

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Kinemy w „Kabarecie”* [Kinems in *Cabaret*]. „Przestrzenie Teorii” 17. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 79-88. ISBN 978-83-232-2449-5. ISSN 1644-6763.

There's more to discover about Bob Fosse's masterpiece *Cabaret* (1972) through these two inspiring shots. Marek Hendrykowski's comprehensive study including detailed in-depth analysis of the opening and last shot of Berlin 1931 story enlarges the scope of understanding of film poetics used in *Cabaret*. It also demonstrates the crucial importance of the outstanding direction, filming and editing to that unique film.

Prekursor Mukařovský

Prekursorska myśl teoretyczna Jana Mukařovskiego, którą dziesiątki lat później zaadaptował na potrzeby własnych rozważań wybitny włoski semiotyk Emilio Garroni, kryje w sobie wiele walorów poznawczych. Zwłaszcza jeden z nich wydaje się pierwszorzędnie istotny. Jest nim bardzo konsekwentnie i świadomie budowany styk łączący teorię języka artystycznego z odczytywaniem konkretnych utworów. Ich analiza i interpretacja prowadzone były przez czeskiego badacza na niebywale wysokim, nieosiągalnym dla czołówki europejskich i anglosaskich filmologów lat sześćdziesiątych, poziomie subtelności dociekań.

Praktyka mistrzowskiej analizy i interpretacji, jaką prezentują klasyczne dzisiaj rozprawy Mukařovskiego, nie mogłaby istnieć bez osiągniętego przezeń równocześnie poziomu refleksji teoretycznej nad językiem różnych dziedzin sztuki. Staje się ona ziemią uprawną w ogrodzie jego teorii. Mam tu zwłaszcza na myśli napisane w roku 1931 kapitalne studium analityczne praskiego teoretyka na temat gry aktorskiej Chaplina w *Światłach wielkiego miasta*¹.

Badacze z kręgu praskiej szkoły strukturalnej w rodzaju Mukařovskiego, Havranka czy Vodički konsekwentnie dbali w swoich pracach o to, aby naukowa refleksja nad langue korespondowała i łączyła się w prowadzonych przez nich badaniach ze studiami dotyczącymi konkretnych paroles. Innymi słowy, by nawet najbardziej abstrakcyjne wywody teoretyczne dotyczące języka sztuki znajdowały swoje zakotwiczenie

¹ J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa (Charlie Chaplin w „Światłach wielkiego miasta”)*, przeł. J. Mayen, [w:] tenże, *Wśród znaków i struktur*, red. J. Sławiński, Warszawa 1970.

i głębokie uzasadnienie w analizach konkretnego materiału językowego, jakiego dostarczało dzieło artystyczne: wiersz, utwór prozatorski, przedstawienie teatralne czy film.

Spróbujmy pójść tym obiecującym tropem, sięgając po nieopisany dotąd w literaturze przedmiotu, acz niezwykle intrygujący przykład. Chodzi o kapitalny materiał filmowy w postaci pierwszego i ostatniego ujęcia *Kabaretu* Boba Fosse'a (1972).

Konflikt, ruch, przemiana

Naszą analizę językowych właściwości tego materiału poprzedzi pewne spostrzeżenie odnoszące się do kwestii bardziej generalnych. Otóż wśród rozmaitych systemów znakowych, jakie mamy współcześnie do dyspozycji, język filmu kryje w sobie właściwości wyrazu nieporównywalne z żadnym innym. Ilekroć chcemy uchwycić, utrwalić i zademonstrować: konflikt, ruch, zmianę, przejście od jednego stadium do drugiego, transformację – ruchome obrazy nadają się do tego najlepiej. Właściwie, konkurować z nimi zdolna jest na tym polu jedynie muzyka. Rzecz by można, iż ruch – a wraz z nim proces przemiany, metamorfozy – stał się *specialité de la maison* kina. Jest on swego rodzaju wizytówką możliwości wyrazowych nie tylko samej sztuki filmowej, ale w ogóle kinematografii praktycznie od momentu jej narodzin i pozostaje nią do dnia dzisiejszego².

Ową zdolność niezmiernie sugestywnego zaprezentowania przemiany potwierdza w całej rozciągłości konstrukcja ramy narracyjnej, jaką tworzy początkowa i końcowa scena *Kabaretu*³. Została ona mistrzowsko zaprojektowana i wykonana przez: reżysera Boba Fosse'a (Oscar), scenografów Rolfa Zehetbauera, Jürgena Kiebacha i Herberta Strabela (Oscar), operatora Geoffreya Unswortha (Oscar), reżyserów dźwięku Roberta Knudsona i Davida Hildyarda (Oscar) oraz montażystę Davida Brethertona (Oscar). Przemysłnie zaaranżowany i doskonale zorganizowany materiał filmowy obu tych ujęć zawiera w sobie misterną strukturę współ-

² Zob. M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985, zwłaszcza rozważania zamieszczone w rozdziale 3: „Audiowizualność – kategoria poznawcza współczesności”, s. 57-79.

³ Nie po raz pierwszy sięgam do *Kabaretu* Boba Fosse'a jako źródła inspiracji badawczej, które dostarcza fascynująco nośnego materiału filmowego do studiów nad poetyką dzieła filmowego. Przed laty analizowałem pod tym kątem inną pamiętną sekwencję z tego filmu zwaną „Gasthaus Waldesruh”. Zob. M. Hendrykowski, *Gasthaus Waldesruh – narodziny tragedii z ducha piosenki*, „Kino” 1998, nr 2 oraz tenże, *Musical jako arcydzieło*, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, nr 12-13.

bieżności i ekwiwalencji. To właśnie na niej opiera się ta nad wyraz kunsztowna rama. Mimo upływu czterdziestu lat, jej konstrukcja do dziś stanowi niedościgniony majstersztyk filmowej narracji.

Maksimum ekspresji wydobywanej z minimum użytych środków filmowego wyrazu. Bądź co bądź, w grę wchodzi w tym przypadku tylko dwa ujęcia, na dodatek oddzielone od siebie otchłanną czasoprzestrzenią akcji dwugodzinnego spektaklu. Głęboki (przesądający o wymowie całości filmu) sens, w jaki je wyposażono, sprawia, iż związek pomiędzy nimi i funkcja, którą razem pełnią, stają się nie tylko intrygującym zadaniem, ale i prawdziwym wyzwaniem dla spostrzegawczych. Analizowałem ten przykład na ćwiczeniach z poetyki filmu z moimi studentami, stąd wiem, że kryje on w sobie zadziwiający potencjał interpretacyjny.

Pierwsze ujęcie

Zacznijmy od tego, że twórcy *Kabaretu* podjęli ryzyko umieszczenia i wkomponowania tego chwytu na antypodach filmu, w miejscach granicznych opowieści: w czołówce i w napisach końcowych. Leniwy, nieuważny widz, dla którego właściwy spektakl ekranowy to ten, który zawiera w sobie pełną dynamiczną akcję, traktuje zwykle czołówkę filmu jako coś mało ważnego. Podobnie z napisami końcowymi. W jego poczuciu właściwy film jeszcze się nie rozpoczął albo właśnie się skończył. Nie dotyczy to jednak w żadnym razie musicalu Fosse'a. Kompozycja tego utworu znakomicie ilustruje to, co Jurij Łotman określił jako „modelujące znaczenie «końca» i «początku» w przekazach artystycznych”⁴.

Jak przystało na dzieło filmowe z prawdziwego zdarzenia, *Kabaret* zaczyna się od wielkiego ściemnienia: pierwszy obraz wyłania się w nim z głębokiej ciemności. Na czarnym tle ukazują się kolejne napisy: nazwiska producentów, nazwa wytwórni, nazwiska trojga głównych aktorów, tytuł filmu, nazwiska wykonawców drugoplanowych, operatora, reżysera i poszczególnych twórców. Dodajmy, iż nie jest to byle jakie liternictwo, lecz kunsztownie dobrane i wykonane białe napisy z dostosowanym do czasu akcji wykwintnym krojem fontów w stylu art déco.

Na ścieżce dźwiękowej od początku trwa całkowita cisza, odpowiadająca wizualnemu efektowi ciemności panującej pierwotnie na ekranie. Film rozpoczyna zatem konsekwentnie wyprowadzona przez autora wyjściowa synchronia audiowizualna, na którą składają się: wizualny obraz

⁴ J. Łotman, *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych* (Tezy), [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1975.

ciemności i akustyczny obraz ciszy. Dopiero po jakimś czasie spostrzegamy, że jednolite dotąd czarne tło ekranu coś zaczyna zakłócać. Najpierw w lewej górnej części, a wkrótce po całej jego lewej stronie pojawiają się niewyraźne zarysy czegoś nieruchomo zawieszzonego w przestrzeni i bliżej nieokreślonego. Do widoku tych niezidentyfikowanych, enigmatycznych obiektów jeden po drugim dochodzą kolejne, ale nie potrafimy w nich jeszcze rozpoznać niczego konkretnego.

Chwilę później szczegółów przybywa, wspólnie zaczynają one tworzyć ogólniejszą kompozycję, która stopniowo wypełnia cały ekran. Dzieje się to powoli, niespiesznie, kinem po kinem, mikroobraz po mikroobrazie. Kamera pozostaje przez cały czas w jednym i tym samym nieruchomym położeniu. Na ekranie dokonuje się jednak bardzo istotna zmiana w zakresie kinetyki ujęcia. Początkowo statyczny obraz zaczyna przechodzić w obraz ruchomy od chwili, gdy ukazuje się nazwisko kompozytora Johna Kandera. Równocześnie wypełnia się, przed momentem jeszcze pogrążona w ciszy, przestrzeń dźwiękowa – najpierw zaludniona gwarem rozmawiających ludzi, a potem odgłosami strojenia instrumentów. Ekran, dotąd czarno-biały, zmienia konwencję kolorystyczną na barwną. Stopniowo nabiera pastelowych kolorów (głównie czerni, szarości, bieli oraz czerwieni) i nasycy się nimi, gdy na ekran wchodzi nazwisko autora zdjęć – Geoffreya Unswortha.

Obraz, który oglądamy, pozostaje jednak przez cały czas zniekształcony, zdeformowany niczym odbicie w krzywym zwierciadle. Widziane obiekty nie dają się jednoznacznie rozpoznać, pozostając pozbawioną wyraźnych konturów wizualną magmą. Taką samą magmą akustyczną tworzy na ścieżce dźwiękowej rosnący gwar rozmów, śmiech i odgłosy strojenia instrumentów. Złożona z nieostrych i nieczytelnych obrazów i dźwięków zagadkowa przestrzeń, jaka się przed widzem otwiera, okazuje się kunsztownie wymodelowaną kompozycją audiowizualną.

Audiowizualną, czyli taką, którą – na jednakowych prawach – współtworzą zarówno obrazy wizualne, jak i obrazy dźwiękowe. Początkowo mamy do czynienia z kompozycją nieruchomą i czarno-białą, po chwili jednak – coraz bardziej naturalną dla oka i – pomimo wspomnianej deformacji – nabierającą życia: najpierw poprzez ruch i dźwięk, a następnie kolor. Jej karykaturalny charakter przywodzi na myśl drapieżne i szydercze w swej wymowie obrazy mistrza ekspresjonistycznego portretu niemieckiego społeczeństwa czasów Republiki Weimarskiej George’a Grosza.

W planie ogólnym tego długiego ujęcia obserwujemy poruszenia niewyraźnych postaci. Stopniowo zaczynamy się orientować, iż patrzymy na grupę elegancko ubranych ludzi w jakimś wnętrzu, którzy zajmują miejsca na widowni, siadając do stolików. Nie widać ich twarzy, a jedynie

niewyraźne sylwetki rozmyte w matowej powierzchni zwierciadła. Cokolwiek pojawia się na ekranie, wydaje się odrealnione. Nieregularne wypukłości powierzchni grubej tafli z matowego szkła zniekształcają wszystko, co się w niej przegląda. Sprawiają, że odbity w niej obraz deformuje się i pozostaje niewyraźny, nieokreślony.

W sposobie przedstawienia uderza celowa amorficzność obserwowanych kształtów i ludzkich sylwetek. Ujęcie nieostre jest zazwyczaj ujęciem z błędem, czymś niewłaściwie nakręconym i odrzucanym. Podczas gdy tu odwrotnie: zamierzonym i wykorzystanym na potrzeby filmu w niezmiernie twórczy sposób. Sprowadzony do poziomu gry kinemów, z ledwie zaznaczonym udziałem wyższych poziomów języka filmu (to znaczy poziomu morfologicznego i figuralnego, czyli przedstawieniowego), ekranowy obraz nie daje się do końca rozpoznać. Znaczy i nie znaczy równocześnie.

Gra audiowizualnych kinemów staje się w tym przypadku grą ze znaczeniem wyższego rzędu, prowadzoną niebywale umiejętnie: na granicy rozpoznawalności sfilmowanych obiektów. Przedmiotem naszej percepcji są tu nie tyle przedmioty czy konkretne postaci przed kamerą wraz z ich głosami zarejestrowanymi na ścieżce dźwiękowej, ile wiązki audiowizualnych kinemów, którym sami musimy nadać znaczenie. Konkretny desygnat pozostaje przez cały czas enigmatyczny i niejasny, ustępując pierwszeństwa tekstowym właściwościom znaków wizualnych i znaków dźwiękowych percypowanych przez widza. Znaki te (kinemy i mikroobrazy), ulegają zamierzonej grafizacji i pikturyzacji. Sprowadzone do dwu podstawowych poziomów języka ruchomych obrazów – kinematycznego i morfologicznego – stają się one obrazami *in statu nascendi*.

Ujęcie z nieruchomej kamery trwa nadal. Moment później w wielkim zbliżeniu, na tle zapamiętanego przez nas zarysu obrazu widowni, narasta odgłos werbla, niczym budująca napięcie zapowiedź cyrkowego numeru. Tuż po napisie Berlin 1931 rozlega się donośne uderzenie w perkusyjny talerz. Równocześnie z nim, na tle oglądanego dotąd obrazu w krzywym zwierciadle, tuż przy nas w maskowatym grymasie pokrytej bielidłem i uszmiłkowanej twarzy, ukazuje się w wielkim zbliżeniu Mistrz ceremonii, który z wzrokiem wbitym prosto w widza zaczyna śpiewać powitalną piosenkę, zapowiadając początek kabaretowego spektaklu. Dlaczego jednak kieruje wszystko do nas, a nie do tamtych ludzi?

Odpowiedź na to pytanie przynosi dalsze rozwinięcie opisywanej tutaj sekwencji następujące kilka ujęć dalej. Ruchome tło matowego luksferu usytuowane na scenie za konferansjerem zostaje usunięte z pola naszego widzenia. Odkrywamy, że był to element teatralnej dekoracji: oprawna szklana ściana w funkcji scenicznej zastawki, która teraz zmienia swe położenie z pionowego na poziome, stając się sufitem zawieszono-

nym nad sceną. Okazuje się, że konferansjer zwracał się jednak wprost do gości na widowni. A do nas i w naszym kierunku dlatego, że ich punkt widzenia odbity w krzywym zwierciadle szklanej ściany pokrywa się w tym momencie z naszym.

Dwie godziny później

Pamięć kinematograficzna stanowi wielką siłę i można jej powierzyć w komunikacji filmowej niezwykle potężny potencjał znaczenia. Dwie godziny później kabaretowy show zmierza ku finałowi. Mistrz ceremonii kończy pożegnalną piosenkę słowami: „Auf wiedersehen! À bientôt!”, kłania się nam głęboko i znika za kotarą. Spektakl dobiegł właśnie końca, ale poza nim istnieje i trwa nadal realna rzeczywistość kresu Republiki Weimarskiej. Końcowe ujęcie jest czymś więcej niż lustrzanym odbiciem ujęcia początkowego. Nie tylko nawiązuje do niego i przegląda się w nim, lecz także zbiera wszystko, co zapisało się „po drodze” w pamięci widza, zawierając w sobie niezwykle sugestywną kwintesencję oglądanych przez niego poszczególnych scen i sekwencji.

Kamera zwolna panoramuje w prawo (kierunek jej ruchu jest ważny, bo zgodny z ruchem wskazówek zegara), natrafiając na znajomy widok w postaci tej samej grubej tafli ze szkła co na początku. Tym razem jednak na ścieżce dźwiękowej słychać już nie gwar i śmiech na widowni, lecz pełen niepokoju, groźny militarny akcent w postaci niepowstrzymania narastającego odgłosu werbla. Raptowne jak trzaśnięcie biczem uderzenie pałeczką w perkusyjny talerz kończy panoramę kamery. W polu widzenia obiektywu wszelki ruch zastyga i zamiera odtąd aż do samego końca.

Szczegół po szczególe nasza pamięć zestawia z sobą i konfrontuje oba ujęcia. Spróbujmy uchwycić poszczególne elementy składowe tej konfrontacji, pokazując układ podobieństw i różnic między nimi w formie listy dostrzeżonych ekwiwalencji:

- | | |
|------------------------------------|---|
| – ujęcie początkowe | – ujęcie końcowe |
| – otwarcie filmu | – zamknięcie filmu |
| – nieruchomy punkt widzenia kamery | – zatrzymana panorama kamery z identycznym jak poprzednie spojrzeniem na widownię |
| – niewyraźne obiekty | – niewyraźne obiekty |
| – plan ogólny | – plan ogólny |

- | | |
|--|--|
| – jednakowy sposób kadrowania | – jednakowy sposób kadrowania |
| – ciemność i cisza na początku ujęcia | – stałe światło i zejście do ciszy w końcu ujęcia |
| – uderzenie w perkusyjny talerz, które uruchamia spektakl | – uderzenie w perkusyjny talerz, które uruchamia spektakl |
| – wykwintny krój liter w stylu art déco | – wykwintny krój liter w stylu art déco |
| – napisy początkowe na czarnym tle | – napisy końcowe na znacząco barwnym (żółć mundurów) tle |
| – rozmyte sylwetki | – rozmyte sylwetki |
| – ruch na widowni | – zastygła widownia |
| – gwar i śmiech | – martwy bezgłos |
| – cisza, która przechodzi w gwar rozmów i odgłosy strojenia instrumentów | – niekończąca się głucha cisza, którą poprzedza rozstrojona muzyka |
| – tafla z grubego szkła | – tafla z grubego szkła |
| – deformacja obrazu | – deformacja obrazu |
| – obraz czarno-biały | – obraz czarno-biały |
| – równorzędne barwy (czerni, biel, szarość i czerwień) | – dominacja zielonkawej żółci nazistowskich uniformów nad resztą |
| – rosnący odgłos werbla | – rosnący odgłos werbla |
| – ruch sylwetek wewnątrz kadru | – bezruch sylwetek w kadrze |
| – piosenka <i>Cabaret</i> | – piosenka <i>Cabaret</i> |
| – obecność Mistrza ceremonii | – obecność Mistrza ceremonii |
| – normalne tempo i czyste brzmienie muzyki | – zwolnione tempo i deformacja fałszywie brzmiącej muzyki |
| – pierwsze słowa filmu: „Wilkommen, Bienvenue, Welcome” | – ostatnie słowa filmu: „Auf wiedersehen, à bientôt” |
| – powitanie widowni | – pożegnanie widowni |
| – ludzie w eleganckich strojach wieczorowych | – ludzie w mundurach dominujący na widowni |

Wykwintne liternictwo napisów, pierwsze i ostatnie słowa wypowiedane w filmie, punkt widzenia kamery, kolejność pojawiania się obiektów w kadrze... Powie ktoś, ale przecież nikt tak dokładnie nie rejestruje ani nie pamięta żadnego z ujęć oglądanego filmu. Zwłaszcza po upływie dwóch godzin projekcji pełnej innych ekscytująco mocnych wrażeń. To prawda. Jednak, aby zbudować siatkę znaczeń analizowanej przez nas dwuujęciowej mikrostruktury kompozycyjnej, potrzeba było większej liczby elementów i ich znaczących połączeń niż te, które wystarczają w końcu do uzyskania zamierzonego efektu w procesie odbioru.

Łączymy i kojarzymy z sobą w naszej analizie oba te ujęcia, bo skojarzenie ich zaprojektował i z góry przewidział autor. Wagę obu interesujących nas elementów i ich znaczenie dla konstrukcji całego dzieła trudno przecenić. Nie są to ujęcia o podrzędnym, lecz o podstawowym znaczeniu. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z dwoma niebywale kunsztowymi master shotami. Zgodnie z definicją master shota, ujęcie z początku filmu pozwala widzowi zlokalizować miejsce zdarzenia, projektuje współrzędne układu przestrzennego i generalnie określa oś akcji, która przez cały czas trwania filmu przebiegać będzie na styku sceny i widowni: w nieustannej osmozie zachodzącej między kabaretowym spektaklem a zewnętrzną rzeczywistością.

W zasadzie pierwsze ujęcie *Kabaretu* spełnia wszelkie warunki i funkcje ujęcia ustanawiającego (*establishing shot*). Ujęcie końcowe natomiast spina i wieńczy całą opowieść, otwierając ją jednocześnie w wyobraźni adresata na to, co wkrótce nastąpi.

Oba ujęcia zawierają w sobie wielki potencjał semantyczny. Nie chodzi tu tylko o samo skupienie i nadzwyczajną koncentrację uwagi widza, lecz o swoisty naddatek znaczenia – celową, z góry przewidzianą redundancję przekazu, która pozwoli mu dostrzec sens danej konstrukcji. Zauważmy, że adresowane do niego kombinacje związków między oboma ujęciami nie sięgają ani fabuły, ani wielkich figur semantycznych, lecz ograniczają się do dwu najniższych poziomów języka ruchomych obrazów, to znaczy poziomu kinematycznego i poziomu morfologicznego.

Znaki obu tych poziomów, czyli kinemy i mikroobrazy działają na nas w znacznej mierze poza sferą racjonalizacji ich znaczenia. Same go zresztą nie posiadają. Służą bowiem jako budulec językowy do tworzenia wyższych poziomów znaczeniowych. Nie znaczy to, że są przez to czymś „gorszym” czy mniej ważnym. Znaczy jedynie, że właściwy im rodzaj ekspresji i oddziaływania w odbiorze filmu ma wymiar *par excellence* sensualny.

Przekaz filmowy na tym poziomie działa więc przede wszystkim podprogowo, wpływając na nasze zmysły poza kontrolą rozumu, i jego odbiór nie musi się przekładać na operacje o charakterze stricte intelektualnym. Ważne jednak, że przekaz ten – oparty, mówiąc skrótowo, na grze kinemów i mikroobrazów – pozostawia w pamięci widza ślad i zapis pewnego zmysłowego doświadczenia. To właśnie do tego zapisu tkwiącego w pamięci każdego, nawet niekoniecznie bardzo uważnego, widza odwoła się wprowadzone na ekran dwie godziny później ujęcie zamykające historię opowiadaną w *Kabarecie*.

Końcowy obraz, który wypełnia ekran (sposób jego skadrowania, punkt widzenia umieszczony na wysokości oczu widza, deformacja powierzchni, jej obramowanie, to, na co patrzymy itp.), wydaje się ten sam, ale nie jest już taki sam jak na początku filmu. Mimo dostrzegalnego po-

dobieństwa między nimi oba ujęcia kryją w sobie zasadniczą różnicę, która je oddziela. Umieszczone na przeciwległych krańcach filmu, oddalone od siebie o ponad sto minut – w konstrukcji semantycznej *Kabaretu* istnieją jednak razem. Ich częściowe sensory łączą się w całość wyższego rzędu, nadającą im obu odmienny wyraz semantyczny. Jedno przegląda się w drugim niczym w krzywym zwierciadle, użyczając mu swego znaczenia i samo uzyskując znaczenie od swego vice versa.

Znów, jak na początku, w zdeformowanej, pełnej nierówności powierzchni zwierciadła przegląda się publiczność zasiadająca na widowni kabaretu. Tyle że całkiem inna niż wtedy. Na naszych oczach nasycą się ona już nie dystygowaną czernią fraków i nie wdziękiem wieczorowych kreacji pań, lecz opaskami swastyk i zgniłozielonkawą żółcią nazistowskich mundurów. Ubrani w nie zwaliści mężczyźni w hitlerowskich uniformach, pozbawieni rozpoznawalnych rysów twarzy, zajmują miejsce w pierwszym rzędzie widowni, dominując wizualnie i fizycznie w kompozycji obrazu.

Umiejętnie użyta stop-klatka zatrzymuje wszelki ruch i wydobywa dramaturgię przedstawienia, przez kilka minut pozwalając widzowi bez pośpiechu kontemplować nowy skład widowni kabaretu. Jedynym obiektem ostro widocznym w centrum ekranu jest teraz swastyka na muskularnym ramieniu. Zdominowana przez nazistowskie mundury ludzka magma porusza się w lustrze coraz wolniej, aż wreszcie zastyga uwięziona w całkowitym bezruchu. Dodajmy w tym miejscu, iż zapowiedzią zastygania naznaczonego brzydotą i skarłatego świata ukazanego w *Kabarecie* było parę minut wcześniej zwolnione tempo ujęcia orkiestry i taneczek w takt coraz bardziej spowolnionej i fałszywie brzmiącej muzyki.

Łabędzi śpiew

Cóż za maestria! Zaledwie dwóch ujęć potrzebował filmowy autor, aby w syntetycznym skrócie uchwycić grozę tej przemiany i pokazać, co się wydarzyło w Niemczech na przestrzeni zaledwie kilku miesięcy. W zajętej sobą, żądnym beztroskiej rozrywki Berlinie okresu końca Republiki Weimarskiej krok po kroku nieuchronnie nadchodzą nowe czasy, które zmienią wkrótce wszystko. Początek filmu zapowiada koniec. Z drugiej strony, dramatyczny koniec domaga się przypomnienia przeoczonego początku. Jedno reinterpretuje drugie. Pierwsze i ostatnie ujęcie uruchamia gamę środków filmowego wyrazu: czas i przestrzeń, sposób kadrowania, ruch i bezruch, punkt widzenia, kształt (i bezkształt) ukazanych na ekranie w odrealniony sposób fantomatycznych sylwetek, obraz czarno-biały, kolor, słowo, muzykę i ciszę, przemieszczanie się obiektów

tów w kadrze, obraz w zwolnionym tempie. Nawet wspomniany krój liter w stylu art déco ma tutaj swoje znaczenie.

Zbudowana z dwóch kunsztownych – perfekcyjnie zaprojektowanych i zestrojonych z sobą pod względem semantycznym – master shotów ramy narracyjnej *Kabaretu* zdumiewa do dzisiaj nośnością struktury i klarowności swego znaczenia. Bob Fosse i jego ekipa stworzyli niezwykle śmiałą konstrukcję audiowizualną o niebywałym rozpostarciu. W semantycznym łuku, jaki łączy w jednolitą całość oba analizowane ujęcia, koncentruje się najgłębszy sens całego filmu. Jego treściowa zawartość i semantyczna kwintesencja była możliwa do przekazania – w tak bardzo sugestywnej i skondensowanej formie – tylko za pośrednictwem języka ruchomych obrazów.

Kino początku lat siedemdziesiątych – niczym łabędzi śpiew, po raz kolejny rozbrzmiewający w dziejach tej sztuki – na moment przed początkiem ery cyfrowych obrazów zaprezentowało w *Kabarecie* finezję przedstawienia równą tej, jaką osiągnęła sztuka filmowa końca ery nie-nej tuż przed wprowadzeniem kina dźwiękowego.