

Maria Szoska*

 <https://orcid.org/0000-0001-8115-3591>

Jagna jako postać potencjalna O *Chłopach* Doroty Kobieli Welchman i Hugh Welchmana¹

Streszczenie

Artykuł dotyczy adaptacji *Chłopów* Władysława Reymonta DK i Hugh Welchmanów. W tekście przedstawiono konsekwencje okrojenia problematyki postaci Jagny, chłopskiej bohaterki, której status prawny i ludzki w wiejskiej hierarchii był całkowicie zdefiniowany przez system patriarchalny. Analizując fabułę i formę filmu, autorka wskazuje na uproszczenie realiów ówczesnego życia wiejskiej gromady, co utrwaliło społeczną nie-pamięć dotyczącą ludowego pochodzenia. Historia zawarta w dziele Reymonta ma potencjał performatywny, może stanowić również rodzaj współczesnej interwencji. Jednak Jagna jako postać filmowa nie buduje historii potencjalnej w jej wydaniu ludowym (w znaczeniu, jakie pojęciu nadała Ariella Azolay), ale staje się polską ikoną popfeminizmu, wykorzystanego jako umyślny zabieg marketingowy, mający wpływać na atrakcyjność obrazu filmowego i jego sprzedaż. Atrakcyjność wzmacnianą również poprzez odwołania do malarstwa Józefa Chełmońskiego, któremu zdaniem autorki paradoksalnie odebrano emancyipacyjny charakter.

Słowa kluczowe: adaptacja, emancypacja, Józef Chełmoński, historia potencjalna, historie ludowe, popfeminizm

* Uniwersytet Gdański, e-mail: maria.szoska@ug.edu.pl

¹ Tekst powstał w ramach stażu naukowego, który realizowałam pod opieką prof. dr. hab. Witolda Bobińskiego w Uniwersytecie Jagiellońskim (kwiecień–czerwiec 2025).



Received: 2025-04-30. Verified: 2025-06-23. Accepted: 2025-07-21.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Gdansk. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Jagna as a potential character About the *Peasants* by Dorota Kobiela Welchman and Hugh Welchman

Summary

The article concerns the 2023 adaptation of Władysław Reymont's *Chłopi*. The text presents the consequences of the truncation of the problematic character of Jagna, a peasant heroine whose legal and human status in the rural hierarchy was completely defined by the patriarchal system. Analysing the plot and form of the film, the author points to the simplification of the realities of rural community at the time, which squandered the opportunity to trigger a social amnesia of folk origins in the audience. The story contained in Reymont's work has performative potential; it can be a kind of contemporary intervention. However, Jagna, as a film character, does not create a potential history (in the sense that Ariella Azolay assigned to the notion), but becomes a Polish icon of popfeminism, used as a deliberate marketing trick to influence the attractiveness of the film image and its sales. An appeal further reinforced by references to the paintings of Józef Chełmoński, which were paradoxically deprived of their emancipatory dimension.

Keywords: adaptation, emancipation, Józef Chełmoński, potential history, folk history, popfeminism

Obrazy rzeczy ludowych

Jednym z pierwszych obrazów wykorzystanych przez Dorotę Kobielę Welchman i Hugh Welchmana do sportretowania Reymontowskiej wsi są *Bociany* Józefa Chełmońskiego, pojawiające się tuż przed planszą tytułową filmu². Głowy chłopca i pastuszka, zadarte w górę, podążają śladem lecących ptaków. W dalekim planie widać woły i jednoskibowy pług bezkoleśny, używany zazwyczaj w orce wykonywanej u schyłku lata. Bociany będą dla filmu symboliczne – odlatują z Lipiec, tak jak chciałaby odlecieć Jagna (której marzenie o opuszczeniu wsi paradoksalnie się

² W filmie pojawiają się też obrazy Leona Wyczółkowskiego, Józefa Rapackiego, Stanisława Masłowskiego, Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Władysława Ślewińskiego, Juliana Fałata, Jana Stanisławskiego, Ferdynanda Ruszczyca i innych.

ziści niczym samospełniająca się przepowiednia). Jednemu z ptaków Jagna pomoże – zabierze chorego do gospodarstwa na rekonwalescencję.

Świat przedstawiony wsi wydaje się idylliczny, bo takim chce go widzieć Jagna, omijająca wzrokiem brzydotę i ignorująca sytuacje świadczące o niesprawiedliwości społecznej. Portret psychologiczny bohaterki – odmiennej, wrażliwej i jednocześnie bezwolnej – podkreśla jej zdolności artystyczne. Jagna filmowa, podobnie jak powieściowa, tworzy wycinanki – pierwszą, jaką widzimy, są odlatujące bociany.

Kamera pokazuje wieś oczyma idącej Jagny, której perspektywę przyjmuje widz. Kompozycja inicjalnych kadrów, przefiltrowanych malarską kreską, daje nasycony kolorem obraz; spokojny klimat buduje również muzyka. W miarę upływu akcji coraz wyraźniej odczuwany jest jednak dysonans pomiędzy formą filmu a jego fabułą. Filmowe Lipce są bowiem wsią etnograficznie wysterylizowaną, ukazaną raczej w duchu Kolbergowskim niż Reymontowskim³. O obrazie wsi ludowej Oskara Kolberga pisze Ewa Klekot w artykule *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, stwierdzając, że folklor stanowił nie tylko podstawę, ale i niemal całkowitą treść reprezentacji jej przedstawienia⁴. W *Dzielałach* Kolberga aż 84 procent opisów poświęcono „wesołym zajęciom, związanym przede wszystkim z czasem wolnym”, takim jak obrzędy doroczne, obrzędy rodzinne, pieśni i tańce, legendy, gry i zabawy⁵. Sugestywność i siłę oddziaływania wizji wsi autorstwa Kolberga można porównać z mitotwórczą siłą *Pana Tadeusza*, z tym że Mickiewicz tworzył swój klasowy mit jako epos literacki, Kolberg zaś w założeniu dokumentował rzeczywistość, wytwarzając przy tym przedmiot badań naukowych dyscypliny zwanej ludoznawstwem, pisze Klekot⁶.

Film Doroty K. Welchman na poziomie reprezentacji wpisał się w „turystyczną” postawę wobec chłopstwa, cechującą dziewiętnastowiecznych ludoznawców czy miłośników kultury ludowej. Przybranie perspektywy Jagny miało posłużyć sfeminizowaniu opowieści, a dominacja optyki estetycznej w percepcji bohaterki uzasadniać zastosowanie malarskiej formy dla filmu oraz tłumaczyć wyrugowanie perspektywy ekonomicznej, motywującej przecież postępowanie bohaterów Reymonta. Dokonane przesunięcia są kluczowe dla wymowy obrazu, którego twórcy w założeniu planowali stworzyć film feministyczny, pogłębiający dokonany w literaturze i myśli politycznej zwrot ludowy o perspektywę kobietą i konfrontację

3 Inaczej uważa na przykład Anita Piotrowska. Jej zdaniem *Chłopi* DK Welchman nie udają realizmu, a nadekspresja, zwłaszcza w sposobie przedstawiania ludowych obrzędów czy scenie śmierci Boryny, bardziej zbliża film do realizmu magicznego niż surowego naturalizmu (A. Piotrowska, *Landszaft z koźłem ofiarnym*, „Tygodnik Powszechny” 13 marca 2024, wyd. specjalne: *Historie ludowe*, s. 88).

4 E. Klekot, *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, w: *Polska – kraj folkloru*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020, s. 54–65.

5 Cytowana autorka powołuje się na badania prowadzone przez Ludwika Stommę.

6 E. Klekot, *Trwałe obrazy rzeczy ludowych...*, s. 61.

relacji jednostka-gromada⁷. W istocie jednak, co postaram się udowodnić w niniejszym artykule, w wypadku filmu Kobieli Welchman należałoby mówić raczej o popfeminizmie, gdyż uproszczenie treści dotyczących wyganiania bohaterki ze wsi wykorzystano jako umyślny zabieg marketingowy, mający wpływać na atrakcyjność obrazu filmowego, narzucać potencjalnemu widzowi interpretację (czego dowodem będą przywołane przeze mnie ankiety przeprowadzone wśród studentów polonistyki, o czym szczegółowiej w dalszej części), a w efekcie generować zyski z jego sprzedaży.

Tymczasem adaptowanie dzieł literackich ma głęboki sens jedynie wtedy, gdy dzięki temu możemy powiedzieć coś nowego o współczesności albo odkryć, od-pamiętać, przeszłość. Nawet więcej – adaptacja powinna być odpowiedzią nowej wersji znanej opowieści na społeczną potrzebę⁸, dlatego nie patronuje jej idea dochowania wierności. Taka koncepcja adaptacji przekracza założenia twórczej zdrady, które Robert Escarpit sformułował w dziele *Literatura i społeczeństwo*. Jego zdaniem literatura posiada taką zdolność, że nie przestając być sobą, może współcześnie mówić co innego, niż mówiła w sposób jawny w sytuacji historycznej, w której powstała. Twórcza zdrada ujmowana jest jak podstawowa cecha literatury, a więc zdolność do generowania przez dzieło nowych znaczeń. Z kolei podatność na twórczą zdradę stanowi kryterium wartości literackiej utworu: dzieła wiecznie żywe to te, które bardziej niż inne nadają się do zdradzania i są zdradzane. „Można powiedzieć tylko tyle – że utwór jest tym bardziej literacki – czyli literacko »dobry« – im bardziej trwała i rozciąga jest jego przydatność na zdradę, czyli jego zdolność komunikowania” – pisał Escarpit⁹. Dzieło literackie zdradza zatem twórczo swojego autora i pierwszych czytelników (recepja w kontekście macierzystym) z odbiorcami żyjącymi w innych przestrzeniach historycznych, społecznych, kulturowych.

Historia zawarta w dziele Reymonta ma potencjał performatywny, tzn. nie tylko opowiada o czasie minionym, ale – przełożona na inne medium – może stanowić

7 W materiałach prasowych do filmu, rozdawanych promocyjnie podczas festiwalowych projekcji, czytamy: „Dramaturgia zdarzeń wpisana została w rytm zmieniających się pór roku, sezonowych prac polowych i wiejskich obyczajów. Na tym tle rozgrywają się losy rodziny Borynów i młodej dziewczyny Jagny. Unikalny mikroświat wiejskiej społeczności jest pretekstem do opowiedzenia uniwersalnej i niesamowicie aktualnej historii. Historii o najważniejszych ludzkich emocjach, życiu w małej społeczności, gdzie reguły i brutalne zasady gry wyznaczają każdemu określone miejsce w grupie, a wyjście poza ramy grozi upokorzeniem i odrzuceniem”.

8 Ostatnio na łamach „Rzeczypospolitej” to samo zagadnienie podjął Piotr Zaremba, dopytując, czy faktycznie potrzebujemy nowej adaptacji *Lalki*? („Rzeczpospolita” 4.04.2025, <https://www.rp.pl/plus-minus/art42062881-piotr-zaremba-czy-faktycznie-potrzebujemy-nowej-adaptacji-lalki> [dostęp: 28.04.2025]).

9 R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 168.

również rodzaj interwencji współczesnej; odsłonić przeszłość przemocy ulepiającą współczesność w kształt postfeudalnej uległości, nadal skłaniającą do akceptacji hierarchicznych wzorców kultury.

Historie potencjalne, historie ludowe

Dorota K. Welchman chciała ukazać niesprawiedliwości dotyczące Jagnę:

Moja Jagna nie była świadoma tego, że może się przeciwstawić regule, ustalonemu porządkowi i roszczeniowemu mężczyźnie. Stała się kozłem ofiarnym w swojej społeczności. Nie miała wyborów, które by realnie zmieniły jej sytuację. Oprócz jednego: **ucieczki**. I ja Jagnie daję tę możliwość. W powieści czeka ją inny koniec: postradała zmysły. Bo 120 lat temu dziewczyna po wypędzeniu ze wsi nie byłaby w stanie wziąć życia w swoje ręce. W mojej wersji *Chłopów* znaczenie ma to, że w filmie deszcz obmywa jej ciało ubrudzone gnojem. Mimo upodlenia wstaje z kolan o własnych siłach. W tym tli się dużo nadziei¹⁰.

Wydaje się dość ryzykownym posunięciem widzieć nadzieję w upodleniu, ukazać „przebudzenie” mentalne bohaterki jako wynik doznania przemocy. Czy w ówczesnym świecie dla Jagny była szansa na zmartwychwstanie? – w takim kluczu trzeba widzieć jej finałowe powstanie z kolan¹¹. Czy zatem Jagna jest postacią potencjalną w rozumieniu, jakie temu pojęciu nadała Ariella Aïsha Azoulay?

Historia potencjalna nie jest odwróceniem perspektywy i przyjęciem punktu widzenia uciśnionych [...]. Polega raczej na mierzeniu się z samym rdzeniem czy szkieletem przemocy, tj. momentem, w którym konkretna grupa ludzka jest wytwarzana w nierozzerwalnym związku z formowaniem innej, takiej, której członkowie zyskali prawa, by uciskać tych pierwszych

– czytamy w *Historii potencjalnej: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*¹². Historia potencjalna w jej wydaniu ludowym, jak pisze Katarzyna Chmielewska, balansuje między opowieścią o ludzie a opowieścią ludu i zapowiada dopiero

¹⁰ Jagna w deszczu. Z DK Welchman rozmawia Katarzyna Kubisiowska, „Tygodnik Powszechny” 13 marca 2024, wyd. specjalne: *Historie ludowe*, s. 84 (wyróżnienie – M.Sz.).

¹¹ Od odpowiedzi na to pytanie uchyla się Julia Wroniewicz, autorka tekstu *We świat, do ludzi – o nowej adaptacji Chłopów Reymonta*, opublikowanego na łamach „Tekstualiów” 2024, nr 2 (77), s. 113–124, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.6621>

¹² A.A. Azoulay, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, w ogóle bez narzędzi*, przeł. A. Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 275, <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.16>

możliwość restytucji, trudno ją bowiem nazwać możliwością spełnioną¹³. Azoulay sugeruje zwrot ku „opcjom skazanym na niepowodzenie, niechcianym i pokonanym”, „działaniom systemowo wypieranym i redukowanym, niweczonym, zanim stały się opcjami, które mogliby wybrać inni”¹⁴. Azoulay, izraelska Żydówka, śledzi archiwa, przegląda fotografie, analizując je, odkrywa ślady terroru izraelskiego wobec Palestyńczyków. Odsłania fakty ukrywane przez władzę przed obywatelami. Azoulay, badając konflikt izraelsko-palestyński, znajduje w nim pominięte, zapomniane, wyparte wydarzenia czy zjawiska świadczące, że hipotetycznie mógł on przebiegać według innego scenariusza. Hipoteza, wpisana w nią niezrealizowana wówczas potencia, zbliża koncepcję Azoulay do „historii ratowniczej” Ewy Domańskiej czy do koncepcji „przeczarowania świata” Sylvii Federici. Domańska w swojej koncepcji „historii ratowniczej” postuluje zwrócenie się ku historiom zapomnianym, zepchniętym na margines, często niewidocznym w oficjalnym dyskursie historycznym. Chodzi jej o „ratowanie” śladów istnienia, doświadczeń i pamięci grup pomijanych – m.in. kobiet, chłopów, ofiar przemocy systemowej. Z kolei Sylvia Federici w swoich pracach pokazuje, że historia kobiet została wyparta, a ich opresja – ukryta za „neutralnymi” narracjami historycznymi¹⁵.

Czy według innego scenariusza niż u Reymonta mogła potoczyć się historia Jagny? Czy zakończenie filmu można obronić? Przemoc stanowiła fundament ówczesnego porządku społecznego: szlachcic mógł bić chłopą, chłop swoją żonę, żona dzieci i tak dalej, a piętno pozostawione na ludowej duszy przez ustawiczne bicie¹⁶ naznaczyło kształt polskiego społeczeństwa. Historii przemocy wobec kobiet nie da się jednak zamknąć w opozycji: źli mężczyźni – niewinne kobiety. Jest też historia przemocy, której kobiety używały lub której sprzyjały, co udowadnia Jaśmina Korczak-Siedlecka w rozdziale monografii *Ludowa historia kobiet*:

Choć kobiety były ofiarami przemocy ze strony całego patriarchalnego systemu społecznego, nie oznacza to, że same nie dążyły do jego utrzymania. To one kontrolowały sąsiadki, krewne i pracownice, w dużej mierze stały za rozgłaszaniem prawdziwych albo fałszywych informacji o niewłaściwym zachowaniu, zdradach, ciążach, próbach spędzenia płodu, dzieciobójstwie, czarach. Badania wykazały, że

¹³ K. Chmielewska, *Lud w perspektywie, perspektywa ludu*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 301.

¹⁴ A. Dauksza, *W szczerym polu. Historie potencjalne i inne strachy*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 9, <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.1>

¹⁵ Por. S. Federici, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, PM Press, Oakland 2019, oraz E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 12–26.

¹⁶ K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021, s. 317.

to kobiety najczęściej stosowały przemoc werbalną wobec kobiet, to one zazwyczaj [...] oczerniały, przeklinały, szantażowały¹⁷.

Swego czasu Gayatri Chakravorty Spivak pytała, czy podporządkowani inni mogą mówić¹⁸. Historia potencjalna chce dać głos podporządkowanym, filmowa Jagna mówi jednak niewiele, przez większość czasu pozostaje bierna na swój los.

Twórcy adaptacji, idąc na przekór dotychczasowym rozpoznaniom, wybrali drogę na skróty, oferującą nie tyle historię potencjalną, ile fantastyczną. Aby niesprawiedliwość dotycząca jednostkę stała się widzialna, daleko idącym uproszczeniom poddano stosunki społeczne i uwarunkowania życia wiejskiej gromady¹⁹. Koncentracja na postaci Jagny miała zwrócić uwagę na „lud ludu”, czyli kobietę chłopską, której status prawny w wiejskiej hierarchii był całkowicie zdefiniowany przez system patriarchalny. Ślad maskulinizowania tego systemu tkwi w języku: zazwyczaj mowa jest o chłopie pańszczyźnianym. Tymczasem, jak pisze Kacper Pobłocki, autor *Chamstwa*, obowiązek pańszczyźniany dotyczył nie tylko chłopą, ale całej jego rodziny: niejednokrotnie to kobieta oraz jej dzieci pracowały w pańskim polu: „Tajemnicą poliszynela w ustroju folwarczno-patriarchalnym było to, że nie sami chłopci szli na pańszczyznę, ale wysyłali na nią swoich służących: żony, dzieci, czeladź”²⁰. Akcja *Chłopów* dzieje się już po zniesieniu pańszczyzny, co nie znaczy, że sytuacja kobiet poprawiła się wówczas w jakikolwiek sposób; żona nadal traktowana była jako własność męża, a świat patriarchalny ufundowany był na przemoc, czego przykładem są datowane przez Brücknera przysłowia, jak to: „Za co będę miał, za to będę pił, przyjdę do domu, będę babę bił”²¹. W adaptacji, poza sceną bójki Boryny z synem oraz sceny bitwy o las, zabrakło obrazów przemocy, na której ufundowany był ówczesny czas.

Trudną sytuację kobiet Pobłocki opisuje w rozdziale zatytułowanym *Babie lato*. Dzięki pracy rąk kobiet chłop dysponował pieniędzmi potrzebnymi choćby na zapłacenie podatków; chodzi o takie wykonywane przez kobiety czynności, jak przerabianie lnu i konopi, przygotowanie wełny na własny użytek i do sprzedaży

17 J. Korczak-Siedlecka, *Przemoc*, w: *Ludowa historia kobiet*, red. P. Wielgosz, Wydawnictwo RM, Warszawa 2023, s. 189.

18 G. Chakravorty Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24/25, s. 196–239.

19 W filmie nawet bieda wydaje się epicka. Zniknął cały znój pracy, błoto i brud są raczej efektem deszczu, a nie codziennością. Bieda, jaka spotyka Hanke, jest bardziej efektem niegodziwości męża niż ówczesnymi realiami życia – zabrakło przecież postaci ucieleśniających biedę i poniżenie, choćby postaci Agaty (która na początku powieści mówi: „nie na słodkości, ino na żebry”) czy parobka Kuby amputującego sobie nogę.

20 K. Pobłocki, *Chamstwo...*, s. 129.

21 A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927, s. 33.

(przędzenie, robienie pończoch, wyszywanie na krosnach). Kobiety pracowały więc tak samo ciężko jak mężczyźni, niekiedy nawet ciężiej, ale ich wysiłek był deprecjonowany²². Jesień i zima, zwyczajowy w gospodarstwie okres wypoczynku, dla kobiet oznaczał intensywny wysiłek: czas ukwaszania kapusty i buraków, rwania pierza. Ostatnia czynność, czyli darcie pierza, była najbardziej żmudna i niedoceniona. W filmie pokazano ją właściwie jako okazję do towarzyskiego spotkania, podczas którego ubrane w odświętne stroje chłopki śpiewają i plotkują. Tymczasem rwanie pierza, ale też szycie, tkanie, jako prace niewidoczne, uznawane za podrzędne, marginalizowane i przypisane do jednej płci, mogły zostać przez twórców odzyskane. Gdy praca wytwórcza i reprodukcyjna staje się widoczna, jak chce Silvia Federici, odzyskujemy poczucie godności i wspólnoty²³. Zdaniem badaczki właśnie podczas darcia pierza czy tkania narodziły się zręby organizacji kobiecych w Skandynawii czy Rosji, a uznawane za kobiece zajęcia stały się zasłoną kryjącą zaangażowanie w politykę, działania emancypacyjne i agitacyjne. W *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* (2019) czytamy:

Z feministycznego punktu widzenia jednym z atutów koncepcji dóbr wspólnych jest to, że zakłada ona zerwanie z izolacją, w jakiej wykonuje się prace reprodukcyjne, z rozdzieleniem sfery prywatnej i publicznej, które walczyło przyczyniło się do tego, że **wyzysk kobiet w rodzinie** i w domu był faktem ukrywanym i racjonalizowanym²⁴.

Emancypacyjny Chełmoński

Przywołana przeze mnie na początku artykułu scena, w której Jagna przygląda się ptakom formującym klucz, przypomina kolejny znany obraz Chełmońskiego, *Babie lato*. Wpisanie malarstwa Chełmońskiego w taśmę filmową z założenia miało stanowić komentarz do stanu ducha bohaterów, jak wówczas – gdy do leżącej na trawie Jagny, upozowanej na bohaterkę *Babiego lata*, dołącza Antek. Kiedy pada pytanie, czy w ową upragnioną podróż zabrałaby go ze sobą, Jagna nie odpowiada, a jej milczenie jest oznaką dystansu do relacji z mężczyzną.

²² Por. K. Janicki, *Babskie roboty. Kobieta pańszczyzna*, w: tegoż: *Pańszczyzna*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021, s. 137–143.

²³ Zręby pierwszych organizacji kobiecych w Skandynawii i Rosji tworzyły się podczas warsztatów tkackich czy klubów krawieckich. Kobiety, wykorzystując tradycyjne zajęcia jako zasłonę, faktycznie angażowały się w politykę, planowały działania emancypacyjne czy agitacyjne.

²⁴ S. Federici, *Re-enchanting the World...*, s. 4 (wyróżnienie – M.Sz.). W cytowanej książce Federici, amerykańska naukowczyni i aktywistka włoskiego pochodzenia, jedna z ważniejszych przedstawicielek marksistowskiego feminizmu, opisuje rozmaite struktury społeczne, komuny i systemy jako przykłady innego rodzaju zorganizowanej samorządności.

Decyzja reżyserki, by w malarskim filmie przywołać obrazy Chełmońskiego, wydaje się uzasadniona. Malarska epopeja o dziedzictwie chłopskości uformowała społeczną wyobraźnię Polaków, co dokonało się nie tylko za sprawą popularności podręcznikowych reprodukcji *Bocianów* czy *Babiego lata*. Przywołam doświadczenia wcześniejsze, przede wszystkim powojenny proces folkloryzacji wsi, na którego potrzeby skomercjalizowano twórczość Chełmońskiego i rozniesiono w oleodrukowych pocztówkach na całą Polskę, jak pisze Maciej Masłowski, „stawiając znak równości między Chełmońskim a banałem”²⁵. Popularność figury chłopca lirycznego, w jakiej zamknięto bohaterów obrazów Chełmońskiego, koresponduje z naszą społeczną nie-pamięcią. Jednak, co podkreśla w monografii towarzyszącej retrospektywnej wystawie dzieł Chełmońskiego Aleksandra Krypczyk-De Barra, pogłębiony odbiór obrazów autora *Babiego lata* kryje w sobie potencjał umożliwiający uświadomienie znacznej części polskiego społeczeństwa jej wiejskiego pochodzenia²⁶ (co ostatecznie dokonało się za sprawą popularności książki *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* Joanny Kuciel-Frydryszak). O wnikliwie odczytanie dzieł Chełmońskiego upominała się Grażyna B. Tomaszewska w książce *Praktyki czytania. Ponowoczesna interpretacja a szkoła*²⁷.

Czy w *Chłopach* mamy do czynienia z pogłębieniem odbioru dzieł Chełmońskiego? Z wpisaniem ich w nowy kontekst? Przywołane na początku tekstu *Bociany* często interpretowano w idyllicznej wykładni, jak w cytacie:

Jest to sielska i dość konwencjonalnie ujęta scena rodzajowa z życia wsi polskiej. Figury są potraktowane swojsko i idyllicznie. Stary wieśniak z pacholęciem, bosy, ubrany w zgrzebne odzienie, odeszli na chwilę od orki; odpoczywają na zielonej trawie i obserwują krążące nad nimi bociany. W tle widać rząd brązowych chałup i stodół, ptasie gniazdo na wysokim drzewie i woły stojące w bruzdzie zoranej gleby²⁸.

Dziś podkreśla się inne aspekty obrazu: spracowane dłonie, brudne stopy postaci lub widoczne zagapienie chłopca, zastygającego w bezruchu z łyżką strawy; chłopca wpatzonego w bociany reprezentujące wolność; przeżywającego chwilę uważności, chwilę bezinteresownego „teraz”²⁹. *Bociany* u Kobieli Welchman zbyt szybko

²⁵ M. Masłowski, *Józef Chełmoński*, Wydawnictwo Auriga, Warszawa 1973, s. 158.

²⁶ A. Krypczyk-De Barra, *Chełmoński i chłopci. Reprezentacja wsi w twórczości artysty*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 61.

²⁷ G.B. Tomaszewska, *Praktyki czytania. Ponowoczesna interpretacja a szkoła*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 164–179 (rozdział: *Wygnanie i wdzięczność: Czesław Miłosz – Po wygnaniu i Józef Chełmoński – Bociany*).

²⁸ A. Melbechowska-Luty, *Chełmoński. Malarz polskich żywiołów*, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2014, s. 97–101.

²⁹ G.B. Tomaszewska, *Praktyki czytania...*, s. 169.

przemykają przez ekran, by można im nadać głębsze znaczenie; są landszaftem. Natomiast chwilę bezinteresownego „teraz” przeżywa bohaterka *Babiego lata*: Jagna porzucająca kij i próbująca dotknąć snującej się nici. Intensywną żółcień chusty widoczną na obrazie Chełmońskiego zamieniono na błękit, w kadrze zabrakło również psa odcinającego się w oryginale ciemną sylwetą od otoczenia. Z pozoru wydaje się, że postawa filmowej Jagny prawie dokładnie odwzorowuje pierwowzór malarski. Kobieta leży w takiej samej pozycji, wyciąga dłoń i przechyla głowę. Ujawnia się jednak zasadnicza różnica – duża płaszczyzna bieli spódnicy w filmowej wersji pokrywa niezwykle szczupłe, drobne ciało, jakże dalekie od ciała młodej krzepkiej kobiety w powieściowym oryginale. Atrybuty Reymontowskiej Jagny wylicza Hanka, uznając jej tuszę za przyczynę powodzenia u mężczyzn: „Niczym się nie umartwi, dobrze się nażre, w cieple się wyśpi, dzieci nie rodzi, to nie ma być urodna!” (CHŁ, t. 2: 28)³⁰, myśli Hanka, „a ja co?... Chuchro takie, skóra i gnaty” (CHŁ, t. 1: 205). Filmowa Jagna jest szczupłą, a jej skóra nieogorzała – wygląda jak dziedziczki, którym ze zdziwieniem przyglądała się w powieści:

Poleciała za nim oczami, pilnie przepatrując dziedziczki, tak wystrojone, jaże dziw brał, a takie bieluśkie na gębie i tak wcięte w pasie, że Jezus! Pachniało też od nich kieby z tego trybularza.

Chłodziły się czymś, co się widziało niby te rozczapierzone ogony indyjskie. (CHŁ, t. 2: 416–417)

Leżąca Jagna – „bieluśka na gębie” i umalowana zgodnie z dwudziestopierwszowieczną modą – inaczej niż bohaterka Chełmońskiego układa stopy, tak że nasz wzrok nie może dostrzec ich podbicia. Stopy, konkretyzując: brudne stopy, poruszyły warszawską publiczność i krytyków³¹, domagających się realizacji ideału piękna w sztuce, a nie obrazowania zbliżonego do fotografii (jak pisał Lucjan Siemieński, zarzucający Chełmońskiemu brak „myśli i czucia” oraz brutalny realizm³²). Na wstrętny realizm ówczesni krytycy nie mogliby narzekać, oglądając film w dużej mierze będący wyidealizowaną i uwspółcześnioną konstrukcją wyobrażenia o dawnym życiu na wsi.

³⁰ Cytaty z *Chłopów* podaję za wydaniem: W.S. Reymont, *Chłopi*, oprac. F. Ziejka, t. 1 i 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999. Przy cytatach podaję skrót CHŁ wraz z numerem tomu i strony.

³¹ Zdaniem Agnieszki Bagińskiej *Babie lato*, radykalnie przełamujące dotychczasowe obrazowanie, jest manifestem nowego kierunku artystycznego (*Barbarzyńca w ogrodzie. Józef Chełmoński i malarstwo europejskie*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914...*, s. 105).

³² L. Siemieński, *Z wystawy obrazów i rzeźb „Czas” 1875*, nr 142, s. 1. Podaję za: A. Krypczyk-De Barra, „Artysta znany i uznany. Zarys stanu badań na temat życia i twórczości Józefa Chełmońskiego”, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914...*, s. 23.

Zdaniem Marii Gołąb w *Babim lecie* Chełmoński zderzył malarski realizm z romantyczną „figurą marzącą”, wiążąc ujęcia postaci i pejzażu z komponentami romantycznymi³³. Obraz jest dla badaczki również nośnikiem romantycznych idei równościowych (bo figura marzącej to dziewczyna z ludu), dalej – apologią indywidualizmu, wreszcie – przeciwstawieniem rzeczywistości i marzeń (odrzuć kija na rzecz łapania pajęczyny). Filmowa Jagna wydaje się właśnie odrzucać rzeczywistość na rzecz marzeń albo wyobrażeń – jakby żyła w równoległym świecie. Pisząc o koncepcie obrazu *Babie lato*, Aleksandra Krypczyk-De Barra zauważa, że zakładał on przełamanie stereotypowego wizerunku chłopki widzianej oczyma klasy średniej, poprzez przedstawienie jej w sposób niepokojąco realny: „Chełmoński wykorzystał w tym celu znany temat ramowy, modyfikując jego warstwę znaczeniową”³⁴. Paradoksalnie współcześnie twórcy spełnili wymagania stawiane bohaterce *Babiego lata*, umyli jej stopy i przekształcili w figurę leniwej pani, dając kobiecie piękniejsze kończyny. U pierwszych odbiorców dzieła Chełmońskiego kontrowersje wzbudzała nie tylko powierzchowność i niestosowna poza pastuszki, lecz także „nielicujące z pozycją włóścianki nieróbstwo”³⁵. Powielany przez wieki stereotyp leniwego chłopca wziął się z faktu, że na pańskim rodziny chłopskie pracowały źle i opieszale – co było jedyną formą buntu i strategią przetrwania, na jaką mogły sobie pozwolić. Natomiast na swojej ziemi – dobrze i na tyle wydajnie, by móc wytworzyć nadwyżkę pozwalającą na sprzedaż³⁶.

Opinie o nieróbstwie bohaterki *Babiego lata* sarkastycznie komentował Bolesław Prus, każąc jej „wziąć się do roboty, bo inaczej grozi jej wybatożenie”³⁷. Sytuacja powieściowej Jagny była pod tym względem wyjątkowa, kobieta nie pracowała; w jej rodzinie obowiązywał właściwie odwrócony patriarchat, w którym przemoc dotykała przede wszystkim braci Jagny, Jędrzeja i Szymka, zmuszanych również do wykonywania czynności domowych, zwykle przypisywanych kobietom:

Powstali od kolacji. Jagna ze starą siadły do kądzieli przed kominem, a synowie jak zwykle zajęli się sprzątaniem, myciem naczyń i obrządkiem. Tak już zawsze u Dominikowej było, że synów swoich dzierżyła żelazną ręką i rychtowała ich na dziewczki, żeby ino Jagusia rączków se nie pomazała. (CHŁ, t. 1: 152–153)

33 M. Gołąb, *Ku arcydziełom. Wczesna twórczość Józefa Chełmońskiego*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914...*, s. 44.

34 A. Krypczyk-De Barra, *Chełmoński i chłopi...*, s. 58.

35 Tamże.

36 K. Janicki, *Chytrze bydlą z pany kmiecie. Codzienny opór*, w: tegoż, *Pańszczyzna...*, s. 293–299. Por. też. K. Pobłocki, *Chamstwo...*, s. 132.

37 B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1875, nr 247, s. 1–3. Podaję za: A. Krypczyk-De Barra, *Chełmoński i chłopi...*, s. 58–59.

Twórcy adaptacji *Chłopów* nie podbili emancypacyjnego charakteru omawianych przeze mnie płócien, tak jak w XIX wieku nie stały się one przedmiotem emancypacyjnej dyskusji. Brak pozytywnej reakcji środowisk emancypacyjnych na artystyczną manifestację Chełmońskiego można wytłumaczyć: głoszone przez ówczesnych publicystów postulaty o zdobyciu wykształcenia czy zawodu jako narzędzi pozwalających kobiecie się usamodzielnąć adresowano do młodych kobiet ze zubożałej szlachty; chłopiek po prostu nie zauważano. Maria Gołąb dodaje również, że mocno podkreślana przez Chełmońskiego cielesność: odkryte ramiona, gołe stopy i łydki wprowadzały problematykę płci i erosa, w sztuce tamtego czasu całkowicie wyparte, bo sprzeczne z obowiązującym ideałem kobiety skromnej, uległej i pokornej³⁸.

Temat kobiecej sensualności polska literatura podejmuje u schyłku lat osiemdziesiątych XIX wieku³⁹, a rozwinię go Reymont. Film cechuje jednak obyczajowa zachowawczość, jak zauważył Maciej Kryński w recenzji napisanej bezpośrednio po projekcji na Festiwalu Filmowym w Gdyni:

Twórcy nie mogą zasłaniać się tekstem Reymonta, bo sami ogołacają go z tego, co najbardziej współczesne. Swobodna seksualność powieściowej Jagny idealnie rezonowałaby z dzisiejszą obyczajowością, w filmie jednak okazuje się tylko złośliwą plotką. Z kobiety wyzwolonej Jagna przeistacza się na ekranie w melodramatyczną ofiarę zakazanej miłości, której pozamałżeńskie stosunki zostają rozgrzeszone wzniosłym uczuciem⁴⁰.

Władysław Reymont poświęca wiele uwagi scenom miłosnym Jagny i Antka. Mimo że narrację powieści cechuje powściągliwość i dyskrekcja w opisie fizycznego zbliżenia, wrażliwość autora na te kwestie i sugestywność wywodu mogą zadziwić nawet współczesnego czytelnika. Dobrym przykładem jest scena w karczmie, kiedy Antek porywa swoją macochę do tańca, nie zważając na społeczną opinię:

Antkowi już było wszystko jedno dzisiaj, skoro jeno poczuł ją przy sobie, skoro przycisnął do się, że aż się prężyła i przywierała te lube modre oczy, to się już był całkiem zapamiętał! [...] Zapomniał o ludziach i świecie całym, krew w nim zawrzała i moc wstała taka harda, nieustępliwa, aż mu piersi rozpierało! A Jaguś też była całkiem jakby utopiona w lubości i w zapamiętaniu! Unosił ją jak ten smok, nie

³⁸ M. Gołąb, *Ku arcydziełom...*, s. 45.

³⁹ Grażyna Borkowska przytacza w tym kontekście nowele Aleksandra Świętochowskiego czy Chama Elizy Orzeszkowej (G. Borkowska, *Miłość i konwenans. Miłość i obowiązek. Uroda życia*, w: *też: Pozytywiści i inni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 102–107).

⁴⁰ M. Kryński, „Chłopi” i chłopi, czyli najstarsza Gdynia od lat, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/festiwal-filmow-fabularnych-w-gdyni-2023/> [dostęp: 12.04.2025].

opierała się temu, bo jakże, mogłaby to, kiej kręcił nią, ponosił, przyciskał, że chwilami mroczalo w niej i traciła z pamięci świat wszystek [...] że już nic nie widziała, ino te jego brwie czarne, te oczy przepaściste, a te wargi czerwone, ciągnące! (CHŁ, t. 1: 275)

Często przywołaną w kontekście erotyki i zmysłowości jest również scena miłosnej schadzki dwojga kochanków:

Ale oni oślepli na wszystko, burza się w nich zerwała i rosła, wzmagając się co mgnienie, przewalała się z serca do serca potokiem palących a niewypowiedzianych żądz, błyskawicowych spojrzeń, bolesnych drżeń, niepokojów nagłych, całunków parzących, słów splątanych, bezładnych, a olśniewających niby dzikie mioty piorunów, oniemień śmiertelnych, tkliwości, a takiego czaru zarazem, że dusili się w uściskach, rozgniatali do bólu, darli się wprost pazurami, jakby chcąc wyrwać z siebie wnętrzności i skąpać się w rozkoszach męki [...]. (CHŁ, t. 1: 322)

Choć w powieści Reymonta nie brak erotyzmu, z dzisiejszej perspektywy zastanawia pominięcie sfery fizjologicznej. Jest to oczywiście strategia wytlumienia, przemilczenia. Jak słusznie zauważa Małgorzata Anna Packalén Parkman:

Pisanie bowiem w Polsce przełomu wieku XIX i XX, a nawet lat dwudziestych czy trzydziestych ubiegłego tysiąclecia *explicite* o ciążach, poronieniach i porodach kobiet tak otwarcie, jak to np. czynili pisarze skandynawscy, oznaczałoby naruszyć pewną sferę tabu. Odniesienia do kobiecej fizjologii zawsze budziły u polskich odbiorców ambiwalentne uczucia. Stąd też zapewne w utworach polskich kobiety rodzą niejako „niezauważalnie” albo wcale nie rodzą – swobodnie sobie poczynająca Jagna w *Chłopach* Reymonta nie zachodzi, o dziwo, w ciążę – rozbiłoby to bowiem prawdopodobnie czasową i tematyczną strukturę powieści⁴¹.

Oglądając adaptację *Chłopów*, nie sposób ulec iluzji, że seks nie wiąże się z konsekwencjami w postaci ciąży. Na łamach „Polityki” upominał się o tę prawdę Dariusz Chętkowski⁴², felietonista czasopisma, ale przede wszystkim nauczyciel polonista.

41 M.A. Packalén Parkman, *Femmes fatales polskiej wsi: seksualizm a konwencje społeczno-literackie w powieściach Orzeszkowej, Reymonta i Dąbrowskiej*, „Slovo. Journal of Slavic Languages” 2010, nr 50: „Literatures and Cultures”, s. 89, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:373732/FULLTEXT01.pdf> [dostęp: 20.04.2025].

42 D. Chętkowski, *Uczniowie naoglądali się „Chłopów” i wyciągają wnioski o seksie...*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/2237178,1,uczniowie-naoglądali-sie-chlopow-i-wyciągaja-wnioski-o-seksie-z-reszta-lektur-lepiej-nie-jest.read> [dostęp: 20.04.2025].

Chłopi w szkole

W klasycznej już dla polonisty (praktyka i teoretyka) książce *Teksty w lustrze ekranu* Witolda Bobińskiego znajduje się rozdział zatytułowany *Adaptacja filmowa – kłopot szkolnej polonistyki*⁴³. Krakowski badacz wylicza trudności, jakie przynosi adaptacja znanych dzieł literackich, należą do nich: oczekiwanie wierności wobec oryginału (dosłownego przełożenia jednego tworzywa na drugie, co w efekcie prowadzi do upodrzednienia książki), zastępowanie na lekcjach powieści filmem, wreszcie – ograniczanie uczniowskiego spotkania z filmem jedynie do adaptacji, które niejednokrotnie nie przedstawiają wysokiej wartości artystycznej, ale z wielu powodów są dla nauczyciela użyteczne⁴⁴. W obecnym kształcie podstawy programowej w szkole ponadpodstawowej obowiązuje ucznia znajomość *Jesieni* (t. 1), a *Zima* (t. 2) może się stać lekturą uzupełniającą. Film Doroty K. Welchman obejrzało w kinach ponad 1,7 miliona widzów⁴⁵, część z nich na pewno stanowili uczniowie. Dla ich nauczycieli dystrybutor zadbał o przygotowanie materiałów dydaktycznych do realizacji na lekcjach języka polskiego oraz historii⁴⁶. Film zobaczyło również wielu studentów, w tym moi studenci drugiego roku filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim w ramach zajęć „Wprowadzenie do wiedzy o filmie” oraz studenci filologii polskiej (specjalność nauczycielska) na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jak się okazało, dla dużej części z nich adaptacja, a nie powieść Reymonta, była pierwszym spotkaniem z Lipcami i ich mieszkańcami. Po obejrzeniu obrazu studenci zostali poproszeni przeze mnie o wypełnienie krótkiej ankiety zawierającej następujące pytania: 1. Na czym polega proces adaptowania literatury? Jakie wiążą się z tym trudności teoretyczne i praktyczne? 2. Wymień mocne i słabsze strony filmu Doroty K. Welchman. Uzasadnij swoją opinię. 3. Jak oceniasz postać filmowej Jagny? Rozważ szczególnie wymowę ostatniej sceny filmowych *Chłopów*.

Pominę odpowiedzi na pytanie pierwsze, które z punktu widzenia tematu artykułu są mniej interesujące; skupię się na charakterystyce pozostałych dwóch, gdyż wyłania się z nich coś na kształt wspólnej opinii. Większość studentów z 65 biorących udział w ankiecie powtarzała sformułowania zawarte w materiałach prasowych, cytując:

⁴³ W. Bobiński, *Adaptacja filmowa – kłopot szkolnej polonistyki*, w: tegoż: *Teksty w lustrze ekranu. Okołoilmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011, s. 319–327.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ *Chłopi* DK i H Welchmanów są jedynym polskim filmem, który zdołał zgromadzić w kinach ponadmilionową kinową widownię. Ten fenomen na pewno wzmocniła intensywna reklama, ferment związany z techniczną stroną filmu (wykorzystaniem AI) oraz fenomenalna muzyka.

⁴⁶ *Chłopi. Materiały dydaktyczne dla nauczycieli*, oprac. A. Równy, Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej (PDF dostępny online).

To, w jaki sposób Jagna jest obmywana przez deszcz i jaką pozycję przyjmuje, pokazuje, jak silne i wytrwałe może być kobiece ciało i kobieca psychika. [...] uważam, że w dzisiejszych czasach rozszerzanie podejścia „girl power” jest niezwykle potrzebne. [a.1]

Jagna została przedstawiona nieco inaczej niż w książce. Reymont stworzył z niej postać, którą ocenia się negatywnie. Ostatnia scena była pełna emocji, Jagna podniosła się z błota. Myślę, że po tym filmie jest więcej obrońców kobiety. [a.3]

Ostatnia scena pokazuje siłę Jagny, która po pasmie poniżej wstaje naga i rozpościera ręce w geście uwolnienia, zrzuca metaforycznych kajdan, po tym wszystkim czeka ją lepsze życie. [a.5]

Studentki i studenci widzą Jagnę jako ofiarę społecznych i kulturowych mechanizmów opresji, a zarazem jako postać silną i wytrwałą – kobietę, która nie ulega, lecz odradza się, niczym feniks. Ich zdaniem reżyserka – jak zauważa jeden z głosów – świadomie uczyniła z Jagny symbol kobiecej odwagi i niezłomności. Ostatnia scena, w której Jagna, naga, obmywana deszczem, podnosi się z błota, staje się dla ankietyowanych symbolem kobiecej siły, odrodzenia i nadziei; kobiety, która pomimo przemocy, wykluczenia i upokorzenia, wstaje i gestem rozpostarcia rąk symbolicznie zrzuca łańcuchy narzucone jej przez patriarchalne społeczeństwo. Ważnym aspektem, który mocno wybrzmiewa w refleksjach studentów, jest przesunięcie akcentu z grzechu i winy – obecnych w tradycyjnej interpretacji – na współczucie, empatię i zrozumienie:

Mocną stroną, która, mam poczucie, wybrzmiała na końcu, było poruszenie kwestii kobiecej – ukazanie Jagny jako ofiary przemocy seksualnej, ofiary swoich czasów i realiów. W mojej opinii Jagna została zagrana nie jako chłopka, ale jako symbol kobiecości o bardziej współczesnym wydźwięku. [a.8]

Jagna w filmie jest niewinną ofiarą patriarchalnego układu społecznego. To, jak kończy, budzi w widzu współczucie i złość na innych bohaterów, na porządek, jaki panuje w polskiej wsi. Końcowa scena przynosi nadzieję na nowe, lepsze życie w innym świecie. [a.9]

Ostatnia scena ukazuje ją jako niewinną ofiarę; odrodzenie się Jagny jest symboliczne, wygląda wręcz jak feniks.

Jagna została ukazana w filmie jako postać silna, w ostatniej scenie wstała z kolan o własnych siłach, gdy została upokorzona i wygnana z Lipiec, reżyserka filmu sama wypowiadała się, że jej Jagna niesie siłę kobietom. [a.11]

Jagna jest jakby oczyszczona w deszczu, patrzy w dal, wstaje. Daje to widzom nadzieję. Widzowie, którzy znają Jagnę tylko z filmowej wersji, mogą spodziewać się happy endu. [a.12]

Co do ostatniej sceny – Jagna wydaje się na nią godzić. Myślę, że może nawet ją ucieszyło w końcu uwolnienie się od tej wioski i tych ludzi, którzy z taką łatwością ją etykietowali. Na pewno nie podjęła próby powrotu. [a.15]

Jagna nie tylko wstaje z kolan, ale także zyskuje wewnętrzną siłę. W jej spojrzeniu w dal, w akcie podniesienia się z błota studenci dostrzegają coś więcej niż tylko zamknięcie jednej historii – widzą otwarcie na nową narrację, w której kobiecość nie jest już obiektem potępienia, lecz siłą napędową zmiany:

Myślę, że problemy i uczucia Jagny zostały dobrze uchwycone w filmie. Uważam, że trudno z nią nie sympatyzować, gdy widzi się, jak jest traktowana przez innych. Ostatnia scena kończy się w nietypowy sposób – kobieta powstaje z błota, co odbieram jako wyraz jej wewnętrznej siły. Siły kobiecej, która daje widzom nadzieję i odnosi się do współczesnego obrazu kobiet oraz doceniania ich wartości. Jagna nie upada pod ciężarem męskich spojrzeń. [a.18]

W ujęciu popfeministycznym ważne jest, że Jagna nie upada pod ciężarem męskich spojrzeń... poza obszarem refleksji pozostaje fakt, że razy powodujące upadek otrzymuje od kobiet. Niewielu studentów zastanowiło się, jaką przyszłość ma Jagna poza horyzontem wsi – takiego pytania również nie stawiają autorzy scenariuszy lekcyjnych do wersji DK Welchman⁴⁷. Pozostaje czekać na kolejną adaptację, mając nadzieję, że lud w perspektywie artysty i perspektywa ludu mogą się jeszcze spotkać.

Bibliografia

Azoulay Ariella Aïsha, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, w ogóle bez narzędzi*, przeł. A. Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 275. <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.16>

⁴⁷ Gdzie czytamy: „Jagna w filmie animowanym *Chłopi* zostaje pokazana jako ofiara patriarchalnego systemu społecznego, kobieta obdarzona wielką wrażliwością, poszukująca miłości i spełnienia. Twórcy filmu dużo miejsca poświęcają artystycznej duszy Jagny, jej pasji do wyciśnianek łowickich, ustrajania nimi wnętrza chałupy, zachwycania się pięknem natury i otaczającej ją rzeczywistości. Warto również zwrócić uwagę na niedojrzałość emocjonalną bohaterki, jej zagubienie, które nie tylko wynika z wychowania wyniesionego z domu, ale również z jej cech indywidualnych. W tym miejscu można przywołać finałową scenę filmu, kiedy Jagna zostaje wywieziona ze wsi przez mieszkańców Lipiec. Puste pole i padający deszcz symbolizują osamotnienie bohaterki, a także swoiste obmycie z win, uświadomienie sobie błędów i powolne dojrzewanie postaci (*Chłopi. Materiały dydaktyczne...*, s. 7).

- Bagińska Agnieszka, *Barbarzyńca w ogrodzie. Józef Chełmoński i malarstwo europejskie*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 102–117.
- Bobiński Witold, *Adaptacja filmowa – kłopot szkolnej polonistyki*, w: tegoż: *Teksty w lustrze ekranu. Około filmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011, s. 319–327.
- Borkowska Grażyna, *Miłość i konwenans. Miłość i obowiązek. Uroda życia*, w: tejże, *Pozytywiści i inni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 102–107.
- Brückner Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927.
- Chakravorty Spivak G., *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24/25, s. 196–239.
- Chętkowski Dariusz, *Uczniowie naoglądali się „Chłopów” i wyciągają wnioski o seksie...*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/2237178,1,uczniowie-naoglądali-sie-chlopow-i-wyciągaja-wnioski-o-seksie-z-reszta-lektur-lepiej-nie-jest.read>
- Chmielewska Katarzyna, *Lud w perspektywie, perspektywa ludu*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 293–309, <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.17>
- Dauksza Agnieszka, *W szczerym polu. Historie potencjalne i inne strachy*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 7–19, <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.1>
- Domańska Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 12–26.
- Escarpit Robert, *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 124–181.
- Federici Sylvia, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, PM Press, Oakland 2019.
- Gołąb Maria, *Ku arcydziełom. Wczesna twórczość Józefa Chełmońskiego*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 32–47.
- Jagna w deszczu. Z DK Welchman rozmawia Katarzyna Kubisiowska, „Tygodnik Powszechny” 13 marca 2024, wyd. specjalne: *Historie ludowe*, s. 84–87.
- Janicki Kamil, *Pańszczyzna*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021.
- Kasprzyk Gabriela, *Alienacja przez bierność. Jagna w „Chłopach” Władysława Reymonta*, w: *Wspólnota – jednostka – samotność*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Kraków 2024, s. 135–158, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/2c17be19-557f-444e-9dae-f202fddcc162/content>
- Klekot Ewa, *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, w: *Polska – kraj folkloru*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020, s. 54–65.
- Korczak-Siedlecka Jaśmina, *Przemoc*, w: *Ludowa historia kobiet*, red. P. Wielgosz, Wydawnictwo RM, Warszawa 2023, s. 175–190.

- Kryński Maciej, „*Chłopi*” i *chłopi*, czyli najslabsza Gdynia od lat, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/festiwal-filmow-fabularnych-w-gdyni-2023/>
- Krypczyk-De Barra Aleksandra, „*Artysta znany i uznany*”. *Zarys stanu badań na temat życia i twórczości Józefa Chełmońskiego*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 18–31.
- Krypczyk-De Barra Aleksandra, *Chełmoński i chłopi. Reprezentacja wsi w twórczości artysty*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 48–61.
- Masłowski Maciej, *Józef Chełmoński*, Wydawnictwo Auriga, Warszawa 1973.
- Melbechowska-Luty Aleksandra, *Chełmoński. Malarz polskich żywiołów*, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2014.
- Packalén Parkman Małgorzata A., *Femmes fatales polskiej wsi: seksualizm a konwencje społeczno-literackie w powieściach Orzeszkowej, Reymonta i Dąbrowskiej*, „Slovo. Journal of Slavic Languages” 2010, nr 50, s. 87–105, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:373732/FULLTEXT01.pdf>
- Piotrowska Anita, *Landszaft z kozłem ofiarnym*, „Tygodnik Powszechny” 13 marca 2024, wyd. specjalne: *Historie ludowe*, s. 88–89.
- Pobłocki Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Reymont Władysław, *Chłopi*, oprac. F. Ziejka, t. 1 i 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Tomaszewska Grażyna B., *Wygnanie i wdzięczność: Czesław Miłosz – Po wygnaniu i Józef Chełmoński – Bociany*, w: tejże, *Praktyki czytania. Ponowoczesna interpretacja a szkoła*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 164–179.
- Wroniewicz Julia, *We świat, do ludzi – o nowej adaptacji Chłopów Reymonta*, „Tekstualia” 2024, nr 2 (77), s. 113–124, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.6621>

Maria Szoska, adiunktka w Zakładzie Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka publikacji z zakresu teorii i praktyki edukacji oraz nauk o sztuce, w tym książki *Trudna obecność. Film w edukacji polonistycznej a interpretacja* (Gdańsk 2019). W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się wykorzystanie tekstów wizualnych w dydaktyce literacko-kulturowej, a także zależność pomiędzy przyjętą strategią badawczą a wynikającą z niej interpretacją.