



UPPSALA
UNIVERSITET

Pyramid och mosaik

En jämförande adaptionanalys av den narrativa strukturen
mellan romanen *Cloud Atlas* och dess filmatisering

Ludvig Arrhénborg

Ämne: Litteraturvetenskap

Nivå: C

Poäng: 15 hp

Ventilerad: VT 2016

Handledare: Annie Linnéa Mattsson

Examinator: Margaretha Fahlgren

Litteraturvetenskapliga institutionen

Uppsatser inom litteraturvetenskap

Innehåll

1. Introduktion	2
1.1 Syfte och frågeställning	3
1.2 Metod och teori	3
1.2.1 Adaptionanalytisk teori	3
1.2.2 Narratologisk metod	5
1.3 Tidigare forskning	7
1.4 Referat av romanen	8
1.5 Disposition	9
2. Analys	10
2.1 Filmens inledning: En introduktion till Cloud Atlas olika narrativ och karaktärer ..	10
2.2 Tematik genom narrativ	14
2.2.1 Déjà vu	15
2.2.2 Det simultana narrativet	16
2.3 Det visuella narrativet	18
2.3.1 Den osynliga berättaren och publiken	20
2.4 Intertextualitet	21
3. Slutdiskussion	25
4. Sammanfattning	27
5. Litteraturlista	29

1. Introduktion

År 2009, fem år efter att David Mitchell gett ut sin tredje roman *Cloud Atlas*, möter han filmregissörerna Lana och Lilly Wachowski. Deras läsning av romanen – bestående av sex till synes separata handlingar berättade i en säregen struktur med varvade halva berättelser – hade gjort dem mycket imponerad av Mitchells författarskap, samt väckt deras intresse att adaptera detta verk till ett filmmanus.¹ Efter att Mitchell gett dem rättigheterna till filmen gick Wachowski-syskonen ihop med Tom Tykwer som medförfattare och regissörer.² År 2012 lanserades filmatiseringen *Cloud Atlas*.

David Mitchell har påpekat att han själv ansåg sin roman omöjlig att adaptera för film. Romanens sex parallella historier utspelar sig under olika tidsepoker, med olika karaktärer och olika handlingar. Mitchell har dessutom valt att behandla dessa historier i *pyramidform*, vilket i denna roman innebär att varje narrativ efter hälften avbryts av sin efterföljare. Detta format fortsätter fram till det att den sista, oavbrutna handlingens når sitt slut, varefter läsaren återvänder till de tidigare narrativen i omvänd kronologisk ordning. Mitchell menar i sin artikel "Translating 'Cloud Atlas' Into the Language of Film" att han hade "halvrätt" i att romanen inte gick att adaptera till film:

This "there-and-back" structure always struck me as unfilmable, which is why I believed that "Cloud Atlas" would never be made into a movie. I was half right. It has now been adapted for the screen, but as a sort of pointillist mosaic: We stay in each of the six worlds just long enough for the hook to be sunk in, and from then on the film darts from world to world at the speed of a plate-spinner, revisiting each narrative for long enough to propel it forward.³

Mitchell menar att romanen såsom han skrivit den förmodligen inte kan filmatiseras i sin befintliga form, men att den kunnat tolkas i ett filmanpassat format genom kreativiteten hos Tykwer och Wachowski. Dessa tre manusförfattare tillika regissörer för filmen valde att behålla känslan som Mitchells oavslutade handlingar medförde genom att skapa en *filmmosaik*, där de sex historiernas handlingar blandas samman för att lämnas oavslutade och återvändande precis som de gör i romanen. *Cloud Atlas* blir på detta vis två separata verk med stora likheter, men dess egenartade uppbyggnad med olika narrativ skapar olika möjligheter i adaptationen ifrån roman till film, i litterär och visuell form. Adaptationen presenterar således ett utrymme att jämföra den narratologiska uppbyggnaden i respektive verk. Jag kommer i denna uppsats undersöka vad Tykwer och Wachowski kunnat tillföra,

¹ Alexander Hemon, "Beyond The Matrix", *The New Yorker*, 10 september 2012, <http://www.newyorker.com/magazine/2012/09/10/beyond-the-matrix>.

² Lana och Lilly Wachowski refereras härnäst till som *Wachowski* i singularform.

³ Mitchell, David, "Translating 'Cloud Atlas' Into the Language of Film", *The Wall Street Journal*, 19 oktober 2012, <http://www.wsj.com/articles/SB10000872396390443675404578060870111158076>.

och hur de behövt förändra, de olika narrativen och dess relation till varandra i adaptationen till film. Hur har den *pyramid* som utgör romanen förändrats när den brutits ned till den *mosaik* som är dess filmatisering?

1.1 Syfte och frågeställning

Det huvudsakliga syftet med denna uppsats är att utforska hur dessa två verk tar sina kreativa uttryck i den narrativa utformningen utifrån dess medium, och hur dess säregna skiften i berättarperspektiv skapar nya möjligheter att förmedla handling och tematik. Jag svarar på följande frågeställningar:

- Vad tillför Tykwer och Wachowski till handlingen och narrativet i adaptationen ifrån roman till film? Vilka begränsningar har de behövt ställas inför, och hur påverkar dessa adaptationen?
- Hur har Mitchell valt att använda sitt narrativ i respektive handling? På vilka sätt har det påverkat de teman som romanen presenterar, och hur fungerar dessa narrativ i jämförelse med filmens fabula?

Linda Hutcheon skriver att: ”In the process of dramatization, there is inevitably a certain amount of re-accentuation and refocusing of themes, characters and plot”.⁴

Det är med grund ur denna adaptationsteori som mitt syfte med denna uppsats är att fokusera på hur i första hand förändringarna i narrativ och berättarperspektiv i adaptationen av *Cloud Atlas* leder till en omfokusering av verkets teman, persongalleri och handling. Tykwer och Wachowski har, i sin omformulering och omfokusering, skapat stora skillnader i såväl fabula som tempus, och skapat en adaptation som hedrar originalverket samtidigt som det effektivt kunnat använda filmmediet för att förändra det till ett helt nytt verk.

1.2 Metod och teori

1.2.1 Adaptionsanalytisk teori

Denna uppsats är alltså en adaptionsanalys – en studieform som för *A Theory of Adaptation* av Linda Hutcheon marknadsförs: ”Adaptation has always been a central mode of storytelling and deserves to be studied in all its breadth and range as both a process of creation and

⁴ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, s. 40, Taylor & Francis Group, New York, 2006.

reception, and as a product itself”.⁵ Hutcheon, i sin avhandling, presenterar teorin att denna *process of creation* är att både (åter)tolka och (åter)skapa ett föregående verk, och jag fokuserar på hur denna ”process of creation” påverkat adaptationen av *Cloud Atlas* från roman till film.⁶ En adaptation kan enligt Hutcheons teori beskrivas på följande 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.

Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.⁷

Tykwer och Wachowskis adaptation av *Cloud Atlas* kan appliceras på alla dessa punkter, och jag redogör i denna komparativa uppsats för hur den såväl har en intertextuell relation till sin ursprungsroman samt skapar en egen palimpsest ur dess ursprung. ”With adaptations, we seem to desire the repetition as much as the change”⁸ fortsätter Hutcheon, och skriver sedan:

The separate units of the story (or the fabula) can also be transmediated. [...] But they may well change—often radically—in the process of adaptation, and not only (but most obviously) in terms of their plot ordering. Pacing can be transformed, time compressed or expanded. Shifts in the focalization or point of view of the adapted story may lead to major differences.⁹

Då denna adaptationsanalys huvudsakligen utforskar filmen *Cloud Atlas* narrativ i jämförelse med romanen med samma namn använder jag mig också av tidigare teorier om de narrativa skillnaderna mellan film och roman. Där använder jag mig i huvudsak av Karl Kroebers teorier i *Make Believe in Film and Fiction* och Jan Alber samt Monika Fluderniks texter i deras uppsatssamling *Postclassical Narratology* för att utforska filmens förhållande till det narrativa, till publiken och till hur filmen bör tolkas. Kroeber kommenterar:

First we literally witness, then from what we witness we conjecture, and it is through conjecturing that our imagination comes into play. In reading a novel, to the contrary, we begin by imagining. The ‘sensations’ we experience in reading are all imagined, never actual. [...] This difference helps to explain why direct narrative sequentiality in movies tend to be more important than direct narrative sequences in novels. [...] It is fair if surprising, then, to judge that narrative in its simplest sense may be more important in movies than in novels.¹⁰

Medan Kroebers teori kan appliceras på många verk, romaner såväl som filmer, anser jag att hans teori är svårare att applicera på *Cloud Atlas*. Medan filmatiseringen, likt alla filmer, tillförlitar sig på det visuella mediet, och publikens förmåga att just skapa sig en förväntan

⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, baksidestext, Taylor & Francis Group, New York, 2006.

⁶ Ibid., s. 8.

⁷ Ibid., s. 8-9.

⁸ Ibid., s 9.

⁹ Ibid., s. 11.

¹⁰ Karl Kroeber, “Inside and Outside Somebody Else’s Fantasy”, *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs Verbal Storytelling*, s. 37, Palgrave Macmillan, New York, 2006.

utifrån vad vi bevittnar, byggs vår fantasi upp annorlunda när vi föreställer oss narrativets handling i samma takt som den presenteras för oss vid läsning. Tykwer och Wachowski har däremot valt att i sin adaption utmana detta fenomen till så stor grad som möjligt, där handlingen inte alltid presenteras i första hand ur det visuella mediet, utan också ifrån det auditiva, eller genom att skapa uttryck genom den stämning som uppstår när ett narrativ sätts i kontrast med ett annat. Likaså utmanar de Kroebers teori om att den narrativa berättarföljden, fabulan, är mer direkt och kronologiskt framförd i filmer än romaner: narrativet är medvetet mer komplicerat i filmatiseringen där publiken ständigt får exponeras till en delhandling bara i tillräckligt lång tid för att etablera dess handling och utveckling innan fokusen skiftar till en annan delhandling och cykeln fortsätter.

Romanen *Cloud Atlas* har istället en betydligt mer direkt relation till sin fabula, där alla delhandlingar presenteras ur ett kronologiskt perspektiv och med enbart ett avbrott per varje narrativ. Jag fortsätter under uppsatsen applicera *Cloud Atlas* på Kroebers teorier för att undersöka hur Tykwer och Wachowski använder sig av filmmediet – och bryter dess förutfattade meningar om relationen till sitt originalverk – för att kunna berätta en handling olik vad någon annan film tidigare gjort.

1.2.2 Narratologisk metod

I mitt val att fokusera på de olika berättelsernas narrativ använder jag mig av Gérard Genette, och de narratologiska begrepp han introducerar i *Narrative Discourse: An Essay in Method* och *Narrative Discourse Revisited*.¹¹ Genette presenterar de uttryck jag kommer att använda mig av som följande:

I propose [...] to use the word *story* for the signified or narrative content [...], to use the word *narrative* for the signifier, statement, discourse of narrative text itself, and to use the word *narrating* for the producing narrative action and, by extension, the whole of the real or fictional situation in which that action takes place.¹²

Handlingen, i det här fallet, blir innehållet i filmen som sammanslaget bildar en helhet, vilken i sin tur innehåller sex olika *narrativ* vilka är skapade av olika sorters *berättanden*. Genette fortsätter:

Story and narrating exist for me only by means of the intermediary of the narrative. But reciprocally the narrative (the narrated discourse) can only be such to the extent that it tells a story, without which it would not be narrative [...] and to the extent that it is uttered by

¹¹ Jag har använt mig av de engelska utgåvorna, utgivna år 1980 samt 1990, i översättning av Jane E. Lewin.

¹² Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1972), eng. övers. Jane E. Lewin, s. 27, Ithaca, New York, 1980.

someone, without witch [...] it would not in itself be a discourse. As narrative, it lives by its relationship to the narrating that utters it. Analysis of narrative discourse will thus be for me, essentially, a study of the relationships between narrative and story, between narrative and narrating and (to the extent that they are inscribed in the narrative discourse) between story and narrating.¹³

Genettes narrativa diskursanalys är alltså vad han refererar till som studerandet av relationen mellan narrativet och handlingen, mellan narrativet och berättandet, samt slutligen, mellan handlingen och berättandet. Med hjälp av denna analytiska teori jämför jag detsamma i Tykwer och Wachowskis filmatisering *Cloud Atlas* för att identifiera dess säregna struktur, och hur den har använts för att kunna skapa handlingen i sin helhet. Genette menar att kombinationen av dessa uttryck utgör *den narrativa rösten*,¹⁴ och jag analyserar, genom *Cloud Atlas*, huruvida denna röst lättare kan presenteras för- och förstås av en filmpublik än den kan för en romans läsare.

Genettes teori är grundad i Boris Tomaševskij's uttryck *fabula* och *sujet*, där *fabula* motsvarar den kronologiska sekvensen som narrativets händelser sker i, och *sujet* motsvarar hur dessa händelser presenteras.¹⁵ Šklovskij har sammanfattat det: "In short, the *fabula* is that 'which really was', the *sujet* that 'how the reader has learnt about it'".¹⁶ Dessa begrepp är liksom Genettes aktuella i denna uppsats, då jag redogör för hur Tykwer och Wachowski har byggt sin filmatisering *Cloud Atlas* på – och utmanat – föreställandet av en kronologisk ordning, och på det sätt som en tidsuppfattning skapas i deras handling och hur den skiljer sig ifrån romanen, där handlingen presenteras i en tydligare *fabula*.¹⁷

Genette introducerar *fokalisering* som ett verktyg för läsaren att identifiera berättarens information jämt mot läsarens egen, om texten presenteras utifrån en berättarens synvinkel så är denne "allvetande", och *intern*:

The instrument of this possible selection is a *situated focus*, a sort of information-conveying pipe that allows passage only of information that is authorized by the situation. [...] In internal focalization, the focus coincides with a character, who then becomes the fictive 'subject' of all the perceptions, including those that concern himself as object.¹⁸

Genette beskriver dess motsats, den *externa* fokaliseringen, på följande sätt:

¹³ Ibid., s. 29.

¹⁴ Ibid., s. 32.

¹⁵ Boris Tomaševskij, "Thematics", *Russian Formalist Criticism* (red. Lemon, L. T; Reis, M. J.), University of Nebraska Press, Lincoln, 1965.

¹⁶ Viktor Šklovskij, *Theory of Prose* (1925), s. 137, eng. övers. Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, Elmwood Park, 1991.

¹⁷ Se en tabell över romanens *fabula* på sida 9.

¹⁸ Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited* (1983), s. 74, eng. övers. Jane E. Lewin, Ithaca, New York, 1990.

In external focalization, the focus is situated at a point in the diegetic universe chosen by the narrator, *outside every character*, which means that all possibility of information about anyone's thoughts is excluded. [...] In principle, therefore, the two types of focalization cannot be confused, unless the author has constructed (focalized) his narrative in a manner that is not only incoherent but chaotic.¹⁹

Jag använder mig av Genettes teori om fokalisering för att klargöra hur de olika narrativen presenteras för att särskilja dem, och vilken information som läsaren och publiken kan utläsa utifrån Mitchell samt Tykwer/Wachowskis val att använda dessa. Jag analyserar likaså *Cloud Atlas* förmåga att blanda fokalisering med avsikt att undersöka huruvida det *kaos* Genette menar att detta skulle skapa är till handlingens och berättandets fördel eller inte.

1.3 Tidigare forskning

Då filmen *Cloud Atlas* är nyligen utkommen finns det inte mycket tidigare forskning att redogöra för. Romanen *Cloud Atlas* måste också den anses som nyutkommen, och då det knappt är 10 år sedan dess utgivning har inte heller den varit föremål för särskilt mycket forskning. I serien *Gylphi Contemporary Writers* presenteras en vilja att publicera akademiska studier kring nu levande och aktiva författarskap, "whose work is popular and critically valued but on whom a significant body of academic work has yet to be established".²⁰ Denna serie publicerade år 2011 *David Mitchell: Critical Essays*, redigerad av Sarah Dillon, vilken är en samling uppsatser kretsande kring *Cloud Atlas* samt Mitchells tidigare verk *Ghostwritten* och *number9dream*. Ur den använder jag mig huvudsakligen av uppsatserna med inriktning på *Cloud Atlas*: I "Introducing David Mitchell's Universe" presenterar Dillon såväl Mitchells verk som dess relation till varandra: "In his novels, Mitchell offers various models for understanding the parallel relationship between the stories in his novels and the novel as a whole. [...] This include that of an atlas of clouds (a phrase which repeats across texts)."²¹ Mitchells intertextualitet sina romaner emellan kan också identifieras som ett särskiljande stildrag i *Cloud Atlas*, där repetitiva fraser och handlingar används för att förtydliga romanens tema om reinkarnation.

Ur samma uppsatssamling använder jag mig av "Cloud Atlas: From Postmodernity to the Posthuman" av Héléne Machinal. Machinal skriver om Mitchells berättarstruktur för att undersöka det postmodernistiska i romanen och i senare skede också de posthumanistiska

¹⁹ Ibid., s. 75.

²⁰ Förord, *David Mitchell: Critical Essays* (red. Sarah Dillon), Gylphi Limited, Canterbury, 2011.

²¹ Sarah Dillon, "Introducing David Mitchell's Universe", *David Mitchell: Critical Essays* (red. Sarah Dillon), s. 5, Gylphi Limited, Canterbury, 2011.

frågor som Mitchell introducerar. Hon skriver: ”As far as the process of telling is concerned, *Cloud Atlas* gradually evolves from the written word to the visual and then towards aurality”, och syftar på att utvecklingen i romanens narrativ också symboliserar mänsklighetens utveckling och avveckling genom tidsspännet som Mitchell behandlar.²²

1.4 Referat av romanen

Den första delhandlingen i *Cloud Atlas* är ”The Pacific Journal of Adam Ewing” – ett dagboks-narrativ av en notarie omkring år 1850 som beskriver sina upplevelser som sjöfarare. Denna dagboksform slutar i mitten av en mening, och romanen börjar istället behandla ”Letters from Zedelghem” – ett narrativ i brevform ifrån en aspirerande kompositör på 1930-talet. Såsom jag tidigare nämnt fortsätter romanen på detta vis; den delar upp fem delhandlingar med varsitt separat narrativ, fram till det att den sjätte och sista delhandlingen berättas i sin helhet. Efter att den är avslutad återvänder Mitchell till varje särskild delhandling där den tidigare avslutats, i omvänd kronologisk ordning, vilket innebär att romanen avslutas med den dagboksform den också påbörjades med. I upplägget med sex separata narrativ, och skillnaderna delhandlingarna emellan, skulle det kunna argumenteras att *Cloud Atlas* inte är en roman lika mycket som en samling noveller. Detta blir däremot aldrig fallet, då alla separata handlingar är sammanlänkade, dels i hur texterna refererar till varandra ur ett nästintill metaperspektiv vilket jag behandlar senare, dels i hur de tillsammans tecknar mänsklighetens uppgång och fall från 1800-talet till en avlägsen framtid, och slutligen i dess återkommande tema *reinkarnation*. David Mitchell beskriver det på följande sätt:

Literally all of the main characters, except one, are reincarnations of the same soul in different bodies throughout the novel identified by a birthmark. [...] That's just a symbol of the universality of human nature. In the title, 'Cloud Atlas' itself, the cloud refers to the ever changing manifestations of the Atlas, which is the fixed human nature which is always thus and ever shall be.²³

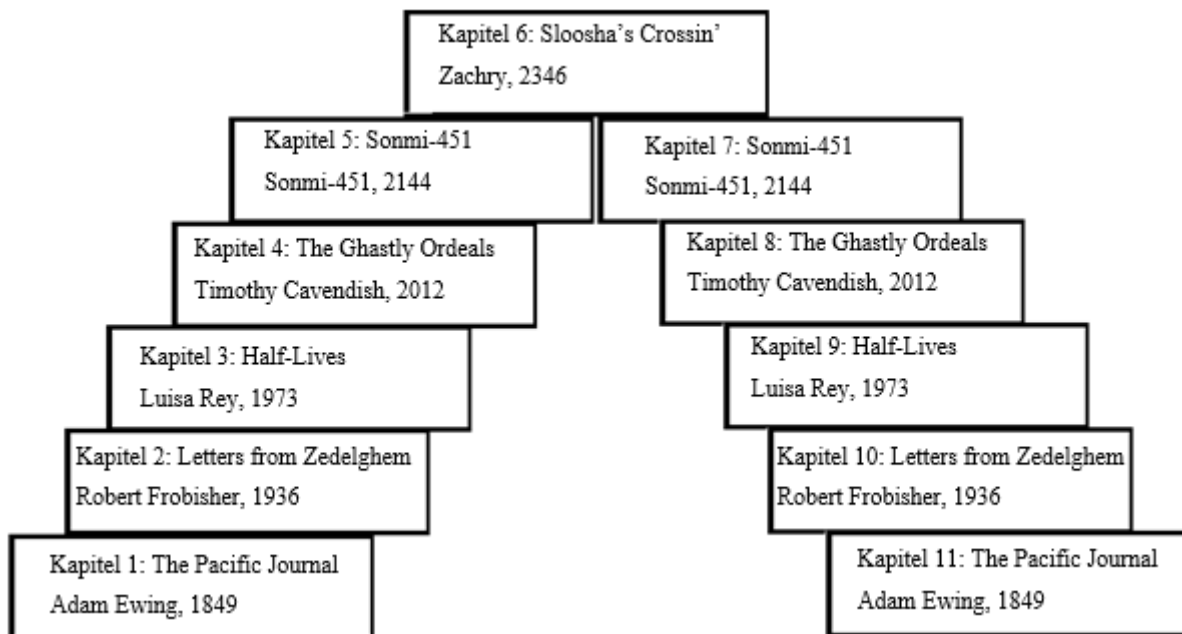
Med Mitchells egna ord kan romanen alltså beskrivas som en redogörelse för mänskligheten över tid, där karaktärernas reinkarnation symboliserar mänskligheten oavsett i vilken tidsålder den beskrivs. Efter brevnarrativet fortsätter Mitchells handlingar att vandra igenom 1970-talet, följt av vår nutid, därpå en totalitär, dystopisk framtidsvision omkring år 2144 och

²² Hélène Machinal, ”*Cloud Atlas*: From Postmodernity to the Posthuman”, *David Mitchell: Critical Essays* (red. Sarah Dillon), s. 144, Gylphi Limited, Canterbury, 2011.

²³ James Naughtie, ”*Cloud Atlas* – David Mitchell”, *BBC Radio 4 Bookclub*, 3 juni 2007.

landar slutligen i en postapokalyptisk framtid där människans tidigare ageranden lämnat världen nästintill obeboelig.

För att underlätta vid läsningen av uppsatsen följer här en tabell över romanens fabula, där jag också anger vilket år respektive delhandling utspelar sig och namnet på dess protagonist:



Tabell 1: Romanens uppläggning och kapitel

1.5 Disposition

Filmen *Cloud Atlas* sammanfattar dess originalroman på 529 sidor inom loppet av 171 minuter, vilket ger ett ungefärligt genomsnitt på 28 minuter dedikerade till varje bihandling som i boken har ett genomsnitt på 88 sidor. Detta lämnar ett rättvist utrymme för filmen att behandla varje enskild handling med lika stor vikt som de får i romanen. I förordet till romanen, i en utgåva publicerad efter att filmen haft premiär, uttrycker Mitchell: "Film adaptations of novels are sometimes prone to failure not because they are too faithless but too faithful: why spend all that effort producing an audiobook with pictures?"²⁴

Uppsatsen består, efter inledningen, av en bakgrundsförklaring till handlingen i romanen, följt av en analys för övergripande skillnader i handling i filmadaptionen.

²⁴ David Mitchell, "Based on the Novel By", förord till *Cloud Atlas* (Mitchell), Spectre, London, 2012.

2. Analys

2.1 Filmens inledning: En introduktion till *Cloud Atlas* olika narrativ och karaktärer

While my extensive experience as an editor has lead me to a disdain for flashbacks and flashforwards, and all such tricky gimmicks, I believe that if you, dear reader, can extend your patience for just a moment, you will find there is a method to this tale of madness. (*CA* 02:51)²⁵²⁶

Detta citat är en del av filmens inledning, som i Tom Tykwer och Lilly och Lana Wachowskis narrativa struktur fyller funktionen att introducera publiken till filmens struktur som helhet. Den presenterar det mosaikartade narrativ som filmen använder sig av, och den metod som **Timothy Cavendish**²⁷ hänvisar till i citatet är vad jag i denna uppsats till stor del undersöker. Cavendish monolog öppnar upp hans narrativ som ett huvudsakligen biografiskt förstahandsperspektiv, där han tilltalar läsaren direkt. Läsaren i detta narrativ blir självfallet synonymt med filmens publik, och när han talar till publiken om sitt eget narrativ används detta berättarverktyg också av Tykwer och Wachowski för att, ur ett nästintill metaperspektiv, likaså kommentera filmens narratologi – eller *galenskap* som den här kallas – i sin helhet. Filmens berättarstruktur med överlappande, korta klipp med många olika karaktärer och växlande narrativ är inte den lättaste att förhålla sig till. Det krävs således en metod för att navigera sig i denna berättarstruktur, och filmens inledning fyller detta syfte. För att underlätta i läsningen av min analys använder jag mig också av filmens inledning för att introducera *Cloud Atlas* olika narrativ; i kronologisk ordning och med fokus på de karaktärer jag använder mig av för att särskilja filmens sex olika narrativ.

Tykwer och Wachowskis filmatisering av *Cloud Atlas* introduceras med filmens *sista* narrativ kronologiskt sätt – ”Sloosha’s Crossin’” (utspelad år 2346) – genom karaktären **Zachry**; en sargad man spelad av skådespelaren Tom Hanks. Han sitter vid en brasa under en stjärnhimmel och kommenterar:

Wind like this, full of voices. Ancestry howlin’ at’ya, yibberin’ stories. All voices... tied up in’t’one. (*CA*, 01:07)

²⁵ Hädanefter kommer jag att använda detta format vid citat ur filmen *Cloud Atlas*, där *CA* får representera förkortningen för filmen medan jag fortfarande kommer att skriva *Cloud Atlas* vid referenser ifrån romanen.

²⁶ Jag kommer också hädanefter, för att särskilja de citat jag fokuserar på i min analys från de externa källor jag hänvisar till, behålla citaten i punktstorlek 12 medan övrig litteraturhänvisning har punktstorlek 10.

²⁷ För att underlätta i läsningen introducerar jag protagonisterna vid deras första omnämning i fetstil.

Denna scen har inte någon motsvarighet i romanen; Tykwer och Wachowski har tagit fram den för att introducera *Cloud Atlas* genom en ramberättelse som såväl introducerar som avslutar filmen. Zachry fortsätter:

One voice different. One voice, whisperin' out there, spyin' from the dark. That fangy devil: Ol' Georgie himself. Now you hear up close, and I'll yarn you about the first time we met, eye to eye. (CA, 01:29)

Han avslutar meningen genom att titta in i kameran och visar således på att han talar direkt till filmens publik. "Sloosha's Crossin'" etableras på detta vis som en sägen återberättad med filmens publik som aktiva lyssnare. Det blir också en skicklig öppning som sätter tonen för det narrativ som knyter alla de andra handlingarna samman. I tolkningen att Zachry kan se – och rent av återberätta – hur denna värld hänger samman skapar han en allvetande narration; han blir den som förmedlar filmens olika handlingar till publiken. I den ramberättelse som byggs upp blir han en av nycklarna till att lösa den galenskap som enligt tidigare citat utgör *Cloud Atlas*, och detta narrativ är också en av de viktigare skillnaderna mellan romanen och filmens berättarverktyg. Mitchell erbjuder inte en uttalad guide till sina läsare, och ingen av karaktärerna i originalverket ger intrycket att få den förståelse för reinkarnation som romanens läsare får desto mer handlingen utvecklas.

Den "Ol' Georgie", som Zachry hänvisar till, refererar främst till den ondskefulla själ som befäst sig i hans eget medvetande. Detta är särskilt tydligt i filmatiseringen, där han personifieras i gestaltning av Hugo Weaving när publiken nästa gång återvänder till Zachry (då i sin återberättelse om sina yngre dagar). Min tolkning menar därutöver på att Zachrys medvetenhet används för att förstärka David Mitchells ursprungliga bruk av reinkarnationen som tema och att Ol' Georgie existerar i olika former genom alla handlingar. Strax efter öppningsscenen, då Zachry pratat om sin första upplevelse av att stå öga mot öga med Ol' Georgie, följer ett scenskifte till *Cloud Atlas* första narrativ: "The Pacific Journal", utspelad år 1849 och presenterad i dagboksform. Publiken börjar istället följa **Adam Ewing**, dagbokens författare och berättare. I kontrast till öppningsscenen där kameran panorerer över himlen ovanför Zachry, går Ewing istället med himlen speglad i vattenpölarne kring sina fötter på den strand där han vandrar. Innan en tidslinje har etablerats kan Tykwer och Wachowski på detta vis med den första scenen symbolisera tidslinjens slut, och denna scen dess start. Narrativet skiftar här till ett dagboksinslägg berättat av Ewing ur ett preteritum:

And thus it was that I made the acquaintance of Dr. Henry Goose. (CA, 02:03)

Kameran skiftar perspektiv, och likväl som Ewing nu får sin första ögonkontakt med Goose så får publiken detsamma – och den allvetande Zachry kan redogöra för hur han, i tidigare upplagor av sitt eget liv, för första gången stod öga mot öga med Ol' Georgie, här också i annan skepnad.

Likt Zachry spelas Henry Goose också av Tom Hanks. Tykwer och Wachowski använder sig också av denna karaktärsintroduktion för att anlägga grunden för det narratologiska uttryck filmen till stor grad är baserad på: publikens igenkänning av återkommande skådespelare i olika roller. Detta berättartekniska verktyg används för att kunna etablera den relation som existerar narrativen emellan, parallellt jämförda med varandra. Dessa öppningsminuter blir således väldigt talande för den narrativa adaptation som jag undersöker i denna uppsats. Med dessa två separata berättanden introducerar Tykwer och Wachowski omedelbart narrativskiftet som filmens stam, ur vilken filmens handling och narrativ har sin grund och vilken är ständigt närvarande.

Inledningen fortsätter därefter med tre olika typer av monologer. I kronologisk ordning introduceras vi till **Robert Frobisher** som brevöförfattare i "Letters from Zedelghem" (utspelad år 1936):

My dearest Sixsmith – I shot myself through the roof of my mouth this morning.
(CA, 03:09)

Vi introduceras till journalisten **Luisa Rey** ("Half-lives", utspelad år 1973) i och med att hon talar in till en diktafon, och till tidigare omnämnda Cavendish ("The Ghostly Ordeals", utspelad 2012) med det citat som introducerar detta avsnitt. Monologerna används, inte bara för att introducera filmens karaktärer till publiken, utan också för att omedelbart särskilja de olika berättelsernas narrativ. Frobisher skriver sitt brev i presensform med vetskapen att det kommer att läsas i ett preteritum; han har naturligtvis inte skjutit sig själv redan vid det tillfälle där han skriver brevet och publiken först introduceras till honom. Hans fokalisering är intern, den berättas i preteritum men samtidigt i takt med att publiken får följa Frobishers liv framför kameran. Luisa Rey i sin tur, lurar publiken till att tro att också hennes delhandling är intern, när hennes första replik vi introduceras till är en monolog i form av en diktafonfråga:

Question one. What secret in Sixsmith's report would be worth killing for?
Question two. Is it reasonable to believe that they would kill again to protect that secret? And if so, question three. What the fuck am I doing here? (CA, 02:28)

Detta visar sig däremot vara det enda citatet i "Half-Lives" som berättas ur ett förstahandsperspektiv – narrativet övergår därefter till att berättas ur en extern fokalisering,

vilket gör det ensamt i sitt slag. Detta citat fyller flera syften. Varför Tykwer och Wachowski valt att medvetet lura publiken till att få en felaktig uppfattning om narrativet – och berättaren – i ”Half-Lives” är svårt att ange. Min teori är att det fyller funktionen att skapa en enhetlig inledning till filmen där alla protagonister presenterar sig själva för att publiken snabbt ska få en uppfattning om vilken tematik och stämning respektive delhandling kommer att förmedla under filmens gång, samt att skapa en starkare anknytning till respektive huvudperson. Om publiken är tillräckligt uppmärksamma fyller detta citat också, tillsammans med öppningsscitatet i ”Letters from Zedelghem”, funktionen att indikera att karaktären *Sixsmith* existerar i båda dessa narrativ.

I detta skifte mellan fokaliseringen i olika narrativ bildas en konflikt i filmatiseringen; för publiken dikteras Frobishers berättelse av vad han väljer att skriva i sina brev, och detta bildar anledning för narrativet att bli opålitligt. Medan det i ”Letters from Zedelghem” finns ett utrymme för att ifrågasätta verkligheten, berättas ”Half-Lives” ur ett mer allvetande perspektiv som publiken inte har någon anledning att ifrågasätta. Jag återvänder till en djupare läsning av detta skifte i avsnitt 2.4 om det opålitliga narrativet och den fiktiva verkligheten.

Filmens inledning avslutas därefter med den näst sista berättelsen ur ett kronologiskt perspektiv, ”Sonmi-451” (utspelad år 2144), där protagonisten **Sonmi** förbereds för sin sista intervju innan hennes avrättning.

Archivist: Remember, this is not an interrogation or a trial. Your version of the truth is all that matters.

Sonmi: Truth is singular. Its versions are... mistruths. (CA, 04:40)

Efter denna dialog återvänder vi till Frobisher sekunden innan han ska till att begå självmord:

Don't let them say I killed myself for love. [...] We both know who is the sole love of my short, bright life. (CA, 04:58)

När titelskärmen efter dessa ord framträder så har filmens alla narrativ presenterats, likväl som den struktur som narrativen hädanefter följer, med korta klipp och likheter i tempus snarare än innehåll. Tykwer och Wachowski har också med hjälp av dessa narrativ lyft fram filmens huvudsakliga teman: *den sanna kärleken* såväl som *den sanna sanningen*.

2.2 Tematik genom narrativ

Efter filmens första inledning följer en andra: medan den första inledningen är koncentrerad och används för att presentera publiken till karaktärerna såväl som det narrativa upplägget är den andra längre i sina presentationer och ger på så vis ett större utrymme till varje enskild handling. Dess huvudsakliga funktion är att introducera publiken till respektive handling men också dess tematik, och hur narrativen förhåller sig till varandra för att kunna generera en helhetsbild. Här introduceras *reinkarnation* som ett återkommande tema:

Kille på fest: Come on, Luisa, we're made to be together! [...] You can't leave me, don't know if it's a past life thing or a future life thing, but you know, you and me...

Luisa: Look. For the last hour, all I could think about was throwing you off the balcony. (CA, 14:50)

Visuellt presenteras karaktärernas reinkarnation av varandra likadant i roman som film, genom ett födelsemärke av en komet med sex svansar – troligtvis anspelade på de sex huvudkaraktärerna och handlingarna – men dialogen i filmen fortsätter att tala till publiken med blinkningar och ledtrådar som denna. Denna dialog introducerar handlingen ”Half-Lives” när vi träder in i den, och fyller inte bara funktionen att presentera en tanke om forna och framtida liv ibland publiken, utan förebådar också kommande handling ”The Ghastly Ordeals” där en karaktär blir just slängd ned ifrån en balkong. Den sexsvansade kometen blir också en bild som här används tidigt som en visuell metafor för reinkarnationen: de tre första handlingarna har födelsemärket centrerat och det är rakt ut omnämnt i ”Half-Lives”:

Sixsmith: That's a very peculiar birthmark. [...] I knew someone who had a birthmark that was... similar to that.

Luisa: Really? Who was it?

Sixsmith: Someone I cared about very much. (CA, 17:32)

Med denna dialog får publiken en medvetenhet om att denna karaktär Sixsmith är en äldre version av den Sixsmith som också existerar som Frobishers vän och älskare i ”Letters from Zedelghem”. Födelsemärket blir den visuella påminnelse som knyter Luisa Rey till Robert Frobisher.

2.2.1 Déjà vu

Denna inledning tillför också grunden för ett annat stort visuellt narrativ som filmen använder sig av: känslan av déjà vu. Likt hur karaktärerna vid flera tillfällen uttryckligen upplever detta fenomen, så har Tykwer och Wachowski valt att förtydliga detta tema genom att också förmedla det visuellt till publiken. Till en bild av ett modernt tåg som kör igenom den skotska landsbygden ackompanjeras Cavendish interna fokalisering:

We cross and recross our old tracks like figure skaters. And just as I was reading a new submission, a powerful déjà-vu ran through my bones: I had been here before. Another lifetime ago. (CA, 52:54)

Vad Cavendish refererar till är ett minne av sina ungdomsdagar, men för publiken skapar bilden och dialogen istället en déjà vu till hur vi tidigare introducerats till handlingen ”Letters from Zedelghem”: samma miljöbild användes nämligen då med undantaget att ha använt ett mer tidsenligt tågsätt. I Frobishers roll som en ung aspirerande kompositör blir kopplingen narrativen emellan blir desto mer tydlig när Cavendish fortsätter:

What had happened to the young man who had ridden the same train composing sonnets, to his so bound a love? (CA, 53:27)

Scenen har många lager. I samma ögonblick som han nämner ordet *déjà vu* fokuserar kameran på det romanmanus han läser, och ett vaksamt öga kan hinna uppfatta dess titel: *Half-Lives: A Luisa Rey Mystery*. Detta behandlas inte närmare under filmens gång, men har en desto större betydelse för romanen.

När Cavendish efter sin tågfärd finner sig på ett ålderdomshem kan publiken identifiera det som samma hus där ”Letters from Zedelghem” huvudsakligen utspelas. Det visuella berättarmediet som filmatiseringen använder sig av tillför till stor grad de narrativa möjligheter som Tykwer och Wachowski kan använda för att särskilja sig ifrån romanen, samtidigt som den spelar in på dess tematik. Som tidigare har etablerats har regissörerna kunnat använda sig av sina visuella möjligheter till en berättarteknik som romanen inte kan tillföra genom att använda samma skådespelarensensemble i alla separata bihandlingar. Skådespelaren Tom Hanks, som redan etablerat spelar såväl Zachry som Dr. Henry Goose, spelar också Isaac Sachs – Luisa Reys kärleksintresse i ”Half-Lives”. Han fyller flera funktioner för filmen, men är huvudsakligen en visuell påminnelse om ett av filmens mest centrala teman: *den sanna kärleken*. I filmens särskiljande ifrån romanen – där detta inte är ett tema som bär i närheten av samma vikt som den gör i filmen – levererar han ett av filmens mest betydelsefulla citat:

Belief, like fear or love, is a force to be understood as we understand the theory of relativity, and principles of uncertainty. Phenomena that determine the course of our lives. Yesterday, my life was headed in one direction. Today, it is headed in another. Yesterday, I believe I would never have done, what I did today. These forces that often remake time and space, they can shape and alter who we imagine ourselves to be, begin long before we are born and continue after we perish. Our lives and our choices like quantum trajectories are understood moment to moment at each point of intersection; each encounter suggest a new potential direction. Proposition: I have fallen in love with Luisa Ray. Is this possible? I just met her, and yet... I feel like something important has happened to me. (CA, 1:26:52)

På många sätt signifierar detta citat de huvudsakliga skillnaderna mellan romanen och filmen. Dels är karaktären uppfunnen för filmen att fungera som ett kärleksintresse för handlingens protagonist, dels finns inte citatet heller med i romanen. Detta stycke talas ur en intern fokalisering, medan handlingen i romanen är skriven ur ett tredjehandsnarrativ. Citatet blir en avvikelse ifrån sin kontext, där "Half-Lives" annars är den enda handlingen som berättas ur en extern fokalisering. Tykwer och Wachowski har valt att skapa denna motsägelse för att effektivt förstärka de teman som filmen baseras på: kärlek, karaktär och reinkarnation. Publikens intryck av handlingen förstärks av detta citat, där vi får ta del av Sachs egna anteckningar efter att han träffat Luisa Ray, och de inser att de är varandras livs kärlek efter att ha träffats för första gången. Luisa Rey spelas av Halle Barry. För publiken har dessa skådespelare redan introducerats som ett kärlekspar i handlingen "Sloosha's Crossin'", och filmens användning av déjà vu för att förstärka sin tematik med reinkarnationen och en sann kärlek blir desto tydligare. Reinkarnationstemat fyller också en plats i dialogen: "Yesterday my life was headed in one direction. Today it is headed in another." uttalas samtidigt som publiken får se fragment av alla separata bihandlingar, vilket ytterligare utnyttjar filmatiseringens visuella möjligheter.

2.2.2 Det simultana narrativet

Filmens andra inledning kulminerar i en drömsekvens: Zachry får sin första ögonkontakt med Meronym – sitt blivande kärleksintresse – och vad som följer är ett plötsligt scenskifte där Zachry sover och publiken får se hastiga bilder ur hans drömmar. I en tio sekunder lång scen skiftas perspektivet till 19 tidigare eller kommande detaljer ur alla respektive handlingar. För att ge en inblick i drömsekvensen listar jag scen för scen och i hur många bildrutor respektive scen visas för att ge en inblick i det mycket hastiga bildskiftet, och var publikens visuella fokus kommer att fastna:²⁸

²⁸ S kommer här att stå för scen, och F för antalet olika bildrutor (*frames*) som scenen består av.

- S1: Zachry, sovandes – 7F
- S2: Ol' Georgie, närbild – 5F
- S3: Frobisher håller i en pistol, inzoomning – 34F
- S4: Zachry, sovandes – 5F
- S5: Adam dödas – 12F
- S6: Pistol i inzoomning, med ett plötsligt ljus – 7F
- S7: Autua, ur fokus – 1F
- S8: Kedjor, närbild – 2F
- S9: Blodad hand över kedja, närbild – 35F
- S10: Ett halsband, närbild – 5F
- S11: Blodad hand över kedja, närbild – 11F
- S12: Ol' Georgie står ovanför sovande Zachry – 15F
- S13: Cavendish i filmformat, åskådad av Sonmi – 12F
- S14: Festdeltagare (spelad av Halle Barry) – 6F
- S15: Meronym, närbild – 6F
- S16: Bilkrasch, ovanifrån – 40F
- S17: Zachry på klippa – 10F
- S18: Zachry och Ol' Georgie – 11F
- S19: Bil sjunker i vatten – 30F, sista 10 i bildskifte till Zachry som vaknar

Drömsekvensen fyller flera funktioner, att Ol' Georgie står ovanför Zachry i sitt drömtillstånd talar för att drömmarna styrs av honom, att Ol' Georgie visas i närbild innan Frobisher för också in honom i dennes handling, och bildföljden festdeltagare → Meronym → bilkrasch förebådar hur Luisa Rey senare kraschar bilen då alla dessa karaktärer spelas av samma skådespelare. I och med att Luisa sjunker ned i djupet med fara för sitt liv vaknar Zachry med ett ryck:

Some direesome's gonna happen. (CA, 37:42)

I enlighet med den fabula som filmen behandlar har detta naturligtvis redan hänt, nästan 400 år tidigare. Denna drömsekvens, med detta citat, öppnar däremot upp för en annan tolkning: Att filmens olika narrativ inte utspelar sig i en kronologisk tidsföljd, utan istället simultant. Karl Kroeber beskriver skillnaden mellan det skrivna och visuella berättandet på följande sätt:

The imagining evoked by verbal fiction moves easily in any and every direction temporally as well as spatially, and it is never confined to unidirectional sequentiality. [...] An effective movie exploits [visual perceptions immediately displaced by another], whereas effective novels exploit the power of imagination to move instantaneously any whichway in either time or space.²⁹

Cloud Atlas utgör ett exempel där detta citat inte kan appliceras med den avsikt den är skriven; här ersätter filmatiseringen till viss grad romanens berättarstruktur och narrativa möjligheter. Det finns inte i denna filmatisering en separation mellan att utnyttja visuella

²⁹ Karl Kroeber, "Inside and Outside Somebody Else's Fantasy", *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs Verbal Storytelling*, s. 37, Palgrave Macmillan, New York, 2006.

uppfattningar som omedelbart följer varandra och möjligheten att momentant leda handlingen i alla riktningar i tid och rum – *Cloud Atlas* gör bägge två.

Denna drömsekvens är måhända det mest extrema exemplet av filmens hopp genom tid och rum, med en så pass snabb redigering och bildskifte att publiken inte kan hinna uppfatta mer än några detaljer ur den, men den ger en tydlig bild av den visuella berättarstruktur som filmen använder sig av. Här finns inte fokusering på den enskilda berättelsen och hur den utvecklas, här bildar alla separata handlingar en *helhet* som inte hade kunnat berättas om en av de olika berättelserna inte hade varit med. Romanen förmedlar detsamma i sin struktur, där varje berättelse behövs för att ge liv och information till sitt efterföljande narrativ och alla berättelser förmedlar tematiken i romanens helhet, medan filmatiseringens struktur tydligare presenterar helhetens vikt för alla respektive narrativ. Zachrys drömsekvens förstärker intrycket att alla handlingar hänger samman, oavsett var de är placerade kronologiskt. Det uttalas aldrig i filmen, men detta är särskilt tydligt uttalat i dess trailer och på dess filmaffischer: ”Everything is connected”.³⁰ Kroeber menar, på samma sätt, att “Dreaming, imagining, and remembering are intimately interconnected.” i film.³¹ Att drömma, blir i Zachrys fall, också synonymt med att börja minnas, och likaså att börja föreställa sig vad som är och kommer att bli. Som avslutning av den andra inledningen fyller också drömsekvensen funktionen att introducera denna typ av redigering för att skapa ett visuellt narrativ, vilken jag presenterar i kommande avsnitt.

2.3 Det visuella narrativet

I ett senare skede av filmen presenteras en följd scener av Frobisher, som inleder den:

”Sixsmith. I climb the steps of the Scot monument every morning. And all becomes clear. Wish I could make you see this brightness” (CA, 2:00:05)

Vi ser Frobisher titta ut över havet, följt av ett klipp till Adam Ewings skepp, där båda narrativ presenteras i soluppgång. Att Frobisher tittar ut över havet med den snabba klippningen där samma hav, med samma solnedgång, nu istället fokuserar på Ewing fortsätter att tala för att bägge historier utspelas samtidigt. Frobisher fortsätter:

³⁰ *Cloud Atlas*, trailer, 4:44, USA: Warner Bros. Pictures, 2012. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=hWnAqFyaQ5s>

³¹ Karl Kroeber, “Innovative Lawfulness”, *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs Verbal Storytelling*, s. 197, Palgrave Macmillan, New York, 2006.

”I understand now, that boundaries between noise and sound are conventions. All boundaries are conventions, waiting to be transcended. One may transcend any convention, if only one can first conceive of doing so. Moments like this, I can feel your heart beating as clearly as I feel my own, and I know that separation is an illusion. (CA, 2:00:24)

Detta blir, i min tolkning, ett av filmens viktigaste ögonblick. Alla gränser, såsom de olika handlingarnas separation ifrån varandra, är konventioner som väntar att överskridas, enligt Frobisher. Under orden ”One may transcend any convention, if only one can first conceive of doing so” ligger det visuella fokuset på Zachry, den karaktär som i den här tolkningen känner till alla separata handlingar och de kopplingar de har till varandra. Och i nästa mening, när han säger att han kan känna Sixsmiths hjärta lika mycket som han känner sitt eget så visas Sonmi i samlag med sin älskare Hae-Joo; att Frobisher påstår att hans separation ifrån Sixsmith inte är annat än en illusion tolkar jag som att han upplever deras närhet genom Sonmi och Hae-Joo som upplever det i samma ögonblick.

Scenen visar sig däremot vara ytterligare en drömsekvens: Sixsmith och Frobisher möts i en sal fylld med porslin, vilka – likt gränserna i narrativen emellan – börjar förstöras omkring dem. Frobisher avslutar scenen med orden:

My life extends far beyond the limitations of me. (CA, 2:01:08)

– vilka följs av Sixsmiths plötsliga uppvaknande, där musiken tystnar tvärt. Huruvida denna scen representerar dröm eller verklighet går att diskutera. Scenen som direkt efterföljer uppvaknandet visar Ewings skepp i mörker och åska istället för den soluppgång och klara himmel vi nyss sett, samlaget mellan Sonmi och Hae-Joo behöver aldrig ha skett då det inte hänvisas till under resten av filmen, och scenen med Sixsmith och Frobisher hade tydliga fantasiinslag. I enlighet med Kroeber behöver detta däremot inte vara en diskussion som har betydelse för filmen – denna dröm, eller minne eller föreställning, är fortfarande starkt ankopplad till filmen, och dess budskap behöver inte ha faktiskt uttalats inom filmens värld. Med Frobishers avslutande citat lever han vidare inom de gränser som existerar för honom. Medan delar av detta citat är hämtade ur romanen,³² har det avslutande citatet tagits fram för filmens tematik och berättarperspektiv; den hade inte kunnat användas på ett lika effektivt sätt i romanen som inte ständigt balanserar de olika narrativen jämt mot varandra på det sätt filmatiseringen valt att göra. Den kan inte visa, såsom filmen kan, de olika sätt som Frobishers liv formats i så många fler riktningar än hans eget.

³² *Cloud Atlas*, s. 479.

2.3.1 Den osynliga berättaren och publiken

I samma tolkning där Zachry i och med sin dröm börjar inse alla sina pågående liv och de hot de står inför så tar filmen här sitt största kliv bort ifrån romanen den är baserad på. Hädanefter slutar den behandla de olika narrativen i kronologisk ordning, och baserar snarare händelseförloppet på den föränderliga stämningen och tonen. Detta förstärker intrycket av att alla liv är pågående och beroende av varandra: samtidigt som Adam Ewings resesällskap Autua är i fara för sitt liv utbryter en jakt på Sonmi och hennes älskare Hae-Joo i hennes separata handling. Händelseförloppet presenteras samtidigt, med regelbundna klippningar narrativen emellan, och med en underliggande dramatisk musik som sammanflätar bägge handlingar tillsammans:

CA 1:17:18: Sonmi och Hae-Joo har tvingats fly, och kliver upp på en smal gång mellan två höghus.

CA 1:17:34: Autua, Ewings olagliga fripassagerare, upptäcks och han tvingas klättra upp för en skeppsmast för att hinna surra ett segel innan han blir nedskjuten.

CA 1:18:37: Jakt på Sonmi och Hae-Joo utbryter. Soldater öppnar eld mot dem, och de tvingas ta försiktiga steg på den smala gången samtidigt som de undviker pistolskotten.

CA 1:18:57: Närbild på Hae-Joos fötter på den smala gången övergår i rörelse till Autuas fötter, springandes längst med skeppsmasten. Besättning gör sig redo att skjuta.

CA 1:19:17: Besättning klipps istället över till soldater, som skjuter. Hae-Joo faller ned ifrån gången, och Sonmi blir omringad.

CA 1:19:44: Adam Ewing knuffar bort besättningsmannen som ska till att skjuta. Han skjuter då istället snett, och tvingar Autua att kasta sig ut över räcket för att överleva. Han får tag i repet han precis surrat och lyckas med det landa på däck.

Denna scen utgör ett av många exempel där Tykwer och Wachowski använder denna rappa typ av klippning två narrativ emellan för att förtydliga deras koppling till varandra – och för att i min tolkning – understryka att händelserna sker samtidigt.³³ Denna typ av klippning används också för att skapa luckor för publiken att fylla ut själva: samtidigt som Autua faller ned ifrån en skeppsmast så faller också Hae-Joo ifrån ett höghus till sin förmodade död – att Autua överlever kan då förebåda att också Hae-Joo gör det. Scenerna kompletterar – och tillförser information genom – varandra. Med detta fenomen menar Jon Alber på att det är publiken, i sin interaktiva roll med filmen de tittar på, som skapar helheten:

³³ För att underlätta vid läsningen valde jag ett klipp som bara behandlar två delhandlingar samtidigt, andra tillfällen kan behandla tre eller fyra åt gången.

When we view a film, [...] we do not merely engage in processes of mind-reading to understand the minds of the characters; rather, we also apply the continuing-consciousness frame to the film as a whole and construct some kind of mind of consciousness behind the film.³⁴

Seymore Chatman argumenterar snarare istället för att det är *filmens* (osynliga) *berättare* som skapar känslan och medvetenheten när handling skapas mellan raderna som visas: ”Films are always presented—mostly and often exclusively shown, but sometimes partially told—by a narrator or narrators. The overall agent that does the showing is ’the cinematic narrator’.”³⁵ I *Cloud Atlas*, anser jag att det är såväl filmens struktur som skapar det narrativ publiken själva får skapa efter bästa förmåga i sin interaktion med filmen, men menar lika starkt på att det är publiken som har getts den rollen av Tykwer och Wachowski. Filmen är skapad för publiken att själva forma den helhetsbild som fabulan presenterar, medan romanen snarare uttalar helheten tydligare för läsaren.

2.4 Intertextualitet

I romanen, såväl som i filmen, refereras alla separata protagonister till i varandras narrativ. Detta tillför ny information om det narrativ läsaren precis lämnat. Hélène Machinal menar att ”The gradual encroachment of the virtual [...] clearly points to the illusory quality of what we consider as real. In this novel the reader is led to retrospectively change his perception of both the nature and the status of each text he reads as set narrative roles are never stable and constantly need to be reappraised.”³⁶ ”A Pacific Journal” tolkas som romanens sanning fram till ett stycke i ”Letters from Zedelghem” där Frobisher hittar dagboken.³⁷

Something shifty about the journal’s authenticity – seems too structured for a genuine diary, and its language doesn’t quite ring true – but who would bother forging such a journal, and why? (*Cloud Atlas*, s. 64)

Frobishers handling fortsätter sedan till det att den avbryts av ”Half-Lives” och Luisa Rey hittar hans brev efter att Sixsmith – Frobishers älskare och vän, som också har en roll i detta narrativ – gått bort. ”Half-Lives” avbryts i sin tur efter hälften av ”The Ghastly Ordeals” där

³⁴ Alber, Jens, ”Hypothetical Intentionalism: Cinematic Narration Reconsidered”, *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses* (red. Alber, Jens; Fludernik, Monika), s. 167, Ohio State University Press, Columbus, 2010.

³⁵ Seymore Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, s. 133-134, Ithaca, New York, 1990.

³⁶ Hélène Machinal, ”*Cloud Atlas*: From Postmodernity to the Posthuman”, *David Mitchell: Critical Essays* (red. Sarah Dillon), s. 129, Gylphi Limited, Canterbury, 2011.

³⁷ Vid hänvisning till romanen *Cloud Atlas* använder jag mig hädanefter av typsnittet Calibri. Detta är för att särskilja citaten ifrån roman och film, för att således underlätta i läsningen av uppsatsen.

läsarna får reda på att ”Half-Lives” inte är något annat än ett fiktivt manus som existerar i det narrativet:

Bills, junk, moral mugging from charity fundraisers and a package [...] containing a MS titled *Half-Lives* – lousy name for a work of fiction – and subtitled *The First Luisa Rey Mystery*. Lousier and lousier. (*Cloud Atlas*, s. 157-158)

I och med detta kan läsaren alltså börja ifrågasätta hela romanen fram till denna punkt: om ”Half-Lives” är en fiktion i Timothy Cavendish nutid och verklighet, borde detta innebära att karaktären Sixsmith och hans brev ifrån Frobisher är en del av samma fiktion – som i sin tur också inkluderar ”A Pacific Journal”. Denna fråga behandlas annorlunda i filmatiseringen. Där blir publiken knappt introducerad till tanken på ”Half-Lives” som ett fiktivt bokmanus, men handlingen behandlas ändå annorlunda i sin externa fokalisering. Cavendish liknas i romanen ”Half-Lives” vid ett hollywoodmanus³⁸, vilket Tykwer och Wachowski adapterat in i sin filmatisering. Med den narrativa skillnaden mellan denna handling och de andra – vilka alla har en tydlig berättare och särskild berättarstruktur – lämnas det till publiken själva få avgöra ”Half-Lives” roll i helhetsnarrativet då det inte särskilt uttalas.³⁹

Tykwer och Wachowski väljer att använda Mitchells metaperspektiv mellan narrativen för att visuellt visa hur narrativen hör samman, detta visas främst i en scen där Frobisher går runt i sitt rum och letar sin andra hälft av *The Pacific Journal*:

[...] I accidentally got hooked on a journal written in 1849 by a dying lawyer during the voyage from the Pacific Islands to San Francisco. To my great annoyance, the pages cease mid-sentence. Half the book is missing. It’s completely killing me. [...] A half-finished book is, after all, a half-finished love affair. (*CA*, 41:22)

Medan Frobisher vandrar runt i filmens bakgrund visas Sixsmith sitta i scenens förgrund, läsande det brev som samtidigt uttalas. Vid den sista meningen har Frobisher tonats ut och publiken finner sig i Sixsmiths ensamma verklighet igen. Denna scen talar för filmens narrativ på många plan samtidigt: Sixsmith, i ”Half-Lives”, läser ett brev berättat av Frobisher, i ”Letters from Zedelghem”, medan han refererar till handlingen i ”The Pacific Journal”. På detta vis kan tre av filmens sex handlingar kopplas samman inom bara en mening och bildscen. Frobishers uttalande refererar också till framtiden, Sixsmith kopplar den oavslutade romanen till det förhållande han hade till Frobisher och som aldrig avslutades.

³⁸ ”I leafed through its first pages. [...] It is written in neat little chapteroids, doubtless with one eye on the Hollywood screenplay.” (*Cloud Atlas*, s. 164)

³⁹ Med undantag för den tryckta kopia av det manus med namn *Half-Lives: A Luisa Rey Mystery* som tidigare omnämnts i avsnitt 2.2.1. (*CA* 53:03).

Cavendish fokalisering beskriver, likt Frobisher, sina händelser i preteritum, men han hänvisar själv till den filmatisering av sitt liv han föreställer sig i futurum:

When *The Ghastly Ordeals of Timothy Cavendish* is turned into a film, I'm thinking for the role of the hero, one patch of Laurence Olivier with a dash of Michael Caine. (CA, 2:03:24)

I och med att publiken redan etablerat ”The Ghastly Ordeals” att existera i ”Sonmi-451” som film, kan även detta narrativ anses vara opålitligt. I ”Sonmi-451” existerar först detta metaperspektiv i formen av en trasig filmfil, som fortsätter att upprepa ordagrant samma fras som Cavendish senare själv uttalar i sin egen handling:⁴⁰

You're breaking the ruddy, acting, conservation act or some ruddy thing, and I will not be subjected to a criminal abuse. (CA, 1:08:13)

Sonmis film fortsätter sedan där denna mening tar slut. Cavendish spelas här inte längre av skådespelaren Jim Broadbent, utan istället av Tom Hanks – detta för att förtydliga att perspektivet skiftat ifrån ”The Ghastly Ordeals” till ”Sonmi-451”:

Outside, fat snow flakes are forming on stale roofs. Like Solzhenitsyn laboring in Vermont, I shall beaver away in exile. Unlike Solzhenitsyn, I shan't be alone. (CA, 1:08:36)

Åter byts fokuseringen tillbaka till Cavendish i ”The Ghastly Ordeals”, här i beslutsamhet att rymma ifrån det fönster han precis tittat ut ifrån i sin kommande filmatisering. I denna version finns det dock inte någon snö; denna detalj har adderats för att ytterligare separera film och verklighet, fakta och fiktion. I samband med att han går förbi de andra intagna citerar han filmen *Soylent Green* (1973) för dem:

Soylent Green is made of people! (CA, 1:09:14)

Här görs ytterligare en referens till ”Sonmi-451”, där en av de huvudsakliga konflikterna innefattar framtagningen av *tvål*, den substans som kloner i framtiden livnär sig på och som i filmens slutskede visar sig vara gjord på återvinningen av andra kloners kroppar. Allt detta, som publiken ser och hör Cavendish göra, påverkas av vetenskapen att han dels återberättar dessa händelser för en framtida läsarkrets, och dels att hans filmatisering redan existerar i en annan handling. Detta leder till att vi kan komma att börja ifrågasätta sanningen bakom händelserna: har Cavendish förskönat sitt händelseförlopp för att ge den en mer intressant berättelse? Är hans filmatisering mer verklighetstrogen eller –frånskild? Precis som i de tidigare nämna exemplen börjar det skapas ett utrymme för att ifrågasätta den verklighet vi

⁴⁰ CA, 29:50

precis blivit introducerade till i ljuset av hur denna verklighet presenteras i en senare tidsplan. Brian McHale kommenterar det: "A 'world of fixed and discrete objects' is given and then taken away, with the dual effect of destabilizing the ontology of this projected world and simultaneously laying bare the process of world-construction".⁴¹

⁴¹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, s. 101, Routledge, New York och London, 1987.

3. Slutdiskussion

Medan filmen *Cloud Atlas* är skapad för en *publik* – till vilka Tom Tykwer och Lana och Lilly Wachowski kunnat tillförse visuella intryck till handlingen – är romanen *Cloud Atlas* berättad för en *läsare*; Vi skapar på egen hand den kommunikation som pågår mellan oss och texten vid läsningen. Kroeber uttrycker det:

'Conversation' in a novel is totally imagined; we do not hear the characters actually speak, as we do at a movie or a play. We imagine the words being heard and we *also* imagine them *being spoken*. We imaginatively participate in the saying as well as in the listening.⁴²

I romanen *Cloud Atlas* tar detta deltagande en form som ständigt utvecklas och utmanas för läsaren, vi får ständigt förändra vårt sätt att läsa romanen på baserat på fokaliseringen ifrån den protagonist som (oftast) fungerar som vår berättare. Läsaren får också en större medvetenhet om såväl den handling som pågår för stunden som den får en större förståelse för romanens andra handlingar desto längre in i romanen den kommer. När läsaren når romanens sista mening så har ett stort helhetsintryck skapats, genom såväl alla dess intryck som den genomlöpande tematiken och handlingsuppbyggandet varit med och byggt. Filmen *Cloud Atlas* levererar detsamma till sin publik när eftertexterna börjar rulla, men vägen dit har varit annorlunda.

Den tolkning som jag har utvecklat, och i denna uppsats uttryckt, menar på att filmen inte berättas som en linjär historia, utan snarare ständigt pågående och föränderlig oavsett tidsålder och handling. Detta påstår jag med en viss konflikt för berättandet, då jag identifierar ramhistorien som såväl öppnar och avslutar filmen med Zachry som först sitter vid brasan, vänd emot kameran och publikens ögon i sitt återberättande av hur han först mötte Ol' Georgie och vad som följde därefter, varpå han i filmens slutskede uttrycker:

Fire is dyin'. Just as well, my yawnin' is done. (CA, 2:41:04)

och det visar sig att han egentligen talat till sin skara barnbarn, och inte direkt till publiken. Detta genererar frågan: Vad var publikens roll för *Cloud Atlas*? De åskådare som vi först introducerats som, i en form av den metatextualitet vi sedan ska komma att bli desto mer vana vid under filmens gång, visar sig vara en filmillusion, och att vi aldrig haft en uttalad roll för berättandet trots allt. En annan fråga som kan tänkas genereras är: Vad är fabulan i *Cloud Atlas*? Hur har dess porträttering av tid påverkats av att till synes bara vara en sägen, som i sin tur också kan vara opålitlig, berättad runt en lägereld? Svaren till dessa frågor är,

⁴² Karl Kroeber, "Inside and Outside Somebody Else's Fantasy", *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs Verbal Storytelling*, s. 30, Palgrave Macmillan, New York, 2006.

precis som det mesta i *Cloud Atlas*, sammanlänkade med allting annat. Frågor går att ställa sig genom hela filmens gång, men svaren existerar först när hela filmen presenteras med det mantra den är marknadsförd med: ”Everything is connected”.⁴³ Monika Fludernik skriver följande om föreställningen av en kronologi:

What narratologists are keen to examine is, for instance, what the chronology of a story is when the discourse turns out to be full of flashbacks and ellipses. No “rules” apply between the two levels—it is not the case that a particular chronology always gets rearranged in a specific manner. [...] As in Genette’s category of *voice*, the deep and surface structure model in narrative uses a *metaphor* in order to talk about patent versus latent structure, for instance in relation to chronology or order. [...] [We might] assume that one can indeed establish a chronology and a realistic, consistent fictional world “out there.” Although readers will expect to find such a world, experimental texts may deliberately foil their attempts to establish it.⁴⁴

Cloud Atlas bör angripas med ett par ögon som inte tidigare har analyserat film. Den bör inte tolkas med traditionella berättarverktyg, eller med föreställningen om hur ett narrativ kan presenteras, men vi har kunnat använda dessa verktyg för att lättare förstå just detta: *Cloud Atlas* är ett separat verk, och det krävs särskilda metoder för att kunna utgöra en så utförlig läsning som möjligt. Min tolkning av filmen anser att den använder alla möjligheter som filmmediet erbjuder på ett mycket effektivt sätt för att skapa något nytt som också går i dialog med sin förlaga. Genette kallar det fokaliseringsskifte som kan identifieras i *Cloud Atlas* för kaotiskt, och filmen inleds med att referera till sig själv som en ”tale of madness”⁴⁵, men säger också att det finns en metod för att kunna utröna den. Denna metod, menar jag, är att inte låta sig bindas till traditionella konventioner, precis som Tykwer och Wachowski slagit sig bort ifrån dem i sin adaptation.

⁴³ Se sida 19.

⁴⁴ Monika Fludernik, “Mediacy, Meditation, and Focalization: The Squaring of Terminological Circles”, *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses* (red. Alber, Jens; Fludernik, Monika), s. 129-130, Ohio State University Press, Columbus, 2010

⁴⁵ Se sida 11.

4. Sammanfattning

David Mitchell har, för att låna Sarah Dillons uttryck, byggt ett eget universum med sitt författarskap. Mellan sina olika verk använder han intertextualitet och metagenrer för att referera till varandra och har karaktärer som vandrar igenom hans olika romaner.⁴⁶ Detta är också fallet i *Cloud Atlas*. I sina sex separata handlingar bygger Mitchell upp en världsbild som ständigt förändras när respektive handling tillför ny information om den som presenterats dessförinnan. Alla handlingar är annorlunda i jämförelse mellan dess narrativa utformning och fokalisering, och de behandlar alla olika karaktärer och händelser. Vad alla narrativ däremot har gemensamt är det *pågående* som binder alla samman, och som i sin tur skapar en helhetsbild som kan liknas vid den en himmel har med sina olika uppsättningar av moln och som också namngivit verket.

Med Tom Tykwer samt Lana och Lilly Wachowskis adaption ställdes de inför svårigheten att förmedla denna helhet i ett filmformat. I denna uppsats har jag undersökt filmen *Cloud Atlas*, och hur den förhåller sig till sitt originalmanus för att berätta en egen historia med en egen helhetsbild, och hur denna såväl kompletterar romanen som blir kompletterad av den.

I regissörernas val att adaptera *Cloud Atlas* krävdes en viss förändring ifrån manuset för att kunna presentera handlingarna i filmform, vilket skedde i enlighet med Hutcheons teori om att det i en adaption är oundvikligt att det bildats ett nytt huvudsakligt fokus och accentuering av tematik, karaktärer och handling. Denna skillnad skapar ett nytt verk, filmen *Cloud Atlas* separeras ifrån romanen *Cloud Atlas* som ett verk för sig, men där båda verken fortfarande är tydligt sammanlänkande och kompletterande för varandra. Precis som David Mitchell menade att han hade ”halvrätt” i att romanens handling inte kunde göras om till film, så menar jag att filmens handling, och budskap, såväl skapar en adaption som står i god ton med romanen och likaså tillför ny information till originalfabulan. Filmen använder sina visuella och auditiva möjligheter för att ge handlingen i romanen *Cloud Atlas* ett nytt djup, och har möjligheten att påverka publikens uppfattning om de olika handlingarnas narrativ för att inte bara bli starkare handlingar själva, utan också för att skapa en jämförelse mellan olika narrativ som förstärker handlingarna och helheten ytterligare.

Då handlingsuppbyggnaden i romanen är så pass säregen, och utan motsvarighet, blir dess filmatisering detsamma. Denna adaptationsanalys är framtagen för att undersöka hur Tykwer

⁴⁶ Sarah Dillon, ”Introducing David Mitchell’s Universe”, *David Mitchell: Critical Essays* (red. Sarah Dillon), s. 5-7, Gylphi Limited, Canterbury, 2011.

och Wachowski behövt förhålla sig till romanens struktur, och förändrat den utan att till en allt för stor grad förändra romanens innehåll och tematik. Då filmatiseringen är utan en direkt likhet i sin uppbyggnad har jag också tittat på de narrativa val de har tagit för att förmedla denna handling, och hur dessa har använts ur ett filmvetenskapligt perspektiv.

Varje enskild tittare har i *Cloud Atlas* stora möjligheter att utforma handlingen till den som de själva väljer att tolka, men jag anser att det bästa sättet för att kunna se filmatiseringen som den mosaik den presenterar sig för att vara, är att titta på vad mosaiken bildar: en helhet. Detta avslöjas i filmens sista mening (bortsett från den ramberättelse som ramar in citatet):

What is an ocean but a multitude of drops? (CA 2:40:46)

Cloud Atlas är resultatet av mosaiken, av alla samlade regndroppar, och jag hoppas att i denna uppsats kunnat skapa en större förståelse för hur denna helhet kan tänkas tolkas.

5. Litteraturförteckning

Audiovisuella medier:

Arndt, Stefan; Hill, Grant (producenter) & Tykwer, Tom; Wachowski, Lana, Lilly (regissörer), *Cloud Atlas*, USA: Warner Bros. Pictures, 2012

Arndt, Stefan; Hill, Grant (producenter) & Tykwer, Tom; Wachowski, Lana, Lilly (regissörer), *Cloud Atlas*, trailer, USA: Warner Bros. Pictures, 2012. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=hWnAqFyaQ5s>

Naughtie, James, “*Cloud Atlas – David Mitchell*”, *BBC Radio 4 Bookclub*, 3 juni 2007. URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b007mdcg>

Tryckta medier:

Alber, Jens, “Hypothetical Intentionalism: Cinematic Narration Reconsidered”, *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses* (red. Alber, Jens; Fludernik, Monika), Ohio State University Press, Columbus, 2010

Chatman, Seymore, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, s. 133-134, Ithaca, New York, 1990.

Dillon, Sarah, “Introducing David Mitchell’s Universe”, *David Mitchell: Critical Essays* (red. Dillon, Sarah), Gylphi Limited, Canterbury, 2011

Fludernik, Monika, “Mediacy, Meditation, and Focalization: The Squaring of Terminological Circles”, *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses* (red. Alber, Jens; Fludernik, Monika), Ohio State University Press, Columbus, 2010

Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1972), eng. övers. Jane E. Lewin, Ithaca, New York, 1980

Genette, Gérard, *Narrative Discourse Revisited* (1983), eng. övers. Jane E. Lewin, Ithaca, New York, 1990

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, s. 8, Taylor & Francis Group, New York, 2006; andra upplaga 2013

Kroeber, Karl, *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs Verbal Storytelling*, Palgrave Macmillan, New York, 2006

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, New York och London, 1987

Mitchell, David, "Based on the Novel By", förord till *Cloud Atlas* (Mitchell), Spectre, London, 2012

Mitchell, David, *Cloud Atlas*, Spectre, London, 2004

Machinal, Hélène, "Cloud Atlas: From Postmodernity to the Posthuman", *David Mitchell: Critical Essays* (red. Dillon, Sarah), Gylphi Limited, Canterbury, 2011

Šklovskij, Viktor, *Theory of Prose* (1925), eng. övers. Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, Elmwood Park, 1991

Tomaševskij, Boris, "Thematics" (1925), *Russian Formalist Criticism* (red; övers. Lemon, L. T; Reis, M. J.), University of Nebraska Press, Lincoln, 1965

Litteraturförteckning online:

Hemon, Alexander, "Beyond The Matrix", *The New Yorker*, 10 september 2012. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2012/09/10/beyond-the-matrix>

Mitchell, David, "Translating 'Cloud Atlas' Into the Language of Film", *The Wall Street Journal*, 19 oktober 2012. URL: <http://www.wsj.com/articles/SB10000872396390443675404578060870111158076>