

WITOLD JAKUBOWSKI
ORCID 0000-0001-8718-3118
Uniwersytet Wrocławski

EDUKACYJNY WYMIAR BIOGRAFII INNYCH, CZYLI CZEGO UCZY „ROMAN” POLAŃSKIEGO?

ABSTRACT. Jakubowski Witold, *Edukacyjny wymiar biografii Innych, czyli czego uczy „Roman” Polańskiego?* [The Educational Potential of Biographies of Others, or What Does Polanski's *Roman* Teach?]. *Studia Edukacyjne* no. 70, 2023, Poznań 2023, pp. 75-92. Adam Mickiewicz University Press. ISSN 1233-6688. Submitted: 17.10.2023. Accepted: 28.11.2023. DOI: 10.14746/se.2023.70.5

The aim of this article is to point out the educational potential of biographies of Others. Published and presented in the form of feature films and documentaries, biographies allow today's cultural participant to "enter the world" of other people, to learn about their dramas and lived trajectories of life. "The other" here is the "bearer" of experience, who provides the viewer, in his or her biographical story, with a certain knowledge of life. Biography can be treated as a text and interpreted as such. A particularly interesting theoretical interpretation to explain the educational dimension of biography is Hans Georg Gadamer's proposed model of hermeneutic interpretation of the text. The field of analysis in the article became the biography of Roman Polanski.

Key words: education, biography, autobiography, learning

*(...) życie nie jest 'takie jakie jest',
ale takie, jak się je interpretuje i reinterpretuje,
opowiada i jeszcze raz opowiada (...)*
(Bruner, 1990, s. 17)

Biografia i edukacja

Łatwo zauważyć, że biografie stanowią znaczącą pozycję w ofercie księgarskiej, co zdaje się wynikać z rosnącego zainteresowania tego rodzaju literaturą wśród czytelników. Biografistyka ma jednak również swój edukacyjny wymiar, co dostrzegalne jest w badaniach pedagogicznych. Zdaniem Petera Alheita,

biograficzne procesy uczenia się i kształcenia należy rozumieć nie tylko jako rezultat alokacji społecznej i przebiegu biografii jednostek, które są oparte na indywidualnej i refleksyjnej organizacji doświadczenia, wiedzy i umiejętności. Ich elementem jest bowiem także biograficzne formowanie więzi i procesów społecznych, zbiorowej wiedzy i zbiorowej praktyki (...) (Alheit, 2011, s. 15).

Ów edukacyjny potencjał biografii szczególnie widoczny jest w refleksji andragogicznej, w której to obecny jest interesujący wątek „uczenia się z biografii Innych” (zob. Dubas, 2011). Elżbieta Dubas zauważa, że Inny jest носителем określonych doświadczeń i w swej opowieści biograficznej dostarcza odbiorcy, w pewnym sensie „gotowej”, możliwej do zastosowania, wiedzy o życiu (Dubas, 2011, s. 5). Wspomniana autorka podkreśla, że uczenie się z biografii Innego – to uczenie się w wyniku **refleksji nad jego biografią** [podkreśl. – W.J.], przy czym biografia ta

może być opowiadana, czytana, oglądana itp., zawarta w pamiętnikach, autobiografiach, dziennikarskich wywiadach biograficznych, w informacjach biograficznych publikowanych w mediach masowych, w tym np. w artykułach prasowych, audycjach radiowych, reportażach telewizyjnych, filmach dokumentalnych i fabularyzowanych (Dubas, 2011, ss. 7-8).

Publikowane oraz prezentowane w postaci filmów fabularnych i dokumentalnych biografie pozwalają współczesnemu uczestnikowi życia kulturalnego na „wejście w świat” innych ludzi, poznanie ich dramatów i przeżytych trajektorii życia. Na czym polega „edukacyjne działanie biografii Innego”?

Biografia może być traktowana jako tekst i jako taki może być interpretowana. Szczególnie ciekawą perspektywą teoretyczną, pozwalającą wyjaśnić edukacyjny wymiar biografii, jest zaproponowany przez Hansa Georga Gadamera model interpretacji hermeneutycznej tekstu. Katarzyna Rosner, charakteryzując koncepcję H.G. Gadamera, zwraca uwagę na dwa modele interpretacji tekstowej, jakie można wskazać w humanistyce. Pierwszy – **psychologiczny** – traktuje obcowanie z tekstem jako zapośredniczone obcowanie z jego autorem. Znaczenie tekstu jest utożsamiane z tym, jakie nadał mu jego twórca. Interpretacja ta odwołuje się do biografii autora, dokumentów z jego życia jako kontekstu interpretacji (Rosner, 1991, s. 159). Model **historyczny** znaczenie tekstu utożsamia ze znaczeniem, jakie miał on dla swego pierwotnego, współczesnego jego powstania odbiorcy.

Interpretacja historyczna pragnie dociec, co tekst naprawdę znaczył – nie w znaczeniu autora, lecz dla jego współczesnych. Tekst traktowany jest tu przede wszystkim jako źródło wiedzy o epoce, którą reprezentuje i której daje świadectwo (Rosner, 1991, s. 159).

Obydwa modele są przez Gadamera odrzucane. Jego zdaniem, znaczenie tekstu wykracza poza to, jakie miał on dla swego autora, bowiem interpretując go, zainteresowani jesteśmy tym, co ten tekst mówi *nam*.

Nie tylko czasami, lecz zawsze sens tekstu przerasta jego autora. Dlatego rozumienie nie jest tylko postępowaniem odtwórczym, ale ma zawsze również twórczy charakter (Gadamer, 1993, s. 282).

Aby tekst z przeszłości do nas przemówił, musimy go odnieść do naszego świata i naszego historycznego horyzontu.

Taka postawa, w przeciwieństwie do interpretacji historycznej, zmierzającej do rekonstrukcji pierwotnego znaczenia, bierze pod uwagę nie tylko historyczność tekstu, lecz także historyczność interpretującego (Rosner, 1991, s. 161).

Zdaniem Gadamera, ważna jest postawa otwartości interpretującego. Postawa ta, nakierowana na prawdę tekstu, oznacza odniesienie tego, co tekst mówi, nie do czasów jego powstania, lecz do rzeczywistości odbiorcy. „Prawda tekstu nie jest bowiem wiedzą o przeszłości, lecz prawdą, która ważna jest teraz i dla nas, którzy ten tekst czytamy” (Rosner, 1991, s. 163). Tak więc tekst jest odpowiedzią na pytanie, które stawia odbiorca, nie autor tekstu; różni czytelnicy mogą zatem postawić rozmaite pytania. Ów **hermeneutyczny model** interpretacji tekstu może stanowić wykładnię pedagogicznego „czytania biografii”, w którym nie chodzi o „ustalenie faktów”, a bardziej o poszukiwanie odpowiedzi na stawiane nam przez życie pytania. Refleksje te wpisują się w perspektywę nakreśloną przez Knuda Illerisa, dla którego

biograficzność to coś, co dotyczy sposobu, w jaki *postrzegamy* i *interpretujemy* nasze życie w odniesieniu do szans, które mamy, i wyborów, których dokonujemy. Z tego też powodu biograficzność może być rozumiana jako ogólna rama dla uczenia się poprzez refleksyjność, która po rozpadzie zewnętrznych, tradycyjnych ram zorientowanych na normy, podtrzymuje i spaja rozumienie siebie i własnej tożsamości jednostki (Illeris, 2006, s. 105).

Wspomniana wcześniej Elżbieta Dubas zwraca uwagę, że uczenie się z biografii Innych wiąże się z poznaniem niektórych biograficznych struktur procesowych (np. trajektorie cierpienia, metamorfozy, detale biografii, fazy zawieszenia, czy struktury przejścia), które są w tych biografiach zawarte (Dubas, 2011, s. 8). Dla takiego podejścia wyjątkowo ciekawa wydaje się refleksja nad biografiami jednostek powszechnie znanych, które w sposób szczególny zaznaczyły się w świecie kultury¹. Postacią, której życie

¹ Interesującym przykładem takiego podejścia są analizy biografii Edith Piaf (Walczak, 2015) oraz Aleksandra Wata i Oli Watowej (Sulik, 2015).

i twórczość od dawna budzą emocje wśród krytyków filmowych, kinomanów, a także ludzi nie związanych w żadnym stopniu z kulturą filmową jest Roman Polański. Jego filmy doczekały się wielu szczegółowych opracowań i analiz², a opisywana wielokrotnie historia życia³, jak się okazało, mogła stanowić kanwę powieści⁴ oraz emocjonującego scenariusza filmowego⁵. Wydaje się, że w przypadku biografii polskiego reżysera wskazane przez Dubas struktury procesowe są wyjątkowo widoczne, a przez to stanowi ona ciekawy przykład dla poszukiwania pedagogicznego „czytania biografii”. Podstawą rozważań w niniejszym artykule będzie autobiografia Polańskiego⁶ oraz film dokumentalny, będący zapisem obszernego wywiadu, przeprowadzonego w czasie aresztu domowego w Gstaad w Szwajcarii⁷. Oba te teksty – literacki i filmowy – są odbiciem zdarzeń zapamiętanych przez reżysera. Pamięć człowieka „wybiera” wspomnienia dotyczące jego przeszłości. Opowieść o niej może mieć różny charakter. Tomasz Maruszewski wskazuje na dwie metafory, którymi można opisać pamięć. Jego zdaniem, pamięć ludzka jest czymś, co przypomina encyklopedię, rozumianą jako skarbnicę informacji.

Każda pozycja zawarta w owej encyklopedii umysłowej opisuje nie tylko kawałek świata lub nas samych, lecz zawiera połączenia lub odsyłacze do innych pozycji (Maruszewski, 2002, s. 117).

Kolejną metaforą jest film. W tej perspektywie pamięć

zawiera zapis zdarzeń, w których sami niegdyś uczestniczyliśmy, czy też uczestniczyli w nich inni, bliscy nam ludzie. Pamięć jest sekwencją scen, mających mniej lub bardziej konkretny charakter, połączonych chronologicznie, a także połączonych związkami przyczynowymi (Maruszewski, 2002, s. 117)

i właśnie ta druga metafora w sposób wyjątkowo trafny opisuje biografię Polańskiego.

² Do najciekawszych w polskim piśmiennictwie filmoznawczym należy zaliczyć prace Grażyny Stachówny (Stachówna, 1994) oraz Marioli Jankun-Dopardowej (Jankun-Dopardowa, 2000).

³ Wspomnień należy tu powstałe na Zachodzie książki Christophera Stanforda (Stanford, 2008), Paula Wenera (Werner, 2014) oraz polskie opracowanie Andrzeja Bątkiewicza (Bątkiewicz, 2006).

⁴ Przykładem inspiracji historią życia Polańskiego jest powieść Andrzeja Makowieckiego (Makowiecki, 1986).

⁵ W roku 2019 powstał film Quentina Tarantino *Pewnego razu w Hollywood*, nawiązujący do tragicznych wydarzeń z 1969 roku, kiedy zamordowana została żona Polańskiego Sharon Tate.

⁶ Korzystałem z polskiego wydania (Polański, 2017).

⁷ *Roman Polanski: A Film Memoir* (2011) reż. L. Bouzereau (polski tytuł: *Roman Polański: moje życie*).

Roman by Polanski jako biografia edukacyjna

W potocznym rozumieniu „edukacyjny potencjał” biografii rozumiany może być jako „wzór do naśladowania”. W takiej perspektywie winna ona być, na podobieństwo „żywotów świętych”, wykładnią „dobrego życia”, tymczasem „prawdziwe życie” (cokolwiek ma to określenie znaczyć) dalekie jest od uproszczonego o nim wyobrażenia. Takie naiwne traktowanie kształcącego aspektu biografii dostrzec można nie tylko wśród „zwykłych” jej czytelników. Wypada również zauważyć, że preferencje wynikające z profesji odbiorcy, jego przekonania, a także „zaplecze teoretyczne” często ukierunkowują „sposób czytania” biografii; innymi słowy, inaczej odczyta biografię literaturoznawca, inaczej andragog.

Pierre Dominice charakteryzując metodę biografii edukacyjnej, podkreśla, że

każda narracja jest próbą pozbierania różnych elementów historii życia po to, aby pomóc w nadaniu temu życiu sensu. Edukacja wiąże się z różnymi życiowymi wydarzeniami, doświadczeniami i zmianami, i to właśnie one nadają kształt biografii edukacyjnej (Dominice, 2006, s. 21).

Ów autor odnosi powyższe słowa do przygotowywanych przez dorosłych uczniów własnych historii życia, które są pretekstem do namysłu nad ich doświadczeniami związanymi z uczeniem się, jednak w moim przekonaniu refleksje te można także odnieść do biografii opowiedzianych przez Innych. Zdaniem Duccio Demetrio, opisywanie historii życia kogoś zawsze jest pewnym nadużyciem, zaś podczas pisania autobiografii ten problem nie występuje. Jak pisze wspomniany autor:

Możemy ukrywać się pod maską fałszu, władni jesteśmy idealizować własne życie i wymyślać słowa, które nigdy nie zostały wypowiedziane, oraz myśli, które w rzeczywistości nigdy nie zagościły w naszym umyśle. Z tego też powodu subtelna, ledwie dostrzegalna granica oddziela autobiografię od powieści lub od powieściowej wersji naszego życia, w której wszystko niemalże jest dozwolone: halucynacje, masochizm, podniecenie i egzaltacja (Demetrio, 2000, ss. 135-136).

Słowa te doskonale ilustrują zabieg stylistyczny, który został zastosowany przez Polańskiego. Tytuł jego autobiografii (*Roman by Polanski*) można przetłumaczyć jako „Powieść Polańskiego”. Przyjrzyjmy się opowiedzianej w niej historii.

W „powieści” tej można wyodrębnić kilka „rozdziałów”, odpowiadających różnym etapom życia⁸. Pierwszym z nich jest **dzieciństwo**. Wprawdzie

⁸ Oczywiście, nie chodzi tu o rozdziały w sensie dosłownym, a więc poszczególne fragmenty książki, będącej autobiografią Polańskiego, dlatego słowo to wzięte zostało w cudzysłów.

Polański urodził się w Paryżu, to jednak jego najwcześniejsze wspomnienia wiążą się z Krakowem, do którego trafił wraz z rodzicami w wieku trzech lat. Można mówić tu o pewnym fatalistycznym splocie życia z Historią. Przyjazd do Polski w 1936 roku okazał się z perspektywy czasu złą decyzją, bowiem koszmar wojny, która miała nadejść, w „naszej” części Europy był nieporównywalny z tym, z czym musiała borykać się Francja. Pierwszy okres dzieciństwa, czas radosnych zabaw i szczęśliwych chwil spędzanych z rodziną, kończy się wraz z wybuchem wojny. Sześcioletni wówczas Roman doświadcza po raz kolejny fatalnego (nie ostatniego w jego życiu) zbiegu okoliczności; decyzją ojca wyjeżdża wraz matką do Warszawy, gdyż, jego zdaniem, miało to być miejsce znacznie bezpieczniejsze. Tam przeżywa bombardowania oraz pierwsze traumatyczne doświadczenia związane z wojną i jak pisze: „Zamiast siedzieć spokojnie w Krakowie, gdzie nie toczyły się żadne walki, dostaliśmy się w samo epicentrum wojny” (Polański, 2017, s. 24).

Powrót do Krakowa nie skutkuje zwiększeniem poczucia bezpieczeństwa. Doświadczenia z getta jako małego chłopca, opisywane w jego autobiografii, mogą stanowić wykładnię istoty „działania” faszyzmu. Madeleine Albright określa faszystowski mechanizm przejęcia władzy i wprowadzenia „nowych porządków” jako proces „skubania kurczaka pióro po piórze” (Albright, 2018, s. 283). Zmiany następują niezauważalnie, krok po kroku. Te małe kroczyki nie budzą początkowo niepokoju, dopiero po czasie okazuje się, że świat już nie jest taki sam. Jak pisze Polański:

Opresja rosła powoli i z początku nie wyglądała szczególnie groźnie. Metoda Niemców polegała na usypianiu czujności, na pogrążaniu ludzi w bierności, na kultywowaniu nadziei: Żydzi nie dopuszczali myśli, że może być aż tak źle. (...) Los mojej rodziny stanowi idealną ilustrację tego, jak funkcjonowało „ostateczne rozwiązanie” (Polański, 2017, s. 26).

Krakowski okres dzieciństwa Polańskiego przypomina sytuację bohatera Kafki, oskarżonego o przewinienia, których nie był świadomy, jednak za które musi ponieść karę. Rodzice jego nigdy nie byli praktykujący, matka była tylko po części Żydówką, oboje uważali się za agnostyków i nie uznawali potrzeby wychowania religijnego, jednak sam fakt że byli Żydami oznaczał, że musieli zamieszkać w getcie (Polański, 2017, s. 27) Wiele z opisów życia w getcie można odnaleźć w filmie *Pianista* (2002), którego scenariusz powstał na podstawie biografii Władysława Szpilmana. W pewnym sensie utwór ten można potraktować jako splot wspomnień obu artystów dotyczących okresu wojny. Być może dlatego film ten jest tak przejmujący. Codziennosc śmierci i jej „zwyczajność”, widok powstającego muru oddzielającego getto od dzielnicy aryjskiej, scena wywózki, obraz pustej dzielnicy żydowskiej, to przeniesione na ekran doświadczenia z dzieciństwa reżysera.

W getcie zawiązuje się pierwsza przyjaźń z Pawłem, chłopcem, którego nazwiska nigdy Polański nie poznał. Jak pisze reżyser:

Paweł był moją wielką radością – pierwszym prawdziwym towarzyszem, pierwszym zadośćuczynieniem za coraz bardziej ograniczoną i przepojoną strachem egzystencję (Polański, 2017, s. 31).

Po ucieczce z getta Polański do końca wojny ukrywa się u polskich rodzin. W tym epizodzie można dostrzec analogię do koszmaru świata opisanego przez Jerzego Kosińskiego w *Malowanym ptaku* (Kosiński, 1990) – bieda i związany z nią głód, życie w poczuciu stałego zagrożenia, konieczność ciągłego ukrywania się, a nade wszystko poczucie bycia Innym, co staje się powodem społecznego odrzucenia.

Wyzwolenie nie przynosi jednocześnie poprawy bytu. Jak przyznaje Polański, w tym czasie był bliższy śmierci głodowej niż kiedykolwiek wcześniej, a dziecięce zabawy pozostawionymi pociskami często miały swój tragiczny finał (Polański, 2017, ss. 55-57). Istotnym doświadczeniem pierwszego okresu życia wydaje się być oderwanie od rodziny; matka ginie w Oświęcimiu w pierwszym dniu przyjazdu transportu (o czym Polański dowiaduje się już po wojnie), przyrodnia siostra Annette po wyzwoleniu Oświęcimia osiedla się we Francji, ojcu udaje się przeżyć koszmar obozu w Mauthausen, jednak po powrocie do Krakowa zawiera nowy związek, który przez syna traktowany jest jako „niewybaczalna zdrada wobec matki” (Polański, 2017, s. 66); mały Roman zamieszkuje więc ponownie z dala od ojca. Innym ważnym doświadczeniem wydaje się „tożsamościowe rozdarcie” między świadomością żydowskich korzeni a identyfikacją z polskimi tradycjami (choinka, bożonarodzeniowe prezenty) i poczucia „bycia Polakiem”.

Stopniowa powojenna stabilizacja w kraju pomaga w poszukiwaniu „swojego miejsca w życiu”. Przyjaciele, grupa rówieśnicza pozwalają odkryć talent aktorski przyszłego reżysera, co ma swój finał w podjęciu pierwszych poważnych zadań artystycznych: udział w zajęciach radiowego programu dla dzieci i gra w teatrze. Zbliżenie się do świata artystycznego i pierwszy z nim kontakt rozpoczyna kolejny „rozdział” – **młodość**.

Lata pięćdziesiąte XX wieku w Polsce to okres umacniania się „nowego porządku” i stopniowego wprowadzania komunistycznych reguł społecznych oraz ekonomicznych. W tych opresyjnych warunkach możliwości formowania własnej drogi rozwojowej były bardzo ograniczone, jednak Polańskiemu udaje się dostać do Liceum Sztuk Plastycznych. Przyszły reżyser po raz pierwszy styka się ze środowiskiem filmowym na planie etudy *Trzy opowieści* (1953) i tam poznaje Andrzeja Wajdę. Kilukrotnie bezskutecznie zdaje egzaminy do szkoły teatralnej, próby dostania się na Uniwersytet Jagielloński i AWF również kończą się fiaskiem, gdyż „system punktowy”, promujący

określone postawy polityczne, powodował, że w momencie startu kandydat bez „odpowiedniego” pochodzenia społecznego był na przegranej pozycji. Brak legitymacji studenckiej mógł oznaczać wręczenie powołania do wojska, a dwuletnia służba mogła przekreślić wszelkie plany edukacyjne i zawodowe związane z branżą filmową. Sytuacja ta prowokuje do snucia karkołomnych planów ucieczki na Zachód. Zwrot po serii nieszczęść następuje w momencie propozycji zagrania roli w debiucie fabularnym Wajdy *Pokolenie* (1955). Kontakt ze środowiskiem filmowym zachęca Polańskiego do zdawania do Szkoły Filmowej w Łodzi, artystycznej i intelektualnej enklawy w komunistycznej rzeczywistości. Studia w Łodzi stają się czynnikiem rozwijającym artystyczne uzdolnienia Polańskiego i rozpoczynają jego karierę, umożliwiając jednocześnie pierwsze wyjazdy na Zachód. Jego etiuda szkolna *Dwaj ludzie z szafą* (1958) zdobywa uznanie na międzynarodowych festiwalach, zamykając ten „rozdział”.

Kolejny „rozdział” biografii reżysera – **wkraczanie w dorosłość** – otwiera małżeństwo z Barbarą Kwiatkowską. Sukces jej pierwszych filmów czyni z niej gwiazdę, co umożliwia obojgu wyjazd do Francji. Tam Polański poznaje nie tylko surowe realia życia, ale także specyfikę funkcjonowania filmowego biznesu na Zachodzie. Burzliwy związek nie wytrzymuje próby czasu i rozpada się w trakcie pracy reżysera nad jego debiutem fabularnym. Kryzys małżeństwa i w konsekwencji jego rozpad stanowi jednocześnie jeden z wielu punktów krytycznych w biografii reżysera. Powrót na Zachód jest dla niego formą ucieczki i próbą ponownego budowania życia. Polański tak to opisuje:

Pożegnałem się z ojcem i Wandą i wyruszyłem do Francji samochodem, który był wszystkim, co zostało z mojego małżeństwa. (...) Ponura pogoda odzwierciedlała mój nastrój. W drodze dokonałem czegoś w rodzaju osobistego bilansu: wszystko na minus, nic na plus. Film zrobił klapę, żona mnie opuściła, straciłem jednego z ukochanych przyjaciół i tylko cudem uniknąłem śmierci w wypadku samochodowym. W Paryżu nie czekało mnie nic – ani plany, ani mieszkanie, ani pieniądze. (...) Przenosiłem się po prostu z jednej otchłani w drugą (Polański, 2017, s. 203).

Mimo krytycznych recenzji i równie krytycznego stanowiska władz partyjnych, oceniających film jako historię „niereprezentatywną dla ogółu polskiego społeczeństwa”, *Nóż w wodzie* (1962) cieszy się popularnością wśród widzów w Polsce oraz za granicą, co skutkuje nagrodą na MFF w Wenecji i przede wszystkim pierwszą nominacją do Oscara dla polskiego filmu. Rozpoczyna się zwrot w biografii reżysera. Stopniowo przekonuje on producentów do swojej wizji kina i kolejne, zrealizowane w Wielkiej Brytanii, filmy *Wstręt* (1965) oraz *Matnia* (1966) (oba nagrodzone m.in. na MFF w Berlinie Zachodnim) czynią go rozpoznawalną postacią w świecie filmowym. Na planie kolejnego filmu poznaje Sharon Tate, która gra główną rolę kobiecą. Za-

wodowe relacje zmieniają się w autentyczne i szczerze uczucie, które finalizuje się małżeństwem. W Hollywood Polański realizuje *Rosemary's Baby* (1968). Sukces artystyczny i komercyjny filmu ugruntowuje pozycję reżysera, jednocześnie, niestety, kończy okres powodzeń. W 1968 roku ulega wypadkowi przyjaciel Polańskiego Krzysztof Komeda, a dziewiątego sierpnia 1969 roku dochodzi do brutalnego napadu na dom Polańskich. Zamordowana zostaje żona reżysera i kilka osób przebywających w tym dniu w Villi na Cielo Drive w Los Angeles. Po masakrze środki masowego przekazu bardziej koncentrują się na sensacyjnej stronie zdarzenia, niż pomagają w poszukiwaniu sprawców. Tragedia Polańskiego przedstawiana jest jako „fascynująca zagadka kryminalna”, a sam reżyser oskarżany o jej sprowokowanie. Plotki rozpowszechniane przez prasę skutkują – jak się okaże nie ostatnim – dystansowaniem się środowiska od reżysera. Jak pisze Polański:

Z pogłosek, jakie do mnie docierały, dowiadywałem się, że jestem „tym osławionym” Romanem Polańskim (...) który, w taki czy inny sposób, przyczynił się do śmierci żony. Człowiek raz oczerniony nigdy zupełnie się nie wybieli (Polański, 2017, s. 359).

Osobiste zaangażowanie reżysera w poszukiwanie sprawców nabiera obsesyjnego charakteru, jednak ostateczne ich wykrycie (również dzięki nagrodzie, którą wyznaczył) nie powoduje jakiegokolwiek skruchy mass mediów za jego bezpodstawne oskarżanie i szkalowanie. W efekcie, w różnych sytuacjach bywa traktowany jako „człowiek zamieszany w zbrodnię”, a nie jako ofiara tragedii.

Śmierć Sharon Tate zamyka szczęśliwy okres w biografii reżysera i stanowi jednocześnie dramatyczny „punkt zwrotny”, czego nie ukrywa on w swojej autobiografii:

Śmierć Sharon do dziś stanowi jedyny naprawdę liczący się przełom w moim życiu. Przedtem poruszałem się po bezkresnym, spokojnym oceanie nadziei i optymizmu. Potem, kiedy tylko miałem świadomość, że się bawię, nękało mnie poczucie winy. (...) Niegdyś płonął we mnie potężny wewnętrzny ogień – niezbite przeświadczenie, że potrafię dokonać wszystkiego, czego zapragnę, jeżeli tylko nie dam za wygraną. Tę wiarę zniszczyła zbrodnia i jej następstwa. Po śmierci Sharon nie tylko stałem się fizycznie podobny do ojca, ale przejąłem pewne jego cechy charakteru: wrodzony pesymizm, wieczne niezadowolenie z życia, typowe dla judaizmu poczucie winy i przekonanie, że za każdą szczęśliwą chwilę trzeba zapłacić (Polański, 2017, ss. 361-362).

Tak zamyka się kolejny „rozdział” w życiu Polańskiego.

Lata siedemdziesiąte przynoszą stopniową stabilizację życia zawodowego reżysera i powrót na „filmowy szczyt” po sukcesie filmu *Chinatown* (1974), jednak ponownie następuje zwrot w jego biografii. W 1977 roku Polański przygotowuje serię zdjęć dla czasopisma „Vogue”. Podczas jednej z sesji od-

bywa stosunek z modelką i wkrótce zostaje zatrzymany pod zarzutem gwałtu dokonanego na nieletniej. Ofiarą jest trzynastoletnia wówczas Samantha Gailey. Polański nie przyznaje się do gwałtu i przemoc, jednak w świetle prawa obowiązującego w Kalifornii stosunek z osobą poniżej osiemnastu lat jest przestępstwem. Jak wspomina reżyser:

Z dnia na dzień znalazłem się po drugiej stronie cienkiej granicy, która dzieli ludzi na porządných i kanalie. (...) Chwilami mówiłem sobie, że to nieprawda, że to tylko zły sen. Ale to nie był sen. Ogromne nagłówki w gazetach, wyraźna zmiana w nastawieniu wielu moich przyjaciół (...) wszystko to, i jeszcze więcej, świadczyło o moim rzeczywistym losie (Polański, 2017, ss. 446-447).

Podstawą postępowania ugodowego musi być przyznanie się do jednego z zarzutów. Polański przyznaje się do odbycia nielegalnego stosunku z nieletnią. Reżyser trafia na czterdzieści dwa dni do więzienia w Chino, gdzie ma zostać poddany obserwacji psychiatrycznej, a po jej odbyciu ma dostać wyrok z zawieszeniem, przy czym pobyt w więzieniu ma być zaliczony na poczet kary. Sędzia prowadzący sprawę zmienia jednak stanowisko i wszystko wskazuje, że Polański dostanie tak zwany wyrok nieoznaczony, to znaczy bez wskazania czasu trwania kary. Na wniosek obrony może on zdecydować o skróceniu kary więzienia, jednak pod warunkiem dobrowolnego ubiegania się reżysera o opuszczenie Stanów Zjednoczonych. Polański nie ma żadnych gwarancji, że kara więzienia będzie określona konkretnie, tak więc sprawa może przeciągać się latami. W tej sytuacji decyduje się na wyjazd do Europy. Jak się okaże, sprawa ta będzie kładła się cieniem na życiu Polańskiego przez dziesięciolecia, tworząc jego „niezamknięty rozdział”.

Przez następne lata ponownie odbudowuje swoją pozycję zawodową i rodzinną. Jego kolejne filmy *Tess* (1979), *Frantic* (1987), a przede wszystkim *Pianista* (2002) są nagradzane i doceniane przez krytykę oraz publiczność. Udaje się jemu także zbudować szczęśliwy związek z Emmanuelle Seigner, jednak i tym razem następuje dramatyczny zwrot w jego biografii. We wrześniu 2009 roku, na podstawie międzynarodowego listu gończego wydanego przez władze Kalifornii, zostaje aresztowany na lotnisku w Zurychu. Historia sprzed trzydziestu lat zaczęła ponownie interesować opinię po ukazaniu się filmu dokumentalnego Mariny Zenovich *Roman Polański. Ścigany i pożądaný* (2008), który rzucał nowe światło na „sprawę Polańskiego”. Zenovich ujawnia w nim między innymi potajemne kontakty prokuratora i sędziego, stanowiące pogwałcenie procedury sądowej. Emerytowany były prokurator Roger Gunson, prowadzący tę sprawę w latach siedemdziesiątych, stwierdza przed kamerą: „Nie dziwi mnie, że w tych warunkach wyjechał”, w tej sytuacji „zamknięcie” sprawy sprzed lat nabiera wymiaru prestiżowego dla strony amerykańskiej. Polański trafia w Szwajcarii na dwa miesiące do więzienia, potem

spędza kolejne siedem miesięcy w areszcie domowym, do czasu decyzji sądu o dopuszczalności ekstradycji do Stanów Zjednoczonych. 26 lutego 2010 roku Roger Gunson, w obecności sędziego i zastępcy prokuratora, składa oświadczenie, w którym stwierdza, że w 1978 roku reżyser odbył karę wyznaczoną przez sędziego Rittenbanda, wobec czego żądanie ekstradycji jest oparte na fałszywych przesłankach. Władze szwajcarskie zwracają wolność Polańskiemu po tym, jak prokuratura generalna Los Angeles odmawia wydania akt sprawy oraz wspomnianej opinii (Polański, 2017, ss. 510-511).

Podsumowaniem opowiedzianej w autobiografii historii Polańskiego niech będą raz jeszcze słowa reżysera:

Większa część życia upłynęła mi na szalonej karuzeli, gdzie wspinałem się wysoko – ku wielkim triumfom, radości i rozkoszy – by spadać nagle w otchłań bólu i nieszczęścia. Ale to właśnie dzięki tej zawrotnej wędrówce znalazłem się – tu i teraz, gdzie czekał na mnie spokój, który odważyć się nazwać szczęściem. I dlatego nie żał mi ani chwili z przebytej drogi. Gdyby koleje mojego życia potoczyły się inaczej, nie miałbym dziś rodziny i nie znałbym uczucia rodzinnej więzi. Miałbym może co innego, a ja nie pragnę niczego innego. Tego, co mam, nie oddałbym za nic, nawet za zmianę wydarzeń z przeszłości (Polański, 2017, s. 512).

W tym miejscu wypada powrócić do postawionego w tytule artykułu pytania: czego uczy opowiedziana przez Polańskiego historia? W moim przekonaniu, nadużyciem byłoby wskazywanie jakiejś jednoznacznej pointy, czy tym bardziej byłaby nią próba ferowania wyroków (w czym najczęściej specjalizują się dziennikarze). Ofiara przemocy w wywiadzie przywołanym w filmie dokumentalnym wyznaje, że wybaczyła Polańskiemu, uznając, iż poniósł on karę za swój czyn, zaznacza również, że większego upokorzenia i krzywdy doznała ze strony mediów, które traktowały jej przypadek jako atrakcyjny temat i przez lata ingerowały w jej życie prywatne. Nie zmienia to wszak winy reżysera, który – jak sam przyznaje – „wie, że to, co zrobił, było złe”.

Polański w kilku wywiadach (tych sprzed i po aresztowaniu w Szwajcarii) stwierdza, że jego życie przypomina sinusoidę, gdzie po momentach wzrostu, czasie sukcesu następuje upadek. Formułowanie morału wprost, że „po każdej katastrofie można się podnieść” jest również uproszczeniem. W moim przekonaniu, przywołane we wstępie tego artykułu modele interpretacji wskazane przez Gadamera mogą być ciekawą teoretyczną wykładnią poszukiwań edukacyjnego potencjału biografii, przy czym najbardziej interesujące wydają się dwa.

Pierwszy sposób czytania biografii jako tekstu wiąże się z **modelem psychologicznym**. Biografia Polańskiego pomaga w (z)rozumieniu jego twórczości, jednocześnie jego filmy komentują zawilą i niejednoznaczną biografie

reżysera. Pozwala ona głębiej spojrzeć na twórczość reżysera i interpretować je w kontekście jego przeżyć. Warto też zaznaczyć, że „opowiada” on swoje życie również w reżyserowanych przez siebie filmach. To „czytanie biograficzne” nie musi (i chyba nawet nie powinno) mieć wiele wspólnego z analizą filozoficzną. „Wpływ” bagażu doświadczeń Polańskiego zaważalny jest właściwie w każdym filmie, lecz najbardziej uwidoczniiony, jak już to zostało wspomniane, w *Pianiście* (2002), gdzie „zacytowano” opisy getta oraz sytuacji znanych z autobiografii, jednak także w innych obrazach pojawiają się charakterystyczne motywy. Jego bohaterowie często działają w sytuacjach skrajnych, którym towarzyszy odcięcie od świata zewnętrznego. To „zamknięcie” widoczne jest w *Nożu w wodzie* (1962), *Wstręcie* (1965), *Matni* (1966), *Tragedii Mackbetha* (1971). Muszą żyć w obcej sobie rzeczywistości, często są to cudzoziemcy, „ludzie z zewnątrz” – bohaterka *Wstrętu* jest mieszkającą w Londynie Belgijką, Trelkowski – bohater filmu *Lokator* (1976) to naturalizowany we Francji Polak, dr Richard Walker z filmu *Frantic* (1987) to nieznaną języka francuskiego amerykański lekarz, który przez dwie doby poszukuje w Paryżu swojej zaginionej w tajemniczych okolicznościach żony. Bohaterowie jego filmów zmuszeni są do działania na granicy obłądzenia, czasem tę granicę przekraczając, jak bohaterki filmów *Rosemary's Baby* (1968), *Prawdziwa historia* (2017), czy *Śmierć i dziewczyna* (1994). Ten ostatni dotyczy bolesnego tematu relacji kate i ofiary, możliwej zamiany ról oraz sposobu wymierzenia sprawcy cierpienia kary za popełnione czyny, co również można wiązać z biografią reżysera.

Inspiracje autobiograficzne widoczne są w filmach, pozornie odległych tematycznie od realiów historycznych czy społecznych, w których żył Polański, takich jak: *Oliver Twist* (2005) czy *Tess* (1979). Jak się okazuje, opresyjność społeczeństwa wobec jednostki nie zmieniła się tak bardzo na przestrzeni lat, jak może się to wydawać, a ekranizacje dzieł Charlesa Dickensa czy Thomasa Hardy'ego nabierają wiarygodności przez realistyczne opisanie ich właśnie przez pryzmat osobistych przeżyć reżysera. Zarówno trud życia i pracy na wsi przedstawiony w *Tess*, jak i świat Olivera Twista – dziecka, które pozbawione rodziny musi szybko dorosnąć, by się utrzymać przy życiu, są odbiciem doświadczeń Polańskiego z dzieciństwa⁹.

Najbardziej charakterystycznym jednak tematem jego filmów jest lęk, ukazywany w nich w różnych swych odmianach (zob. Jakubowski, 1997). Najczęściej jest to lęk społeczny. Antoni Kępiński podkreśla, że głównym środowiskiem człowieka jest jego środowisko społeczne; ono go zabezpiecza, lecz jednocześnie może być źródłem największych zagrożeń.

⁹ Ciekawie opowiada o swoim dzieciństwie w getcie krakowskim we wspomnianym wyżej filmie *Roman Polanski: A Film Memoir* (2011), gdzie opisuje m.in. monotonną pracę przy klejeniu papierowych torebek.

Żadne bowiem inne środowisko nie jest tak groźne, jak środowisko ludzkie; w nim kryją się zło, okrucieństwo, tendencja do pozbawiania wolności itp. Człowiek nigdy nie może być pewny tego, co ze strony drugiego człowieka go spotka. Żadne środowisko nie jest tak niepewne, jak środowisko ludzkie. Może otoczyć ono człowieka opieką i troską, ale może też ono go całkowicie zniszczyć (Kępiński, 1992, s. 142).

Ta opresyjność ze strony świata społecznego może mieć różne zabarwienia: korupcja policji i władzy – *Chinatown* (1974), brak akceptacji oraz odrzucenie jednostki ze względu na jej odmienność – *Lokator* (1976), *Oficer i szpieg* (2019). Ostatni film, przedstawiający historię oskarżonego o zdradę i skazanego oficera, ukazuje meandry systemu prawnego i skomplikowane mechanizmy pracy wymiaru sprawiedliwości, które prowadzą do upokorzenia człowieka.

Najciekawszy z pedagogicznego punktu widzenia jest jednak zakresłony przez Gadamera **model hermeneutyczny**, w którym czytelnicy biografii reżysera mogą poszukiwać odpowiedzi na stawiane przez siebie pytania. Trudno jednak jednoznacznie wskazać ów edukacyjny wymiar, gdyż różni odbiorcy mogą stawiać odmienne pytania, w zależności od własnego „horyzontu doświadczeń”. Jak podkreśla Teresa Bauman, narracja jest strukturą poznawczą człowieka, wyraża się w jego zdolności do ujmowania zdarzeń i rozwijających się w czasie procesów w całościowe struktury sensów, jednak narratorem w badaniach interpretacyjnych jest zarówno badany, jak i badacz, zwłaszcza podczas opracowania i interpretacji danych (Bauman, 2010, s. 100). Takim „badaczem” jest czytelnik, który tworzy sens opowiadanej historii. Zdaniem Katarzyny Rosner, narracja jest strukturą teleologiczną, zmierzającą do konkluzji.

Konkluzja, zakończenie opowieści, to moment, w którym nasze rozumienie zawartych w niej wydarzeń jest pełne. To także dopiero w odniesieniu do konkluzji oceniamy ostatecznie jedność całej opowieści (Rosner, 2003, s. 65).

Konkluzję stawia nie tylko autor opowieści, ale także jej czytelnik. Jak zauważa cytowana wcześniej Elżbieta Dubas, uczenie się z biografii Innego wymaga namysłu nad jego biografią i odnoszenia jego doświadczeń do własnej samowiedzy.

Namysł nad biografią Innego wnosi nowe wartości w nasz sposób oglądu i rozumienia świata, a w następstwie w nasze zachowanie się – bycie w świecie (Dubas, 2011, s. 8).

Ów „namysł” wymaga krytycznej refleksji czytelnika, często usytuowania biografii Innego w perspektywie własnego życia.

Zdaniem Petera Jarvisa, uczenie się to kombinacja całozyciowych procesów, w ramach których osoba ciałem i umysłem doświadcza sytuacji spo-

łecznych, których treść transformowana jest poznawczo, emocjonalnie lub praktycznie (lub poprzez dowolną kombinację tych wymiarów) oraz jest włączana w jednostkową biografię, powodując ciągłą przemianę (lub zwiększenie zakresu doświadczeń) osoby (Jarvis, 2009 za: Jarvis, 2012). Kontakt z tekstami kultury, w tym z biografiami osób znaczących stanowi doświadczenie zapośredniczonym różnych sytuacji społecznych, które mogą prowokować owe przemiany czytelników tychże tekstów. W tym procesie poszukiwania edukacyjnego potencjału biografii również pomocne mogą być filmy reżysera, które – będąc wytworami artystycznymi – uzupełniają i jednocześnie komentują rozmaite sytuacje życiowe. Jedną z nich jest trajektoria cierpienia.

Fritz Schütze analizując trajektorie cierpienia, wykorzystuje do scharakteryzowania anomicznych sytuacji życiowych te opisane przez Kafkę w *Procesie*. Jego zdaniem, Kafka po mistrzowsku przedstawia próby renormalizacji świata w sytuacji złamania porządku codziennej rzeczywistości. Józef K. próbuje w interakcji uwiarygodnić upragniony punkt widzenia, w świetle którego jego aresztowanie miało być jedynie łańcuchem niefortunnych okoliczności (Schütze, 1997). Polański w swoim życiu kilkakrotnie znajduje się w sytuacji „pęknięcia rzeczywistości”. Pierwsze takie doświadczenie stanowi okres wojny, która narzuca nowe, niezrozumiałe dla dziecka reguły życia. Jak sam pisze:

Żydzi nie dopuszczali myśli, że może być aż tak źle. Ja sam zresztą uważałem, że trzeba wytłumaczyć Niemcom, iż nie zrobiliśmy nic złego, zrozumieliby wówczas, że zaszło tu jakieś gigantyczne nieporozumienie (Polański, 2017, s. 26).

W biografii reżysera można wskazać kilka „punktów krytycznych”, do których reżyser wraca w licznych wypowiedziach. W **dzieciństwie** to wywózka i w konsekwencji śmierć Pawła oraz matki, natomiast w okresie powojennym obóz harcerski, na którym odkrywa swój aktorski talent. W **młodości** to brak rodziny i trudne poszukiwanie własnej drogi życiowej (nieudane starania o przyjęcie na studia i administracyjne „wykluczenie”) oraz „uśmiech losu” (i życzliwych ludzi), który umożliwia przyszłemu reżyserowi wejście do środowiska filmowego. We **wczesnej dorosłości** to – z jednej strony – pierwsze sukcesy artystyczne – z drugiej zaś – rozpad małżeństwa. Kolejny istotny moment w biografii to w okresie **dorosłości** zbrodnia dokonana przez „rodzinę” Mansona, po której próbuje obsesyjnie poszukiwać sprawców morderstwa żony. I wreszcie aresztowanie reżysera w związku z „nielegalnym stosunkiem” z osobą nieletnią, które ponownie stawia go w sytuacji Józefa K.:

(...) detektyw, który zaczął mnie pierwszy, wygłosił rutynową formułkę, przypominającą mi o moich prawach. Znałem ją na pamięć (...). Ogarnęło mnie uczucie, że już kiedyś to wszystko przeżyłem – jakbym znalazł się w środku któregoś z moich

własnych filmów. (...) Wciąż nie zdawałem sobie sprawy z powagi zarzutów i napiętej sytuacji, w jakiej się znalazłem. Sądziłem, że szczegółowe przedstawienie okoliczności oczyści mnie z oskarżenia (Polański, 2017, s. 439).

Ostatnim punktem zwrotnym, po okresie stabilizacji rodzinnej oraz zawodowej, jest kolejne aresztowanie na lotnisku w Zurychu i groźba wydania reżysera władzom amerykańskim.

Biografia Polańskiego ilustruje rolę doświadczenia w procesie konstruowania zarówno jego tożsamości, jak i wrażliwości artystycznej. Interesujące jest również, że swoje życie stara się on także podsumować i zinterpretować przez pryzmat historii opowiedzianych w innych filmach. W wywiadzie przeprowadzonym z reżyserem na potrzeby filmu dokumentalnego poświęconego historii powstania i realizacji *Tess* pada stwierdzenie, które zdaje się być kluczem do jego twórczości. Na zdanie prowadzącego rozmowę: „Mam wrażenie, że wszystko co robi Pan w filmie, w jakiś sposób sam Pan przeżył”, Polański odpowiada: „Miałem szczęście, czy też nieszczęście wiele przeżyć. A właśnie z tego czerpiemy doświadczenie. Dziś coraz bardziej jestem świadomy tego, jak pewien film wpłynął na moje życie. Nie zdawałem sobie sprawy z tego, jak silnie cały czas korzystam z tego filmu. Mówię o filmie *Niepotrzebni mogą odejść* (1947) (*Odd Man Out*) Carola Reeda. Film ten opowiada o uciekinierze, a ja przez lata myślałem o atmosferze tego filmu, jedności czasu i akcji, o fakcie, że przypomina mi on nie o rodzinnym Paryżu, lecz o mieście, w którym dorastałem – Krakowie. Zegar, który odmierza upływający czas. Nie pomyślałem o jednym najważniejszym elemencie. Kiedy widziałem ten film miałem 14 lat, ten film, to historia uciekiniera. Gościa, który ucieka, jest ścigany”¹⁰. Słowa te zarejestrowane zostały na trzy lata przed aresztowaniem reżysera w Szwajcarii.

Podsumowanie

Jak zostało to wspomniane we wstępnej części artykułu, podstawą do przedstawionych w nim rozważań były autobiografia reżysera oraz film dokumentalny będący „filmowym pamiętnikiem”. Celowo pominięte zostały liczne opracowania biografii Polańskiego innych autorów, gdyż w moim przekonaniu to właśnie autobiografie są szczególnie ciekawym terenem dla andragogicznych analiz. Nie bez znaczenia wydaje się tu aspekt terapeutyczny spisanych historii życia. Jak zauważa Anthony Giddens, autobiografia stanowi miejsce, gdzie jednostka jest ze sobą całkowicie szczerą i gdzie, na

¹⁰ *Il etait une fois... „Tess”* (2006) reż. Serge Luly, Daniel Ablin (polski tytuł: *Był sobie film... „Tess”*).

podstawie odnotowanych błędów i doświadczeń, może naszkicować proces ciągłego rozwoju.

Autobiografia nie jest zwykłą kroniką minionych zdarzeń, ale ingerencją w przeszłość celem dokonania poprawek (Giddens, 2010, s. 103).

Podobnie postrzega autobiografię Danuta Lalak, która podkreśla, że taki wymiar pisania autobiografii można dostrzec u osób, którzy wiele przeżyli i los stawiał ich w sytuacjach trudnych moralnie rozstrzygnąć.

Stanąc w roli obserwatora własnego życia znaczy równocześnie być jego recenzentem, sędzią lub bezstronnym narratorem. Każda z tych ról prowadzi do lepszego zrozumienia siebie, jak dziecinną układankę, człowiek spleta w jeden obraz sceny z przeszłości (Lalak, 2010, s. 95).

O ile postacie występujące w filmach często są jednoznaczne, to życie rzadko jest tak czarno-białe; częściej mamy w nim do czynienia z różnymi odcieniami szarości. W każdym jest trochę dobra i trochę zła. Dramat życia jest związany z wyborem, balansowaniem między jednym i drugim. Interesujące w tym kontekście są refleksje Anny Walczak, która zauważa, że dramat jest linią tematyczną ludzkiej egzystencji. Odwołując się do rozważań Józefa Tischnera, wspomniana autorka zwraca uwagę, że dramat jest wiodącym wątkiem w biografii człowieka, przez co staje się on istotą dramatyczną.

Dramat nie jest jednak tożsamy z przeżywaną przez człowieka tragedią, najczęściej kojarzoną z traumatycznymi okolicznościami egzystencjalnymi, ale także z nierozwiązaniem przez siebie własnego bycia w świecie wraz z sobą samym i innymi (Walczak, 2015, ss. 90-91).

Zdaniem wspomnianej autorki, w obcowaniu z czyjąś biografią nie chodzi o rozpoznanie autora oraz wątków jego biografii, co raczej podjęcia próby jej interpretacji i odniesienia do własnego życia.

Spotkanie z czyjąś biografią może zatem otworzyć przestrzeń dialogu z sobą samym – również jako istotą dramatyczną (Walczak, 2015, s. 104).

Słowa te doskonale ilustrują edukacyjny potencjał biografii Innego. W rzeczy samej, ucząc się z biografii Innego, należy pamiętać, że życie nie jest „takie jakie jest”, ale takie jak się je opowiada i interpretuje.

Wkład autorów

Autor deklaruje samodzielny wkład w powstanie pracy.

REFERENCES

Opracowania

- Albright, M. (2018). *Faszyzm: ostrzeżenie*, przekł. K. Mironowicz. Warszawa: Wydawnictwo Poltext
- Alheit, P. (2011). *Podejście biograficzne do całościowego uczenia się*, przekł. P. Poniatowska. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 3(55)
- Bauman, T. (2010). *Poznawczy status danych jakościowych*. W: J. Piekarski, D. Urbaniak-Zajac, K. Szmidt (red.), *Metodologiczne problemy tworzenia wiedzy w pedagogice. Oblicza akademickiej praktyki*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls
- Bątkiewicz, A. (2006). *Ścigany Roman Polański*. Katowice: BZiW Bronisław Spadek
- Bruner, J. (1990). *Życie jako narracja*. *Kwartalnik Pedagogiczny*, 4
- Demetrio, D. (2000). *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przekł. A. Skolimowska. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls
- Dominice, P. (2006). *Uczyć się z życia. Biografia edukacyjna w edukacji dorosłych*. Łódź: Wydawnictwo WSHE
- Dubas, E. (2011). „Uczenie się z biografii Innych” – wprowadzenie. W: E. Dubas, W. Świtalski (red.), *Uczenie się z biografii Innych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
- Gadamer, H.G. (1993). *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przekł. B. Baran. Kraków: Inter Esse
- Giddens, A. (2010). *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przekł. A. Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Illeris, K. (2006). *Trzy wymiary uczenia się. Poznawcze, emocjonalne i społeczne ramy współczesnej teorii uczenia się*, przekł. A. Jurgiel i in. Wrocław: WN DSWE TWP
- Jakubowski, W. (1997). *Lęk w filmie (refleksje pedagoga)*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls
- Jankun-Dopartowa, M. (2000). *Labirynt Polańskiego*. Kraków: Rabid
- Jarvis, P. (2009). *Learning to be a Person*. London: Routledge
- Jarvis, P. (2012). *Transformacyjny potencjał uczenia się w sytuacjach kryzysowych*. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 3(59)
- Kępiński, A. (1992). *Psychopatie*. Kraków: Sagittarius
- Kosiński, J. (1990). *Malowany ptak*, przekł. T. Mironowicz. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik
- Lalak, D. (2010). *Życie jako biografia. Podejście biograficzne w perspektywie pedagogicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak
- Makowiecki, A. (1986). *Rapier Napoleona*. Łódź: Krajowa Agencja Wydawnicza
- Maruszewski, T. (2002). *Psychologia poznania. Sposoby rozumienia siebie i świata*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne
- Polański, R. (2017). *Roman by Polański*, przekł. K. Szymanowska, P. Szymanowski. Warszawa: Świat Książki
- Rosner, K. (1991). *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Rosner, K. (2003). *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków: Universitas
- Schutze, F. (1997). *Trajektorie cierpienia jako przedmiot badań socjologii interpretatywnej*. *Studia Socjologiczne*, 1(144)
- Stachówna, G. (1994). *Roman Polański i jego filmy*. Warszawa – Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Stanford, C. (2008). *Polański*, przekł. Z. Kościuk. Poznań: Wydawnictwo Albatros

- Sulik, M. (2015). *Aleksander Wat i Ola Watowa ocaleni od zapomnienia, czyli biograficzno-andragogiczne poszukiwania „zaginionych samogłosek”*. W: E. Dubas, J. Stelmaszczyk (red.), *Biografie i uczenie się*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
- Walczak, A. (2015). *Czego można nauczyć się z biografii innych? Przykład Edith Piaf – istoty dramatycznej porwanej namiętnością*. W: E. Dubas, J. Stelmaszczyk (red.), *Biografie i uczenie się*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
- Werner, P. (2014). *Polański. Biografia*, przekł. A. Krochmal, R. Kędziński. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis

Filmografia

- Il etait une fois... „Tess”* (2006), reż. S. Luly, D. Ablin (polski tytuł: *Był sobie film... „Tess”*)
- Roman Polanski: A Film Memoir* (2011), reż. L. Bouzereau (polski tytuł: *Roman Polański: moje życie*)
- Roman Polanski: Wanted and Desired* (2008), reż. M. Zenovich (polski tytuł: *Roman Polański: ścigany i pożądany*)