

Heather Norris Nicholson

Podróż przez Bałkany: amatorskie filmy z podróży a turystyka śródziemnomorska w okresie międzywojennym

Wprowadzenie

W latach międzywojennych fotografia filmowa wzbogaciła przyjemność podróży o nowy wymiar. Ruchomy obraz udostępnił amatorskim filmowcom nowe sposoby przedstawiania siebie i własnych doświadczeń z podróży i dzielenia się nimi z rodziną i znajomymi po powrocie do domu. W specjalnych poradnikach hobbistycznych zachęcano entuzjastów do filmowania, klejenia taśm i prezentowania osobistych filmów z wakacji w rozmaitych celach poznawczych, rozrywkowych oraz inspiracyjnych¹. Wprowadzenie na rynek przez Kodaka lekkiego, przenośnego wyposażenia filmowego oraz zestawów złożonych z kamery, projektora domowego i ekranu nastąpiło w czasie, gdy po zakończeniu I wojny światowej znowu otworzyły się możliwości podróżowania po Europie i poza nią. Tendencje rozwojowe w zakresie form spędzania czasu wolnego, środków transportu oraz zainteresowania fotograficznym i – w narastającej mierze – filmowym przedstawianiem miejsc sprawiały, że przez mniej więcej piętnaście lat kwitł amatorski film wakacyjny. W eseju tym zanalizuję znaczenie filmowej relacji z podróży, a także jej związki z literackimi formami narracji podróżniczej, wkład w zrozumienie szczególnej natury zjawiska turystyki nowoczesnej i to, co odsłania nam na temat wzorców konsumpcji czasu wolnego w obrębie bogatszych warstw społeczeństwa brytyjskiego.

Proponowana analiza opiera się na niedawnych badaniach rozwoju filmu amatorskiego w Wielkiej Brytanii, sfinansowanych przez British Academy i Krausna Krausz Foundation. Robienie i wyświetlanie filmów na użytek domowy, co jako działalność zaściankowa i dająca wytwór kiepskiej jakości oraz mało interesujący w ogóle nie należało do przedmiotu oficjalnej historii filmu, ostatnio budzi coraz żywsze zainteresowanie². Jak dowodziłam w innych tekstach, praktyki kina amatorskiego odsłaniają sposoby przepływu i zapośredniczania znaczeń społeczno-kulturowych oraz ideologii w węższych kontekstach w środkowym okresie XX wieku³. Zgodnie z twierdzeniem Denzina (1995) właśnie wtedy społeczeństwo zaczynało rozumieć siebie za pośrednictwem kina, wobec czego robienie i wyświetlanie filmów amatorskich nie należy ujmować w ikonograficznej próżni. Jak rzekł Lukinbeal⁴, amatorskie praktyki przedstawiania pomagają „lepiej zrozumieć topografie społeczne ustroju społecznego danej epoki”. W szczególności cha-

rakterystyczne postawy i zachowania odsłaniają się w sposobach obrazowania podróży – związanych zarówno z działalnością kolonialną, jak cywilną, misjami religijnymi, wyprawami, akcjami pomocowymi, wizytami edukacyjnymi, pielgrzymkami czy wyjazdami wakacyjnymi⁵. Filmowe spojrzenie amatora nie mniej niż spojrzenie zawodowca utwierdzało konkretne sposoby patrzenia na innych, a także bycia przez nich widzianym czy prezentowania im siebie. Twórcy obrazów oczywiście ujmowali tych przed i tych za kamerą w określonej przestrzeni społeczno-politycznej i ich obrazy – jakkolwiek wydawałyby się niewinne – kodowały panujące wartości.

Proponowana analiza łączy niepublikowany dotąd materiał dotyczący domowych relacji filmowych przechowywanych w British Film Institut z prowadzonymi obecnie badaniami nad zasobami zgromadzonymi w North West Film Archive, jednym z głównych archiwów filmowych Wielkiej Brytanii. Wnioski dotyczące sposobów rejestrowania przez entuzjastów kina pejzaży, stylów życia i siebie w rozmaitych częściach Śródziemnomorza oparto dotąd na analizie dziewięćdziesięciu filmów z podróży nakręconych przez dwudziestu amatorów pochodzących z różnych regionów Wielkiej Brytanii. Długość tych filmów zmienia się w zakresie od nieco ponad czterech do pięćdziesięciu minut. Wszystkie są nieme. Większość jest czarno-biała, chociaż króciutkie sekwencje na taśmie barwnej pojawiają się już pod koniec lat trzydziestych. Pod względem opracowania materiał jest bardzo zróżnicowany – od filmów starannie zmontowanych, z tytułem i śródtytułami, po ścinki, czyli zachowane fragmenty odrzucone. Materiały te są na ogół darami, które trafiają w ręce instytucji wyspecjalizowanej w archiwizacji, gdy ludzie dochodzą do wniosku, że nie są już w stanie przechowywać ani odtwarzać w domu kronik nakręconych przez poprzednie pokolenie.

Odnosząc się szczegółowo do amatorskiego filmu pod tytułem *Journey through the Balkans*, a także do innych materiałów omówionych bliżej w innych tekstach, w rozdziale tym rozważam wkład filmu amatorskiego w rozumienie ewolucji ikonograficznych praktyk turystycznych w XX wieku⁶. Relacja filmowa z podróży jest zasadniczo zapisem tych doświadczeń turystycznych, które ludzie pragną zapamiętać i przekazać innym. Podobnie jak wszelkie inne formy narracji podróżniczej jest wybiórcza: na to, kiedy, gdzie, co i dlaczego zostaje sfilmowane, a tym samym i na zawartość zmontowanego i wyświetlanego filmu wpływają koszty filmowania, a także ograniczenia praktyczne i techniczne, zainteresowania osobiste i rozmaite uwarunkowania zewnętrzne. Bywa, że zmontowane ścinki rzucają dodatkowe światło na proces opracowania materiału. Zdarza się również, że zachowane notatki, zapiski w dzienniku lub wspomnienia pomagają interpretować materiał filmowy.

Niekiedy użyteczną informację kontekstową można zdobyć dzięki dodatkowej analizie archiwalnych zasobów pisanych lub korespondencji z przyjaciółmi bądź rodziną filmowca, chociaż w przypadku *Journey through the Balkans* brak takich informacji. Oczywiście jest, że wiedza o pochodzeniu filmu i o tym, kiedy i komu był pokazywany, pomaga zrekonstruować to, jak film ten rozumiały różne grupy widzów. Poza tym oglądanie amatorskich relacji z podróży wyjawia nieraz więcej na temat samych operatorów kamery niż na temat filmowanego planu śródziemnomorskiego. Zarazem w epoce przedtelewizyjnej właśnie pokazy urządzone przez amatorskich filmowców w nieporównanie największej mierze kształtowały ówczesne sposoby przedstawiania miejsca i kultury. Ta amatorska działalność była przedłużeniem swego rodzaju „impulsu fotograficznego” poprzednich pokoleń⁷ oraz konwencji ilustrowanej prelekcji podróżniczej z XIX wieku⁸. Filmy amatorskie można również uważać za naśladownictwo ogromnie popularnych filmów podróżniczych, które pokazywano w kinach od samych począt-

ków iluzjonu⁹. Amatorskie kino podróży upowszechniano na pokazach publicznych, za pośrednictwem klubów filmowych, konkursów, a także na łamach pism specjalistycznych, takich jak „Amateur Cine World”. W sumie cała ta praktyka ikonograficzna może pomóc zrozumieć, w jaki sposób spojrzenie outsidera przyczyniało się do definiowania i redefiniowania miejsca jako celu turystycznego.

Prowadzone badania uzupełniam podejściem ilościowym oraz interdyscyplinarnym. Analizę sposobu wytwarzania i prezentowania filmów amatorskich ułatwia metodologia zaczerpnięta z historii społecznej, historii tradycji ustnej, badań kulturowych i geografii historycznej. Analiza poklatkowa przypomina szczegółową interpretację obrazów lub fotografii, chociaż będąca istotą filmu sekwencyjność niemal identycznych kadrów odróżnia obraz kinowy od uchwyconego w jednej chwili obrazu nieruchomego. Ponadto montowanie i wyświetlanie filmu na ogół zakłada wspólne oglądanie, a nie samotne, jak to jest w przypadku albumu. W grę wchodzi również głęboka różnica materialna, ponieważ w przeciwieństwie do rolki taśmy filmowej lub obrazu ekranowego fotografię można wziąć do ręki i – gdy się nie podoba – po prostu podrzeć. Ogłoszone niedawno wspaniałe studium Schwartza i Ryana¹⁰ z zakresu analizy geograficznej fotografii historycznej jest użytecznym przewodnikiem dla badaczy materiałów filmowych, zwłaszcza w połączeniu z pracami na temat tożsamości¹¹, pamięci¹², kultury materialnej¹³ i wyłaniającą się literaturą na temat filmu archiwalnego¹⁴.

Filmowe wycieczki domorosłych filmowców w rejon Śródziemnomorza rozważamy również w kontekście pisanych narracji podróżniczych. Skojarzenie amatorskich filmów o podróży z literackimi formami ujmowania podróży jest jak najbardziej stosowne z punktu widzenia celów naszej analizy. Kiedy po I wojnie światowej podróżowanie do krajów śródziemnomorskich stawało się coraz bardziej popularne, towarzyszył temu wielki wysyp przewodników turystycznych, powieści i innych form narracyjnych związanych ze zwiedzaniem tego obszaru¹⁵. Utrwalanie na taśmie filmowej wakacyjnych wypraw do znanych miejsc, miast i okolic sprawiało, że podróżnicy przywozili do domu materiał ikonograficzny dotyczący rzeczy znanych, lecz odległych geograficznie, który oczywiście wpływał na szerzej podzielane znaczenia miejsca i tożsamości kształtowane przez nową literaturę i kino instytucjonalne. Jak zauważył jeden z autorów „The Picturegoer”, ówczesnego pisma zajmującego się szeroko rozumianą kulturą filmową, „tysiące ludzi, którzy nie znoszą książek o podróżach i wyprawach, z przyjemnością zanurzają się w bardziej plastycznej i wiernej opowieści na ten sam temat wyczarowanej magią kamery”¹⁶.

A zatem powiązanie filmu amatorskiego z międzywojenną literaturą podróżniczą w kontekście Śródziemnomorza wydaje się uprawnione z rozmaitych racji, które rozważymy po omówieniu konkretnego materiału filmowego. W sposób najbardziej oczywisty rozwój brytyjskiego filmu amatorskiego na temat podróży zagranicznych wiąże się z innymi zmianami technologicznymi, społecznymi i kulturowymi, jakie wpływały na rozwój turystyki w tym okresie. Kinematografia – jak entuzjaści nazwali wówczas swoje nowe hobby – była w istocie częścią nowego instrumentarium technicznego, obejmującego lokomotywy, statki wycieczkowe i samochody, które sprzęgło się wówczas z urlopem nad Morzem Śródziemnym¹⁷. Zapewne świadoma ironia kazała jednemu z autorów „The Picturegoer” (nawet bez śladu aluzji do architektury niektórych ówczesnych odeonów) określić ówczesne kino jako „luksusowy transatlantyk dla biedaków”¹⁸. Amatorskie filmy z podróży z pewnością odślaniają struktury mobilności i konsumpcjonizmu, które odzwierciedlają nierówne stosunki przestrzenne ciągle jeszcze modyfikowane, ale już nieograniczone przez dawniejsze konfiguracje władzy kolonialnej.

O kierunkach podróży, a także o liczbie podróży w okresie międzywojennym w coraz większym stopniu decydowała przyjemność, a nie obowiązki.

Wakacyjne materiały filmowe ukazują również przemiany charakteru podróży do ciepłych krajów¹⁹. Nasze badania dowodzą, że do czasu wprowadzenia w 1938 roku tygodniowego płatnego urlopu na wakacje śródziemnomorskie i kino domowe mogli pozwolić sobie przede wszystkim architekci, lekarze, aptekarze i inni przedstawiciele wolnych zawodów, a także członkowie nowych klas średnich, którzy zdobywali bogactwo w przemyśle i handlu. Jeżeli zgodnie z opinią Urry'ego²⁰ dzieje turystyki i fotografii, počawszy od połowy lat czterdziestych XIX wieku, splatają się ze sobą jak „nieodwracalna i wspinała podwójna helisa”, to historia ruchomego obrazu dodatkowo pogłębia nasze rozumienie zależności między wizualizacją, statusem, podróżą i znaczeniem miejsca. Międzywojenny film amatorski potwierdza trwały walor Śródziemnomorza jako miejsca prestiżowej aktywności urlopowej północnych Europejczyków²¹. W rzeczy samej ikonografia filmowa objazdów turystycznych, wakacyjnych wycieczek autokarowych i prywatnych wypraw z przyczepą kempingową pojawia się dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych, gdy za granicę rusza nowe pokolenie filmowców, obejmujące już nauczycieli i pracowników umysłowych²².

Entuzjaści kamery ruszyli na Południe między wojnami, w owym stosunkowo krótkim okresie rozkwitu możliwości turystyki i większej otwartości granic wewnętrznych i zewnętrznych Europy. Sama świetlistość Południa sprzyjała fotografii filmowej. Po latach ograniczeń podróży prywatnych motywy upalnej plaży, drzew palmowych i kuszących cytrusów, o których w czasie wojny można było tylko pomarzyć, wzmagają egzotyczny i *quasi-tropikalny* (lub przynajmniej nieeuropejski) powab wielu rejonów Śródziemnomorza. Filmowe zapisy dwutygodniowych czy miesięcznych rejsów wzdłuż rozpalonych słońcem brzegów i okolonych palmami nabrzeży lub też wycieczek samochodowych pośród gajów pomarańczowych są echem powrotu motywów śródziemnomorskich w pismach Lawrence'a, Sitwell i innych²³. Możliwe że, w czasach tuż powojennych te zapomniane filmiki urlopowiczów – wyświetlane w okresie, gdy również w kinach nie brakło filmów osadzonych w scenerii Południa – pomagały przywrócić Śródziemnomorze wyobraźni brytyjskiej klasy średniej.

Rzeczą istotną jest i to, że filmy amatorskie tak samo jak inne gatunki filmowe były atrakcyjną dla oka konkurencją drukowanej stronicy. Film z podróży dawał szerszej publiczności łaknącej oderwania się od przyziemnych i coraz smętniejszych realiów międzywojennej Brytanii niemal bezpośredni dostęp do wspaniałej scenerii dalekich krain. Możemy wskazać i inne poziomy eskapizmu. Choćby aprobatą publiczną w stosunku do redukcji Śródziemnomorza przez domorośłych filmowców do sekwencji sposobności fotograficznych, widoczków i – niekiedy – opatrzonych zabawnymi tytułami sekwencji ukazujących znanych ludzi w osobliwych kontekstach lokalizującą związaną z władzą niepewność poza kontekstem krajowym. W okresie międzywojennym Brytyjczyk natrafiał za granicą na nieznaną mu ideę statusu, tożsamości i autorytetu. Choć liczne z tych amatorskich opowieści filmowych o przygodach w podróży wydają się dzisiaj całkowicie przyziemne i stereotypowe, właściwy im sposób obrazowania kształtowały szersze procesy przemiany społeczno-kulturowej i narodowej. Turystyczna eksploracja miejsca stała się niewątpliwie bardziej skondensowana i mniej ambitna niż w poprzednich wiekach²⁴. Krzepiące obrazy znanych ludzi w obcych miejscach mogły wspomagać procesy psychicznej i społecznej reorientacji w warunkach rosnącego rozchwiania politycznego lat trzydziestych.

Niezależnie od tego, że producenci wyposażenia filmowego co rusz zachwalali nowości jako umożliwiające uzyskiwanie efektów kina wielkoekranowego, domorośli filmowcy stosowali konsekwentnie pewne utarte konwencje obrazowania. Entuzjaści filmu (choć byli mniejszością wśród brytyjskich turystów podróżujących do krajów śródziemnomorskich w okresie międzywojennym) odwiedzali z reguły miejsca opisywane we wszystkich przewodnikach i znane z pisanych lub obrazowych zapisów podróżników z poprzednich dwóch stuleci²⁵. Drukowane przewodniki i foldery reklamowe pojawiają się w materiałach filmowych najczęściej jako źródło obrazów wmontowywanych w charakterze tytułów lub niekiedy w rękach osób towarzyszących filmowcowi podczas zwiedzania filmowanego miejsca. W ten sposób to nowe hobby – jak i właściwy mu potencjał dzielenia się doświadczeniami z podróżą z widzami w kraju – wydaje się utrwalać sposoby, w jakie dawniejsi przybysze patrzyli na obce miejsca i w jakie kształtowali własne wrażenia w celu przekazania ich innym.

Podczas gdy entuzjaści filmu amatorskiego rozkoszowali się eksplorowaniem i rejestrowaniem sfery przyjemności wzrokowych związanych z podróżą za granicę, część komentatorów coraz głośniejszemu ubolewała nad utratą swobody ruchu, odkrywczości i głębi interpretacji, jakie znamionowały część wcześniejszych literackich relacji z podróży²⁶. Entuzjaści filmu byli częścią jakościowej przemiany związanej z zanikaniem wygodnej podróży jako dobra dostępnego zasobnej mniejszości na rzecz szerzej dostępnego dobra tańszych wakacji. Ich nieoficjalne materiały filmowe dokumentują wiele zmian zachodzących w krajach śródziemnomorskich po I wojnie światowej. W ten sposób film z podróży i literatura podróżnicza wzajemnie się uzupełniają, chociaż, jak wskażemy w dalszych rozważaniach, dzielą je również istotne różnice treści, stylu i nastroju.

W zaostrzającej się sytuacji geopolitycznej końca lat trzydziestych coraz smętniejszy ton i zmieniający się charakter literackich relacji z podróży skłaniał komentatorów do mówienia o „końcu epoki podróży”²⁷. Rynek wydawniczy odzwierciedlał pewną zmianę „klimatu podróży”²⁸ i jeszcze przed upływem 1938 roku brytyjscy entuzjaści filmu amatorskiego niemal zupełnie zawiesili swe wyprawy na kontynent. Wcześniej większość amatorskich filmów z wakacji nadal eksponowała osobliwe przypadki indywidualne i podążała śladem wcześniejszych relacji literackich. Filmy te dowodzą, że samodzielne odkrywanie tego, co opisane, nie przestało budzić zainteresowania nawet po tym, jak rozmachu nabrała turystyka zorganizowana. Co ciekawe, w pionierskim studium na temat północnoamerykańskich archiwalnych materiałów filmowych Zimmerman stwierdza, że amatorskie filmy z podróży z lat 30. na ogół „odrzucają narrację i funkcjonują raczej jako swego rodzaju katalogi przyjazdów, pierwszych kroków, pierwszych spotkań, dziwactw i fantazji”²⁹. My jednak będziemy dowodzić, że amatorska praktyka obrazowania zorientowana jest narracyjnie, nawet jeśli na pozór wydaje się pozbawiona pomysłowości czy głębi psychologicznej literackich relacji z podróży.

Pisarstwo podróżnicze i film amatorski łączy to, co Mark Cocker³⁰ nazwał „mieszanym pochodzeniem”. Bywało, że poszukujący definicji komentatorzy obie te formy opatrywali tą samą nazwą. Fussell przypomina, że dawni krytycy literaccy określali relacje pisane mianem *travelogue*, „wspominając być może ilustrowane prelekcje podróżników z czasów swej młodości lub też filmy podróżnicze, które zwykło się pokazywać w kinach przed głównym punktem programu”³¹. Zarówno literatura podróżnicza, jak i filmy amatorskie są gatunkami hybrydowymi, w których fikcja miesza się z faktami, rzeczywistość z fantazją. Co więcej, znaczna część amatorskich filmów z podróży utrzymana jest w stylu paradokumentalnym, który łączy obserwację sekwencyjną z minimalnymi interwencjami montażowymi. Linia fabularna z reguły wynika z zageęszczenia następstwa re-

aliów fizycznych w skróconym wymiarze czasowym. Obecność nowatorskich sposobów obrazowania jest na ogół kwestią kompetencji, pomysłowości i skłonności konkretnego filmowca. Zarazem istotne tu swego rodzaju spojrzenie kontemplacyjne wnosi pozór obiektywności właściwej dawaniu świadectwa. Tak samo ścisłość, autentyzm i „wierność faktom”³² ograniczały rolę kreatywności w wielu wczesnych książkach o podróży. Akcja rozwijała się z reguły liniowo, zgodnie z rzeczywistym następstwem zdarzeń w podróży w rzeczywistości obcym lub przynajmniej mało znanym środowisku.

Nie należy jednak przeceniać znaczenia tej prawidłowości, ponieważ wraz ze wzrostem liczby podróżujących zarówno samodzielnie, jak i w sposób zorganizowany, różnicowały się i relacje literackie³³, i urlopowe materiały filmowe. W rezultacie amatorskie filmy z podróży są tak samo zróżnicowane pod względem stylu i wartości jak relacje literackie, których zmienność ogarnia pełny zakres od przewodników praktycznych, określonych przez obecną w nich porządkującą „oś informacyjną”³⁴, po teksty wysoce autobiograficzne, o autorskiej konstrukcji i pełne znaczeń subiektywnych. Krótko mówiąc, obie formy utrwalania przeżyć z podróży nie poddają się łatwo klasyfikacji w kategoriach obu pokrewnych dyscyplin krytycznych. Pisane relacje z podróży, tak samo jak filmy amatorskie, są przedmiotem lekceważenia, trywializacji i marginalizacji³⁵. Amatorska twórczość filmowa nie wzbudzała większego zainteresowania aż do połowy lat dziewięćdziesiątych, kiedy pojawiły się pierwsze próby rewizji jej znaczenia historycznego³⁶. Dzisiaj Lukinbeal twierdzi, że „analiza pozatekstualnego świata produkcji i konsumpcji ustanawianego w praktyce amatorskiej poszerza granice polityki kulturowej geografii filmowej”³⁷. Choć zainteresowanie pisarstwem podróżniczym w kontekście geograficznym ostatnio ogromnie wzrosło³⁸, również literacki obraz podróży długo nie był przedmiotem poważnych badań i w dwadzieścia lat po fundamentalnym studium Fussella Cocker³⁹ i Kowalewski⁴⁰ podkreślają ciągły brak analizy krytycznej⁴¹. Jak się wydaje, czas już połączyć te dwa nowe wątki badań geograficznych przedstawić.

Przekazywanie tożsamości regionalnej: *Through the Balkan States* (1933)

Through the Balkan States jest niedawno odkrytym intrygującym przykładem amatorskiego filmu z podróży. To zapis urlopowej wycieczki samochodowej przez Europę południową w 1933 roku. Niewiele wiadomo o Geoffreym Moreyu, lekarzu z Lincoln i weteranie I wojny światowej, który nakręcił ten film. Zrobił on jeszcze inne filmy z podróży, w tym *By Car to Persia and Back in 28 Days* (ok. 1934), *Madagascar. The Forgotten Island* (około 1955–1960), *In the Far North. An Introduction to Arctic Lapland* (1956) i *Drums in Africa* (1960). Wszystkie nakręcone przez niego materiały zdradzają zainteresowania etnograficzne autora i są owocem ambitnych zamysłów, od początkowych wypraw samochodowych po filmowanie z helikoptera dzięki pomocy giganta naftowego, Shella, który miał platformy wiertnicze na wybrzeżu nigeryjskim. Już na emeryturze, w 1964 roku, Morey z żoną Yvonne podarowali British Film Institute (podówczas National Film Archives) swoje filmy podróżnicze wraz z prywatnym zbiorem wojennych kronik filmowych i 16 mm niemych filmów o zwierzętach i na tematy medyczne oraz związane z misjami, które Morey pokazywał w szpitalach i więzieniach. Te skąpe informacje kontekstowe wyraźnie wskazują na pasję dydaktyczną Moreya, i można domniemywać, że *Through the Balkans* kręcił z myślą o szerszej publiczności, czego dodatkowym świadectwem są starannie wykonane ilustrowane śródtytuły, częste wskazania nazw ukazywanych miejsc i inne napisy, a także szczegółowa sekwencja wprowadzająca.

Film zaczyna się od ukazania w zbliżeniu poradnika Automobile Association, map, paszportów i innych dokumentów podróży. Anonimowe ręce układają sekwencję zachodzących na siebie obrazów wskazujących na minione wycieczki wakacyjne – cuda architektury antyku, Wenecji, okresu tureckiego, rozsypujące się resztki dawnej wielkości, ludzi w strojach regionalnych. Pejzaże, scenki uliczne, zabytki i pomniki przemykają przed naszymi oczyma, gdy ręce kartkują przewodniki, a kamera przesuwa się powoli wzdłuż folderów Dubrownika i innych miejscowości. Owo połączenie tekstu, obrazu i pracy kamery jest wyszukany przykładem dość standardowej techniki budowania sekwencji wprowadzającej, której zastosowania znajdujemy w wielu starannie opracowanych filmach chałupniczych i którą opisywano w literaturze dla hobbystów. Fakt, że są to ręce kobiety (prawdopodobnie Yvonne), wskazuje, że ich właścicielka była zaangażowana w to zasadniczo męskie hobby w sposób wykraczający poza występowanie w określonego rodzaju ujęciach, chociaż z pracy kamery w trakcie samej wyprawy nie można odczytać, czy dotyczyło to również samego filmowania.

Materiał filmowy ogarnia długą wycieczkę samochodową przez Jugosławię, Bułgarię, Turcję, Węgry i Rumunię. Pozostałe części jazdy przez Europę pominięto, podobnie jak wszelkie wskazania co do trwania całej wyprawy oraz tożsamości podróżnych towarzyszących Moreyowi i jego żonie. Kamera rejestrowała przede wszystkim najbardziej egzotyczne i widowiskowe momenty podróży, ciekawostki etnograficzne i scenerię orientalną, chociaż w toku dalszej analizy wskażemy też na odniesienia obrazowe do lepiej znanych fragmentów historii i tradycji architektonicznych Europy. Tak samo jak w innych ówczesnych relacjach z podróży po Bałkanach – na przykład w *Dalmatia* (1930) i późniejszej *Yugoslavia. A Guide Book Approved by the Official Tourist Department for Yugoslavia* Muriel Currey, *Dalmatia* (Ball 1930), *Yugoslavia* (Ellison 1936) i *Wanderings in Yugoslavia* (Alexander 1936) – podróż Moreyów po Europie południowej wiedzie przez Szybenik, Solin, Split, Dubrownik i Cavtat, nim ruszą w głąb kraju przez Trebinję, Mostar i Sarajewo. Z Belgradu pojedą na południowy wschód po łuku przez Bułgarię i Turcję do Stambułu, skąd przeprawią samochód promem przez Morze Czarne do Konstancy, by stamtąd ruszyć w drogę powrotną do Wielkiej Brytanii. Aby uniknąć zbytnej rozwlekłości, rozważania nasze ograniczymy do wybranych sekwencji z podróży Moreyów przez Jugosławię.

Praca kamery łączy plany dalekie i średnie z wieloma zbliżeniami wyrazu twarzy, strojów ludowych i rutynowych zajęć domowych. Dość szczegółowo ukazane jest również życie portowe i na bazarach, a poza tym architektura i liczne spotkania po drodze z krajanami, innymi podróżnymi oraz z mieszkańcami wsi i miasteczka przy różnych okazjach świątecznych. Zdjęcia są ostre. Dbałość o należyty kierunek ustawienia kamery pozwoliła uniknąć prześwietlenia i nieprzejrzystości stref zacienionych. Poszczególne ujęcia są starannie skadrowane bez przesadnej dbałości o efekt estetyczny. W rezultacie dostajemy narrację obrazową bez wydatnego piętna indywidualizmu. Obrazowanie ma charakter bezpośrednio reportażowy i jest skupione na elementach obcych, tak że, nie licząc przygodnych sekwencji z ładowaniem samochodu na pokład promu i wylądowaniem go, praktycznie brak jest odniesień do samych podróżnych.

Podobieństwo filmowej trasy Moreya do marszruty z relacji literackich można interpretować rozmaicie. Jak wskazuje sekwencja początkowa, źródła literackie były istotne na etapie planowania podróży. Na znacznej długości wybrzeża dalmackiego ówczesne warunki drogowe i brak tras alternatywnych ograniczały możliwości wyboru turystom zmotoryzowanym⁴². Currey przestrzegał na przykład, że „należy zadbać o wszystkie odpowiednie dokumenty dla szofera i auta”⁴³. Podobnie jak to jest w przypadku pisarzy,

a także wielu innych amatorskich filmowców, Morey w naturalny sposób odnotowywał przystanki i przekraczanie granic. Sytuacje takie są pamiętnymi przerywnikami, w trakcie których dochodzi do interakcji z ludźmi z zewnątrz, i dzielą podróż na etapy, sygnalizując przyjazdy i odjazdy, a także przejścia z przestrzeni już opisanej do tej oczekującej na opisanie. Żadne zasady nie zabraniały jeszcze filmowania w takich sytuacjach i wystarczyło sfilmować tablicę informacyjną, żeby potem nie trzeba było wmontowywać napisów identyfikujących ukazywane miejscowości.

W filmie Moreya można dostrzec również inne ślady inspiracji literackim obrazem podróży, co ponownie wskazuje na wpływ z góry powziętych wyobrażeń o charakterze zwiedzanego obszaru. Anglojęzyczna literatura na temat doświadczenia podróży po Bałkanach była już bardzo bogata, rozwinięta się pod koniec XIX wieku, gdy postęp techniczny w zakresie transportu lądowego i morskiego zachęcał coraz więcej niezależnie myślących Brytyjczyków do eksplorowania dostępnych części Europy Południowo-Wschodniej⁴⁴. Panujące wyobrażenia na temat inności tego obszaru oraz, jak wskazują Allcock i Young, „oczekiwanie wielkiej różnicy w stosunku do kraju rodzinnego”⁴⁵ popychały czytelników do rozważań na temat „surowych, dzikich, na wpół cywilizowanych i bardzo orientalnych państw”⁴⁶. Pod koniec XIX wieku i ponownie w latach dwudziestych XX wieku literaturę na temat krajobrazu, kultur i skomplikowanych dziejów tych obszarów wzbogacały poruszające relacje pielęgniarek, lekarzy, pracowników organizacji humanitarnych i innych głęboko zaangażowanych autorów, którzy bezpośrednio doświadczyli wojny⁴⁷. Wywołane I wojną światową wieloaspektowe przemiany gospodarcze, społeczne i polityczne wzmogły zainteresowanie podróżami do tej części Europy – zanim nowoczesność pozbawi ją jej wyjątkowych walorów. Edith Durham, działaczka polityczna, pracownica organizacji humanitarnych i autorka wielu relacji z podróży, w jednej z książek napisanych pod koniec kariery, *Some Tribal Origins, Laws and Customs of the Balkans* (1928), starała się utrwalić złożoność szybko znikających kultur. Muriel Currey, autorka przewodników, po prostu ostrzegła solennie przed „tak cenioną w demokracji zarzą standardyzacji «rzeczy gotowych»”⁴⁸.

Materiał nakręcony przez Moreya wskazuje, że wpływy zachodnie wcale nie były tak silne lub że łatwo było je zignorować. W sekwencjach kręconych na drodze Morey skupia uwagę na uprzęży zwierząt pociągowych, konstrukcji wozów i strojach krajowców, choć widzimy też druty elektryczne. Spotkania przy drodze stwarzają liczne okazje do filmowania chust, kapeluszy, obuwia oraz – bez żadnego skrępowania – haftowanych lub naszywanych aplikacji na kurtkach, stanikach, koszulach i rękawach. Śródtytuł *Święto w serbskim miasteczku* zapowiada fascynującą czterominutową sekwencję ukazującą ludzi, którzy świętują, w ogóle nie zwracając uwagi na obecność obcych i kamery. Widzimy zróżnicowaną wiekowo grupę mężczyzn w obszernych ciemnych spodniach, kurtkach i krótkich kamizelkach oraz w fezach lub małych kapeluszach filcowych na głowie, którzy grają na skrzypcach, podczas gdy druga grupa podobnie ubranych, a ponadto ustrojonych girlandami mężczyzn, splótłszy się ramionami, tańczy na środku drogi otoczona wianuszkiem kobiet. Pozbawiona jakiegokolwiek komentarza czy wyjaśnienia scena ta wspaniale symbolizuje przygodność spotkań, jakie tak często widzimy w amatorskich filmach z podróży. Aura tajemniczości – zwłaszcza gdy nie skrywa niczego niebezpiecznego – jest jednym z czynników zwiększających przyjemność rejestrowania odmienności.

Praca kamery ujawnia ambiwalentne uczucia związane z filmowaniem ludzi w trakcie zajęć powszednich. Kilku filmowanych daje do zrozumienia, że sobie tego nie życzy, a parę sekwencji urywa się nagle, co prawdopodobnie wynika z szacunku filmowca dla

uczuc filmowanych i wyłączania kamery, gdy chowają twarze lub poprawiają zasłony. Niekiedy, w scenach kręconych na bazarach lub nabrzeżach, odnosimy wrażenie, że Morey starał się filmować od tyłu, z góry lub dyskretnie na dystans. Niektóre zbliżenia wzorzystych skarpet, butów ze słomy, sandałów lub skórzanych łapci mogą nawet sugerować, że zdecydowanie wolał filmować w sposób nienarzucający się, choć mogły wynikać po prostu z chęci utrwalenia w sposób możliwie najwyraźniejszy abstrakcyjnych i naturalnych motywów zdobniczych stosowanych jeszcze w tamtej części Europy, co ze względu na możliwości ówczesnej techniki zmuszało do filmowania z naprawdę bliska! Filmowani na ogół nie reagują na obecność kamery, chociaż oglądając pewną sekwencję z Mostaru, jesteśmy pewni, że ukazani w niej dwaj mężczyźni rozmawiają o tym, że są filmowani, tyle że najwyraźniej im to nie przeszkadza. Gdy w Dubrowniku Morey robi panoramiczne ujęcie, powoli przesuwając kamerę wzdłuż niskiego muru, na którym leży jakiś mężczyzna, tylko krótkie spojrzenie świadczy o tym, że filmowany to zauważa. Wynikająca z natury kamery zdolność do całkowitego ukrywania obserwatora za jednokierunkowym spojrzeniem umożliwia, a wręcz usprawiedliwia turystyczne podglądactwo. Wmontowany napis *Królowa piękności z Sarajewa* poprzedza zbliżenie na zniszczoną twarz starszej kobiety i jej bezzębny uśmiech do kamery. Niezachwiana ostrość tego ujęcia pomimo utkwionego w oku kamery nieruchomego spojrzenia stojącego obok dziecka uzmysławia, że zamierzony komizm dodatkowo pogłębia niegodziwość turystycznego aktu zawłaszczania.

Filmowe eksplorowanie przez Moreya kodów stroju regionalnego Jugosławii umieszcza *Journey through the Balkans* w obrębie potocznych wyobrażeń zagranicy na temat krajów bałkańskich. Tradycyjne stroje podróżnych, którzy w ciągnionych przez woły wozach na wysokich kołach udają się do sąsiednich miasteczek, oraz ludzi zjeżdżających do portów i na bazyry w celach handlowych, sugerują warunki społeczne i ekonomiczne bardzo różniące się od panujących wówczas w Brytanii. Morey ewokuje pewne rozumienie kultury ludowej, które kłóci się z rzeczywistością międzywojennej Wielkiej Brytanii. Te widome znaki trwałej tradycji konstytuują urlopowy zapis, który zapewne bez takiej intencji ze strony samego urlopowicza podnosi jego prestiż, jeżeli nawet ukazany świat wydaje się dziwny, zacofany i prymitywny. Wiktoriańskie i edwardiańskie obrazy dzikiej i okrutnej natury tego regionu⁴⁹ nadal kształtowały potoczne wyobrażenie – jeszcze w kilka lat później pewien podróżny gratulował sobie, że pojechał z biurem Cooka, dzięki czemu udało mu się „wyjść cało z wyprawy na Bałkany”⁵⁰. Bez wątplenia bezproblemowe spotkania wzrokowe Moreya z obcymi i niezrozumiałymi zwyczajami nie mają w sobie nic z dramatycznego napięcia czy artyzmu, jakie znamionują nieco późniejszą relację z podróży na Bałkany Rebeki West pod tytułem *Black Lambs and Gray Falcons* (1942). Niemniej z punktu widzenia przeciętnego odbiorcy amatorskiego kina podróżniczego film Moreya rzeczywiście był wehikułem, dzięki któremu, siedząc w fotelu, można przenieść się, jak to rzekła Edith Durham, „w krainę żywej przeszłości”⁵¹.

Ujmowanie Bałkanów jako reliktu Europy przedprzemysłowej jest tylko jednym z aspektów piktograficznej relacji Moreya. Jak można było oczekiwać, jego uwagę przyciągały również kobiety z zasłonami na twarzach oraz świadczące o wpływach tureckich stroje i nakrycia głowy mężczyzn. Ukośne żagle i opuszczone rejki łodzi o łacińskim ozagłowaniu przykuwają spojrzenie w porcie w Szybeniku i w wielu sekwencjach nadmorskich. Ukazywane w dalekich ujęciach z dachu wieżyce minaretów i sumiennie obfotografowywane sylwety meczetów przewijają się przez cały film i na pierwszym, i na drugim planie. Zapis Moreya ukazuje mozaikę etniczną tego regionu i skomplikowane zależności przestrzenne między różnymi grupami wyznaniowymi i kulturowymi, które

zaczęły się tak gwałtownie dzielić w latach dziewięćdziesiąt. W Splicie Morey poświęca krótkie sekwencje pałacowi i katedrze z IV wieku. Bezimienne ruiny sfilmowane opodal Solinu (Salony) są zapewne tym samym miejscem, które Currey opisała jako „niegdyś wielkie miasto chrześcijańskie”, z którego zostało „tylko ogromne rumowisko [...] służące dziś jako kamieniołom”⁵².

W sumie Morey poświęca więcej uwagi otomańskiemu niż czysto europejskiemu dziedzictwu architektonicznemu tego regionu. Sekwencję poświęconą Trebinje, miastu odległemu o dwie godziny jazdy od Dubrownika, poprzedza śródtytułem głoszącym: *Stare miasto tureckie w Jugostawii* (sic!). Jeden z dwóch średniowiecznych meczetów tego miasta, zniszczony potem podczas czystek etnicznych w południowo-zachodniej Bośni z lat 1992-1993, jest sfilmowany od bramy, po czym oko kamery wznosi się powoli wzdłuż minaretu, by zatrzymać się na wieńczącym go półksiężycu⁵³. Sekwencje z ulic, ukazujące ludzi w strojach różnorodnych tradycji etnicznych, obejmują również zbliżenia na rzeźbione w drewnie zdobienia domów, wywodzące się jeszcze z okresu tureckiego. Śródtytuł *Uroklive miasteczko Mostar. Malownicze, choć brudne* zapowiada fragment ukazujący Stary Most, czyli wspinały most arkadowy przerzucony w XVI wieku nad Neretwą. Film amatorski nieraz utrwała pejzaże i sytuacje, jakie dzisiaj są już wyłącznie wspomnieniem. Morey w sekwencji nakręconej w Mostarze roztacza szeroką panoramę fasad i dachów domów, ukazuje wysmukłe minarety meczetu Karadžoz – całą nieistniejącą już starą dzielnicę⁵⁴. Dokumentuje tureckie/muzułmańskie dziedzictwo domostw, ciemnych sklepików, strażnic i fortyfikacji, które obecnie zostało starte z powierzchni ziemi. Widzimy ludzi i zwierzęta w drodze ze wschodu na zachód, podczas gdy pod arkadą mostu bawią się dzieci. Turystyczna ciekawość zwracała filmowe spojrzenie Moreya ku takim zwyczajnym zdarzeniom, co w sposób uderzający odróżnia jego film od bardziej współczesnych przedstawień. Zdaniem innego filmowca zburzenie Starego Mostu w listopadzie 1993 roku było „jednym z najbardziej absurdalnych aktów świadomego wandalizmu”, a także „metaforą bezsensownej tragedii wojny [serbsko-chorwacko-bośniackiej]”⁵⁵.

Część filmu Moreya poświęconą Sarajewu zapowiada wykonany piórkiem rysunek piętnastowiecznego meczetu cesarskiego i mostu przez Miljackę. Jeden ze śródtytułów brzmi: *Najbardziej orientalne miasto Europy*. Następujące po tym sekwencje obrazów wyrażają zachwyt filmowca dla miasta ukształtowanego przez wieki tolerancji dla różnorodności. Morey ukazuje charakterystyczne stragany, sposoby ubierania się ludzi, fasady domów i zwierzęta w dzielnicy Bistric. Zanurza się w wieloetniczny tłum rzemieślników, rękodzielników, sprzedawców i kupujących, kłębiący się pośród maleńkich straganów na bazarze Bascarsija. Cyryliczne napisy wnoszą dodatkowy wymiar egzotyki, gdy Morey kieruje obiektyw na słupy ogłoszeniowe i szyldy sklepów, podobnie jak cokolwiek pokraczne przekłady na różne języki europejskie informacji dla zwiedzających – w tym zakazu wstępu dla niemuzułmanów – przy wejściu do meczetu Hadżiego Husref-beja. Nieokiełznana pasja reporterska nakazuje Moreyowi sfilmować modły w nawie głównej oraz rytuał zdejmowania butów i mycia rąk na podwórku. Owe niezwykle obrzędowe religijne podkreślają nieeuropejskość Bałkanów, chociaż niektórzy z ukazanych mężczyzn ubrani są na modłę zachodnią.

Inne sekwencje z Sarajewa są również pełne obrazowych kontrastów, podobnie jak cała *Journey through the Balkans*. Stroje zachodnie i nowoczesne budowle przeplatają się z elementami starszych tradycji, takimi jak cerkwie i meczety. Obrazowe zaprzeczenie istnieniu jednego dziedzictwa jest uderzające i sugeruje wyniszczającą gwałtowność późniejszego konfliktu etnicznego. Ikonografia filmu Moreya potwierdza również obiegową

dwuznaczność zarówno miast bałkańskich, jak i całych Bałkanów. Podobnie bowiem jak większość jego współczesnych – o czym pisze Allcock⁵⁶ – Morey ustawicznie odkrywa, że region ów jest i nie jest Wschodem. Tamtejszy orientalizm nigdy nie jest „skończony”, ponieważ coś – kobieca torebka, męski garnitur albo linia energetyczna – zawsze się z nim kłóci. Podobne wrażenie wywołują wtręty w postaci rzymskich kolumn, łuków i innych elementów architektonicznych noszących greckie i łacińskie inskrypcje. Elementy te wskazują ku dawnym okresom wspólnych wpływów kulturowych, tak samo jak młodsze budowle gotyckie lub renesansowe, które przetrwały pośród zabudowy o otomańskim pochodzeniu. Wszystko to ukazuje Bałkany jako przestrzeń peryferyjną zarówno Europy, jak i Orientu.

Film Moreya jest swoistą mozaiką stereotypowych percepcji, które stały się głównym czynnikiem kształtowania i upowszechniania historycznego wizerunku Bałkanów. Ukazana w *Podróży przez Bałkany* wizja tego regionu jest wyzuta z głębszych treści, które wzruszają w wyrastających z innych motywacji dziełach pisarzy takich jak Durham⁵⁷, Wilder Lane⁵⁸ lub West⁵⁹. Wytworzenie i wyświetlanie filmu Moreya służyło przekazywaniu obrazów – jak to rzekł Waugh – „skundlonego królestwa Słowian południowych”⁶⁰. Jako substytut lub uzupełnienie lektury – a także oglądania pojawiających się w szybko rosnącej liczbie krótkich filmów edukacyjnych z brytyjskich i amerykańskich studiów filmowych – tego rodzaju materiały amatorskie włączały się w niemający precedensu proces „pokazywania świata tym, którzy nie ruszają się z kraju”⁶¹.

Między stronicą i ekranem

Rozważmy teraz nieco bliżej niektóre z kwestii narracyjnych nasuwanych przez filmowe materiały z podróży. Kiedy entuzjaści kina w kręgu przedstawicieli wolnych zawodów i klasy średniej włączali się w latach trzydziestych w ruch filmu dokumentalnego, filmy paradokumentalne kręciło wielu amatorów⁶². W tych piktograficznych narracjach rzeczywistość miesza się ze zmyśleniem. Za pomocą kamery amatorzy opowiadali historie o sobie, które chcieli zapamiętać, ale ich filmy nie są po prostu animowanym albumem rodzinnym bądź zapisem urlopu. Ikonografia odsłania stosunki społeczne, formy aktywności klasy średniej, a także sposoby nadawania sensu sobie, innym i otoczeniu. Również amatorskie filmy z podróży można rozpatrywać jako technologiczne warianty wcześniejszego piarstwa podróżniczego. W jaki sposób? Poprzednia część rozważań wskazuje, że w grę wchodzi tutaj powierzchowne podobieństwo, lecz również różnice. Mimo to zestawienie takie pomaga zarówno w ocenie amatorskich filmów z wakacji jako świadectwa piktograficznego, jak i w kontekstualizacji jego roli w historii turystyki.

Tak jak większość tekstów pisanych, czy to pamiętników, dzienników, listów czy innych form literackich, wiele amatorskich filmów z podróży – wbrew opinii Zimmermana na temat materiałów amerykańskich⁶³ – jest narracyjnym przedstawieniem elementów podróży. Film jako obraz ruchomy tak samo jak tekst pisany wykracza poza statyczność fotografii oraz fragmentaryczność pojedynczego wspomnienia. Czas narracyjny i sukcesywne przemierzanie tego, co Jacob Lothe nazywa „przestrzenią narracyjną” – czy jest wewnętrzna, czy zewnętrzna – ewokują poczucie „że jest się tam”, które różni się od wywołanego przez fotografię poczucia „że było się tam”.

W swej najprostszej postaci amatorski film urlopowy jest po prostu rejestrem chwil godnych zapamiętania. Kolejne obrazy denotują konkretne sytuacje, atrakcje i reakcje. Jego forma sekwencyjna przypomina codzienne wpisy w pamiętniku sumiennego diary-

sty. Zarówno taki film, jak i tego rodzaju dziennik – jak i album ze zdjęciami – są owocem świadomej strategii utrwalania wspomnień w celu późniejszego ich przywoływania. W epoce kina niemego dodatkowe informacje tekstowe wnoszą do filmu śródtytuły. W przypadku spostrzegawczego operatora kamery, tak jak w przypadku uważnego pisarza – w typie chociażby Patricka Leigh Fermora⁶⁴ – nastrój czy klimat ewokują i opisują szczegóły. Kamera wrażliwa na detal zewnętrzny ma w sobie coś proustowskiego. Filmową opowieść o podróży buduje się za pomocą zbliżeń, planów średnich, ujęć panoramicznych oraz za pomocą różnorodnych sposobów wyodrębniania i łączenia sekwencji obrazów. Są to piktograficzne odpowiedniki zdań, akapitów, a i metafor języka werbalnego. W pisanych tekstach podróżniczych rozdziały odnoszą się na ogół do określonych przestrzeni regionalnych lub narodowych; w filmie granice obszarowe wyznaczają śródtytuły lub raptowne zmiany jakości wzrokowych.

Kuszące wydaje się założenie, że w odróżnieniu od relacji pisanych filmy powstawały podczas stosunkowo krótkich wizyt za granicą, jednak w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku literatura podróżnicza obejmowała już utwory spisane w trakcie dość krótkich wyjazdów zagranicznych. Niemy film z podróży pozbawiony jest owej intymności czy refleksyjności, jaka często jest właściwa tego rodzaju literaturze. Mimo to film może mieć właściwości wzbudzające przyjemność estetyczną niezwiązane z samą obserwacją. Jak wskazuje Fussell, w oczach niektórych podróźników z lat dwudziestych „idea podróży jest właściwie tożsama z ideą podróży morskiej”⁶⁵. Tak częsty w literaturze motyw żeglugi i pejzaży morskich jest nie mniej rozpowszechniony w filmie amatorskim. Podczas wakacyjnych wycieczek morskich filmowcy rejestrują z upodobaniem wzbierające fale, które przełamują się przed dziobem statku, co tak zafascynowało również D.H. Lawrence’a. W *Sea and Sardinia* pod wpływem wrażeń z przeprawy morskiej z Palermo pisał o „erupcji wolności”, „odgłosie ścierających się wód” i „magicznym galopie pierwotnego żywiołu”⁶⁶. Również film amatorski wyraża tę samą fascynację metafizyczną, jeżeli nawet popada w dłużyzny i na ogół nie budzi równie silnych skojarzeń erotycznych.

Podczas gdy w literaturze podróż często jest kanwą opowieści o samorealizacji, amatorski film podróżniczy rzadko ukazuje podróżę w poszukiwaniu siebie. Dotyczy na ogół zewnętrznych, a nie wewnętrznych podróży, nawet jeżeli na podstawie ekspresji, mowy ciała i tego, kto jest w kadrze, a kto na zewnątrz, można niekiedy wyprowadzać wnioski na temat uczuć i zależności. Filmowe wspomnienia z wakacji ujawniają indywidualną wrażliwość obrazową filmowca i znaczenia subiektywne w jego umyśle. Podobnie jak w przypadku pisarstwa autor dokonuje selekcji treści, ustawia ostrość i kształtuje znaczenia. Rzeczywistość zapośrednicza – jakkolwiek byłyby motywowane – decyzje o tym, co włączyć, a co wykluczyć. Proces dokumentowania literackiego lub filmowego zakłada dystans i postawę obserwatora czy outsidera. Zapisane sceny i spotkania wytwarzają – i odtwarzają – rzeczywistość inną niż ta, która dana jest zapisującemu. Jakkolwiek byłyby realistyczne, zawsze są re-prezentacją rzeczywistości.

Zapisane percepcje z podróży wypływają zwykle z polityki przywileju i z możliwością oderwania się – choćby na krótko – od zajęć powszednich w celu zinventaryzowania bytów w świecie. Oczywiście to, jak widzi się ludzi i miejsca wokół siebie, kształtują panujące przeświadczenia i uprzedzenia. Turystyczne podglądactwo – choć na pozór dobroduszne – przesycone jest ideami wyższości wpisanymi w pleć, klasę, wykształcenie, rasę, kulturę i geografę. Ale – inaczej niż w przypadku pisarza – obiektyw załania filmowca przed tymi, którzy odpowiadają mu spojrzeniem, a jednocześnie poszerza wzrokową ingerencję obserwatora. Kamera potęguje władzę „spojrzenia turysty” w ro-

zumieniu Urry'ego⁶⁷. Filmowiec nie jest po prostu turystycznym gapiem czy amatorem sztuk, którego pociąga „teatralność śródziemnomorska”, jak o tym pisał Henry James w *Italian Hours*⁶⁸: w kadrze filmowym zwykle życie staje się – najzupełniej dosłownie – uboższe i mniejsze niż w rzeczywistości. Filmowiec manipuluje przestrzenią, aby wytworzyć geografie filmowe czy wyobraźniowe. Spojrzenie kamery uprzedmiatawia, ściśniając ludzi, miejsca i procesy na taśmie filmowej, która nie ma wiele wspólnego z czasem rzeczywistym.

Kluczowe role w kształtowaniu percepcji odgrywają wiedza uprzednia i utarte skojarzenia. Jak rzekł Evelyn Waugh, „wszystko w świecie ma swoją etykietkę”⁶⁹. Ludzie i miejsca zawsze i wszędzie mają swoje kulturowe, literackie i polityczne znaczenia. Doświadczenia podróży od dawna służą sankcjonowaniu i potwierdzaniu tych znaczeń. Zweder von Martels, redaktor *Travel Fact and Travel Fiction*, stwierdza, że „pisarze opowiadający o podróży często zapożyczali wiele materiału od swych poprzedników”. „Czytali namiętnie, lecz rzadko patrzyli wokół siebie własnymi oczyma”⁷⁰. Powieść współczesna podtrzymuje ten zwyczaj. Kiedy Simon Winchester opisuje w *Outposts: Journey to surviving relics of the British Empire* przyjazd do Gibraltaru, przywołuje Laurie Lee – zgoła podobnie do wielu osiemnastowiecznych podróżników, którzy w trakcie objazdów Europy recepcji kulturowej cudów natury i pomników starożytności dokonywali przez pryzmat dzieł poprzedników⁷¹. Zaufanie przewodnictwu uznanego autora potwierdza doświadczenie podróży i zamienia obce w swojskie.

Entuzjaści filmu amatorskiego byli nie mniej ulegli niż pisarze. Za sprawą kolorowych reprodukcji, reklam, kronik filmowych, filmów fabularnych i dokumentalnych ludzie mieli już do dyspozycji bogatą ikonografię Śródziemnomorza. Czasem istotną rolę odgrywały również skojarzenia wojenne. W okresie międzywojennym rozwinęły się usługi transportowe, granice były stosunkowo otwarte, rozkwitła literatura poświęcona podróży, a książki o tym charakterze ogłaszali pisarze tej miary co Norman Douglas⁷², Aldous Huxley⁷³, Graham Greene⁷⁴, Robert Byron⁷⁵ czy już wspomniani D.H. Lawrence⁷⁶ i Evelyn Waugh⁷⁷. Inaczej niż wcześniej, wiele z tych powojennych wypraw literackich w poszukiwaniu egzotyki podszyte było nowymi wątpliwościami wobec samego siebie, społeczeństwa i konieczności historycznych. Otwartość na przygodę i nowość połączona ze sceptycyzmem politycznym zrodziła style literackie będące wyrafinowaną przeciwagą eskapizmu, który za sprawą Hollywood groził oglądającym świat z punktu widzenia fotela. W okresie międzywojennym było to częścią kontekstu kulturowego owych należących do klasy średniej lub wolnych zawodów entuzjastów kina, którzy postanawiali dokumentować na taśmie własne podróże, aby potem oglądać te filmy w gronie rodziny, znajomych lub pokazywać je szerszej publiczności.

Kwestia wyważenia istotności tych uwarunkowań jest trudna, ponieważ brakuje nam informacji na temat zwyczajów czytelnich filmowców amatorskich, chociaż w „Amateur Cine World” i innych publikacjach specjalistycznych z tamtego okresu rzeczywiście znajdujemy obfitość odniesień do przewodników turystycznych w kontekście filmowania. Hobbistów usilnie namawiano do filmowania pomysłowego. Przestrzegano przed ujęciami sztafepowymi i sekwencjami opartymi na opisach atrakcji turystycznych w przewodnikach. Alex Strasser w swych *Amateur Films. Planning, Directing and Cutting*⁷⁸ poucza: „Rzecz pierwsza: im mniej ujęć przypominających to, co można znaleźć w przewodnikach turystycznych Cooka lub Baedekera, tym lepiej. Najlepszym przykładem sceny, której *nie* wolno umieścić w filmie, jest karmienie gołębi na placu św. Marka w Wenecji”. Wskazówki techniczne co do wybierania planów, łączenia różnych ujęć, kompozycji kadru i montażu są stałym elementem zarówno rozpraw, jak i recenzji

dotyczących amatorskich filmów z urlopu czy podróży. Doradcy uczulali na kwestię udziału członków rodziny, radzili, jak organizować ich współpracę i występy w filmie. Filmowców przestrzegano, aby nie przesadzali z próbami scen, które mają wyglądać na spontaniczne! Oczywiście o takich przestrożach często zapomniano, chociaż niektórzy amatorzy rzeczywiście używali kamery i biegle, i pomysłowo.

Skoro filmowanie było zazwyczaj sprawą mężczyzn, występowanie z przewodnikiem w rękę lub czytanie go przed kamerą należało do kobiet, jeżeli nawet w film wmontowywano potem śródtytuły zawierające informacje zaczerpnięte ze źródeł pisanych lub od miejscowych przewodników. Kobiety, nieobciążone obsługą sprzętu filmowego ani opieką nad dziećmi, najwyraźniej miały za zadanie czytać i przekazywać informacje na temat zwiedzanych miejsc. Tymczasem spojrzenie filmowca równie silnie jak zamierzony przedmiot oglądu turystycznego przyciągały rzeczy przygodne. Niektóre z najbardziej interesujących efektów w filmach amatorskich wynikały ze sfilmowania czegoś nieprzewidzianego. Zabytki i pomniki stwarzają okazję do uzyskania bardziej przygodnych obrazów „bycia gdzie indziej”. W pewnym filmie z 1934 roku kobiecie ciągnącej wodę ze studni na zboczu Akropolu poświęcono więcej uwagi niż samemu Partenonowi⁷⁹.

Wielu amatorów każdy plener traktuje jak okazję do chwytania swego rodzaju *vignettes* innego świata. Na przykład pewien amator bawiący w Barcelonie za bardziej interesujące filmowo od niedokończonych wież Sagrada Familia Gaudiego uznał perspektywę otwierającą się wzdłuż przyległych *avenidas* i panoramy otwartych przestrzeni⁸⁰. Dachy, balkony, podwórka i ulice stwarzają niezliczone okazje do chwytania przygodnych przeblysków powszedniego życia mężczyzn, kobiet i dzieci – krzątający, spotkań i wędrówek, pogoni za odjeżdżającym tramwajem, przelotnych emocji i chwil zadumy, celowego działania i zabawy⁸¹. Tego rodzaju ulotne scenki często rozbudzają ciekawość autorów filmów wakacyjnych, odwodząc ich od bardziej oficjalnych i usankcjonowanych sposobów patrzenia.

Na tej samej zasadzie działanie zgodnie z oficjalnym rozumieniem rzeczy godnych uwiecznienia zaburzać mogą zwykłe spotkania na ulicy. Materiały z wizyt na lądzie podczas wakacji na morzu ustawicznie ukazują swego rodzaju filmową *flânerie*⁸². Najwyraźniej wydarza się to bez żadnego scenariusza prócz oznaczonej z góry godziny powrotu na pokład. W tego rodzaju filmach z Jugosławii, Ibizy, Gibraltaru, Malty lub Sycylii kościoły, zamki i wieże odgrywają mniejszą rolę niż scenki uchwycone przy publicznym hydrancie, przed bramą lub drzwiami. Zawsze wiele miejsca zajmują sekwencje kręcone w porcie i na bazarze. Obładowane osły znikają w dali pasaży i za sklepieniami bramami. W filmach z Afryki Północnej najczęściej widzimy spłoszone kobiety z zasłonami na twarzach i mężczyzn w szatach do ziemi. Jak dowodzi zbadany dotąd materiał, w odróżnieniu od nieco późniejszej *Journey through the Balkans*, w filmach tych minarety lub meczety rzadko przyciągają bezpośrednio uwagę⁸³. Sprzedawcy koronek i biżuterii, mielący kawę, muzycanci, handlarze tkanin i wielu innych świadczą o tym, że najwyższą ciekawość autorów tych filmów budzili ludzie i egzotyka. Jak się wydaje, właśnie takie obrazy przede wszystkim chcieli zabierać z sobą przyjezdni, aby je pokazywać w domu.

Czynnikami wnoszącymi najbardziej nieoczekiwane dygresje są zwierzęta, dzieci i przygodne zdarzenia w takim lub innym sensie nieprzystojne. Wtręty takie – na przykład żołnierz palący ukradkiem papierosa podczas przemarszu oddziału w Gibraltarze⁸⁴, ukontentowane kółka dymu puszczane na parkingu przez kierowcę, który właśnie skończył pracę, albo zalotna rozmowa z pozującą tancerką lub aktorką uliczną⁸⁵ – strzegą film amatorski przed jałowym powielaniem wytartej ikonografii podróżniczej. Takie

drobiazgi wywołują rozbawienie tego, który je obserwuje okiem kamery, i tych, którzy oglądają je na ekranie; są typowe w filmach autorów mających czas na to, by przyglądać się ludziom wokół siebie. Być może ujawniają też pewne zależności społeczne i zdradzają cokolwiek transgresyjny charakter rodzinnych wyjazdów wakacyjnych przedstawicieli klas wyższych, gdy nie oddzielili się jeszcze od życia miejscowych kokonem, w jaki późniejszych turystów z klas średnich spowiło podróżowanie samochodem lub statkiem wycieczkowym.

Międzywojenne amatorskie filmowe zapisy podróży są pod wieloma względami równie zróżnicowane jak pokrewne świadectwa literackie. W zależności od indywidualnych zainteresowań autorów i ich motywów – czy filmowali na użytek rodzinny, czy z myślą o szerszej publiczności – zmienia się proporcja treści obserwacyjnych do bardziej subiektywnie zabarwionego materiału tych filmów. Można je analizować na różne sposoby. Niektóre filmowe zapisy z podróży ze względu na reportażowy styl przypominają profesjonalne filmy dokumentalne i kroniki filmowe. To swego rodzaju piktograficzna historia, świadcząca o stanie kultury materialnej i działalności gospodarczej w bardzo zróżnicowanych środowiskach wiejskich i miejskich. Panoramiczne spojrzenie tak prowadzonej kamery ogarnia historyczne i miejscowe style architektury cywilnej i odslania epoki rozwoju, modernizacji, warunki środowiskowe oraz ogólną jakość i kondycję domów oraz infrastruktury. Należącym do klasy średniej przybyszom z Europy Północnej koło wodne, łaźnia miejska, hydrant czy wspólny piec chlebowy mogły wydawać się intrygująco anachroniczne, niemniej w wielu rejonach Śródziemnomorza nadal odgrywały istotną rolę w życiu codziennym i nie były postrzegane w kategoriach estetycznych przez miejscowych. Podobnie i filmowe przechadzki entuzjastów kamery za murami medyn Tangeru, Safakisu, Algieru i innych miast ukazują tkankę tradycyjnego życia miejskiego, jakiego nie zobaczy się na filmach kręconych u siebie w dzielnicy przez północnoafrykańskich frankofonów lub członków francuskiej elity kolonialnej. Zrodzone z pasji dokumentalnej toporne filmy przybyszy z zewnątrz są piktograficznym świadectwem całych dziesięcioleci głębokich przemian.

Odsłaniają się również aspekty historii turystyki: zachowania przyjezdnych, reakcje miejscowych, a i sposoby zarządzania atrakcjami. Zwiedzający noszeni w lektykach w Pompejach w 1932 roku⁸⁶, kioski i omnibusy wysoko na zboczu wśród lawy i popiołów Wezuwiusza⁸⁷, stragany przy drodze na Majorce⁸⁸, szyldy w różnych językach w Sarajewie i dzieci nurkujące za monetami rzucanymi ze statków wycieczkowych przy nabrzeżu w Barcelonie⁸⁹ – wszystko to mówi coś o zależnościach, przedsiębiorczości oraz infrastrukturze na różnych etapach rozwoju turystyki. Wakacyjny nastrój wyrażał się niekiedy w eksperymentach wizualnych, takich jak filmowanie nocą Nicei⁹⁰, nakładanie na siebie kadrów i stopniowe przechodzenie jednych w drugie jako zabieg podkreślający tajemniczość zamków francuskich⁹¹ albo błaznowanie związane z pozowaniem w towarzystwie miejscowych⁹². Ten szczególnie osobisty wymiar fragmentów filmów z wakacji jest istotnym źródłem wiedzy o zachowaniu, oddziaływaniach i sposobach patrzenia turystów. Ponadto elementy takie były szczególnie atrakcyjne dla tych, którym filmy te pokazywano po powrocie do domu.

Krótko mówiąc, amatorski film z podróży jest wizualnym przedstawieniem świata w ruchu. Jest ciekawy zasadniczo właśnie jako rejestracja obserwowalnych przepływów działań i zdarzeń. Zapis sekwencyjny pozwala zajrzeć poza ramy statycznego obrazka. W naszych rozważaniach analizowaliśmy związki między filmem wakacyjnym i literaturą podróżniczą w celu odsłonięcia kontekstu kulturowego i społecznego różnych aspektów turystyki śródziemnomorskiej w okresie międzywojennym. Oczywiście wiele fascynujących filmów

odkrytych w trakcie naszych badań musieliśmy pominąć – jak choćby materiał z Rzymu ukazujący między innymi kwaterę główną Mussoliniego⁹³, materiał z wycieczki szkolnej do Barcelony z 1936 roku⁹⁴ czy materiał o uzbrojonych funkcjonariuszach patrolujących dworce marokańskie wśród ludów w Górach Rif, w czasie gdy na tych terenach rodził się nacjonalizm⁹⁵. Próbowaliśmy analizować warstwowe znaczenia tkwiące w amatorskich narracjach z podróży. Skoro dzisiaj, w epoce rozlicznych możliwości taniego podróżowania i tworzenia przedstawień medialnych, zauważamy wręcz kompulsywną skłonność do rejestrowania niemal wszystkiego, a literatura podróżnicza (coraz częściej oparta na osobliwej działalności ekspatriacyjnej) cieszy się niesłabnącym powodzeniem, dowodzi to chyba, jak fundamentalne potrzeby zaspokaja narracja. Wczesne amatorskie relacje filmowe z podróży są tylko cząstką tej o wiele dłuższej opowieści.

Tłumaczył Michał Szczubiałka

Redakcja pragnie podziękować Autorce oraz wydawnictwu SAGE za udostępnienie tekstu oraz zgodę na jego tłumaczenie i publikację.

Translated and published by the kind permission of the Heather Norris Nicholson and the SAGE Publications Ltd.

Pierwodruk: Heather Norris Nicholson, *Journey through the Balkans: amateur travel movies and Mediterranean tourism in the interwar period*, „Tourist Studies” April 2006, v. 6, no. 1.

Bibliografia

N. Alexander, *Wanderings in Yugoslavia*, London 1936.

J.B. Allcock, *Constructing the Balkans*, [w:] *Black Lambs and Grey Falcons. Women Travellers in the Balkans*, red. J.B. Allcock, A. Young, Huddersfield 1991, s. 170-191.

Black Lambs and Grey Falcons. Women Travellers in the Balkans, red. J.B. Allcock, A. Young, Huddersfield 1991.

O. Ball, *Dalmatia*, London 1932.

T. Barber, *The roots of travel cinema. John L. Stoddard, E. Burton Holmes and the nineteenth century illustrated travel lecture*, „Film History” 1993, no. 5, s. 68-84.

E.E. Barrett, *Safe travelling*, „The Picturegoer” 1927, vol.1, no.18, s. 48-50.

A. Behdad, *Belated Travelers. Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Cork 1994.

P. Brendon, *Thomas Cook. 150 Years of Popular Tourism*, London 1991.

J. Buzard, *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford 1993.

R. Byron, *The Road to Oxiana*, London 1937.

R. Chalfren, *Snapshot Versions of Life*, Ohio 1987.

D. Chambers, *Family as place: Family photograph albums and the domestication of public and private space*, [w:] *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, red. J.M. Schwartz, J.R. Ryan, London 2003, s. 96-114.

C. Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geographies, 1600-1830*, Manchester 1999.

M. Citrone, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minneapolis 1999.

D.B. Clarke, *Consumption and the City. Modern and Postmodern*, „Working Paper” 96/10. School of Geography, Leeds 1996.

- M. Cocker, *Loneliness and Time. British Travel Writing in the Twentieth Century*, London 1992.
- M. Compton, *Small-gauge and amateur film bibliography*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 252-271.
- M. Currey, *Dalmatia*, London 1930.
- M. Currey, *Yugoslavia. A Guide Book approved by the Official Tourist Department for Yugoslavia*, London 1939.
- N. Denzin, *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, London 1995.
- The Art of Travel. Essays on Travel Writing*, red. P. Dodd, London 1982.
- T. Doherty, *The Age of Exploration. The Hollywood Travelogue Film*, „Cinéaste” 1993, vol. 20, no. 2, s. 38-40.
- N. Douglas, *How about Europe?*, London 1930.
- J. Duncan, D. Gregory, *Writes of Passage: reading travel writing*, [w:] *Writes of Passage*, red. J. Duncan, D. Gregory, London and New York 1999, s. 1-13.
- E. Durham, *Twenty Years of Balkan Tangle*, London 1920.
- E. Durham, *Some Tribal Origins, Laws and Customs of the Balkans*, London 1928.
- E. Edwards, *Photographs as objects of memory*, [w:] *Material Memories. Design and Evocation*, red. M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley, Oxford 1999, s. 221-236.
- G.M. Ellison, *Yugoslavia*, London 1933.
- K. Eirenberg, *Culture under fire*, „Geographical Magazine” December 1992, s. 24-28.
- J. Fabian, *Time and the Other: How anthropology makes its object*, New York 1983.
- M. Feifer, *Going Places. The Ways of the Tourist from Imperial Rome to the Present Day*, New York 1985.
- J. Finder, *Women travellers in the Balkans: a bibliographical guide*, [w:] *Black Lambs and Grey Falcons. Women Travellers in the Balkans*, red. J.B. Allock, A. Young, Huddersfield 1991, s. 192-201.
- K.E. Fleming, *Orientalism, the Balkans and Balkan Historiography*, „The American Historical Review” 2000, vol. 105, no. 4, s. 1-14. <www.historycooperative.org/journals/ahr/105.4/ah001218.html>, data dostępu 24.3.2006.
- R. Foulke, *The guidebook industry*, [w:] *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowalewski, Athens–London 1992, s. 93-108.
- P. Fussell, *Travel and the British literary imagination of the twenties and thirties*, [w:] *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowaleski, Athens–London 1992, s. 71-92.
- P. Fussell, *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*, New York–Oxford 1980.
- A.L. Gale, K. Pessels, *Make Your Own Movies For Fun and Profit*, New York 1939.
- G. Greene, *Stamboul Train*, London 1932.
- D. Gregory, *Colonial nostalgia and cultures of travel. Spaces of constructed visibility*, [w:] *Consuming Tradition, Manufacturing Heritage. Global Norms and Urban Forms in the Age of Tourism*, red. N. Alsayyad, London 2001, s. 111-151.
- D. Gregory, *Emperors of the gaze: Photographic practices and productions of space in Egypt, 1839-1914*, [w:] *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, red. J.M. Schwartz, J.R. Ryan, London 2003, s. 195-225.
- M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997.
- A.P. Hollis, *Movies at home*, „Amateur Movie Makers” 1927, no. 2, s. 4-11.
- P. Holland, G. Huggen, *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, Ann Arbor 1998.
- A. Huxley, *The Olive Tree and Other Essays*, London 1936.

- M. Jacobs, *The Painted Voyage. Art, Travel and Exploration, 1564-1875*, London 1995.
- H. James, *Italian Hours*, Pennsylvania 1992.
- Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, red. N. Kapstein, Charleroi 1997.
- A.D. Kattelle, *The Amateur Cinema League and its films*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 238-251.
- N. King, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*, Edinburgh 2000.
- Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowalewski, Athens-London, s. 71-92.
- D.H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, New York 1921.
- J.P. Lawrie, *The Home Cinema*, London 1933.
- N. Lindstrom, *Between Europe and the Balkans: Mapping Slovenia and Croatia's „Return to Europe”*, „Dialectical Anthropology” 2003, no. 27, s. 313-329.
- R. Low, *Films of Comment and Persuasion of the 1930s.*, London 1979.
- C. Lukinbeal, *The map that precedes the territory. An introduction to essays in cinematic geography*, „GeoJournal” 2004, vol. 59, no. 4, s. 247-251.
- D. MacCannell, *Staged authenticity: arrangements of social space in tourist settings*, „American Sociological Review” 1973, no. 79, s. 589-603.
- Z.R.W.M. Martels von, *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*, Leiden 1994.
- T. Mitchell, *Colonising Egypt*, Berkeley 1991.
- J.K. Newnham, *The kinema today is the poor man's luxury liner*, „Picturegoer Weekly” 1931, vol. 1, no. 18, s. 26-27.
- L. Nochlin, *The Imaginary Orient*, [w:] L. Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth Century Art and Society*, New York 1989, s. 33-59.
- H. Norris Nicholson, *In amateur hands: framing time and space in home movies*, „History Workshop Journal” 1997, no. 43, s. 198-212.
- H. Norris Nicholson, *Moving memories: image and identity in home movies*, [w:] *The Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, red. N. Kapstein, Charleroi 1997, s. 35-44.
- H. Norris Nicholson, *Telling travellers' tales: the world through home movies, 1935-1967*, [w:] T. Cresswell, D. Dixon, *Engaging Film: Travel, Mobility and Identity*, Lanham 2002, s. 47-66.
- H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean, c. 1925-1936*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 152-165.
- Screening Culture: Constructing Image and Identity*, red. H. Norris Nicholson, Lanham 2003.
- H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts: regional amateur filmmaking and visualizing the Mediterranean, ca. 1928-1962*, „GeoJournal” 2004, no. 59, s. 323-333.
- H. Norris Nicholson, *„As if by magic”: authority, aesthetics and visions of the work place in home movies*, [w:] *Mining the Home Movie: Excavations into Historical and Cultural Memories*, red. K. Ishizuka, P. Zimmerman, Los Angeles 2006.
- H. Norris Nicholson, *Shooting the Mediterranean: conflict, compassion and amateur filmmaking in the Mediterranean, c.1925-1939*, „Journal of Intercultural Studies” 2006, no. 27, s. 3.
- H. Norris Nicholson, *Sites of Meaning: Gallipoli and other Mediterranean landscapes in amateur films, c. 1928-1960*, [w:] *Film and Landscape*, red. M. Lefebvre, London 2006.
- H. Norris Nicholson, *Floating hotels: cruise holidays and amateur film-making in the inter-war period*, [w:] *Moving Pictures/Stopping Places: Hotels & Motels on Film*, red. D. Clarke, M. Doel, V. Crawford, Pfannhauser 2007/8.
- S. Osbert, *Winters of Content. More Discursions on Travel, Art and Life*, London 1932.
- D. Ottley, *Making Home Movies*, London 1935.

- J. Pemble, *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*, Oxford 1987.
- G. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London–New York 1992.
- J. Ruoff, *Around the world in eighty minutes. The travel lecture film*, „CineAction!” 1998, no. 47, s. 2-11
- J.R. Ryan, *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, Chicago 1997.
- J. Ryan, *Imperial landscapes: Photography, geography and British overseas exploration, 1785-1872*, [w:] *Geography and Imperialism, 1820-1940*, red. M. Bell, R. Butlin, M. Heffernan, Manchester 1995, s. 53-79.
- M. Ryskind, C.F. Stevens, J. Englander, *The Home Movie Scenario Book*, New York 1927.
- A. Schneider, *Home movie making and Swiss expatriate identities in the 1920s and 1930s.*, „Film History” 2003, vol.15, no. 2, s. 166-176.
- J.M. Schwartz, J.R. Ryan, *Photography and the geographical imagination*, [w:] *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, red. J.M. Schwartz, J.R. Ryan, London 2003, s. 1-18.
- J.P. Sharp, *Writing travel/travelling writing: Roland Barthes detours the Orient*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2002, no. 20, s. 156-166.
- E. Skopetea, *I Dysi tis Anatoslis: Eikones apo to telos tis Othomanikis Autokratorias*, Athens 1992.
- M. St Clair Stobart, *Miracles and Adventures: an Autobiography*, London 1935.
- M. Stone, D. Streible, *Small-gauge and amateur film*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 123-125.
- A. Strasser, *Amateur Films. Planning, Directing, Cutting*, London 1936.
- M. Todorova, *Imagining the Balkans*, New York 1997.
- M. Todorova, *What is or is there a Balkan culture, and do or should the Balkans have a regional identity?*, „Journal of South East European and Black Sea Studies” 2004, vol. 4, no. 1, s. 175-185.
- An Anthology of Modern Travel Writing*, red. H.M. Tomlinson, London 1936.
- J. Towner, *An Historical Geography of Recreation & Tourism, 1540-1940*, Chichester 1996.
- J. Urry, *Consuming Places*, London 1995.
- J. Urry, *The Tourist Gaze*, London 2002.
- E. Waugh, *Labels. A Mediterranean Journal*, London 1930.
- R. West, *Black Lambs and Grey Falcons: the Record of a Journey through Yugoslavia in 1937*, London 1942.
- R. Wilder Lane, *Peaks of Shala*, London 1923.
- R. Wilder Lane, *Discovery of Freedom*, New York 1943.
- F.M. Wilson, *Portraits and Sketches of Serbia*, London 1920.
- F.M. Wilson, *Yugoslav Macedonia*, London 1930.
- S. Winchester, *Outposts: Journeys to Surviving Relics of the British Empire*, London 2003.
- P. Zimmerman, *Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*, „Film History” 1996, no. 8, s. 85-96.
- P. Zimmerman, *Reel Families*, Bloomington 1995.

Przypisy

- ¹ A.P. Hollis, *Movies at home*, „Amateur Movie Makers” 1927, no. 2, s. 4-11; A.L. Gale, K. Pessels, *Make Your Own Movies For Fun and Profit*, New York 1939.
- ² A. Schneider, *Home movie making and Swiss expatriate identities in the 1920s and 1930s.*, „Film History” 2003, vol.15, no. 2, s. 166-176; M. Stone, D. Streible, *Small-gauge and amateur film*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 123-125.

- ³ Zob. H. Norris Nicholson, *In amateur hands: framing time and space in home movies*, „History Workshop Journal” 1997, no. 43, s. 198-212; H. Norris Nicholson, *Moving memories: image and identity in home movies*, [w:] *The Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, red. N. Kapstein, Charleroi 1997, s. 35-44; H. Norris Nicholson, *Telling travellers' tales: the world through home movies, 1935-1967*, [w:] T. Cresswell, D. Dixon, *Engaging Film: Travel, Mobility and Identity*, Lanham 2002, s. 47-66; H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean, c. 1925-1936*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 152-165; *Screening Culture: Constructing Image and Identity*, red. H. Norris Nicholson, Lanham 2003; H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts: regional amateur filmmaking and visualizing the Mediterranean, ca. 1928-1962*, „GeoJournal” 2004, no. 59, s. 323-333; H. Norris Nicholson, „As if by magic”: *authority, aesthetics and visions of the work place in home movies*, [w:] *Mining the Home Movie: Excavations into Historical and Cultural Memories*, red. K. Ishizuka, P. Zimmerman, Los Angeles 2006; H. Norris Nicholson, *Shooting the Mediterranean: conflict, compassion and amateur filmmaking in the Mediterranean, c.1925-1939*, „Journal of Intercultural Studies” 2006, no. 27, s. 3; H. Norris Nicholson, *Sites of Meaning: Gallipoli and other Mediterranean landscapes in amateur films, c. 1928-1960*, [w:] *Film and Landscape*, red. M. Lefebvre, London 2006; H. Norris Nicholson, *Floating hotels: cruise holidays and amateur film-making in the inter-war period*, [w:] *Moving Pictures/Stopping Places: Hotels & Motels on Film*, red. D. Clarke, M. Doel, V. Crawford Pfannhauser 2007/8.
- ⁴ C. Lukinbeal, *The map that precedes the territory. An introduction to essays in cinematic geography*, „GeoJournal” 2004, vol. 59, no. 4, s. 249.
- ⁵ H. Norris Nicholson, *Telling travellers' tales...*, op. cit.; H. Norris Nicholson, *British home movies...*, op. cit., b; H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts...*, op. cit.,
- ⁶ H. Norris Nicholson, *British home movies...*, op. cit., a; H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts...*, op. cit.,
- ⁷ J.M. Schwartz, J.R. Ryan, *Photography and the geographical imagination*, [w:] *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, red. J.M. Schwartz, J.R. Ryan, London 2003, s. 8.
- ⁸ T. Barber, *The roots of travel cinema. John L. Stoddard, E. Burton Holmes and the nineteenth century illustrated travel lecture*, „Film History” 1993, no. 5, s. 68-84.
- ⁹ J. Ruoff, *Around the world in eighty minutes. The travel lecture film*, „CineAction!” 1998, no. 47, s. 2-11
- ¹⁰ J.M. Schwartz, J.R. Ryan, *Photography and the geographical imagination*, op. cit., s. 1-18.
- ¹¹ R. Chalfren, *Snapshot Versions of Life*, Ohio 1987; M. Citrone, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minneapolis 1999.
- ¹² D. Chambers, *Family as place: Family photograph albums and the domestication of public and private space*, [w:] *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, red. J.M. Schwartz, J.R. Ryan, London 2003, s. 96-114; M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997.
- ¹³ E. Edwards, *Photographs as objects of memory*, [w:] *Material Memories. Design and Evocation*, red. M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley, Oxford 1999, s. 221-236.
- ¹⁴ M. Compton, *Small-gauge and amateur film bibliography*, „Film History” 2003, vol.15, no. 2, s. 252-271; A. Schneider, *Home movie making and Swiss expatriate identities in the 1920s and 1930s.*, „Film History” 2003, vol.15, no. 2, s. 166-176; M. Stone, D. Streible, *Small-gauge and amateur film*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 123-125.
- ¹⁵ R. Foulke, *The guidebook industry*, [w:] *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowalewski, Athens-London 1992, s. 93-108.
- ¹⁶ E.E. Barrett, *Safe travelling*, „The Picturegoer” 1927, vol.1, no.18, s. 50.
- ¹⁷ P. Fussell, *Travel and the British literary imagination of the twenties and thirties*, [w:] *Temperamental Journeys...*, op. cit., s. 71; H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean...*, op. cit.
- ¹⁸ J.K. Newnham, *The kinema today is the poor man's luxury liner*, „Picturegoer Weekly” 1931, vol. 1, no. 18, s. 7.
- ¹⁹ P. Brendon, *Thomas Cook. 150 Years of Popular Tourism*, London 1991, s. 260.
- ²⁰ J. Urry, *The Tourist Gaze*, London 2002, s. 149.
- ²¹ J. Pemble, *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*, Oxford 1987; M. Feifer, *Going Places. The Ways of the Tourist from Imperial Rome to the Present Day*, New York 1985; J. Towner, *An Historical Geography of Recreation & Tourism, 1540-1940*, Chichester 1996.
- ²² H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts...*, op. cit.
- ²³ P. Fussell, *Abroad. British Literary Traveling...*, op. cit., s. 3-5.
- ²⁴ C. Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geographies, 1600-1830*, Manchester 1999; M. Jacobs, *The Painted Voyage. Art, Travel and Exploration, 1564-1875*, London 1995; J. Towner, *An Historical Geography...*, op. cit.

- ²⁵ J. Buzard, *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford 1993.
- ²⁶ P. Fussell, *Abroad. British Literary Traveling...*, op. cit., s. 215-218.
- ²⁷ P. Fussell, *Travel and the British literary...*, op. cit., s. 79.
- ²⁸ Ibidem, s. 78.
- ²⁹ P. Zimmerman, *Reel Families*, Bloomington 1995, s. 88.
- ³⁰ M. Cocker, *Loneliness and Time. British Travel Writing in the Twentieth Century*, London 1992, s. 6.
- ³¹ P. Fussell, *Abroad. British Literary...*, op. cit., s. 202; P. Fussell, *Travel and the British literary imagination...*, op. cit., s. 80.
- ³² M. Cocker, *Loneliness and Time*. op. cit., s. 6.
- ³³ *The Art of Travel. Essays on Travel Writing*, red. P. Dodd, London 1982, s. 1-2.
- ³⁴ R. Foulke, *The guidebook industry*, [w:] *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowalewski, Athens-London 1992, s. 96.
- ³⁵ P. Zimmerman, *Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*, „Film History” 1996, no. 8, s. 86.
- ³⁶ P. Zimmerman, *Reel Families...*, op. cit., H. Norris Nicholson, *Shooting the Mediterranean...*, op. cit.; zob. także: *Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, red. N. Kapstein, Charleroi 1997.
- ³⁷ C. Lukinbeal, *The map that precedes the territory. An introduction to essays in cinematic geography*, „GeoJournal” 2004, vol. 59, no. 4, s. 248, 250.
- ³⁸ J. Duncan, D. Gregory, *Writes of Passage: reading travel writing*, [w:] *Writes of Passage*, red. J. Duncan, D. Gregory, London and New York 1999, s. 1-13; J.P. Sharp, *Writing travel/travelling writing: Roland Barthes detours the Orient*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2002, no. 20, s. 156-166.
- ³⁹ M. Cocker, *Loneliness and Time*, op. cit.
- ⁴⁰ *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowalewski, Athens-London 1992, s. 1.
- ⁴¹ Zob. także: G. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London-New York 1992; P. Holland, G. Huggen, *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, Ann Arbor 1998.
- ⁴² M. Currey, *Dalmatia*, London 1930, s. 56; E. Waugh, *Labels. A Mediterranean Journal*, London 1930, s. 139.
- ⁴³ M. Currey, *Dalmatia*, op. cit., s. 56.
- ⁴⁴ J. Finder, *Women travellers in the Balkans: a bibliographical guide*, [w:] *Black Lambs and Grey Falcons. Women Travellers in the Balkans*, red. J.B. Allcock, A. Young, Huddersfield 1991, s. 192-201; J.B. Allcock, *Constructing the Balkans*, [w:] *Black Lambs and Grey Falcons...*, op. cit., s. XV.
- ⁴⁵ B. Allcock, *Constructing the Balkans*, op. cit., s. XV.
- ⁴⁶ Cyt. za: ibidem.
- ⁴⁷ E. Durham, *Some Tribal Origins, Laws and Customs of the Balkans*, London 1928; F.M. Wilson, *Portraits and Sketches of Serbia*, London 1920; F.M. Wilson, *Yugoslav Macedonia*, London 1930; M. St Clair Stobart, *Miracles and Adventures: an Autobiography*, London 1935; zob. także: J. Finder, *Women travellers in the Balkans...*, op. cit.
- ⁴⁸ M. Currey, *Dalmatia*, op. cit., s. 54.
- ⁴⁹ J.B. Allcock, *Constructing the Balkans*, op. cit.
- ⁵⁰ P. Brendon, *Thomas Cook...*, op. cit., s. 276.
- ⁵¹ J.B. Allcock, *Constructing the Balkans...*, op. cit., s. 189.
- ⁵² M. Currey, *Yugoslavia...*, op. cit., s. 143-144.
- ⁵³ W sprawie czystek etnicznych zob. „Guardian Archive” 8.2.1993, <www.guardian.co.uk/yugo/article/0%2C2763%2C712895%2C00.html>.
- ⁵⁴ K. Eirenberg, *Culture under fire*, „Geographical Magazine” December 1992, s. 25.
- ⁵⁵ Ch. Long, *The Bridge – Mostar* (NHK Japonia, H.D. Thames, sierpień 1994); materiał filmowy na użytek komisji dokumentującej skutki bombardowań serbskich i chorwackich w latach 1992-1994 na terenie byłej Jugosławii. Dostępne pod adresem <<http://www.christopherlong.co.uk/tvf.bridge.html>>; zob. też raporty na temat podejmowanych po zakończeniu konfliktu wysiłków na rzecz odbudowy, dostępne pod adresem <<http://www.unesco.org/bpi/enl/unescopress/2002/02-avis20e.shtml>>.
- ⁵⁶ J.B. Allcock, *Constructing the Balkans...*, op. cit., s. 81.
- ⁵⁷ E. Durham, *Twenty Years of Balkan Tangle*, London 1920; E. Durham, *Some Tribal Origins...*, op. cit.

- ⁵⁸ R. Wilder Lane, *Peaks of Shala*, London 1923; R. Wilder Lane, *Discovery of Freedom*, New York 1943.
- ⁵⁹ R. West, *Black Lambs and Grey Falcons: the Record of a Journey through Yugoslavia in 1937*, London 1942.
- ⁶⁰ E. Waugh, *Labels. A Mediterranean Journal*, London 1930, s. 146.
- ⁶¹ J.K. Newnham, *The kinema today is the poor man's luxury liner*, „Picturegoer Weekly” 1931, vol. 1, no. 18, s. 7.
- ⁶² R. Low, *Films of Comment and Persuasion of the 1930s.*, London 1979.
- ⁶³ P. Zimmerman, *Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*, „Film History” 1996, no. 8, s. 85-96.
- ⁶⁴ M. Cocker, *Loneliness and Time...*, op. cit., s. 194-206.
- ⁶⁵ *An Anthology of Modern Travel Writing*, red. H.M. Tomlinson, London 1936, s. 3; P. Fussell, *Travel and the British literary imagination...*, op. cit., s. 71-72.
- ⁶⁶ D.H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, New York 1921, s. 11.
- ⁶⁷ J. Urry, *The Tourist Gaze*, op. cit.
- ⁶⁸ Cyt. za: *The Art of Travel. Essays on Travel Writing*, red. P. Dodd, London 1982, s. 92.
- ⁶⁹ E. Waugh, *Labels. A Mediterranean Journal*, London 1930, s. 16.
- ⁷⁰ Z.R.W.M. Martels von, *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*, Leiden 1994.
- ⁷¹ C. Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geographies, 1600-1830*, Manchester 1999; J. Towner, *An Historical Geography of Recreation & Tourism, 1540-1940*, Chichester 1996.
- ⁷² N. Douglas, *How about Europe?*, London 1930.
- ⁷³ A. Huxley, *The Olive Tree and Other Essays*, London 1936.
- ⁷⁴ G. Greene, *Stamboul Train*, London 1932.
- ⁷⁵ R. Byron, *The Road to Oxiana*, London 1937.
- ⁷⁶ D.H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, op. cit.
- ⁷⁷ E. Waugh, *Labels...*, op. cit.
- ⁷⁸ A. Strasser, *Amateur Films. Planning, Directing, Cutting*, London 1936.
- ⁷⁹ Barker Scarr Collection, *Mediterranean Cruise SS Arandora Star May 1934*, NWFA, nr 3805-3809.
- ⁸⁰ Harold Preston, Sidney Preston, *Barcelona*, NWFA, nr 1967D.
- ⁸¹ H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean*, op. cit.
- ⁸² D.B. Clarke, *Consumption and the City. Modern and Postmodern*, „Working Paper” 96/10. School of Geography, Leeds 1996, s. 30; H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts...*, op. cit.
- ⁸³ H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean*, op. cit.
- ⁸⁴ Harold Preston, Sidney Preston, NWFA, nr 1956.
- ⁸⁵ H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean*, op. cit.
- ⁸⁶ Harold Preston, Sidney Preston, *Preston Family Visit to Naples and Pompeii* (ok. 1932/33), NWFA, nr 1944D.
- ⁸⁷ Harold Preston, Sidney Preston, *Preston Family Visit to Naples and Pompeii* (ok. 1932/33), NWFA, nr 1944D.
- ⁸⁸ Harold Preston, Sidney Preston, *Orient Sea Liner SS Orama at Sea*, NWFA, nr 1938D.
- ⁸⁹ Harold Preston, Sidney Preston, *Royal Mail Line Cruise M.V. Asturias (22500) to Spain, Madeira and the Canaries*, NWFA, nr 1964D i 1187D.
- ⁹⁰ John Barker Scarr, *Mediterranean Cruise: SS Arandora Star, May 1933*, NWFA, nr 3804-3805.
- ⁹¹ *On the Banks of the River Aude*, film nieznanego autora, nakręcony około 1928 roku przez członka koła fotograficznego Preston Scientific, NWFA, nr 2069. We wrześniu 2002 roku autorka rozmawiała z córką innego członka tego koła.
- ⁹² Harold Preston, Sidney Preston, *Orient Line Cruise*, NWFA, nr 1956.
- ⁹³ John Barker Scarr, *Mediterranean Cruise SS Arandora Star June 1935*, NWFA, nr 3808.
- ⁹⁴ *Scholars' Cruise on RMS Lancastria Easter 1936*, NWFA, nr 684.
- ⁹⁵ Harold Preston, Sidney Preston, *Peninsula and Orient Steam Navigation Co. Mediterranean Cruise by the Turbo-Electric Ship Vice Roy of India, May/June 1932*, NWFA, nr 1943D.

Summary

Newly available lightweight cine camera equipment provided affluent British holiday-makers with an innovative travel accessory in the mid 1920s. Travel narratives produced by early camera-touting enthusiasts may be likened to preceding forms of travel experience depicted in art and written form, but important differences occur too. This discussion explores issues of place representation, ethnography and perceptions of regional identities, cultures, and histories through reference to amateur holiday footage filmed in the Balkans in 1934. Analysis of rural and urban scenes, traditions, and itinerary, as well as the cinematic processes found within this filmic travelogue, are related to earlier outsiders' responses and contemporary travel texts including guides, diaries and other genres of travel literature. Contemporary debates on post-conflict identity in the Balkan region and tourism history within the Mediterranean, as well as socio-cultural and aesthetic aspects of non-professional film making form a wider context for this focus upon Balkan imagery.