Tarrs godtrogenhet av Smiley för Storbritanniens säkerhet, men bara i det ena fallet är Tarr någorlunda sympatiskt skildrad.

Jag vill avsluta min analys med att rikta fokus mot filmens slut. Hutcheon skriver att även slutet kan förändras väsentligt i en adaptation.<sup>88</sup> Handlingsmässigt avslutas inte romanen eller filmen speciellt annorlunda: Haydon skjuts av Prideaux, Smiley har löst mysteriet. Men medan romanen avslutas med att Haydons kropp hittas och att Prideaux återvänder till skolan där han undervisar avslutas filmen med ett montage. Detta montage har sammanflätats med ett inspelat live-framträdande från 1976 där Julio Iglesias sjunger ”La Mer”.

Musiken kan ha en viktig roll i filmatiseringar. Hutcheon menar att:

For the adapter, music in film 'functions as an emulsifier that allows you to dissolve a certain emotion and take it in a certain direction', according to sound editor Walter Munch" [...] At best, it is "a collector and a channeler of previously created emotion"[...] Soundtracks in movies therefore enhance and direct audience response to characters and action[.]

Låtvalet är motiverat utifrån att Alfredson (m.fl.) föreställt sig på vilka sätt som Smileys eskapistiska, romantiska sidor visar sig.<sup>89</sup> Med tanke på att Oldmans Smiley är djupt självhämmande, är låtvalet alltså snarare en kontrast, en motsats, mot ”previously created emotion”, än en förstärkare av samma. Att Smiley skulle vara en romantiker har sina kopplingar till romanen. Medan romanens Smiley är rätt föraktfull mot Cirkusen har han en romantisk (om än komplicerad) syn på sitt förhållande till sin fru. Det sista kapitlet i

---

<sup>87</sup> Likheterna mellan Ricki Tarr i *TTSS* och Alec Leamas från *The Spy Who Came in from the Cold* är rätt så slående. Dobel: ”Alec Leamas defines Le Carré's tragic archetype. [He] is a committed and common-sense agent. At the end of his mission, he has been deceived by Control his superior, had his love manipulated [...]” (Dobel, 1988, s. 196) Kopplingen emellan karaktärerna är tydlig nog att man undrar hur mycket av *TTSS* inspirerades av le Carrés *oeuvre* som helhet, snarare än *Tinker Tailor*.

<sup>88</sup> Hutcheon, 2013, s. 12.

<sup>89</sup> <http://www.di.se/artiklar/2011/12/1/tomas-alfredson-jag-avskyr-intryck--just-nu/>, (2015-03-13) Alfredson: ”Vi valde [La Mer] just för att vi fantiserade om att George Smiley lyssnade på den ensam hemma. Vi ville på något sätt ge en glimt av hans inre [...] Julio Iglesias version av La Mer blir allt som MI6-världen inte är. [...] Vi får en mer romantisk sida av George Smiley.”

romanens andra del avslutas med att Smiley drömmer om att deras förhållande skall läka. ”He dozed [...] He thought of Ann, and in his tiredness cherished her profoundly[...] if he was lucky, he might spot land: a peaceful little desert, for instance. Somewhere Karla had never heard of. Just for himself and Ann. He fell asleep.” Tanken är alltså att detta behov av romantiserad eskapism skall fångas genom bruket av ”La Mer”.

Montaget inleds med att Bill Haydon och Jim Prideaux utväxlar blickar på julfesten, som tidigare diskuterats. Den utspelar sig i det förflutna. Sedan klipps det till nutid, då Prideaux skjuter Haydon. Efter detta ser vi Connie Sachs och Ricki Tarr, båda ensamma och olyckliga. Tarr står ute i regnet, medan Sachs tankspritt ser ut genom ett fönster. Efter detta vi ser hur Ann Smiley återvänder till George, varefter George återvänder till Cirkusen. Han möter Guillam, som nickar åt honom och går förbi. Därefter ler Guillam för sig själv. Smiley har nu en chefsposition hos Cirkusen. Han tar Controls säte vid bordet i Cirkusens hjärta, bokstavligen till rungande applåder från Iglesias inspelning. Han sätter sig ned och därmed är filmen slut.

Denna kontrast mellan Smileys triumf och, å ena sidan, mordet på Haydon och, å andra sidan, Tarr och Sachs tysta ensamhet är inte direkt subtil. I Smileys återkomst till Cirkusen och seger över Karla och Haydon ser vi en nationell triumf för systemet, för spionverksamheten och för Storbritannien. Och bredvid detta ser vi konsekvenserna av denna seger: Sachs lämnas med en gnagande känsla av att hennes forna arbetsplats och arbetskamrater bedragit henne, Tarr lämnas öde i regnet, förrådd av Smiley, medan Haydon ligger död, skjuten av sin bästa vän (och förmodade älskare) Prideaux. Allt detta till tonerna av ”La Mer”. Och med tanke på det tänkta syfte som sången har så framkommer det i slutscenen en tydlig ironi. Låten som skall vara ”allt som MI6-världen inte är” spelas till Smileys befordran till Cirkusens högsta chef. Smileys seger, som bekostats av Tarr, Prideaux och Sachs, ackompanjeras av musik som tar avstånd från allt det som han har åstadkommit.

Filmen avslutas alltså med spionlivets katastrofala konsekvenser som sitt mest centrala tema. Det är det sista som sker i *TTSS* och tillsammans med musiken skapas en tydlig ironi. Kontrasten mellan Tarr, Sachs och Prideaux och Smiley, blir filmens sista budskap.

## Sammanfattning & slutsatser

I inledningen till denna uppsats beskrev jag hur, med referens till Linda Hutcheon, en analys med fokus på tematiskt skifte också måste ta ställning till skifte i handling. Detta krav är som starkast för filmiska adaptationer, eftersom tema spelade en sekundär roll – en roll där tema styrker och bekräftar handlingen.

Under den analys som genomförts har jag fokuserat främst på hur *Tinker Tailor Soldier Spy* (2011) översatt, omarbetat och/eller exkluderat tematik ifrån romanen med samma namn (1974). Jag har fokuserat på tre olika teman och genom denna analys, uppfattar jag att det tydligt framgår vilket av dessa tre som fått störst utrymme i filmadaptionen, samt i romanen. Medan de yrkesmässiga metoder som spioner använder sig av fångats i filmen genom vissa repliker och karaktärer, ges temat inte särskilt mycket utrymme i själva handlingen. Det används mest som en karaktäriseringsmetod. Spioner som Smiley och Prideaux får visa upp en sorts övermänsklig intuitiv förmåga. Annars så har det förhållningssätt som spionerna uppvisar mycket gemensamt med det som förväntas av publiken, när de ser filmen. Alfredson har medvetet försökt skapa en viss stil, uppnådd genom repetitioner, iscensättande och tystnad, som vill låta publiken analysera den information som presenteras och deducera vad de kan.

Men om huvudsaklig fokus skall läggas vid tema som understödjer handlingen och inte estetiken, innebär det att temat som handlar om detaljer, information, osv. måste läggas åt sidan. Det har inte så stort genomslag i själva handlingen.

När det gäller vilket tema som får störst genomslag i handlingen så skiljer sig romanen och filmen åt. Medan romanens handling tydligt försöker bearbeta känslor av poänglöshet och förakt som Storbritanniens medborgare känner i och med avkolonialiseringen, är detta tema som bortblåst från filmatiseringen. Scener där den postkoloniala melankolin funnits inbäddad i romanen har i filmen avvecklats till något som inte har samma kontext. Denna avkontextualisering märks i filmens rollfigurer, så som Bill Haydon och Connie Sachs.

Andra karaktärer omsveps av nya kontexter. Genom att Alfredson lägger mer vikt vid vissa skeenden i filmen än vad le Carré gör i romanen får dessa skeenden nya betydelser. Vilket i sin tur påverkar karaktärerna. Det bästa exemplet på detta är Ricki Tarr, som i romanen endast tycks vara en hänsynslös och osympatisk spion, men som i filmen förvandlas till en av berättelsens mest tragiska figurer. Hans förhållande till Irina har påverkat honom djupare än det gjorde i romanen och när Smiley utnyttjar honom så presenteras det som en medveten, kallblodig handling.

Slutsatsen att dra utifrån analyserna av de olika teman som finns i både filmatiseringen och romanen är alltså att det skett ett tydligt skifte. En spionroman vars huvudsakliga tema var Storbritanniens förminskade roll i världspolitiken har omvandlats till en film vars huvudsakliga tema är spionlivets faror och uppoffringar.

*Varför* detta har skett kan man endast spekulera om. Man kan säga *hur*: I linje med Hutcheon kan man enkelt dra slutsatsen att vissa förändringar i handlingen gynnar vissa teman och missgynnar andra. Men jag kan inte dra några slutsatser om *varför*. Det skulle vara möjligt i en annan sorts studie, som vore strängt filmvetenskaplig, genomförde intervjuer, fokuserade sig på filmens produktion, osv. Man kan undersöka de olika kontexterna som källmaterialet och filmen skapats inom. Det vore till exempel intressant att undersöka huruvida filmatiseringen påverkats av John le Carrés andra romaner.

Andra kontexter handlar om tid eller nationalitet. Medan romanen skrevs av en brittisk författare, mitt under kalla kriget och endast ett tiotal år efter avslöjandet att den brittiske spionen Kim Philby förrått Storbritannien, regisserades filmen av en svensk regissör långt efter Berlinmurens fall. Skulle en berättelse som främst handlar om postkolonial melankoli ha känts mindre relevant för en modern publik? Alla dessa spekulationer är svåra att reda ut, men frågan om, och hur, samhällelig eller historiska kontext spelar in i den adaptiva skapandeprocessen är intressant och tänkvärd.



## Litteratur & källförteckning

### Primärlitteratur

Alfredson, Tomas, *Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011, Studiocanal/Working Title  
le Carré, John, *Tinker Tailor Soldier Spy*, (1974), Hodder & Stoughton Ltd, London, 2011  
Hopcraft, Arthur & Irvin, John, *Tinker Tailor Soldier Spy*, 1979, BBC, Paramount Pictures

### Sekundärlitteratur

Cowley, Jason, "An elegy for england", *New Statesman*, 2011:140, s. 56-57  
Dobel, J. Patrick, "The Honorable Spymaster: John le Carré and the Character of Espionage", *Administration & Society*. 1988;20, 2, s. 191-215  
Easthope, Antony, "Introduction", *Contemporary Film Theory*, red. Antony Easthope, 1993, New York  
FilmCritHulk, *Screenwriting 101*, 2012, (elektronisk), Badassdigest Publishing  
Fisher, Mark, "The Smiley Factor", *Film Quarterly*, 2011; 65, 2, s. 37-42  
Gilroy, Paul, *Postcolonial Melancholia*, 2005, Columbia University Press  
Hoskin, Peter & Mason, Simon, "Tomas Alfredson: Outside the Frame" *The Spectator*, 2010-10-23  
Hutcheon, Linda & O'Flynn, Siobhan, *A Theory of Adaptation*, (2006), 2013, Taylor & Francis Group, New York  
Monaghan, David, *The Novels of John le Carré: The Art of Survival*, 1985, Basil Blackwell Ltd, Oxford  
O'Donoghue, Darragh, "Tinker Tailor Soldier Spy", *Cinéaste*, 2011;37, 1, s. 59-60

### Webbsidor

Spike Lee om FilmCritHulk: <http://www.birthmoviesdeath.com/2014/08/25/spike-lee-speaks-out-on-film-crit-hulk> (2015-05-02)

Intervju med TV-regissören John Irvin: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/12/02/tinker-tailor-soldier-spy-miniseries-director-john-irvin-on-the-new-film/> (2015-04-26)

Intervju med Tomas Alfredson <http://www.di.se/artiklar/2011/12/1/tomas-alfredson-jag-avskyr-intryck--just-nu/> (2015-03-13)

Intervju med Tomas Alfredson, m.fl. :  
<http://latimesblogs.latimes.com/movies/2011/12/george-smileys-glasses-are-key-to-tinker-tailor-soldier-spy.html> (2015-04-22)

Hulk-artikel för *New Yorker*:<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-hulk-on-mark-ruffalos-hulk> (2015-04-22)

NE om brittiska imperiet: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/brittiska-imperiet> (2015-05-07)

NE om georgiansk stil: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/georgiansk-stil> (2015-05-07)

Intervju med John le Carré: <http://www.theparisreview.org/interviews/1250/the-art-of-fiction-no-149-john-le-carr/> (2015-03-13)

Klipp från Q&A med Tomas Alfredson vid visning av *TTSS*:  
<https://www.youtube.com/watch?v=6syARuXTdJ0> (2015-03-16)

Intervju med Tomas Alfredson och Peter Straughan:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Nx1iU3QmBtI> (2015-04-22)

Intervju med Tomas Alfredson och Peter Straughan:  
<https://www.youtube.com/watch?v=WF28OeQTVYc> (2015-04-24)