

„Kwartalnik Filmowy” nr 134 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4793>
© 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>

Falstart. Losy książki Jerzego Toeplitza *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro* (1949)

Keywords:

Jerzy Toeplitz;
film history;
film historiography;
Film Institute;
censorship in Polish
People's Republic

Abstract

False Start: The Fate of Jerzy Toeplitz's Book *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro* (*Film Art: Yesterday, Today, and Tomorrow*, 1949)

The author analyses the fate of Jerzy Toeplitz's unpublished first book on the history of world cinema. Two typescripts and the typeset version of *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro* [*Film Art: Yesterday, Today and Tomorrow*], which was planned for publication in 1949 by the Film Institute in Łódź, are held in the archives of the city's Museum of Cinematography. The structure of the article is based on a historiographic operation involving the analysis of the author's position, the state of film historiography at the time of writing, and the literary form of the book. Furthermore, through collation of the three textual variants, the directions of censorship interventions are revealed. The debut work of the future classic of film historiography adheres to the convention of film-historical synthesis characteristic of the turn of the twentieth century. Its distinguishing features include its application of Marxist criticism, didactic temperament, and juxtaposition of the American and Soviet film empires, with France occupying a mediating position. At the turn of 1948/1949, Toeplitz's publication proposal represented a transitional case between amateur and academic historiography.

Słowa kluczowe:

Jerzy Toeplitz;
historia kina;
historiografia filmowa;
Instytut Filmowy;
cenzura w PRL

Abstrakt

Autorka analizuje losy niedopuszczonej do obiegu wydawniczego pierwszej książki Jerzego Toeplitza o historii światowego kina. Dwa maszynopisy oraz skład tekstu *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro*, planowanego do wydania w 1949 roku przez Instytut Filmowy, znajdują się w archiwum Muzeum Kinematografii w Łodzi. Struktura artykułu opiera się na operacji historiograficznej, w której przedmiotem analizy są: pozycja autora, stan historiografii filmowej w okresie pisania książki oraz jej kształt literacki. Ponadto w wyniku kolacjonowania trzech wariantów tekstu ujawnione zostają kierunki zmian zalecanych przez cenzurę. Debiut przyszłego klasyka historiografii kina wpisuje się w konwencję syntezy historycznofilmowej przełomu XX w., a wyróżnia go ujęcie w ramach krytyki marksistowskiej, temperament dydaktyczny, przeciwstawienie imperiów filmowych USA i ZSRR przy uwzględnieniu mediacyjnej pozycji Francji. Na przełomie 1948/1949 roku propozycja wydawnicza Toeplitza stanowiła przypadek przejściowy między historiografią amatorską a uniwersytecką.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.01.31; zrecenzowano: 2026.04.15; przyjęto: 2026.05.11; opublikowano: 2026.06.30

Instytucje finansujące

Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki nr projektu NPRH/DN/SP/0247/2023/12, kwota dofinansowania i całkowita wartość projektu 384924 zł.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Habent sua fata libelli

W filmie dokumentalnym *Człowiek środka* (1987) Grzegorza Królikiewicza sędziwy już Jerzy Toeplitz otoczony swoim księgozbiorem nadmienia, że jego pierwszą książkę zatrzymała cenzura. Rzeczywiście, w jego osobistych zbiorach pozostał niewydany debiut – *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro* (1949) – pierwsza w polskim piśmiennictwie synteza światowego kina. Uważam, że z uwagi na jej pionierski charakter w języku polskim, a także to, że stanowiła debiut przyszłego klasyka historiografii filmowej, warto przyrzeć się jej treści oraz kontekstowi zarówno powstania, jak i zatrzymania druku. O znaczeniu tej pracy decyduje też okoliczność, że miała być jedną z pierwszych publikacji Instytutu Filmowego w Łodzi¹. Na podstawie trzech zachowanych wariantów tekstu zdeponowanych w Archiwum Toeplitza w Muzeum Kinematografii w Łodzi można prześledzić proces dopasowywania debiutanckiej narracji do wymogów czasu. Co prawda, przymiarka ta zakończyła się niepowodzeniem, ale daje wgląd: w pierwszym wariantcie – w nieobciążoną uwagami cenzora narrację historyczną krytyka filmowego o aspiracjach naukowych, w drugim – w tekst skorygowany pod kątem wymagań stawianych publikacjom filmoznawczym pod koniec lat 40., w trzecim – w kształt graficzny całości i uwagi korekty.

Moim celem jest włączenie tej nieopublikowanej książki do piśmienniczego dorobku Toeplitza, a tym samym przeniesienie tego wątku ze sfery mitu do wiedzy o historiografii filmowej w odpowiedzi na apel Michała Pabisia-Orzeszyny sprzed kilkunastu lat o jej demitologizację². Od tego czasu niewiele się zmieniło, choć na polskim gruncie warto wyróżnić tekst Teresy Rutkowskiej o Władysławie Jewsiewickim, pionierze historii polskiego kina³. Malte Hagener i Yvonne Zimmermann we wstępie do pracy *How Film Histories Were Made*, rewidującej w 2024 r. stan wiedzy o historiografii filmowej, akcentowali rozbieżność między współczesnym stopniem zaawansowania i niuansowania szczegółowych badań historycznofilmowych a refleksją nad dziejami i statusem historiografii kina⁴. Przyznają przy tym, że podmioty, praktyki, perspektywy i doświadczenia niezachodnie są im jeszcze mniej znane niż zachodnie. W Europie Środkowej i Wschodniej pionierem w tej dziedzinie był czeski wynalazca i teoretyk Karel Smrž, którego *Dějiny filmu* wydano w Pradze w 1933 r.⁵, co – śmiałem twierdzić – nie jest wiedzą powszechną nawet w naszym środowisku. Trudno więc się dziwić, że redaktorzy z Amsterdam University Press nie uwzględnili tej pracy, skoro wspomagane cyfrowo badania przedwojennej historiografii z góry zawezili do pozycji anglojęzycznych i zaledwie jednej francuskiej (bo tłumaczonej na angielski). Niemniej, Jerzy Toeplitz znalazł się pośród wymienionych przez nich wpływowych autorów – zazwyczaj mężczyzn z Ameryki Północnej i Europy, jak przytomnie spostrzegli – obok Paula Rothy, Georges'a Sadoula, Jeana Mitry'ego, Davida Robinsona, Davida Cooka, Marca Cousinsa oraz tandemów Roberta Brasillacha i Maurice'a Bardèche'a, Enno Patalasa i Ulricha Gregora, Davida Bordwella i Kristin Thompson⁶.

Struktura niniejszego tekstu opiera się na mechanizmie „operacji historiograficznej”, czyli triadzie zaproponowanej przez Michela de Certeau, która implikuje: *związek między miejscem (rekrutacją, środowiskiem, zawodem itp.), pro-*

*cedurami analizy (dyscypliną badawczą) i konstrukcją tekstu (literaturą)*⁷. Należałoby zatem najpierw określić umiejscowienie społeczne kariery Toeplitza w czasie, gdy powziął zamiar napisania pierwszej książki, a także jego świadomość historycznofilmową i stan historiografii w drugiej połowie lat 40., po czym przez kolacjonowanie tekstu zbadać treść i kierunek jej przekształceń. Krótko mówiąc, w ślad za Certeau spróbujmy określić, jaki kontrakt na przełomie 1948 i 1949 r. krył się za książką *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro* oraz jakie konsekwencje dla historiografii miało jego zerwanie.

Warszawskie początki i łódzkie kontynuacje

Filmowy rodowód Toeplitza przywykliśmy słusznie łączyć z działalnością przedwojennego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego (1930-1935) w Warszawie. Jednak warto przypomnieć, że jako krytyk filmowy zadebiutował, zanim powstał START. Tadeusz Lubelski ustalił, że dziewiętnastoletni Toeplitz pierwsze *Impresje filmowe* opublikował na łamach „Głosu Literackiego” już w 1928 r. i tak scharakteryzował jego piśmiennictwo w latach 30.: *Od początku traktował film jako „sztukę użyteczną”, rozwijającą osobowość, wpływającą na mentalność jednostek i społeczeństw, gdy tymczasem krajowa branża brała pod uwagę wyłącznie zysk. Czy pisał o produkcji Hollywoodu, czy o „nowym filmie sowieckim”, czy o francuskiej awangardzie – zawsze szukał pouczenia, co z tego wynika dla poprawy poziomu kina rodzimego*⁸. Jego powojenne pozycjonowanie wynikało nie tylko z koniunktury politycznej dla ludzi przedwojennej lewicy. Zawdzięczał je również ukształtowanemu w młodości etosowi zaangażowanego kinofila o ambicjach reformatora kultury filmowej, a w piśmiennictwie – opiniotwórczego krytyka, okazjonalnie także encyklopedysty⁹.

Na podstawie akt personalnych przechowywanych w PWSFTviT można zrekonstruować przebieg kariery Toeplitza w pierwszych latach powojnia, zanim w 1950 r. zajął eksponowane stanowisko rektora Szkoły Filmowej w Łodzi. Od marca do końca 1945 r. kierował wydziałem scenariuszy w zadekretowanym dopiero 13 listopada Państwowym Przedsiębiorstwie „Film Polski”, następnie zarządzał jego Biurem Zagranicznym – od grudnia 1945 do maja 1947 r.¹⁰ W randze wicedyrektora PP „Filmu Polskiego” ds. programowo-artystycznych (od września 1946 r.), będąc zarazem na stanowisku kierownika Biura Zagranicznego, zajmował się również dydaktyką. Od połowy 1947 r. był wykładowcą historii filmu na Wydziale Filmowym Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi i kursach organizowanych przez IF¹¹. Od pierwszego numeru „Filmu”¹² oraz w innych czasopismach społeczno-kulturalnych, na przykład w „Nowinach Literackich”¹³, a nawet codziennych, jak „Głos Ludu”¹⁴, publikował na temat kina światowego (francuskiego¹⁵, brytyjskiego¹⁶, czeskiego¹⁷, niemieckiego¹⁸, radzieckiego¹⁹, amerykańskiego²⁰). Nie ograniczał się przy tym do recenzji czy relacji z zagranicznych festiwali (Cannes 1946, Cannes i Wenecja 1947, Locarno 1948), ale dążył do uogólnienia o walorach programowych lub historycznofilmowych, ukazując współczesne zjawiska na tle przeszłości, w pochodzie ewoluujących form filmowych, w kontekście społecznym.

W połowie 1947 r. z inicjatywy Biura Zagranicznego PP „Film Polski” i jego delegatury w Paryżu nawiązano współpracę z Francją, której rezultatem była wystawa *50 lat filmu francuskiego*, otwarta dla zwiedzających w Muzeum Narodowym w Warszawie od 19 maja do 15 czerwca. Dla samego Toeplitza jako przyszłego historyka kina i archiwisty było to doświadczenie formacyjne; po latach przyznał: *To niezwykle wydarzenie uświadomiło mi, na czym polega ruch archiwizacji filmów*²¹. Na wystawie prezentowano archiwalne krótkie metraże, oprócz filmów braci Lumière i francuskiej awangardy również filmy tematycznie związane z salami poświęconymi Georges’owi Mélièsowi, Maksowi Linderowi i Film d’art. W kinie Stylowy wyświetlano powojenne pełnometrażowe produkcje francuskie²². Do Warszawy przybyli, poza dyrektorami francuskich instytucji filmowych, w tamtym czasie już legendarni Henri Langlois, założyciel Cinémathèque Française i współzałożyciel Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych FIAF, oraz Georges Sadoul, krytyk i historyk filmu, w glorii dwóch pierwszych tomów *Histoire générale du cinéma*²³. To lekturze książek tego ostatniego Toeplitz podobno zawdzięczał najwięcej.

Wiele wskazuje na to, że to wydarzenie okazało się kluczowe w karierze piśmienniczej Toeplitza, kierując ją ku historiografii. Zaledwie pół roku później, w ostatnim numerze „Filmu”, jego tekst *Dziś i jutro filmu* redakcja opatrzyła adnotacją: *fragment przygotowywanej obecnie do druku większej pracy Jerzego Toeplitza pt. „Linie rozwojowe sztuki filmowej”, która ukaże się w wydaniu książkowym staraniem Instytutu Filmowego*²⁴. Oznacza to, że drugie półrocze 1947 r. było już wypełnione pracą nad książką. Co więcej, maszynopis nabierał kształtu, kiedy autor w połowie 1948 r. po raz pierwszy wziął udział w spotkaniu FIAF, gdzie – co udało mi się już ustalić – do tej pory Polskę reprezentował Jan Korngold, kierownik delegatury Centrali Wynajmu Filmów PP „Film Polski” w Paryżu. Na Kongresie FIAF w Kopenhadze, który odbył się w dniach 13-15 września 1948 r., Toeplitz dał się poznać jako poliglota, sprawny mediator, osoba z inicjatywą, w dodatku z wiedzą o regulacjach prawnych. W efekcie uczestnicy wybrali go na nowego przewodniczącego federacji²⁵. Z kolei 1 listopada 1948 r. Stanisław Albrecht, dyrektor naczelny „Filmu Polskiego”, powierzył mu stanowisko dyrektora Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi²⁶. Wcześniej Toeplitz przewodniczył Komisji ds. Szkolenia, która opracowała szczegółowy plan kształcenia filmowców. Pracował w obu instytucjach przez kolejnych kilkanaście lat. Nie trzeba dodawać, że dla wykładowcy historii kina niezastąpionym środowiskiem pracy jest filмотeka, a najlepszą pomocą dydaktyczną oraz legitymacją była i jest monografia historycznofilmowa. I rzeczywiście, w niespełna miesiąc po objęciu stanowiska dyrektora WSF uzyskał zgodę cenzury na skład książki.

Kto wynalazł kino i powszechną historię kina?

Jeszcze nie w maju 1947 r. w Warszawie, ale już we wrześniu na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes Sadoul z dumą wręczył Toeplitzowi pierwsze dwa tomy swego *opus magnum*²⁷. Jednak biorąc pod uwagę przedwojenną kinofilję Polaka, jego pobyty w Londynie w latach 30. oraz znajomość języków,



Okładka książki *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro* Jerzego Toeplitza, IF, Łódź 1949. Projekt graficzny: Tadeusz Kowalski. Fotografia z zasobów i dzięki uprzejmości Muzeum Kinematografii w Łodzi

w tym angielskiego, francuskiego i włoskiego, można przypuszczać, że na półce miał już inne publikacje z tej dziedziny. Jaką świadomość historycznofilmową mógł mieć na przełomie 1947 i 1948 r.? Pierwsze syntezы kina światowego napisano po francusku i angielsku; miały wartość poznawczą, ale służyły też jako instrumenty rywalizacji Francji, Wielkiej Brytanii i USA o miejsce na osi czasu historii kina. Po okresie spisywania dziejów wynalazków optycznych, zwieńczonych kinematografem braci Lumière, wraz z rozwojem kina rosło przekonanie o specyficzności medium filmowego i zainteresowanie jego właściwościami estetycznymi. Hagener i Zimmermann wskazują, że czas po I wojnie światowej, kiedy pełny metraż stał się standardem, ustabilizowały się struktury produkcji i dystrybucji, a film nie był już efemerydą, sprzyjał wyłanianiu się dyskursu historiograficznego²⁸. Do przekonania trafia też wyjaśnienie: *Wprowadzenie filmów dźwiękowych w drugiej połowie lat 20. XX w. uświadomiło ludziom, że kończy się pewna epoka (i wzbudziło u niektórych nostalgiczną tęsknotę za kinem niemym), podczas gdy nagle ekonomiczna dezaktualizacja filmów bez ścieżki dźwiękowej stanowiła punkt zwrotny, co miało kluczowe znaczenie dla rosnącej świadomości dziedzictwa materialnego, które znalazło się na skraju zniszczenia. Jednocześnie napięcia polityczne podkreśliły znaczenie kina w kontekście społecznym*²⁹. Z dorobku historiografii pierwszego półwiecza kina wybrałam te publikacje, które z różnych względów mogły trafić w ręce bohatera artykułu.

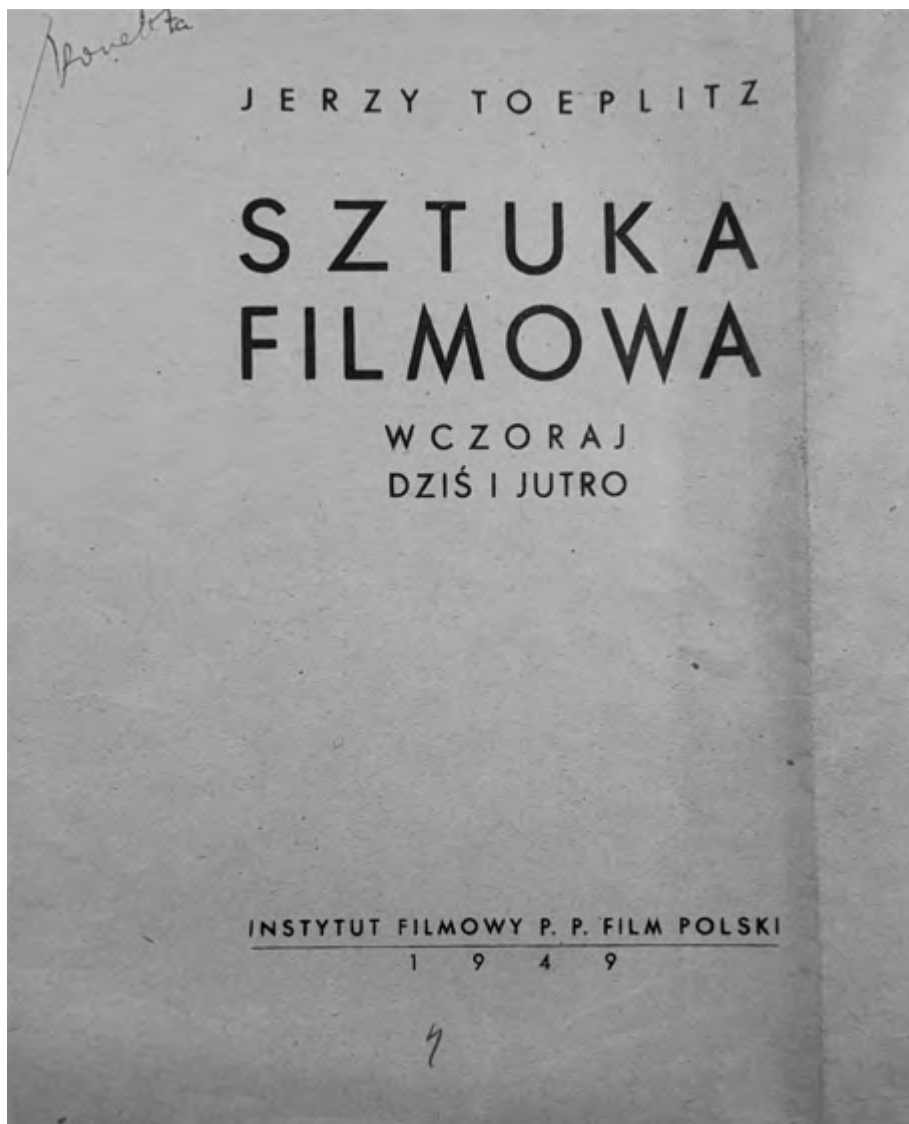
Jednym z pierwszych w tej dziedzinie był Léon Moussinac³⁰, autor książki *Naissance du Cinéma* (1925), uwzględniającej wkład w narodziny kina również Anglików, Niemców, Szwedów czy Rosjan. Jednak ze względu na niewielką objętość (178 stron z ilustracjami) oraz przyczynkowy charakter określano ją jako esej, pierwszą próbę ujęcia tematu. Z wykształcenia prawnik, z powołania krytyk filmowy, członek Komunistycznej Partii Francji i apologeta radzieckiej awangardy montażu, Moussinac po wojnie został dyrektorem Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). Dwukrotnie gościł na zaproszenie Marianna Wimmera w WSF w Łodzi, a statut nowo powołanej szkoły nosi ślady jego konsultacji³¹. Musiał zwrócić uwagę Toeplitza, jeśli nie przed wojną jako krytyk, to po niej, jako pedagog i autor³². Niemniej to nie on, lecz Georges Michel Coissac położył podwaliny pod francuską historiografię. O jego randze pośród publicystów filmowych świadczyło stanowisko prezesa Zawodowego Stowarzyszenia Prasy Filmowej (l'Association professionnelle de la presse cinématographique), które piastował w latach 1919-1924. Jego *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours* (1925) liczyła ponad 600 stron³³. Stanowiła najszersze francuskie opracowanie: w I i II części – historii wynalazków optycznych, w III – rozwoju przemysłu filmowego we Francji, a w IV – roli filmu w społeczeństwie. Można powiedzieć, że Coissac w jednej publikacji zaproponował techniczną, gospodarczą i społeczną historię kina.

Jeśli nie z francuskimi, to zapewne z anglojęzycznymi monografiami zetknął się młody Toeplitz w czasie pobytu w Londynie w latach 1935-1938, kiedy zaangażował się w prace literackie w wytwórni Toeplitz Film Production prowadzonej przez jego kuzyna Ludovico Toeplitza. Od połowy lat 20. za pierwszą na świecie historię ruchomych obrazów w świecie Zachodu uchodziła monumentalna książka *A Million and One Nights* (1926) Terry'ego Ramsaye'a, amerykańskie-

go dziennikarza i producenta³⁴. Pod względem zarówno rozmiarów, jak i zasobu wiedzy o technice i sztuce filmowej była w istocie imponująca. Limitowaną edycję opatrzył podpisem sam Thomas A. Edison i to jego wizerunek otwierał dwutomową publikację. Autor wpisał kino w długi pochód wynalazków poprzedzających kinematograf, sięgający poszukiwań optycznych Leonarda da Vinci i *laterna magica* Athanasiusa Kirchera, ale narrację podporządkował rozwojowi historii kina amerykańskiego i brytyjskiego od początków do 1925 r., z jedynie małym ukłonem w stronę braci Lumière i Georges'a Mélièsa. Nie zraziło to Sadoula, który docenił książkę słowami: *Praca fundamentalna i rzadka, bardzo dobrze udokumentowana, do 1939 r. pozostawała kluczowym źródłem, ktokolwiek pisał o kinie amerykańskim*³⁵. Zdaniem Roberta C. Allena i Douglasa Gomery'ego to Ramsaye (wraz z poprzednikiem, Robertem Grau, autorem *Theatre of Science* z 1914 r.) przyczynił się do ustalenia zakresu przedmiotowego historii filmu jako opowieści o wybitnych jednostkach, łączącej wiedzę na temat show-biznesu, technologii i sztuki³⁶.

Jako że startowcy w drugiej połowie lat 30. weszli w kontakt ze środowiskiem Johna Griersona, Toeplitz z całą pewnością miał w rękach przełomową książkę Paula Rothy *The Film Till Now: A Survey of the Cinema* (1930)³⁷. Rotha ustanowił przedmiot historiografii filmu, deklarując, że zajmuje go *film jako film, wartościowe medium dramatycznej ekspresji, a nie powierzchowna rozrywka, raczej umysłowa stymulacja niż ubawienie*³⁸. Uzbroidł przy tym książkę w komponent teoretyczny i filmografię, nadając jej charakter naukowy. Propozycja Rothy miała prawdziwie pionierski charakter, ponieważ poza filmem fikcji został w niej uwzględniony także film faktów, a poza omówieniem kinematografii anglojęzycznych autor oferował przegląd kinematografii radzieckiej, niemieckiej, francuskiej oraz kilka akapitów o produkcjach z innych krajów (Szwecji, Włoch, Hiszpanii, Indii, Japonii). Wspominał też, choć lakonicznie, o Węgrzech, Czechosłowacji czy Bułgarii. Obie te anglojęzyczne publikacje Toeplitz rekomendował w latach 60. studentom The University of California, Los Angeles (UCLA) jako lektury do jego wykładów z historii kina: książkę Ramsaye'a jako *wciąż miarodajne źródło o pierwszych latach kina amerykańskiego, szczególnie w częściach poświęconych technologii*, a Rothy jako *niewiele przestarzałą i masywną, ale wartościową rozprawę o filmie do lat 30.*³⁹

Z racji kontaktów z rodziną we Włoszech Toeplitz mógł zapoznać się też z książką *Storia del cinema dalle origini a oggi* Francesca Pasinettiego⁴⁰, zwłaszcza że jej autor wielokrotnie wspominał też o producenckich inicjatywach Ludovica Toeplitza w Wielkiej Brytanii, co nie mogło umknąć uwadze włoskiej gałęzi rodziny. Pasinetti był włoskim krytykiem, reżyserem filmów eksperymentalnych i dokumentalnych, wykładowcą historii filmu w Centro Sperimentale di Cinematografia w Rzymie. Synteza jego autorstwa ukazała się w 1939 r. w serii monografii czasopisma „Bianco e Nero” i dowodziła wysokich ambicji autora. Przyznawał w niej pionierstwo kinematografowi braci Lumière, ale w jego narracji wraz z przełomem wieków ścieżki rozwoju kinematografii poprowadziły przez wiele krajów europejskich. Aplikowała na grunt historiografii filmowej pojęcia, którymi operowały historie literatury i sztuki (takie jak styl, gatunki, konwencje wizualne), utożsamiał autorstwo filmu z osobą reżysera. W *Storia del cinema...* uwzględnił nie tylko dokumenty, ale i animacje, od filmu abstrakcyjnego do twórczości Lotte Reiniger i Walta Disneya. Zdaniem Francesca Pitassia, współczesnego badacza



Strona tytułowa książki Jerzego Toeplitza, *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro*. Fotografia z zasobów i dzięki uprzejmości Muzeum Kinematografii w Łodzi

tematu *dwie historie kina autorstwa Pasinettiego z 1939 i 1946 r. stanowią „klejnot w koronie” publikacji pochodzących z programu nauczania w rzymskiej Szkole Filmowej*⁴¹. Mimo że napisana po włosku, książka zwróciła uwagę Francuzów. Zdaniem Sadoula to *najlepsza historia kina w jednym tomie opublikowana przed wojną*⁴². Co ciekawe, była to zarazem pierwsza synteza kina światowego, w której uwzględniono proporcjonalnie osiągnięcia polskiej kinematografii: wytwórnię Aleksandra Hertza, gwiazdorstwo Poli Negri i Eugeniusza Bodo, filmy Ryszarda Ordyńskiego, Henryka Szaro, Józefa Lejtesa, Michała Waszyńskiego, a nawet fabularny debiut Aleksandra Forda⁴³. Decyzja Toeplitza o zupełnym pominięciu w jego *Sztuce filmowej... polskiego kina okresu niemego i wczesnodźwiękowego* wydaje się tym bardziej znacząca jako ukłon w stronę socrealizmu.

Raz jeszcze warto podkreślić, że w naszej części Europy pionierem historiografii był Karel Smrž (1897-1953) z Czeskiego Uniwersytetu Technicznego (ČVUT). Zrealizował krótki dokument *Madame Curie w Pradze* (1925), pisał scenariusze do filmów niemych. Należał do kręgu skupionego wokół Jindřicha Brichty, przyszłego dyrektora Narodowego Archiwum Filmowego. We wspomnianej książce *Dějiny filmu* poświęcił wiele miejsca wynalazkom poprzedzającym kinematograf i procesom realizacji filmu, uwzględniając też osiągnięcia Czechosłowacji, Europy, USA i ZSRR. On również wspominał, choć krótko, o filmach Aleksandra Hertza i wytwórni Sfinks, sławie Poli Negri oraz polsko-czechosłowackiej koprodukcji *Dwanaście krzeseł* (1933) z Adolfem Dymszą, w reżyserii Michała Waszyńskiego i Maca Frica⁴⁴. Od 1945 r. Smrž kierował Centralną Dramaturgią z nacjonalizowanego filmu, a następnie wydziałem Czechosłowackiego Filmu Państwowego – aż do 1951 r., kiedy to został mianowany docentem historii filmu na Wydziale Filmowym Akademii Sztuk Pięknych (FAMU). Wykładał tam od momentu jej powstania w 1946 r. Kontynuował pracę naukową, wydawał skrypty i przygotowywał materiały do nowej, trzyczęściowej historii filmu, w której chciał obszernie przedstawić przede wszystkim historię kina Czechosłowacji do lat 50. Niestety, nie udało mu się ukończyć dzieła – przeszkodziła mu w tym nieuleczalna choroba krwi, na którą zmarł w 1953 r.⁴⁵ Z uwagi na zintensyfikowanie w latach powojennych filmowej współpracy między Polską a Czechosłowacją oraz status Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Mariańskich Łąźniach (Karlovyh Varach) w bloku wschodnim, Toeplitz, częsty gość na tej imprezie, z pewnością był świadom planów kolegi. W każdym razie do księgozbioru Polaka trafił egzemplarz książki pioniera z Czech⁴⁶.

Podsumowując, w Europie najliczniej i najsystematyczniej do piśmiennictwa filmowego przystąpili Francuzi. Zbiorowym wysiłkiem opracowali bilans rozwoju kina, głównie francuskiego, do przełomu dźwiękowego – *Le Cinéma, des origines à nos jours* (1932)⁴⁷, uwzględniając kino niemieckie, szwedzkie, radzieckie. Wśród współautorów znaleźli się zarówno krytycy, na przykład René Jeanne, jak i twórcy, w tym Germaine Dulac. W 1935 r. Robert Brasillach i Maurice Bardèche opublikowali *Histoire du Cinéma*⁴⁸, która w 1938 r. ukazała się również po angielsku⁴⁹. Zdaniem Hagenera i Zimmermann Bardèche i Brasillach podsumowali pierwszą dekadę historiografii i ustanowili standardy tego rodzaju piśmiennictwa. Zaproponowali podział – aktualny do dziś – na etapy wyznaczone przez rozwój technologiczny, wyłanianie się szkół narodowych i przełomy polityczne⁵⁰.

Mimo że pierwsze wydanie było wolne od skrajnie prawicowych czy antysemitycznych poglądów, kolejne edycje, szczególnie ta z 1943 r., zaktualizowana przez Brassillacha, oraz jego kolaboracja z nazistami (przyłapał w 1945 r. karą śmierci przez rozstrzelanie), w oczach części Francuzów i późniejszych badaczy przekreśliły autorytet autorów⁵¹. Ich pozycję zajął Georges Sadoul, działacz klubów filmowych i dziennikarz, członek Komunistycznej Partii Francji, inicjując w 1945 r. pisaną z pozycji marksistowskiej, zaplanowaną na 6 tomów *Histoire générale du cinéma*⁵². W historiografii kina francuskiego zadebiutował też, co nie mogło umknąć uwadze Toeplitza, przedwojenny krytyk polskiego kina, Karol Ford, w latach 30. korespondent krakowskiego czasopisma „Światowid” w Paryżu. W 1947 r. ukazał się 1. tom *Histoire encyclopédique du cinéma* René Jeanne’a i Charles’a Forda, obejmujący dzieje kina francuskiego lat 1895-1929.

Trzy podejścia

W osobistych dokumentach Toeplitza zachowała się teczka z trzema wariantami jego nieopublikowanej książki. Pierwszy to maszynopis *Linie rozwojowe sztuki filmowej*, liczący 108 stron, pozbawiony jakichkolwiek adnotacji czy pieczęci – uznaję go za materiał wyjściowy (pod takim tytułem był zapowiadany na łamach „Filmu” w 1947 r.) i oznaczam jako SFM1 (Sztuka Filmowa Maszynopis 1). Drugi to maszynopis opatrzony tytułem *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro*, w zaawansowanym stadium przygotowania do druku, z zamieszczoną na stronie tytułowej informacją o opracowaniu graficznym Tadeusza Kowalskiego, wydawcy, miejscu i roku wydania (PP „Film Polski”, IF, Łódź 1948) oraz nakładzie (500 egzemplarzy). Liczy 127 stron, zawiera spisy treści i ilustracji, nosi ślady odręcznej redakcji (piórem, długopisem, czerwoną kredką) i korekty oraz pieczątki: Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, Oddział w Łodzi, z zezwoleniem na skład wydanym 20 listopada 1948 r. oraz Grodzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, oddział w Jeleniej Górze, bez wpisu⁵³. Ten wariant oznaczam jako SFM2 (Sztuka Filmowa Maszynopis 2). Teczka zawiera również zdekompletowany wydruk publikacji po składzie, tak zwaną szrotkę, z okładką, stroną tytułową z miejscem i rokiem wydania (Łódź 1949), spisem treści i wkładką z ilustracjami, ze znakami korekty i kilkoma uwagami redakcyjnymi na marginesach – oznaczam go jako SFS (Sztuka Filmowa Skład). Te trzy warianty będą przedmiotem kolacjonowania w poszukiwaniu rozbieżności i interpretacji kierunku zmian wskazanych przez cenzurę lub autocenzurę. Niestety, nie udało się zlokalizować recenzji WUKPPIW w Łodzi dotyczącej tej książki – nie ma jej ani w teczce zawierającej ingerencje cenzury w publikacjach nieperiodycznych PP „Film Polski”, Instytutu Filmowego i Filmowej Agencji Wydawniczej⁵⁴, ani w teczkach gromadzących rozproszone recenzje różnych wydawnictw z lat 1946-1949. Toteż ingerencje te będą rekonstruowane pośrednio w toku krytyki genetycznej tekstu, a logika zaleceń cenzorskich – przez analogię do innej publikacji tego samego wydawcy w badanym okresie.

Książkę anonsowały na łamach „Filmu” dwa fragmenty odnoszące się do lat najnowszych. Pierwszy, *Nienaganność formalna*, ukazał się w ostatnim numerze z 1947 r. wraz z zapowiedzią, że jest fragmentem większej całości, zatytułowanej

*Linie rozwojowe sztuki filmowej i planowanej do wydania przez IF w Łodzi. Tekst był utrzymany we właściwym publicystyce mocno krytycznym tonie, Toeplitz ganił w nim eskapizm i bezmyślną rozrywkę oferowane przez sprawnie realizowane produkcje: Ta nienaganność formalna nie idzie w parze z bogactwem treściowym i szlachetnością ideologiczną produkcji. Po okresie wojennym, w którym dzięki wprowadzeniu wartości ideologicznych często w formie propagandowej, film stał się bardziej interesujący, żywszymi więzami sprzęgnięty z rzeczywistością, przyszło wyjałowienie tematyczne. (...) Ani we Francji, ani w Anglii, ani nawet w Związku Radzieckim nie pojawiły się w latach powojennych filmy artystycznie rewolucyjne, wnoszące nowe i trwałe wartości w domenę sztuki filmowej⁵⁵. Jedynym filmem, który zyskał aprobatę autora, był inscenizowany francuski film dokumentalny o ruchu oporu *Bitwa o szynę* (*Bataille du rail*, 1946) René Clémenta – wpisywał się w upodobanie Toeplitza do kina realistycznego o zacięciu społecznym. Docenił przy tym opór, który stylowi Hollywood stawiały małe ośrodki filmowe: Meksyk, Rzym i Szwajcaria. Ten fragment wszedł do książki w rozdziale *Dziś i jutro filmu*, z tym że w drugim wariancie autor, zapewne pod wpływem (auto?)cenzury, wzmocnił krytyczny ton, rozwijając podtytuł *Nienaganność formalna i pustka treściowa*⁵⁶, a w tekście do zdania: *Większość scenariuszy należy do kategorii niepotrzebnych, zwłaszcza gdy chodzi o dramaty*⁵⁷, dodał kolejne: *Rzec można nawet mocniej: degeneracja treści scenariuszy, zaostrażając swoją ocenę leksykalną eskalacją*⁵⁸. Winą obciążył producentów, którzy z góry zakładają, że tego właśnie – bezmyślnej rozrywki – oczekuje publiczność. Dodał także akapit o kapitalistycznym modelu produkcji: *Jakże może być inaczej? Kapitaliści nie chcą przecież walczyć z kapitalizmem, a najwyżej pozwalają sobie od niechcenia, jakby na marginesie, na krytykę jego zwyrodniałych i wyjątkowo anormalnych form. Jeżeli chodzi jednak o samą zasadę gospodarki kapitalistycznej, o świętość i legitymizm systemu, to żaden magnat z Hollywood nie ośmielił się zaatakować wszechwładzy pieniądza i nie potrafił zaprotestować przeciw wyzyskowi człowieka. Ażby uniknąć drażnienia głodnej nieraz i maltretowanej przez życie publiczności, bawi się ją repertuarem cudów, duchów, aniołów i niebieskich interwencji*⁵⁹.*

Kolejny fragment, *Realizm włoski*, ukazał się rok później i stanowił kontynuację poprzedniego tekstu – apologię włoskiego neorealizmu, ubezpieczoną odwołaniem do kina radzieckiego (co okaże się stałym chwytem retorycznym Toeplitza): *Jedynym krajem na zachodzie Europy, który przeciwstawił się zwycięsko stylowi Hollywood w latach 1945-1947, były Włochy. Na rozwój wspaniałej kinematografii włoskiej wpłynęło z jednej strony – przejęcie najlepszych tradycji rewolucyjnego filmu radzieckiego z „Pancernikiem Patiomkinem” na czele i nawiązanie do teorii montażu Pudowkina, a z drugiej strony – dobra szkoła filmu dokumentalnego, w której wyrosli najwybitniejsi dziś włoscy realizatorzy, jak Rossellini, de Santis, czy Vergano*⁶⁰. Na stronie pisma znalazło się też ogłoszenie o zapowiedziach wydawniczych IF: autorskiej książki Toeplitza i polskich przekładów dwóch zagranicznych książek: *Zasad sztuki filmowej* francuskiego reżysera i scenarzysty André Berthomieu⁶¹ oraz *Techniki pisania scenariuszy* Eugene’a Vale’a⁶², scenarzysty z Europy, po wojnie pracującego w Hollywood, wykładowcy Uniwersytetu Południowej Kalifornii. Podano ceny książek, a czytelników zachęcano do zamówień z kuponem rabatowym od „Filmu” do 1 lutego 1949 r. – wydawca miał więc pewność, że za dwa miesiące wprowadzi książki w obieg. I rzeczywiście, przekład Berthomieu

uzyskał zgodę cenzury pod warunkiem umieszczenia przez wydawcę informacji o osiągnięciach kinematografii radzieckiej i polskiej. Można zatem założyć, że cenzura zaleciła również Toeplitzowi rozbudowanie fragmentów o kinematografach ZSRR i Polski. W polskim wydaniu książki Berthomieu miałyby to być zapewne słowo od wydawcy, ale książka ukazała się bez sugerowanych uzupełnień. Natomiast druga pozycja nie pojawiła się w ogóle, być może ze względu na amerykańskie konotacje autora.

Lektura *Linii rozwojowych...* prowadzi do wniosku, że zarówno język, jak i argumentacja Toeplitza nosiły już cechy „frontu ludowego”, przez co, na użytek tego tekstu, rozumiem ideową koalicję intelektualisty o socjalistycznym rodowdzie (członka PPS w latach 1946-1948) z ofensywą rewolucji kulturalnej forsowanej przez komunistyczną władzę. Zjawiska historyczne interpretował w duchu marksizmu, podkreślając ideologiczne funkcje sztuki, a jej aktorów społecznych postrzegał jako przedstawicieli określonych klas. Przyznawał też nieco abstrakcyjnie pojmomowanym siłom ludowym sprawczość w torowaniu dróg historii filmu: mimo że kinematograf był wynalazkiem burżuazji, to lud miał decydować o jego sukcesie i dalszym rozwoju. Przykłady można wskazać już w pierwszych akapitach książki: *Mylił się Ludwik Lumière sądząc, że zainteresowanie ruchomą fotografią będzie przelotną modą i że publiczność znudzi się prędko tym technicznym curiosum. (...) Vox populi zdecydował, że film zajmie miejsce wśród popularnych rozrywek, na dobre, na zawsze. (...) Wyrazicielem tego głosu ludu, a jednocześnie twórcą widowiska filmowego był Francuz, Georges Méliès*⁶³. I dalej: *Gros publiczności filmowej stanowił proletariats fabryczny i sfery rzemieślnicze, natomiast warstwy społeczeństwa dobrze sytuowane, patronujące teatrowi, stroniły nadal od kina, uważając je za rozrywkę gminną*⁶⁴. Krytycznie odniósł się do fenomenu Film d' Art, który, próbując uszlachetnić film przez naśladownictwo teatru, sprowadził go *na fałszywą drogę*⁶⁵. Niemniej to *Francuzom, którzy wynaleźli film i stworzyli widowisko filmowe przypadł w udziale w 25 lat po wynalazku Lumière zaszczyt artystycznej syntezy osiągnięć, dokonanych we wszystkich zakątkach świata i uporządkowanie kanonów naszej sztuki filmowej*⁶⁶. Zachwalał wymiar ideowy kina francuskiego po przełomie dźwiękowym: *Prawda życiowa jest rdzeniem francuskiego filmu, a już potem idą wszystkie inne jego plusy. Spróbujmy je wymienić kolejno, bez zachowywania zresztą jakichkolwiek hierarchii zasług. Scenariusze mają wyraźną linię ideologiczną, obojętne czy to będą z lekka anarchizujące utwory Préverta, czy zupełnie wyraźnie marksistowskie dzieła Renoira. Istotnym momentem jest to, że szanujący się reżyser francuski nie będzie realizować filmu bez wyraźnego kośćca ideologicznego i bez uświadomienia sobie, do czego zmierza i co chce widzom powiedzieć*⁶⁷.

Mimo że autor starał się zarysować jak najbardziej zróżnicowaną panoramę kinematografii światowej, najwięcej miejsca poświęcił właśnie kinu Francji, USA i ZSRR – znaczące różnice między kolejnymi wariantami dotyczą głównie tych filmowych imperiów. Kino amerykańskie sprzed ery wielkich studiów, dopóki nie stało się zakładnikiem kapitalizmu, budziło jego zachwyty: *Może dlatego to wiekopomne odkrycie języka filmowego, które przyszło dopiero w dwadzieścia lat po odkryciu samego filmu, miało miejsce nie w Europie, a w Ameryce, że tu kinematografia nie była obciążona wielowiekową tradycją teatralną i widzowie, tłumnie uczęszczający do kin, nie mieli żadnych uprzedzeń co do nowych form, nie znając często kanonów i znaków umownych widowisk teatralnych*⁶⁸. Ta apologia zwróciła uwagę osoby czytującej tekst –



Spis treści książki Jerzego Toeplitza *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro* ze znakami korekty. Fotografia z zasobów i dzięki uprzejmości Muzeum Kinematografii w Łodzi



Jerzy Toeplitz.
Fotografia z zasobów i dzięki uprzejmości Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (FINA)

pozostawiła ona na marginesie mocną kreskę czerwoną kredką. Tymczasem był to zaledwie wstęp do peanu na cześć „Wielkiego Odkrywcę” Davida Warka Griffitha (*Griffith był bodajże pierwszym twórcą-reżyserem myślącym kategoriami filmowymi i rozumiejącym, że opowieść, która ukazuje się na ekranie musi mieć swoisty styl, odmienny od stylu widowiska teatralnego*⁶⁹) – i mocnej tezy (*Pierwszy film naprawdę narodowy, związany ze środowiskiem, kształtowany samodzielnie – powstał w Ameryce i tu właśnie, dzięki temu przestał być zabawką, widowiskiem cyrkowym, czy złą kopią widowiska teatralnego, a stał się sztuką*⁷⁰). O tym, jak bardzo nieakceptowalna była to opinia, można się przekonać, biorąc do ręki 1. tom *Historii sztuki filmowej*. Kilka lat później Toeplitz przedstawi Griffitha w zupełnie innym świetle – dziś wiemy, że nie bez słuszności – jako twórcę filmów przesiąkniętych rasistowską ideologią południowca, który w przegranej wojnie secesyjnej i w zniesieniu niewolnictwa widzi przyczynę wszystkich nieszczęść, jakie spadły na Amerykę⁷¹. Historyk nie odmawia mu talentu, ale w połowie lat 50. nie wynosi go już ponad innych reżyserów: *Byłoby jednak krótkowzrocznością niedostrzeżenie w tym szkodliwym społecznie filmie – wielkiego skoku, jaki stanowił w rozwoju form języka filmowego*⁷².

Toeplitz nie pomijał wymiaru ekonomicznego i technologicznego produkcji. W rosnącej w latach 20. potędze przemysłu amerykańskiego widział potencjał kreatywności, niemniej od razu zastrzegł: w pierwotnym wariancie – *Oczywiście rola twórcza pieniądza w dziedzinie techniki nie powinna przesłaniać nam faktu, że pieniądz ten był szkodnikiem w innych dziedzinach*⁷³, w drugim wariancie – *Oczywiście rola twórcza pieniądza w dziedzinie techniki nie powinna przesłaniać nam faktu, że (tu zaczyna się redakcja odręczna – przyp. M. T.) komercjalizacja kina była i jest szkodnikiem przekreślającym wartości wychowawcze filmu*⁷⁴. W tymże wariancie, w odpowiedzi na oczekiwania cenzury, czy raczej dając upust własnemu rozczarowaniu, z sarkazmem podsumowywał klasyczne Hollywood, które samo się ocenizowało: *Wszelkie śmielsze próby wyrwania się z szablonu i pokazania na ekranie prawdy – były poskramiane przez wewnętrzną cenzurę filmową, na której czele stał William Hays popularnie zwany „carem filmowym”. Z purytańskim zapalem, ujętym w formy kodeksowej systematyki, tępił wszelkie wysoki niemoralności na ekranie, wszelkie poddmuchy rewolucyjne, czy też po prostu śmiałość w podejściu do pewnych zagadnień psychologicznych i społecznych. Stworzono zasadę, że film nie powinien nikogo, broń Boże, urazić i broń Boże nie wywołać w widzu uczuć niepokoju. Film, zdaniem amerykańskich mędrców, powinien wyłącznie być balsamem na wszelkie troski życia codziennego, niewinnym narkotykiem, który każe o wszystkim zapominać, a stwarza miraż łatwego powodzenia*⁷⁵.

Ryzykowne, ale budzące zainteresowanie osoby szcztującej tekst okazały się fragmenty, w których zostały zestawione USA i ZSRR. W rozdziale o kinie okresu II wojny światowej można przeczytać: *Oczywiście, dzisiaj wstydy się Hollywood swych wojennych wzlotów, a specjalnie nie może sobie darować nakręcenia filmów przyjaźnie usposobionych do Związku Radzieckiego. Nie w smak jest dzisiejszym władcom Ameryki ta przeszłość propagandowa z okresem zmagania wojennych i przesładuje się twórców tych uczciwych filmów*⁷⁶. Na marginesie dopisano ołówkiem: *rozwinąć*⁷⁷. Toeplitz pisał dalej: *Druga wojna światowa doprowadziła do tego, że na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych zrozumiano użyteczność widowiska filmowego i zaczęto w pełni wykorzystywać je dla celów politycznych. Filmowi to ustawienie wyszło na pożytek, podniósł się bowiem przeciętny poziom produkowanych obrazów i mniej było*

bezsmyślnych, nikomu niepotrzebnych dramatów, a pojawiły się natomiast filmy o akcentach życiowej prawdy⁷⁸. Ten paragraf, nieoczekiwanie stawiający pomost między kinem politycznym Europy i USA, osoba kontrolująca tekst opatrzyła komentarzem: *tak nie można*.

Kinematografia ZSRR zajmuje w *Sztuce filmowej* miejsce uprzywilejowane, a jej osiągnięcia są zapowiadane zanim pojawiłyby się w toku narracji, gdyby autor wymieniał je zgodnie z chronologią. W kolejnych wariantach wyeliminowano przedrewolucyjną, kojarzoną z caratem nazwę Rosja, również w połączeniu Rosja Sowiecka, na rzecz nazwy ustrojowej, czyli Związku Radzieckiego. Akapity o kinie przedrewolucyjnym z pierwotnej wersji zastąpiono w drugim wariantcie zdaniem: *Do wybuchu rewolucji październikowej kinematografia rosyjska szła po tych samych torach, co w innych krajach europejskich. Oczywiście pewne cechy odrębne z czasem zaczęły charakteryzować film rosyjski, jeżeli jednak chodzi o osiągnięcia artystyczne, to film rosyjski nie zdobył się na żadne dzieła godne uwagi*⁷⁹. I dalej: *Przełom nastąpił po rewolucji październikowej, kiedy przemysł kinematograficzny został upaństwowiony i jako zasadę naczelną wysunięto wykorzystanie kinematografii dla celów politycznych, a w dalszym biegu rzeczy – wychowawczych i oświatowych*⁸⁰. Jakkolwiek krytyka, nawet dzieł przejściowych, nie wchodziła w rachubę. W SFM2 usunięto zdania z SFM1 o filmach z pierwszych lat powojnia: *Pierwsze próby były raczej nieudane, wykorzystywano bowiem dawne metody artystyczne niedostosowane do nowych celów. Przyczepiano po prostu odmienną treść, a raczej odmiennie tendencje od konwencjonalnych wzorów, co oczywiście nie mogło wpłynąć na skryształowanie nowej formy artystycznej*⁸¹.

Najwyraźniej autor poświęcił zbyt wiele miejsca geniuszowi Siergieja Eisensteina i opisom formalnych osiągnięć radzieckiej awangardy montażu, skoro w drugiej wersji, pouczony przez cenzurę lub w wyniku autorefleksji, dodał akapit: *Wynalazek montażu i formalna rewolucja, jaką wprowadzili do sztuki filmowej fachowcy radzieccy, nie powinny nam przesłaniać zjawiska znacznie poważniejszego i brzemiennego w skutki. W Związku Radzieckim po raz pierwszy pojawiła się kinematografia, nastawiona nie na zysk i pomyślana jako towar, na którym można i trzeba zarobić. To znamie opłacalności, handlowej eksploatacji, które ciążyło na sztuce filmowej niemal od jej urodzenia w Europie Zachodniej i w Ameryce, przestało być przekleństwem w Związku Radzieckim i dlatego sztuka filmowa mogła tu rozwijać się w sposób nieskrępowany i mogły być dokonane twórcze eksperymenty na płaszczyźnie formalnej*⁸². Nie mogło też zabraknąć słynnej deklaracji przypisywanej Leninowi, ale zauważmy, że poprzedzonej odwołaniem do rewolucyjnej Francji: *Film był potężnym wezwaniem do walki z niesprawiedliwością społeczną, wezwaniem tak samo porywającym widza, jaki porywał ongiś francuskich żołnierzy Wielkiej Rewolucji śpiew Marsylianki. Na tym przykładzie najlepiej uwidacznia się prawda słów Lenina, że kino jest najważniejszą sztuką w państwie proletariackim*⁸³. Jedno-, półtora stronicowe omówienia kina radzieckiego po przełomie dźwiękowym i w okresie II wojny zostały w drugim wariantcie rozbudowane. Natomiast uczciwe opracowanie okresów zastoju nie tylko usunięte, ale też przesłonięte ustępami pełnymi ideologicznego patosu. Pierwotnie: *W Związku Radzieckim mamy do zanotowania, może na skutek reorganizacji życia filmowego i ponownego instalowania ewakuowanych w okresie wojennym wytwórni – osłabienie rozwoju artystycznego. Tematyka w dużej mierze operuje jeszcze echemi wojny, a filmy omawiające zagadnienie odbudowy zniszczonych ziem nie przy-*

niosły żadnych artystycznych rezultatów⁸⁴. W to miejsce pojawiły się zdania: *Cechą charakterystyczną nowego filmu radzieckiego jest jego humanizm. Problem człowieka w kinematografii amerykańskiej i w wielu filmach zachodnioeuropejskich został zbanalizowany, na ekranie występują bądź postacie szablonowe, czarne i białe charaktery, bądź jednostki w samym swym założeniu chore psychicznie*⁸⁵.

Toeplitz podjął też próbę włączenia do narracji osiągnięć filmu dokumentalnego. Niestety, filmom Roberta Flaherty'ego – *Nanuk z Północy* (*Nanook of the North*, 1922) i *Moana* (1926) oraz Dzigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* (*Człowiek s kinoapparatom*, 1929) – poświęcił zaledwie jedną stronę⁸⁶. Nieco bardziej rozbudował podrozdział *Szkoła życia. Aktualności i reportaże w epoce kina dźwiękowego*, w tym partię poświęconę angielskiej szkole dokumentu i amerykańskiemu tygodnikowi „March of Time”. Pochwałę Anglików zabezpieczył „klauzulą radziecką”, przez co na użytek tego tekstu rozumie obligatoryjne odwołania do wzorców z ZSRR: *Nie będziemy wymieniać wszystkich twórców angielskiej szkoły realistycznej. Jest ich bowiem legion, a wspomnimy tylko o paru wybitniejszych filmach, do których bezsprzecznie należą film Griersona „Drifters” i „Song of Ceylon” Basila Wrighta. Pierwszy z nich, jak stwierdza sam autor, stosuje w dużej mierze zdobycze formalne Eisensteina, stanowi udramatyzowana kronikę codziennej pracy rybaków, wypływających na dalekomorskie połowy*⁸⁷. Tu doszedł do głosu temperament dydaktyczny autora: *Dzięki tygodnikom aktualności i krótkim filmom krajoznawczym otworzyły się ogromne perspektywy przed twórcami filmowymi, którzy odkryli istnienie zupełnie odrębnej dziedziny twórczości filmowej, niemającej nic wspólnego z filmem rozrywkowym aktorskim – alfą i omegą skomercjalizowanej produkcji. Wiemy wprawdzie, że istniały już za czasów niemego filmu, a zwłaszcza w ostatnich jego latach filmy dokumentarne, szkolne i naukowe, dopiero jednak z chwilą wprowadzenia dźwięku zyskały właściwy smak, stały się kompletne. Bez słowa bowiem mówionego były niemal całkowicie pozbawione charakteru dydaktycznego. Możliwościami filmu zaczęły się interesować instytucje naukowe, organizacje społeczne i polityczne, a nawet przedsiębiorstwa handlowe i przemysłowe, rozumiejąc, że dla celów propagandowych, informacyjnych czy reklamowych – film jest narzędziem potężnym, kto wie, czy nie skuteczniejszym i bardziej dalekosiężnym niż radio i prasa*⁸⁸.

Cały ten wątek z pierwotnego tekstu, z powierzchownymi uwagami na temat filmu barwnego, znika w drugim maszynopisie na rzecz podrozdziału *Kraje demokracji ludowej*⁸⁹, poświęconego Polsce, Czechosłowacji i Węgrom. O ile w przypadku innych kinematografii da się prześledzić przekształcenia tekstu, o tyle partie dotyczące demoludów są poza zasięgiem, bo w SFM2 brakuje pięciu stron z tego wątku. Została tylko strona ze zdaniem sygnalizującym (bez tytułów!), że jedyne ambitniejsze próby w międzywojennym polskim filmie podjęli Stefan Themerson, Eugeniusz Cękalski i Jerzy Zarzycki⁹⁰. Prawdopodobnie to właśnie ten fragment stanowił punkt sporu z cenzurą, skoro strony zostały wyjęte i nigdy nie wróciły do teczki. Nie ma ich również w składzie. Mimo że już po redakcji technicznej, trzecia wersja jest najmniej integralna: nie została spięta ani zszyta, poszczególne strony pocięto na fragmenty, na kilku widać znaki korektorskie czy odręczne adnotacje (komentarz: *za mało* na marginesie akapitu o *humanizmie nowego filmu radzieckiego*⁹¹).

Inną wagę mają też dwa różne zakończenia. W pierwotnej wersji to liczące zaledwie dwie strony prorocze wychylenie w przyszłość, przez okienko telewi-



1. Latarnia magiczna, czyli Magia Caloptrica: została wynaleziona przez jezuitę Kirchera w roku 1640.

Ilustracja nr 1 w książce Jerzego Toeplitza *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro*. Fotografia z zasobów i dzięki uprzejmości Muzeum Kinematografii w Łodzi

zora: *Telewizja, która w praktyce jest połączeniem stylu słuchowiska radiowego z widowskim filmowym, posiada jedną cechę o charakterze rewolucyjnym, a mianowicie przetwarza rzeczywistość w formy filmowe in statu nascendi. W tej samej chwili, kiedy ma miejsce mecz bokserski, czy występy baletu, widz w swoim mieszkaniu ogląda na ekranie wersję filmową tego wydarzenia. To łapanie na gorąco rzeczywistości i przekazywanie jej w formie filmowej tysiącom ludzi bez powolnych procesów montażowych i laboratoryjnych musi z konieczności doprowadzić do wyrzeczenia się wielu subtelności języka filmowego. Zapewne w przyszłości udoskonalenie technicznie telewizji pozwoli wykorzystać w całej pełni wiele elementów niezbędnych w tworzeniu filmowym, a wtedy wynalazek techniczny przetrworzy się być może w gałąź sztuki⁹². Ostatnie zdanie wskazuje na cel historii filmu: *Sztuka filmowa skazana niemal od urodzenia na wspólne pożycie z przemysłem filmowym ma trudną i ciernistą drogę, marsz jej jednak ku doskonałości mimo okresów wahań i załamań jest nieprzerwany, a po półwieczu istnienia filmu przestaje brzmieć pretensjonalnie i deklamatorsko nazwanie go – X Muzą⁹³. W drugim wariantcie, po oryginalnych akapitach, usunawszy X Muzę, autor dopisał zakończenie o cechach manifestu programowego, według schematu: norma – diagnoza – imperatyw: *Film winien być potężnym, artystycznym orężem w walce o socjalizm. Droga twórcza realizatora filmowego nie polega bowiem na biernej obserwacji, ale na czynnym współudziale w budowaniu nowych form życia. W samym swym założeniu popularna i od zarania swego istnienia – dla mas przeznaczona sztuka filmowa – była i jest jeszcze często skutecznym środkiem do usypiania czujności klasowej i tumaniania ludzi. W wielu jednak ośrodkach produkcji otrząsa się już kinematografia z więzów systemu kapitalistycznego. I to jest właśnie droga, po której iść musi film wszystkich krajów świata! Dla osiągnięcia, bowiem, pełnej nie tylko formalnej, ale przede wszystkich ideologicznej doskonałości – sztuka filmowa musi się stać w całym tego słowa znaczeniu socjalistyczna. I takie właśnie będzie oblicze FILMU JUTRA⁹⁴. Nie była to jedynie idea wyrażona na użytek oczekiwań cenzury przełomu 1948 i 1949 r., ale koncept forsowany w kolejnych dekadach, w kraju i na świecie⁹⁵. Po tym bojowym passusie z drugiej wersji nie ma śladu w składzie – albo do niego nie wszedł, albo został wyłączony z materiału zgromadzonego w teczce.***

Szata ilustracyjna i zawartość książki po składzie również mogły budzić zastrzeżenia mimo zaangażowania doświadczonego współpracownika z grona byłych startowców – Tadeusza Kowalskiego, z wykształcenia architekta, w praktyce grafika i publicysty, autora oprawy graficznej „Filmu”, dorywczo twórcy filmowego⁹⁶. Kowalski wybrał na okładkę litografię przedstawiającą seans fantasmagorii z użyciem *laterna magica*, opisaną słowami: *Latarnia magiczna, czyli Magia Catoprica, została wynaleziona przez jezuitę Kirchera w 1640 r. Athanasius Kircher (1602-1680), niemiecki matematyk, konstruktor i teolog, przywoływany był wówczas przez niemal wszystkich autorów historii kina. Niemniej, w przypadku polskiego wydania zarówno jego pochodzenie (narodowość, klasa społeczna), jak i charakter wizji (istoty nadprzyrodzone) musiały być niefortunne w kontekście programowego realizmu i materializmu historycznego. Na 108 ilustracji, głównie zdjęć z omawianych filmów, zaledwie 10 obrazowało osiągnięcia kinematografii ZSRR, co jest obiektywnie proporcjonalne, lecz w ówczesnym kontekście politycznym było zapewne niewystarczające.*

Konkluzje

Zmiana tytułu z *Linii rozwojowych...* na *Sztukę filmową. Wczoraj, dziś i jutro* sygnalizowała, że autor i wydawca adresowali książkę do szerszego kręgu odbiorców, także spoza akademii. Brak aparatu naukowego usuwał z pola widzenia zadłużenie autora w źródłach i opracowaniach, które – poza pamięcią krytyka aktywnego w latach 30. – musiały stanowić podstawę jego pracy. Jako książka popularnonaukowa znacznie ustępowała wydanej niemal w tym samym czasie publikacji Georges'a Sadoula, opatrzonej rozbudowaną filmografią i bibliografią, z podziałem na historię kina powszechnego i kinematografii narodowych⁹⁷. Pamiętajmy jednak, by badać dyskursy historyczne w kontekście, w którym się rozwijały. W świetle paradygmatów historii amatorskiej i uniwersyteckiej, zaproponowanych przez Philippe'a Gauthiera⁹⁸, Toeplitz na przełomie lat 1948-1949 był, moim zdaniem, na etapie przejściowym między amatorem a akademikiem, nie miał jednak w kraju poprzedników, a archiwum filmowe w Łodzi dopiero gromadziło zbiory⁹⁹. Wykładał już historię filmu na dwóch wyższych uczelniach artystycznych w Łodzi, tworzył instytucjonalne ramy dla kształcenia filmowców jako dyrektor WSF, przewodniczył FIAF – wszystko to przemawia za akademicką profesjonalizacją. Brak filmografii i bibliografii wskazywał na status amatora, lecz trzeba pamiętać, że sama dyscyplina – wiedza o filmie – dopiero zaczynała karierę uniwersytecką w Polsce. W 1950 r. Toeplitz został zatrudniony w Państwowym Instytucie Sztuki jako kierownik Sekcji Filmowej, a stopień kandydata nauk¹⁰⁰ o sztuce zdobył w 1957 r. na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego na podstawie pracy *Historia sztuki filmowej 1895-1918* napisanej pod opieką profesora Juliusza Starzyńskiego¹⁰¹.

Debiutujący Toeplitz wpisał się więc w konwencję czasu, kiedy to ustabilizowała się historia filmu określana dziś jako „tradycyjna”. Redaktorzy tomu *How Film Histories Were Made* tak charakteryzują tę konwencję: *Podstawowa historia to dyskurs historyczny dotyczący filmu, oparty na logice cech narodowych, postępie stylistycznym i stopniowym dojrzewaniu – „szkoły” konkurują ze sobą i wykazują rozpoznawalne cechy. Szkoły te mają głównie korzenie narodowe (dlatego niektórzy nadal mówią o „typowym filmie francuskim”) i indywidualnych zwolenników, zwanych zazwyczaj „autorami”. Widać tu wyraźny element skalowalności, ponieważ poszczególne filmy należą do dorobku konkretnej osoby („autora”), którą z kolei można przypisać do szkoły, która z kolei jest częścią stylu narodowego*¹⁰². Jerzy Toeplitz podzielał sceptycyzm poprzedników co do kierunku rozwoju kina po przełomie dźwiękowym, zwłaszcza zmiany w organizacji czasu w filmie fikcji¹⁰³. Z drugiej strony głosił pochwałę możliwości, jakie przełom dźwiękowy stworzył dla filmu faktów. Wykazywał ponadprzeciętne zainteresowanie potencjałem filmu oświatowego, zwracał uwagę na nieoczywisty alians między filmem abstrakcyjnym i naukowym.

Cechą charakterystyczną opisywanej pracy, wykraczającą – co chce podkreślić – poza tradycyjną historię arcydzieł wielkich reżyserów, było poświęcanie uwagi modelom produkcji filmowej w kapitalizmie i socjalizmie, czyli nawigowanie w stronę historii przemysłu filmowego w kontekście geopolitycznym. Pierwociny takiego sposobu patrzenia na historię kina można dostrzec już w haśle encyklopedycznym autorstwa Toeplitza z 1934 r., gdzie mowa o filmowej he-

gemonii Stanów Zjednoczonych¹⁰⁴. W dobie wschodzącego w Polsce socrealizmu do rywalizujących kinematografii USA i Francji dołączył kinematografię ZSRR, ustalając – że tak to ujmę – swoisty „trójkąt dramatyczny” ideologii kina, w którym funkcję mediatora, antydogmatycznego i kulturowego alibi pełniła Francja. Była zarówno kolebką kinematografu, jak i punktem odniesienia w sferze polityki, przez selektywne zawłaszczenie jej symboli rewolucyjnych, prosowieckie nastawienie intelektualistów i zaangażowaną społecznie twórczość filmowych realistów. Kapitalistyczna Francja pierwszej połowy XX w. podlegała krytyce, ale dalece łagodniejszej niż USA. Marksistowska perspektywa polskiego badacza wyrastała z krytyki politycznej prowadzonej przez startowca na łamach czasopism już przed wojną. Sadoul i Toeplitz wcielali ją jako historycy kina od połowy wieku, a po latach krytyka marksistowska została uznana przez badaczy historiografii za jeden ze sposobów uprawiania ekonomiczno-społecznej historii kina¹⁰⁵, a nie przejściową koniunkturalną aberrację. Allen i Gomery przybliżyli jej założenia na przykładzie pracy amerykańskiego ekonomisty Thomasa Gubacka¹⁰⁶. Autor, z równym zapałem co Toeplitz, lecz na podstawie amerykańskich danych, obnażał *ekonomiczny imperializm Hollywood, eksploatację rynków europejskich, homogenizację treści filmów, płytczyny i papierowe postaci zamaskowane żywymi kolorami, panoramicznymi widokami i nijakim stylem*¹⁰⁷.

Analiza trzech wersji *Sztuki filmowej* i kontekstów pozwala mi wysnuć wnioski, że Toeplitz obrał strategię adaptacyjną do wymogów epoki, czyli z jednej strony do autorytetu Francuzów, z drugiej do zapewnienia należnego miejsca Sowietom, co wpisywałoby się w jego wizerunek zimnowojennego dyplomaty. Strategia ta nie sprawdziła się jednak w obliczu przypadających na czas finalizowania książki wydarzeń politycznych. W wyniku Kongresu Zjednoczonego PPR i PPS 15 grudnia 1948 r. powstała PZPR. Ustanowienie hegemonii monopartyjnej odbyło się kosztem PPS, z którą był związany zarówno Jerzy Toeplitz, jak i jego nieżyjący już ojciec, Teodor. Toeplitz został członkiem PZPR, ale w opinii aparatu bezpieczeństwa był nieaktywny, nie interesował się życiem partii, nie rozmawiał na tematy polityczne i nie ujawniał prawdziwych poglądów¹⁰⁸. Od początku 1949 r. władza sukcesywnie wprowadzała doktrynę realizmu socjalistycznego, czego zwieńczeniem był Zjazd Filmowy w Wiśle 17-19 listopada. Przed nim nastąpiła istotna zmiana w funkcjonowaniu cenzury, która miała związek z III Plenum KC PZPR (11-13 listopada 1949 r.). Bolesław Bierut wzywał do *wzmoczonej czujności rewolucyjnej* i ten apel stanowił motyw przewodni krajowej narady naczelników WUKPPiW, zobowiązujących się do *podniesienia poziomu ideologicznego*¹⁰⁹. W efekcie: *rok 1949 stanowi cezurę oznaczającą rozstanie się z polityką kamuflażu. (...) W szeregi cenzorów wkradła się niemal psychoza w związku z działalnością „wroga klasowego” oraz „obcej agentury” penetrującej również własne środowisko. W efekcie paranoi ideologicznej zaczęto traktować nawet niepozorne błędy zecera, cenzora, wydawcy lub redakcji w kategoriach działalności dywersyjnej i wyciągać daleko idące konsekwencje wobec winnego (zwolnienia z pracy, śledztwo UB, proces sądowy)*¹¹⁰. W tej sytuacji, jak sądzę, nie było miejsca ani na niuansowanie wkładu USA i ZSRR do światowej kinematografii, ani oględne omawianie polskiego kina powojennego. Zatrzymanie książki można postrzegać jako łagodny kurs wobec autora, z którym władza, ze względu na jego reprezentacyjność, wciąż

chciała „negocjować” wymowę wypowiedzi. Z ustaleń badaczy Zjazdu wynika, że Toeplitz został zmuszony do skonsultowania z Komitetem Centralnym każdego publicznie wypowiedzianego tam słowa¹¹¹. W rozmowie z Aliną Madej w 1992 r. Toeplitz stwierdził, że nie miał pewności, kto zdecydował o zatrzymaniu książki¹¹². Historyczka kina dotarła do *Protokołu z posiedzenia Komisji KC do spraw filmu z 22 czerwca 1949 roku*, a w nim znalazła zarzut formalizmu i jeszcze inną uwagę: *Niewłaściwie jest określony okres niemego filmu radzieckiego. Nie została uwzględniona twórczość krajów demokracji ludowej, w szczególności Polski itd. Biorąc jednak pod uwagę, że została wykonana bardzo trudna robota, praca bez precedensu w ogóle, że nie ma żadnych materiałów, z których możnaby było czerpać i że należy koniecznie historię filmu, jego problematykę udostępnić czytelnikowi. Komisja postanowiła wydelegować z ramienia Komisji KC tow. Karpowskiego, który jeszcze raz przedyskutuje książkę z tow. Toeplitzem i pomoże mu ją przerobić w myśl wskazówek, które były wysunięte przez Komisję*¹¹³. Rzeczywiście, Toeplitz przyznał, że członkowie Komisji namawiali go na rozszerzenie zatrzymanej książki o te wątki, ale on wolał rozpocząć ścieżkę kariery na nowo, od uczestnictwa w seminarium doktoranckim profesora Juliusza Starzyńskiego.

W odpowiedzi na postawione we wprowadzeniu pytanie, jaki kontrakt krył się za książką Jerzego Toeplitza w 1949 r. i jakie konsekwencje miało jego zerwanie, trzeba powiedzieć, że ta umowa mogła przynieść autorowi osobiste i instytucjonalne korzyści. Monografia była brakującym elementem w portfolio dyrektora WSF w Łodzi, wykładowcy powszechnej historii filmu oraz przewodniczącego FIAF. Jako oryginalna praca stanowiłaby zarazem jedno z osiągnięć IF w Łodzi i pierwszą syntezę powszechnej historii kina w polskim piśmiennictwie. Moim zdaniem to kamień milowy niebyłej historii kina w Polsce Ludowej. Negatywne skutki zatrzymania samej książki nie wydają się tak dalekosiężne, bo po zaledwie sześciu latach pojawił się pierwszy tom *Historii sztuki filmowej*, ambitniejszej, napisanej przez Toeplitza już w paradygmacie akademickim. Jeśli jednak uznajemy za wartościowe również te kruche przejawy twórczości intelektualnej, które pojawiają się między jednym a drugim reżimem (w tym wypadku hitleryzmem i stalinizmem), wówczas losy tej książki wydają się też warte opowiedzenia.

¹ Publikacje planowane wówczas do wydania przez Instytut Filmowy: A. Bohdziewicz, *Z warsztatu filmowca*, 1949; J. Giżycki, *W kręgu zagadnień autora filmowego*, 1949; Jofis (?), *Technologia obróbki taśmy filmowej*, tłum. z ros. L. Wohl, 1949; B. Lewicki, *Systematyka filmowa*, 1949; J. Toeplitz, *Sztuka filmowa wczoraj a dziś*, 1949; E. Vale, *Technika pisania scenariuszy*, tłum. z ang., 1949. Źródło: Archiwum WFO, Akta kontroli IF 1948, s. 5-6. Ukazała się tylko książka André Berthomieu, *Zasady sztuki filmowej*, IF, Łódź 1948. Ponadto IF wydawał „Biuletyn Informacyjny Instytutu Filmowego Wydziału Filmów Oświatowych” (1947-1948) oraz „Biuletyn

Informacyjny Działu Filmów Oświatowych P.P. Film Polski” (1948-1949).

² M. Pabiś-Orzeszyna, *Stare i nowe. Wprowadzenie do mitologii historiografii filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86, s. 51.

³ T. Rutkowska, *Film i nieubłagane tryby historii*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 249-264.

⁴ M. Hagener, Y. Zimmermann, *Unpacking Film History's Own Histories: Towards an Archaeology of Film Historiography*, w: *How Film Histories Were Made: Materials, Methods, Discourses*, red. M. Hagener, Y. Zimmermann, Amsterdam University Press, Amsterdam 2024.

- ⁵ K. Smrż, *Dějiny filmu*, Družstevní práce, Praha 1933.
- ⁶ M. Hagener, Y. Zimmermann, dz. cyt., s. 17.
- ⁷ M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris 1975, s. 64.
- ⁸ T. Lubelski, *Toeplitz Bonawentura Jerzy (1909-1995)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, IH PAN, Warszawa 2021, tom LIII, s. 636-640.
- ⁹ Omawia w nim etapy realizacji filmu, kryteria wartościowania dzieła filmowego, początki przemysłu filmowego na świecie i w Polsce. Zob. J. Toeplitz, *Film*, w: *Świat i życie. Zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury*, red. nauk. Z. Łempicki, Książnica Atlas, Lwów – Warszawa, 1934, t. 2, s. 326-335. <https://bbc.mbp.org.pl/dlibra/docmetadata?showContent=true&id=11752> (dostęp: 21.01.2025).
- ¹⁰ Teczka personalna Jerzego Toeplitza w archiwum PWSFTviT.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² J. Toeplitz, *Powojenne oblicze filmu*, „Film” 1946, nr 1, s. 4, 14.
- ¹³ Tenże, *Realizm i eskapizm*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 2, s. 6. J. Toeplitz, *Film radziecki u progu nowej epoki*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 34, s. 8.
- ¹⁴ Tenże, *Przyszłość kinematografii francuskiej. Pierwsze sukcesy produkcji powojennych*, „Głos Ludu” 1946, nr 151 (539), s. 7; tegoż, *Czy będziemy mieli filmy amerykańskie? Nowa ofensywa potentatów Hollywood*, „Głos Ludu” 1946, nr 172 (560), s. 12; tegoż, *Film o prawdziwym człowieku*, „Głos Ludu” 1948, nr 305 (1046), s. 16.
- ¹⁵ Tenże, *Jacques Feyder. Mistrz realizmu filmowego*, „Film” 1948, nr 12, s. 4.
- ¹⁶ Tenże, *Powieść przenika do filmu*, „Film” 1946, nr 4, s. 3.
- ¹⁷ Tenże, *Powojenny rozkwit filmu czeskiego*, „Film” 1947, nr 15, s. 8-9.
- ¹⁸ Tenże, *Praktyczna lekcja teorii rasizmu*, „Film” 1949, nr 13, s. 11.
- ¹⁹ Tenże, *Sergiusz Eisenstein. Poeta ekranu*, „Film” 1948, nr 4, s. 3.
- ²⁰ Tenże, *Smutny koniec Oscara*, „Film” 1949, nr 9, s. 7.
- ²¹ Tenże, *Looking into the past*, „Bulletin FIAF”, nr 36, 1988, (nienumerowany). Wspomnienie z okazji 50 rocznicy FIAF.
- ²² Z. Pitera, *Film kroczy naprzód (Z okazji wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie)*, „Film” 1947, nr 20, s. 2.
- ²³ G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 1. *L'invention du cinéma*, Denoël, Paryż 1946. Tegoż, *Histoire générale du cinéma*, t. 2. *Les pionniers du cinéma*, Denoël, Paris 1947.
- ²⁴ J. Toeplitz, *Nienaganność formalna*, „Film” 1947, nr 31, s. 7.
- ²⁵ Zob. M. Talarczyk, *Podążając za Toeplitzem. Procesy sieciotwórcze poprzedzające otwarcie Australijskiej Szkoły Filmu i Telewizji w Sydney*, „Kwartalnik Filmowy” 2025, nr 123, s. 12.
- ²⁶ K. Klejsa, W. Ludwisiak, w: *Marian Wimmer. Przestrzeń jako tworzywo sztuki*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2021, s. 122.
- ²⁷ Dedykacja: *A Georges Toeplitz, en souvenir de Varsovie et de notre exposition du Cinéma Français, Cannes, le 22 sept. 1947*, Georges Sadoul (w tomie: G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 2... dz. cyt. Egzemplarz w Bibliotece Muzeum Kinematografii w Łodzi, sygn. 5499).
- ²⁸ M. Hagener, Y. Zimmerman, dz. cyt., s. 17-18.
- ²⁹ Tamże, s. 19.
- ³⁰ L. Moussinac, *Naissance du cinéma*, J. Povolozky & Cie., Paris 1925.
- ³¹ K. Klejsa, W. Ludwisiak, dz. cyt., s. 114-115.
- ³² L. Moussinac, *L'Âge ingrat du cinéma*, Éditions du Sagittaire, Paris 1946.
- ³³ G. M. Coissac, *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, Gauthier-Villars, Paris 1925. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9633219t/f25.item.textelimage> (dostęp: 31.01.2026).
- ³⁴ T. Ramsaye, *A Million and One Nights: A History of Motion Picture Through 1925*, Simon & Schuster, New York 1926.
- ³⁵ G. Sadoul, *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*, Flammarion, Paris 1949, s. 452.
- ³⁶ R. C. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, Alfred A. Knopf, New York 1985, s. 51-52.
- ³⁷ P. Rotha, *The Film Till Now: A Survey of the Cinema*. Jonathan Cape & Harrison Smith. New York – London – Toronto 1930, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.167894/page/n18/mode/1up> (dostęp 21.01.2026).
- ³⁸ Tamże, s. 9.
- ³⁹ J. Toeplitz, *UCLA Class Notes*, Archiwum Jerzego Toeplitza, Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- ⁴⁰ F. Pasinetti, *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Edizione Bianco e Nero, Roma 1939.
- ⁴¹ F. Pitassio, *Consistency, Explosion, and the Writing of Film History*, w: *How Film Histories Were Made...* dz. cyt., s. 148.
- ⁴² G. Sadoul, *Histoire de l'art...* dz. cyt., s. 450.
- ⁴³ F. Pasinetti, dz. cyt.

- ⁴⁴ K. Smrž, dz. cyt., s. 680-682.
- ⁴⁵ Na podstawie informacji zebranych w NFA, https://nfa.cz/dokumenty-ke-stazeni/badatelске-pomucky/pozustalosti/smrz_karel.pdf (dostęp: 24.01.2026).
- ⁴⁶ Egzemplarz z autorską dedykacją Karela Smrza (sic!) dla matki. Biblioteka Muzeum Kinematografii w Łodzi, sygn. 5477.
- ⁴⁷ J. G. Auriol, G.-M. Coissac, R. Jeanne, G. Dulac i in., *Le Cinéma, des origines à nos jours*, Cygne, Paris 1932.
- ⁴⁸ R. Brasillach, M. Bardèche, *Histoire du cinéma*, Denoël et Steele, Paris 1935.
- ⁴⁹ Ciż, *The History of Motion Pictures*, tłum. I. Barry, W. W. Norton and The Museum of Modern Art, New York 1938.
- ⁵⁰ M. Hagener, Y. Zimmermann, dz. cyt., s. 21-22.
- ⁵¹ Zob. M. J. Green, *Fascists on Film: The Brasillach and Bardèche „Histoire du cinéma”*, „South Central Review” 1989, t. 6, nr 2, s. 45 (dostęp 24.01.2026).
- ⁵² Rosjanie w swoim piśmiennictwie zajmowali się teorią filmu, stanowiącą filar radzieckiej awangardy montażu. Dopiero w 1947 r. Nikołaj Lebedew, profesor WGiK, opublikował *Historię filmu radzieckiego (Oczersk istorii kino SSSR)*. Książka ta stała się źródłem bibliograficznym Toeplitza w *Historii sztuki filmowej*, t. 1, Warszawa 1955.
- ⁵³ Książkę miała drukować filia Wojskowego Instytutu Naukowo-Wydawniczego w Jeleniej Górze (Archiwum WFO. Akta kontroli Instytutu Filmowego 1948 r., s. 6).
- ⁵⁴ AAN, Zespół GUKPPIW. Ingerencje cenzury w publikacjach nieperiodycznych: PP Film Polski, Instytut Filmowy, Filmowa Agencja Wydawnicza, sygn. 2/1102/0/5.1.2/3115 i in.
- ⁵⁵ J. Toeplitz, *Nienaganność formalna...* dz. cyt. SFM2, s. 107.
- ⁵⁷ SFM1, s. 97-98.
- ⁵⁸ SFM2, s. 108.
- ⁵⁹ Tamże, s. 108.
- ⁶⁰ J. Toeplitz, *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro. Realizm włoski*, „Film” 1948, nr 23/24, s. 5. SFM2 s. 113. Oryginalna, lecz błędna pisownia nazwisk, powinno być: Rossellini, De Santis.
- ⁶¹ A. Berthomieu, *Essai de grammaire cinématographique*, La Nouvelle Edition, Paris 1946. A. Berthomieu, *Zasady sztuki filmowej*, Instytut Filmowy w Łodzi, Łódź 1948. AAN, GUKPPIW, Ingerencje cenzury, dz. cyt.
- ⁶² E. Vale, *The Technique of Screen and Television Writing*, DeVors & Co, Los Angeles 1944.
- ⁶³ SFM1, s. 2; SFM2, s. 2.
- ⁶⁴ SFM1, s. 5; SFM2, s. 5.
- ⁶⁵ SFM1, s. 7-8.
- ⁶⁶ Tamże, s. 20; SFM2, s. 22.
- ⁶⁷ SMF1, s. 76; SMF2, s. 84.
- ⁶⁸ SFM1, s. 14; SMF2, s. 16.
- ⁶⁹ SFM1, s. 13; SFM2, s. 14
- ⁷⁰ SFM1, s. 15; SMF2, s. 16.
- ⁷¹ J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej, t. 1, 1895-1918*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1955, s. 132.
- ⁷² Tamże, s. 133.
- ⁷³ SFM1, s. 25; SFM2, s. 27.
- ⁷⁴ SFM2, s. 27.
- ⁷⁵ Tamże, s. 28.
- ⁷⁶ SFS, s. 183.
- ⁷⁷ Tamże.
- ⁷⁸ Tamże.
- ⁷⁹ SMF1, s. 47; SMF2, s. 51
- ⁸⁰ SMF1, s. 47; SMF2, s. 52.
- ⁸¹ SMF1, s. 47.
- ⁸² SMF2, s. 54.
- ⁸³ SMF, s. 50; SMF2, s. 56.
- ⁸⁴ SFM1, s. 99
- ⁸⁵ SFM2, s. 117
- ⁸⁶ SMF1, s. 54-55, SMF2 s. 61.
- ⁸⁷ SFM2, s. 96.
- ⁸⁸ SMF1, s. 81; SMF2, s. 91.
- ⁸⁹ SFM2, s. 118.
- ⁹⁰ Tamże.
- ⁹¹ SFS, wycinek bez numeru strony.
- ⁹² SFM1, s. 107.
- ⁹³ Tamże, s. 108.
- ⁹⁴ SFM2, s. 127.
- ⁹⁵ J. Toeplitz, *Cinema in Eastern Europe*, „Cinema Journal” 1968, t. 8, nr 1, s. 3-4.
- ⁹⁶ Tenże, *Wspomnienie o Tadeuszu Kowalskim*, „Kino” 1966, nr 1, s. 64.
- ⁹⁷ G. Sadoul, *Histoire de l'art...* dz. cyt. Egzemplarz w Bibliotece PWSFTviT z adnotacją: *Film Polski w Paryżu dla Centralnej Biblioteki Filmowej przy Instytucie Filmowym*, nr inw. 903 z dn. 03.11.1949. Toeplitz uzyskał zgodę na skład w listopadzie 1948 r. (informacja z pieczęci WUKPPIW w Łodzi), zanim Sadoul oddał w grudniu swój maszynopis francuskiemu wydawcy (informacja z wydania z 1949 r.).
- ⁹⁸ P. Gauthier, *L'histoire amateur et l'histoire universitaire. Paradigmes de l'historiographie du cinéma*, „Cinémas. Revue d'études cinématographiques” 2011, nr 2-3, s. 90.
- ⁹⁹ S. Bądkowska, *Nasza filmoteka*, „Gazeta Filmowców” 1948, nr 4, s. 2.
- ¹⁰⁰ W latach 50. w Polsce istniał wzorowany na radzieckim systemie stopień naukowy kandydata nauk, który był niższy od doktora nauk, a odpowiadał dzisiejszemu

- doktorowi; w 1958 r. w ramach odwilży stopień ten przemianowano na doktora, a doktora nauk na doktora habilitowanego, przywracając częściowo tradycyjną polską terminologię.
- ¹⁰¹ W archiwum PWSFTviT.
- ¹⁰² *How Film Histories Were Made...* dz. cyt., s. 20.
- ¹⁰³ SFM1, s. 67.
- ¹⁰⁴ J. Toeplitz, *Film*, w: *Świat i życie...* dz. cyt., s. 333.
- ¹⁰⁵ Zob. R. C. Allen, D. Gomery, dz. cyt. s. 134-138.
- ¹⁰⁶ T. H. Guback, *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945*, Indiana University Press, Bloomington 1969.
- ¹⁰⁷ R. C. Allen, D. Gomery, dz. cyt., s. 137.
- ¹⁰⁸ Zob. D. Skotarczak, *Profesor Jerzy Toeplitz w świetle źródeł IPN*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia”, t. LXVI, z. 2, s. 152.
- ¹⁰⁹ K. Kamińska-Chełmniak, *Cenzura w Polsce 1944-1960. Organizacja, kadra, metody pracy*, Aspra, Warszawa 2019, s. 103.
- ¹¹⁰ Tamże, s. 104
- ¹¹¹ Zob. P. Zwierzchowski, *Wiśła 1949 – „w walce o film realizmu socjalistycznego”*, w: *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła, komentarze, opracowania*, red. i oprac. nauk. B. Giza, A. Wyżyński, FINA, Warszawa 2024, s. 49, 60.
- ¹¹² A. Madej, *Urok pisania historii. Rozmowa z profesorem Jerzym Toeplitzem*, „Kino” 1992, nr 1, s. 16.
- ¹¹³ Tamże, s. 19.

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 kina mniejszego (*minor cinema*), czyli kina kobiet i kina transnarodowego oraz kulturą filmową okresu zimnej wojny. Jest autorką książek, m.in.: *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii* (2013), *Wanda Jakubowska. Revisited* (2015; wyd. w j. angielskim: 2022), współautorką książki *Stanisław Wohl. Nawigator kinematografii* (2026) i współredaktorką *Hope Is of Different Color: From the Global South to the Lodz Film School* (2021). Pracuje nad monografią poświęconą Jerzemu Toeplitzowi.

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, as well as Cold War film culture. Her books include: *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii* [White Mazur: Women's Cinema in Polish Cinematography] (2013) and *Wanda Jakubowska: Revisited* (2022). She also co-authored the book *Stanisław Wohl. Nawigator kinematografii* [Stanisław Wohl: Cinematography Navigator] (2026) and co-edited the volume *Hope Is of Different Color: From the Global South to the Lodz Film School* (2021). She is working on a monograph study of Jerzy Toeplitz.

m.talarczyk@filmschool.lodz.pl

Bibliografia

- Allen, R. C., Gomery, D.** (1985). *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf.
- Auriol, J.-G., Bouquet, J.-J., Coissac, G. M., Croz, L. M., Dulac, G., Fescourt, H.** i in. (1932). *Le Cinéma, des origines à nos jours*. Paris: Cygne.
- Bądkowska, S.** (1948). Nasza filmoteka. *Gazeta Filmowców*, (4), s. 2.
- Berthomieu, A.** (1946). *Essai de grammaire cinématographique*. Paris: La Nouvelle Edition.
- Berthomieu, A.** (1948). *Zasady sztuki filmowej*. Łódź: Instytut Filmowy w Łodzi.
- Brasillach, R., Bardèche, M.** (1935). *Histoire du Cinéma*. Paris: Denoël et Steele.
- Brasillach, R., Bardèche, M.** (1938). *The History of Motion Pictures* (tłum. Iris Barry). New York: W. W. Norton and The Museum of Modern Art.
- de Certeau, M.** (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- Cękałski, E.** (1947). Hollywood. *Nowiny Literackie*, (13), s. 3.
- Coissac, G. M.** (1925). *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*. Paris: Gauthier-Villars.
- Gauthier, P.** (2011). L'histoire amateur et l'histoire universitaire: paradigmes de l'historiographie du cinéma. *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, (2-3), ss. 87-105. <https://doi.org/10.7202/1005585ar>
- Green, M. J.** (1989). Fascists on Film: The Brasillach and Bardèche „Histoire du cinéma”. *South Central Review*, 6 (2), ss. 32-47.
- Guback, T. H.** (1969). *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hagener, M., Zimmermann, Y.** (2024). Unpacking Film History's Own Histories Toward Archaeology of Film Historiography. W: M. Hagener, Y. Zimmermann (red.), *How Film Histories Were Made?: Materials, Methods, Discourses* (ss. 13-43). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Jakubowska, W.** (2002). Film polski w walce o socjalizm. Przemówienie na Kongresie Zjednoczeniowym. W: A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia* (ss. 230-234). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kamińska-Chełmiak, K.** (2019). *Cenzura w Polsce 1944-1960. Organizacja, kadra, metody pracy*. Warszawa: Aspra.
- Klejsa, K., Ludwisiak, W.** (2021). Marian Wimmer i niedopowiedziane początki Szkoły Filmowej w Łodzi. W: A. Sumorok, T. Załuski (red.), *Marian Wimmer. Przestrzeń jako twórczość sztuki* (ss. 88-128). Łódź: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego.
- Lemann, J.** (1996). *Eugeniusz Cękałski*. Łódź: Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- Lubelski, T.** (2021). Toeplitz Bonawentura Jerzy (1909-1995). W: *Polski Słownik Biograficzny* (t. LIII, ss. 636-640). Warszawa: Instytut Historii PAN.
- Madej, A.** (1992). Urok pisania historii. Rozmowa z profesorem Jerzym Toeplitzem. *Kino*, (1), ss. 16-19.
- Moussinac, L.** (1925). *Naissance du Cinéma*. Paris: J. Povolozky & Cie.
- Moussinac, L.** (1946). *L'Âge ingrat du cinéma*. Paris: Éditions du Sagittaire.
- Pabiś-Orzeszyna, M.** (2014). Stare i nowe. Wprowadzenie do mitologii historiografii filmowej. *Kwartalnik Filmowy*, (86), ss. 31-61.
- Pasinetti, F.** (1939). *Storia del cinema dalle origini a oggi*. Roma: Edizione Bianco e Nero.

- Pitassio, F.** (2024). *Consistency, Explosion and the Writing of Film History*. W: M. Hager, Y. Zimmermann (red.), *How Film Histories Were Made?: Materials, Methods, Discourses* (ss. 135–161). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Pitera, Z.** (1947). Film kroczy naprzód (Z okazji wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie). *Film*, (20), s. 2.
- Ramsay, T.** (1926). *A Million and One Nights: A History of Motion Picture Through 1925*. New York: Simon & Schuster.
- Rotha, P.** (1930). *The Film Till Now: A Survey of the Cinema*. New York – London – Toronto: Jonathan Cape & Harrison Smith.
- Rutkowska, T.** (2024). Film i nieubłagane tryby historii. *Kwartalnik Filmowy*, (127), ss. 249–257.
- Sadoul, G.** (1946). *Histoire générale du cinéma*, t. 1. Paris: Denoël.
- Sadoul, G.** (1947). *Histoire générale du cinéma*, t. 2. Paris: Denoël.
- Sadoul, G.** (1949). *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*. Paris: Flammarion.
- Skotarczak, D.** (2011). Profesor Jerzy Toeplitz w świetle źródeł IPN. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia*, LXVI (2), ss. 147–157.
- Smrž, K.** (1933). *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce.
- Talarczyk, M.** (2025). Podążając za Toeplitzem. Procesy sieciotwórcze poprzedzające otwarcie Australijskiej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej. *Kwartalnik Filmowy*, (123), ss. 6–28.
- Toeplitz, J.** (1934). Film. W: Z. Łempicki (red.), *Świat i życie. Zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury* (t. 2, ss. 326–336). Lwów – Warszawa: Książnica Atlas.
- Toeplitz, J.** (1946). Czy będziemy mieli filmy amerykańskie? Nowa ofensywa potentatów Hollywood. *Głos Ludu*, 172 (560), s. 12.
- Toeplitz, J.** (1946). Powieść przenika do filmu. *Film*, (4), s. 3.
- Toeplitz, J.** (1946). Powojenne oblicze filmu. *Film*, (1), s. 4, 14.
- Toeplitz, J.** (1946). Przyszłość kinematografii francuskiej. Pierwsze sukcesy produkcji powojennych. *Głos Ludu*, 151 (539), s. 7.
- Toeplitz, J.** (1947). Film radziecki u progu nowej epoki. *Nowiny Literackie*, (34), s. 8.
- Toeplitz, J.** (1947). Nienaganność formalna. *Film*, (31), s. 7.
- Toeplitz, J.** (1947). Powojenny rozkwit filmu czeskiego. *Film*, (15), ss. 8–9.
- Toeplitz, J.** (1947). Realizm i eskapizm. *Nowiny Literackie*, (2), s. 6.
- Toeplitz, J.** (1948). Film o prawdziwym człowieku. *Głos Ludu*, 305 (1046), s. 16.
- Toeplitz, J.** (1948). Jacques Feyder. Mistrz realizmu filmowego. *Film*, (12), s. 4.
- Toeplitz, J.** (1948). Sergiusz Eisenstein. Poeta ekranu. *Film*, (4), s. 3.
- Toeplitz, J.** (1948). Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro. Realizm włoski. *Film*, (23–24), s. 5.
- Toeplitz, J.** (1949). Praktyczna lekcja teorii rasizmu. *Film*, (13), s. 11.
- Toeplitz, J.** (1949). Smutny koniec Oscara. *Film*, (9), s. 7.
- Toeplitz, J.** (1955). *Historia sztuki filmowej, t. 1, 1895–1918*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza.
- Toeplitz, J.** (1966). Wspomnienie o Tadeuszu Kowalskim. *Kino*, (1), s. 64.
- Toeplitz, J.** (1968). Cinema in Eastern Europe. *Cinema Journal*, 8, (3–4), ss. 2–11.
- Toeplitz, J.** (1988). Looking Into the Past. *Bulletin FIAF*, 36, (nienumerowany).
- Vale, E.** (1944). *The Technique of Screen & Television Writing*. Los Angeles: DeVorss & Co.
- Zwierzchowski, P.** (2024). Wisła 1949 – „w walce o film realizmu socjalistycznego”. W: B. Giza, A. Wyżyński (red.), *Żjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła, komentarze, opracowania*. Warszawa: FINA.