

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Jana Eyrová ve filmu:
Komparativní analýza vybraných filmových adaptací
(Robert Stevenson, 1944; Cary Fukunaga, 2011)

Jane Eyre on-screen:
The Comparative Analysis of Selected Film Adaptations
(Robert Stevenson, 1944; Cary Fukunaga, 2011)

(Bakalářská diplomová práce)

Autorka: Aneta Haimannová

Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma *Jana Eyrová ve filmu: Komparativní analýza vybraných filmových adaptací (Robert Stevenson, 1944; Cary Fukunaga, 2011)* vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne:

Podpis.....

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za ochotu, trpělivost a cenné odborné rady a připomínky, které mi při vypracování této bakalářské práce poskytoval.

Anotace

Cílem této práce je hlouběji představit adaptační model a teorii Briana McFarlana publikovanou v knize *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996) a využít ji k analýze vybraných snímků. Prostřednictvím jeho metody pro studium procesu přenosu z románu do filmu a strukturální analýzy, z níž vychází, provedeme podrobnou komparativní analýzu dvou různých filmových zpracování románu Charlotte Brontëové (*Jana Eyrová*, režie Cary Fukunaga, 2011; *Jana Eyrová*, režie: Robert Stevenson, 1944). Přínos této práce spočívá v odborném rozboru procesu filmového přepisu románu, který je od počátků dějin světové kinematografie jedním z nejčastěji adaptovaných literárních textů.

Anotation

The aim of this thesis is to introduce Brian McFarlane's theory published in 1996 in *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* and to apply it on selected film adaptations of Charlotte Brontë's novel *Jane Eyre*. By using this method and the structural analysis of narrative we are going to provide the detailed comparative study of two various film adaptations (Cary Fukunaga, 2011; Robert Stevenson, 1944). The thesis contributes insight to the process of transcription a text, which is from the begining of film history one of the most adapted literary source.

Klíčová slova

Jana Eyrová, filmová adaptace, modely adaptace, transfer, vlastní adaptace, příběh, vyprávění, vypovídání

Keywords

Jane Eyre, film adaptatiton, models of adaptation, transfer, adaptation proper, narrative, narration, enuntiation

Obsah

Obsah	- 5 -
1. Úvod	- 6 -
1. 1. Cíle práce	- 6 -
1. 2. Metodologické řešení	- 9 -
1. 2. 1. Terminologická východiska	- 10 -
1. 2. 2. Adaptační model Briana McFarlana	- 12 -
1. 2. 3. Jay Beck a zhodnocení vlivu rozhlasové estetiky na film.....	- 17 -
1. 3. Struktura práce	- 18 -
2. Vyprávění a transfer	- 20 -
2. 1. Strukturální vzory	- 22 -
2. 1. 1. Román	- 22 -
2. 1. 2. Film (1944).....	- 27 -
2. 1. 3. Film (2011).....	- 31 -
2. 2. Psychologické modely	- 34 -
2. 3. Informanty	- 35 -
2. 4. Dialogy	- 37 -
2. 5. Shrnutí	- 38 -
3. Vypovídání a adaptace	- 40 -
3. 1. Režim vyprávění.....	- 40 -
3. 1. 1. Román	- 40 -
3. 1. 2. Film (1944).....	- 42 -
3. 1. 3. Film (2011).....	- 45 -
3. 2. Charaktery postav	- 45 -
3. 2. 1. Jana Eyrová.....	- 46 -
3. 2. 2. Edward Fairfax Rochester	- 47 -
3. 3. Problematika žánru	- 47 -
3. 4. Adaptování kulturních kódů.....	- 48 -
3. 5. Shrnutí	- 50 -
4. Závěr	- 52 -

1. Úvod

1. 1. Cíle práce

Literární text slouží kinematografii jako zdrojový materiál od doby, kdy se na počátku 20. století film konstitoval jako samostatný umělecký druh. Od adaptování slavných bestsellerů si filmoví tvůrci vždy slibovali komerční úspěch, který vychází z předpokladu, že diváci, bez ohledu na jejich stížnosti ohledně narušování původního díla, budou stále chtít vědět, jak knihy „vypadají“. Stejně tak budou stále chtít porovnávat svoji představu knižního světa s představou filmového režiséra.¹ O významu podrobnějšího zabývání se adaptacemi a velmi úzkém vztahu literatury a filmu svědčí také fakt, že z literárních textů v průběhu vývoje kinematografie vycházela více než polovina všech komerčních filmů², či že tři čtvrtiny cen, které Americká akademie od počátku předávání Oscarů udělila v kategorii nejlepší film, získaly adaptace.³

Problematika ze stejného důvodu láká i filmové teoretiky, kteří se prostřednictvím adaptačních modelů snaží popsat proces, jímž literární text prochází při převodu do filmového jazyka. Teoretické texty, pokoušející se téma uchopit, začaly vznikat už ve 40. letech minulého století.⁴ Jednu z prvních, dodnes citovaných adaptačních teorií, poté představil George Bluestone v knize *Novels into Film* (1957), na něhož později navázala řada dalších autorů. Z nich můžeme jmenovat například Geoffreyho Wagnera, který v roce 1975 publikoval teoretickou práci *The Novel and the Cinema*. Zásadní pokus o vytvoření adaptačního modelu dále učinil Dudley Andrew v práci *Concepts in Film Theory* (1984). Nová vlna zájmu o filmové adaptace v angloamerickém badatelském prostředí v 90. letech přinesla přehodnocení některých starších východisek a komplexnější chápání adaptace jako interdisciplinárního kulturního dialogu.⁵ Za všechny autory tvořící

¹ McFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 7.

² DUDLEY, Andrew. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984, s. 98.

³ BEJA, Morris. *Film and Literature*. New York: Longman, 1979, s. 78.

⁴ Jeden z prvních takových pokusů učinil André Bazin v práci *Adaptation, or the Cinema as Digest* v roce 1948. (BAZIN, Andre. *Adaptation, or the Cinema as Digest* in J. Naremore (ed.) *Film Adaptation*. London: Athlone, 1948, s. 19-27. Srov. též BAZIN, Andre. Obhajoba filmových adaptací. In: *Film je umění*. Praha 1963, s. 202-2020.)

⁵ BUBENÍČEK, Petr: Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. In *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2010, 1, 22. s.11.

v tomto období můžeme jmenovat Lindu Hutcheonovou, Kamillu Elliottovou, Michaela Kleina a Gillian Parkerovou či Briana McFarlana.⁶

V této práci se nebudeme podrobně zabývat všemi dostupnými teoriemi adaptací, ale za účelem analýzy jako předmětu práce hlouběji představíme pouze adaptační model a teorii Briana McFarlana publikovanou v knize *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996). Prostřednictvím jeho metody pro studium procesu přenosu významů z románu do filmu a strukturální analýzy vyprávění Rolanda Barthese, z níž vychází, provedeme komparativní analýzu dvou různých filmových zpracování románu Charlotte Brontëové (*Jana Eyrová*, režie: Robert Stevenson, 1944; *Jana Eyrová*, režie Cary Fukunaga, 2011). Výběr snímku Roberta Stevensona, který lze datovat do období kinematografie klasického Hollywoodu⁷, vychází ze závěru, že jej můžeme na základě recepčního přijetí považovat za nejuspěšnější adaptaci tohoto románu ve filmových dějinách. Jeho pozitivní ohlas je přisuzován z velké části přítomnosti Orsona Wellese a produkci Davida O. Selznicka.⁸ V této práci budeme Stevensonův způsob uchopení zdrojového textu porovnávat s nejnovější filmovou verzí, která vznikla v roce 2011 v režii Caryho Fukunagy. Tu jsme pro analýzu zvolili z toho důvodu, neboť reflektuje současný přístup k adaptování tohoto klasického románu. V něm se promítají především snahy odlišit snímek od předchozích prepisů stejného zdrojového textu a aktualizovat příběh pro současné publikum.

Jana Eyrová je od vzniku kinematografie jedním z nejčastěji adaptovaných literárních děl. Filmových a seriálových prepisů románu Charlotte Brontëové vzniklo v průběhu dějin filmu několik desítek, přičemž první, nemá adaptace, byla natočena v italské produkci už v roce 1909. Jen do konce 20. let bylo poté ve světě zfilmováno sedmnáct dalších filmových verzí⁹, do roku 2012 se jejich počet, zahrneme-li do něj i seriálovou tvorbu, rozrostl na bezmála padesát. Využívání tohoto díla jako zdrojového materiálu tedy dodnes zůstává ve světové kinematografii autorsky i divácky atraktivní. V závěru práce proto zhodnotíme přínos Fukunagova nejnovějšího snímku pro fenomén adaptování tohoto klasického románu.

⁶ V českém prostředí se problematikou adaptací zabývali např. Marie Mravcová či Jan Cieslar.

⁷ Kinematografii klasického Hollywoodu lze vymezit jako období začínající vznikem studiových systémů a končící začátkem 60. let.

⁸ GLANCY, H. Mark. *When Hollywood loved Britain: the Hollywood "British" film 1939-45*. Manchester: Manchester University Press, 1999. s. 81.

⁹ SCHAFF, Barbara. *The Strange After-Lives of Jane Eyre*. In RUBIK, M., METTINGER-SHARTMANN, E.. *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*, ed. Margarete Rubik and Elke Mettinger-Shartmann, New York: Rodopi 2007, s. 31.

Časový rozdíl vzniku obou vybraných filmů je šedesát sedm let. Jejich analýza a komparace proto čtenáři zároveň umožní i vytvoření představy o rozdílných přístupech k adaptování klasického románu v průběhu dějin kinematografie.

Materiál pro prováděnou komparativní analýzu získáme detailním rozbořením struktury narativu románu, na jehož základě podle McFarlanovy metody určíme přenositelnost jeho prvků z literárního do filmového jazyka a srovnáme způsoby, jakými při přenosu těchto prvků postupovali autoři obou filmů.

Metody pro analýzu filmových adaptací vycházejí z velké části z adaptačních modelů, v nichž autoři rozdělují výsledné produkty na základě počtu prvků, které mají společné se zdrojovým materiálem. Někteří filmoví vědci zabývající se teorií adaptace, mezi něž můžeme zařadit např. Geoffreyho Wagnera či Michaela Kleina a Gillian Parkerovou, představili ve svých teoriích tříčlenné adaptační modely. V nich rozlišují druhy filmových prepisů na základě toho, zda doslovně přejímají originální text, poskytují jeho autorskou interpretaci, či ho výrazně mění. Wagner nazývá třetí člen svého modelu analogií neboli přetvořením zdrojového materiálu s cílem vytvořit významově zcela odlišný produkt¹⁰. Klein a Parkerová jej dále definují jako dílo, pro něž je původní literární text hrubou, nepracovanou látkou, jíž lze využít k vytvoření nového díla¹¹. Pro naši práci jsme zvolili dvoučlenný model Briana McFarlana, v němž rozlišuje transfer a vlastní adaptaci (adaptation proper)¹². Důvodem výběru tohoto modelu je fakt, že v případě námi zvolených adaptací *Jany Eyrové* není třeba výše uvedený třetí člen adaptačních modelů brát v úvahu. Jiní autoři totiž, jak jsme již uvedli, jeho prostřednictvím zohledňují výrazné vzdálení od původního textu s cílem vytvořit zcela významově nové umělecké dílo. Přestože se obě, pro nás stěžejní filmová zpracování i jiné dále jmenované adaptace, od sebe liší a jejich tvůrci se zdrojovým materiálem autorsky pracují, hlavní osa vyprávění v nich zůstává zachována a do základního významu v nich není zásadně zasahováno. McFarlanův model, zaměřující se na ty prvky literárního textu, které jsou přímo přenositelné do filmu a na ty, jež vyžadují vlastní adaptaci, je proto z tohoto hlediska pro naši práci nejpřínosnější.

¹⁰ WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 219-231.

¹¹ KLEIN, Michael, PARKER, Gillian (ed.). *The English Novel and the Movies*. New York: Frederik Invar Publishing, 1981, s. 8-13.

¹² McFARLANE, Brian. *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 13.

1. 2. Metodologické řešení

Kromě okrajově zmíněných českých autorů Marie Mravcové¹³ a Jiřího Cieslara¹⁴ není v českém jazyce literatura vztahující se k teorii filmové adaptace dostupná. Jedněmi z mála pro tuto problematiku přínosných zahraničních textů, které vyšly v českém překladu, jsou *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*¹⁵ Rolanda Barthesa a naratologická teorie Seymoura Chatmana vydaná knižně pod titulem *Příběh a diskurz*¹⁶. Z Chatmanových prací vyšla česky i publikace *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci*¹⁷. Pro naši práci však zůstává stěžejní první ze zmíněných publikací, neboť k ní ve své teorii především v souvislosti s odlišnou terminologií často odkazuje Brian McFarlane. V analytické části pro rozbor filmové adaptace z roku 1944 dále využijeme rovněž do češtiny přeložený článek Jaye Becka „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“¹⁸, který vyšel v časopise *Illuminace*. Tato bakalářská práce proto kromě těchto několika výjimek dále vychází výhradně ze zahraniční, především americké, odborné literatury.

Orientace v problematice adaptačních teorií není snadná především z důvodu dlouhého vývoje oboru a poměrně velkého množství dostupných zdrojů. Protože není v možnostech ani cílech této práce představit podrobněji všechny adaptační teorie, využijeme některé z nich výhradně k přesnějšímu vysvětlení terminologie, se kterou budeme dále pracovat, a k zařazení námi vybrané McFarlanovy metody do kontextu vývoje oboru. K tomuto účelu použijeme dílo Dudleyho Andrewa, Geofreyho Wagnera či Lindu Hutcheonové. McFarlane ve své teorii vychází nejen z konceptů Rolanda Barthesa,

¹³ Autorka na adaptaci nahlíží jako na intersémiotický překlad významů komunikátu, jenž byl zformován v jednom sémantickém systému prostřednictvím znaků jiného sémantického systému. (MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990, s. 10). Případové studie publikovala v knize *Literatura ve filmu* (1990) a *Od Oidípa k Francouzové milence: Světová literatura ve filmu: Interpretace z let 1982 - 1998* (2001).

¹⁴ Jiří Cieslar ve své studii rozlišuje adaptaci a interpretaci, přičemž adaptací rozumí doslovný přepis do filmového média a interpretací zohledňuje autorský zásah do zdrojového textu. (CIESLAR, Jiří. Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací. In *Filmový sborník historický [Sv.] 1; Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 238.)

¹⁵ BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění, In: *Znak, struktura, vyprávění*, Host, Brno 2002, s. 9-43.

¹⁶ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, 328 s.

¹⁷ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, 259 s.

¹⁸ BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminace*, ročník 18, 2006, č. 3, s. 43-64.

ale navazuje také na myšlenky Christiana Metze, Seymoura Chatmana a ruských formalistů.

Z využívání zahraniční literatury vyplývá nutnost vyrovnání se s překlady konkrétních pojmů a s přechylováním ženských jmen. Pro pojmy, které nemají český ekvivalent a jejichž užití by mohlo působit zmatečně, proto budeme v závorce uvádět i originální výraz. Ženská jména budeme v textu přechylovat, v citacích je naopak uvádět spolu s názvy děl v původním jazyce. Z důvodu dostupnosti několika různých překladů románu *Jana Eyrová* i vydání v originálním jazyce je dále nutné zvolit způsob užití jmen hlavních postav. Stejně jako v předchozím případě, budeme ženská jména postav přechylovat. U křestních jmen postav budeme vycházet ze třetího vydání překladu Jarmily Fastrové z roku 1969¹⁹, v němž jsou některá z nich počeštěna.

V souvislosti s románem, jeho rozbořením a zasazením do kontextu soudobé literární tvorby, nám jako stěžejní literární zdroj bude sloužit biografie Charlotte Brontëové publikovaná spisovatelčinou blízkou přítelkyní Elizabeth Gaskellovou v roce 1857 pod názvem *The life of Charlotte Brontë*²⁰. Přínos této knihy pro naši práci vidíme především v reflexi přijetí románu v době jeho uvedení a možnosti určit autobiografické prvky, které Charlotte Brontëová ve svém díle použila.

1. 2. 1. Terminologická východiska

Ještě předtím, než začneme s podrobnějším rozbořením McFarlanovy teorie vyhodnocením jejího významu pro naši práci, vymezíme základní pojmy a teoretická východiska, která budou, která pro nás budou určující. Autoři zabývající se adaptačními teoriemi často vytváří vlastní terminologii a ani v přesném definování pojmu adaptace se neshodují. Linda Hutcheonová v tomto ohledu vhodně upozorňuje především na fakt, že samotný pojem adaptace (a to jak v českém, tak v anglicky mluvícím prostředí) vyjadřuje jak proces převodu, tak výsledný produkt. Dále autorka považuje za adaptaci i proces divácké percepce.²¹ Za produkty budeme v našem případě považovat výsledná filmová díla. Proces adaptace podle našeho názoru nejlépe vystihuje jednoduchá definice Dudleyho Andrewa, který tvrdí, že jde o přejímání významů ze zdrojového textu a jejich přizpůsobování filmovému, popř. jinému znakovému systému.²² Termín adaptace budeme

¹⁹ BRONTËOVÁ, Charlotte. *Jana Eyrová*. Praha: Mladá fronta, 1969, 377 s.

²⁰ GASKELL, Elizabeth. *The life of Charlotte Brontë*. New York: Penguin Books, 1997, 494 s.

²¹ HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. s. 15.

²² ANDREW, Dudley. The Well Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory. In *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. Western Illinois Univ., 1980. s. 9.

v této práci dále užívat jak v tomto širším pojetí pro proces a výsledný produkt, tak v souvislosti s terminologií Briana McFarlana, který jej užívá ve svém adaptačním modelu pro označení druhu přenosu konkrétních narativních prvků (adaptation proper).²³

Linda Hutcheonová kromě toho užívá pro přirovnání k adaptaci pojem palimpsest²⁴ (termín zavedla do teorie literatury členka tzv. Kostnické školy Renate Lachmannová, která jej charakterizuje jako „druhý zápis textu, kterým prosvítá text původní“)²⁵. Adaptování literárního díla pojímá oproti McFarlanovi v komplexnější intertextuální rovině a převodem mezi znakovými systémy se zabývá nejen ve vztahu literatury a filmu, ale i mezi přepisy divadelními, operními či videoherními. Adaptování chápe jako kreativní „sdílení příběhů“, které je západní kultuře vlastní od raných počátků a které vytváří nové plnohodnotné umělecké dílo.²⁶

George Bluestone ve své práci *Novels into film* upozornil především na rozdílnosti obou medií, které jsou příčinou toho, že filmová adaptace nikdy nemůže plně odpovídat své literární předloze. Tuto odlišnost, již podle něj nelze nikdy zcela překonat, spatřoval autor především v jazykové povaze literatury a ve vizuálně-přezentačním charakteru filmu. Každý filmař se podle Bluestona stává novým autorem a literární předloha mu poskytuje pouze hrubý materiál pro vlastní tvorbu.²⁷ McFarlane nahlíží ve svém konceptu na obě média podobně a tvrdí, že film nemůže ani nechce poskytnout divákovi významově či obsahově zcela věrný produkt.²⁸

Většina autorů zabývajících se teorií adaptace však dodnes kritérium věrnosti zohledňuje a adaptační modely staví podle počtu prvků shodujících se s originálním textem. Jedním z nejčastěji citovaných je Geoffrey Wagner, který v knize *The Novel and Cinema* z roku 1975 vyčleňuje tři druhy adaptací: transpozici, komentář a analogii. Transpozici definuje jako doslovný přenos do filmové řeči, komentářem rozumí autorský zásah do zdrojového materiálu a analogií jeho přetvoření s cílem vytvořit významově zcela odlišný produkt.²⁹ McFarlane se proti tomuto modelu částečně vyhraňuje, protože nepovažuje kritérium věrnosti za relevantní. Při jeho zohlednění podle něj autoři vychází

²³ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 13.

²⁴ HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. s. 6.

²⁵ LACHMANN, Renate. *Paměť a literatura*. In Česká literatura 42, 1994, č. 1, s. 3.

²⁶ HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. s. 8.

²⁷ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore: John Hopkins University Press 2003. s. 61-62.

²⁸ MCFARLANE, Brian. It Wasn't Like That in the Book, In: *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (ed. James M. Welsch, Peter Lev), The Scarecrow Press, Lanham, Toronto, Plymouth 2007, s. 7.

²⁹ WAGNER, Geoffrey. *The novel and the cinema*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1975. s. 219-231.

z mylné představy, že literární text vlastní a poskytuje inteligentnímu čtenáři jediný správný význam, který filmový tvůrce buď dodrží nebo s ním bude násilně manipulovat.³⁰ Při hodnocení filmu se poté často nezajímají o to, jestli přinesl něco nového, ale omezují se pouze na zkoumání, zda bylo jejich vlastní pojetí románu doslovně převedeno na filmové plátno či zda bylo naplněno jejich očekávání.³¹ McFarlanova argumentace je založena na přesvědčení, že film nechce ani nemůže poskytnout recipientovi stejný zážitek jako román.³²

1. 2. 2. Adaptační model Briana McFarlana

Pro analýzu vybraných filmových přepisů románu *Jana Eyrová* není třeba, jak již bylo řečeno, brát analogii ve Wagnerově pojetí v úvahu, zvolili jsme tedy jako stěžejní metodologické východisko dvoučlenný adaptační model Briana McFarlana publikovaný v knize *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation* z roku 1996. V něm rozlišuje transfer a vlastní adaptaci (*adaptation proper*) Transferem rozumí přepis těch narativních prvků románu, které jsou přímo přenositelné do filmu. Termín adaptace v užším pojetí užívá pro označení přepisu těch narativních prvků zdrojového textu, které přímo přenositelné nejsou a pro jejichž přenos je nutné využít autorskou kreativitu a nalézt ve filmovém znakovém systému jiné ekvivalentní prvky.³³

Podle McFarlana sdílí film s literaturou schopnost vyprávění příběhů a jako narativní médium se ustanovil hned na počátku svého vývoje filmem *Velká vlaková loupež* Erwina Portera z roku 1903.³⁴ Narativ můžeme chápat jako příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru.³⁵ Ten je dle McFarlanova v jistém smyslu nejen hlavním prvkem románů a filmů na nich založených, ale také hlavním

³⁰ McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 8.

³¹ McFARLANE, Brian. It Wasn't Like That in the Book, In: *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (ed. James M. Welsch, Peter Lev), The Scarecrow Press, Lanham, Toronto, Plymouth 2007, s. 6

³² „If you want the same experience (and believe you can have just that experience twice) that you had in reading the novel, why not simply reread the novel? It's much more likely to produce the desired effect. fidelity is obviously very desirable in marriage; but with film adaptations I suspect playing around is more effective.“ (McFARLANE, Brian. It Wasn't Like That in the Book, In: *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (ed. James M. Welsch, Peter Lev), The Scarecrow Press, Lanham, Toronto, Plymouth 2007, s. 6)

³³ McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 13.

³⁴ Ibid. 12.

³⁵ BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K.. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 111-112.

přenositelným prvkem.³⁶ Autor ve své teorii dále v souvislosti s narativem využívá rozdělení a terminologii Rolanda Barthesa. Ten ve svém *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění* vysvětluje podstatu narativní funkce a definuje jeho nejmenší jednotky jako „každý segment příběhu, který je krajním členem relace. Duší každé funkce je, abychom tak řekli, její zárodek, což umožňuje oplodnit vyprávění prvkem, který uzraje později, na téže úrovni nebo i jinde, na úrovni jiné.“³⁷ Dále pak tvrdí, že „narativ nikdy není tvořen ničím jiným, než funkcemi, protože v různé míře má všechno v něm nějaký význam. Tedy i kdyby některý detail vypadal jako naprosto bezvýznamný a vzpouzel se jakékoli funkci, zůstane mu nakonec význam absurdna nebo neužitečnosti“.³⁸ Jana Eyrová např. krátce po svém příjezdu na Thornfield poprvé slyší nepřírozený děsivý smích, který se rozléhá chodbami. Když je jí ale vysvětleno, že jde jen o hlučnou služebnou, rychle na událost zapomene. Tento, zpočátku pouze okrajově zmíněný detail, který však později v životě hlavní hrdinky i v celém vyprávění sehraje významnou roli, tvoří tedy v Barthesova pojetí funkci neboli vyprávěcí jednotku.

Roland Barthes dále rozlišuje dvě hlavní třídy narativních funkcí a to funkci distribuční a integrační. Skrze ně lze určit, co může být ze zdrojového textu do filmu přímo přeneseno a co může být pouze adaptováno. Distribuční funkce v jeho pojetí odkazuje na akce a události, které představují nějakou činnost (*doing*) a je více náchylná k přenosu na filmové plátno. Barthes je rozčleňuje na podtřídu „funkcí základních“ (*cardinal functions*), které tvoří osu vyprávění a jakousi dřeň narativu, jež by měla zůstat zachována. Jak později doložíme při rozboru narativní struktury, tvoří tuto dřeň v románu *Jana Eyrová* kauzální řetězec základních událostí, jejichž přenosem vzniká dílo, které můžeme považovat za adaptaci tohoto románu. Následně Barthes rozlišuje podtřídu „katalyzátorů“ (*catalysers*), které vyplňují vyprávěcí prostor a mohou podléhat autorským zásahům.³⁹ Tuto podtřídu je však u vývojového románu, do jehož kategorie *Jana Eyrová* spadá, problematické určit, neboť vzhledem k přísně dodržované linearitě a kauzální propojenosti je do jisté míry každá z činností nositelem funkce základní. V první kapitole románu, v níž je základní funkce obsažena v popisu roztržky Jany s Janem Reedem, např. k této události směřují či s ní úzce souvisejí veškeré popsané činnosti.

³⁶ McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 12.

³⁷ BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění, In: *Znak, struktura, vyprávění*, Host, Brno 2002, s. 16.

³⁸ Ibid. 17.

³⁹ Ibid. 20.

Integrační funkce představuje podle Barthes více či méně rozptýlený koncept, který je nicméně k vytvoření významu nutný. Odkazuje na bytí (*being*) a je dále rozdělena na indicie (charaktery postav, atmosféra), které jsou náchylné spíše k adaptaci než k transferu, a informanty (čistá data s okamžitým významem jako např. jména, věk, profese, fyziologie), které do určité míry mohou být schopné transferu.⁴⁰ Informanty označuje za jakousi „šedou zónu“, jejíž aspekty mají sklon k oběma procesům.⁴¹ Práce s indiciemi dává filmovým tvůrcům velký prostor pro kreativní práci se zdrojovým materiálem, neboť jsou tyto prvky do jisté míry závislé na vlastní interpretaci. Jak později rovněž dokážeme, povahové rysy postav příběhu či atmosféra se proto v různých adaptacích často výrazně odlišují, významově přitom nemusí do originálního textu nutně zasahovat.

Na pojetí narativu francouzských strukturalistů navazuje i Seymour Chatman, který předpokládá existenci dvou základních aspektů narativu - „co“ a „jak“. Oním „co“ narativu nazývá příběh, tedy události (jednání a dění), postavy a prostředí a oním „jak“ nazývá diskurs, tedy prostředky, jimiž je příběh sdělován.⁴² Chatman ve své práci uvádí obdobné rozdělení jako Barthes, podtřídy distribuční funkce však nazývá jádra a satelity.⁴³ Události příběhu podle něj tvoří uspořádání zvané osnova (*plot*). Podle teorie strukturalistů je toto uspořádání právě tou operací, kterou provádí diskurs. Události příběhu tedy mění diskurs (způsob prezentace) v osnovu. Pořadí, v němž osnova uvádí události, nemusí odpovídat přirozeně logickému sledu událostí v příběhu.⁴⁴ Spisovatel při své práci „*může zachovat chronologický pořádek, může ho deformovat, může použít posly nebo retrospektivy atd. Z každého takového uspořádání vzniká jiná osnova a ze stejného příběhu se dá udělat velké množství osnov*“.⁴⁵ V naší analýze budeme tyto proměny přirozeného řazení událostí vztahovat zejména k filmovým verzím. Různé způsoby práce se strukturou narativu podrobíme rozboru, jehož výsledky shrneme v závěrečné komparaci vybraných filmů. Cary Fukunaga např. používá pro zobrazení Janina dětství retrospektivních záběrů a člení originální lineární vyprávění do dvou časových rovin. Jiní autoři naopak zachovávají přirozenou chronologickou strukturu charakteristickou pro vývojový román.

⁴⁰ Ibid. 20.

⁴¹ McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 197.

⁴² CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008, s. 9-10.

⁴³ Ibid. 9-10.

⁴⁴ Ibid. 43.

⁴⁵ Ibid. 43.

Ruští formalisté pro toto rozlišení používali termíny fabule a syžet. Fabulí rozumíme soubor všech událostí, které vyprávění zachycuje. Pojem syžet se používá k popsání všeho, co můžeme ve filmu promítaném před námi vidět a slyšet. Syžet tedy obsahuje všechny události fabule, které jsou ve filmu jednoznačně uvedeny.⁴⁶

Při posuzování těch aspektů literárního textu, jež mohou být přeneseny do filmu, je podle McFarlane nutno brát v úvahu rozdíl mezi vyprávěním (*narrative*) a vypovídáním (*enunciation*). Vyprávění příběhu není přímo vázáno na jeden znakový systém, a tudíž snadno podléhá transferu, zatímco vypovídání je pevně spjaté s konkrétním systémem a vyžaduje adaptaci.⁴⁷ McFarlane hodnotí jako jednodušší definovat ty prvky románu, které se pojí s vyprávěním a pouze určují, co je možné přímo transferovat z verbálního do audiovizuálního obrazu. Naopak za méně snadné, ale zato zajímavější a přínosnější, považuje pochopení toho, jak ve filmu funguje proces vlastní adaptace a vypovídání. V tomto případě je podle něj nutné znát filmové narativní strategie a způsoby, jakými jsou tři velké kategorie filmového vyprávění (mizanscéna, střih a zvuk) převedeny z jednoho média do jiného. Pomocí nich totiž film vytváří význam, který proniká příběhem vertikálně, narozdíl od horizontálně propojeného řetězce událostí.⁴⁸ Zvukem se v této práci budeme zabývat především při zařazování snímků do rámce jednotlivých žánrů. Provedeme analýzu jeho využití při vykreslování atmosféry a charakterů postav, a také jej rozebereme společně s mizascénou ve spojitosti s druhem narativu určeným v závislosti na perspektivě, z níž je příběh nahlížen.

McFarlane v závislosti na pozici vypravěče rozděluje tři základní druhy vyprávění a určuje jejich kinematografický potenciál:

1. Vyprávění v první osobě, jehož projevem ve filmu může být práce se subjektivní kamerou, ve které převažují záběry z vypravěčova pohledu. Další z možností jak převést tento druh vyprávění do filmu je využití hlasu vypravěče (*voice over*), kterým rozumíme nediegetický komentář, používaný pro doplnění v případě, že by vizuální zobrazení bylo pro recipienta nesrozumitelné;
2. Vševědoucí vypravěč, který se projevuje v jistém smyslu ve všech filmech, přičemž hlavní perspektivou je kamera, která se zaměřuje na různé aspekty mizanscény;

⁴⁶ BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K.. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 113-114.

⁴⁷ McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 23.

⁴⁸ McFARLANE, Brian. It Wasn't Like That in the Book, In: *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (ed. James M. Welsch, Peter Lev), The Scarecrow Press, Lanham, Toronto, Plymouth 2007, s. 5.

3. Režim omezeného vědomí, jenž je vlastní spíše filmovému než literárnímu vyjádření.⁴⁹

Román Jana Eyrová využívá pro vyprávění ich formu a nezřídka v něm vypravěčka přímo oslovuje svého čtenáře⁵⁰. Ve vlastní analýze proto budeme uvažovat pouze první z druhů vyprávění, které McFarlane uvádí.

Význam románu recipient konstruuje podle slov (popř. seskupení slov), které se objevují po sobě na jednotlivých stránkách. Tento fakt poukazuje na linearitu literárního textu, kterou se odlišuje od filmového média, které můžeme považovat umění za prostorové. McFarlane zdůrazňuje, že „záběr střídající záběr není analogický ke slovu následujícímu slovo“, protože záběr v každém okamžiku poskytuje vizuálně komplexní informaci, ale na rozdíl od slova nemůže stát samostatně jako významotvorná jednotka.⁵¹

V závěru své teoretické práce vymezuje McFarlane kinematografické kódy, které nemají literární ekvivalent a autoři filmů je tak mohou využít při autorskou práci se zdrojovým textem. Rozlišuje jazykové kódy (které odpovídají těm akcentům a hlasovým tónům, které mohou vyjadřovat sociální význam nebo náladu; v naší práci se těmito kódy budeme podrobněji zabývat v souvislosti s informanty a charaktery postav), vizuální kódy (které odpovídají těm kódům, které jdou za obvyklé záběry obsahující selekci nebo interpretaci), ne-jazykové zvukové kódy (obsahují hudební a jiné auditivní kódy) a kulturní kódy (které zobrazují způsob života lidí v době, v níž se děj odehrává).⁵²

Brian McFarlane pro své případové studie omezil výběr literárních textů na přepisy anglických realistických románů, protože se domnívá, „že střední kinematografický proud vděčí za velkou část své popularity snahám znázorňovat, které sdílí s anglickými romány devatenáctého století.“⁵³ Román *Jana Eyrová* byl vydán v roce 1847 a můžeme jej z hlediska žánru zařadit do pozdně romantické literatury s realistickými prvky. McFarlanova metoda však není v tomto směru limitující a autor sám oprávněně zdůrazňuje, že je aplikovatelná na adaptace jakéhokoli druhu románu.⁵⁴

⁴⁹ McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 15-19.

⁵⁰ „Nová kapitola románu je něco jako příští jednání divadelní hry - až tentokrát vytáhnu oponu, musíš si, čtenáři, představit pokoj v hostinci „U krále Jiřího v Millcote“. (BRONTĚOVÁ, Charlotte. *Jana Eyrová*. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 80).

⁵¹ McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 27.

⁵² Ibid. 29.

⁵³ Ibid. viii.

⁵⁴ McFARLANE, Brian *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. viii.

1. 2. 3. Jay Beck a zhodnocení vlivu rozhlasové estetiky na film

Kromě metody Briana McFarlana budeme v analytické části naší práce vycházet z již zmíněné studie Jaye Becka „*Vypravěč vás má v hrsti*“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. V ní autor navazuje na esej Gardnera Campbella s názvem *The Presence of Orson Welles in Robert Stevenson's Jane Eyre*, která vyšla v časopise *Literature Film Quarterly*.⁵⁵

Beck pro zdůvodnění výběru tohoto tématu jako předmětu analýzy uvádí, že většina filmových historií opomíjí význam rozhlasových inscenací Orsona Wellese, ze kterých v letech 1939 až 1944 vnikly filmy. Pořady *Mercury Theatre on the Air* a *Campbell Playhouse* přinášely podle něj během formativních let rozhlasového dramatu od roku 1938 do roku 1942 posluchačům společnosti CBS vysoce originální a novátorské rozhlasové hry, mezi něž mimo jiné řadí i adaptaci *Jany Eyrové*. Beck považuje tyto inscenace za intertexty umožňující porozumění procesu adaptace. Provádí analýzu Wellesových rozhlasových inscenací *Jany Eyrové* a poměřuje tvůrčí rozhodnutí učiněná v těchto adaptacích s těmi, která se uplatnila ve filmové verzi z roku 1944.⁵⁶

Beck se ve zkoumaném materiálu soustředí na zvukové prostředky rozhlasových inscenací, které dále adaptovali autoři filmů. Jako charakteristické znaky Wellesovy rozhlasové estetiky označuje pečlivé zaznamenání dialogu a zvukových efektů tak, aby si zachovaly prostorové efekty, využití ženského hlasu v roli vypravěče a také práci se zvukem ze sluchového hlediska. Největší přínos těchto rozhlasových metod pro film Roberta Stevensona shledává ve využití rozhlasové techniky smyčkování (*looping*), neboli postsynchronování během postprodukce. Touto metodou lze podle něj docílit větší kontroly nad hlasy a „*díky jejímu využití často vládne napětí mezi scénami, které využívají dialogu k rozvíjení příběhu, a scénami, které se opírají o zvukové efekty.*“⁵⁷

Beckova studie představuje přínos pro analytickou část této práce především proto, že vymezuje významotvorné narativní prvky, které se konstituovali na úrovni intertextu. Stevenson je částečně přejímá, současně se však v některých ohledech vrací zpět k literární předloze. V souvislosti s prvky přejatými ve Stevensonově snímku ze zmíněné rozhlasové dramatizace, budeme v analytické části naší práce přejímat Beckovy závěry, týkající se vyhodnocení ve filmu užitých rozhlasových metod. Vlastní analýze tedy

⁵⁵ BECK, Jay. „*Vypravěč vás má v hrsti*“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminate*, ročník 18, 2006, č. 3, s. 43-64.

⁵⁶ *Ibid.* 43.

⁵⁷ BECK, Jay. „*Vypravěč vás má v hrsti*“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminate*, ročník 18, 2006, č. 3, s. 61

podrobíme především výsledné filmové zpracování, které srovnáme s adaptací Caryho Fukunagy a se zdrojovým literárním textem.

1. 3. Struktura práce

V úvodní části jsme podrobněji rozebrali McFarlanovu metodu a představili její prvky, které využijeme pro vlastní analýzu. Analytická část této práce bude rozdělena do dvou hlavních oddílů. První z nich bude věnován transferu a druhý vlastní adaptaci. Tento způsob strukturování analytické studie přejímáme z McFarlana, neboť ho považujeme za ověřený a pro naše pojetí nejpřínosnější.

V prvním oddílu se zaměříme na vyprávění a jeho transfer z románu do filmu. Prostřednictvím segmentace struktury narativu románu *Jana Eyrová* i obou verzí jeho filmového přepisu provedeme komparaci užitých strukturálních vzorů příběhu. Určíme distribuční narativní funkce, tedy ty složky narativu, které jsou přímo přenositelné z jednoho znakového systému do jiného.⁵⁸ V první kapitole této části se budeme zabývat románem. Ten je rozčleněn na třicet osm kapitol, v nichž budeme hledat a popisovat hlavní osu vyprávění, kterou lze zařadit na základě Barthesovy terminologie do podtřídy základních funkcí. Dále budeme v souvislosti s distribuční funkcí ve zdrojovém textu hledat katalyzátory, které podle jmenovaného autora tyto základní funkce doplňují.⁵⁹ Za ně můžeme kromě doplňujících jednotek vyprávění považovat také např. psychologické vzory či některé typy dialogů. V následujících dvou kapitolách podrobíme podobnému procesu hledání strukturálních vzorů a informantů obě filmové verze, čímž získáme materiál pro komparativní analýzu transferu narativu z románu do filmů.

V druhé polovině analytické části podrobně rozebereme proces vlastní adaptace a vypovídání a provedeme analýzu užitých způsobů přenosu těch prvků, které nejsou přenositelné přímo, neboť závisí na konkrétním sémiotickém systému. V této části podle McFarlanova a Barthesova vzoru určíme indicie, jež vyžadují nalezení ekvivalentních vyjadřovacích prostředků vlastních filmovému médiu. V souvislosti s indiciemi rozebereme charaktery hlavních postav, problematiku žánrového zařazení a metody, jaké při přenosu těchto narativních funkcí využili autoři filmů. Pozornost budeme věnovat i

⁵⁸ McFARLANE, Brian *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. s. 13.

⁵⁹ BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění, In: *Znak, struktura, vyprávění*, Host, Brno 2002, s. 20.

prvkům tzv. „šedé zóny“⁶⁰, které mohou podléhat transferu i vlastní adaptaci. Do této kategorie v případě Jany Eyrové řadíme především některé typy dialogů. Dále v této části určíme druh narativu v závislosti na pozici vypravěče neboli perspektivu, z jaké je příběh ve svých různých zpracováních vyprávěn. První kapitolu této části opět věnujeme kódům užitým v románu a v dalších dvou poté vyhodnotíme kinematografické kódy, které pro vlastní adaptaci využili Stevenson a Fukunaga.

⁶⁰ McFARLANE. Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 197.

2. Vyprávění a transfer

Román Charlotte Brontëové s originálním názvem *Jane Eyre: An Authobiography* byl poprvé publikován v roce 1847 pod spisovatelčíným uměleckým jménem Currer Bell. Tento mužský pseudonym vyvolal řadu spekulací o pohlaví autora a o tom, a zda jsou Bellovi⁶¹ ve skutečnosti opravdu tři osoby, dvě nebo jen jedna. První vlna ohlasů *Jany Eyrové* byla převážně kladná. Ve chvíli, kdy vyšlo najevo, že román napsala žena, se začaly objevovat první negativní recenze poukazující na „hrubost“ a „snahu o politickou rebelii“. Obdobná nařčení se v polovině devatenáctého století týkala téměř všech děl sester Brontëových.⁶²

Důvodem ostré kritiky některých románů, vznikajících v kontextu historických událostí poloviny devatenáctého století, mezi něž můžeme *Janu Eyrovou* zařadit, byl obecně především strach z politických nepokojů. Do viktoriánské literatury se promítal odmítavý postoj k sociálním nerovnostem a neúspěšnému postavení chudých lidí ve společnosti. V roce 1847, v němž byl román poprvé vydán, organizovala dělnická třída protesty nejen v Anglii, ale i na evropském kontinentě. Neklidné období vyústilo o rok později v celé Evropě v revoluční rok 1848.⁶³ Soudobí recenzenti odsoudili *Janu Eyrovou* také za její kritický přístup k náboženským dogmatům a církevním autoritám.⁶⁴ Jednu z nejvýraznějších kritiček románu v tomto ohledu představovala Elizabeth Rigbyová, která publikovala pro časopis *Quarterly*.⁶⁵ Zmíněné prvky románu, reflektující sociální realitu doby jeho vzniku, můžeme považovat v McFarlanově pojetí za kulturní kódy a jejich přenos z románu filmu shrneme v kapitole zabývající se vlastní adaptací.

Dílo lze z hlediska literárního žánru zařadit do skupiny vývojových románů. Jedná se o románový typ sledující proces utváření lidské osobnosti v interakci s okolním světem, pro nějž je charakteristická vývojová postava s bohatým vnitřním životem stojící v centru pozornosti. Dalším znakem tohoto typu literárního textu je chronologická kompozice členící hrdinův životopis, vedený zpravidla od dětství k jistému stupni charakterové zralosti (vyjádřené v případě *Jany Eyrové* např. sňatkem), do řady

⁶¹ Charlottiny sestry Anne a Emily publikovaly pod taktéž mužskými jmény Acton Bell a Elis Bell.

⁶² GASKELL, Elizabeth. *The life of Charlotte Bronte*. New York: Penguin Books, 1997, s. 226-227.

⁶³ RAPPORT, Michael. *1848: Year of revolution*. New York: Basic Books, 2008, s. ix-xii.

⁶⁴ MELANI, Lilia. *Charlotte Brontë "Jane Eyre"*. Brooklyn College: Department of English [online]. New York: Brooklyn College, c2005 [cit. 2012-04-04]. Dostupné z: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/bronte.html>

⁶⁵ ADAMS, James Eli. *A history of Victorian literature*. 1. vyd. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. s. 117.

kontrastních a gradujičích etap. Častá je skrytá autobiografičnost a ich forma. Na rozdíl od autobiografického románu se však v pojetí postav a situací uplatňuje sklon k modelovosti. Vyniknout má autorův společenský nebo osobní ideál, reprezentativní, případně i alegorický nebo symbolický ráz vedlejších postav a situací.⁶⁶ Jako tematická inovace se poté zejména v anglické literatuře na počátku 19. století začínají objevovat romány s ženskou hrdinkou reflektující počínající úsilí o ženskou emancipaci. Hlavní postavy v nich hledají ukotvení svého osudu v plnohodnotném a rovnocenném vztahu k muži. Do tohoto typu spadá např. také *Emma* (1815) Jane Austenové.⁶⁷ V *Janě Eyrové* můžeme, kromě charakteristických znaků tohoto žánru najít i některé znaky vývojově staršího romantického gotického románu, který v osmnáctém století položil základ modernímu hororu. Tyto prvky jsou obsaženy především v té části vyprávění, která se odehrává na Thornfieldském panství. Dům, v němž hlavní hrdinka prožívá zlomové okamžiky svého životního příběhu, v ukrývá ve vyprávění tajemství v podobě Rochesterovy duševně nemocné manželky Berty. To je odhaleno až téměř na jeho konci a sehrává významnou roli v gradaci narativu. Existenci tohoto tajemství v průběhu děje často připomíná děsivý smích, jež se rozléhá chodbami a který hrdinka připisuje služebné Ladě Poolové

Ačkoli je žánr viktoriánského vývojového románu do značné míry úzce spjatý s verbálním znakovým systémem, jako zdrojový text slouží kinematografii od jejích počátků. Klasické romány Charlese Dickense (*Oliver Twist*, *Velké očekávání*), Jane Austenové (*Pýcha a předsudek*, *Rozum a cit*), sester Brontëových (*Jana Eyrová*, *Na větrné hůrce*), Williama Makepeacea Thackeraye (*Jarmark marnosti*) a mnoha dalších, nejen anglických autorů devatenáctého století, patří v dějinách filmu k nejčastěji využívaným zdrojovým textům. Pro naši práci bude v analytické části stěžejní ukázat, jak autoři filmů přenesli na filmové plátno chronologický děj vyprávěný v první osobě, který je typický pro žánr vývojového románu, do něž jsme na základě jeho charakteristických znaků zařadili i *Janu Eyrovou*. Vzhledem k historickému kontextu, jež se do románu promítá, shrneme použité kulturní kódy a indicie podílející se na vykreslení atmosféry a popíšeme způsob vlastní adaptace těchto narativních prvků do filmového sémiotického systému.

⁶⁶ MOCNÁ, D., PETERKA J. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, s. 681.

⁶⁷ *Ibid.* s. 681.

2. 1. Strukturální vzory

2. 1. 1. Román

Román *Jana Eyrová* je rozčleněn do třiceti osmi kapitol⁶⁸, z nichž každá obsahuje jedno hlavní sdělení, které je významově nadřazeno ostatním. Na tomto místě je nutné podotknout, že určení a výběr obsahu těchto sdělení je vždy do jisté míry subjektivní. V naší práci však budeme vycházet ze závěru, že události každé z kapitol vytváří (popř. předjímají) určitou akci, která je důležitá pro vývoj celého vyprávění a k níž veškerý děj kapitoly směřuje. Tento závěr později dokážeme na shrnutí příčinných souvislostí mezi kapitolami první části románu. Ne všechna tato hlavní sdělení však mají v narativu románu stejnou váhu a jsou součástí námi podle Barthesova vzoru výše definované „narrativní dřevě“, která je nutná pro zachování významu. Je proto nezbytné určit, co skutečně musí být při adaptaci zdrojového textu do jiného média zůstat zachováno a co může být vypuštěno popř. podléhat autorské interpretaci.

Při adaptování zdrojového literárního textu je nutné zachovat chronologickou strukturu a význam stěžejních narativních prvků, které můžeme podle McFarlanova a Barthesova vzoru označit jako „základní funkce“. Tyto funkce nejsou závislé na jednom sémiotickém systému a při přepisu do jiného média tedy v McFarlanově pojetí podléhají přímému transferu. Základní funkce tvoří osu vyprávění, kterou pro potřeby naší analýzy můžeme v případě *Jany Eyrové* shrnout v následujících čtyřech bodech:

1. Hlavní hrdinka vyrůstá se svými bratřenci v domě své tety v Gatesheadu a později v Lowoodském ústavu pro chudé dívky, kde se potýká se špatným zacházením, ale získává slušné vzdělání učitelky.
2. V dospělosti nachází místo uplatnění pro tuto pozici na Thornfieldském panství, kde si získá lásku kurátora své žáčky pana Rochestera. Toto místo však skrývá tajemství, které o sobě dává vědět prostřednictvím tajemného smíchu, který hrdinka slyší.
3. Svatební obřad je přerušen příchodem ženichova švagra, od něž se Jana dozvídá, že je Edward Rochester už ženatý a svou duševně nemocnou ženu ukrývá v podkroví svého domu. Po odhalení tohoto tajemství hrdinka z panství utíká.

⁶⁸ Původní verze románu byla rozdělena pouze na tři části: 1. část (1. - 15. kapitola), 2. část (16. - 26. kapitola), 3. část (27. - 38. kapitola). Stejně rozdělení jako původní verze dodržuje například třídílná série *Osudová láska Jany Eyrové* (2006).

4. V závěru se Jana Eyrová dostává zprávu o požáru, při němž manželka pana Rochestera umírá a on je těžce zraněn. Vrací se k němu, aby se za něj provdala.

Na tomto shrnutí lze dokázat, že distribuční a integrační funkce narativu románu jsou na sebe úzce vázány a nelze od sebe plně oddělit. Přestože jsme tedy v tomto čtyřčlenném rozdělení uvedli pouze ty narativní prvky, které odkazují akce a události (*doing*) a můžeme je tedy považovat za funkce distribuční, integrační funkce jsou v nich neoddělitelně implikovány a lze tedy skrze ně identifikovat některé indicie a informanty odkazující na bytí (*being*) bez toho, aby byly explicitně sděleny. Mezi ně patří kromě jmen postav také charaktery postav, atmosféra a kulturní kódy, jejichž významy je recipient schopen do jisté konstruovat pouze na základě přenosu základních funkcí. Toto úzké propojení distribučních a integračních funkcí zkoumaného narativu umožňuje, že po transferu takto navržené struktury základních funkcí do jakéhokoli jiného média či znakového systému můžeme obecně považovat výsledné dílo za adaptaci románu *Jana Eyrová*.

Na základě tohoto definování základních funkcí lze také v textu určit katalyzátory. Jimi jsou ty akce a události, které mají ve vyprávění doplňující význam a přímo se vážou k základním funkcím. Použijeme-li Barthesovo vymezení třídy distribučních funkcí, můžeme za katalyzátory označit všechny ty akce a události, které jsme neurčili jako funkce základní. Námi zkoumaný narativ tudíž v tomto pojetí obsahuje velmi rozsáhlé části, které mají doplňující funkci a lze je určitým způsobem redukovat a interpretovat. Toto rozdělení však u vývojového románu považujeme za problematické, neboť v jeho narativu jsou do jisté míry všechny události nositeli základní funkce. Hlavní postava v tomto literárním žánru z pravidla prochází osobnostním vývojem, na nějž mají vliv i události, které lze podle Barthesova vzoru označit za katalyzátory. Při adaptování tak jejich redukce, vypuštění či nevhodná interpretace může znamenat deformaci významu původního textu. V naší práci proto budeme vycházet z Barthesovy teorie, komparativní analýzu transferu narativní struktury románu do filmu však provedeme i s ohledem na osu vyprávění, která prochází všemi z třiceti osmi kapitol románu a zahrneme do ní i stěžejní katalyzátory, které považujeme ve zkoumaném narativu za klíčové.

Text jako celek si pro účely následné komparace se strukturálními vzory filmů rozdělíme na pět hlavních částí na základě místa, v němž se děj odehrává. Toto rozdělení uvádíme z toho důvodu, že v osudu hlavní hrdinky tvoří děj spjatý s uvedenými lokacemi jakési životní mezníky. Uvažovaná filmová zpracování tyto mezníky z větší části přebírají

a zachovávají, přestože základní funkce narativu nejsou v našem pojetí spjaty se čtvrtou ze zmíněných lokací:

1. Gateshead (1. - 4. kapitola)
2. Lowoodská škola (5. - 10. kapitola)
3. Thornfield (11. - 27. kapitola)
4. Dům Riversových (28. - 36. kapitola)
5. Statek ve Ferndeanu (37. - 38. kapitola)

Z tohoto rozdělení jednoznačně vyplývá, že největší prostor je z hlediska rozsahu v románu věnován třetí části, kterou hrdinka tráví na Thornfieldském panství.

Struktura narativu *Jany Eyrové* je lineární, chronologická a pevně dodržuje narativní kauzalitu charakteristickou pro vývojový román. Text na základě těchto znaků můžeme přirovnat k Dickensově *Velkému očekávání* (1860), jehož adaptací se ve své práci zabývá McFarlane.⁶⁹ V první části románu popisuje autorka část dětství hlavní hrdinky. Po smrti rodičů je Jana Eyrová vychovávána svou tetou Reedovou, která se k ní chová spíše jako ke služce než k dceři a psychicky ji týrá, což má na emocionální vývoj dítě hluboký vliv. Jak již bylo řečeno, tuto část vyprávění pokrývají první čtyři kapitoly románu a s ohledem celému textu tvoří přibližně sedm procent z jeho rozsahu. Hlavní události, které jsou součástí každé z nich, můžeme pro doložení dějové kauzality shrnout následujícím způsobem:

1. Potyčka s bratrancem Janem Reedem
2. Potrestání Jany zamčením do Červeného pokoje
3. Sblížení s chůvou Bětuškou
4. Návštěva pana Brocklehursta z Lowoodské školy

Tyto události jsou vzájemně propojeny a tvoří pomyslnou základní osu vyprávění. Roztržka s bratrancem dokládá Janino neútesné postavení v domě tety Reedové, kde je vychovávána spolu s tetinými vlastními dětmi, které se k ní chovají hrubě a považují ji za svou podřízenou. Hrdinka se neustále potýká s nepochopením a krutou nespravedlností ze strany rodiny své tety, která ji nepřijímá za vlastní. Zároveň je pak tato událost příčinnou toho, že teta Reedová nakáže zamknout Janu do strašidelného Červeného pokoje, kde dítě prodělá nervový otřes. Ve třetí kapitole se hrdince částečně podaří najít spřízněnou duši v chůvě Bětušce. Avšak přesto její touha z domu odejít a snaha tety Reedové zbavit se zodpovědnosti za dítě, které považuje za prolhané, na závěr ústí v návštěvu pana

⁶⁹ McFARLANE, Brian *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 105 - 136.

Broclehursta, který rozhodne o Janině přijetí na Lowood. Tato dějová kauzalita, která je charakteristická pro celý román, dokazuje problematičnost autorských zásahů do událostí, které lze podle Barthesova vzoru považovat za katalyzátory.

V druhé části románu opouští Jana Eyrová dům své tety a zbytek svého dětství a počátek rané dospělosti tráví v Lowoodské škole pro chudé dívky. Tuto část pokrývá šest kapitol, které zabírají přibližně jedenáct procent z celkového rozsahu. Vyprávění zde obsahuje velké množství autobiografických prvků. Charlotte Brontëová se svými sestrami strávila část dětství ve škole Cowan Bridge, která představovala inspiraci pro Lowoodský ústav popisovaný v románu. K událostem v románu vycházejícím ze skutečných životních zkušeností Charlotte Brontëové můžeme zařadit např. epidemii tyfu, která Cowan Bridge zasáhla v roce 1825 a při níž zemřela téměř šestina jejích žaček. Charlottina nejstarší sestra Maria v tomto období prodělala těžkou tuberkulózu, jíž v téže roce ve věku jedenácti let podlehla. Jejím osudem je v románu Jana Eyrová inspirována postava Heleny Burnsové.⁷⁰

„Kdežto Helena, jestliže jsem ji správně vystihla, mohla každého, kdo měl štěstí se s ní stýkat, jistě zušlechtit a povznést na vyšší úroveň. Věř mi, čtenáři, že jsem to dobře věděla a cítila - jsem sice velmi nedokonalý tvor, mám spoustu chyb, které v mé povaze vyváží jen málo dobrých vlastností, ale Helena Burnsová mě nikdy neomrzela a nikdy mě k ní nepřestala poutat silná, něžná a uctívá náklonností, jakou v mém srdci do té doby nikdo jiný nevbudil. (...) Helena byla nemocná - neviděla jsem ji už několik týdnů, ležela někde nahoře v pokoji. Řekli mi, že není v nemocniční části domu, kde leží dívky s tyfem. Stonala na souchotiny, nikoli na tyf, a souchotiny jsem si ve své nevědomosti představovala jako dost lehké onemocnění, které se časem a pečlivým ošetřením jistě vyléčí.“⁷¹

Helena Burnsová provází hlavní hrdinku od jejího příjezdu do Lowoodské školy (6. kapitola) až do své smrti (9. kapitola) a ještě na dlouhou dobu poté pro ni představuje jedinou opravdovou přítelkyni. Vztah Heleny Burnsové a Jany hraje významnou roli ve vypovídání, kterému se budeme dále věnovat v části věnující narativním prvkům vyžadujícím vlastní adaptaci. V souvislosti s transferem lze přátelství mezi postavami označit za stěžejní katalyzátor, jehož deformace či redukce může být pro výsledný produkt problematičná, neboť je přímo spjatá s významovou strukturou celého textu. Uvádíme-li tedy špatné zacházení s chovankami Lowoodské školy ve výčtu základních

⁷⁰ GASKELL, Elizabeth. *The life of Charlotte Brontë*. New York: Penguin Books, 1997, s. 309.

⁷¹ BRONTËOVÁ, Charlotte. *Jana Eyrová*. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 67.

funkcí narativu, skládá se tato funkce z nevlídného jednání pana Brocklehursta a popsání trpkého osudu Heleny Burnsové, spojeného s fyzickým i psychickým strádáním. Ačkoli není nutné vyjádřit tuto skladbu explicitně a transferované prvky mohou být selektivní, musí po přenesení implikovat zmíněnou základní funkci. Druhá část románu odpovídá přibližně osmi letům v hrdinčině životě. Na jejím konci se osmnáctiletá Jana Eyrová rozhoduje opustit Lowoodskou školu a najít si práci vychovatelky a učitelky. Podává si tedy inzerát do novin a posléze odjíždí na panství Thornfield učit dceru pana Rochestera Adélku.

Třetí, nejdelší část děje, se odehrává v následujících sedmnácti kapitolách respektive zabírá padesát jedna procent z celkového rozsahu textu. Popisuje období, které Jana tráví v Thornfieldu. V této části ve vyprávění dochází k několika dějovým zvrátům. Jana se při cestě do města poprvé setkává s panem Rochesterem, zachraňuje mu život při požáru a po čase se do něho zamiluje. Do hrdinova života na čas vstupuje Blanka Ingramová, ale Rochester nakonec žádá o ruku Janu Eyrovou. Následují přípravy na svatbu a obřad, který je přerušen ženichovým švagrem. Ten odhalí tajemství Thornfieldského panství ukrývajícího jeho duševně nemocnou první manželku. Jana se s faktem, že je Rochester už ženatý, přestože s ženou žije v jednom domě pouze proto, aby ji nemusel poslat do ústavu, nedokáže smířit a Thornfield opouští. V této části lze nalézt velké množství katalyzátorů, které je nutné zachovat pro přenesení významu celého narativu. Tyto funkční jednotky tvoří, stejně jako v celém románu, osu vyprávění procházející jednotlivými kapitolami. Výčet těch, které považujeme za zásadní, shrneme v tabulce zobrazující transfer těchto stěžejních narativních prvků z románu do filmu.

Čtvrtá část románu se týká období, které hrdinka po útěku z Thornfieldu tráví v domě Riversových a posléze jako učitelka na venkovské škole. Tvoří dvacet čtyři procent z rozsahu knihy. Zde se Jana Eyrová dozvídá o penězích, které zdědila po svém strýci, s nímž se nikdy nesetkala a sblíží se s Janem Riversem. Ten ji po čase požádá o ruku a chce, aby s ním odjela jako misionářka do Indie. Jana však jeho nabídku odmítne a rozhodne se poslechnout svůj vnitřní hlas a vrátit se zpět na Thornfield. V závěru této části se na své cestě od hostinského dozvídá zprávu, že panství vyhořelo, žena pana Rochestera při požáru zemřela a on sám zůstal naživu slepý a zmrzačený. Část odehrávající se v domě Jana Riverse jako jedinou neuvádíme ve výčtu základních funkcí. Důvodem její redukce v tom, co považujeme za esenci narativu románu, je její postavení v rámci narativní struktury. Ačkoli hrdinka v průběhu vyprávění prochází osobnostním vývojem, tato část tvoří poslední třetinu románu a na její vývoj nemá patrný vliv. Jediné,

co můžeme na tomto místě považovat za stěžejní narativní funkci je vnitřní hlas hrdinky, který jí radí vrátit se zpět na Thornfield. Existence tohoto motivu je však implikována v Janině rozhodnutí svoji touhu uskutečnit a odjet zpátky, která je v základních funkcích zahrnuta.

Poslední část, v níž se Jana vrací k panu Rochesterovi a stává se jeho ženou, pokrývají pouhé dvě závěrečné kapitoly, přičemž třicátá osmá kapitola je jakýmsi letným nahlédnutím do společné budoucnosti. Čtenář se v ní dozvídá, že Adélka byla poslána do školy, pan Rochester začal po nějakém čase opět vidět na jedno oko či že mu Jana porodila syna. Z časového hlediska se v této souvislosti vypravěčka retrospektivně ohlíží do minulosti po deseti letech uplynulých od svatby.

„Mé vyprávění se schyluje ke konci. Ale než skončím, musím ještě stručně povědět několik slov o svých zkušenostech v manželském životě a o osudech několika osob, jejichž jména se v mém vyprávění vyskytovala nejčastěji. Jsem už vdaná deset let.“⁷²

Závěrečné kapitoly hodnotí události z odstupu a nachází se z hlediska struktury za vyvrcholením děje. Za tuto nejvyšší gradaci považujeme Janin návrat k panu Rochesterovi. Tyto kapitoly jsou proto z našeho pohledu redukovatelné, protože představují pouze rozšíření času fabule za rámec hlavního vyprávění a poskytují jakýsi letný náhled do budoucích událostí. Tuto část považujeme za redukovatelnou především z toho důvodu, že se nachází z hlediska struktury v závěru a neovlivňuje tak osobnostní růst hlavní hrdinky v průběhu celého vyprávění. Současně se také časově nachází výrazně mimo něj. Čas fabule románu tedy na základě těchto informací můžeme stanovit na dvacet let (tedy od osmi do dvaceti osmi let hlavní hrdinky). Jeho rozsah závisí na vydání, v průměru se nachází mezi 350 až 500 stran.⁷³

2. 1. 2. Film (1944)

Snímek *Jana Eyrová* režiséra Roberta Stevensona uvedený v roce 1944 v produkci 20th Century-Fox Film Corporation lze, jak již bylo řečeno, považovat za klasickou filmovou adaptaci románu Charlotte Brontëové. Ve svých studiích se jím v průběhu dějin kinematografie zabývalo mnoho filmových teoretiků. Pro naši práci bude v této části stěžejní studie Jaye Becka „*Vypravěč vás má v hrsti*“. Orson Welles, *Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film*“, v níž autor navazuje na esej Gardnera Campbella s názvem

⁷² BRONTËOVÁ, Charlotte. *Jana Eyrová*. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 375

⁷³ V naší práci jsme vycházeli především ze třetího vydání nakladatelství Mladá fronta z roku 1969 v překladu Jarmily Fasteřové (377 stran) .

The Presence of Orson Welles in Robert Stevenson's Jane Eyre, který vyšel v časopise *Literature Film Quarterly*.⁷⁴

Stevensonův film vychází z rozhlasové adaptace Orsona Wellese a scenáristy Johna Housemana, která vznikla v roce 1938 pro pořad *Mercury Theatre on the Air*⁷⁵. Jay Beck k zachování základních narativních funkcí v této adaptaci říká: „*Třebaže byl román výrazně zkrácen, aby se vešel do časového rámce hodinového vysílání, většinu posluchačů překvapilo, nakolik byla tato adaptace věrná slovu i tónu originálu. Zčásti je toho dosaženo převzetím vypravěčského komentáře z románu, čímž se propůjčuje vyprávěcí funkce titulní postavě. Rozhlasový pořad tento efekt zachovával a formát první osoby jednotného čísla se pro stal jeho nejvýraznějším rysem.*“⁷⁶

Dojem textové věrnosti, jak uvádí John Houseman ve své autobiografii, vznikal z části díky metodě, jakou s Wellesem využili při úpravě zdrojového materiálu. Rozhlasové adaptace podle něj vznikaly za použití „dvou výtisků knihy, několika linkovaných notesů, nůžek a hrstky tužek a kelímku s lepidlem“⁷⁷ „*Výsledkem této metody bylo zachování většiny klíčových vět i pasáží a udržení komentáře jakožto ústředním prostředku vyprávění příběhu. To umožňovalo Housemanovi a Wellesovi plynule přecházet mezi vzpomínkami dospělé Jany a rozhovorem Jany dívky a bez potíží vypouštět rozsáhlé časové úseky.*“⁷⁸ Uvedeným způsobem je v rozhlasové hře výrazně zredukována první část románu. Jako ukázky těchto výpustků, kterých je použito i ve Stevensonově filmu, můžeme uvést dvě úvodní kapitoly pojednávající o Janině dětství v domě tety Reedové či například úplné vynechání vyprávění o období stráveném v domě Jana Riverse. Zároveň je také výrazně zkrácena část Janina pobytu v Lowoodské škole.

Pokud se vrátíme k čtyřčlennému rozdělení základních funkcí, které je podle našeho názoru nutné ve vyprávění zachovat pro přenesení významu, zjistíme, že se autorům filmu skutečně podařilo transferovat tyto funkce v plném rozsahu.

Podle rozdělení vyprávění na základě lokace děje, které jsme provedli v úvodu této kapitoly, můžeme dále konstatovat, že pro toto filmové zpracování je stěžejní část třetí,

⁷⁴ BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminace*, ročník 18, 2006, č. 3, s 43-64.

⁷⁵ Welles vytvořil celkem tři rozhlasové inscenace *Jany Eyrové* - s *Mercury Theatre on the Air* (18. 9. 1938), *Campbell Playhouse* (31. 3. 1940) a *Mercury Summer Theatre* (28. 6. 1946) (BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminace*, ročník 18, 2006, č. 3, s 43.)

⁷⁶ BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminace*, ročník 18, 2006, č. 3, s 48.

⁷⁷ HOUSEMAN, John. *Run-Through: A Memoir*. New York : Simon and Schuster 1972, s. 363.

⁷⁸ BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminace*, ročník 18, 2006, č. 3, s 49.

v níž se Jana sblíží s panem Rochesterem. Ačkoli je jeho základní osa ve snímku zachována, v případě první a čtvrté části autor pro její přenos využívá nediegetického hlasu vypravěčky, což mu umožňuje výraznou redukci jejich rozsahu. Řetí části je smyslu rozsahu ve filmu věnováno nejvíce prostoru. Ze zkrácení rozsáhlých částí vyprávění dále vyplývá také eliminace některých vedlejších postav a psychologické zploštění těch, které zůstávají zachovány. Mezi ty můžeme zařadit především osoby pojící se s Janiným dětstvím v domě tety Reedové, které v tomto zpracování výrazné obsahové redukci podléhá.

Jay Beck ve svém článku v souvislosti se strukturou filmu dále dokládá⁷⁹, že Stevensonova *Jana Eyrová* skutečně nese stopy Wellesova vlivu, které do filmu vnášejí Janinu aktivní narativní roli. Dále však oproti Campbellovi argumentuje tím, že tyto vlivy nemají původ v pouhé přítomnosti Wellese jakožto herce, producenta či spolurežiséra, ale pramení z vlivu jeho rozhlasových her na strukturu filmu.⁸⁰

Svou chronologickou strukturou vyprávění snímek skutečně do značné míry odpovídá struktuře románu. Vynechává však, jak jsme již uvedli, dvě úvodní kapitoly (tedy i vedlejší postavy, které se s nimi pojí) a jako počáteční sekvenci volí návštěvu pana Brocklehursta, díky níž je rozhodnuto o Janině odchodu z domu tety Reedové. Dále výrazně zkracuje Janin pobyt v Lowoodské škole a eliminuje část následující po útěku z Thornfieldu, kterou hrdinka v románu tráví v domě Riversových. Namísto ní Jana navštěvuje svou umírající tetu Reedovou, což je v románu zachyceno dříve.

Začátku filmu, který se od románu částečně odchyluje a využívá vypravěčského komentáře či záběru na knihu, budeme věnovat více pozornosti v druhé kapitole analytické části, věnované narativním prvkům, které dle McFarlanovy teorie vyžadují autorskou kreativitu. V této části je však nutné upozornit na promluvu, kterou film začíná:

„Jana (komentář): „Jmenuji se Jana Eyrová. Narodila jsem se v roce 1820, který byl v Anglii krutou dobou změn. Zdálo se, že záleží pouze na penězích a společenském postavení. Dobročinnost byla jen chladné a nepřijemné slovo. Náboženství také často neslo masku krutosti a bigotnosti. Nebylo zde místa pro chudé a neúspěšné. Neměla jsem tatínka ani maminku, bratry ani sestry. Jako dítě jsem žila u své tety, paní Reedové z Gatesheadu. Nepamatuji se, že by na mě kdy promluvila laskavého slova. Když mi bylo deset, poslala mě do školy.“

⁷⁹ V tomto Beck vychází ze studie Gardnera Campbella.

⁸⁰ BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminate*, ročník 18, 2006, č. 3, s 57.

Divák v této části nejen slyší hlas vypravěčky Jany Eyrové, ale zároveň vidí detailní záběr na první stranu knihy, z níž tento nediegetický hlas čte. Ve skutečnosti však nic z tohoto textu nepochází přímo z románu, ale, jak dokládá Jay Beck, přinejmenším polovina je slovo od slova převzata z rozhlasové inscenace Wellese a Housemana.⁸¹ Pro zajímavost můžeme uvést fakt, na který Beck rovněž poukazuje ve své studii: „*jedná se o paradox, že dotyčnou knihou, jíž v úvodu zabírá kamera vůbec není Jana Eyrová Charlotty Brontëové, ale studiová atrapa, obsahující text, jenž byl napsán pro scénář*“.⁸²

Dále scénář částečně mění obsah některých katalyzátorů. Jako příklad uvedeme postavu Heleny Burnsové a především příčinu její smrti. Přítelkyně hlavní hrdinky románu umírá na tuberkulózu a z její smrti tak nelze nikoho přímo obvinít. Ve filmu je Helena za trest vyhnána panem Brocklehurstem v dešti na dvůr, což její nemoc zhorší a následkem tohoto zhoršení jí podlehne. Tento fakt lze vyhodnotit jako zásah do významu zdrojového textu, který je přímo spjatý s volbou žánru, do jehož rámce výsledný produkt spadá. Stevenson tedy využívá redukce této distribuční narativní funkce ke zdůraznění významových struktur pojících se s funkcí integrační, mezi něž můžeme zařadit atmosféru snímku a charakteru postav.

Transfer narativní struktury na základě základních funkcí a vybraných katalyzátorů filmu a románu tedy můžeme shrnout v následující tabulce:

ROMÁN	FILM (1944)
1. Potyčka s bratrancem	Ve filmu chybí, zmíněno pouze v dialogu
2. Potrestání Jany zamčením v Červeném pokoji	Ve filmu chybí
3. Sblížení s chůvou Bětuškou	Stejně jako v knize, zkráceno
4. Návštěva pana Brocklehursta	Úvodní scéna
5. Příjezd do Lowoodské školy	Stejně jako v knize
6. Seznámení s Helenou Burnsovou	Po 7.
7. Návštěva pana Brocklehursta v Lowoodu	Před 6.
8. Sblížení se slečnou Templovou	Ve filmu postava slečny Templové částečně nahrazená doktorem Riversem (za 9.)
9. Epidemie tyfu, smrt Heleny Burnsové	Stejně jako v knize
10. Rozhodnutí o opuštění Lowoodu, návštěva Bětušky	Ve filmu rozhodnutí o opuštění Lowoodu následuje po nabídce stát se Lowoodskou učitelkou (v knize Jana odchází až po 2 letech působení jako učitelka)

⁸¹ BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminace*, ročník 18, 2006, č. 3, s. 57.

⁸² Ibid. 57.

11.	Cesta do Thornfieldu, seznámení se slečnou Fairfaxovou a Adélkou	Stejně jako v knize
12.	První setkání s panem Rochesterem při cestě do města	Stejně jako v knize
13.	Rozhovor s panem Rochesterem	Stejně jako v knize
14.	Rozhovor s panem Rochesterem	Stejně jako v knize
15.	Požár	Stejně jako v knize
16.	Odjezd pana Rochesterera z Thornfieldu	Stejně jako v knize
17.	Příjezd společnosti	Stejně jako v knize
18.	Blanka Ingramová	Stejně jako v knize
19.	Věštění budoucnosti cikánkou	Ve filmu chybí
20.	Zranění Mansona	Stejně jako v knize
21.	Návštěva paní Reedové	Ve filmu chybí
22.	Návrat na Thornfield	Ve filmu chybí
23.	Žádost o ruku	Stejně jako v knize
24.	Výlet do Millcote	Ve filmu chybí
25.	Příprava na svatbu	Stejně jako v knize
26.	Svatební obřad	Stejně jako v knize
27.	Útěk z Thornfieldu	Stejně jako v knize, následuje návštěva tety Reedové (v knize 10.)
28.	Příchod do domu Riversových	Ve filmu chybí
29.	Hledání zaměstnání	Ve filmu chybí
30.	Získání místa venkovské učitelky	Ve filmu chybí
31.	Výuka na venkovské škole	Ve filmu chybí
32.	Sblížení s Janem Riversem	Ve filmu chybí
33.	Zpráva o dědictví	Ve filmu velmi zkráceno
34.	Riversova žádost o ruku	Ve filmu chybí
35.	Rozloučení s Riversovými	Ve filmu chybí
36.	Zpráva o požáru na Thornfieldu	Stejně jako v knize
37.	Návrat k panu Rochesterovi	Stejně jako v knize
38.	Svatba, společná budoucnost	Ve filmu chybí

2. 1. 3. Film (2011)

Snímek Caryho Fukunagy z roku 2011 je nejnovější a v pořadí již téměř padesátou audiovizuální adaptací románu *Jana Eyrová*. Film vznikl podle scénáře dramatičky Moiry Buffiniové v produkci BBC Films, Focus Features a Ruby Films.

Co se obsahově-významové stránky týče, distribuční funkce snímku Caryho Fukunagy v zásadě odpovídají románu. Narativní prvky, které jsme v literárním textu

určili jako základní funkce, film v plném rozsahu transferuje všechny. Z katalyzátorů, které prochází jednotlivými kapitolami knihy, jich film devět zcela vynechává, na rozdíl od Stevensonova snímku zde však není vypuštěna žádná souvislá část zdrojového textu, nýbrž pouze ty jednotlivé kapitoly, které jsou v narativu postradatelné, popř. lze jejich význam nahradit jiným způsobem. Dvě pak podléhají částečné redukci. Vynechání souvisí se zhuštěním děje do stopáže, která odpovídá 120 minutám reálného času. V této souvislosti je však nutné poznamenat, že jakési esence tohoto druhu katalyzátorů, přestože nejsou divákovi sděleny přímo, z příběhu na filmovém plátně skutečně vyplývají či jsou nahrazeny jiným sdělením. Přestože je ve tedy ve snímku vynechána zmínka o epidemii tyfu, které podlehl velká část žáčků Lowoodské školy, těžký život chovanců, provázený hladem, bitím a nemocemi, je zde doložen osudem Heleny Burnsové. Můžeme proto konstatovat, že ve filmu zůstávají zachovány nejen základní funkce, ale zároveň je jejich prostřednictvím implikována podstata stěžejních katalyzátorů, které jsou pro přenos významu nepostradatelné.

Narativní struktura Fukunagova snímku však představuje zásadní odlišení od struktury románu i filmové verze z roku 1944. Autorka scénáře příběh skládá achronologicky a využívá flashbacků, v nichž se Jana Eyrová ve vzpomínkách vrací do minulosti. Přítomnost je přítom již v úvodní sekvenci představena coby období, které hrdinka po útěku z Thornfieldu tráví v domě Jana Riverse a později se díky jeho pomoci stává venkovskou učitelkou. Jeden z hlavních rozdílů mezi tímto filmovým zpracováním a zdrojovým textem tedy tkví ve faktu, že film využívá dvě časové linie. Ty se vzájemně protínají až na úrovni dvacáté sedmé kapitoly knihy, tedy útekem Jany Eyrové z Thornfielského panství. V závěrečné části poté časové linie splývají v jednu a vyprávění má chronologickou strukturu.

Zmíněné flashbaky můžeme pro naše potřeby rozdělit do tří různých kategorií, přičemž budeme vycházet z rozčlenění struktury na základě lokace, které jsme provedli v souvislosti s románem. První část z flashbacků se vrací zpět do Janina dětství v domě tety Reedové. Zahrnuje sekvenci zachycující potyčku Jany s bratrancem, její zamčení v Červeném pokoji a návštěvu pana Brocklehursta. V této části syžetu je vypuštěna kapitola, v níž se Jana sbližuje s chůvou Bětuškou. Druhá část retrospektivních záběrů zachycuje období v Lowoodské škole spojené s přátelstvím s Helenou Burnsovou. Stejně jako v předchozím snímku je první část tohoto období zredukována do jedné sekvence zobrazující Janin příjezd do školy spolu s jejím osočením z lhaní, kterému je vystavena před ostatními chovankami. Třetí, nejrozsáhlejší část, zobrazuje Janino období strávené na

Thornfieldském panství, které končí překaženým svatebním obřadem a opuštěním pana Rochesterera. V závěru této části se opakuje úvodní scéna, v níž zoufalá Jana z panství utíká, a dějové linie se sbíhají do jedné časové roviny. Řazení retrospektivních záběrů přitom dodržuje chronologickou strukturu srovnatelnou s původním literárním textem.

Autorka scénáře Moira Buffiniová svůj způsob práce okomentovala v jednom z poskytnutých rozhovorů: „*Začala jsem od A až po Z drammatizovat každou důležitou scénu románu a snažila jsem se z něj co nejvíce zachovat. Ještě než jsem dokončila práci na prvním návrhu, jsem si však uvědomila, že to nebude fungovat. Tak jsem přišla na myšlenku s flashbacky.*“⁸³ Ze způsobu jejího uvažování vyplývá další ze zásadních rozdílů mezi námi uvažovanými filmovými zpracováními. Zatímco Stevensonův snímek využívá ve větší míře literárních výrazových prostředků a staví vyprávění na jazykových kódech, adaptace z roku 2011 naopak plně využívá ty prostředky, které jsou charakteristické pro filmové médium.

Drobné odlišení od původního textu představuje ve Fukunagově snímku konec, který je v případě filmu pevně uzavřen při závěrečném shledání Jany a pana Rochesterera. Charlotte Brontëová ve svém románu nechává konec otevřený, její vypravěčka se k událostem vrací po deseti letech a krátce nastiňuje následující vývoj. Čas fabule je tedy v tomto zpracování oproti románu zkrácen o deset let.

Transfer narativní struktury podle základních funkcí a vybraných katalyzátorů filmu a knihy tedy můžeme, podobně jako u předchozího snímku, shrnout v následující tabulce:

	ROMÁN	FILM (2011)
1.	Potyčka s bratrancem	Flashback (1) ⁸⁴
2.	Potrestání Jany zamčením v Červeném pokoji	Flashback (1)
3.	Sblížení s chůvou Bětuškou	Ve filmu chybí
4.	Návštěva pana Brocklehursta	Flashback (1)
5.	Příjezd do Lowoodské školy	Flashback (2)
6.	Seznámení s Helenou Burnsovou	Flashback (2)
7.	Návštěva pana Brocklehursta v Lowoodu	Film ve flashbacku (2) zachycuje současně s Janiným příjezdem do Lowoodu
8.	Sblížení se slečnou Templovou	Ve filmu chybí

⁸³ McGRATH, Charles. *Another Hike on the Moors for 'Jane Eyre'*. New York Times [online]. 2011, March 6, 2011 [cit. 2012-04-07]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2011/03/06/movies/06eyre.html>

⁸⁴ Při číslování užitých flashbacků vycházíme z rozdělení narativu do pěti částí podle lokace, v níž se odehrává, jak jsme uvedli u strukturálních vzorů románu. Flashback (1) tedy označuje scény, situované do domu tety Reedové, flashback (2) Lowoodskou školu a flashback (3) panství Thornfield

9.	Epidemie tyfu, smrt Heleny Burnsové	Film ve flashbacku (2) zachycuje pouze smrt Heleny, epidemie tyfu ve filmu chybí
10.	Rozhodnutí o opuštění Lowoodu, návštěva Bětušky	Ve filmu chybí
11.	Cesta do Thornfieldu, seznámení se slečnou Fairfaxovou a Adélkou	Flashback (3)
12.	První setkání s panem Rochesterem při cestě do města	Flashback (3)
13.	Rozhovor s panem Rochesterem	Flashback (3)
14.	Rozhovor s panem Rochesterem	Flashback (3)
15.	Požár	Flashback (3)
16.	Odjezd pana Rochesterera z Thornfieldu	Flashback (3)
17.	Příjezd společnosti	Flashback (3)
18.	Blanka Ingramová	Flashback (3)
19.	Věštění budoucnosti cikánkou	Ve filmu chybí
20.	Zranění Mansona	Flashback (3)
21.	Návštěva paní Reedové	Flashback (3)
22.	Návrat na Thornfield	Flashback (3)
23.	Žádost o ruku	Flashback (3)
24.	Výlet do Millcote	Ve filmu chybí
25.	Příprava na svatbu	Flashback (3)
26.	Svatební obřad	Flashback (3)
27.	Útěk z Thornfieldu	Úvodní scéna filmu
28.	Příchod do domu Riversových	Stejně jako v knize
29.	Hledání zaměstnání	Stejně jako v knize
30.	Získání místa venkovské učitelky	Stejně jako v knize
31.	Výuka ve venkovské škole	Stejně jako v knize
32.	Sblížení s Janem Riversem	Stejně jako v knize
33.	Zpráva o dědictví	Stejně jako v knize
34.	Riversova žádost o ruku	Stejně jako v knize
35.	Rozloučení s Riversovými	Ve filmu chybí
36.	Zpráva o požáru na Thornfieldu	Ve filmu chybí
37.	Návrat k panu Rochesterovi	Stejně jako v knize
38.	Svatba, společná budoucnost	Ve filmu chybí

2. 2. Psychologické modely

Psychologickými modely v naší práci rozumíme vztahy mezi postavami, které jsou do určité míry podmíněny jejich povahovými vlastnostmi, a společenským postavením.

Jedná se o nerovné vztahy mezi dětmi a dospělými, které lze v případě *Jany Eyrové* najít mezi hlavní hrdinkou (popř. Helenou Burnsovou) a tetou Reedovou či ředitelem Lowoodského ústavu panem Brocklehurstem. Nespravedlivé a hrubé zacházení, mající původ v těchto nevyvážených vztazích, provází celé Janino dětství. Stejně tak mezi užití psychologické modely v románu můžeme zařadit hrdinčinu snahu o navázání vyrovnaného partnerského vztahu s panem Rochesterem. V něm se projevuje autorčin záměr emancipovat ženskou hrdinku z vůči muži podřízené pozice, která byla v době vzniku románu společností stále ještě považována za přirozenou. Tento vztah lze tedy zároveň považovat za kulturní kód podávající svědectví o sociálním kontextu doby.

Podle McFarlanova vzoru můžeme psychologické modely v tomto širším smyslu považovat za nezávislé na verbálním sémiotickém systému a tedy přístupné přímému transferu do filmového jazyka. Jejich dílčí jednotky pak vyžadují vlastní adaptaci a shrneme je v souvislosti s charakterem postav. V analyzovaném narativu lze konstatovat úzkou spojitost těchto elementů s základními funkcemi, neboť z nich vychází veškeré jednání fikčních postav, stojících v centru pozornosti.

Obě filmová zpracování tedy nutně z velké části přejímají tyto modely ze zdrojového textu a stejně jako v knize právě na nich staví podstatu příběhu, kterou jsme již nastínili v souvislosti s charakteristickými znaky tohoto vývojového románu. V obou snímcích tak můžeme, obdobně jako v knize, sledovat psychologický vývoj hlavní hrdinky, která z nešťastného dítěte dospívá v hrdou vyrovnanou osobnost a zároveň také její snahu o vymanění se z podřízeného postavení vůči zmíněným vedlejším postavám.

2. 3. Informanty

Za informanty v naší práci považujeme podle Barthesova vzoru veškerá „čistá data s okamžitým významem“⁸⁵, mezi něž lze zařadit jména postav (Jane Eyre, Edward Fairfax Rochester, Jan Rivers atd.), informace o jejich věku či fyziognomii nebo časová a místní určení děje (Gateshead, Thornfield, Lowoodský ústav). McFarlane je zahrnuje do prvků tzv. „šedé zóny“ a tvrdí, že mohou podléhat transferu i vlastní adaptaci.⁸⁶

Přínos McFarlanova nahlížení na tyto integrační funkce jako na jednotky, u nichž typ přenosu autor volí v závislosti na způsobu své práce, lze doložit na analyzovaných

⁸⁵ BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění, In: *Znak, struktura, vyprávění*, Host, Brno 2002, s. 20.

⁸⁶ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 197.

filmech. Ačkoli v obou snímcích zůstávají informanty literárního textu zachovány, každý z autorů s nimi pracuje jinak. Ve Stevensonově zpracování většinu z časových a místních určení slyšíme z úst vypravěčky, která je čte z knihy, jíž vidíme v záběru. Výjimku tvoří Lowoodský ústav, při jehož představení vidíme záběr na kamennou desku, na níž je vytesán jeho název či podobné zobrazení názvu hostince, do něž hrdinka přijíždí po útěku z Thornfieldu. Jména postav i míst zůstávají vzhledem k anglické jazykové verzi originálního textu zachována oběma autory v plném rozsahu. V nejnovějším zpracování však naopak názvy častěji vyplývají z dialogů mezi postavami. Např. o cestě hlavní hrdinky do Lowoodské školy se divák dozvídá z rozhovoru mezi tetou Reedovou a panem Brocklehurstem:

Teta Reedová: „Pokud ji přijmete do Lowoodské školy, pane Brocklehurst, buďte na ni přísní. (...) A co se týče prázdnin, bude je v Lowoodu trávit všechny.“

Informační rámec spojený s lokacemi a fyziognomií postav představuje v námi zkoumaném materiálu soubor funkčních jednotek, které můžeme považovat za náchylné spíše k vlastní adaptaci než k přímému transferu. Můžeme tak najít řadu odlišností mezi oběma analyzovanými filmy a adaptovaným románem. Cary Fukunaga podle svých slov chtěl ve svém díle především zdůraznit, že jeho hlavní hrdince je v centrální části filmu pouhých osmnáct let a je tedy velmi mladá a nezkušená. Tímto ji chtěl přiblížit mladšímu publiku a poukázat při tom na fakt, že osud *Jany Eyrové* je nadčasový a stále aktuální, zároveň však také realisticky zobrazit historický kontext doby, v níž jej prožívá. Jeho hlavním motivem pro toto pojetí byla snaha o vytvoření produktu věrného zdrojovému textu.⁸⁷ Do hlavní role proto obsadil devatenáctiletou herečku australského původu Miu Wasikowskou. Exteriéry snímku byly natočeny v reálných lokacích anglického venkova. Stevensonova Jana Eyrová v podání sedmadvacetileté Joan Fontaineové naopak působí vyzrálejší a starším dojmem. Většina jeho natáčení se odehrála v hollywoodských ateliérech a exteriéry působí, z důvodu experimentální práce se svícením, spíše modelově a expresionisticky, než aby se pokoušely navodit dojem reálné anglické krajiny. Ani lokace tedy není ve svém zobrazení na filmové plátno přímo transferována z literárního textu.⁸⁸

Rozdíly v přístupu k informantům lze dále v souvislosti s fyziognomií hlavních postav doložit na příkladu popisu Edwarda Fairfaxe Rochesterera, který čtenáři v románu

⁸⁷ CALTV. "Jane Eyre" with Cary Fukunaga & Mia Wasikowska: CalTV Features [online]. c2011 [cit. 2012-04-07]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=qIywocS3r7E>

⁸⁸ Srovnání viz přílohy Obr. 5, 15.

vypravěčka poskytuje: „Poznala jsem v něm toho jezdce s hustým tmavých obočím a hranatým čelem, nahoře jako useknutým černými vlasy, jež mu nad ním rostly v přímé čáře. Poznala jsem jeho energický nos, spíše osobitý než hezký; jeho veliká chřípí, která podle mého domnění značila prchlivou povahu; jeho přísná ústa a širokou bradu - ano, ta ústa a brada vskutku vypadaly velice přísně. Neměl na sobě pláštěnku, tak jsem viděla, že se mu jeho hranatá postava hodí k obličejí. Myslím, že měl pěknou atletickou postavu - široký hrudník a úzké boky - ale nevysokou a negraciézní.“⁸⁹ a jeho porovnání s fyziognomií do filmů obsazených herců (Orson Welles, Michael Fassbender).⁹⁰

Při této komparaci verbálního a vizuálního popisu postavy Edwarda Rochesterera je na první pohled zřejmé, že zdrojový text v souvislosti s těmito druhy informantů podléhá interpretaci a autoři filmů jeho významy vědomě deformují. Tímto způsobem lze doložit závěr, že oba režiséři pracují s těmito jednotkami integrační funkce narativu, které v obecném hledisku můžeme považovat za prvky, které nejsou závislé na verbálním znakovém systému, spíše jako s elementy podléhajícími vlastní adaptaci.

2. 4. Dialogy

V obou filmech je většina dialogů převzata přímo ze zdrojového textu. Stevensonův snímek dialogy téměř výhradně doslovně přejímá z rozhlasové adaptace Orsona Wellese a pro potřeby filmového média je v některých částech zkracuje. Při porovnání těchto dialogů s literární předlohou vidíme, že Welles často doplňuje jejich obsah hlavními sděleními z vypuštěných pasáží narativu románu. Úvodní sekvence filmu např. zachycuje návštěvu pana Brocklehursta, při níž ředitel Lowoodského ústavu hovoří s Janou Eyrovou. Oproti dialogu v románu je tento filmový rozhovor doplněn zmínkou o potyčce mezi Janou a jejím bratrancem a o Janino vlastní rozhodnutí do školy odjet. Obě tyto sdělení v románu nejsou součástí tohoto dialogu, ale objevují se v textu již dříve.

Filmová verze z roku 1944 dále také pro hlavní sdělení využívá z větší části verbálního znakového systému. Dozvídáme se o nich tedy téměř výhradně z promluv vypravěčky či z dialogů mezi postavami. Toto nerovné využití verbálního a vizuálního znakového systému pramení rovněž z využití Wellesovi rozhlasové adaptace jako zdrojového materiálu. V některých částech je, stejně jako v rozhlasové hře, verbální systém nahrazen popř. doplněn hudební složkou. Na základě těchto poznatků si můžeme

⁸⁹ BRONTĚOVÁ, Charlotte. *Jana Eyrová*. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 102.

⁹⁰ Viz příloha Obr. č. 4, 12

dovolit tvrdit, že zvuková stopa filmu se do jisté míry obejde bez své vizuálního ztvárnění. Divák je tedy schopen interpretovat obsah pouze na jejím základě.

Fukunagův film naopak vizuální stránku nepotlačuje a staví ji do rovnocenného vztahu k verbálnímu systému. Oproti Stevensonovi více pracuje s hereckým výrazem a záběry, které nejsou vždy doplněny slovním komentářem. Z toho vyplývá výrazná redukce většiny použitých dialogů. Jako příklad zde uvádíme rozhovor Rochestera a Jany Eyrové u krbu, v němž filmový scénář zachovává pouze velmi malou část z původního textu. V románu tato část rozhovoru zabírá téměř dvě strany:

ROCHESTER: „Máte velmi přímý pohled slečno Eyrová. Myslíte si, že jsem hezký?“

JANE: „Ne, pane.“

ROCHESTER: „Nalezla jste na mně nějakou tělesnou vadu? Doufám, že mám všechno na svém místě-“

JANE: „Omlouvám se pane, chtěla jsem říct, že krása není všechno-“

ROCHESTER: „Červenáte se, slečno Eyrová. A i když nejste o nic hezčí než já, musím přiznat, že se mi líbíte.“⁹¹

2. 5. Shrnutí

V této kapitole jsme se zabývali těmi částmi narativu, které jsou přímo přenositelné z románu do filmového média a podléhají transferu. Na základě Barthesova rozdělení jsme určili distribuční funkce narativu, které jsme rozdělili na funkce základní a katalyzátory. Dále jsme určili psychologické vzory, informanty a vyhodnotili, jakým způsobem autoři filmů pracovali s transferem originálních dialogů.

Rozebráním struktury narativu románu jsme určili základní funkce, které je pro přenesení významu nutné zachovat. Na základě porovnání s filmy jsme zjistili, že oba tyto funkce zachovávají v plném rozsahu. Katalyzátory, jejichž výčet jsme zjednodušili na hlavní sdělení každé z kapitol, jsou dále v obou snímcích zkráceny či vypuštěny, přičemž ve filmových narativech zůstává v největší míře zachována třetí část, která popisuje hrdinčino období strávené na Thornfieldském panství. Selektce katalyzátorů dále souvisí s filmovým žánrem, do jehož rámce autoři filmů významové aspekty svých děl směřují a jímž se také budeme zabývat podrobněji v následující kapitole.

Stevensonův snímek přitom oproti Fukunagově výrazně více redukuje vizuální zpracování zbývajících částí a nahrazuje ho nediegetickým hlasem vypravěčky, kterým se

⁹¹ BUFFINI, Moira. Jane Eyre. In: *Focus Awards 2011* [online]. 2011 [cit. 2012-04-21]. Dostupné z: <http://www.focusawards2011.com/workspace/jane-eyre-screenplay.pdf>. s. 39.

dále budeme detailněji zabývat v další kapitole. Z naší práce dále vyplývá, že Stevensonovo zpracování je do jisté míry ovlivněno skutečností, že nevychází ze zdrojového textu přímo, ale přepisuje jeho již adaptovanou verzi v podobě Wellesovy rozhlasové hry. Tento fakt je stimulem většího důrazu na zvukovou stránku filmu a upozadění stránky vizuální. Metoda, jíž použil Orson Welles při tvorbě rozhlasové hry, taktéž ovlivnila strukturu snímku a selekci románových katalyzátorů.

Cary Fukunaga učinil výraznou inovaci v adaptování Jany Eyrové, která spočívá v achronologickém řazení sekvencí a využíváním retrospektivních záběrů vracejících se do hrdinčiny minulosti. Struktura jeho snímku tak není lineární, ale oproti ostatním stěžejním filmovým zpracováním využívá dvě časové roviny, které se na určité úrovni navzájem protínají. Tento přístup můžeme označit za jednu z jeho nejzásadnějších invencí, výrazně jím totiž odlišuje své dílo od desítek ostatních adaptací stejného literárního textu.

3. Vypovídání a adaptace

3. 1. Režim vyprávění

3. 1. 1. Román

Jedním z hlavních znaků románu *Jana Eyrová* je vyprávění v první osobě, jež vyplývá z autobiografického charakteru textu. Role vypravěčky se v něm ujímá sama hlavní hrdinka a čtenář vidí celý příběh jejíma očima. I v případě, že nevezmeme v úvahu původní název románu *Jane Eyre: An Autobiography*, který s tímto faktem čtenáře seznamuje ještě před otevřením knihy, přesto se o způsobu, jakým bude příběh vyprávěn, dozvídáme bezprostředně po jeho rozečtení prvního odstavce:

„Tehdy bylo tak ošklivo, že se nedalo jít na procházku. Ráno jsme se asi hodinu proběhli po zahradě mezi holými křovisky, ale po obědě (paní Reedová obědvala brzy, když neměla hosty) studený vítr přihnul tmavé mraky a spustil prudký déšť, takže na procházku nebylo ani pomyslení.“⁹²

Čtenář, sledující vývoj děje skrze postavu hlavní hrdinky, se tedy potýká s omezeným rozsahem vědomostí a informací a je nucen plně přijímat vysoce subjektivní náhled na fikční realitu. Zároveň však *Jana Eyrová* v průběhu děje dospívá a způsob jejího vyprávění se vyvíjí a mění. *Lisa Sternlieb*⁹³ si v této souvislosti všimá faktu, že v části pojednávající o období prožitém v Lowoodské škole, si sama hrdinka začíná uvědomovat nutnost rovnováhy mezi přímým vyprávěním a utajením některých skutečností.⁹⁴

„V hloubi srdce jsem se rozhodla, že se budu co nejvíc mírnit - že budu mluvit co nejpravdivěji. Chvilku jsem se rozmýšlela, než jsem si souvisle uspořádala, co řeknu, a pak jsem jí pověděla všechno o svém smutném dětství. Byla jsem vyčerpána po tom zoufalém pláči, a proto jsem jí nezvykle klidně vyprávěla o svých smutných zážitcích; měla jsem také na paměti Heleninu výstrahu, že se nesmím poddávat zášti a proto v mém vyprávění bylo mnohem méně žluči a pelyňku než jindy. Takto zmírněné a zjednodušené

⁹² BRONTĚOVÁ, Charlotte. *Jana Eyrová*. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 7.

⁹³ Autorka je americká profesorka britské literatury a zabývá se problematikou ženské vypravěčky v anglickém románu devatenáctého století.

⁹⁴ STERNLIEB, Lisa. *Hazarding Confidences*. In DUNN, Richard. *Charlotte Brontë, Jane Eyre* [1847], New York: W. W. Norton & Company., 2001, s. 505.

*znělo pravdivěji a čím dále jsem mluvila, tím jsem byla přesvědčena, že mi slečna Templová všechno věří.*⁹⁵

Tento způsob selekce informací, v němž vypravěčka volí, které informace sdělí a které si raději ponechá pro sebe, dokládá, že si je sama vědoma, že její výběr ovlivňuje důvěryhodnost vyprávění. Z velké části jej tedy využívá k manipulaci s ostatními postavami v příběhu a z části také k manipulaci se čtenářem. Zároveň mu však tímto prozrazuje, že je či může být manipulován. Dále v této souvislosti vyvstává otázka, zda Jana Eyrová využívá ve svůj prospěch pouze selekci informací, tedy zdůrazňuje či zatajuje některé skutečnosti, nebo jestli existuje možnost, že čtenářovi lže přímo. O nařčení hrdinky z prolhanosti se totiž dozvídáme téměř v úvodu. Označení Jany jako lhářky ji poté provází celé její dětství.

„Milé chovanky,“ pokračoval s patosem duchovní z černého mramoru, „je to velice smutný, žalostný případ. Musím vás varovat před tou dívkou, která je vyvržena ze stáda věrných oveček Božích - nepatří k nim, ačkoli se mezi ně vetřela. Musíte na ni dát pozor, musíte se vystříhat jejího příkladu! Vyhybejte se jí, bude-li třeba vyobcujte ji ze svých her a ze svého středu! (...) Tato dívka - (můj jazyk se zdráhá, ale musím vám to říci) - toto dítě, narozené v křesťanské zemi, ale horší než mnohý malý pohan, který se modlí k Bráhmovi a pokleká před Džagannáthem - tato dívka je - lhářka!“⁹⁶

Z celého románu však spíše vyplývá, že vypravěčka nelže čtenáři s úmyslem ho podvést, ale naopak vybírá informace s ohledem na zachování své vlastní integrity. Zároveň je jejím motivem víra, že vyprávění bude působit důvěryhodněji, pokud si uchová svá tajemství popř. bude při vyprávění mírnit své vášně. Některé skutečnosti zřejmě také nezatajuje záměrně, ale proto, že pro ni nejsou důležité či jim plně nerozumí. Toto tvrzení můžeme doložit na situaci, v níž se hrdinka dozvídá o tom, že její přítelkyně Helena Burnsová umírá a nepřikládá této skutečnosti nejprve patřičnou důležitost, protože nepovažuje tuberkulózu za těžkou nemoc.

V souvislosti s vyprávěním v první osobě je nutné dále připomenout, že vypravěčka očekává existenci čtenáře a přímo se k němu obrací a oslovuje ho („Čtenáři, provdala jsem se za něho.“⁹⁷).

⁹⁵ BRONTĚOVÁ, Charlotte. *Jana Eyrová*. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 61.

⁹⁶ Ibid. 57.

⁹⁷ Ibid. 374.

3. 1. 2. Film (1944)

Jak již jsme uvedli, Stevensonův film se snaží zachovat ich formu románu využitím hlasu vypravěčky, která se přímo obrací na diváka, stejně jako Jana Eyrová oslovuje v románu čtenáře. V průběhu filmu slyšíme hlas vypravěčky celkem sedmkrát. Joan Fontaineová, propůjčující hlas hlavní hrdince, tak přečte odstavec v knize, který neodpovídá skutečné literární předloze, ale filmovému scénáři.

Tento hlas vypravěčky můžeme taktéž považovat za tradiční kinematografický ekvivalent románu v první osobě.⁹⁸ Vypravěč tímto divákovi poskytuje subjektivní komentář k událostem, pomáhá mu se zorientovat, či umožňuje přeskočit delší pasáže zdrojového textu, pro které není ve filmové stopáži prostor.

Ve své studii si tohoto komentáře v souvislosti s rozhlasovou předlohou všímá i Jay Beck a popisuje, jakým způsobem s ním pracuje Orson Welles: „*Nejzajímavější na prostorové výstavbě tohoto rozhlasového scénáře je však to, že zdařile vytváří idealizované sluchové hledisko (point-of-audition), které Janě umožňuje zachovat si ústřední narativní pozici a zároveň posluchače staví na její místo v diegezi. Nejbližší analogii by kupodivu představoval filmový záběr „přes rameno“ - kde jsou v záběru vidět obě postavy, ale diváci sdílejí hledisko té, která je blíže ke kameře.*“⁹⁹ Dále si Beck všímá také změn hlasitosti zvuku, které souvisí se zdůrazněním některých promluv: „*To je obzvlášť patrné, když Rochester znovu nasedá na koně - pronášeje tlumeným hlasem „pojdte blíž, podržte tu uzdu, a je to -“ a hlas se přibližuje k mikrofonu, aby tím naznačil Rochesterovu blízkost k Janě. Změny hlasitosti zvuku jsou sladěny s narativní situací, jak by očekával čtenář, a celkově zůstává zachována centrální pozice Jany dokonce i tehdy, když nehovoří jako vypravěč.*“¹⁰⁰ Beck v této části své práce předkládá poznatky o využití hlasu vypravěčky v rozhlasové hře, které můžeme shledat přímo přejaté a identicky využitě v námi analyzovaném snímku. Na tomto lze tedy opět doložit, že pro Stevensonův film je zvuková složka stěžejní a nadřazená složce vizuální.

Poprvé divák slyší hlas Jany Eyrové po úvodních titulcích. Vypravěčka se představuje v první osobě a předává divákovi základní informace o svém životě před začátkem vyprávění. Podruhé se pak z knihy prostřednictvím jejího hlasu dozvídáme o

⁹⁸ McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 122.

⁹⁹ BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminate*, ročník 18, 2006, č. 3, s. 51.

¹⁰⁰ *Ibid.* 51.

jejích nenaplněných představách o Lowooské škole. Tímto způsobem se autor snímku vyrovnává s vnitřním monologem hrdinky v románu.

„To ráno po probuzení se roztříštily mé sny o Lowoodu. Místo školy bylo to místo spíš jako vězení, ovládána ledovou neúprosnou krutostí pana Brocklehursta.“¹⁰¹

Třetí vypravěččin vstup autorovi pomáhá vypustit časový úsek románu, který rozvíjí události po Rochestrově odjezdu z Thornfieldského panství. Zároveň divákovi dokládá, že si Jana Eyrová uvědomuje, že dům skrývá nějaké tajemství.

„Hnalo ho daleko odsud tajemství ve věži, právě když se zdálo, že jsme si tak blízcí? Zimu vystřídalo jaro a stále o něm nebyly žádné nové zprávy, ale já jsem našla útěchu v Adélce, která se zdála být šťastná.“

Zbývající čtyři voice overy jsou obdobného charakteru. Vypovídají o vnitřních pocitech hrdinky, jejím subjektivním pohledu na svět, ve kterém žije, a zároveň také posouvají děj dopředu. Závěrečný vypravěččin monolog komentuje ukončení příběhu. Jak si Jay Beck dále všímá, lze identifikovat určitý rozdíl mezi rozhlasovými verzemi a Stevensonovým filmem. *„Odlišnost spočívá v tom, že „film důsledně ohraničuje Janin komentář a pojímá jej odděleně od diegeze. Dosahuje toho prostřednictvím textu „knihy“, kdy Jana pronáší slova viditelná na stránce. Vzniká tím distance mezi Janou vypravěčkou a Janou postavou, což je opak účinku, jehož docilují rozhlasové inscenace.“¹⁰²*

Využití hlasu vypravěčky v románu, spolu se záběrem na knihu¹⁰³, z níž je přečten odstavec textu, je téměř shodné s filmovou adaptací románu Charlese Dickense *Velké očekávání*, kterou natočil David Lean v roce 1946 a dále také dalších filmů vzniklých z rozhlasových adaptací literárních textů (*Mrtvá a živá*, *Abraham Lincoln*, *The Glas Key*, *Skvělí Ambersonové* - 1939 a 1944)¹⁰⁴. Tento způsob vyprávění je tedy můžeme vyhodnotit jako charakteristický pro filmové adaptace literárních textů v období kinematografie klasického Hollywoodu.

Další z využitých metod přenosu narativu vyprávěného v první osobě do filmového média, kterou můžeme rovněž považovat se srovnatelnou s Leanovým zpracováním *Velkého očekávání*, je práce s hlavní postavou, která má blízko ke

¹⁰¹ Viz příloha Obr. č. 8.

¹⁰² BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminate*, ročník 18, 2006, č. 3, s 58-59.

¹⁰³ Viz příloha Obr. č. 1.

¹⁰⁴ Ibid. 44.

vševědoucímu vypravěči, jak jej definuje McFarlane. Můžeme si všimnout, že ve snímku téměř nenajdeme scény, ve kterých není Jana Eyrová fyzicky přítomna, nebo nelze předpokládat její přítomnost v prostoru mimo záběr. Její neustálá prezence na filmovém plátně způsobuje, že v průběhu celého vyprávění jsou divákovi dostupné informace shodné s vědomostmi hrdinky. Pokud se (stejně jako tak učinil McFarlane ve své analýze Dickensonova a Leanova *Velkého očekávání*) podíváme na snímek pozorněji, zjistíme, že je v něm využito několika scén, jejichž prostřednictvím divák ví o něco málo více, než hlavní hrdinka.

Tyto příklady můžeme shrnout jako:

1. Scéna, v níž doktor Rivers hovoří s panem Brocklehurstem o vážném stavu Heleny Burnsové a obavách, že své nemoci podlehne (Jana Eyrová však část tohoto rozhovoru slyší, ukrytá za dveřmi).
2. Scéna, v níž pan Brocklehurst hodnotí působení hrdinky na Lowoodské škole a předkládá návrh na její povýšení do pozice učitelky. Její součástí je záběr na dokument, který hodnotí hrdinčiny vlastnosti a znalosti při jejím přijetí a po deseti letech jejího pobytu v Lowoodském ústavu. (Hrdinka v závěru přichází a je seznámena se svým povýšením, divák však má o důvodech pro rozhodnutí o něm více informací).
3. Scéna, v níž Rochester navštěvuje svou ženu Bertu ve věži Thornfielského panství (hrdinka však má o dění také jisté informace, protože ho sleduje oknem).
4. Scéna, v níž Rochester hovoří o samotě s Blankou Ingramovou.
5. Scéna, která zachycuje aukci majetku po smrti tety Reedové .

Z tohoto výčtu můžeme určit, že se ve filmu objevuje jediná událost, o níž má divák výrazně více informací, než hlavní hrdinka. Tou je rozhovor Rochestera s Blankou Ingramovou, z něhož vyplývá, že Rochester neuvažuje o sňatku s ní. Jana Eyrová je však v téže době přesvědčena, že se chystá ji požádat o ruku a odjet.

S ohledem na režim vyprávění můžeme zmínit i práci se subjektivní kamerou. Ve Stevensonově snímku je využito mnoha záběrů, které divákovi poskytují možnost sledovat dění z úhlu pohledu hlavní hrdinky. V záběrech se tak často objevuje Jana Eyrová v prvním plánu a samotná akce až v plánu druhém či třetím. Dále často kamera zachycuje děj z jejího pohledu přímo, neboť se v záběru fyzicky nevyskytuje, divák si však uvědomuje, že sleduje dění jejíma očima.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Viz příloha Obr. č. 3, 6.

3. 1. 3. Film (2011)

Cary Fukunaga se ve svém snímku nepokouší vytvořit dojem v první osobě vyprávěného příběhu přímo. Nediegetického hlasu vypravěčky nevyužívá, tudíž se informace, které divák dostává, omezují výhradně na dialogy a vizuální stránku díla. Můžeme tvrdit, že nejnovější zpracování je v tomto smyslu více „filmové“ než Stevensonovo zpracování z roku 1944, v němž autor pracuje více s verbálním znakovým systémem a upozaduje systém vizuální.

Dojem vyprávění v první osobě, však divák získává způsobem, který je v mnoha ohledech se starším zpracováním srovnatelný. Postava Jany Eyrové je totiž fyzicky přítomna popř. lze její přítomnost odvodit, v každé scéně, kterou snímek zachycuje. Pokud jsme tedy na základě naší analýzy mohli tvrdit, že ve Stevensonově snímku má divák téměř stejné množství informací, jako hlavní hrdinka, v případě Fukunagova snímku toto tvrzení platí v plném rozsahu. Rozsah vědomostí diváka a Jany Eyrové je identický, protože snímek neobsahuje žádný záběr, v němž by se nedalo předpokládat její prezenci. Podobně jako Stevenson dále Fukunaga pracuje i se subjektivní kamerou. Mnoho scén tak divák vidí skrze postavu hlavní hrdinky přímo, či je kamera postavena v takovém úhlu, že zachycuje postavu Jany Eyrové v prvním plánu, zatímco filmová akce se odehrává na pozadí.¹⁰⁶

Režim vyprávění tedy přejímají filmoví autoři ze zdrojového textu a vyprávějí tak příběh v první osobě. Tento druh literárního narativu do filmového média přepisují prostřednictvím kinematických kódů, které jsme si určili jako vlastní filmovému sémiotickému systému.

3. 2. Charaktery postav

Dalšími ze souboru narativních prvků, které můžeme zařadit do třídy integrační funkce, jsou charaktery postav. Ty nejsou přímo přenositelné z verbálního do jiného znakového systému, jejich přenos do filmového média tedy vyžaduje vlastní adaptaci. Pro naši analýzu jsme zvolili pět hlavních postav, které považujeme za klíčové. Kromě hlavní hrdinky jsou jimi Edward Fairfax Rochester, teta Reedová, Helena Burnsová a pan Brocklehurst. Důvodem této selekce je fakt, že tyto postavy hrají ústřední roli nejen v románu, ale i v obou filmových zpracováních a zásadně ovlivňují základní narativní

¹⁰⁶ Viz příloha Obr. č. 13.

funkce románu. Některé z vedlejších postav jsou ve filmových verzích eliminovány a jejich význam pro narativ jako celek lze považovat za zanedbatelný a náležící spíše do podtřídy informantů než indicií. Největší pozornost v samostatných podkapitolách budeme proto věnovat dvěma hlavním postavám - Janě Eyrové a Edwardu Rochesterovi.

3. 2. 1. Jana Eyrová

Stručně vystihnout jaké jsou povahové vlastnosti Jany Eyrové na základě románu Charlotte Brontëové není snadné. Osobnost hrdinky se vyvíjí v průběhu celého vyprávění a pokusem o shrnutí bychom předložili pouze subjektivní výklad. Zaměříme se proto nikoli na náš výklad povahových vlastností hlavní postavy, nýbrž na autorskou interpretaci, na jejímž základě vytvořili významové struktury svých děl autoři analyzovaných snímků.

Stevenson do svého filmu obsadil roli Jany Eyrové Joan Fontaineovou. Ač herečka ve skutečnosti byla v době natáčení starší, než osmnáctiletá hrdinka románu, ve Stevensonově pojetí působí Jana Eyrová naopak spíše jako zranitelná a nejistá než hrdá a vyrovnaná žena. Divák je informován o jejím vývoji, který jsme definovali jako jeden z psychologických modelů, především prostřednictvím promluv a vstupů vypravěčky. Významovou strukturu tedy konstruuje skrze verbální systém. Vizuální podoba hrdinky, jež působí bojovnějším dojmem jako dítě, než později coby mladá žena, tak ostře kontrastuje s přímou a výrazně maskulinní osobností Edwarda Rochesterera v podání Orsona Wellese.

Fukunagova Jana Eyrová, v podání Mii Wasinowské, přejímá informanty spojené s postavou hlavní hrdinky ve větším rozsahu. Herečka svou fyziognomií i věkem odpovídá popisu literární postavy.¹⁰⁷ S indiciemi Fukunaga v porovnání se Stevensonem více pracuje především v těch aspektech vyprávění, které vypovídají o vnitřních pocitech hlavní hrdinky. Psychologické modely v jeho zpracování nevyplývají pouze z dialogů, ale ve velké míře i ze záběrů zachycujících výrazy ve tváři Jany Eyrové¹⁰⁸.

Rozdílnou práci obou autorů s charaktery hlavních postav lze doložit také na užitých jazykových kódech, mezi něž můžeme podle McFarlanova vzoru zařadit tóny hlasu a přízvuk, které mohou evokovat náladu, sociální kontext či místní určení děje. Přestože oba snímky vznikly v americké produkci a obě obsazené hlavní herečky pocházejí z jiného jazykového prostředí. Ač je tedy Mia Wasikowská původem

¹⁰⁷ Viz příloha Obr. č. 11.

¹⁰⁸ Srovnání viz příloha Obr. č. 9, 10, 14.

Australanka, jako Fukunagova Jana Eyrová mluví britským yorkširským přízvukem. Stevenson s těmito kódy pracuje v omezené míře a využívá pouze změny hlasitosti ke zdůraznění částí promluv či vyvolání napětí.

3. 2. 2. Edward Fairfax Rochester

Postava Edwarda Rochesterera je povahově ještě problematičtější analyzovatelná, neboť čtenář románu i filmový divák je konfrontován s vyprávěním v první osobě očima Jany Eyrové. Veškeré recipientovo vědomí tedy prochází interpretací hlavní hrdinky či je závislé na vlastním pozorování Rochesterova počínání. Vzhledem ke komplikovanosti jeho osobnosti, poznamenané bouřlivou minulostí a životem s duševně nemocnou ženou a omezenému informačnímu rámci, do něhož má recipient přístup, skýtá jeho postava při adaptaci do jiného znakového systému velký prostor pro kreativní autorskou interpretaci. Tento závěr můžeme zároveň doložit faktem, že se v různých zpracováních Jany Eyrové objevuje velmi různorodé spektrum povahových vlastností této postavy, které se pohybuje mezi arogancí, nepřístupností až nejistotou a zranitelností.

Stevensonovo zpracování redukuje informace o jeho minulosti, povahové vlastnosti tady divák konstruuje téměř výhradně na základě jednání v přítomném okamžiku. Scénář filmu zachovává zobrazení vztahu s Blankou Ingramovou, divák se z vyprávění paní Fairfaxové dozvídá, že je to člověk zcestovalý, přímý, někdy nepřilíživě vlídný, ale v zásadě dobrý. Další informace získává z promluv vypravěčky. Orson Welles jako představitel této hlavní postavy představuje přímou, místy nevrlou a nevlídnou a velmi výraznou osobnost, která má však sklon k jakési modelovosti a nekomplikovanosti.

Při komparaci s novějším zpracováním tedy můžeme doložit, že Fukunaga oproti Stevensonovi charakteru postav propracovává detailněji a představuje je divákovi nejen verbálně, ale i prostřednictvím vizuálního obrazu.

3. 3. Problematika žánru

Pro filmové tvůrce v souvislosti s adaptacemi literárních děl vyplývá nutnost vyrovnat se s volbou žánru, jehož znaky bude výsledné dílo vykazovat. V tomto ohledu můžeme nalézt rovněž řadu rozdílů v práci Roberta Stevensona a Caryho Fukunagy. Literární text, jak již jsme naznačili v úvodu analytické části, spadá do žánru romantického dramatu, v němž lze nalézt prvky gotického románu. Obě filmová zpracování lze žánrově taktéž zařadit do prvního ze zmíněných, což můžeme doložit na

využití třetí části románu¹⁰⁹ jako ústřední a zachování nejvíce z jejího originálního rozsahu. Stevenson na rozdíl do Fukunagy ve větší míře přebírá i gotické prvky a v jeho díle můžeme nalézt znaky moderního hororu. Pro navození hororové atmosféry je ve filmové verzi z roku 1944 především se zvukem a s hudbou Bernarda Herrmana¹¹⁰, k prvkům tohoto žánru však můžeme zařadit i využití vizuální kódy. Scéna zachycující první setkání Jany Eyrové a Edwarda Rochesterera při její cestě do města se např. odehrává v mlžném oparu, z něhož se náhle vynoří tajemný jezdec na koni.¹¹¹ Thornfielské panství připomíná spíše středověký hrad než venkovské sídlo. Jay Beck zmiňuje vizuální styl snímku z roku 1944, když hledá souvislosti mezi Stevensonovým filmem a Wellesovou režijní tvorbou¹¹²: „Vizuální styl Jany Eyrové lze snáz připsat experimentování s kontrastnějším svícením a expresionistickým pojednáním scény, které ve čtyřicátých letech probíhalo napříč celým filmovým průmyslem.“¹¹³

Fukunaga s hororovými prvky pracuje v menší míře a své dílo žánrově směřuje spíše k romantickému a psychologickému dramatu. V jednom z poskytnutých rozhovorů dokládá, že téměř všechny hororové prvky přejaté z románu jsou shrnuty v jednom z filmových trailerů, jejich rozmístění v celovečerním filmu však mírní jejich účinek a snímek tak obecně není zařazován do žánru hororu či thrilleru.¹¹⁴

3. 4. Adaptování kulturních kódů

Za kulturní kódy ve zdrojovém textu lze považovat zachycení sociální reality doby, v níž se děj odehrává, a její kritický autorský komentář. V souvislosti s *Janou Eyrovou* mezi tyto kódy patří i psychologické modely v užším slova smyslu. Jako příklad uvádíme vztah mezi hlavní hrdinkou a Edwardem Rochesterem, který je do jisté míry rovnocenný. Dokládá tak feministické snahy o emancipaci ženy ze sociálního stereotypu, který ji vnímal jako muži podřízenou.

¹⁰⁹ Zde vycházíme z rozdělení na základě dějové lokace.

¹¹⁰ Bernard Herrman byl americký skladatel, který spolupracoval kromě Orsona Wellse později také s Alfredem Hitchcockem (např. *Psycho*, *Vertigo*). (A Bibliographical Sketch. JOHNSON, Edward. THE BERNARD HERRMANN SOCIETY. *Bernard Herrmann* [online]. c1977-2011 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: <http://www.bernardherrmann.org/articles/biographical-sketch/>)

¹¹¹ Viz příloha Obr. č. 7.

¹¹² Souvislosti však vidí pouze v povrchní podobnosti a názorově se tak rozchází s Gardenem Cambellem

¹¹³ BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminace*, ročník 18, 2006, č. 3, s. 57.

¹¹⁴ CALTV. „*Jane Eyre*“ with Cary Fukunaga & Mia Wasikowska: CalTV Features [online]. c2011 [cit. 2012-04-07]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=qIywocS3r7E>.

„Myslím totiž, že nemáte právo mi poroučet jen proto, že jste starší než já nebo že jste poznal kus světa. Mohl byste se cítit vůči mně v převaze jen tehdy, jestliže jste dovedl ze svého delšího života a ze svých zkušeností nějak těžít.“¹¹⁵

Nerovné vztahy mezi osobami z různých sociálních vrstev, můžeme v románu doložit chováním tety Reedové ke své chudé svěřence a podmínkami panujícími v Lowoodské škole. Sociální stereotypy jsou v románu zachyceny i prostřednictvím některých promluv:

„Nesmysl! I když si lidé váží osobní svobody, většinou si za peníze dají líbit všelicos. Proto si hleďte svého a nepouštějte se do všeobecných úsudků o lidech - nemáte o nich ponětí. Ale v duchu vám za tu odpověď tisknu ruku, ačkoli jste neměla úplně pravdu - nejen za to, co jste mi odpověděla, ale i za to, jak otevřeně a upřímně jste to řekla. Něco takového se totiž člověku často nestává, naopak, na upřímné otázky obyčejně dostane strojené, chladné nebo hloupé odpovědi, které svědčí o hrubém nepochopení.“¹¹⁶

Dalšími z kulturních kódů, které je nutné při analyzování románu zmínit, jsou kritické postoje k náboženským dogmatům a autoritám. Ty provází Janu Eyrovou od jejího dětství v Gatesheadu, kdy je považována za lhářku a je nucena do čtení bible, aby tím napravila svou zlou povahu. Jeden z nejvýraznějších dialogů v první části románu tyto kulturní kódy zachycuje spolu s kritickým a ironickým postojem, kterým na náboženskou otázku autorka románu nahlíží.

„Nedovedu si představit nic smutnějšího, než dítě, které zlobí,“ začal pan Brocklehurst, „zvlášť, když je to děvčátko! Víš, kam se po smrti dostanou zlí lidé?“

„Do pekla,“ zněla má pohotová a pravověrná odpověď.

„A co je to peklo? Můžeš mi to říci?“

„Jáma plná ohně.“

„A ty bys chtěla do té jámy spadnout a navěky se tam škvařit?“

„Prosím nechtěla“

„Co tedy musíš dělat, aby ses tam nedostala?“

Chvíli jsem uvažovala, ale přesto má odpověď, když jsem ji nakonec ze sebe vypravila, nebyla uspokojiví: „Musím dávat pozor, abych se nerozstonala a neumřela.“¹¹⁷

Tento dialog v neredukované podobě přejímají obě filmová zpracování. Stevenson ho v rámci struktury narativu řadí do úvodní sekvence a Fukunaga se k němu vrací prostřednictvím retrospektivních záběrů, zachycujících Janiny vzpomínky na dětství.

¹¹⁵ BRONTĚOVÁ, Charlotte. *Jana Eyrová*. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 114.

¹¹⁶ Ibid. 115.

¹¹⁷ Ibid. 28.

Jako na kulturní kód můžeme nahlížet i na problematiku doby, v níž se děj románu odehrává v obecném hledisku. Z informantů poskytnutých vypravěčkou ve Stevensonově zpracování se divák dozvídá, že se hlavní hrdinka narodila roku 1820 a je tedy přímo obeznámen s historickým a sociálním kontextem jejího života. Fukunaga naopak děj nezasazuje do konkrétního historického období striktně. Z toho vyplývá zásadní rozdíl v metodě adaptování kulturních kódů ve vybraných filmových verzích. Zatímco Stevenson divákovi o těchto kódech „říká“, tedy je sděluje verbálně, Fukunaga je „ukazuje“, využívá tedy v porovnání se Stevensonem výrazně více vizuálního znakového systému.

Atmosféra obou snímků, kterou můžeme z McFarlanova hlediska považovat jednu z integračních funkcí vyžadujících vlastní adaptaci, je z velké části postavena právě na těchto kulturních kódech, které filmoví autoři přebírají ze zdrojového materiálu. Společně s psychologickými modely tak tvoří obsahově-významový rámec na jehož základě můžeme snímky zařadit do jednotlivých žánrů.

3. 5. Shrnutí

V této části jsme provedli analýzu těch prvků narativu, které jsou pevně vázány na daný sémiotický systém a pro přenesení vyžadují autorskou kreativitu, kterou podle vzoru Briana McFarlana nazýváme vlastní adaptací. Na příkladech jsme doložili, jak autoři filmů přenesli tyto prvky do svých děl. Jako zásadní rozdíl mezi dvěma vybranými filmovými zpracováními zdrojového románu jsme uvedli využívání odlišných znakových systémů jako stěžejních významotvorných činitelů. Závěr, že Stevensonova Jana Eyrová z roku 1944 poskytuje recipientovi informace především prostřednictvím verbálních kódů, uvádí ve své studii i Jay Beck: „*V případě Jany Eyrové dialogový postsynchron dává filmu intimní zvukovou atmosféru (soundscape), která se více podobá rozhlasu, takže samotné obrazy působí dojmem prvků dodatečně připojených ke zvuku.*“¹¹⁸ Fukunagovo zpracování můžeme naopak nadneseně označit jako „filmovější“, neboť plně využívá filmových výrazových prostředků, které tvoří samostatný sémiotický systém. Nejnovější adaptace Jany Eyrové se tedy liší od starších zpracování především tím, že autor nejen transferuje ze zdrojového textu všechny informanty a distribuční funkce, které jsme určili jako nezbytné pro zachování významu, ale přebírá zároveň téměř

¹¹⁸ BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminate*, ročník 18, 2006, č. 3, s 57.

veškeré narativní prvky románu, které vyžadují nalezení ekvivalentů ve filmovém znakovém systému. Snímek díky způsobu práce, který jsme popsali v kapitole zabývající se režimem vyprávění, působí dojmem, že je podáván očima hlavní hrdinky, aniž by autor využíval nediegetického hlasu vypravěčky. Ačkoli je tohoto verbálního kódu ve filmu často využíváno, považujeme ho za verbální kód vlastní spíše uměleckým druhům nemajícím k dispozici vizuální systém. (např. rozhlasová inscenace).

Psychologické modely a atmosféru pak Fukunaga zachycuje realističtěji než Stevenson. Zpracování z roku 1944 naopak s těmito indiciemi pracuje spíše modelově. Starší zpracování tedy, jak jsme doložili, spíše „říká“ než „ukazuje“, a proto pro něj není nutné zachycovat realistický obraz. Charaktery postav i atmosféra tak působí schematičtěji. V omezené míře je zároveň oproti novějšímu snímku pracováno s psychologií postav a jazykovými kódy. Nejnovější verze filmu dále, vzhledem k realistickému pojetí, s psychologickými modely i kulturními kódy pracuje citlivěji a transferuje tak nejen sociální a historický kontext doby, ale i emancipované postoje hlavní hrdinky a komplikovanou osobnost Edwarda Rochestera. Snímek z roku 1944 naopak feministické tendence románu nereflektuje a výrazně redukuje citlivou stránku povahy pana Rochestera.

4. Závěr

V bakalářské diplomové práci jsme provedli komparativní analýzu románu Charlotte Brontëové *Jana Eyrová* s vybranými filmy, jejichž autoři tento literární text využili pro svou práci jako zdrojový materiál. Jako předmět studia jsme zvolili zpracování Roberta Stevensona z roku 1944 a Caryho Fukunagy, jež bylo uvedeno v roce 2011. Přínos této práce spočívá v podrobném představení a srovnání prostředků užitých autory při přepisu uvedeného literárního textu do filmového jazyka.

Vlastní analýzu jsme provedli na základě metody Briana McFarlana, která vychází ze strukturální analýzy vyprávění Rolanda Barthesa a rozlišuje prvky narativu z hlediska jejich závislosti na konkrétním znakovém systému. Tuto metodu jsme představili v úvodní části této práce. Jejím prostřednictvím jsme určili funkční jednotky zdrojového textu, které mohou podléhat přímému transferu do filmového média a dále také ty, které závisí na sémiotickém systému a při přenosu vyžadují vlastní adaptaci.

V prvním oddílu analytické části jsme uvedli literární dílo do historického kontextu, zařadili do žánrového rámce a podrobně jsme rozebrali jeho strukturální vzory. Na základě tohoto rozboru jsme určili distribuční funkce narativu, které je nutné pro přenos jeho obsahově-významové konstrukce zachovat. Po komparaci s filmovými adaptacemi jsme dospěli k závěru, že autoři obou snímků plně zachovávají vymezené základní funkce a přímo je transferují do svých děl. Stevensonův film, využívající jako intertext rozhlasovou inscenaci Orsona Wellesa, přebírá z románu chronologické řazení událostí, stejně jako lineární strukturu vyprávění. Fukunaga, který v tomto ohledu vychází ze scénáře Moiry Buffiniové, oproti tomu přináší v řazení událostí zásadní invenci, která spočívá ve využití retrospektivních záběrů. Zobrazuje tak zároveň dvě časové roviny, jež se na určité úrovni vyprávění protínají. Tento způsob adaptování literárního textu do filmového scénáře umožňuje zachování velké části významotvorných katalyzátorů a představuje oživení lineárního chronologického vyprávění, charakteristického pro žánr vývojového románu. Dále jsme se v této části zabývali informanty, psychologickými modely a typy dialogů, které McFarlane považuje za narativní prvky schopné transferu. V souvislosti s nimi jsme popsali užití metody jejich přenosu, na nichž lze doložit rozdílný způsob práce obou filmových režisérů. Fukunaga se snaží zachytit Janu Eyrovou realističtěji a přiblížit ji tak současnému mladému divákovi. Z toho vyplývá jeho koncentrace na psychologické modely a informanty

související s fyziognomií postav, které výrazně neinterpretuje ani neredukuje, ale přejímá je téměř doslovně přímo ze zdrojového textu. Stevensonův snímek naopak psychologické modely zplošťuje a schematizuje a pro transfer informantů využívá ve větší míře verbálního než vizuálního znakového systému. Tento přístup vyplývá z užitého intertextu, jež byl vystavěn pro účely rozhlasu. Stevensonovo filmové zpracování proto může redukovat významy vyjádřené vizuálně, aniž by výrazně narušil základní funkční jednotky zdrojového materiálu.

V druhém oddílu této práce jsme podrobili analýze prvky narativu závislé na konkrétním sémiotickém systému, jež vyžadují vlastní adaptaci. Určili jsme režim vyprávění v závislosti na pozici vypravěče, který ve vývojovém románu využívá ich formu. Pro přenos tohoto typu literárního textu je nutné nalézt ekvivalentní kinematografické kódy vlastní filmovému znakovému systému. Stevenson v této souvislosti využil nediegetického hlasu vypravěčky, jejíž promluvy poskytují komentář k událostem, posouvají děj v čase a umožňují redukcí rozsáhlých částí zdrojového textu. Společným znakem obou filmových zpracování je téměř nepřetržitá prezence postavy Jany Eyrové na filmovém plátně a práce se subjektivní kamerou, jež umožňuje sledovat dění očima hlavní hrdinky. Tímto způsobem práce je dosaženo zachování vyprávění v první osobě, které autoři přejímají z románu.

Soubor funkčních jednotek narativu vyžadující vlastní adaptaci je úzce spjat s volbou filmového žánru, jehož rámec integrační funkce naplňují. Zatímco zpracování z roku 1944 přejímá gotické prvky románu a lze jej proto žánrově zařadit do romantického filmu a hororu, nejnovější verze naopak spadá kromě romantického filmu spíše do historického psychologického dramatu. Přestože hororové prvky do jisté míry zachovává, v celkovém vyznění nemají výraznější význam. Nedílnou součástí procesu adaptování literárního textu je dále také přejímání kulturních kódů, které vyjadřují sociálně-kulturní kontext doby. V analyzovaném materiálu jsme jako stěžejní kódy určili stereotypy, z nichž se hrdinka snaží vymanit. Mezi ně patří nekritické nahlížení na náboženská dogmata a podřizování se společenské a genderové nerovnosti. Z analýzy filmů vyplývá, že tyto kulturní kódy oba snímky přejímají a staví na nich základ narativu. Fukunagův snímek však opět upřednostňuje realističtější vizuální zobrazení, zatímco Stevenson z Wellesovy rozhlasové adaptace přejímá modelové vyobrazení s důrazem na verbální znakový systém.

Komparace těchto dvou filmových zpracování přinesla vhled do procesu adaptování klasického literárního textu, který v dějinách kinematografie představuje

jeden z nejvýznamnějších zdrojových materiálů. Každý z jeho bezmála padesáti audiovizuálních prepisů poskytuje vlastní interpretaci obsahově-významových struktur i originální způsob jejich přenosu do filmového sémiotického systému. Román *Jana Eyrová* lze považovat za nadčasový, neboť, jak jsme dokázali na nejnovějším snímku Caryho Fukunagy, stále dokáže zasáhnout současné publikum, inspirovat k autorskému adaptování a vytváření nových uměleckých děl.

Resumé

V bakalářské diplomové práci *Jana Eyrová ve filmu: Komparativní analýza vybraných filmových adaptací (Robert Stevenson, 1944; Cary Fukunaga, 2011)* jsme na základě metody Briana McFarlana a strukturální analýzy vyprávění Rolanda Barthesa podrobili komparativní analýze vybrané filmové adaptace románu Charlotte Brontëové *Jana Eyrová*. V úvodní části práce jsme představili McFarlanův adaptační model a další užitá metodologická východiska a vyhodnotili, jak je využijeme pro vlastní studii.

Analytickou část jsme rozdělili na dva hlavní oddíly, z nichž první jsme věnovali transferu narativních prvků nezávislých na sémiotickém systému. V této části jsme analyzovali strukturu vyprávění a určili hlavní a doplňující funkční jednotky. Dále jsme se zabývali psychologickými modely, informanty a dialogy, které lze rovněž přímo převést do filmového média. V druhém oddílu jsme se věnovali studiu procesu přepisu těch prvků zdrojového textu, které vyžadují vlastní adaptaci. U románu i vybraných snímků jsme určili režim vyprávění v závislosti na pozici vypravěče a rozebrali problematiku žánrového zařazení výsledných adaptací. Dále jsme se v samostatných kapitolách věnovali přepisu kulturních kódů a charakterů hlavních postav.

V závěru této práce jsme shrnuli naše hlavní poznatky a vyhodnotili metody, jaké použili autoři filmů k přenosu *Jany Eyrové* do filmového znakového systému.

Summary

The aim of the bachelor thesis *Jane Eyre on-screen: The Comparative Analysis of Selected Film Adaptations (Robert Stevenson 1944; Cary Fukunaga 2011)* is to provide a comparative analysis of selected film adaptations of the Charlotte Brontë's novel *Jane Eyre* using the method by Brian McFarlane and the structural analysis of narrative according to Roland Barthes. First we focused on McFarlane's adaptation scheme and the other methodology approaches which we considered important for this study.

This thesis is divided into two main sections. First includes transfer of the elements which can be simply carried over into another semiotic system. We analysed the structural patterns of the novel and compared them with the patterns of the both films. Then we defined distributional narrative functions and its cardinal or catalyzing significance. In the particular chapters we analyzed psychological patterns, informants and dialogues, which can be directly carried over into film medium as well.

In the following section we focused on the process of adaptation proper. We described narrational modes depended on narrator's point of view and defined the film genres. In the particular chapters we introduced adaptation proper of cultural codes and main characters.

In the final section we summarized our research and we assessed the methods using by filmmakers for the *Jane Eyre's* transcription from verbal to film sign system.

Bibliografie

Prameny

Jana Eyrová (Jane Eyre, USA, 1944)

Režie: Robert Stevenson; **Scénář:** John Houseman, Aldous Huxley, Robert Stevenson, **Produkce:** David O. Selznick, William Goetz, Kenneth Macgowan, and Orson Welles, **Kamera:** George Barnes, **Hudba:** Bernard Herrmann, **Distibuce:** 20th Century Fox, **Obsazení:** Joan Fontaine, Orson Welles, Margaret O'Brien, Peggy Ann Garner, John Sutton, Sara Allgood, Elizabeth Taylor, **Premiéra:** 3. února 1944 (US)

Jana Eyrová (Jane Eyre, Velká Británie/USA, 2011)

Režie: Cary Fukunaga, **Scénář:** Moira Buffini, **Produkce:** Alison Owen, Paul Trijbits, **Kamera:** **Hudba:** Dario Marianelli, **Distribuce:** Focus Features, **Obsazení:** Mia Wasikowska, Michael Fassbender, Jamie Bell, Holliday Grainger, Judi Dench, Craig Roberts, Sally Hawkins, Imogen Poots, Sophie Ward, Tamzin Merchant, Harry Lloyd, Jayne Wisener, Simon McBurney, Valentina Cervi, Freya Parks, **Premiéra:** 11. března 2011 (US)

BUFFINI, Moira. Jane Eyre. In: *Focus Awards 2011* [online]. 2011 [cit. 2012-04-21]. Dostupné z: <http://www.focusawards2011.com/workspace/jane-eyre-screenplay.pdf>

BRONTË, Charlotte. *Jana Eyrová*. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 1969, 377 s.

Primární literatura

BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. 1. vydání Brno: Host, 2002. 9-43 s. ISSN 80-7294-016-3.

BECK, Jay. „Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová a vliv rozhlasové estetiky na film“. In *Illuminace*, ročník 18, 2006, č. 3, 43-64 s.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film : an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. 279 s. ISBN 0198711506.

Sekundární literatura

ADAMS, James Eli. *A history of Victorian literature*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009, 463 s. ISBN 06-312-2082-8.

ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. 1st pub. Oxford : Oxford University Press, 1984. 239 s. ISBN 0195034287.

ANDREW, Dudley. The Well Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory. In *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*. West Illinois University Press, 1980. s. 9-10.

BAZIN, Andre. *Adaptation, or the Cinema as Digest* in NAREMORE, J. (ed.) *Film Adaptation*. London: Athlone, 1948, s. 19-27.

BAZIN, Andre. Obhajoba filmových adaptací. In: *Film je umění*. Praha : Orbis, 1963, s. 202-220.

BEJA, Morris. *Film and Literature*. New York: Longman, 1979, 335 s. ISBN 05-822-8094-X.

BLUESTONE, George. *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003. 237 s. ISBN 080187386X.

BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K.. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 111-112. 978-80-7331-217-6

BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. In *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2010, 1, 22, s. 9-12. ISSN 0862-397X.

CIESLAR, Jiří. Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou [televizní] interpretací. In *Filmový sborník historický* [Sv.] 1; Film a literatura. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 233-257.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. 1st pub. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 302 s. ISBN 0521818443.

GASKELL, Elizabeth Cleghorn a Elisabeth JAY. *The life of Charlotte Bronte*. New York: Penguin Books, 1997, 494 s. ISBN 01-404-3493-3.

GLANCY, H. Mark. *When Hollywood loved Britain: the Hollywood "British" film 1939-45*. Manchester: Manchester University Press, 1999. 220 s. ISBN 07-190-4853-2.

HOUSEMAN, John. *Run-Through: A Memoir*. New York : Simon and Schuster 1972, s. 363. ISBN 0671210343

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006. 232 s. ISBN 0415967945.

CHATMAN, Seymour Benjamin : *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno, Host 2008. 328 s. ISBN 9788072942602.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

KLEIN, Michael a Gillian PARKER. *The English novel and the movies*. New York: Ungar, 1981, 383 s. ISBN 08-044-6358-1.

LACHMANN, Renate. Paměť a literatura. In *Česká literatura* 42, 1994, č. 1, s. 3.

McFARLANE, Brian. It Wasn't Like That in the Book, In: *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (ed. James M. Welsch, Peter Lev), The Scarecrow Press, Lanham, Toronto, Plymouth 2007, s. 3-14.

MOCNÁ, D., PETERKA J. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, s. 681. IBSN 80-7185- 669-X.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 8070230622.

RAPPORT, Michael. *1848: Year of revolution*. New York: Basic Books, 2008, s. ix-xii.

SCHAFF, Barbara. The Strange After-Lives of Jane Eyre. In RUBIK, M., METTINGER-SHARTMANN, E.. *A Breath of Fresh Eyre: Intertextualand Intermedial Reworkings of Jane Eyre*, New York: Rodopi 2007, s. 31. ISBN 9042022124.

STERNLIEB, Lisa. Hazing Confidences. In DUNN, Richard. *Charlotte Brontë, Jane Eyre* [1847], New York: W. W. Norton & Company., 2001 s. 505.

WAGNER, Geoffrey. *The novel and the cinema*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 219-231. ISNB: 0838616186.

Elektronické zdroje

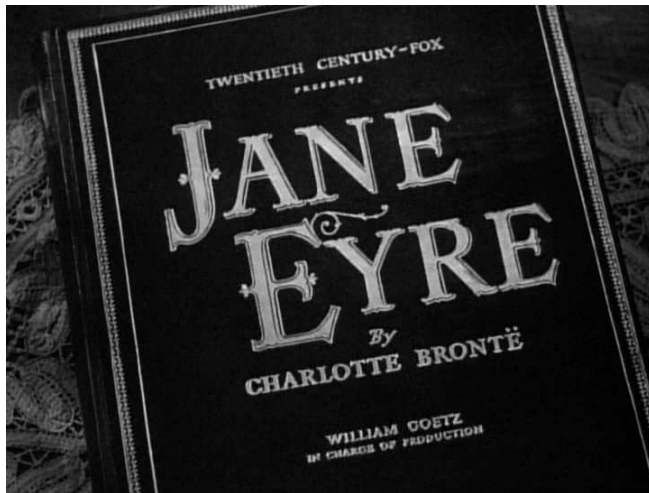
MELANI, Lilia. *Charlote Brontë "Jane Eyre"*. Brooklyn College: Department of English [online]. New York: Brooklyn College, c2005 [cit. 2012-04-04]. Dostupné z: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/bronte.html>

MCGRATH, Charles. *Another Hike on the Moors for 'Jane Eyre'*. New York Times [online]. 2011, March 6, 2011 [cit. 2012-04-07]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2011/03/06/movies/06eyre.html>

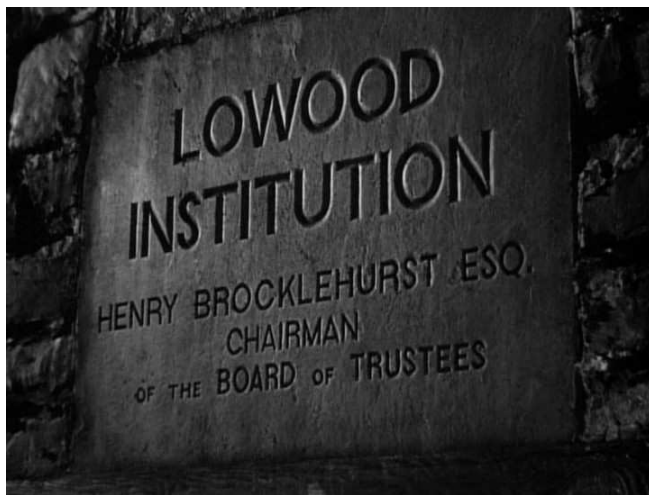
A Bibliographical Sketch. JOHNSON, Edward. THE BERNARD HERRMANN SOCIETY. *Bernard Herrmann* [online]. c1977-2011 [cit. 2012-04-20]. Dostupné z: <http://www.bernardherrmann.org/articles/biographical-sketch/>

CALTV. *"Jane Eyre" with Cary Fukunaga & Mia Wasikowska*: CalTV Features [online]. c2011 [cit. 2012-04-07]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=qIywocS3r7E>.

Přílohy



Obr. č. 1. *Jana Eyrová* (1944) - záběr na knihu, z níž čte hlas vypravěčky



Obr. č. 2. *Jana Eyrová* (1944) - záběr na desku Lowoodského ústavu



Obr. č. 3. *Jana Eyrová* (1944) - ukázka práce se subjektivní kamerou



Obr. č. 4. *Jana Eyrová* (1944) Detail tváře Edwarda Rochesterera (Orson Welles)



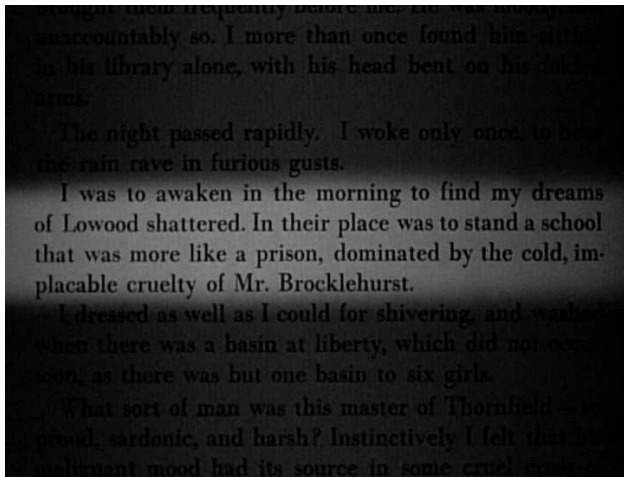
Obr. č. 5. *Jana Eyrová* (1944) Exteriér



Obr. č. 6. *Jana Eyrová* (1944) - záběr s vypravěčkou v prvním plánu



Obr. č. 7. *Jana Eyrová* (1944) - ukázka vizuální práce s hororovými prvky



Obr. č. 8. *Jana Eyrová* (1944) - záběr na knihu, z níž čte vypravěčka



Obr. č. 9. *Jana Eyrová* (1944) - záběr ze sekvence žádosti o ruku



Obr. č. 10. *Jana Eyrová* (2011) - záběr ze sekvence žádosti o ruku



Obr. č. 11. *Jana Eyrová* (2011) - postava Jany Eyrové (Mia Wasikowská)



Obr. č. 12. *Jana Eyrová* (2011) - postava Edwarda Rochesterera (Michael Fassbender)



Obr. č. 13. *Jana Eyrová* (2011) - záběr zachycující hrdinku v prvním plánu



Obr. č. 14. *Jana Eyrová* (2011) - Jana Eyrová na útěku z Thornfieldu



Obr. č. 15. *Jana Eyrová* (2011) - Exteriér