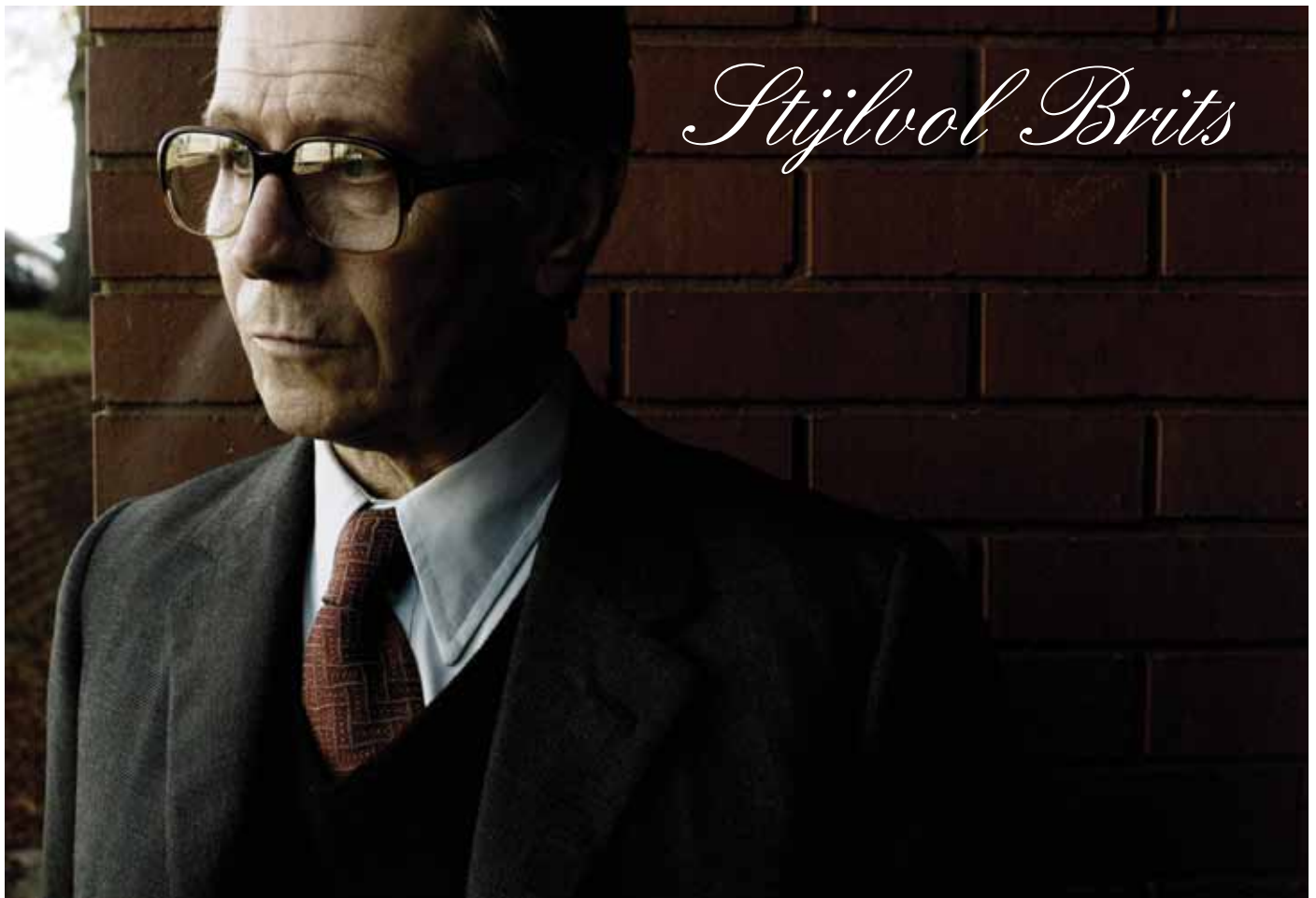


Via romans zoals *The Spy who Came in from the Cold* (memorabel verfilmd met Richard Burton in de hoofdrol) creëerde hij een neerdrukkende visie op de spionagebusiness als een eenzaam, weinig glamoureuus beroep, waarvoor je veel vaker met je neus in dossiers zat dan dat je met een mooie deerne op een exotische locatie lag te rollebollen. TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY, gepubliceerd in 1974, wordt beschouwd als een van zijn beste boeken, en was het begin van een trilogie rond geheim agent George Smiley (de twee andere delen waren *The Honourable Schoolboy* en *Smiley's People*). Van '79 dateert al een tv-reeks met Alec Guinness, gebaseerd op de roman, en nu maakt Tomas Alfredson, regisseur van *Let the Right One In*, zijn Engelstalig debuut met een nieuwe filmversie. Het belangrijkste probleem dat zich vanaf het begin stelde, was de simpele kwestie hoe je een razend ingewikkelde spionageroman van zo'n 400 bladzijden op twee uur tijd moest samengebald krijgen. TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY is het verhaal van een jacht op een verrader, ergens in de hoogste regionen van MI6 (intern liefdevol "het circus" genoemd). Dát is de kern van het verhaal, maar daarrond wordt een immens gecompliceerd kluwen aan intriges en personages geweven, die niet bepaald verhelderd wordt door le Carré's koppige gebruik van jargon (met *mothers*, *cousins*, *ferrets*, *wranglers* enz.). Scenaristen Bridget O'Connor en Peter Straughan hebben de flashbackstructuur van de roman behouden, maar

TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY

Schrijver John le Carré wordt vaak omschreven als de "anti-Ian Fleming".
Tijdens de Koude Oorlog nog leverde hij een mistroostig tegengewicht voor
het eenvoudige zwart-wit morele universum van de geestelijke vader van
James Bond. — DENNIS VAN DESSEL



een grondige herschikking van de verschillende plotelementen doorgevoerd, om ze zo overzichtelijker op elkaar te laten volgen. Daar zijn ze slechts gedeeltelijk succesvol in; de filmmakers doen wat ze kunnen om het publiek georiënteerd te houden in de stortvloed aan informatie die op hen afkomt. Fundamenteel is er hier evenwel gewoon te veel plot om op twee uur af te raffelen. TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY is dan ook bij uitstek een film om twee keer te bekijken – de eerste keer ben je sowieso mee met de belangrijkste elementen van de plot; een tweede keer wordt het mogelijk om alle scènes en personages in hun correcte perspectief te plaatsen (want wie het boek kent, zal merken dat alle puzzelstukjes er wel degelijk in zitten; alleen gaat het aan zo'n rotvaart dat het voor een kijker zonder voorkennis moeilijk zal zijn om alles meteen te plaatsen). Karakterisering en subtekst moeten dan ook tussen de bedrijven door aan de toeschouwer worden meegegeven. Er zijn subtiele indicaties van homoseksuele spanningen tussen bepaalde personages, maar die worden niet expliciet uitgesproken. Smiley's eigen desintegrerende huwelijk wordt wél openlijk behandeld, maar nog altijd bondig. De emotionele levens van de personages worden vrijwel volledig plat gelegd door hun job, wat zich niet alleen uit in korte scènes van huiselijke frustraties, maar ook en vooral in de ingetogen acteerprestaties. Gary Oldman leidt een *all-star* cast van Britse karakteracteurs (inclusief Colin Firth, John Hurt en Toby Jones), die vrijwel allemaal de nobele kunst van de *underacting* beoefenen om personages gestalte te geven die onder alle omstandigheden hun gevoelens verborgen dienen te houden. In dat opzicht is het sfeervolle TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY thematisch verwant aan Robert De Niro's *The Good Shepherd*. Ook daar zagen we



De film straalt met zijn artistiek geabstraheerde stijl de weemoed naar het genre van de Koude Oorlogsfilm uit.

een hoofdpersonage dat zijn persoonlijkheid en zijn emotioneel leven opoffert voor een bestaan vol geheimen, en uiteindelijk niet zeker wist of het die opoffering wel waard was. Visueel geeft Alfredson een groezelige interpretatie van Groot-Brittannië anno 1973, gedomineerd door sigarettenrook, vervallen gebouwen, treurige kleren en grijze hemels. Alles in de film lijkt stilaan opgebruikt en kapot te zijn. De cinematografie is op zichzelf niet extreem origineel, maar ze voelt wel authentiek aan en zet op efficiënte wijze de toon van de film. Kortom, TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY is een film die een inspanning vereist, en zelfs dan is meer dan één kijkbeurt geen overbodige luxe. Maar hij spreekt ook op een intelligente manier over een bestaan waarin politieke en ideologische loyaliteit ten koste gaan van individueel geluk. Een tijd die in veel opzichten dus niet zo zeer van het heden verschilt.

GENRE Spionagefilm

REGIE Tomas Alfredson

SCENARIO Bridget O'Connor & Peter Straughan

FOTOGRAFIE Hoyte Van Hoytema

MUZIEK Alberto Iglesias

CAST Gary Oldman (George Smiley), Colin Firth (Bill Haydon), Tom Hardy (Ricki Tarr), John Hurt (Control), Toby Jones (Percy Alleline)

PRODUCTIE FR-UK-DE – 2011 – 127'

DISTRIBUTIE Starway

RELEASE 8 februari





TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY

KOUDE OORLOGSFILM ALS FILM NOIR

Tomas Alfredson mag dan beweren geen nostalgische film te hebben willen draaien, TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY is dat onmiskenbaar wél. Niet omdat de Zweedse filmregisseur weemoed heeft naar de bipolaire wereld van voor de val van de Muur, wel omdat de film met zijn artistiek geabstraheerde stijl de weemoed naar het genre van de Koude Oorlogsfilm uitstraalt. — DIRK MICHIELS

Zelden heeft een filmgenre ons wereldbeeld zo bepaald als de Koude Oorlogsfilm van de late fifties tot de vroege seventies. De spionagefilms van toen documenteerden ons niet alleen over de gebeurtenissen achter het IJzeren Gordijn maar ontvonden door hun cynische sfeer ook onze kijk op het conflict tussen Oost en West. Als westerlingen kregen we in de pers amper beelden van achter de demarcatielijn te zien. Met titels zoals *The Spy who came in from the Cold*, *Funeral in Berlin* of *The Torn*

Curtain suggereerden de Koude Oorlogsfilms hoe we ons het leven achter dat IJzeren Gordijn moesten voorstellen: koud, morbide en gespannen. Aan de oostzijde van Checkpoint Charlie oogden de huizenblokken verkommerd en grijs. De grote stadspleinen lagen er leeg bij, zonder bloeiende commercie of reclame. Er was weinig verkeer maar opvallend veel uniform op straat. De kantoren werden er spaarzaam verlicht. De karige woonruimte was er gemillimeterd, slechts bereikbaar langs ellenlange onbeschilde gangen. In dat schimmenspel tussen

de minieme straatverlichting en de grauwe hoogbouw bloeide de spionagefilm als nooit tevoren. Mannen in valse pakken met rolkraag en deukhoed opereerden in duistere portalen en lugubere grensovergangen: onderkoelde, eenzellige en vereenzaamde spionnen met geheime agenda's en falende relaties die hun fles wodka of whisky meer vertrouwden dan hun persoonlijke contacten.

Aan de basis van deze perceptie van het Oostblok lagen Britse auteurs zoals Len Deighton (°1929) en John Le Carré (°1931) die hun militaire ervaring of loopbaan bij MI6 in Koude Oorlogsthillers verhaalden en ook stuk voor stuk werden verfilmd. Hun inbreng in het genre was markant; meer dan op politieke gebeurtenissen focusten ze op de sfeer van onderling wantrouwen waardoor ze de Koude Oorlogsploot uit de traditionele oorlogsfilm losweekten en de contreien van de film noir binnenloodsten. De morele woestij van de spion verschilde uiteindelijk niet veel van die van de hardboiled detective uit de film noir.

Niet toevallig kwam de stilistische inspiratie uit Britse hoek. Politiek nuchter en geografisch dichter gesitueerd bij de breuklijn tussen Oost en West dan Hollywood trok de Britse filmindustrie het voortouw. Met *The Third Man* had Carol Reed in 1949 al aangegeven hoe cynisch de nieuwe tijdgeest eigenlijk klonk. De film speelde zich af op het puin van het platgelegde Wenen dat tijdens de conferentie van Potsdam in 1945 onder de geallieerden verdeeld was. Behalve de intrige van zwarthandel en wederzijdse spionage gaven vooral de expressionistische belichting en de dreigende schaduwen de pessimistische naoorlogse sfeer van het Europese machtsvacuüm weer. *The Third Man* legde de filmstilistische basis voor het succes van de Koude Oorlogsfilm in de jaren 60 dat op drie pijlers berustte. Allereerst speelde het genre in op de actualiteit met films zoals *The Spy who came in from the Cold* (Martin Ritt, 1965), *Funeral in Berlin* (Guy Hamilton, 1966) of *Topaz* (Alfred Hitchcock, 1969). Deze brachten een adequaat beeld van Checkpoint Charlie en de Berlijnse Muur (1961) of de rakettenbasis op Cuba (1962). Met hun lange, spannende achtervolgingsscènes (denk aan de busrit met de dissidente organisatie

REGISSEUR TOMAS ALFREDSON



in Hitchcocks *Tom Curtain*, 1966) refereerden de Koude Oorlogsfilm daarnaast ook aan de angst en de argwaan in een politiek klimaat waar niets nog was wat het leek. De schaduwcontrasten en paranoïde camerastandpunten ten slotte (type *The Ipcress File*, Sidney J. Furie, 1965) versterkten met hun kille film noir-setting het gevoel dat er een permanente dreiging over de wereldvrede hing.

Achterdocht

In deze joint venture met de film noir vond de Koude Oorlogsfilm zijn eigenheid als somber filmportret van achterdocht en verraad. Wie bedriegt of verraadt wie? Wie loopt over? Wie spioneert? Wie speelt dubbelspel? Of wie is de mol? Wie zou het zich in de cynische bipolaire tijdgeest trouwens nog veroorloven om in een politiek ideaal te geloven? De films uit de jaren 60 introduceerden spionnen zonder noemenswaardige verankering of opvallende psychologische duiding. Zo werd in *The Ipcress File* voor de oorspronkelijk naamloze held uit de boeken van Len Deighton bewust de doordeweekse Britse naam Harry Palmer gekozen. Uitgerekend door hun kleurloosheid konden de helden van Deighton of Le Carré in de anonimiteit opgaan zodra hun spionageklus was geklaard. Pas in de meer eclectische jaren 80 schonk het filmgenre aandacht aan de diepere motivatie van de spion. Men spioneerde uit sociale frustratie zoals in *Another Country* (Marek Kaniévski, 1984), uit idealistische overweging of uit eigenbelang. Cineast John Schlesinger hing in *The Falcon and the Snowman* (1985) dat dubbel beeld op. Falcon was een verwarde idealist, die zich met zijn spionagepraktijken afzette tegen de patriottische waarden die zijn vader hem had voorgehouden. Hij vormde een team met zijn oude schoolvriend Snowman, die spionage als een lucratieve financiering van zijn drugsprobleem zag. Zulke psychologische kanttekeningen maakten er het plot trouwens niet simpeler op. De kijker had voor de ingenieuze aanwijzingen uit het onderzoek meestal een tweede bioscoopbezoek nodig. Dat gold voor de Le Carré- (*The Spy who came in from the Cold*) en Deighton-films (*The Ipcress File*, *Funeral in Berlin* en Ken Russells *The Billion Dollar Brain*, 1967) maar evenzeer voor Sidney Lumets *A Deadly Affair* (1966), John Hustons *The Kremlin Letter* (1970) en Hitchcocks dubbele oefening in het genre met *Tom Curtain* en *Topaz*. Steeds verliet iedereen de bioscoop met het gevoel dat de sfeer belangrijker was dan het plot. Het is tenslotte door deze sfeerschepping dat de Koude Oorlogsthriller de tijd overleefd heeft. Na de akkoorden van Helsinki in 1975 rees de vraag wat er van het undercover-spionennetwerk geworden was. In *Telefon* (1977) vertelde Don Siegel hoe de Sovjets zelf hun oude spionagenet uit de

jaren 50 elimineerden. Ook Sam Peckinpah's *The Osterman Weekend* (1983) en Richard Benjamins *Little Nikita* (1985) paktten het probleem van de zogenaamde 'sleepers' aan: spionnen die ogenschijnlijk gezagsgetrouwe burgers waren maar door een afgesproken signaal 'geactiveerd' worden. Met de komst van de glasnost onder Gorbatsjov in 1985 dreigde het genre evenwel zijn geloofwaardigheid definitief te verliezen. In het nieuwe wereldbeeld werden Sovjets en Amerikanen partners op de tapdansvloer (*White Nights*, 1985, Taylor Hackford), partners in de strijd tegen drugshandel (*Red Heat*, 1988, Walter Hill) of tegen criminele bendes die het op de wereldvrede gemunt hadden (*Gorky Park*, 1983, Michael Apted). De impact van deze films bleef echter beperkt. De enige grote attractie van Fred Schepesi's *The Russia House* (1990) – ondanks de oorspronkelijke roman van John Le Carré – en van Walter Hills *Red Heat* was dat ze op locatie gefilmd waren (op het Rode Plein of in het nog toenmalige Leningrad). Hoewel de politieke actualiteit sinds de val van de Muur (1989) niet meer present meldt is het genre aan een recente revival toe. De nieuwe versies zijn dan wel meer bestudeerd en gekunsteld, toch stralen ze een innemende sfeerconstructie uit van de hoogdagen van de Koude Oorlogsfilm. Zo werden de verschillende aspecten van verraad boeiend gesynthetiseerd in de tv-miniserie *The Company* (Mikael Salomon, 2009), gebaseerd op Robert Littells gelijknamige magnum opus van om en bij de 800 pagina's. Tegen de achtergrond van drie markante politieke gebeurtenissen uit de Koude Oorlog (de Blokkade van Berlijn in 1953, de Hongaarse novemberopstand in 1956 en de Cubacrisis in 1962) preciseerde de reeks de ambiguïteit van spioneren. *The Company* is in vele opzichten het tv-equivalent van *The*

Good Shepherd (2007). Daar vat Robert De Niro het ontstaan en 25 jaar Koude Oorlogswerking van de CIA samen met als uitgangspunt het fiasco van de invasie in de Varkensbaai (1961). Ook de laatste Koude Oorlogsonthullingen van KGB-overloper Grogoriev in *L'Affaire Farewell* (Christian Carillon, 2009) of het portret van de FBI-er Robert Hanssen in *Breach* (Billy Ray, 2007) die eerst voor de KGB en dan voor de huidige Russische Veiligheidsdienst spioneerde, zorgden voor een waardige nostalgische afsluiter van een filmgenre. Maar het was Steven Soderbergh die met *The Good German* (2006) de melancholische vormstijlistische registers het breedst opentrok. Met deze filmische ode aan de periode van *The Third Man* wekte hij letterlijk de illusie dat ook *The Good German* in de forties gedraaid was. Als remake van de gelijknamige tv-serie uit 1979, zet TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY deze apologetische stijl voort door de implicaties van het schaakspel van de Koude Oorlog ragfijn te reconstrueren in deze toonvaste lezing van de stijlelementen van het spionageoeuvre van John Le Carré.

De films uit de jaren 60 introduceerden spionnen zonder noemenswaardige verankering of opvallende psychologische duiding.

