

# Adaption

Tolkning, originalitet och intertextualitet i

*No Country for Old Men*

# Innehållsförteckning

Inledning .....	3
Från text till bild .....	6
Det kommersiella landskapet .....	6
Vilket original? .....	7
Vems tolkning? .....	12
Coens tolkning av <i>No Country</i> ... ..	14
”somethin dumbern hell” .....	14
Intertextualitet – O’Connor Vs. McCarthy .....	15
Sheriff Bell.....	20
Bell, från roman till film .....	21
Avslutande Diskussion .....	23
Källhänvisning .....	26

# Inledning

“There was a book?”<sup>1</sup> - Chuck Palahniuk, författaren till *Fight Club*

Chuck Palahniuk skriver i sitt efterord till *Fight Club* hur han konfronterar en person som drar ett citat från just *Fight Club* (David Fincher, 1999), då filmen. Palahniuk påpekar att det var han som författade boken varpå han får frågan, ”There was a book?”.

Frågan; ” There was a book?” har för mig blivit ett typiskt uttryck som symboliserar dagens kultur gällande återanvändandet av historier. Jag får förmoda att nära på alla i vår moderna tid har tagit del av någon form av adaptation vid ett eller annat tillfälle utan att ha varit medveten om att det var just en adaptation av ett tidigare verk.

Skulle man däremot vara medveten om det ursprungliga verket, vore det en roman, ett drama, tv-spel, dikt eller en novell, så är det ändå inte ovanligt att man blir utsatt, så att säga, för adaptation först. Jag är intresserad av hur detta påverkar individens attityd gentemot originalet, förutsatt att personen kommer i kontakt med detta original. Dessutom undrar jag vad det innebär för ett verk att vara just ett original. En författare bakom en roman har själv, möjligtvis, blivit starkt inspirerad av tidigare verk som sedan präglat författarens senare uttryck. Även om vi inte talar om adaptationer i den bemärkelsen vid hänvisning eventuella källor för inspiration så är frågan vart gränsen går för vad det innebär att göra en adaptation och beteckningen ”original”, eller ”ursprung” ställs på kant. Personer som tar del av en filmatisering av ett verk *efter* att ha läst den ursprungliga texten kommer ha en annan upplevelse än de som ännu inte tagit del av originalet, eller ens kände till att något sådant fanns. En del adaptationer är dessutom oerhört mer välkända än deras ursprungliga texter, eller åtminstone i den bemärkelsen att fler tagit del av adaptationen än texten, och det är inte svårt att hitta personer som enbart tagit del av filmerna som gjorts (*The Godfather* någon?<sup>2</sup>).

Filmen *Limitless*, som lanserades 2011, regisserad av Neil Burger och med Bradley Cooper i huvudrollen, är baserad på romanen *The Dark Fields* av Alan Glynn.<sup>3</sup> Efter filmens framgång dyker boken upp i nytryck, dock pryder Bradley

---

<sup>1</sup> Chuck Palahniuk, *Fight Club*, London 2006, s. 210

<sup>2</sup> *The Godfather* skrevs av Mario Puzo, först publicerad 1969

<sup>3</sup> *The Dark Fields* av Alan Glynn publicerades först 2001. Numera istället *Limitless* efter filmen

Cooper nu omslaget och den ordinarie titeln har nu ersatts med "Limitless". När Isaac Asimovs novellsamling, *I, Robot*, filmatiserades 2004, regisserad av Alex Proyas med Will Smith i huvudrollen, såg man en ny utgåva av boken, nu med Will Smith på framsidan av omslaget.<sup>4</sup> Vad är det som pågår här?

Naturligtvis har förlaget som ger ut boken insett att filmen, med dess titel och skådespelare, blivit ett större fenomen än det ursprungliga verket. Därmed har man valt att åter lansera texten och försöker nu öka försäljningen genom att rida på filmens framgångsvåg. Härmed har bokförlaget gjort det klart att det, antar jag, är fler som tagit del av filmen än originalet, men vad innebär detta för de nya läsarna som man hoppas vinna? Inte nog med att man, genom en återlansering av texten med ett omslag från filmen, berövar läsaren chansen att ta del av texten utan visuella referenser till de filmer som texten gett upphov till, man har dessutom börjat suddat ut gränserna för vad "konstverk" och "produkt" innebär.

Jag är intresserad av hur dagens kultur, med all adaptation och rekonstruktion, påverkar intaget av litterära verk och hur dessa verk uppfattas i relation till de filmer som producerats utifrån sina litterära motsvarigheter. Mitt intresse för adaptationer ligger i hur någon valt att tolka det ursprungliga verket för att sedan konstruera sin egen version. Föremålet för min uppsats kommer primärt ligga hos Cormac McCarthys roman *No Country for Old Men* och adaptationen, med samma namn, som gjordes av bröderna Coen 2007.<sup>5</sup> I regel menar kritikerna att "originalet", då oftast det litterära verket, är överlägset adaptationen vid jämförelse. Men hellre än att börja argumentera huruvida filmen är bättre än boken, något som är föremål individens subjektiva smak, tänker jag fokusera på vilka ändringar man valt att göra och hur dessa ändringar påverkar upplevelsen, eller den efterföljande tolkningen, av berättelsen.

Fokus för min uppsats kommer ligga i karaktären Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones) och hur han i romanen kan betraktas som berättelsens huvudsakliga protagonist men som i filmen degraderats till en stark biroll. Även antagonisten, starkast identifierad i karaktären Anton Chigurh (Javier Bardem), kommer ligga som fokus för min undersökning och hur Coens har anpassat Chigurh till den vita duken. Jag tänker försöka ställa filmens Bell och Chigurh i kontrast mot sina litterära motsvarigheter för att därmed hoppas kunna besvara vad en åskådare går miste om,

---

<sup>4</sup> *I, Robot* skrevs av Isaac Asimov och publicerades först 1950

<sup>5</sup> Cormac McCarthy, *No Country for Old Men*, London 2010

eller vinner, genom att ta del av adaptationen.

Varje kapitel i romanen inleds genom en kursiverad text där Bell agerar berättare i motsats till den ordinarie berättarrösten som får störst utrymme i romanen. I filmen går Bell från att vara en sheriff som ifrågasätter det nya våldet han blir tvungen att, inte konfrontera så mycket som uppleva genom att vara en passiv åskådare av händelsernas efterspel till att bli en besegrad man som känner sig ”overmatched” av brottsligheten som han inte längre förstår.<sup>6</sup> Däremot framställs han i romanen som en redan fallen hjälte, en man som vid hög ålder reflekterar över hur landet varit förr och hur sanslöst våldet teer sig för honom nu. Filmen skulle kunna beskrivas som en kamp mellan *filmens* protagonist, Llewelyn Moss (Josh Brolin) och Chigurh, där den förra försöker undkomma den andra för att sedan bli mördad av en tredje (en mexikansk drokartell), ganska osynlig part som inte får något utrymme i berättelsens centrum.

Sheriff Bell agerar som någon sorts efterspel som anländer efter händelsernas inträffande och reflekterar över vad det är som pågår. Jag vill mena att kampen som pågår i romanen är mellan sheriff Bell och hans konservativa moral som ställs i kontrast mot Chigurhs determinism och anti-moral som verkar bortom de ”vanligare” motiven som pengar eller makt. Jag är intresserad av Bells utveckling i filmen, från spirituell hjältefigur till den besegrade hjälten, och romanens Bell som, visserligen även här besegras mot slutet, men i motsats till filmen får mycket större utrymme för sina tankar och reflektioner. McCarthy ställer Moss agerande i motsats till Bell i de avseende att Moss vid åtminstone två tillfällen agerar som en hjälte i läsarens ögon, något som vid båda fallen orsakar honom problem (vid det andra tillfället leder det till hans död), något som filmen inte avslöjar.

Jag kommer främst använda mig av Linda Hutcheons fantastiska och utförliga bok *A Theory of Adaption* för att undersöka adaptationsfenomenet.<sup>7</sup> Utöver Hutcheon kommer även andra texter och böcker få utrymme, så som en artikel av Anne Furlong där hon tar upp vilka förväntningar läsaren kan ställa hos en adaptation.<sup>8</sup> En ytterligare artikel som jag kommer ta ställning till är av den amerikanska duon

---

<sup>6</sup> *No Country for Old Men*, Joel Coen och Ethan Coen, 2007

<sup>7</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaption*, New York 2006

<sup>8</sup> Anne Furlong, ”’It’s not quite what I had in mind’: Adaption, faithfulness, and interpretation”, *Journal of Literary Semantics*, 2012; Vol. 41 Issue 2

Ryan S. Bayless och Allen H. Redmon som diskuterar intertextualitet i Coens *No Country for Old Men*.<sup>9</sup>

## Från text till bild

### Det kommersiella landskapet

En uppenbar anledning bakom filmatiseringar, spin-offs, uppföljare och dylikt är det ekonomiska intresset. Man vet att en bok som sålt i stora mängder har en bred skara människor som, antar man, även kommer ha ett intresse för att se ytterligare anpassningar för romanen. Man vet att de som ursprungligen känner till boken kommer ha ett visst intresse, men även att det kommer bildas ytterligare grupper som introduceras till filmatiseringen och dessa, i sin tur, kommer förmodligen börja intressera sig för originalet, så att säga. Hur många blir inte introducerade till en roman just genom att först se filmen och, om man anser att filmen är intressant, tar man sig ytterligare tid att köpa och läsa boken?

Efter Peter Jacksons filmatisering av *Sagan om Ringen* (2001) såg man nya utgåvor av böckerna dyka upp i affärerna, och då inte bara de tre som filmtrilogin baserades på, utan även den nu filmatiserade *Bilbo* (2012), även denna regisserad av Jackson, och andra verk skrivna av J.R. Tolkien. Filmatiseringen av *Berättelsen om Narnia: Häxan och Lejonet* (2005), av Andrew Adamson, introducerade sagorna för en helt ny generation och åter igen dyker böckerna pålitligt upp i affärerna i fräscha utgåvor. Det är enkelt att förstå varför. Man vill locka den publik som uppskattade filmerna att lätt känna igen, och med filmen färskt i minnet, lockas att köpa boken.<sup>10</sup> Vi är så omgivna av den här typen av franchise-exploatering att vi oftast inte reflekterar över fenomenet. Betänk *Star Wars*, hur det ursprungligen var tre filmer för att nu ha övergott till allt från tv-spel, tv-serier, parodier till ytterligare tre filmer och nu, med Disney i spetsen, väntas fler filmer. *Star Wars* har därmed gått från att vara några filmer till en oerhört bred marknad då man vet att det finns ett intresse hos konsumenterna.<sup>11</sup>

Fenomenet med böcker som kommer ut i nytryck nu med ett omslag som är

---

<sup>9</sup> Ryan S. Bayless och Allen H. Redmon ”Just call it”: Identifying Competing Narratives in the Coens’ *No Country for old men*”, *Literature Film Quarterly*; 2013; Vol. 41, Issue 1

<sup>10</sup> Hutcheon, s. 5.

<sup>11</sup> För den som är intresserad finns boken *The Frodo Franchise* av Kristin Thompson som behandlar ämnet mer genomgående

starkt förankrat i filmen kallas för ”Movie tie-in” och förklaras som att ” [t]he movie tie-in creates marketing synergies between the book and the film to which it relates; in the best-case scenario, the movie tie-in book and the film itself each helps to expand the audience of the other.”.<sup>12</sup> ”Expand the audience” handlar naturligtvis om hur de två verken gynnar varandras framgångar i ett rent kommersiellt syfte.

Vid en bedömning av en adaptation gällande dess relation till ursprunget är det rättvisast att göra så utan att hänvisa till de ändringar som gjorts i form av negativ kritik enbart för ändringarnas skull. En del som tar del av adaptationen kan, och gör oftast, uppfatta filmen som stramare än romanen. Delar har klippts bort och annat har lagts dit. Är regissören skicklig känner publiken att ändringarna var nödvändiga, och även i vissa fall att de ändringar som gjorts förbättrade upplevelsen. Det är förvisso sant att publiken förväntar sig en viss form av trogen återberättelse av originalet, i synnerhet om det är en hängiven skara läsare som t.ex. alla hängivna supportrar till Harry Potter böckerna. Men andra kan känna att en nyare tolkning av ett verk känns uppfriskande och fräscht. Ett exempel skulle vara de moderniseringar som gjorts på historiska verk, med filmer som den moderna tolkningen av Shakespeares *Romeo + Juliet* (1996, Baz Luhrmann) eller *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola), som är en modernare berättelse av Joseph Conrads roman *Heart of Darkness*.<sup>13</sup> I båda av dessa adaptationer har man överfört karaktärer och berättelsen till någon modernt och därmed är det förmodligen lättare för publiken att acceptera de ändringar som gjorts. Publiken förstår att man inte försökt återskapa berättelsen i detalj utan snarare tagit berättelsens essens, själva stommen runt vilken resterande händelseförlopp kretsar, och överfört detta till den nyare versionen.

## Vilket original?

”All adaptations express or address a desire to return to an ’original’ textual encounter; as such, adaptations are perhaps symptomatic of a cultural compulsion to repeat.”– Rachel Carrol<sup>14</sup>

Den traditionella bilden av hur en text, vore det en roman, ett drama eller poesi, produceras är att det har tillkommit genom en ensam persons förmåga. Även om så inte är fallet i dagens läge med bokförlag som utövar sitt inflytande över skaparens

---

<sup>12</sup> <http://publishing.about.com/od/BookPublishingGlossary/g/Movie-Tie-In.htm>

<sup>13</sup> *Heart of Darkness* av Joseph Conrad publicerades 1899

<sup>14</sup> Rachel Carrol (Editor), *Adaption in Contemporary Culture*, London 2009, s. 1.

verk i form av eventuella ändringar av diverse anledningar. En författares verk kan te sig mycket annorlunda efter publikation än det verk som ursprungligen lämnades in till förlaget. Man bearbetar verket, en del kan hävda att man förbättrar, men eftersom mycket få får ta del av den text författaren ursprungligen bedömt som färdigt är det svårt att göra någon jämförelse. En får anta att eftersom det är upp till författaren att själv avgöra ifall dessa ändringsförslag från förlaget ska aktualiseras så är det därmed författarens och endast författarens verk då denna haft sista ordet. Men man bör fråga sig vilka val författaren ställs inför när ett förlag föreslår ändringar som, om de genomförs, tillåter boken att bli publicerad. Valet är att inte bli en publicerad författare eller gå med på de ändringar som föreslagits, oavsett om författaren uppfattar dessa som en försämring av ursprungstexten. Det är trots allt författarens namn som kommer pryda verket, och det är dennas ord som format texten. När det kommer till adaptationer tillfaller det slutgiltiga ansvaret bröderna Coen eftersom det är dessa två som har, får man anta, det slutgiltiga ansvaret för vilka ändringar som blev aktuella i filmen *No Country for Old Men*.

Det är uppenbart att adaptationer existerar i relation till någon redan existerande text och vid bedömningsfrågor är det enkelt, och naturligt, att ställa dessa två verk i relation till varandra. Det är dock en intressant aspekt att de som ser filmen utan att ha läst den ursprungliga texten har en annan upplevelse än de som först läst originalet. Vice versa, de som först ser filmen för att sedan ta del av originalet kommer ha en redan konstruerad tolkning med i bagaget inför läsningen, då med filmen i minnet.

Anne Furlong skriver i sin genomarbetade essä, *"It's not quite what I had in mind": Adaption, faithfulness, and interpretation*, om det nära samband det finns mellan adaptationer och ursprungstexten. Furlongs essä behandlar främst adaptationer baserade på serieromaner men essäns bredd omfattar till stor del adaptationer i allmänhet. I den del av texten som talar om adaptation och hur trogna dessa är sitt ursprung använder hon sig av L.C. Cahir, författaren bakom boken *Literature into film*.<sup>15</sup> Furlong citerar Cahir i samband med hur man bör bemöta en adaptation baserad på ett litterärt verk: "Cahir notes that we bring "presumptions and predilections about the act of translating to our critical reception of a film...based on a literary work we have read". She urges her readers to regard the literature-based film as "a new text"

---

<sup>15</sup> Cahir, L.C. *Literature into film: Theory and Practical Approaches*



independent from its literary source."<sup>16</sup>

Till viss del har Cahir rätt i att adaptationer bör betraktas som något eget, en egen text eller ett eget verk, så att säga. Dock brukar ett kriterium vid en eventuell bedömning av adaptationer vara hur troget de speglar originalet på vilket de är baserade. Därmed blir det en komparativ bedömning. Men om man ska utgå ifrån Cahir bör man undvika en sådan jämförelse. Dock är detta mycket svårt (antagligen nästintill omöjligt) om man redan har tagit del av originalet. Läsningen av en text, eller visningen av en film, lämnar en alltid påverkad om än bara så litet och kanske även omedvetet. Blir man dessutom ombedd att göra en bedömning av adaptationen, oavsett vilka kriterier som stipulerats inför en sådan bedömning, kommer man, vill jag hävda, alltid ha tankarna hos ursprungstexten. Dessutom är det ett vanligt förekommande fenomen att en del som får ta del av adaptationen reagerar negativt eftersom man känner att filmskaparen inte gjort originalet rättvisa, publiken förväntar sig någon form av trogen hållning mot originalet.<sup>17</sup> De ändringar som gjorts, får man anta, bör kunna försvaras genom andra förklaringar än de ekonomiska, eller tidsmässiga krav som ställs på filmskapare idag.

Ett ytterligare namn som Furlong tar upp är J. Sanders, författaren till *Adaption and Appropriation*, som föreslår att "'fidelity to the original' does not constitute sufficient grounds for evaluating since 'it is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaption...take place'".<sup>18</sup> Därmed menar Sanders att vi bör uppskatta de ändringar som gjorts enbart för deras kreativa värde de tillför, om något alls. Det är inte uppenbart att ändringar, oavsett hur kreativa, tillför ett positivt värde enbart i egenskap av kreativitet. Liknande jämförelser sker i samband med uppföljare till tidigare filmer och/eller böcker, eller när man återskapar en film med en ny uppsättning skådespelare och dylikt. En är benägen att göra jämförelser med tidigare versioner. När de nyare *Star Wars*-filmerna (Episod I, II och III<sup>19</sup>) dök upp på marknaden var det endast naturligt att göra jämförelser med de tidigare filmerna. Dock är det enklare för den vanliga filmtittaren att gå miste om jämförelser på filmer som gjorts med en mycket äldre version. Exempelvis är *3:10 to Yuma* (2007, James Mangold) med Christian Bale och Russell Crowe i huvudrollerna

---

<sup>16</sup> Furlong, s. 179.

<sup>17</sup> Furlong s. 179.

<sup>18</sup> Furlong s. 180.

<sup>19</sup> Dessa släpptes 1999, 2002 samt 2005. Samtliga skrivna och regisserade av George Lucas

en moderniserad version av en 50 år äldre film med samma titel.<sup>20</sup>

John Carpenters *The Thing* (1982) är en modernisering av filmen *The Thing from Another World* (1951, Christian Nyby)<sup>21</sup> som i sin tur är baserad på novellen ”Who goes there?” av John Cambell Jr.<sup>22</sup> Yngre generationer ser de senare filmerna utan att haft god tillgång på vare sig originalfilmerna eller eventuella texter dessa var hämtade från. Därmed blir den senare utgåvan ett original för den yngre publiken och de andra, äldre filmerna, även om de ursprungligen var original, blir en andrahandsvisning som ses i jämförelse med de nyare versionerna. ”Original” blir i denna betydelsen ett flytande begrepp baserat på vilket av verken som man kommer i kontakt med först snarare än den mer införstådda innebörden; det verk som senare adaptationer baserat sitt innehåll på. Ett liknande problem förekommer gällande översättningar från ett språk till ett annat där översättarens *tolkning*, åtminstone till viss del, kommer spela in på ordvalet i den aktuella översättningen. Därmed omvandlas ”originalet” som blir översatt till översättarens tolkning av verket och detta kan ge läsaren som kommer i kontakt med översättningen som det primära verket en annorlunda upplevelse vore ”originalet” den ursprungliga upplevelsen.

Furlong är av samma åsikt gällande publikens möjligheter inför eventuella jämförelser mellan översättningar eller adaptationer och deras original. En som tagit del av ett litterärt verk samt dess översättning till ett annat språk kan nog hålla med om att ändringar gjorts. Naturligtvis är grunden densamma och detaljerna snarlika, men läsaren bör vara medveten om att översättarens tolkning hjälpt att forma översättningen.

Furlong menar att: ”Originalet” som en läsare kan hänvisa till i relation till adaptationen inte nödvändigtvis behöver vara den ursprungliga texten författaren producerat. Snarare bör det förstås att det är läsarens tolkning av denna text som hänvisas till vid en sådan eventuell jämförelse eftersom, som vi förstår, är tolkningen av ett verk en subjektiv upplevelse, i synnerhet när det kommer till litterära verk. Richard Corliss skrev i en recension<sup>23</sup> till adaptationen av *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) att “[i]f there’d been a cheapo novel called *Citizen Kane* that preceded the movie, somebody who’d read it first would have said, ‘Nice try, but it’s not MY

---

<sup>20</sup> 3:10 to Yuma från 1957 regisserades av Delmer Daves

<sup>21</sup> Den svenska titeln till Nybys film är ”Fantomen från Mars”

<sup>22</sup> *Who goes there?* Publicerades redan 1938, då under namnet Don A. Stuart

<sup>23</sup> Titeln för recensionen är ”*Watchmen* Review: (A Few) Moments of Greatness”, som avslöjar Corliss attityd

*Citizen Kane*.”<sup>24</sup> Åskådare återvänder därmed inte till originalet, den ursprungliga texten, utan snarare sin *tolkning* av det aktuella verket. Men även i efterhand, om en som läst texten senare tar del av filmen, oavsett hur trogen en sådan adaptation är, formas den ursprungliga uppfattning tidigare formats från texten.

Termen ”befläckad tolkning” indikerar den påverkan adaptationer har på publiken och bör förstås på ett sådant vis att publiken inte kan lämna sig oberörd efter att ha tagit del av någon annans tolkning av ett verk, oavsett individens attityd mot den aktuella tolkningen.<sup>25</sup> Ett liknande resonemang förs av Hutcheon som inför distinktionen ”Knowing” och ”Unknowing” för individer som tar del av adaptationen med kännedom respektive utan kännedom av ursprungsverket.<sup>26</sup> Filmskapare känner naturligtvis till att de inte kan förvänta sig att publiken känner till ursprunget och de måste därmed skapa något som samtliga åskådare kan ta till sig oavsett eventuella förkunskaper.

Hutcheon menar, helt befogat, att regissörer som utgår ifrån en text som publiken inte känner till väldigt väl har större friheter i sitt skapande eftersom, åtminstone för de flesta, betraktas filmen inte som en adaptation utan som ett nytt verk och publiken tar till sig filmen som ett sådant.<sup>27</sup>

Christopher Columbus, regissören bakom *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* (2001), påpekade att ”[p]eople would have crucified me if I hadn’t been faithful to the books”.<sup>28</sup> Columbus var mycket väl medveten om att hans uppgift bakom att överföra Harry Potter till den vita duken var enorm eftersom förväntningarna var mycket höga från publiken. Detta kan ställas i kontrast till andra regissörer som åtar sig liknande projekt, fast då med ett ursprungsverk med en liten skara läsare, något som därmed lättar på publikens förväntningar. Hutcheon förklarar distinktionen mellan ”knowing” och ”unknowing” gällande publiken och deras förväntningar inför adaptationen att ”[i]f we know the works in question, we become a knowing audience, and part of what hermeneutic theory calls our ‘horizon of expectation’ involves that adapted text.”<sup>29</sup>

De har inget att jämföra med och förväntningarna landar istället hos eventuella stora namn hos skådespelarna eller om regissören är välkänd. Publiken

---

<sup>24</sup> Furlong s. 175.

<sup>25</sup> ”Befläckad Tolkning” syftar till hur individens tolkning blir påverkad av adaptationer. Ingen officiell term

<sup>26</sup> Hutcheon s. 120.

<sup>27</sup> Hutcheon s. 121.

<sup>28</sup> Hutcheon s. 123.

<sup>29</sup> Hutcheon s. 121.

förväntar sig att dessa ska leva upp till sina namn, filmen däremot, förväntas inte leva upp till det, för publiken, okända litterära ursprunget. Mitt tidigare påstående: att åskådarna, vetande som ovetande, som tagit del av adaptationen hädanefter fått sina tolkningar påverkade, om det är till det bättre eller sämre är helt klart subjektivt, är ett resonemang som även Hutcheon konstaterar att det är ”intriguing (...) that, afterward, we often come to see the prior adapted work very differently as we compare it to the result of the adapter’s creative and interpretive act.”<sup>30</sup>

Det är intressant att åskådarna blivit påverkade av den visuella tolkningen som de tagit del av, men, som Hutcheon påpekar, huruvida detta bör betraktas som något negativt är en fråga individen får besvara. Därmed menar jag att varje person som får ta del av en ytterligare tolkning av ett verk får sin ursprungliga, subjektiva, tolkning påverkad. Är det inte tänkbart att likna en adaptation som en ensidig konversation där filmskaparen delger sin tolkning för en, förhoppningsvis, frivillig publik på samma vis som en konversation mellan två individer som talar om sina individuella tolkningar kring ett verk där de därmed påverkar varandras tolkning?

## Vems tolkning?

Tanken att återvända till “originalet” vid en eventuell jämförelse för adaptationen bör förstås i samband med individens tolkning av detta original. Det är inte det litterära verket som man jämför med, utan snarare sin uppfattning av detta verk. Furlong noterar detta och menar att:

The viewer of an adaption, who is familiar with the source text and the ”translation”, does not use the original text as the basis for comparison. Instead, he expects the interpretation of the text performed by the film to resemble *his* interpretation “ closely enough in relevant respects.”<sup>31</sup>

Publiken som får ta del av en adaptation *efter* att ha tagit del av originalet, precis som ovanstående citat indikerar, utgår ifrån *sin egen* tolkning av originalet vid en jämförelse av adaptationen. De avvikelser som gjorts kommer väcka någon form av uppmärksamhet, vare sig det är till det bättre eller sämre. Filmer kräver i regel ett screenplay som, kan man argumentera, är det första steget mot att översätta originalet från text till bild. Här sker således en första tolkning av originalet, författaren bakom manuset väljer hur man bäst tolkar och anpassar till det nya formatet. Utöver

---

<sup>30</sup> Hutcheon s. 121.

<sup>31</sup> Furlong s. 182.

manusförfattaren kommer sedan regissören som inför egna tolkningar och avgöra hur man bäst översätter manuset till bild. Hutcheon talar även om att i vissa avseenden kan det menas att skådespelarna som spelar sina roller även bör räknas in som en av de många som tolkar, kanske inte originalet, men den roll de spelar i filmatiseringen. Detta landar visserligen på hur fria tyglar skådespelarna har för sitt utförande, det är inte svårt att tänka sig att en del regissörer låter större namn inom filmbranschen tillföra sin egen stil och karaktär till skärmen.<sup>32</sup>

Problemet som uppstår gäller vems tolkning det är man får ta del av när man beskådar en adaption. Hutcheon tar upp en William Goldman som en bra referens vid just detta problem och som har gjort en träffande, och ganska komisk, beskrivning av problemet:

William Goldman sees the finished film as the studio's adaption of the editor's adaption of the director's adaption of the screenwriter's adaption of a novel that might itself be an adaption of narrative or generic conventions.<sup>33</sup>

Furlong menar dock att adaptationer är regissörens icke-spontana tolkning av ett litterärt verk. Hon talar om att läsningen av ett verk är i sig själv en tolkning av verket och personer som har tagit del av ursprungsverket som känner sig missnöjda med adaptationen menar att regissören inte till fullo förstått vad *författaren* hade för avsikt. Kort; regissörens tolkning, eller utförandet av denna tolkning, stämmer inte med åskådarens.<sup>34</sup>

Furlong föreslår en förklaring till vad det är regissören gör sig skyldig till gällande vems tolkning som används vid en eventuell bedömning av adaptationen. Ett kriterium är hur väl filmen stämmer överrens med originalet, eller läsarens tolkning av originalet, men Furlong frågar om det egentligen gäller trofasthet mot originalet? Är det inte snarare så att publiken förväntar sig att adaptationen håller sig trogen mot den tolkning läsaren för med sig efter att ha tagit del av ursprungsverket? Furlong föreslår en sådan förklaring till varför en del blir besvikna av adaptationen. Hon menar att vi bör avvisa publikens besvikelse baserat på dessa grunder; att regissörens tolkning inte sammanfaller med läsarens, utan vi bör rikta vår uppmärksamhet mot regissörens tolkning av de avsikter författaren haft med sitt verk.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Hutcheon s. 81.

<sup>33</sup> Hutcheon s. 83.

<sup>34</sup> Furlong s. 177.

<sup>35</sup> Furlong s. 184.

Men en sådan bedömning blir besvärlig eftersom vem kan säga vilken tolkning som bäst stämmer med författarens skildring? En kan alltid ta hänsyn till eventuella kommentarer från författaren själv ifall denna uttalat sig gällande adaptationen. Uppskattade författaren den nya versionen av berättelsen, eller inte, och om inte – varför? Att förlita sig på författarens eventuella åsikter gällande adaptationer på sina texter bör, anser jag, inte ligga till grund för en bedömning av adaptationen. Roland Barthes menade, som bekant, att författaren är död vid tolkningar av dennas verk, ”the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author”<sup>36</sup>. Detta appliceras även vid adaptationer av verk eftersom, har jag och andra föreslagit; dessa i själva verket är tolkningar givna av regissören (*et al.*).

## Coens tolkning av *No Country...*

### ”somethin dumbern hell”

*No Country for Old Men* kan sammanfattas som en berättelse hämtat från mångas fantasi; en man hittar en resväska full med pengar. Det finns inga vittnen, inget som kan knyta samman dig med pengarna. Llewelyn Moss är ute och jagar när han snubblar över en uppgörelse som gått snett. Några sönderskjutna bilar, ett par döda hundar och massor med lik. En person finns kvar, döende och uttrycker sin sista önskan till Moss: ”Aqua”.<sup>37</sup> Moss lämnar mannen, utan vatten, och tar tillfället i akt och börjar leta efter pengarna, som han hittar.<sup>38</sup>

Moss ligger vaken natten efter att ha hittat väskan, han bestämmer sig för att gå upp och fyller en dunk med vatten. När Carla Jean frågar vad han ska göra undviker han ett konkret svar, men läsaren och publiken till filmen kan gissa hans avsikter; han tänker göra ”somethin dumbern hell”.<sup>39</sup> Resten av berättelsen är ett resultat av Moss humana beslut att försöka uppfylla en döende mans sista enkla önskan.

Bröderna Coen har genom sina filmer ofta haft en huvudkaraktär som bedrar sig själv med ett hopp om en bättre framtid, då ofta genom pengar. Jerry Lundergaard (William H. Macy) i *Fargo* (1996) anlitar två kriminella (Peter

---

<sup>36</sup> Roland Barthes, “The Death of the Author”, i *The Norton Anthology of Theory & Criticism*, 2. Ed. General Editor. Vincent B. Leitch, London, 2010. s. 1326.

<sup>37</sup> McCarthy s. 12.

<sup>38</sup> McCarthy s. 8-19.

<sup>39</sup> McCarthy s. 24.

Stormare, Steve Buscemi) för att kidnappa hans fru. Planen är att svärfadern, som är ”real well off”<sup>40</sup> ekonomiskt kommer betala en lösensumma till de båda kidnapparna varav hälften kommer tillfalla Jerry. Naturligtvis går planen allt annat än smidigt och resultatet blir att Jerrys fru och svärfader dör och Jerry själv blir arresterad mot slutet av filmen. *Raising Arizona* (1987) innehåller ett liknande fenomen med H.I. McDunnough (Nicolas Cage) och hans fru Edwina, ’Ed’ (Holly Hunter).<sup>41</sup> De kan inte få egna barn och bestämmer sig för att kidnappa ett från en förmögen familj med fem nyfödda.

Filmen är, till skillnad från *Fargo*, en komedi och innehåller därmed inte samma tragiska resultat som övriga Coen filmer, men typiskt för Coen går det inte bra för paret McDunnough, i synnerhet inte när prisjägaren Leonard Smalls (Randall Cobb) sätter efter dem. Jason Landrum beskriver den typiska Coen protagonisten som en ”self-deluded schemer who will always sacrifice his given predicament for an elusive promise of something better.”<sup>42</sup> Det går aldrig bra för någon av Coens protagonister på ett tydligt ”brott lönar sig aldrig” sätt och H.I. sammanfattar det ganska väl när han säger ”With the benefit of hindsight, maybe it wasn’t such a good idea.”<sup>43</sup> Karaktärerna drivs av en stark missbelåtenhet över sin situation i livet och Coen ger dem något att jaga; ett hopp om en snabb väg ut och löftet om ett bättre liv.

## **Intertextualitet – O’Connor Vs. McCarthy**

Geoffrey Wagner skildrar tre sätt att förstå övergången från text till film; *transposition* – där romanen är direkt översatt till film utan några uppenbara ändringar, *commentary* – där ett verk, antingen medvetet eller omedvetet, ändrats i några avseenden, och *analogi* – som innebär en större ändring med avseende att göra ett eget, ytterligare, verk.<sup>44</sup>

Gällande Coens tolkning av *No Country for Old Men* råder det enade meningar under vilken av dessa tre termer deras adaptation bör falla. Filmkritikern A.O. Scott prisar Coens film och menar att de perfekt gestaltar det boken beskriver. Roger Ebert, en ytterligare kritiker, är av en liknande åsikt och påpekar att ”the

---

<sup>40</sup> *Fargo*, 1996, Joel Coen

<sup>41</sup> *Raising Arizona* fick den svenska titeln: *Arizona Junior*

<sup>42</sup> Jason Landrum, ”Cold-Blooded Coen Brothers: The death Drive and *No Country for Old men*” I *From Novel to Film: No Country for Old men*. Editors. Lynnea Chapman King, Rick Wallach och Jim Welsh, USA 2009, s. 210.

<sup>43</sup> ”*Raising Arizona*”, Joel Coen, 1987

<sup>44</sup> Thomas Leitch, *Film Adaptions & its Discontents*, USA 2007, s. 93.

Coens make a great film, in part, because they remain true to a great book.”<sup>45</sup>

En kan utesluta att Coens tolkning kvalificeras för att bli kallad en transposition eftersom man har gjort ändringar, även om dessa kan tyckas små vid jämförelse av andra adaptationer, men ändringar har gjorts ändå. Däremot är det möjligt, åtminstone i fallet med *No Country for Old Men*, att argumentera för att filmen gör sig skyldig att vara inspirerad av en ytterligare text, och Ryan S. Bayless tillsammans med Allen H. Redmon, hävdar i sin essä ”*Just call it*”: *Identifying Competing Narratives in the Coens’ No Country for Old Men* att denna, tidigare onämnda text, är Flannery O’Connors novell ”A Good Man is Hard to Find”.<sup>46</sup>Efter en noggrann läsning av både McCarthys roman och O’Connors novell upptäcker man att de ändringar som gjorts i filmen inte bör tillfalla Coens kreativa förmåga, utan snarare O’Connor menar man. Därmed utgår filmen från tre texter, dels McCartys, dels Coens, för att låna en fras från Hutcheon; ”repetition without replication”<sup>47</sup>, och ”A Good Man is Hard to Find”. Linda Woodson tillsammans med duon Bayless och Redmon har uppmärksammat en koppling mellan O’Connors novell och de ändringar som gjorts i Coens tolkning. Woodson skriver att Chigurh är ”readily identifiable with The Misfit” men verkar inte intresserad av att redogöra djupare för denna koppling.<sup>48</sup> Bayless och Redmon, till skillnad från Woodson, redogör tydligt att O’Connors text ”works as a key influence on the Coens’ adaption of McCarthy’s story and the one story that guides the revisions the Coens make to that story.”<sup>49</sup>

Den som är obekant med O’Connors text gör lätt misstaget att tillskriva de ändringar som gjorts i filmen åt Coen eftersom det inte ges några referenser till O’Connor i filmen, till skillnad från hänvisningen till McCarthy som avslöjas. Det är visserligen svårt för en filmskapare att ange alla eventuella referenser som kan ha inspirerat deras tolkning av en roman, dessa referenser lämnas istället åt filmvetare och litteraturkritiker att upptäcka och bearbeta. Jag var själv omedveten om den ytterligare texten inför min första visning av Coens film och antog, förmodligen som många andra gjort, att de ändringar som gjorts var ett resultat av Coens tolkning och just en repetition utan kopiering. Dock delar jag Bayless och Redmonds åsikter att influenserna från O’Connor inte går att försumma. Däremot delar jag inte deras

---

<sup>45</sup> Ryan S. Bayless och Allen H. Redmon, s. 6.

<sup>46</sup> Flannery O’Connor, “A Good Man is Hard to Find”, *A Good Man is Hard to Find*, USA 1953

<sup>47</sup> Hutcheon s. 7.

<sup>48</sup> Linda Woodson, “Materiality, Moral Responsibility, and Determinism in *No Country for Old Men*”, *From Novel to Film* s. 6.

<sup>49</sup> Ryan S. Bayless och Allen H. Redmon s. 10.



åsikter till fullo, något som kommer göras tydligare nedan. Men denna typ av intertextualitet är förmodligen mycket vanlig, och i vissa avseenden avvisas ytterligare texter som bär stora likheter med eventuella filmatiseringar enbart som inspiration. Införandet av en ytterligare text i filmen applicerar ett lager som, under ytan, tillåter Coen att bli vagare i sina karaktärers agerande än McCarty tillåter i romanen.

McCarthy har ett mer definitivt sätt som inte lämnar texten lika öppen för tolkning, något som separerar honom från O'Connor som låter läsaren reflektera över en mängd olika utfall – något som Coen applicerat i sin film. Denna vaghet ligger hos, precis som Woodson påpekar, hos likheterna mellan Chigurh och The Misfit och deras tänkbara motiv bakom sitt agerande. McCarthy avslöjar Chigurhs motiv i romanen, han återfinner pengarna Moss hittar i "that colossal goatfuck"<sup>50</sup> och återlämnar dessa till, får man förmoda, ägaren.<sup>51</sup> I romanen är därmed Chigurh motiverad, till viss del, av pengarna, eller kanske snarare uppdraget att återfinna pengarna, hellre än den vaga attityd Coen låter gestalta. Likheterna med The Misfit ligger i just detta vaga motiv som lämnas åt läsaren att försöka förklara, men, hävdar Redmon och Bayless, det är filmens Chigurh som bär sina vaga likheter med The Misfit, inte den litterära Chigurh som de inte behandlar lika tydligt.

Coen har genom införandet av den tredje texten (O'Connors) format filmen till något eget, de har valt att använda sig av två, eller möjligtvis fler, verk och har placerat "these two texts along something like a Möbius strip so that the one and the other are always occurring simultaneously."<sup>52</sup> Men om vi ska ta tillvara på O'Connors text och förstå detta i samband med filmen finns det en del scener som blir föremål för utmärkta exempel. Ett av de tydligare stegen från McCarty, och hans förmåga att avslöja mer än Coen väljer att gestalta, ligger i slutet av filmen då Carla Jean och Chigurh möts.<sup>53</sup> Chigurh har tidigare gett Moss en chans att offra sig själv i utbyte mot att Moss fru, Carla Jean, lovas att få behålla sitt liv. Moss till sitt eget, men även Carla Jeans, missöde, ligger tyvärr inne med en stor portion hybris och avböjer från ett sådant byte.

A.O. Scott ger en träffande beskrivning när han skriver att Moss "is dumb

---

<sup>50</sup> McCarthy s. 141.

<sup>51</sup> McCarthy s. 250 ff.

<sup>52</sup> Ryan S. Bayless och Allen H. Redmon s. 10.

<sup>53</sup> McCarthy s. 254 – 260.

enough to think he's smart enough to get away with taking the \$2million".<sup>54</sup> Chigurh besöker därmed Carla Jean med avsikt att mörda henne, och här skiljer sig filmen från romanen på ett sätt som pekar mot Coens influensen från O'Connor. Genom filmen, och romanen, har Chigurh valt att avgöra en del människors öden, om de ska leva eller dö, genom ett myntkast. Han erbjuder Carla Jean samma möjlighet att rädda sig själv. Coens har dock valt att inte låta Carla Jean acceptera Chigurhs myntkast, hon försöker resonera med honom, men vägrar att spela hans spel, så att säga.

Filmens Carla Jean blir i publikens ögon en starkare karaktär än McCarthys motsvarighet; Coens vägrar visa vad som händer och lämnar hennes öde öppet för publikens fantasi att tolka. Dock ger de åskådarna en vag ledtråd genom att låta Chigurh, när han kliver ur huset, inspektera sulorna på sina skor. Det är tydligt genom filmens gång att Chigurh ogärna kommer i kontakt med blod, och en kan anta att det är just blodet efter Carla Jeans mord som han tittar efter under sina skor. Men detta är enbart en tolkning. McCarthy däremot avslöjar att hon förlorar myntkastet och att Chigurh skjuter henne.<sup>55</sup> Läsarna av romanen kan lätt påpeka detta efter filmens slut och därmed upplysa andra som inte läst texten. Men här utgår man ifrån att Coens försöker vara trogna romanen och att, även i filmen, blir Carla Jean skjuten. Men jag vill hävda att Coens inte bör bli föremål för den typen av enkel analys och att en tolkning som utgår från boken inte bör tillämpas på filmen. Läsaren kan mycket väl finna ro i att känna till vad som händer i romanen, men detta gör inte tolkningen att Carla Jean dör även i filmen, mer korrekt. För att en sådan tolkning ska anses bära vikt bör man därmed även gå med på att Coen i övriga anseenden försökt, så gott det går, att hålla sig trogna den ursprungliga texten. Men en kan då undra varför de inte tillåter sin publik att få ta del av vad som händer med Carla Jean.

Ytterligare exempel som Redmon och Bayless menar resonerar väl med O'Connors text är en scen i filmen där Chigurh skjuter sin, får man anta, arbetsgivare. Coen har placerat en ytterligare karaktär i rummet där mordet begås, någon som inte finns i McCarthys roman.<sup>56</sup> Mannen blir vittne till Chigurhs mord och undrar ifall hansjälva står på tur för att bli skjuten. Chigurh, som svar på mannens fråga ifall han står på tur, frågar enbart mannen, något kryptiskt; "That depends. Do

---

<sup>54</sup> A.O. Scott, "He Found a Bundle of Money, and Now There's Hell to Pay," *The New York Times*, 2007-11-9.

<sup>55</sup> McCarthy s. 258 ff.

<sup>56</sup> McCarthy s. 198 ff.

you see me?”.<sup>57</sup> Coens har valt att inte avslöja vad som sker härnäst, och situationen påminner om hur man valt att lämna Carla Jeans öde öppet för tolkning. Bayless och Redmon menar dock att situationen är enklare att belysa om man läst O’Connors text där The Misfit berättar för The Grandmother att ”it would have been better for all of you, if you hadn’t reckernized me”, ett uttalande som innebär hennes död.<sup>58</sup> Men åter igen låter Coens publiken själva bilda sig en uppfattning om vad det är som sker utanför kamerans vy.

Själv vill jag hävda att mina amerikanska motsvarigheter, Bayless och Redmon, överskattar O’Connors influenser i filmen. Det finns likheter, men de som den amerikanska duon belyser är långsökta. Situationen med Carla Jeans möte med Chigurh resonerar bättre med The Grandmother och hennes möte med den namnlösa The Misfit. De båda kvinnorna försöker åberopa den humana sidan hos sina bödlar, något som även sker i McCarthys skildring av händelsen. Både Carla Jean och The Grandmother talar om Gud i något sammanhang, i O’Connors novell utbrister The Grandmother: “Jesus!” the old lady cried. “You’ve got good blood! I know you wouldn’t shoot a lady! (...) Pray! Jesus, you ought not to shoot a lady”<sup>59</sup>

Carla Jean har en liknande uppmaning, men talar istället om att Gud inte hade velat att hon vågade sitt liv på att singla slant. Men det är hos Chigurh och The Misfit som likheterna mellan de tre verken blir som mest framträdande. De talar båda till sina offer med en kylig rationalitet som verkar bortom situationen eller det dåd de är i stånd att göra. Chigurh rationaliserar sin mörka determinism och försöker, antagligen helt uppriktigt, få Carla Jean att acceptera sitt öde, som han menar blev avslutat i samma stund som han kom in i hennes liv.

When I came into your life your life was over. It had a beginning, a middle and an end. This is the end. You can say that things could have turned out differently. That they could have been some other way. But what does that mean? They are not some other way.<sup>60</sup>

Chigurh har en liknande konversation med Carson Wells (Woody Harrelson) och försöker rationalisera för Wells varför han, i princip, tänker göra vad han ska göra.

---

<sup>57</sup> Filmen *No Country For Old Men*

<sup>58</sup> O’Connor s. 127.

<sup>59</sup> O’Connor s. 28.

<sup>60</sup> McCarthy s. 260.

You need to compose yourself. If you don't respect me what must you think of yourself? Look at where you are. (...) You've been giving up things for years to get here. (...) How does a man decide in what order to abandon his life?<sup>61</sup>

Chigurh har här ett vapen riktat mot Wells och har för avsikt att, oavsett vad Wells säger eller gör, skjuta honom för eller senare. Situationen i filmen är identisk bortsett från att delar av dialogen klippts bort, men Chigurh försöker, även här, resonera med Wells så han ska acceptera sitt öde. De likheter som tagits upp mellan Coens tolkning och O'Connors novell gällande Chigurh och The Misfit, vågar jag hävda, kan lika gärna appliceras på McCarthys roman, något som Bayless och Redmon verkar ignorera. För dem är det filmen *No Country for Old Men* och O'Connors text som bär likheterna. O'Connor fick texten publicerad redan 1953, McCarthys roman publicerades 2005, så är det inte lika möjligt att de likheter som finns mellan de båda verken snarare ligger hos McCarthy än hos Coens? Jag saknar källor som stödjer mitt påstående, men chanserna att McCarthy tagit del av O'Connors text och blivit inspirerad är lika goda som att Coens blivit inspirerade. De exempel som Bayless och Redmon lägger fram, de som jag inte avvisar som långsökta, appliceras på både filmen och romanen. Därmed, om det finns ett samband börjar detta redan i romanen, inte i filmen.

## Sheriff Bell

Ed Tom Bell är utan tvekan den karaktär i romanen som har mest substans. McCarthy inleder varje kapitel med en kursiverad text som helt berättas av Bell genom sitt eget perspektiv. Bells berättande berör till viss del händelserna som utspelar sig genom romanen och tillägger därmed sitt eget perspektiv på händelseförloppet, ett perspektiv som de övriga karaktärerna inte unnas; Bell är ensam om att ha en egen röst och som läsare är det uppenbart att Bells tankar är ett stort ämne för romanens budskap.

Även titeln; *No Country for Old Men* syftar på Bell som, genom sina observationer, berättar om ett land som han inte längre kan förstå. Coens tillåter Bell en viss form av svängrum för att delge sina funderingar kring sin bild av omvärlden, men detta sker i hastiga och, tyvärr, dåligt centrerade dialoger som, för den enklare filmtittaren, kan uppfattas som utfyllnad. Bell känner sig överflödigt och mot slutet av

---

<sup>61</sup> McCarthy s. 177 f.

filmen/romanen kulminerar detta i att han erkänner sig besegrad och drar sig tillbaka som sheriff. Leo Braudy har, i sin essä *Whose Country?* dragit liknande slutsatser, att det är romanens titel som pekar mot just Bell.<sup>62</sup> Titeln, som är hämtad från dikten ”Sailing to Byzantium” av W.B. Yeats, är budskapet att de äldre bör lämna landet och bege sig till en plats där de uppskattas för sin vishet, där de kan finna en plats att vara behövd och därmed nödvändig.<sup>63</sup> Detta är kärnan i Bells karaktär eftersom han är oförmögen att tillföra något, eller förhindra något, från att ske; han lyckas varken rädda livet på Moss eller Carla Jean och misslyckas med att gripa Chigurh.

## **Bell, från roman till film**

Hur Bell gestaltas i Coens adaption skiljer sig, vill jag mena, avsevärt från hur han beskrivs genom romanen. Man har valt att inte skildra hans erfarenheter från andra världskriget, en mycket viktig aspekt för att förstå Bells motiv och drivkraft bakom hans agerande gentemot den situation som berättelsen roterar. Filmen klarar sig bra även utan denna bakgrund och som åskådare saknar man inget om man inte läst romanen innan man ser filmen. Dock blir effekten att Bell som karaktär känns onödigt platt och saknar, åtminstone till viss del, substans som McCarthy gett honom i sin roman. Att man valt bort dessa delar är förmodligen för att Coen valt att lägga fokus på det primära händelseförloppet; kampen mellan Moss och Chigurh och då degraderat Bell till en biroll. Snarare än att ge Bell den roll han har i romanen eller ge honom det utrymme gällande hans subjektiva reflektioner har Coen vävt in dessa i diverse dialoger genom filmen. Här talar han då inte direkt till åskådaren, så som han gör till läsaren i romanen, utan det blir en blandning av monologer och dialoger där Bell får sitt utrymme. Förvisso inleds filmen med Tommy Lee Jones röst som berättare, men det är enbart i de första minuterna han får en sådan monolog. Talet lånar fritt från McCarthys roman och det är enbart den sista meningen som Coen skrivit om helt.

After admitting he [Bell] does not know what to make of the violent modern world in front of him, the cinematic Bell confess that he does not want to “go out and meet something [he] don’t understand. In the novel, Bell follows this statement with a confession: “I won’t do that”<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Leo Braudy, “Whose Country?”, *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 4 s. 10.

<sup>63</sup> ”Sailing to Byzantium” är en dikt av William Butler Yeats, först publicerad 1928

<sup>64</sup> Ryan S. Bayless och Allen H. Redmon s. 9.

Här får man veta att Bell är bestämd när det kommer till vad han är beredd att göra, eller inte göra, "Man would have to put his soul at hazard"<sup>65</sup>, berättar han. Därmed får man veta att Bell inte tänker göra något för att äventyra hans själ, en kan anta att han talar om sitt samvete, från början av romanen. Coens Bell, däremot, är mer öppen för tolkning och uttrycker sig tvetydigt, "The cinematic Bell claims that to go out and meet something one does not understand requires one to say: 'O.K. I'll be part of this world.'" <sup>66</sup>

Vid en första anblick kan skillnaden mellan de två olika Bell verka minimal, om ens någon alls. Men Coen har tagit ett stort och dessutom viktigt steg bort från romanens Bell, han har gått från att vara bestämd till något oklar, Bells avsikter är inledningsvis otydliga. Romanen pekar till viss del redan mot Bells avsikter att sluta som Sheriff, även om Bell inte är medveten om omständigheterna från början har han redan för avsikt att inte göra något som befläckar hans själ, eller samvete. Coens val att ändra Bells karaktär till en något obestämd gör honom till en person som står inför sitt fall i början av filmen och det är händelserna som skildras genom filmen som slutligen får honom att ge upp.

Bell may decide to be part of the world; he may not. Either way, the Coens' subtle shift at the beginning of the film encourages viewers to hope from the start that Bell may, eventually, decide to be part of his world, which in turn, shifts one's orientation to the film. <sup>67</sup>

Bells karaktärsskifte är inte enbart ett sätt för Coen att skära bort överflödiga bitar från boken och därmed få filmens längd att vara anpassad för en, inom ramarna, typisk filmlängd. Coen har valt att anpassa Bell för att bättre passa deras tolkning av McCarthys roman eller snarare deras fokus hellre än tolkning, har lagts vid Moss. Inte för att Moss tillåts större utrymme för tolkning genom filmen än någon av de andra karaktärerna, förutom Chigurh. Dock har Coens fokus hos Moss, som drivkraften, eller snarare den som undviker drivkraften – Chigurh, som driver Moss framför sig med Bell alltid bakom händelseförloppet, enbart en åskådare av de spillror Chigurs handlingar efterlämnar ändrat hela perspektivet hos berättelsen.

Det kanske största steg Coens gjort angående Bell är, som tidigare påpekat, att man valt bort stora delar av hans reflektioner, men även ändrat stora delar hos

---

<sup>65</sup> McCarthy s. 4.

<sup>66</sup> Ryan S. Bayless och Allen H. Redmon s. 9.

<sup>67</sup> Ryan S. Bayless och Allen H. Redmon s. 9.

Bells konversation med "Uncle Ellis", i filmen gestaltad av Barry Corbin.<sup>68</sup> Detta är en av filmens mest avslöjande scener gällande Bell och tillsammans med slutscenen som avslutas med att Bell berättar som två drömmar han haft för sin fru får publiken inte mycket större chans att lära känna Bell på djupet. McCarthy har däremot låtit Ellis bli föremål för en sorts fadersfigur för Bell, någon som Bell, på nästan ett religiöst sätt, bekänner sina synder han känner ånger för. Han förklarar för Ellis hur det verkligen låg till gällande hur han blev tilldelad en tapperhetsmedalj under andra världskriget. Bell tillsammans med de män han tjänstgjorde med blev överfallna av tyska soldater, alla utom Bell blev sårade. När det blev natt beslutade Bell sig för att det var bättre att fly än illa fäkta och därmed övergav han sina sårade vänner.

You left your buddies behind.  
Yeah.  
You didn't have no choice.  
I had a choice. I could of stayed.  
You couldnt of helped em.<sup>69</sup>

Ellis försöker förklara för Bell att han är för hård mot sig själv. Men ämnet för hela konversationen ligger i hur Bell jämför sig själv med sin far som han menar hade "set there till hell froze over and then stayed a while on the ice".<sup>70</sup>

Coens har valt att inte gestalta Bells upplevelser, eller hans plågade samvete, från kriget eller hur han strävar efter att leva upp till sin far. Detta leder publiken till filmen att gå miste om varför Bell är så angelägen om att hålla Moss och Carla Jean vid liv; han försöker ställa tillrätta det som han tycker sig vara skyldig till i kriget genom att överge sina kamrater. McCarthys Bell är en plågad man som, redan från sin ungdom, är demoraliserad. Coens, däremot, väljer att låta Bell vara en äldre man som genom filmen blir besegrad eftersom han var oförmögen att förhindra Moss och Carla Jeans död. Detta är en avsevärd skillnad och lämnar publiken med vilt skilda tolkningar, de som enbart läst romanen och de som enbart sett filmen.

## Avslutande Diskussion

Det finns en åtråvärd tanke i att se en roman man uppskattar överförd till den vita duken, oavsett om man i efterhand bedömer adaptationen som lyckad eller misslyckad.

---

<sup>68</sup> McCarthy s. 269.

<sup>69</sup> McCarthy s. 277.

<sup>70</sup> McCarthy s. 279.

Lyckas regissören väl med sitt arbete och därmed tillfredställer både den vetande och ovetande publiken, dessutom även kritikerna, så introducerar man kanske den ovetande publiken till ursprungsverket. Den vetande publiken kan tryggt lämna biografen, tillfredsställda att deras tolkning, åtminstone i större drag, överrensstämmer med regissörens och det är en trygg känsla att man har samma uppfattning om något som delas med en större, mer officiell, person. Blir adaptationen däremot ett fiasko, antingen genom att inte vara tillräckligt trogen originalet och därmed inte leva upp till de förväntningar den vetande publiken har, som tidigare nämnt, deras "horizon of expectation", kan publiken tryggt lämna filmen bakom sig och återvända till sina texter. Den ovetande publikens förväntningar är förvisso inte i samma omfattning som den vetande, men om regissören varit oskicklig i sin adaptation och lämnat för stora luckor i sin tolkning som en ovetande person omöjligt kan förväntas fylla utan hänvisning till originalet kan detta leda till att publiken letar fram ursprungsverket för att därmed täppa igen de luckorna.

Mitt intresse för adaptationer, som förhoppningsvis min text belyst, ligger i hur individens tolkning av ett verk kan komma att påverkas av en adaptation. Eftersom jag själv har tagit del av många filmatiseringar genom min tid, ibland utan att först ha läst originalet, ibland efter, så vet jag att följande läsningar har blivit påverkade och jag vågar hävda att ingen kan ärligt hävda att man tar del av en adaptation utan att detta sedermera påverkar den inre bild, eller tolkning, man haft av ursprunget. Ibland blir det till det bättre, ibland till det sämre. En del har säkert läst en roman och, under läsningen, undrat hur en eventuell film skulle te sig om den var baserad på den aktuella romanen. En del texter, skulle jag vilja hävda, är omöjliga att överföra till den vita duken eftersom det inte alltid handlar om ett skeende i texter, utan snarare om hur man överför den känslan en del texter inger.

I samband med Cormac McCartys roman och Coens tolkning av denna är det lätt att ta till sig deras version eftersom den är mycket trogen originalet. De ändringar som gjorts tillför sin egen charm snarare än förstör och där McCarthys språk kommer tillkorta har Coen tillfört sin egen på ett sätt som förvisso är olikt dem, men uppfriskande – i synnerhet för de som hade läst McCarthys roman innan de såg filmen. Coen är inte ensamma om att ha tagit sig an en filmatisering av en av McCarthys böcker; två år efter deras *No Country for Old Men* lanserades hade *The Road* (2009, av John Hillcoat) premiär. Huruvida Hillcoats tolkning av *The Road* överträffar Coens tolkning av *No Country for Old Men* var inte ett ämne för denna



text, dock är det spännande att se hur dessa adaptationer tillåter en bredare publik upptäcka McCarthys romaner. Det är antagligen den största effekt adaptationer har gällande publikens intag av berättelser, litterära verk som blir presenterade på den vita duken får tillgång till en större publik. Detta leder i sin tur till en ökad försäljning av litteratur, och naturligtvis, en ökad läsarbredd hos befolkningen. Jag har däremot försökt demonstrera hur publikens tolkningar, i synnerhet för den delen av publiken som tar del av det litterära ursprunget som ett andrahandsverk, är infekterade av adaptationen. Detta låter kanske som något negativt och orättvist, men situationen fungerar även åt andra hållet. De som läst ursprungstexten är då också redan påverkade av detta när de sedan tar del av adaptationen och deras förväntningshorisont, för att använda rätt terminologi, är bredare än den del av publiken som inte känner till originalet.

Jag hade för avsikt att ta reda på publikens påverkan av adaptationer och hur dessa, för den delen av publiken som inte tagit del av ursprungstexten, skulle kunna bli föremål för att därmed verka som ett original för publiken. Originalet i den bemärkelsen är det verk som individen identifierar som det primära verket för senare jämförelse, även om personen intellektuellt sett förstår att texten existerade först; tar man del av en adaptation först blir detta föremål för ett ursprung hos individen. Huruvida detta är ett problem inom den litterära kulturen är ett ämne för diskussion. Vi har säkert alla, vid ett eller annat tillfälle tagit del av en adaptation för att sedan läsa ursprunget så individen kan själv relatera till situationen angående diskussionen jag försökt föra gällande frågan om ursprung och original. Filmer får oss att ta del av berättelser, en del går vidare och läser ursprunget enbart för att de uppskattade filmen. Detta, oavsett deras påverkade tolkning, kan inte vara, i mina ögon, föremål för klander.

Som avslut tänkte jag berätta en liten anekdot. En sommar för några år sedan hade jag ett utbyte av litteratur med en arbetskamrat. Jag tog med mig romaner som, i mina ögon, var föremål för läsning och han gjorde detsamma. En dag hade han med sig boken *Fight Club* varpå jag, något häpet, undrade: ”Fanns det en bok?”.

# Källhänvisning

## Artiklar

Anne Furlong, "It's not quite what I had in mind': Adaption, faithfulness, and interpretation", *Journal of Literary Semantics*, 2012; Vol. 41 Issue 2

Ryan S. Bayless och Allen H. Redmon "Just call it': Identifying Competing Narratives in the Coens' *No Country for old men*", *Literature Film Quarterly*; 2013; Vol. 41, Issue 1

A.O. Scott, "He Found a Bundle of Money, and Now There's Hell to Pay", *The New York Times*, 2007-11-9.

Leo Braudy, "Whose Country?", *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 4

## Texter i antalogier

Rachel Carrol (Editor), *Adaption in Contemporary Culture*, London 2009

Roland Barthes, "The Death of the Author", i *The Norton Anthology of Theory & Criticism*, 2. Ed. General Editor. Vincent B. Leitch, London, 2010

Jason Landrum, "Cold-Blooded Coen Brothers: The death Drive and *No Country for Old men*" i *From Novel to Film: No Country for Old men*. Editors. Lynnea Chapman King, Rick Wallach och Jim Welsh, USA 2009

Linda Woodson, "Materiality, Moral Responsibility, and Determinism in *No Country for Old Men*", i *From Novel to Film: No Country for Old men*. Editors. Lynnea Chapman King, Rick Wallach och Jim Welsh, USA 2009

## Böcker (Primära)

Chuck Palahniuk, *Fight Club*, London 2006

Cormac McCarthy, *No Country for Old Men*, London 2010

Linda Hutcheon, *A Theory of Adaption*, New York 2006

Thomas Leitch, *Film Adaptions & its Discontents*, USA 2007

Flannery O'Connor, "A Good Man is Hard to Find", *A Good Man is Hard to Find*, USA 1953

### **Böcker (Sekundära)**

Alan Glynn, *The Dark Fields* (nu *Limitless*), London 2002

Isaac Asimov, *Jag, Robot*, Stockholm 2005

John W. Campbell, "Who Goes There?", London 2010

Mario Puzo, *Gudfadern*, Stockholm 2011

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, London 2007

### **Film**

*No Country for Old Men*, Paramount Vintage, USA, 2007, Joel Coen och Ethan Coen (producent, manusförfattare och regissörer). Musik av Carter Burwell. Fotograf: Roger Deakins. Javier Bardem (Anton Chigurh), Josh Brolin (Llewelyn Moss) och Tommy Lee Jones (Ed Tom Bell)

### **Internetlänk**

<http://publishing.about.com/od/BookPublishingGlossary/g/Movie-Tie-In.htm>