

Krystyna Zabawa

<http://orcid.org/0000-0003-4873-839X>

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie

krystyna.zabawa@ignatianum.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2024.4502.23

## Przekształcenia klasyki literackiej w XXI wieku: przypadek *Anne of Green Gables* L.M. Montgomery

### STRESZCZENIE

Klasyka literacka jest ponadczasowa z definicji, ale paradoksalnie również przechodzi przemiany w czasie dzięki niezliczonym adaptacjom. Jednym z interesujących zjawisk kultury XXI w. jest popularność powieści graficznych opartych na tekstach klasyki. Przykłady można mnożyć. W kręgu literatury anglojęzycznej swoich adaptacji doczekały się m.in. powieści Jane Austen, Josepha Conrada, Charlesa Dickensa, C.S. Lewisa, Virginii Woolf. Moje analizy w tym artykule skupiają się na klasycznej powieści *Anne of Green Gables* (1908) kanadyjskiej pisarki L.M. Montgomery i opartej na niej powieści graficznej pod tym samym tytułem, stworzonej przez M. Marsden i B. Thummler (2017). W tym studium przedstawione zostały sposoby, w jaki klasyka literacka sprzed wieku jest przekształcana we współczesną powieść graficzną oraz główne kierunki zmian. Podstawowe problemy badawcze brzmią: W jaki sposób kształtowany jest czas akcji w oryginale oraz w powieści graficznej? W jaki sposób zmienia się (jeśli się zmienia) kreacja miejsca akcji, bohaterowie, fabuła? Celem artykułu jest analiza tych wszystkich przekształceń, ustalenie rządzących nimi zasad oraz ich wpływu na wymowę utworu.

**SŁOWA KLUCZE:** klasyka literacka, powieść graficzna, *Anne of Green Gables*, przekształcenia czasu, miejsca, bohaterów

### ABSTRACT

Transformations of the Classics in the 21st Century: the Case of L.M. Montgomery's *Anne of Green Gables*

The literary classics is timeless by definition but paradoxically it changes in time in its countless adaptations into different media. One of the interesting phenomena of the 21st century is the popularity of graphic novels which are based on the classic. Examples can be multiplied. If the English classic is taken into account, several adaptations of the novels by Jane Austen, Joseph Conrad, Charles Dickens, C.S. Lewis, Virginia Woolf may be mentioned among

the others. My research is focused on one of the classical novels by the Canadian writer L.M. Montgomery *Anne of Green Gables* (1908) and the graphic novel (with the same title) based on it (with the same title) by M. Marsden and B. Thummler (2017). This is a case study presenting the transformation of the classic novels into graphic ones and taking into consideration especially times when the novels were written and what has been changed in their graphic adaptations of the 21st century. The main research questions are: how the times are represented both in the original novel and its contemporary transformation? How the setting, characters and plot are transformed (if they are)? The aim of the paper is to analyse all these transformations, define their main features and to find out their influence on the original message of the novel.

**KEYWORDS:** literary classics, a graphic novel, *Anne of Green Gables*, transformations of place, time, characters

*Tempora mutantur et nos mutamur in illis* – powiedzenie przypisywane cesarzowi rzymskiemu Lotariuszowi I przytaczane jest w różnych kontekstach. Można go użyć również w odniesieniu do ludzkiej twórczości, kultury, a w niej – literatury, bez wątpienia zmieniającej się w czasie i wraz z czasami. A jednak są dzieła, które uznajemy za „ponadczasowe”, trwające w obiegu czytelnictwem pomimo zmieniających się epok, mód, obyczajowości. Kłasyka literacka zdaje się opierać upływowi czasu. Ale też w pewnym sensie ulega transformacji w adaptacjach, które odpowiadają w szczególny sposób potrzebom swoich czasów.

*Anne of Green Gables* Lucy Maud Montgomery została wydana w 1908 r. i wkrótce stała się klasyczną powieścią dla młodego czytelnika, choć od początku była czytana i ceniona również przez dorosłych<sup>1</sup>. Od ponad stulecia pojawiają się jej adaptacje w różnych mediach i gatunkach (teatr, film, serial, musical, utwory literackie lub literacko-plastyczne). W XXI w. szczególnie atrakcyjna dla twórców okazała się forma powieści graficznej, która stanowi przedmiot badań w tym artykule.

O popularności tego gatunku, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych i innych krajach anglojęzycznych, świadczy nie tylko stale wzrastająca liczba takich publikacji, ale też zainteresowanie, z jakim spotykają się one wśród badaczy, którzy tworzą już kompendia, przewodniki i leksykony prezentujące i podsumowujące dotychczasowe wyniki badań (Baetens i Frey, 2014; Fingeroth, 2008; Konefał i in., 2015; Szyłak, 2016).

1 Wiadomo np. o tym, że generał gubernator, Earl Grey, odwiedzając Charlottetown, zażyczył sobie spotkania z „autorką *Anne*” (Montgomery, 1997, s. 5). Z entuzjazmem o powieści wyrażał się Mark Twain (McIntosh, Gagnon i Besner, 2009).

W środowisku akademickim, także w Polsce, toczą się gorące dyskusje dotyczące statusu i definicji powieści graficznej. Mariusz Rządkowski, stwierdzając brak powszechnie akceptowanych wyznaczników gatunku, cytuje skrajne opinie naukowców. Zazwyczaj rozważa się stosunek *graphic novel* do komiksu, przy czym niektórzy, jak Roger Sabin, uznają, że to kwestia długości i porównują oba gatunki graficzne do powieści i opowiadania (Rządkowski, 2014). Inni zgodzą się ze zdaniem Wojciecha Birka, definiującego *graphic novel* jako „jedną z trzech podstawowych form genologicznych komiksu”, wyróżniającą się większą objętością, jednorazowością i zamkniętym charakterem fabuły, a także rodzajem zakładanego adresata, którym ma być „dojrzały (...) czytelnik literatury wysokiej” (Birek, 2009, s. 248). Michał Wróblewski, przywołując definicję Birka, dodaje jeszcze inne wyznaczniki gatunkowe, takie jak: „podobieństwo do powieści literackiej, wyraźne kategorie początku i końca, fabularną ciągłość konstrukcji, posługiwanie się narracją zbliżoną do literackiej, choć opartą na jedności ikonolingwistycznej, skierowanie do dorosłego odbiorcy” (2016, s. 95). Nie brakuje i takich, którzy za Alanem Moore’em przyznają, że to „jedynie termin marketingowy” (Moore, za: Rządkowski, 2014, s. 117). Opisujący historię pojęcia i określanych nim książek Paul Williams czwarty rozdział swojej monografii zatytułował *The Graphic Novel Triumphant* (2020). Wydaje się rzeczywiście, że pierwsze dwudziestolecie XXI w. można nazwać czasem triumfu omawianej formy literacko-plastycznej (choć Williams w przywołanym rozdziale pisze raczej o samym terminie niż o związanych z nim książkach).

Jakkolwiek ujmować zjawisko powieści graficznej, niewątpliwy jest fakt wzrastającej z każdym rokiem liczby tak określanych książek, w tym szczególnie pojawiających się w tej formie adaptacji klasyki literackiej. Od 2012 r. Russ Kick wydaje serię zatytułowaną „Kanon graficzny” [*The Graphic Canon Series*]. W pierwszym tomie znalazły się graficzne adaptacje „od *Gilgamesza* do Szekspira i *Niebezpiecznych związków*”. Obszerne studium poświęcone adaptacjom graficznym zawarła w swoim opracowaniu Karin Kukkonen, która zastanawia się m.in. nad strategiami adaptacji oraz ich wiernością wobec oryginałów (2013). Jej analizy skupiają się na trzech przykładach klasycznych powieści. Są to *Wichrowe wzgórza* Emily Bronte, *Rozważna i romantyczna* Jane Austen oraz *Tristram Shandy* Laurence’a Sterne’a.

Celem tego artykułu jest wskazanie kierunków transformacji, jakim podlega powieść należąca do klasyki gatunku, ale uznawana dziś raczej za literaturę dziecięcą. Nie zajmuję się kwestiami genologicznymi, które krótko naszkicowałam powyżej. Przyjmuję, że powieść graficzna jest to „opowieść o rozmiarach książki, wykorzystująca następujące po sobie obrazy i tekst” (*The Encyclopedia of the Novel*, za: Rządkowski, 2014,

s. 115; tłum. moje – K.Z.<sup>2</sup>). Ta ogólna definicja odpowiada charakterowi analizowanej książki oraz potrzebom artykułu.

Analiza porównawcza dotyczy *Anne of Green Gables*<sup>3</sup> L.M. Montgomery oraz jej graficzno-werbalnej adaptacji wydanej pod tym samym tytułem w 2017 r. w USA. Tekst adaptacji napisała Mariah Marsden, pisarka i badaczka specjalizująca się w badaniu folkloru oraz spisanych i oralnych narracji. W 2021 r. ukazała się jej adaptacja innej klasycznej powieści dla młodego odbiorcy, jaką jest *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett. Artystką odpowiedzialną za część plastyczną książki jest Brenna Thummler – młoda ilustratorka, pracująca głównie dla czasopism takich jak *New York Times* czy *Washington Post*. Sama określa się jako powieściopisarka graficzna (*graphic novelist*): w 2018 r. wydała własną oryginalną powieść graficzną pt. *Sheets*.

Obie autorki stworzyły utwór, który wiernie podąża za oryginałem Montgomery, co może dziwić, zważywszy na fakt, że nazwisko kanadyjskiej pisarki nie pojawia się na okładce ani nawet na stronie tytułowej, przez co książka sprawia wrażenie dzieła oryginalnego (choć na okładce widnieje słowo „adaptowała”, ale już na stronie tytułowej wymienione są tylko nazwiska Marsden i Thummler). Czytelnik zatem może oczekiwać historii luźno powiązanej z książką z początku XX w. (równoważnik zdania „Oparte na powieści L.M. Montgomery” zapisany jest jedynie na ostatniej stronie drobnym drukiem, pomiędzy wieloma innymi informacjami w stopce redakcyjnej). Wiek XXI sprzyja ponadto adaptacjom daleko odbiegającym od oryginału, by wymienić tylko inną powieść graficzną opartą na historii rudowłosej bohaterki – *Anne: An Adaptation of Anne of Green Gables (Sort Of)* Kathleen Gros (2022).

W przypadku książki Marsden i Thummler kanadyjska pisarka wydaje się na początku jedynie patronować twórczości obu młodych autorek. Zdecydowały się one bowiem na umieszczenie dedykacji, która brzmi: „Lucy Maud Montgomery, która nam przypomina, że nie ma nic potężniejszego niż dziewczyna z wyobraźnią”. To też pierwszy sygnał, mogący wskazywać na kierunek transformacji. Wyobraźnia, choć niezwykle istotna w kanadyjskiej powieści, nie stanowi jej głównego tematu i zarazem motywu przewodniego, podczas gdy w omawianej powieści graficznej tak

2 Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego w artykule pochodzą od autorki tekstu (K.Z.).

3 Klasyczne polskie tłumaczenie tytułu, dokonane przez R. Bernsteinową, brzmi: *Ania z Zielonego Wzgórza*. Ze względu jednak na fakt, że najnowszy, bliższy oryginałowi przekład Anny Bańkowskiej, którym posługuję się w artykule, to (nieutrwalona jeszcze w odbiorze) *Anne z Zielonych Szczytów*, decyduję się na pozostawienie tytułu w j. angielskim. Ma to również uzasadnienie w fakcie, że ten sam tytuł nosi analizowana tu powieść graficzna, która nie została dotąd przełożona na polski.

właśnie jest. Zacytowana dedykacja nawiązuje również do popularnego hasła *girl power*, a zatem można się spodziewać, że zostanie w niej uwytatniony feministyczny czy emancypacyjny kontekst, często podkreślany ostatnio przez badaczki i badaczy *Anne of Green Gables* Montgomery (zob. np. Ahmannson, 1991).

Głównym celem badań zaprezentowanych w artykule jest analiza przekształceń elementów narracji, jakimi są miejsce i czas akcji, postaci oraz fabuła. Ma to prowadzić do ustalenia czy (i ewentualnie jak) stwierdzone zmiany wpływają na główny przekaz utworu.

### „Wyspa Księcia Edwarda jest przepiękna” – miejsce

Zacytowane w tytule tej części zdanie główna bohaterka wypowiada zaraz na wstępie, określając od razu miejsce akcji oraz swój stosunek uczuciowy do niego:

Ta wyspa jest chyba najbardziej ukwieconym miejscem na świecie! Już ją kocham i tak się cieszę, że tu zamieszkać! Zawsze słyszałam, że Wyspa Księcia Edwarda jest przepiękna (Montgomery, 2022, s. 27).

M. Marsden konsekwentnie unika wymienienia tej konkretnej kanadyjskiej lokalizacji i w ogóle toponimów. W całej książce występują one tylko pięć razy (na 230 stronach!), włączając w to wymienioną dwukrotnie fikcyjną miejscowość Carmody, wymyśloną podobnie jak Avonlea na potrzeby powieści przez Montgomery. Samo Avonlea wspomniane jest we współczesnej powieści graficznej tylko raz na samym początku: „W zielonym miasteczku Avonlea wielu jest ludzi, którzy zajmują się sprawami sąsiadów, zaniedbując własne” (Marsden i Thummler, 2017, s. 5). To pierwsze zdanie książki zostało umieszczone na tle całostronicowej ilustracji przedstawiającej różowo-szary domek na skraju lasu. Czytelnik może się po pewnym czasie domyślić, że akcja nie toczy się w USA, kiedy Anne opowiada Marilli swoją historię i wspomina, że zajmujący się nią wcześniej państwo Hammond „wyjechali do Stanów” (Marsden i Thummler, 2017, s. 30). Trudno jednak znaleźć w tekście jakiegokolwiek odniesienia do Kanady, a tym bardziej konkretnej kanadyjskiej wyspy. Uważny i znający dobrze realia czytelnik może dostrzec subtelne sygnały w warstwie graficznej. Niemal na samym końcu książki główna bohaterka trzyma w rękach gazetę z listą uczniów, którzy zdali egzamin. Widoczny jest tytuł pisma i nazwa miasta, w którym jest wydawane: „The Island Guardian”, Charlottetown. Było to

czasopismo protestanckie publikujące informacje z lokalnego kościoła, na temat lekcji w szkółkach niedzielnych, artykuły religijne, ogólne wiadomości, anegdota, teksty o rolnictwie, utwory literackie i ogłoszenia. Na początku nacisk był położony przede wszystkim na kwestie religijne, ale w latach 90. XIX wieku wiadomości ogólne zajmowały już tyle samo miejsca ([https://islandnewspapers.ca/islandora/object/newspapers:151/newspaper\\_about](https://islandnewspapers.ca/islandora/object/newspapers:151/newspaper_about), dostęp: 13.11.2023).

„The Island Guardian” był wydawany do 1894 r., a zatem obejmował okres, w którym toczy się akcja powieści Montgomery. W tym przypadku B. Thummler respektuje zasady świata stworzonego przez kanadyjską pisarkę. Pozwala sobie natomiast na dużą dowolność w znacznie ważniejszej, jak się wydaje, kwestii związanej z czasem powieściowym: na grobie Matthew na jednej z ilustracji widnieje data 1918, co nie jest możliwe, bo po I wojnie światowej tytułowa bohaterka nie była już nastolatką, ale dojrzałą kobietą z gromadką dorosłych dzieci.

Wracając do miejsca akcji, jedyne sygnały, że może to być Kanada, występują w warstwie graficznej. Całość zaczyna się i kończy obrazem domu. Jeśli czytelnik zna zdjęcia budynku, w którym teraz mieści się The Anne of Green Gables Museum, lub tam był, ma szansę dostrzec podobieństwo. Jest to raczej niemożliwe dla przeciętnego dziecka – adresata książki Marsden i Thummler, a zatem tak istotny element powieści został zagubiony w omawianej adaptacji. Zarazem jednak książka zyskuje na uniwersalności.

### „Będą jeszcze inne wiosny” – czas

To samo należy powiedzieć o czasie akcji w powieści graficznej. Brak w niej wzmianek na przykład o wydarzeniach politycznych, dość ważnych w książce Montgomery. Kiedy wszyscy dorośli mieszkańcy Avonlea wybrali się na wiec polityczny w Charlottetown, Diana (przyjaciółka głównej bohaterki) mówi tylko: „Matka i ojciec wyjechali” (Marsden i Thummler, 2017, s. 115). Wskazówki można odnaleźć znów na rysunkach. Jest ich kilka, ale podobnie jak w przypadku miejsca są niezwykle subtelne. Ludzie ubierają się w stylu z epoki w sytuacjach oficjalnych i odświętnych, ale na większości kadrów noszą ubrania codzienne, które równie dobrze pasują do XX czy nawet XXI w. Mateusz jedzie bryczką zaprzęzoną w konia. Uczniowie używają tabliczek do pisania. Jeśli ktoś przyjrzy się naprawdę uważnie, dostrzeże na poprzednio wspomnianej gazecie rok 18.... . I to już wszystko. Podobnie jak w przypadku miejsca wydaje się, że to przemyślany zabieg, mający pozwolić współczesnym czytelnikom

łatwiej wejść w świat Anne. Dzieci prawdopodobnie mogą identyfikować się z nią bez poczucia obcości, która wynikałaby ze świadomości odległego czasu i przestrzeni.

Przy tym kreowanie czasu w powieści graficznej Marsden i Thummler jest szczególnie interesujące zarówno w warstwie słownej, jak i graficznej. Książka ma kompozycję ramową dzięki dwunastu kadrom, które wypełniają stronę na początku i na końcu. Na pierwszym kadrze, rozpoczynającym narrację graficzną, widać ptasie gniazdo, w którym znajdują się jaja, natomiast na ostatniej stronie ten kadr przedstawia już ptaka siedzącego na gałęzi drzewa. Na drugim kadrze znajdują się najpierw niewielkie sadzonki, a później – dojrzałe truskawki. Podobnie dzieje się na kolejnych kadrach pierwszej i ostatniej strony. W ten prosty sposób artystka ukazuje upływ czasu, podkreślając rozwojowy charakter opowieści, którą można by uznać za przykład *Bildungsroman*. Warto zwrócić również uwagę na dwa ostatnie kadry, które poszerzają perspektywę i wzbudzają emocje. Przedostatni obrazek na początku przedstawia sylwetkę Matthew – ukochanego opiekuna tytułowej bohaterki, a na końcu – tylko płaszcz, kapełusz i szalik na wieszaku. To niezwykle poruszający obraz, w delikatny sposób przypominający o śmierci mężczyzny. Ostatnie kadry natomiast ukazują odpowiednio: Anne wyglądającą z okna pociągu, w ruchu, wciąż w drodze i dziewczynkę wyglądającą z okna własnego domu, który znalazła u Cuthbertów. Dziewczynka wreszcie może się zatrzymać, znalazła swoje miejsce w świecie. Nie jest zapewne kwestią przypadku, że na pierwszej i ostatniej stronie książki został przedstawiony dom. Motywy bezdomności i domu przewijają się przez całą opowieść.

Dwanaście kadrów odpowiada dwunastu miesiącom. W powieści graficznej wyraźniej i mocniej niż w książce Montgomery zostały podkreślone następujące po sobie pory roku, symbolizujące nieustanne przemijanie i odradzanie się. Bardzo sugestywnie ukazane naturalne tło zmieniającej się przyrody stanowi element uspokajający i zapewniający poczucie bezpieczeństwa. Opowieść zaczyna się wiosną i kończy tą samą porą roku. Lato, jesień, zima mają swój niepowtarzalny charakter podkreślany przez ilustratorkę i pisarkę. Innym chwytem, pozwalającym za pomocą obrazów uchwycić i przekazać odbiorcom upływ czasu, jest wypełnianie jedną ilustracją całych rozkładówek (dwu sąsiadujących ze sobą stron). Zazwyczaj pozbawione są one przy tym elementu werbalnego. Jak zauważa Achim Heschel (2016), wielowarstwowa narracja w powieści graficznej może być prowadzona także wtedy, kiedy kadry pozbawione są jakiegokolwiek tekstu. Tak dzieje się w przypadku wypełnionych jednym obrazem rozkładówek (jest ich 10), które mogą być postrzegane jako granice rozdziałów (niezaznaczanych w żaden inny sposób w powieści graficznej). Artystka reguluje tempo narracji: jednoobrazowe rozkładówki niejako

zatrzymują na moment akcję, a 27 całostronicowych kadrów ją spowalniają, co pozwala na wyodrębnienie i podkreślenie ważności sytuacji czy wydarzenia. W większości przypadków na stronie mieści się od czterech do sześciu kadrów i to jest podstawowy rytm opowieści.

Jednoobrazowe rozkładowki i stronicze pełnią jeszcze inną funkcję: szczególnie mocno i wyraźnie przekazują uczucia oraz wpływają na emocjonalny odbiór. Na przykład stronę 148 wypełnia ciemna zieleń z niewielką postacią biegnącej z rozwianymi warkoczami dziewczynki, która obraca głowę w wyraźnym przerażeniu. Małą figurkę otaczają natomiast wychylające się zewsząd i zapelniające stronę, a nawet poza nią wykraczające wielkie i nieco mniejsze litery, które układają się w wyrazy dźwiękonaśladowcze, odgłosy, okrzyki, pohukiwania, skrzypienia... Wszystko to dźwięki odbierane czy wyobrażane sobie przez bohaterkę w Nawiedzonym Lesie („Haunted Wood”) po zmroku. Scena niezwykle sugestywnie oddaje strach Anne, który może się udzielić odbiorcy.

Oddaniu emocji służą też skontrastowane ze sobą całostronicowe kadry wypełnione ciemnym kolorem (np. scena, w której smutny Matthew siedzi zrezygnowany na łóżku w przekonaniu, że Marilla odeśle Anne do sierocińca, s. 27) i światłem (scena po decyzji kobiety o zatrzymaniu dziecka, s. 35 – tu jedynie na dziesiątej części strony na samym dole znajduje się pas zieleni z zaznaczonym niewielkim domem, reszta jest świetliście żółta). Aron Heschel (2016) podkreśla wagę kolorów w powieści graficznej, zauważając, że po nich często rozpoznaje się bohaterów. W przypadku opowieści o Anne jednak kolory pełnią głównie funkcję nastrojotwórczą i ekspresywną, choć również barwy strojów postaci mają swoje znaczenie.

Wracając jednak do czasu w adaptacji graficznej, autorki znalazły także interesujący sposób na przedstawienie sytuacji, w której czas bohaterce nieznacznie się dłuży. Anne oczekuje niecierpliwie upragnionego pikniku, odmierzając niemal każdą minutę. Na sześciu panelach pomieszczonych na jednej stronie (s. 60) nie ma żadnego tekstu oprócz precyzyjnego wskazania czasu: środa 13.36, czwartek 15.51, piątek 9.14, piątek 16.07, sobota 10.20, sobota 10.22. Niedziela to dzień świąteczny, nietypowy, a zatem pomiar czasu zostaje zatrzymany (o 7.48 Anne z opiekunką idą do kościoła i następuje kolejnych pięć paneli bez zaznaczonego upływu czasu), żeby ruszyć znów w kolejny dzień powszedni – w poniedziałek o 11.03. W tym momencie następuje katastrofa i na kolejnych ośmiu stronach (62–69) napięcie rośnie, godzina pikniku się zbliża, a Marilla nie pozwala Anne iść, dopóki nie znajdzie się broszka, o której kradzież oskarża dziewczynkę. Szczęśliwie ratunek przychodzi w samą porę, o 8.32 w środę kobieta odnajduje cenny przedmiot i bohaterka może iść na wymarzoną majówkę.



## „Wielu ludzi mieszka w Avonlea” – bohaterowie

Oczywiste jest, że w powieści graficznej nie może pojawić się tyle postaci, co w powieściowym oryginale obejmującym o wiele więcej stron tekstu. W adaptacji Marsden i Thummler widać piętnaście osób, ale w istocie tylko siedem z nich odgrywa istotną rolę w fabule. Głównymi bohaterami, tak jak w książce Montgomery, są: Anne oraz jej opiekunowie – Matthew i Marilla Cuthbert. Czy te postaci zostały w jakikolwiek sposób przekształcone w narracji graficznej? Wydają się równie żywe i dobrze scharakteryzowane jak w oryginale. Odbiorca od początku może łatwo poczuć do nich sympatię, podobnie zresztą jak do pojawiającej się w obu opowieściach jako pierwszej – pani Lynde, której *vis comica* od początku nadaje ludzkiego, ciepłego wymiaru. Inne postaci drugoplanowe, choć przecież niezwykle ważne w powieści, takie jak Diana i Gilbert, są jednak w adaptacji raczej bezbarwne, płaskie i zdecydowanie mniej przekonujące niż u kanadyjskiej pisarki.

Zasadniczo trudno znaleźć istotne rozbieżności w przedstawieniu głównych bohaterów. Jedyne Marilla wydaje się nieco inna: w powieści graficznej jest surowa i oschła tylko na samym początku. Bardzo szybko okazuje się niezwykle wrażliwą i współczującą kobietą, wyraźnie wzruszoną, kiedy Anne bierze ją za rękę, wyznając, że Zielone Wzgórze stało się jej prawdziwym domem (s. 47). Znacznie szybciej też przyznaje: „Cieszę się, że ją zatrzymaliśmy” (s. 57).

## Fabuła

Analiza fabuły pozwala stwierdzić, że jest ona zaskakująco wierna oryginałowi. Czytelnik może czuć się zdziwiony, zważywszy wspomniany na początku brak nazwiska kanadyjskiej pisarki na okładce i stronie tytułowej. Tymczasem w adaptacji Marsden i Thummler znalazły się dokładnie przytoczone słowa z powieści Montgomery. Jako przykład wystarczy przywołać początkowe i końcowe fragmenty obu książek. Przytaczam je po angielsku, żeby wyraźnie były widoczne kryptocytaty, a w przypisie podaję tłumaczenie:

There are plenty of people in Avonlea and out of it who can attend closely to their neighbours' business by dint of neglecting their own; but Mrs. Rachel Lynde was one of those capable creatures who can manage their own concerns and those of other folks into the bargain (Montgomery, wyróżnienie moje, K.Z.).

Around the green little town of Avonlea, there are plenty of people who pry into their neighbours' business while neglecting their own affairs.

A talented few can juggle both at the same time. Rachel Lynde was skilled in this art. And always kept a watchful eye on her own neighbours<sup>4</sup> (Marsden, wyróżnienie moje K.Z.).

Wyróżnione słowa są identyczne, podobnie jak znaczenie całych zdań. Marsden dokonała jedynie modernizacji tekstu i uprościła go, wprowadzając do narracji styl bardziej kolokwialny. Jej zdania są w większości krótkie, pojedyncze. Odnosi się to do całej książki.

Na przykładzie fragmentu końcowego można pokazać jeszcze jedną prawidłowość: autorka adaptacji unika przenośni i symboli, które występują w prozie Montgomery. Ostatni akapit w oryginale brzmi:

Anne's horizons had closed in since the night she had sat there after coming home from Queen's; but if the path set before her feet was to be narrow she knew that flowers of quiet happiness would bloom along it. The joy of sincere work and worthy aspiration and congenial friendship were to be hers; nothing could rob her of her birthright of fancy or her ideal world of dreams. And there was always the bend in the road!

'God's in his heaven, all's right with the world', whispered Anne softly<sup>5</sup>.

W powieści graficznej:

Anne could see her life through the window in Green Gables – a future filled with worthy work, sincere friendships, and unknowable

4 „Zarówno w Avonlea, jak gdzie indziej nie brakuje osób, które tak bardzo interesują się cudzymi sprawami, że zaniedbują swoje własne, ale pani Rachel świetnie umiała pogodzić jedno z drugim” (Montgomery, 2022, s. 11). „W zielonym miasteczku Avonlea i wszędzie wokół pełno jest ludzi, którzy wtrącają się w sprawy swoich sąsiadów, zaniedbując własne. Jedynie kilku utalentowanych potrafi radzić sobie z jednymi i drugimi problemami równocześnie. Rachel Lynde osiągnęła mistrzostwo w tej sztuce. I zawsze miała na oku swoich sąsiadów” (Marsden i Thummler, 2017, s. 5)

5 „Horyzonty Anne znacznie się skurczyły od czasu, kiedy siedziała w tym miejscu po powrocie z Queen's; jeśli jednak wytyczona dla niej ścieżka musiała być wąska, to i tak będzie wiodła wśród kwiatów spokojnego szczęścia. Wiedziała, że czeka ją radość uczciwej pracy i szlachetnych aspiracji u boku serdecznych przyjaciół. Nic nie może pozbawić jej naturalnego prawa do fantazjowania o idealnym świecie marzeń. A poza tym zawsze na drodze będzie jakiś zakręt! – „Bóg w niebie schowany/ Świat jest urządzony” – szepnęła miękko Anne” (Montgomery, 2022, s. 377–378).

adventures – and she realized that her world is bigger than she had ever imagined it to be<sup>6</sup>.

Z zamykających opowieść zdań zniknął więc „zakręt na drodze” – jedna z ulubionych metafor kanadyjskiej pisarki (zarazem tytuł ostatniego rozdziału powieści). Zamykający książkę akapit pełen jest poetyckich przeñośni, symboli, słów naładowanych znaczeniem. Marsden od razu wyjaśnia wprost, że spoglądanie przez okno z Zielonego Wzgórza symbolizuje spojrzenie na całe życie, zwłaszcza przyszłość, która zarysowana została niemal w tych samych słowach co u Montgomery.

W ostatnim zdaniu powieści graficznej widoczne jest również, wspomniane na początku artykułu, przeniesienie punktu ciężkości z całego procesu dojrzewania dziewczynki na jedną, rzeczywiście niezwykle ważną cechę Anne – wyobraźnię, która stała się tu motywem przewodnim, jeszcze bardziej uwydatnionym niż w książce kanadyjskiej autorki. Słowo „imagine” – wyobrażać sobie – przewija się w całym tekście Marsden. Ostatnie zdanie wydaje się oznaczać radykalną zmianę: to już nie wyobraźnia jest największą siłą w życiu bohaterki, bo zdała sobie sprawę, że świat rzeczywisty jest większy i zapewne ważniejszy. Anne „dorosła” do życia, nie musi sobie już niczego wyobrażać (inaczej niż u Montgomery, gdzie podkreślony jest fakt, że bohaterka nie wyrosła ze swojej wyobraźni i wciąż pozostaje w świecie marzeń). Wydaje się, że u Marsden wyobraźnia była potężną tarczą chroniącą wrażliwe, opuszczone i pozbawione domu dziecko przed wrogim otoczeniem. Natomiast kiedy znalazła ona swój dom, miłość, kochających ją ludzi, może wreszcie tę tarczę opuścić. Rzeczywistość staje się bogatsza niż wyobraźnia. W moim przekonaniu, tak wygląda ostateczna wymowa adaptacji. „Dziewczynka z wyobraźnią” z dedykacji wypisanej na pierwszej karcie książki staje się kobietą, która może się zmierzyć z realnym światem, doświadczając w nim pracy, przyjaźni, przygód. Ostatnie zdania Montgomery zdają się świadczyć o czymś przeciwnym: wyobraźnia Anne pozostanie z nią na zawsze, jest jej wrodzona, podobnie jak na zawsze jej światem pozostanie „idealny świat marzeń”. Poparciem tej tezy są ostatnie słowa bohaterki, będące cytatem z dramatu poetyckiego Roberta Browninga. Myśli Anne krążą wciąż wokół poezji, którą karmi się jej wyobraźnia.

Marsden całkowicie pomija niezwykle liczne aluzje do utworów poetyckich, które niemal budują powieść Montgomery (Doody i Barry, 1997), tworząc dla niej także ramę kompozycyjną złożoną z cytatów ze

---

6 „Przez okno Green Gables Anne widziała swoje życie – przyszłość wypełnioną uczciwą pracą, serdecznymi przyjaźniami i nieznanymi przygodami. Zdała sobie sprawę, że jej świat jest większy niż to sobie kiedykolwiek wyobrażała” (Marsden i Thummler, 2017, s. 229).

wspomnianego powyżej Browninga. We współczesnej adaptacji całkowicie zabrakło charakteryzującej oryginalną intertekstualności. Jest ona niewątpliwie uboższa o tę dodatkową warstwę opowieści. Jest jeden wyjątek, nieoczekiwany i mogący wywołać zdziwienie u młodego odbiorcy. W powieści graficznej autorki umieściły tylko kilka kadrów z dłuższą partią narracyjną. Jednym z nich jest kadr, który komentuje stosunek Marilli do jej podopiecznej. Zajmuje on całą rozkładówkę, ukazując ogród warzywny, a w nim klęczącą dziewczynkę ze stojącą obok opiekunką (obie odwrócone są tyłem do widza). Na stronie przeciwległej do tej z postaciami bohaterki znajduje się wspomniany dłuższy fragment narracji, który kończy stwierdzenie: „wolała naturę Anne stworzoną z ducha ognia, rosy” (Marsden i Thummler, 2017, s. 158). Ostatnie słowa, niezaznaczone jako cytaty, są jednak dosłownym przytoczeniem fragmentu motto z poematu Browninga, którym Montgomery poprzedziła swoją powieść: „Szczęśliwe gwiazdy (...) stworzyły ciebie z ducha, ognia, rosy”<sup>7</sup> (Montgomery, 2022). Bez zaznaczenia cytatu ten fragment wydaje się dziwny, nie na miejscu, raczej niezrozumiały dla zakładanego młodego odbiorcy. Jest to przy tym jedyne zdanie zawierające złożoną, wymagającą wysiłku interpretacyjnego metaforę.

Warto jeszcze wspomnieć o jednym motywie fabuły, bardzo ważnym w kanadyjskiej powieści, a nieobecnym w omawianej adaptacji: Anne u Montgomery chce pisać, zakłada Klub Powieściowy, który daje pisarce okazję do autotematycznych komentarzy na temat procesu tworzenia. Być może autorki współczesnej powieści graficznej uznały te partie za nieciekawe dla odbiorców, określanych przez wydawcę jako dzieci między 7. a 12. rokiem życia. Kanadyjska pisarka tymczasem kierowała swoją książkę przede wszystkim do dorastających panien, a więc nastolatek.

Wiek zakładanego odbiorcy mógł być również powodem niewykorzystania feministycznego potencjału powieści, który autorki sugerowały w dedykacji. W samej fabule czy kreacji głównej bohaterki motywy emancypacyjne nie zostały podkreślone.

Jak zauważa Karin Kukkonen, twórcy adaptacji mogą przekazać własną interpretację klasycznej powieści,

zmieniając szczegóły czasu i miejsca akcji, wyglądy bohaterów czy sposób, w jaki porozumiewają się ze sobą. Takie podejście sprawia, że adaptację można uznać raczej za tłumaczenie klasyki (...) niż jej powielenie w innym medium. Adaptacja, która dokonuje przekładu klasyki dla

7 Motto w oryginale brzmi: „The good stars met in your horoscope,/made you of spirit and fire and dew” (Montgomery, 1997). Fragment powieści graficznej: „...she preferred Anne’s nature of spirit and fire and dew” (Marsden i Thummler, 2017, s. 158).

nowych odbiorców, umieszcza ją w nowym kontekście i w ten sposób proponuje spojrzenie z nowej perspektywy na dobrze znany tekst (2013, s. 81).

Tę tezę badaczki można odnieść również do analizowanej adaptacji *Anne of Green Gables*. Zarówno uniwersalizacja czasu i miejsca akcji, specyficzny sposób przedstawiania czasu fabularnego, jak i językowy kształt narracji oraz ograniczenie wątków fabularnych służą udostępnieniu klasyki nowej publiczności, a znającym tekst pozwalają czytać go na nowo, inaczej.

Podsumowując, współczesną transformację literackiej klasyki na powieść graficzną można opisać za pomocą czterech terminów: uniwersalizacja, udosłownienie, uproszczenie, unowocześnienie języka. W analizowanym przypadku bohaterowie i fabuła pozostały mniej więcej niezmienione, jeśli wziąć pod uwagę rozmiary obu książek, a co za tym idzie konieczne cięcia w adaptacji. Największe zmiany nastąpiły w kreacji miejsca i czasu akcji. Autorki wyraźnie dążyły do zuniwersalizowania opowieści, nie zaznaczając jej usytuowania w odległym miejscu i czasie – na Wyspie Księcia Edwarda pod koniec XIX w. Dzięki temu zabiegowi literacka klasyka może się stać bliższa dziecięcemu odbiorcy w XXI w. Podobnie zabiegi językowe, niemal całkowite porzucenie metafor, symboli, aluzji literackich i innych środków poetyckich służą maksymalnemu ułatwieniu lektury. Najbardziej dobitnym znakiem czasu jest jednak sam wybór gatunku adaptacji. Powieść graficzna stawia w większej mierze na obraz niż na przekaz werbalny, co odpowiada charakterowi przekształceń kulturowych – od kultury pisma do kultury obrazu.

#### BIBLIOGRAFIA

- Ahmansson, G. (1991). *A Life and Its Mirrors: A Feminist Reading of L. M. Montgomery's Fiction*. Uppsala: University of Uppsala.
- Baetens, J. i Frey, H. (2014). *The Graphic Novel: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Birek, W. (2009). Powieść graficzna. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, z. 1–2, 248.
- Doody, M.A. i Barry W.E. (1997). Literary Allusion and Quotation in „Anne of Green Gables”. W: L.M. Montgomery, *The Annotated Anne of Green Gables*. New York, Oxford: Oxford University Press, 457–462.
- Fingerroth, D. (2008). *The Rough Guide to Graphic Novels*. London: Rough Guides.

- Hescher, A. (2016). *Reading Graphic Novels. Genre and Narration*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Konefał, J.S. (2015). *Powieści graficzne. Leksykon*. Warszawa: timof i cisi wspólnicy.
- Kukkonen, K. (2013). *Studying comics and graphic novels*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell.
- Marsden, M. i Thummler, B. (2017). *Anne of Green Gables – a graphic novel*. Kansas City, Missouri: Andrews McMeel Publishing.
- McIntosh, A., Gagnon, C. i Besner, N. (2009). *Anne of Green Gables*. W: *The Canadian Encyclopedia*. Pozyskano z: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/anne-of-green-gables> (dostęp: 13.11.2023).
- Montgomery, L.M. (1997). *The Annotated Anne of Green Gables*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Montgomery, L.M. (2022). *Anne z Zielonych Szczytów*, przeł. A. Bańkowska. Warszawa: Marginesy.
- Rządkowski, M. (2014). From comic strips to the graphic novel: landmarks in the development of the form. W: O. Glebova (red.), *Genre in Contemporary English Studies*. Częstochowa: Wydawnictwo im. S. Podobińskiego AJD w Częstochowie, 109–121.
- Szyłak, J. (2016). *Coś więcej, czegoś mniej. Poszukiwania formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*. Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- Tuszyńska, K. (2015). *Narracja w powieści graficznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Williams, P. (2020). *Dreaming the Graphic Novel: the Novelization of Comics*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Wróblewski, M. (2016). *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.

**Krystyna Zabawa** – prof. UIK, dr hab., specjalizuje się w badaniu literatury XIX i XX w. ze szczególnym uwzględnieniem poezji oraz twórczości kobiet, a także literatury dziecięcej i młodzieżowej, zwłaszcza najnowszej (XXI w.). Pracuje w Uniwersytecie Ignatianum w Krakowie, współpracuje m.in. z Instytutem Książki, Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej Wydziału Polonistyki UJ. Opublikowała trzy monografie naukowe dotyczące młodopolskiego poematu prozą oraz najnowszej polskiej literatury dziecięcej.