

„Kwartalnik Filmowy” nr 135 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4962>
© 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>

Nad brzegiem morza. Notatki na marginesie 1. tomu *Historii sztuki filmowej* 1895–1918 Jerzego Toeplitza

Keywords:

film history;
film historiography;
pioneers of cinema;
Jerzy Toeplitz

Abstract

At the Seaside: Notes on the Margins of Volume 1 of Jerzy Toeplitz's *Historia sztuki filmowej 1895–1918* [History of Film Art 1895–1918]

The author revisits Volume 1 of Jerzy Toeplitz's *Historia sztuki filmowej 1895–1918* [History of Film Art 1895–1918] (1955) in light of new film history and the revisions made by the author thirty years after its publication. As a starting point, she outlines his professional standing in the mid-1950s and 1980s, as well as the purpose of the revision: first, the historiographical stakes of the doctoral dissertation at the time of its Polish publication; second, the foreign editions (Russian and German); and finally, the revisions introduced in the second half of the 1980s. The concept of historiographical stakes is drawn from François Alber's analysis of Georges Sadoul's *Histoire générale du cinéma*. In the case of Toeplitz's work, the historiographical stakes concern a patriotic issue – the inclusion of Polish pioneers in the narrative of world cinema, an academic discipline – situating film history within the framework of art and cultural history, and a personal stance – that of the “Sadoul of the Eastern Bloc.” Neither the 1978 FIAF Congress in Brighton nor the crisis of Marxism at the twilight of real socialism significantly influenced his film-historical perspective.

Słowa kluczowe:

historia filmu;
historiografia filmowa;
pionierzy kina;
Jerzy Toeplitz

Abstrakt

Autorka rewiduje 1. tom *Historii sztuki filmowej 1895-1918* (1955) Jerzego Toeplitza w świetle nowej historii filmu i poprawek poczynionych przez autora trzydzieści lat po wydaniu tego tomu. W punkcie wyjścia określa pozycję zawodową Toeplitza w połowie lat 50. i 80. oraz cel rewizji: najpierw stawki historiograficzne książki doktorskiej w jej polskim wydaniu, następnie edycji zagranicznych – rosyjskiej i niemieckiej, ostatecznie poprawek spisanych w drugiej połowie lat 80. Koncept stawki historiograficznej został zaczerpnięty z analizy *Histoire générale du cinéma* Georges'a Sadoula przeprowadzonej przez François Albergę. W przypadku dzieła Toeplitza stawki historiograficzne dotyczą: kwestii patriotycznej – włączenia polskich pionierów do narracji o światowym kinie, dyscypliny naukowej – osadzenia historii filmu w ramach historii sztuki i kultury, a także osobistej pozycji – „Sadoula bloku wschodniego”. Ani Kongres FIAF w Brighton w 1978 r., ani kryzys marksizmu u schyłku realnego socjalizmu nie wpłynęły znacząco na jego historycznofilmową perspektywę.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.05.12; recenzowano: 2026.07.12; przyjęto: 2026.08.03; opublikowano: 2026.09.30

Instytucje finansujące

Autorka nie otrzymała żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Jerzy Toeplitz po fałstarcie pierwszej książki *Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro*¹, zatrzymanej przez cenzurę w 1949 r., zadebiutował jako historyk filmu w 1955 r. *Historią sztuki filmowej*, obejmującą lata 1895-1918, pierwszym tomem – z zakrojonego na sześć – autorskiego *opus magnum*. Ponad trzydzieści lat później Grzegorz Królikiewicz odwiedził go w jego mieszkaniu w Warszawie na potrzeby swojego filmu dokumentalnego *Człowiek środka* (1987) o słynnym rektorze Szkoły Filmowej w Łodzi. O ściany domowej biblioteki opierały się regały obciążone od góry do dołu książkami, w tym publikacjami gospodarza. Reżyser zarejestrował moment, w którym sędziwy historyk filmu pochyła się nad swoją debiutancką pracą i dokonuje redakcji z nadzieją na drugie, poprawione wydanie. Po powrocie przejęty reżyser zwrócił się do swoich koleżanek ze Szkoły Filmowej w Łodzi, Marii Kornatowskiej, wykładowczyni historii filmu, i Sabiny Kubik, kierowniczkii dziekanatu Wydziału Reżyserii, słowami: *Tam, w Warszawie, siedzi człowiek, który być może od rana nie zdążył zupełnie się ubrać, zjeść śniadania i ściga się ze swoim czasem*². Ostatnie słowa określają stawkę tej autorskiej rewizji historycznofilmowego debiutu, obliczoną na odroczenie nieuchronnego przesunięcia dzieła na półkę, *nomen omen*, historycznych już sposobów uprawiania historii filmu, a zarazem oznaczają podjęcie przez autora wyzwania zmierzenia się z narosłymi wokół książki mitami. Jednym z nich było coraz bardziej nieakceptowalne obciążenie publikacji marksistowską nadbudową, drugim – jej zadłużenie wobec *Histoire générale du cinéma* Georges'a Sadoula³. Po latach nowa historia filmu dołożyła do tych zarzutów bunt przeciwko historii rozumianej jako kanon arcydzieł i geniuszy kina⁴.

Wydawałoby się, że nowa historia filmu odesłała już obu tak zwanych tradycyjnych historyków i ich przestarzałe syntezy do lamusa. Tymczasem w dociekliwej analizie zwrotu historycznego w filmoznawstwie Michał Pabiś-Orzeszyna postawił pytanie, które rozbudziło moją poznawczą ciekawość i stało się punktem wyjścia lektury mającej na celu demitologizację przekonań, którymi obrosła *Historia sztuki filmowej*, ograniczonej, ze względu na limity artykułu, do pierwszego tomu. Komentując stan refleksji historiograficznej w Polsce, a konkretnie brak ujęć odnoszących się do metod uprawiania historii filmu (a nie tylko historycznych poetyk krytyków), Pabiś-Orzeszyna postawił pozornie niemożliwe pytanie: *jak o Mélièsie pisał Jerzy Toeplitz?*⁵

To pytanie szczegółowe, ale zarazem emblematyczne dla szeregu wątków, na które współczesna historiografia rzuciła nowe światło. W tym celu w 2026 r. wracam do lektury, by sporządzić notatki na marginesie wydania z 1955 r. z perspektywy przedstawicielki dyscypliny po zwrocie historycznym. Jednocześnie posiłkuje się notatkami autora z drugiej połowy lat 80., które pisał ze świadomością wiedzy zawartej w sześciotomowym dziele i dorobku historiografii filmowej. Zastanawiam się, czy po kongresie FIAF w Brighton w 1978 r. postrzegał wczesne kino w innym świetle oraz czy u kresu realnego socjalizmu – nawet jeśli ten koniec nie był przez niego spodziewany – nadal był gotów bronić marksistowskiej perspektywy?

Porządek wywodu służy najpierw rewizji wybranych węzłowych wątków książki z 1955 r. – zwłaszcza tych, które zajmują dzisiejszych historyków – a następnie odkryciu kierunku autorskiej redakcji Toeplitza, czyli tego, co jego zdaniem należało poprawić, uzupełnić lub usunąć z pierwotnego wydania.

Notatki z 2026 r.

Jakkolwiek bliska mi jest idea detronizacji „wielkich mężów” i ich arcydzieł oraz „przewietrzenia” kanonu, to gest lokowania Toeplitza w puli historiograficznych anachronizmów – bez wglądu w złożoność jego przedsięwzięcia – budzi mój sprzeciw i podnosi archiwalną gorączkę. Tak jak dla Toeplitza inspiracją był Georges Sadoul, tak i w moim dochodzeniu inspirujący okazał się francuski badacz historiografii François Albera – wnikliwy czytelnik Sadoula⁶. Albera wskazał trzy tytułowe „intrygi” Sadoula, czyli kluczowe zagadnienia historii światowego kina omawiane przez aspirującego historyka w 1945 r., które w rezultacie określiły stawki historiograficzne jego dzieł. Po pierwsze, był to wątek patriotyczny, związany z 50-leciem kinematografii i organizacją wystawy *50 lat kina francuskiego* (Lozanna 1945, Warszawa 1947), podkreślająca pionierstwo braci Lumière i Georges Mélièsa w skali światowej. Po drugie, była nią legitymizacja filmu nie tylko jako sztuki, lecz także jako języka – oparta na twórczości filmowców „szkoły z Brighton”, co nieprzypadkowo łączyło się z powołaniem paryskiego Instytutu Filmologii. Po trzecie, ukoronowaniem obu kwestii, patriotycznej i teoretyczno-filmowej, było sformalizowanie pojęcia francuskiego realizmu poetyckiego. Sadoul osobiście wręczył Toeplitzowi pierwszy tom swojej *Histoire générale du cinéma* z dedykacją na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 1947r.⁷, co niewątpliwie rozbudziło ambicje Polaka.

W 1955 r. Jerzy Toeplitz miał za sobą, jak wspomniałam, falstart w roli historyka światowego kina i zapewne wyciągnął wnioski z tego niepowodzenia. Instytut Filmowy, pierwotny wydawca, już nie funkcjonował⁸, z kolei Filmowa Agencja Wydawnicza działała prężnie, ograniczając się jednak do jednotomowych publikacji. Toeplitz od siedmiu lat przewodniczył Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych, stąd jego dostęp do archiwalnych filmów i obcojęzycznej literatury przedmiotu był jeszcze lepszy niż w latach 40., kiedy kierował Biurem Zagranicznym Filmu Polskiego. Zarazem jednak jego pozycja we FIAF i w PWSF wymagała podparcia monografią legitymizującą go jako historyka filmu, a nie jedynie działacza w ruchu archiwistyki filmowej. Kongres FIAF, zorganizowany przez niego w Warszawie, oraz oficjalne powołanie Centralnego Archiwum Filmowego jako samodzielnej jednostki budżetowej z siedzibą w stolicy – oba wydarzenia z 1955 r. – kreowały idealny kontekst dla premiery pierwszej autorskiej monografii. Z drugiej strony znacznie osłabiła jego pozycja w Szkole Filmowej w Łodzi, od kiedy w 1952 r. zwolniono go z funkcji rektora, a na to miejsce powołano Romana Ożogowskiego, który pozostał na nim do 1957 r. To nie Toeplitz – były rektor, wykładowca PWSF, poliglota rozpoznawalny już w kręgach zagranicznych – ale Stanisław Albrecht, dyrektor Centralnego Urzędu Kinematografii, reprezentował PWSF w Cannes w 1954 r. na Międzynarodowej Wystawie i Kongresie Szkół Filmowych, z którego rok później wyłonił się CILECT (Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision), czyli Międzynarodowy Związek Wyższych Szkół Filmowych⁹. Drugim miejscem pracy, odporniejszym na „karuzelę” stanowisk, był dla Toeplitza w tym czasie Państwowy Instytut Sztuki w Warszawie, gdzie zatrudniono go w 1950 r. Pod opieką promotorską profesora Juliusza Starzyńskiego – dyrektora założyciela Państwo-

wego Instytutu Sztuki – przygotowywał pracę doktorską *Historia sztuki filmowej 1895-1918*, którą obronił na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego w 1957 r., zdobywając stopień kandydata nauk o sztuce¹⁰.

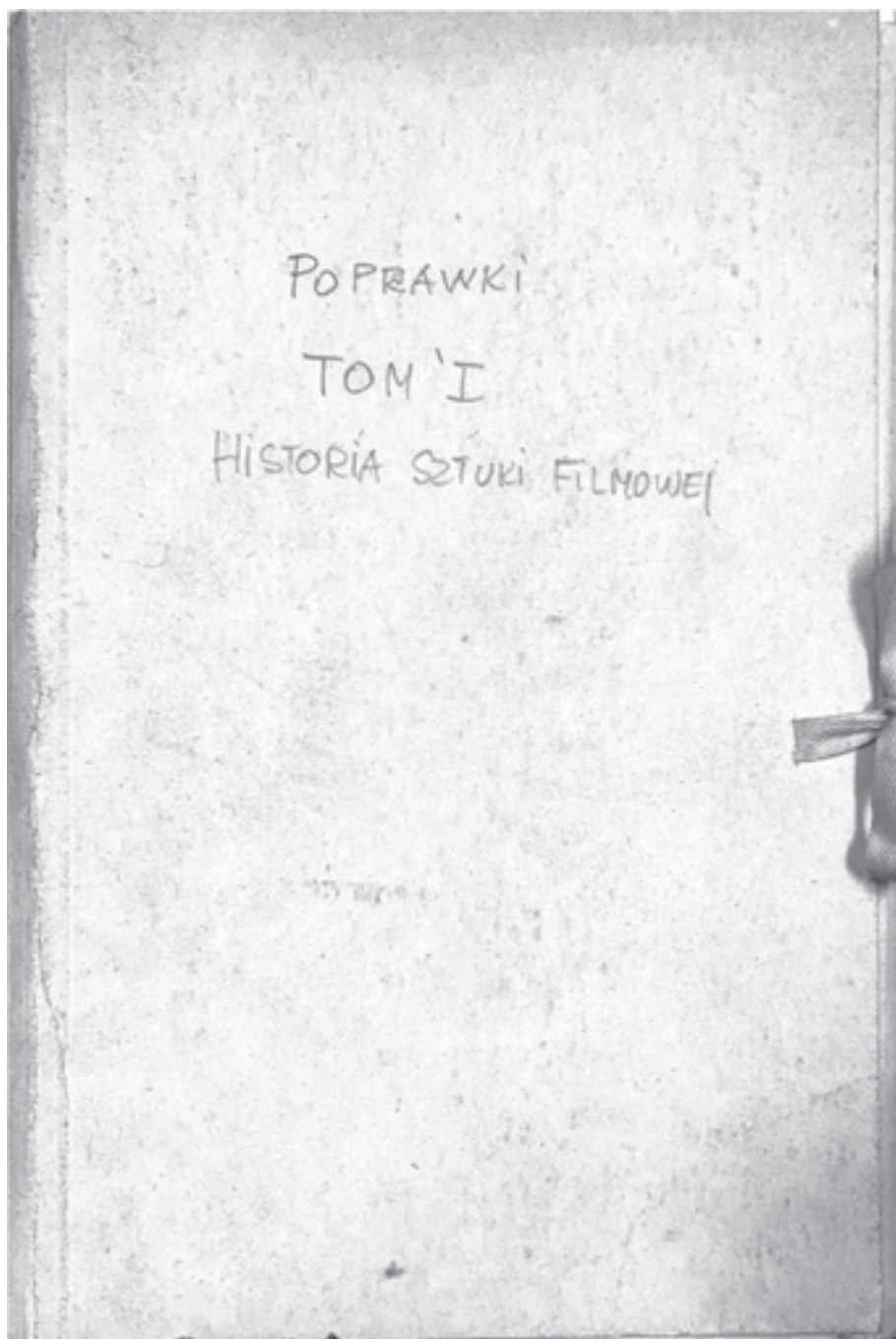
Ramę instytucjonalną dla tej publikacji tworzyły Państwowy Instytut Sztuki i Filmowa Agencja Wydawnicza. W *Słowie od wydawcy* instytucje te rekomendowały książkę jako *przystępną*, a zarazem *prawdziwie naukową*, wskazując główną tezę doktorskiej monografii: *Historię filmu przedstawia autor z pozycji marksistowskich jako historię walki dwu nurtów: postępowego i wstecznego, realistycznego i antyrealistycznego*¹¹. Toeplitz podzielał z wcześniejszymi historykami przekonanie o ewolucyjnym biegu historii filmu, ale starał się ukazać ją w ramach teleologicznej, materialistycznej dialektyki przeniesionej na grunt sztuki filmowej. Rozpoczął autorską część od określenia filmu jako jednego ze środków poznania artystycznego, lokując swoje rozważania w obszarze estetyki i historii sztuki, a nie historii technicznej i kultury masowej. W odróżnieniu od innych syntez historii światowego kina Toeplitz zupełnie pominął prehistorię wynalazków optycznych, wskazując źródła kinematografii w „marzeniu o filmie”, które miało towarzyszyć już twórcom romantyzmu i wyrażać się w idei korespondencji sztuk. Co zaskakujące, pierwszym artystą przywołanym przez Toeplitza – historyka sztuki – był... Juliusz Słowacki, usiłujący za pomocą słów „odmalować” klasztor Megaspilion w poetyckiej *Podróży na Wschód*. Mogłoby się wydawać, że badacz obrał kierunek wiedzy o filmie zbliżony do literaturoznawstwa. Nic bardziej mylnego, film jako sztuka syntetyczna stanowił w jego opowieści urzeczywistnienie marzeń zarówno poetów, jak i malarzy czy muzyków, w tym przywołanych przez niego Alphonse’a de Lamartine’a, Johanna Wolfganga von Goethego czy Aleksandra Skriabina. W oddziaływaniu społecznym, uniwersalizmie i widowiskowości film jawił mu się jako późny nowoczesny dziedzic teatru elżbietańskiego, a artystą, który urzeczywistnił ten ideał, był Charles Chaplin – jedyny filmowiec wymieniony we wstępie. Jako pracownik Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie i PWSF w Łodzi autor w swej monografii przyporządkował instytucjonalnie historię filmu do historii sztuki jako jedną z jej dziedzin.

Toeplitz nie zamierzał zajmować się sporem o pionierstwo techniczne i uznał pozycję braci Lumière jako tych, których kinematograf zwieńczył sukcesem pochod wynalazków. Jego wkładem do tego rozdziału historii światowego kina było natomiast włączenie do grona pionierów Kazimierza Prószyńskiego (twórca pleografu) i Josypa Tymczenki (twórca kinetoskopu). Obaj wynalazcy, pozbawieni tak potężnego zaplecza finansowego, jakim dysponowali synowie fabrykanta z Lyonu, nie zdołali osiągnąć sukcesu na miarę swoich talentów (Sadoul zresztą o nich nie wspomina). W prezentacji dokonań Prószyńskiego autor mógł już polegać na badaniach Władysława Jewsiewickiego, opublikowanych w 1954 r. Wpisywały one twórcę pleografu w nurt ludowego patriotyzmu oraz technicznego progresywizmu służącego emancypacji mas¹². Monika Supruniuk, współczesna badaczka i konserwatorka dzieł sztuki filmowej, zwróciła uwagę, że tamta sylwetka wizjonera nie uwzględniała kontekstu „brunatnej” historii. Supruniuk odsłoniła pominięte wówczas karty z biografii i publicystyki polskiego wynalazcy – osadzonej, jak się okazało, w narodowo-katolickim imaginariu oraz bliskiej środowisku endecji, z jawnie głoszonym antybolszewizmem i antysemityzmem.

Badaczka uznała, że powtórzona przez Jewsiewickiego w 1974 r. strategia prezentowania „okrojonego” wizerunku Prószyńskiego mogła być próbą ocalenia go dla polskiej kultury w realiach PRL-u, lecz ceną za to stało się usunięcie z jego biografii elementów ideologicznie niepoprawnych¹³. Przyczynkami do ukazania postaci oraz dorobku „polskiego Edisona” w pełniejszym świetle były przypadająca na 2025 r. 150. rocznica urodzin wynalazcy oraz odkrycia poczynione przez Supruniuk w archiwach zagranicznych. Wcześniej, w 2019 r., w Łódzkim Narodowym Centrum Kultury Filmowej Janusz Król zrekonstruował pleograf, a Piotr Szczepański wyreżyserował *remake Powrotu birbanta*. O ile w 1955 r. Toeplitz był o tym głęboko przekonany, o tyle w 2025 r. Supruniuk ostatecznie potwierdziła, że spośród wynalazków Prószyńskiego do rozwoju techniki filmowej przyczynił się przede wszystkim obturator (1902, patent 1909). To właśnie to rozwiązanie – a nie pleograf – sprawiło, że Louis Lumière ustąpił (na chwilę) przed *pierwszym człowiekiem w kinematografii*, a sam mechanizm znalazł praktyczne zastosowanie w większości aparatów kinematograficznych tamtych czasów¹⁴.

Z perspektywy czasu równie ciekawie prezentuje się postać Josypa Tymczenki (1852-1924) – trzeciego pioniera, obok Louisa Lumière’a i Kazimierza Prószyńskiego, którego wyróżniono osobną notą informacyjną. Wówczas, jak można przypuszczać, o jego włączeniu do tego elitarnego grona przesądziło zobowiązanie Polaka do uwzględnienia w syntezie historycznofilmowej osiągnięć Rosjan. W narracji Toeplitza konstruktor z Uniwersytetu Noworosyjskiego w Odessie dołączył do nich dzięki aparatowi do rejestracji i projekcji obrazów wykorzystującemu mechanizm skokowego przesuwu taśmy (tzw. ślimak) oraz kinetoskopowi (prototyp kamery), nazwanemu tak niezależnie od wynalazku Edisona (prototyp projektora), skonstruowanym i zaprezentowanym w 1893 r., czyli na dwa lata przed pokazem braci Lumière. Co ciekawe, Tymczenko przeżywa obecnie renesans pamięci z uwagi na dążenie Ukraińców do dekolonizacji i odzyskania tożsamości ukraińskich osobistości kultury i nauki, zawłaszczonych niegdyś przez rosyjską oraz radziecką politykę. Postać genialnego mechanika została upamiętniona nie tylko w Muzeum Kina na terenie Odeskiej Wytwórni Filmowej. W 2016 r. decyzją władz miasta ogłoszono go patronem jednej z ulic (dawnej Kołchoźnej)¹⁵, a na fasadzie budynku nr 22 przy ulicy Preobrażeńskiej w Odessie, gdzie mieszkał i prowadził warsztat, umieszczono tablicę pamiątkową. Decyzja polskiego historyka z okresu stalinizmu o włączeniu tego konstruktora do dyskursu zdominowanego przez inżynierów z Europy Zachodniej spełniała wówczas prosowieckie zobowiązanie autora, w nowym kontekście geopolitycznym służy jednak odzyskiwaniu podmiotowości Ukrainy. Współczesne badaczki z Uniwersytetu Warszawskiego postrzegają go wręcz jako jednego z ukraińskich prekursorów wschodnioeuropejskiego kina niemego¹⁶.

O wiele bardziej rażące propagandowo okazują się liczne tak zwane klauzule sowieckie – jak określiłam już na użytek analizy nieopublikowanej *Sztuki filmowej*. *Wczoraj, dziś i jutro* te obligatoryjne odwołania do wzorców z ZSRR. Kiedy Michał Romm zostaje przywołany już w rozdziale o Lumière’ach i ich *Przyjeździe pociągu na stację w La Ciotat* jako twórca filmów o Leninie, który *pół wieku bez mała później opracuje system reżyserowania scen aktorskich, polegający na tym, że aktorzy zbliżać się będą i oddalać od kamery*¹⁷, jawi się to jako doprawdy karkołomna antycypacja



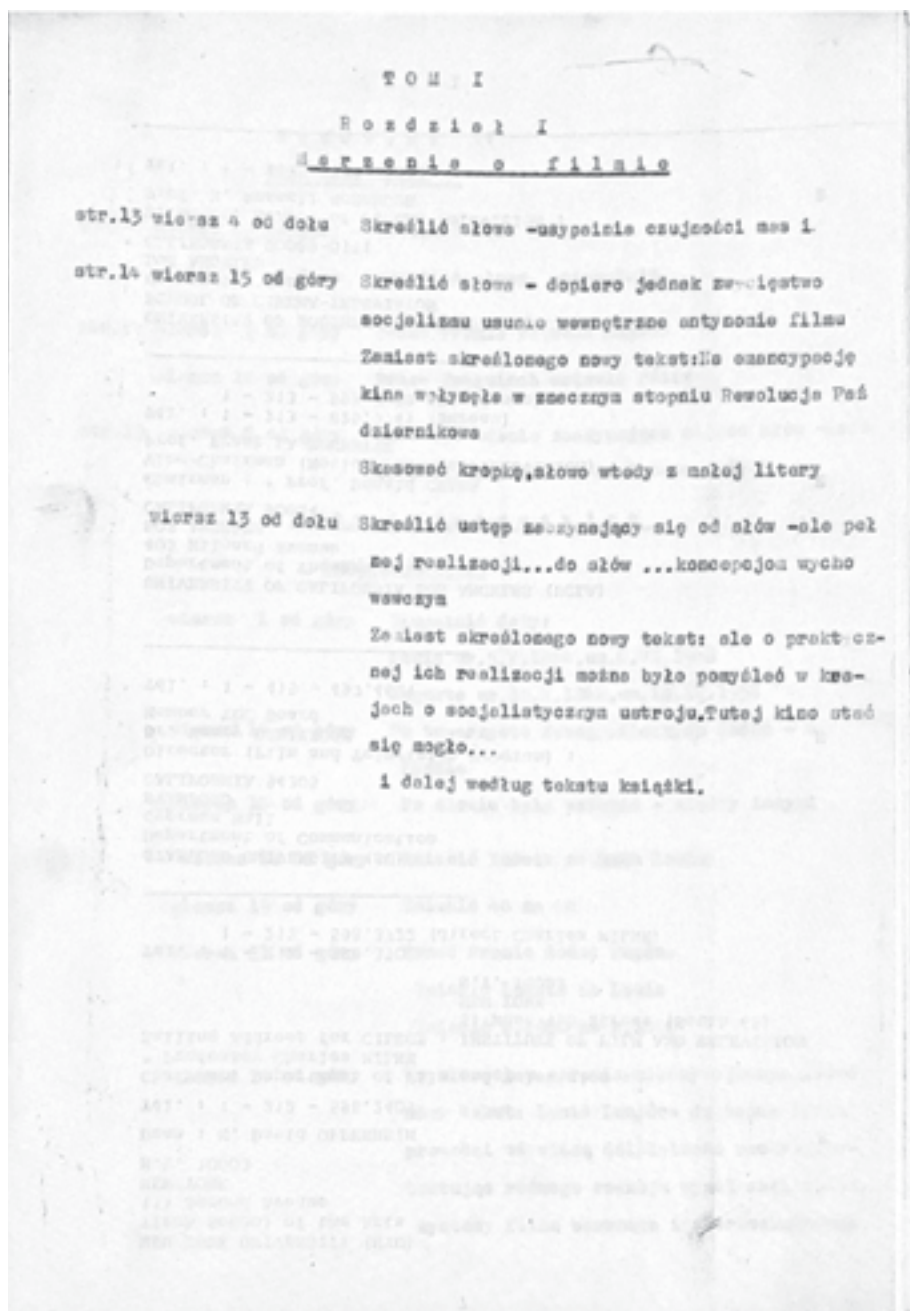
Teczka z poprawkami Jerzego Toeplitza do planowanego wznowienia pierwszego tomu *Historii sztuki filmowej*

w chronologicznie uporządkowanym wywodzie. W rozdziałach poświęconych historii filmu w Rosji i ZSSR głównym źródłem dla Toeplitza był *Oczierk istorii kino SSSR* – publikacja Nikołaja Aleksiejewicza Lebiediewa, historyka i profesora WGiK, z 1947 r.¹⁸, stanowiąca pierwszą syntezę historyczną po erze radzieckiego piśmiennictwa teoretycznofilmowego. Toeplitz, jako przewodniczący FIAF, poznał Lebiediewa w 1949 r., kiedy ten przybył na kongres w Rzymie jako radziecki obserwator¹⁹ – być może już z egzemplarzem wspomnianej książki. Synteza napisana w konwencji очерку, czyli artystyczno-literackiego szkicu o swobodnej kompozycji i z licznymi wtętami odautorskimi, była zapewne mniej zdyscyplinowana niż doktorska monografia Polaka. Niemniej Toeplitz, opisując czas, kiedy *Film rosyjski stawia pierwsze kroki*, przywołał za Lebiediewem młodego Maksima Gorkiego: *wówczas dziennikarz pisujący felietony do gazet w Niżnym Nowogrodzie i w Odessie, zachwycał się nowym wynalazkiem, ubolewając jednocześnie, że zamiast służyć kulturze i nauce, stał się od swych początków – jarmarczną igraszką*²⁰. Autorytet ojca radzieckiego socrealizmu był nader poręczny dla podparcia skromniejszych niż we Francji czy Stanach Zjednoczonych początków kinematografii w Rosji. I być może w ogóle nie wracalibyśmy do niego, gdyby nie okoliczność, że wywołał go Tom Gunning, pisząc o estetyce zdumienia dominującej wśród widzów w pierwszych latach po wynalezieniu kinematografu²¹. Gorki po pokazie filmów braci Lumière w Niżnym Nowogrodzie podczas Wszechrosyjskiej Wystawy Przemysłowej i Artystycznej opublikował latem 1896 r. w prasie pod pseudonimem Pacatus pamflet na kino pod tytułem *Maksim Gorki z wizytą w królestwie cieni*. Z lektury bije, owszem, zdumienie, ale pomieszane z niechęcią do kina, z powracającym motywem niemości i szarości owych widm na ekranie. Słowem, Gorkiego kino nie zachwyciło. Pabiś-Orzeszyna dodaje dla pełnego obrazu informację, że krótko po rozczarowującym pokazie Gorki opublikował w lokalnej gazecie nowelę *Zemsta* – historię prostytutki, która ujrzawszy idylliczną rodzinę z luminierskiego *Śniadania dziecka*, popełniła samobójstwo²². Trudno, doprawdy, widzieć w nim apologetę kina. Niemniej pozycja zajęta przez Gorkiego w narracji o początkach rosyjskiego kina pozostaje do dziś niezagrożona, nie pominęła go również Joanna Wojnicka w rozdziale *Kino Rosji carskiej i Związku Radzieckiego* w pierwszym tomie *Historii kina: Kino nieme*²³.

Wracając do pytania, jak Toeplitz pisał o Mélièsie, trzeba przyznać, że poszedł tropem Sadoula. Francuz podkreślał, że twórca *Podróży na księżyc* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) uczynił z kina środek ekspresji, a z filmu spektakl kinematograficzny. Polak analogicznie nazwał go twórcą widowiska filmowego, którego cechowała *niezwykła pomysłowość w doborze tematów i bogactwo rozwiązań technicznych*²⁴, a składały się na nie dziesiątki tricków, wprowadzenie koloru, inscenizacji i instrukcji gry aktora filmowego. Jednak nowi historycy filmu wysunęli pod adresem tradycyjnej historiografii zarzut identyfikowania paryskiego czarodzieja na wyrost z fabułą i scenopisarstwem i upatrywania w tym jego przełomowej innowacyjności. Méliès – pierwszym scenarzystą? Teza ta została po Brighton odrzucona i odegrała znaczącą rolę w rewizji wczesnego kina, o czym nieco dalej. Tradycyjnym historykom przypisywano lwią część odpowiedzialności za prymat fabuły w historiografii, jak gdyby nie wynikało to z prymatu rynkowego. Zatem czy Toeplitza można tu uznać za „współwinnego”? Pabiś-Orzeszyna,

sięgnawszy po obie książki Sadoula – pierwszy tom *Histoire générale du cinéma* i *Histoire du cinéma mondial* – stwierdził, że Francuz ani razu nie użył słowa „fabuła” lub „scenariusz” w odniesieniu do właściciela Star Film²⁵. Toeplitz, owszem, napisał, że Méliès po *Oblanym ogrodniku* (*L'Arroseur Arrosé*, 1895) Lumière'ów nie tylko podjął, lecz także rozwinął dalsze próby fabularyzacji²⁶. Niemniej podkreślał jego rangę przede wszystkim jako inscenizatora uprzednio wymyślonych scen oraz założyciela pierwszego atelier filmowego. W szerszym kontekście chwalił go jako twórcę, który *wynalazł nową receptę, przyczyniając się do przezwyciężenia kryzysu grożącego ząbkującej podówczas kinematografii*²⁷, kiedy zainteresowanie nowym wynalazkiem zaczęło słabnąć. Wydaje się w tej argumentacji sytuować w połowie drogi między pochwałą dla fabularzysty i uznaniem dla demonstratora nowych technicznych możliwości, wypracowanych w stworzonych dla siebie nowych warunkach produkcyjnych.

A jak Toeplitz pisał o Griffithie? Jak już ustaliłam, w debiutanckiej *Sztuce filmowej*. Wczoraj, dziś i jutro Griffith był przedstawiony z wielką emfazą, jako pierwszy twórca-reżyser filmu naprawdę narodowego²⁸. Dopiero w *Historii sztuki filmowej* polski historyk zrewidował, pod wpływem kontrowersji opisanych przez Sadoula, swoją opinię i dopełnił charakterystykę amerykańskiego reżysera jako twórcy filmów *prześiąkniętych rasistowską ideologią południowca, który w przegranej wojnie secesyjnej i w zniesieniu niewolnictwa widzi przyczyny wszystkich nieszczęść, jakie spadły na Amerykę*²⁹. Niemniej innowacyjność sposobu opowiadania wciąż budziła jego uznanie: *Byłoby jednak krótkowzrocznością niedostrzeżenie w tym szkolnym społecznie filmie [w *Narodzinach narodu* /*The Birth of a Nation*, 1915/ – dop. M. T.] – wielkiego skoku jaki stanowił w rozwoju form języka filmowego*³⁰. Michał Oleszczyk, współczesny filmoznawca i amerykanista, nie neguje rasistowskiej wymowy filmu, ale zaleca, by najpierw zrekonstruować świadomość filmowca z Południa, a dopiero później przykładać do niej miary wzięte w własnego uniwersum pojęciowego³¹. Nie wchodzi na wydeptaną ścieżkę podziału na genialną formę i kontrowersyjną treść – przeciwnie, podkreśla integralność filmu i podsumowuje swoje rozważania, przyznając mu rangę *rasistowskiego arcydzieła, które nie prosi o żadną taryfę ulgową i nie domaga się usprawiedliwień*³². Amerykańscy badacze z tak zwanego paradoksu Griffitha – splotu innowacji estetycznej i konserwatyizmu ideologicznego – wyprowadzają wnioski głębszej natury. Paul McEwan w wyniku analizy stuletniej recepcji filmu *Narodziny narodu* i jego roli w historii amerykańskiego kina doszedł do wniosku, że kultura Stanów Zjednoczonych ukonstytuowała się wokół konieczności obrony tego dzieła, a wraz z nim zinternalizowała mechanizmy obchodzenia, racjonalizacji i estetyzowania rasizmu. McEwan ujął ten zabieg w tytułowej metaforze „grzechu pierworodnego kina”³³, z zastrzeżeniem, że nie poprzedzał go żaden „raj”, ale obrona filmu jako sztuki w USA w pierwszej połowie XX w. była strukturalnie sprzężona z obroną *Narodzin narodu*. Badacz nie tylko pokazał, jak środki stylistyczne służyły estetyzacji i mediatyzacji rasistowskiej ideologii, ale także jak konkretne instytucje (festiwale, muzea, akademie) wpisały ten film w dyskurs legitymizujący kino jako sztukę. *Rasizm nie jest kamieniem w chlebie amerykańskiego kina, jest częścią mąki*³⁴ – to klucz interpretacyjny tej książki. Ideologiczna wolta Toeplitza z 1955 r., jak widać, utrzymuje się w mocy.



Pierwsza strona poprawek Jerzego Toeplitza do planowanego
 wznowienia pierwszego tomu *Historii sztuki filmowej*

Jak wiemy, narrację historiograficzną pierwszych dekad kina – od jego początków do przełomu dźwiękowego – zdominowała wielka metafora dorastania człowieka: od narodzin, przez pierwsze kroki, aż po zdobycie umiejętności mowy. Nieco inaczej postąpił Toeplitz, tytułując rozdziały: *Marzenia o filmie*, *Pierwsze kroki* oraz *Narodziny nowej sztuki*, przez co przeniósł akcent z powstania samego kinematografu na narodziny sztuki filmowej. Jednak ciekawszą i użyteczniejszą w jego perspektywie, łączącą refleksję z zakresu historii sztuki z ujęciem gospodarczo-politycznym, wydaje się wielka metafora walki filmowych imperiów, toczonej równolegle do zmagania na frontach I wojny światowej (1914-1918). Ta filmowa batalia została wygrana przez Amerykanów już na samym początku: *W roku 1914 produkcja amerykańska stanowiła już około połowy światowej produkcji filmowej, a na wielu rynkach europejskich filmy importowane ze Stanów Zjednoczonych wysuwały się na pierwsze miejsce. W r. 1917 film amerykański zdystansował o wiele długości wszystkich konkurentów. W czwartym roku wojny światowej Europa niewiele już miała do powiedzenia w sprawach filmowych, a hegemonia Francji, powodzenie włoskich i duńskich filmów, rozkwit kinematografii rosyjskiej – wszystko to było tylko echem, jakże słabym i zamierającym, niedawnej wspaniałej przeszłości*³⁵. Pokonanymi w tych rynkowych zmaganiach okazali się, jak to ujął Toeplitz, sojusznicy z pola bitwy: Anglicy, Francuzi i Włosi. Z kolei w Niemczech wybuch wojny i odcięcie rynku od zagranicznych dostawców zmusiły krajowych producentów do intensywniejszego wysiłku, a rząd i Naczelne Dowództwo Cesarskiej Armii Niemieckiej – do powołania Universum Film A.G. (UFA). Podobnie w Rosji wojna roku 1914 przyniosła zwycięstwo produkcji krajowej nad kinematografią francuską, oficjalnie sprzymierzoną, aliancką, w istocie rzeczy wroga³⁶.

Co zaskakujące, na polu wczesnej teorii filmu w syntezie Toeplitza również wygrał Amerykanin. Najobszerniej cytowanym myślicielem w partiach poświęconych refleksjom z dziedziny estetyki filmu był – zarówno w oryginale, jak i w uzupełnieniach – Vachel Lindsay, poeta i autor wydanej w 1915 r. książki *The Art of the Moving Picture*³⁷. Toeplitz podkreśla, że o ile w Europie pisali o filmie przeważnie literaci i krytycy literaccy (nie pomijając Karola Irzykowskiego³⁸), o tyle Lindsay był pierwszym, który ujął rzecz z perspektywy plastyki: jako rzeźbę w ruchu (film akcji), ruchome malarstwo (film powieściowy) i ruchomą architekturę (widowisko filmowe)³⁹. Według Lindsaya twórczość filmowa zasadzała się na dwóch kluczowych etapach: kompozycji w ramach ujęć oraz kompozycji (montażu) całości. Rozwijał on też zagadnienie rytmu w filmie – *muzyki milczącego ruchu* – jako najbardziej abstrakcyjnej z cech dzieła filmowego. Ewidentna fascynację poglądami Amerykanina i jego *pierwszą próbą usystematyzowania estetyki filmowej, imponującą bogactwem spostrzeżeń i dalekowzrocznością w wytyczeniu perspektyw młodej, rodzącej się zaledwie sztuki* – polski historyk musiał jednak opatrzyć klauzulą ideologiczną: zarzutem o brak *wyraźnej postawy ideowej w odniesieniu do kluczowej sprawy – do treści*⁴⁰. Warto dodać, że Sadoul, owszem, znał i cytował Lindsaya, ale jedynie jego komentarze do konkretnych dzieł, zupełnie pomijając jego propozycje teoretyczne dla estetyki filmu⁴¹.

Notatki z 1987 r.

W drugiej połowie lat 80. autor *Historii sztuki filmowej* przebywał już na zasłużonej emeryturze, odznaczony w 1985 r. Orderem Australii za zasługi dla tamtejszych kina i telewizji. Wciąż podejmował się rozmaitych zadań: regularnie pisał do „Filmu”, przewodniczył Radzie Naukowej nowo powołanego Muzeum Kinematografii w Łodzi, o którego utworzenie zabiegał, oraz zasiadał w gremiach jurorskich – między innymi w 1986 r. w jury Konkursu Głównego 36. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie. Piśmienniczy dorobek Toeplitza obfitował w teksty monograficzne o kinematografiach narodowych, które poznał i badał *in situ* (w tym amerykańskiej, indyjskiej i australijskiej), a *Historia sztuki filmowej* cieszyła się zainteresowaniem zagranicznych wydawców: ukazała się w 1968 r. w wydaniu rosyjskim, a w 1972 – w niemieckim. Wydana w Moskwie *Istorija kinoisкусства 1895-1927* nie obejmowała całości opublikowanych do tego czasu po polsku trzech tomów, lecz okrojone dwa, w których pominięto rozdziały o kinie radzieckim z uwagi na konieczność selekcji materiału, a zarazem swobodny dostęp czytelników w ZSRR do tamtejszych, rodzimych opracowań. Partie poświęcone polskiemu kinu – od *Antosia pierwszy raz w Warszawie* po krótkie filmy Aleksandra Forda z lat 20. – wraz z kinem czechosłowackim i węgierskim zawarto w końcowym rozdziale *Kino w innych krajach*⁴², a tym samym znacząco je zmarginalizowano w stosunku do pierwowzoru. Nikołaj Abramow, autor wstępu do radzieckiego wydania, ukazał dzieło Toeplitza na tle wcześniejszych syntez światowego kina z lat 40. i 50. Wyrażna admiracja dla prac Georgesa Sadoula sąsiadowała w tym tekście z gwałtownym odrzuceniem *reakcyjnej koncepcji historii filmu* w *Histoire encyclopédique du cinéma* (wyd. 1947-1962) autorstwa René Jeanne’a i Charlesa Forda. Abramow sformułował również zarzut subiektywności pod adresem Paula Rothy i jego *The Film Till Now: A Survey of the Cinema* (1. wyd. 1930) oraz krytykował „lekkomyślność” Josepha-Marie Lo Duki, autora *Histoire du cinéma* (1. wyd. 1942), za jego nieprzychylnie komentarze na temat filmów radzieckich. Autor wstępu wyraził za to uznanie dla Arthura Knighta, autora *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies* (wyd. 1957), i Pierre’a Leprohona, autora *Histoire du cinéma* (wyd. 1961-1963). Z kolei odnosząc się do Toeplitza, stwierdził, że: *ma się czasem ochotę z nim dyskutować, choć z pewnością ma on prawo do własnych ocen twórczości różnych twórców filmowych czy nurtów*⁴³. Zdaniem radzieckiego krytyka Polak nie docenił wkładu Griffitha w rozwój ekspresji filmowej (zwłaszcza jego *Nietolerancji*) i za mało miejsca poświęcił Busterowi Keatonowi. Za to z uznaniem wyraził się on o umiejętności ukazania przez polskiego historyka *owocnego wpływu kina radzieckiego na rozwój kina na Zachodzie*⁴⁴. Prawdziwym bestsellerem i filmoznawczą lekturą obowiązkową stało się niemieckie wydanie *Geschichte des Films 1895-1928*, które ukazało się najpierw w 1972 r. we wschodnim Berlinie nakładem wydawnictwa Henschel w tłumaczeniu Lilli Kaufmann, a następnie na licencji w 1973 r. w Monachium, gdzie było później wielokrotnie wznowiane. Wstęp do niemieckiej edycji napisał sam Toeplitz, wyjaśniając: *Podstawowa koncepcja dzieła pozostała niezmieniona, ale wyjaśnienia stały się pełniejsze i bogatsze. W ten sposób czytelnik niemieckojęzycznego wydania otrzymuje znacząco zmienioną historię sztuki filmowej. Autor spogląda teraz na minione wydarzenia z perspektywy naszych czasów początku lat*

siedemdziesiątych⁴⁵. Dał przy tym wyraz reorientacji perspektywy historyka filmu, który w pierwotnym wskazywał miejsce filmu pośród innych sztuk, a z biegiem czasu uznał: *Moim zdaniem film to coś więcej niż tylko dziedzina twórczości artystycznej. Niemal od samego początku stanowił nowy środek komunikacji międzyludzkiej, posiadając ogromny potencjał i wielką skuteczność. Film może być sztuką, ale nie musi nią być; zawsze jednak pozostaje znaczącym zjawiskiem kulturowym, wpływającym na społeczeństwo. Dlatego historyk filmu jest przede wszystkim historykiem kultury i musi zajmować się nie tylko arcydziełami artystycznymi danej epoki, ale także typowymi aspektami produkcji filmowej, które często – choć nie zawsze – mają niewiele wspólnego ze sztuką*⁴⁶. Dostrzegli to również pierwsi opiniotwórczy czytelnicy. Wilhelm Roth na łamach „Filmkritik” napisał: *Książka Toeplitza wyraźnie nie chce być historią sztuki filmowej. Uwzględnia się w niej społeczeństwo, z którego filmy się wywodzą i na które oddziałują. I w tym właśnie tkwi siła Toeplitza: im mniej książka mówi o filmach, tym lepsza się staje*⁴⁷. Warto zachować te słowa w pamięci z uwagi na późniejsze postulaty nowej historii filmu.

W 1973 r., po wydaniu książki po obu stronach żelaznej kurtyny – zarówno w Berlinie, jak i w Monachium⁴⁸ – Toeplitz mógł cieszyć się z uzyskania chwilowej przewagi nad Sadoulem. Potwierdzały to słowa recenzji Ulricha von Thüna ze Szwajcarii, znawcy i kolekcjonera europejskiej literatury filmowej: *Toeplitz przekonuje najbardziej wtedy, gdy (...) pyta o społeczeństwo produkujące dane filmy, a zarazem bada oddziaływanie tych filmów. Gromadzi w tym celu ogromną ilość materiału. Przewyższa pod względem dokładności niedokończoną wielką historię filmu Georges’a Sadoula, z której ukazało się pięć tomów i w której Sadoul stawiał sobie podobne cele*⁴⁹. Zarazem recenzent stwierdził: *analiza formalna nie jest mocną stroną Toeplitza, i nie przymknął oczu na piętnowanie formalizmu oraz osobiście matowy, miejscami nauczycielski język. Niemniej podsumował: to wartościowa historia filmu, której obecnie nic porównywalnego nie można przeciwstawić w Anglii, Francji czy Niemczech*⁵⁰. Z pewnością Toeplitz wiedział, że w 1975 r. ukazało się pośmiertne wydanie *Histoire générale du cinéma* Georges’a Sadoula, zrewidowane na podstawie jego poprawek pod kierunkiem Ruty Sadoul⁵¹ i Bernarda Eisenschitz’a – redaktora i historyka kina. Być może przyjął też do wiadomości formułowane pod adresem dzieła życia Sadoula zarzuty, takie jak niewystarczająca metodologia historyczna, zbyt wygórowane ambicje objęcia przez jednego autora kina światowego, za duże – jak na gust większości odbiorców – obciążenie ideologiczne, a zarazem niewystarczające – jak na oczekiwania lewicowej krytyki – uwzględnienie perspektywy marksistowskiej⁵². François Albera zastrzega, że o ile dwie pierwsze wady Sadoul dzielił z większością innych historyków kina (w tym z tymi, którzy pisali po nim), o tyle zakorzenienie w marksizmie było charakterystyczne jedynie dla niego i Toeplitza. Polski historyk filmu przystąpił więc do rewizji swojego dzieła z właściwą sobie konsekwencją i skrupulatnością. Teczka z wykazem jego autorskich poprawek, zdeponowana w Muzeum Kinematografii w Łodzi, liczy 95 niespiętych gładkich kartek bez paginacji, z maszynowo zapisanymi uwagami odnoszącymi się do konkretnych stron i wersów z wydania z 1955 r.⁵³ Do maszynopisu naukowiec wykorzystał zadrukowany już jednostronnie, zużyty papier (między innymi z listą członków CILECT, własną korespondencją, listą adresową filmotek). Dlatego oprócz datowania filmu Grzegorza Królikiewicza (wyprodukowanego w 1987 r.), o okresie opracowania rzeczonych poprawek można wnioskować z dat korespondencji na rewersie, sięgających nie dalej niż właśnie do 1987 r.

W latach 80. w Polsce Ludowej, zwłaszcza po stanie wojennym, marksizm jako metoda badawcza w historiografii znajdował się w stanie głębokiego kryzysu i postępującej marginalizacji – mimo że formalnie pozostawał oficjalną ideologią państwową. Nieliczni próbowali oddzielić marksizm jako metodę analizy historycznej od marksizmu jako ideologii. W historii kultury perspektywa ta znajdowała zastosowanie głównie w analizach socjologicznych i z zakresu teorii komunikacji. Można było zatem oczekiwać, że Toeplitz, świadomy zmierzchu marksistowskiego paradygmatu, ujmie nieco ciężaru owej ideologicznej nadbudowy ze swojego tekstu. I rzeczywiście, zdecydował o wykreśleniu zgranego epitetu *burżuazyjny*⁵⁴ – i to dziesięciokrotnie! Ponadto zrezygnował z ogranej zbitki *usypianie czujności mas*⁵⁵ oraz z obietnicy: *dopiero jednak zwycięstwo socjalizmu usunie wewnętrzne antynomie filmu*⁵⁶. Z drugiej strony w tych samych akapitach pozostawił *masy ludowe*, a zamiast zapowiedzi *zwycięstwa socjalizmu* podsumował: *Na emancypację kina wpłynęła w znacznym stopniu Rewolucja Październikowa*⁵⁷. W miejsce zdania: *Nie chciano, żeby z ekranu powiedziano nawet maleńkiej garstce widzów – prawdę. Nie chciał Rząd III Republiki, żeby tego rodzaju filmy można było przechowywać w archiwach. Wolał, żeby nie zostały zrealizowane*, zaproponował znacznie prostszą formułę: *Uznano, że filmy o walce klas są sprzeczne z interesami państwa i dlatego nie powinny być realizowane*⁵⁸. Historyk rozbudował nawet oryginalne krótkie podsumowanie *dwóch szkół carskiego filmu i kiereńszczyzny* (zwieńczone zapowiedzią Wielkiego Października⁵⁹) o zdania: *Kończył się etap historii rozpoczęty rewolucją lutową. Rewolucja październikowa stworzy właściwie warunki dla rozwoju rodzimej kinematografii. Nie bez trudności i przeszkód starać się będzie wprowadzić w życie program nakreślony na wrześniowej konferencji, starać się o to by kino stało się narzędziem oświaty i szerzenia kultury*. Ponadto zrezygnował z publicystycznych, nacechowanych negatywnymi emocjami określeń: *miernoty i do znudzenia*⁶⁰, a nawet *odrażający*⁶¹ pod adresem amerykańskich produkcji z lat 10. Usunął również frazę *cała zgnilizna kapitalistycznego systemu produkcji*⁶² w odniesieniu do włoskiego filmu lat I wojny światowej oraz *dekadenckie bagno*⁶³, opisujące salonowe filmy przedrewolucyjnej Rosji. Wszystko to zastąpił neutralnym językiem historyka. Słowem: Toeplitz niewiele ustąpił z samej marksistowskiej interpretacji, zrezygnował jedynie z wytartych w propagandzie epitetów oraz zbitek słownych.

Jeśli nie schyłek realnego socjalizmu, to może inspiracje z przełomowego Kongresu FIAF w Brighton w 1978 r. i jego następstwa w latach 80. odcisnęły ślad w rewizji pierwszego tomu *Historii sztuki filmowej* Toeplitza? Przypomnę, że przewodniczył on federacji od 1948 do 1972 r., kiedy to objął stanowisko dyrektora założyciela Australijskiej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej w Sydney. Do końca życia pozostawał w kontakcie z organizacją i otrzymywał regularną korespondencję z materiałami kongresowymi. Chociaż nie uczestniczył osobiście w wydarzeniu w 1978 r., dysponował kompletem materiałów kongresowych, które zawierały szczegółowy program, listę uczestników oraz maszynopisy wystąpień zgłoszonych na symposium *Early cinema 1900-1906*⁶⁴. Pośród czternastu zgłoszeń znalazł się kluczowy dla przyszłej nowej historii filmu tekst Toma Gunninga *The Non-Continuous Style of Early Film 1900-1906*. Amerykanin pełnił zarazem funkcję doradcy programowego organizatorów symposium. Poza oficjalnym programem – z uwagi na wątpliwości tłumaczy – udostępniono uczestnikom anglojęzyczny

przekład francuskiego tekstu André Gaudreaulta *Les detours du recit filmique: sur la naissance du montage parallele*, poświęconego analizie montażu w filmie Edwina S. Portera *The Life of an American Fireman* (1903), pierwodruk ukazał się na łamach „Cahiers du Cinema” w 1979 r. Oznacza to, że Toeplitz mógł zapoznać się z tymi tekstami, zanim w 1982 r. zostały one opublikowane nakładem National Film Archive i FIAF w antologii *Cinema 1900-1906. An Analytical Study* pod redakcją Rogera Holmana. Z kolei kluczowy tekst Gunninga *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* ukazał się w 1986 r.⁶⁵ Mimo to Toeplitz nie tylko nie włączył owych koncepcji do swoich autorskich poprawek, ale zupełnie pominął je również w zaktualizowanej bibliografii. Konceptualizację okresu początków kina we własnych badaniach najwyraźniej uważał już za ostatecznie zamkniętą.

Gros autorskich poprawek ma charakter informacyjny i obejmuje uzupełnienie dat biograficznych oraz filmograficznych, zamianę inicjałów imion na pełne formy lub ich oryginalny, niespoliszczony zapis, a także uzupełnienie not o fakty i tytuły nieznane przed 1955 r. bądź takie, które zaistniały dopiero po tej dacie (na przykład kolejne włoskie adaptacje *Quo vadis* czy honorowe Oscary dla twórców z pierwszej połowy XX w.). Ponadto Toeplitz mógł w ten sposób wykorzystać wiedzę o historii amerykańskiego kina zebraną w czasie dwóch naukowych pobytów w USA w latach 60. Rozbudował również akapity dotyczące początków innych zagranicznych kinematografii. Bazował przy tym na obcojęzycznych (w tym anglojęzycznych) monografiach wydanych po 1955 r., dających mu wgląd w historie kinematografii krajów, których języków nie znał. Były to takie pozycje jak: Ebbe Neergaard, *The Story of Danish Film* (1963) czy István Nemeskürty, *Word and Image: History of the Hungarian Cinema* (1968) i inne. Zaproponował ponadto nową, obszerniejszą notę informacyjną o Poli Negri⁶⁶, uzupełnioną o jej zagraniczne osiągnięcia oraz pamiętniki wydane w 1970 r.⁶⁷ Warte podkreślenia są słowa charakteryzujące w oryginale jedną z pionierek: *młody reżyser-kobieta, jedna z pierwszych na świecie – Germaine Dulac*⁶⁸. Toeplitz miał zatem tę świadomość już w 1955 r. – należy dodać, że w roku 1948 pod adresem francuskiej filmowczyny używał poprawnego feminatywu *impresjonistka*, a nie groteskowych zbitek słownych⁶⁹. Szkoda jednak, że trzydzieści lat później, mimo wprowadzanych uzupełnień, Dulac nadal pozostawała jedyną reżyserką wymienioną w tym tomie⁷⁰. Przykładowo Alice Guy-Blaché, pionierka z wytwórni Gaumont, była już przecież w 1955 r. odznaczona Legią Honorową, a w roku 1976 pośmiertnie ukazała się jej autobiografia⁷¹.

Pośród uzupełnień ważną grupę z punktu widzenia polskiego czytelnika i wydawcy tworzą te dotyczące wkładu rodaków w historię światowego kina. Bolesław Matuszewski (pominięty przez Sadoula) w oryginalnym wydaniu wskazany był zaraz po Kazimierzu Prószyńskim jako jeden z polskich pionierów i autor *Nowego źródła historii: Ta mała broszura jest chyba pierwszą w skali światowej próbą zainteresowania władz państwowych i społeczeństwa filmem od strony jego doniosłych wartości jako dokumentu historycznego. (...) Być może na skutek inicjatywy Matuszewskiego powstał na początku XX w. oddział filmowy w Muzeum w Wersalu*⁷². W partiach poświęconych początkom filmu rosyjskiego w pierwotnej wersji tekstu Matuszewski nie był wspomniany w ogóle. Z kolei w autorskiej korekcie zamiast *Kurta Hahna von Jalewskiego*⁷³ z oryginału Matuszewski został wprowadzony jako *foto-*



Dzieci na brzegu morza, reż. Auguste i Louis Lumière (ok. 1897)

graf warszawski na carskim dworze i dopiero: *Po wyjeździe Matuszewskiego do Paryża jego miejsce zajął Kurt von Hahn z pomocnikiem A. Jagielskim*⁷⁴. Współcześni rosyjscy badacze potwierdzają tożsamość Aleksandra Karłowicza Jagielskiego (1888-1916), urodzonego w Warszawie fotografa i operatora, współwłaściciela studia K. E. von Hahn & Co, który po wyjeździe Matuszewskiego do końca życia dokumentował codzienność rodziny carskiej i organizował regularne pokazy filmowe⁷⁵; co więcej, nowsze badania rzucają światło na założycielkę (!) owego studia w Carskim Siole⁷⁶. Z kolei tam, gdzie u Toeplitza w oryginale losy Matuszewskiego urywają się na stwierdzeniu *dokładnie nie wiadomo*⁷⁷, w jego późniejszych uzupełnieniach powiększają się one o dane ustalone w opracowaniu Filmoteki Polskiej z 1980 r. pod tytułem *Bolesław Matuszewski i jego pionierska myśl filmowa. Dokumenty i komentarze* (dotyczące między innymi jego pobytów w Polsce oraz realizacji filmów medycznych i etnograficznych). W tym samym rozdziale Toeplitz uwzględnił w poprawkach postać Władysława Starewicza – pioniera filmu kukiełkowego, zaangażowanego przez Aleksandra Chanżonkowa. Podkreślił przy tym skalę międzynarodowej recepcji jego dzieł: *„Piękna Lukanida” była pierwszym rosyjskim filmem wysłanym do Anglii, a inne filmy animowane utalentowanego twórcy pierwszymi rosyjskimi filmami wyświetlanymi w Ameryce przed 1914 rokiem*⁷⁸. Co prawda, autor wprowadził Starewicza już w rosyjskim i niemieckim wydaniu swojej książki, ale od 1977 r. miał już do dyspozycji źródłową monografię Władysława Jewsiewickiego pod tytułem *Władysław Starewicz. Pionier sztuki filmowej i twórca filmu lalkowego*.

Ze swojej perspektywy doświadczonego pedagoga oraz współzałożyciela dwóch szkół filmowych o światowej renomie Toeplitz uwzględnił w nanoszonych poprawkach również prapoczątki edukacji filmowej. Po akapitach traktujących o pierwszych filmach naukowych i oświatowych wstawił dopisek o amerykańskich pionierach szkolnictwa wyższego: *W 1915 roku film znalazł swoje miejsce na uniwersytecie. Profesor Victor O. Freeburg prowadził wykłady o pisaniu scenariuszy na wydziale dziennikarskim Uniwersytetu Columbia w Nowym Jorku. Nieco później w Chicago, w Art Institute odbył się po raz pierwszy pokaz filmu dla studentów wydziału malarstwa. Była to „Dzika dziewczyna ze Sierry” („The Wild Girl of the Sierras”, 1916) w reżyserii Paula Powella z Mae Marsh w roli tytułowej. Wreszcie z inicjatywy Anity Loos stworzono na uniwersytecie w Rochester wydział filmowy – informacje zaczerpnięte z książki Vachela Lindsaya *The Art of Moving Picture* (z wydania z 1970 r.)⁷⁹. W uzupełnieniach historyk rozwinął także wątki z dziedziny estetyki kina, takie jak zagadnienie ruchu w filmie, omawiane na początku wieku przez Czecha Lubomira Linharta i Niemca Kurta Pinthusa (na podstawie wydań ich pism z lat 60.). Do debaty o estetyce kina włączył również Węgry Jenő Töröka. W notatkach i poprawkach datowanych na 1987 r. Toeplitz rozbudował przedmiotową bibliografię – częściowo o pozycje, z których korzystał już przy przygotowywaniu wydania niemieckiego (dotyczące wczesnego kina niemieckiego oraz amerykańskiego), a częściowo o publikacje wydane po 1970 r. Z perspektywy rewizji czynionej w drugiej połowie lat 80. szczególną uwagę zwracają prace wydane właśnie w tej dekadzie. Znalazły się wśród nich opracowania Filmoteki Polskiej z 1980 r.: Stanisława Fuksa *Kazimierz Prószyński. Monografia bibliograficzna 1881-1975* oraz praca zbiorowa *Bolesław Matuszewski, jego pionierska myśl filmowa*. Ponadto słowniki i encyklopedie: Rogera Boussinota *L'Encyclopédie de cinéma* (Bordas, Paris 1980), Ephraïma*

Katza *The International Film Encyclopedia* (The Macmillan Press Ltd., London 1982) oraz Zbigniewa Pitery *Leksykon reżyserów filmowych* (WAIiF, Warszawa 1984).

Pora postawić pytanie: jak bardzo przestarzały byłby pierwszy tom *Historii sztuki filmowej* w wydaniu drugim, poprawionym i uzupełnionym, gdyby rzeczywiście ukazał się pod koniec lat 80.? Maria Kornatowska w filmie Królikiewicza użyła określenia „metodologiczny anachronizm”, zarazem doceniając mądrość historyka, któremu obrona dziedzina wiedzy pomaga z dystansem i bez euforii patrzeć na mijające wydarzenia. U schyłku realnego socjalizmu i u źródeł nowej historii filmu to potencjalne drugie wydanie mogłoby rzeczywiście brzmieć jak łabędzi śpiew marksistowskiej i tradycyjnej historii filmu. Jednak wybrzmiewałby on jeszcze przez tyle lat, ile musieliśmy czekać na czterotomową *Historię kina* powstałą z inicjatywy krakowskich filmoznawców – mając w tym czasie do dyspozycji długo niezastąpioną, ale jednotomową *Historię filmu* Jerzego Płażewskiego⁸⁰, będącą jednoosobowym wyczynem wszystko oglądającego krytyka⁸¹. Niemniej już po ukazaniu się *Kina niemego* (2009), pierwszego tomu *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski, okazało się, że nowa synteza nie zaspokoila wszystkich oczekiwań rozbudzonych przez zwrot historyczny. Tomasz Majewski w recenzji przyznał, że zapoznawszy się z założeniami redakcji, poczuł się zdumiony frazą o „logice rozwoju dziejów kinematografii”, w której pobrzmiewa teleologia dawnego, by nie powiedzieć – heglowskiego typu⁸². Nieco zbyt mało zrewidowana pod kątem nowych ustaleń jawiła mu się również periodyzacja oraz sam wątek kinematografii narodowych. Wysunął krytyczne uwagi zwłaszcza pod adresem rozdziału Tadeusza Lubelskiego o Louisie Lumiérze i Georges’u Mélièsie: *Po pierwsze, wyodrębnienie tych twórców nie jest uzasadnione żadnym kryterium problemowym (jest, co najwyżej, hołdem złożonym „żywej tradycji”). Po drugie, w tej hagiograficznej formie sylwetki „inicjatorów kinematografii” służą promocji modelu historiografii rodem z połowy lat pięćdziesiątych, sprzedając go przyszłym studentom filmoznawstwa – co nie jest już zabawne – jako „nową optykę” historyczną. Po trzecie, mamy tu anachroniczne pojęcie autorstwa (vide: podrozdział „Louis Lumière – pierwszy autor kinematograficzny”) rzutowane na realizacje anonimowych operatorów (...)*⁸³. Nie ma tu miejsca na przywołanie wszystkich spostrzeżeń krytyki, dość jednak powiedzieć, że fundamenty historiografii rodem z Toeplitza okazały się zaskakująco stabilne.

Współczesna lektura, jak sądzę, przekonuje, że Toeplitz uprawiał historię produkcyjną i społeczną, zanim nowa historia filmu na dobre przekierowała naszą uwagę na materialne konteksty filmów. Gdyby za François Albera spróbować analogicznie wyłuskać z tekstu „intrygi Toeplitza” – czyli historiograficzne stawki jego książki doktorskiej – byłyby to: po pierwsze, kwestia patriotyczna, uosabiana przez Prószyńskiego, Matuszewskiego, Starewicza i Irzykowskiego; po drugie, pozycjonowanie historii filmu w dziedzinie historii sztuki (a nie w dyscyplinie przyległej literaturoznawstwu), co zarazem wzmacniało jego osobistą pozycję w Państwowym Instytucie Sztuki oraz pośród rektorów szkół artystycznych; po trzecie, zajęcie pozycji „Sadoula bloku wschodniego” przez włączenie pionierów z obszaru Rosji, radzieckich filmowców i teoretyków kina z bloku wschodniego oraz tłumaczenia książki na język rosyjski (1968), niemiecki (1972) i czeski (1989)⁸⁴. Co więcej, wydania niemieckie zaprocentowały edycją w zjednoczonych Niemczech w 1992 r., a Hans Helmut Prinzler – historyk filmu i dyrektor Deutsche

Kinemathek w latach 1990-2006 – uznał pierwszy tom za filmoznawczą książkę roku 1972⁸⁵. Zarówno polskie (tom VI, wyd. 1990), jak i niemieckie edycje pokonały granicę roku 1989, która dla wielu innych przedsięwzięć zanurzonych w ideologii minionej epoki była nieprzekraczalna.

Ostatnia notatka

Na zakończenie rewizji pierwszego tomu *Historii sztuki filmowej* chciałabym przywołać wypowiedź Jerzego Toeplitza i przypomnieć pierwszą ilustrację z tej książki. W czasie kameralnego wykładu dla jednego widza – Grzegorza Królikiewicza – w zabytkowej sali kinowej rektoratu Szkoły Filmowej w Łodzi sędziwy profesor wyznał: *Czasami myślę o sobie, że jestem małym chłopcem, który bawi się na brzegu morza, zbierając kamyczki i muszelki, a przede mną szumi nieogarnięty i nieskończony obszar wód. Zbieram małe muszelki, małe kamyczki na brzegu morza, a tam szumi ogromny nieskończony przestwór, opanowanie tego przestworu, próba wejścia do tego przestworu, to jest coś, co można określić słowami: możliwe, bo trzeba się starać, niemożliwe, żeby objąć całość. Taka jest rola człowieka i taka jest rola uczonego*⁸⁶. W tej subiektywnej wizji nie ma wielkiego męża obejmującego pamięcią cały ocean historii światowego kina – raczej wyczuwa się pokorę starego człowieka, świadomego swych ograniczeń, lecz w pełni zintegrowanego ze swoim życiowym zadaniem. Zarazem ten obraz łączy się w pamięci czytelniczki *Historii sztuki filmowej* z pierwszą ilustracją do wydania z 1955 r., pochodzącą z ekranów jeszcze z XIX w.: kadrem z filmu *Dzieci na brzegu morza* (*Enfants au bord de la mer*, 1897) braci Lumière⁸⁷. Oto Susanne, córka Louisa, i Marcel, jego siostrzeniec, bawią się pod opieką niani na plaży w La Ciotat⁸⁸. Każde z nich jest zajęte zabawą, której rezultaty są nietrwałe – ale każde pokolenie ulega tej pokusie.

¹ Zob. M. Talarczyk, *Falstart. Losy książki „Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro” Jerzego Toeplitza*, „Kwartalnik Filmowy” 2026, nr 134, s. 86-112.

² Cytat z filmu dokumentalnego *Człowiek środka*, reż. Grzegorz Królikiewicz, 1987.

³ Zob. *Alfabet Krzysztofa Zanussiego*, odc. 41. *Jerzy Toeplitz*, <https://www.youtube.com/watch?v=seW47PSAcsW> (dostęp: 24.04.2026).

⁴ M. Pabiś-Orzeszyna, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i PWSFTviT, Łódź 2020, s. 48.

⁵ Tamże, s. 25.

⁶ F. Albera, 1945: *trois „intrigues” de Georges Sadoul*, „Cinemas” 2011, t. 21, nr 2-3, s. 49-85.

⁷ 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. *Les Pionniers du cinéma*, Denoël, Paris 1947. Egzemplarz w Bibliotece

Muzeum Kinematografii w Łodzi, sygn. 5499.

⁸ Instytut Filmowy w Łodzi został ustanowiony na mocy art. 17 Dekretu z 13 listopada 1945 r. o utworzeniu Państwowego Przedsiębiorstwa „Film Polski”, a jego celem było stosowanie filmu jako środka informacji i wychowania społecznego, szerzenie kultury filmowej w społeczeństwie, współpraca z ośrodkami kinematografii za granicą oraz kształcenie fachowców filmowych. Zob. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19450550308/O/D19450308.pdf> (dostęp: 16.07.2026).

⁹ G. Chomentowski, *The International Association of Film and Television Schools: A Story to Be Written*, wykład w Transnational Film Schools Network Group, seminarium online, 21.01.2026.

¹⁰ 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.
- ¹¹ J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 1. 1895-1918, Państwowy Instytut Sztuki i Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1955, s. 5.
- ¹² Zob. W. Jewsiewicki, *Kazimierz Prószyński, polski wynalazca filmowy*, FAW, Warszawa 1954.
- ¹³ M. Supruniuk, *Inżynier Kazimierz Prószyński. Historia wizjonera i jego niespełnionych ambicji*, „Ekrany” 2025, nr 3, https://ekrany.org.pl/historia_kina/inzynier-kazimierz-proszyński-historia-wizjonera-i-jego-niespełnionych-ambicji/ (dostęp: 25.04.2026).
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ Decyzja Rady Miejskiej Odessy nr 638-VII z dnia 27.04.2016 r., w punkcie 1.5, <https://omr.gov.ua/ua/acts/council/82993/> (dostęp: 25.04.2026).
- ¹⁶ B. Botwina, J. Roguska, *Ukraińscy twórcy filmowi we wschodnioeuropejskim kinie niemy, „Studia Ucrainica Varsoviensia”* 2024, nr 12, https://www.researchgate.net/publication/404319735_Ukraińscy_twórcy_filmowi_we_wschodnioeuropejskim_kinie_niemym#full-text (dostęp: 17.07.2026).
- ¹⁷ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 18.
- ¹⁸ N. Lebediew, *Oczierk istorii kino SSSR*, Goskinoizdat, Moskwa 1947.
- ¹⁹ Protokół z Kongresu FIAF w Rzymie, 23-26.11.1949, https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-Archives/Digitized_docs/Congresses/1949_11_23-26_FIAF_Congr_s_Rome_Compte_Rendu_LR.pdf (dostęp: 17.07.2026).
- ²⁰ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 18 i 101.
- ²¹ Za: M. Pabiś-Orzeszyna, dz. cyt., s. 113.
- ²² Tamże.
- ²³ J. Wojnicka, *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, w: *Historia kina. tom 1. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2014, s. 463.
- ²⁴ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 23.
- ²⁵ Tamże, s. 95.
- ²⁶ Tamże, s. 21.
- ²⁷ Tamże, s. 23.
- ²⁸ J. Toeplitz, *Linie rozwojowe sztuki filmowej (maszynopis)*, s. 13-15. Muzeum Kinematografii, Archiwum Jerzego Toeplitza,teczka 11. Zob. M. Talarczyk, dz. cyt., s. 100.
- ²⁹ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 132.
- ³⁰ Tamże, s. 133.
- ³¹ M. Oleszczyk, *David Wark Griffith. Kino uczy się opowiadać*, w: *Historia kina...* dz. cyt., s. 289.
- ³² Tamże, s. 295.
- ³³ P. McEwan, *Cinema's Original Sin: D. W. Griffith, American Racism and the Rise of Film Culture*, University of Texas Press, Austin 2022.
- ³⁴ Tamże, s. 195.
- ³⁵ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 129.
- ³⁶ Tamże, s. 176.
- ³⁷ Zapoznał się z obszernym omówieniem książki Vachela Lindsaya w artykule D. Turconiego, *La teorica del film nasce dalla poesia*, „Cinema” 1953, nr 119-122 i 1954, nr 127. Dopiero od 1970 r. dysponował oryginalną całością.
- ³⁸ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 122.
- ³⁹ Tamże, s. 198-199.
- ⁴⁰ Tamże, s. 200.
- ⁴¹ Zob. G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 3. *Le cinéma devient un art*, Denoël, Paris 1951, cz. 1, s. 63, 64 i nast., cz. 2, s. 23, 24 i nast.
- ⁴² J. Toeplitz, *Gława XXIII. Kino w drugich stranach*, w: tegoż, *Istorija kinoisusstwa 1895-1927*, Izdatielstwo Progress, Moskwa 1968, s. 287-317. O polskim kinie na s. 304-310.
- ⁴³ N. Abramow, *Priedisłowie*, w: J. Toeplitz, *Istorija kinoisusstwa...* dz. cyt., s. 9.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ J. Toeplitz, *Geschichte des Films 1895-1928*, Rogner und Bernhard, München 1973, s. 7-8.
- ⁴⁶ Tamże, s. 5.
- ⁴⁷ W. Roth, J. Toeplitz, *Geschichte des Films*, „Filmkritik” 1973, nr 4, s. 53-54.
- ⁴⁸ J. Toeplitz, *Geschichte des Films*, t. 1. 1895-1928, t. 2. 1928-1933, t. 3. 1934-1939, t. 4. 1939-1945, tłum. i red. L. Kaufmann, Henschel, Berlin 1972-1983; t. 5. 1945-1953, tłum. C. Mückenberger, Henschel, Berlin 1991; J. Toeplitz, *Geschichte des Films. T. 1-4*, Rogner und Bernhard, München 1973-1983. Następnie w zjednoczonych Niemczech wydanie całości t. 1-4: Henschel, Berlin 1992.
- ⁴⁹ U. von Thüna, *Neue ostdeutsche Filmliteratur. Zur deutschsprachigen Ausgabe der „Geschichte des Films” von Jerzy Toeplitz*, „Neue Zürcher Zeitung”, nr 499, 27.10.1973, s. 25. Cyt. za: Hansem Prinzlerem: https://www.hhprinzler.de/filmbuecher/1972/?post_type=cs-books (dostęp: 23.07.2026).
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ Ruta Sadoul (1906-1993) – żona Georges’a Sadoula, aktorka polsko-żydowskiego pochodzenia, emigrowała z Polski do Francji w latach 30. Po jego śmierci w 1967 r. założyła Towarzystwo Przyjaciół Georges’a Sadoula.

- ⁵² F. Albera, dz. cyt.
- ⁵³ Muzeum Kinematografii w Łodzi, Archiwum Jerzego Toeplitza, teczka 30: Poprawki do 1. tomu *Historii sztuki filmowej*, brak paginacji.
- ⁵⁴ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 40, 43, 62, 79, 123, 173, 178, 181, 191. Te i kolejne poprawki za: Muzeum Kinematografii w Łodzi, Archiwum Jerzego Toeplitza, teczka 30: Poprawki do 1. tomu *Historii sztuki filmowej*, brak paginacji.
- ⁵⁵ Tamże, s. 13.
- ⁵⁶ Tamże, s. 13.
- ⁵⁷ Tamże, s. 14.
- ⁵⁸ Tamże, s. 62.
- ⁵⁹ Tamże, s. 182.
- ⁶⁰ Tamże, s. 139 i 146.
- ⁶¹ Tamże, s. 168.
- ⁶² Tamże, s. 172.
- ⁶³ Tamże, s. 179.
- ⁶⁴ Muzeum kinematografii w Łodzi, Archiwum Jerzego Toeplitza, teczka 4: Brighton 1978 FIAF. O jego nieobecności wnioskuje z listy delegatów, wśród których z Polski znaleźli się jedynie Roman Witek, ówczesny dyrektor filмотeki polskiej, oraz Anna Chodnikiewicz. Przebieg obrad mógł mu zrelacjonować protegowany z Australii, Ray Edmonson z National Library of Australia w Canberze.
- ⁶⁵ T. Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Gardie*, „Wide Angle” 1986, t. 8, nr 3-4, s. 63-70.
- ⁶⁶ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 189.
- ⁶⁷ P. Negri, *Memoirs of a Star*, Doubleday and Company, Garden City – New York 1970. Polskie wydanie: tłum. Pamiętniki gwiazdy, tłum. T. Evert, Czytelnik, Warszawa 1976.
- ⁶⁸ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 169.
- ⁶⁹ Tenże, *Linie rozwojowe...* dz. cyt., s. 53.
- ⁷⁰ Zwłaszcza że Toeplitz zajmował się badaniem miejsca kobiet w światowej kinematografii i miał już w dorobku raport *Women in the Media* (1980) dla UNESCO o współczesnych filmowcach z krajów anglojęzycznych: Australii, Kanady Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Zob. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000038892> (dostęp: 5.05.2026).
- ⁷¹ A. Guy-Blaché, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma 1873-1968*, Denoël-Gonthier, Paris 1976.
- ⁷² J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 110.
- ⁷³ Tamże, s. 101. Mylne połączenie obu nazwisk: Hahn i Jagielski upowszechnił: J. Leyda, *Kino. A History of Russian and Soviet Film*, George Allen and Unwin Ltd., London 1960, s. 30.
- ⁷⁴ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 101.
- ⁷⁵ E. Aleksandrow, *The Role of Documentary Filmmaking in Formation of Visual Anthropology of Russia*, „EtnoAntropologia” 2018, nr 6, <https://www.rivistclub.it/index.php/etnoantropologia/article/view/276> (dostęp: 18.07.2026). Więcej na temat filmów Aleksandra Jagielskiego: W. K. Biełakow, *Dorewolucionnaja kinochronika kak rezultat wizualizacii istoriczeskoj diejstwitielnosti*, „Chudożestwiennaja kultura” 2023, nr 3, s. 436-453, <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-436-453>
- ⁷⁶ Nowsze badania łączy inicjał „K.” w K. E. von Hahn nie z Kurtem (!), lecz z Kazimierą Ludwiką Jewgienjewną Jakobson, z domu von Hahn, o korzeniach niemiecko-bałtyckich. Zob. W. Kokin, „Carskoje kino”. *Kak pojavilos' pierwoje w Rossii kinoat'elje*, „Sankt-Pietierburskije wiadomosti”, 5.12.2025, nr 48, s. 5, <https://herzen.spb.ru/upload/medialibrary/df9/46ndekzvrolr1lssmbsjt-5kecc84fgjz/Poslanie-miloy-Aneche.pdf> (dostęp 18.07.2026)
- ⁷⁷ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 110.
- ⁷⁸ Tamże.
- ⁷⁹ Tamże, w miejsce na s. 193.
- ⁸⁰ J. Płazewski, *Historia filmu dla każdego 1895-1980*, WAiF, Warszawa 1986; tenże, *Historia filmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995; tenże, *Historia filmu 1895-2000*, Książka i Wiedza, Warszawa 2001.
- ⁸¹ T. Lubelski, *Wstęp*, w: *Historia kina...* dz. cyt., s. 12.
- ⁸² T. Majewski, *Historia filmu po liftingu*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 2, s. 186.
- ⁸³ Tamże, s. 190.
- ⁸⁴ Czeskie wydanie ukazało się w 1989 r.: J. Toeplitz, *Dějiny filmu, t. 1., 1895-1918*, tłum. J. Levý, Panorama, Praha 1989.
- ⁸⁵ Zob. https://www.hhprinzier.de/filmbuecher/1972/?post_type=cs_books (dostęp: 23.07.2026).
- ⁸⁶ Cytat z filmu dokumentalnego *Człowiek środka*, reż. Grzegorz Królikiewicz, 1987.
- ⁸⁷ J. Toeplitz, *Historia sztuki...* dz. cyt., s. 33.
- ⁸⁸ L'œuvre cinématographique des frères Lumière: *Enfants au bord de la mer*, <https://catalogue-lumiere.com/enfants-au-bord-de-la-mer/> (dostęp: 23.07.2026).

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), *Wanda Jakubowska. Revisited* (2022); she 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

- Abramow, N.** (1968). Priedisłowie. W: J. Toeplitz, *Istorija kinoiskusstwa 1895-1927* (ss. 5-15). Moskwa: Izdatielstwo Progress.
- Albera, F.** (2011). 1945: trois „intrigues” de Georges Sadoul. *Cinemas*, 21 (2-3), ss. 49-85.
- Aleksandrow, E.** (2018). The Role of Documentary Filmmaking in Formation of Visual Anthropology of Russia. *EtnoAntropologia*, 6 (1), ss. 63-99.
- Bielakow, W. K.** (2023). Dorewolucionnaja kinochronika kak riezultat wizualizacii istoriczeskoj diejstwitielnosti. *Chudożestwiennaja kultura*, (3), ss. 436-453.
- Botwina, B., Roguska, J.** (2024). Ukraińscy twórcy filmowi we wschodnioeuropejskim kinie niemym. *Studia Ucrainica Varsoviensia*, (12), ss.167-176.
- Gaudreault, A.** (1979). Les détours du récit filmique: sur la naissance du montage parallèle. *Cahiers du Cinéma*, (29), ss. 88-107.
- Gunning, T.** (1986). The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde. *Wide Angle*, 8 (3-4), ss. 63-70.

- Guy-Blaché, A.** (1976). *Autobiographie d'une pionnière du cinéma 1873-1968*. Paris: Denoël-Gonthier.
- Holman, R.** (1982). *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*. London: National Film Archive, FIAF.
- Jewsiewicki, W.** (1954). *Kazimierz Prószyński. Polski wynalazca filmowy*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza.
- Kokin, W.** (2025, 5 grudnia). „Carskoje kino”. Jak pojawiło się pierwoje w Rossii kino-atielje. *Sankt-Pietierburgskije Wiedomosti*, (48), s. 5.
- Lindsay, V.** (1915). *The Art of the Moving Picture*. New York: The Macmillan Company.
- Lubelski, T., Sowińska, I., Syska, R. (red.)** (2009). *Historia kina. tom 1. Kino nieme*. Kraków: Universitas.
- Lebiediew, N.** (1947). *Oczierk istorii kino SSSR*. Moskwa: Goskinoizdat.
- Majewski, T.** (2010). Historia kina po liftingu. *Kultura Współczesna*, (2), ss. 181-195.
- Leyda, J.** (1960). *Kino: A History of Russian and Soviet film*. London: George Allen and Unwin.
- McEwan, P.** (2022). *Cinema's Original Sin: D.W. Griffith, American Racism and the Rise of Film Culture*. Austin: University of Texas Press.
- Neergaard, E.** (1963). *The Story of Danish Film*. Copenhagen: Danske Selskab.
- Negri, P.** (1970). *Memoirs of a Star*. Garden City – New York: Doubleday and Company.
- Negri, P.** (1976). *Pamiętniki gwiazdy* (tłum. T. Evert). Warszawa: Czytelnik.
- Nemeskürty, I.** (1968). *Word and Image: History of the Hungarian Cinema*. Budapest: Corvina Press.
- Oleszczyk, M.** (2014). David Wark Griffith. Kino uczy się opowiadać. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. tom 1. Kino nieme* (ss. 275-314). Kraków: Universitas.
- Pabiś-Orzeszyna, M.** (2020). *Żerlot historyczny w badaniach filmoznawczych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i PWSFTvIT.
- Plaźewski, J.** (1986). *Historia filmu dla każdego 1895-1980*. Warszawa: WAiF.
- Plaźewski, J.** (1995). *Historia filmu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Plaźewski, J.** (2001). *Historia filmu 1895-2000*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Roth, W.** (1973). J. Toeplitz. Geschichte des Films. *Filmkritik*, (4), ss. 153-154.
- Sadoul, G.** (1946). *Histoire générale du cinéma, t. 1. L'invention du cinéma*. Paris: Denoël.
- Sadoul, G.** (1947). *Histoire générale du cinéma, t. 2. Les Pionniers du cinéma*. Paris: Denoël.
- Sadoul, G.** (1951). *Histoire générale du cinéma, t. 3. Le cinéma devient un art*. Paris: Denoël.
- Supruniuk, M.** (2025). Inżynier Kazimierz Prószyński. Historia wizjonera i jego niespełnionych ambicji. *Ekrany*, (3), ss. 98-103.
- Talarczyk, M.** (2026). Falstart. Losy książki „Sztuka filmowa. Wczoraj, dziś i jutro” Jerzego Toeplitza. *Kwartalnik Filmowy*, (134), ss. 86-112.
- Thüna, U. von** (1973, 27 października). Neue ostdeutsche Filmliteratur. Zur deutschsprachigen Ausgabe der Geschichte des Films von Jerzy Toeplitz. *Neue Zürcher Zeitung*, (499), s. 25.
- Toeplitz, J.** (1955). *Historia sztuki filmowej, t. 1. 1895-1918*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, Państwowy Instytut Sztuki.
- Toeplitz, J.** (1968). *Istorija kinoiskusstwa 1895-1927*. Moskwa: Izdatielstwo Progress.

- Toeplitz, J.** (1972). *Geschichte des Films 1895-1928*. Berlin: Henschel.
- Toeplitz, J.** (1973). *Geschichte des Films 1895-1928*. München: Rogner und Bernhard.
- Toeplitz, J.** (1976). *Geschichte des Films 1928-1933*. Berlin: Henschel.
- Toeplitz, J.** (1976). *Geschichte des Films. 1928-1933*. München: Rogner und Bernhard.
- Toeplitz, J.** (1979). *Geschichte des Films 1934-1939*. Berlin: Henschel.
- Toeplitz, J.** (1980). *Geschichte des Films. 1934-1939*. München: Rogner und Bernhard.
- Toeplitz, J.** (1983). *Geschichte des Films 1939-1945*. Berlin: Henschel.
- Toeplitz, J.** (1983). *Geschichte des Films. 1939-1945*. München: Rogner und Bernhard.
- Toeplitz, J.** (1989). *Dějiny filmu, t. 1. 1895-1918*. Praha: Panorama.
- Toeplitz, J.** (1991). *Geschichte des Films 1945-1953*. Berlin: Henschel.
- Toeplitz, J.** (1992). *Geschichte des Films, t. 1-4*. Berlin: Henschel.
- Turconi, D.** (1953). La teorica del film nasce dalla poesia. *Cinema*, (119), ss. 202-208.
- Turconi, D.** (1953). La teorica del film nasce dalla poesia, II. *Cinema*, (120), ss. 226-229.
- Turconi, D.** (1953). La teorica del film nasce dalla poesia, III. *Cinema*, (121), ss. 254-259.
- Turconi, D.** (1953). La teorica del film nasce dalla poesia, IV. *Cinema*, (122), ss. 302-305.
- Turconi, D.** (1954). La teorica del film nasce dalla poesia, V. *Cinema*, (127), ss. 75-78.
- Wojnicka, J.** (2014). Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. tom 1. Kino nieme* (ss. 463-544). Kraków: Universitas.