

„Kwartalnik Filmowy” nr 132 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4597>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Monika Talarczyk

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna
i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi
<https://orcid.org/0000-0003-2742-0657>

Podążając za Toeplitzem. Procesy sieciotwórcze poprzedzające otwarcie Australijskiej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej

Keywords:

film school;
film archives;
FIAF;
CILECT;
film history;
Australian cinema

Abstract

Following Jerzy Toeplitz: Network-Forming Processes Preceding the Opening of the Australian Film and Television School

This article discusses an unexplored chapter in Jerzy Toeplitz's professional biography. The actor-network theory methodology is used to reconstruct the network of connections that linked him to Australian cinema before the opening of the Australian Film and Television School in Sydney in 1973. In fact, his work for the local film culture began several years earlier, when, as president of FIAF, he became an obligatory point of contact for developing national film cultures. A strategic shift took place in 1955, when Catherine Duncan, an Australian, became executive secretary of FIAF. The network was activated in 1958 with the conditional admission of the Film Department of the National Library of Australia to the federation and the publication of Duncan's essay in *Kwartalnik Filmowy*. From the early 1960s, an informal coalition was active in Australia, resulting in the 1963 Vincent Report, followed in 1968 by a UNESCO seminar and the Willis Report. As a result of the events of March 1968, Toeplitz was ready to commit to the initiative to establish AFTS.

Słowa kluczowe:

szkoła filmowa;
archiwum;
FIAF;
CILECT;
historia filmu;
kino australijskie

Abstrakt

Artykuł poświęcono niezbadanemu rozdziałowi biografii zawodowej Jerzego Toeplitza. Wykorzystano metodologię teorii aktora-sieci, by zrekonstruować sieć powiązań, jakie łączyły badacza z kinematografią Australii przed otwarciem w 1973 r. Australijskiej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej w Sydney. W istocie jego działalność na rzecz tamtejszej kultury filmowej zaczęła się kilkanaście lat wcześniej, kiedy jako przewodniczący FIAF stał się obligatoryjnym punktem przejścia dla rozwijających się narodowych kinematografii. Do strategicznej translacji doszło w 1955 r., kiedy sekretarzem wykonawczym FIAF została Australijka, Catherine Duncan. Sieć została aktywowana w 1958 r. wraz z warunkowym przyjęciem Działu Filmowego Narodowej Biblioteki Australii do federacji oraz publikacją monograficznego tekstu Duncan w „Kwartalniku Filmowym”. Od początku lat 60. w Australii działała nieformalna koalicja, czego efektem był *Raport Vincenta* z 1963 r., a następnie w 1968 r. seminarium UNESCO i *Raport Willisa*. Toeplitz w wyniku wydarzeń Marca 1968 r. był gotów zaangażować się w inicjatywę utworzenia AFTS.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.08.25; recenzowano: 2025.10.06; przyjęto: 2025.10.29; opublikowano: 2025.12.16

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

W 1995 r. na łamach „Kwartalnika Filmowego”, w bloku tekstów przygotowanych na pożegnanie Jerzego Toeplitza, ukazało się wspomnienie Profesora odsłaniające kulisy jego zaangażowania w tworzenie Australijskiej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej w Sydney¹. Ta pierwszoosobowa narracja, o walorach literackich ustnej, barwnej opowieści, a zarazem bogata w fakty z historii AFTRS², nie została jeszcze wykorzystana jako źródło do badań historii szkół filmowych ani światowego kina. Również na mapie całej jego niezwykle bogatej biografii zawodowej ta, jak to ujął, „australijska przygoda” stanowi najdalej wysunięty (również poza granice zainteresowania filmoznawców) i wciąż niezbadany rozdział. Co prawda, o działalności Toeplitza w Australii wspominają zarówno historycy tamtej kinematografii³, jak i badacze historii archiwów⁴ i szkół filmowych⁵, ale rzecz domaga się głębszego opracowania z uwzględnieniem zachowanych, a niewykorzystanych do tej pory materiałów źródłowych i opracowań. Celem artykułu jest rewizja autobiograficznej opowieści Toeplitza pozwalająca prześledzić proces budowania sieci kontaktów poprzedzających objęcie przez niego w 1973 r. funkcji dyrektora-założyciela Australijskiej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej w Sydney.

Biorąc pod uwagę międzynarodowe relacje bohatera artykułu, zainicjowane jeszcze przed II wojną światową w Londynie i obejmujące swym zasięgiem coraz szersze, globalne kręgi filmowe i filmoznawcze, w analizie tego zagadnienia może okazać się użyteczna metoda wywiedziona z teorii aktora-sieci ANT. Praca Toeplitza jako organizatora kultury filmowej miała charakter długofalowy, obejmowała co najmniej trzy okresy kina: przedwojenne kino zaangażowane, powojenną odbudowę narodowych przemysłów filmowych, a także ich umiędzynarodowienie w okresie zimnej wojny. Dzięki jego zdolnościom dyplomatycznym i profesjonalnym umiejętnościom sieci szkół filmowych i archiwów przebiły się przez żelazną kurtynę i sięgały odległych kontynentów. Jest oczywiste, że takie efekty wymagały wsparcia i współpracy innych działaczy i instytucji, a sam Toeplitz wzmacniał przedsięwzięcia innych społecznych aktorów kultury filmowej. Podejście teoretyczne ANT zapobiega ograniczaniu horyzontu poznawczego do dokonań jednej postaci czy instytucji i granic kina narodowego. Ponadto wydaje się bliższe sposobowi, w jaki kształtowała się rzeczywistość społeczna opisywanego zagadnienia, to jest rosnącej od połowy XX w. roli networkingu szkół i archiwów filmowych w tworzeniu światowego kina. Wszystko to skłania do rozpatrywania go w kategoriach właściwej ANT ontologii relacyjnej i dynamicznej, a wybór jednego wiodącego aktora społecznego – w tym przypadku Jerzego Toeplitza – wynika z uznania jego przydatności dla badań międzynarodowych transferów wiedzy o filmie.

Zgodnie z koncepcją Bruno Latoura rzeczywistość społeczna jest nieustannie konstruowana przez złożone relacje między różnorodnymi aktorami. Jak definiowana jest sieć, a jak aktor? Pojęcia te są ściśle powiązane, nie poddają się tradycyjnemu podziałowi na esencjonalny rdzeń i kontekst. W myśl ANT: *Aktor nie musi być kimś, aktor to tylko coś lub ktoś, co/kto działa (...). Ponadto aktor nie miał poruszać się po sieci. Sieć to zestaw relacji pomiędzy aktorami, ale zestaw dynamiczny. Niektóre relacje utrwalają się, inne nie. Wystarczająco silnie utrwalone relacje, jak mówi się w ANT – zamknięte w czarnej skrzynce, stworzą nowego aktora. Toteż aktor także jest siecią*⁶. Kluczowe jest przy tym założenie, że sprawczość nie należy wyłącz-

nie do ludzi – zarówno ludzie, jak i nie-ludzie (obiekty, technologie, instytucje) mogą być aktorami w sieci społecznych relacji. W przypadku badań nad kulturą filmową, obejmującą poza aktorami ludzkimi również instytucje: archiwa i szkoły; obiekty: wille, kamienice i lofty; rzeczy: kopie filmowe, fotografie, dokumenty oficjalne i osobiste; technologie – takie jak film i telewizja, perspektywa ANT pozwala uwzględnić całą heterogeniczność sieci i złożoność jej dynamiki. Ze słownika terminologii ANT w użyciu będą pojęcia translacji i inskrypcji, kiedy to aktor przekłada swój program na działania (translacja) i utrwała je w jakiejś postaci (inskrpcja). Za Latourem: *Translacją będę nazywał interpretację ofiarowaną przez budujących fakty, dotyczącą ich interesów i interesów ludzi przyłączanych*⁷. Aktor negocjuje z potencjalnymi sprzymierzeńcami, posługując się zastanymi inskrypcjami i zamykając je w „czarne skrzynki”, ukrywające złożoność relacji i wszelkie związane z tym kontrowersje. W budowaniu sieciowych relacji pomocne są tak zwane niezmiennie mobilne, które zachowują swoją formę i treść, przemieszczając się między różnymi kontekstami⁸. Niezmiennie mobilne to mapy, fotografie, raporty, które mogą być transportowane bez utraty swojej integralności. Znacznie większą, wręcz kluczową dla sieci moc oddziaływania mają aktorzy: osoby, instytucje lub wydarzenia stające się obligatoryjnymi punktami przejścia (*Obligatory Passage Points* – OPP). To kluczowe pojęcie wprowadził Michel Callon, współtwórca ANT, na określenie miejsca, które można sobie wyobrazić jako „wąski koniec lejka”, zmuszający aktora do przejścia przez określony punkt w sieci⁹. To sytuacja, w której jeden aktor staje się niezbędny dla wszystkich innych aktorów w sieci, aby mogli osiągnąć swoje cele. Takie ujęcie pozwoli odpowiedzieć na pytanie, kiedy i jak Toeplitz stworzył sytuację, w której stał się nieodzowny dla realizacji australijskich planów edukacji filmowej. W prezentacji metody Bruno Latoura Krzysztof Abriszewski wyjaśnia, że jej celem jest *prześledzenie wszystkich procesów sieciotwórczych. Pyta ona, jak wyglądają poszczególne kroki, jakie zabiegi powodują tworzenie kolejnych relacji, co je stabilizuje, a co je destabilizuje. ANT nie zmierza więc w stronę wyjaśnienia badanego przypadku, lecz do stworzenia opisu praktyki tworzenia się sieci, jej stabilizowania i wyłaniania tym samym nowych aktorów*¹⁰. Zrekonstruowane fakty i powiązania są interpretowane jako momenty tworzenia fragmentu sieci, a solidność i trwałość sieci oceniane pod kątem liczby zmobilizowanych sprzymierzeńców i wykreowanych powiązań (asocjacji)¹¹.

Punktem wyjścia dla zbadania etapu poprzedzającego zaangażowanie Toeplitza w tworzenie szkoły filmowej w Sydney będą trzy jego wypowiedzi: jedna z początku australijskiej przygody, druga z czasu pracy w AFTS, trzecia z podsumowującego ją wspomnienia. Kiedy organizował swój dłuższy pobyt w Sydney, zwrócił się w 1972 r. do Juliusza Starzyńskiego, ówczesnego dyrektora Instytutu Sztuki PAN, o udzielenie dwuletniego bezpłatnego urlopu od 1 lipca 1972 r. Swoją decyzję uzasadnił następująco: *Australia jest – w dziedzinie kultury filmowej – terenem dziewiczym i miałbym tam pole do popisu*¹². Dziennikarzom „Kuriera Polskiego”, polonijnego pisma wydawanego w Australii, którzy odwiedzili go już w pierwszych latach pracy w szkole w Sydney, wyznał, że był *zafrapowany i zdziwiony propozycją* delegatów australijskiego rządu, a wynikała ona – jego zdaniem – po prostu ze sławy Szkoły Filmowej w Łodzi¹³. Z kolei w przywołanym na wstępie wspomnieniu, wygłoszonym na seminarium w IS PAN w 1991 r., przyznał: (...)

moja wiedza o Australii była znikoma. Wiedziałem, że istnieje taki kontynent – to właściwie wszystko. Tych kilka filmów australijskich, które były robione głównie przez cudzoziemców, też niewiele mi mówiło o Australii¹⁴. Rzeczywiście, kinematografia Australii nie znalazła dla siebie miejsca ani w jego *Historii sztuki filmowej*, ani w artykułach prasowych. Generalnie do Polski po wojnie jedynie sporadycznie docierały korespondencje dziennikarzy o kinie na Antypodach¹⁵. Jednak może dziwić, że ten kontynent został pominięty przez filmoznawcę o profilu encyklopedysty. Zwłaszcza że kinu niememu poświęcił aż dwa tomy *Historii sztuki filmowej*, a to w tym okresie kinematografia australijska budowała swoją tożsamość i notowała największe osiągnięcia. Pewnym usprawiedliwieniem mogło być to, że pierwsi anglojęzyczni historycy światowego kina również nie sięgali tak daleko¹⁶. O Australii nie pisał też Georges Sadoul, którego sześciotomowa *Histoire générale du cinéma*, wydawana w latach 1936-1954, była dla Toeplitza najważniejszym punktem odniesienia. Swój pierwszy kontakt z filmem australijskim sam Jerzy Toeplitz łączył z wyświetlaną w Polsce koprodukcją australijsko-brytyjską *Zwycięzcy stepów* (*The Overlanders*, reż. Harry Watt, 1946)¹⁷.

W okresie Polski Ludowej produkcje australijskie pojawiły się w kinach dopiero w latach 70. Pierwszym filmem wyświetlanym w Polsce w 1974 r. był psychologiczny thriller zatytułowany – *nomen omen* – *Na krańcu świata* (*Wake in Fright*, 1971) w reżyserii Teda Kotcheffa¹⁸, z nominacją do Złotej Palmy na 24. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes. Toeplitz, festiwalowy bywalec, miał oczywiście dostęp do światowego repertuaru i już wcześniej, jako juror 18. edycji festiwalu w Cannes w 1965 r., z pewnością obejrzał film *Clay* w reżyserii Giorgia Mangiamalego, włosko-australijskiego twórcy, pokazywany w konkursie głównym. Wciąż były to jednak pojedyncze tytuły. Tym, co zwraca dziś uwagę w jego wypowiedziach, jest perspektywa kolonialna, jaką przyjął biały Europejczyk, kosmopolita, umocowany w międzynarodowych instytucjach filmowych. Było to spojrzenie pioniera cywilizującego teren jakoby nietknięty modernizacją, mimo że anglojęzyczny i zdominowany już przez brytyjskie i amerykańskie imperia filmowe. Czy rzeczywiście Australia i jej kino pozostawały zupełnie poza horyzontem zainteresowania Toeplitza, jego środowiska filmowego w Polsce i w Europie, zanim pojawiła się australijska Nowa Fala? Zrekonstruowane ślady dynamiki sieciowej pozwalają stwierdzić, że co najmniej kilkakrotnie piąty kontynent był przedmiotem rozmów toczonych w obecności badacza i z jego udziałem, a nawet kluczowych decyzji, w rezultacie których powstały słabsze lub silniejsze powiązania sieciowe. Śledzenie tych procesów pozwoli zrozumieć, jak Australia stopniowo stawała się możliwym miejscem jego zawodowej działalności.

Pierwsze translacje (1929-1955)

Spośród filmowców z generacji Toeplitza młodzieńczą przygodę w Australii przeżyli bracia Władysław i Adolf Forbertowie. Ich ojciec, Leon Forbert, fotograf, scenograf i producent, założyciel wytwórni Leo-Film, był znanym obywatel. Już jako młody człowiek w pierwszych latach XX w. podróżował po Europie i Stanach Zjednoczonych, gdzie szkolił się i pracował, między innymi jako fotograf. Po pierwszych doświadczeniach filmowych ponownie wyjechał

poza Europę w połowie lat 20.: w 1925 r. do Palestyny, a w lutym 1926 r. do Australii¹⁹. Tam w 1927 r. na zlecenie Gminy Żydowskiej zrealizował krótki niemy film *Córka górnika* (*The Miner's Daughter*) z lokacjami w Sydney i Bendigo²⁰. Powrócił do kraju w 1928 r., niemniej jego synowie właśnie w Australii w latach 1929-1931 zdobywali pierwsze doświadczenia jako asystenci operatora kroniki filmowej²¹. Mogła to być kronika Fox Movietone News, wytwórni z siedzibą w Stanach Zjednoczonych, od 1929 r. operującej również w Sydney i produkującej pierwsze kroniki dźwiękowe, a zatem poszukującej nowych pracowników²². Po powrocie do Warszawy Forbertowie realizowali zdjęcia do filmów jidysz, filmów komercyjnych i artystycznych, w tym Adolf, razem ze Stanisławem Wohlem, był autorem zdjęć do *Strachów* (1937), produkcji Spółdzielni Autorów Filmowych, założonej przez byłych startowców. Następnie w czasie II wojny światowej obaj weszli w skład Czołówki Wojska Polskiego, a po wojnie pracowali w Państwowym Przedsiębiorstwie „Film Polski” i w Szkole Filmowej w Łodzi – stanowili zatem najbliższy krąg współpracowników Toeplitza. Braci Forbertów można postrzegać jako potencjalnych aktorów mogących przenosić informacje o filmowej Australii do Polski, bowiem ucieleśniali wiedzę o praktycznych aspektach produkcji w australijskim kontekście. Jednak w wywiadach, których udzielali po wojnie, nie wracali już pamięcią do tego czasu. Ich transoceaniczny epizod należał do przedwojennej przeszłości, przyćmiły go doświadczenia na froncie i wyzwanie powojennej odbudowy polskiej kinematografii. Niemniej można traktować ten wątek w ich biografii jako „milczące” słabe połączenie, uśpioną możliwość, która mogła się aktywować pod wpływem nowego impulsu. Australia była więc dla kręgu Toeplitza czymś na razie odległym, ale wyobraźnym, skoro filmowcy z jego najbliższego otoczenia zdobywali tam swe młodzińcze doświadczenia.

Wątek australijski pojawił się w świadomości Toeplitza i powrócił w pamięci Forbertów w styczniu 1948 r. wraz z wizytą w Polsce Jorisa Ivensa, legendarnego „Latającego Holendra”²³. W wywiadzie dla „Filmu” reżyser odsonił sensacyjne kulisy realizacji swojego ostatniego filmu *Tu mówi Indonezja* (*Indonesia Calling*, 1947), który radykalnie zmienił jego relacje z rodzimą kinematografią. Ivens początkowo przyjął zlecenie rządu holenderskiego na dokument o Indonezji – Holenderskich Indiach Wschodnich, ale zorientowawszy się, że trwa walka kolonii o niepodległość, odmówił realizacji rządowego zamówienia. Czytelnicy „Filmu” mogli się dowiedzieć: *Film powstał w Australii pod protektoratem australijskich związków zawodowych, głównie marynarzy floty handlowej. Na wezwanie radia indonezyjskiego związkowcy zastrajkowali, opuścili okręty, które miały przewozić broń i amunicję. (...) Film został starannie opracowany w wersji polskiej przez Ludwika Perskiego*²⁴. Zatem z pewnością był znany również Toeplitzowi. Fascynacja twórcą *Symfonii przemysłowej* (*Philips-Radio*, 1931) w gronie startowców zaczęła się już przed wojną, zanim mieli okazję poznać go osobiście i gościć w Polsce. Jego film o fabryce Philips był czterokrotnie prezentowany i dyskutowany w ramach organizowanych przez „Start” pokazów w latach 30. jako przykład artystycznego filmu o pracy²⁵. W 1948 r. Ivens zamierzał zrealizować w naszym kraju segment o czterech demokracjach (polskiej, czechosłowackiej, bułgarskiej i jugosłowiańskiej). Z powodu problemów z realizacją w Jugosławii powstał film poświęcony trzem demokracjom, zatytułowany *Pierwsze lata* (1949), w tym polska część ze zdjęciami nie kogo innego,

jak właśnie Władysława Forberta. Dzięki zaangażowaniu polskich filmowców i organizatorów kultury filmowej w projekty Ivensa doszło do translacji polskich kontekstów na język światowego kina socjalistycznego i nie był to jedyny przypadek takiej współpracy²⁶. Z kolei w jego australijską produkcję wpisano inskrypcję polskiego tłumaczenia i wprowadzono dokument z lokacjami w Sydney w bazę filmów zagranicznych WFD. Film *Tu mówi Indonezja* był więc już nie tylko australijskim artefaktem, ale także polsko-australijską hybrydą, a Toeplitz jako sekretarz Światowej Unii Filmu Dokumentalnego²⁷, powołanej w Brukseli w 1947 r., mógł kontrolować obieg tego typu treści.

W 1948 r. zasięg międzynarodowych wpływów Toeplitza znacznie się poszerzył i ugruntował wraz z wyborem na stanowisko Przewodniczącego Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych²⁸ w czasie Kongresu FIAF w Kopenhadze 13 września. Polska oficjalnie nie miała jeszcze centralnej filмотeki – jednym z jej załączków była kolekcja filmów i książek zgromadzonych przez Instytut Filmowy przy Szkole Filmowej w Łodzi, które trafiły w 1955 r. do Centralnego Archiwum Filmowego²⁹. Co ciekawe, z dokumentacji FIAF wynika, że w 1946 r., kiedy to federacja otworzyła się na nowe kraje, Polska już w niej partycypowała pod nazwą Cinémathèque Polonaise. W pierwszym spotkaniu informacyjnym FIAF w Paryżu w marcu 1946 r. uczestniczył Jan Korngold, kierownik ekspozytury Centrali Wynajmu Filmów w Paryżu³⁰, za wiedzą Toeplitza jako dyrektora Biura Zagranicznego PP „Film Polski”. Ostatecznie akces Polski do FIAF potwierdzono decyzją Kongresu, który odbył się w dniach 15-18 lipca 1946 r. w Paryżu³¹. Ówczesną pozycję Polski na mapie FIAF i w hierarchii krajów członkowskich można wyczytać między wierszami z postanowień podjętych na tymże kongresie. Otóż w powojennym zarządzie funkcja jednego z dwóch wiceprzewodniczących FIAF, obok Kanady, była zarezerwowana dla osoby z ZSRR. Ten jednak nie przysłał delegata (z prawem wyborczym), a jedynie obserwatora³². Odłożono zatem rzecz w czasie i postanowiono, że *Polska zajmie stanowisko ZSRR w przypadku, gdyby nie przeszła jego kandydatura*³³. Ostatecznie Jan Korngold piastował stanowisko wiceprzewodniczącego aż do 1948 r. Jeszcze za jego kadencji na zebraniu zarządu zapadła decyzja, by wysłać informację o kolejnym spotkaniu informacyjnych FIAF do krajów niezrzeszonych, w tym Australii i Nowej Zelandii³⁴.

W 1948 r. za sprawą Toeplitza Polska wysunęła się na pierwszy plan. Mimo że uczestniczył on w Kongresie FIAF po raz pierwszy, w Kopenhadze *de facto* przejął prowadzenie obrad, którym początkowo przewodzili Iris Barry (MOMA) i Henri Langlois (Cinémathèque Française). Wykazał inicjatywę w zakresie spisania statutu FIAF, określenia statusu prawnego filмотek, kształtowania kontaktów między filмотekami, standaryzacji raportów kongresowych, ustanowienia sekcji filmu dokumentalnego, reprezentacji FIAF w innych międzynarodowych gremiach filmowych³⁵. Delegat z kraju bez oficjalnie powołanej narodowej filмотeki zdołał przełożyć na język zarządzania instytucją kultury partykularne cele narodowych archiwów filmowych i przekonująco określić wspólne dążenia federacji w ramach bliskiej mu kultury prawnej. Negocjował przy tym z uczestnikami zapisy statutowe, z uwzględnieniem znanych mu niuansów formalnego języka angielskiego i francuskiego. Wraz z wyborem na przewodniczącego FIAF stał się OPP – obligatoryjnym punktem przejścia. Pośród organizacji, które mia-



Kongres FIAF (1955). Na zdjęciu: przemawia Jerzy Toeplitz (przewodniczący FIAF-u). Fotografia z zasobów FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (FINA)



Kongres FIAF (1955). Na zdjęciu, od lewej: Maria Adriana Prolo (historyczka kina), André Thirifays (krytyk filmowy), Catherine Duncan (historyczka kina), Jerzy Toeplitz (przewodniczący FIAF-u). Fotografia z zasobów FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (FINA)

łyby współpracować z FIAF, wymienił Światową Unię Filmu Dokumentalnego, zawiązaną rok wcześniej w Brukseli. Ta obradowała w Warszawie już w grudniu 1948 r., z udziałem Toeplitza oraz Jorisa Ivensa, Basila Wrighta i Elmara Klosa³⁶. Zdjęcie utrwalające to spotkanie, reprodukowane w prasie filmowej, wskazywało na ich symboliczną równorzędność w sieci i było wizualnym dowodem sformalizowania współpracy. Niemniej Toeplitz przyjmował gości w Warszawie zarazem jako sekretarz Unii, przewodniczący FIAF i dyrektor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi³⁷, potrójny strażnik międzynarodowych przepływów czy – w terminologii ANT – wspomniany już OPP.

Aktywacja sieci i strategiczna translacja (1955-1960)

Aktywację międzynarodowej sieci obejmującej zarówno archiwa, jak i szkolnictwo filmowe przyniosła połowa lat 50. Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi znalazła się za sprawą jej rektora w gronie założycielskim Międzynarodowego Stowarzyszenia Szkół Filmowych i Telewizyjnych. CILECT³⁸ zostało powołane w Cannes w 1955 r. z inicjatywy Marcela L'Herbiera, przewodniczącego IDHEC³⁹, i Rémy'ego Tessonneau, dyrektora generalnego instytutu, którzy po raz pierwszy zebrali razem reprezentantów wyższego szkolnictwa filmowego z Francji, Włoch, Polski, Hiszpanii, Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych i Związku Radzieckiego w celu omówienia stojących przed nimi wyzwań⁴⁰. Toeplitz sprawował w nim funkcję członka zarządu. Dwie dekady później, w kadencji 1975-1979, już w randze wiceprezesa będzie pozycjonował Australijską Szkołę Filmową i Telewizyjną na mapie szkolnictwa wyższego. Tymczasem działał na rzecz polskich instytucji filmowych. Centralne Archiwum Filmowe w Warszawie zostało powołane uchwałą prezydium rządu dopiero 29 kwietnia 1955 r., a już we wrześniu tego roku z inicjatywy Toeplitza gościło kolejny Kongres FIAF. Na zdjęciu ilustrującym to wydarzenie na stronie FIAF Toeplitz przemawia *ex cathedra*, a w ławie u jego boku zasiadają Catherine Duncan, Ernest Lindgren, Jan de Vaal, a na końcu sam Henri Langlois⁴¹. W gronie organizatorów z ramienia CAF znaleźli się Władysław Banaszkiewicz, Bolesław Michałek oraz Leon Birn. W kongresie uczestniczyli również pracownicy Instytutu Sztuki PAN: Regina Dreyer, Aleksander Jackiewicz, Zbigniew Gawrak, a także afiliowani przy Wyższej Szkole Studiów Filmowych: Zbigniew Lewicki, Władysław Jewsiewicki, Roman Ożogowski⁴². Rozmach warszawskiego kongresu uświadomił obu stronom, zarówno międzynarodowemu gronu członków federacji, jak i polskim filmoznawcom, range Toeplitza w tym gremium.

Na warszawskim kongresie, pośród wielu innych zapadła decyzja o wyborze nowej sekretarz wykonawczej federacji⁴³. Została nią Catherine Duncan, która wprowadziła kolejny wątek australijski, tym razem w środowisko zarządcze Toeplitza. Ta urodzona w Australii aktorka, dramaturżka, twórczyni radiowa, reżyserka filmów dokumentalnych współpracowała z Jorisem Ivenssem nad wspomnianym już filmem *Tu mówi Indonezja* jako autorka komentarza. W 1947 r. przeniósł się do Europy i zaangażował w pracę w telewizji BBC. Na kongresie doszło do kluczowej translacji – Duncan została zmobilizowana jako sekretarz wykonaw-

cza FIAF i działała odtąd jako aktywna mediatorka, przenosząca australijskie doświadczenia bezpośrednio do centrum decyzyjnego federacji. W Warszawie wraz z innymi gośćmi zwiedziła nowo powstałe studio telewizyjne. Efektem tej wizyty była publikacja artykułu jej autorstwa na łamach „Kwartalnika Filmowego” redagowanego przez naczelnego Toeplitza⁴⁴. Co prawda, nie dotyczył on jeszcze telewizji w jej rodzimym kraju ani tamtejszej kinematografii. Niemniej doświadczenie pracy z Ivenssem w Sydney dawało jej międzynarodową wiarygodność, a jako reżyserka i aktorka reprezentowała praktyczny wymiar kinematografii australijskiej. Spotkanie i nawiązanie współpracy z Duncan w 1955 r. było momentem, w którym „Australia” po raz pierwszy stała się aktywnym węzłem w sieci Toeplitza.

Niebawem zapadły pierwsze decyzje dotyczące włączenia kinematografii Australii do federacji. Na XIII Kongresie FIAF, który zebrał się 18-28 października 1957 r. w Antibes⁴⁵, był obecny delegat z tego kraju z raportem o filmowej kolekcji Biblioteki Narodowej Związku Australijskiego⁴⁶. Na kolejnym, XIV Kongresie FIAF, 20-26 października 1958 r. w Pradze, Dział Filmowy tejże Biblioteki przyjęto do FIAF na prawach członka tymczasowego, a zrobiono to w drodze wyjątku, gdyż prawa członkowskie przysługiwały jedynie samodzielnym filmotekom⁴⁷. Wzięto jednak pod uwagę długie tradycje archiwistyczne tego kontynentu, wręcz pionierstwo w dziedzinie gromadzenia materiałów audiowizualnych, które ustawiło instytucje australijskie w jednym rzędzie z Narodową Biblioteką Filmową w Londynie⁴⁸ i Biblioteką Filmową MOMA⁴⁹, obie założonymi w 1935 r. Kolekcja australijska – jako Narodowa Biblioteka Archiwalnych Filmów i Nagrań Dźwiękowych⁵⁰ – działała od 1935 r. pod auspicjami Biblioteki Związku Australijskiego (Commonwealth National Library)⁵¹. Co prawda, status samodzielnej, odrębnej instytucji zyskała dopiero w 1984 r., niemniej tradycje prywatnych kolekcji filmowych sięgały w tym kraju początków XX w., a instytucjonalnie właśnie połowy lat 30. Toeplitz zadziałał tu jako OPP, redefiniując problem akcesu niesamodzielnego Działu Filmowego do federacji tak, by zamiast przestrzegania sztywnych kryteriów FIAF działać elastycznie na rzecz rozwijających się kinematografii. Miał zapewne w pamięci początki polskiego członkostwa, kiedy to od założenia kolekcji w 1946 r. aż do powołania odrębnej instytucji przez władze krajowe minęło dziewięć lat. Pozycjonował się tym samym jako ten, który rozumie australijską specyfikę i świadomie kształtuje geografie sieci. Toeplitz w funkcji OPP kontrolował przepływ informacji i decyzji, zajmował pozycję koordynatora działań na polu międzynarodowym przez centralny węzeł FIAF, miał przy tym władzę i zdolności translacji jako przewodniczący, który definiuje problemy, przedstawia propozycje ich rozwiązania i określa role innych aktorów.

Jak wyjaśnia Ray E. Edmondson, późniejszy dyrektor NFSA w latach 1984-2001, Dział Filmowy od samego początku miał ambiwalentne relacje z organem macierzystym, czyli National Library of Australia. W 1952 r. kampania kierownictwa Działu, mająca na celu przekształcenie go w autonomiczny organ, została przerwana, ale poczucie „odrębności” utrwaliło się na stałe. John O'Hara, kierownik Działu, zachęcony w 1957 r. właśnie przez Jerzego Toeplitza i Ernesta Lindgrena, kuratora Narodowego Archiwum BFI⁵² w Londynie, wnioskował o dołączenie do FIAF⁵³. Toeplitz działał zatem z dystansu na „nieznanej ziemi” znacznie wcześniej przed swoim pierwszym przyjazdem w 1971 r. Zaś wkrót-

ce po otwarciu AFTS na początku 1973 r. ogłosił program dotacji dla projektów, które byłyby przydatne dla przemysłu filmowego. Zachęcił wówczas młodego pracownika Działu Filmowego, właśnie Edmondsona, by w ramach stypendium wziął udział w pierwszej Letniej Szkole FIAF, która miała się odbyć w Staatliches Filmarchiv w Berlinie Wschodnim, a potem wydłużył swój pobyt do niemal pół roku, by poznać kulturę organizacyjną nie jednego, lecz kilku europejskich krajów. W podróż stypendialną wysłał również Teda Vellacotta, nowo powołanego kierownika Działu Filmowego, bibliotekarza bez doświadczenia w filmie, między innymi po to, by wziął udział w kongresie FIAF w Moskwie⁵⁴. W ten sposób jako budowniczy sieci wzmacniał i kreował nowe połączenia, kształcił kolejnych aktorów, nie czekając na spontaniczne zainteresowanie australijskim kinem w Europie czy europejskimi modelami archiwizacji i edukacji. Nie oznacza to, że na swojej drodze nie spotykał oponentów. Należała do nich chociażby Jean Whyte z Commonwealth National Library, która usiłowała wykreślić z jego raportów pojęcie „archiwum filmowego” na rzecz „narodowej kolekcji archiwalnych filmów”, by osłabić argument o potrzebie powołania odrębnej instytucji⁵⁵. Kwestie przekładowe ściśle wiążą się z szerszym pojęciem translacji proponowanym przez Latoura: *Teraz już powinno być jasne, dlaczego posługiwałem się słowem translacja. W dodatku do jego językowego znaczenia (wiązaną wersję z jednego języka z wersją w innym języku) posiada także znaczenie geometryczne (przemieszczanie się z jednego miejsca w inne). Dokonywanie translacji interesów jednocześnie oznacza dostarczanie nowej interpretacji tych interesów i kierowanie ludzi w inne strony*⁵⁶. Wszystko wskazuje na to, że w 1958 r. dokonała się strategiczna translacja australijskich aspiracji na cele federacji archiwów, z inskrypcją we francusko-anglojęzycznej dokumentacji FIAF.

Do trwałej inskrypcji tego połączenia w polskim dyskursie naukowym doszło w 1960 r., kiedy Duncan ponownie trafiła na łamy „Kwartalnika Filmowego” z pierwszym w polskiej prasie filmowej artykułem monograficznym dotyczącym kinematografii australijskiej, napisanym specjalnie dla polskiego czytelnika, a zatytułowanym *Mit i historia w filmie australijskim*⁵⁷. Oprócz omówienia osiągnięć epoki kina niemego w dziedzinie fabuły i okoliczności zamierania produkcji po przełomie dźwiękowym autorka poświęciła też kilka akapitów filmowi dokumentalnemu. Rzuciła światło na film faktów, który rozwinął się w czasie drugiej wojny światowej, kiedy to John Grierson i Joris Ivens zdołali przekonać rząd federalny, by produkty australijskiej gospodarki promować przez film dokumentalny. W rezultacie w 1944 r. powstał Film Board przy współudziale przedsiębiorców i wsparciu państwa⁵⁸. Oprócz Ivensa kolejnym aktorem działającym w sieci budowanej na rzecz ożywienia australijskiej kultury filmowej okazał się Grierson, ojciec brytyjskiego dokumentu społecznego, współtwórca National Film Board of Canada. Zatem zanim doszło do adaptacji europejskiego modelu szkoły filmowej w AFTS, transfer europejskich idei i wzorców, jak wyjaśnił Marek Haltó, odbywał się przez Kanadę⁵⁹. Warto przy tym wspomnieć, jak głęboko sięgały związki Griersona z Polską i kręgiem Toeplitza. Manifest reżysera, zatytułowany *Zespół Filmowy Głównego Urzędu Pocztowego*, ukazał się w polskim tłumaczeniu w pierwszym numerze czasopisma „f. a.” w 1937 r., wydawanego przez Spółdzielnię Autorów Filmowych, w bezpośrednim sąsiedztwie tekstu Toeplitza o kinie brytyjskim. Manifest twórcy



Dziesięciolecie FilMOTEKI Narodowej (1965). Na zdjęciu: Jerzy Toeplitz (historyk kina; na dużej fotografii). Fotografia z zasobów FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (FINA)

Polawiaczy śledzi (*Drifters*, 1929) współbrzmiał wówczas ze startowską ideą filmu użytecznego społecznie oraz rodzącą się ideą zespołów filmowych, która w państwowej kinematografii ziściła się dopiero po wojnie. Tymczasem Duncan, pisząc z aprobatą o działalności Griersona i Ivensa, podkreśliła, że Film Board spełniał też przez jakiś czas funkcję szkoleniową dla młodych reżyserów. Wątek ten zakończyła zdaniem: *Brak odpowiedniej szkoły jest poważną kwestią w Australii, gdzie stale wzrasta zapotrzebowanie na wszelkiego rodzaju filmy krótkometrażowe: przemysłowe, rolnicze, naukowe – informujące i reklamujące*⁶⁰.

Stabilizacja pozycji, kryzys i awans (1960–1971)

Zajawszy eksponowane i decyzyjne stanowisko w międzynarodowej sieci archiwów filmowych, Toeplitz cieszył się już stabilną pozycją zawodową i międzynarodową rozpoznawalnością, ale nie ustawał w dążeniu do poszerzenia swoich kontaktów. Jak ustaliła Dorota Skotarczak, na początku 1961 r. starał się o zgodę Ministra Spraw Zagranicznych PRL na zatrudnienie w sekretariacie UNESCO⁶¹. Zgody tej nie uzyskał, a z notatek informacyjnych służby bezpieczeństwa wynika, że zarzucano mu wówczas prozachodność, złe pochodzenie społeczne i koniunkturalne podejście do przynależności do PZPR⁶². Wciąż jednak mógł działać na polu edukacji. Piastując funkcję rektora PWSFiT w Łodzi, dwukrotnie wyjeżdżał na dłuższe pobyty naukowe do Stanów Zjednoczonych. Najpierw w listopadzie 1961 r. udał się tam na półroczne stypendium Fundacji Forda, w celu *zawodowej obserwacji i badań w USA*⁶³. Za organizację wyjazdu odpowiadał założony w 1919 r. Instytut Międzynarodowej Edukacji⁶⁴ z siedzibą w Nowym Jorku, pionier międzynarodowej wymiany naukowców i studentów, dzisiejszy administrator między innymi stypendium Fulbrighta. Następnie przez cały rok 1967 Toeplitz był profesorem wizytującym na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles⁶⁵ (UCLA), gdzie wykładał historię światowego kina od początków kinematografii do lat 50. i promował prace dyplomowe. Dokonał dosłownej (na język angielski) i ANT-owej translacji treści wykładanych w Szkole Filmowej w Łodzi, a spisanych w *Historii sztuki filmowej* tak, by uwzględnić proporcje udziału środowiska anglojęzycznego, głównie USA i Wielkiej Brytanii, w kształtowaniu światowego kina, biorąc pod uwagę oczekiwania amerykańskich studentów, nie pomijając przy tym innych krajów Europy oraz Rosji⁶⁶. Natomiast tematyka prac dyplomowych była mniej anglocentryczna, nosiła ślady jego specjalizacji w kinie Europy Środkowo-Wschodniej, co przyciągało do niego cudzoziemców⁶⁷. Wybór jednej z kalifornijskich uczelni, która mogła poszerzyć jego horyzonty edukacyjne i sieć kontaktów, był w pełni uzasadniony. W Stanach Zjednoczonych kształcenie filmowe na poziomie licencjatu rozpoczęło się w 1929 r. na Uniwersytecie Południowej Kalifornii⁶⁸ z inicjatywy AMPAS – Akademii Sztuki i Wiedzy o Filmie⁶⁹ – i sukcesywnie się rozwijało⁷⁰. W UCLA tradycje kształcenia w dziedzinie sztuki przez filmowców sięgały złotej ery Hollywood, a objęcie w 1965 r. Departamentu Sztuk Teatralnych⁷¹ przez Colina Younga, redaktora „Film Quarterly”, zapowiadało rozwój programu filmowego. Sam Toeplitz już wcześniej publikował na łamach tego pisma swoje refleksje na temat współczesnej i przyszłej wiedzy o filmie⁷².

Niemniej w latach 60. na gruncie kształcenia filmowego Australia również nie była już „ziemią dziewiczą”, jak mógł to początkowo postrzegać z oddalenia nasz pionier z Europy. Ben Goldsmith, wykładowca AFTRS, i Tom O'Regan, wykładowca Uniwersytetu Queensland, przekonują, że kształcenie filmowe rozpoczęło się w Australii na początku lat 60.⁷³ Było realizowane przez różne instytucje, takie jak publiczna telewizja Australian Broadcasting Corporation, niezależne domy produkcyjne takie jak Crawfords Production i *last but not least* Commonwealth Film Unit (CFU), operujący już od 1956 r. rządowy dział produkcji filmów. Jednym z beneficjentów CFU byli współtwórcy filmu *3 to go* (1971), w tym Peter Weir z nowelą *Michael*, laureat AACTA (Australian Academy of Cinema and Television Awards) za najlepszy krótki metraż. Pośród wyższych uczelni kształcenie filmowe oferowała Szkoła Filmowa Swinburne⁷⁴, założona w 1966 r. w strukturach Politechniki Swinburne w Melbourne⁷⁵, mająca odpowiadać na potrzebę szkolenia nowych kadr dla telewizji i rynku reklam. Jedną z jej absolwentek była Gillian Armstrong – przyszła gwiazda kina autorskiego i studentka pierwszego pilotażowego roku AFTS. Jednak wszystkie te inicjatywy nie były zdolne sprostać rosnącym ambicjom kreacji kina artystycznego wyrażającego tożsamość Australii.

Aby zobrazować zbliżający się przełom w tworzeniu sieci filmowej Australii i zaangażowania Toeplitza, warto sięgnąć po kolejne inspiracje metodologiczne z teorii aktora-sieci. Bruno Latour, na podstawie przeprowadzonych już badań empirycznych, stwierdził, że w analizie sieci można zauważyć pewne regularności, pozwalające zastąpić przywołany na wstępie podział na rdzeń i kontekst. W rezultacie mamy do dyspozycji dwa modele: pierwszy z nich to model pętli⁷⁶, drugi, ogólniejszy, to model serca i układu krwionośnego⁷⁷. W pętli spiralne koła mogą zwiększać lub zmniejszać swój promień, a tym samym zasięg sieci. Każde koło zawiera w sobie wszystkie etapy w ustalonej kolejności, a są to: pieniądze, siła robocza, instrument, przedmiot, dyskusja, innowacja. W modelu serca głównym „mięśnieniem” jest koncept, zaś na „układ krążenia” składają się cztery działania: mobilizacja świata (instrumenty), pozyskanie sojuszników, autonomizacja oraz publiczna reprezentacja, przy czym kierunek relacji nie jest zdeterminowany kolejnością. Mobilizacja świata oznacza działanie, w wyniku którego wszystkie czynniki pozaludzkie są stopniowo coraz bardziej „pakowane” w dyskurs. Sprzymierzeńcy i sojusznicy z kolei odnoszą się do tych wszystkich grup, które należy pozyskać, aby zmobilizować świat. Autonomizacja skupia się na sposobach, w jaki na przykład „niewidzialny koledż” (sfomułowanie Latoura) staje się niezależny i formułuje własne kryteria oceniania i wartościowania. Wreszcie publiczna reprezentacja polega na „masowej socjalizacji nowych obiektów”. W analizie i interpretacji procesów prowadzących do utworzenia AFTS i powierzenia funkcji założycielskiej Toeplitzowi użyteczne okażą się oba modele, bowiem pieniądze, siłę roboczą i instrumenty można postrzegać jako środki do mobilizacji świata, dyskusję prowadzić z udziałem sojuszników, jak i oponentów, a wyłoniony w wyniku procesów przedmiot i innowację prezentować publicznie, socjalizując nowe obiekty.

Cały fenomen wyłonił się z dyskusji o braku – narodowego kina Australii i marzenia o (jeszcze niewidzialnym) koledżu. Na przełomie lat 50. i 60. zawiązała się nieformalna koalicja australijskich krytyków filmowych, filmowców i polityków działających na rzecz ożywienia kultury filmowej piątego kontynentu.

Dyskusję na ten temat prowadzili w klubach filmowych, na łamach prasy i wśród polityków. Wyrazem ich dążeń był *Raport Vincenta* – pierwsza polityczna inskrypcja – od nazwiska senatora Victoria Vincenta z Partii Liberalnej, przewodniczącego Senackiej Komisji Zachęt dla Australijskiej Produkcji Telewizyjnej⁷⁸. W 1963 r. przeprowadził on przed Senatem publiczną próbę problematyzacji zapaści kina australijskiego – zdefiniował brak australijskiej kultury filmowej jako problem do rozwiązania i próbował zainteresować kluczowych aktorów (filmowców, polityków) wizją rozwoju lokalnej produkcji filmowej, a zatem pozyskać sojuszników do mobilizacji świata. Odrodzenie miałyby oprzeć się na włączeniu australijskiego teatru – aktorów i producentów – w tworzenie widowisk telewizyjnych i filmów, a rozwijaniu ich umiejętności służyłyby rządowe stypendia pozwalające zdobyć doświadczenie za granicą. Jak zapewnia David Hough, najważniejszy z punktu widzenia przyszłego rozwoju kinematografii piątego kontynentu okazał się postulat rządowego wsparcia dla twórczości filmowej, efekt sojuszu między środowiskiem filmowym i politycznym⁷⁹. Jednak translacja nie powiodła się – konserwatywny rząd nie dał się zmobilizować, a Vincent nie zdołał stworzyć stabilnej sieci. Brak pełnometrażowych produkcji fabularnych w kolejnych latach świadczył o rozpadzie tej sieci.

Nową translację i rekonfigurację sieci zaproponował pięć lat później John Gorton z Partii Pracy, wybrany na premiera w 1968 r., kluczowy aktor-sojusznik filmowego lobby. W listopadzie 1968 r., z inicjatywy rządu na Uniwersytecie New South Wales odbyło się seminarium UNESCO poświęcone *stricte* profesjonalnemu kształceniu scenarzystów, producentów i reżyserów. Dyrektor generalny UNESCO wyznaczył na kluczowego konsultanta Lorda Willisa of Chislehurst, wówczas prezesa Stowarzyszenia Pisarzy Wielkiej Brytanii⁸⁰ i Międzynarodowego Stowarzyszenia Pisarzy⁸¹. W efekcie opublikowano *Raport Willisa*⁸² gromadzący argumenty na rzecz utworzenia państwowej szkoły filmowej. Wpływowy konsultant przekonywał, że dla tak wrażliwego obszaru, jakim są mass media, konieczne jest wykształcenie wysoko wykwalifikowanej kadry, która będzie świadoma wpływu treści audiowizualnych na sposób myślenia i postrzegania świata przez miliony obywateli. Jego zdaniem Australia znalazła się w niefortunnej roli kupującego, a nie dostawcy treści. Tymczasem jej kina, telewizja, ale też szkoły, kluby filmowe i domy czekały na produkcje tworzone w kraju⁸³. Willis podkreślał, że kształcenie powinno cechować się pewną humanistyczną głębią, przy wysokim poziomie techniki realizacji filmowej i telewizyjnej, a takie połączenie można osiągnąć tylko w państwowej wyższej uczelni artystycznej, wspartej autorytetem i prestiżem rządu Związku Australijskiego⁸⁴. Powołał się przy tym na przykłady europejskich szkół filmowych, pionierów z Francji i Włoch, ale też z krajów o mniejszej populacji, jak Dania czy Szwecja, których szkoły filmowe oraz ich absolwenci prosperowali, mimo że ich filmy nie miały „wbudowanej zalety” – z punktu widzenia rynku filmowego – to jest dialogów w języku angielskim⁸⁵. Szkoła filmowa funkcjonowała w tym raporcie na prawach czarnej skrzynki, co oznacza tyle, że procesy stojące za powoływaniem uczelni, przede wszystkim kontrowersje związane z pionierami w tej dziedzinie, czyli bolszewikami w ZSRR i faszystami we Włoszech, pozostawały w ukryciu.

Lord Willis odegrał rolę rzecznika nowej sieci, który zbudował układ powiązań między różnymi aktorami (anglojęzycznymi pisarzami i scenarzystami, australijskimi decydentami). Postulował powołanie w Australii samodzielnej państwowej wyższej szkoły filmowej, spełniającej globalne standardy edukacji, jednocześnie pozycjonując ją jako potencjalnego prekursora wśród krajów anglojęzycznych⁸⁶. Jednak jego ambitna strategia zachęcania Australii do budowania przewagi konkurencyjnej przez wyprzedzenie w tym względzie USA i Wielkiej Brytanii nie powiodła się. Brytyjska National Film and Television School została utworzona zaledwie dwa lata wcześniej przed AFTS, w 1971 r., w Beaconsfield Studios w Buckinghamshire w Anglii. Jej dyrektorem-założycielem został przywoływany już Colin Young, Szkot, absolwent UCLA, kierownik Departamentu Sztuk Teatralnych w czasie pobytu Toeplitza w charakterze profesora wizytującego. Sieć budowana między USA a Wielką Brytanią była zatem równoległa i konkurencyjna, a Colin Young może być postrzegany jako alternatywny aktor. Ponieważ przygotowania do otwarcia NFTS zajęły cztery lata, prawdopodobnie Toeplitz wiedział o nich od Younga. Być może nawet liczył na kierowanie tą instytucją, skoro zdaniem Jerzego Bossaka, *cichym marzeniem Toeplitza była placówka, stanowisko dyrektora ośrodka kultury polskiej w Londynie*⁸⁷. W każdym razie to między innymi Colin Young rekomendował niewiele później Barry'emu White'owi i Philipowi Adamsowi Toeplitza jako *najbardziej doświadczonego administratora szkoły filmowej na świecie*⁸⁸.

Jaki obraz idealnego kandydata na założyciela Australijskiej Szkoły Filmowej odmalował przed uczestnikami seminarium UNESCO Lord Willis? *Nie jest konieczne, moim zdaniem, by Dyrektor był zawodowym filmowcem czy twórcą telewizyjnym, ale oczywiście musi mieć wiedzę i entuzjazm dla tych dziedzin. Szczegółowy program nauczania przygotowują wybrani przez niego wykładowcy. Istotne jest, by był to pierwszorzędnny administrator, z napędem, energią i elastycznością, zdolny zbudować tę Szkołę. Drużyna tu nic nie działa. Sukces przedsięwzięcia zależy w wielkiej mierze od człowieka, który poprowadzi szkołę w jej formacyjnych latach*⁸⁹. Obaj, Young i Toeplitz, spełniali te kryteria, ale w przeciwieństwie do Szkota z doświadczeniem w USA (zresztą, jak się niebawem okazało, już zaangażowanym we własnym kraju), Polak mógł się poszczycić prowadzeniem samodzielnej państwowej szkoły filmowej, której wychowankowie stworzyli rozpoznawalną w skali międzynarodowej Szkołę Polską. Zaś jego zakulisowa praca na rzecz uznania archiwum filmowego Australii oraz znajomość szkół europejskich, połączona z doświadczeniem amerykańskim, czyniły go wręcz idealnym kandydatem na stanowisko dyrektora-założyciela AFTS.

Sprzyjała temu też destabilizacja pozycji Toeplitza w kraju w wyniku wydarzeń Marca 1968 r. Jako intelektualista żydowskiego pochodzenia i kosmopolita stanowił antywzorzec dla „patriotów” skupionych wokół Mieczysława Mocza-
ra, ministra spraw wewnętrznych. Twierdził, że ten próbował pozbawić go fotela rektora Szkoły Filmowej w Łodzi już w 1967 r., tuż przed wylotem Toeplitza do Stanów Zjednoczonych⁹⁰. Gdy wrócił, jako jedyny polski rektor, co podkreślił Tadeusz Lubelski, jednoznacznie stanął po stronie strajkujących studentów. W ciągu roku pozbawiono go wówczas niemal wszystkich krajowych funkcji i stanowisk, poczynając od usunięcia w kwietniu ze stanowiska rektora. Zwolniony ostatecznie z łódzkiej uczelni w marcu 1969 r., nie wznowił wykładów i skupił się na pracy naukowej; od października 1968 r. jego pierwszym miejscem pracy stał

się Instytut Sztuki PAN⁹¹. Został więc odłączony od polskiej sieci edukacji, stracił łódzkie zakotwiczenie, ale otworzył się na potencjalnie nowe połączenia. W jego przypadku kryzys okazał się szansą na nowe otwarcie. Nieco mniej szczęścia miał przywoływany już wielokrotnie „australijski łącznik”, czyli Władysław Forbert. Rzadko podejmował się samodzielnej realizacji filmu, ale w 1967 r. postanowił spopretretować Idę Kamińską w filmie dokumentalnym *Jej teatr*. W kontekście wojny sześciodniowej mogło to być odebrane jako dowód filosemityzmu. Po wydarzeniach Marca 1968 r. ta wybitna aktorka, dyrektorka Teatru Żydowskiego w Warszawie, wyemigrowała z większością zespołu do Izraela, a potem do Stanów Zjednoczonych. Forbert wraz z rodziną, w tym córką Katją, operatorką filmową, udał się na emigrację do Danii⁹². Toeplitzowi udało się utrzymać stanowisko w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, dzięki temu, jak twierdził, że w ZSRR ukazało się rosyjskie tłumaczenie jego *Historii sztuki filmowej* z entuzjastyczną przedmową Aleksandra Abramowa, legitymizujące jego wizerunek jako marksistowskiego historyka kina⁹³.

Tymczasem w Australii przygotowania do powołania szkoły nabrały tempa. W maju 1970 r. premier powołał Tymczasową Radę Krajowej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej⁹⁴ w celu przeprowadzenia konsultacji z przedstawicielami szkół filmowych na świecie, wskazania kandydata na dyrektora-założyciela i miejsca ustanowienia szkoły. Peter Coleman, przewodniczący, oraz członkowie: Barry Jones, Philip Adams, H. C. Coombs niezwłocznie udali się w półroczną podróż po świecie, prowadząc, można by rzec, przenośne laboratorium niewidzialnego koledżu. Dotarli do łącznie 27 ośrodków: szkół filmowych (w tym w bloku wschodnim: ZSRR, Polski, Czechosłowacji, Węgier), wydziałów filmowych wyższych uczelni i instytutów sztuki filmowej w 14 krajach, a konsultacje przeprowadzili z 72 autorytetami w tej dziedzinie (pośród nich byli m.in. Colin Young, Joseph Mankiewicz, Jonas Mekas, Norman McLaren)⁹⁵. Do Łodzi prosto z Moskwy przyjechali Barry Jones, pisarz, prawnik, poseł Partii Pracy, oraz Philip Adams, dziennikarz i magnat ogłoszeniowy, i zaprosili na spotkanie do Grand Hotelu „zaskoczonego” Jerzego Toeplitza. Przebieg tego spotkania polski kandydat na szefa szkoły przedstawia ze swojej perspektywy w *Australijskiej przygodzie*. W złożonym na ręce premiera *Pierwszym Raporcie Tymczasowej Rady* delegaci wskazali Toeplitza jako eksperta, którego należy pozyskać dla powodzenia całego przedsięwzięcia⁹⁶, zaś jako najlepsze miejsce lokalizacji Szkoły – North Shore w Sydney, ze względu na bliskość innych instytucji filmowych i telewizyjnych, takich jak Australian Broadcasting Corporation, The Commonwealth Film Unit i trzy komercyjne stacje telewizyjne. W grę wchodziła również Canberra jako stolica kraju, a więc symbolicznie właściwa lokalizacja dla państwowej szkoły, Melbourne z rozwiniętym rynkiem produkcji audiowizualnych i Adelajda, promowana przez władze Południowej Australii. Natomiast żadna inna kandydatura na dyrektora nie była rozpatrywana. Raport tym samym zamknął kontrowersje związane z miejscem i powstrzymał te potencjalne, łączące się z osobą dyrektora-założyciela.

Konkluzje

W świetle zrekonstruowanych powiązań sieciowych przywołane wypowiedzi Toeplitza o nagłych, zaskakujących początkach „australijskiej przygody” nie jawią się już jako zupełnie wiarygodne napomknienia o niespodziewanym

zwrocie akcji. Jednak nie mają tu służyć jako dowód rozmijania się z faktami, ale przykład świadomej pracy Toeplitza nad konstruowaniem swojej pozycji w sieci. Pomijając kwestię naturalnej tendencji ludzkiej pamięci, w jego przypadku mogło chodzić o strategiczne „zapominanie” z zamiarem tworzenia wizerunku samego siebie jako pioniera i celowego ukrywania wcześniejszych połączeń, mimo że te świadczyły o jeszcze większej sprawczości i biegłości w relacjach, niż powszechnie uważano. Czynił to prawdopodobnie z kilku powodów. Po pierwsze, jako „cywilizator dziewiczego terenu” wydawał się kimś bardziej heroicznym niż jako kontynuator wcześniejszych kontaktów. Taki wizerunek miał większą siłę oddziaływania niż prawda o stopniowej, skomplikowanej budowie sieci. Po drugie, czynił to ze względów dyplomatycznych, gdyż zagraniczne relacje bezpieczniejsze było pielegnować w sposób dyskretny, z uwagi na zimnowojenne napięcia między blokami politycznymi. Jak dowiodła Dorota Skotarczak, od samego początku powojennej działalności był pod stałą obserwacją służby bezpieczeństwa zarówno w kraju, jak i za granicą⁹⁷. Po trzecie, po Marcu 1968 r. kosmopolityzm polskiego intelektualisty żydowskiego pochodzenia skazywał go na wyłączenie z narodowej wspólnoty i przesunięcie, dosłownie i w przenośni – na Antypody. Nie zdołał temu zapobiec, a szczęśliwie okazało się to szansą na nowe, ambitne wyzwanie. Zaskoczenie mogło mieć więc charakter prywatny, zwłaszcza że zaproszenie do Australii przyszło we właściwym momencie. Zawodowo było w pełni uzasadnione.

Mimo obranej przez Toeplitza strategii ukrywania procesów stojących za zaangażowaniem go w tworzenie Australijskiej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej, podążając za aktorem, udało się zrekonstruować ścieżkę translacji, ślady inskrypcji i wskazać momenty aktywacji australijskiej sieci. Do strategicznej translacji doszło w 1958 r., wraz z decyzją Toeplitza, by Dział Filmowy Narodowej Biblioteki Australii przyjąć do FIAF na specjalnych warunkach, a do obiegu myśli filmoznawczej w Polsce w 1960 r. wprowadzono pierwszy monograficzny artykuł Australijki poświęcony tamtejszej kinematografii. Z kolei w Australii w ślad za *Raportem Willisa* z 1968 r. zdecydowano o powołaniu publicznej szkoły filmowej, z Jerzym Toeplitzem wpisującym się w charakterystykę idealnego dyrektora-założyciela. Oba kluczowe raporty – Willisa i Tymczasowej Rady rekomendującej kandydaturę Polaka rządowi – bohater artykułu zabrał ze sobą, jako niezmiennie mobilne, do Polski, dzięki czemu źródła do badań „australijskiej przygody” znalazły się w archiwum w Muzeum Kinematografii w Łodzi. Wypracowany przez sieć przedmiot – AFTRS – okazał się stabilny i trwały, wciąż socjalizuje się kolejne pokolenia do kina wyrażającego tożsamość Australii. Uznaje się, że odrodzenie tamtejszej kinematografii i zjawisko Nowej Fali (innowacji w ujęciu ANT) jest efektem kształcenia Australijczyków w duchu kina artystycznego.

Oprócz przywołanego we wstępie wspomnienia o *Australijskiej przygodzie* o swojej pracy w Australii Toeplitz opowiadał też przed kamerą Grzegorzowi Królikiewiczowi w filmie dokumentalnym *Człowiek środka*. Tam również nie odsłonił wiele z zakulisowej pracy poprzedzającej nominację na dyrektora-założyciela. Pora przyznać, że po zrewidowaniu jego autobiograficznej opowieści i rekonstrukcji powiązań sieciowych wyłania się obraz kogoś więcej niż „człowieka środka”, raczej aktora-sieci w randze *network star*. Rzecz jasna, konieczne

byłyby tu uzupełnienia o tropy pozostawione na piątym kontynencie. Zgodnie z metodologią ANT „podążanie za aktorem” oznacza przejście przez pierwszą warstwę, którą tworzą teksty połączone w sieć za sprawą intertekstualnych odniesień, aparat bibliograficzny i literaturę przedmiotu, jakie zaproponowano w niniejszym artykule. Następnie należy cofnąć się do tego, co jest „pod tekstem”, przenieść się do laboratorium wybranego fenomenu. Zmiana ta pociąga za sobą przejście od miękkich działań wokół tekstu (kwerenda, rekonstrukcja, interpretacja) do analizy świadectwa zmysłów (obcowanie z ludźmi, rzeczami, architekturą, technologią)⁹⁸. Biblioteka AFTRS, nosząca od 1988 r. imię Jerzego Toeplitza w uznaniu zasług dyrektora-założyciela, może się okazać idealnym miejscem przejścia między tymi etapami badań.

¹ J. Toeplitz, *Australijska przygoda*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11, s. 169-171.

² Początkowo szkoła nosiła nazwę Australian Film and Television School, od 1986 r. działa pod nazwą Australian Film, Television and Radio School.

³ M. Haltó, *Kino Australii. O ekranowej konstrukcji Australii*, Wydawnictwo PWSFTiV, Łódź 1996; B. McFarlane, G. Mayer, *New Australian Cinema: Sources and Parallels in American and British Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 149; T. O'Regan, *Australian National Cinema*, Taylor and Francis, London – New York 1995, s. 10.

⁴ B. Goldsmith, T. O'Regan, *Beyond the Modular Film School: Australian Film and Television Schools and their Digital Transitions*, w: *The Education of the Filmmakers in Europe: Australia and Asia*, red. M. Hjort, Palgrave MacMillan, New York 2013, s. 154.

⁵ R. Edmondson, *FIAP and the Antipodes: The Long Path to the National Film and Sound Archive of Australia (NFSA)*, „Journal of Film Preservation” 2013, nr 89, s. 75-81.

⁶ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2012, s. 10.

⁷ Tamże, s. 233.

⁸ B. Latour, *Wizualizacja i poznanie: zrysowanie rzeczy razem*, tłum. A. Derra, M. Frackowiak, „Avant” 2012, t. 3, nr T, s. 217.

⁹ M. Callon, *Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieu Bay*, w: *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge*, red. J. Law, Routledge, London 1986, s. 207.

¹⁰ K. Abriszewski, *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 115.

¹¹ E. Bińczyk, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Ergo. Teoria – Literatura – Kultura” 2005, nr 10, s. 91-102.

¹² List Jerzego Toeplitza do prof. dr. Juliusza Starzyńskiego, Dyrektora IS PAN, o udzielenie dwuletniego urlopu bezpłatnego od 1.07.1972 do 30.06.1974. Archiwum Jerzego Toeplitza, Muzeum Kinematografii w Łodzi.

¹³ B. Majorek, „Kurier Polski” z wizytą u prof. Jerzego Toeplitza w Australian Film and Television School. Maszynopis autoryzowany w Archiwum Jerzego Toeplitza, Muzeum Kinematografii w Łodzi.

¹⁴ J. Toeplitz, *Australijska przygoda*, w: *Filmowe ulice Jerzego Toeplitza*, red. R. Marszałek, Wydawnictwo Film Studio MTM, Warszawa 2015, s. 74.

¹⁵ Np. H. Smith, *Australijskie Hollywood. Kraj, w którym kina nie mają dachu*, „Robotnik” 1947, nr 145, s. 8.

¹⁶ Toeplitz mógł się zetknąć z ich monografiąmi w czasie pobytu w Londynie w latach 1935-1958, kiedy zaangażował się w prace literackie w wytwórni swoich kuzynów, Toeplitz Film Production. Książka Terry'ego Ramsaye'a *A Million and One Nights* (1926) oferowała pierwszą historię światowego kina od początków do 1925 r. Jedyna wzmianka dotycząca Australii wiązała się z obserwacją niezależnego rozwoju tej wyrastającej z izolacji kinematografii oraz działań Jamesa Dixona Williamsa, amerykańskiego producenta filmowego, który w latach 1909-1917 rozwinął sieć dużych kin w Australii. T. Ramsaye, *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture*, Frank Cass and Co. Ltd, London 1926, s. 679. Jako że startowcy weszli w II połowie lat 30. w kontakt ze środowiskiem skupionym wokół Johna Grierzona, można przypuszczać, że Toeplitz miał w rękach książkę Paula Rotha, *The Film till Now: A Survey of the Cinema*, Jonathan Cape and Harrison Smith, New York – London – Toronto 1930. Rekomendował ją później

- studentom w UCLA jako lekturę nadobowiązkową. Nie ma w niej żadnej wzmianki o Australii.
- ¹⁷ L. Sosnowski, *O szkole filmowej, kinach i telewizji w Australii. Rozmowa z Jerzym Toeplitzem*, w: *Kino Antypodów*, red. L. Sosnowski, Wydawnictwo Dyskusyjne Kluby Filmowe „Studentów” i „Kinematograf”, Warszawa 1983, s. 55.
 - ¹⁸ W polskich kinach w latach 1945-1989 wyświetlono 9 produkcji australijskich. Zob. *Baza filmów zagranicznych, pełnometrażowych i dystrybuowanych w polskich kinach w latach 1945-1989*, <http://ogladanewprl.uni.lodz.pl/films> (dostęp: 28.07.2025).
 - ¹⁹ Z żałobnej karty: Leon Forbert (1938). *Wiadomości Filmowe*, nr 15 (128), s. 2.
 - ²⁰ Film uznany za zaginiony. R. Edmondson, A. Pike, *Australia's Lost Films: The Loss and Rescue of Australia's Silent Cinema*, National Library of Australia, Canberra 1982, s. 95.
 - ²¹ Adolf Forbert. *Nekrolog*, „Film” 1992, nr 28, s. 2; F. Nowak, *Pożegnanie człowieka z kamerą. Nekrolog Władysława Forberta*, „Przekrój” 2001, nr 14, s. 4.
 - ²² <https://www.nfsa.gov.au/collection/curated/newsreels-cinesound-movetone> (dostęp: 28.07.2025).
 - ²³ Warto przypomnieć, że sam Ivens dążył już przed wojną do stworzenia międzynarodówki awangardowych filmowców o przekonaniach lewicowych. W latach 1927-1933 współtworzył Filmłige, stowarzyszenie, do którego zaprosił takich filmowców jak Alberto Cavalcanti, René Clair, Sergiej Eisenstein, Wsiewołod Pudowkin i Dziga Wiertow. Zob. *Manifest Filmłiga Amsterdam*, https://www.dbnl.org/tekst/_fil001film01_01/_fil001film01_01_0004.php (dostęp: 14.06.2025).
 - ²⁴ L. Bukowiecki, *Tu mówi Indonezja*, „Film” 1948, nr 9, s. 7.
 - ²⁵ Ł. Biskupski, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.*, Oficyna, Łódź 2018, s. 174, 175, 177, 180.
 - ²⁶ Joris Ivens i Jerzy Bossak zrealizowali razem film *Pokój zdobędzie świat* (1951), a w realizacji filmu *Przyjaźń zwycięży* (1951) Holendrowi asystowała Joanna Kozicka.
 - ²⁷ WUD – World Union of Documentary.
 - ²⁸ Fédération Internationale des Archives du Film.
 - ²⁹ Protokół z posiedzenia komisji powołanej Zarządzeniem Prezesa CUK nr 117 w celu ustalenia materiałów przeznaczonych do przekazania przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową w Łodzi Centralnemu Archiwum Filmowemu w Warszawie, Łódź, 20 grudnia 1955 r. Archiwum Jerzego Toeplitza, Muzeum Kinematografii w Łodzi.
 - ³⁰ J. Grzechowiak, *Rozpowszechnianie na tle ustroju kinematografii pierwszego dziesięciolecia Polski Ludowej: wprowadzenie*, w: K. Jajko, K. Klejsa, J. Grzechowiak, E. Gębicka, *Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej w latach 1944-1956*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 79.
 - ³¹ Decyzje II Kongresu FIAF, Paryż, 15-18 lipca 1946 r., https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-Archives/Digitized_docs/Congresses/19460718_Paris_Congress_Decisions_FR.pdf (dostęp: 3.07.2025).
 - ³² Był to Mark Sedelsohn. https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-Archives/Digitized_docs/Congresses/19460716_Paris_Congress_Liste_repr_sentants_FR.pdf, s. 8 (dostęp: 1.04.2025).
 - ³³ Decyzje II Kongresu FIAF, Paryż, 15-18 lipca 1946 r., s. 4, https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-Archives/Digitized_docs/Congresses/19460718_Paris_Congress_Decisions_FR.pdf (dostęp: 1.04.2025).
 - ³⁴ Protokół z posiedzenia zarządu FIAF, 4-5 stycznia 1948 r., s. 2, https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-Archives/Digitized_docs/EC_meetings/1948-01-Paris_RED.pdf (dostęp: 1.04.2025).
 - ³⁵ Raport z V Kongresu FIAF w Kopenhadze, 1948, https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/2021/09/Congress_report_1948_Copenhagen_RED.pdf (dostęp: 18.04.2025).
 - ³⁶ L. Bukowiecki, *Wright, Ivens, Klos obradowali w Warszawie*, „Film” 1948, nr 23-24, s. 14.
 - ³⁷ K. Klejsa, W. Ludwisiak, *Marian Wimmer i niedopowiedziane początki Szkoły Filmowej*, w: Marian Wimmer. *Przestrzeń jako tworzywo sztuki*, red. A. Sumorok, T. Załuski, ASP im. W. Strzemińskiego, Łódź 2021, s. 122.
 - ³⁸ Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision.
 - ³⁹ Institut des Hautes Études Cinématographiques.
 - ⁴⁰ D. G. Williams, *CILECT – The Early Years*, „Journal of the University Film Association” 1970, t. 22, nr 4, s. 100.
 - ⁴¹ <https://www.fiafnet.org/pages/History/Archival-Documents-about-FIAF-Congresses.html> (dostęp: 24.05.2025).
 - ⁴² https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-Archives/Digitized_docs/Congresses/1955_Warsaw_Congress_Decisions_Red.pdf (dostęp: 24.05.2025).

- ⁴³ Decyzje XI Kongresu FIAF, Warszawa, 26-30 września 1955 r., s. 4, https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-Archives/Digitized_docs/Congresses/1955_Warsaw_Congress_Decisions_Red.pdf (dostęp: 4.05.2025).
- ⁴⁴ C. Duncan, *Specyfika telewizyjnego widowiska dramatycznego*, „Kwartalnik Filmowy” 1955, nr 4, s. 41-48.
- ⁴⁵ Decyzje XIII Kongresu FIAF, Antibes, 18-28 października 1957 r., s. 4, https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-Archives/Digitized_docs/Congresses/1957_Antibes_Resolutions_FR_Red.pdf (dostęp: 4.05.2025).
- ⁴⁶ Commonwealth National Library Film Division of Australia.
- ⁴⁷ Decyzje XIV Kongresu FIAF, Praga, 20-26 października 1958 r., s. 4, https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-Archives/Digitized_docs/Congresses/1958_Prague_Decisions_AG_Red.pdf, s. 1 (dostęp: 4.05.2025).
- ⁴⁸ National Film Library.
- ⁴⁹ MOMA Film Library.
- ⁵⁰ National Historical Film and Speaking Record Library.
- ⁵¹ Pełna niezależność przyszła znacznie później – 5 kwietnia 1984 r. Minister Spraw Wewnętrznych i Środowiska, Hon Barry Cohen MP, ogłosił powstanie National Film and Sound Archive (NFSA).
- ⁵² BFI National Archive.
- ⁵³ R. E. Edmondson, dz. cyt.
- ⁵⁴ Tamże.
- ⁵⁵ Tamże.
- ⁵⁶ K. Abriszewski, dz. cyt., s. 233.
- ⁵⁷ C. Duncan, *Mit i historia w filmie australijskim*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 2, s. 22-31.
- ⁵⁸ Tamże, s. 29.
- ⁵⁹ M. Haltó, dz. cyt., s. 41, 42.
- ⁶⁰ C. Duncan, *Mit i historia...* dz. cyt., s. 30.
- ⁶¹ AIPN. Pismo do dyrektora Departamentu Kadr MSZ z 16 maja 1961 r. Pismo do dyr. Biura C MSW z 16 maja 1962 r.
- ⁶² Zob. D. Skotarczak, *Profesor Jerzy Toeplitz w świetle źródeł IPN*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2011, t. 66, z. 2, s. 151-153.
- ⁶³ Certificate of Eligibility for Exchange Visitor Status dla Jerzego Toeplitza. Archiwum Jerzego Toeplitza, Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- ⁶⁴ Institute of International Education.
- ⁶⁵ UCLA – University of California, Los Angeles.
- ⁶⁶ Konspekt wykładów Jerzego Toeplitza z historii sztuki filmowej w UCLA w 1967 r. Archiwum Jerzego Toeplitza, Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- ⁶⁷ Kolekcja prac semestralnych i dyplomowych wypromowanych przez Jerzego Toeplitza w UCLA w 1967 r. Archiwum Jerzego Toeplitza, Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- ⁶⁸ University of South California.
- ⁶⁹ AMPAS – Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
- ⁷⁰ M. J. Banks, *Film Schools as Pre-Industry: Fostering Creative Collaboration and Equity in Media Production Programs*, „Media Industries Journal” 2019, t. 6, z. 1, s. 73-93.
- ⁷¹ Department of Theatre Arts.
- ⁷² J. Toeplitz, *Film Scholarship: Present and Prospective*, „Film Quarterly” 1963, t. 16, nr 3, s. 27-37.
- ⁷³ B. Goldsmith, T. O'Regan, dz. cyt.
- ⁷⁴ Swinburne Film and Television School.
- ⁷⁵ Swinburne Technical College.
- ⁷⁶ K. Abriszewski, dz. cyt., s. 168.
- ⁷⁷ Tamże, s. 171-172.
- ⁷⁸ Senate Select Committee on the Encouragement of Australian Productions for Television. D. Hough, *Vincent Victor Seddon*, <https://biography.senate.gov.au/vincent-victor-seddon> (dostęp: 24.05.2025).
- ⁷⁹ Tamże.
- ⁸⁰ Writers' Guild of Great Britain.
- ⁸¹ International Writers' Guild.
- ⁸² *Film and Television Production in Australia: A Report by Lord Willis*, UNESCO, październik-grudzień 1968. Archiwum Jerzego Toeplitza, Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- ⁸³ Tamże, s. 4.
- ⁸⁴ Tamże, s. 6.
- ⁸⁵ Tamże, s. 8.
- ⁸⁶ Tamże, s. 9.
- ⁸⁷ Wypowiedź Jerzego Bossaka w filmie: *Człowiek środka*, reż. Grzegorz Królikiewicz, 1987.
- ⁸⁸ National Archives of Australia. A1838, 553/3/89/1 Part 1, za: S. Ahern, *Jerzy Bonawentura Toeplitz (1909-1995)*, w: *Australian Dictionary of Biography*, National Centre of Biography, Australian National University, 2021, t. 19, <https://adb.anu.edu.au/biography/toeplitz-jerzy-bonawentura-27628> (dostęp: 11.04.2025).
- ⁸⁹ *Film and Television Production in Australia: A Report by Lord Willis*, dz. cyt., s. 11. Archiwum Jerzego Toeplitza, Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- ⁹⁰ Wypowiedź Jerzego Toeplitza w filmie: *Człowiek środka*, reż. Grzegorz Królikiewicz, 1987.
- ⁹¹ T. Lubelski, *Toeplitz Bonawentura Jerzy (1909-1995)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, IH PAN, Warszawa 2021, t. 53, s. 636-640.

⁹² Katja Forbert Petersen zrealizowała dokument o ojcu, *Man Med Camera*, 1995. Władysław nie wspomina w nim o australijskim epizodzie. <https://www.dfi.dk/en/viden-om-film/filmdatabasen/film/mand-med-kamera> (dostęp: 12.02.2025).

⁹³ Wypowiedź Jerzego Toeplitza w filmie: *Człowiek środka*, reż. Grzegorz Królikiewicz, 1987.

⁹⁴ Interim Council for National Film and Television Training School.

⁹⁵ *National Film and Television Training School: First Report of Interim Council*, listopad 1970 r. Archiwum Jerzego Toeplitza, Muzeum Kinematografii w Łodzi, s. 8-11.

⁹⁶ Tamże, s. 6.

⁹⁷ D. Skotarczak, dz. cyt.

⁹⁸ K. Abriszewski, dz. cyt., s. 148-149.

Monika Talarczyk

Doktor habilitowana, profesorka Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, filmoznawczyni i historyczka polskiego filmu. Zajmuje się badaniem mniejszego kina (*minor cinema*), czyli kina kobiet i kina transnarodowego. Jest m.in. autorką książek: *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii* (2013), *Wanda Jakubowska. Revisited* (2015; wyd. w j. angielskim: 2022) i współredaktorką *Hope Is of Different Color: From the Global South to the Lodz Film School* (2021). We współpracy z Anną Leśniewską-Zagrodzką napisała monografię Stanisława Wohla (planowana publikacja: 2025). Pracuje nad monografią Heleny Lemańskiej, redaktorki Polskiej Kroniki Filmowej.

PhD, Professor at the Lodz Film School, film scholar and historian of Polish film. She researches minor cinema, i.e., women's cinema and transnational cinema. Her books include: *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii* [White Mazur: Women's Cinema in Polish Cinematography] (2013), *Wanda Jakubowska. Revisited* (2022); she also co-edited the volume *Hope Is of Different Color: From the Global South to the Lodz Film School* (2021). In collaboration with Anna Leśniewska-Zagrodzka, she has written a monograph on Stanisław Wohl (forthcoming in 2025). She is working on a monograph of Helena Lemańska, editor-in-chief of the Polish Film Chronicle.

m.talarczyk@filmschool.lodz.pl

Bibliografia

- Abriszewski, K. (2007). Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura. *Teksty Drugie*, (1-2), ss. 113-126.

- Abriszewski, K.** (2012). *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza Teorii Aktora-Sieci Bruno Latoura*. Kraków: Universitas.
- Bukowiecki, L.** (1948). Tu mówi Indonezja. *Film*, (9), s. 7.
- Callon, M.** (1986). Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scalops and the Fishermen of St. Brieuc Bay. W: J. Law (red.), *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge* (ss. 196-233). London: Routledge.
- Duncan, C.** (1960). Mít i historia w filmie australijskim. *Kwartalnik Filmowy*, (2), ss. 22-31.
- Edmondson, R.** (2013). FIAF and the Antipodes: The Long Path to the National Film and Sound Archive of Australia (NFSA). *Journal of Film Preservation*, (89), ss. 75-81.
- Latour, B.** (2012). Wizualizacja i poznanie: zrysowywanie rzeczy razem (tłum. A. Derra, M. Frąckowiak). *Avant*, 3 (T), ss. 207-257.
- Lubelski, T.** (2021). Toeplitz Bonawentura Jerzy (1909-1995). W: *Polski Słownik Biograficzny* (t. 53, ss. 636-640). Warszawa: IH PAN.
- Skotarczak, D.** (2011). Profesor Jerzy Toeplitz w świetle źródeł IPN. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, 66 (2), ss. 147-157.
- Toeplitz, J.** (1995). Australijska przygoda. *Kwartalnik Filmowy*, (11), ss. 176-186.
- Toeplitz, J.** (2015). Australijska przygoda. W: R. Marszałek (red.), *Filmowe ulice Jerzego Toeplitza* (ss. 72-82). Warszawa: Wydawnictwo Film Studio MTM.