

## Kabaret warszawski, niezłe zamieszanie, no i dobrze

21 lipca 2013

### Avignon. Przedstawienie polskiego reżysera Krzysztofa Warlikowskiego porusza i zadziwia

René Solis, wysłannik specjalny z Awinionu

Dałoby się znaleźć kilka powodów, dla których nowy spektakl Krzysztofa Warlikowskiego można uznać za denerwujący. Można powiedzieć, że jest zbyt długi – blisko 4 godziny i 3 kwadranse! – zbyt ambitny (dochodzenie nazistów do władzy, zamachy z 11 września, dzisiejsza Polska, seks, sadomasochizm i śmierć), zbyt mocno nafaszerowany odniesieniami do filmu i przede wszystkim do literatury (John Van Druten, Christopher Isherwood, Jonathan Littell, John Cameron Mitchell, John Maxwell Coetzee), a także zbyt trudny do ogarnięcia przez widza (kto nie rozumie, jego problem). Trudno w jakimś momencie *Kabaretu warszawskiego* nie poczuć znużenia i nie chcieć, żeby już nastąpił koniec. Ale też niemożliwe, żeby się do tego ograniczyć.

**Cekiny i pióra.** Warlikowski potrafi jak nikt przeprowadzać zwroty sytuacji, skręcać tam, gdzie nikt się go nie spodziewa, ze wszystkiego robić teatr. Jeśli fascynacja lub też przyjemność biorą w nas w końcu górę nad zastrzeżeniami, dzieje się tak dlatego, że gdzieś głęboko mamy pewność, że to, co się odbywa na scenie, jest ważniejsze od tego, co na nas czeka w świecie zewnętrznym. Polski reżyser potrafi wywołać w widzach swego rodzaju uzależnienie miłosne, które zresztą stanowi jeden z tematów jego przedstawienia. Ulegamy mu tym łatwiej, że w *Kabarecie* nawiedzonym przez potworności XX wieku jest też swoista wesołość czy przynajmniej humor, który nie pojawił się w jego twórczości od czasu *Kruma*, sztuki Hanocha Lewina pokazanej w Avignonie w 2005 roku.

Nawet jeżeli rozpoznajemy tu echa filmu Boba Fosse'a z Lizą Minnelli (1972), mamy orkiestrę, wodzireja, tancerzy i girlaski, cekiny i pióra, *Kabaret warszawski* nie ma nic wspólnego z rekonstrukcją historyczną. To raczej obraz wyświetlany w wielkiej pustej przestrzeni o ścianach wyłożonych białymi kafelkami, kojarzącej się z salą szpitalną (laboratorium, prosektorium itd.). Z każdej strony za przezroczystymi powierzchniami widać łazienkę lub kabinę prysznicową. To elementy charakterystyczne dla scenograficznego języka Małgorzaty Szcześniak, scenografki współpracującej z Warlikowskim od zawsze.

Pierwsza scena rozgrywa się nie w kabarecie, a na kanapie w poczekalni, do której przychodzi Sally Bowles, młoda blondynka w stanie kompletnego upojenia alkoholowego (Magdalena Cielecka). Spotyka tam mężczyznę – może to jej znajomy, a może kochanek – a także dwie inne osoby, w tym bardzo starannie ubraną kobietę (Magdalena Popławska). Wszyscy mówią po angielsku, lecz po serii skeczy mamy wrażenie, że wszyscy czworo odrabiają ćwiczenia z podręcznika konwersacji w języku obcym. W końcu robi się bałagan i wszystko się komplikuje – pijak mnoży prowokacyjne zachowania wobec obu mężczyzn, schludna młoda kobieta w dalszym ciągu doskonali swój angielski, bo jest Żydówką i chciałaby wyemigrować do Stanów Zjednoczonych.

Byłaby to wskazówka co do czasu akcji (Niemcy lat 30.?), gdyby nie napoczęta już pizza z pudełka, którą Sally częściowo pożera, a częściowo rozdaje. Kanapa staje się miejscem seksualnego i politycznego zamieszania, kiedy nakładają się na siebie historie i epoki. Początkowa scena stanowi zapowiedź ciągu dalszego, nie wyłączając mistrzostwa gry aktorskiej. Nie co dzień można osiągnąć taki poziom jak Zygmunt Malanowicz, wodzirej *Kabaretu*, w branży od pięćdziesięciu lat, kiedy to zagrał w *Nożu w wodzie* Romana Polańskiego (1962).

Należałoby jednak wymienić tu wszystkich piętnaścioro artystów za ich nieustającą umiejętność finezyjnej gry, za zdolność radykalnej zmiany ról, za nieograniczanie się do karykatury, za sceny zbiorowe (łącznie z występem kabaretowym obejmującym tradycyjne śpiewy w języku niemieckim), za niebywałą intymność duetu rozgrywającego się na łóżku, kiedy wysłana na emeryturę tancerka (Staszka Celińska) wygłasza pochwałę Hitlera, kocha się z Pepe, swoim żydowskim kochankiem (Redbad Klijnstra), aż w końcu umiera od smutku i przemocy.

Teatralizacja i humor aktorów przyczyniają się do zatarcia realizmu sytuacji, które zresztą nigdy nie pretendują do imitowania prawdziwego życia. Wagner ustępuje miejsca Radiohead, co odbieramy jako pochwałę wolności i zarazem stwierdzenie, że wszelkie pragnienia i pożądania objęte są przekleństwem. Spektakl kończy się czymś, co zahacza o happening z udziałem znacznej części zespołu, zebranego w miejscu wyglądającym na undergroundowy kabaret (białe kafelki mogłyby pokrywać ściany nieużywanego tunelu miejskiej kolejki podziemnej). Krążą jointy, wokół „trumny” odbywa się ceremonia, w ramach której każdy – będąc jakże blisko zbawienia – kładzie się na chwilę, po czym powstaje. „*The show must go on.*”