



Jane Eyre

Tina Poglajen

Jane Eyre (2011, Cary Joji Fukunaga) je eden izmed tistih zgodovinskih filmov, ki pripovedujejo o tem, kako je bilo v starih časih težko biti ženska. Taki filmi so polni zadržanosti, neslišnosti, pa tudi različnih vrst blaga, skodelic za čaj, sončne svetlobe, žensk in pogovorov med njimi – ter žensk, ki veliko gledajo skozi okna. Prisotni so tudi različni letni časi.

Kot pri drugih filmih te zvrsti se mora glavna junakinja znajti v družbi, kjer je neprenehoma in popolnoma nadzorovana. Jane nad svojim življenjem in prihodnostjo nima nikakršnega nadzora (vsaj do takrat, ko ga nato ima) in obžaluje, da ne more živeti kot moški. Prav tako se mora naučiti razlikovanja med pravo ljubezni-

jo in moškim občudovanjem – in prav ti moški so, tudi če so dobri, pravzaprav za en drek zato, ker je za en drek pač celoten družbeni sistem. Roman Charlotte Brontë o siroti, ki postane guvernanta pri bogatem posestniku Rochesterju, je doživel že ogromno adaptacij na filmu in malih ekranih – najbolj znani sta morda tista z Joan Fontaine in Orsonom Wellesom (1943, Robert Stevenson), pri kateri je kot koscenarist sodeloval tudi Aldous Huxley ter Zeffirellijeva iz leta 1996 s Charlotte Gainsbourg in Williamom Hurtom.

Na (retorično) vprašanje, ali filmski svet potrebuje še eno različico Jane Eyre, režiser Cary Joji Fukunaga in scenaristka Moira Buffini odgovarjata pritrdilno. V prid jima

je šteti, da sta ugotovila, da samo zato, ker pomembno literarno delo vsebuje veliko besed, še ne pomeni, da je treba z njimi nasičiti tudi filmsko priredbo. Ko pa resnobna guvernanta Jane Eyre (Mia Wasikowska) in njen osorni ter trpinčeni delodajalec, Edward Fairfax Rochester (Michael Fassbender) le spregovorita, so njune besede nabite s pomenom in arhaično poetičnostjo angleščine 19. stoletja. Pravzaprav je dobršen del dialogov vzet neposredno iz romana; in če že kdo, potem Charlotte Brontë ve, kako napisati klepet, nasičen s strastmi in šibenjem kolen. Še pomembneje, zaradi jedrnatosti dialogov gledalec zlahka dobi občutek, da v Thornfieldovem dvorcu na Rochesterjevi posesti na oddaljenem severu Anglije dnevi tečejo brez veliko ali pa sploh brez kakršnih koli pogovorov.

Tako Wasikowska kot Fassbender sta v svojih vlogah (kolikor je v okviru scenarija to mogoče) odlična – Wasikowski ni treba ničesar več od minimalnih sprememb izraza na obrazu, da bi povedala ogromno (četudi na Rochesterjevo vprašanje glede njegove privlačnosti težko verjamemo njenemu odgovoru, da se Michael Fassbender

komu ne zdi lep – tako kot je bilo Joan Fontaine težko verjeti, ko je kot Jane Eyre leta 1943 tožila, da bi ji bilo v življenju lažje, če bi bila lepotica). T. i. machine speech, ko Rochester zasnubi Jane, ona pa misli, da se iz nje spet norčuje, vsebuje eno izmed pomembnejših Brontëinih idej, in Wasikowska ga izpelje briljantno: ubožna, nikoli ljubljenka guvernanta je v svoji človeškosti povsem enakovredna bogatemu posestniku.

Minimalistična, zadržana igra gre z roko v roki z ostalimi elementi, ki so prav tako osvežujoče ne-teatralni in ne-gotski. Četudi so vsi elementi zgodbe, potrebni za nevihtni ples v močvirju, na svojem mestu, pa film varčno razpolaga z romantiziranim vzdušjem in razsipno z naravno osvetlitvijo. Jane Eyre je tokrat tako naravna in prizemljena (izpuščeni so tudi vsi namigi na nadnaravne elemente), kolikor lahko uspe biti naravna in prizemljena zgodba o mračnjaških gospodih in skrivnostnih krikih s podstrešja, za katere so krive njihove tja zaprte žene. Poleg okleščenih dialogov je prav tak tudi scenarij; vendar – in to je pglavitna tendenca (in problem) filmskih uprizoritev Jane Eyre na splošno – od predloge ne ostane kaj dosti več kot romantični zaplet.

S tem film izpusti prav tisto, zaradi česar je Brontëino delo na nek način proto-feministično in spada med klasike: individualističen duh mlade ženske, ki se trudi in deluje v prid lastni samostojnosti, hkrati pa samo sebe dojema kot celovito osebo. Fukunagina Jane temu le bežno prikima z monologom, ko stoji pred oknom in gleda ven (kako simbolično); hkrati pa obžaluje,

da ne more živeti aktivnega življenja, kot ga lahko moški. Vendar pa (in tu se skopost pokaže kot pomanjkljivost) tak monolog izpade prisiljeno – za tako melanholično tožbo v filmskem dogajanju na tej točki pravzaprav ni pravega povoda; Jane se je v življenju s tem, ko je postala guvernanta na Rochesterjevem posestvu, namreč prvič obrnilo na bolje; tako glede udobja kot glede samostojnosti. Tudi ponekod drugje so motivacije likov za njihova dejanja povsem nerazumljive – na primer Rochesterjeva opazka, da sta bila z Jane dobra prijatelja, čemur ona pritrdi, četudi v njunem odnosu do tega trenutka ni bilo zaznati nikakršne prijateljskosti ali ljubečnosti. Skoraj povsem izpuščen je tudi razredni boj, ki je pravzaprav jedro romana; kot da bi se zaradi fenomenalno izpeljanega prizora s snubitvijo in machine speechem Fukunaga odločil, da jo lahko odnese, tudi če izpusti tisto turobno razredno tematiko. (Kar je morda presenetljivo, glede na to, da njegov prejšnji film, *Brez imena* [Sin nombre, 2009], govori o honduraškem najstniku, ki skuša ubežati tolpom preprodajalcev droge.)

Časovni okvir zgodbe je tokrat nekoliko spremenjen: pripoved se začne proti koncu dejanskega dogajanja; ko Jane že zbeži od Edwarda Rochesterja in jo k sebi vzamejo kalvinisti St. John in njegovi sestri. Tudi to ima svoje pomanjkljivosti: deloma je perverzno St. Johnove snubitve in možnosti življenja v Indiji, kjer bi bila Jane misijonarjeva žena, v tem, da bi za Jane pomenila popolno izumljenje njenega življenja – in nje – na novo. Z uporabo tega elementa kot fabulativnega okvirja se tako pravzaprav povsem poruši narativna dinamika.

Film se Janeinega otroštva pri neljubečih sorodnikih in odraščanja v dekliski šoli le bežno dotakne; poleg tega pa ju nakaže povsem populistično in precej bolj Dickensovsko; dekliska šola Lowood je tako za filmsko Jane izključno kraj trpinčenja. Hkrati s tem oklesti tudi Janein značaj – filmska Jane nevarno meji na nekakšno variacijo Mary Sue, saj je precej bolj idealizirana – trdna, načelna, resna in povsem odrasla že kot otrok; medtem ko v knjižnem izvirniku Jane (poleg tega, da med tem, ko se ostali zabavajo, raje stoji v kotu, oblečena v grdo sivo vrečo, vseeno pa nekam veliko časa posveti opisovanju natančnega odtenka sive, materiala in dodatkov, ki jih nosi) prostodušno prizna, da ji je do ljubezni in odobravanja drugih toliko, da bi si zaradi tega tudi zlomila roko. Nekdo, ki knjige ni bral, bi si tako zlahka predstavljal, da je Charlotte le moralizirajoča sadistka (kar sicer tudi je, vendar pa se vsaj občasno tudi pošali – a te inteligentnosti iz duha filma ni razbrati). Prav tako je povsem ob strani njen pretanjen občutek za psihologijo protagonistov, skoraj povsem izvzete pa so tudi vse vezi med ženskimi liki – smrt Helen Burns, Janeine šolske prijateljice, nikomur ne seže do srca, prijateljske vezi med njo in oskrbnico Thornfielda ni zares čutiti, izpuščeni pa so tudi drugi prijateljski odnosi (služkinja Bessie, učiteljica Temple). Razplet podobno izzvenci le kot Janeina šibkost oziroma zavrženje lastne integritete in značaja zaradi potrebe po ljubezni in srečnem koncu, ne pa zavestne, zrele odločitve za poroko z Rochesterjem, ko lahko vanjo vstopita kot dejansko enakovredna partnerja. V filmu, ki tako na nek način oglašuje podreditev lastne osebnosti ljubezni/ljubljenemu, smo za to strahotno prikrajšani; Jane kot da bi rekla: »Oh, v redu, poskusil si me bigamizirati – no, nič za to! Zdaj je tvoja prva žena zgorela v požaru, torej se lahko vseeno poročiva!«

Seveda je odločitev scenaristov za lastno interpretacijo literarnih del do določene mere upravičena (in pričakovana). Vendar so scenaristične odločitve Fukunagine Jane Eyre (s čimer se od filmskih predhodnic ne razlikuje) bolj kot karkoli drugega populistične – in s tem razvrednotijo umetniški in ideološki pomen knjižnega dela. Tako je Jane Eyre leta 2011 z odrekanjem provokativnejšim in progresivnejšim elementom veliko bolj konzervativna kot njena knjižna predloga iz leta 1847.

