

Monika Bator*

 <https://orcid.org/0000-0001-7734-3122>

Wiejska *femme fatale* czy ofiara patriarchatu? Filmowe portrety Jagny Paczesiówny

Streszczenie

Najnowsza adaptacja filmowa powieści Reymonta *Chłopi*, która w centrum fabuły stawia celebrującą swoją kobiecość i odmiennność, tłamszoną przez zbiorowość w imię dobra wspólnoty, Jagnę, zachęca do skonfrontowania tego portretu z filmowymi kreacjami z dwóch wcześniejszych produkcji, które powstały na podstawie nagrodzonej Noblem chłopskiej epopei (ze świadomością, że do czasów obecnych nie zachowała się żadna kopia pierwszego, niemego, obrazu i możemy bazować jedynie na dość skąpych przekazach prasowych). Jest to tym bardziej interesujące, że kolejne ekranowe wersje noblowskiej powieści Reymonta powstawały prawie równo co 50 lat (1922, 1973, 2023), co stwarza pewną recepcyjną perspektywę porównawczą.

Nie skupiając się *stricte* na kwestii samej adaptacji, podjęto w artykule próbę badawczego namysłu nad trzema realizacjami aktorskimi postaci Jagny w wykonaniu Marii Merity, Emilii Krakowskiej i Kamili Urzędowskiej, bazując na głosach krytyki filmowej oraz przywołując na zasadzie kontekstu inne kobiece portrety filmowe z poszczególnych epok, w których powstawały filmy oparte na tetralogii Reymonta.

Słowa kluczowe: Jagna na ekranie, *Chłopi* Reymonta, *Chłopi* film 1922, 1973, 2023, Maria Merita, Emilia Krakowska, Kamila Urzędowska

* Uniwersytet im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, monika.bator@ujk.edu.pl



Received: 2025-04-30. Verified: 2025-07-02. Accepted: 2025-07-20.

© 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 Jan Kochanowski. **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.

Rural femme fatale or victim of patriarchy? Cinematic portraits of Jagna Paczesiówna

Summary

The latest film adaptation of Reymont's novel *The Peasants*, which places at the center of its narrative Jagna – a woman who embraces her femininity and otherness, yet is suppressed by the community in the name of the common good – encourages a comparison with the cinematic portrayals in two earlier films based on the Nobel Prize-winning rural epic (bearing in mind that no copy of the first silent film has survived to this day, and we can rely only on sparse press reports).

This comparison is particularly compelling given that each subsequent screen version of Reymont's Nobel-winning novel was released almost exactly 50 years apart (1922, 1973, 2023), offering a unique perspective for reception and interpretation across time.

Without focusing strictly on the issue of adaptation itself, the article undertakes an analytical reflection on three acting portrayals of the character Jagna, as performed by Maria Merita, Emilia Krakowska, and Kamila Urzędowska, drawing on voices from film criticism and, by way of contextual reference, evoking other female film portrayals from the respective periods in which the films based on Reymont's tetralogy were produced.

Keywords: Jagna on screen, Reymont's *The Peasants*, *The Peasants* film 1922, 1973, 2023, Maria Merita, Emilia Krakowska, Kamila Urzędowska

Chłopi, nazwani przez badacza z epoki „dziełem na wskroś męskim”¹, są przecież także – jak pisze we wstępie do *Ludowej historii kobiet* Przemysław Wielgosz – „najpopularniejszą w polskiej kulturze opowieścią o kobiecie ze wsi, która przeciwstawiła się otoczeniu”². Jagna Paczesiówna, żona, a potem wdowa po Macieju

1 A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2: *Kult jednostki 1890–1910*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1912, s. 267, za: S. Brzozowska, *Korale „z kropel krwi nanizane”*. „Chłopi” Władysława Reymonta jako studium namiętności, „Pamiętnik Literacki” 2021, nr 4, s. 131.

2 P. Wielgosz, *Większość „większej połowy”*. *Ludowa historia kobiet*, w: *Ludowa historia kobiet*, red. tenże, Wydawnictwo RM, Warszawa 2023.

Borynie, bohaterka powieści Władysława Stanisława Reymonta, to w powszechnej opinii jedna z niewielu tak wyrazistych, niejednoznacznych postaci kobiecych w polskiej literaturze. Jak zaznaczył w swojej książce o Reymoncie Józef Rurawski, „najwięcej chyba uwagi poświęcili badacze, historycy literatury i krytycy postaci Jagny. Bo też to kreacja wyjątkowa [...]”³.

W niniejszym tekście skupię się na próbie badawczego namysłu nad jej ekranowymi reprezentacjami. Wydaje się, że „Jagna w całym swym skomplikowaniu i wcale nie takiej prostej osobowości”⁴ – stanowi wspaniały materiał dla stworzenia wybitnej kreacji aktorskiej, zarówno na scenie, jak i na ekranie. Czy Marii Mericie, Emilii Krakowskiej i Kamili Urzędowskiej udało się sprostać temu zadaniu? A może nie chodzi o „wybitność”, tylko raczej o interesujące, nawet jeśli z konieczności uproszczone, ekranowe odzwierciedlenie pewnej wizji kobiecości charakterystycznej dla konkretnego czasu?

Namysł ten wydaje się tym bardziej uprawniony, że kolejne ekranowe wersje noblowskiej powieści Reymonta powstawały prawie równo co 50 lat (1922, 1973, 2023), co stwarza pewną recepcyjną perspektywę porównawczą.

Jagna przedwojenna

W 1922 roku pojawił się na ekranach pierwszy polski film fabularny na podstawie *Chłopów* Reymonta⁵. Scenariusz opracował Adam Zagórski, kierownik literacki i dyrektor teatrów, ceniony krytyk, tłumacz szeregu utworów scenicznych z języka francuskiego, a także autor kilku scenariuszy, w tym m.in. do filmów *Cud nad Wisłą* i *Na jasnym brzegu* (oba z 1921)⁶, reżyserował Eugeniusz Modzelewski (który był również autorem zdjęć). Pisarz nie tylko udzielił zgody na realizację, ale także współpracował z Zagórskim przy opracowywaniu scenariusza⁷. Niestety, do czasów obecnych nie zachowała się żadna kopia tego niemego obrazu, choćby w niepełnej wersji. Sądząc po nielicznych głosach recenzenckich, powstał raczej bryk

3 J. Rurawski, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 299.

4 B. Smoleń, *Jagna*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, B. Smoleń i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 255.

5 Na marginesie warto wspomnieć, że Józef Rączkowski, literat, działacz ruchu ludowego, przed 1914 rokiem pisał scenariusz filmowy do *Chłopów*, za: T. Oracki, *Reymont – teatr – film – radio. Rekonesans*, „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 183.

6 Adam Zagórski, [hasło] w: *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/57997/adam-zagorski> [dostęp: 23.04.2025].

7 S. Janicki, *Polskie filmy fabularne 1902–1988*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 35; *Chłopi Reymonta w kinematografie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 49, <https://stare-kino.pl/chlopi-reymonta-w-kinematografie/> [dostęp: 20.04.2025].

z Reymonta, liczne skróty i przeróbki oddaliły efekt ekranowy od pierwotnych zamierzeń twórców⁸. Jak pisze Tadeusz Lubelski, w ówczesnym polskim kinie „zaskakuje ambicja wczesnych przedsięwzięć adaptatorskich, z reguły przekraczająca możliwości wykonania”⁹. Adaptacja, wbrew przewidywaniom samego Reymonta i producentów, nie wywołała większego zainteresowania publiczności i szybko zeszła z ekranów¹⁰.

Największą gwiazdą filmu okazał się debiutant ekranowy Mieczysław Frenkiel w roli Boryny¹¹. Wzmiankuje się również pozytywnie o Annie Belinie wcielającej się w Hankę, żonę Antka¹². Natomiast o Jagnie w kreacji Marii Merity nie wiemy właściwie nic. W recenzji z „Kuriera Polskiego” pojawia się enigmatyczne zdanie, że „...piękniejszej i do tej roli odpowiedniejszej nie mógł autor wybrać”¹³. Drobne wzmianki recenzenckie wskazują, że obraz filmowy z 1922 roku koncentruje się jednak na wątku Jagusi, „pięknej grzesznicy [...] wyświeconej z gromady przez tłum rozjuszonych bab”¹⁴, „kobiecie, której przepastne oczy uwodzą wszystkich

8 „Po dwóch latach przygotowań 7 kwietnia 1922 roku odbyła się premiera *Chłopów* w kinie Nirwana w Warszawie. Zanim jednak film wszedł na ekrany, w końcowej fazie montażu (Biuro Filmowe Ornak wraz z filmem zmieniło właściciela) dokonano wielu zmian” (G. Gazda, *Reymont i „strefy wyświetlające”*, „Prace Polonistyczne” 1968, nr 24, s. 279).

9 T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015, s. 60.

10 „W Polsce zrobili film i wyświetlali, ale tak nędznie, iż film nie miał powodzenia i sromotnie upadł” (List W.S. Reymonta do F.-L. Schoella z 25 czerwca 1925, w: *Reymont we Francji. Listy do tłumacza „Chłopów” F.-L. Schoella*, oprac. B. Miazgowski, Warszawa 1967, s. 38, za: G. Gazda, *Reymont i „strefy wyświetlające”*..., s. 281).

11 „Wielki artysta. Przecudnie uśmiechnięty, gdy wtyka Jagnie chustę kolorową, pełen grozy, gdy podpala stodołę, by schwytać kochanków, i potężny, prawdziwy liryk, gdy w majakach gorączki umierającą dłońią obsiewa [...] ziemię, aż do ostatniego tchnienia, gdy przywarł do niej ustami i całym ciałem w cudnym zwidzeniu” (em., *Chłopi*, „Kurier Polski” 1922, nr 104, s. 8, za: *Polski film fabularny 1918–1939. Recenzje, wstęp, wyb. i oprac.* B.L. Gierszewska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 33–34).

12 „Potężny talent Reymonta, mimo wadliwej miejscami reżyserii, zaludnił srebrny czworobok ekranu tłumem postaci barwnych, soczystych i charakterystycznych, z których uwypukliły się, jak dwie płaskorzeźby, kreacje Frenkla i Beliny” (L.B., *W świecie ekranu. Chłopi podług powieści St. Wł. Reymonta*, „Przegląd Filmowy i Kinematograficzny” 1922, nr 15, s. 16). „P. Belina bardzo szybkim krokiem wspina się po drabinie coraz lepszych ról na firmament gwiazd filmowych. Hankę grała świetnie” (em., *Chłopi*..., s. 34).

13 Tamże.

14 L.B., *W świecie ekranu*..., s. 16. Warto może zauważyć, że identyczne sformułowanie pojawia się w recenzji powieści autorstwa Józefa Weyssenhoffa z 1909 roku: „Taką można bezkarne krzywdzić, szkalować, wyrzucić ją wreszcie ze społeczeństwa, jak tę Jagnę, którą ostatecznie cała gromada, prowadzona przez **rozjuszone baby** [wyróżnienie – M.B.], wywozi po hańbioną i pobitą, na wozie gnoju poza granice Lipiec” (J. Weyssenhoff, *Rozmowy literackie*. 2:

mężczyzn¹⁵. Nawet jeśli sformułowanie, które pojawiło się na plakatach reklamujących film: „Dramat erotyczny według słynnego dzieła Władysława Reymonta. Tragiczna miłość macochy i pasierba”¹⁶ można uznać za hiperbolizację charakterystyczną dla ówczesnej reklamy filmowej¹⁷, trudno podważyć opinię recenzenta, i to w jakimś sensie bezstronnego, bo niezatrudnionego na etacie w żadnym filmowym periodyku. W „Gazecie Kieleckiej” z 1932 roku zamieszczono list Jana Zwierzchowskiego, w którym ten znany w Kielcach nauczyciel i miłośnik folkloru świętokrzyskiego wypowiedział się na temat filmu *Chłopi*, przypomnianego właśnie przez jedno z kieleckich kin. Sporo w tej recenzji krytycznych uwag na temat filmu, który „z cudnego poematu o duszy ludu polskiego” stał się, w wyniku wydobycia przez jego autorów „z przecudnie splecionej akcji reymontowskiej” tylko jednego wątku – miłości Jagusi – „dramatem erotycznym”. Fakt ten spowoduje, iż widz – mieszczuch nieznający powieści – „nabierze mylnej, bo złej opinii o kobiecie-chłopce i w ogóle o wsi polskiej, która przecież jest i będzie źródłem siły i tężyzny Narodu”¹⁸.

„Wysunięte na pierwszy plan postacie Boryny i Jagny przesłoniły sobą obraz życia gromady, co się minęło z intencjami autora”¹⁹ – dodawał po latach recenzent „Ekranu”.

Owa „piękna grzesznica” z „przepastnymi, uwodzzącymi wszystkich mężczyzn oczyma” w kreacji Marii Merity wpisuje się w ówczesną konwencję ekranowego wampa, czyli filmowej wersji literackiego i malarskiego motywu *femme fatale*, kobiety fatalnej²⁰. Zrodzone w kinie i poza nim rzadko spotykane określenie ‘wamp’,

Epopeja chłopska, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 19–20, za: S. Lichański, *Władysław Stanisław Reymont*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 249.

15 Cytat z plakatu filmowego, za: J. Pierończyk, „Chłopi” Reymonta *nieśląbną potęgą są i basta*. To książka o nas. Rok 2022 rokiem kilku rocznic związanych z Chłopami, <https://dziennikzachodni.pl/chlopi-reymonta-nieslabnaca-potega-sa-i-basta-to-ksiazka-o-nas-rok-2022-rokiem-kilku-rocznic-zwiazanych-z-chlopami/ar/c13-16002439> [dostęp: 24.04.2025].

16 Tamże.

17 Pisz o tym m.in. Alina Madej w znakomitej książce *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1994, s. 23–27.

18 J. Zwierzchowski, *List otwarty do redakcji „Gazety Kieleckiej”*, „Gazeta Kielecka” 1932, nr 2, s. 3.

19 A. Market, *Ekranizacja Reymonta*, „Ekran” 1958, nr 14, s. 10.

20 „*Femme fatale* jako jedna z postaci czy wzorców filmowych także ma [...] zaplecze kulturowe. Z jednej strony będzie to mające długą tradycję spojrzenie mizoginiczne, cechujące się ambivalencją uczuć – lęku i pożądania, z drugiej – zależności natury społeczno-ekonomicznej i moralno-obyczajowej, związane między innymi z intensyfikującym się z początkiem XX wieku procesem emancypacji kobiet” (Z. Hadamik, *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42, s. 119–120).

oznaczające „kuszącą, uwodzicielską, demoniczną kobietę”, będące skrótem od słowa ‘wampir’, „kryje, także w sensie metaforycznym, złagodzone cechy krwiożerczego stworu, choć skutek działań wampa i wampira może być podobny [...]”²¹.

Terminu tego użyto po raz pierwszy na afiszach reklamujących amerykański film pt. *A Fool There Was* (*Głupiec tu był*) w reżyserii Franka Powella²². „Była to opowieść z typowo hollywoodzkim motywem uwiedzenia, przy czym stroną aktywną była kobieta – uosobienie lęku i pokus, mężczyzna zaś – jedynie jej naiwną i łatwowierną ofiarą”²³. Rolę pięknej, intrygującej, agresywnej erotycznie²⁴ kobiety wampira zagrała mało znana wówczas aktorka teatralna Theda Bara. Wymyślono jej wspomniany pseudonim, nieco awanturniczy życiorys i lansowano jako nową gwiazdę.

„Pierwszą *femme fatale* Hollywood”²⁵ nazywano również Polę Negri, która m.in. w filmie *Mania. Historia pracownicy fabryki papierosów* (1918) zagrała rolę kobiety będącej obiektem pożądania i walczącej o własną podmiotowość. „*Femme fatale* jest definiowana głównie przez swoją seksualność. Erotyzm jest jej bronią. Kobieta fatalna jest zawsze w centrum zainteresowania: pośrodku kadru, na pierwszym planie lub uwydatniona w tle przez głębię ostrości. Ma władzę nad ruchem kamery i kieruje ją, wraz ze wzrokiem mężczyzn i widza, na siebie”²⁶.

Czy brak sukcesu pierwszej filmowej wersji *Chłopów* wynikał z tego, że Maria Merita nie udźwignęła wampowej konwencji²⁷, czy jednak zabrakło w koncepcji tej roli owej wieloznaczności postaci Jagny z powieści Reymonta?

21 Z. Pitera, *Diabeł jest kobietą. Z historii filmowego wampa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 12.

22 Amerykańskie kino inspirowało się tutaj kinem europejskim, przede wszystkim skandynawskim. Prekursorskie postaci wampów pojawiły się m.in. w filmach: Mauritz Stiller, *Wampir, czyli niewolnik kobiety* (dramat w trzech aktach, 1912) oraz *Przepaść* z Astą Nielsen (1910).

23 Tamże, s. 120.

24 „Finałowa scena, w której niesyta zgubnych żądz kobieta wampir z zagadkowym uśmiechem klęczy nad martwym ciałem nieszczęśnika i obsypuje trupa płatkami róż – zyskała w historii filmowego melodramatu rangę bliską scenie śmierci Damy Kameliowej. Budziła jednak całkiem odmienne uczucia: nie »wzruszała do łez«, ale szokowała swym cynizmem. Klasyczny już fotos reklamowy z tego filmu ukazuje Thedę pochyloną złowieszczo nad kościotrupem” (Z. Pitera, *Diabeł jest kobietą...*, s. 32).

25 Zob. M. Kotowski, *Pola Negri: Hollywood First Femme Fatale*, University Press of Kentucky, Kentucky 2014, za: S. Stokłosa, „Doskonały przykład doskonałej rozkoszy – kobiety i papierosy w XIX wieku. Od *Carmen* po hollywoodzkie *femmes fatales*”, w: *Ciało i umysł – konflikt, dialogi, reprezentacje*, red. L. Kamińska, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Kraków 2023, t. I, s. 9.

26 P. Paczyńska-Jasińska, *Femme fatale w kinie noir*, <https://film.org.pl/a/femme-fatale-w-kinie-noir-78037> [dostęp: 19.07.2025].

27 „Przemiany obyczajowe wpływały na kształtowanie się gustów, domagały się też nowych modeli kobiety fatalnej [...]. „Wampirzenie” według starych recept było śmieszne, aktorstwo lat dwudziestych wymagało subtelniejszych środków” (Z. Pitera, *Diabeł jest kobietą...*, s. 54).

Pisarz nie stworzył przecież bohaterki jako klasycznej *femme fatale*, ale zastosował pewne elementy tego typu, by ukazać konflikt jednostki (kobiety, zmysłowości, niezależności) z tradycyjną, zamkniętą wspólnotą. Jagna, działając zgodnie z instynktem, nie będąc świadomą manipulatką, ukazywana jest w powieści bardziej jako ofiara skostniałego, patriarchalnego społeczeństwa niż demoniczna siła. To postać ambiwalentna, jednocześnie budzącą pożądanie i gniew, fascynację i nienawiść. Twórcy niemego polskiego filmu z lat dwudziestych najprawdopodobniej nie udźwignęli złożoności tej niezwykle interesującej bohaterki literackiej.

W 1925 roku Francuzi wyrazili chęć sfilmowania *Chłopów*, zabiegał o to Étienne Arnaud, pionier francuskiego kina, scenarzysta i reżyser, poprzez Francka Louisa Schoella – francuskiego tłumacza chłopskiej tetralogii. Według Grzegorza Gazdy Reymont przystał na powyższe propozycje, ale „Arnaud, szukając wsparcia finansowego w Stanach Zjednoczonych i widocznie go nie znajdując, zaprzestał dalszych starań”²⁸.

W 1930 roku znany reżyser Juliusz Gardan rozpoczął pracę nad nową adaptacją filmową *Chłopów*, projekt nie doczekał się jednak realizacji. Prasa podawała już nawet obsadę aktorską: rolę Jagny miała zagrać Nora Ney (1906–2003), gwiazda i pierwsza „kobieta fatalna” przedwojennego kina²⁹, celebrytka, obdarzona niepospolitą urodą; niedługo później, w 1934 roku, zagrała swoją najbardziej znaną rolę Aniuty w *Córce generała Pankratowa*.

Jagna powojenna

Zanim na małym i dużym ekranie pojawił się serial i film Jana Rybkowskiego, widzowie mogli w 1970 roku obejrzeć spektakl Teatru TV według powieści *Chłopi*, w reżyserii Aleksandra Strokowskiego³⁰. Jagnę zagrała w nim Maria Wawszczyk (ur. 1935), aktorka przede wszystkim teatralna, wystąpiła w kilku tylko epizodach filmowych. Jedną z głównych ról – matki, włóknarki, przedwojennej działaczki robotniczej – zagrała w mało znanym filmie *Józia* (koprodukcji z Niemiecką Republiką Demokratyczną) w 1977 roku.

Chłopi Rybkowskiego³¹, który *notabene* także później chętnie przenosił na ekran literaturę polską (*Granica*, *Dulscy*, *Kariera Nikodema Dyzmy*), pojawili się

²⁸ G. Gazda, Reymont i „strefy wyświetlające”..., s. 281.

²⁹ Więcej na jej temat m.in. w książce: G. Rogowski, M. Pieńkowski, *Skazane na zapomnienie. Polskie aktorki filmowe na emigracji*, Sport i Turystyka – Muza, Warszawa 2017.

³⁰ *Chłopi* (Władysław Reymont), premiera 22 listopada 1970, Teatr Telewizji; reż. Aleksander Strokowski; obsada: Narrator – Józef Zbiróg, Boryna – Zygmunt Malawski, Antek – Bogusław Sochnacki, Dominikowa – Janina Jabłonowska, Jagienka – Maria Wawszczyk, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/2469/chlopi> [dostęp: 22.04.2025].

³¹ „To powieść, która zyskała dużą sławę na świecie i jest jedną z najczęściej przekładanych, a szkoła tak ją obrzydziła naszej młodzieży, że jest bardzo mało znana w Polsce” – tłumaczył

na ekranach w grudniu 1973 roku. Oprócz trzygodzinnej wersji kinowej w dwóch częściach, zatytułowanych *Boryna* i *Jagna*, zrealizowano również trzynastoodcinkowy serial przeznaczony dla telewizji, który wyemitowany został kilka miesięcy przed premierą kinową, na przełomie 1972 i 1973. Już w trakcie kręcenia materiału filmowego reżyser nosił się z zamiarem zmontowania krótszej wersji przeznaczonej dla kin. „Film nie powstał drogą mechanicznych skrótów i usuwania zbędnych sekwencji – zapewniał Rybkowski. – Większość ważnych scen, zgodnie z istniejącą od początku koncepcją i osobnym scenopisem, kręciliśmy tak, żeby można je było prawidłowo zmontować w skróconej wersji³²”.

Musiałem zrezygnować z epickiej rozlewności, z licznych wątków pobocznych występujących w każdym z odcinków serialu. W konsekwencji saga o chłopskiej społeczności u schyłku XIX wieku przemieniła się w sagę rodu Borynów. Lipiecka gromada jest tłem rodzinnych i psychologicznych konfliktów, które wyeksponowane na plan pierwszy nabierają gwałtowności³³

– wyjaśniał reżyser na łamach magazynu „Film”.

Ekranizacja *Chłopów* była dużym przedsięwzięciem plenerowym. Zdjęcia kręcono między innymi w Lipcach, by dodać obrazowi autentyczności i dokonać równocześnie zapisu etnograficznego.

Tę właśnie kulturę materialną i duchową, bogatą obyczajowość staraliśmy się odtworzyć na ekranie z etnograficzną pieczołowitością. Za wszelką cenę staraliśmy się, żeby bohaterowie posługiwali się narzędziami i przedmiotami z tego okresu, a nie zbudowanymi w warsztatach atrapami, żeby chodzili w autentycznych strojach, a nie w spreparowanych kostiumach³⁴.

powody zajęcia się *Chłopami* Rybkowski w audycji radiowej „Podwieczorek przy mikrofonie”, emitowanej kilka dni przed premierą serialu (*50 lat temu odbyła się premiera filmu „Chłopi” Jana Rybkowskiego*, <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-przywroczone-arcydziela-emilia-krakowska-i-chlopi-w-krakowie,nld,8043258> [dostęp: 29.04.2025]).

³² *Boryna i Jagna. Dwuseryjny dramat miłosny*, „Film” 1973, nr 35, s. 2. „Ważnym powodem takiej decyzji był fakt, że w tamtych czasach w większości ludzie posiadali niewielkie odbiorniki telewizji czarno-białej, co nie pozwoliłoby im doświadczyć wrażeń wzrokowych związanych z barwnością ubiorów, wystrojem chłopskich chat, ujęć pokazujących naturę, folklor czy też wyjątkowość scen zbiorowych”, za: A. Ryłek, *Adaptacja „Chłopów” W.S. Reymonta w reż. Jana Rybkowskiego jako punkt wyjścia do rozważań na temat kultury i obyczajowości mieszkańców polskiej wsi przełomu XIX i XX w.*, <https://edukacjafilmowa.pl/chlopi-2/> [dostęp: 29.04.2025].

³³ *Boryna i Jagna...*

³⁴ Tamże.

Serial Rybkowskiego został przyjęty lepiej niż jego kinowy film. „Trzynastoodcinkową wersję – pisała Barbara Mruklik – oglądały miliony, dzieje telewizyjnych bohaterów były tematem potocznych rozmów w sklepie, u fryzjera, w tramwaju”, w kinach zaś frekwencja była słaba. Przyczynę tego autorka widzi w podwójnej wersji utworu, przy czym późniejszy film kinowy w jej opinii niczego nie dodaje, wprost przeciwnie – upraszcza i spłaszcza serialowe wątki, „jest przede wszystkim przekazem głównych konfliktów romansowych”. Konflikty społeczne zaś zostały przez Rybkowskiego jedynie zamarkowane³⁵.

Barbara Pstrokońska zauważała:

Autorzy scenariusza [...] pokazują nam raczej zewnętrzną powłokę, owe barwne stroje, sznury koralu, wesołe przyśpiewki i zadzierzystą muzykę. Dzięki wysiłkom reżysera, aktorów i wydatnej pomocy statystujących mieszkańców Lipiec Reymontowskich i Pszczonowa, wygląda to ładnie. Bardziej jednak przypomina kolorową wycinankę łowicką niż nakreślony ostrą kreską Reymontowski sztych³⁶.

Mocną stroną serialu i filmu jest oczywiście obsada aktorska na czele z Władysławem Hańcżą (Boryna) i Emilią Krakowską (Jagna) – ona w dużej mierze zdecydowała o ciepłym przyjęciu ekranizacji przez (tele)widzów. Krakowska miała początkowo zagrać Hanke, jednak gdy planowana do roli Jagny Anna Seniuk zrezygnowała na tydzień przed zdjęciami³⁷, to ona została ostatecznie filmową Jagną. Co ciekawe, nie było to jej pierwsze spotkanie z tą postacią. Zagrała gościnnie

35 B. Mruklik „Chłopi” w pigułce, „Kino” 1974, nr 3, s. 6, za: P. Morawski, „Chłopi”, czyli historie ludowe, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/chlopi-czyli-historie-ludowe> [dostęp: 25.04.2025].

36 Cyt. za: F. Ziejka, „Chłopi” Władysława S. Reymonta w drodze do światowej sławy, „Niepodległość i Pamięć” 2015, nr 1, s. 139.

37 Warto wspomnieć, że Emilia Krakowska nie była pierwszym wyborem reżysera do roli Jagny. Zaproponował ją na początku Annie Seniuk. I ona faktycznie się zgodziła, uznając to za życiową szansę, już nawet szykowane były dla niej kostiumy. W międzyczasie wyszła jednak za mąż i chciała pojechać w podróż poślubną do Bułgarii, więc na tydzień przed zdjęciami, które miały trwać rok (od wiosny do wiosny) zrezygnowała z roli. „Wszyscy na mnie krzyczeli, że zwariowałam. Że to jedyna tak wyrazista postać kobieca w polskiej literaturze i drugi raz podobna okazja się nie trafi. Nie trafiła się. Ale małżeństwo też nie zdarza się co dzień”. Miała w związku z tym, z inicjatywy oburzonego reżysera, trafić na czarną listę i przez dwa lata nikt nie chciał jej angażować do filmów (S. Miniewicz, *Przez „Chłopów” Seniuk trafiła na czarną listę. „Krzyczeli, że zwariowałam”*, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/przez-chlopow-anna-seniuk-trafila-na-czarna-liste-doszlo-do-awantury/xe41r4c> [dostęp: 26.04.2025]). Więcej: *Nietypowa baba jestem czyli Anna Seniuk w rozmowie z córką Magdaleną Małecką-Wippich*, red. P. Pełka, Znak, Kraków 2017.

Jagnę w Teatrze Ziemi Mazowieckiej, w zrealizowanym przez Krystynę Berwińską i Wandę Wróblewską w 1966 roku – na dziesięciolecie istnienia tego interesującego przedsięwzięcia teatralnego, przeznaczonego dla ludności wiejskiej – spektaklu na podstawie Reymontowskich *Chłopów*, granym – w znakomitej większości – w szkolnych salach i ośrodkach kultury. Jagna się podobała – jak pisze Piotr Morawski:

chyba jako aktorka, zresztą w odbiorze publiczności zespolona z graną przez siebie postacią pięknej dziewczyny, która uwodzi cudzych mężów. [...] Zrozumiała doskonale intencje inscenizatorek, a w scenach końcowych przedstawienia była pełna nieklamane go tragiczmu rodem z *Kłótny* [Wyspiańskiego – M.B.]. Role Jagny, jeśli wierzyć tym opisom, nie były rodzajowe, jak w późniejszym serialu Rybkowskiego. Ani Emilia Krakowska, ani Maria Pabisz (która wchodziła za nią do spektaklu) nie starały się udawać chłopek³⁸.

Natomiast na rodzajowości w reżyserowanym przez siebie serialu i filmie zależało reżyserowi Rybkowskiemu. Oprócz artefaktów efekt autentyczności mieli budować grający w nich mieszkańcy Lipiec. Był on ważny także dla aktorów zawodowych, w tym dla Krakowskiej, filmowej Jagny. W audycji „Podwieczorek przy mikrofonie”, w której brała udział tuż przed premierą serialu, na uwagę prowadzącego rozmowę Waldemara Śmiałowskiego, że „patrzac na panią, w zasadzie nie widzi się żadnej różnicy między autentyczną chłopką a panią”, aktorka odpowiedziała: „To jest sprawa podejścia do roli. [...] Ja przez cały rok siedziałam na wsi, uczyłam się czynności i zajęć... Muszę się pochwalić, że nawet nauczyłam się bardzo dobrze doić krowy”³⁹. Okazało się jednak, że sceny z aktorką dojącą krowy zostały wycięte. Rybkowski tłumaczył, że to reżyser decyduje o tym, na co patrzeć ma kamera, i choć docenia zaangażowanie Krakowskiej, to jednak nie było ono przydatne przy kręceniu⁴⁰.

Najważniejszym w tym przypadku atutem aktorki była jej specyficzna, „chłopska” uroda, prawie całkowicie zgodna z Reymontowym opisem Jagny⁴¹, dziewczyny krzepkiej, postawnej, z grubymi, jasnymi warkoczami. Właściwie nie zgadzał się tylko kolor oczu: na kilku ważnych zbliżeniach na twarz Jagny, o których będzie jeszcze mowa, widać wyraźnie, że oczy aktorki są koloru piwnego. „– Jak kot do

³⁸ P. Morawski, „Chłopi”, czyli historie ludowe...

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ „A bo też urodę ma, to ma; wypasiona kiej jałowica, biała na gębie, a ślepie to ma rychtyk jak te lnowe kwiatki... a mocna, że i niejeden chłop jej nie uradzi...”; „Bo i urodna była, i strojna, i takiej postury, że i drugiej dziedzicównie z nią się nie mierzyć” (W.S. Reymont, *Chłopi*, t. 1, oprac. i wstęp F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 17, s. 91).

spyrki się dobiera. – Bo też Jagna jak rzepa⁴² – pada w dialogu między wójtem a starym Szymonem podczas Borynowego wesela. Dziewczyna emanuje szczególnym żarem i kobiecością – które stanowią istotny dla powieściowej bohaterki rys charakterologiczny – już od jednej z pierwszych scen filmu, gdy w rozchełstanim kaftanie i swobodnej pozie skubie pierze w chałupie Dominikowej, podpatrywana przez konkurujących później o jej względy syna i ojca: Antka i Macieja Borynów.

Aleksander Jackiewicz pisał:

Krakowska zagrała Jagnę możliwie najlakońiczniej i dopiero gdzieś prawie w podtekście jej Jagna ma coś z żywiołu, którego zresztą nie rozumie. I ma coś zarazem, na szczęście, ze zwykłej wiejskiej puszczańskiej. Natomiast zewnętrznie, w przebraniach, ruchu, geście jest w filmie lalkowata⁴³.

„Nieporozumieniem, najmniej zawinionym przez Emilię Krakowską, była »oleodrukowa« postać Jagny – wtórował Jackiewiczowi po latach Krzysztof Demidowicz. – Zawiodła reżyserska koncepcja roli ujętej powierzchownie i efekciarsko, pozbawionej wewnętrznej tożsamości i magii pierwowzoru⁴⁴.”

Faktycznie, oleodrukowa zdaje się być Jagna szczególnie w części pierwszej filmu Rybkowskiego, co wynikać może z założonej przez reżysera nadrzędnej koncepcji zarejestrowania w nim etnograficznych szczegółów strojów, obrzędów czy zwyczajów. To właśnie między innymi obrzęd wesela sprawia momentami wrażenie wręcz dokumentalnego zapisu wydarzenia folklorystycznego, i Jagna Krakowskiej, podobnie jak Boryna Hańczy czy inne postacie odgrywane przez zawodowych aktorów, wtapiają się w tło kreowane przez autentycznych lipczaków. Co warto zaznaczyć, w wersji filmowej właściwie głównie widzimy Jagnę zajętą pracą: skubie pierze, wycina kapustę, nosi wodę, piele, sadzi. Prawie zupełnie pominięta została kwestia niezwyklej wrażliwości estetycznej, jaka cechowała jej literacki pierwowzór. Nie ma słynnych wycinanek, kraszenia jajek, łez dziewczyny wywoływanych przez rzewliwe dźwięki muzyki czy snute opowieści. Właściwie tylko jedno ujęcie, w którym Jagna interesuje się książką trzymaną przez Jasia, pytając

42 Ścieżka dźwiękowa do filmu *Chłopi*, reż. Jan Rybkowski (1973); cz. 1 – Boryna. Skądinąd cytaty w porównaniu z książką został nieco zmieniony, chyba ze względu na większą czytelność dla przeciętnego widza, aczkolwiek w wersji filmowej nieco zaburzony zostaje pierwotny sens tego dialogu. U Reymonta brzmi on następująco: „– Jak ten kot do sperki się dobiera. – A bo też spaśna, kiej ta lepa” (W.S. Reymont, *Chłopi*, t. 1..., s. 257). Sperka (wymienne także spyrka) to dawniej stonina. A „spaśna, kiej lepa” – znaczy dobrze wyglądająca, „puszysta”. Rzepa to, potocznie i żartobliwie, silna i zdrowa dziewczyna lub młoda kobieta.

43 A. Jackiewicz, *Moja filмотeka. Kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 273, za: P. Morawski, „*Chłopi*”, czyli *historie ludowe...*

44 K. Demidowicz, *Reymont w kadrach*, „Film” 1999, nr 3, s. 118.

o zawarte w niej historii, ewentualnie noszone przez nią piękne stroje i ozdoby, sugerują jej ponadprzeciętne potrzeby duchowe czy estetyczne.

Już w tej części filmu należy zwrócić uwagę na emocjonalne ujęcia z udziałem Jagny Krakowskiej, bliskie plany, a także spojrzenia aktorki bezpośrednio w kamerę. Dzieje się tak między innymi podczas wizyty swatów Boryny w chałupie Dominikowej, kiedy zostaje przez matkę zapytana o zgodę na małżeństwo z bogatym wdowcem. Jej swego rodzaju dezorientacja, bezwolność, wyrażone zostały słowami: „Ja tam wiem...”⁴⁵ i spojrzeniem za pośrednictwem kamery prosto w oczy widzów. W trakcie zabawy weselnej również widzimy w zbliżeniu twarz radosnej, podekscytowanej, będącej w swoim żywiole Jagny, najpierw obtańcowywanej przez kawalerów i gospodarzy, a potem intensywnie wirującej w parze z panem młodym, aż furkoczą jej wstążki i korale. Wykorzystana została tu również narracja pierwszoosobowa – widz patrzy na bohaterkę z perspektywy jej partnera w tańcu. Bardzo emocjonalne jest również bliskie ujęcie twarzy Jagny podczas oczepin, gdy przybrana w ogromny czepiec, i wsłuchując się w śpiewaną jej na ucho przyspiewkę Jagustynki: „Da żebym ja wiedziała, / Da że pójdziesz za wdowca, / Da uwiłabym ci wieniec, / Da z samego jałowca!”⁴⁶, patrzy swoimi pięknymi piwnymi oczami, w których czai się wyraźny lęk, bezpośrednio na nas, widzów. Dodatkowo wzmacnia tę niepokojącą scenę, zrealizowane w bliskim planie, ujęcie wysypywania na kolana panny młodej zebranych podczas obrzędu pieniędzy, w symboliczny sposób wskazujące na głównie handlowy charakter zawieranego właśnie małżeństwa. Warto też przywołać scenę, kiedy Jagna z Boryną zostają sam na sam; ona siedzi przy stole z niedojedzonymi resztkami weselnego jedzenia, mocno skonfundowana, trochę załęknioma, a Boryna paternalistycznym, zdecydowanym gestem kładzie jej rękę na głowie.

Dużo bardziej wyrazisty zdaje się być Antek Ignacego Gogolewskiego, i Jagna Krakowskiej jakby od niego stopniowo przejmując te uczucia. Ich wspólne sceny, najpierw miłosne, potem także kłótni, dają aktorce szansę na rozwinięcie emocjonalnego wachlarza.

W drugiej części filmu bohaterka wyraża tych uczuć, i to dość skrajnych, znacznie więcej. Potrafi się głośno śmiać, złościć, płakać, bywa zaczepna, podejmuje ostre wymiany zdań. „Robię, co robię, a tobie wara do mnie”; „Zapamiętaj to sobie i ze mną się nie równaj” – mówi do Hanki (Krystyna Królówna). Kłóci się z Antkiem: „– Zniewoliłeś mnie jak ten zbój. – Moja jesteś, Jaguś! – Anim twoja, anim niczyja”. Cierpi z miłości do Jasia. W końcowej scenie wywożenia na wozie z gnojem stara się walczyć, opiera się, buntuje, po czym sponiewierana, poraniona i brudna próbuje się bezskutecznie podnieść. W filmie pominięto zakończenie książki, w którym mowa o powrocie poturbowanej fizycznie i psychicznie Jagny do

⁴⁵ Ścieżka dźwiękowa do filmu *Chłopi*, reż. Jan Rybkowski (1973).

⁴⁶ Tamże.

ws. Wizja Rybkowskiego kończy się sceną z oraczem, symbolizującą przetrwanie, podporządkowanej naturze, ale też własnemu kodeksowi moralnemu, wsi.

Być może należy się jednak zgodzić z krytyczną opinią Michała Strąka, który recenzując adaptację *Chłopów* na łamach „Filmu” bezpośrednio po premierze, zwrócił uwagę na to, że scena brutalnego wypędzenia Jagny ze wsi nie jest dla odbiorcy do końca czytelna.

Film opowiada o dramatycznych spięciach między kilku osobami, nie występuje w nim natomiast opinia publiczna jako siła i regulator zachowań ludzkich. Dlatego też nie jesteśmy w stanie zrozumieć, że w całym tym filmie mamy do czynienia także z konfliktem między jednostką a gromadą, między zindywidualizowanym a społecznie sankcjonowanym systemem wartości. [...] Jagna kwestionuje system wartości, który wszyscy ci ludzie już dawno uznali za swój własny. Jagna nie chce grać roli, którą narzuca jej życie, chce być jednostką, a nie tylko członkiem grupy. Tego konfliktu w filmie nie ma, nie ma w nim bowiem wsi jako środowiska. W efekcie ostała się dziewczyna, która robi to, co jej się podoba, i za to tylko ponosi niezasłużoną karę [...] ⁴⁷.

Brak pogłębienia postaci Jagny, jej „oleodrukowość” czy „lalkowość” w wersji ekranowej *Chłopów* z początku lat siedemdziesiątych stają się jeszcze bardziej widoczne, gdy zestawimy kreację Krakowskiej z innymi, o wiele bardziej wyrazistymi i odważnymi kobiecymi portretami filmowymi z tamtego okresu, poczynając od tych, które odgrywała ta sama aktorka. Wspomnijmy choćby postać Maliny w ekranizacji opowiadania Iwaszkiewicza *Brzezina* (1970) w reżyserii Andrzeja Wajdy, uosobienie Erosa, „identyfikowanego z samą istotą życia” ⁴⁸. Żywiołowy erotyzm, głęboki sensualizm tej postaci zbudowany jest na typie urody Emilii Krakowskiej, „dodatkowo tu eksponowany w rozkwitłej, ogarniającej wszystko i będącej dla siebie światem cielesności Maliny” ⁴⁹, z jej zaraźliwym śmiechem i głosem o głębokiej, soczystej barwie. Malina jest charakteryzowana dwubiegunowo: z jednej strony skupia w sobie siły życiodajne, z drugiej – śmiercionośne. Kobietą z kosą, utożsamianą ze śmiercią, główną siłą i sprawczynią agonii Stasia (Olgiert Łukaszewicz), okazuje się jednocześnie jego ostatnią ukoicielką i wybawicielką.

Pokazywanie siły kobiecej seksualności jest ważnym elementem twórczości filmowej dwóch niezwykle oryginalnych polskich reżyserów związanych z kinem europejskim, przede wszystkim francuskim, czyli Waleriana Borowczyka i Andrzeja Żuławskiego.

⁴⁷ M. Strąk, *Stereotyp wciąż żyje*, „Film” 1973, nr 45, s. 8.

⁴⁸ B. Mruklik, *Drzewo śmierci – drzewo życia*, „Kino” 1970, nr 11, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/drzewo-smierci-drzewo-zycia/404> [dostęp: 18.07.2025].

⁴⁹ Tamże.

Jądrzem strategii twórczej pierwszego z reżyserów – jak pisze Piotr Kletowski – „jest celebrowanie ludzkiej, a konkretnie kobiecej cielesności – seksualności pojmowanej przez Borowczyka jako coś na kształt absolutu stającego się antidotum na egzystencjalne zło”⁵⁰. W *Dziejach grzechu* (1975), adaptacji powieści Żeromskiego, Ewa Pobratyńska (Grażyna Długołęcka), która może być interpretowana jako *femme fatale* (cechuje ją przecież zmysłowość, erotyzm, niszczycielski wpływ na mężczyzn, wewnętrzna ambiwalencja), wymyka się jednak, podobnie jak Jagna, temu stereotypowi (nie jest cyniczna ani wyrachowana i staje się ofiarą społecznych norm i represji).

Mamy tu [...] specyficzny ton, obecny w wielu filmach tego twórcy: ludzie są igraszką swych żądz i przypadku, elementami dziwaczego i nieprzewidywalnego teatru życia i pożądania. Trudno więc mówić o demoniczności Ewy, gdy władzę nad postępowaniem bohaterów sprawują erotyczne impulsy, które są zarówno chwilowym wyzwoleniem, jak i zapowiedzią nowej niewoli⁵¹.

Gorączkową, halucynacyjną wizję kobiecości jest przesycona cała twórczość Andrzeja Żuławskiego. Motyw kobiecości naznaczonej pierwiastkiem demonizmu pojawia się między innymi w jednym z jego pierwszych filmów, niezwykle, jak się okazało, kontrowersyjnym (objętym zakazem rozpowszechniania aż do 1988 roku) pt. *Diabeł* (1972). „Podatna na chaos kobiecość staje się impulsem ujawniania sprzeczności będących zasadą świata. [...] Należy jednak zauważyć, że owej demonicznej seksualności filmowych kobiet towarzyszy także głębokie cierpienie oraz gotowość złożenia siebie w ofierze”⁵². Kobiece postaci w *Diablu* (matka, siostra, narzeczona i zakonница) nie są psychologicznie pogłębione w klasycznym sensie – ich obecność ma charakter archetypiczny i symboliczny. Są personifikacjami pewnych idei: grzechu, zdrady, upadku, cierpienia, niewinności. Funkcja kobiet w filmie jest przede wszystkim katalityczna – są siłami napędzającymi wewnętrzną destrukcję głównego bohatera Jakuba, ale też lustrem, w którym odbija się rozpad świata. Żuławski przedstawia kobiety w sposób brutalny i bezkompromisowy, ale nie mizoginiczny – raczej jako ofiary, współuczestniczki i świadkinie końca świata.

Jagna Rybkowskiego z założenia, jak się zdaje, nie była zamierzona jako *femme fatale*, tylko raczej jako jeden z elementów owej folklorystycznej łowickiej

⁵⁰ P. Kletowski, *Kobiece ciało jako azyl: o egzy-erotycznym kinie Waleriana Borowczyka*, w: *Europejskie kino gatunków*, t. 2, red. P. Kletowski, M. Pepliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 317–331.

⁵¹ T. Jopkiewicz, *Bo to złe kobiety były*, „Kino” 2019, nr 4, s. 14.

⁵² M. Maron, *Diabeł Andrzeja Żuławskiego: historia, zło i romantyczna gnoza*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 145.

układanki. Być może zabrakło w tej kreacji właśnie pewnej kobiecej tajemnicy, która pozwoliłaby ją nieco pogłębić.

O tym, że nie udało się reżyserowi uzyskać do końca także owego efektu autentyczności, na którym mu zależało, ani przenieść na ekran Reymontowskiej problematyki przekonywał po latach Krzysztof Demidowicz:

Na ekranie dominował rodzajowo-folklorystyczny wizerunek wsi, w którym to, co wzięte z Reymonta, mieszało się z „ogólnym wyobrażeniem” na temat barwności wiejskiego świata. Nawiązania malarskie do dzieł Gierymskiego, Chelmońskiego, Styki, dobrze świadczyły o wrażliwości i erudycji Rybkowskiego, lecz w natrętnym nadmiarze przerodziły się w pretensjonalną manierę. Na ekranie oglądaliśmy tłum postaci, lecz zatracona została perspektywa społeczna. Obraz wiejskiej gromady i relacji między jednostką a społecznością był tylko błędym echem literackiej wizji⁵³.

Demidowicz zwrócił uwagę na ciekawą kwestię inspirowania się przez twórców realistycznym malarstwem z epoki, co w oczywisty sposób stanowi rodzaj pomostu między ekranizacją sprzed ponad pięćdziesięciu już lat a współczesną ekranową wizją tetralogii Reymonta zrealizowaną w 2023 roku.

Jagna współczesna

DK Welchman i Hugh Welchman⁵⁴, twórcy najnowszej animowanej⁵⁵ adaptacji *Chłopów*, deklarowali w wywiadach, że przed realizacją swojego filmu nie zapoznali się z wersją fabularną sprzed pięćdziesięciu lat, „żeby mieć zupełnie świeże spojrzenie na temat, bez żadnych wpływów”, za to zachwycili się Reymontowską opowieścią, przede wszystkim ze względu na malarski język oraz kobiecy temat – historię Jagny – która, w ich ocenie, dzięki swojej uniwersalności jest także dzisiaj bardzo aktualna⁵⁶. Uznali również, że w przypadku tak wspaniałej klasyki,

⁵³ K. Demidowicz, *Reymont w kadrach...*

⁵⁴ DK Welchman (Dorota Karolina, z domu Kobiela, absolwentka ASP w Warszawie, scenarzystka, reżyserka i producentka filmów animowanych) i Hugh Welchman (brytyjski producent filmowy) zrealizowali wcześniej wspólnie podobną techniką, czyli w formie animacji malarskiej, pełnometrażowy film *Twój Vincent* (2017), który otrzymał wiele nagród i wyróżnień, w tym nominację do Oscara i Złotego Globu.

⁵⁵ Na potrzeby filmu zatrudniono ponad 100 malarzy z czterech studiów w Polsce, na Litwie, na Ukrainie i w Serbii, którzy wykonali około 80 tysięcy ręcznie malowanych klatek – obrazów olejnych, które następnie zaanimowano. Inspirowano się przy tym polskim malarstwem drugiej połowy XIX wieku.

⁵⁶ *Gdynia Filmowa 2023: DK Welchman i Hugh Welchman*, <https://www.youtube.com/watch?v=Q1UQFVvHR6M> [dostęp: 29.04.2025].

docenionej Nagrodą Nobla, nieprawdopodobne wydaje się, że zrealizowano do tej pory tylko dwie jej filmowe adaptacje. Według reżyserki każde pokolenie powinno mieć swoje własne filmowe odczytanie uznanych powieści⁵⁷.

Od *slut-shamingu*⁵⁸ przez *body shaming*⁵⁹ po sprawy związane ze zdrowiem psychicznym... W Jagnie widziałam różne formy opresji, które mnie spotkały. Ciągłe przypina jej się łatkę, posługując się słowami naszych bohaterów – ładacznicy. Piętnuje się jej seksualność czy zachowania niezrozumiałe dla tej społeczności. Jagna romansuje z Antkiem, ale do niego nikt nie ma pretensji. To niezwykle współczesne. Podwójne standardy istniały nie tylko na XIX-wiecznej wsi, obserwujemy je także dzisiaj⁶⁰

– opowiada DK Welschman.

Faktycznie, filmowa fabuła całkowicie skoncentrowana jest wokół postaci Jagny. Rozważano nawet zmianę tytułu⁶¹, ostatecznie się na to nie zdecydowano, natomiast pierwszym znakiem skupienia się na kobiecym aspekcie jest grafika polskiego tytułu *Chłopi* z charakterystyczną czerwoną wstążką do włosów, która odegra w końcowej scenie linczu swoją rolę.

Niezwykle istotną kwestią okazał się zatem wybór aktorki do tej kluczowej roli. Kiedy w 2019 roku firma producencka BreakThru Films ogłosiła casting do planowanej adaptacji, DK Welchman w wideo opublikowanym w mediach społecznościowych przekonywała: „Bohaterka naszego nowego filmu jest zupełnie wyjątkowa. Ma zniwalającą osobowość. Przyciąga spojrzenia. Lubi tańczyć i śpiewać. Jest marzycielką. Mimo że woli spędzać czas w samotności, zawsze jest w centrum uwagi”⁶².

Kamila Urzędowska, aktorka, która nie grała wcześniej żadnej głównej roli, została wybrana po wieloetapowym castingu, nad którym pieczę sprawowały DK Welchman i reżyserka obsady Ewa Brodzka. „To, jak reżyserka widziała Jagnę – komentowała Brodzka – uzupełniłam o własne wyobrażenia tej postaci. Dla mnie Jagna wykraczała poza swój czas, nie mieściła się w ciasnych ramach funkcji kobiety schyłku XIX wieku. Pragnęła wiedzy, wolności wyboru. Zależało mi, żeby aktorka, która zagra tę rolę, była bardzo współczesną dziewczyną [...]”⁶³.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Pojęcie *slut-shaming* oznacza działania mające na celu spowodowanie, by kobieta poczuła się winna lub gorsza z powodu zachowań związanych z seksem, będących dla atakujących ją złamaniem pewnych norm społecznych lub religijnych, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/kobiety-bez-wstydu-o-zjawisku-slut-shaming/> [dostęp: 29.04.2025].

⁵⁹ *Body shaming* to wyśmiewanie i poniżanie innej osoby ze względu na jej wygląd.

⁶⁰ M. Głogowska, *Na przekór stereotypom*, „Kino” 2023, nr 10, s. 49.

⁶¹ W czeskiej wersji tytułu pojawia się właśnie imię bohaterki: <https://www.filmweb.pl/film/Ch%C5%82opi-2023-857962/titles> [dostęp: 29.04.2025].

⁶² M. Głogowska, *Na przekór stereotypom*...

⁶³ Tamże.

Urzędowska, rocznik 1994, przeczytała całą tetralogię Reymonta w liceum, a jej praca maturalna z języka polskiego nosiła tytuł *Cztery pory roku w literaturze, muzyce i sztuce*. Filmu Rybkowskiego wtedy jeszcze nie oglądała. Sięgnęła do wersji serialowej, dopiero gdy przygotowywała się do zdjęć, chociaż – jak mówiła w jednym z wywiadów – zrobiła to z pewną obawą, bo nie chciała inspirować się Jagną w wykonaniu Emilii Krakowskiej. „Jej kreacja jest bardzo mocno zakorzeniona w świadomości Polaków, zwłaszcza tych ze starszego pokolenia. Jednak kiedy ułożyłam sobie konstrukcję mojej Jagny, postanowiłam obejrzeć wersję *Chłopów* Jana Rybkowskiego z czystej ciekawości, jak udało mu się przenieść na ekran powieść Reymonta”⁶⁴.

Przez moment czuła pewną presję związaną z możliwością porównywania tych dwóch kreacji. Ale uznała, że skupi się po prostu na stworzeniu własnej. „Mnie przede wszystkim interesowało to, jak ja widzę Jagnę. Jak ją w sobie odnajduję [...]. Pomyślałam wtedy, że ja tę dziewczynę znam, rozumiem ją, to mogłaby być moja koleżanka”⁶⁵.

Pierwsza rzucająca się w oczy różnica między obiema aktorkami to ich wygląd zewnętrzny. Urzędowska obdarzona jest piękną, eteryczną, delikatną, słowiańską urodą, więc – jak pisał jeden z recenzentów – „nijak nie pasuje do Reymontowskiego opisu Jagny”⁶⁶.

Może i tak, ale za to wydaje się pasować do autorskiej koncepcji Welchmanów. Kluczem do współczesnych filmowych *Chłopów* – jak mówił w wywiadzie Robert Gulaczyk, filmowy Antek – „były sceny, które niosą historię Jagny i opowiadają ją w trochę inny sposób niż do tej pory”⁶⁷, niż serial Rybkowskiego. Dorota [reżyserka – M.B.] zresztą ładnie o tym mówi, że chciała zrobić film nie tyle o kobiecie, ile

64 Kamila Urzędowska: *Mechanizmy opisane przez Reymonta, znam z dzieciństwa. Emocje się nie zmieniają*. Z Kamilą Urzędowską rozmawia Joanna Wróżyńska, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,30200839,kamila-urzedowska-mechanizmy-opisane-przez-reymonta-znam-z.html?disableRedirects=true> [dostęp: 29.04.2025].

65 Tamże.

66 D. Żóttowski, *Chłopi jak z obrazka*, „*Twórczość*” 2023, nr 12, s. 162.

67 Fragment wywiadu Mai Staniszewskiej z Robertem Gulaczykiem: „– Nastąpiła chyba nowa chłopomania. W kinach *Chłopi*, wyróżnieni nagrodą specjalną na festiwalu w Gdyni, gdzie Złote Lwy zdobył *Kos*, film o chłopie pańszczyźnianym i Tadeuszu Kościuszcze, a nagrodę za najlepszy debiut i Złoty Pazur otrzymała produkcja *Tyle co nic*, opowiadająca historię współczesnego rolnika. Do tego jeszcze nowy *Znachor*, którego akcja rozgrywa się na przedwojennej wsi... – Ten trend się pojawił chwilę wcześniej w literaturze. Ukazało się kilka ważnych książek, choćby ostatnio *Chłopi. Opowieść o naszych babkach* Joanny Kuciel-Frydryszak. Myślę, że to poszukiwanie tej części naszej historii, która niekoniecznie jest opowiedziana przez najsilniejszych, ale nasz film akurat nie z chłopomanstwa się wzięł. Nie było takiego klucza [...]. Najważniejsza była dla nas historia – Reymont świetną książkę napisał – która może być nawet bardziej aktualna współcześnie, jeśli się ją odpowiednio zaakcentuje” (*Antek jak malowany*. Z Robertem

o wykluczeniu, o inności. Jagna jest tą inną w Lipcach, nie pasuje i przez to kończy, jak kończy – wieś się jej pozbywa⁶⁸.

Eteryeczność wyglądu aktorki pasuje do charakteru granej przez nią postaci. Na plan pierwszy nie zostaje wysunięta kwestia seksualności, ale rodzaj duchowej odmienności i wrażliwości, nieobcy również przecież pierwowzorowi literackiemu. Chodzi tu jednak o pewne przesunięcie akcentów. „Seksapil Jagny bierze się nie tyle z cielesności, ile z niespotykanej wrażliwości⁶⁹” – twierdzi Kamila Urzędowska.

Opędzając się od zalotników, którzy widzą jedynie jej fizyczne walory, bohaterka skrycie marzy o innym życiu – spogląda z rozmarzeniem w chmury, opatruje rane zwierzęta, robi papierowe wycinanki. Pod względem duchowym jest najbardziej rozwiniętą i skomplikowaną postacią filmu – wybija się ponad materialistycznie zorientowaną społeczność wsi. Gdy zostaje wtłoczona w ciasne ramy społeczne i wydana, a właściwie sprzedana za mąż – zaczyna niknąć w oczach⁷⁰.

Recenzenci zarzucają tej kreacji pewną jednostronność, uznając, że Jagna Welchmanów to przede wszystkim ofiara „mechanizmów patriarchalnej opresji, która zgniata nie tylko ją, ale także zakochanych w niej mężczyzn⁷¹”. I faktycznie, gdy przyjrzymy się swego rodzaju klamrze kompozycyjnej filmu, możemy dostrzec, jak bardzo brutalnie owe społeczne mechanizmy działają: od pierwszego ujęcia, gdy bohaterka pełna dziewczęcej beztroski wraca do wsi ze spaceru w pogodny, jesienny dzień ścieżką między polami, delikatnie podskakując, i radośnie uśmiechając się do lecących wysoko na niebie ptaków, aż po ostatnie ujęcie, gdy naga, zmaltretowana, brudna, upokorzona, podnosi się z ziemi i w strugach oczyszczającego deszczu opuszcza toksyczną społeczność. Do zakończenia filmu jeszcze powrócę.

Jagna Urzędowskiej ma w sobie niewiele z wiejskiej *femme fatale*. Wcale nie jest – „jak powiedają o niej – łasa na chłopaków⁷²”. Nie jest zalotna w dosłowny sposób, właściwie w relacji intymnej jest tylko z Antkiem, no i z własnym mężem. Przez wójtą prawie zgwałcona, zostaje niesłusznie oskarżona o zaloty wobec młodego kleryka. Wydaje się, że naprawdę, jak mówi Mateuszowi już wygnana przez Hankę z chałupy Borynów wdowa po Macieju: „chłopów jej do pomocy nie trzeba⁷³”, a najszcześliwsza była jako panna w domu swojej matki. Beztroska kończy się wraz z oddaniem jej

Gulaczykiem, aktorem, Antkiem w *Chłopach* rozmawia Maja Staniszevska, „Gazeta Wyborcza” 2023, nr 242, s. 16).

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Kamila Urzędowska: *Mechanizmy opisane przez Reymonta...*

⁷⁰ J. Brzozowski, *Chłopi*, „Kino” 2023, nr 10, s. 92.

⁷¹ D. Żółtowski, *Chłopi jak z obrazka...*, s. 163.

⁷² Ścieżka dźwiękowa do filmu *Chłopi*, reż. DK Welchman, H. Welchman (2023).

⁷³ Tamże.

(„sprzedaniem”?) przez Dominikową w ręce Boryny. Odtąd właściwie cały czas cierpi, od początku nie kocha swojego męża, nie chce go, na jej los patrzy się z przykrością. Weselny taniec, który Jagnie Krakowskiej sprawiał wyraźną radość, dla Jagny Urzędowskiej staje się symbolem jej bezwolności, bezbronności, bycia ofiarą męskiej brutalności wspieranej przez kobiecą kontrolę. Scena ta realizowana jest w bliskich planach, przez zastosowanie narracji pierwszoosobowej, z perspektywy Jagny prawie przerywanej z rąk do rąk przez tańczących z nią mężczyzn o nieco zdeformowanych twarzach, na których wyraźnie widać rysujące się pożądanie.

Jagna Welchmanów nie traktuje swojej kobiecości i seksualności jako źródła siły. Jest przede wszystkim wrażliwą młodą kobietą, która nie umie się pogodzić z brutalnymi realiami życia na wsi, ale nie ma też odwagi otwarcie przeciwko nim wystąpić. Symptomatyczna jest w tym względzie rozmowa z Mateuszem, której nie ma zresztą w pierwowzorze literackim.

- Matula chce cię sprzedać jak jałówkę na jarmarku [...] Za starego pójdiesz?
- Jak mi każe, to pójdę, mam co innego do gadania?
- No, masz. Tylko powiedz jej, czego ty chcesz.
- A juści, dyc tobie łatwo przychodzi ino gadać⁷⁴.

Mówiąc do matki, że „dyc musi być coś ważniejszego niż te grosze”⁷⁵, ma świadomość tego, jak wspomniane wyżej mechanizmy społeczne działają i że nie jest w stanie się im przeciwstawić.

Dopiero ostatnia scena wywózki Jagny, społecznego linczu, staje się – według pomysłu DK Welchman – paradoksalnie szansą na uwolnienie, klęska dziewczyny zostaje zamieniona w rodzaj tryumfu. I jeśli nawet faktycznie, jak pisze jeden z recenzentów, „brakuje tutaj płynności między segmentami fabularnymi a epilogiem – atmosferą spirali przemocy – co potrafi wytrącić z równowagi”⁷⁶, to jednak nie da się ukryć, że jest w budowaniu postaci Jagny ciekawa psychologiczna konsekwencja⁷⁷, chociaż sam film nie pretenduje do miana realistycznego obrazka rodzajowego.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ M. Chudoliński, *Triumf formy nad substancją – recenzja filmu „Chłopi”*, <https://paradoks.net.pl/read/45789-triumf-formy-nad-substancja-recenzja-filmu-chlopi> [dostęp: 29.04.2025].

⁷⁷ Jagna z filmu *Chłopi* Welchmanów to bohaterka wielowymiarowa – wolna, zmysłowa, niezależna, ale też napiętnowana i wykluczona przez społeczeństwo. Współczesne kino (szczególnie ostatnich lat) często portretuje takie właśnie kobiety – silne, ale krzywdzone, pragnące być sobą mimo opresji systemu, kultury czy tradycji. Bliska konwencji *femme fatale* jest choćby Zula Lichoń (Joanna Kulig) w *Zimnej wojnie* (2018) Pawła Pawlikowskiego. Młoda, utalentowana i silna kobieta – kocha, ale też nie daje się całkowicie podporządkować. Pragnienie miłości zderza się z jej potrzebą wolności. Związek z Wiktorem (Tomasz Kot) staje się toksyczną pułapką. Jest zmysłowa, utalentowana, silna, ale niszczone przez mężczyzn i totalitarny system.

Wszelkiego rodzaju nieścisłości w kwestiach etnograficznych: stroju, wyglądu chałup, zwyczajów, obrzędów, muzyki, brak zarysowania różnic ekonomicznych itp. nie wynikają z nieświadomości twórców, ale z przyjętej konwencji. Anita Piotrowska pisze:

[...] nowi *Chłopi* nie udają realizmu. Bijąca [z nich] nadekspresja, zwłaszcza w sposobie przedstawiania ludowych obrzędów czy w scenie śmierci Boryny (Mirośław Baka) zbliża film bardziej w stronę realizmu magicznego [...]. Twórcy uwodzą nas barwną ludowością – lekko „przekręconym” kostiumem (Katarzyna Lewińska) czy śmiałym aranżem muzyki, w której słychać i słowiański turbofolk i transowe repetycje Philippa Glassa [...]. To wszystko tworzy jednak scenerię raczej umowną – dla opowieści nie tylko o kobiecie zaszczutej, ale w ogóle o chłopskim losie, świeżo uwolnionym spod pańszczyźnianej nahajki i trzymającym się pazurami ojcowizny, co doskonale uosabia postać dziarskiej Hanki. Dziś takie podejście wydaje się o wiele ciekawsze niż los malowniczo uogólniany w reklamowych sloganach – jako ten organicznie wpisany w rytm pór roku, prac polowych, świąt rodzinnych i kościelnych”⁷⁸.

Zakończenie

Mamy zatem do czynienia z trzema różnymi interpretacjami postaci Jagny w kinie, które pojawiły się w nim na przestrzeni ponad stu lat. W niemej adaptacji z 1922 roku postać bohaterki powieści Reymonta (w tej roli nieznana bliżej Maria Merita), jak można sądzić z prasowych wzmianek, gdyż film się nie zachował, przedstawiono zgodnie z konwencją epoki: jako bohaterkę „dramatu erotycznego”, zmysłową, tragiczną i uwikłaną w namiętności, być może właśnie tu jest najbardziej ową wiejską *femme fatale*, ale jednak nie do końca udaną. Bo przecież mimo eksploatacji literackiego materiału w duchu epoki łaknącej wampów ekranowych film sukcesu nie odniósł.

Jagna w ekranowej wizji Rybkowskiego jest elementem etnograficznego zapisu ludowej kultury materialnej i obrzędowej, stąd być może owo wrażenie „lalkowości” tej postaci na ekranie. Emila Krakowska potrafiła jednak, w wielu momentach, wyjść poza oleodruk, pokazując emocjonalny żywioł cechujący jej bohaterkę. Aczkolwiek w wersji filmowej zabrakło szerszego sportretowania wiejskiej gromady, aby silniej uwypuklić konflikt relacji między jednostką a społecznością.

Tego typu bohaterek, wykluczanych za niezależność i pragnienie życia na własnych zasadach, emocjonalnych, nieidealnych, tłumionych przez mężczyzn czy społeczne oczekiwania możemy szukać szczególnie w filmach tworzonych przez kobiety reżyserki (w kinie polskim choćby Małgorzatę Szumowską, Agnieszkę Smoczyńską czy Agnieszka Woszczyńską).

⁷⁸ A. Piotrowska, *Landszaft z kozłem ofiarnym*, „Tygodnik Powszechny” 2023, nr 42, s. 104–105.

Jagna współczesna, w animowanej adaptacji opartej na technice malarskiej, to kreacja wymyślona w dużym stopniu po raz pierwszy przez reżyserkę, kobietę. Z jednej strony jest odmieńcem ogniskującym rozmaite ciemne strony polskiej wsi końca XIX wieku, a jej los rezonuje z dzisiejszym „zwrotem ludowym”, szczególnie w wydaniu kobiecym, z drugiej – ważnym elementem kreacji Jagny było przekonanie o uniwersalności tej kobiecej postaci. Jej inność manifestuje się nie tyle mniej bądź bardziej świadomie wykorzystywaną seksualnością, ile szczególną wrażliwością i potrzebami estetycznymi.

„Na szkolnych lekcjach języka polskiego kobiecie bohaterki powieści zazwyczaj opisuje się pejoratywnie. DK Welchman chciałaby zmienić postrzeganie *Chłopów*. Może wreszcie zacznie się dostrzegać Jagnę jako kobietę z innej epoki niż ta, w której przyszło jej żyć?”⁷⁹

Bibliografia

- Antek jak malowany*. Z Robertem Gulaczykiem, aktorem, Antkiem w *Chłopach* rozmawia M. Staniszevska, „Gazeta Wyborcza” 2023, nr 242, s. 16–17.
- Boryna i Jagna*. Dwuseryjny dramat miłosny, „Film” 1973, nr 35, s. 2.
- Brzozowska Sabina, *Korale „z kropel krwi nanizane”*. „Chłopi” Władysława Reymonta jako studium namiętności, „Pamiętnik Literacki” 2021, nr 4, s. 131–146, <https://doi.org/10.18318/pl.2021.4.7>
- Brzozowski Jan, *Chłopi*, „Kino” 2023, nr 10, s. 92–93.
- Chłopi Reymonta w kinematografie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 49, <https://stare-kino.pl/chlopi-reymonta-w-kinematografie/>
- Chudoliński Michał, *Triumf formy nad substancją – recenzja filmu „Chłopi”*, <https://paradoks.net.pl/read/45789-triumf-formy-nad-substancja-recenzja-filmu-chlopi>
- Demidowicz Krzysztof, *Reymont w kadrach*, „Film” 1999, nr 3, s. 118.
- Gazda Grzegorz, *Reymont i „strefy wyświeclające”*, „Prace Polonistyczne” 1968, nr 24, s. 277–283.
- Gdynia Filmowa 2023: DK Welchman i Hugh Welchman*, <https://www.youtube.com/watch?v=Q1UQFVvHR6M>
- Głogowska Maja, *Na przekór stereotypom*, „Kino” 2023, nr 10, s. 48–51.
- Hadamik Zofia, *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42, s. 114–140, <https://doi.org/10.36744/kf.3805>

⁷⁹ M. Głogowska, *Na przekór stereotypom...*, s. 49.

- Janicki Stanisław, *Polskie filmy fabularne 1902–1988*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Jopkiewicz Tomasz, *Bo to złe kobiety były*, „Kino” 2019, nr 4, s. 12–15.
- Kamila Urzędowska: *Mechanizmy opisane przez Reymonta, znam z dzieciństwa. Emocje się nie zmieniają*. Z Kamilą Urzędowską rozmawia J. Wróżyńska, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,30200839,kamila-urzedowska-mechanizmy-opisane-przez-reymonta-znam-z.html?disableRedirects=true>
- Kletowski Piotr, *Kobiece ciało jako azyl: o egzy-erotycznym kinie Waleriana Borowczyka*, w: *Europejskie kino gatunków*, t. 2, red. P. Kletowski, M. Pepliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 317–331, <https://doi.org/10.4467/K7305.23/21.21.15568>
- L.B., *W świecie ekranu. Chłopi podług powieści St. Wł. Reymonta*, „Przegląd Filmowy i Kinematograficzny” 1922, nr 15, s. 16.
- Lichański Stefan, *Władysław Stanisław Reymont*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015.
- Madej Alina, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1994.
- Market Andrzej, *Ekranizacja Reymonta*, „Ekran” 1958, nr 14, s. 10.
- Maron Marcin, *Diabeł Andrzeja Żuławskiego: historia, zło i romantyczna gnoza*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 137–155, <https://doi.org/10.36744/kf.2144>
- Miniewicz Sonia, *Przez „Chłopów” Seniuk trafiła na czarną listę. „Krzyżeli, że zwarłowałam”*, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/przez-chlopow-an-na-seniuk-trafila-na-czarna-liste-doszlo-do-awantury/xe41r4c>
- Morawski Piotr, *„Chłopi”, czyli historie ludowe*, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/chlopi-czyli-historie-ludowe>
- Mruklik Barbara, *Drzewo śmierci – drzewo życia*, „Kino” 1970, nr 11, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/drzewo-smierci-drzewo-zycia/404>
- Oracki Tadeusz, *Reymont – teatr – film – radio. Rekonesans*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 173–186.
- Paczyńska-Jasińska Patrycja, <https://film.org.pl/a/femme-fatale-w-kinie-noir-78037>
- Pierończyk Jolanta, *„Chłopi” Reymonta niesłabnącą potęgą są i basta. To książka o nas. Rok 2022 rokiem kilku rocznic związanych z „Chłopami”*, <https://dziennikzachodni.pl/chlopi-reymonta-nieslabnaca-potega-sa-i-basta-to-ksiazka-o-nas-rok-2022-rokiem-kilku-rocznic-zwiazanych-z-chlopami/ar/c13-16002439>
- Piotrowska Anita, *Landszaft z kozłem ofiarnym*, „Tygodnik Powszechny” 2023, nr 42, s. 104–105.

- Pitera Zbigniew, *Diabeł jest kobietą. Z historii filmowego wampa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Polski film fabularny 1918–1939. Recenzje, wstęp, wybór i opracowanie B.L. Gierszewska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, t. 1, oprac. i wstęp F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Rurawski Józef, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Ryłek Anna, *Adaptacja „Chłopów” W.S. Reymonta w reż. Jana Rybkowskiego jako punkt wyjścia do rozważań na temat kultury i obyczajowości mieszkańców polskiej wsi przełomu XIX i XX w.*, <https://edukacjafilmowa.pl/chlopi-2/>
- Smoleń Barbara, *Jagna*, w: ...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, B. Smoleń i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Stokłosa Sylwia, „*Doskonały przykład doskonałej rozkoszy – kobiety i papierosy w XIX wieku. Od Carmen po hollywoodzkie femmes fatales*”, w: *Ciało i umysł – konflikt, dialogi, reprezentacje*, t. 1, red. L. Kamińska, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Kraków 2023, s. 7–24.
- Strąk Michał, *Stereotyp wciąż żyje*, „Film” 1973, nr 45, s. 8–9.
- Wielgosz Przemysław, *Większość „większej połowy”*. Ludowa historia kobiet, w: *Ludowa historia kobiet*, red. tenże, Wydawnictwo RM, Warszawa 2023.
- Ziejka Franciszek, „*Chłopi*” Władysława S. Reymonta w drodze do światowej sławy, „Niepodległość i Pamięć” 2015, nr 1, s. 121–142.
- Zwierzchowski Jan, *List otwarty do redakcji „Gazety Kieleckiej”*, „Gazeta Kielecka” 1932, nr 2, s. 3.
- Żółtowski Dariusz, *Chłopi jak z obrazka*, „Twórczość” 2023, nr 12, s. 161–164.
- 50 lat temu odbyła się premiera filmu „*Chłopi*” Jana Rybkowskiego, <https://film.in-teria.pl/wiadomosci/news-przywroczone-arcydziela-emilia-krakowska-i-chlopi-w-krakowie,nId,8043258>

Monika Bator, doktorka nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunktka w Instytucie Literaturoznawstwa i Językoznawstwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Autorka książek: *Życie filmowe w województwie kieleckim do 1939 roku* (2013), *Z naszych ekranów. Recenzje filmowe Stefanii Heymanowej-Majewskiej na łamach „Słowa Ludu” w latach 1950–1965* (2016) oraz *Z życia ekranu. Piśmiennictwo filmowe Stefanii Heymanowej na łamach czasopisma „Bluszcz” w latach 1928–1939* (2022), a także artykułów na temat regionalnej historii kina, polskiego kina współczesnego i krytyki filmowej od okresu przedwojennego aż po współczesność.