

KOLEKCJA ZACHĘTY

—

WIDEO

JACEK MALINOWSKI

**PółKobieta**  
**HalfAWoman**



Książka rozpoczyna cykl *Kolekcja Zachęty* | *wideo* /  
The book inaugurates *The Zachęta Collection* | *wideo* series.

JACEK MALINOWSKI

**PółKobieta**  
**HalfAWoman**

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki  
Zachęta – National Gallery of Art

Warszawa 2016

Książka ta wydana została przy okazji wystawy Jacka Malinowskiego *Dwubiegunowo* w Zachęcie. Nie jest jednak ani katalogiem wystawy, ani monografią artysty. To raczej monografia cyklu filmowego *HalfAWoman (Półkobieta)*, który znajduje się w naszej kolekcji.

Praca ta jest związana z Zachętą – tu miała swoją polską premierę w 2001 roku na wystawie w Małym Salonie (wówczas stała się częścią naszych zbiorów), podobnie jak kilka lat później druga odsłona cyklu – *HalfAWoman 2*. Przy okazji tegorocznej wystawy artysta podarował nam trzecią część filmu. Dzięki temu możemy oddać w państwa ręce opracowanie całości i jednocześnie zainauguować tą książką nową serię wydawniczą o dziełach z naszej kolekcji.

Zachęta od lat dziewięćdziesiątych poszerza swoje zbiory o prace wideo – najciekawsze przykłady filmowej twórczości polskich artystów. To bardzo różnorodna kolekcja, w której znajdziemy filmy dokumentalne, fabularne i eksperymentalne. Pokazuje, w jaki sposób twórcy wizualni mierzą się z medium filmowym, wykorzystując je do poszerzenia pola swojej działalności. Na tym tle cykl filmów Jacka Malinowskiego – bazujący na kontradycji prawdy i fałszu (dokumentu i fabuły) – ukazuje te poszukiwania w nowym interesującym kontekście.

Historia tej kolekcji odzwierciedla w pewien sposób historię Zachęty. Ciekawą, zaskakującą, składającą się zarówno z tego, co istnieje do dziś (budynek), jak i z tego, czego już tu nie ma lub co znalazło swe miejsce gdzie indziej (np. pierwsza kolekcja TZSP). To historia stworzona przez artystów, polityków i aktywistów, na skutek przemian społecznych, zmieniających się gustów, ale też przypadkowych zdarzeń. Nauczyła nas ona dzielenia się tym, co robimy, i tym, co współtworzymy. Naszym archiwum, naszą kolekcją, naszą instytucją.

Hanna Wróblewska  
dyrektorka Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

This book is published in conjunction with Jacek Malinowski's exhibition, *Bi-polar*, at the Zachęta. It isn't however an exhibition catalogue or a monograph about the artist. Rather, it is a monograph of the film series *HalfAWoman*, which is held in our collection.

The work is connected with the Zachęta gallery – it had its Polish premiere here in 2001 as part of an exhibition at the Mały Salon (when it was acquired), as did the second part, *HalfAWoman 2*. On the occasion of this year's exhibition, the artist has donated to us the third part of the series. Consequently, we can offer to you a monographic publication about the complete opus, thus inaugurating a new publishing series about works from our collection.

The Zachęta – National Gallery of Art has been acquiring video works – most interesting examples of the filmic practices of Polish artists – since the 1990s. This is a highly diverse collection, including documentaries, features and experimental productions. It reflects the ways in which visual artists confront the medium of film, using it to expand the field of their practice. Against this background, Jacek Malinowski's film series – based on a contradiction of truth and falsehood (documentariness and creative writing) – situates these investigations in an interesting new context.

In a way, the history of the collection reflects the history of the Zachęta. It is an interesting and surprising history, comprising both that which exists to this day (e.g. the gallery building) and that which is no longer or elsewhere (e.g. the first collection of the Society for the Encouragement of the Fine Arts). It is a history created by artists, politicians and activists, informed by social transformations, changing tastes as well as random events. It has taught us to share what we do and what we co-create. Our archive, our collection, our institution.

Hanna Wróblewska  
director of Zachęta – National Gallery of Art



# HalfAWoman

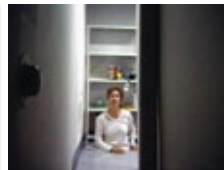
(Półkobieta)





**HalfAWoman**

*mojemu ojcu / to my  
father*



**Proszę bardzo, wejść.  
Nie spodziewałam  
się nikogo... Właśnie  
się obudziłam. Daj mi  
parę minut, zaraz się  
przygotuję.**

Come on in. I wasn't  
expecting anybody.  
I just woke up. Give  
me a few minutes. Let  
me get myself ready.  
Come on.



**Pokażę ci mieszkanie. To jest mój dom. Zajął mi trochę czasu, żeby urządzić się po swojemu.**

Let me show you around. This is my home. It took me a while to get it fixed up the way I wanted.

**Wiadomo, nie można mieć wszystkiego od razu. A ja oczywiście zawsze szukam najlepszych okazji.**

You know, you can't afford everything all at once and I am certainly a bargain hunter.

**To krzesło znalazłam na ulicy i przyciągnęłam do domu. Na pchlim targu kupiłam kuchenkę i czajnik. Teraz mogę gotować niezłe posiłki. A to ważne.**

The chair I found on the street and dragged home. I found this hot plate and tee cattle at a flea market. Now I can cook really nice meals. That's important.



**Zdobyłam parę kuchennych drobiazgow. Ułatwiają życie.**

I've acquired some kitchen utensils. Make life easier.

**Szczególnie jestem zadowolona z mojego małego wózka. Nie każde gospodarstwo domowe ma coś takiego. Dzięki niemu mogę się poruszać jak nigdy przedtem.**

I especially am pleased with my little wagon. Not every household has one of those. This affords me a kind of mobility that I didn't have before.

**Możesz go do mnie popchnąć? Dziękuję!**

Can you pass it to me. Thank you.

**Nie był trudny do zrobienia. Kilka kawałków sklejki, małe kółka. Spodobał mi się kolor różowy. Myślę, że kolor daje w życiu tak wiele.**

You know, it wasn't complicated. A few pieces of wood, a couple of little wheels. I like the pink color. I think color adds so much to a life.

**Po prostu podciągam się do góry i manewruję, dopóki nie znajdę się dokładnie tutaj... i już mogę się poruszać.**

I just have to push myself up and maneuver and ... until I am right here and then I can move around ... and I like it.



**Jest stosunkowo wygodny. Mogę porużać się po mieszkaniu szybko! Szybko mogę pójść wszędzie tam, dokąd chcę!**

It is reasonably comfortable. It lets me move around the apartment quickly ... Quickly I can really get everywhere I wanna go.

**Przepraszam, przepraszam na sekundę. Jedną sekundę! Jestem gotowa.**

Excuse me, excuse me. Just a second! One second! OK, I am ready!





**Gdzie chcesz, żebym stanęła, pod ścianą? Tylko trochę przestawię meble.**

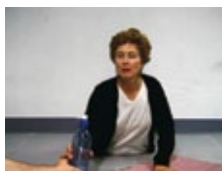
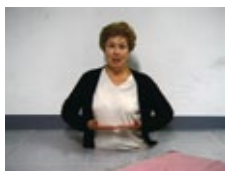
Where would you like me? Against the wall? I'll just rearrange the furniture a little bit.

**– Jest ci wygodnie? Tak, jeśli się zmęczone, to po prostu oprę się o ścianę. Możesz mnie pytać!**

– So, are you comfortable? Yeah, I am comfortable. If I get tired I will just rest myself here. Ask me something!

**– Dobrze, powiedz mi, jak to się stało, co się takiego stało, że straciłaś nogi?**

– So, tell me how it happened, what happened, that you don't have legs anymore.



**Choroba, którą mam, nazywa się PDS: Zespół Degeneracji Miednicy. Zanik zaczął się od stóp i postępował bardzo powoli. Myślę, że wciąż trwa.**

The disease I have is called PDS: Pelvis Degeneration Syndrome. It started with my feet and it was a very slow deterioration. I guess it still continues.

**Kto wie, czym to się skończy? Może za tydzień będę dotąd...**

Who knows how it will end up. Maybe next week I will be here ...

**...za rok – dotąd.**

... maybe next year here.

**Może zostanie mi tylko głowa? Tylko odbiornik myśli? Tak, to niezły pomysł!**

Maybe I will end up just a head, just a receptacle for thought. I like that idea.

**O, dziękuję.**

Oh, thank you, thank you!



**Muszę się skoncentrować. Niewiele mi brakuje do skończenia studiów.**

I think I have to refocus. I am only a few credits shy from my college degree.

**Myślę, że wrócę na uczelnię. Może coś z biznesem?**

So, I think I might go back to college. Maybe something business related?

**Tak, to jest kierunek, w którym pójdę. Zapomniałam, jak się studiuje. Muszę znów nauczyć się studiować! Jak to się mówi – przykuć!**

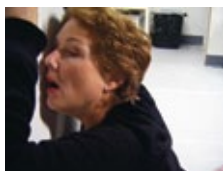
I think that's the direction I'm gonna going. I've forgotten how to study. I am gonna have to relearn how to study! Crack the books as they say!

**Wiesz, pamięć w średnim wieku nie jest pamięcią 20-latki. Ale nie przepadła do końca.**

You know a middle age memory isn't what it was when you were 20 years old. But it's not gone.

**Wciąż mogę to zrobić. I zrobię to!**

I know I can do it. I will do it!



**Kiedyś, w supermarkecie, spotkałam mężczyznę. Robiłam właśnie zakupy. Zauważył, że mam trudności.**

Once I met a man in a supermarket. I was out doing my grocery shopping. He could see I was having some difficulties.

**Był uprzejmy. Przyproceedził wózek, podniósł mnie do góry i bardzo delikatnie, jak dziecko... wsadził mnie do niego.**

He was kind. He grabbed a cart, and he lifted me up – very gently – like a child and placed me in a seat.

**Chodziliśmy po sklepie, rozmawiając. Mówiłam mu, co potrzebuję.**

We walked around, we talked. I told him what I want.

**Przeszliśmy przez cały sklep. Było miło i wybrałam dobre rzeczy.**

You know we went through the entire store. I had a nice time and I've got a good selection of groceries.

**Nawet doprowadził mnie do kasy. Zaczął wyjmować moje produkty, mleko i sok, i kładł je na ladzie.**

He even wheeled me up to the cashier, started taking my produce and my milk and my juice out and laying it on the counter.





**Kiedy skończył, wyciągnął mnie z wózka i posadził na taśmie. Kasjerka w pośpiechu skanowała wszystkie pozycje.**

And when he was done with that he lifted me out of the cart and put me on the conveyer. The cashier was checking out all of my groceries ...

**I gdy nagle wyciągnęła rękę po następną, zobaczyła mnie. Prawie mnie złapała i zaczęła krzyczeć.**

And then she reached over and she saw me, she almost grabbed me and ... she started to scream.

**Nie wiem, musiał to być dla niej szok. Na pewno nie oczekiwała czegoś takiego! Myślisz, że to śmieszne?**

I don't know, I guess she was shocked. She certainly wasn't expecting that. Think, that's funny?

**Buty! Kochałam moje buty! Myślę, że nie ma czegoś takiego: mieć za dużo butów. Buty były moją absolutną pasją.**

Shoes! I loved my shoes! I think there is no such thing too many shoes. I had an absolute passion for shoes.

**Kształt, kolor, elementy dekoracyjne. Miałam płaskie buty, na grubych obcasach i na cienkich. Miałam buty wysokie i buty niskie. Miałam ich pełną szafę!**

Form, color, the decorative element ... I had flat shoes, I had thick heels, I had thin heels, I had high heels and low heels. I had a closet full of shoes!



**Nie widzisz ich teraz tutaj, prawda? Nie, nie ma. Nie ma tutaj butów.**

You don't see any of them here now, do you? No, no shoes, no shoes here.

**Dorastałam w epoce spódniczek mini, w bardzo wyzwoleonej epoce! Nosiałam wściekle kolorowe pończochy, dobieierałam je do butów i do bardzo, bardzo krótkich spódniczek.**

I grew up in a mini skirt era, in a very free era. I wore these wild stockings and I matched them with my shoes and very very short skirts.

**Mówili mi, że mam ładne nogi, a nawet, że są sexy. I ruszałam nimi, i krzyżowałam, machałam butem na stopie. I może nigdy bym się do tego nie przyznała, ale wiedziałam, że są wabiące.**

I was told I had nice legs. As a matter of fact I was told they were very sexy legs. And I would move them, and I would cross them and I would dangle a shoe of my foot ... And I wouldn't have come right out and say it, but I knew it was enticing.

**Słuchaj, nie idź tam! Tam jest brudno! Proszę, nie idź tam!**

Look, don't go there ... It is a mess, just don't go!



**– Jak załatwiasz swoje potrzeby fizjologiczne? Na to pytanie nie odpowiem!**

**– Przecież obiecałaś, że będziesz szczerą! Wiem, ale myślę, że posuwasz się za daleko!**

– So, how do you cope with your physiological needs?

I am not gonna answer this question!

– But you promised to be honest!

Yeah, I know, but I think that's a little much.

**To nie jest takie proste. Brudzę, babrzę się! Nie zawsze zdążę na czas.**

You know that's not easy. It's a mess, it's a mess in there. I don't always make it on time ...

**Czasem myślę, że zdążę, a tu nagle nie mogę, męczę się, podciągam. Zdarzają się wypadki.**

Sometimes I think I gonna make it ... I cannot ... I get tired ... I pull myself up. Accidents happen.

**W miejscach publicznych jest najgorzej. Może właśnie dlatego nie wychodzę tak często, jak bym mogła.**

It is extremely embarrassing in public places. Maybe that is one reason I don't go out as often as I maybe could.

**Zakładam sobie pieluchy – specjalne dla dorosłych. I kiedy jestem na ulicy i idę chodnikiem... smuga ciągnie się za mną, jak za ślimakiem zostawiającym swój ślad. To bardzo przykre!**

I wear these diapers, these adult diapers. And when I am out on the street, and I walk down the sidewalk ... these little trails following me like a snail leaving its path ... It's very ... it's very embarrassing.



- Czy nadal chcesz,  
żebym cię filmował?  
**Tak.**

- **Dlaczego?**

- So, you still want me  
to videotape you?

Yes!

- Why?

**Bo jestem piękna...  
Prawda?**

Well, I am beautiful,  
am I?



# HalfAWoman 2

(Półkobieta 2)



arrival / przyjazd



**O:** To wygląda więcej jak kogoś mieszkanie niż na hotel. Możesz tutaj? Walizki tutaj, bo tutaj będzie Joan. A to też jest sianie?

**P:** Nie. To już wszystko?

**O:** To teraz chodźmy po Joan, OK?

**O:** It looks more like a flat then a hotel. Put it here. Suitcases here ... this spot is for Joan. Is this also a bed?

**P:** No. That's all!

**O:** Let's pick Joan up!

**J:** Nie upuśćcie mnie!  
**O:** Jestem silniejsza, niż na to wyglądam.  
**J:** To dobrze, dobrze... prawie już. Jeszcze tylko kilka stopni. Posadźcie mnie... Posadźcie...

**J:** Don't drop me!

**O:** I'm stronger than I look.

**J:** Oh, good, good! ... almost there. Just a few more steps. Just get me there; just get me there ...

**P:** Czyli możemy w tej chwili mówić po polsku?

**O:** Tak, tak.

**P:** Więc musimy teraz ustalić cały system pracy. Jutro macie jeszcze wolne, zaczynamy pojutrze od rana.

**P:** Can we speak Polish now?

**O:** Yes, sure!

**P:** So, let's figure out the schedule. Tomorrow we're off, we start Wednesday morning.

**J:** Olga, gdzie jest moja torebka?  
**O:** Nie masz jej przy sobie?  
**J:** Nie, zostawiłaś ją w samochodzie.  
**O:** Czy widziałeś jej torebkę? Poczekaj, jest – widzę ją. Tu jest.  
**J:** Potrzebuję czegoś...

**J:** Olga, where is my purse?

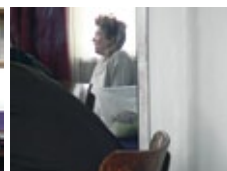
**O:** You don't have it with you?

**J:** No, I think you left it in the car!

**O:** Did you see her ...? Have you seen her bag? Oh, hold on ... I see it. Here it is!

**J:** Yeah, I need something ...





**P:** Tylko... wszędzie musimy ją nosić. No wiesz, jest to odrobinę krępujące jednak.

**O:** Powinieneś pomyśleć chyba o tym wcześniej.

**P:** But, do we really have to carry her – all the time. It is kind of embarrassing.

**O:** You should have thought about it earlier!

**M:** Czego szukasz?

**J:** Moich proszków.

**M:** Tak? Na co?

**J:** Wiesz na co!

**M:** What are you looking for?

**J:** I need my pills!

**M:** Oh, yeah? For what?

**J:** You know what for!

**J:** Znalazłam...

znalazłam je.

Podaj mi wody.

**M:** Chcesz szklankę?

**J:** Tak.

**J:** OK, I found them!

I found them ...

Give some water.

**M:** You need a glass?

**J:** I would like one ...

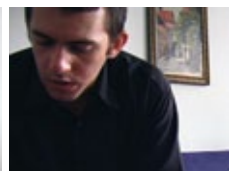
**P:** Zaczynamy w środę o 9 rano. Plan, wszystko jest gotowe... Przyjeżdżam po was prawdopodobnie około 7.

**P:** We start on Wednesday at 9 PM. Everything is prepared. I'll pick you up at 7 PM.

**P:** Jedziemy na plan. Zdjęcia zaczynamy o 9. Będą trwały 4, może 5 godzin, tak żeby Joan się nie zmęczyła...

**P:** We'll get to the set at 9 AM. We'll work 4 – maybe 5 hours a day, so that Joan doesn't get too tired.





**P:** I po tym czasie odwożę was na miejsce, macie czas dla siebie. Następnego dnia wieczorem przeglądamy materiał, sprawdzamy, co jest nam potrzebne. Następnego dnia robimy dokrętki.

**P:** After that I'll bring you back, then you're free. In the evening we'll watch the footage to see what else we need to re-shoot.

**O:** OK. Jacek, chcesz z nami pojechać?

**M:** Pojechałbym, ale nie mogę, będę pracować.

**O:** OK. Jacek, are you going with us?

**M:** I would like to, but I can't.

**P:** Po zdjęciach odwożę was do mieszkania i macie wolny czas.

**P:** After shooting I'll bring you home and you're free ...

**J:** Jacek? Jacek! Co się tam dzieje? O czym oni rozmawiają?

**M:** O waszych planach.

**J:** O jakich planach? Olga, Olga o czym wy mówicie?

**O:** O planach na resztę tygodnia i o reklamie.

**J:** Jacek? Jacek?

What's going on here, I don't understand, what they are talking about?

**M:** You know, they're talking about your plans.

**J:** What plans? Olga, Olga what are you talking about?

**O:** We are talking about the plans for the rest of the week as far as the commercial is concerned.

**J:** A, o reklamie! To wszystko w porządku!

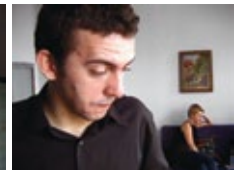
**M:** Nie ma problemu?

**J:** Tak, nie ma sprawy!

**J:** Oh, the commercial ... Oh yeah, yeah ... OK. All right ...

**M:** No problem?

**J:** No problem! OK!



**M:** Jesteś podekscytowana?  
**J:** Taaak!!! Już przechodzą mnie ciarki!  
**M:** To bardzo dobrze. Na pewno będziesz świetna.

**M:** Are you getting excited?  
**J:** Yeah, yeah! I'm getting whoop!  
**M:** Very good! I'm sure you're gonna be perfect!

**J:** Tylko tak mówisz.  
**M:** Wiesz, że w ciebie wierzę.  
**J:** Dziękci.

**J:** Oh, You're just saying that, you're just talking.  
**M:** No, no, you know I believe in you!  
**J:** Well, thank you. All right, thanks!

**P:** Dobrze, to ja będę się zbierał, na razie.  
**J:** Nie mogę się już doczekać. Na pewno będzie wspaniale.

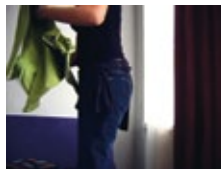
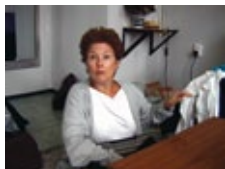
**P:** OK, I'll be going ... Bye, bye ...  
**J:** I am really looking forward to this. This is gonna be great!

**M:** Piotr, jeszcze jedno. Słuchaj! Widziałeś, czy one przywoziły taki mały wózek na kółkach, żeby Joan mogła się na nim poruszać?

**M:** One more thing, Peter. Do you know if they brought a little wagon on wheels for Joan?

**P:** Nie, nie...  
**M:** Ona po prostu na to wsiada i jeździ po całym pokoju.  
**P:** Nic takiego nie widziałem!  
**M:** W takim razie co? Widzimy się chyba w środę też, bo ja też tutaj będę. Będziesz? Dobra! No to na razie!

**P:** No. No ...  
**M:** She gets on it and moves around the room ...  
**P:** I didn't see anything like that.  
**M:** OK, so we'll see each other on Wednesday. I'll be here. So see you then ...



**M:** Joan, miło cię znowu widzieć!

**J:** Ciebie też miło jest widzieć. Minęło trochę czasu, co?

**M:** Ile lat się nie widzieliśmy?

**M:** OK, Joan. It's really nice to see you again!

**J:** Nice seeing you too, Jacek. It has been a while, huh?

**M:** How many years we didn't see each other?

**J:** Wiesz, że w tym miesiącu mijają dokładnie 3 lata. A nie wydaje się tak długo, prawda? Czas płynie.

**M:** Wcale sie nie zmieniłaś.

**J:** Pochlebiasz mi... Podoba mi się to.

**J:** You know it has been exactly three years, this month, three years ago! Doesn't seem that long, does it? I know! Time flies!

**M:** You didn't change a bit.

**J:** You are flattering me, you're flattering with me. I like it!

**M:** Wciąż jesteś taka sama, wciąż jesteś półkobietą. A pamiętasz, jak mówiłaś, że zostanie z ciebie tylko głowa?

**J:** Musiałam wtedy żartować. Jestem ciągle taka sama.

**M:** You are still the same, you are still half a woman. And you said you're gonna be just a head ... remember?

**J:** Oh, I must have been joking. I'm pretty much the same.

**O:** Nie cierpię twoich dowcipów! Nigdy nie są śmieszne.

**J:** Nie masz poczucia humoru.

**O:** Mam olbrzymie poczucie humoru...

**J:** Jakoś tego nie zauważyłam.

**O:** I hate your jokes. They're never funny.

**J:** I don't think you have a sense of humor.

**O:** I have a sense of humor. I have an enormous sense of humor!

**J:** Well, I haven't seen it!

**O:** Masz coś jeszcze do powieszenia?

**J:** Proszę bardzo.

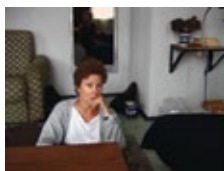
**O:** Dziękuję. Jesteś bardzo słodka.

**O:** Do you have anything else you want me to hang up?

**J:** You're welcomed!

**O:** Thank you! Very sweet of you.





J: **Jacek, a co u ciebie?**

M: **Wiesz, tak sobie.**

J: **Tak sobie?**

M: **Nie za dobrze, nie za źle, jakoś w środku... w połowie.**

J: **W połowie! Jak ci się podoba ten dowcip?**

J: So how have you been, Jacek?

M: Well, you know: so-so.

J: So-so?

M: Not too great, not too bad. Just in the middle. Just in a half.

J: Just in a half! Did you like that joke?

O: **Nie słuchałam.**

J: **Moim zdaniem jest świetny.**

O: I wasn't listening.

J: I thought it was really fun ...

M: **Dobra, co chcecie robić wieczorem? Chcecie gdzieś wyjść?**

J: **Chodźmy potańczyć!**

O: **Oszalałaś... ty nie będziesz tańczyć.**

J: **Daj spokój...**

M: OK, guys, so what do you want to do tonight? Do you want to go somewhere?

J: Hey, let's go dancing!

O: You're crazy, you won't come dancing!

J: Hey, come on ...

O: **Ja nie tańczę nawet w Nowym Jorku.**

J: **Bez zabawy... w ogóle bez rozrywek...**

O: **Zostaję tutaj, na tej kanapie... Odpoczywam, bo jestem zmęczona!**

O: I don't even go out when I am in New York.

J: No fun, no fun at all!

O: I am staying here, right on this couch and I am going to rest, because I am tired!

M: **To co, mam już pójść?**

J: **Tak, to niezły pomysł. Zobaczymy się znowu?**

M: **Już niedługo.**

M: You want me to leave?

J: Yes, I think it's probably a good idea. I'll see you again?

M: Yes, in a while ...



Maury Povich



**M:** Cześć, Joan. Jak się masz?

**J:** Cześć. Dobrze.

**M:** Jesteś już gotowa.

**J:** Tak.

**M:** Zaraz przyjdzie Piotr.

**M:** Hi, Joan. How are you?

**J:** Hi, Jacek. I'm good.

**M:** So, are you ready to go?

**J:** I'm ready!

**M:** I think Peter should be here in a moment.

**J:** Parę razy się budziłam. Wiesz, to podniecenie, oczekiwanie...

**M:** Oglądaś wczoraj telewizję?

**J:** Tak, oglądałam dużo telewizji. Lubię toksofoły. Mój ulubiony to Maury Povich.

**J:** I woke up a couple of times, I think it was the excitement, the anticipation.

**M:** Did you watch television yesterday?

**J:** Yes, I watch a lot of TV. I like the talk shows. Maury Povich is my favorite.

**M:** Maury Povich?

**J:** Maury Povich show. On zaprasza najciekawsze postacie.

**M:** Kogo, na przykład?

**J:** Nie pamiętam nazwisk, po prostu ciekawych, nietuzinkowych ludzi. Może nie zawsze sławnych, ale zawsze ciekawych. Mnie też mógłby zaprosić.

**M:** Maury Povich?

**J:** Maury Povich. He gets the most interesting characters.

**M:** Like who?

**J:** I can't name names. Just interesting off-beat characters. You know, not always famous, but always interesting. I could be on Maury Povich.

**O:** Następný kiepski dowcip.

**J:** Już byłam w filmie. Dlaczego nie miałabym być w telewizji?

**O:** Co za portfolio: reklama butów, talk show...

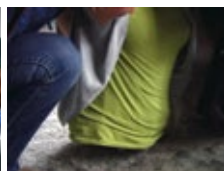
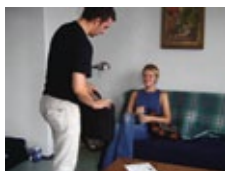
**J:** A w czym ty byłaś? OK, jest ładny dzień, zaczynamy... Zaraz przyjdzie Piotr.

**O:** Another bad joke?

**J:** I have been in films. I could be on television.

**O:** What a portfolio: shoe commercial, Maury Povich?

**J:** Yeah, what have you been in? OK, it's a good day, let's get going, we have to meet Peter.



P: **Cześć, Joan!**  
 J: **Dzień dobry, Piotr.**  
 M: **Cześć, cześć. O, widzę, że już jesteś!**  
 P: **Jak minęła noc?**  
 J: **Bardzo dobrze, świetnie... czas zaczynać dzień...**

P: **Hi, Joan!**  
 J: **Good morning, Peter.**  
 M: **Oh, here you are!**  
 P: **Did you have a good night?**  
 J: **Very good, very good ... looking forward to the day.**

P: **Kupiłem coś dla Joan, myślę, że to nam ułatwi parę spraw. Nie wiem, czy będzie tego używać, czy będzie chciała?**  
 O: **No, sam zapytaj się ją.**

P: **I bought something for Joan. It'll help us with a few things. I don't know if she will use it.**  
 O: **Then ask her!**

P: **Joan, kupiłem ci coś. Będzie ci łatwiej...**  
 J: **Nie bądź śmieszny! Nie wezmę tego! Olga, potrzebuję twojej pomocy!**

P: **Joan, I've bought something for you. It will be easier for you ...**  
 J: **Don't be ridiculous! I am not using that! Olga, I need your help.**

O: **Będziemy ją nosić. Nie przejmuj się, Joan... Będzie dobrze. Jesteście gotowi?**  
 J: **Tak.**

O: **We'll carry her ... Don't worry about that, Joan. OK, all right? Are you ready to go?**  
 J: **Yeah, I'm ready.**

O: **Tylko wezmę torebki. Wszystko spakowaliśmy? Dobrze, teraz wielki dzień... Liczę do trzech: raz, dwa, trzy. Podnosimy!**

O: **Let me just get our purses. We packed everything? Here we go ... big day ... I count to three ... one, two, three ... Raise her up!**





Charyzma / Charisma



- M: **Dlaczego tutaj przyjechałyście?**  
 J: **Biorę udział w reklamie.**  
 M: **W jakiej reklamie?**  
 J: **Butów dla BUTY.**  
 O: **Tak, to nazwa firmy.**
- M: Why did you guys come over?  
 J: I am going to do an ad.  
 M: What ad?  
 J: Shoe commercial – BUTA.  
 O: Yes, that's the name of the company.

- J: **Zadzwonił do mnie Piotr – dyrektor artystyczny. To ty dałeś mu mój numer.**  
 M: **Pomyślałem, że zechcesz być w następnym filmie...**  
 O: **A ja nie jestem pewna... Film, który zrobiłeś z Jackiem, był czymś innym.**
- J: I have got a phone call from an art director – Peter. I think you gave him my number.  
 M: I knew you'd like to be in another movie.  
 O: But I am not so sure about this one. You know the film you made with Jacek was a bit different.

- J: **To jest tylko moja decyzja. Nie wiem, dlaczego w ogóle zabierasz głos?**  
 O: **Ta reklama wykorzystuje jej kalectwo...**  
 J: I think this is really my decision to make. I don't know why you would even say anything.  
 O: This one is trying to exploit her ...

- J: **Poczekaj... Są ludzie, którzy ciągle dają się wykorzystywać... wykorzystywać swoje ciała. Są kurwy, panienki, zawodowe prostytutki...**
- J: Look, there are people who exploit themselves all the time, there are whores, there are prostitutes, prostitutes in business ...



O: **Więc co, chcesz się z nimi porównywać?**

O: So you want to compare yourself to that?

J: **Nie, nie jestem prostytutką. To znaczy, sprzedają swoje ciała, sprzedają się do reklam. A co ja robię? Ja nie mam nóg, nie mam ciała... więc nawet nie mam co sprzedawać.**

J: I am not; I am not a prostitute. I mean they are prostituting their bodies, they're prostituting their bodies in advertising. What am I doing? I don't even have legs, you know. So I'm not even selling my body.

O: **To niebywałe, że tylko ja mam inne zdanie. Przecież to oczywiste... jak łopata w łeb... że oni toba, reklamującą buty, chcą tylko szokować.**

O: I can't believe that I am the only one that feels this way. It seems that it's – obvious, right in your face, that they're only trying to shock people by having you advertise shoes.

J: **Ja widzę to inaczej. Naprawdę. To dla mnie jakaś szansa. Mogę wyjść z domu. Coś robię. Może nawet zarobię.**

J: I see this differently. I really see this differently. This is an opportunity for me. It gets me out. I am doing something. I am maybe even earning my own living.

J: **Będę dobrą sprzedawczynią. Myślę, że mam tego rodzaju charyzmę.**

J: I'll be a good salesperson. I think I have that kind of charisma.





**O:** Ależ ja chcę, żebyś miała wszystkie te możliwości...

O: I want you to have all these opportunities and to be able to do ...

**J:** Łatwo mówić z twojej perspektywy.

**O:** Ale ty musisz... naprawdę... Nie rzucaj się na każdą okazję...

**J:** Its easy to talk, its easy to talk from your position ...

**O:** You know, you have to really ... You can't just throw yourself into any given situation ...

**J:** Dobra, dość już!

**O:** Przynajmniej ktoś czuwa i nie pozwoli, żebyś kompletnie się wykorzystali.

**J:** I've heard enough.

**O:** At least there is somebody here to watch over you ... make sure that they don't completely take advantage of you.

**J:** Nie zaprosiłam cię z tego powodu. Potrzebuję pomocy na schodach... z góry na dół i odwrotnie. Czasami nie dosięgam do moich rzeczy...

**J:** You were not invited for that reason. I need help up the stairs ... up and down the stairs. Sometimes I can't reach my things ...

**M:** Więc nie ma innej możliwości: zrobisz to i już!

**J:** Zrobię to!

**M:** So I think there is no other way ... you're just gonna go and do it!

**J:** I am gonna do it!



Hej, Jacek! /  
Hey, Jacek!



**J:** Hej, Jacek! Co to takiego człowiek bez rąk i nóg, pływający w wodzie?

**M:** Nie mam pojęcia.

**J:** Hey, Jacek! What do you call a man without any arms and legs floating in the water?

**M:** I have no idea.

**J:** Bob!

**M:** Co to znaczy?

**J:** Bob!

**M:** Bob? What does it mean?

**J:** Bob, no, wiesz – sflawik. Pływający w wodzie sflawik!

**M:** Aaa!!! Załapałem!!

**J:** Wiesz, to też skrót od imienia Robert.

**J:** Bob. You know like "bob" ... like you bob in the water ...

**M:** Oh, I get it!

**J:** And the name Bob. You know – a short for Robert.

**O:** To jest naprawdę kiepski dowcip... Potworny... I to w twoich ustach... Jak coś takiego w ogóle może być śmieszne?

**O:** That is such a crappy joke. It's just horrible and coming out of your mouth. I mean how can that be funny?



J: **Zaraz, może będziesz się jakoś zachowywać?**

J: Look, how about some manners here?

O: **Nie jesteś moją matką, nie poprawiaj mnie przy ludziach! Ja też mogę mieć swoje zdanie! Cały czas o tym zapominamy.**

O: You're not my mom. Don't correct me in front of people! I can have my opinion too ... I think that's one thing that we're forgetting.

J: **Cały czas nie słyszę nic, tylko twoje zdanie.**

O: **Nie, to ja cały czas nie słyszę nic, tylko twoje zdanie.**

J: **Nie, tak nie można...**

J: I think I heard nothing but your opinion all day long.

O: I think I heard nothing but your opinion, also all day long.

J: This is not working.

J: **To co, może skończę?**

O: **Nie, to ja zrobię przerwę. Wy dwoje rozmawiajcie...**

J: So, you want me to stop?

O: I'm just gonna go to take a break. You two can talk ...

J: **Olga, przynieś mi papierosa. Chcę zapalić. Czasami jest niemożliwa.**

J: Bring me a cigarette. I need a cigarette, Olga. Sometimes she is too much.



**M:** Nie wiedziałem, że palisz.

**J:** Palę tylko, kiedy Olga wyprowadza mnie z równowagi. Olga, gdzie ona do diabła jest!

**M:** Widzę jakieś napięcie pomiędzy wami?

**M:** I didn't know you smoked.

**J:** I only smoke when Olga drives me to this point. Olga, I don't know where the hell she is!

**M:** I see some tension between you and her?

**J:** Na jakiej podstawie tak myślisz?

**M:** Ona łatwo się denerwuje.

**J:** Ona nie myśli!

**J:** What would make you think that Jacek?

**M:** She gets nervous easily.

**J:** She doesn't think!

**O:** Jestem z powrotem!

**J:** Masz papierosy?

**O:** Czy możesz mi przypalić, proszę?

**O:** I'm back!

**J:** Do you have the cigarettes? Could you light that for me, please?

**O:** Nie działa... (zapalniczka)

**J:** Chodź tu... masz...

**O:** Not working ... (lighter)

**J:** Ok, come ... come on ... here!

**O:** Śmieszna żabka.

**O:** Funny frog!





Dobrze nam się rozmawia / Good conversations



**J: Mówmy ciszej. Olga zasnęła. Wiesz, jest wolontariuszką. Opiekuje się mną. Znasz moje ograniczenia.**

**J:** Let's talk quietly! Olga is sleeping. You know she is a volunteer. She helps take care of me. You know my circumstance.

**J: Inaczej nie byłoby mnie stać na taką pomoc. Ale tak naprawdę to nic o niej nie wiem. Nic nie wiem o jej związkach. Wiesz, kobiety lubią pogadać.**

**J:** Otherwise I couldn't afford to have this kind of help. But I really don't know very much about her. I know nothing about her relationships. You know women talk ...

**M: Poczekał, zamknę okno. Jest bardzo głośno.**

**J: Oczywiście...**

**J:** Yeah, I know. Let me close the window. It's so loud.

**J:** OK. All right.

**J: ...nie wiem nic o jej chłopakach, a raczej o ich braku. A wiedziałabym przynajmniej o jednym. Na początku myślałam, że nie jest tym typem kobiety, która lubi mężczyzn. Wiesz, o co mi chodzi?**

**J:** ... her boyfriends. The lack of boyfriends. You think, I'd know at least about one. At first I thought maybe she is not the kind of woman who likes men. You know what I mean?



**J:** Ale myślę, że nie w tym problem. Kiedyś przyłapałam ją na schodach. Wiesz, te spojrzenia i uśmiechy do mężczyzn. Nie wiem, kim oni byli.

**J:** But I think that's not the case. I've caught her in the stairwell, you know, little glances and things with men. I don't know who they are.

**J:** Oczywiście, ma prawo do własnego życia. Ale wiesz, osobie takiej jak ja mogłaby się choć trochę zwierzyć.

**J:** I guess that's her right ... She's got the right to a life of her own. You know, but a person like me, you think, she'd share some of this with me.

**M:** Jak się spotkałyście?

**J:** Przez opiekę społeczną. Przydzielili mi ją.

**M:** Jak długo się tobą opiekuje.

**M:** How did you guys meet?

**J:** Through the service. They assigned her to me.

**M:** How long has she taken care of you?

**J:** Przychodzi dwa, trzy razy w tygodniu. To już kilka lat. Może jakiś facet ją zranił. Albo jest po prostu oszłą...

**J:** She comes two, three times a week. It has been a couple of years now. Maybe she was hurt by a man. Or maybe she is just one of those closed people ...

**M:** Zimną suką?

**J:** Tak, to dobre określenie.

**M:** Tak?

**J:** Lubię, jak używasz amerykańskich słów w ten sposób.

**M:** Like cold bitches?

**J:** Well, that's a good word!

**M:** Yeah?

**J:** I like that when you use American words like that!



**M: To jedno z moich ulubionych.**

**J: Tak, to powiedz mi jeszcze jakieś inne twoje ulubione.**

**M: That's one of my favorites.**

**J: Yes, tell me some of your other favorites ...**

**M: Na przykład: syf... dziwka...**

**J: Jakie jeszcze, mów dalej...**

**M: Jajcarski, którego właśnie mnie nauczyłaś.**

**M: Like crap, corny ...**

**J: What, tell me more ...**

**M: Ballsy – you just taught me ...**

(śmiej / laugh)

**J: Nie słyszy nas?**

**J: She didn't hear us?**

**J: Jest uśpiona, uśpiona... Śpi jak kłoda.**

**J: She is sound asleep! Sound – asleep! Sleeping like a log!**

**M: Ostatni raz, kiedy się widzieliśmy, byłaś w depresji?**

**M: Last time I saw you, you were kind of depressed?**



**J: Naprawdę? Nie miałam pojęcia. Nie zdawałam sobie z tego sprawy.**

**J: Oh, really? I didn't realize that.**

**J: Mogę powiedzieć, że teraz jestem w znacznie lepszym punkcie.**

**J: I could say I am definitely in a better place now.**

**J: Mój świat powiększył się... i zawdzięczam to Oldze.**

**J: My world is larger now. And I really do have to thank Olga for that.**

**J: Oglądałam świat. Czuję, że ktoś poświęca mi uwagę. Czuję ludzi i ich wzrok na mnie. To wspaniałe uczucie.**

**J: I see the world, I feel people looking at me. All eyes are on me. It feels wonderful.**

**J: Dobrze nam się rozmawia...  
M: Jak zwykle.**

**J: Yeah, we have good conversations you and I ...**

**M: As usual ...**





Manon, ach Manon! /  
Manon, ah Manon!



**O:** My jesteśmy goście  
ciebie, to ty musisz  
nas jakoś tam opo-  
wiadać o czegoś...  
Jestem głodna.

**J:** Ja też...

**O:** We're your guests.  
You have to entertain  
us ... I am hungry.

**J:** Me too ...

**P:** **Jesz pałeczkami?**

**J:** Wygląda  
autentyczniej...

**P:** **Ja nie mam zbyt  
zręcznych rąk.**

**P:** You use those  
sticks?

**J:** Feels more authentic.

**P:** I don't have good  
hands like you.

**O:** **Ja chyba przestanę?**

**J:** **Weź widelec.**

**Ryż jest trudny  
pałeczkami.**

**O:** **Chcesz widelec.**

**J:** **Nie, nie... jeszcze się  
nie poddaję.**

**O:** I think I am going to  
take a break ...

**J:** Use a fork, use  
a fork ... Rice is hard  
with chops ...

**O:** Do you need a fork?

**J:** No, no, no, I am not  
giving up yet.

**P:** **Macie dużo do  
zobaczenia.**

**J:** **Oprowadzisz nas?**

**P:** **Tak, pomyślę o tym.**

**O:** **Czy możesz coś  
zorganizować? Bo my  
nic jeszcze nie widzia-  
liśmy poza tym poko-  
jem, no i tam, gdzie  
robiliście reklamę...**

**P:** You have many things  
to see here.

**J:** Am I gonna get a tour?  
**P:** Yeah, I'll think about  
this.

**O:** Can you organize  
something? Because  
we haven't really seen  
much of anything  
besides this room and  
where you did the  
commercial?



**M:** Piotr, a co z garden party? Wiem, że masz coś w zanadru?

**P:** Poczekaj, to niespodzianka!

**M:** O rany! Przepraszam.

**J:** Ale o co chodzi?

**P:** No więc będzie garden party.

**M:** Peter, how about the garden party? I know you have something ...

**P:** Wait, it's a surprise ...

**M:** Oh, God ... I'm sorry ...

**J:** What's this?

**P:** We'll have a garden party ...

**J:** Świetnie! Kiedy? Oczywiście przed naszym wyjazdem?

**P:** Tak, w sobotę.

**J:** W sobotę!? Ojej, wążę w jedzenie!

**O:** Będzie dużo ludzi?

**J:** Oh, wonderful! ... When is this? Obviously before we leave?

**P:** Yes, on Saturday ...

**J:** Saturday!? Oh, I am getting into my food ...

**O:** Are there going to be a lot of people there?

**O:** Are there going to be a lot of people there?

**P:** Trochę.

**O:** Kim oni są?

**P:** To pracownicy agencji.

**O:** Aha, z twojej agencji...

**P:** Tak.

**P:** A few.

**O:** And who are these people?

**P:** People from the agency.

**O:** So, from your agency?

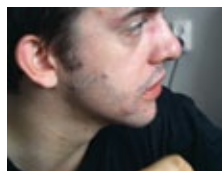
**P:** Yes.

**O:** Jakie jeszcze reklamy robicie? Czy zawsze są to „takie” reklamy?

**O:** What other commercials have you done before? Do you usually do this sort of commercials?

**P:** Muszą być wyraziste. Ludzie muszą je usłyszeć. To oni decydują o tym, co chcą oglądać.

**P:** It must be loud. People should hear it. Audiences decide what they want to see.



**O: No, to jest niebezpieczne! Straciłam apetyt.**

**O:** This is a tricky one. I lost my appetite.

**O: Joan, pomóc ci?**  
**J: Nie.**

**O:** Do you need some help, Joan?  
**J:** No.

**J: A gdzie jest Jacek?**  
**P: Ciągłe kręci. Jacek?**  
**M: Tak?**

**J:** Where is Jacek?  
**P:** He is still shooting?  
**M:** Yes?

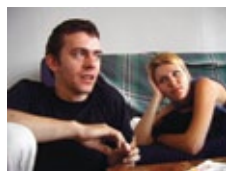
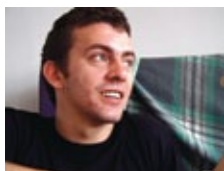
**O: Chodź zjeść!**  
**J: Jacek, chodź zjeść!**  
**O: Nie chciałam ci przerywać. Zapraszamy.**

**O:** Come and eat!  
**J:** Come and eat, Jacek.  
**O:** I didn't want to interrupt. Come here.

**P: Naprawdę chcecie?**  
**J: Tak, ja chcę!**

**P:** You really want to hear?  
**J:** Yes!





P: **Manon je můj osud,  
Manon je můj osud.  
Manon je všechno, co  
neznal jsem dosud.**

P: **Manon je první  
a poslední můj hřích,  
Nepoznat Manon,  
nemiloval bych.**

P: **Manon je motýl.  
Manon je včela.  
Manon je růže,  
hozená do kostela.**

P: **Manon, ach Manon,  
Manon z Arrasu!  
Nepoznat Manon,  
nemiloval dosud.**

J: **Brzmi pięknie!**  
P: **Tak, to piękny  
wiersz.**  
O: **I co, powiedziałaś  
go tej dziewczynie?  
Zadziałało?**  
P: **Rzuciła mnie!**

J: Sounds beautiful.  
P: It's a beautiful poem.  
O: And then you told  
it to that girl. Did it  
work?  
P: She left me!



Salamandra /  
Salamander



- O:** Wyglądasz na zmęczoną.  
**J:** Pod koniec dnia zapomniałam moje kwestie.  
**O:** Nieprawda, byłaś dobra.

- O:** Yeah, you look tired.  
**J:** At the end of the day I was forgetting my lines.  
**O:** Well, I think you did good.

- O:** Tak, byłaś bardzo dobra i zasłużyłaś na prysznic.  
**J:** Potrzebuję tego.

- O:** Yeah, I think you did very well. And I think you deserved a shower right about now.  
**J:** I need one.

- O:** Dobrze. Hende hoh! (niem. Ręce do góry!)

- J:** I kto tu mówi o kiepskich dowcipach.

- O:** Jacek, Jacek?

- O:** Yeah, all right. Hende hoh! (Germ. Heands up!)

- J:** Oh, talk about a bad joke.

- O:** Jacek, Jacek?

- O:** Czy możesz przestać filmować?

- J:** Proszę cię.

- O:** Trochę prywatności dla Joan. Prywatność... teraz!

- O:** Could you stop filming?

- J:** Please, Jacek?

- O:** A little privacy for Joan, please ... Privacy ... now!





O: **To był orzeźwiający prysznic...**

J: **Naprawdę świetny...**

O: It was a refreshing shower ...

J: Oh, felt great, felt great ...

O: **Schodzi mi skóra. J: Za dużo słońca.**

O: I noticed my skin started to peel ...

J: Hm, too much sun.

O: **Nie chcę stracić opalenizny. Muszę trochę nawilżyć skórę... wetrę krem.**

O: Yeah, I don't want to lose my tan. I'll try to lotion up, and take the cream off.

J: **Ale jestem sztywna. O: Zrobić ci masaż?**

J: Oh, I'm stiff, I'm stiff.

O: You need a massage?

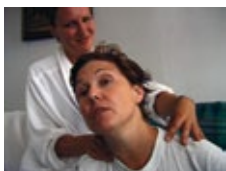
J: **Byłoby świetnie. O: Nie ma problemu, kark?**

J: **Tak. Rozmasuj.**

J: Oh, that would be great.

O: No problem. Upper shoulders?

J: Yes. Check it up!



**J: Jacek, Olga skończyła kurs terapeutyczny.**

**J:** Olga has training as a physical therapist, Jacek.

**O: Nie nazywałabym tego ani kursem, ani terapią. Tylko wzięłam kilka lekcji.**

**O:** I don't know if I'd call it – training? I just took some classes.

**J: Nie myślę, żeby mi to jakoś pomogło. Nie jestem jednym z tych zwierząt.**

**J:** I don't know if it's really going to help? I am not one of those animals.

**J: Jak ono się nazywa: salamandra? Jakiś rodzaj płaza?**

**M: Jaszczurka.**

**J:** What you call them: salamander? Some kind of lizard?

**M: Lizard!**

**J: Przecież nie odrosną mi nogi, prawda?**

**M: Jakkolwiek byłoby miło...**

**J:** I'm not going to grow my legs back. Yeah ...

**M:** It would be nice, though!



J: **Twoja kolej?**  
 O: **No pewnie...**  
 J: **Co byś chciała?**

J: Your turn!  
 O: Yes, sure ...  
 J: What would you like?

O: **Pedicure! Moją ulubioną rzeczą jest masaż stóp.**

O: Pedicure! I think my favorite thing is when someone massages my feet.

O: **Mówiłam ci, że mój tata zawsze robił mi masaż?**

O: Did I tell you my dad used to do that?

J: **Wiele razy.**  
 J: Many times.

J: **Dobrze być dotykany, lubię dotyk.**

J: The touch feels good. I like the touch.





Wstępny montaż /  
First edit



**M: No, i skończyliście!**  
**J: Skończyliśmy!**  
**M: Jak było?**

**M:** Finally you finished it!  
**J:** We finished!  
**M:** How was it?

**J:** Świetnie. Wspaniale spędziłam czas. Wszyscy byli tacy profesjonalni, pomocni. Nie mogło być lepiej. Jestem bardzo zadowolona.

**M:** Joan, teraz chciałbym porozmawiać z Piotrem po polsku. Nie masz nic przeciwko temu?

**J:** Good! I had a great time. Everybody was very professional, entirely supportive. It couldn't have been better. I am very, very happy!

**M:** Now, Joan, we would like to speak Polish for a second. Would you mind?

**M:** Piotrek, teraz powiedz, jak się czujesz w takiej roli?  
**P:** W roli producenta reklamy butów?  
**M:** Tak.

**M:** Peter, now you tell me how do you feel?  
**P:** As an executive producer of the ad?  
**M:** Yes!

**P:** Nie wiem, co zrobić z nogami, kiedy z nią siedzę na przykład, czy stoję koło niej.  
**M:** Normalnie ludzie nie wiedzą, co zrobić z rękami.

**P:** When I sit next to her I don't know what to do with my legs.  
**M:** Normally people don't know what to do with their hands.



**P:** W porównaniu z tym, co sobie wymyśliłem, to jest o wiele bardziej rzeczywiste. Zobaczyłem twój film w Zachęcie.

**M:** *Półkobietę?*

**P:** In comparison to my original thought, this seems to be much more realistic. I saw your film in Zachęta gallery.

**M:** *HalfAWoman?*

**P:** *Półkobietę* z Joan i w tym momencie nie pomyślałem o tym, ale kiedy chodziłem z tym wszystkim, nagle skojarzyło mi się: kobieta, która nie ma nóg i buty. I to, co powstaje na przecięciu się ich dróg...

**P:** *HalfAWoman* with Joan. Then I thought: the legless woman and shoes: what appears on the crossroad of the two?

**P:** Zresztą tam jest scena, w tym filmie, kiedy ona opowiada o butach. I to dotarło do mnie post factum. Najpierw było dosyć mocne wrażenie, a potem stwierdziłem, że jest szansa na to, żeby to wykorzystać, jeżeli ona będzie chciała.

**P:** There is a scene in your film, when she talks about shoes. This hit me post factum. At first I was very impressed, then I realized that there is a chance to use it if she wants to.

**P:** Skontaktowałem się wtedy z tobą. Ty skontaktowałaś mnie z Joan i nagle się okazało, że ona w to wchodzi.

**P:** Then I got in touch with you. You put me in touch with Joan and all of the sudden she was on board.

**P:** Podsuwałem różne pomysły. Od najprostszych, które się cisną od razu na myśl, czyli piękne, długie nogi...

**M:** ...i piękne dziewczyny...

**P:** I had many ideas. From the simple ones: the beautiful long legs ...

**M:** ... and beautiful girls ...





**P:** I piękne dziewczyny... tak, a to wyewoluowało do kobiety właśnie bez tych długich nóg. Po studiach, kiedy się rozejrzałem...

**P:** Beautiful girls ... yes ... everything evolved towards the woman completely legless. After my studies, I looked around ...

**M:** Po jakich studiach?  
**P:** Filozofię skończyłem...

**M:** What studies?  
**P:** I finished philosophy ...

**P:** Wiesz, czego szukałem? Szukałem domu, szukałem czegoś do jedzenia, szukałem... I to dostałem.

**P:** Do you know what I was looking for at the time? I looked for a home, for something to eat, for ... And I got it!

**P:** Rozumiesz, firma dała mi mieszkanie, spona mój samochód, płaci moje rachunki za komórkę...

**P:** You see, my firm gave me the apartment ... They pay for my car and my cell phone ...

**P:** Tylko kiedy ktoś płaci za komórkę, to chce, żebyś miał ją włączoną cały czas.

**P:** But, when the company pays for your cell, they want you to have it turned on all the time.



**P:** Jestem zmęczony dawaniem swojej wyobraźni, swojego mózgu, swoich uczuć... na użytek kupców, handlarzy. To mnie męczy.

**P:** I am tired of giving my imagination, my brain, my feelings to the use of traders, costermongers. That makes me sick.

**P:** Zrobić coś takiego, żeby całej tej reklamy nie było. Tak sprowokować sytuację, żeby to wszystko się spieszyło...

**P:** I want to do something to cancel the commercial ... to provoke the collapse of the whole project, a fuckup ...

**P:** ...i żeby to oni powiedzieli mi: „Dziękujemy panu, było fajnie, ale nie możemy już współpracować”. No!

**P:** ... and force them to tell me: “Thank you, it was great but we’re no longer able to collaborate with you ...” So!

**P:** Uwaga idzie... Jesteście ciekawe?

**J:** Tak, tak, tak...

**P:** Powiedz, że to jest tylko wstępny montaż, dobrze?

**P:** It’s coming! Oh, yeah ... Are you excited?

**J:** Yes, yes, yes ...

**P:** This is just the first edit, OK?

**P:** Ale jest już zaakceptowany... Uwaga!

**P:** But its accepted already ... Let’s play!



**BUTA**



**J: Shoes! I loved my shoes by BUTA!  
I think there is no such thing too many shoes by BUTA.**

**J: I love their form,  
I love their color.  
I have a closet full of shoes by BUTA!**



*Buty z Buty*



J: I like to move them around. I like to play with them. If I could I would dangle a BUTA shoe by my foot!

J: Maybe I shouldn't say so, but BUTA shoes ... But BUTA shoes are enticing!

J: „Buty z BUTY” / ‘Shoes from BUTA!’





Epilog / Epilogue



O: **Jest inaczej, to i to, ale też coś... na początku mało kto mnie rozumiał...**

O: It is different ... this and that ... but also ... In the beginning only a few understood me ...

O: **Bo ja po polsku mówiłam...**

O: Because I was speaking Polish ...

O: **Ale wtedy, wiesz, to tak, i rodzice, to wszystko, tak że takie zainteresowanie ludzi.**

O: But then you know, it's like my parents ... and the sort of interest in people.

O: **Wtedy to poszło więcej w kierunku jakby opiekowanie.**

O: And then it took on the direction of health care.





O: **Dużo ludzi potrzebują pomoc, niestety.**

O: A lot of people need help, unfortunately.

O: **Może próbuję zbliżyć, ten dystans, że pomiędzy. Mam satysfakcję, jak wiem, że mogę zrozumieć.**

O: I try to shorten ... the distance between ... I am satisfied when I can understand ...

O: **Byłam w innych rodzajach instytucjach. Pomagałam dużo, wiele innych rodzajach ludzi.**

O: I know other kinds of institutions. I took care of many other kinds of people.

O: **To jakoś to wszystko znalazłam się śmiesznie w Polsce.**

O: And in a funny way, I found myself in Poland.

O: **Joan jest taka niespotykana osoba. Cała pełna siebie.**

O: Joan is such an unusual person. She is full of herself.



O: **Dużo, myślę, że uczę się od niej.**

O: I think I learned a lot from her.

O: **Mądrość o życie, które ciężko jakby, no nie wiem, jest to w sumie...**

O: The kind of hard life wisdom. I don't know ... It is hard to explain her completely ...

O: **Ciężko mi ją tak całkowicie wytłumaczyć...**

O: It is hard to explain her completely ...

O: **Mamy często takie momenty, że jakby walczyliśmy ze sobą, ale myślę, że to jest...**

O: We often have moments when we fight but I think it's ...

O: **Ona wyciąga to ze mnie i to myślę, że to...**

O: She pulls all of that out of me ...



O: **...W sumie wychodzi, że to jest bardzo pozytywnie.**

O: ... But in a very positive way ...

O: **Hm... No... Lubię Joan!**

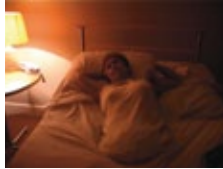
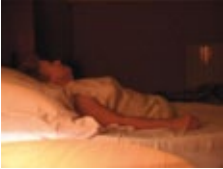
O: Yeah, well ... I like Joan!



# **HalfAWoman ... three years later**

(Półkobieta... trzy lata później)





(Radio)

(Radio)

(Radio)

(Radio)

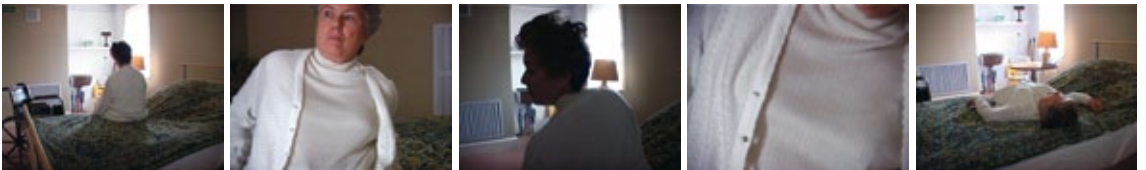
(Radio)



J: **Czy o to ci chodziło?**  
M: **Tak.**

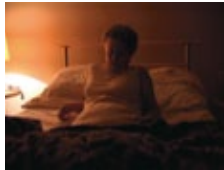
J: Is this what you  
want?  
M: Yes.

Opiekun: **Śniadanie!**  
Nurse: Breakfast!



**(Dzwoni telefon)**

(Phone rings)



(Radio)

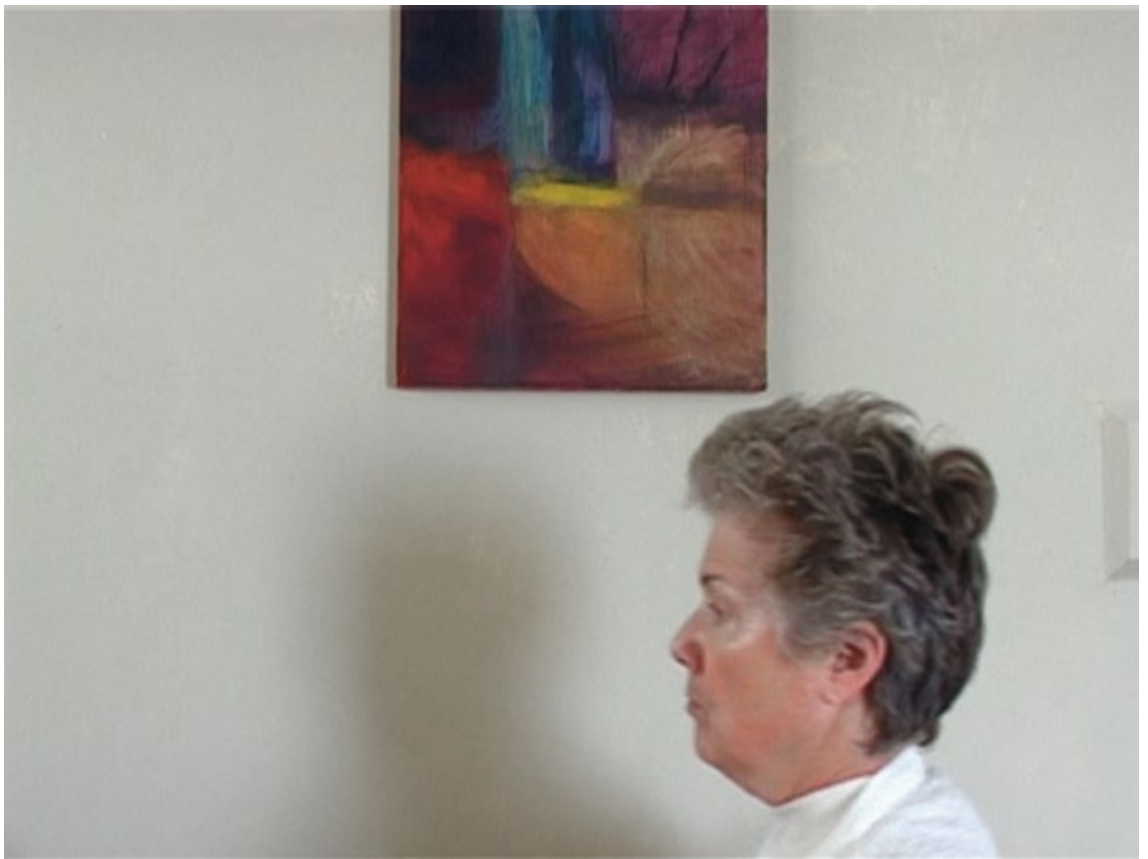
(Radio)

(Radio)

(Radio)

(Radio)





J: **Jacek, jestem zmęczona.**

J: Jacek, I am getting tired.



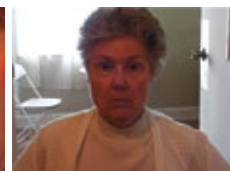
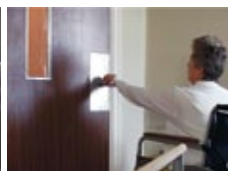
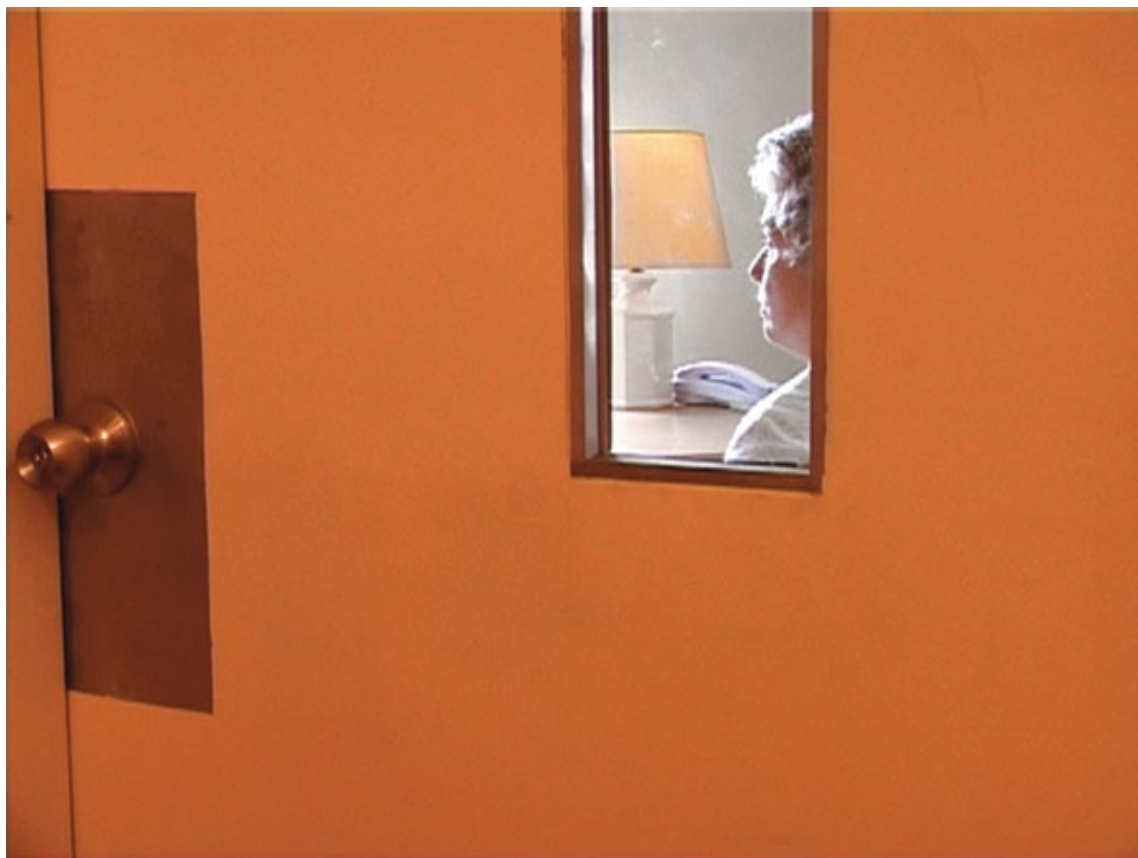


J: **Proszę, pozwól mi przejechać.**

J: Let me pass. Please!

J: **Jak długo jeszcze?**

J: How much longer?



**J: Przesuń się, chcę  
iść do łazienki.**

**J: Make way for me,  
I want to go to the  
bathroom.**



(Radio)

(Radio)

(Radio)

(Radio)

(Radio)



**(Radio)**

**(Radio)**

**J: To już ostatni raz,  
Jacek.**

**(Radio)**

**(Radio)**

**J: This is the last time,  
Jacek.**



**(Radio)**

**(Radio – off)**







## HalfAWoman

(Półkobieta)

Film Jacka Malinowskiego /

A film by Jacek Malinowski

film (wideo / video), 12'50", USA, 2000

---

scenariusz, reżyseria, zdjęcia, montaż,  
scenografia / script, directing, camera,  
editing, set design:

**Jacek Malinowski**

aktorzy / actors:

**Joan Fitzsimmons,**

**Jacek Malinowski** (głos / voice)

producent / producer:

**Jacek Malinowski**

współpraca / collaboration:

**Mateusz Adamczyk** (dźwięk / sound)

Film został nakręcony w sierpniu 2000 w New Haven, Conn., Stany Zjednoczone, oraz zmontowany w sierpniu–listopadzie 2000 w Nowym Jorku. Premiera odbyła się w styczniu 2001 w ramach wystawy *Anymore* w galerii Real Art Ways w Hartford, Conn., Stany Zjednoczone.

The film has been executed in August 2000 in New Haven, Conn., USA and edited in August–November 2000 in New York City. The first screening of the film happened in January 2001 as part of the show *Anymore* at Real Art Ways in Hartford, Conn., USA.

Podziękowania / Acknowledgments:

**Joan Fitzsimmons, Deborah Roan, Jennifer Suwak, Eileen Doktorski, Bill Trent, Nicholas i / and Nicole Pastore, Suzan Shutan, Katarzyna i / and Ala Kozyra, Grzegorz Kowalski**

## HalfAWoman 2

(Półkobieta 2)

Film Jacka Malinowskiego /

A film by Jacek Malinowski

film (wideo / video), 30', Polska / Poland, 2005

---

scenariusz, reżyseria, zdjęcia, montaż,  
scenografia / directing, script, camera,  
editing, set design:

**Jacek Malinowski**

aktorzy / actors:

**Joan Fitzsimmons** (J), **Olga Ziemska** (O),

**Piotr Głowacki** (P), **Jacek Malinowski** (M)

(głos / voice)

producent / producer:

**Jacek Malinowski**

współpraca / collaborators:

**Małgorzata Ignatowska, Małgorzata Ciołek,**

**Marta Wójcicka, Marek Malinowski,**

**Zelda Klimkowska, Roman Woźniak** (Teatr

Akademia, Warszawa), **Mateusz Adamczyk**

(dźwięk / sound)

wsparcie projektu / with the support from:

**Greg i / and Irene Kwiatek** (USA)

muzyka / music:

**Free Flow** skomponowana przez / composed

by **Gavin Griffiths**; **Sun Bloc** skomponowana

przez / composed by **Adam Salkold / Neil**

**Pollard**, ze zbiorów / from the collection of

STUDIO MELANGE

Film został nakręcony w lipcu i sierpniu 2003

oraz zmontowany w latach 2003–2005

w Warszawie. Pierwszy publiczny pokaz filmu

odbył się w maju 2005 w ramach Prague

Biennale 2, Praga.

---

The film has been executed in July and August 2003 and edited between 2003–2005 in Warsaw. The first public screening of the film happened in May 2005 as part of the show Prague Biennale 2 in Prague.

Podziękowania / Acknowledgments:  
**Ewa Malinowska, Krystyna Malinowska, Agnieszka Błońska, Agnieszka Sural, Andrew Cave, Weronika Rodkiewicz, Suzan Shutan, Renata Stachowicz, Krzysztof Brycki, Hanna Jach, Andrzej Jach, Roman Kicia, Anita Zawistowska, Piotr Zawistowski i inni / and others**

© Jacek Malinowski, 2005

### **HalfAWoman ... three years later**

(Półkobieta... trzy lata później)

Film Jacka Malinowskiego /

A film by Jacek Malinowski

film (wideo / video), 12'50", Polska / Poland, 2008

---

scenariusz, reżyseria, zdjęcia, montaż,  
scenografia / directing, script, camera,  
editing, set design:

**Jacek Malinowski**

aktorzy / actors:

**Joan Fitzsimmons, Joseph Seeletso,  
Jacek Malinowski** (głos / voice)

producent / producer:

**Jacek Malinowski**

współpraca / collaborators:

**Ewa Malinowska, Grzegorz Jach, Hanna Jach,  
Dariusz Piaskowski, Mateusz Adamczyk**  
(dźwięk / sound)

Film został nakręcony w lipcu i sierpniu 2003 oraz zmontowany w latach 2003–2005 w Warszawie. Pierwszy publiczny pokaz filmu odbył się w maju 2005 w ramach Prague Biennale 2 w Pradze.

The film has been executed in July and August 2003 and edited between 2003–2005 in Warsaw. The first public screening of the film happened in May 2005 as part of the show Prague Biennale 2 in Prague.

Podziękowania / Acknowledgments:

Dziękuję Joan Fitzsimmons za współpracę przy wszystkich trzech częściach filmu, za jej artystyzm, inspirację i przyjaźń.

I would like to thank Joan Fitzsimmons for her collaboration in all three parts of the film, her artistry and inspiration, and for her friendship.  
Jacek Malinowski

© Jacek Malinowski, 2008

### **Joan Fitzsimmons**

amerykańska artystka i fotografka, absolwentka Washington University School of Art w St. Louis oraz School of the Art Institute of Chicago, profesorka w Norwalk Community College. Jej udział w trylogii Jacka Malinowskiego *HalfAWoman* rozpoczął się od pytania zadanego przez Malinowskiego: „Mam pomysł, który chciałbym wypróbować. Masz trochę czasu?”. Miała.

American artist and photographer, she graduated Washington University School of Art, St. Louis, and the School of the Art Institute of Chicago. She is currently a Professor at Norwalk Community College. Joan Fitzsimmons' participation in Jacek Malinowski's *HalfAWoman* trilogy began with a simple question posed by Jacek Malinowski, 'I have an idea I'd like to try. Do you have some time?'. And she did.



## **Olga Ziemska**

amerykańska artystka wizualna polskiego pochodzenia, tworzy rzeźby i instalacje inspirowane naturą, często również w naturalnym krajobrazie. W *HalfAWoman 2 (Półkobieta 2)* wcieliła się w postać Olgi, opiekunki Joan. Mieszka i pracuje w Cleveland, Ohio.

an American artist with Polish roots, makes sculptures and installations inspired by nature, and that also often embedded in a natural landscape. In *HalfAWoman 2*, she played the role of Olga – Joan's carer. She lives and works in Cleveland, Ohio.

## **Piotr Głowacki**

polski aktor teatralny i filmowy. Grał m.in. w filmach Wojciecha Smarzowskiego, Jerzego Skolimowskiego i Agnieszki Holland. W filmie *HalfAWoman 2 (Półkobieta 2)*, jako student Akademii Teatralnej w Warszawie zagrał postać młodego art-directora i recytował wiersz *Manon, ach! Manon* (po czesku).

a Polish theatre and film actor. He has acted in films by such directors as Wojciech Smarzowski, Jerzy Skolimowski and Agnieszka Holland. In the film, *HalfAWoman 2*, as a student in the Theatre Academy in Warsaw, he played the role of a young art-director and recited the poem, *Manon, ah! Manon* (in Czech).

## **Joseph Seeletso**

szeef kuchni, właściciel szkoły kucharskiej. Pochodzi z Botswany, mieszka w Polsce. W *HalfAWoman ... three years later (Półkobieta... trzy lata później)* wystąpił w roli pielęgniarki. Dzień po zakończeniu zdjęć wygrał casting na gotującego w stacji telewizyjnej TVN, został też jurorem polskiej edycji *Top Chef*.

a head chef, and owner of a culinary school. He comes from Botswana and lives in Poland. In *HalfAWoman ... three years later*, he played the role of a nurse. The day after finishing filming he won a casting to appear as a chef on the TV station TVN, and has also acted as a juror on the Polish edition of *Top Chef*.





# **Czy półkobiety istnieją? Fałszywy dokument jako strategia autorska**

Marta Miś

Prezentowany w 2001 roku w Małym Salonie Zachęty film Jacka Malinowskiego *HalfAWoman (Półkobieta)* był pierwszym pokazem jego twórczości w Polsce po kilkuletnim pobycie artysty w Stanach Zjednoczonych. Praca wzbudziła kontrowersje, przede wszystkim wśród części publiczności oburzonej jej tematem. Poruszeni losem niepełnosprawnej bohaterki widzowie zarzucali twórcy wykorzystanie kobiety i cynizm. Choć nota kuratorska oraz towarzyszący wystawie tekst samego autora ujawniały prawdziwy status dzieła, emocje wzięły górę. Malinowski – artysta wizualny, absolwent słynnej Kowalni w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (pracowni rzeźby profesora Grzegorza Kowalskiego) oraz Mason Gross School of the Arts na Rutgers University – już w latach dziewięćdziesiątych wykorzystywał wideo w swoich instalacjach rzeźbiarskich. Jednak *HalfAWoman* to jego filmowy debiut, świadome zmierzenie się z medium, które zapoczątkowało nową drogę w twórczości artysty. Zaproponowana tu formuła fałszywego dokumentu stała się konsekwentnie rozwijaną strategią autorską prowadzącą Malinowskiego ku coraz głębszej eksploracji fikcyjnych gatunków filmowych. Tym samym jego dzieła są ciekawym polem dla analizy filmoznawczej, nie poddają się bowiem łatwemu zaszufładowaniu jako „filmy artysty wizualnego”. Szczególne miejsce w filmografii artysty zajmuje trylogia *HalfAWoman* realizowana w latach 2000–2008 – nie tylko jako przykład formuły gatunkowej rzadko obecnej w polskim kinie, ale również jako intrygujący projekt filmowy rozwijany przez kilka lat.

Zanim przejdziemy do trylogii Malinowskiego, warto przyjrzeć się zjawisku fałszywego dokumentu, który w ostatnich latach zyskuje na popularności jako podgatunek kina fabularnego. Mówiąc najprościej: fałszywy dokument (*fake documentary*) posługuje się formą



filmu dokumentalnego, choć w całości przedstawia fikcję. Określany także jako mockument (*mockumentary*, *mock-documentary*; od angielskiego *mock* – drwić) charakteryzuje się nie tylko parodystycznym zacięciem wobec dokumentu, ale i dekonstruuje ten gatunek filmowy, skutecznie podważając jego obiektywizm. Tym samym pozwala zwrócić uwagę na jego realne odniesienie do rzeczywistości, umożliwiając jej krytyczny ogląd. W dokumencie fikcyjnym ważna jest kompetencja odbiorcy, który bazując na znajomości filmowej konwencji i kulturowych kodów, jest w stanie odróżnić prawdę od fałszu. Choć upowszechnianie się mockumentu jako samodzielnego podgatunku zaczęło się w latach osiemdziesiątych XX wieku (*Oto Spinal Tap / This is Spinal Tap*, reż. Rob Reiner, 1984), to pierwsze wielkie „oszustwo” odbyło się pięćdziesiąt lat wcześniej. I wcale nie w kinie. Słynne słuchowisko radiowe *Wojna światów* (oparte na powieści H. G. Wellsa) zostało zrealizowane przez Orsona Wellesa 30 października 1938 roku w stacji CBS jako reportaż z dziejącej się tu i teraz inwazji Marsjan na Ziemię. Audycja wzbudziła panikę wśród mieszkańców New Jersey, zaś reżyser był zmuszony przeproszać za halloweenowy żart, który dzięki swojej sugestywności przeszedł do historii.

Wykorzystywanie elementów paradokumentalnych w filmie fabularnym ma długą tradycję, a szczególne miejsce zajmuje w twórczości nowofalowców chętnie odwołujących się do takiej stylistyki. Lata sześćdziesiąte XX wieku przyniosły nowe spojrzenie na kino – zarówno fabularne, jak i dokumentalne. Dzięki lekkim kamerom z możliwością rejestrowania dźwięku dokumentaliści mogli zbliżyć się do swoich bohaterów i ograniczyć ingerencję ekipy w filmowane zdarzenia. We Francji narodził się animowany m.in. przez Jeana Roucha ruch *cinéma vérité*, który swoją nazwę zapożyczył od serii radzieckich kronik filmowych *Kino-Prawda* Dżigi Wiertowa, a w Stanach – kino bezpośrednie (*Direct Cinema*). Jakkolwiek utopijne dla dokumentu okazały się idee rejestrowania rzeczywistości i nieingerowania w nią, estetyka paradokumentalna zagościła w filmie fabularnym. Zdjęcia z ręki, naturalne dialogi, brak wyraźnej reżyserii, a często brak scenariusza i improwizacja czy ujawnianie obecności kamery to chwytły niedopuszczalne w klasycznym kinie, lecz „czytane” przez współczesnego widza bezbłędnie. Autorzy

mockumentów – tworząc udającą dokument fikcję – dodatkowo utrudniają „lekturę”, nakładając jeszcze jedną warstwę poznawczą. Zrealizowany w mockumentalnej formie *Zelig* Woody’ego Allena (1983) nie zostanie odebrany jako prawdziwy film dokumentalny, bo na jego „falsz” naprowadza nas sama postać reżysera wcielającego się w tytułowego bohatera. Za to *Zapomniane srebro / Forgotten Silver* Costy Botesa i Petera Jacksona może widzów niezających historii kina skutecznie nabrać, tak jak w 1995 roku nabrał Nowozelandczyków, którzy uwierzyli w sensacyjne odkrycie rodzimego pioniera filmu będącego o krok przed braćmi Lumière. Dwa przytoczone powyżej przykłady mają zdecydowanie satyryczny czy wręcz komediowy charakter. Jednak fałszywe dokumenty bywają bardzo różne i odnoszą się także do spraw politycznych bądź społecznych (*Zabić prezydenta / Death of a President*, reż. Gabriel Range, 2006; *AFR*, reż. Morten Hartz Kaplers, 2007). Pomysłów na mockument może być tyle, ilu jest twórców.

Filmy Jacka Malinowskiego są w tym nurcie mocno osadzone. Jednocześnie jego prace mają autorski charakter, nie tylko poprzez wybór stylistyki czy poruszaną tematykę, ale również za sprawą przejścia odpowiedzialności za całość dzieła (pomysł/scenariusz, zdjęcia, montaż). W trylogii *HalfAWoman* formuła fałszywego dokumentu ujawnia się w pełni i niejako w najczystszej formie. Pierwsza część została zrealizowana w Stanach Zjednoczonych w 2000 roku. Tytułowa półkobieta to Joan – Amerykanka w średnim wieku cierpiąca na chorobę zwaną Zespołem Degeneracji Miednicy (Pelvis Degeneration Syndrome), której efektem jest utrata dolnej połowy ciała. Odwiedza ją w mieszkaniu Jacek, Polak przygotowujący filmowy portret kobiety. Ukryty za kamerą, obserwuje jej życie, lecz przede wszystkim słucha. Joan opowiada o swojej chorobie, codzienności, trudnościach, ale i dobrych chwilach. Pojawiają się wspomnienia z czasów, kiedy miała nogi i była osobą w pełni sprawną. Bohaterka filmu wykazuje się dowcipem, podszytym chwilami czarnym humorem. Flirtuje z kamerą, a tym samym z ukrytym za nią mężczyzną i widzami. W ten sposób obnaża medium, jakim jest kamera – skupiona przede wszystkim na niej, pokazująca ją w prywatnej przestrzeni, w trakcie powszednich czynności, choć celowo „odegranych” na potrzeby filmu. Malinowski często filmuje

Joan w zbliżeniach i półzbliżeniach. Ujęcia mówiącej kobiety przeplatane są przebitkami ukazującymi jej zmagania z własnym ciałem, dla których dźwiękowy kontrapunkt stanowi monolog bohaterki. Jacek ujawnia się rzadko (słyszymy wówczas jego głos z offu), jednak zadaje najtrudniejsze pytania: o chorobę czy załatwianie potrzeb fizjologicznych. To wyprowadza kobietę ze stanu autokreacji, tworzenia swojego wizerunku na potrzeby filmu i filmującego ją człowieka. Kamera rejestruje zachodzącą w niej zmianę. Joan przekracza kolejną granicę – tym razem wstydu i własnej intymności. Rolą Jacka jest wejście w życie bohaterki i pokazanie jej prawdziwego portretu, nawet za cenę złamania pewnego tabu czy zranienia jej. Mimo to półkobieta zapytana w ostatniej scenie filmu, dlaczego nadal chce być filmowana, odpowiada: „Bo jestem piękna... Prawda?”.

Zakończenie pierwszej części filmu w jakimś stopniu staje się wstępem do *HalfAWoman 2 (Półkobieta 2)*. Mijają trzy lata, Joan przylatuje do Warszawy na zaproszenie Piotra, dyrektora artystycznego agencji reklamowej. Towarzyszy jej Olga, Amerykanka polskiego pochodzenia, którą poznała przez opiekę społeczną. Joan ma wystąpić w reklamie butów marki Buta. Piotr zobaczył ją w filmie Jacka na wystawie w Zachęcie i zainspirowany wspomnieniami kobiety, opowiadającej o tym, jak bardzo kochała buty, kiedy jeszcze miała nogi, postanowił w przewrotny sposób wykorzystać to w reklamie. Jacek, będący pośrednikiem między Piotrem a Joan, realizuje kolejny film o półkobiecie i jej polskiej przygodzie. Struktura drugiej części trylogii jest bardziej złożona. Po pierwsze, Malinowski wprowadza więcej bohaterów. Po drugie, dwa razy dłuższy od pierwszej części film (30 minut) dzieli na dziewięć krótkich aktów. Akcja rozgrywa się głównie w pokoju hotelowym, lecz w epilogu bohaterowie i reżyser wychodzą na zewnątrz, pojawiają się także statyści. Jacek-operator wciąż jest „okiem kamery”, mimo to Joan, Olga i Piotr wciągają go w krąg zdarzeń, przez co jest bardziej zauważalny (czy też obecny). Obserwuje bohaterów, ich interakcje oraz rodzące się między nimi napięcia, animuje rozmowy, nakłania do zwierzeń. Jednak jego status zmienił się – nie jest już obcym, wchodzącym w życie półkobiety wojerem, ale godnym zaufania przyjacielem. Tym bardziej że położenie, w którym znalazła się Joan jest dwuznaczne: po odsłonięciu się w pierwszym filmie, bohaterka wpada w tryby cynicznego świata

reklamy. Jej filmowy „portret nr 2” staje się zatem pretekstem do opisanego rządzących tym światem mechanizmów. Malinowski bardziej bawi się tu formą. Oprócz realizowanych w dokumentalnym stylu scen w pokoju czy zrobionego kamerą z ręki wnoszenia Joan po schodach, kiedy widać jej „połowiczność”, pojawiają się również elementy animacji (parodystyczna reklama Buty). Dużo mocniej wybrzmiewa w tym filmie formuła „gadających głów”, dzięki indywidualnym miniwywiadom przeprowadzanym z trójką bohaterów. Oczywiście główną postacią jest wciąż Joan – czująca się dobrze w nowej roli, kwitnąca, nawet uwodzicielska. Stawiane są jednak pytania na temat etyczności zaaranżowanej przez Piotra sytuacji, Olga wyraża też obawy dotyczące zimnego wykorzystywania osoby niepełnosprawnej. *HalfAWoman 2* pokazuje Joan w interakcji z innymi ludźmi, bliskość, konflikty, funkcjonowanie w okolicznościach towarzyskich (*garden party* w epilogu). Z jednej strony widzimy więc człowieka z krwi i kości, z drugiej – obserwujemy proces „celebrytyzacji”, który dokonuje się zarówno przez występ w reklamie i gwiazdorską pozycję Joan, jak i w niej samej. Malinowski poprzez historię półkobiety opowiada tu szerzej o rzeczywistości, choć z pewnym dystansem i chwilami z przymrużeniem oka.

*HalfAWoman ... three years later (Półkobieta... trzy lata później)* to ostatnia część cyklu. Jacek powraca tu do roli podglądacza prywatności Joan. Akcja toczy się w amerykańskim domu opieki, a bohaterka w niczym nie przypomina ani gwiazdy reklamy butów, ani dumnej kobiety sprzed kilku lat. Pograżona w depresji, spędza samotne dni w pokoju, mając jedynie kontakt z czarnoskórym pielęgniarzem. Prawie pozbawiony dialogów film ukazuje monotonię tej egzystencji. Kamera obserwuje Joan – daleką od flirtowania, opowiadania o sobie, leżącą lub poruszającą się na wózku inwalidzkim po niewielkim pomieszczeniu. Półkobieta jest na jej obecność obojętna, momentami wręcz obecność ta ją uwiera. Jacek jest tu intruzem. Spojrzenie wprost do kamery tylko podkreśla tę obcość. Podobnie jak pytanie (zadawane operatorowi przez bohaterkę w każdej części trylogii): „Czy o to ci chodziło?”. Ten krótki moment interakcji boleśnie unaocznia zmianę, jaka zaszła w życiu Joan. Film jest bardzo oszczędny w środkach formalnych, z interesująco wykorzystanym dźwiękiem – cisza przerywana jest skrzypieniem drzwi czy

dzwonkiem telefonu, ale również radiowymi wiadomościami słuchanymi przez kobiety. I to właśnie radio zaczyna pełnić funkcję dźwiękowego tła, wchodząc niejako w przestrzeń pozadiegetyczną.

Stylistyka wszystkich części *HalfAWoman* czerpie z konwencji filmu dokumentalnego, szczególnie tej wypracowanej przez kino bezpośrednie i *cinéma vérité*. Kadry nie mają perfekcyjnej kompozycji, zbliżenia za pomocą transfokatora wprowadzają „brud” i wpływają na surowość obrazu, dialogi są naturalne, czemu służy brak precyzyjnego scenariusza – postaci mówią własnymi słowami, własnym głosem. Szczególne miejsce w filmach Jacka Malinowskiego zajmuje jednak kamera jako medium – pośrednik między widzami a kreowaną rzeczywistością. Ale pełni ona również ważną rolę wewnątrz świata przedstawionego – staje się jego częścią, tak jak ukrywający się za nią autor. Jacek-operator ujawnia swoją obecność poprzez głos spoza kadru, a kamera jest demaskowana przez jego bohaterów, którzy mówią bezpośrednio do niej, czasami zerkają ukradkiem, czują jej obecność. Przez to wrażenie obserwowania rzeczywistości – prawdziwego świata – staje się silniejsze. Choć historia półkobiety jest fikcją, to zastosowane środki formalne nadają filmowi niejednoznaczny charakter, „oszukują” widza, jednocześnie zmuszając go do bardziej aktywnego odbioru dzieła. Malinowski z jednej strony tworzy symulakrum rzeczywistości: aktorzy występują pod swoimi imionami, choroba Joan ma bardzo prawdopodobnie brzmiącą nazwę (wraz ze skrótem PDS) itd. Z drugiej, przemyca on elementy demaskujące fikcyjny charakter filmu, jak chociażby opowieść o wyłożeniu bohaterki na taśmę przy kasie przez pomocnego klienta sklepu, reklama butów marki Buta czy – paradoksalnie – nazwa choroby. Wrażenie autentyczności pokazywanej historii podkreśla także udział aktorów, w większości nieprofesjonalnych, „grających siebie”. Wcielająca się w rolę półkobiety Joan Fitzsimmons to amerykańska fotografka, która przyczyniła się do powstania tej postaci, wykreowała ją razem z Jackiem Malinowskim. W drugiej części trylogii towarzyszą jej Olga Ziemska oraz Piotr Głowacki (jedyne aktory profesjonalne), a w trzeciej w pielęgniarkę wciela się pochodzący z Botswany kucharz Joseph Seeletso. Co ciekawe, z upływem czasu odczytanie właściwego statusu pracy Malinowskiego jest dla widzów (a na pewno dla polskiego widza)



łatwiejsze – Piotr Głowacki to dziś rozpoznawalny aktor, a Joseph Seeletso był jurorem jednego z telewizyjnych programów kulinarnych. Widz fałszywego dokumentu konstruuje jego prawdziwy obraz na podstawie wszystkich otrzymywanych informacji zawartych w sjużecie filmu, jak i posiadanej wiedzy o świecie.

W powszechnym odbiorze dokument utożsamiamy z prawdą. Jednak każdy film – dokumentalny i fabularny – poddawany jest montażowi, a reżyser dla przejrzystości opowiadania dokonuje arbitralnego wyboru tego, co chce na ekranie pokazać. W dokumencie mamy zatem do czynienia ze swego rodzaju manipulacją. Granica między fikcją a nie-fikcją nie jest więc oczywista. Realizm jest przecież równie ważną częścią kina fabularnego jak kreacja filmu dokumentalnego. W swoich pracach Jacek Malinowski w jakimś sensie podważa status obu – i fabuły, i dokumentu. Wybór formuły mockumentalnej w trylogii *HalfAWoman* – jak twierdzi sam artysta – był intuicyjny. Wynikał z chęci pójścia o krok dalej niż np. Damien Hirst przecinający krowę. Przepoławienie człowieka bez konsekwencji jest możliwe tylko w kinie. Ale w tym momencie pojawia się pytanie o stosunek fikcji do rzeczywistości. Malinowski, kreując sytuację nie tyle fikcyjną, ile całkowicie fantastyczną, równocześnie poprzez formę filmu uwiarygodnia ją i urzeczywistnia. Daje swojej bohaterce życie, ciało, historię. I stawia widza w niewygodnej pozycji podglądacza. Przyzwyczajenie do pewnych konwencji jest bardzo silne, co pokazuje reakcja na film Malinowskiego po 2000 roku. Publiczność w Polsce, oswojona już ze sztuką krytyczną, przyjmowała opowieść o półkobiecie jako prawdziwą, bo przecież artyści, np. z kręgu Kowalni, pokazywali wówczas prawdziwe szokujące rzeczy. Jak często w takich sytuacjach bywa, poznanie prawdy może budzić złość – bo ktoś z ciebie zadrwił. Jacek Malinowski swoją trylogią wytrąca nas, widzów, z odbiorczej rutyny, zmuszając do zastanowienia się nad istotą filmowego medium.

**Do Half-Women  
Exist? Fake  
Documentary as an  
Authorial Strategy**

Marta Miś

Screened at the Zachęta's Mały Salon in 2001, Jacek Malinowski's video, *HalfAWoman*, was the first Polish presentation of his work following several years spent by the artist in the United States. The work provoked controversy, chiefly among some viewers who were shocked by its subject matter. Moved by the apparent plight of the disabled protagonist, they accused the author of exploitation and cynicism. Even though a curatorial note and an accompanying text from the author himself explained the work's status, emotions still prevailed. A visual artist, graduate of Kowalnia ['Smithy'], Prof Grzegorz Kowalski's famous sculpture studio at the Warsaw Academy of Fine Arts, and of the Mason Gross School of the Arts at Rutgers University, Malinowski used video in his sculpture installations as early as the 1990s. But *HalfAWoman* is his debut film, a conscious confrontation with the filmic medium that started a new path in the artist's career. The fake-documentary formula proposed here became a consistent authorial strategy, leading Malinowski towards ever deeper exploration of fictional film genres. Thus his films are an interesting field for critical analysis, for they refuse to be simply pigeonholed as 'films by a visual artist'. Occupying a special place in the artist's filmography is the *HalfAWoman* trilogy (2000–2008), not only as an example of a genre seldom encountered in Polish cinema, but also as an intriguing long-term film project.

Before we move on to Malinowski's trilogy itself, it is worth taking a look at the phenomenon of the fake documentary, which in recent years has been gaining popularity as a subgenre of narrative cinema. Put simply, a fake, or pseudo, documentary uses a documentary style, but doesn't portray real events. Known also as the mockumentary, a portmanteau of the words 'mock' and 'documentary', it doesn't just parody documentary film, but also deconstructs it, effectively

subverting its objectivity. Thus it highlights its actual reference to reality, making possible its critical examination. What matters in the fictional documentary is the competence of the viewer, who, based on his knowledge of film convention and cultural codes, is able to tell true from false. Although mockumentary film emerged as an autonomous subgenre in the 1980s (e.g. Rob Reiner's *This Is Spinal Tap*, 1984), the first great 'hoax' took place fifty years earlier – and not in cinema. Orson Welles's famous radio show, *War of the Worlds*, based on a novel by H.G. Wells, aired by CBS on 30 October 1938, fooled people into thinking Earth was being invaded by Martians. New Jersey experienced a wave of panic, and Welles had to apologise for a Halloween joke so suggestive that it became history.

The use of pseudo-documentary elements in feature film has a long tradition, and it occupies a special place in New Wave cinema, which was particularly keen to embrace the style. The 1960s brought a new perception of both fictional and documentary film. With their lightweight, sound-recording cameras, documentary filmmakers were able to come close to their protagonists, reducing the film crew's interference with the events being captured. France saw the birth of *cinéma vérité*, a movement animated by Jean Rouch, among others, its name borrowed from Dziga Vertov's *Kino-Pravda* ['Cinema Truth'] newsreel series, and in North America a similar genre emerged, known as Direct Cinema. However utopian the ideas of recording actual events and avoiding interference with reality proved for documentary film, pseudo-documentary aesthetics became staple in fiction film. Shaky camera work, natural dialogues, lack of hand-on directing and/or script, improvisation, or explicit camera presence are gestures unacceptable in orthodox cinema, but ones that are 'read' clearly by a contemporary viewer. The authors of mockumentaries – fiction films pretending to be documentaries – make 'reading' more difficult, superimposing an additional narrative layer. Woody Allen's appearance as the main protagonist in his 1983 mockumentary, *Zelig*, means that the film won't be received as a genuine documentary. But Costa Bootes and Peter Jackson's *Forgotten Silver* can fool you as successfully as it fooled New Zealanders, who believed in its made-up story about a 'forgotten' filmmaker, their compatriot, who was ahead of the Lumière brothers. Both films were satires, even comedies. But the fake

documentary format has also been used to raise political or social issues (e.g. *Death of a President*, dir. Gabriel Range, 2006; or *AFR*, dir. Morten Hartz Kaplers, 2007). There can be as many varieties of mockumentary film as there are makers of it.

Jacek Malinowski's films are strongly embedded in the mockumentary vein. At the same time, they are distinctly his own, not just in their choice of style or subject matter, but also in the way Malinowski is responsible for the whole of the work (concept/script, camera, editing). In the *HalfAWoman* trilogy, the fake-documentary formula manifests itself fully and, so to speak, in its purest form. The first part was made in the United States in 2000. The 'half-woman' is Joan, a middle-aged American suffering from a condition known as the Pelvis Degeneration Syndrome (PDS), resulting in the loss of the lower half of the body. She is visited at home by Jacek, a Polish artist making film about her. Hidden behind the camera, he watches, but above all listens. Joan tells him about her condition, daily life, difficulties, but also good moments. She remembers the times when she had legs and was a fully able-bodied person. She shows a lot of wit, if at times streaked with bleak humour. She flirts with the camera, the man hidden behind it, and the viewers, exposing the camera-as-medium: focused on her, showing her in private space, doing everyday things, though in fact enacted for the purpose of the film. Malinowski offers many closeups and semi-closeups. Scenes of Joan talking alternate with cut-in shots showing her struggling with her own body, with her monologue in the soundtrack. Jacek seldom shows himself (in such cases we hear his voice from off-screen), but he asks the most difficult questions: about the condition itself, about toilet matters. This knocks the woman out of self-creation mode where she consciously creates her image for the film and the man filming her. The camera records a change occurring in her. Joan crosses another boundary, this time of shame and intimacy. Jacek's role is to enter her life and show a true portrait of her, even at the cost of breaking a taboo or wounding her. Asked in the final scene why she still wants to be filmed, the half-woman replies: 'Well, I am beautiful, am I?'

The first part's ending connects over to *HalfAWoman 2*. Three years have passed when Joan arrives in Warsaw at the invitation of Piotr, an art director at an advertising agency. She is accompanied



by Olga, a Polish American she'd met through social welfare. Joan is to appear in a TV ad for Buta shoes. Piotr saw her in Jacek's film in an exhibition at the Zachęta Gallery and, inspired by her talking about how much she loved shoes when she still had legs, decided perversely to use that in his ad. Acting as an intermediary between Piotr and Joan, Jacek is making another film about the half-woman and her Polish adventure. The structure of the trilogy's second part is more complex. Firstly, Malinowski introduces further protagonists. Secondly, twice longer than part one at 30 minutes, the film is divided into nine short 'acts'. Most action takes place at a hotel room, but in the epilogue the protagonists and the filmmaker go outside and extras appear. Jacek, the cinematographer, is still the 'camera's eye', but Joan, Olga and Piotr pull him into the chain of the events, making him more noticeable (or present). Jacek watches the protagonists, their interactions and mutual tensions, animating conversations, encouraging confessions. But his status has changed; he is no longer a stranger, a voyeur, invading the half-woman's life, but a trustworthy friend. Especially that Joan's position is ambiguous: having exposed herself in part one, she has now got caught in the gears of the advertising machine. Her filmic 'portrait no. 2' becomes a pretext for describing its mechanisms. There is more playing with form here. Besides documentary-style scenes or a handheld-camera sequence showing Joan being carried up the stairs, when her 'halfness' can be seen, there are also elements of animation (the parody commercial for Buta shoes). The 'talking heads' formula resounds more powerfully in this film, courtesy of one-to-one mini-interviews with the three protagonists. The main character is, of course, still Joan: feeling excellent in her new role, blooming, even seductive. Yet questions are asked about the ethicalness of the situation arranged by Piotr, while Olga voices concerns over his cold exploitation of a disabled person. *HalfAWoman 2* shows Joan in interaction with other people: intimacy, conflicts, social occasions (the garden party in the epilogue). On the one hand we see a full-blooded character, while on the other we witness her 'celebritisation', both by other people, owing to her appearance in the commercial and the resulting stardom, and by herself. Malinowski uses the story of the half-woman to narrate about reality itself, albeit with a sense of aloofness and at times in a tongue-in-cheek manner.

*HalfAWoman ... Three Years Later* is the last part of the series. Jacek returns here to the role of a voyeur of Joan's privacy. The action takes place at a US welfare home, and the protagonist resembles neither a shoe-commercial star nor the proud woman from three years ago. Depressed, she spends lonely days in her room, a black male nurse being her only visitor. With almost no dialogue, the film shows the monotony of her existence. The camera watches Joan, who is far from acting flirtatious or talking about herself, as she lies in bed or drives a wheelchair around the smallish room. The half-woman is largely indifferent to the camera, but there are moments when its presence irritates her. Jacek is an intruder here. When Joan looks directly into the camera, this strangeness is only emphasised. The same happens when (like in the other parts of the series) she asks the cinematographer: 'Is this what you want?'. This brief moment of interaction makes painfully manifest the change that has occurred in Joan's life. The film is formally minimalist, with an interesting soundtrack, where silence is interrupted by the sounds of a door creaking or telephone ringing, but also of the radio news the woman listens to. And eventually radio becomes the audio background here, entering the extradiegetic space in a way.

In terms of style, all parts of *HalfAWoman* follow the documentary convention, particularly that developed by Direct Cinema and *cinéma vérité*. The frames aren't perfectly composed, zoom-in closeups introduce 'grit' and create rough image quality, the dialogues are natural, as necessitated by the lack of script – the characters speak their own words, in their own voice. The camera as a medium – an intermediary between the viewer and the narrated reality – plays a particularly important role in Jacek Malinowski's films; but it also features importantly within the represented world, becoming a part of it, just like the author hiding behind it. Jacek-the-cameraman reveals his presence through off-screen voice, and the camera is exposed by his protagonists, who speak directly to it or peek at it, feeling its presence. This makes the sense that we're witnessing a reality – a real world – all the more intense. Even though the story of the half-woman is fictional, the formal aspects of the film lend it an ambiguous character, 'cheating' the viewer, necessitating a more active reception of the work. On the one hand, Malinowski creates a simulacrum of reality: the actors

perform under their own names, Joan's condition has a plausibly-sounding name (with an acronym). On the other hand, he introduces elements that hint at the work's fictional status, e.g. the story about a helpful shop customer loading Joan on the checkout counter, the Buta shoe commercial or, paradoxically, the name of the disease. The sense that the events transpiring on screen are real is enhanced by a cast of mostly non-professional actors who 'play themselves'. Joan Fitzsimmons, playing Joan, is a US photographer co-responsible, with Malinowski, for developing the character. In the second part of the trilogy, she is accompanied by Olga Ziemska and Piotr Głowacki (who is the only professional actor here), and in the third one, by Joseph Seeletso, a chef by profession, as the welfare-home nurse. Interestingly, with time it is easier for the audience (at least the Polish one) to correctly interpret the work's fictional status: Głowacki is a recognisable actor today, and Seeletso was a juror of a TV culinary show. A viewer of the fake documentary constructs its real image based on all the information received from the film's sujet and from his own experience of the world.

Common opinion identifies documentary film with truth. Yet every film – whether documentary or fiction – is edited, and the director, for the sake of narrative clarity, makes an arbitrary choice as to what to show on screen. So documentary film is a kind of manipulation; the boundary between fiction and non-fiction is not obvious. Realism is as important a part of fiction film as fictionalisation is of documentary film. In his works, Jacek Malinowski in some way subverts the status of both: of narrative and documentary cinema. The choice of the mockumentary formula for *HalfAWoman*, says the artist, was intuitive. It stemmed from a desire to go a step further than, say, Damien Hirst cutting a cow in half. Halving a man without consequences is possible in film only. At this point, however, a question arises about the relationship between fiction and reality. Staging a situation not so much fictional as utterly fantastic, Malinowski makes it credible and real through the form of the film. He gives his protagonist a life, a body, a history. And he puts the viewer in the highly uncomfortable position of a peeping tom. Certain conventions are very deeply entrenched, as shown by the public reaction to *HalfAWoman* in the first years of 21st century. Polish audiences, already familiar with critical art, believed

the half-woman story was true, since other artists, including those from Kowalnia, were showing truly shocking things at the time. As it often happens in such cases, learning the truth can be a nasty experience when someone has made a fool of you. With his trilogy, Jacek Malinowski knocks us out of receptive routine, forcing us to reflect on the essence of the filmic medium.

# Antylogie obrazu

Andrzej Wajs

*Non entis nulla sunt praedicata*

Ukrytym motywem twórczości Jacka Malinowskiego jest wciąganie aparatu krytycznego w nieusuwalny konflikt z sobą samym. Jej gatunkowa hybrydalność (dla której określenia, jak się później okaże, właściwszym słowem byłby termin „centauryczność”, nie tylko ze względu na pojawiający się w niej uporczywie temat „przepełnienia” i „połowiczności”) to bez wątpienia ciekawy temat dla filmoznawcy i teoretyka zajmującego się statusem bytowym dzieła sztuki. O wiele istotniejszy jest jednak w niej element pseudo-semiologii obrazu konfrontującej krytyka z nieuchronnymi aporiami, blisko spokrewnionymi z potocznym przeświadczeniem o jego funkcjach desygnacyjnych, o roli, jaką pełnią w nim (lub na jego obrzeżach) pojęcia prawdy, rzeczywistości i fikcji.

W ośrodku naszej mowy panoszą się niejasność, amfibolie i paralogizmy – to one zapewne musiały skłonić Gottloba Fregego do gorzkiej konstatacji, że język, którego na co dzień używamy, roi się od niedorzeczności. Bliższe badanie z łatwością pokazuje jednak, że również języki formalne nie są wolne od metaforyczności i metajęzykowych komplikacji. Znamy dobrze rezultaty analiz prowadzonych na tym polu przez Kurta Gödla, Davida Hilberta i Alfreda Tarskiego i nie ma sensu ich przytaczać. Konkluzja jest raczej oczywista: system wypowiedzi uwikłany jest w nieusuwalną autotematyczność, bez względu na stopień jego formalizacji. I tak pewnie już zostanie.

Przechowane przez tradycję rozróżnienie fikcji i rzeczywistości dochodzi do głosu najsilniej tam, gdzie wypowiedź językowa przybiera tę szczególną postać, jaką znamy z doświadczenia obrazu. Echo dawnego sporu prowadzonego przez realistów i symbolistów, z jego licznymi odnogami i wycieczkami w stronę semantyki sfery ikonicznej, odżywa na nowo wraz z pojawieniem się gatunku filmowego, zwłaszcza gdy do gry wkracza dokument, a tuż po nim (ale czy



koniecznie w takiej kolejności, tego nie wiemy z całą pewnością) coś, co nazywa się „fikcją dokumentalną” lub „fikcyjnym dokumentem”. Wokół tego oksymoronu, który tak naprawdę oksymoronem chyba nie jest – ponieważ termin ten zakłada radykalną ostrość pojęciową przeciwstawiających się sobie wyrażen – skupia się cała strategia Jacka Malinowskiego. Bo że jest on prawdziwym troublemakerem wideo-artu, choć sam – i słusznie – zwykł określać siebie jako autora filmów, dla nikogo nie pozostawia wątpliwości.

Najpierw rzeczywistość. Jej upiór od lat straszy w podręcznikach akademickich i wykładach teorii estetycznych. Nie tyle przez związane z tym pojęciem antynomie i brak poprawnej, wolnej od błędów definicji, co raczej przez mgliście insynuowane przeciwieństwa, takie jak fikcja, fantazmat, sen i wyobrażenie. Na pograniczu tych dystynkcji grasuje słówko „jest”, które stanowi w istocie kryptogram wyrażen „realność” i „rzeczywistość”; występuje raz w formie predykcji, innym razem w postaci modalności bytowej, wikłając proces wypowiedzi w nieuchronny „circulus in definiendo”. Zajmowali się tym paradoksem Klemens Aleksandryjski i Duns Szkot, Blaise Pascal i Immanuel Kant, dopóki nie ugrzązł ostatecznie w historycznej mistyce terminu „bycie” Martina Heideggera.

Nie sposób podać logicznie spójnej definicji rzeczywistości. Gdy słyszę, że jest ona całością wszystkiego, co jest, bez zdziwienia konstatuje, że pełni rolę czegoś w rodzaju „sztywnego desygnatora”, zwykle przypisywaną nazwom własnym. Ma najwyraźniej tylko jeden desygnat, nie jest więc pojęciem, lecz imieniem wprowadzonym do gry przez ginący w mrokach dziejów „chrzest pierwotny”. By wykazać, że ma pewien zakres, a zatem zbiór desygnatów, trzeba byłoby przyjąć wiele rzeczywistości, wtedy jednak rodzi się pytanie, czym jest to coś, co je wzajemnie odgranicza. Odwieczny, nierozwiązalny problem. „Istnieć realnie” zakłada z kolei istnienie inne niż realne, to właśnie, które łączymy z bytami fikcyjnymi. Rzeczywistość fikcji nie jest więc oksymoronem, lecz antylogią samego wyrażenia „rzeczywistość”.

Przejrzyście na tym tle wygląda sprawa fikcji. Jednorożce, centaury i (być może) półkobiety nie tylko są bytami posiadającymi ścisłe leksykalne określenia. Mają też wyraźną denotację. Znamy wiele odmian desygnacyjnych słowa „centaur”, takie jak chociażby

Chiron czy Nessos. W niedawnej rozmowie z pewnym poczytnym filozofem ze zdumieniem dowiedziałem się, że są one pojęciami, w najlepszym razie wizerunkami. Ale o pojęciach nie można orzekać cechy kopytności, jak sądzę. Tak jak o pojęciu trójkąta (który nie jest wprawdzie fikcją, lecz bytem o dość szczególnych uprawnieniach) nie da się orzec cechy równoramienności, a wnioskowania logicznego sprowadzić do praw myślenia.

*Non estis nulla sunt praedicata* – temu, co nie istnieje, nie da się przypisać żadnych cech. Tę starą maksymę można uzupełnić jeszcze jednym stwierdzeniem: niebyty nie mogą różnić się cechami. To jednak właśnie zachodzi, gdy rozpatrujemy nie tylko poszczególne jestestwa zwane fikcjami, lecz również rozmaite gatunki twórczości podpadające pod to miano, jak na przykład fikcje fabularne.

Nikt przy zdrowych zmysłach nie będzie porównywał kreskówek Walta Disneya i powieści Marcela Prousta. Zespala je jednak budujące ich strukturę pojęcie rzeczywistości, rozumianej jako układ formalnie spójnych odniesień, i wiarygodność przedstawienia. Kaczora Donald i barona de Charlus wiele łączy: obaj są pyszałkami, kłamcami i małostkowymi bufonami. Występują też różnice, bo z nielicznych wzmianek możemy wnosić o heteroseksualnej orientacji tego pierwszego. Jeśli obaj funkcjonują w swoich światach, to dlatego właśnie, że światy te są systemami relacji i zależności, a więc rzeczywistościami. Wiemy, kiedy kłamią, kiedy pragną, łatwo możemy zdefiniować hierarchię wartości, której podlegają. Co więcej, są w swym zakomponowaniu absolutnie wiarygodni. Stanowią fakty w rzeczywistości, którą jest fikcja. To ona określa, co w ich świecie występuje jako prawda, a co jako fałsz. Prawdziwości fikcji nie określa przy tym odniesienie do tego, co realne, lecz przesłanie skierowane do odbiorcy, który odnosi je wprost do swego doświadczenia, jak opowieść o królu Edypie (niezależnie od jej domniemanej fikcyjności) może być wskazówką dla badacza dziecięcej seksualności. Można podawać w wątpliwość rezultaty prowadzonych przez niego badań, kryterium tej dezaprobaty nie będzie jednak żadną miarą fakt fikcyjności postaci króla Teb.

Analizując strategię detektywa-amatora Dupina w słynnym seminarium o *Skradzionym liście* Edgara Allana Poe, Jacques Lacan używa osobliwego wyrażenia „oszukiwać prawdziwie” (*tromper*

*véritablement*). Pasuje ono doskonale do twórczości Jacka Malinowskiego. W tryptyku *Półkobieta* element fikcjonalny wprowadza się nie po to, by podważyć status dokumentu, lecz po to, by ujawnić implikacje przyjętego na próbę fałszu. Jak pisze w swych notatkach sam reżyser, „dzięki niej [fikcji] autor może być jednocześnie i »moralizatorem« i »grzesznikiem« i nauczać i wprowadzać w błąd...”, zwodzić nas „prawdziwie”. Z faktu nieistniejącej choroby płyną rozliczne konsekwencje określające nie tylko aktywizację uwagi widza. Fikcja powołuje do życia rzeczywistość, układ sił, w którym do gry wchodzi empatia odbiorcy, jego moralna i kognitywna kompetencja. Prawda tej rzeczywistości nie polega na odniesieniu do świata, lecz na swojej mocy jej zbioru, na rozległości jej możliwych interpretacji. Tak jak liczba urojona – *imaginarium* – jest narzędziem poszerzenia pola kalkulacji, tak centauryczna półkobieta będzie instrumentem pomagającym zrozumieć nam, jak dalece możemy posunąć się w prawdowości wypowiedzi, której założeniem jest fikcja.

## HEISENBERG, TAKSÓWKARZE I URZĘDY

Nie przez przypadek bohaterką trylogii Malinowskiego jest swoisty pół-byt, nazywany przez autora półkobietą. Owa połowiczność jest symbolem i ukrytym tematem filmu – emblematem centauryczności gatunkowej dzieła. Bo w tym samym stopniu co kobietę artysta przepoławia swą narracją. Film poniekąd „udaje”, że opowiada historię fikcyjnej przypadłości, maskując swe prawdziwe przesłanie, którym jest pseudosemiologia obrazu, mająca wprowadzić narzędzie analizy i percepcji w stan krępującego niedowładu. Słusznie więc pisze Małgorzata Heymer, że „treść filmu, bez względu na interpretacje, jest tak zaskakująca i drastyczna, że skutecznie odwraca uwagę od kwestii formalnych”. Mamy tu jednak do czynienia z czymś więcej niż ze zwykłą dystrakcją uwagi – bo chodzi o coś bardziej fundamentalnego, o uwikłanie tematu w grę narracji z samą sobą, której na wpół przejrzystą konsekwencją jest demontaż prawdy jako zobowiązania wobec bezpośredniej desygnacji. Nic bardziej nie okłamuje nas „prawdziwiej” niż fikcyjny byt wprowadzony do akcji, której prawdopodobieństwo zostaje na pewien czas uchylone, by w końcu okazać się realną (niekiedy graniczną) potencjalnością naszego

doświadczenia. Pewne fikcje, również naukowe, służą wszak do tego, by zapowiadać i ostrzegać. Na tym polega ich swoista prenatalność.

Inscenizując temat „półkobiety”, umieszczając go w realistycznej zakomponowanej dekoracji, narracja inscenizuje samą siebie, odsłaniając przy okazji dwuznaczność pozycji samego narratora. Dwuznaczność ta polega na tym, że jest on zarazem uczestnikiem i dyspozytorem zaproponowanej widzowi gry. Jak reżyser, który wierząc, że panuje nad swą strategią, staje się w pewnym momencie jednym z jej graczy, których przypadkami, jak mniema, jest wraz z scenarzystą zdolny manipulować. I to samo przytrafia się narracji – opowiadając, zaczyna opowiadać samą siebie. Dualizm ten odnajduje swój absolutnie wyjątkowy wyraz w kondycji półkobiety – wszystko, co mówi, mówi o sobie samej (w połowie) jako kobiecie i (w połowie) jako aktorce, pokazując, jak dalece jest wiarygodna w uprawdopodobnieniu czegoś, co narzucono jej jako fikcję. I jak dalece sięga jej moc spekulowania na wierze i niewierze widza. Od tych dwu zdolności zależy krucha równowaga, która pozwala utrzymać i zakonserwować podejrzane współnictwo dokumentu i fabuły. Sprzyja mu szczególnie status aktorki, znanej zapewne dość wąskiemu gronu osób (bo granica między aktorem a filmowanym uczestnikiem „rzeczywistego” zdarzenia, „naturszczykiem” jest jedynie kwestią kompetencji widza). Owo współnictwo załamałoby się, gdyby rolę półkobiety jakimś trafem powierzono Nicole Kidman, ponieważ rozdzwięk między aktorką a kobietą byłby w tym przypadku nie do zatarcia.

Lustrowanie terytoriów granicznych, strzeżenie miejsca wspomnianej równowagi to firmowy znak działań filmowych Jacka Malinowskiego. Oscylowanie między poziomami relacji, wciąganie „tematu” do operacji maskowania pozycji narratora i rzeczywistej roli jego narracji, dywersyfikowanie uwagi przenoszące widza z planu percepcji na płaszczyznę uczestnictwa (szoku, zwątpienia i na koniec empatii), przywodzą na myśl pewną zasadę.

Zasadę nieoznaczoności Wernera Heisenberga można streścić w jednym zdaniu: nie da się wyznaczyć jednocześnie momentu pędu i położenia cząstki. Obserwator w warunkach laboratoryjnych może dokładnie określić tylko jedną z tych wartości. Znając jedną, nie jest w stanie zdefiniować drugiej. Z analogiczną sytuacją mamy

do czynienia z filmie *Półkobieta*. Wartość tematyczna rozmywa się, gdy uwagę kierujemy na jej aspekt formalny, i odwrotnie. Stała naprzemienna korelatywność wektorów pola percepcji zapewnia obrazowi jego ambiwalentność. Paradoks tego dualizmu odzwierciedla się w dualizmie, „przepełnieniu” (choć lepszym słowem byłoby w tym przypadku „migotanie”) samej narracji, która płynnie przechodzi z fazy fikcji w fazę dokumentu ze wszystkimi możliwymi konsekwencjami tego „faktu”, przede wszystkim zaś tą, że konstytuuje się w ten sposób swoista rzeczywistość. Gdy Jacek opowiada mi o „dwubiegunowości” swoich filmów, czuję instynktowny opór, ponieważ kojarzy mi się ona niedwuznacznie z pewnym schorzeniem, którego istotą jest blokowanie metaforyczności i metonimiczności językowej. A przecież na tym właśnie polega dewastująca siła owych filmów – penetrowanie terytoriów niepewnego pogranicza, „ziemi niczyjej”, rekonosans i dywersja na przedpolu wroga, którym jest fakt. Stawiając się w roli zwiadowcy i sabotażysty, szmuglera i pasera technik dwóch światów, skazuje się dobrowolnie na rolę przesiedleńcy bez pełnych praw obywatelskich. A jeśli je ma, to posługuje się dwoma paszportami, z których żaden nie jest prawdziwy.

Pewien znany już w świecie młody polski matematyk, specjalista od przestrzeni topologicznych (zwłaszcza tych metrycznych), podaje pewien przykład. Gdyby któregoś dnia w jakimś mieście wszyscy ludzie zmienili nazwiska, nie byłby to żaden kłopot dla przewożących tych ludzi taksówkarzy. Dla nich istotną informacją są jedynie ich adresy. Byłby to jednak poważny problem dla urzędów. Twórczość filmowa Malinowskiego to swoista wielkość topograficzna, domena, której dzierżawcy podają się zazwyczaj za kogoś, kim naprawdę nie są, której tematy i wątki narracyjne zmieniają swoje miano, w której sam autor posługuje się rozmaitymi tożsamościami i strategiami. Analiza krytyczna przywiązana do kryterium sztywnej klasyfikacji, obstająca z uporem przy pozornych dystynkcjach, podnosząca nieostrość granic gatunkowych do rangi paradoksu i zgorzenia, wpędza się w nieustanną *mise en abîme*, tropiąc dekonstrukcje, jakby nie były czymś już z góry wpisanym w naturę wszystkich rzeczy. Kiedy fikcja zmienia miano, urzędnicy dyskursu mają kłopot. Obwieszczając go, odwołują się do oksymoronu, nie przeczuwając, że oksymoronem jest samo zespolenie imienia z jego

miejscem. Poruszając się w przestrzeni swej okaleczonej mobilności, półkobieta wyzwala mechanizm zmiany imienia, nowego chrztu, tak by pod przekazem, którym jest fikcja, widz mógł umieścić monogram rzeczywistości. Empatia i zaangażowanie scalają je w „fakt”. Założeniem jest ruchliwość oka, elastyczność etycznej i poznawczej kompetencji. Umiejętność transportacji. Bądźmy taksówkarzami.

### **PRAWDA WYCHODZI ZE STUDNI, ALE TYLKO DO PASA**

Centauryczność półkobiety jest więc maskowaniem, przebieraniem w narracyjny kostium tej drugiej – centauryczności samej narracji. Zwodząc nas „prawdziwie”, Jacek Malinowski restauruje pradawny proceder. Poniekąd jak starożytni wywodzi realność z symbolu, pokazując w serii ruchomych obrazów, w jaki sposób fikcja buduje możliwość faktu. Łańcuch relacji wyglądałby tak: założenie pewnego zmyślenia – lokalizacja osoby i zdarzenia w imaginacyjnej przestrzeni, ze wszystkimi możliwymi konsekwencjami przyjętej „na próbę” definicji – odniesienie tak skonstruowanej rzeczywistości nie do faktu spoza obrazu (gdzie czekałaby ją nieuchronna falsyfikacja), lecz wprost do wrażliwości poznawczo-etycznej odbiorcy – antycypacja mechanizmu przeniesienia, w którym odbiorca zlewa świat obrazu z tym, co potocznie zwie się realnością. Procedura toczy się w pewnym czasie, czasie filmowym, ale w istocie symbolizuje tylko narracyjnie normalny proces doświadczenia świata, który mierzy się w mikrosekundzie. Fikcja wtopiona jest w ten proces poniekąd już z góry. W swym traktacie o formach symbolicznych Ernst Cassirer ukazał ten splot nie tylko na przykładach zaczerpniętych z kultury, sztuki i religii, ale również w naukach przyrodniczych. Nieco wcześniej, na początku XX stulecia, Hans Vaihinger wprowadził do analizy filozoficznej kategorię *Als-ob* (jak gdyby), opisując ją jako główną siłę napędową rozwoju cywilizacji (moralnej, religijnej, prawnej, naukowej i technicznej). Dzisiaj, w czasie, gdy stwierdza się, że nie istnieje nic poza tekstem, szok tamtych hipotez dawno się już przeżył.

*Półkobieta* jest jednak w pierwszej, dostępnej percepcji widza warstwie czymś, co zwiemy opowieścią. W ciekawej rozmowie o genezie filmu Jacek powiedział mi, że pierwotnym jego pomysłem było sfilmowanie półmężczyzny. Nie jest dziełem przypadku, że na



koniec pojawiła się kobieta. Widzę w tym działanie Ducha Świętego (w którego szczere intencje nie do końca wierzę, bo jest on mocą usprawniającą mechanizm przestawiania, przebierania i demontażu). Tego samego, który jakiś czas temu kazał Katarzynie Kozyrze od idei Święta *wiosny* jako próby żywego baletu odstąpić na rzecz genialnej w swych następstwach animacji (podobnie było w przypadku Hansa Holbeina, którego *Martwy Chrystus* miał być predellą ołtarza, a przeszedł do historii jako porażający swym antyformatem obraz).

To musiała być kobieta, jako że pośród wszystkich jestestw tylko ona uosabia przecięcie, połowiczność, kulturową i seksualną deficyt. To klasyczny pół-byt, istnienie okaleczone przez mitologię patriarchy. Opowieść o fikcyjnej niepełnosprawności, drastyczna i szokująca, jest więc symbolicznym przedstawieniem tej prawdziwej – filmowym esejem o kondycji, której kreatorem jest fallocentryczna cywilizacja, gdzie wyłącznie mężczyzna zażywa pełni swej substancjalności. Nimfomanka Larsa von Triera nie cieszy się nią w najmniejszym nawet stopniu tak, jak cieszy się nią Don Juan Mozarta (spać z tysiącem mężczyzn to nie powód do chwały, mieć tysiące kobiet to wspinała platforma dla mitu). Najwyższa doniosłość dokumentu Malinowskiego polega jednak na tym, że tę połowiczność bytu kobiecego absolutnie genialnie połączył (wręcz niemal stopił) z centaurycznością gatunku filmowego i jego bipolarną narracją. Przechodzeniu od fikcji do dokumentu (płynnemu, zacierającemu ślad wiadomych dystynkcji) odpowiada lokomocja kobiety – od pozorowanego ruchu zdewastowanego pół-bytu do motorycznej i emocjonalnej autonomii, która w trzeciej części tej wspinałej trylogii okazuje się porażką. Porażką stanowiącą emblemat poniżenia, wydziedziczenia z marzeń. Fikcyjny symptom połowiczności, podległości staje się na koniec egzemplifikacją realnego przecięcia bytowego spoza kadru. A jego opis ironiczną trawestacją pewnej prawdy, która jest w istocie półprawdą, złudzeniem rehabilitacji. Powiecie: relacja z pewnej niemożności, również seksualnej, braku pełni, skonstruowana jako fikcja. Więc odpowiem: czy nie tym samym jest akt kobiecy w sfinansowanym przez mężczyznę buduarze? *Półkobieta* to zastraszająca parodia wykluczenia, a właściwie wtłoczenia w ramę obrazu obrazu kobiety przepołowionej przez niejasne męskie predylekcje, tak komicznie lansowanego przez media, gdy

reportaż o aborcji lub antykoncepcji ilustruje się zdjęciami przemykających ulicami opiętych w dżinsy krągłych pośladków (od pasa w dół, tylko inaczej niż u Wenus zamiast obciętego ramienia brakuje głowy i całego tułowia).

Centaur, półkobieta, półfikcja, półdokument, półprawda. Słowa klucze dekodujące wewnętrzną dynamikę filmu Jacka Malinowskiego. Gdy Lacan wypowiada swą magiczną formułę – prawda wychodzi ze studni, ale zawsze tylko do pasa – przychodzi mi na myśl (i zapewne również jemu, choć wyraźnie tego nie eksplikuje) pewne malowidło. Powstało w trakcie procesu Dreyfusa w roku 1898. Wyszło spod pędzla zapomnianego już malarza Édouarda Debat-Ponsana i przedstawia półnagą kobietę (z nieodzownym sterzczącym cyckiem, znamy więc precedens, tylko że tam chodziło o Wolność), wyrrywającą się ze studni, powstrzymywaną przez dwu mężczyzn, jednocześnie próbujących ją okryć. Obraz stał się wizualnym sztandarem obrońców sprawy Dreyfusa i wymownym potępieniem ukrywania czegoś, co nazywano „nagą prawdą”. Tytuł tego dzieła brzmi tak samo jak aforyzm Lacana, z pominięciem słów „do pasa”.

*Półkobieta* Malinowskiego w jakiś szczególny sposób ociera się o mitologię i metafizykę prawdy, dla której antypodą jest półprawda, fikcja centauryczna, ucieleśniająca mechanizm odślania/przesłania rzeczywistości. Cały tryptyk utkany jest z tej dialektyki. Napisano już, że prawdą tej szczególnej fikcji jest moc zbioru jej rozlicznych konsekwencji, również interpretacyjnych. Bo możliwych odniesień jest więcej. Idąc znowu tropem Lacana, można powiedzieć, że półkobieta stanowi też dobitny symbol kastracji, ale rozumianej, dodajmy to, jako nieusuwalny brak bytowy, zainicjowany przez kulturę. Pojawiający się w utworze Jacka Malinowskiego fantazmat butów, o których reklamie marzy protagonistka, jest dalekim echem freudowskiej wizji żeńskiego pragnienia fetyszycacji utraconego fallusa (traci go poniekąd symbolicznie, bo nigdy go nie miała albo miała, ale tylko w chłopięcej fantazji erotycznej). Pragnie tych butów jako zaspokojenia po bezpowrotnie utraconej totalności swego istnienia. W warstwie przewodu feministycznego półkobieta to z kolei społeczne imaginarium wykluczenia, niepełnosprawności w dostępie do równych praw. Możliwości wykładni jest wiele. Żadna z nich nie przekonuje, lecz otwiera nowe pola interpretacji. Jedną z lepszych

jest ta pochodząca od samego reżysera, do którego niepublikowanych notatek znowu się odwołam: „[ten] film jest redukcją »świata« do małego fragmentu pokazanego w kadrze i wielkiej nieosiągalnej reszty poza kadrem”. Ale i ona nasuwa pytania. Co właściwie znaczą słowa „poza kadrem”? Bo w to, że „nieosiągalna reszta” nie stanowi integralnej części każdego świata, w tym również owego „małego fragmentu świata pokazanego w [samym] kadrze”, jakoś trudno mi uwierzyć.

*Półkobieta, HalfaWoman.* Piszę angielską transkrypcję tytułu, wstawiając małe „a” właśnie jako graficzny symbol zerwania/zespołenia, łącznik dynamizujący relację kobiety z jej połową. O to małe „a” potyka się byt kobiecy, wtrącając się w otchłań niezawinionej, grzesznej ułomności. Poprzez swe nieokreślenie (a więc domniemaną i ukazaną w filmie bezpłciowość) litera ta rozmywa tego bytu autonomię, spychając kobietę na margines inności. Malinowski konsekwentnie używa dużego „A”, jakby sugerował, że sprawa jest poważna.

I jest.



# Antilogies of the Image

Andrzej Wajs

*Non entis nulla sunt praedicata*

The hidden motif of Jacek Malinowski's work is the way it drags the critical apparatus into an irremovable conflict with itself. This work's generic hybridity ('centaurity' would be more a fitting word, as it will turn out later, and not only because of its recurring themes of 'halving' and 'halfness') is doubtless an interesting subject for a film scholar and theoretician interested in the ontological status of the artwork. What is far more important in it however is an element of a pseudo-semiology of the image, confronting the critic with inevitable aporias, closely related to a common notion of its designatory functions, of the role that the concepts of truth, reality and fiction play in it (or at its fringes).

Our language centre is full of ambiguity, amphibolies and paralogisms; it is probably them that caused Gottlob Frege to comment bitterly that our everyday language teems with absurdities. Closer inspection, however, shows quickly that formal languages aren't free from metaphors and metalinguistic complications either. We are well familiar with the analyses conducted in this field by Kurt Gödel, David Hilbert and Alfred Tarski, and it doesn't make sense to quote them here. The conclusion is rather obvious: whatever the level of its formalisation, a language system is always mired in irremovable self-referentiality. And things will likely stay this way.

The traditional distinction between fiction and reality becomes most pronounced when a linguistic statement assumes a particular form that we know from the pictorial experience. The echo of an old dispute between the 'realists' and the 'symbolists', with its numerous extensions and digressions about the semantics of the iconic sphere, can be heard again when film enters the stage, and documentary film in particular, followed by (though not necessarily in that sequence, we don't know for sure) something that is called 'documentary fiction' or 'fictional documentary'. Around this oxymoron, which probably isn't



an oxymoron at all – since the term denotes a sharp contradiction between its components – Jacek Malinowski has focused his artistic strategy. That he is a genuine troublemaker in video art, even though he usually – and rightly – refers to himself as an author of films, is a secret to no one.

First, reality. Its spectre has haunted academic textbooks and aesthetic-theory lectures for years. Not because of its antinomies and the absence of a correct, fault-free definition, but rather because of its vaguely insinuated antagonisms, such as fiction, phantasm, dream or mental image. At the outskirts of these distinctions prowls the little word ‘is’, in fact a cryptogram of ‘reality’ and ‘real’; sometimes it appears as a predicate, at other times as an existential clause, entangling the process of linguistic communication in an inevitable *circulus in definiendo*. The paradox was studied by Clement of Alexandria and Duns Scotus, by Blaise Pascal and Immanuel Kant, before it had been ultimately bogged down in the hysterical mysticism of Martin Heidegger’s *Sein* [Being].

It is impossible to state a logically coherent definition of reality. Hearing that it is the whole of all that is, I note without surprise that it plays the role of a ‘rigid designator’, usually ascribed to proper names. It apparently has one referent only, so it not a concept, but a name introduced by an obscure ‘original baptism’. To prove that it has a scope, i.e. a set of referents, one would have to assume multiple realities, which raises the question of what separates them from each other. An eternal unsolved problem. ‘To really exist’ assumes, in turn, an existence that isn’t real, precisely the one that we associate with fictitious beings. The reality of fiction is thus not an oxymoron, but an antilogy of the very term ‘reality’.

Against this context, the matter of fiction looks clear. Unicorns, centaurs and (perhaps) half-women are not only beings with precise lexical designations. They also have a distinct denotation. We know many different referents of the word ‘centaur’, e.g. Chiron or Nessos. During a recent conversation with a widely-read philosopher, I was surprised to learn that these are concepts, or images at best. But I don’t think the quality of being unglorious can be predicated in the case of concepts. Just as the quality of being isosceles cannot be predicated about the concept of a triangle (which is not a fiction, but

an entity of rather special qualifications), and logical reasoning cannot be reduced to the laws of thinking.

*Non entis nulla sunt praedicata*: no qualities can be ascribed to that which doesn't exist. This old maxim can be accompanied by another statement: non-beings cannot differ in qualities. But this is precisely what occurs when we consider not only singular entities known as fictions, but also the various artistic genres so denoted, e.g. feature fictions.

No one in their right mind will be comparing Walt Disney's cartoons with the novels of Marcel Proust. What they share, however, is an underlying concept of reality, construed as a combination of formally coherent references, and the credibility of representation. Donald Duck and the Baron de Charlus have a lot in common: they are both braggarts, liars and petty clowns. There are differences too: the former is hinted to be heterosexual. If both function in their worlds, it is precisely because these worlds are systems of relationships and dependencies, i.e. realities. We know when they lie, when they crave, we can easily describe their value hierarchies. What's more, they are absolutely credible in their composition. They constitute facts in the reality of fiction. It is the latter that decides what is true and false in their world. The truthfulness of fiction is not determined by its reference to the real, but by a message addressed directly at the recipient, who refers it to his own experience, such as the story of King Oedipus (its alleged fictionality notwithstanding) can be instructive for a researcher of child sexuality. While the results of his research can be challenged, the fictionality of the king of Thebes has nothing to do with it.

Analysing the strategy of the amateur detective, Dupin, in his famous seminar on *The Purloined Letter* by Edgar Allan Poe, Jacques Lacan uses the peculiar term 'to truly delude' (*tromper véritablement*). This aptly fits the work of Jacek Malinowski. In the *HalfAWoman* triptych, the fictional element is introduced not in order to subvert the status of documentariness, but to reveal the implications of a falsity adopted on a trial basis. As the filmmaker notes himself, 'thanks to [fiction], the author can be at once a "moraliser" and a "sinner", he can both teach and mislead', delude us 'truly'. From the fact of a nonexistent disease stem various consequences determining not only the

activation of the viewer's attention. Fiction breeds a reality, a balance of forces, and here the spectator's empathy, his moral and cognitive judgement, come into play. The truth of this reality is not based on references to the physical world, but on the peculiar power of its repertory, the wide range of its potential interpretations. Just as an imaginary number – *imaginarius* – is a means of expanding the field of calculation, so a centauric half-woman will be an instrument helping us to understand how far we can go in the verisimilitude of statements predicated on fiction.

### **HEISENBERG, TAXI DRIVERS AND INSTITUTIONS**

It is no accident that the protagonist of Malinowski's trilogy is a half-being, referred to by the artist as 'half-a-woman'. This halfness is the film's symbol and underlying theme – an emblem of the work's generic centaury. For the artist bisects the film to the same extent that he halves the woman. The film 'pretends', as it were, to tell the story of a fictitious disease, camouflaging its true message, which is a pseudo-semiology of the image aimed at paralysing the instrument of analysis and perception. Małgorzata Hymer is therefore right to say that the 'film's content, however interpreted, is so surprising and drastic that it effectively turns our attention away from the formal issues'. But there is more to it than simple distraction, something more fundamental: the subject matter's involution in a narrative interplay with itself, a semi-transparent consequence of which is a dismantling of truth as the obligation to a direct designation. Nothing deludes us more 'truly' than a fictional entity introduced to the plot, the probability of which is suspended for some time, to ultimately prove the real (and sometimes liminal) potentiality of our experience. After all, certain fictions, including scientific ones, serve to bode and warn. That is what their 'prenatality' consists in.

Staging the 'half-woman' theme, placing it against realistic decorations, the narrative stages itself, revealing an ambiguity of the narrator's position. This ambiguity is that he is both a participant and controller of the game witnessed by the viewer. Like a film director who, believing that he has his strategy under control, becomes one of the players himself; one of the very same players whose adventures

he thinks he can freely manipulate (together with the scriptwriter). The same happens to the narrative: narrating, it begins to narrate itself. This dualism finds its absolutely unique reflection in the condition of the half-woman – everything she says, she says about herself (in half) as a woman and (in half) as an actress, demonstrating how credible she is in making probable something that has been imposed on her as a fiction. And how far-reaching is her power to speculate on the spectator's belief and disbelief. On these two faculties depends a fragile balance making it possible to maintain and preserve the suspicious collusion of the documentary and the fictional. It is reinforced by the particular status of the actress, who is relatively unknown (for the distinction between an actor and a 'natural', a non-professional, participating in a 'real' event, is only a matter of the viewer's competence). This collusion would collapse if the role of the half-woman had been given to, say, Nicole Kidman, making the dissonance between actress and woman too blatant.

It is a trademark of Jacek Malinowski's filmic practices that they inspect liminal territories, guarding the site of the 'fragile balance'. Oscillating between different narrative levels, using the 'subject matter' to mask the narrator's position and his actual role in the narrative, diverting attention to lift the viewer from the plane of perception to a plane of participation (shock, doubt and finally empathy), they bring to mind a certain principle.

Werner Heisenberg's uncertainty principle can be summarised in one sentence: you cannot define a particle's position and momentum at the same time. Only one of these values can be precisely known to an observer in laboratory conditions. Knowing one, it is impossible for him to define the other. It is the same case with *HalfAWoman*. Subject-matter value becomes blurry when we focus attention on its formal aspect, and vice versa. A constant alternating co-relativity of the perceptual-field vectors makes the image ambivalent. The paradox of this dualism is reflected in the 'halving' (or 'flickering') of the narrative itself, as it shifts smoothly from fiction to documentary with all the possible consequences of the 'fact', including, notably, that a kind of reality is constituted in this way. When Malinowski tells me about the 'bipolarity' of his films, I wince, because I am reminded of a certain disorder that blocks linguistic metaphoricalness and metonymy.

And yet this is precisely where the devastating power of these films lies – in their exploration of an uncertain borderland, a ‘no man’s land’, their reconnaissance and sabotage in close contact with a particular enemy: fact. Assuming the position of a scout and saboteur, a smuggler and receiver of the techniques of both worlds, he dooms himself to the role of a displaced person without full civil rights. And if he has them, he uses two passports, none of which is genuine.

An already well-known young Polish mathematician, an expert in topological (and particularly metric) spaces, offers an example. If one day in some town everyone changed their last names, this would be no problem for the local taxi drivers; in their case, it is only the address that matters. But it would be a serious problem for institutions. Malinowski’s filmic work is a topographical quantity, a domain whose holders usually pretend to be someone else, whose topics and narrative themes change their names, where the author himself uses various identities and strategies. Critical analysis, attached to the criterion of rigid classification, insisting on seemingly well-fixed distinctions, abhorring the blurriness of generic boundaries as paradoxical and scandalous, drives itself into a never-ending *mise en abyme*, hunting deconstructions as if they weren’t inherent in the nature of all things. When fiction changes its name, the institutions of discourse have a problem. Announcing it, they refer to an oxymoron, unaware that the very joining of a name with its place is an oxymoron. Moving within the space of her own mutilated mobility, the half-woman triggers a name-change mechanism, a new baptism, so that the viewer can place a monogram of reality under the fictional message. Empathy and commitment blend them into a ‘fact’. The premise here includes a keenness of the eye, ethical flexibility and cognitive competence. An ability of transportation. Let’s be taxi drivers.

### **TRUTH EMERGES FROM THE WELL, BUT UP TO THE WAIST ONLY**

The centaury of the half-woman is therefore about the centaury of the narrative itself, about masking it, dressing it up in a narrative costume. Deluding us ‘truly’, Jacek Malinowski restores an ancient procedure. Like the ancients, in a way, he derives the real from the symbolic, showing in a series of moving images how fiction constructs

the possibility of fact. The chain of relationships would be as follows: a fabrication is conceived – a person and an event are located in an imaginary space, with all the possible consequences of a definition adopted ‘on a trial basis’ – a reality so constructed is referred not to an external fact (where it would inevitably face falsification) but directly to the recipient’s cognitive-ethical sensitivity – a transference mechanism, where the recipient blends the world of image with what is commonly called reality, is anticipated. The procedure continues in a time, a filmic time, but in fact only narratively symbolises a normal experience the world, measured in microseconds. Fiction is inherent to the process in advance, as it were. In his treatise on symbolic forms, Ernst Cassirer showed the concatenation not only on examples from the fields of culture, art or religion, but also in the natural sciences. A bit earlier, at the beginning of the 20th century, Hans Vaihinger introduced to philosophical analysis the category of ‘as if’, describing it as the main driving force of civilisation (moral, religious, legal, scientific and technical). Today, when it is acknowledged that ‘there is nothing but text’, the shock of those hypotheses is long gone.

In the first layer, accessible to the viewer’s perception, *HalfAWoman* is something we call a story. In an interesting conversation about the film’s origins, Malinowski told me that he originally intended to film a half-man. It is no accident that he ultimately chose a woman. In this I see the agency of the Holy Spirit (in whose honest intentions I don’t entirely believe, for it is a power that aids the mechanism of representing, disguising and disassembling). The same one that some time ago told Katarzyna Kozyra to forgo the idea of *The Rite of Spring* as a live ballet on behalf of an animation, its consequences brilliant (*The Body of the Dead Christ in the Tomb* by Hans Holbein, originally conceived as a predella for an altarpiece, executed as a shocking anti-format painting, is a similar case).

It had to be a woman, for among all beings it is only she who embodies section, halfness, cultural and sexual deficiency. She is a classic half-being, an entity mutilated by patriarchal mythology. A story about a fictitious disability, drastic and shocking, is thus a symbolic representation of actual disability – a film essay about a condition spawned by a phallogocentric civilisation where only men enjoy the plenitude of their substantiality. Lars von Trier’s



nymphomaniac has infinitely less of it than Mozart's Don Juan (to sleep with a thousand men is nothing to be proud of, to have thousands of women is a great platform for a myth). The greatest significance of Malinowski's documentary however is that he has brilliantly combined (virtually blended) the halfness of female being with the centaury of the film genre and its bipolar narrative. The passing from fiction to documentary (smooth, erasing the trace of well-known distinctions) corresponds with the woman's locomotion – from the feigned movement of a devastated half-being to motoric and emotional autonomy, which in the third part of the trilogy turns out to be a failure. A failure that is an emblem of humiliation, of disinheritance from dreams. A fictional symptom of halfness, subjugation, ultimately becomes an exemplification of a real out-of-frame existential section, while its description turns into an ironic travesty of a truth that is in fact a half-truth, an illusion of rehabilitation. You will say: an account of a certain impossibility, including sexual impossibility, an incompleteness, dressed up as fiction. I will reply: is a female nude in a man-sponsored boudoir not the same thing? *HalfAWoman* is an intimidating parody of exclusion, or rather of the squeezing into the picture frame of an image of a woman halved by vague male predilections, so comically promoted by the mass media, where specials about abortion or contraception are illustrated by pictures of jeans-clad round bottoms (from the waist down, missing not a cut-off arm like Venus, but the head and whole upper body).

Centaur, half-woman, half-truth, semi-fiction, semi-documentary – some of the keywords defining the inner dynamics of Jacek Malinowski's film. When Lacan utters his magical formula – truth emerges from the well but up to the waist only – I am (and he probably is too, though he doesn't exactly say so) reminded of a certain painting. It was made during the Dreyfus trial in 1898 by a now-forgotten painter named Édouard Debat-Ponsan and shows a semi-nude woman (with the indispensable protruding breast, so we know the precedent, but there it was about Liberty), pulling out of a well, being restrained by two men who are also trying to cover her). The image became a visual standard for Dreyfus's supporters and a telling condemnation of the concealment of something that was called the 'naked truth'. Its title is the same as the first part of Lacan's aphorism.

Malinowski's *HalfAWoman* verges in some special way on a mythology and metaphysics of truth, an antipode for which is semi-truth, centauric fiction, embodying the mechanism of the (un)covering of reality. The whole triptych is woven with this dialectic. It has already been written that the truth of this particular fiction is the power of the set of its numerous consequences, including interpretational ones. There are more possible references here. After Lacan, we can say that the half-woman is also a powerful symbol of castration, construed, let us add, as an irremovable existential deficit, initiated by culture. The phantasm of shoes, which the protagonist dreams of advertising, is a distant echo of the Freudian concept of the female desire to fetishize the lost phallus (which she loses symbolically, as it were, for she never had one, unless in a boyish erotic fantasy). She craves for those shoes as a satisfaction after the irrevocable loss of the totality of her existence. In the feminist context, a half-woman is a social image of exclusion, of unequal access to civil rights. There are many possible interpretations. None of them convinces, but each opens up a new field of discourse. One of the better ones comes from the filmmaker himself, to whose unpublished notes let me refer again: '[*HalfAWoman*] is a reduction of the "world" to a small fragment shown inside the frame and a great unattainable rest outside the frame'. But even this raises doubts. What does it really mean "outside the frame"? I find it somewhat hard to believe that the 'unattainable rest' is not an integral part of every world, including the 'small fragment of the world shown inside the frame'.

*HalfaWoman*, here with a lowercase 'a' in the middle precisely as a graphic symbol of rupture/coupling, a compounder dynamising the woman's relationship with her own half. Female being trips over this small 'a', falling into an abyss of non-culpable, sinful deficiency. Through its indeterminateness (the film's both alleged and explicit sexlessness), the letter blurs the autonomy of that being, pushing the woman into the territory of otherness. Malinowski writes the title using a capital 'A', as if suggesting that the matter is a serious one.

It is.

**Jacek Malinowski** (ur. 1964) – artysta wizualny, twórca filmów, fotografii, obiektów, instalacji i scenografii. Ukończył Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w 1992 roku), w latach 1995–1997 studiował w Stanach Zjednoczonych w Mason Gross School of the Arts na Rutgers University. Brał udział w wielu wystawach w Polsce i za granicą, m.in. w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi, Bunkrze Sztuki w Krakowie, Galerii Foksal w Warszawie, Galerii Arsenał w Białymstoku, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki czasu* w Toruniu, Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia w Gdańsku, MOCA – Museum of Contemporary Art w Cleveland, Golden Thread Gallery w Belfaście, The Chelsea Art Museum w Nowym Jorku czy Kunsthalle Wien. Jego prace znajdują się w kolekcjach Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii Arsenał w Białymstoku oraz CSW *Znaki czasu* w Toruniu. Mieszka i pracuje w Warszawie.

**Jacek Malinowski** (born 1964) is a visual artist, author of films, photographs, objects, installations and stage designs. He majored in Sculpture at the Warsaw Academy in Fine Arts (1992) and then studied at the Mason Gross School of the Arts at Rutgers University (1995–1997). He has participated in numerous exhibitions in Poland and abroad, at venues such as the Zachęta – National Gallery of Art, Muzeum Sztuki Łódź, Foksal Gallery in Warsaw, Arsenał Gallery in Białystok, CCA Ujazdowski Castle in Warsaw, CCA *Signes of Time* in Toruń, CCA Łażnia in Gdańsk, Museum of Contemporary Art in Cleveland, Golden Thread Gallery in Belfast, The Chelsea Art Museum in New York, or Kunsthalle Wien. His works are held in the collections of the Zachęta – National Gallery of Art, Muzeum Sztuki Łódź, Arsenał Gallery and the CCA *Signes of Time*. He lives and works in Warsaw.

**Filmografia / Filmography**

- 2016** Plama / The Stain
- 2013** Spotkanie / The Meeting
- 2011** Nosferatu. Dyktator lęku / Nosferatu. The Fearful Dictator
- 2010** 2039
- 2009** Kryzys w mojej głowie / Crisis in My Head
- 2009** Marker
- 2008** HalfAWoman ... Three Years Later (Półkobieta... trzy lata później)
- 2007** Celebracja Erwina Koloczka / The Celebration of Erwin Koloczek
- 2005** HalfAWoman 2 (Półkobieta 2)
- 2003** Po staremu / As Hitherto
- 2002** Symulacja / Simulation
- 2001** SSS
- 2000** HalfAWoman (Półkobieta)
- 1996** Kanapka z grzybami / Mushroom Sandwich



**KSIĄŻKA / BOOK**

**Jacek Malinowski**  
**PółKobieta / HalfAWoman**

POD REDAKCJĄ / EDITED BY

Marta Miś

KOORDYNACJA WYDAWNICZA /

EDITORIAL COORDINATION:

Dorota Karaszewska

PROJEKT / GRAPHIC DESIGN:

Łukasz Paluch, AnoMalia art studio

TŁUMACZENIE / TRANSLATED BY

Marcin Wawrzyńczak

REDAKCJA / EDITING:

Jolanta Pieńkos

© Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki,  
 Warszawa 2016

Teksty i projekt graficzny dostępne na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska. Kadry filmowe na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska / Texts and graphic design are licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license. Film stills are licensed under a Creative Commons Attribution-NoDerivs 3.0 Unported license

ISBN 978-83-64714-37-5

DRUK / PRINTED BY

Argraf, Warszawa / Warsaw

**WYSTAWA / EXHIBITION**

**Jacek Malinowski**  
**Dwubiegunowo / Bi-polar**  
 3.09–16.10.2016

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

Zachęta – National Gallery of Art

pl. Mafachowskiego 3

00-916 Warszawa

zacheta.art.pl

DYREKTORKA / DIRECTOR:

Hanna Wróblewska

KURATORKA / CURATOR:

Marta Miś

REALIZACJA / EXHIBITION PRODUCTION:

Anna Muszyńska i zespół / and team

PROGRAM EDUKACYJNY / EDUCATIONAL PROGRAMME:

Zofia Dubowska







The logo for ZACHETA features a black triangle pointing upwards, centered above the word "ZACHETA" in a bold, black, sans-serif font. A horizontal line is positioned directly below the text.

ZACHETA