

## Documentários que doem: Marcel Łoziński

Jane de Almeida\*

Davi Mello\*

**Resumo:** Este artigo analisa dois filmes do cineasta franco-polonês Marcel Łoziński, *Wizyta / A Visita* (1974) e *Żeby nie bolało / Que não doesse* (1998), cujos focos são o impacto da mídia na vida privada, questionando a manipulação das imagens e os propósitos de seus mediadores. Ao acompanhar Urszula Flis, uma agricultora intelectual que é confrontada por jornalistas, o diretor reflete sobre a relação dolorosa entre a verdade documentária e a ficcional. Palavras-chave: Marcel Łoziński; documentário polonês; montagem cinematográfica; manipulação midiática.

**Resumen:** Este artículo analiza dos películas del cineasta franco-polaco Marcel Łoziński, *Wizyta* (1974) y *Żeby nie bolało* (1998), cuyo foco es el impacto de los medios en la vida privada, cuestionando la manipulación de las imágenes y los fines de sus mediadores. Siguiendo a Urszula Flis, una campesina intelectual que se enfrenta a los periodistas, el director reflexiona sobre la dolorosa relación entre la verdad documental y ficcional. Palabras clave: Marcel Łoziński; documental polaco; Edición de película; manipulación de los medios.

**Abstract:** This article analyzes two films by French-Polish filmmaker Marcel Łoziński, *Wizyta* (1974) and *Żeby nie bolało* (1998), whose focuses are the impact of the media on private life, questioning the manipulation of images and the purposes of its mediators. By following Urszula Flis, an intellectual farmer who is confronted by journalists, the director reflects on the painful relationship between documentary and fictional truth.

Keywords: Marcel Łoziński; Polish documentary; film editing; media manipulation.

**Résumé :** Cet article analyse deux films du cinéaste franco-polonais Marcel Łoziński, *Wizyta* (1974) et *Żeby nie bolało* (1998), qui s'intéressent à l'impact des médias sur la vie privée, interrogeant la manipulation des images et les objectifs de ses médiateurs. En suivant Urszula Flis, une fermière intellectuelle confrontée aux journalistes, le réalisateur s'interroge sur le rapport douloureux entre la vérité documentaire et celle du monde de la fiction. Mots-clés : Marcel Łoziński ; documentaire polonais ; montage de films ; manipulation des

---

\*. Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. CEP 01227-200, São Paulo, Brasil. E-mail: janedealmeida@post.harvard.edu

\*Universidade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. CEP 01302-907, São Paulo, Brasil. E-mail: davimcmello@gmail.com

médias.

### **Introdução: Marcel Łoziński e o documentário polonês**

A trajetória de Marcel Łoziński coincide com importantes transformações estéticas do cinema documental nos anos 1960 e 1970, a partir de transições políticas de seu país, a Polônia. Como a maioria dos cineastas poloneses do pós-guerra, Łoziński formou-se no tradicional curso de direção cinematográfica da Escola de Łódź, por onde passaram Krzysztof Kieślowski, Andrzej Wajda e Roman Polanski, cineastas com grande reconhecimento internacional.

O contexto da produção cinematográfica polonesa é relativamente conhecido, mas a produção de Łoziński além de pouco exibida, é raramente explorada por críticos e historiadores. No Brasil, apenas quatro de seus filmes tiveram breves e silenciosas passagens pelos festivais *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*, em 1999 e 2012, a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*, em 2002 e *Histórias de Transformação: Mostra de Cinema Polonês*, em 2015, sendo que nenhum deles obteve lançamentos comerciais no país. Apesar de seus filmes terem sido exibidos e premiados em importantes festivais de cinema, como Oberhausen, Kraków, San Francisco e Leipzig, Łoziński não é um nome fácil de ser encontrado em biografias consolidadas, com informações muito escassas mesmo na internet (Ambrunheiras, 2011). O cineasta também obteve prêmios pela sua obra, como o *Polityka's Passport*, de 1995, além do prêmio *Andrzej Wajda Freedom*, fornecido pela American Cinema Foundation, em 2004. Ao longo de sua carreira, dirigiu 30 filmes, entre curtas e longas-metragens, em sua maioria documentários, e obteve reconhecimento internacional em 1994, quando foi indicado ao Oscar pelo curta-metragem documental *89 mm da Europa (89 mm od Europy)*, 1993).

A participação de Marcel Łoziński no cinema polonês é posterior ao importante movimento que marcou a revitalização do cinema do pós-guerra e que ficou conhecido como a *Escola Polonesa* (1956-1964), cujos principais representantes são os cineastas Andrzej Munk (1920-1961) e Andrzej Wajda (1926-2016). Buscando principalmente uma estética que fugisse da chamada “higienização paternalista” do *Realismo Socialista*, os filmes produzidos nesse período mostravam o descontentamento com o período stalinista e a urgência em retratar uma suposta realidade e cultura nacionais (Haltorf, 2002: 73). A *Escola Polonesa* influenciaria os cineastas poloneses das décadas seguintes, cujas produções mais representativas fizeram parte do movimento conhecido como *Cinema da Ansiedade Moral*, com filmes “realistas” que examinavam assuntos contemporâneos, como a crise política e a estagnação econômica do país, realizados principalmente entre 1976 e 1981 (Stok, 1993: xvii). Essas produções foram sustentadas por uma linguagem híbrida, com elementos documentais e ficcionais, e retratavam pessoas comuns e suas ações cotidianas afetadas pelo sistema político da época (Stok, 1993: xvii). Marcel Łoziński parece ter sido influenciado por tais princípios, principalmente no que se refere ao documentário social e seus traços neorrealistas. Assim, partindo do *Cinema da Ansiedade Moral*, o cineasta se apropriou da crítica política para explorar narrativas que mesclavam

o público e o privado, a ficção e o documentário, características que também eram observadas na Nova Onda do Documentário polonês a partir dos anos 1970 (Marcel, s/ data1).

Com uma passagem pela TV estatal, Łoziński pode experimentar formalmente a linguagem jornalística e introduziu em suas narrativas elementos que podem ser considerados eticamente questionáveis pela persuasão invasiva, mas que possuem um propósito de reflexão sobre a manipulação e o alcance das mídias. Essa reflexão, investigada neste artigo, será propulsora de alguns de seus filmes documentais como *A Visita (Wizyta, 1974)*, que faz parte de uma trilogia sobre a mídia juntamente com *Teste de Microfone (Próba mikrofonu, 1980)* e *Exercícios Práticos (Ćwiczenia warsztatowe, 1986)*, além do média-metragem *Que não Doesse<sup>1</sup> (Żeby nie bolało, 1998)*.

Com questões que pertencem ao campo da antropologia estética e visual, seus filmes colocam em cena relações complexas provenientes do universo pós-socialista, apresentando estratégias poéticas controversas sobre a tradicional e importante questão da “realidade”. Perguntado sobre a “realidade” da qual parte o seu documentário, como uma realidade instigada ou uma realidade filmada, Łoziński usa o aquário como exemplo: muitas coisas acontecem lá, no entanto, não se consegue esperar muito tempo para poder captá-las com os instrumentos do cinema. Daí, é preciso agitar um pouco o aquário para que as coisas aconteçam. Ele afirma que “a inquietação e a agressividade também vêm à tona, fenômeno que acontece muitas vezes em um aquário. Isso é o que eu chamo de instigar a realidade, ou colocar a realidade em movimento” (Iervese & Grasselli, 2013).

No caso do curta-metragem discutido nesse artigo, *A Visita (Wizyta, 1974)*, Łoziński acompanha Urszula Flis, uma agricultora e intelectual que é confrontada por jornalistas e uma equipe de filmagem. O filme questiona a exposição indolente dos veículos de comunicação que buscam imagens e depoimentos sensacionalistas ferindo princípios éticos, conflito que será produzido pelo próprio cineasta e sobre o qual se propõe a refletir. Após 23 anos, Marcel Łoziński retorna à mesma fazenda com a mesma equipe de filmagem e capta o impacto do filme na vida de Urszula Flis, situação registrada no média-metragem *Que não Doesse (Żeby nie bolało, 1998)*. Esse material é rico na construção de um debate sobre performance e manipulação do realismo cinematográfico, pois o espectador pode observar as indicações da direção sobre posicionamentos dos corpos, as repetições de ações e o próprio

---

1. O título em polonês, traduzido literalmente para o português, seria semelhante a “Não deixe Doer”. *Żeby nie bolało* foi traduzido para o inglês como “So It Doesn’t Hurt” (BFI, IDFA, Dafilms), para o espanhol “Entonces no duele” (Frwiki), e com duas versões para o francês, “Pour que cela ne fasse pas mal” (Marges en Images) e “Urszula et le prix de la liberté” (Centre Georges Pompidou). No Brasil, o filme foi exibido na 3ª edição do É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários (1998) como “Não dói Tanto Assim”. No entanto, como o título é uma partícula da frase final do filme que complementa a fala da personagem Urszula, entendemos que a melhor tradução seria “Que não Doesse”.

confronto entre personagem e realizador. Desse modo, a possível *transparência* do material de um suposto cinema-verdade ressignifica um processo de produção de quase três décadas.

### A visita de Łoziński

Antes de se consolidar na carreira de documentarista, Marcel Łoziński trabalhou como editor de som no *Estúdio de Documentário de Varsóvia*. Em 1967, matricula-se no curso de cinema da Escola de Łódź, onde se forma em 1971, embora só fosse receber o seu diploma em 1976. Os primeiros curtas-metragens de Łoziński, como *A Visita* (1974), *O Toque* (*Dotknięcie*, 1974) e *Teste de Microfone* (1980), são marcados pela observação de indivíduos “simples” e os meios de doutrinação e manipulação política por intermédio da mídia. No entanto, durante a lei marcial na Polónia, entre 1981 a 1983, o cineasta é perseguido e suas obras são censuradas, só retornando ao seu ofício no final dos anos 1980, quando se dedica à realização de obras sociopolíticas com enfoque nas transformações do sistema e da comunidade polonesa frente às revoltas populares e sindicalistas. Um de seus longas-metragens mais conhecidos, o satírico *Como Viver* (*Jak żyć*, 1981), foi filmado em 1977 e imediatamente censurado pelo governo, sendo lançado apenas em 1981. A partir dos anos 1990, o diretor assume uma abordagem mais pessoal, refletindo sobre experiências particulares para entender memórias coletivas da sociedade nacional. Exemplos dessas produções são os média-metragens *A Floresta de Katyn* (*Las katynski*, 1990) e *Tudo Pode Acontecer* (*Wszystko moze sie przytrafic*, 1995).

Sobre o seu método de realização, Łoziński afirma não estar interessado em “documentários puros, nem em um formato puro de ficção”, pois acredita que “ao fazer um documentário, você está apenas assistindo; no caso de uma ficção, você (o espectador) nunca ultrapassa a fronteira das tramas pré-estabelecidas”. O cineasta afirma que pretende “intervir na realidade ao redor” e continua dizendo que “depois sigo abertamente aquilo que nasce dessa intervenção” (Łoziński, s/d). Trata-se de um método bastante particular no seu modo de compreender o “realismo” do documentário, reflexão que é parte crucial da tradição documental polonesa.

Como construção de um discurso político que prevê um estudo imagético-social sobre a afetação da mídia na vida privada de um cidadão comum, Łoziński desloca o debate para um campo metalinguístico, uma vez que o próprio fazer cinematográfico é questionado por seu autor, articulando-se uma narrativa sobre princípios éticos da imagem. Conforme revela o próprio Łoziński ao crítico de cinema Tadeusz Sobolewski: “Eu queria fazer um filme autotemático (*sic*), sobre nós mesmos, cineastas e jornalistas” (Łoziński, 2012). Observa-se, portanto, um questionamento não apenas sobre o *meio*, mas antes, sobre seus *mediadores*, ou seja, os próprios cineastas, cujas câmeras, dispositivos de registro, também são de censura: elas escolhem e preparam o foco das ações. A montagem, por sua vez, pode ser um guia de ressignificações narrativas, alterando fatos, memórias e ideologias. O debate entre autor/personagem e forma/conteúdo é marcante nos seus trabalhos *A Visita* e em *Que não Doesse*, principalmente pela relação com a personagem Urszula Flis, os jornalistas e o próprio realizador.



Figura 1. A jornalista Marta Wesolowska e o fotógrafo Erazm Ciolek chegam no condado de Wysokie. Fonte: *A Visita (Wizyta)*, 1974, Marcel Łoziński)

Em *A Visita*, Łoziński situa personagens e espectadores por intermédio de uma apresentação geográfica: o campo e sua espacialidade sonora com cavalos relinchando e galinhas cacarejando, apesar do grito abafado de pneus de motocicletas. Enquanto observamos Marta Wesolowska, a repórter semanal da revista polonesa *Polityka*, e o fotógrafo Erazm Ciolek, com vestimentas urbanas e equipados com seus aparelhos de filmagem adentrando um campo monocromático, Marcel Łoziński apresenta em um único plano contemplativo a diferença de universos sociais e de costumes, a visita cosmopolita ao rural com contrapontos sonoros no pacífico condado de Wysokie, situado na cidade de Lublin, ao leste da Polônia.

“Cuidado com o cachorro!”, avisa um rapaz em frente a um celeiro. Apesar da feição de acolhimento, a exclamação proferida à equipe de filmagem talvez seja um alerta: a possível hostilidade que se manifestará com a presença dos visitantes. O rapaz é apresentado de forma receptiva, sem se incomodar com a filmagem que mostra a jornalista Marta Wesolowska fazendo perguntas sobre Urszula Flis. Espectadores do filme, assim como os moradores do vilarejo, parecem descobrir o real interesse dessa visita, pois todo o questionamento envolve Urszula. Uma camponesa titubeia quando ouve dizer este nome e evita deixar a soleira da porta. “Não quer se aproximar? Desse jeito parece que você está com medo de mim”, intervém a jornalista, puxando a camponesa para dentro do quadro filmico. Nesse momento, a câmera se desloca enquadrando um tronco de árvore em plano próximo, conduzindo o olhar do espectador a um primeiro ponto de encontro com a câmera. Outra campo-

nesa, que é vencida pela insistência da jornalista, fornece as suas impressões sobre Urszula: uma mulher que não gosta de frequentar lugares de encontros, como os bailes, dedicando seu tempo, para além dos serviços domésticos na fazenda, ao teatro e às leituras. Pouco a pouco, a câmera se afasta do enquadramento de “espreita” e se aproxima dos entrevistados, e assim, no momento em que é notada, também passa a ser temida, ainda que o relato cordial se expresse. Olhares furtivos são direcionados à câmera, em uma mistura de incômodo e curiosidade. Afinal, por que alguém da metrópole e de um grande meio jornalístico estaria interessado em Urszula Flis? Os relatos captados se apresentam como comentários ou meras fofocas, obtidos por meio de um jogo de sedução da jornalista e do fotógrafo.

A câmera é um aparelho de registro, mas naquele contexto é também uma novidade tecnológica de difícil acesso, algo que causa certo deslumbramento aos personagens. Há um notável interesse pela construção de uma imagem depreciativa de Urszula Flis, um interesse que se aproveita do entusiasmo da câmera no condado, pois com o tempo, os entrevistados se sentem acolhidos pelos jornalistas, sorridentes e dispostos a interagir com o que é narrado. Em outra sequência de planos, ao abordar um grupo de rapazes e indagar-lhes sobre quem estaria disposto a se casar com Urszula, a jornalista recebe respostas atravessadas, claramente evitando compromissos. Wesolowska é audaciosa e maniqueísta ao perguntar se “uma mulher solteira, estando ela sozinha, pode lidar com a vida no campo?” Seu interesse parece provocar e evocar a construção de um julgamento sobre Urszula Flis, e a opção de Łoziński por manter na montagem apenas comentários difamatórios de sua protagonista reforça tal decisão. No entanto, ao final, pelo confronto dos relatos, o espectador acaba por obter uma imagem de uma figura “lendária” e contraditória: Urszula, uma mulher conhecida no condado, estudiosa, solitária e também trabalhadora, com sonhos literários. Por meio dessa introdução fílmica, ainda sem conhecer o físico ou psique de Urszula, o imaginário do espectador é construído pela descrição dos entrevistados.

Novamente com a câmera à espreita em ação de vigilância, embrenhada entre galhos e por trás de cercas de arames, Marta Wesolowska e Erazm Ciolek vão ao encontro de Urszula. A primeira aparição de Urszula é fragmentada e distante: seu corpo está tapado por um muro, praticamente fora de quadro, portanto, o espectador, antes de conhecê-la, primeiro ouve a sua voz. Urszula e sua mãe são vistas em um enquadramento mais próximo, mais tarde, sentadas dentro de casa. Pode-se conceber essa câmera como a de um *voyeur* de toda a ação, ora e outra acionando o *zoom* do equipamento para captar uma Urszula Flis receptiva, juntamente com os jornalistas sorridentes.

Anos mais tarde, em entrevista a Ela Bittencourt, Jacek Petrycki conta que, ao ser contratado por Łoziński para ser o diretor de fotografia de *A Visita*, viu a oportunidade de pensar “a forma” do documentário e não apenas o conteúdo que seria retratado. Petrycki comenta que “Marcel queria fazer um filme sobre a mídia, sobre como jornalistas e cineastas podem ser injustos e brutais em relação a seus assuntos.” Petrycki relata ainda que foi a esposa de Łoziński que viu Urszula na televisão e achou que ela seria perfeita para o filme. Mais tarde, durante seu contato para a

filmagem, Łoziński teria avisado Urszula de que ele traria a mídia, a qual abusaria dela - o que efetivamente acontece. Łoziński trouxe a jovem jornalista que “havia se destacado na política. Ela era forte, mas não comunista”. Segundo o fotógrafo, o filme então não é necessariamente em “preto e branco”, pois sua essência está na interação entre essas duas mulheres, entre o ataque de uma e a defesa da outra (Petrycki, 2015).

Sabendo-se então que Urszula havia sido notificada sobre a “visita”, compreende-se o registro de seu entusiasmo frente à equipe do filme, sem deixar de perceber o início da tensão do espectador, angustiado pela abordagem do processo. “Podemos conversar? E tirar algumas fotografias, também?” pergunta a jornalista. O confronto mencionado por Petrycki já começa a ser preparado diante de tal abordagem, pois Urszula não será entrevistada e vista apenas por uma câmera de filmagem, mas também por uma câmera fotográfica. São dois olhares mecânicos direcionados à construção do registro da palavra e do tempo, isto é, do discurso verbal e da materialidade das ações congeladas pelas fotografias.

É importante observar que quando Urszula recebe a equipe de Łoziński em sua casa, a câmera filmadora de Jacek Petrycki não adentra no aposento e continua com sua observação objetiva através da janela. Urszula é mostrada sentada na cozinha, respondendo à repórter e ao fotojornalista, ambos fora do enquadramento na maioria das vezes.



Figura 2. A câmera é observadora e não participativa, captando as imagens com distanciamento. Na sequência, Erazm Ciolek fotografa Urszula Flis em seus afazeres diários na fazenda. Fonte: *A Visita (Wizyta, 1974, Marcel Łoziński)*



Figura 3. A câmera filmadora não adentra a casa de Urszula Flis, filmando as cenas através da janela. Fonte: *A Visita (Wizyta, 1974, Marcel Łoziński)*

A personagem afirma que sente vontade de começar a leitura de *O Misanthropo*, peça teatral de Molière, revelando que o teatro é visto como uma atividade esdrúxula no campo, visão proveniente de pensamentos conservadores. Enquanto dialoga com a jornalista, o filme mostra que Urszula é fotografada incessantemente pelo fotojornalista Ciolek. O que vemos é uma dialética espacial construída pela câmera de Petrycki, que divide o seu interesse entre Urszula e Ciolek, entre aquela que discursa e aquele que dissecava uma imagem. O procedimento sugere que para se obter uma maior compreensão da personagem Urszula Flis, o espectador precisa entender

como o debate foi conduzido. Existe um duplo registro reflexivo: um referente à personagem, criado pelo fotojornalista e a materialidade de sua câmera, e outro direcionado à própria filmagem do curta-metragem. Sendo assim, o filme é captado enquanto também descobrimos como as ações foram preparadas e/ou forçadas para as câmeras, como parte do jogo reflexivo. Avançando no debate sobre “a realidade”, a jornalista pergunta: “Qual dos mundos é o mais real?” aquele do trabalho no campo, ou o do teatro? Ao que responde Urszula, em desconforto: “É difícil responder com clareza. São experiências íntimas. Aquele onde eu vivo é o mais real, o trabalho.” Trata-se de uma resposta da ordem da concretude, ou uma resposta proveniente da cartilha socialista? A fim de mitificar a imagem de sua personagem, evidenciando o cansaço físico de sua jornada de trabalho, característica excludente do *Realismo Socialista*, a indicação de Łoziński é de usar o cotidiano dela como afirmação de seu heroísmo. Ironicamente, o fotojornalista Ciolek cria situações em que Urszula e sua mãe atuam para a câmera, interferindo nas posições de seus corpos. Dessa forma, a “realidade” proferida por Urszula fica desvelada pela manipulação do enquadramento que segue a direção para a construção das cenas. No entanto, ainda que a ação seja direcionada, a câmera de Petrycki mantém um olhar não-participativo herdado do *cinema-direto*. Em certos momentos, enquanto a filmadora observa o cotidiano e a mão-de-obra das personagens, a câmera fotográfica fica responsável pelas encenações e repetições que serão captadas. Não é possível neutralizar a presença da câmera de Ciolek, e sempre que ocorre um disparo, a privacidade é violada em um truque que faz a câmera fílmica desaparecer com a presença diligente da câmera fotográfica. Cabe à câmera fotográfica disparada a todo instante o papel de *paparazzo*, enquanto à câmera filmadora o papel de *voyeur*: uma quer tornar a personagem em uma celebridade, a outra quer obter prazer observando a sua alma ao ser afetada pelo incômodo de se tornar celebridade. Trata-se de um complexo jogo de múltipla observação, do ponto de vista macro-social (filmadora), e dos detalhes, relacionado à intimidade (câmera fotográfica).

Nesse ponto do filme, existe uma montagem paralela e contrastante: enquanto a mãe revela à jornalista o seu desejo de que a filha encontre um homem bom e trabalhador, Urszula é vista em seus afazeres no estábulo, sozinha. Urszula, no entanto, durante todo o tempo demonstra não ser dependente de uma relação conjugal. Com o término desse diálogo, ainda acompanhando o trabalho de Urszula, quem dita as ações para a câmera é o fotojornalista Erazm Ciolek, performando o papel do diretor de cena. A partir do momento em que uma encenação é criada, sua câmera quer conhecer todos os detalhes da agricultora, trazendo uma ubiquidade em seus gestos e ações na fazenda, lidando com os animais, o feno e a água do poço. A câmera reage pelo esgotamento da imagem, talvez com o propósito de mostrar a repetição e a mecanização de sua mão-de-obra à própria personagem.

Em um raro momento de descanso no pasto, *A Visita* mostra Marta Wesolowska e Urszula Flis afastando-se para conversar sobre intimidades de gênero. A jornalista trabalha com a persuasão, mas também provocação, usando frases como “*Você é a mais inteligente do vilarejo*”, para imediatamente emitir um julgamento sobre a sua opção de vida, supostamente incorreta. Urszula, uma agricultora que cuida sozinha

de 13 hectares, deveria seguir um padrão do patriarcado, de trabalhadora e mulher do lar: “Você acredita que o desenvolvimento humano consiste apenas em ler livros, escrever cartas ou ir ao teatro de vez em quando?” A solução, segundo a jornalista, seria “se adaptar ao ambiente em que vive.” Urszula, no entanto, não considera incompatível se aculturar vivendo no campo. Ela rebate Wesolowska alegando que fez a sua escolha, ainda que seja julgada por sua aparência e por seus costumes, afirmando, assim, personalidade e segurança em seu discurso.

Łoziński, por sua vez, como um diretor que não quer intervir no processo, acredita que “Ela [a jornalista Marta Wesolowska] forçou seu ponto de vista, ignorando completamente a sensibilidade da pessoa com quem falou.” O cineasta acrescenta que “Era comum então que alguém chegasse ‘ao campo’ com uma tese pronta e alcançasse a realidade.” No entanto, ao refletir sobre seu método, vê-se como um “estranho” que, apesar de saber o que quer dizer, “quando vejo a realidade se movendo em outra direção, sigo a realidade” (Łoziński, 2012).

Dessa forma, sem querer interferir no diálogo, deixando o “real” acontecer livremente frente às câmeras, Łoziński faz da inércia o seu método, tornando-se cúmplice da inconveniência que provoca. Em um dado momento, o rumo da conversa incomoda tanto Urszula que a faz chorar com a pergunta: “Então por que você está presa aqui?”. O confronto parte de um desejo de uma nova performance de sua personagem, o desejo de uma reação à conformidade, ainda que se traduza em uma atitude indolente da parte da jornalista e de seu observador, o cineasta. A esse confronto, Urszula responde: “Eu criei um mundo próprio em casa, porque eu deveria desistir?”

Não se pode afirmar que a provocação da jornalista estivesse atrelada à problemática educacional do período, embora Łoziński constate que o objetivo de Wesolowska era “levar Urszula para fora da vila e torná-la uma intelectual” (Łoziński, 2012). Importante observar que a educação polonesa das escolas rurais nos anos 1970 era bastante precária, pois não possuía os mesmos subsídios que as escolas das metrópoles. Escolas que existiram por muitos anos, algumas construídas pelos próprios camponeses, desapareceram sem qualquer preparação e de maneira metódica, sem levar em consideração as necessidades das comunidades e dos alunos afetados (Piwowarski, 2015). Subentende-se, portanto, que apenas na cidade é que Urszula Flis poderia usufruir da cultura, não apenas como mero prazer durante as pausas de seu trabalho, possibilitando-lhe um novo destino. Nesse sentido, persuadi-la sobre as melhores condições de uma vida fora do vilarejo é guerrear com a entrevistada de maneira autoritária, incômodo que atravessa sensibilidades e também o espectador; por conseguinte, deslegitima os argumentos preconceituosos e classicistas da jornalista.

O diálogo seguinte sobre o feminino acrescenta ainda uma camada importante que não foi discutida com clareza: “Uma mulher pode viver sozinha? Você quer ficar sozinha a vida toda?”, interroga Wesolowska. “A juventude, a beleza e o charme acabam um dia” – replica a camponesa, que depois silencia. Para Marcel Łoziński, a câmera em si não é o fator principal que intimida as ações e suas personagens, mas sim o direcionamento das pessoas envolvidas no projeto, porque é a partir dela que uma

imagem será eternamente registrada, seja em fotografia ou vídeo. O confronto parte, sobremaneira, da direção, que poderia interromper a entrevista a qualquer momento, embora permaneça atenta ao esgotamento de sua personagem, às lágrimas de seu sofrimento. Há um notável contraste nesta sequência: a sutileza do espaço, o campo e seu silêncio pastoral com vacas caminhando ao fundo, confrontado pela violência verbal. Ainda, estendendo os argumentos do diálogo, Urszula Flis decide interrogar Marta Wesolowska: “Você acha que vive uma vida bem sucedida, uma vida feliz e melhor?”. Ela recebe uma afirmação como resposta.

“Finalmente foram embora!”, Urszula diz à mãe, alto o suficiente para que toda a equipe do filme possa ouvir. A porta de sua casa é fechada – de fato, a câmera já não é bem-vinda. Como resultado narrativo observa-se a violência da soberba da mídia pela suposição da felicidade como premissa impossível de ser conquistada pela condição do outro, no entanto, também pode ser observada a problemática da ética do fazer documental ao posicionar a câmera do lado de fora da casa, ao percorrer o espaço fílmico com uma câmera fotográfica e ao provocar um debate desrespeitoso, baseado na presunção da superioridade intelectual e das condições das classes sociais. De uma forma geral, *A Visita* apresenta o deslocamento político do regime socialista para o regime capitalista, do ingênuo orgulhoso para o ardiloso arrogante. Deslocamento captado letárgicamente por um cinema em torpor.

### **A revisita**

Após 23 anos, Marcel Łoziński decide visitar novamente Urszula Flis com parte da equipe de filmagem de *A Visita*. No novo documentário intitulado *Que não Doesse*, o cineasta percebe que o seu interesse não é mais questionar o papel da mídia, mas antes entender o impacto de um filme na vida dos envolvidos – seja por meio de seus personagens, seja por meio da própria equipe, em bastidores. Afirma que esse filme “não é mais sobre cinema”, mas sobre “o medo que me domina quando filmo”. Ainda, em um campo pessoal, continua se perguntando se seria “uma questão de idade, ou um maior senso de responsabilidade?”. Nesse momento, responde da seguinte forma: “Eu não sei. Eu me pergunto muito mais sobre isso do que costumava fazer.” (Łoziński, 2012). Sobre essa passagem de tempo, Łoziński também se remete ao filme anterior, afirmando que “a coisa mais difícil foi convencer Urszula de que queria ser honesto. Fiquei com ela por três dias e finalmente consegui” (Łoziński, 2012).

Produzido pela TV Polonesa, *Telewizji Polskiej S.A.*, o diretor opta por iniciar o novo trabalho com imagens de *A Visita*. As imagens, outrora em preto e branco, recebem uma nova coloração em sépia. São também apresentados os bastidores das filmagens de *A Visita*, desde o operador de câmera ao captador do som direto, revelando toda a elaboração da performance. Existe certa ironia em seu prólogo quando se ouve a abertura da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini, pela dissonância entre a alegria da composição sonora e a melancolia das imagens. Diante deste recurso, ao lembrar de seu próprio passado cinematográfico, *Que*

não *Doesse* assume-se um filme autoconsciente, não apenas preocupado em situar o espectador, que pode ou não ter visto o material que originou a nova busca, como também em realocar seu espaço e tempo, os anos que separam as duas obras.



Figuras 4 e 5. Imagens em sépia do filme *A visita* se repetem em sua continuação, *Que não Doesse*, realizada por Marcel Łoziński. Fonte: *Que não Doesse* (*Żeby nie bolało*, 1998, Marcel Łoziński).

Com essa expectativa, todas as imagens de *A Visita* se repetem. A equipe do filme, a jornalista Marta Wesolowska e o fotógrafo Erazm Ciolek, os mesmos que aparecem de costas ostentando suas câmeras e microfones, seus equipamentos de trabalho. Somos rerepresentados aos primeiros entrevistados, aqueles que não dizem muito sobre Urszula, a não ser que ela é uma mulher diferente na vila, julgando-a por seus hábitos incomuns que podem ser descritos por ela mesma: “Eu dirijo um trator, sou solteira, e isso é estranho”. E outra vez constatamos as marcações dos corpos e enquadramentos, a *mise-en-scène* que busca um tipo de heroísmo em sua personagem pela apreciação da cultura do cotidiano e do trabalho, por suas ações, ainda que mecânicas. Depois de treze minutos mostrando o mesmo filme com o recurso da sépia, as cores remontam o tempo do presente: o ano de 1998, com Urszula Flis acendendo um fósforo em sua cozinha.



Figuras 6 e 7. Em *Que não Doesse*, Łoziński orienta o olhar do espectador recriando enquadramentos de seu filme *A Visita*, como na sequência em que fotógrafo e jornalista chegam à fazenda de Urszula Flis. Fontes: *A Visita* (*Wizyta*, 1974, Marcel Łoziński) e *Que não Doesse* (*Żeby nie bolało*, 1998, Marcel Łoziński).

No entanto, quando a nova jornalista, Agnieszka Kublik (*da Gazeta Wyborcza*) e o mesmo fotógrafo, Erazm Ciolek, aproximam-se do condado, são ouvidos sons industriais sobressaindo-se ao som da natureza, como o barulho da sirene de uma fábrica. Pelo som, pode-se considerar que tenha havido uma transformação do maquinário no campo para um maquinário industrial. Dessa vez, a câmera não quer ficar esquiwa, não mais se comporta como um *voyeur*, perdeu a “inocência” de outrora e adentra a casa da personagem filmada, portanto, sua observação é participativa.

O fotógrafo Ciolek permanece com a sua função de registrar os acontecimentos em tempo real. Urszula e a jornalista, por indicações de Łoziński, observam fotografias do passado para reconstruir um imaginário da primeira filmagem. Urszula é questionada sobre pessoas que aparecem nas fotografias, nas quais ela reconhece vizinhos e pessoas que já faleceram. “Essas meninas já cresceram e possuem filhos”, sua primeira constatação é justamente apontar o laço familiar que as mulheres de seu passado construíram.

A câmera, ao procurar ser menos “transparente” e observativa do que em *A Visita*, filma objetos e personagens *mostrados* intencionalmente para ela, com as imagens pensadas em enquadramentos pré-estabelecidos e possíveis de terem sido refeitos para além de um único *take*. As fotografias realizadas por Ciolek na filmagem de 1974 são mostradas à Urszula. Nelas, a agricultora se reconhece em seus afazeres domésticos e percebe a transformação física dos membros da equipe, em um movimento de inversão de papéis. As fotografias em preto e branco revelam um passado preso em imagens, suscitando fabulações e memórias: “Quando você olha esses rostos, você imagina que eles não mudaram, mas quando você os compara às fotografias, percebe as diferenças”, afirma Urszula.

O filme mostra que Urszula é informada que Marta Wesolowska, a jornalista do primeiro filme, deixou de escrever e hoje vive na Suécia, construindo uma nova carreira em uma companhia de computação, e, portanto, não quis participar das novas filmagens. A nova jornalista, Agnieszka Kublik, é mais receptiva e demonstra interesse pela história de Urszula, respeitando o seu discurso. “Você se arrepende de ter aceitado que fizéssemos esse filme?”, pergunta Łoziński. “Não, a reação depois do filme até que foi boa, mesmo na vila”, revela Urszula. Enquanto a câmera cinematográfica de Pretycki simula os mesmos enquadramentos de *A Visita*, Łoziński pede que Urszula se sente ao lado de Agnieszka, posição que era ocupada por sua mãe no filme anterior. Urszula veste roupas parecidas com aquelas de 1974, sóbrias e típicas de camponesas, enquanto a entrevistadora se veste à moda de seu tempo, mais moderna em seu estilo. Ao revelar que a mãe sofreu de Alzheimer e faleceu anos depois, Urszula questiona a indicação da cena. “Somos pessoas diferentes agora. Não faço ideia do porquê de Marcel nos dizer que sentássemos dessa maneira. Não se pode entrar no mesmo rio duas vezes”, ela afirma, de certa forma rejeitando alguém no espaço ocupado anteriormente por sua mãe. No entanto, com esse posicionamento, Urszula parece compreender o jogo de encenação de Łoziński: a recriação do passado pela memória das imagens e do espaço dos anos 1970, não para criar uma alegoria da passagem do tempo, mas para perceber as mudanças das imagens, do fazer cinematográfico e da relação entre personagens retratados e seu

interlocutor. Se antes a observação acompanhava o cotidiano, a tentativa de recriar o passado afetaria o próprio senso de documentário, do registro objetivo. O diálogo então pode ser expandido: o *meio* manipularia o próprio passado com o cenário do presente, e não é isso que Urszula Flis deseja.

Enquanto *A Visita* assume-se como filme de confronto, *Que não Doesse* se portará como um filme de reconciliação, ao dar espaço para a personagem se questionar. Łoziński repensa seu método e afirma:

Sinto que não abusei das ferramentas de câmera e microfone, que somos parceiros neste filme. Fizemos com a Kasia Maciejko-Kowalczyk 23 ou 24 versões de montagem. Cortamos, até percebermos que tiramos muito da personagem. Que ela não estava lá. Então nós restauramos um pouco. E novamente paramos em alguma fronteira. Enviei à Urszula a versão sem refilmagens. Ela aprovou (Łoziński, 2012)

Łoziński firma um compromisso de alteridade com sua personagem a partir do momento em que, antes mesmo de finalizar o seu filme, decide mostrar à ela o material em processo de montagem. Houve não só uma preocupação com a exposição imagética de Urszula Flis, como também com aquilo que é dito por ela. Para comentar esse novo posicionamento do cineasta diante do documentário, é importante mencionar que até o começo dos anos 1960 grande parte da produção cinematográfica não possuía captação em som direto, e, dessa forma, elementos sonoros eram inseridos após as filmagens. Kazimierz Karabasz foi o principal responsável por trazer tal inovação ao documentário polonês. “Estávamos dolorosamente cientes de que, para tentar capturar a ‘privacidade’ das pessoas, nós precisávamos ainda capturar as suas palavras” (Karabasz apud Streckowski, 2003). Łoziński aprendeu com esse método ao receber tutoria de Karabasz durante seus estudos.

Ainda revisitando o filme anterior, Urszula é questionada sobre o que estava lendo no momento e ela mostra uma edição de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. “Recentemente, chorei pelo herói e por todas as pessoas que são sozinhas ou se sentem sozinhas”, revela Urszula. Para ela, a permissão em expor a sua privacidade no filme não deixa de ser uma maneira de legitimar e defender as suas escolhas, talvez ainda um modo de refletir sobre si mesma por meio de heróis literários, os mesmos que lhe surpreenderam e fizeram companhia durante anos em sua fazenda. Urszula Flis não se coloca como vítima de seu passado, há um esforço tanto dela quanto das filmagens de atravessar essa imagem, diferentemente do filme de 1974, com ideais e imagens positivas, mesmo quando é acompanhada durante longos trabalhos domésticos. Agora, com o auxílio de máquinas, Urszula Flis repete sua rotina de frente para a câmera. Ao posicionar a câmera mais perto de sua personagem, percebe-se uma observação respeitosa, isto é, são imagens que não procuram salientar o mero esforço físico de Urszula, evitando o distanciamento “passivo” do dispositivo e permitindo um contato maior entre ela e o realizador.

No entanto, similar ao embate de 1974 entre Urszula Flis e Marta Wesolowska, a jornalista Agnieszka Kublik também inicia um jogo de perguntas indelicadas à agricultora, e, dessa vez, o pasto, outrora cenário de debate, é substituído pela biblioteca de Urszula. Não é por meio do distanciamento que Marcel Łoziński pretende

provocar sua personagem, antes situando-a em um espaço de conforto e pertencimento. Ela cita pensadores e discorre sobre política. Revela que não possui um amante, mas que no passado foi ferida psicologicamente por um homem. Além disso, reconhece o trabalho exaustivo na fazenda e diz se arrepender apenas do fato de não ter ido à universidade enquanto o pai ainda era vivo. Apenas quando a jornalista indaga sobre a definição de sua felicidade é que Urszula Flis titubeia: “Suportai-vos uns aos outros”, responde com uma frase de São Paulo. Continua: “Você consegue imaginar tal mundo, onde as pessoas não pensam nelas mesmas, mas em ajudar aos outros?”. Kublik reforça a pergunta, encurralando-a com a ideia de que estivesse evitando falar de si mesma. “(Sou) moderadamente feliz.”, responde, “(...) as palavras precisam definir o mundo? Nem todas as coisas são definidas com palavras”. Novamente, Łoziński capta as lágrimas de sua personagem, situação que alerta o diretor de que a intimidação está sendo direcionada para um campo demasiado emocional. “Passar a vida sem magoar os outros e se preparar para enfrentar a morte”, é isso que atualmente aflige Urszula.

Agnieszka Kublik e o Erazm Ciolek se despedem da fazenda à alvorada, ao passo que o diretor prepara o último ato de seu filme, uma ação voltada ao duelo entre criador e personagem, entre Marcel Łoziński e Urszula Flis. É Urszula quem primeiro toma a palavra: “Você realmente acha que é muito fácil conhecer uma pessoa?”. Quando Łoziński afirma que é muito difícil compreender o ser humano, não é revelada a sua distância perante Urszula, uma vez que a *mise-em-scène* é reduzida a um plano-contraplano que fragmenta a geografia da locação. O contraplano de Łoziński e a sua equipe, nesse ato final, é montado como um fotofilme, ou seja, fotografias únicas e sem movimento. Não vemos, portanto, as ações do diretor, apenas o ouvimos em *voice over*.



Figura 8. Contraplano em still da equipe de filmagem. Ao centro, o diretor Marcel Łoziński. Fonte: *Que não Doesse (Żeby nie bolało)*, 1998, Marcel Łoziński).



Figura 9. Plano de Urszula Flis sendo confrontada em seu último depoimento. Fonte: *Que não Doesse (Żeby nie bolało)*, 1998, Marcel Łoziński).

“Eu desejo que você tenha feito um bom filme e, ao mesmo tempo, eu desejo ser discreta”. Nessa montagem performática entre humano e o *meio*, Urszula se direciona não mais ao cineasta Łoziński, mas à iconografia de sua imagem. “Então como podemos mostrar a verdade?” – ouve-se a voz de Łoziński. “Quem precisa da

verdade da qual você está falando? Quem precisa das histórias dessas pessoas, seus erros reais ou imaginários? É como uma anedota” provoca Urszula. Ela compreende que o diretor precisa desses elementos para completar o filme que, por sua vez, não é mais apenas sobre ela, mas também sobre o próprio Marcel Łoziński. “Talvez as pessoas reflitam sobre suas vidas? Elas encontrarão um pouco delas em você”, afirma Łoziński. Ao que Urszula conclui: “Sinto-me satisfeita com o fato de Marcel fazer um filme sobre mim depois de todos esses anos, mas, por outro lado, eu queria que não doesse”.

O plano que encerra o documentário é de Marcel Łoziński com o punho cerrado ao queixo, pensativo, ainda paralisado em fotograma único. Quem pensa é a sua imagem, a imagem de um cineasta por trás da câmera: a imagem de um personagem. Sua voz não pertence a essa imagem, assim como *essa* imagem não define quem ele realmente é. Ausentar-se do movimento impede o confronto de olhares. Ausentar-se do movimento inibe sua emoção. Łoziński consegue finalizar o seu filme, logo, para ele talvez não doa tanto – faz parte do narcisismo da imagem. Ou ainda, é a dor que impulsiona o fazer documental.

### Considerações finais

O final da Segunda Guerra Mundial marca um período de incertezas e estagnação econômica, que resultaria em uma conturbada crise política no final dos anos 1960 e que se estendeu até a década de 1980 na Polônia. Questionar o papel da mídia na vida privada dos cidadãos poloneses era algo legítimo e indissociável do fazer cinematográfico político. No entanto, ao mostrar a realidade local sem princípios positivistas e nacionalistas, explorando narrativas sobre o cotidiano de personagens à margem da sociedade, os cineastas estavam cientes de que os seus registros, principalmente documentais, corriam o risco de serem censurados ou arquivados. Devido ao nível de exposição, o acervo dessas vozes e imagens poderia prejudicar os entrevistados quando usado de formas maliciosas pelo Estado. O cineasta polonês Krzysztof Kieślowski, por exemplo, conta que ao filmar *Trabalhadores 71* que mostrava as grandes greves na Polônia, teve o seu material sequestrado pela polícia e não sabe como esse material foi usado. O cineasta afirma que “havia prometido segurança às pessoas que participaram do filme, mas afinal coloquei suas próprias vidas em risco” (*Kieslowski apud Nagib*, 1995: 211-212).

Tratava-se de um contexto complexo no momento de filmar *A Visita*, em 1973. Entre os resíduos do imaginário do realismo socialista, as ilusões do poder do cinema e os problemas políticos da velha censura, havia o desejo de compreender os ventos dos novos tempos em relação aos velhos ideais. Será que a fúria da nova mídia faria tombar os princípios rochosos de um sistema de crenças? Mas, as condições da visita afetam não apenas o personagem filmado, mas também o suposto observador e provocador do embate. O preço de ficar à espreita continuou a ser cobrado por mais 25 anos. “Em *A Visita*, falo sobre como é fácil eviscerar um homem, marcá-lo para a vida toda e depois abandoná-lo, sair e fazer os próximos filmes”, afirma Łoziński (2012).

A revisita ao filme em 1998 seria uma forma de se reposicionar diante do evisceramento. Quais as saídas desse processo: confirmação das certezas? Conciliação

com o passado? Alguma resposta inesperada do personagem “abandonado” para a sua redenção? Enfim, a *re-visita* é realizada com princípios remarcados e filmar a si mesmo é um fator de compromisso importante para homogeneizar o posicionamento entre aquele que filma e aquele que é filmado. Reencontrar espaços, memórias e personagens anos depois foi uma maneira de fazer as pazes com o passado por meio de revisionismos formais e narrativos. No entanto, visitar Urszula Flis é também visitar Marcel Łoziński. “Eu apenas pensei que valeria a pena me registrar, ver o que aconteceu com ela depois de anos”. Mas ele continua se perguntando: “E o que aconteceu conosco?” (Łoziński, 2012). No entanto, ele teve a impressão de que “nenhuma das nossas perguntas a surpreendeu, como se ela já as tivesse perguntado antes”.

Mesmo que seu personagem não tenha se surpreendido, as relações de poder ainda se apresentam e quem o detém é aquele que observa com uma câmera. Contudo, na busca de um novo filme, dessa vez orquestrando uma ideia sobre a ética de um documentarista, Łoziński demonstra empatia e respeito com a sua personagem, mesmo sabendo que as imagens nunca dão conta da realidade e é por isso que a realidade imagética pode ser facilmente manipulada, doa a quem doer.

No entanto, Łoziński também tem a impressão de que da última vez Urszula fez na frente da câmera uma “confissão completa”. Tal confissão envolve a lembrança dos eventos ocorridos por causa do filme a partir do que ela vê nas fotos da filmagem de *A Visita*. O diretor afirma ter se sentido responsabilizado por ela e confessa ter se tornado “um censor”. Continua dizendo: “tive que estabelecer limites. Cortei tudo aquilo de que ela poderia se arrepender, que excedia os limites da intimidade” (Łoziński, 2012). Não seria mais suportável conviver com a dor de um suposto evisceramento do outro, uma lição que talvez o tenha marcado sobremaneira. Aprendendo com Urszula, portanto, a “*passar a vida sem magoar os outros*”

### Referências Bibliográficas

- Ambrunheiras, I. G. (2011). Desvelamientos autorales: El Cine de Marcel Łoziński. In: *A Cuarta Pared*. Disponível em: <http://www.acuartapared.com/es/marcel-Łoziński/>
- Aitken, I. (2005). *Encyclopedia of the Documentary Film 3-Volume Set*. Inglaterra: Routledge.
- Haltof, M. (2002). *Polish National Cinema*. Nova Iorque: Berghahn Books.
- Iervese, V. & Grasselli, S. (2012). *Father and son: a journey into cinema of Marcel and Pawel Lozinski*. Itália. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/270393304>. Acesso em: 1 mar. 2022.
- Jazdon, M. (2014). The Search for a ‘More Spacious Form’: Experimental Trends in Polish Documentary (1945-1989) In: Kuc, Kamila; O’Pray, Michael (ed.). *The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film 1916-1989*. Nova Iorque: Wallflower Press.
- Łoziński, M. (s/data1). Marcel Łoziński – Profile. Dafilms.com. Disponível em: [https://dafilms.com/program/348-marcel\\_Łoziński\\_profil](https://dafilms.com/program/348-marcel_Łoziński_profil)
- Łoziński, M. (s/data2). *Culture PL*. Disponível em: <https://culture.pl/pl/tworca/marcel-Łoziński>

- Łoziński, M. (2012) in Sobolewski, Tadeusz. *Po co nas Marcel tak posadził?* Disponível em: [https://wyborcza.pl/1,76842,12751476,Po\\_co\\_nas\\_Marcel\\_tak\\_posadzil\\_.html](https://wyborcza.pl/1,76842,12751476,Po_co_nas_Marcel_tak_posadzil_.html)
- Nagib, L. (1995). Krzysztof Kieślowski. In: Amir Labaki (Org.). *Folha Conta 100 Anos de Cinema*. Rio de Janeiro: Imago.
- Piwowski, R. (2015). Strategic Planning in the Educational System of Poland: complex challenges of the past, present, and future. *Educational Planning, Blacksburg*, v. 2, n. 22, (pp. 41-54). Disponível em: <https://eric.ed.gov/?id=EJ1208591>
- Petrycki, J. (2015). *Jacek Petrycki: The struggles I've filmed*. In: Bittencourt, Ela. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/jacek-petrycki-struggles-i-ve-filmed>
- Stok, D. (1993). *Kieślowski on Kieślowski*. Inglaterra: Faber & Faber.
- Strekowski, Jan. (2003). *Kazimierz Karabasz*. In: Culture.pl. Disponível em: <http://culture.pl/en/artist/kazimierz-karabasz>
- Zamojski, A. (2010). *História da Polónia*. Lisboa: Edições 70.

### Filmografia

- Wizyta* (1974), de Marcel Łoziński.  
*Żeby nie bolało* (1998), de Marcel Łoziński.

#### Marcel Łoziński - Filmografia

- 1971 – Zmiana (A Change).  
 1971 – Widziane z dołu (Seen From Underneath).  
 1972 – Koło Fortuny (Wheel of Fortune).  
 1973 – Happy End.  
 1974 – Rano, południe, wieczor (Morning, Noon, Evening).  
 1974 – Biolodzy (Biologists).  
 1974 – Wizyta (A Visit).  
 1974 – Król (The King).  
 1975 – Zderzenie czołowe (A Head-On Collision aka Front collision).  
 1976 – Film nr 1650 (Film No. 1650).  
 1977 – Jak żyć (Recipe for Life aka How to live?).  
 1978 – Egzamin dojrzałości (Matriculation).  
 1978 – Dotknięcie (The Touch).  
 1978 – Vivat Akademia Górniczo-Hutnicza (Long Live the Mining and Metallurgical Academy)  
 1979 – Okno na podwórze (A Window Overlooking the Yard).  
 1980 – Próba mikrofonu (The Microphone Test).  
 1984 – Szklany dom (Glass House). About alcoholism.  
 1986 – Ćwiczenia warsztatowe (Technical Exercises aka 'Workshop exercises', 'Practice exercises').  
 1987 – Moje miejsce (My Place).

- 1988 – Temoins (Witnesses).  
1989 – Las Katyński (Katyn Forest).  
1990 – 45-89 (Forty Five - Eighty Nine).  
1991 – Siedmiu Żydów z mojej klasy (Seven Jews from my Class).  
1993 – 89 mm od Europy (89 mm From Europe).  
1993 – Autoportret (Self-Portrait).  
1994 – Warszawa 94. Podróż sentymentalna (Warsaw 94. A Sentimental Journey).  
1995 – Po zwycięstwie 1989-1995 (After the Victory: 1989-95).  
1995 – Wszystko może się przytrafić (Anything Can Happen).  
1998 – Żeby nie bolało [So It Doesn't Hurt].  
2006 – How It's Done (Jak to się robi)  
2007 – A gdyby tak się stało (If It Happens)  
2008 – Poste Restante  
2013 – Father and Son on a Journey (Ojciec i syn w podróży)

Études:

- 1967 – 60 sekund dla Pascala [60 Seconds for Pascal]. Experimental film.  
1969 – Berek [Tig]. Feature etude.  
1970 – Na skrzydłach [On the Wings]. Documentary etude.  
1971 – Absolutorium [Certificate of Completion] (associate director: Paweł Kędzierski). Documentary etude. Awards: 1972 - Department of Culture Award at the Student Etude Festival, Łódź.