

MAREK HENDRYKOWSKI
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Images
vol. XX/no. 29
Poznań 2017
ISSN 1731-450X

Jerzy Bossak. Szkic do portretu (1910–1989)

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Jerzy Bossak. Szkic do portretu (1910–1989)* [Jerzy Bossak. Sketch for a portrait]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 103–118. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.06

The article presents a profile of Jerzy Bossak (1910–1989), an outstanding Polish filmmaker, head of the Polish Film Chronicle and the Kamera film team, and a long-time distinguished pedagogue at the Łódź Film School.

KEYWORDS: Jerzy Bossak, documentary filmmaker, factual film, Film School in Łódź, theory and practice of filmmaking

Przed nami nie lada zadanie. Sylwetkę wybitnego dokumentalisty Jerzego Bossaka (ur. 31 lipca 1910 roku w Rostowie nad Donem – zm. 23 maja 1989 roku w Warszawie) niełatwo przedstawić ze względu na niezwykle bogactwo dokonań, a także złożoność tej nietuzinkowej postaci i osobowości. Z wykształcenia filozof i prawnik (absolwent Uniwersytetu Warszawskiego), przed wojną sympatyk lewicowego Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, krytyk filmowy (szef działu filmowego lwowskich „Sygnałów”). W czasie wojny znalazł się we Lwowie, następnie na terenie ZSRR – w Moskwie i Ferganie. W latach 1943–1944 w stopniu kapitana, następnie majora WP, pracował jako kierownik literacki w zespole Czołówki Filmowej I Dywizji Wojska Polskiego, którą dowodził wówczas major Aleksander Ford.

Z temperamentu urodzony propagandysta, z zamiłowaniem krytyk filmowy, o filmie pisywał Bossak w prasie przedwojennej (przede wszystkim na łamach przywołanych już lwowskich „Sygnałów”), a podczas wojny – w „Nowych Widnokręgach” Wandy Wasilewskiej. W roku 1944 zostaje mianowany szefem Polskiej Kroniki Filmowej, którą będzie kierował do czasu odwołania z tego stanowiska pod koniec roku 1949. Organizator Bazy Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego w Łodzi. W zespole PKF jest nie tylko liderem i głównym redaktorem (począwszy od jej pierwszego numeru, który ukazał się na ekranach w grudniu 1944), pod pseudonimem Jerzy Szelubski pisze także komentarze publicystyczne do cotygodniowych kronik aktualności i wielu filmów dokumentalnych.

Począwszy od 15 listopada 1945 roku na ekranach kin polskich zaczęły się pojawiać kolejne wydania Polskiej Kroniki Filmowej przy-

Publicysta i redaktor

gotowane pod redakcją Jerzego Bossaka. Prawdę powiedziawszy, okazał się on dla tej unikatowej w skali światowej instytucji kimś więcej niż tylko mianowanym przez władzę naczelnym redaktorem i autorem piszącym lektorskie komentarze. Sam siebie z przymrużeniem oka nazywał ojcem chrzestnym PKF, ale w gruncie rzeczy nie było w tym przesady, bowiem istotnie to on osobiście zaprojektował, wypracował i urzeczywistnił w codziennej praktyce publicystycznej specyficzną i jedyną w swoim rodzaju formułę magazynu aktualności filmowych, którą w okresie powojennym polubiły rzesze Polaków chodzących do kina. Dodajmy – wraz z wydaniem specjalnymi Polskiej Kroniki Filmowej, będącymi najczęściej samodzielными utworami dokumentalnymi.

Z okresu wojennego pochodzi nakręcony w Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego wstrząsający reportaż dokumentalny *Majdanek – cmentarzysko Europy* (1944). Bossak pełnił przy nim funkcję scenarzysty i kierownika artystycznego, *de facto* czynnie uczestnicząc również w montażu całości. Jeszcze bardziej eksponowany jest jego twórczy udział w realizacji specjalnego wydania Polskiej Kroniki Filmowej 1945, jakim była wyświetlana w kinach całej Polski dwuaktowa kronika ostatnich dni wojny zatytułowana *Zagłada Berlina* (współrealizacja Waław Kaźmierczak, 1945).

W latach 40. Bossak jest również tym, który tworzy dokumenty odbudowy zniszczonego kraju, między innymi *Most* (1946) – o odbudowywanym moście Poniatowskiego. Filmowe kronikarstwo Warszawy (*Powódź, Powrót na Stare Miasto*) przez szereg następnych lat stanie się jedną ze specjalności Bossaka dokumentalisty. Wszystkie filmy, jakie na ten temat nakręcił, wyróżniają się profesjonalnym warsztatem filmowym i publicystycznym, a także empatycznym stosunkiem autora do poruszanych problemów i zjawisk, będących na swój sposób ważną częścią odradzającego się z ruin miasta i życia codziennego stolicy.

Warszawa przez lata była mu niezmiernie bliska. Pierwsza studencka etiuda dokumentalna, jaką nakręcił Kazimierz Karabasz w Łódzkiej Szkole Filmowej pod opieką pedagogiczną Jerzego Bossaka, nosiła tytuł *Jak co dzień...* (1955) i była poświęcona tematowi chronicznych problemów komunikacyjnych tysięcy ludzi, dojeżdżających z podwarszawskich miejscowości i osiedli do pracy w tym mieście.

Organizator

Jerzy Bossak był człowiekiem rozlicznych uzdolnień i umiejętności. Niestrudzenie pracowity, zajmował w swoim życiu zawodowym bardzo wiele odpowiedzialnych stanowisk. Ścisłe wydzielenie i odseparowanie od siebie poszczególnych aktywności publicznych Bossaka okazuje się praktycznie niemożliwe. W poszczególnych etapach jego pracowitego życia coś było okresowo ważniejsze, coś wysuwało się w danym momencie na plan pierwszy, a co innego – dotąd najważniejszego – schodziło na plan dalszy.

Nieustannie czymś zaabsorbowany, umiał jednak harmonijnie łączyć i godzić z sobą rozmaite własne zajęcia, prace, zadania i funkcje, a jeśli przechodził od czegoś, co pochłaniało go uprzednio, do rzeczy nowych, to praktyczne doświadczenia uprzednio zdobyte zasilają

i wzbogacały jego rozliczne aktywności: organizatorskie, pedagogiczne, redaktorskie, producenckie, realizatorskie. Prawdliwość ta daje o sobie znać już w pierwszych latach po wojnie, gdy zdobywa dopiero szlify profesjonalnego człowieka filmu.

Oprócz działalności redaktorskiej i realizacyjnej, którą będzie z powodzeniem kontynuował aż do roku 1968, Bossak wraz ze Stanisławem Wohlem wchodził w skład ścisłego kierownictwa Wytwórni Filmowej Wojska Polskiego, czyli dawniejszej „Czołówki”, którą stworzył i którą zarządzał Aleksander Ford. Pierwszorzędnie ważna rola przypadła mu również w okresie tworzenia i późniejszej działalności powołanego zaraz po wojnie Państwowego Przedsiębiorstwa „Film Polski”. To on odpowiadał za sprawy programowe i uruchamiał inicjatywy produkcyjne, przykładowo: wysyłając do zrujnowanej stolicy tak zwany „rozkazem jazdy” (nagłówek ówczesnego dokumentu podróznego, podpisywanego przez naczelnika Wydziału Propagandy PP „Film Polski” Jerzego Bossaka), w tym przypadku opatrzonym symboliczną datą 1 sierpnia 1947, Wojciecha Jerzego Hasa i Stanisława Różewicza, aby w ruinach Starego Miasta nakręcili *Ulicę Brzozową*.

Była już mowa o tym, że Jerzy Bossak – pracujący przez lata najczęściej w duecie z doświadczonym montażystą Waławem Kazmierczakiem – ma główną zasługę w zaprojektowaniu i wykreowaniu klasycznej formuły Polskiej Kroniki Filmowej. Nazywany (i – jak wyżej wspomniano – sam siebie nazywający) „ojcem chrzestnym” PKF, w ciągu kilku lat kierowania nią osobiście zdołał wychować jej kadry reporterskie, operatorskie i redaktorskie, angażując do pracy grono znakomitych współpracowników i wyznaczając temu zespołowi kolejne cele i zadania. Od 13 listopada 1945, jeszcze jako kapitan Wojska Polskiego, zarządza razem z podpułkownikiem Aleksandrem Fordem nowo utworzonym koncernem o nazwie Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”.

Na tym bynajmniej nie kończy się jego organizatorska – z czasem już nie „wojskowa”, lecz „cywilna” – działalność w pionierskim okresie tworzenia kluczowych instytucji powojennej kinematografii. Od roku 1946 pełni także funkcję redaktora naczelnego tygodnika „Film” oraz branżowej „Gazety Filmowej”. Jako prominentny działacz, urzędnik państwowy wysokiego szczebla, a także zaangażowany w sprawy polityczne filmowiec dokumentalista, był człowiekiem nowej władzy, co nie znaczy, że ślepo wykonywał polecenia i bezkrytycznie popierał wszelkie jej poczynania.

Nie kto inny, tylko Jerzy Bossak jest tym, któremu przypada wielka zasługa zbudowania od podstaw oddanej do użytku w roku 1949 Wytwórni Filmów Dokumentalnych przy ulicy Chełmskiej w Warszawie. To on doprowadził do jej powstania i został jej pierwszym dyrektorem programowym. Wkrótce jednak, wskutek ofensywy ideologicznej „nowego”, został usunięty z tego stanowiska (Edward Zajiček wspominał po latach, iż w kręgach filmowych mówiło się w tamtym czasie, że przeciwnicy polityczni zarzucili mu ponoć „odchylenie trockistowskie”, choć Bossak nie był członkiem partii – Zajiček 2009).

Zawsze miał swoje zdanie, śmiało je publicznie wygłaszał i potrafił inteligentnie bronić własnych poglądów, kierując się trzeźwą oceną i racjonalnym spojrzeniem na rzeczywistość i występując przeciwko doktrynalnym pomysłom różnych decydentów, a także zwykłej bezmyślności i grze pozorów. Wysławiał się ostro, a kiedy trzeba – bardzo dosadnie. Z reguły były to ironiczne spostrzeżenia i uwagi, dotyczące czegoś, z czym się nie zgadzał. Nie znosił tromtadracji, udawania i gołosłowania. „W Polsce – powiedział to jeszcze przed rokiem 1989 – dominują w świecie kultury ludzie, którzy chcieliby być mesjaszami narodu. I korona cierniowa im bardzo odpowiada, najlepiej z neonu, bo nie ugniata, a w dodatku świeci”.

Za ową niezależność sądu zapłacił osobistą cenę, gdy po raz pierwszy został odsunięty od pełnionych funkcji i stanowisk. Stało się to w momencie zaprowadzania w Polsce doktryny tzw. realizmu socjalistycznego. Powód odsunięcia? Okazał się człowiekiem „niewygodnym” i „ideowo niepewnym”. Warto tutaj przywołać – mało znany, a wart przypomnienia – fakt odważnej obrony Jarosława Brzozowskiego, aresztowanego w roku 1948 pod zarzutem szpiegostwa na rzecz wywiadu brytyjskiego. To Bossak był tym, który wystawił dla organów bezpieczeństwa oraz wymiaru sprawiedliwości ze wszech miar pozytywną opinię o swoim pracowniku, a wkrótce więźniu zakładów karnych w Rawiczu i Jaworznie. Kilka lat później był również tym, który podał mu rękę, udzielając pomocy po wyjściu z więzienia i przywracając go do uprawianego wcześniej zawodu dokumentalisty.

W znacznej mierze powrót na dawne miejsce pracy Brzozowski – zwolniony z więzienia w roku 1954 – zawdzięczał właśnie swemu niegdysiejszemu zwierzchnikowi i przyjacielowi. Gdy tylko okoliczności społeczno-polityczne się zmieniły, obaj postanowili wykorzystać dogodną sytuację pewnego zelżenia dotychczasowych rygorów cenzury filmowej, realizując razem – utrzymywany w duchu *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka – doniosły oskarżycielski pamflet filmowy. Tak powstał jeden z głośniejszych dokumentów tamtego okresu i jeden z najważniejszych filmów w karierze reżyserskiej Jerzego Bossaka – nakręcona wspólnie z Jarosławem Brzozowskim *Warszawa 1956*, uważana nie bez powodu za sztandarowy przykład „czarnej serii” polskiego dokumentu lat 50.

Notabene, oparta na wzajemnym szacunku przyjaźń z Jarosławem Brzozowskim przetrwała jeszcze wiele następnych lat. W roku 1968 Bossak i Brzozowski, obaj dobiegający już wówczas sześćdziesiątki, wybrali się z kamerą na wielomiesięczną wyprawę filmową po Syberii, docierając do odległych zakątków azjatyckich terytoriów ZSRR. Plonem tej wyprawy stał się, niesłusznie dzisiaj zapomniany, reporterski tryptyk dokumentalny o tematyce syberyjskiej: *Wieś w tajdze* (o mieszkających w tamtych stronach Polakach – potomkach zesłańców, 1968), pełnometrażowe *273 dni poniżej zera* (1968) oraz *W Jakucji* (1969).

W pierwszej połowie lat 50., utraciwszy wkrótce po Zjeździe Filmowców w Wiśle dotychczasowe stanowiska i wcześniejsze rozległe wpływy w poddanej „nowym porządkom” i destrukcyjnemu działa-

niu doktryny realizmu socjalistycznego strukturze upaństwowionej kinematografii, Bossak pozostał nadal w zawodzie. Mógł zrealizować stosunkowo niewiele, choć przecież jako uznany filmowiec dokumentalista nie został odsunięty całkiem na boczny tor. W roku 1950 powstała schematyczna agitka propagandowa *Pokój zwycięży!* W następnym – nakręcony wspólnie ze słynnym holenderskim dokumentalistą Jorisem Ivensem, w związku z II Światowym Kongresem Obrońców Pokoju w Warszawie – pełnometrażowy film propagandowy *Pokój zdobędzie świat* (*Peace Will Overcome, Peace Will Win*, 1951).

Po czym w jego bogatej filmografii między rokiem 1951 a 1954 następuje wymowna trzyletnia przerwa, w której nie widnieje ani jeden tytuł ukończonego filmu. Po tej przymusowej politycznej kwarantannie Bossak kręci dwa kolejne: średniometrażowy reportaż sportowy o Wyścigu Pokoju Praga – Berlin – Warszawa pt. *W pogoni za żółtą koszulką* (1954) oraz znakomity dwuaktowy dokument odbudowy stolicy *Powrót na Stare Miasto* (1954), który przyniósł mu kolejną prestiżową I nagrodę MFF w Cannes w kategorii filmu dokumentalnego.

Warto jeszcze wymienić powstały u schyłku tamtego okresu cenny „odwilżowy” reportaż dokumentalny z V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, który odbył się w sierpniu 1955 roku w Warszawie, zatytułowany *Spotkanie w Warszawie*. Ten sprawnie zrealizowany reportaż ma dzisiaj znaczną wartość historyczno-dokumentalną jako ciekawe źródło: *primo*, do studiów nad przemianami poetyki ówczesnego polskiego dokumentu, *secundo*, poprzez unikatowy zapis chwytanej na gorąco atmosfery panującej podczas imprezy w stalinowskim podówczas mieście, które po latach ideologicznej izolacji odkrywa istnienie innego świata, innych krajów i innych ludzi.

Zaledwie sześć lat wcześniej jego kariera wysokiego urzędnika socjalistycznej kinematografii załamała się. Po zwolnieniu go z funkcji naczelnego redaktora PKF, Jerzy Bossak formalnie na krótko pozostaje dyrektorem programowo-artystycznym Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”, na którym to stanowisku będzie jeszcze przez pewien czas pracować, nadzorując dział filmu dokumentalnego, aż do momentu wygaszenia przedsiębiorstwa, które przypada na styczeń 1950 roku.

Bossak nie był bynajmniej pupilem władzy. Nie ulega jednak wątpliwości, iż – nie tylko w tamtym okresie, lecz również w latach późniejszych – należał do kluczowych postaci kinematografii polskiej. Praca dziennikarska, szefowanie Kronice i pełnienie funkcji dyrektora w Przedsiębiorstwie Państwowym „Film Polski” oraz dyrektora programowo-artystycznego warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych bynajmniej nie wyczerpują listy zawodowej aktywności ani zasług tego filmowca.

Miał duszę urodzonego pedagoga. To Jerzy Bossak był tym, który, wspólnie z Wacławem Kaźmierczakiem i Heleną Lemańską, wykształcił po wojnie czołówkę polskich dokumentalistów – zarówno reżyserów, jak i operatorów – ucząc ich sztuki myślenia w kategoriach monta-

Pedagog

zowych oraz wycucia publicystycznych walorów formy filmowej. To on w krótkim czasie nadał nie tylko Polskiej Kronice Filmowej, ale i w ogólności polskiemu dokumentowi doniosłą rangę propagandową i w wielu przypadkach – artystyczną. On także sprawił, że w naszym kinie lat 50. doszło do niezwykle inspirującego i nośnego połączenia żywiołu dokumentalnego z twórczością fabularną.

W tym ostatnim przypadku kapitalną rolę odegrała jego działalność pedagogiczna w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi, której początek przypada na rok 1948. Rozpoczynając pracę jako wykładowca tej uczelni, wywarł w ciągu kilkunastu lat ogromny wpływ na jej unikatowy charakter i praktykowane w niej metody kształcenia przyszłych, wszechstronnie przygotowanych do zawodu, filmowców. Dochował się też grona świetnych uczniów oraz kontynuatorów. Jego osobistą zasługą stanie się harmonijne połączenie w jedno: dokumentalnej i fabularnej ścieżki kształcenia zarówno młodych reżyserów, jak i operatorów.

W momencie założenia łódzkiej Szkoły Filmowej, działającej pod kierunkiem Jerzego Toeplitza, Bossak zostaje profesorem PWSF, kładąc nieocenione zasługi na polu tworzącego się szkolnictwa filmowego. Jego specjalnością pedagogiczną jest nauczanie podstaw dokumentalistyki i reżyserii dokumentu. Jako pedagog, wychowawca i nieformalny doradca młodych reżyserów, cieszy się w samej Szkole Filmowej i na szerokim świecie niekwestionowanym autorytetem. Pod jego okiem studiowali w Łodzi między innymi: Andrzej Munk, Kazimierz Karabasz, Kurt Weber, Robert Stando, Tadeusz Jaworski, Andrzej Brzozowski, Piotr Szulkin i Filip Bajon.

Opiekował się filmową młodzieżą, niestrudzenie wyszukując najzdolniejszych i szlifując odkrywane talenty. Sprawił, że studenci Wydziału Reżyserii i Wydziału Operatorskiego PWSF, mimo chronicznych po wojnie niedostatków materialnych i sprzętowych, wkrótce po rozpoczęciu nauki zyskali bezcenną możliwość kręcenia etud: dokumentalnych i fabularnych. Doradzał i odradzał, był nieocenionym mentorem – zawsze gotowym do tego, by coś przedyskutować i znaleźć najlepsze rozwiązanie, którego poszukiwał skłopotany początkujący filmowiec.

Obdarzał kredytem zaufania, promował i polecał wszędzie swoich uczniów. Sprawował opiekę pedagogiczną i artystyczną nad niezliczonymi filmami dokumentalnymi i fabularnymi: zarówno w łódzkiej Szkole Filmowej, jak i w profesjonalnej produkcji kinematografii polskiej – od końca lat 40., kiedy ruszyła Szkoła przy Targowej, aż do śmierci. Mimo wielu lat praktyki pedagogicznej nigdy nie popadł w nauczycielską rutynę ani w zgubne przekonanie o własnej nieomyślności.

„Nie ma takiego egzaminu – twierdził z właściwym sobie sceptycyzmem, będąc już na akademickiej emeryturze i wspominając wyczerpujące kilkutygodniowe egzaminy do Szkoły Filmowej – który gwarantowałby absolutną słuszność decyzji. Musieliśmy wybierać wśród tych, którzy dawali nadzieję na wrażliwość, chłonność i świadomość

artystyczną. Często była to jednak płonna nadzieja. Nie ma papierka lakmusowego na artystów” (Krubski i in. [1992], s. 129). Ktokolwiek w życiu egzaminował, wie, jak bardzo trafne jest takie uczciwe i zarazem sceptyczne postawienie kwestii tzw. obiektywizmu ocen, uwzględniające ryzyko popełnienia pomyłek.

Będąc praktykującym filmowcem, wiedział, że niedocenia-
ne metody dokumentu mogą przynieść wiele korzyści w nauczaniu
podstaw reżyserii i sztuki operatorskiej. Dokument jako dynamicznie
rozwijająca się dziedzina rodzimej twórczości publicystycznej i arty-
stycznej – notująca na swym koncie liczne, oglądane wówczas przez
miliony widzów, znakomite osiągnięcia – ma do zawdzięczenia Jerzemu
Bossakowi niezmiernie wiele. On sam za mistrzowsko udratyzowa-
ny filmowy reportaż dokumentalny *Powódź* (1947) otrzymał w due-
cie z Wacławem Kaźmierczakiem prestiżową nagrodę Grand Prix dla
najlepszego filmu dokumentalnego na Międzynarodowym Festiwalu
Filmowym w Cannes.

Powódź to klasyk i perełka polskiego dokumentu. W zwięzłej,
sugestywnie udratyzowanej formie jej twórcy – Jerzy Bossak i Wac-
ław Kaźmierczak – zdołali w ciągu zaledwie trzynastu minut ukazać
stopniowe narastanie niebezpieczeństwa i heroizm zbiorowej walki
z żywiołem. Kapitałne zdjęcia wykonali: Karol Szczeciński i Władysław
Forbert, ale przy *Powodzi* pracowali również czterej inni operatorzy:
Andrzej Ancuta, Franciszek Fuchs, Bogusław Lambach i Zdzisław Ślu-
zar. Uwagę widza zwracają w tym filmie nie tylko wykonane w ekstre-
malnie trudnych warunkach zdjęcia lotnicze, ale również portrety ludzi.

Przywołana już wcześniej, zrealizowana wspólnie z Jarosławem
Brzozowskim, *Warszawa 1956* pozostaje jednym z najważniejszych
filmów „czarnej serii” polskiego dokumentu. Jeden z autorów *Historii
polskiego filmu dokumentalnego* Andrzej Szpulak pisał:

Bossak śledzi życie rodzin, przebiegające w na wpół zrujnowanych budyn-
kach, znajdujących się nieopodal górującego nad tą częścią miasta Pałacu
Kultury. Znajduje pewien drobny, ale szczególnie drastyczny, element tego
świata i skrupulatnie wyzyskuje tkwiącą w nim dramaturgię, oddziałując
silnie na wyobraźnię odbiorcy i wzbudzając jego emocje. Pokazuje on mia-
nowicie klatkę schodową jednego z budynków. Po jednej jej stronie znajdują
się otwarte wejścia do mieszkań, po drugiej zaś – niczym nieograniczona
możliwość lotu kilka pięter w dół. Oglądamy niegdysiejszego „lotnika”,
chłopca z nogą w gipsie, potem matkę zajmującą się leżącym w łóżeczku
dzieckiem, i, jak przekonuje narrator, cieszącą się, że ono jeszcze nie cho-
dzi, aż wreszcie niezgrabnie poruszającego się malucha, który zerwał się
z przygotowanej przez matkę uwięzi i balansuje na krawędzi śmierci, przez
nieskończenie dłużącą się chwilę swobodnie biegając po korytarzu. Siła tej
sceny tkwi także w tym, że jest pozbawiona komentarza. Reżyser oddał głos
dobrze zainscenizowanemu obrazowi rzeczywistości. (Szpulak 2015, s. 116)

Oprócz tego Bossak jest autorem dwóch innych, powszech-
nie znanych w kraju i na świecie, pełnometrażowych dokumentów
poświęconych tematyce wojny oraz okupacji. Pierwszym z nich był

Wrzesień – tak było (1961), drugim – nagrodzone Złotym Smokiem w Krakowie i Złotym Gołębiem w Lipsku oraz Nagrodą Roberta Flaherty’ego – *Requiem dla 500 tysięcy* (1963). Oba te filmy zrealizował wspólnie z reżyserem montażu Waławem Kaźmierczakiem. W tym drugim zwłaszcza daje o sobie znać mistrzowsko zastosowana metoda odwracania pierwotnych znaczeń użytych materiałów dokumentalnych, które na stole montażowym stają się *corpus delicti* aktu oskarżenia hitlerowskiej maszyny zbrodni.

Pedagogiczne talenty profesora Jerzego Bossaka były przez dziesiątki lat jego pracy na uczelni w Łodzi powszechnie cenione przez studentów. W jego celne wskazówki oraz bezcenne porady wsłuchiwano się z atencją i uwagą. Z nieukrywanym sentymentem i podziwem wspominał go po latach jeden z jego ówczesnych podopiecznych, przyjęty na studia reżyserskie w łódzkiej Szkole Filmowej w roku 1953, późniejszy wieloletni rektor tej uczelni, Henryk Kluba: „Wymyśliliśmy o nim dowcip: Bossak jest jak szafa grająca – wrzucasz monetę, czyli pomysł, a szafa gra. A jeżeli nie ma muzyki, to znaczy, że moneta była fałszywa” (Krubski i in. [1992], s. 140).

Podobnie wypowiadali się na jego temat młodszy pokolenie byli studenci łódzkiej Szkoły Filmowej. Studiujący reżyserię w pierwszej połowie lat 70. Filip Bajon wygłosił o nim taką opinię:

Bossak to facet, który uświadomił mi, dlaczego powinienem robić filmy. Myśmy przychodzili do niego z pomysłami, a on wyluskiwał z tego filmy i to była moja najważniejsza lekcja. Opowiadałem mu i słuchałem go. W którymś momencie Bossak nagle odkrywał, gdzie jest jądro mojego pomysłu. Był kochany i wspaniały. (Krubski i in. [1992], s. 208)

Nie znaczy to, że jako odpowiedzialny za wyniki kształcenia pedagog skłonny był przymknąć oko na etudy poniżej pewnego poziomu. To on osobiście odrzucił dyplomowy film Andrzeja Wajdy *Kiedy ty śpisz* (1953), według scenariusza napisanego przez Wajdę wspólnie z Konradem Nałęczkim i Jerzym Lipmanem. Po latach skomentował ten fakt następująco:

Rzadko odrzucałem film dyplomowy, ale tym razem odrzuciłem. Powiedziałem Wajdzie, że ponieważ liczę na to, że będzie dobrym reżyserem, nie przepuszczę mu filmu, który jest bardzo słaby i którego będzie się wstydził. (Krubski i in. [1992], s. 63)

Producent

Kto wie, czy właśnie bycie producentem – dodajmy natychmiast: wyłącznie w jego odmianie kreatywnej – nie było najgłębszym życiowym powołaniem filmowca Jerzego Bossaka. Powołanie to – częściowo tylko i zapewne nie do końca, ale i tak niezwykle efektywnie – udało mu się zrealizować w momencie, gdy na fali październikowych przemian politycznych w kulturze zaczęły w Polsce powstawać zespoły filmowe, o czym będzie mowa za chwilę. W roku 1957 Bossak doczekał się własnego zespołu twórczego, otrzymując nominację na stanowisko jego szefa.

Miał rację Andrzej Wajda, z wielkim uznaniem zasług nazywając Jerzego Bossaka jedynym producentem filmowym w PRL. Talent producencki Bossaka nie mógł się w pełni zrealizować w pierwszych latach powojennych. Aby mógł dojść do głosu, trzeba było odpowiednich po temu warunków i okoliczności. Pojawiły się one po przełomie politycznym Października, kiedy to powstał nowy Zespół Filmowy „Kamera”, prężnie prowadzony przez Jerzego Bossaka jako kierownika artystycznego. Szefem do spraw produkcyjnych w Kamerze był Andrzej Krakowski, a kierownikami literackimi kolejno: Jerzy Stefan Stawiński (1957–1965), Wilhelm Mach (1965) oraz Ernest Bryll (1965–1968).

Zespół Autorów Filmowych, później Zespół Realizatorów Filmowych „Kamera” istniał zaledwie jedenaście lat (został rozwiązany z dniem 30 kwietnia 1968), ale Bossak i jego zespół zdołali w tym czasie wyprodukować zdumiewająco dużą liczbę czterdziestu pięciu (sic!) filmów fabularnych – kinowych i telewizyjnych. Nie chodzi przy tym o samą, skądinąd imponującą, liczbę ukończonych i skierowanych do rozpowszechniania produkcji. Liczy się nade wszystko ich jakość, a ta pozostaje znakomita, budząc po dzień dzisiejszy podziw dla warsztatu: scenariuszowego, reżyserskiego, operatorskiego, aktorskiego i – *last but not least* – producenckiego.

Bossak producent filmowy czuwał nad wszystkim i niemal obsesyjnie dbał o jakość. Wiedział przy tym doskonale, że film nie ma zaspokajać niczyich osobistych ambicji (z ambicjami producenckimi włącznie), bowiem właściwym jego przeznaczeniem jest ten aspekt twórczości filmowej, który zakłada dotarcie do możliwie najliczniejszej grupy widzów i zdobycie ich autentycznego uznania. Odsiewając i eliminując składane projekty, zdołał wyśrubować poziom tych, które kierowano do realizacji. Nic dziwnego, że kręcili u niego najlepsi z najlepszych: Wojciech Jerzy Has, debiutant Roman Polański, Andrzej Munk, opromieniony międzynarodowymi sukcesami *Kanału* i *Popiołu i diamentu* Andrzej Wajda, Jerzy Hoffman, Józef Hen, Janusz Majewski, Jerzy Skolimowski.

Nazwiska, owszem, są ważne. Właściwe pojęcie o tym, jak znaczącym pod względem artystycznym zespołem filmowym była w dziejach naszej kinematografii i sztuki filmowej Kamera, daje jednak dopiero imponująco bogata i różnorodna lista tytułów dzieł zrealizowanych pod egidą zespołu. Na co dzień nie mamy świadomości, że właśnie w Kamerze, czyli „u Bossaka”, debiutował Roman Polański, a Wojciech Jerzy Has nakręcił aż pięć swoich filmów: *Wspólny pokój* (1959), *Złoto* (1961), *Jak być kochaną* (1962), *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964) i *Szyfry* (1966). To tutaj powstały: słynne Munkowskie *Zezowate szczęście* (1960) i *Pasażerka* (1961–1963) oraz nagrodzona Grand Prix na Festiwalu Filmów Autorskich w Bergamo *Bariera* Jerzego Skolimowskiego (1966). Tutaj również Wajda zrealizował warszawską nowelę *Miłości dwudziestolatków* (1962), telewizyjnego *Przekładanica* (1968) i *Wszystko na sprzedaż* (1968).

Każdą następną produkcją opatrzoną winiętą ZRF „Kamera” Bossak dowodził, jak bardzo wytrawnym jest producentem i jak

świetnie zna się na swojej robocie. Wśród wyprodukowanych przez niego filmów są oszczędnie nakręcone utwory kameralne, a oprócz nich – wielkie kostiumowe produkcje. Mamy tu wachlarz przeróżnych gatunków: od komedii i dreszczowca kryminalnego, poprzez kino grozy, science fiction (znakomity telewizyjny *Awatar* Janusza Majewskiego), dramat psychologiczny, dramat wojenny i dramat obozowy, aż po wielkie historyczne widowiska kostiumowe.

Ambicje artystyczne twórców poszczególnych dzieł, zaliczanych dzisiaj do najwyższej półki polskiego kina (między innymi: *Pasażerka*, *Bariera*, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Szyfry*, *Wszystko na sprzedaż!*), nie stały w sprzeczności z racjonalnym myśleniem w kategoriach ekonomiki produkcji i konsekwentnym dążeniem producenta do tego, by przyciągnąć do kin, a z czasem także do ekranów telewizorów, milionową widownię. Wielkimi hitami kasowymi okazały się dwie inne, chętnie oglądane do dzisiaj, produkcje Zespołu „Kamera”: dwunowelowa komedia obyczajowa *Gangsterzy i filantropi* (1962) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego oraz *Prawo i pięść* (1964) Jerzego Hoffmana. Dla kompletności kreślonego obrazu trzeba jeszcze dorzucić ekranizację *Pana Wołodyjowskiego* (1969) i serial telewizyjny *Przygody psa Cywila* (1970).

Sposób działania Bossaka w roli producenta filmowego dobrze będzie przedstawić na konkretnym przykładzie zręcznego przeforsowania do produkcji debiutanckiego *Noża w wodzie*. Trzeba przyznać, że osobiście uparł się na ten projekt (pierwotnie opatrzony tytułem *Agrafka, fajka i nóż*) i w końcu postawił na swoim. Do Romana Polańskiego miał Jerzy Bossak profesorską słabość jeszcze w Szkole Filmowej, kiedy bronił go przed wyrzuceniem ze studiów w znanej sprawie zaangażowania okolicznych chuliganów do happeningowej etudy „dokumentalnej” *Rozbijemy zabawę* (1957). „W naganie, której udzielił mi Bossak [ówczesny dziekan Wydziału Reżyserii – dopisek M.H.], wyczułem nawet nutkę humoru” – napisze po latach były student.

Być może wiedziony wrodzoną intuicją Bossak przeczuwał już wówczas, że ten niesforny i sprawiający nieustanne kłopoty *enfant terrible* posiada talent reżyserski zapowiadający wybitne osiągnięcia i wielką karierę. To właśnie jemu i Stanisławowi Wohlowi pokazał Polański zmontowaną etiudę *Dwaj ludzie z szafą*. I to oni – jako ówczesni dziekani Wydziału Reżyserii i Wydziału Operatorskiego – pomogli mu wyeksponować ją na prestiżowy konkurs filmów eksperymentalnych EXPO’58 w Brukseli. Odnotujmy zatem, że wieloletnie przyjazne relacje między Jerzym Bossakiem a Romanem Polańskim miały swój początek w drugiej połowie lat 50. nie w związku z zatrudnieniem w Kamercie, lecz znacznie wcześniej – już w Szkole Filmowej.

Pracowity, rzutki i wszechstronnie uzdolniony, ale studiujący na własnych warunkach. Kończąc studia reżyserskie i uzyskując absolutorium, Polański nie napisał i nie obronił wymaganej pracy magisterskiej. Mimo to zaraz po studiach usłyszał od Jerzego Bossaka niebywale cenną ofertę pracy: angaż na etat reżyserski do Zespołu Realizatorów

Filmowych „Kamera”. Pierwszą propozycją, jaką otrzymał, pracując w tym zespole, była asystentura u Andrzeja Munka przy *Zezowatym szczęściu* („odpowiedzialnego za sceny zbiorowe”). Wkrótce Polański poczuł się w Kamerze na tyle pewnie, że zaproponował jej kierownikowi artystycznemu projekt własnego debiutu reżyserskiego.

Tym razem jednak nie chodziło o żaden krótki metraż kręcony na międzynarodowy konkurs, lecz o coś nieporównanie większego w karierze zawodowej kogoś przebijającego się dopiero krok po kroku do zawodu filmowca niż w przypadku etud kręconych w Szkole, a mianowicie: o pełnometrażowy debiut kinowy. Debiut, do którego scenariusz, przy nikłym twórczym udziale Jakuba Goldberga, napisali latem 1959 roku wspólnie Roman Polański i zdający właśnie w tamtym czasie egzaminy na reżyserię Jerzy Skolimowski.

Historia powstania *Noża w wodzie* układa się w ciąg zdarzeń obfitujących w perypetie i nieoczekiwane zwroty akcji. Firmowany przez Zespół „Kamera” scenariusz w pierwotnej wersji, powstałej w roku 1959, został odrzucony przez ministerialną Komisję Oceny Scenariuszy, ale to bynajmniej nie zraziło do niego szefa Zespołu. Wręcz przeciwnie. Odczekał kilkanaście miesięcy, po czym postanowił podjąć kolejną próbę.

Polański wspomina:

Bossak, zachęcony poprawą atmosfery politycznej, zasugerował mi, żebym jeszcze raz spróbował szczęścia z *Nożem w wodzie*. Podczyściłem kilka scen, dodając tu i ówdzie kawałek dialogu, podkreślający „zaangażowanie społeczne”. Bossak ponownie przedłożył w Ministerstwie Kultury świeżo przepisany na maszynie tekst, dając przy tym do zrozumienia, że dwa lata zajęło ulepszanie niedociągnięć. Tym razem skierowano scenariusz do produkcji. (Polański 1989, s. 139)

Prawdziwe kłopoty miały się jednak pojawić dopiero w trakcie realizacji *Noża w wodzie* (pamiętny dziennikarski paszkwil z planu zdjęciowego) i potem, po ukończeniu filmu, gdy ten trafił na ekrany kin (Hendrykowski 2005). Insynuacje i ataki wymierzone w nieprawy sposób ukazanych postaci i rzekomo nieprawdziwy obraz społeczeństwa, jaki zaprezentował debiutant, przybrały postać otwartej napaści publicystycznej od momentu, gdy ukończony już film debiutanta w niewybrednych słowach skrytykował osobiście pierwszy sekretarz Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Władysław Gomułka. Pośrednio adresatem krytyki był oczywiście również, a może przede wszystkim, główny winowajca i sprawca tego „wypadku przy pracy”, czyli szef Zespołu.

Polański wspominał:

Po takim zamieszananiu pochwalenie mojego filmu wymagało nie lada odwagi. Wykazał ją Bossak, który zachował się wręcz jak Don Kichot. „Obchodzą mnie opinie trzech kategorii ludzi: filmowców, artystów i widzów – stwierdził w rozmowie z dziennikarzem. – Moim zdaniem, towarzysz Gomułka nie należy do żadnej z tych trzech kategorii. Co za tym idzie, jego poglądy interesują mnie w znikomym stopniu”. (Polański 1989, s. 148)

Innym godnym odnotowania przykładem zmysłu producenckiego i zarazem ideologicznej „nieprawomyślności” Jerzego Bossaka, dzięki której ostatecznie powstał wybitny film, jest historia *Człowieka z marmuru*. To Bossak, jeszcze jako szef artystyczny Kamery w pierwszej połowie lat 60. rzucił ryzykowny pomysł nakręcenia historii z czasów tak zwanych błędów i wypaczeń stalinizmu – o przodowniku pracy, który pewnego dnia popada w niełaskę. Za kanwę częściowo posłużyła autentyczna biografia sławnego w swoim czasie bohatera pracy socjalistycznej – przodownika pracy, murarza spod Jarosławia, Piotra Ożańskiego. Scenariusz napisał znający na wylot realia tamtej epoki Aleksander Ścibor-Rylski. Jego pierwotna wersja ukazała się w odcinkach na łamach warszawskiej „Kultury” (Ścibor-Rylski 1963).

Fakt publikacji scenariusza nie pomógł jednak przepchnąć kontrowersyjnego projektu do realizacji. Wprost przeciwnie, socrealizm nadal pozostawał ideologicznym tabu, a partia nie była skłonna do jakichkolwiek rozliczeń z własną historią. Musiało minąć długich trzynaście lat, aby temat sfilmowania *Człowieka z marmuru* powrócił. Nie było już jednak od dawna Zespołu Filmowego „Kamera”. Lider Zespołu „X” Andrzej Wajda przekonał decydentów, że rozliczeniowy fresk historyczny o latach 50. leży w interesie władzy. Warto po latach przypomnieć, iż pomysłodawcą tego znakomitego dzieła, jakie wówczas Wajda nakręcił, był właśnie urodzony producent filmowy – Jerzy Bossak.

Dokumentalista

Jeśli powiadaemy, że swoim sposobem myślenia o kinie i sztuce filmowej Bossak wywarł przemożny wpływ na rodzimą kinematografię, to warto zauważyć, iż sprawą o zasadniczym znaczeniu pozostaje kwestia generalnie pojętej estetyki, przesądzającej o atrakcyjności i wartości dzieła filmowego. Chodzi o przenikanie się dwóch żywiołów i dwóch rodzajów filmowych: filmu fikcjonalnego i filmu niefikcjonalnego. Problem ten stanowił w działalności twórczej i pedagogicznej Jerzego Bossaka zagadnienie centralne. Dokument i fabuła tworzyły w jego sposobie myślenia o łączących je związkach nie odseparowane od siebie osobne światy, lecz dwa komplementarne aspekty twórczości filmowej.

Wychował dziesiątki polskich dokumentalistów, kładąc fundament pod polską szkołę dokumentu. Niewątpliwą zasługę Jerzego Bossaka dla rozwoju rodzimej twórczości dokumentalnej po wojnie stanowi stworzenie instytucjonalnych warunków jej rozwoju oraz wypracowanie charakterystycznego stylu rodzimego dokumentu, który kojarzy w sobie połączone w jedno walory obserwacyjne i publicystyczne filmu dokumentalnego we wszelkich jego odmianach, nie stroniąc przy tym od umiejętnie wykorzystywanej retoryki języka filmowego, nastawionej na perswazyjną funkcję przekazu.

Oto jak Jerzy Bossak, współautor filmu i autor komentarza, wprowadza widza w świat przedstawiony pamiętnego dokumentu interwencyjnego *Warszawa 1956*:

Co roku o tej porze kronikarz filmowy wyrusza w podróż po Warszawie ... Kronikarz liczy nowe domy ... nowe skwery ... osiedla i place zabaw ... zapisuje warszawskie piosenki ... i czeka cierpliwie, aż słońce najpiękniej ozdobi fasady warszawskich pałaców ... Ale rok 1956 jest inny niż lata dawniejsze ... Kronikarz patrzy uważnie i widzi to, czego dawniej starał się nie dostrzec ... To także jest Warszawa ... Warszawa roku 1956 ... W tych ruinach nie tylko odbywają się zakazane zabawy... tu mieszkają ludzie...

Poszukując niewykorzystanych i nieznanymi dotąd źródeł do studiów nad rodzimym dokumentem, natknąłem się niedawno w stale poszerzanych zbiorach FilMOTEKI Narodowej na ostatnio pozyskany interesujący korpus materiałów przechowywanych dawniej w archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych[1] w Warszawie. W części dotyczącej realizacji znanego filmu dokumentalnego *Miasteczko* zawiera on recenzję wewnętrzną projektu, a właściwie serię recenzji wspomnianego filmu, sporządzoną przez Jerzego Bossaka.

Mowa o serii recenzji, bowiem na ich przykładzie doskonale widać sposób pracy ówczesnego szefa produkcji WFD nad mającym dopiero powstać filmem. W zachowanych materiałach archiwalnych znajduje się szereg recenzji jego autorstwa, dotyczących kolejnych faz rozwoju projektu dwojga młodych utalentowanych dokumentalistów, Krystyny Gryczelowskiej i Jerzego Ziarnika, który na początku nosił tytuł *Szkice z zaścianka*, zamieniony następnie na *Miasteczko*. Mamy tutaj sporządzoną wiosną 1956 roku dokumentację, włącznie z załączoną dokumentacją fotograficzną ze Staszowa, Osieku i Iłży, oraz kolejne wersje scenariusza, na marginesie których Bossak umieszcza odręczne notatki z lektury (luźne uwagi, korekty, sugestie, próby rozwinięcia tematu, pytania, wątpliwości etc.).

Zgłaszając swoim podopiecznym krytyczne uwagi i rozmaite zastrzeżenia, Bossak przyjmuje na siebie rolę aktywnego współpartnera projektu. W pewnej fazie prac nad przyszłym filmem jego opinie bywają mocno krytyczne:

W ogóle żadnej spostrzegawczości, żadnej wymowy dokumentu, który choć wystylizowany, ale przestaje być autentycznym. [...] Nic z autentyku i nic z dobrej fikcji literackiej. Smutny strzęp fabularnego filmu bez fabuły... *Impresja* – tak się nazywa w języku potocznym rzecz, która nie ma ani barwy, ani kształtu, ani smaku. Piszę ostro, bo z poprzednich wersji wiem, że autorów stać na coś więcej niż na wiązkę wyświechtanych banalnych szkiców. Poszli w zupełnie złym kierunku. Nie wiem, gdzie się rozgrywa ich film i nie wiem, jaki ma cel. Zrobiliby lepiej, gdyby jak publicyści „Po prostu” pojechali do konkretnego miasta i przywieźli prawdziwy, przejmujący i jasny w swojej wymowie obraz. Negatywny, pozytywny, sprzeczny w treści poszczególnych fragmentów, ale ostry, ostry, a nie ślamazarny.

Po czym pod koniec sierpnia 1956 zostaje złożona trzecia wersja scenariusza, tym razem noszącego już przyszły ekranowy tytuł *Miasteczko*. Recenzując ją, Bossak zaczyna następująco:

[1] Korpus owych maszynopisowych archiwaliów pochodzących z różnych lat i dekad znajduje się

w zbiorach FilMOTEKI Narodowej pod sygnaturą 1 i został hasłowo opisany jako Redakcja Filmów.

Wydaje mi się, że jesteśmy już na dobrej drodze... Prawie u mety... Początek chyba niecelny, mnie by się zdawało, że właściwym początkiem jest wyjazd – ucieczka z miasteczka (tak chyba było w jednej z wersji), kto może – ucieka, zostają ci, którzy są skazani na miasteczko, za starzy, bez zawodu, obarczeni kupą dzieci i lękający się bezdomności...

Bazar za mało przemyślany... Trzeba na tym bazarze tak polować, tak ustawiać zdjęcia „na gorąco” i dokrętki, żeby pokazać dwie zasadnicze kategorie bywalców – zawodowych spekulantów, takich co bogacą się na bazarze i szarą masę nędzarzy, których bezsens tutejszego życia zmusza do procederu przewidzianego w kodeksie karnym... Wtedy dopiero scena sądu nabierze właściwej wymowy. Bo kto staje przed sądem? Przede wszystkim ci mali, głodni, tacy których najłatwiej złapać, tacy których musi się złapać...

Trochę jeszcze za mało analizy tego typu: ludzie, choćby i starzy, ale tacy, którzy mogliby jeszcze pracować, mogliby wyżywić swą pracą siebie i swoich najbliższych, ale nie każcie im pracować w jakimś „Zrywie”, pozwólcie im dłużej przy „indywidualnym” bucie, chuchać na ten but, cieszyć się swoją robotą...

Tam, gdzie ludziom zabiera się możliwości pracy, tam pleni się przestępczość i alkoholizm...

Jeszcze mi brak jakiegoś małomiasteczkowego deptaku, promenady, miejsca spacerów... (taka bezsensowna „romantyka”...).

Reasumuję:

Centralne miejsce obserwacji i analizy socjologicznej – bazar... Wśród typów – starzec, a właściwie nie starzec, człowiek niemłody, wykolejony brakiem pracy... a mógłby jeszcze pracować, zestarzał się przedwcześnie...

Sceneria: deptak czy promenada...

Sąd: kulminacja, spiętrzenie małomiasteczkowego bezsensu...

Morał: zajmijcie się małymi miasteczkami, ratujcie ludzi, ci ludzie nie tylko mają prawo do życia, ale mogą żyć bardziej mądrze, pożytecznie, nie pozwólcie, by młodzi uciekali, a starzy byli skazani na kradzieże i alkoholizm... [2]

31 sierpnia 1956

Jerzy Bossak

Tyle próbki ocen, dającej doskonałe wyobrażenie o producenckiej sumienności Bossaka i jego poczuciu wielkiej osobistej odpowiedzialności za powstający cudzy film. Cenił dokumentalną rzetelność, pilnował dystynkcji między kinem faktów a kinem fikcji. Istnieje zauważalne *iunctim* między sposobem nauczania i sposobem rozumienia dokumentu przez tego znakomitego filmowca, splatające w jedno aspekt praktyczny i aspekt teoretyczny jego działalności. Jako wytrawny pedagog i zarazem praktykujący dokumentalista, Bossak głosił nietuzinkowy, bardzo interesujący pogląd na związki fabuły i dokumentu w kontekście rozwoju sztuki filmowej. W roku 1964 mówił na ten temat następująco:

Metoda telewizyjna to jeden ślepy zaułek, drugi – to metoda fabularyzowania, odbierająca mu cechy autentyku. [...] Pomagam niektórym moim

[2] Wszystkie cytaty pochodzą z archiwalnego tomu maszynopisów Wytwórni Filmów Dokumentalnych

w Warszawie. W zbiorach Filмотeki Narodowej, sygn. 1 (Redakcja Filmów).

kolegom w wynajdywaniu środków, które są właściwe filmowi dokumentalnemu, odróżniając go od mechanicznej relacji telewizyjnej i od kunsztownie zbudowanego opowiadania fabularnego. [...] Takiego wniosku oczekuję od teorii, która poważnie zaniedbała doświadczenia filmu dokumentalnego. [...] Zarówno Wiertow w Związku Radzieckim, jak Grierson w Wielkiej Brytanii byli przekonani, że twórczość dokumentalna okaże się głębsza w sensie filozoficznym i ciekawsza artystycznie niż fabularna. Wydawało im się, że film fabularny przetrwa co najwyżej jako rozrywka typu jarmarcznego. A tymczasem film fabularny awansował – zarówno w sensie intelektualnym, jak i artystycznym. Dopomógł mu w tym między innymi dokument, który miał przecież zająć jego miejsce! W gruncie rzeczy sprawa przedstawia się następująco: wpływ filmu dokumentalnego okazał się dla fabuły korzystny, podczas gdy wpływ fabuły kompromituje gatunek dokumentalny. Jestem więc w dokumencie stróżem czystości gatunku, podczas gdy fabularzystów namawiam gorąco – choć bez większego powodzenia – by korzystali ze zdobycy dokumentu. Może więc dopomoże tu teoria? Prawdę jednak mówiąc, nie bardzo wierzę w bezpośredni wpływ teorii na twórczość. Wierzę natomiast w siłę ruchów intelektualnych, które pośrednio wpływają na twórczość. Czasem także na twórców filmowych... (Bossak 1964)

* * *

Zdolność prezentowania niezależnego i wartościowego osądu, z reguły popartego rzetelną argumentacją: warsztatową, społeczną, kulturową, filozoficzną etc., stanowiła przez wszystkie te lata rys charakterystyczny osobowości Jerzego Bossaka – powszechnie ceniony przez tych, którzy się z nim zetknęli. Swoisty wyraz dał temu jego były student Stanisław Latała, obsadzając swego profesora w epizodycznej roli członka jury konkursu poetyckiego w fabularnym filmie telewizyjnym produkcji niemiecko-polskiej *Pozwólcie nam do woli fruwać nad ogrodem* (*Lasst uns frei fliegen über den Garten*, 1974).

Jerzy Bossak był przez ponad cztery dekady profesorem łódzkiej Szkoły Filmowej (z przerwą po Marcu '68 i przywróceniem do pracy w późniejszym czasie), dziekanem Wydziału Reżyserii PWSTiF i PWSFTviT (1956–1968 i ponownie 1987–1989). Sprawował również ważne funkcje we władzach Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Dokumentalistów Filmowych. Zmarł 23 maja 1989 roku w Warszawie, pochowany został na Cmentarzu Wojskowym na warszawskich Powązkach. 4 grudnia 2005 roku w Łodzi została odsłonięta gwiazda tego zasłużonego filmowca w Alei Gwiazd, na trotuarze ulicy Piotrkowskiej, między Hotelem Grand a kinem Polonia.

- Bossak J., 1964, *O metodzie*, rozm. K. Garbień, „Film” nr 31
 Hendrykowska M. (red.), 2015, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, Poznań
 Hendrykowski M., 2005, *Nóż w wodzie*, Seria Klasyka Kina, Poznań

BIBLIOGRAFIA

- Krubski K., Miller M., Turowska Z., Wiśniewski W. (red.), [1992], *Filmówka. Powieść o łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa
- Polański R., 1989, *Roman*, przeł. K. Szymanowska, P. Szymanowski, Warszawa
- Szpułak A., 2015, „Czarna seria” polskiego dokumentu, w: M. Hendrykowska (red.), *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, Poznań
- Ścibor-Rylski A., 1963, *Człowiek z marmuru*, „Kultura” nr 8–12
- Zajciček E., 2009, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, Warszawa