

**A DUPLICIDADE EM KIESLOWSKI: UM ESTUDO SOBRE SEQUÊNCIAS DO
“DECÁLOGO 5 E 6” E SUAS EXTENSÕES EM “NÃO MATARÁS” E “NÃO AMA-
RÁS”**

Humberto Hokama¹

Resumo

Serão apresentadas questões estéticas e sógnicas da linguagem cinematográfica kieszlowskiana, a partir da análise de duas cenas específicas dos episódios 5 e 6 da série televisiva *Decálogo* (1988), em comparação com suas versões estendidas nos respectivos longas-metragens *Não matarás* (1988) e *Não amarás* (1988). O objetivo é utilizar o modelo *analítico e descritivo* para estudar as novas estruturas narrativas criadas por Kieslowski ao relacionar os formatos de média-metragem (*Decálogo 5 e 6*) junto com seus dois longas-metragens; quais as motivações que o levaram a rearranjá-los e/ou reconstruí-los, bem como o que esta opção por *duplicar* uma mesma história pode nos revelar sobre a concepção de cinema deste diretor polonês.

Palavras-chave: “Não matarás”. “Não amarás”. “Decálogo”. Krzysztof Kieslowski. Análise fílmica.

Introdução

Ao longo dos anos de 1987 e 1988, Krzysztof Kieslowski e seu produtor executivo Krzysztof Zanussi, criaram para a TV polonesa “Telewizja Polska (TVP)”, a minissérie em dez capítulos intitulada *Decálogo*. Posteriormente, os episódios 5 e 6 foram transformados em longas-metragens: *Não matarás*, recriação do *Decálogo 5*, e *Não amarás*, do *Decálogo 6*.

Uma característica importante a ressaltar entre essas versões TV/Cinema, diz respeito às suas diferenças na estrutura narrativa, fato originado principalmente na sala de montagem uma vez que ambas as versões tiveram como ponto de partida um mesmo material fílmico, embora rodagens específicas tenham sido feitas, de acordo com a versão em questão.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS/UFSCar). E-mail: humbertocinema@uol.com.br

Decálogo é composto por dez filmes, com duração média de 55 minutos cada, livremente inspirados nos dez mandamentos bíblicos e cujo pano de fundo é um grande condomínio de prédios residenciais de classe média, situados na capital polonesa, Varsóvia.

Decálogo 5 e sua versão em longa-metragem *Não matarás* narram a história de Jacek, um jovem polonês de 20 anos, deslocado e sem rumo, vagando pela metrópole de Varsóvia. Junto com Jacek, um medíocre taxista de meia-idade e um jovem advogado idealista compõem a tríade de personagens que atuam no debate sobre a tortura, a violência e a pena de morte.

Esta fábula cinematográfica macabra preambula os interesses e perfis dos três personagens rumo ao fatídico assassinato do taxista que acontece um pouco antes da metade na duração de cada filme. Jacek enforcará o taxista porque deseja um carro para propor uma viagem a uma colega. Piotr será seu advogado, cuja posição contrária à pena de morte funcionará como contraponto na representação da execução do Estado ao enforcamento de Jacek. Desta parcela inicial da trama, para cada personagem, a narrativa demarcará três linhas narrativas – distintas na versão televisiva, mas que se cruzam no longa-metragem.



A personagem do taxista, indiferente à vida alheia, unicamente centrado no seu hedonismo



Piotr, o jovem advogado, conversa com Jacek antes da execução do seu cliente

No aspecto comparativo entre a versão televisiva e o longa-metragem, percebemos poucas alterações na fábula, todavia os enredos delineam-se em entretons que se distinguem. Charles Eidsvik disserta que apesar de haver *takes* cujas interpretações dos atores são as mesmas ou com pequenas variações entre as versões, as escolhas de *takes* mais longos ou curtos, dizem respeito às unidades de coesão próprias para cada um dos formatos de tempo nos

dois filmes, portanto, *takes* similares, adquirem um ritmo mais apropriado à respectiva inserção planejada da sua narrativa.

O que parece ter acontecido, é que Kieslowski algumas vezes utilizou tomadas com diferentes durações. Para a versão fílmica, ele escolheu aquelas que pudessem fornecer maior suspense ou uma melhor *performance*; para a versão televisiva, optou pelas menores. Este tipo de montagem não é inerente a uma questão de escolhas de tomadas mais curtas para a versão televisiva; **as duas versões possuem ritmos diferentes, portanto uma tomada justa para um, poderia parecer muito longa ou muito curta para a outra.**² (EIDSVIK, *In*: COATES, 1999, p.84, tradução nossa, grifo nosso).

Dessas construções imagéticas, guiadas pela necessidade da diferença de extensões temporais, impõe-se uma mudança de percepção no espectador.

Como espectadores, necessitamos de tempo para nos envolvermos com uma história, para nos tornarmos cúmplices das personagens, das formas estéticas e predicamentos morais. Precisamos de tempo para ver, talvez julgar e, então, entendermos as personagens como, talvez, gostaríamos que fôssemos entendidos, mesmo que por desconhecidos. Quanto tempo Kieslowski precisaria a fim de expor sua maestria? Acredito que os dois **longas-metragens** colocam-se no limite entre o necessário e sua escassez.³ (EIDSVIK, *In*: COATES, 1999, p.91, tradução nossa, grifo nosso).

Tanto o *Decálogo 5* quanto *Não matará*s estruturam suas narrativas nos mecanismos clássicos da narrativa de cinema, tendo em vista a cumplicidade, projeção e identificação do espectador junto às personagens. O que se percebe, naturalmente, é que pela extensão na duração do tempo do longa-metragem, faculta-se o maior envolvimento com a história, conduzindo o espectador a mergulhar mais profundamente neste universo tétrico e intransigente.

Cenas acrescidas no longa-metragem puderam ampliar questões filosóficas alçadas no média-metragem. A sequência que acontece numa cafeteria presente em ambas as versões, é um exemplo dessa experiência, principiando da menor metragem até intensificar o envolvimento do espectador à história por meio de um tempo maior.

² Trecho original: *What appears to have happened is that Kieslowski sometimes had takes of different lengths. For the film version, he chose the one that would give more suspense or a better performance; for the television version, he took the shortest one. This kind of cutting is not inherently an issue of choosing a lesser take for the television version; the two versions have different rhythms, so a take suitable for one might have seemed too long or too short for the other.*

³ Trecho original: *As viewers we need time to commit to a story, to become complicit with its people, aesthetic patterns and moral predicaments. We need time to watch, perhaps to judge, and then to understand the characters as we would perhaps ourselves like to be understood, even if only by strangers. How much time did Kieslowski need in order to utilise his talent to its fullest? I think the two 'Short Films' stand at the border between just enough and too little.*

Para os dois formatos da ficção, essa mesma sequência ocorre no primeiro quarto do tempo diegético dos filmes, aproximadamente aos quinze minutos do média-metragem e aos trinta minutos do longa-metragem, demarcando um importante ponto narrativo para as duas versões porque encerra a apresentação dos três personagens, o repulsivo taxista, o jovem idealista advogado, Piotr, e o jovem assassino, Jacek. A ação consecutiva é o assassinato do taxista, seguido de uma elipse incomum aos filmes do gênero criminal. Kieslowski, suprime todo o julgamento de Jacek, e corta diretamente para a sequência da execução do condenado. Esta radical elipse encontra-se presente no roteiro, demonstrando a escolha do realizador em afastar-se das questões políticas da jurisprudência, focando o drama humano, do indivíduo deslocado socialmente e seu crescente desespero em consciência da inevitável aproximação do seu enforcamento.

Na transposição da sequência da cafeteria, do capítulo da minissérie para o longa-metragem, dois grupos de personagens são acrescidos: o casal formado por Piotr e sua esposa que se encontram dentro da cafeteria, e um grupo de três ciganas, sendo que uma delas, antes de Jacek entrar na cafeteria, pede que a deixe exercitar sua quiromancia.

A ausência destes personagens em *Decálogo 5*, enfraquece um *tempo poético* presente na versão estendida, causando um início de filme menos “introspectivo” e mais “informativo”. O episódio cinco informa ao espectador sobre a ineficiência do exercício da pena capital, e mesmo que a narrativa cumpra sua função estética, não a exerce de maneira tão emblemática quando cotejada à montagem possuínte de mais cenas e personagens. Como descrito por Charles Eidsvik na comparação do filme de menor duração narrativa à sua versão maior: “Mesmo um mestre da compressão precisa de tempo para trabalhar sua mágica”⁴ (EIDSVIK, *In*: COATES, 1999, p.91). O pesquisador defende que o longa-metragem *Não matarás* encontra-se no limite mínimo do tempo narrativo ideal, e nos remete à conclusão de que o tema apresentado na versão suprimida perde muito da riqueza fílmica proposta por Kieslowski.

Para *Não matarás*, três ciganas descortinam o prólogo das ações que se desenrolarão dentro do Café. Elas se alinham dentro dos simbolismos que engendram a poética kieslowskiana ao refletir sobre o destino e seus acasos, pois antes de Jacek adentrar à cafeteria, a ele é solicitado a leitura da mão por uma das ciganas, ou seja, a cigana abre uma chance a Jacek para prever seu futuro. Porém, irritado, encara a cigana e grita *não*. A mulher afasta-se, mas

⁴ Trecho original: *Even a master of compression needs time to work his magic.*

não antes de jogar-lhe um mal agouro, como que num presságio aos dois assassinatos que se aproximam.

Ainda nesta versão para cinema, a decupagem colabora a resgatar os traços de composição do sistema kieszlowskiano nesse sutil jogo dos destinos e suas possíveis ou negligenciadas bifurcações. Todo esse conjunto de linguagem particular (técnica e *modus operandi*) na qual o diretor vinha decantando e ampliando desde *Calma* (*The Calm* - 1976), formaram composições às quais ele mesmo chamou de “excessos” para melhor abranger a realidade que nos escapa.⁵

Num grande plano geral, Jacek entra na cafeteria, olha ao redor e caminha em direção a um dos balcões, cruzando o enquadramento da direita para a esquerda. Acompanhando seu deslocamento na *mise-en-scène*, a câmera realiza um movimento de *pan* seguida de uma clássica passagem de foco, de Jacek no fundo do enquadramento, em grande plano geral, para o advogado Piotr, em primeiro plano, que conversa com a esposa.



Jacek após afastar-se das ciganas, entra à cafeteria. Inicia uma caminhada, da direita de quadro para a esquerda.



Movimento de *Pan* da câmera, com passagem de foco, de Jacek ao fundo para Piotr em primeiro plano.

Delinea-se o *jogo de acasos*, de Piotr a Jacek e vice-versa, representantes de uma interseção que incidirá nos acontecimentos de um futuro que se aproxima. A passagem de foco aliada à marcação de cena para Jacek, que passa às costas de Piotr, organiza a abordagem de Kieslowski encenando um flerte para a ação de uma chance de mudança que será revelada

⁵ Sobre o que Kieslowski chamava de excesso, ver depoimento Hanna Krall: “Krzysztof inventou este termo, ‘excesso’. Tudo precisava de um excesso. Não pode ser tão literal. Deve ter algo extra. Melhor ainda se for um excesso metafísico. Mas é difícil gerar este tipo de excesso. Então, ele começou a criar seu próprio excesso, o que viraria rotina”. (*Ainda Vivo: um filme sobre Kieslowski*, 2009, DVD).

mais à frente por Piotr, durante uma conversa com o juiz que sentenciará Jacek. No transcorrer de toda essa sequência, os dois personagens pairam sobre um diálogo que poderia salvar Jacek do seu destino, mas que não se conclui.

Um dos temas que percorre o cinema de Kieslowski é o emaranhado de caminhos e sentidos formados na vida de qualquer indivíduo. Tal questão materializa-se na sequência das ciganas, na demonstração (com certo tom místico) que talvez o porvir poderia ser outro, desde que houvesse uma *renúncia* dos desejos em Jacek, sendo este, um dos pensamentos implícitos e que podemos interpretar nas histórias de Kieslowski: abrir mão de uma pulsão, não para atender uma moral, mas na prática de uma ética a ser preservada diante de questões que nos são tão caras quanto veladas e, assim escolhendo, abrir (num outro viés) um entreato nas consequências dos atos presentes, modificando os resultados vindouros.

Logo em seguida à abordagem das ciganas, Jacek entra na cafeteria e o primeiro diálogo travado é feito pela esposa de Piotr que termina de observar, através da vitrine do Café, as ciganas passarem pela calçada. A esposa realiza o mesmo pedido feito a Jacek pelas ciganas, solicita a Piotr para ler sua mão. Novamente, portanto, a ideia de futuro e escolhas se impõem.

O esmero na construção ficcional sobre os destinos das personagens reitera-se no questionamento do sensível Piotr. Mais à frente, ao ser pronunciada a sentença de Jacek, Piotr conversa a sós com o juiz que deferiu a sentença e revela a descoberta desse momento na cafeteria; indaga-se de uma possibilidade de interferência no destino de Jacek, pois até aquele instante, o crime não se consumara. Para as duas versões, toda a composição utilizada nesta sequência do Café (*mise-en-scène*, enquadramentos e montagem), demarcam uma tênue linha entre destinos e escolhas. Jacek, antes de entrar na cafeteria é, de certa forma, advertido pela cigana em relação à escolha que fará. À sua *sorte* ao dar os primeiros passos para dentro do estabelecimento, logo encontra aquele que o defenderá no tribunal, e durante toda a sequência os dois, Piotr e Jacek, são colocados próximos um do outro, como se pudessem interferir nas escolhas de cada um, mas nada acontece e o destino prossegue em seu curso, insinuando, talvez, um determinismo que impera sobre os atos das personagens. No início da sequência, estranhamente decidido, Jacek pede à balconista um bolinho de doce específico. Num close de uma prateleira repleta de bolinhos recheados, Jacek insiste para que a atendente pegue um, em especial. Ele escolhe um, e não aceita que outro a faça. Sua escolha não é, portanto, arbitrária,

ela provém de fatores exclusivamente pessoais da personagem, pois diante do close que mostra os mesmos tipos de doces, todos parecem semelhantes.

Paul Coates cita Kenneth Burke para demonstrar como Jacek trafega dentro de um destino com poucas chances de alterações.

“Para o nosso mundo pragmático, as percepções são determinadas; e na fórmula principal de Spinoza, toda a determinação é uma negação. Portanto, um mundo tão determinado é, justamente por isso, inevitavelmente um reino da ‘necessidade’”.⁶ Entretanto, mesmo a mais severa necessidade sucumbe por meio dos filtros (*utilizados na fotografia do filme*), Kieslowski contrabalança esse determinismo problematizando a casualidade, sugerindo a possibilidade de liberdade, ainda que Jacek não possa achá-la. E, se Burke está correto em discernir o caráter da negatividade em todas as surpresas,⁷ pode-se começar a entender como as narrativas kieselowskianas podem combinar a abertura para o suspense com uma sombria negatividade.⁸ (COATES, *In COATES*, 1999, p.105, tradução nossa).



Num primeiro plano, Jacek, o jovem assassino de *Não matará*. Neste mesmo enquadramento, ao fundo do plano, à direita, Piotr, o jovem advogado que defenderá Jacek, conversa com sua esposa.



Piotr e sua esposa, na mesma cena da cafeteria, num plano mais próximo. Piotr está sempre próximo de Jacek, porém só irão se conhecer, após Jacek terminar seu café e matar o taxista.

O diálogo final do casal arremata esta passagem do encontro entre os três personagens principais do longa-metragem. O prélio entre a consciência do livre-arbítrio e a imposição de um determinismo está presente nos últimos trabalhos de Kieslowski ao questionar a figura de

⁶ BURKE, Kenneth. *A Dramatistic View of the Origins of Language*. In: *Language As Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1966, p.430.

⁷ (BURKE, 1966, p.433).

⁸ Trecho original: “*For the world of our positive, natural sensations is determined; and in Spinoza’s central formula all determination is negation. Such a determined world is, by the same token, inevitably, a realm of ‘necessity’*”. *But, even as the leaden necessity bears down through the filters, Kieslowski counterbalances the determinism by problematising causality, suggesting the possibility of freedom, even if Jacek cannot find it. And, if Burke is right to discern the genius of negative in all surprise one can begin to understand how Kieslowski’s narratives can combine the openness of suspense with a profoundly sober negativity.*

um protagonista (se existir) na relação das escolhas conscientes e o acaso que traz a imprevisibilidade, pois, da mesma forma que suas personagens são receptivas ao acaso, também parecem alienadas e levadas por seus impulsos, pautadas, talvez, pela ancestralidade das mesmas e os valores propostos à sociedade na qual vivem.

O casal conversa feliz, depois dos quatro anos de estudos de Piotr, sua aprovação por uma banca de magistrados para o exercício da advocacia.

Piotr: *Existem momentos na vida... quando tudo parece ser possível. Seu caminho se abre bem diante de você. Foi assim que me senti quando me formei na faculdade. É assim que me sinto hoje.*

Esposa: *Quando você ultrapassa um certo limite, existe um momento que você sente que tudo só depende de você.*

Piotr: *Isso... exatamente.*

Esposa: *Sabe o que eu acho?*

Piotr: *Não... bom, nunca sei.*

Esposa: *As pessoas vão amar você. Assim como amo você agora.*⁹

Esta sequência a mais desperta no espectador um maior envolvimento das angustias dos personagens, demonstrando a complexidade do tema refletido e aprimorando o questionamento entre a preservação da vida – no sentido mais amplo e filosófico – num contraponto aos resultados práticos da aplicação da pena de morte para a diminuição, neste caso, do latrocínio. À saída da cafeteria, dois jovens se encaminharão para vidas diferentes. Piotr prepara-se para ser pai e integra a promotoria do Estado, enquanto Jacek receberá a pena capital. Os dois, cujos destinos são determinados neste momento em que estão próximos um do outro, terão um reencontro mais à frente no julgamento de Jacek.

Particularmente, neste capítulo do *Decálogo*, encontramos uma maior fidelidade no desenvolvimento do quinto mandamento, *não matar*. Em todos os demais capítulos da minissérie esta similitude direta entre a lei e sua correspondência com o capítulo não acontece, sendo que a lei que corresponde ao seu capítulo pode ser mais ou menos próxima à história em questão, ocorrendo também a presença de outras leis inter-relacionadas. Um exemplo, como apontou Annette Insdorf (1999, p. 192) ocorre no próprio *Decálogo 6* e na sua versão cinematográfica *Não amarás*, para os quais há o entrelaçamento do sexto mandamento, *não pecar contra a castidade*, com outros três no transcorrer das ações das personagens: *não furtar* (7º), *não levantar falso testemunho* (8º) e *não matar* (5º).

⁹ Tradução nossa, a partir de legendas em inglês, do DVD *A Short Film About Killing*, 2004, Kino on Video.

Assim sendo, o sexto mandamento (*não cometerás atos impuros ou não pecar contra a castidade*) permeia, de forma mais livre, o *Decálogo 6* e sua versão para cinema. Mais do que a castidade sexual, o que está em jogo, talvez, seja uma espécie de pudor regido por princípios cristãos.

Tomek, o protagonista, é um jovem *voyeur* de 19 anos que espiona sua vizinha, Magda, uma mulher de meia-idade, solitária e independente, sem um relacionamento fixo. A narrativa constrói-se em torno do *voyeurismo*, característica inerente ao próprio cinema, e desenvolve-se, de modo circular, em duas direções. A primeira ocorre na própria história que nos é contada: Tomek observa Magda e, em seguida, Magda observará Tomek, invertendo assim os papéis de observadores. A segunda diz respeito à história recortada pela luneta de Tomek, e que dialoga com Magda (em relação à história contada pela câmera de cinema, e que dialoga com nós espectadores). Desse sutil movimento de transmutação do olhar de Magda para Tomek é que o filme sintetiza a duplicidade criada. Primeiro, entre o movimento do olhar de Magda para Tomek e, depois, por nós espectadores para com os personagens.

Ao contrário do que ocorre entre o *Decálogo 5* e *Não matarás*, há uma mudança significativa na trama de *Não amarás*, em comparação com sua primeira versão originada na televisão.

Na sequência final das duas versões, Magda apaixonou-se por Tomek e assume o papel de *voyeur* utilizando um pequeno binóculo de teatro. Ela começa a espionar o apartamento do rapaz logo depois de descobrir que a humilhação que ela provocara em Tomek, no encontro íntimo entre os dois, levava o rapaz a uma tentativa de suicídio. Por meio do seu *voyeurismo* Magda consegue avistar o retorno de Tomek do hospital.

No *Decálogo 6*, ela vai até o correio conversar com Tomek, porém após sua recuperação ele perde o encantamento por Magda e sua fala final é “Eu já não espio mais você”.

Na versão em longa-metragem a sequência final do encontro entre o casal de protagonista é metaforizada por via do olhar de Magda que se *auto-observa*. Da mesma forma que no média-metragem, Magda vai até a agência de correio mas não encontra Tomek. Depois de alguns dias visita o apartamento onde Tomek convalesce e pede à senhora que o trata, um momento a sós com ele, o que lhe é negada. Sem poder conversar com Tomek que dorme sob o olhar protetor da senhora, Magda senta-se na cadeira da qual ele a espionava. Aproxima

seus olhos à luneta do seu *voyeur* e realiza o mesmo enquadramento que Tomek fazia para ver seu apartamento situado do outro lado do condomínio de prédios.

Por meio do uso da *montagem paralela*, Magda observa a si própria, possivelmente, num tempo futuro da narrativa do filme. Todavia, esta cena de auto-observação de Magda, deixa em aberto o tempo diegético exato que ocorre a ação (se é posterior ou anterior a esta sequência), pois a *mise-en-scène* desta cena nos remete a uma ação já acontecida em outra cena do filme. Para aquela ação decorrida, Magda chorava a frustração de um relacionamento, quando acidentalmente derrubava uma garrafa de leite sobre a mesa da cozinha. Esta sequência anterior transcorria até que ela sozinha, acalmava-se iniciando um movimento lúdico com sua mão deslizando sobre o leite espalhado na mesa.

À sequência do tempo diegético presente, Magda espia-se pela luneta de Tomek e se vê chorando sobre um leite espalhado na mesa. Porém, ao invés de permanecer sozinha em cena, Tomek adentra à cozinha e aproxima-se dela para lhe fornecer um alento, pousando a mão sobre o ombro de Magda. Percebendo a presença de Tomek, ela estende-lhe a mão, acariciando seu rosto. Toda esta sequência final do longa-metragem acontece através do olhar de Magda que está no apartamento de Tomek.

O acréscimo de uma ação multiplica as possibilidades de entendimento. Porém, mesmo que o espectador seja induzido a acreditar num final mais esperançoso, não há nada de conclusivo e/ou explícito em relação a um possível desfecho para a história.

O final em aberto da sequência do longa-metragem, desponta uma característica estilística que será recorrente nos posteriores trabalhos de Kieslowski, a utilização da *montagem* como um dos mecanismos que comporá as *duplicidades kieslowskianas*, uma vez que Magda é “duplicada” nesta sequência: Magda observa seu duplo – real (para o tempo presente em que Magda se auto-observa), ou o imaginado (se relacionada à cena do tempo passado) – sendo a projeção desse duplo, uma chance de alteração do destino de Magda a partir da extensão na duração da narrativa e de uma sutil diferença no tom de interpretação das Magdas. No média-metragem, ela é mais seca, cética, no longa-metragem é mais compreensiva, possuindo mais candura em suas reações, por conseguinte mais esperançosa ou talvez tola, porém condizente à uma Magda que “terá” um reencontro final com Tomek.



Magda observa a si mesma, num passado ou um possível futuro em que seu *duplo* pode escolher um destino contrário à solidão.



Abre-se a possibilidade de um reencontro.

Conclusão

O ser ético de Kieslowski é esculpido pelo mecanismo da *duplicidade* sobre suas imagens, na compilação dos vários dispositivos presentes em seus filmes que elevam o acaso das histórias a uma chance de interferência na essência do ser fictício, pois somente a partir da alteração na forma de olhar a si mesmo que se abre uma chance de alteração em nossos atos, e portanto, de um previsível destino.

A universalidade nestes dois filmes apresentados advém das reflexões acerca do que cremos e desejamos alcançar, sobrepostos às nossas ações ou omissões diante dos acontecimentos que se afiguram ao longo das nossas próprias histórias. Equação que levanta mais perguntas do que conclusões, mas que demonstra uma pequena oportunidade de escolha neste exercício de dúvida à sua validade.

Referências

COATES, Paul (ed.). *Lucid Dreams – The Films of Krzysztof Kieslowski*. England: Flicks Books, 1999.

INSDORF, Annette. *Double lives, second chances: the cinema of Krzysztof Kieslowski*. New York: Hyperion, 1999.

KIESLOWSKI, Krzysztof; STOK, Danusia. *Kieslowski on Kieslowski*. London: Faber & Faber, 1995.

Filmografia

DECÁLOGO. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção: Telewizja Polska (TVP). Minissérie Televisiva em 10 capítulos. Roteiro: Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia, 1988. 1 DVD (574min.): NTSC, sonoro, colorido. Ficção. Título original: **Dekalog**. São Paulo: Versátil Home Video, 2009.

NÃO matarás, Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção: Telewizja Polska (TVP). Intérpretes: Mirosław Baka, Krzysztof Globisz e outros. Roteiro: Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia, 1988. 1 DVD (81min.): NTSC, sonoro, colorido. Ficção. Título original: **Krótki film o zabijaniu**. Nova Iorque: Kino on Video, 2004.

NÃO amarás. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção: Telewizja Polska (TVP). Intérpretes: Grazyna Szapolowska, Olaf Lubaszenko e outros. Roteiro: Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. Música: Zbigniew Preisner. Polônia, 1988. 1 DVD (83min.): NTSC, sonoro, colorido. Ficção. Título original: **Krótki film o miłości**. Nova Iorque: Kino on Video, 2004.