

Carry On za granicą

JOHN BANNISTER

Filmy z cyklu *Carry On* przesyca tak swoiście brytyjskie poczucie humoru, że nawet za granicą reklamuje się je jako kwintesencję czegoś najbardziej brytyjskiego. Tym bardziej dziwi, że nikt nie zadaje sobie pytania, co sprawia, że komizm tych filmów przemawia do szerokiej publiczności w innych krajach. Sam fakt, że filmy z tego cyklu nieprzerwanie cieszą się wzięciem za granicą, każe przypuszczać, że ów komizm nie tylko daje się wyrazić w wielu językach, ale i odzwierciedla uniwersalną tendencję psychopatologii do zajmowania się przede wszystkim seksem, zwłaszcza w tych krajach, gdzie struktury społeczne respektują zachodnie reguły cywilizacyjne i gdzie nieuchronnie dochodzi do naruszania tabu seksualnych. Z uwagi na to komizm *Carry On* – jeśli nawet śmiech wywołuje przede wszystkim ich osobliwa brytyjskość – byłby bardziej, nie zaś mniej swojski dla zagranicznego widza, niż można by zrazu sądzić. Filmy te bowiem odzwierciedlają przemiany tradycyjnych postaw Brytyjczyków wobec seksualności, które podlegają zakwestionowaniu i redefinicji na gruncie pogłębiającej się wielokulturowości społeczeństwa. Owo odzwierciedlanie dokonuje się na gruncie niewyszukanego, „prostackiego” humoru klasy robotniczej, infantylnego w formie, a tym samym i powszechnie atrakcyjnego. Humor ów znamionują dwa zasadnicze aspekty, decydujące o jego chwytliwości: bufonada w warstwie wizualnej i dziecinna obsceniczność w warstwie słownej. Filmy z cyklu *Carry On* mają powab bezwstydnego klaunady, w której dowcipy na temat penisa i piersi są podawane za pomocą dwuznaczników i półsłówek przez postaci uderzająco infantylne, obsesyjnie (czy neurotycznie) zainteresowane własną cielesnością i chichoczące przy niecenzuralnych słowach, takich jak „willy” (żargonowy eufemizm penisa), ponieważ sądzą, że nie wypada mówić o seksie.

Taki jest prosty mechanizm filmów *Carry On*. Praktycznie stałym tematem wszystkich trzydziestu obrazów z tego cyklu, powstałych w latach 1958-1992, jest seks. Funkcjonuje on tutaj jako swego rodzaju fenickie lustro, w którym odbijają się wszelkie społeczne i kulturalne napięcia Brytanii, począwszy od wczesnych lat powojennych, po epokę thatcherowską, jeśli nawet sami twórcy nie zdawali sobie z tego sprawy¹. Filmy te kręcono tanio (średnio za około 200000 funtów)² i szybko (zdjęcia nie trwały na ogół dłużej niż sześć tygodni). Producenci wszystkich *Carry On*, Peter Rogers i Gerald Thomas, obniżali koszty, zatrudniając nieliczną ekipę aktorów obsadzanych praktycznie w każdym filmie w podobnych, stereotypowych rolach. Jak zauważył Mark Campbell, właśnie ta *stałość stylu i sposobu produkcji sprawia, że filmy te wydają się odcisnięte od jednej sztanicy*³. Ale czy jest to sztanca swoiście brytyjska? Campbell powiada, że stereotypowe postaci demonstrują wszelkie odmiany brytyjskiego ekscentryzmu, humor jest tu tak brytyjski jak „ryba z frytkami”, dowcipy zaś *wpisane w nasze DNA... znamienne dla*

naszej tożsamości narodowej⁴. Z uwagi na to, twierdzi Chris Balchin, filmy te ewokują niezwykle swoistą postać brytyjskiej nostalgii⁵.

Tradycje humoru słownego filmów z cyklu *Carry On* sięgają, za pośrednictwem radia, sprośnych kalamburów Maxa Millera⁶ z teatrów muzycznych, a nawet Szekspira i Chaucera. Humor sytuacyjny wywodzi się również z tradycji teatru muzycznego i dramatycznego. Natomiast, jak twierdzi Balchin w *Carry On Iconoclasts*, znamienna dla tych filmów postać wesołego głupka ma jeszcze szacowniejsze korzenie w tradycji karnawału średniowiecznego oraz satyry menipejskiej z klasycznej epoki greckiego antyku⁷. Ale najlepszą może paratele stanowią pieprzne pocztówki z plaży, które w latach 30. XX wieku produkował Donald McGill, a których *ładunek komizmu eksploduje z chwilą połączenia obrazka z podpisem*⁸. Humor filmów *Carry On* wypływa zasadniczo z analogicznego kojarzenia stereotypowych karykatur z pieprznym podtekstem. Właśnie owo połączenie zapewnia tym obrazom trwałą popularność. Co i raz powtarza się je w brytyjskich stacjach telewizyjnych⁹. Stale pojawiają się nowe edycje DVD¹⁰, a nieposkromionych apetytów entuzjastów cyklu nie są w stanie nasycić kolejne monografie książkowe¹¹ i liczne gadzety.

Ale co w tych filmach jest takiego, że i za granicą stały się równie popularne, jak w kraju? Tristan Davis, w wywiadzie udzielonym w 2004 roku Peterowi Rogersowi dla pisma „SAGA”, opowiadając o powodzeniu cyklu za granicą, stwierdza z dumą, że filmy te pokazano już we wszystkich krajach świata z wyjątkiem Rosji¹². Co godne uwagi, w artykule zamieszczonym na łamach „Timesa” w marcu 1968 roku, a zatytułowanym jak najbardziej stosownie *Getting to the Bottom of Things* („Dobrać się do jądra rzeczy”)¹³, John Russell-Taylor wspomina, że do zastanowienia nad przyczynami popularności cyklu *Carry On* w Wielkiej Brytanii skłonił go pewien Francuz. Otóż człowiek ten zapytał: *Założmy, że chcę obejrzeć film, który najlepiej ukazuje najbardziej podstawowe i trwałe cechy gustu brytyjskiego. Na co powinienem się wybrać? Russell-Taylor odparł: Odpowiedź może być tylko jedna: „Carry On Doctor”, najnowszy z długiej serii „Carry On”. Wspomnienie to prowadzi go do następującej refleksji: Wyjaśnienie Francuzowi, co te filmy mają w sobie takiego, że są u nas tak popularne, jest równie łatwe, jak wytłumaczenie cudzoziemcowi, dlaczego zbiór marnych szkiców do pocztówek Donalda McGilla idzie w tym tygodniu (1968) w Sotheby’s za 200 tys. funtów. Russell-Taylor nie był w stanie wyjaśnić ani dlaczego pocztówki, ani ich kinowy odpowiednik, filmy „Carry On”, są tak zabawne¹⁴.*

W niemal każdym artykule na temat *Carry On* odnotowuje się owo powinowactwo z pocztówkami McGilla. Balchin w *Carry On Iconoclasts* zauważa: *Mały obraz życia podmiejskiego, bardzo sformalizowanego (...) ludzi ani świetnych, ani dobrze sytuowanych. I wszystko to zostaje przerysowane na zasadzie bardzo brytyjskiego humoru; humoru Donalda McGilla z jego pocztówek z plaży*¹⁵. Wiele scen z filmów *Carry On* przypomina żywo nieprzyzwoite obrazki McGilla. W *Carry On Constable* (1960) roztrzęsiona kobieta (Irene Handl) wybiega na ulicę krzycząc: *Nie mogę znaleźć swojego Willy’ego!* To niemal dosłowna kinowa replika jednej z pocztówek McGilla, z tą różnicą, że w oryginale chodzi o Karolka. Humor sceny z *Carry On* wiąże się z imieniem chłopca, Willy, i z faktem, że zniewieściały posterunkowy nie ma pojęcia, gdzie miałyby go szukać; natomiast komizm pocztówki wynika z otyłości kobiety, która nie widzi swojego dziecka

bawiącego się wiaderkiem w piasku za wałem jej monstualnego brzucha. Kolejnym przykładem jest scena z *Carry On Doctor* (1967). Doktor Kenneth Tinkle (Kenneth Williams) bada pacjenta z nogą w gipsie i powiada: *No, czas już wyciągać*, na co pacjent, łypiąc lubieżnie na ładną pielęgniarkę, podchwytuje z zapalem: *O niczym innym nie myślę!* Ale najlepszym może przykładem naśladownictwa pocztówek McGilla jest pewna scena z *Carry On Camping* (1969). Charlie Muggins (Charles Hawtrey), spacerując wiejską dróżką, spotyka dziewczynę prowadzącą krowę i pyta: *Co taka ładna dziewczyna robi z taką starą krową?* Dziewczyna (Sally Kemp) odpowiada: *Prowadzę ją do byka*. Charlie Muggins: *Do byka, ojej... chyba twój ojciec powinien to zrobić*. Dziewczyna: *Co pan, to robota byka*¹⁶.

Nie brak innych przykładów dowcipu w stylu McGilla. Postaciom opadają spodnie od pidżamy i widać pośladki. Podobnie jak na pocztówkach, w filmach *Carry On* przydarza się to niemal wyłącznie postaciom męskim. Zawarta w *Carry On Constable* scena pod prysznicem, w której udział biorą posterunkowy Benson (Williams), posterunkowy Gorse (Hawtrey), posterunkowy Potter *none hotter* (Leslie Philips) oraz, rzecz jasna, posterunkowy Posterunkowy (Kenneth Connor), śmiało mogłaby być wykorzystana w jednej z pieprznych pocztówek McGilla. Tego rodzaju niegodna przygoda spotyka niemal wyłącznie postaci grane przez Kennetha Williamsa, jak na przykład Emile Prevert w *Carry On Emmanuelle* (1978). Tak więc w *Carry On Behind* (1975) było właściwie nieuniknione, że profesor Ronald Crump również pokaże pośladki. Jednym z najbardziej oczywistych zapożyczeń od McGilla jest grany przez Williamsa Szkot, który w sposób raczej mało dyskretny wydaje się stale zatroskany o to, co ma pod *sporraniem*¹⁷. Talbot Rothwell wykorzystał ten pomysł jako oś całego scenariusza *Carry On... Up The Khyber*. Rothwell eksploatuje tu tę samą prostą zasadę komizmu, którą Calder-Marshall wskazał w swej analizie pocztówek McGilla: *Sporran jest najzabawniejszą widoczną częścią kiltu, ale sprężyną większości dowcipów na temat kiltu jest to, co się ukrywa albo nie ukrywa pod sporranem*¹⁸. Szeregowiec Widdle (Hawtrey) z trzeciego pułku piechoty-hołoty (*Third Foot and Mouth*), który trzyma wartę „na przełęczy” (*up the pass*)¹⁹, mdleje, gdy Bunghit Din, Burpa (od burp [beknąć] i Gurkhas – znane z waleczności oddziały hinduskich żołnierzy walczące w brytyjskiej armii) „wyciągają swój oręż” (*gets his thing out*, w rzeczywistości szablę, czego nie należy mylić z penisem, którego *his thing* jest żargonowym eufemizmem). Kiedy wraca do przytomności, powiada do sir Sidneya Ruff-Diamonda (James): *Spojrzałem i widzę, że mi się zadarł* (chodzi o kilt, a nie penisa, jak to z pewnością rozumie widownia), na co Ruff-Diamond reaguje jak przystało na człowieka z jego nazwiskiem: *Ach! To okropne!* Rzecz w tym, że szeregowiec Widdle okrywa hańbą pułk, gdyż teraz wychodzi na jaw, że nosi gacie, przez co sprzeniewierza się szacownej tradycji związanej z dewizą pułku: „Zawsze gotowi”, która jak powiada Khasi z Kalabaru (Williams) Bunghit Dinowi (*swemu ślicznemu bojowcowi*, Bernard Bresslaw), skądinąd tłumaczy, dlaczego Brytyjczycy wzbudzają taki przestach na wojnie. *Nie widziałeś jeszcze, jak pędzą po zboczach gór z obnażonymi wspaniałymi wielkimi lśnącymi w słońcu bagnetami* (bagnetów nie należy mylić z... itd., etc.). Szeregowiec Widdle nie pasuje do tego obrazka, skoro nosi gacie, *żeby nie marzył mu frędzel*. Takie dowcipy na temat penisa przewijają się przez cały film. Można nawet powiedzieć, że wyznaczają oś

narracyjną. A jeśli wypływają, co nie ulega kwestii, z kompleksów brytyjskich mężczyzn na punkcie męskości, to przecież odwołują się też do napięć i lęków przeżywanych przez wszystkich mężczyzn, niezależnie od narodowości. Ostatecznie w finale to Burpowie uciekają, wrzeszcząc histerycznie jak przestraszone dzieci, gdy Brytyjczycy zadzierają swe kilty i pokazują *wspaniałe, wielkie, lśniąco bagnet*y.

Takie porównania z pocztówkami McGilla warto rozwijać, ponieważ są użytecznym narzędziem dekonstrukcji cyklu *Carry On* w sposób odsłaniający tę zasadę komizmu, która zapewnia tym filmom tak wielką popularność. Calder-Marshall w *Wish You Were Here: The Art of Donald McGill* identyfikuje powód, dla którego pocztówki te cieszyły się takim wzięciem. Powiada: *Zartobliwa pocztówka jest ilustracją dowcipu, nieodmiennie obscenicznego dowcipu – i ma rację bytu lub ginie wyłącznie z uwagi na to, czy jest w stanie wywołać śmiech*²⁰. Dowcip ma zasadnicze znaczenie dla komizmu filmów *Carry On*; na tyle zasadnicze, że wymóg podawania w odpowiednim tempie kolejnych gagów zawsze przeważa nad zbornością narracji. Odsyła to do teatru muzycznego i rewiowego z ich dyżurnymi komikami, występującymi w groteskowej lub karnawałowej charakteryzacji, a mającymi za zadanie rozśmieszać publiczność do łez opowiadaniem dowcipów dwuznacznych w warstwie słownej, a ilustrowanych najzupełniej jednoznacznie gestykulacją. Tak oto stwierdza Robert Ross: *Filmy „Carry On” nie są szczególnie oryginalne. W gruncie rzeczy eksploatują w kółko sprawdzone i wytarte tropy komiczne i stereotypy*²¹. Ale czy są to tropy wyłącznie brytyjskie? Pocztówki McGilla powstawały wedle tej samej metody. Niemniej Calder-Marshall wskazuje, że zarówno na styl karykatury, jak i na humor McGilla pewien wpływ wywarły niemieckie pocztówki z okresu wojny prusko-francuskiej. Czytamy: *Pocztówki francuskich jeńców wysyłano ze strefy okupacyjnej po to, by uspokoić ich rodziny, ale i jednocześnie, by demoralizować więźniów*²². Podobną opinię można by wyrazić w odniesieniu do istoty komizmu *Carry On* w tym sensie, że gdy mamy do czynienia z sytuacją, w której homoseksualizm zagraża życiu rodzinnemu, towarzyszy temu zawsze zapewnienie, że zdrowy popęd heteroseksualny jest normą. W filmach tych męską seksualność ukazuje się na przykładach stereotypowych postaci o „normalnych”, to znaczy heteroseksualnych, bądź też „nienormalnych”, to znaczy homoseksualnych skłonnościach. Te pierwsze gra zawsze lubieżny Sid James, drugie kreują Kenneth Williams, Charles Hawtrej i Kenneth Connor. Oczywiście powoduje to niepewność co do tego, czy cechy postaci są istotnie reprezentacją narodowych stereotypów czy cech uniwersalnych, i tym samym budzi wątpliwości co do brytyjskości humoru *Carry On*. Opinie Rossa na temat tych filmów można by śmiało odnieść do pocztówek McGilla, jak choćby następujące słowa: *To pamiątki, oglądane przez różowe okulary wspomnienia, w których korpulentni faceci i śmieszne pielęgniarzki rozbierają się do bielizny, a sfrustrowani mężowie opowiadają o kobietach o niemożliwie wielkich piersiach*²³. Jednak taka nostalgiczna charakterystyka niewiele daje i nadal stoimy przed tym samym problemem, który trapił Johna Russella-Taylora, gdy próbował wyjaśnić powab filmów z cyklu *Carry On*. Stwierdził on (porównując je do pocztówek McGilla): *To coś, co [nadzwyczaj] łatwo opisać, ale czego prawie nie sposób wyjaśnić*, po czym, cokolwiek protekcyjnie, dodał: *i jedne, i drugie systematycznie i niezawodnie podbijają serca szerokiej publiczności brytyjskiej*²⁴. Co wszakże zaskakujące, Russell-Taylor najwyraźniej prze-

oczył, jak dalece postaci z *Carry On*, stworzone przez scenarzystę Talbota Rothwella, przypominają karykaturalnych bohaterów z pocztówek McGilla. Stereotypowe postaci Rothwella wydają się wręcz komiksowe. Sid James jest lubieżnym pozeraczem serc. Hattie Jacques gra grubą, sfrustrowaną siostrę przełożoną. Kenneth Connor jest zahukanym pantoflarzem. Charles Hawtrej to uosobienie minoderyjnego homoseksualisty, Barbara „Babs” Windsor – piersiastej blondyny. Przerysowani bohaterowie Rothwella są śmieszni i obelżywi, ale nikogo nie urażają, ponieważ są postaciami jak z filmu rysunkowego.

Jeśli zapytać przeciętnego widza brytyjskiego, co jego zdaniem najlepiej charakteryzuje jakikolwiek film z cyklu *Carry On*, wskaże taką czy inną postać. Istotne jednak jest to, że ktoś taki z reguły opisze zachowanie wybranej postaci, to, co ona robi, nie zaś to, kim jest. W *Carry On Camping* wykorzystał to sam Rothwell, pisząc kwestię, w której jedna z dziewczyn zwraca się do Charliego Mugginsa (Hawtrej) *per* „ten dumny konus”. Właśnie karykaturalność postaci pozwalała Rothwellowi na przypisanie im prawdziwych imion aktorów. To *licentia poetica* często stosowana przez Rothwella, a zarazem wyjątkowa dla *Carry On*. Niemniej można twierdzić, że ma to o wiele głębsze znaczenie. Pierwszą postacią noszącą imię wcielającego się w nią aktora jest Charlie Bind (Charles Hawtrej) z *Carry On Spying* (1964), zabawnej parodii filmów o Bondzie. To cherlawy, wyraźnie homoseksualny „Agent zero, zero”, James Bind (to znaczy, James Bond). Sam James Bond, pewny siebie, jakby mówił: „rzuć mi rękawicę, jeśli masz odwagę”, zawsze skupia na sobie uwagę już przez sam sposób, w jaki się przedstawia. *Nazywam się Bond, James Bond*, mówi uprzejmie, ale i jakby zaczepnie. Publiczność tak przywykła do Seana Connery’ego, który wystąpił w tej roli w szeregu filmów, że aktor ten stał się symbolem stanowczej męskiej heteroseksualności. Tak oto postać Charliego Binda jest nie tylko całkowitym odwróceniem tego stereotypu męskości, ale i zabawną polemiką na temat utożsamienia się publiczności z bohaterem. Wyobraźmy sobie wyraźnie homoseksualnego Seana Connery’ego, który cokolwiek mniej stanowczo powiada: *Mój numer? Zero coś tam? Cholera, nie mam pojęcia. Popatrzeli na mnie i powiedzieli tylko: zero, zero, zeeeeero!* Kiedy nie słyszy się tej intonacji i nie widzi tego mizdrzenia się, komizm takiej deklaracji zostaje znacznie ograniczony, lecz concept pozostaje zabawny. Sztuczność homoseksualnej minoderii świetnie pasuje do konwencji komiksu.

Co wszakże istotne, Rothwell zaczął nadawać swym postaciom imiona aktorów dopiero wtedy, gdy umieszczał akcję we współczesnej scenerii, jak choćby w szpitalu, fabryce, w domu czy na kempingu. Pierwszą z tych postaci jest Francis Bigger (Frankie Howerd), którego obsadzono w *Carry On Doctor* (1967) w zastępstwie Sida Jamesa. Howerd był już znanym i bardzo lubianym komikiem i możliwe, że Rothwell pragnął to zdyskontować – aktor ten nie należał przecież do stałej ekipy. Tak czy inaczej w *Carry On Camping* (1969) Sid James gra Sida Boggle’a, Kenneth Williams jest doktorem Kennethem Soaperem, Charles Hawtrej – Charliem Mugginsem, Bernard Bresslaw – Bernie Luggiem, a Barbara Windsor – „Babs”. W *Carry On Your Convenience* (1971) Sid gra Sida Plummera, Charles Hawtrej – Charliego Coota, a Bernard Bresslaw – Berniego Hulke’a. W *Carry On Girls* (1973) Sid James jest Sidem Fiddlerem. W filmie tym, ostatnim *Carry On* tego aktora, grana przezeń postać organizuje konkurs piękności w nadmorskim miasteczku Fircombe²⁵. Jego flama Connie Philpotts (Joan Sims),

zaniepokojona męską bufonadą kochanka, powiada: *Ty i stadko królowych piękności? To tak, jakby Draculi powierzyć dozór nad bankiem krwi!* Publiczność też świetnie o tym wiedziała. Nic dziwnego, że Sid James zmarł wkrótce potem na atak serca. W granych przez siebie postaciach zawsze potrafił zachować niemało zwyczajności „człowieka z ulicy”, swojskości, do której lgnęła publiczność, i nigdy nie stawał się tak maniakalny, jak budzący znacznie mniej ciepłych uczuć historycy Williamsa lub Kennetha Connora bądź niesłychanie manieryczni bohaterowie Hawtreya.

Campbell powiada, że filmy z cyklu „*Carry On*” *określają, kim jesteśmy* ²⁶. Bardziej trafne byłoby może stwierdzenie, że postaci z tych filmów określają, kim nie jesteśmy. W *Traditions of British Comedy* Richard Dacre napisał, że *Talbot Rothwell przedzierzgnął swych aktorów w samoistne osobowości komiczne* ²⁷. Stworzone przez niego postaci stały się bardziej sztuczne, anegdotyczne i oddaliły się od bohaterów Hudisa, którzy byli zawsze w sposób czytelny stereotypowi, ale, rzecz istotna, mniej zabawni. Groteskowi bohaterowie Rothwella osiągają szczyty komizmu w parodiach. Właśnie te *Carry On* są najbardziej popularne i to one niewątpliwie determinują obraz bohaterów w pamięci publiczności. Rothwell sparodiował wszystkie istotne gatunki filmu hollywoodzkiego nie dlatego, że podsuwają wygodne schematy, w które łatwo się wpisać, lecz dlatego, że każdy z tych gatunków stwarza pewien całkowicie sztuczny świat. W tego rodzaju *nibylandii* uprzedzenia i dziwactwa groteskowych postaci ulegają dodatkowemu wzmocnieniu, podczas gdy próbują one sprostać sytuacjom życia, które stało się niemożliwe, ponieważ powodują nimi wyłącznie instynktowne, pierwotne popędy. Tak oto bohaterowie Kennetha Williamsa i Kennetha Connora to historycy, zatrzymani na jakimś wczesnym etapie dojrzewania seksualnego i niby wystraszone dzieci uwięzieni w surrealistycznym świecie erotycznego rozpasania, w którym niedojrzałość skazuje ich na alienację. Dla nich świat jest strasznym królestwem okrucieństwa i obłędu. Z punktu widzenia publiczności ów świat jest zwariowanym światem slapsticku i farsy. *Magia komedii*, powiada Alan Stanbrook, *polega na tym, że taka atmosfera sztuczności jest niezbędnym warunkiem komizmu* ²⁸. Następnie dorzuca jeszcze cytat z Lyttona Stracheya: *Postaci w komedii są realne, tyle że istnieją w pustce. Nie są po to, aby nas pouczać, ani po to, aby nas uwznioślać, lecz po to jedynie, aby nas bawić* ²⁹.

Postaci Rothwella istnieją tak dalece w pustce, że – niby ptak Oozalum z *Carry On Up The Jungle* (1970) – stale są narażone na niebezpieczeństwo, iż *same się unicestwią!!!* I są mniej więcej tak realne, jak karykatury z pocztówek McGilla. Niemniej mają pewną funkcję krzepiącą. Calder-Marshall powiada: *Jakkolwiek byłeś gruby, na pocztówce znajdziesz grubszego. Jakkolwiek byłeś chudy, znajdziesz chudsze* ³⁰. Fizyczność postaci granych przez Hattie Jacques jest przerysowana zarówno wizualnie, jak i werbalnie. Te zbyt obcisłe stroje (siostra przełożona w *Carry On Doctor / Nurse / Again Doctor*), te tandetne sukienki, w których wygląda jak bezguście (Sophie Bliss w *Carry On Loving*, Bettie Plummer w *Carry On Your Convenience*), te prześwitujące koszulki nocne (siostra przełożona Lavinia w *Carry On Doctor*), czy też ów obcisły, jaskrawożółty T-shirt z emblematem „Chaste Place” („Siedlisko Cnoty”) na piersi (panna Haggard w *Carry On Camping*) – wszystko to elementy groteski, która przybiera tym bardziej monstrialne rozmiary, że ekranowa Jacques sama przyznaje, że jej tusza

jest czymś krępującym i upośledzającym seksualnie. W *Carry On Cabby* (1963) jako Peggy Hawkins szuka męża Charliego (Sid James) i pyta Teda (Kenneth Connor), dyspozytora w firmie taksówkowej „Speedy Cabs”: *Gdzie on jest? Ostatni raz rozmawiałam z nim w zeszłą środę, a i wtedy tylko z nogami. Ted: Z nogami? Peggy: Tak, tyle wystawało spod taksówki! To nie w porządku. Wie przecież, że nie dam rady wczłgać się pod taksówkę.* W scenie gdy stara się być bardziej atrakcyjna dla męża (który wydaje się już w ogóle jej nie zauważać), waży się i niby to bagatelizuje własną tuszę: *Kto by pomyślał, że ręcznik robi taką różnicę*, mówi do siebie zadziwiona. Jeszcze bardziej wymowne – jako że pozbawione dialogów, przez co widz jedynie patrzy i nic nie zagłusza nasuwających mu się szyderczych komentarzy – są sceny z filmów, w których Jacques gra siostrę przełożoną. Ilekroć przemierza szpitalne korytarze podczas obchodu, towarzyszy temu muzyka (basowe „bum, bum, bum”) wyolbrzymiająca percepcję rzeczywistej tuszy aktorki do właściwych *Carry On* i pocztówkom McGilla groteskowych rozmiarów. Ów akompaniament funkcjonuje tutaj tak samo, jak podpis z pocztówek McGilla, jako impertynencki komentarz na temat otyłych kobiet.

Jednocześnie zostaje przerysowana szczupłość postaci granych przez Charlesa Hawtreya i Kennetha Williamsa. Ich kostiumy są już to zbyt obszerne (skórzana kurtka motocyklowa „Pintpota” /Charles Hawtreys/ w *Carry On Cabby*), już to za małe (togi Seneki /Hawtreys/ i „Julie” Cezara /Williams/ w *Carry On Cleo* /1964/), które wyglądają raczej jak minispódniczki, przez co sugerują, że seksualność tych postaci jawi się jako cokolwiek dwuznaczna). Regułą jest to, że ich cherlawość zostaje uwypuklona, jako że perypetie scenariusza nakazują się im rozbierać. Na ogół to postać-karykatura kreowana przez Williamsa zmuszona jest obnażyć się na oczach widzów. Kiedy w *Carry On Emmanuelle* (1978) gra Emile’a Preverta, jego cherlawość zostaje tym bardziej wyolbrzymiona, że nieprzerwanie jest ofiarą szyderczego spojrzenia widzów. Dodatkowym tego wzmocnieniem jest scena, w której ćwiczy przed lustrem, oglądając w telewizji Harry’ego Hernię (Howard Nelson), specja od kulturystki demonstrującego właśnie ćwiczenia służące rozwojowi *femerus erectus* (penisa). Cherlawość Emile’a zostaje ukazana jako wada fizyczna równoznaczna z impotencją i niezdolnością do wypełniania obowiązków małżeńskich.

W przeciwieństwie do tego postaci kreowane przez Sida Jamesa są upozowane na w pełni dojrzałych (a tym samym praktykujących) heteroseksualnych mężczyzn. Ale znakiem seksualności tych postaci (tak samo jak w przypadku postaci kreowanych przez Williamsa) w żadnym razie nie jest doskonałość fizyczna. Jej znakiem jest znów abstrakcja, mianowicie lubieżny, „obleśny” śmiech. Śmiech ów jest tak jednoznaczny, że częstokroć jedynie on wskazuje na „zawsze gotową” heteroseksualność tych postaci. To śmiech zdecydowanie męski, lubieżny śmiech, jaki wzbudzą sprośne podobizny piersiastych kobiet z nieprzyzwoitych pocztówek. I znowu – staje się reakcją prowokowaną przez wzrok. Jednakże w tej sytuacji natychmiast nawiązuje się porozumienie między postacią kreowaną przez Jamesa i mężczyznami na widowni, którzy śmieją się wraz z nim. Akt oglądania (rozbierania oczyma skąpo odzianych dziewczyn) zostaje nieodmiennie przypieczętowany tym śmiechem. To potwierdzenie zdrowego popędu heteroseksualnego.

Również kostiumy składają się na sygnaturę seksualności postaci. W *Carry On Henry* (1971) Sid (Henryk VIII) narzeka przed krawcem (John Bluthal) na

długość tuniki. *Wasza Wysokość*, tłumaczy z urazą krawiec, *gdybym uszył ją krótszą, nikt by nie dziwił się długości Waszych nóg*. Henry: *Ach, prawda, zapomniałbym, przyda mi się trochę długości przy rajtuzach (I need a bit more length on the hoes – co jest aluzją do penisa)*. Oczywiście odpowiedzią będzie: *Wasza Wysokość jest zbyt skromny*. Takie przerysowania wizualne i słowne przenoszą postaci ze sfery rzeczywistości w krainę rzeczy tak śmiesznych, że nie mogą być realne, w karykaturalny świat z pocztówek McGilla. Jednakże spełniają dla nas znacznie istotniejsze funkcje niż tylko samo rozśmieszanie. Postaci te przywracają to, co Calder-Marshall nazywa „cielesną równowagą”³¹; jakkolwiek jesteś gruby bądź chudy, nie jesteś tak gruby (bądź chudy) jak postaci z pocztówek McGilla lub, w rzeczy samej, postaci z filmów *Carry On*. To właśnie taka komiksowość, sztuczność groteskowych postaci Rothwella i światów przez nie zamieszkiwanych – ich wierutna *nieprawdziwość* – oraz to, co Stanbrook nazywa „magią komedii”, pomaga *przemienić w śmiech wszystko, co w rzeczywistym życiu społecznym jest źródłem melancholii*³². Ilećroć smutek zagraża mieszkańcom świata *Carry On*, ich reakcja jest nieuchronna – wpadają w złość czy histerię. Postaci zredukowane do komiksowych karykatur, których światopogląd określa zatrzymanie rozwoju na etapie pokwitania, na „realne” życie reagują jak dzieci. Rzucają tym, co mają pod ręką. W komedii nazywamy to slapstickiem.

Slapstick u Rothwella jest nie tyle funkcją współczucia, ile histerycznym wybuchem tłumionych uczuć jego udęczonych bohaterów. Jest zabiegiem, który zawdzięcza równie wiele pierwszemu *Carry On*, pisanym przez Hudisa, jak za ich pośrednictwem tradycji brytyjskiego teatru muzycznego i rewiewego. Pierwowzorów „klaunady” cielesnej można szukać u takich komików, jak Benny Hill, Norman Wisdom, George Formby, Frank Randle, a nawet Stan Laurel. Ale też slapstick Rothwella różni się bardzo od slapsticku Hudisa. Jest posunięty tak daleko, że można go porównać jedynie z amerykańskim kinem niemym, z uwagą na co był pierwotnie czymś zgoła niebrytyjskim. Podskórny gniew, pulsujący w zwariowanych pościgach gliniarzy z Keystone, w odpłacającym zawsze pięknym za nadobne małym włóczędze Charliego Chaplina, a zwłaszcza w bijatykach i gwałtownych sprzeczkach, jakie często wybuchają między Flipem i Flapem, jest tak blisko skoligacony z komiksową przemocą *Toma i Jerry’ego* jak filmy *Carry On* z tymi starszymi komediami.

Przy bliższym porównaniu slapsticków Hudisa i Rothwella uderza coś jeszcze. Otóż slapstick Hudisa jawi się jako wyjątkowo powściągliwy i łagodny (bez wątplenia wpływ na to miały straszliwe okrucieństwa II wojny światowej, choć i Rothwell w niej walczył). Najlepszym przykładem z *Carry On* Hudisa jest scena z *Carry On Teacher* (1959). Komizm tego filmu polega na tym, że publiczność wychodzi z kina przeświadczona, iż nauczyciele są bardziej dziecinni niż ich podopieczni. Uczniowie płatają szczeniackie figle (posypują ubrania nauczycieli proszkiem wywołującym swędzenie), ale ich motywy są dojrzałe (słyszeli, że dyrektor nosi się z zamiarem objęcia funkcji w innej szkole i nie chcą, żeby odszedł). Co więcej, są przywiązani do niego tak, jak dzieci do rodzica. I to dążenia nauczycieli do okiełznania niesubordynacji uczniów oraz brak zrozumienia dla ich wybryków zostają napiętnowane jako niewychowawcze. Tak oto, skoro nauczyciele nie potrafią zapanować nad dziećmi, te właśnie stają się nauczycielami. Dochodzi do zamiany ról. Najlepszym tego świadectwem jest scena

w pokoju nauczycielskim, w której całe ciało pedagogiczne wije się i popiskuje, żeby się tylko nie drapać. W *Carry On Regardless* (1961) ekipa z agencji „Helping Hands” („Pomocne ręce”) – za pomocą klasycznego rekwizytu komedii slapstickowej: węża od hydrantu – praktycznie demoluje dom, który przybyła wysprzątać. Kto oczekuje, że właściciel będzie wściekły, zdziwi się, ponieważ nagradza nieboraków za to, że odgadli, co zamierzał zrobić ze swoim domostwem. Takie sytuacje nie zdarzają się w amerykańskich filmach niemych ani w filmach Rothwella. Kultowa dziś scena obiadu z *Carry On... Up The Khyber* (1968), którą miłośnicy cyklu uważają za absolutnie szczytowe osiągnięcie komediowej konwencji filmów *Carry On*, ukazuje dobitnie, ile owa konwencja zawdzięcza slapstickowi wielu amerykańskich komedii z epoki kina niemego. Komizm ma tutaj w wielkiej mierze charakter wizualny, dialog jest oszczędny, tak że nic nie przeszkadza publiczności po prostu śledzić procesu postępującej destrukcji i smakować tej sceny, w miarę jak zmierza do kulminacji, w której dom dosłownie obraca się w ruinę³³. Bunghit Din i jego Burpowie szturmują ambasadę brytyjską w Kalabarze, natomiast oficerowie i dowódcy brytyjscy ani myślą podejmować walki, nim skończą obiad. Podczas gdy budynek ambasady wali się wokół nich w gruzy, zachowują absolutny stoicyzm. Bunghit Din (Bresslaw) powiada do Rhandi Lala (Williams): *Oto, co znaczy brytyjska flegma*, na co Rhandi Lal rzuca: *Plwam na brytyjską flegmę!*

Slapstick Hudisa jest znacznie bardziej drobotliwy niż nacechowany bezwzględny dążeniem do odpłaty slapstick Rothwella. Różnica polega na odmienności postaw wobec ofiar. W *Carry On Regardless* właściciel domu wybacza nieudacznikom z „Helping Hands”, w *Carry On... Up The Khyber* Burpowie giną zastrzeleni. Obowiązuje tu ta sama reguła „paf i już nie żyjesz”, która rządzi zabawami dzieci w wojnę. Niepohamowany gniew, który jest tak kluczowy w klasycznym slapsticku (a i tak przemożny u Rothwella), nie istnieje w filmach Hudisa. W *Carry On Teacher* uczniowie nie mają być świadkami, kiedy nauczyciele dostają to, co się im należy, i w rezultacie widzowi brak poczucia, że zostali ukarani, czy też że uczniowie im odpłacili. Wszystko to musi się stale powtarzać, a za każdym razem dowcip zostaje rozwodniony. Nie tylko odbiera się satysfakcję uczniom, ale i istotną część frajdy publiczności. Rzecz przypomina dowcip bez pointy – to komizm został pozbawiony kluczowego elementu okrucieństwa, który dopiero zapewnia satysfakcję. Slapstick Hudisa w rzeczy samej łamie szkolne reguły, ale jedynie za zamkniętymi drzwiami i żadna z walczących stron nie ściera się z przeciwnikiem twarzą w twarz.

Z kolei znamieną dla konwencji Rothwella, jak twierdzi Kenneth Eastaugh, jest (zwróćmy uwagę na przymiotniki określające tu ten rodzaj humoru) *natarczywa, niepohamowana, nieskończona bezczelność „slapsticku”*³⁴. Scenarzysta pozwala bohaterom przejąć władzę, buntować się – niby rozbrykane dzieci – przeciwko *regułom zdrowego rozsądku i przyzwoitości*³⁵. Zarazem oręż, jaki im wkłada do ręki, nie jest – jak u Hudisa w *Carry On Teacher* – toluenem i kwasem azotowym, z których robią trotyl, lecz zaledwie tortem z bitą śmietaną, wskutek czego każdy wybuch agresji staje się nieszkodliwą bitwą na latające torty, co wszakże jest równie skutecznym sposobem wyładowania skumulowanej złości. Najlepszym tego przykładem jest finałowa scena *Carry On Loving* (1970). Przyjęcie weselne Sidneya i Sophie Bliss (James i Jacques) ma być podwójną uroczy-

JOHN BANNISTER



Carry On Camping,
reż. Gerald Thomas (1969)
oraz
reprodukcja pocztówki z lat 30.
z serii wyprodukowanej
przez Donalda McGilla

stością. Otóż para ta prowadzi komputerowe biuro matrymonialne „Wedded Bliss” („Poślubione szczęście”) i na własne wesele zaprasza doskonale dobrane pary skojarzone wedle niezawodnej metody ich firmy. Tyle tylko że firma w rzeczywistości wcale nie ma komputera, a rolę Amora spełnia Sid. Przyjęcie weselne ma być okazją do uczczenia małżeńskiej harmonii wszystkich par, z tym że małżonkowie bynajmniej nie są dobrze dobrani, a tak naprawdę nie mogą się znieść. Niewiele trzeba, by radosna uroczystość zamieniła się w bitwę na latające torty (co oczywiście jest symbolem antagonizmu małżeńskiego). Tak oto gniew tkwiący w komizmie zostaje wyładowany, ponieważ przeciwnicy (mężowie i żony) walczą twarzą w twarz. Racjonalność świata ludzi dojrzałych zostaje sprowadzona do najmniejszego wspólnego mianownika, skoro dorośli kapitulują wobec infantylnego instynktu zemsty – pragnienia przemocy, które wszyscy musimy nauczyć się tłumić, niezależnie od narodowości. Slapstick filmów *Carry On* przypomina nam o tym stłumieniu, zachęcając do śmiania się z innych, którzy zachowują się jak dzieci, tracą panowanie nad sobą – nawet gdy dopuszczają się jedynie nieszkodliwego obrzucania się tortami.

Humor słowny, żarty, dwuznaczniki, pójśłówka, będące klasycznymi znamionami filmów *Carry On*, funkcjonują na bardzo podobnej zasadzie. To także pomaga skonfrontować publiczność z jej lękami i uprzedzeniami z lękami i uprzedzeniami zaszczipionymi w społeczeństwie, do którego należą widzowie. Dowcip słowny spełnia swą funkcję w komedii jedynie wtedy, gdy zadzierzga więź z publicznością, pobudzając ją do śmiechu. Postaci często zachowują się niby estradowi komicy, których zadaniem jest jedynie opowiadanie dowcipów (w filmach *Carry On* z reguły starych). Nie spełniają żadnej funkcji narracyjnej, wytwarzają tylko humor sytuacyjny, przez co zdradzają swe zakorzenienie w pieprznej satyrze, jaka właściwa jest plażowym pocztówkom McGilla. Dobrą tego ilustracją jest przywo-

łany już numer ze „starą krową” z *Carry On Camping*, który jest klasycznym przykładem aktu o podwójnym znaczeniu.

Najbliższym odpowiednikiem dowcipnych podpisów i „werbalnej walki na torty” z pocztówek McGilla, a zarazem i kanonicznym przykładem brytyjskiego poczucia humoru, są w filmach *Carry On* kalambury i gry słów. Niemniej nawet w tym przypadku trzeba zachować ostrożność. Język społeczności anglojęzycznej jest kakofonią języków świata i wpływów kulturowych, tak że dowcip anglojęzyczny nie jest może wcale tak swoiście brytyjski, jak się sądzi. To z kolei może tłumaczyć, dlaczego komizm *Carry On* tak dobrze przekłada się na inne języki i dlaczego filmy te są tak popularne za granicą. W komizmie *Carry On* odzwierciedlają się uniwersalne i zawstydzające ludzkie słabości społeczne. Gra słów jest w rzeczywistości zabawnym sposobem zawstydzenia widza jego własnym intelektualnym snobizmem w stosunku do wulgarności i narcyzmu. Najśłynniejszym przykładem w całym cyklu jest scena, w której Juliuszowi Cezarowi (Williams) wydaje się, że zostanie zamordowany przez Szlachetnego Biliusa (David Davenport), dowódcę gwardii pretoriańskiej, i wykrzykuje niezapomniane: *Infamy! Infamy! They've all got it in for me! (Hańba! Hańba! Wszyscy uwzięli się na mnie!)*. Ale kalambur jest czymś powszechnym we wszystkich filmach *Carry On*, tak samo jak niezliczone dwuznaczniki i pójśłówka (będące podstawowymi narzędziami stosowanymi już na etapie pisania scenariusza, a definiującymi ów rubaszny humor, który jest znakiem firmowym *Carry On*). Te komiczne zabiegi językowe są z reguły nierozdzielnie związane z seksem. W *Carry On Dick* (1974), gdy kapitan Desmond Fancey (Williams) pyta: *Gdzie znajdziemy Dicka?* („Dick” to tyle co „penis”), Harriett (flama Dicka Turpina, Barbara Windsor) odpowiada: *Dobre pytanie. Mieszkam tu już dziesięć lat i mi się nie udało*.

Pójśłówka funkcjonują na ogół tak, jak choćby w *Carry On Sergeant* (1960), gdy sierżant Frank Wilkins (James), przygotowując nieopierzonych rekrutów do inspekcji, powiada do posterunkowego Posterunkowego (Connor): *Spóźniliście się, posterunkowy! ten wyznaje: We 'ad a bit of trouble with the shower (Mieliliśmy mały kłopot z prysznicem – ale i oddawaniem moczu)*.

Świat komicznej bufonady z filmów *Carry On*, świat groteskowych postaci i wszechobecnych nieprzyzwoitych żartów przemawia do infantylnej, niedojrzalej wrażliwości widzów przede wszystkim za pośrednictwem dowcipnych dialogów. Twórcy tych filmów byli może naiwni i nieświadomi, że – jak to ujął w 2005 roku Norman Hudis – *stawiają diagnozę socjologiczną*³⁶, niemniej ukazują „nas” jako dzieci, które w swego rodzaju *nibylandii*, tupiąc i wrzeszcząc, buntują się przeciwko nakazującym nam dorosnąć i dostosować się *en masse* zasadom społecznym i moralnym. Nawet jeśli w tym buncie wypadamy niby uczniowie „gadający na lekcji”. W pierwszych *Carry On*, napisanych w latach 1958-1962 przez Normana Hudisa, patriarchalną figurę państwa (instytucje takie, jak armia lub policja) reprezentują zawsze dobrotliwi, przeciętni mężczyźni, jak sierżanci Grimshaw (William Hartnell) w *Carry On Sergeant* i Wilkins (James) w *Carry On Constable*. To raczej sfrustrowane i udręczone postaci żony-matki z późniejszych filmów, pisanych przez Rothwella w latach 1963-1974, jak Senna Pod (Sheila Hancock) i Kalpurnia (Joan Sims) w *Carry On Cleo* (1964), usiłują desperacko zastraszyć swych mężów-dzieci, jak Hengist Pod (Connor) i Cezar (Williams), aby postępowali zgodnie z ich oczekiwaniami – to znaczy, zachowy-

wali się mniej jak chłopcy, a bardziej jak mężczyźni. Na ogół jednak to dopiero postać prawdziwie matriarchalna, jak siostra przełożona (Hattie Jacques) z *Carry On Doctor* (1967), *Carry On Again Doctor* (1969) i *Carry On Again Matron* (1972), przecina pępowinę, przeświadczona, że jej infantylne potomstwo, dr Kenneth Tinkle, dr Frederic Carver, sir Bernard Cutting (Williams) czy pan Barron, dr Ernest Stoppidge i dr Francis A. Goode (Hawtrey), musi dorosnąć.

Filmy te wyrażają powszechną frustrację zwykłych ludzi płynącą z przeświadczenia, że są traktowani jak dzieci, choć ciążą na nich powinności dorosłych. Ale tak było. Dokumentuje to Andy Medhurst, wskazując, że wielu doskonale wykształconych krytyków z warstw uprzywilejowanych, jak John Russell-Taylor, *wzdryga się ze wstrętem przed ciepłym... wspólnotowym uściskiem, w jakim jednoczą widzów filmy „Carry On”*³⁷, a tym samym pokazuje im język. Komizm *Carry On* – slapstick, półśłówka, prymitywne żarty i swawolność – oddaje „władzę” publiczności, a w każdym razie przez śmiech budzi w niej ducha buntu i solidarność. Jak stwierdza Nigel Watson, *Komedie „Carry On” odwracają wartości kulturalne i zuchwale eksplorują charakter klasy robotniczej*³⁸. Filmy te zajmują się zwykłymi ludźmi, którzy często czuli się bezradni jak dzieci, pozbawieni wszelkiej władzy nad własnym życiem. Takie frustracje są pod wieloma względami nawet bardziej dojmujące dzisiaj i to jest pewnie powód trwałej popularności cyklu *Carry On* w Wielkiej Brytanii, a może tłumaczy też jego atrakcyjność za granicą. Jeśli rodowód komedii *Carry On* sięga poza świat pocztówek McGilla do satyry menipejskiej, zaś tradycja jej bohaterów poza gatunek nowoczesnej karykatury do świata karnawałowych frantów średniowiecza, wówczas ukryty za komizmem tych filmów sens społeczny ma charakter nie czysto brytyjski, lecz przynależy do wielu innych kultur. Jako publiczny wyraz buntu komedie *Carry On* są histerycznym krzykiem domagającym się prawa głosu dla zwykłego człowieka wszędzie w świecie.

JOHN BANNISTER
Tłum. MICHAŁ SZCZUBIAŁKA

¹ R. Ross, w przedmowie do *The Carry On Story*, London 2005 (s. 9), cytuje następującą wypowiedź scenarzysty pierwszych sześciu *Carry On*, Normana Hudisa: *Staraliśmy się jedynie opowiadać o naszym kraju w sposób, w którym odzwierciedliłyby się jeden z naszych najbardziej charakterystycznych rysów narodowych, mianowicie poczucie humoru. Nie mieliśmy pojęcia..., że stawiamy diagnozę socjologiczną.*

² R. Ross (dz. cyt., s. 197) podaje, że budżet *Carry On Sergeant* (1958) wyniósł 77 956 funtów, zaś *Carry On Columbus* (1992) kosztował 1 400 000 funtów. W porównaniu z *Conquest of Paradise* Ridleya Scotta (1992) to doprawdy bardzo tanio.

³ M. Campbell, *Carry On Films*, Pocket Essentials, Herts 2002, s. 7.

⁴ Tamże, s. 7.

⁵ C. Balchin, „*Carry On Iconoclasts*”: *The Carnavalesque and the Gay Male in the Early Carry On Films*, <http://ourworld.com/homepages/lgeezer.html>.

⁶ M. Bright, R. Ross, *Carry On Uncensored*, London 1999, s. 8.

⁷ C. Balchin, dz. cyt.

⁸ A. Kalder-Marshall, *Wish You Were Here: The art. Of Donald McGill*, London 1966, s. 12.

⁹ *Carry On Sergeant*, *Carry On Nurse* i *Carry On England* zostały ostatnio pokazane w Channel 4 kolejno w dniach 5-8 grudnia 2005 roku.

¹⁰ *The Complete Carry On*, DVD, Grenada Ventures LTD, 2005.

¹¹ R. Ross, dz. cyt.; R. Weber, *The Complete A-Z of Everything Carry On*, London 2005.

- ¹² T. Davies, *Carry On Regardless*, „SAGA”, December 2004, <http://saga.co.uk/magazine/article/A304DF21-2CBD-4ADB-87DB-2F9EDDB3>.
- ¹³ J. Russell-Taylor, *Getting to the Bottom of things*, „The Times”, 16 marca 1968, s. 21.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ C. Balchin, dz. cyt., s. 1.
- ¹⁶ Dialog z pocztówki McGilla jest następujący: *Prowadzisz ją do byka Smithów! Moja droga, czy twój ojciec lub brat nie powinien tego zrobić? – Nie, sir, to musi być byk!* cyt. za A. Calder-Marshall, dz. cyt., s. 100.
- ¹⁷ *Sporran* to duża sakwa zawieszona na rzemieniu na przodzie *kiltu*, szkockiej spódnicy, mniej więcej w miejscu przyrodzenia.
- ¹⁸ A. Calder-Marshall, dz. cyt., s. 70.
- ¹⁹ *Pass* jest żargonowym rymem do *arse* (dupa). Wiele słów języka angielskiego ma podwójne znaczenie. Możliwe, że jesteśmy nazbyt zarozumiali, sądząc, że inne języki nie są tak rozpasane pod względem takich gier słownych. Warto by to zbadać.
- ²⁰ A. Calder-Marshall, dz. cyt., s. 9.
- ²¹ R. Ross, *Carry On Companion*, London 1992, s. 10.
- ²² A. Calder-Marshall, dz. cyt., s. 22.
- ²³ R. Ross, dz. cyt., s. 8.
- ²⁴ J. Russell-Taylor, dz. cyt., s. 21.
- ²⁵ *Fircombe* w swobodnym przekładzie znaczy tyle co „Fuck them” („Pieprzyć ich”).
- ²⁶ M. Campbell, dz. cyt., s. 7.
- ²⁷ R. Dacre, *Traditions of British Comedy*, w: *The British Cinema Book*, red. R. Murphy, London 2001, s. 239.
- ²⁸ A. Stanbrook, *Great Films of the Century: Kind Hearts and Coronets*, „Films & filming”, April 1964, s. 19.
- ²⁹ Tamże, s. 19.
- ³⁰ A. Calder-Marshall, dz. cyt., s. 51.
- ³¹ Tamże.
- ³² A. Stanbrook, dz. cyt., s. 19.
- ³³ Przywodzi to na myśl bajkę *The Three Little Pigs* („Trzy małe świnki”), w której wilk demoluje dom trzech prosiąt.
- ³⁴ K. Eastaugh, *The Carry On Book*, Newton Abbot, 1978, s. 16.
- ³⁵ K. Eastaugh, dz. cyt., s. 41.
- ³⁶ Cyt. za: R. Ross, dz. cyt., s. 9.
- ³⁷ A. Medhurst, *Carry On Camp*, „Sight & Sound”, August 1992, t. 2, nr 4, s. 19.
- ³⁸ N. Watson, *Carry On Ealing*, s. 1, <http://www.talkingpix.co.uk/Article-Carry%200%20Ealing.html>



Carry On Cleo, reż. Gerald Thomas (1969)