

Lambeth Walk, *czyli widz wyzwolony spod presji obrazu*

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Lambeth Walk, czyli widz wyzwolony spod presji obrazu* [The Lambeth Walk, or the spectator liberated from the pressure of the picture]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 97–108. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

A quintessential work of British and European cinema of World War II “The Lambeth Walk” is the epitome of world-class art of moving picture editing. Marek Hendrykowski’s close-reading analysis places this short movie in its aesthetic, cultural and generic contexts and in the international landscape of the anti-propaganda film.

KEYWORDS: lambeth walk, The Borough of Lambeth, popular culture, dance, parody, footage film, stunt scene, film poetics, editing, language of moving pictures

Nie tylko twórca filmowy bywa w swej pracy i procesie twórczym poddawany presji rozmaitych czynników zewnętrznych wpływających mniej lub bardziej negatywnie na kształt jego dzieła. Również widz – a może warto w tym miejscu dodać, iż przede wszystkim widz – uczestnicząc bezpośrednio w procesie komunikowania za pomocą ruchomych obrazów, staje się obiektem ataku, podmiotem i celem narażonym na propagandową agresję jako adresat przekazu doświadczający aktów przemocy wizualnej i audialnej.

Nasuwa się natychmiast zasadne pytanie: skoro uczestnik takiego hipnotyzerskiego seansu jest w trakcie jego trwania osobą frontalnie atakowaną (więcej jeszcze, kimś, kto na domiar złego wydaje się nie tylko podatny na atak, ale i całkowicie bezbronny wobec tego rodzaju nagannych, a całkiem częstych zabiegów manipulatorskich), czy można za pomocą tego, czym dysponuje sztuka filmowa, w jakiś sposób uchronić go przed ich złym wpływem? Innymi słowy, czy umiejętnie zrobiony przekaz propagandowy złożony z ruchomych obrazów jest czymś, przed czym nie podobna się obronić?

Studium poniższe powraca do ponownego rozważenia założeń teoretycznych oraz praktyki klasycznej (Kuleszow, Wiertow, Timoszenko, Pudowkin, Eisenstein i in.) koncepcji montażu jako podstawowego środka tworzenia znaczeń przekazu filmowego. Zasadność tamtej klasycznej koncepcji rozpatrzmy na konkretnym przykładzie, analizując interesujący nas tutaj fenomen pewnego majstersztyku montażowego po to, by zaprezentować skalę możliwości semantyzacji i resemantyzacji materiału filmowego poddanego przez autora przemyślniej obróbce

**Uwolnienie
spod presji**

montażowej. Chodzi nie o mikroanalizę jakiegokolwiek wybranego pojedynczego chwytu filmowego, lecz o szerokie spektrum możliwości, które ogarniają swoim zakresem całokształt funkcji pełnionych przez znak i przekaz kinematograficzny, to znaczy jego: semantykę, syntaktykę, pragmatykę i – *last but not least* – estetykę.

Montaż nie jest w filmie wszystkim, ale odpowiednio użytymi środkami da się osiągnąć za jego pośrednictwem bardzo wiele. Przekaz pronazistowski zamieniony na stole montażowym w przekaz antynazistowski? A dlaczegożby nie! Mamy w tym przypadku do czynienia z wyjątkowo przewrotnym zabiegiem dążącego do antyznaczenia demontażu sensu wcześniej przez kogoś narzuconego. Pierwotna semantyzacja, będąca wynikiem takiej, a nie innej konstrukcji montażowej, zostaje tu krok po kroku zdekomponowana i zastąpiona swą humorystyczną odwrotnością: na drodze dekonstrukcji, a następnie wykreowania nowej konstrukcji za pomocą powtórnego montażu. W ten oto sposób upiorne, straszliwe w swej wymowie przedstawienie (widok doskonale wyćwiczonych maszerujących przed Hitlerem umundurowanych hord) staje się nieoczekiwanie śmieszne, na dodatek samo niejako odsłaniając i odkrywając groteskową śmieszność oglądanego widowiska.

Tym właśnie, to znaczy przykładem montażowego arcydzieła pomysłowości, jest dla nas krótkometrażowa miniatura będąca przedmiotem analizy. Ponieważ chodzi o popularny, ale dość mało znany przykład filmu propagandowego z czasów II wojny światowej, konieczna okaże się również rekonstrukcja wybranych elementów kontekstu zarówno historycznego, jak i kulturowego, który umożliwi pełniejsze odczytanie badanego przekazu z uwzględnieniem czasu, miejsca i intrygujących okoliczności jego powstania. A są one, jak się za chwilę okaże, warte wnikliwego przestudiowania.

75 lat temu na ekranach kin brytyjskich pojawiła się krótka forma o rewelacyjnej sile antypropagandowego rażenia. Rzecz nosiła tytuł *Germany Calling*[1]. Utworu tego nie odnotowuje żadna „poważna” historia filmu, nie przywołuje go także którakolwiek z wielu renomowanych skądinąd prezentacji dziejów światowej sztuki filmowej. Dziwne, a nawet bardzo dziwne, bo powinien się znaleźć w każdej z nich ze względu na swoje pierwszorzędne i niemożliwe do podważenia nowatorstwo. A jednak ani Georges Sadoul czy Jerzy Toeplitz, ani – co jeszcze dziwniejsze – anglosascy historycy filmu nie zamieścili o nim najmniejszej nawet wzmianki. Cóż, powie ktoś, nic dziwnego, skoro rzecz liczy sobie zaledwie niecałe trzy minuty, a na dodatek jest błahym filmowym żartem: rzekomo niegodnym powagi i autorytetu szanującego się historyka kina.

[1] Gwoli dochowania ścisłości historycznej wypada odnotować, iż tytuł filmu nawiązuje wprost do nadawanej z Berlina, począwszy od września 1939 roku, przez hitlerowską dywersyjną rozgłośnię radiową NBBS (New British Broadcasting Station) anglojęzycznej audycji o nazwie *Germany Calling*. Stacja

NBBS uprawiała jadowitą propagandę antybrytyjską. Najbardziej znanym z jej prezenterów był William Joyce, ze względu na specyficzny szczekający akcent ironicznie nazywany przez Brytyjczyków „lordem haw-haw”.

Nie ma zgody na takie wyniosłe lekceważenie. Rzecz bowiem nie zalicza się wcale do błahych i nieważnych. Montażowe arcydzieło z czasów II wojny światowej zatytułowane *Mówią Niemcy* (1941) warte jest nie tylko wzmianki, ale i obszernego studium. To unikatowej wartości perełka kunsztu montażu: utwór filmowy ze wszech miar zasługujący na uwagę badacza zainteresowanego skarbami, jakie kryje w sobie alternatywna historia kina i sztuki filmowej. W odróżnieniu od powszechnie przywoływanych przez historyków jako dzieła spod znaku klasyki światowego dokumentu, *Triumfu woli* czy *Olimpiady* Leni Riefenstahl, *Mówią Niemcy* należą bowiem nie do głównego nurtu, lecz właśnie do alternatywnej historii kinematografii.

Za opisaniem tu podejściem historiografów stoi dość schematyczny sposób myślenia o kinie jako dziedzinie produkcji: obraz duży i kosztowny, a więc bardzo ważny. W ten sposób monumentalna pełnometrażowa forma dominuje w ocenie badaczy filmu nad krótkim metrażem, a wytwór oficjalnej propagandy skupia na sobie niezastąpienie wielką uwagę badaczy zafascynowanych rozmachem realizacji i potęgą totalitarnego kina spod znaku Trzeciej Rzeszy. Brunatny Goliat triumfuje nad niedocenionym i lekceważonym Dawidem. Wszyscy znają nazwisko Riefenstahl, niemal nikt nie pamięta nazwiska autora miniatury *Mówią Niemcy*.

Omawiany tu tryb osądzenia wskazuje na pewną znamioną prawidłowość. Nie zamierzam ani tłumaczyć, ani tym bardziej usprawiedliwiać tego pomieszczenia historycznofilmowych sądów. Uważam tylko, że rozmach i rozmiary produkcji ewidentnie należą jako argument do sfery historii produkcji, a nie sfery sztuki filmowej. Obraz wielkoformatowy żadną miarą nie może uchodzić za lepszy i historycznie ważniejszy od obrazu małego (resp. krótkometrażowego) z tego powodu, że jest odeń bez porównania większy.

Nie tylko w malarstwie, również w filmie. Historia sztuki filmowej przekonuje, że małe, niepozorne produkcje niejednokrotnie wносиły doniosłą wartość do dalszego rozwoju dziedziny. Lapidarność ekranowego przekazu, połączona z niezwykle kondensacją użytych w nim środków ekspresji, nie jest żadnym przekonującym wytłumaczeniem dla wspomnianego wyżej pominięcia. Zwłaszcza, że rezultat ekranowy, jaki został osiągnięty, nawet dzisiaj – a cóż dopiero wtedy – wypada nad wyraz imponująco.

Triumf woli Riefenstahl i jego angielska parodia. Rozróżnijmy w tym miejscu dwie rzeczy: materiał zdjęciowy, którym posłużono się do wykreowania nazistowskiego przekazu, oraz sposób jego montażowej organizacji. Ten pierwszy nie jest w opisywanym przypadku „czystą” rejestracją, lecz czymś, co zawiera w sobie ogromną intensywność audiowizualnego ukształtowania, odczuwalną już w ramach pojedynczego ujęcia, a tym bardziej w porządku montażowym całości. Oddziaływanie strumienia kadrów w zaprezentowanym przez Leni Riefenstahl materiale zdjęciowym kryje w sobie ogromny ładunek sugestywności i kinematograficznej ekspresji, działającej w przeważającej

mierze podprogowo na umysł widza. Przestań myśleć, nie zastanawiaj się, po prostu popatrz – domaga się ten upiorny, pełen totalitarnego uniesienia i entuzjazmu, przekaz.

Taką reakcję wymusza na widzu sposób zmontowania materiału[2]. W konfrontacji z atakującą system percepcyjny zawartością ikonyczną i akustyczną oraz motoryczną dynamiką tych zdjęć nie potrzeba żadnej dodatkowej refleksji, aby ulec przekonaniu, że oto naszym oczom ukazana zostaje potężna i niemożliwa do powstrzymania siła nazistowskiej maszyny wojennej. Co gorsza, owej złowrogiej demonicznej sile „z myślą o nas” ulegają na ekranie nieprzebrane tłumy pełnych entuzjazmu i zwodniczej nadziei oglupionych propagandą Niemców. Absolutnie przekonanych, że ich wspiana (bo na taką zasługują) przyszłość nareszcie znalazła się w ręku charyzmatycznego przywódcy, który wie, jak zaprowadzić porządek w kraju oraz w jaki sposób poradzić sobie z bliższymi i dalszymi sąsiadami, wyznając i stosując zasadę, że rację ma ten, kto jest silniejszy.

Triumf woli miał na celu otumanić umysły milionów adresatów. Uwolnienie się spod przemożnej presji tak zmontowanego filmowego obrazu wydaje się całkiem niemożliwe. A jednak...

Gatunek filmu

Co do samej kwestii gatunku nie może być najmniejszej wątpliwości. *Germany Calling* należy zakwalifikować jako film montażowy. Jego podstawę stanowi cudzy, to znaczy nakręcony przez kogo innego i pozyskany skądinąd, materiał zdjęciowy poddany daleko idącej obróbce montażowej. Twórcy tego filmu nie dokręcili ani metra taśmy. Zaczepnęli cały materiał z nazistowskiego manifestu propagandowego *Triumf woli* (*Triumf des Willens*, 1935) nakręconego w Norymberdze przez Leni Riefenstahl i zespół jej operatorów, poddając go serii kapitalnie pomyślanych i mistrzowsko przeprowadzonych przekształceń.

Na tym jednak nie koniec rozważań dotyczących charakterystyki gatunku. Mamy tu bowiem do czynienia ze szczególnego rodzaju filmem montażowym, którego głębsza, nie tylko warsztatowa charakterystyka zawiera w sobie: z jednej strony „muzyczność”, „rewiowość” i „musicalowość”, z drugiej zaś fenomenalnie prosty – w zastosowanym przez realizatora sposobie montażowej obróbki – wariant parodii filmowej.

W anglosaskiej terminologii filmowej w odniesieniu do produkcji tego typu od dawna funkcjonuje jeszcze inne określenie, a mianowicie *stunt film* (*stunt scene*). Zawiera ono w sobie nieco inny aspekt funkcjonalny ich poetyki. Angielski wyraz „stunt” oznacza, po pierwsze, wyczyn, imprezę, dokazanie jakiejś sztuki (popisowy numer), po drugie aferę lub kawał i po trzecie figurę akrobatyczną. Jako czasownik zaś, co nie jest bez znaczenia, „stunt” znaczy: zahamować, powstrzymać coś, zwłaszcza dalszy rozwój czegoś. Etymologia ta doskonale oddaje

[2] Zob. prekursorskie studium analityczne Siegfrieda Krakauera, 1958.

sens zabiegu i podstawowego chwytu montażowego, jakim posłużył się realizator *Germany Calling*.

Dramatem, którym żyła od pewnego czasu cała Wielka Brytania, była kwestia: jak przetrwać inwazję i jak powstrzymać agresora. Nie tylko na morzu, lądzie i w powietrzu. W toczącej się wojnie propagandowej hitlerowska Trzecia Rzesza osiągnęła ogromną przewagę, zwłaszcza w dziedzinie perfidnego wykorzystania ruchomych obrazów. Rozsyłano je w setkach kopii po całym świecie, demonstrując wszędzie brunatną potęgę i chełpiąc się kolejnymi podbojami dokonywanymi bezkarnie w Europie.

Narzędzie, jakim posłużyli się twórcy filmu *Mówią Niemcy*, na pierwszy rzut oka wydaje się całkiem niepoważne. Sięgając po nie, nie można zapobiec codziennym bombardowaniom, storpedować u-boota ani zestrzelić grasującej nad Londynem eskadry bombowców Heinkel HE 111. Instrumentem tym, z natury rzeczy wyposażonym w ukrytą, a niezwykle siłę rażenia, jest śmiech. Jaki śmiech na sali kinowej może jednak wywołać widok tysięcy maszerujących w karnym ordnungu, doskonale wyszkolonych hitlerowskich oddziałów? Nie ma w tym ponurym militarnym show wrogiej armii niczego śmiesznego. Chyba że znajdzie się ktoś, kto będzie umiał sprawić, że widok ów zamieni się we własną parodię.

W przypadku ustalania tego akurat tytułu bynajmniej nie chodzi o – skądinąd godną żmudnych wysiłków i wartą uznania – filmograficzną dokładność ani tym bardziej o pedanterię. Po prostu mamy tutaj do czynienia ze sporym szumem informacyjnym i pomieszaniem historiograficznej materii, co sprawia, że łatwo o pomyłkę. Jeśli zastosujemy narzucający się skądinąd tytuł *The Lambeth Walk*, wpadniemy w pułapkę reżyserowanej przez Alberta de Courville'a wcześniejszej o dwa lata produkcji brytyjskiej w postaci komedii muzycznej *The Lambeth Walk*, wprowadzonej na ekrany brytyjskie w roku 1939[3]. Odnotujmy, iż główną rolę zagrał w niej Lupino Lane (będzie jeszcze o nim mowa), a ogromną popularność zdobyła tytułowa piosenka pod tym samym tytułem.

Film *The Lambeth Walk* był ekranizacją musicalu *Ja i moja dziewczyna* (*Me and My Girl*), zręcznie dyskонтującą jego niebywałą wręcz popularność. Mowa tutaj nie o tuzinkowej sztuce, lecz o najpopularniejszym musicalu sezonu 1937–1938 na świecie. Swoją premierę miał on na londyńskim West Endzie, na deskach Victoria Palace Theatre 16 grudnia 1937 i od tamtego momentu wystawiono go tamże blisko 1650 razy! Brytyjski musical, melodia i taniec osiągnęły taką popularność, iż dziennik „New York Times” napisał w październiku 1938: „Podczas gdy dyktatorzy i mężowie stanu toczą rozmowy, cała Europa tańczy lambeth walka”.

[3] Jej rewiiowo-tanecznym remakiem wyprodukowanym przez kinematografię amerykańską stał się

film *Me and My Gal* w reżyserii sławnego choreografa Busby'ego Berkeleya (1942).

Wokół tytułu

Piosenka *The Lambeth Walk* do słów Douglasa Furbera i L. Arthura Rose'a z melodią skomponowaną przez Noela Gaya okazała się światowym przebojem końca lat trzydziestych. Nucili ją nie tylko Brytyjczycy. W Polsce była powszechnie znana dzięki wykonaniom Wiery Gran, Ludwika Sempolińskiego, a przede wszystkim Adama Astona śpiewającego z orkiestrą Syrena Rekord pod dyrekcją Iwa Wesby'ego [4]. Autorem polskiego tłumaczenia był Andrzej Włast, a w zbiorowej pamięci na trwałe zapisały się słowa:

W Londynie radio gra
I brzmi co dzień melodia ta
W dancingach, barach milion par
Nowego tańca urzekł czar.
A pan, czy pan już wie
Jak ten taniec nazywa się
To lambeth walk, to lambeth walk
Sensacja, atrakcja.

Wraz z refrenem:

Weź pod rękę damę swą
Idź na spacer razem z nią.

oraz instrukcją:

Spacer na przód, spacer w bok
To jest właśnie lambeth walk.
Raz obrót w krąg i sześć uderzeń rąk.
W tym cały szyk
I mód ostatni krzyk.
Jakie to niezawile, jakie miłe.

Zgrabne tłumaczenie, jakie wyszło spod pióra Własta, ma swój szyk i szarm, ale daleko mu do życiowej filozofii i głębszej wymowy oryginału. Oto cytat z pierwowzoru:

Anytime you're lambeth way
Any evening, any day
You'll find us all
doin' the lambeth walk.
Every little lambeth gal
With her little lambeth pal
You'll find them all
doin' the lambeth walk.

W dalszych słowach oryginalnej wersji piosenki zwraca też uwagę zabieg włączenia w taniec jej adresata:

Every evening, every day
You'll find yourself doing
The lambeth walk, Hey!

Kluczowe znaczenie przypada w niej słowu „doing” (zamiast oczekiwanego „dancing”). My, tańczący, wiemy, że lambeth walk nie jest

[4] Piosenka z musicalu *Me and My Girl* pt. „The Lambeth Walk” we wspomnianym wykonaniu Adama Astona została wydana na płycie wytwórni Syrena Electro w roku 1938.

tańcem, jakich wiele. Dla nas jest czymś, co się wspólnie „robi” (czyni, uprawia). Słowo „doing” znakomicie wyraża niewzruszoność i niezmiennność obyczajów kultywowanych od dawna wśród mieszkańców dzielnicy. Tak właśnie żyjemy, „robimy swoje” i – niezależnie od tego, co się dzieje – bynajmniej nie zamierzamy zmieniać naszych zwyczajów, bo są one niedłęczne od stylu i naszej filozofii zasługującej na miano „Lambeth cool”. Nic dziwnego, że taneczny przebój, zrodzony z ducha przedmiejskiej dzielnicy Londynu z jego pogodnym rytmem i niewzruszonym zimnokrwistym dystansem, wkrótce podbił West End.

Nie koniec na tym. Piosenka i jej melodia w krótkim czasie zwojowały świat. Najbardziej znanym filmowcem, który po nią sięgnął, był nowozelandzki mistrz animacji, awangardysta Len Lye. Wziął za podstawę całości nagranie z udziałem Django Reinhardta na gitarze i Stephana Grapellego na skrzypcach. Użył go jako playbacku służącego mu do stworzenia niezwykle śmiałej na owe czasy – złożonej z serii abstrakcyjnych kompozycji w ruchu i na dodatek pozbawionej jakiegokolwiek sloganu – animowanej reklamy w kolorze (w systemie Dufaycolor). Wersja Lena Lye’a nosiła tytuł *Swinging the Lambeth Walk* i datę produkcji 1940. Sponsor tej awangardowej produkcji TIDA (Tourist and Industrial Development) nie wykazał się podczas kolaudacji należytym zrozumieniem śmiałego, niekonwencjonalnego zamysłu artysty i gotową produkcję komisyjnie odrzucił.

Powróćmy jednak do *Germany Calling*. Brytyjskim producentem tego filmu była firma Spectator Films, a jego pierwszym dystrybutorem Newsreel Association. W potocznym obiegu funkcjonowała jednak – nasuwająca się w naturalny sposób ze względu na ogromną popularność piosenki osiągniętą za sprawą musicalu i filmu oraz nagrań płytowych – nazwa *The Lambeth Walk*. Niektórzy z kolejnych dystrybutorów *Germany Calling* próbowali z tej kłopotliwej sytuacji wyjść, wprowadzając dopisek *The Lambeth Walk – Nazi Style*, ale tak rozszerzona wersja tytułu nie przyjęła się^[5].

Innych okazjonalnych rozwiązań i dopisków nie brakowało. Dość powiedzieć, iż Movietone nadał filmowi rozwlekły tytuł *Hitler Assumes Command – German Troops Do The Lambeth Walk*, a Pathé Gazette jeszcze bardziej wymyślny – *Hoch Der Lambeth Walk* z niepotrzebnie usprawiedliwiającym *A Laugh-Time Interlude*.

Film *Mówią Niemcy* rozpowszechniano również po drugiej stronie Atlantyku: podobnie jak w Anglii jako fragment aktualności wyświetlanych w kinach. W archiwach filmowych zachowała się wersja amerykańska wyświetlana pod szyldem Universal Newsreel. Jej wymowę najlepiej oddaje tekst wprowadzający: „The cleverest anti-Nazi

[5] Warto w tym miejscu dodać, iż wspomniana przed chwilą brytyjska komedia muzyczna *The Lambeth Walk* stała się obiektem ostrych ataków i bezpardonowej krytyki funkcjonariuszy III Rzeszy. Ponoć film ten zirytował niezmiernie samego Josepha Goebbelsa, który z oburzeniem opuścił salę projek-

cyjną, trzaskając krzesłami i miotając przekleństwa. Popularność lambeth walka i samej piosenki wkrótce dotarła do hitlerowskich Niemiec. Nie był tam mile witany przez stróżów brunatnej moralności. W berlińskich lokalach 1938 (np. w Heinze Cafe) można było zobaczyć tabliczki „Swing Tanzen Verboten”.

propaganda yet! You will howl with glee when you see and hear what our London newsreel friends have cooked up for Hitler and his goose-stepping armies. The «Nasties» skip and sway in tune to the Lambeth Walk!”

Inny z amerykańskich dystrybutorów *Germany Calling* poszedł jeszcze dalej, dodając planszę wprowadzającą z napisem „Gen. Adolf Htler Takes Over”, który poprzedzał dopisek „By Intuition!” (tę wersję sygnował Graham McNamee). Wspomnieliśmy też, że film wyświetlano pod tytułem *The Lambeth Walk – Nazi Style*, opatrując napisem początkowym: „Schichlegruber doing the lambeth walk. Assisted by the Gestapo Hep-cats” (producent Leslie Winik). W praskim Archiwum Filmowym istnieje ponadto wersja czeska, w której zwraca uwagę kolejny, tym razem „lustrzany” tytuł wypowiediany przez brytyjskiego spikera: *Calling Germany/Germany Calling*. Wszystkie razem – świadczą o niezwyklej popularności tej produkcji, ale też o znacznym rozrzucie rozmaitych okazjonalnie nadawanych tytułów.

Tak czy inaczej, dla potrzeb niniejszego studium będziemy posługiwać się tytułem *Germany Calling* oraz jego polskim odpowiednikiem *Mówią Niemcy*, mając jednak w pamięci istnienie wielu innych, alternatywnych wariantów pierwotnego tytułu filmu.

Lambeth jako inspiracja

Dlaczego właśnie lambeth walk? A nie na przykład rumba, polka, tango, beguine czy pasodoble? Wybór lambeth walka był przysłowio- wym strzałem w dziesiątkę. Autor montażowego filmiku *Germany Calling* w genialny doprawdy sposób wykorzystał pozorne podobieństwo dwóch układów choreograficznych. Generalny zamysł parodii polegał na tym, by na drodze perfidnego naśladownictwa dojść w nim jak najbliżej, po to, by w rezultacie wydobyć przepastną różnicę między jednym a drugim. Ów unikatowy rezultat włącza w krąg odautorskiego przesłania bardzo wiele istotnych znaczeń, za sprawą których filmowa parodia staje się czymś więcej niż tylko parodią hitlerowskiego hymnu na cześć.

Lambeth walk na gruncie kultury angielskiej nie jest jedynie nazwą jednego z wielu tańców towarzyskich. W pamięci kulturowej Brytyjczyków geneza tego tańca wiąże się ściśle z określonym miejscem i czasem. Lambeth to świat ubogich robotniczych przedmieść. Na dzielnicę Londynu, noszącą oficjalną nazwę Borough of Lambeth (County of Surrey) awansował po wydzieleniu jednej z gmin tak zwanego Wewnętrznego Londynu dopiero w roku 1889. Przeglądając archiwalne fotografie z Lambeth, można dostrzec, iż miał już wtedy swój niepowtarzalny klimat, inny niż Camden Town, Dockland czy Islington. Położony w południowej części metropolii, znany był przede wszystkim z targu tłumnie odwiedzanego przez tysiące londyńczyków.

Wieloetniczny tygiel dzielnicy Borough of Lambeth tworzyły dziesiątki tysięcy biednych rodzin: ludzi pracy, na co dzień dzielnie zmagających się z życiem, a po całotygodniowym wysiłku skorych do

zabawy, śpiewu i tańca. Dzielnica wytworzyła swój specyficzny folklor, styl i przedmiejski sznyt, a z czasem miało się okazać, że również własny taneczny krok i rytm. Pośród galerii rozmaitych charakterystycznych typów zamieszkujących Lambeth królem (i królem życia jednocześnie) był cockney gentleman. To właśnie wtedy, w latach Wielkiego Kryzysu pojawił się lambeth walk z jego spacerową witalnością i optymizmem stawiającym czoła trudom egzystencji. Owo charakterystyczne „coś” tworzyło unikatową wartość dodaną w postaci „Lambeth cool”, z szykiem demonstrowaną w sposobie zachowania.

Uosobieniem tego szyku w owych czasach był Lupino Lane[6]. Nie jest bynajmniej dziełem przypadku, że brytyjski dystrybutor filmu wybrał go na prezentera zapowiadającego pod koniec grudniowego wydania kroniki filmowej roku 1941[7] projekcję *Mówią Niemcy*. W wygłoszonym przed kamerą słowie wstępnym popularny aktor anonsuje, iż za moment widzowie zobaczą „kogoś, kogo uwielbiacie nienawidzić” oraz zapowiada *Panzer Ballet* z podtytułem *Odwrót spod Moskwy* (*the Retreat from Moscow*) w rytm lambeth walka.

Odwołuję się w tym miejscu do sygnowanej przez Gaumont British najpełniejszej i najbardziej miarodajnej wersji *Germany Calling*, przechowywanej w zbiorach Archiwum Filmowego Imperial War Museum w Londynie. Ma ona tę zaletę i niewątpliwą przewagę nad pozostałymi, że pozwala badaczowi bliżej poznać i przeanalizować macierzysty kontekst produkcji. A ten okazuje się ściśle związany z końcem roku 1941: zarówno w odniesieniu do agresji Hitlera na Związek Radziecki, jak i wojny toczonej przez Trzecią Rzeszę z Wielką Brytanią. Dodajmy, iż brytyjskie Ministerstwo Informacji przekazało też z myślą o propagandowym wykorzystaniu filmową parodię *Mówią Niemcy* znajdującym się już wówczas w stanie wojny Amerykanom.

Powróćmy jeszcze do osoby prezentera. Lupino Lane (1892–1959) był dla brytyjskiego music-hallu oraz musicalu człowiekiem-instytucją. Sławę zyskał najpierw jako znakomity komik sceniczny. Reżyserował także szereg angielskich filmów niemych, w których osobiście wystąpił. Były wśród nich: *Czyż życie nie jest cudowne?* (*Isn't Life Wonderful?*, 1924) oraz *Parada miłości* (*The Love Parade*, 1929). Ponadto w latach trzydziestych zajmował się reżyserią sceniczną brytyjskich musicali. W roku 1939, mając blisko pięćdziesiątkę, z podziwu godnym wigorem zagrał, zaśpiewał i zatańczył główną rolę w filmie *The Lambeth Walk*.

Był częścią swojej dzielnicy, nieodrodnym synem London Borough of Lambeth[8]. To on spopularyzował lambeth walka jako piosenkę i jako taniec, wydobywając z lokalnego folkloru i wprowadzając na sceny i estrady. Jego sława wybitnego aktora obdarzonego gamą talentów (był między innymi znakomitym akrobatą) już za młodu sięgnęła za Atlantyki po tym, jak wystąpił gościnnie w broadwayowskim przeboju *Afgar* (1920–1922). Pochodził ze słynnego brytyjsko-włoskiego

[6] Zob. wspomnienia aktora w książce Lane 1946.

[7] Premiera *Germany Calling* na ekranach kin brytyjskich odbyła się na Boże Narodzenie 1941.

[8] Prochy Lupino Lane'a spoczywają na cmentarzu Streatham w południowym Londynie.

teatralnego rodu aktorów, tancerzy, akrobatów i klaunów. Jego ojcem był Harry Charles Lupino, a dziadkiem słynny tancerz i mim George Hook Lupino, znany jako genialny odtwórca postaci Arlekina[9], a żyjącym w XVII wieku praprzodkiem Giorgio Lupino, włoski imigrant, mistrz teatru lalkowego.

Rekonstruowany tu historyczny kontekst parodii *Germany Calling* – niegdyś bardzo żywy, a dziś mało znany i prawie zapomniany – prowadzi nas w stronę refleksji tyleż estetycznej, co kulturowej: ściśle związanej z główną ideą filmu. W skondensowanej do maksimum formie dwuipółminutowej minirewii wojskowo-tanecznej, w budzącej dotąd grozę paradyzie hitlerowskich oddziałów nowa konstrukcja montażowa doprowadza do kapitalnej konfrontacji dwóch antagonistycznych systemów XX wieku, demokratycznego i totalitarnego. Słowo „way” („Lambeth way”) to nie tylko „droga”, także „sposób”. I to podwójnie: zarówno jako sposób życia („way of life”), jak i sposób na Hitlera.

Tak oto wywołująca powszechny śmiech na widowni skromniutka krótkometrażowa miniatura wchłania w siebie poważną tematykę. Jesteśmy świadkami zderzenia dwóch z pozoru bliskich sobie kultur o plebejskim pochodzeniu – robotniczej kultury przedmieść Londynu i wynaturzonej kultury narodowego socjalizmu oraz przeciwstawienia dwóch całkiem innych postaci witalności – energii społeczeństwa angielskiego i bezmyślnego naporu mas Trzeciej Rzeszy zniewolonych przez nazizm. Mocą kapitalnej parodii na ekranie triumfuje nasza melodia i nasz krok („Lambeth Walk”).

Angażując i konfrontując z sobą rozmaite elementy i przejawy ukazanego konfliktu, autor tej wspaniałej miniatury potrafił sprawić, iż z ekranu przemówiła z całą mocą całkiem inna koncepcja funkcjonalna: 1) orkiestry; 2) solisty (partie solowe w angielskiej piosence śpiewają na przemian wokalistka i wokalista), 3) chóru jako wykonania wspólnego z udziałem poszczególnych osób, w przeciwieństwie do bezosobowego wyrazu niemo maszerujących kolumn wojskowych 4) finezji posuwistego kroku lambeth walka w konfrontacji z tępą mechanicznością perfekcyjnie wyćwiczonego parademarschu, a na koniec wreszcie 5) sposobu życia.

Lambeth walk i marsz. Tak blisko na pozór, a w istocie tak daleko. Nieprzypadkowo choreograficznym pars pro toto obu „wykonań” staje się wysoko uniesiona noga „tancerzy”, tylko w jednym przypadku nadająca tańcowi niewymuszoną, spontaniczną witalność. Twórca parodii *Mówią Niemcy* uczynił z tego gestu audiowizualny motyw przewodni swego filmu, nadając mu nie tylko wyrazisty rytm, ale i niezwykle nośną wymowę. Po jednej stronie mamy przymus zbiorowego maszerowania

[9] Bratanicą Lupino Lane’a była sławna hollywoodzka aktorka Ida Lupino (1918–1995), córka aktorów Stanleya Lupino i Connie Emerald.

na rozkaz führera, po drugiej niewymuszoną, zwyczajną radość istnienia i spaceru z kimś bliskim („Weź pod rękę damę swą, idź na spacer razem z nią” – zachęcają cytowane wyżej słowa piosenki w tłumaczeniu Andrzeja Własta).

Głównym realizatorem filmu *Mówią Niemcy*, którego nazwisko widnieje w czołówce, był znakomity montażysta i aranżer muzyczny Charles A. Ridley. Spróbujmy dla potrzeb tego studium określić go jako kogoś w rodzaju samozwańczego choreografa zasiadającego do ciężkiej i żmudnej pracy przy stole montażowym. To on nauczył hitlerowskie oddziały tańczyć lambeth walka. To on sprawił, że wbrew *Triumfowi woli* wyszły one z rytmu parademarschu i zaczęły na naszych oczach swingować w takt czegoś całkiem innego. Do pomocy miał dwu doświadczonych montażyistów: Alana Osbistona i Stewarta McAllistera.

Efekt ich pracy przerósł najśmielsze oczekiwania sponsora, którym było brytyjskie Ministerstwo Informacji. Metrum nowego tańca, z jakim mamy tu do czynienia, jest to samo, materiał filmowy również ten sam, wykonawcy ci sami, równie wymusztrowani i posłuszni rozkazom, ale ostateczny efekt okazuje się biegunowo przeciwny! Odwołując się do literacko-filmowej analogii, można by rzec, iż *Germany Calling* (nieprzypadkowo nazywane również *Calling Germany*) to rodzaj kunsztownych poetyckich „raków”, tyle że w sztuce ruchomych obrazów.

Czy wiadomo coś więcej o Charlesie A. Ridleyu? Owszem, był, jak już wcześniej wspomniano, wytrawnym montażyistą filmowym, wyspecjalizowanym w kunszcie nadawania diametralnie odmiennego znaczenia materiałom zdjęciowym. Przyjaciele i współpracownicy zapamiętali go również jako znakomitego pianistę, chętnie siadającego do instrumentu w wolnych chwilach i w przerwach podczas pracy w montażowni. Został zatrudniony przez wytwórnię Movietonews niedługo przed wybuchem drugiej wojny światowej. Pracował w charakterze reżysera montażu dla brytyjskiego Ministerstwa Informacji.

Film *Germany Calling* wygląda bardzo prosto. W rzeczywistości jego realizacja wymagała niemałego wysiłku i pochłonęła wiele czasu. Na zmontowanie swego dzieła i doprowadzenie go do pożądanego kształtu autor potrzebował kilku miesięcy pracy w montażowni. Komiczny dwutakt, w jaki montażyista-choreograf wprawia hitlerowskie oddziały, każąc im to kroczyć naprzód, to cofać się, staje się na ekranie czymś nieodparcie śmiesznym. W epoce, w której nikomu nie śniło się jeszcze o animacji komputerowej, a podstawowe narzędzie montażu stanowiły nożyczki, przeżabawny efekt kroczenia w miejscu, osiągnął Ridley, kopiując użyte przez siebie fragmenty negatywu w odwrotnym porządku klatek. Resztę, jakże ważną w tym przypadku, zapewniły precyzyjne obliczenia klatkażu i wyobrażenia rytmiczna autora.

Realizator

Niełatwo pisać się w słowach o czymś takim jak filmowy rytm (zob. Hendrykowski 2014, s. 73–83). Niełatwo, gdyż w odniesieniu do ruchomych obrazów jest on zjawiskiem bardzo złożonym pod względem znaczeń, jakie ewokuje. W przypadku *Germany Calling* rytm kroków z jego osobliwymi repetycjami w postaci układu pas na zasadzie „skips and sways” stanowi konsekwentnie utrzymaną dominantę konstrukcyjną całości. Jako widzowie jesteśmy więc świadkami całkowitej klęski parademarscha i zwycięstwa jego parodii w postaci lambeth walka. Groza ustępuje, wywołując gromki śmiech. Oni zatańczą tak, jak my im zagramy (w domyśle: w takt naszej melodii).

Warto w tym miejscu nadmienić, iż Charles Ridley ma jeszcze na swym koncie inną niebywałą zasługę twórcy footballowego interludium montażowego, tak zwanych „baletów piłkarskich”, z których pierwszy powstał w roku 1954 w trakcie turnieju mistrzostw świata w piłce nożnej w Szwajcarii (pamiętny mecz finałowy między złotą jedenastką węgierską a Niemcami Zachodnimi w Bernie). Także na tym polu montażowej inwencji równie utalentowany, co przekorny Anglik okazał się prekursorem popularnej formy niegdyś filmowej, a dzisiaj telewizyjnej i internetowej.

Pora powrócić do postawionego na początku pytania o możliwą linię psychospołecznej obrony przed manipulacją za pomocą ruchomych obrazów. Otóż jako widzowie nie jesteśmy całkiem bezbronni. Klin klinem. Montaż filmowy bywa potężnym instrumentem, zdolnym całkowicie odwrócić pierwotny sens przekazu. Sam w sobie montaż ruchomych obrazów jako środek kształtowania znaczeń przekazu nie jest niczym ani złym, ani dobrym. Zależy, kto i w jakim celu go użyje. Nawet najzręczniejszy i najbardziej perfidnie zrobiony film propagandowy jest czymś, przed czym można się obronić. Aby tak się stało, niezbędna jest pewna twórcza praca wyobraźni, ściśle związana ze zdolnością człowieka i zbiorowości do krytycznego widzenia, słyszenia i myślenia.

Germany Calling, niespełna trzyminutowe arcydzieło sztuki montażu filmowego, w tamtym posępny czasie służyło pokrzepieniu serc milionów Brytyjczyków zaatakowanych przez Hitlera. Z czasem także Amerykanów. Śmiech stanowił potężną broń i niezwykle skuteczny środek oporu. Pomagał rozbroić zbiorową traumę wynikającą z poczucia zagrożenia, przewrotnie hartował ducha oporu, dawał ludziom nadzieję w walce o przetrwanie. My mieliśmy nad Wisłą swój własny, iście wisielczy humor okupacyjny. Anglicy w roku 1940–1941 z tego samego powodu sięgnęli po adresowaną do milionów ludzi filmową parodię w postaci interludium *Mówią Niemcy*. Wiemy już, że wkrótce po londyńskiej premierze zdecydowali się wykorzystać tę kapitalną karykaturę wynaturzeń nazizmu również zaatakowani 7 grudnia 1941 w Pearl Harbour Amerykanie, wypowiadając wojnę państwu Osi. Dzisiaj film *Germany Calling* należy do klasyki światowego dokumentu – jako prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalny materiał kronikalny

na świecie, wchodząc bezapelacyjnie w skład montażowej antologii wszech czasów.

Hendrykowski M., 2014, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Poznań.

Kracauer S., 1958, *Hitlerowski film wojenny w służbie propagandy. Suplement książki: Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywnowa i W. Wertenstein, Warszawa.

Lane L., 1946, *How To Become A Comedian*, London.

BIBLIOGRAFIA



Władysław Pasikowski (fot. Tomasz Samosionek)