

Postmodernistyczny Blackpool*

EWA MAZIERSKA

Pośród filmowych, postmodernistycznych miast Blackpool stanowi przypadek szczególny. Jego postmodernizm jest bowiem nie tylko następstwem przemian, które dotknęły prawdziwych miast w ostatnich dekadach oraz stylu, który się w tym czasie ukształtował w kinie, ale bierze się również z tego, że w pewnym sensie było to zawsze miasto postmodernistyczne. Wiele cech, które kojarzą się z postmodernizmem, przypisywanych było Blackpool przez historyków i dostrzeganych przez ludzi odwiedzających to miasto, zanim termin „postmodernizm” zaczął być używany.

Blackpool, czyli postmodernizm przed postmodernizmem

Usytuowany na zachodnim wybrzeżu Anglii, w regionie Lancashire, przez ponad sto lat Blackpool stanowił najpopularniejszy cel wyjazdów urlopowych brytyjskiej klasy robotniczej. Jak zauważają John K. Walton i John Urry, ten status wynika zarówno z jego korzystnego położenia geograficznego, jak i brytyjskiej historii społecznej oraz ekonomicznej. Droga Blackpool do sławy rozpoczęła się w dziewiętnastym stuleciu, wieku industrializacji, urbanizacji i – będącej konsekwencją tych przemian – masowej turystyki¹. Miasta na południu i wschodzie Lancashire, gdzie skoncentrowany był przemysł włókienniczy, takie jak Manchester, Blackburn i Preston, rozwijały się szczególnie szybko, a tym samym popyt na wypoczynek pośród klasy robotniczej zamieszkującej te miasta był większy niż w innych częściach kraju. Dzięki nadmorskiemu położeniu Blackpool był uważany za doskonałe miejsce na spędzenie urlopu, a ponadto nietrudno było się tu dostać pociągiem. Te czynniki nie wyjaśniają jednak do końca, dlaczego Blackpool przyciągał tysiące pracowników kopalń, przędzalni i szwalni, a ignorowany był przez „lepsze towarzystwo”, gdyż pobliski Southport stał się w tym samym czasie ulubionym letniskiem zamożniejszych turystów. Ważnym czynnikiem było również to, że Blackpool rozpoczął swą egzystencję jako społeczność drobnych właścicieli. Żadna duża miejscowość letniskowa nie została tak zdominowana przez małe, rodzinne pensjonaty i hotele, jak właśnie on. Ich właściciele, jak zauważa John Walton, nie byli zainteresowani inwestowaniem w polepszenie „towarzyskiego tonu” Blackpool². W konsekwencji centrum miasta zostało zdominowane przez chaotyczną masę

* Rozdział z książki: © Ewa Mazierska & Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*, I. B. Tauris, London, New York 2003. Przedruk za zgodą autorek i wydawnictwa.

pensjonatów, hoteli, sklepików i lunaparkowych atrakcji³. Z drugiej strony Blackpool nie mógł się poszczycić naturalną scenerią, której urok przyciągałby turystów z wyższych klas⁴. Znaczna część przyjemności, które oferował, była sztuczna: lunaparki, mola, sale koncertowe i Wieża Blackpool (Blackpool Tower). Ponadto korzenie tych atrakcji, jeśli można tak powiedzieć, znajdowały się za granicą. Ich twórcy albo korzystali z idei wykorzystanych już w innych krajach, albo były one finansowane przez zagraniczny kapitał lub też w sensie dosłownym przybyły z zagranicy. Wieża Blackpool, oddana do użytku w 1894 roku i stanowiąca do dziś symbol miasta, stanowi imitację paryskiej Wieży Eiffla. Tak zwana Plaża Przyjemności (Pleasure Beach), ogromne wesołe miasteczko postawione nad morzem, stanowiła angielską wersję różnych „parków” powstałych na Coney Island i została sfinansowana przez angloamerykański syndykat⁵.

Blackpool zdobył sławę również dzięki mnogości music-halli, teatrów i cyrków. Wiele z nich szczyliło się artystami o narodowej i międzynarodowej renomie, ale nie brakowało też miejsc, gdzie mogli się popisywać różni szarlatani i dziwacy. Artyści o różnej proveniencji i jakości występowali w Blackpool obok siebie, co praktycznie nie zdarzało się w innych częściach tego kraju, tak przywiązanego do systemu klasowego. Choć Blackpool wyspecjalizował się w rozrywkach dla turystów z klasy robotniczej, niektóre z jego atrakcji, a szczególnie Wieża Blackpool, przyciągały turystów innego typu: cudzoziemców i ludzi bogatych⁶.

Od czasów wiktoriańskich ta „perła Lancasterskiej Rivieri”, podobnie jak wiele innych brytyjskich miejscowości letniskowych, zaczęła być kojarzona z seksualną rozwiązłością⁷. Stała się ona miejscem, gdzie turyści mieli szansę zapomnieć o codziennych kłopotach, oddając się erotycznym przyjemnościom. W rozkoszach tak zwanego „nieczystego weekendu” gustowali zarówno robotnicy, jak i gentlemani. Nic dziwnego, że, jak pisze James Walvin, *Blackpool stanowił dylemat dla wiktorian, tak wrażliwych na punkcie moralności seksualnej*⁸. Po II wojnie światowej Blackpool stał się popularnym miejscem wśród homoseksualistów i dziś znaczna część tego miasta jest zdominowana przez bary i kluby dla gejów.

Zdaniem Johna Waltona Blackpool stanowi świadectwo różnorodności brytyjskiej kultury⁹. Ta różnorodność w Blackpool przybiera jednak szczególną formę: antyhegemoniczną, tolerancyjną i demokratyczną. Koniecznym warunkiem harmonijnej koegzystencji różnych gałęzi brytyjskiej kultury jest kulturowa otwartość tego miasta w następstwie dwóch czynników. Po pierwsze, Blackpool stanowi, jak twierdzi Rob Shields, miejsce na geograficznych i społecznych peryferiach Anglii¹⁰, niewarte zainteresowania polityków i moralistów. Po drugie, jego kulturę kształtują przede wszystkim przybysze i ci, którzy dbają o zaspokojenie ich potrzeb. Nic dziwnego, że większość filmów, których akcja toczy się w Blackpool, pokazuje to miejsce jako nietypowy zakątek Anglii i koncentruje się na przybyszach.

Takie cechy Blackpool, jak chaotyczna architektura i brak planów urbanistycznych na dużą skalę, umiłowanie sztuczności i kiczu, mieszanie kultury wysokiej i niskiej, tolerancja dla zachowań seksualnych niemieszczących się w głównym nurcie, mają postmodernistyczne konotacje. Z tego powodu można przyjąć, że Blackpool to miasto, w którym postmodernizm zagościł już na początku XX wieku, a więc dużo wcześniej niż termin ten trafił do języka angielskiego. Blackpool jest postmodernistyczny także w tym znaczeniu, że ma

obiekty, które są dosłownie postmodernistyczne. Dotyczy to szczególnie Wieży Blackpool, której postmodernizm bierze się z tego, że imituje ona jeden z architektonicznych symboli modernizmu – Wieżę Eiffla. Ponadto ogromna skala i prowokacyjny charakter tej imitacji, jak i natura duplikowanej budowli, czyli to, że Wieża Eiffla jest kojarzona nie tylko z modernizmem, ale również z Paryżem i Francją, czyni z Wieży Blackpool przedmiot Campu.

Upływ czasu przydał Blackpool nowych cech postmodernistycznych. John Urry zauważa, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy brytyjskie miejscowości lotniskowe zaczęły podupadać, nie będąc w stanie konkurować z tańszymi i zawsze pełnymi słońca plażami Hiszpanii, Portugalii czy Jugosławii, mieszkańcy Blackpool szukali nowych sposobów przyciągnięcia turystów, apelując do potrzeby odtwarzania (recyclingu) dawnych obrazów i uczuć. W tym okresie mola i wieże nabrały skojarzeń z urlopem nad morzem w dawnym stylu¹¹. Oprócz nostalgii za niegdysiejszą turystyką Blackpool obudził nostalgię za tradycyjną kulturą robotniczą, która została unieśmiertelniona w książkach *Love on the Dole* (1933) Waltera Greenwooda i *The Uses of Literacy* (1957) Richarda Hoggarta. Moim zdaniem właśnie robotniczy wizerunek Blackpool był powodem, że po zwycięstwie w wyborach parlamentarnych w 1997 zreformowana (czyli przesunięta na prawo) Partia Pracy postanowiła zrezygnować z wieloletniej tradycji urządzania tam swej corocznej konferencji.

Regres brytyjskich miejscowości turystycznych, choć nie ominął także Blackpool, pomógł mu uzyskać nową tożsamość. John Urry zauważa, że Blackpool zawsze próbował być nowoczesnym, wielonarodowym, kosmopolitycznym centrum rozrywki, „Las Vegas Północy”, ale dopiero teraz, gdy przedziałnie Lancashire zamknięto, a okoliczna klasa robotnicza częściej wyjeżdża na urlop do Torremolino niż nad Morze Północne, mu się to udało¹².

Czy Blackpool filmowy to także centrum modernizmu, Campu i kiczu, angielska wersja Las Vegas, czy raczej miejsce, którego konotacje to Lancashire, północ, prowincja i klasa robotnicza? A może niektóre z tych podziałów są sztuczne albo powierzchowne? Taką opinię sugeruje Jeffrey Richards, analizując zjawisko sławy dwóch gwiazd filmowych z Lancashire: Gracie Fields i George’a Formby’ego, jako dowód na to, że można, a przynajmniej można było zachować lojalność wobec swej rodziny, ulicy, narodu i całego Imperium¹³. Czy Blackpool w filmie się zmienia i jeśli tak, to w jaki sposób? Szukaniu odpowiedzi na te pytania będzie poświęcona pozostała część mego eseju.

Blackpool filmowy

Pierwszy film fabularny, którego akcja toczy się w Blackpool, został zrealizowany w 1927 roku. Był to przebój kina niemego *Hindle Wakes* w reżyserii Maurice’a Elveya, oparty na popularnej sztuce Stanleya Houghtona opublikowanej w 1912 roku. Najlepszą miarą sukcesu sztuki i filmu było to, że jeszcze dwa razy *Hindle Wakes* został przeniesiony na ekran: w roku 1931 i 1952. *Hindle Wakes* przedstawia historię niezależnej dziewczyny z Lancashire, która odrzuca ofertę wyjścia za mąż za syna szefa. Tylko część filmu Elveya toczy się w Blackpool, ale to nadmorskie lotnisko spełnia ważną funkcję w fabule, stanowiąc nie tylko tło wydarzeń, ale ich katalizator – motor romansu. Blackpool w *Hindle*

Wakes to miejsce, w którym ludzie wyzwają się z ograniczeń społecznych i kulturowych i pozwalają eksplodować energii seksualnej. Taka przemiana wynika z anonimowości Blackpool, będącej skutkiem tego, że liczba turystów jest tu dużo większa niż stałych mieszkańców. Bliskość morza ma także udział w tym, że ludzie, którzy tu przybyli, „zapominają się”. Elvey konstruuje Blackpool także jako przestrzeń graniczną – obszar między naturą a kulturą. Uwagę zwraca również „fałszywy orientalizm”, w rodzaju mężczyzn przebranych za Arabów, których pełno w lunaparkach i na ulicach.

Komedia muzyczna Basila Deana *Sing As We Go (Ze śpiewem na ustach)*, zrealizowana w 1934 roku, podobnie jak *Hindle Wakes*, przedstawia Blackpool jako azyl robotników Lancashire przed ich monotonnym życiem. Tym razem nie jest to jednak azyl od pracy, ale od bezczynności wymuszonej zamknięciem przędzalni, co z kolei jest skutkiem ekonomicznej depresji, która nawiedziła Europę w latach trzydziestych. Film koncentruje się na przygodach młodej dziewczyny z klasy robotniczej, Grace, zagranej przez wspomnianą wcześniej Gracie Fields, która specjalizowała się w rolach niezależnych i zdecydowanych bohaterów robotniczych¹⁴. Po utracie pracy w przędzalni Grace wyrusza do Blackpool, by pracować jako kelnerka w pensjonacie. Jej praca tam trwa jednak tylko kilka dni, gdyż po wylaniu kompotu z rabarbaru na głowę gościa, który ją obraził, sama zostaje „wylana” i musi szukać szczęścia w zawodach, które dziś określiłoby się jako turystyczne. Grace sprzedaje lody, pracuje jako wróżka, występuje w cyrku, bierze udział w wyścigu rowerowym i konkursie piękności. Jej tragicomiczne przygody stanowią okazję do ukazania uroków Blackpool: music-hali, cyrków, wesołych miasteczek, plaży, tramwajów, mola i Wieży. Pobyt Grace w Perle Riwiery Lancashire kończy się, gdy jej fabryka zostaje ponownie otwarta.

Przez wybór postaci i fabuły film Deana afirmuje prowincjonalno-robotniczy wizerunek Blackpool. Na przykład świadectwem niedużej odległości Blackpool od miejsc, skąd pochodzą jego goście oraz ich skromnego statusu społecznego jest to, że Grace przybywa na swój „urlop” na rowerze. Sama Grace jest typową dziewczyną z północy Anglii: prostą, wesołą i o wielkim sercu. Lubi błaznować i dostarczać innym rozrywki, ale zarazem natychmiast zauważa i wyśmiewa wszystko, co jest pretensjonalne i fałszywe. Choć zaprzyjaźnia się z Phyllis, zamożną dziewczyną z Londynu, czas upływa jej głównie na spotkaniach z ludźmi z jej sfery. Można odnieść wrażenie, że całe letnisko jest pełne fabrycznych towarzyszy Grace; wszyscy oni rozmawiają z lancasterskim akcentem, zjadają się rybami z frytkami i korzystają z przyjemności lunaparków i cyrków. W Blackpool Deana możemy też spotkać przedstawicieli wyższych klas, takich jak Hugh, dyrektor fabryki, w której pracowała Grace i Sir William Upton, przemysłowiec, władny ocalić przędzalnię. Ludzie ci jednak przyjeżdżają tu w interesach i nie biorą udziału w „wulgarnych rozrywkach” niższych klas, a tylko przyglądają się im z dystansu. Sir William nie może się nawet pościć ze zdziwienia, że Hugh zamierza zostać w Blackpool dłużej, niż jest to absolutnie konieczne.

Dean pokazuje, że w latach trzydziestych urlopy przedstawicieli klasy robotniczej były tak uregulowane i zinstytucjonalizowane jak ich praca. Te same grupy ludzi przyjeżdżały co roku pociągiem do tych samych pensjonatów i zostawały w nim ściśle wyznaczony okres, zwykle tydzień albo dwa. Ludzie ci spożywali posiłki w tym samym miejscu o wyznaczonych porach i razem szli na

plażę lub odwiedzali wesołe miasteczka. Wiele rozrywek, którym się oddawali, to przyjemności kolektywne: wyścigi, konkursy, procesje. Komunalny charakter życia w Blackpool odpowiada idei północy Anglii jako *Gemeinschaft*, przeciwstawianej południu jako wcieleniu *Gesellschaft*¹⁵. Najczęstszym i najbardziej zapadającym w pamięć obrazem z filmu Deana jest obraz tłumu. Masy ludzi widać w wesołym miasteczku, cyrku, music-hallu, na plaży, na ulicach, w pensjonatach. W wielu miejscach ludzie muszą stać w kolejce, by otrzymać poszukiwany artykuł. Tłum przyjezdnych dostarcza wrażenia chaosu i karnawału. Można się domyśleć, że swą komunalnością Blackpool przyciąga członków klasy robotniczej, zniechęcając warstwę wyższą, gustującą w bardziej zindywidualizowanym wypoczynku.

Ze śpiewem na ustach to film czarno-biały. Brak koloru potwierdza kolejny mit odnoszący się do północy Anglii: że jest to kraina ponura, zimna i deszczowa. W istocie, choć akcja filmu toczy się latem, zarówno w rodzinnym mieście Grace, jak i w Blackpool pada deszcz.

Andrew Higson sugeruje, że osadzenie *Ze śpiewem na ustach* w Blackpool ograniczyło jego widownię do klasy robotniczej i niższych warstw klasy średniej oraz uczyniło z niego towar praktycznie nieeksportowalny za granicę. Z drugiej strony prowincjonalizm i „proletariacka” fabuła filmu umocniły status Blackpool jako prowincjonalno-proletariackiego lotniska¹⁶. Jak wspomniałam jednak, nie wszystko w Blackpool odpowiada temu stereotypowi, czego dowodzi fakt, że nawet początkowo sceptyczni goście z wyższych sfer ulegają w końcu urokowi tego miejsca.

Rozwódka Helen, jej nastoletnia córka Jo i kochanek Helen, Peter, w *Smaku miodu* (1961) w reżyserii Tony’ego Richardsona także przybywają do Blackpool, tyle że około trzydziestu lat po tym, jak odwiedziła to miasto Grace. Osoby te również reprezentują klasę robotniczą z północy Anglii, a dokładnie z Manchesteru i w Blackpool ulegają niemalże tym samym pokusom, co postaci *Ze śpiewem na ustach*: jeżdżą na karuzelach, przyglądają się występom miejscowych artystów i kupują kiczowate pamiątki. A mimo to stanowią już nowy typ turystów, gdyż przyjeżdżają do tej miejscowości prywatnym samochodem i tylko na jeden dzień. Ich wyjazd nie ma specjalnego celu ani planu, na potwierdzenie opinii, że wraz z końcem lat pięćdziesiątych nadmorskie urlopy stają się coraz bardziej *ad hoc* i chaotyczne¹⁷. Jak większość filmów należących do angielskiej nowej fali *Smak miodu* został nakręcony na taśmie czarno-białej. Znów, potwierdza to mit północy Anglii jako *Darkshire*: krainy ciemnej i ponurej¹⁸. Blackpool Richardsona jest nawet bardziej deszczowy niż ten z filmu Deana. Trudno powiedzieć, czy dzieło Richardsona odegrało jakąś rolę w kreowaniu wizerunku Blackpool, ale jeśli tak, nie była to rola pozytywna.

W centrum fabuły *Bhaji on the Beach* (*Bhaji na plaży*, 1993) w reżyserii Gurinder Chadhy i *Funny Bones* (*Umrzeć ze śmiechu*; 1994) Petera Chelsoma również znajdują się osoby, które przyjechały do Blackpool. Pochodzą one jednak z dużo odleglejszych miejsc niż ich filmowi poprzednicy i różnią się od nich pochodzeniem etnicznym. *Bhaji na plaży* przedstawia grupę kobiet z Birmingham reprezentujących trzy pokolenia brytyjskich Hindusek. Są wśród nich Hashida, która wkrótce ma rozpocząć studia medyczne, Bina, ekspedientka ze sklepu Marks and Spencer, Asha, właścicielka sklepu z gazetami z dyplomem uniwersyteckim, Ginder, młoda gospodyni domowa, która poświęciła ambicje intelektualne dla rodziny i niedawno uciekła od swego brutalnego męża oraz dwie

nastolatki: Ladhu i Madhu. Do Blackpool przyjeżdża z nimi Rekha, mieszkanka Bombaju, która na Wyspy Brytyjskie przybyła na krótko ze swym mężem-biznesmenem. Liderką grupy jest Simi, prowadząca ośrodek dla hinduskich kobiet, gdzie znajduje się schronisko, w którym Ginder ukrywa się ze swym synkiem przed mężem i jego rodziną.

Żadna z bohaterek Chadhy nie pracuje w przemyśle tekstylnym czy ciężkim, z którego przez ponad sto lat rekrutowała się większość blackpoolskich urlopowiczów. Te, które nie są gospodyniami domowymi, pracują albo przygotowują się do pracy w sektorze usługowym. Taki wybór odzwierciedla zainteresowania zawodowe, aspiracje i osiągnięcia tej mniejszości etnicznej, a zarazem świadczy o przemianach ekonomicznych i społecznych, które rozpoczęły się w Wielkiej Brytanii w latach siedemdziesiątych, nabierając rozpędu za czasów rządów Margaret Thatcher. Składały się na nie takie zjawiska, jak konsumeryzm, dezindustrializacja i przejście z gospodarki zdominowanej przez produkcję do gospodarki usługowo-informatycznej (co podsumowuje termin postfordyzm). W portrecie stworzonym przez Chadhę można się dopatrzeć ironii, biorącej się z rozziwu między obrazem Hindusów ukształtowanym zarówno przez zachodnie, jak i wschodnie tradycje, a postmodernistycznymi, postfordowskimi realiami ich życia. Na przykład najbardziej „nowoczesną” osobą w towarzystwie ukazanym w *Bhaji na plaży*, można rzec, bardziej „zachodnią” niż mieszkańcy Zachodu, jest jedyna prawdziwa Hinduska w tym gronie – Rekha. Na zbiórkę przed wyjazdem do Blackpool przybywa ona w przesadnym makijażu, w ubraniach od Chanel i z pismem „Hello” pod pachą. W autobusie do Blackpool częstuje pozostałe kobiety gumą do żucia, a w powrotnej drodze – ciastem w kształcie kobiecych piersi – typowym souvenir z tej mekki złego smaku. Dla odmiany brytyjskie Hinduski przywożą pudełka pełne tradycyjnych hinduskich specjałów, w tym bahji, od którego pochodzi tytuł filmu.

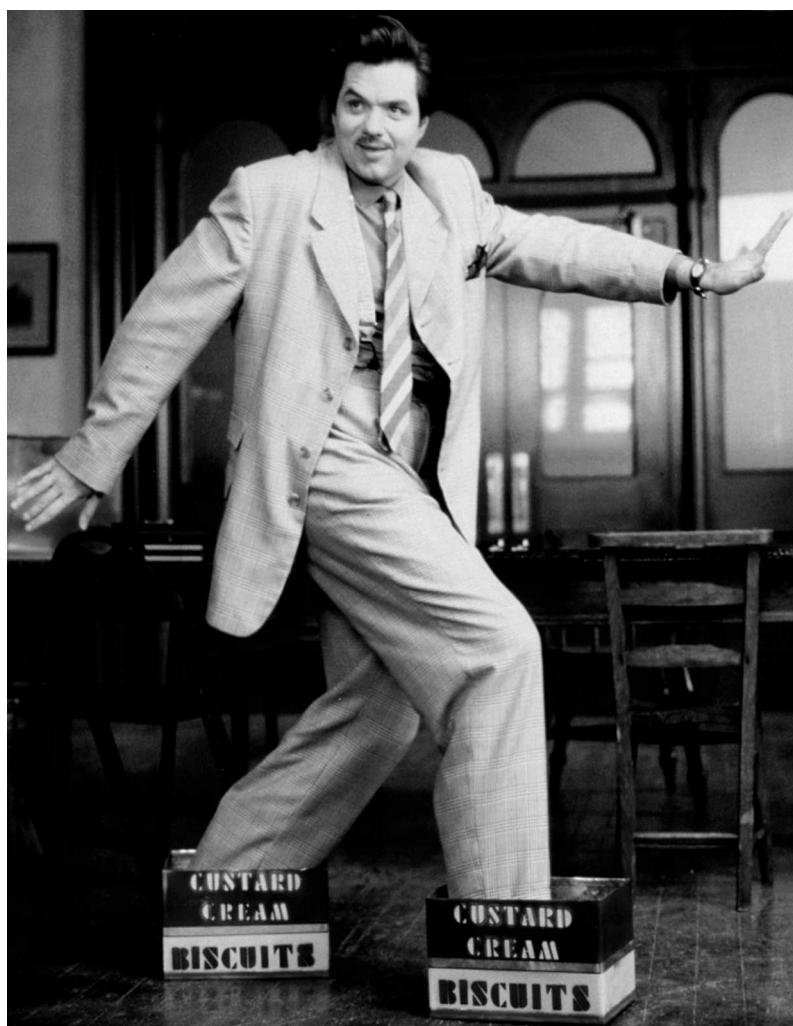
Zanim autobus opuści Birmingham, Simi przedstawi swym znajomym cel wycieczki, oznajmiając: *Nieczęsto się zdarza, że nam – kobietom, udaje się uwolnić od podwójnego jarzma rasizmu i seksizmu. Dziś jest wasz dzień, towarzyszy – korzystajcie więc z okazji do zabawy*. W ten sposób Simi sugeruje, że w Blackpool ucieczka od rasizmu i seksizmu jest możliwa, w przeciwieństwie do Birmingham i wielu innych angielskich miast i miasteczek. W istocie, bohaterki Chadhy mogą sobie tu pozwolić na rezygnację z wielu tradycyjnych wzorców zachowania ograniczających ich wolność. Dotyczy to szczególnie stosunków z białymi mężczyznami. Pierwszą z kobiet, która w Blackpool znajdzie męskie towarzystwo, jest „postępowa” Rekha. Jej śladem podążają nastolatki, które w drodze spotykają dwóch sprzedawców hamburgerów chętnych do zabawy. Następna jest Asha. Ta nie pierwszej młodości kobieta, z pozoru bardzo przywiązana do hinduskich tradycji, w Blackpool zaprzyjaźnia się ze starszym gentlemanem, aktorem o nazwisku Ambrose Waddington. Ostatecznie wszystkie kobiety z wyjątkiem Hashidy znajdują się w nocnym klubie dla kobiet, którego główną atrakcją jest męski striptiz. Jednak nie wszystkie bohaterki *Bhaji na plaży* w ten sam sposób próbują uwolnić się od jarzma rasizmu i patriarchalizmu. Starsze kobiety trzymają się dawnych nawyków i są zgorszone frywolnością swych młodszych towarzyszek. Jednak nawet one w Blackpool okazują się bardziej tolerancyjne wobec obcych wzorów kulturowych niż w domu. Widać to w scenie



Smak miodu, rež. Tony Richardson (1961)



Bhaji na plaży, rež. Gurinder Chadha (1993)



Umrzeć ze śmiechu, reż. Peter Chelsom (1994)

z nocnego klubu, w której starsze kobiety tylko udają, że są zbulwersowane męskimi popisami.

Spośród spotkań między Hinduskami i białymi mężczyznami najważniejsze z mego punktu widzenia jest spotkanie między Ashą a Ambrosem, gdyż w ich rozmowach pojawia się problem dawnej i nowej tożsamości Blackpool. Ambrose twierdzi, że obecny Blackpool jest w stanie upadku. Jego miarę stanowi wielka liczba zamykanych teatrów i music-halli. Za ten godny pożałowania stan, zdaniem Ambrose'a, odpowiedzialność ponosi telewizja, która zepchnęła występy na żywo na margines rozrywki. Starszy aktor zabiera Ashę do pustego teatru, gdzie wyobrażają sobie udział w przedstawieniu. To, że występ odbywa się tylko w ich wyobraźni, podkreśla jeszcze to, jak zmniejszyło się znaczenie teatru w życiu kulturalnym Blackpool. Papierkiem lakmusowym zmian, jakie zaszły w tym mieście, jest los samego Ambrose'a. W przeszłości występował on na najbardziej prestiżowych scenach miasta, obecnie zaś musi zadowolić się występami ulicznymi dla przypadkowych i często obojętnych turystów. Ambrose twierdzi również, że Blackpool, ku jego ubolewaniu, odszedł od swych korzeni, stając się kosmopolityczną hybrydą. Aktor obdarza Ashę komplementem: *Jesteś prawdziwa, jesteś etniczna*. Paradoksalnie jednak to, że Asha przybyła do Perły Riwiery Lancashire i pozwoliła się oczarować angielskiemu gentlemanowi świadczy o tym, że nie jest ona tak *prawdziwa i etniczna*, jak Ambrose zakłada. Ponadto właśnie dzięki ludziom takim jak Asha Blackpool stracił swą czystą (angielską) tożsamość. Sama idea „czystego Blackpool”, jak dowodzą wcześniej omówione tu filmy, to zresztą chimera – produkt nostalgicznego fałszowania historii.

Blackpool wspominany czy wymyślany przez Ambrose'a przeciwstawiany jest miastu, które staje się przedmiotem doświadczenia hinduskich kobiet. Ten Blackpool to palimpsest, na którym każdy może napisać to, co mu się podoba. Dla delikatnej, melancholijnej Ashy Blackpool jest jak orientalny ogród, pełen kwiatów i ptaków, dla Ginder i jej synka jest on wesołym miasteczkiem, dla hinduskich nastolatek to sieć restauracji z fast-foodem. Nawet Oliver znajdzie tu coś dla siebie – wystawę sztuki współczesnej. Do tego jeszcze wszyscy korzystają z przyjemności, jakich dostarcza morze. Ponadto większość bohaterek dostrzega w Blackpool coś hinduskiego. Rekha stwierdza wręcz, że wygląda on jak Bombaj. W istocie, w porównaniu z czarno-białym miastem z filmów *Ze śpiewem na ustach* i *Smak miodu*, Blackpool Redhy jest jasny i niemal tak kolorowy jak sceneria bollywoodzkiego filmu. Jak zauważa Andrea Stuart: *Estetyka „Bhaji” zapożyczona została z Bombaju; ze swymi żywymi kolorami i komiksowymi ujęciami film ten emanuje pełną energią prostotą, której źródłem mógł być tylko hinduski przemysł filmowy albo amerykańskie komiksy*¹⁹. Taki Blackpool nie jest jednak tylko produktem patrzenia w szczególny sposób, lecz ma źródło w tym, na co się patrzy. W szczególności pora roku, w której toczy się akcja filmu, sprzyja porównaniom Wschodu z Zachodem. Jest to jesień, czas iluminacji, kiedy całe miasto, udekorowane mnóstwem świateł, błyszczy jak bombonierka, przywołując na myśl hinduskie święto Diwali. Uosobieniem łatwości, z jaką angielska kultura miesza się z hinduską, jest piosenka Cliffa Richarda, *Summer Holiday*, śpiewana w języku punjabi przez bohaterki filmu oraz przyprowadzanie przez nie frytek curry. Nawet deszcz, będący specyficzną cechą klimatu północy Anglii, u Chadhy nabiera nowych skojarzeń. Nie jest to już zimna ulewa zmu-

szająca przechodniów do szukania schronienia pod dachem, ale ciepły deszcz, który odświeża powietrze i uprzyjemnia spacer. Widzom, którzy nie mieli okazji porównać portretu Blackpool z filmu Chadhy z wcześniejszymi filmowymi przedstawieniami tego miasta, miasto to wydaje się gwarne. W porównaniu z *Hindle Wakes* i *Ze śpiewem na ustach*, w których to filmach ulice i lunaparki Blackpool były tak zatłoczone, że nie sposób było się przedrzeć przez tłum, miasto z *Bhaji na plaży* jest jednak dużo mniej żywe, co świadczy, że chyli się ono ku upadkowi, nad czym tak boleje Ambrose.

Blackpool z tego filmu to miasto „miękkie” w znaczeniu, jakie temu terminowi nadaje Jonathan Raban – jako miejsce, które nie zmusza tych, którzy się w nim znaleźli, do respektowania jego reguł, ale oczekuje *odcisku cudzej tożsamości*²⁰. Tym niemniej autorka *Bhaji na plaży* akceptuje to, że plastyczność Blackpool ma swoje granice, które wyznacza hegemoniczna pozycja kultury angielskiej. Ci, którzy publicznie podważają jego angielskość, ryzykują konflikt i ostracyzm. Demonstruje to scena, w której Hinduski odwiedzają tradycyjny bar rybno-frytkowy. Dwie z nich krytykują oferowane tam jedzenie i zaczynają spożywać przywiezione z sobą specjały, co powoduje gniewny, rasistowski atak pracującej w barze kobiety, zmuszający Hinduski do opuszczenia lokalu. Podobnie zdolność Blackpool to wyzwalania przybyszów z ich codziennych jarzm jest ograniczona. Choć miasto to umożliwiło im ucieczkę od problemów wynikających z patriarchy, rasizmu i hinduskich tradycji, nie ma mocy trwałej odmiany ich sytuacji i ich wartości. Pozostaje tylko tymczasową przystanią, a nie miejscem, gdzie dokonuje się rewolucja kulturowa i społeczna. Na przykład Chadha sugeruje, że po powrocie z wycieczki Ginder powróci do swego brutalnego męża i jego nietolerancyjnych krewnych, a Asha do swej nudnej pracy i rodziny, która ani nie jest w stanie docenić jej osiągnięć akademickich, ani zrozumieć kryzysu wynikającego z menopauzy.

Motyw miasta jako azylu zajmuje również ważne miejsce w *Umrzeć ze śmiechu*, trzeciej części trylogii Petera Chelsoma, opartej na wspomnieniach z jego dzieciństwa spędzonego w Blackpool. Podobnie jak w *Bhaji na plaży*, film ten obejmuje dwa kontynenty i dwie wyraziste kultury – amerykańską i brytyjską. Główny bohater, Tommy Fawkes (Oliver Platt), syn słynnego amerykańskiego aktora komediowego, George’a Fawkesa (Jerry Lewis) i sam będący komedianem, przybywa do Blackpool z Las Vegas. Angielskie lotnisko stanowi dla niego ucieczkę od upokorzenia, jakie przeżył na scenie w rodzinnym mieście i szansę na zakup pomysłu na skecz, który przyniesie mu sukces w USA. Wyprawa do Blackpool jest dla niego również podróżą sentymentalną. Tutaj bowiem spędził pierwsze sześć lat swego życia, które dziś uważa za okres najbardziej beztroski i szczęśliwy. W ten sposób autentyzm (i jego brak) oraz nostalgia – idee kluczowe dla postmodernistycznego dyskursu – zostają postawione w centrum filmu Chelsoma.

W stosunku Tommy’ego do Blackpool wyróżnić można dwa elementy: z jednej strony podziw, z drugiej pogardę i cynizm. Tommy wierzy, że Blackpool to miejsce *prawdziwe*, w przeciwieństwie do Las Vegas, gdzie wszystko jest sztuczne i nieustannie *odgrzewane w kotle turystycznej strawy*. Ponadto, ma nadzieję, że Blackpool odda mu swe skarby, jeśli nie całkiem za darmo, to za psie pieniądze. Oba założenia okazują się zasadniczo prawdziwe, ale mimo to nie wszystko wychodzi tak, jak Tommy myślał. Jego poszukiwania „numeru” z początku nie przynoszą

sukcesu, gdyż ci, którzy się do niego zgłaszają ze skeczami i trickami to bynajmniej nie zapoznani geniusze, ale różnego typu dziwacy i szarlatani, żyjący na marginesie społeczeństwa i tym samym potwierdzający marginalny charakter Blackpool. Wielu z nich odpycha widza swą chudością i bladością, wyglądem odzwierciedlającym upadek i kruchość ich otoczenia. Miara ich ubóstwa i braku godności jest walka o mało apetyczne kanapki serwowane im po przesłuchaniu.

Ostatecznie jednak Tommy znajduje numer, którego szukał. Oferują mu go Jack Parker (w tej roli prawdziwy komik Lee Evans) będący w jego wieku oraz ojciec i wujek owego komika, Bruno i Thomas Parkerowie. Choć mają oni niezwykle naturalne talenty, żyją na niższym poziomie niż dużo mniej uzdolniony ojciec Tommy'ego. Jack prezentuje swe talenty w ciemnym, prowincjonalnym klubie, a Bruno i Thomas pracują w wesołym miasteczku jako „straszydła” pasażerów w kolejce strachu. Tommy decyduje się kupić numer Parkerów, ale gdy ogląda ich występ, uświadamia sobie, że go zna – wcześniej bowiem widział go w wykonaniu własnego ojca. Jednocześnie dowiaduje się, że George Fawkes, który kiedyś występował z Parkerami, ukradł im nie tylko ich numer, ale także zniszczył ich szczęście, uwodząc żonę Bruna Parkera.

Blackpool z historii Chelsoma uosabia uczciwość i kreatywność, a jednocześnie niezdolność wykorzystania tych przymiotów, a zwłaszcza ich zamiany na twardą gotówkę. W tym sensie Blackpool można uznać za metonimię współczesnej Anglii. Historia Jacka Parkera, którego kariera cyrkowca zakończyła się, gdyż był zbyt prawdziwie, zbyt uczciwie zabawny, sugeruje też, że w sztuce te właściwości nie zawsze się przydają. Z drugiej strony Las Vegas jest symbolem kiczu, imitacji i nadęcia, ale też i zamożności, której Blackpool bardzo brakuje. Ponadto w filmie sugeruje się, że nawet autentyczność kultury Blackpool, a zarazem całej Anglii, jest względna. Kiedy grupa Francuzów przybywa do tej miejscowości i spostrzega Wieżę Blackpool, komentuje ten widok zdaniem: *Anglicy to banda złodziei*, co jest oczywiście aluzją do tego, że pierwowzorem głównej atrakcji Blackpool jest Wieża Eiffla. Co więcej, Anglicy próbują ukraść francuskim marynarzom tajemnicze jajka z pudrem, zapewniającym wieczną młodość. Nawet komediowy geniusz Jacka Parkera wydaje się po części wynikać z tego, że jest w połowie Francuzem.

Choć Blackpool w *Bhaji na plaży* był porównywany do Bombaju, widzowie nie mieli okazji przekonać się, czy jest słuszne. W *Umrzeć ze śmiechu* z kolei Blackpool jest porównywany do Las Vegas nie tylko werbalnie, ale i wizualnie. Główne podobieństwo między tymi miastami polega na tym, że oba żyją spektaklem. W Las Vegas jednak teatry i sale widowiskowe są wielopiętrowe, jasno oświetlone i zapierają dech w piersiach. Całe miasto tętni życiem i dumą ze swej rozbuchanej kiczowatości. Także widzowie spektakli, tacy jak rodzice Tommy'ego Fawkesa, robią wrażenie ostentacyjnie bogatych i zadowolonych z siebie. Sukces Las Vegas jest podkreślany filmowaniem go z dołu, dzięki czemu budynki wydają się jeszcze wyższe i bardziej dominujące niż w rzeczywistości. Również nocne sekwencje podkreślają niezwykle kolor i blask teatrów, klubów i kabaretów.

Z Las Vegas porównywany jest tak stary, jak i nowy Blackpool. Ten dawny pojawia się w retrospekcjach przedstawiających dzieciństwo Tommy'ego. Wspominany jest on także przez kilka innych osób, takich jak matka Jacka Parkera i mężczyzna z biura podróży, który organizuje Tommy'emu pobyt w Anglii.

Wszystkie te wspomnienia są szczęśliwe, choć różnym ludziom miejsce to inaczej się kojarzy. Dla Tommy'ego dawny Blackpool to słoneczna, idylliczna kraina pełna przyjaznych ludzi. Menedżer z biura turystycznego wspomina czasy, gdy Blackpool był centrum życia kulturalnego, miejscem, gdzie występowali Frank Sinatra, George Formby i ojciec Tommy'ego, George Fawkes (który jest, oczywiście, postacią fikcyjną). Podobne skojarzenia budzi Blackpool u matki Jacka, która ponadto wspomina społecznego ducha, który tu panował, potwierdzając w ten sposób mit angielskiej północy jako *Gemeinschaft*. Współczesny Blackpool to z kolei zrujnowane i niemalże wyludnione miejsce. Teatry są puste, na moło i promenadach można spotkać zaledwie garść turystów. Niewiele jest także ludzi na plażach i większość z nich wygląda tak, jakby została przeniesiona tu z jakiegoś surrealistycznego spektaklu. Nawet blackpoolska iluminacja prezentuje się blado w porównaniu z oświetleniem Las Vegas i trwa tylko przez niewielką część roku. Gdy zaś światła zostają wyłączone, upadek miasta wprost rzuca się w oczy. Część, której turyści nie odwiedzają, jest jeszcze mniej atrakcyjna niż turystyczne, nadmorskie centrum. Znaczą ją brudne ulice, stare samochody, sklepy z kiczowatymi pamiątkami i agresywni pijacy. O ile Las Vegas ukazywane jest przeważnie z dołu, o tyle Blackpool widzimy z góry – z Wieży Blackpool bądź karuzeli. Z lotu ptaka ulice stanowią chaotyczną płataninę, a domy wydają się maleńkie jak klocki lego, co jeszcze zwiększa dystans między angielską i amerykańską stolicą rozrywki.

Różnicom w wyglądzie Blackpool i Las Vegas odpowiadają różnice w stylu życia ich mieszkańców. George Fawkes wie, że żyje w typowej hollywoodzkiej gwiazdy, mieszkając w wielkim domu z basenem, szerokoekranową telewizją i atrakcyjną żoną. Choć nie jest już młody, obca mu jest nostalgia – gdyby nie Tommy, najprawdopodobniej nigdy by nie wrócił do krainy swej młodości. Najlepszym świadectwem młodego ducha George'a jest to, że nie obawia się on przyćmić występu własnego syna. W swym indywidualizmie, egoizmie i pragmatyzmie George to modelowy Amerykanin. W przeciwieństwie do George'a, bracia Parkerowie mieszkają w szopie na terenie wesołego miasteczka. W jednej ze scen filmu widzimy ich obok staroświeckiego gramofonu, w półmroku, oświetlonych nędznym światłem dobywającym się z małego okienka. Ta scena robi wrażenie, jakby karmili się resztkami dawnego blasku. W przeciwieństwie do George'a, który dawno przestał pokazywać stare numery, oni trzymają się starych gagów, starej muzyki i wspomnień. Ich praca w charakterze duchów w pociągu strachów, ich skurczone i blade twarze, zniszczone ubrania, ich nieśmiałość i kompletne milczenie jednego z nich symbolizują wycofywanie się z życia i stopniowe umieranie Blackpool. Co więcej, wygląda na to, że Parkerom nie można już pomóc, zatrzęsneli się w tym stanie jak w pułapce. Obrazuje to scena, gdy przed ich ostatnim wielkim występem zażywają ukrytej w wielkich jaskach mikstury mającej im przywrócić młodość. Magiczny puder, zamiast ująć im lat, osiada jednak białym kurzem na ich twarzach i sprawia, że wyglądają na jeszcze bledszych i starszych niż zwykle. Także ich wielki występ jest zaledwie powtórką z przedstawienia, które urządzali u szczytu popularności.

Odzwierciedleniem niskiego statusu i upadku Blackpool jest również sposób, w jaki George Fawkes jest tu traktowany. Przybywa on do Blackpool prywatnym samolotem, przywożąc tuzin waliz, które dźwigają służący i po opuszczeniu

samolotu wstępuje na czerwony dywan, zazwyczaj rozkładany dla dostojników. Ponadto gospodarze miasta podarowują mu miniaturową Wieżę Blackpool i zapalają neon w kształcie jego imienia. Znow, takie przyjęcie dla cudzoziemca, kontrastujące z ubóstwem i zapomnieniem, na które cierpią bracia Parkerowie, ma znaczenie symboliczne – stanowi aluzję do poddańczego stosunku Wielkiej Brytanii do USA, właściwego latom osiemdziesiątym i kolejnym dekadom.

Wieża Blackpool w *Umrzeć ze śmiechu* stanowi nie tylko element scenografii, ale pełni też istotną funkcję fabularną. Jack wspina się na nią i odmawia zejścia, mimo perswazji ojca, wujka, policjantów i psychologa. Schodzi dopiero na prośbę swej matki. Wieża stanowi dla niego schronienie przed światem, który go nie rozumie i nie akceptuje. Stąd Jack spogląda na samolot i z tej perspektywy wydaje się ona mała i krucha, niemalże jak zabawka, jakby na potwierdzenie słów Johna Urry'ego, że wieże, stanowiące symbol nowoczesności i będące łącznikiem nieba i ziemi, po wojnie zostały przygniecione przez wieżowce, hotele i oczywiście samoloty²¹. Wieża Blackpool uchodzi także za symbol falliczny. To skojarzenie nie jest podkreślane przez Chelsoma, choć można uznać, że w dłoniach George'a miniaturka wieży staje się symbolem jego męskości.

Ekscentryczność, nieśmiałość i upór Jacka, jak również jego posłuszeństwo wobec kobiety upodabniają go do King Konga, który był stworzeniem rzadkim, niezwykłym i skazanym na zagładę. W filmie pojawia się jeszcze jeden epizod wywołujący skojarzenia z King Kongiem – scena wręczania George'owi Fawkesowi miniaturowej Wieży Blackpool. Odbierając prezent, George zachowuje się jak niezdarna małpa, przywierając do figurki i robiąc śmieszne miny. George w roli King Konga jest niepomniernie potężniejszy niż Jack; zachowanie George'a sugeruje, że potrafi sobie podporządkować Wieżę i cały Blackpool; Jack zaś jest przygnieciony tym, co go otacza.

Metaforę *miękkiego miasta* jako miejsca, które oczekuje odcisku indywidualności i daje się ukształtować stosownie do potrzeb tego, kto je odwiedza, zastosować można również do *Umrzeć ze śmiechu*. W filmie tym Blackpool otrzymuje odcisk tożsamości miasta amerykańskiego, jak w scenach czyniących aluzję do *King Konga*, czy w pierwszej podróży Tommy'ego przez Blackpool. Ze swymi pustymi plażami, ludźmi kryjącymi się przed wiatrem za parawanami wygląda on jak Floryda w *Inaczej niż w raju* (*Stranger than Paradise*, 1984) Jima Jarmuscha. Bluesowa muzyka wzmacnia jeszcze to skojarzenie. W innych scenach, takich jak ta, w której chłopiec znajduje na plaży ludzką stopę, czy w epizodzie w kostnicy, gdzie Jack uczy Tommy'ego sekretów sztuki komediowej, jak i w scenie przesłuchań artystów-amatorów, Blackpool prezentuje się jako miasto surrealne. W epizodach z „pociągami duchów” surrealizm przechodzi w ekspresjonizm. Widzimy tu przedmioty jakby wypożyczone z laboratorium Frankenstein: fragmenty ludzkiego ciała, zakonserwowane w formalinie, głowę świni, stare czajniki i inne naczynia kuchenne, a także ogromne cienie na ścianie. Ponadto w scenach z udziałem Parkerów kamera często umieszczona jest nisko, a kadry są rozchwiane, pogłębiając wrażenie surrealitywności świata, w którym funkcjonują.

Miękkie miasto Rabana zawiera pozytywne konotacje; to miejsce przyjacielskie, demokratyczne, tolerancyjne. Pojęcie to można jednak rozumieć inaczej, jako „słabe miasto”, poddające się władzy spojrzenia i gustów przybyszów, jak palimpsest, z którego stare słowa są wymazywane, by mogły być na nim napisane

nowe. W tej perspektywie Blackpool pokazywany przez Chelsoma daje się „zmiękczać” dużo łatwiej niż Las Vegas.

Angielski tytuł filmu odnosi się do różnicy między dwoma rodzajami komików: tymi, którzy są zabawni i tymi, którzy mówią śmieszne rzeczy. Ten pierwszy, wyższy typ ma „śmieszne kości”. George Fawkes, który odnosi się do tych kategorii w rozmowie z synem, oznajmia, że Tommy nie należy do żadnej z nich – w ogóle nie jest śmieszny. Rzecz ciekawa, George też nie jest szczególnie zabawny ani w wyglądzie, ani w dowcipach. W przeciwieństwie do Amerykanów Parkerowie mają całą masę „śmiesznych kości”. Andy Medhurst sugeruje, że pojęcie „śmiesznych kości” można zastosować także do Blackpool: *Każdemu, kto potrafi patrzeć, Blackpool ujawni swe karnawałowe korzenie, swą wiktoriańską groteskowość. To letnisko ze śmiesznymi kośćmi, w przeciwieństwie do Las Vegas, które potrafi przygotować przedstawienie, ale nie ma w nim serca*²². Chelsom pokazuje jednak, że serce, a nawet dawna sława nie gwarantują trwałych sukcesów. Choć nostalgia jest ważnym motywem *Umrzeć ze śmiechu*, film ten nie promuje nostalgii. Odwrotnie, demaskuje ją jako tęsknotę za tym, co nigdy naprawdę nie istniało i co, jak twierdzi Fred Davis, wymyślamy, by poradzić sobie z dzisiejszymi problemami i rozczarowaniami²³. Warto zauważyć, że tak Jack Parker, jak Tommy Fawkes, osiągają sukces nie za sprawą (nostalgicznego) powtarzania *starych dobrych tricków*, ale wymyślenia nowych.

Różnica między Blackpool i Las Vegas może wynikać z innej relacji między życiem publicznym i prywatnym ich mieszkańców. W Blackpool te sfery nakładają się na siebie; Jack i bracia Parkerowie praktycznie żyją w miejscu publicznym – pod karuzelą i cały ich wolny czas wypełnia cyzelowanie tricków. Ich poświęcenie dla sztuki cyrkowej zasługuje na tym większą uwagę, że praktycznie stracili nadzieję, że jeszcze będą występować publicznie. Podobni są w tym do Ambrose’a z *Bhaji na plaży*, dla którego teatr był domem i światem. Fawkesowie, dla odmiany, traktują swą pracę jedynie jako sposób zarabiania pieniędzy i osiągnięcia wysokiej pozycji społecznej. Zawsze wiedzą, kiedy pora zakończyć spektakl i rozpocząć prywatne życie. Jeśli założymy, że sztuczność i imitacja to cechy postmodernizmu, a naturalność i naiwność charakteryzują epoki wcześniejsze, Blackpool ukaże się nam jako mniej postmodernistyczny niż jego amerykańska „siostra”.

W filmie Chelsoma nie brakuje odniesień do znanych filmów dotyczących sztuki aktorskiej. Jak zauważa Louise Gray: *Jako George, aktor, którego charyzma wywołuje owacje na stojąco, Jerry Lewis rekapitułuje elementy swej roli w „Królu komedii” Martina Scorsese*²⁴. Innym filmem, z którym *Umrzeć ze śmiechu* może się skojarzyć, są *Les enfants du paradis* (1945) Marcela Carné. Aluzje do tych filmów nie tylko wzmacniają postmodernistyczny styl filmu Chelsoma, ale i dodają wagi jego przesłaniu o bliskim związku sztuki z życiem.

Na tle większości brytyjskich filmów, zrealizowanych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w których można zaobserwować tendencję do neutralizowania miasta czy jego redukcji do drobnych fragmentów lub reprezentacji konstruowanej przez media, *Bhaji na plaży* i *Umrzeć ze śmiechu* wyglądają jak prawdziwe „filmy miejskie”. Większość scen nakręcono bowiem w miejscach, które można rozpoznać jako należące do Blackpool: na plaży i w lunaparku, na ulicach, czy na zewnątrz i wewnątrz Wieży Blackpool. Obejrząc w nich też można to miasto z lotu ptaka. Ponadto geografia odgrywa kluczową rolę w fabu-

łach Chadhy i Chelsoma. Nie sposób wyobrazić sobie, by opowiedziane przez nich historie rozegrały się w innym mieście. Ponadto *Bhaji na plaży i Umrzeć ze śmiechu* dotyczą specyficznych cech mieszkańców Blackpool; ci ludzie nadają miastu niezwykle charakter, a Blackpool w zamian za to dostarcza pokarmu ich idiosynkrazjom. Autorzy filmów sugerują zarazem, że Blackpool jako miasto spektaklu i „wiecznego postmodernizmu” jest poważnie zagrożone. To zagrożenie jest związane przede wszystkim z nowymi, zmedializowanymi formami rozrywki. W istocie, gdy się ogląda dzieła Chadhy i Chelsoma, można zapytać, czy warto – mając tak przekonującą reprezentację miasta – oglądać jeszcze ono samo.

EWA MAZIERSKA

- ¹ Zob. J. Urry, *The Tourist Gaze*, Sage, London 1990; J. K. Walton, *The Blackpool Landlady*, Manchester University Press, Manchester 1978; tenże, *Blackpool*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1998.
- ² J. K. Walton, *The Blackpool Lady*, dz. cyt., s. 63.
- ³ J. Urry, dz. cyt., s. 23.
- ⁴ J. K. Walton, *The Blackpool Lady*, dz. cyt. s. 43.
- ⁵ Tamże, s. 93.
- ⁶ Tamże, s. 92.
- ⁷ J. Walvin, *Beside the Seaside*, Allen Lane, London 1978. s. 72; R. Shields, *Places on the Margin*, Routledge, London, New York 1991, s. 105-112.
- ⁸ J. Walvin, dz. cyt., s. 72.
- ⁹ J. K. Walton, *Blackpool and the varieties of Britishness*, w: *Relocating Britishness*, S. Caunce, E. Mazierska, S. Sydney-Smith, J. K. Walton (wyd.), Manchester University Press, Manchester 2004, s. 53-70.
- ¹⁰ R. Shields, *Places on the Margin*, Routledge, London, New York 1991, s. 3.
- ¹¹ J. Urry, dz. cyt. s.34.
- ¹² Tamże, s. 35.
- ¹³ J. Richards, *Films and British National Identity*, Manchester University Press, Manchester 1997, s. 258.
- ¹⁴ J. Richards, *The Age of the Dream Palace. Cinema and Society in Britain 1930-1939*, Routledge and Kegan Paul, London 1984, 181-183, oraz J. Richards, *Films and British National Identity*, dz. cyt., s. 258-266.
- ¹⁵ T. Hall, *(Re)placing the city. Cultural relocation and the city as centre*, w: *Imagining Cities*, S. Westwood, J. Williams (wyd.), Routledge, London 1997, s. 209.
- ¹⁶ A. Higson, *Waving the Flag*, Clarendon Press, Oxford 1995.
- ¹⁷ J. Urry, dz. cyt., s. 33-35.
- ¹⁸ Jak pisała E. Gaskell w 1848 r., cyt. za R. Shields, dz. cyt., s. 210.
- ¹⁹ A. Stuart, *Blackpool Illumination*, „Sight and Sound”, February 1994, s. 27.
- ²⁰ J. Raban, *Soft City*, Fontana, Glasgow 1975, s. 9-10.
- ²¹ J. Urry, dz. cyt. s. 34.
- ²² A. Medhurst, *Unhinged Invention*, „Sight and Sound”, October 1995, s. 10.
- ²³ F. Davis, *Yearning For Nostalgia*, The Free Press, New York 1979.
- ²⁴ L. Gray, *Funny Bones*, „Sight and Sound”, October 1995, s. 49.