

Piotr Pławuszewski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-1091-7010

Napięcie kosztem pretekstu. O adaptacji filmowej *Przygody Stasia* Bolesława Prusa

1.

O powstałej w 1970 roku *Przygodzie Stasia* w reżyserii Andrzeja Konica, telewizyjnej adaptacji opowiadania Bolesława Prusa pod tym samym tytułem, pisać dziś trzeba nie tyle w kluczu „przypomnienia”, co „odkrycia”. Nie chodzi jednak o dosłowne rozumienie tego (ostatniego) słowa, tylko o świadomość, że wspomniany film nigdy nie doczekał się jakiegokolwiek pogłębionej recepcji naukowej. Mogły na to wpłynąć jego trudne do pełnego odtworzenia losy realizacyjno-dystrybucyjne. Spróbujmy zatem ustalić w tym względzie możliwie najwięcej, a następnie uczynić sformułowane wnioski punktem wyjścia do namysłu nad artystycznym wymiarem spotkania Konica z dziełem Prusa.

By obraz był pełniejszy, rozważania rozpoczniemy od precyzyjnej rekonstrukcji momentu historycznego, w którym powstają oba interesujące nas utwory. Ze względu na chronologię niech pierwszeństwo posiada materia literacka. Początek prac Prusa nad *Przygodą Stasia* to rok 1878¹. Druk na łamach „Kłosów”

1 Jak wskazują Krystyna Tokarzówna i Stanisław Fita, Prus rozpoczął prace nad *Przygodą Stasia* zaraz po ukończeniu opowiadania *Straszna noc* [Tokarzówna, Fita 1969: 198].

rozpoczął się 23 października kolejnego roku, zakończył zaś ponad miesiąc później, 4 grudnia (mowa o numerach czasopisma 747–753). Ciekawe, że o ile prasowy pierwodruk wieńczy informacja: „Warszawa 1878–1879” [Prus 1879: 354], o tyle wydania książkowe – te, dla których podstawą jest zbierający pięć opowiadań (w tym *Przygodę Stasia*) tom *Pisma* z roku 1881² – finalizuje zapis: „Warszawa, 1878 w grudniu” [Prus 1890: 49]. Nie ma potrzeby, by odtwarzać tu historię wszystkich wydań *Przygody Stasia*, także tych wykraczających poza wiek XIX (wspomnijmy tylko, że najczęściej tekst wchodził w skład różnorako skomponowanych publikacji z krótkimi prozami Prusa). Trzeba również dodać, iż *Przygoda Stasia* z pewnością nie należy do tych utworów pisarza, których obecność w tomach pomyślanych jako „nowele wybrane” czy „zbiór opowiadań” byłaby czymś „oczywistym” – zwłaszcza na tle takich tytułów, jak *Antek*, *Z legend dawnego Egiptu* lub *Powracająca fala*. Brak *Przygody Stasia* m.in. w opracowanym przez Tadeusza Żabskiego tomie *Opowiadania i nowele. Wybór* [zob. Prus 2009]³, opublikowanym w serii Biblioteka Narodowa (nr 291). Ten ostatni wątek wydaje się istotny także dlatego, że trudno go zignorować – do czego powrócę w dalszej części artykułu – w kontekście filmowym. Tymczasem spróbujmy ów kontekst teraz odtworzyć. Ze względu na faktograficzne luki i brak badań filmoznawczych na ten temat jest to zadanie nieproste.

Zapewne najpóźniej w 1. połowie 1970 roku zapadła w Telewizji Polskiej decyzja o realizacji tryptyku filmowego – wspólnym mianownikiem i podstawą scenariuszy miały być trzy krótkie prozy Prusa. Źródłem tego czasowego domniemania jest zwięzła notatka opublikowana w sierpniowym numerze „Magazynu Filmowego” z 1970 roku. Czytamy w niej:

- 2 W roku 1890 został on opublikowany pt. *Pierwsze opowiadania*, jakkolwiek „tekst wszystkich opowiadań ustalił Prus całkowicie już w r. 1881 i od tego czasu żadnych zmian nie wprowadzał” [Prus 1950: 301]. Pozostałe opowiadania z tomu *Pisma* (1881) to: *Antek*, *Powracające fala*, *Michałko*, *Sieroca dola*.
- 3 Dla ścisłości dodajmy, iż Tadeusz Żabski kilkakrotnie wspomina o *Przygodzie Stasia* w swoim *Wstępie* do wzmiankowanego tomu.

Nowela Bolesława Prusa *Przygody Stasia*⁴ jest podstawą scenariusza pierwszego filmu realizowanego z myślą o II programie telewizyjnym przez reż. Andrzeja Konica, współtwórcy *Stawki większej niż życie*. W rolach głównych zobaczymy Annę Seniuk, Marka Perepeczko i Ludwika Benoit. [(zot) 1970: 15]

Dwuczęściowy tytuł notki uwypuklał antenowe przeznaczenie dzieła: *Już dla II programu TV – Andrzej Konic realizuje „Przygody Stasia”*. Dwa kolejne filmy to zaadaptowana przez Stanisława Jędrykę w 1. połowie 1971 roku *Kamizelka* oraz wyreżyserowany przez Wojciecha Fiwka w 2. połowie tego samego roku *Antek*⁵. Proza Prusa to najistotniejszy, lecz niejedyny znak spójności w kontekście wspomnianych dzieł. Łączy je również to, iż wszystkie zostały na zlecenie telewizji wyprodukowane przez łódzką Wytwórnę Filmów Oświatowych (dalej: WFO). Jej *stricte* edukacyjny profil (podstawowym polem działalności WFO było i jest kino dokumentalne) wydaje się w tym kontekście nieco zaskakujący, jednak decyzję telewizji można próbować zrozumieć. Warto tu przypomnieć słowa Jacka Fuksiewicza z 1975 roku:

Produkcję materiałów filmowych, reportaży i filmów na użytek własny rozpoczęła Telewizja Polska już na początku swojego istnienia, opierając się na kadrze własnych pracowników oraz na bazie telewizyjnej wytwórni, pracującej na standardzie 16 mm. W miarę dynamicznego rozwoju programu

- 4 W scenariuszu tytuł filmu brzmi: *Przygoda Stasia*. Wersję z liczbą mnogą (*Przygody...*) – nierzadki przypadek w prasie, ale i w wielu zachowanych dokumentach archiwalnych dotyczących produkcji dzieła – zapewne uznać trzeba za błąd.
- 5 W swej autobiografii – *Miłości mojego życia* – Stanisław Jędryka wspomina o *Kamizelce* ledwie raz (w kontekście odtwórczyni głównej roli kobiecej, Ligii Branice [Jędryka 2012: 107]). Nieco bardziej rozbudowany (choć, dodajmy od razu, dyskusyjny w treści) fragment – tyle że na temat zekranizowanego *Antka* – można odnaleźć w monografii autorstwa Mariusza Szyłaka: *Wojtek Fiwek. Kadry z życia i twórczości*. Czytamy w niej, że częściowo w tym samym czasie co *Szansę Pigmeja* (1970) Wojciech Fiwek realizował „niespełna godzinny *Antka*, według nowelki Bolesława Prusa pod tym samym tytułem. Trudne zadanie, bo przecież to polska literacka klasyka, a poza tym dość... nudna lektura szkolna, niezbyt chętnie przez młodzież czytana, czego sam kiedyś doświadczyłem” [Szyłak 2013: 68].

telewizyjnego okazało się jednak, że ta baza filmowa jest niewystarczająca. Aby więc sprostać rosnącym potrzebom programowym, Telewizja Polska zaczęła zamawiać filmy w istniejących w kraju wytwórniach. Taka forma produkcji filmów telewizyjnych rozwinęła się zwłaszcza w ostatnich latach. [Fukiewicz 1975: 139]

Interesujący nas problem skłania jednak, by w przypuszczeniach pójść krok dalej. Bo oto na dający się wytłumaczyć programowymi potrzebami związek TVP–WFO można spojrzeć z perspektywy bardziej merytorycznej. Wiąże się ona z wątkiem już wzmiankowanym – uruchomieniem przez Telewizję Polską Programu II (który był emitowany – początkowo nie przez cały tydzień i nie w każdej części kraju – od 2 października 1970 roku). Takimi słowami, w tekście pt. *Program 2 TV – wydarzenie roku*, charakteryzował go Tadeusz Kołaczkowski:

Decyzja uruchomienia II programu, nie rozwiązując wszystkich trudności programowych, stworzyła nową możliwość zaspokojenia zróżnicowanych zainteresowań i praktycznych potrzeb współczesnego człowieka żyjącego i działającego w kręgu nowoczesnej techniki, kultury materialnej i duchowej. Stąd też i profil II programu. Jest on jak gdyby przedłużeniem I programu, tyle że wyspecjalizowany w kręgu zagadnień i problemów, z którymi na co dzień spotyka się ten widz, który ma być współtwórcą rewolucji naukowo-technicznej. [...] **Prostą konsekwencją takiego założenia programowego jest edukacyjny charakter II programu.** Truizmem jest już twierdzenie, że nasi widzowie chcą się uczyć. Nie lubią natomiast być pouczani... [Kołaczkowski 1971: 102].

Wobec tak naszkicowanego konceptu (powielonego na początku lat 70. w wielu innych publikacjach) współpraca Telewizji Polskiej i Wytwórni Filmów Oświatowych staje się tym bardziej zrozumiała: mowa o wspólnocie zamierzeń edukacyjno-popularyzatorskich. Jak ją jednak rozumieć w odniesieniu do filmów Konica, Jędryki i Fiwka? Przez pryzmat chęci przypomnienia

dziel (niesłusznie) zapomnianych? A może chodzi o próbę autor-
skiego odczytania kanonu literatury? Nie istnieje tu jedna odpo-
wiedź, która obejmowałaby swym zakresem wszystkie trzy przy-
padki.

Jest to adaptacja pod wieloma względami wzorowa – pisała
o *Antku* Jolanta Mach, podejmując temat sztuki adresowanej
do młodego odbiorcy. – Przede wszystkim dochowuje wier-
ności atmosferze, wolałabym powiedzieć – temperaturze uczu-
ciowej oryginału, podziwowi dla chłopca, który wbrew prze-
szkodom zmierza ku umiłowanemu zawodowi. [Mach 1980: 8]

Mieczysław Kofta poświęcił z kolei krótką notkę *Kamizelce*,
niedługo po jej telewizyjnej premierze:

Gdyby nauczyciel kazał uczniowi [...] streścić *Kamizelkę*
i gdyby trafił na ucznia leniwego, który treść noweli znał jedy-
nie od Jędryki, cała klasa miałaby znakomitą zabawę. Bo reży-
ser (w jednej osobie scenarzysta) dorysował do szkicu Pana
Bolesława różne fabułki, dopisał nie istniejące w *Kamizelce*
dialogi – jednym słowem, dzieło klasyka potraktował istotnie
dość bezceremonialnie. [Kofta 1971: 10]

Przywołuję te fragmenty, bo ciszej lub głośniejsze pobrzmiewa
w nich stwierdzenie umieszczone przez cytowanego Koftę, niby
mimoходом, w nawiasie: „(przeznaczeniem tego cyklu jest po-
moc szkolna)” [Kofta 1971: 10]. „Było to typowe kino lektur szkol-
nych” – piszą Magdalena Czachorowska i Mariusz Guzek, mając już
jednak na myśli *Przygodę Stasia* w reżyserii Konica [Czachorowska,
Guzek 2016: 113]. Ten zwodniczo usójniony trop „dydaktyczny”
trzeba jednak zniuansować – bo trudno przecież o znak równości
między trzema prozami Prusa, gdy mowa o ich obecności w przed-
i powojennych spisach lektur szkolnych. Uściślając, *Antek* i *Kami-
zelka* były (i są) dla nauczycieli oraz uczniów wyborami znacznie
częstszymi niż *Przygoda Stasia* [zob. Kulka 1998; Jędrych 2014].
Ma to dość oczywisty, ale wart zapisania skutek; posłuchmy się re-
fleksją Kazimierza Gajdy:

Przeciętny czytelnik, którego przyzwyczajenia lekturowe kształtowały się głównie w toku szkolnej edukacji, zapewne przeczytał *Kamizelkę* i podążał śladami Wokulskiego, mógł zetknąć się z Antkiem i Michalkiem, ale można wątpić, czy postrzegał Prusa przez pryzmat takich miniatur narracyjnych, jak np. *Pleśń świata*, *Cienie* [Gajda 1996: 103]

– lub *Przygoda Stasia*, dodajmy od razu, wykraczając poza obszar miniatur⁶. Tworząc scenariusz i scenopis, a potem reżyserując, musiał Konic mieć świadomość, iż funkcjonowanie jego dzieła będzie z natury rzeczy podlegać ograniczeniom. Tym oczywistym (mowa o obiegu kinowym) i tym, które wynikają ze statusu adaptowanego tekstu (*vide* szeroko pojęty wymiar oświatowy⁷). Więcej nawet: niestety, pod znakiem zapytania piszący te słowa stawia możliwość potwierdzenia, iż *Przygoda Stasia* w ogóle została na początku lat 70. przez Telewizję Polską wyemitowana. Przegląd ramówki z lat 1970–1972⁸ pozwala wynotować premierowe pokazy *Kamizelki* (3 września 1971 roku, TVP1) oraz *Antka* (5 kwietnia 1972 roku, TVP2), brak jednak śladu po ewentualnym seansie (ukończony najwcześniej, bo jeszcze w roku 1970) *Przygody Stasia*. Sprawy nie pozwala rozstrzygnąć zachowany w WFO⁹ dokument *Kontrola ruchu materiałów archiwalnych* [WFO – arch.: b.p.], bo choć są

- 6 Znamiennym uzupełnieniem tych rozpoznań jest fakt, iż w 2008 roku filmy *Antek* i *Kamizelka* wydane zostały na płytach DVD w serii Ekranizacje Literatury [zob. Fiwek 2008; Jędryka 2008]. Podobny los nie spotkał zrealizowanej przez Konicę *Przygody Stasia* (można podejrzewać, że jednym z powodów był mniejszy niż w dwóch pozostałych przypadkach potencjał szkolno-edukacyjny dzieła).
- 7 Nie chodzi tu bowiem wyłącznie o dydaktykę w szkole, ale też np. o pasma edukacyjne lub osobne projekcje w ówczesnej telewizji. Dla przykładu: ekranowa *Kamizelka* po premierze 3 września 1971 roku (TVP1) została powtórnie wyemitowana jeszcze w tym samym miesiącu, dokładnie tydzień później (TVP1).
- 8 Przedmiotem analizy były programy telewizyjne zamieszczone na łamach tygodnika „RTV. Radio i telewizja”.
- 9 W archiwum WFO zachowały się trzy teczki z dokumentami dotyczącymi produkcji filmu *Przygoda Stasia* (sygnatury: 1970/24; 1970/34; 1970/49). W dalszej części artykułu pochodzące z tego zbioru materiały lokalizuję, wprowadzając bezpośrednio po danym przytoczeniu skrót: WFO – arch.; po dwukropku podaję nadany przez archiwistów WFO numer strony dokumentu; w przypadku braku numeracji posługuję się skrótem: b.p. (brak paginacji).

w nim zapisy na temat udostępniania przez wytwórnię dzieła Koni-
ca (adresatem w 1971 roku był m.in. Filmos, czyli instytucja, która
zajmowała się dystrybucją filmów oświatowych), to poza jednym
zapisem¹⁰ nieuzupełniona pozostała kolumna „w celu”. Wśród po-
wodów komplikacji z pewnością nie znajdowały się kwestie cen-
zuralne. Jak czytamy w protokole (z 28 października 1970 roku)
sporządzonym przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji
i Widowisk po pokazie *Przygody Stasia*: „film może być wyświet-
lany bez zmian” [WFO – arch.: 520]. Trudniejsza w ocenie pozo-
staje ta część archiwum, która dokumentuje kontakty WFO z Te-
lewizją Polską. Wątpliwości dotyczyły, jak się zdaje, choćby tego,
który pokaz należy uznać za kolaudację (październik 1970 roku¹¹),
ale nie brak też – sformułowanych przez działającą w ramach TVP
Redakcję Scenariuszy i Produkcji Filmów Telewizyjnych – „zale-
ceń wprowadzenia [...] poprawek” [WFO – arch.: 518] do przed-
stawionego dzieła (listopad 1970 roku). A może chodziło o kwestie
finansowe i to one wpłynęły na sytuację wokół premiery?

- 10 W grudniu 1970 roku WFO przesłała kopię wzorcową *Przygody Stasia* do Naczel-
nego Zarządu Kinematografii, by materiał poddany został obowiązkowej ocenie
przez Dział Kontroli Technicznej (i właśnie słowo „ocena” trafiło do kolumny
„w celu” [WFO – arch.: b.p.]).
- 11 Dla porządku przytoczmy za Lechem Pijanowskim definicję kolaudacji: „[...]
w kinematografii polskiej: przyjęcie filmu; pierwszy wewnętrzny pokaz filmu dla
administracji i kierownictwa kinematografii. [...] Uczestnicy kolaudacji mogą
nie przyjąć filmu, uznać, iż wymaga on uzupełnień i poprawek, które stają się dla
twórców filmu w naszym modelu produkcyjnym obowiązującymi zaleceniami
pokolaudacyjnymi” [Pijanowski 1973: 150]. 16 października 1970 roku kierownik
produkcji *Przygody Stasia*, Władysław Rudnicki, pisał do „Dyrektora ds. Pro-
dukcji – w miejscu” (czyli w WFO): „W związku z przeglądem filmu fabularnego
Przygoda Stasia, który odbył się w Wytwórni w pierwszych dniach września br.,
na którym obecni byli przedstawiciele TV-warszawskiej z red. Czałbowskiem –
kierownictwo filmu prosi uprzejmie o wyrażenie zgody na dokonanie wypłat
honorariów realizatorom filmu wg zawartych z nimi umów” [WFO – arch.: 515].
Na tym samym dokumencie znajduje się zanotowana długopisem – i trudna do
jednoznacznego rozszyfrowania w całości, nieczytelnie podpisana – adnotacja
datowana na 17 października 1970 roku. Pewne jest, że: a) mowa o wrześniowym
pokazie *Przygody Stasia*, b) określenie go mianem kolaudacji to „nieporozumie-
nie [...] wyjaśnione w rozmowie telef. [z-?] TV”, c) należy wykonać kopie dźwię-
kowe filmu „celem zaproponowania terminu kolaudacji” [WFO – arch.: 515].

Oto dokument z 30 stycznia 1971 roku kierowany przez WFO do Komitetu do spraw Radia i Telewizji (Zespół Programu Telewizyjnego – Samodzielna Redakcja Filmów Telewizyjnych) w sprawie „zwiększenia limitu kosztów filmu pt. *Przygoda Stasia*” [WFO – arch.: 540]. Dwustronny maszynopis nie jest podpisany, znaczą go też dwa „iksy” (anulowanie całości?); na jednym z marginesów dostrzec można (zanotowane długopisem) słowo: „dobre”. Niezależnie od tego, jakie były losy pisma, pozostaje ono ciekawym śladem co najmniej chęci poinformowania zleceniodawcy o zwiększonych, względem wstępnego kosztorysu, potrzebach finansowych zleceniobiorcy. Przytoczmy tylko ostatni akapit:

[...] do przekroczenia ustalonego limitu kosztów przyczyniły się trzy zasadnicze okoliczności:

1. niesprzyjające warunki atmosferyczne,
2. brak należytego sprzętu z uwagi na newralgiczny okres produkcji Wytwórni,
3. brak dostatecznych doświadczeń z zakresu właściwego przygotowania produkcji – jako że film *Przygoda Stasia* był pierwszym tematem dla nas o rozmiarach filmu fabularnego. [WFO – arch.: 540]

Nie rozstrzygając na tym etapie badań kwestii telewizyjnej premiery filmu, zwróćmy uwagę, że trzeci z przytoczonych powyżej argumentów można na pewnej płaszczyźnie zestawzić z decyzją o przeniesieniu na ekran właśnie *Przygody Stasia*. Mowa o swego rodzaju nieoczywistości zamierzeń – na tle i artystycznym (*vide* obrzeża Prusowego kanonu), i realizatorskim (istotnie, przed 1970 rokiem wszystkie wyprodukowane przez WFO filmy fabularne były krótkometrażowe). Niedługo przed okresem zdjęciowym (który rozpoczął się 25 czerwca 1970 roku, zakończył zaś 25 lipca tego samego roku¹²) uzupełniono w wytwórni formularz *Plan generalny filmu* pt. „*Przygody Stasia*”, a rubryki „stopień trud-

12 *Przygodę Stasia* realizowano na terenie gminy Poświętne; jej mieszkańcy wracają pamięcią do tego czasu na kartach książki Macieja Kronenberga: *Filmowe Poświętne we wspomnieniach mieszkańców* [Kronenberg 2022: 79–84].

ności – reżyseria”, „stopień trudności – zdjęcia” oraz „stopień trudności – montaż” każdorazowo opatrzone wpisem: „b[ardzo] trudny” [WFO – arch.: 130]. Andrzej Konic – nie ma co do tego żadnych wątpliwości – film jednak ukończył (przygotowano też tzw. kopie pokazowe¹³). Przesądzająca w tym względzie jest przede wszystkim jego obecność – już w XXI wieku – na antenie Telewizji Polskiej. Pierwszy zarejestrowany przez Dział Dokumentacji Aktowej TVP pokaz dzieła odbył się 1 czerwca 2006 roku (TVP 1, godz. 15.10)¹⁴. Dziś pojawia się ono niekiedy w ramówce TVP Kultura, kanału uruchomionego w 2005 roku. Do przełomu XX i XXI wieku filmowa *Przygoda Stasia* pozostawała jednak tytułem w zasadzie nieznanym. Czy był świadom jego istnienia prof. Edward Pieścikowski, wybitny znawca twórczości Prusa, zainteresowany również ekranowymi losami badanej prozy¹⁵? Nie sposób tego przesądzić (nieobecność wątku w tekstach naukowca to argument cząstkowy), lecz bardzo sugestywne jest, jak się zdaje, samo wyrażenie wątpliwości.

2.

Pytanie, które chciałbym uczynić punktem wyjścia rozważań części drugiej artykułu, brzmi: czy ekranowa *Przygoda Stasia* dowodzi, że Konic zastosował wobec (przypomnijmy – mało znanej) prozy Prusa oryginalny, autorski klucz adaptacyjny? Odpowiedź twierdząca byłaby przynajmniej hipotetycznym wyjaśnieniem zaangażowania filmowca w to przedsięwzięcie, w którym pozostałe role reżyserskie przypadły Fiwkowi i Jędryce. Dwaj ostatni – oprócz tego, że mieli zmierzyć się z tekstami kanonicznymi (w tym sensie: łatwymi do wyobrażenia, choćby jako pomoce szkolne) – posiadali dodatkowe atuty w kontekście, nazwijmy go, historyczno-filmowym. Fiwek w latach 60. wielokrotnie

13 Poświadczą to wzmiankowany już w tekście dokument *Kontrola ruchu materiałów archiwalnych* [WFO – arch.: b.p.].

14 Informacja pochodzi z korespondencji autora z p. Marią Ogorzałek, archiwistką Działu Dokumentacji Aktowej TVP (luty 2023).

15 W tym kontekście warto wymienić chociażby *Filmowe kłopoty z Prusem*, rozdział z książki Bolesław Prus – „humorysta w wielkim stylu”. *Studia i szkice* [zob. Pieścikowski 2012].

współpracował z WFO, był zatem dla wytwórnianych decydentów reżyserem niejako „sprawdzonym”¹⁶. Z kolei Jędryka miał już w swym dorobku udane spotkanie z twórczością Prusa – mowa o trwającej niecałe 30 minut (i przeznaczonej na telewizyjny ekran) adaptacji *Katarynki* (1967, premiera: 1968), z godnym zapamiętania Tadeuszem Fijewskim w roli pana Tomasza.

Na tym tle Andrzej Konic jako reżyser i scenarzysta wydaje się postacią nieoczywistą – przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, całość twórczych poczynąń Konica (także tych przed *Przygodą Stasia*) potwierdza, że jego specjalnością były wprawdzie formy telewizyjne, jednak przede wszystkim te serialowe, z gatunkowego punktu widzenia zaś wojenno-sensacyjne (najważniejsze przykłady: *Stawka większa niż życie*, wybr. odc. 1967–1968; *Czarne chmury*, 1973; *Pogranicze w ogniu*, 1988–1991, prem. 1992). Po drugie, wyjątkiem od reguły okazywały się sytuacje, gdy Konic był scenarzystą realizowanych przez siebie dzieł – *Przygoda Stasia* to pierwsza z tych nielicznych prób. Obie ze wskazanych okoliczności – zarówno predylekcja do form o rozbudowanej strukturze, silnie nasyconych konwencją filmowej sensacji, jak i rzadka praktyka scenariopisarska – w niemalym stopniu dotyczą treści pytania rozpoczynającego tę część artykułu. W tym kontekście staje się bowiem jasne, że *Przygoda Stasia*, już choćby pod względem metrażu (42 min) i autorstwa scenariusza, była dla Konica zadaniem szczególnego typu. Więcej: musiało się ono takim jawić także z racji przewidywanej skali odbiorczego oddźwięku. Co stanowiło – potencjalnie paraliżujący – punkt odniesienia?

Kiedy Konic pracował w 1970 roku nad *Przygodą Stasia*, *Stawka większa niż życie* wciąż biła rekordy popularności. Świadczą o tym teksty przedstawiające wyniki badań widowni telewizyjnej, opublikowane w kolejnych numerach „Biuletynu Radiowo-Telewizyjnego” (1970) – najpierw wyimek z numeru 8 dotyczący oglądalności „filmów seryjnych”: „Pierwszą, bezkonkurencyjną pozycję zajmuje *Stawka większa niż życie*. Oglądało ją systematycznie

16 W latach 60. Wojciech Fiwek reżyserował w ramach WFO zarówno krótkometrażowe dokumenty (głównie o wymowie edukacyjnej, np. *Dobrej nocy*, 1961; *Gdzieś w Polsce...*, 1962), jak i fabuły (np. *Łuk i cztery strzały*, 1967; *To moja wina*, 1969).

10 widzów” [Kania 1970: 10]; a oto tytuł artykułu z numeru 9, będący jednocześnie tytułem przeprowadzonych badań: „*Stawka większa niż życie*” i *kapitan Kloss jako wzór bohatera dla współczesnej młodzieży* [Rudzińska 1970: 5]. Powtórzmy zatem pytanie (ale już ze świadomością zrekonstruowanych wyżej okoliczności): czy z wielu powodów nieoczywista dla twórczej drogi Konica *Przygoda Stasia* pozwala ze względu na swoje ukształtowanie wysnuć tezę, iż reżyser spotkał się z prozą Prusa w pełni intencjonalnie, „przykładając” do niej autorski koncept adaptacyjny?

Niestety, myśl taka jest nie do obrony. Znacznie wyraźniej rysuje się przypuszczenie, że była to praca zlecona, będąca efektem ówczesnej pozycji Konica (m.in. jako realizatora produkcji telewizyjnych), nie zaś jego pomysłu na spotkanie z XIX-wiecznym tekstem. Pieścikowski, nawiązując właśnie do obecności Prusa na ekranie, pisał:

Wytworzył się stereotyp historyka literatury, który – stojąc na straży literackich arcydzieł – każdą adaptację (inscenizację czy ekranizację) uznaje za ich zubożenie i okaleczenie. Tropi więc odstępstwa – pominięcia i dodatki, by gromko protestować przeciwko szarganiu literackich świętości. Nie chciałbym powiększać grona takich tradycjonalistów, jestem bowiem przekonany, że sztukę filmową stać na arcydzieła równe literackim, że nawet literacki pierwowzór ekranizacja może dowartościować. [Pieścikowski 2012: 229]

By udowodnić, iż filmowa *Przygoda Stasia* nie mogłaby stanowić *exemplum* przytoczonej myśli, skoncentruję się na dwóch wymiarach literackiego źródła i praktyki adaptacyjnej Konica. Dotyczą one płaszczyzny fabularnej oraz wizerunku świata przedstawionego (wraz z jego bohaterami¹⁷).

17 Wymieńmy odtwórców głównych ról w *Przygodzie Stasia*: Anna Seniuk (Małgosia), Marek Perepeczko (Józef), Ludwik Benoit (organista), Andrzej Głóskowski (sędzia). Na temat półtorarocznego ekranowego Stasia można odnaleźć takie informacje: „[...] po skręceniu z nim pewnej partii zdjęć – pisał w sprawozdaniu kierownik produkcji – okazało się, że dalsza realizacja [...] sekwencji jest niemożliwa. Zdecydowano się na wyszukanie następnego dziecka oraz powtórze-

Opowiadanie Prusa *de facto* rozpada się na dwie części. W pierwszej autor szkicuje okoliczności – zakończonego ślubem – poznania się kowala, Józefa Szaraka, i Małgosi Stawińskiej, córki młynarza. Małżonkom rodzi się syn, Staś. Ojciec, myśląc o edukacji chłopca, planuje w odpowiednim momencie przekazać go w ręce nie miejscowego nauczyciela, zajętego „pisanie denuncjacji i próbowaniem dobroci wódek” [Prus 1950: 20], lecz szanowanego powszechnie organisty, „który golił się jak ksiądz, nosił długie czarne surduty, mówił przez gardło i wtrącał do rozmowy łacińskie wyrazy z ministrantury” [Prus 1950: 20]. Między kowalem i organistą wybucha jednak karczemna awantura – na tle domniemanych różnic w pochodzeniu ich zawodów. Kiedy, m.in. w związku z tą sprawą, wściekła na organistę Małgosia wyrusza z synkiem do swego ojca, opowiadanie wkracza w drugą fazę – tytułowej „przygody”. Oto bowiem, wędrując w spiekoście i chcąc sobie ulżyć, kowalowa „zaczepiła dyszelek wózka o oś biedki” [Prus 1950: 36] powożonej przez wracającego do domu pana Łoskiego. Ów niczego nieświadom sędzia gminny, reprezentant wyższych sfer, przyspiesza jazdę, znika z pola widzenia Szarakowej, by wywołać we dworze – u swych gości, ale przede wszystkim u żony i gospodyni – olbrzymie poruszenie. Równie silne emocje towarzyszą zrozpaczonej matce Stasia, która z pomocą spotkanego przypadkiem organisty rozpoczyna poszukiwania syna. Te szybko kończą się powodzeniem – podobnie jak sam konflikt małżeństwa Szaraków z organistą. „Przygoda” ma swój finał.

Nietrudno spostrzec, iż fabuła opowiadania jest dość prosta i zwięzła. Co więcej, w momencie, który dramaturgicznie obiecuje najwięcej (*vide* zniknięcie Stasia), Prus – słowami narratora – całkowicie niweluje napięcie. Ma rację Jerzy Putrament, że „autor mógłby z łatwością dłużej utrzymać czytelnika w niepewności co do losów dziecka” [Putrament 1936: 98–99]. Prus tego jednak nie czyni, ponieważ – można podejrzewać – całe opowiadanie

nie zdjąć. W rezultacie nie przyniosło to również pozytywnych wyników. Drugie dziecko okazało się tak samo płaczliwe jak i pierwsze. Stąd wniosek na przyszłość, że należy wybierać do filmu dzieci sprawdzone na przestrzeni dłuższego czasu, łącznie z oswojeniem z aktorami. Nie można w tym układzie liczyć na przypadek” [WFO – arch.: 506].

(a w jego ramach także „przygoda”) służy mu w pierwszym rzędzie do obrazowania rzeczywistości i bytujących w niej ludzi. O tym jednak więcej za moment; teraz należy zaznaczyć, iż Konic z tego „wygaszenia” dramaturgii całkowicie rezygnuje. Jakże to uderzające w zachowanym scenariuszu (osobliwym już z tego względu, że najczęściej przypomina on językową kopię wybranych partii opowiadania)! Porównajmy dwa stosowne akapity. Czytamy u Prusa: „Szarakowa wykonała rozkaz organisty, nie śmiejąc mu w oczy spojrzeć. Wszakże to dla dokuczenia mu wybrała się dziś w podróż!... Ale Bóg, dbały o sługi swoje, pomieszał plany zemsty i sprawił, że właśnie organista wydobędzie ją z niewoli” [Prus 1950: 39–40]; w scenariuszu: „Tak się certowali wzajemnie, aż Szarakowa uległa rozkazowi organisty, nie śmiejąc mu w oczy spojrzeć. Wszakże to dla dokuczenia mu wybrała się dziś w podróż...” [WFO – arch.: 404]. Widoczne „przykrojenie” tekstu Prusa ma swe konsekwencje – widz nieznający tekstu źródłowego nie może mieć pewności co do szczęśliwego zakończenia historii. Tak rozumiane napięcie, jako się rzekło, było dla pisarza nieistotne. Zatem czemu służyć miała skomponowana w ten sposób „przygoda”?



Il. 1 Franciszek Kostrzewski, *Do noweli Bolesława Prusa „Przygoda Stasia”*, szkic, b.r.

Źródło: Jeske-Choiński 1900: 751.

Teresa Tyszkiewicz, odnosząc się do krótkich utworów Prusa, wskazuje, iż

jak owad w kropli bursztynu zastygł [w nich – P.P.] kawałek ludzkiego życia. [...] to galeria miniatur psychologicznych, iście reporterskich wycinków codzienności, kunszt operowania światłem i cieniem, dowcipem i liryzmem. [Tyszkiewicz 1971: 38]

To doskonała charakterystyka (wspomnianej zresztą w sąsiedztwie cytatu) *Przygody Stasia* – z jej bardziej „zastygłym” niż ukształtowanym teleologicznie trwaniem świata, z jej pogłębianym psychologicznie rysunkiem postaci i wielowymiarowym obrazem rzeczywistości, wreszcie – z jej często zmienną tonacją narracji (nie brak fragmentów, w których nuta poetycka sąsiaduje z głosem komiczno-ironicznym). „Doskonała *Przygoda Stasia*” – wyrokuje Zygmunt Szweykowski [1972: 72], podkreślając, że opowiadanie to było ważnym punktem na drodze do literackiej oryginalności Prusa. Poza tym to wówczas (lata 1878–1879) – zdaniem badacza – nabierają kształtu dwie istotne ścieżki tej twórczości: jedna ciąży ku humorowi i satyrze, za to w ramach drugiej „chodzi o wydobywanie z życia codziennego tych elementów, które tylko pod pozorami zwykłymi kryją w sobie niezwykłość, niezwykłość moralną, psychologiczną czy choćby tylko sytuacyjną” [Szweykowski 1972: 72]. Odnoszącym się do cytatu przykładem jest m.in. *Przygoda Stasia* – ta literacka jednak, ponieważ dzieło Konica, na tle przywołanych rozpoznań, wydaje się w procesie adaptacji przyimoty utworu Prusa nie tyle tracić, co – dotkliwie zubażać. Dowodem: właśnie „przygoda”.

Zauważmy, że zanim Prus dociera do tego wątku (w drugiej połowie utworu), interesuje go przede wszystkim rys psychologiczno-obyczajowy świata. Czytelnik w żaden sposób nie jest przygotowywany na niefortunne zdarzenie z dziecięcym wózkiem. Zamiast tego zagłębia się w świat wewnętrznych emocji Małgosi, jej relacji z ojcem, potem także z mężem i Stasiem. Wtajemniczony zostaje nawet w to, co śni się Kurcie, psu Szaraków. Troska o synowską edukację, jak wiadomo, prowadzi do konfliktu dotyczącego

środowiskowej pozycji kowala i organisty; poszukiwania dziecka stają się z kolei okazją, by wprowadzić na arenę zdarzeń jeszcze inne postaci: gości i mieszkańców dworu, ale też osoby spotkane w miasteczku: burmistrza z małżonką, rejenta oraz grupę Żydów. Nikt nie znalazł się w świecie opowiadania przypadkowo – łączą tych ludzi różne relacje, zależności, a dzieli mniejszy lub większy dystans społeczny. Warto za Janiną Kulczycką-Saloni podkreślić, że wątki te (w nienarzucający się sposób) dają o sobie znać już w kontekście małżeństwa bohaterów:

Staś jest synem kowala, Józefa Szaraka, którego nazwisko świadczy o jego chłopskim pochodzeniu. Ale był równocześnie synem „Stawińszczanki”, córki Stawińskiego, szlachcica z pochodzenia, ale parającego się obecnie bynajmniej nie szlacheckim zajęciem – młynarstwem. Mimo że współczesność jest dla bohaterów opowiadania jednaka i powinna by tworzyć podstawy pełnego porozumienia, to przeszłość jest inna i ona jeszcze ciąży na stosunkach ludzkich. [Kulczycka-Saloni 1969: 18]

Józef opanowuje wściekłość, bo organista to jednak ważna persona. Burmistrzostwo patrzy na cierpienie Małgosi z trudną do ukrycia nieżyczliwością; rejent – przypochlebia się burmistrzowej. Z kolei Żydzi – uprzejmi wobec kobiety (zapowiadają się z wizytą u kowala), kpią z organisty. Można rekonstruować dalej, lecz już teraz zdaje się jasne, że „przygoda” jest dla Prusa poręcznym składnikiem fabuły w dwójnasób. Po pierwsze, pozwala mu poszerzyć grono bohaterów (i „rozpiąć” ich w miejscowej hierarchii). Po drugie, stanowi dla pisarza **pretekst** do usytuowania głównych postaci ponad sporem, ponad różnicami. Taki jest przecież podstawowy sens spotkania Małgosi z organistą. Podobna myśl – porozumienie w obliczu niedoli – przenika też finał noweli, która kończy się dostarczeniem prezentu od sędziny: to cielak dla Stasia. Dystans jest zachowany, ale i w tej płaszczyźnie (mówi, jak się zdaje, Prus) istnieje możliwość spotkania. Film Konica w zasadzie podąża tropem tej refleksji, zachowuje ją. Jednocześnie jawi się ona jako znacznie mniej przekonująca – przynajmniej z dwóch powodów.

Pierwszy dotyczy wzmiankowanych już spraw fabularno-dramaturgicznych. Uściślijmy: nasycając „przygodę” pierwiastkiem napięcia, reżyser bardzo osłabił jej pretekstowy wymiar. Co więcej, idzie to w parze ze zmianami w ramach sceny w miasteczku: znika postać rejenta, a Żydzi ani przymilnie nie wspominają o kowalu, ani nie dworują sobie z organisty. Innymi słowy, mocno upraszcza się Prusowa sieć społecznych korelacji. I wreszcie finał: brak w filmie sceny z cielakiem („upominam się o to cielę” [WFO – arch.: 448] – prosiła, bez skutku, w swej recenzji scenopisu Maria Knothe). Przyklasnęłaby pewnie temu pomysłowi Janina Kulczycka-Saloni, przywołująca epizod z cielakiem w kontekście rzadkiej u Prusa sytuacji: „zakończenia żadnego, nijakiego, polegającego na urwaniu narracji i w jakimś przypadkowym momencie” [Kulczycka-Saloni 1969: 62]. U Konica odczuwa się tę absencję jednak jako dotkliwą, ponieważ to kolejny przejaw uszczuplenia kluczowych sensów krótkiej prozy (bez zastąpienia ich – innymi sensami).

Powód drugi dotyczy bohaterów. „Ludzie Prusa tacy jak stary Jakub, jak młynarz Stawiński, kowal Szarak, jak Niemiec Gotlieb Adler, są to przewyborne typy, obserwowane świetnie i z Dickensowską plastyką” [cyt. za: Pieścikowski, wyb. i oprac. 1988: 43] – to Henryk Sienkiewicz. „[...] Wszystko to chwycone z natury, żywe, barwne, ciągnące oczy za sobą” [Konopnicka 1881: 237] – już tylko o postaciach z *Przygody Stasia* pisała Maria Konopnicka, nazywając opowiadanie „w połowie poematem, w połowie rodzajowym obrazkiem” [Konopnicka 1881: 237], co również stanowi trafny opis stylu portretowania choćby Małgorzaty¹⁸. Z literacką wyobraźnią, pełną dobrodusznego humoru, naszkicował Prus także malutkiego, zadziwionego światem Stasia („Widok osób chodzących na dwóch nogach budził w nim takie uczucia, jakich doświadczać by musiał człowiek rozsądny dostawszy się między gromadkę skoczków na linie” [Prus 1950: 19]). A wszystko po to,

18 Zdaniem Piotra Chmielowskiego szkic kobiecej bohaterki poszedł wręcz za daleko: „Marzenia i rozmyślenia Małgosi-dziewczyny prześcigają, jak mi się zdaje, sferę myślenia warstwy, do której należy i w której ona nie stanowi wyjątku” [Chmielowski 1892: 337].

jak sędzę, by uwiarygodnić ukazane w noweli procesy odbywające się wewnątrz społecznej wspólnoty – by refleksje na temat jej pęknięć i ich możliwych scaleń nie były ani tendencyjne, ani utopijne.

Bohaterowie w filmie nie mogą służyć podobnemu celowi, bo brak im tego charakterologicznego skomplikowania. Najdotkliwiej odczuwa się to w odniesieniu do Małgosi i Stasia. Ta pierwsza ma na ekranie właściwie jedną twarz: to rezolutna, troskliwa względem swej rodziny, choć nieco apodyktyczna gospodyni. Prób naszkicowania postaci skłonnej także do zadumy, a przed poznaniem kowala zwyczajnie samotnej, szukającej bliskości, Konic nie podejmuje. Wobec Stasia z kolei reżyser nie czyni żadnych starań – związanych z użyciem filmowych środków wyrazu – które miałyby nadać tej postaci jakąkolwiek osobowość. Na tym tle niczym wyjątek potwierdzający regułę (każący myśleć o utraconym potencjale) jawi się choćby ujęcie (jedyne takie w filmie) mające oddać punkt widzenia dziecka¹⁹. W skrócie (zdanie to dotyczy również organisty i sędziego): konstrukcja filmowych postaci pozwala na skonfrontowanie ich z sytuacją zaginięcia Stasia, lecz – na niewiele więcej.

Trudno jest w tej chwili mówić już o wartościach ideowych filmu – nie czas na to. Jedno jest pewne, że do wykonania tego zadania podeszli wszyscy jako do pozycji pionierskiej, którą należy pomyślnie zrealizować [WFO – arch.: 507]

– notował w sierpniu 1970 roku, w sprawozdaniu z okresu zdjęciowego, Władysław Rudnicki (kierownik produkcji). Podejmując tę myśl ponad pół wieku później, wypada stwierdzić, że twórczość Prusa przerosła możliwości reżyserskie Konica. Co u pisarza było pretekstem, u reżysera stało się sednem. O ile Prus „jak gdyby [...] mówił nam: świat jest czemś zupełnie innym, niż się przedstawia; ulegamy łudzącym jego pozorom, a powinniśmy przy pomocy zdrowego rozsądku pojąć, że A jest nie-A, a nie-A jest A” [Świętochowski 1890: 416], o tyle Konic kreuje świat bez podszewki, bez cieniowania ludzkiej natury. Dziecięcy wózek Stasia – przyznaje

19 Chodzi o scenę wędrówki Małgosi z synkiem i moment, gdy kamera umiejscowiona została wewnątrz wózka.

narrator – ma tę wadę, że „każde koło zdaje się toczyć w innym kierunku” [Prus 1950: 5]. W filmie, na pewno wartym „odkrycia” i zapamiętania, wszystko toczy się wartko i poprawnie. Ale to ledwie połowiczny sukces, jeśli punktem odniesienia jest tak znakomita proza, jak *Przygoda Stasia* Bolesława Prusa.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

WFO – arch. – Archiwum Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, [Teczki z dokumentami dotyczącymi produkcji filmu *Przygoda Stasia*], sygn. 1970/24, 1970/34, 1970/49.

Literatura

Chmielowski Piotr (1892), *Bolesław Prus i jego „Drobiazgi”*, „Ateneum”, t. 4, z. 2.

Czachorowska Magdalena, Guzek Mariusz (2016), *Wojna i wojskowość w twórczości oraz adaptacjach powieści Bolesława Prusa*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz.

Fuksiewicz Jacek (1975), *Film i telewizja w Polsce*, Interpress, Warszawa.

Gajda Kazimierz (1996), „Cienie” Bolesława Prusa w świetle paraboli, w: *List. Nowela. Opowiadanie. Analizy i interpretacje*, red. Tadeusz Budrewicz, Halina Bursztyńska, Wydawnictwo Naukowe wsp., Kraków.

Jeske-Choiński Teodor (1900), *Bolesław Prus*, „Wędrowiec”, nr 38.

Jędrych Karolina (2014), *Lektury w programach dla szkoły podstawowej z lat 1949–1989*, w: *Literatura dla dzieci młodzieży*, t. 4, red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Katarzyna Tałuć, Wydawnictwo UŚ, Katowice.

Jędryka Stanisław (2012), *Miłości mojego życia*, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Kania Albin (1970), *Film fabularny w telewizji w opinii odbiorców*, „Biuletyn Radiowo-Telewizyjny”, nr 8.

Kofta Mieczysław (1971), *Notatnik telewizja*, „RTV. Radio i telewizja”, nr 38.

Kołaczkowski Tadeusz (1971), *Program 2 TV – wydarzenie roku*, w: *Z anteny PR i ekranu TV*, red. Jerzy Łañcut, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa.

Konopnicka Maria (1881), „Pisma” Bolesława Prusa, tom pierwszy, „Kłosy”, nr 850.

- Kronenberg Maciej (2022), *Filmowe Poświętne we wspomnieniach mieszkańców*, Centrum Inicjatyw na rzecz Rozwoju REGIO, Łódź.
- Kulczycka-Saloni Janina (1969), *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Czytelnik, Warszawa.
- Kulka Bronisława (1998), *Szkolna recepcja twórczości Bolesława Prusa w latach (1918–1997): rekonesans badawczy*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i teoria literatury”, z. 7.
- Mach Jolanta (1980), *Jeszcze przeciw godzilli*, „Odgłosy”, nr 14.
- Pieśnikowski Edward, wyb. i oprac. (1988), *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, PWN, Warszawa.
- Pieśnikowski Edward (2012), *Bolesław Prus – „humorysta w wielkim stylu”. Studia i szkice*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Pijanowski Lech (1973), *Małe abecadło filmu i telewizji*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Prus Bolesław (1879), *Przygoda Stasia*, „Kłosy”, nr 753.
- Prus Bolesław (1890), *Pierwsze opowiadania*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Prus Bolesław (1950), *Pierwsze opowiadania*, red. Zygmunt Szweykowski, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Prus Bolesław (2009), *Opowiadania i nowele. Wybór*, oprac. Tadeusz Żabski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Putrament Jerzy (1936), *Struktura nowel Prusa*, Skład Główny. Dom Książki Polskiej, Warszawa.
- Rudzińska Anna (1970), „*Stawka większa niż życie*” i *kapitan Kloss jako wzór bohatera dla współczesnej młodzieży*, „Biuletyn Radiowo-Telewizyjny”, nr 9.
- Szweykowski Zygmunt (1972), *Twórczość Bolesława Prusa*, wyd. 2, PIW, Warszawa.
- Szylak Mariusz (2013), *Wojtek Fiwek. Kadry z życia i twórczości*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź.
- Świętochowski Aleksander (1890), *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda”, nr 35.
- Tokarzówna Krystyna, Fita Stanisław (1969), *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, red. Zygmunt Szweykowski, PIW, Warszawa.
- Tyszkiewicz Teresa (1971), *Bolesław Prus*, PZWS, Warszawa.
- (zot) [właśc. Zofia Turowska] (1970), *Już dla II programu TV Andrzej Konic realizuje „Przygody Stasia”*, „Magazyn Filmowy”, nr 33.

Filmografia

Fiwek Wojciech, reż. (2012), *Antek*, DVD, Telewizja Polska.

Jędryka Stanisław, reż. (2008), *Kamizelka*, DVD, Telewizja Polska.

Konic Andrzej, reż. (1970), *Przygoda Stasia*, WFO, Łódź.

Ikonomia

Kostrzewski Franciszek (b.r.), *Do noweli Bolesława Prusa „Przygoda Stasia” [szkic]*, w: Teodor Jeske-Choiński, *Bolesław Prus*, „Wędrowiec” 1900, nr 38, <https://tinyurl.com/3edyk52> [dostęp: 12.12.2022].

Piotr Pławuszewski

Tension at the Expense of Pretext. On the Film Adaptation of

Przygoda Stasia by Bolesław Prus

Przygoda Stasia (Stas' Adventure) – a short story by Bolesław Prus (first printed in the magazine „Kłosy” in 1879) – became the subject of a film adaptation released in 1970 under the same title, directed by Andrzej Konic. This television movie deserves research attention for at least two reasons. Firstly, it is a work that, in the context of the history of Polish cinema, has been doomed to almost complete oblivion. It is worth asking about the reasons for this and attempting to reconstruct the historical and filmmaking circumstances of the film's creation. Secondly, adaptation processes should be analyzed and interpreted (here: in relation primarily to the plot issues and the construction of the presented world).

Keywords: Bolesław Prus; Andrzej Konic; film adaptation; short story; plot; presented world; Wytwórnia Filmów Oświatowych (Educational Film Studio); Polish Television.

Piotr Pławuszewski – dr nauk humanistycznych; jego zainteresowania badawcze koncentrują się przede wszystkim wokół historii oraz analizy kina dokumentalnego (polskiego oraz zagranicznego), autor książki *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego* (2017), współredaktor monograficznego numeru pisma „Images” (2018, vol. 24): *Kieślowski Revisited (and Re-watched)*; prace o kinie dokumentalnym publikował w tomach zbiorowych, np.: *(Nie)zapomniani dokumentaliści* (2020), *Jerzy Płażewski* (2021), oraz m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Przestrzeniach Teorii”, „Kinie”. Adres e-mail: plawusz@amu.edu.pl.