

Tatuaż po pijanemu: *mumblecore*

ANDRZEJ PITRUS

Marshall Lee, autor jednej z monografii twórczości Johna Cassavetes, zauważył ciekawą koincydencję¹. W 1989 r. zmarł autor *Cieni* (1959). Świat stracił tym samym wynalazcę nowoczesnego kina niezależnego, który przeszczepił na grunt amerykański założenia europejskiego filmu autorskiego, nie naśladowując go jednak, lecz raczej tłumacząc na własny niepowtarzalny idiolekt. Amerykańscy widzowie wydawali swoje pieniądze przede wszystkim na wielkie produkcje kina nowej przygody: największymi przebojami były filmy o wyczynach Batmana i Indiany Jonesa. Ale jednocześnie w 1989 r. został wyprodukowany przełomowy film Stevena Soderbergha *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989), który stał się sensacją nie tylko artystyczną, ale również wielkim sukcesem kasowym, udowadniającym, że tanie realizacje produkowane poza Hollywoodem mogą skutecznie wypełniać sale kinowe. To za sprawą Soderbergha zmienił się rynek filmowy w USA. Dystrybutorzy zaczęli aktywnie poszukiwać *indies*, dostrzegając w nich szansę na przyciągnięcie do kin innej, bardziej wymagającej publiczności, znudzonej produkowanymi masowo blockbusternymi.

Soderbergh przejął pałeczkę od swego mistrza, ale jednocześnie nie przedłużył tradycji szczególnie rozumianego realizmu zaproponowanego przez autora *Kobiety pod presją* (*A Woman Under the Influence*, 1973). Jego debiut, choć zapewne mieści się w szeroko rozumianych ramach kina realistycznego, jest nowatorski nie z uwagi na formę, lecz treści idealnie oddające niepokoje amerykańskiej klasy średniej końca lat 80.

Na Cassavetesa powołuje się wielu twórców. Jest on patronem kilku pokoleń artystów, ale w istocie inspiracje jego filmami długo nie znalazły przełożenia na konkretne realizacje. Urszula Tes zwraca wprawdzie uwagę² na film Jima Jarmuscha *Noc na ziemi* (*Night on Earth*, 1991), do którego reżyser zaprosił żonę Cassavetesa i najważniejszą aktorkę jego filmów Genę Rowlands, by tym samym podkreślić związki swego dzieła z tą twórczością, a także na ślady fascynacji Cassavetesem u Pialata, Leigh czy nawet von Triera, ale bez trudu zauważymy, że żaden z wymienionych tu reżyserów nie nawiązał do twórcy *Cieni* w sposób bezpośredni.

Styl tego reżysera wydaje się zresztą niemożliwy do podrobienia. Jest bowiem jak charakter pisma, należy tylko do jednej osoby. Potwierdzają się słowa Jonasa Mekasa: *Kamera widzi tylko to, co znajduje się przed obiektywem. Ale efekt jej pracy widoczny na ekranie może być bardzo różny. Jak w muzyce... Można przecież od razu rozpoznać grę Milesa Davisa czy Johna Coltrane'a*³. Możliwa jest jednak twórcza kontynuacja pewnego stylu myślenia, który – choć jest przypisany tylko do Cassavetesa – nie zginął wraz z odejściem wybitnego artysty.

Ray Carney ⁴ w swej książce określa Cassavetesa mianem pragmatyka, odwołując się zresztą do samego twórcy, nie lubiącego chyba terminu realizm, kojarzącego się z wieloma zjawiskami, z którymi nie chciałby się identyfikować. Cassavetes nie interesował np. realizm społeczny, skupiał się raczej na wiarygodności psychologicznej, którą rozumiał zresztą w sposób krańcowo odmienny niż twórcy kina hollywoodzkiego, posługujący się w pracy z aktorem metodą Actors Studio. Kino Johna Cassavetesa opierało się na fizyczności uobecnionej, której znaczenia powstawały w dialogu pomiędzy działaniem aktorów a rozumieniem ich przez widza. Epilog książki Carneya nie bez powodu nosi podtytuł *The Religion of Doing*. Jej bohater nie przemawiał bowiem nigdy z pozycji stojącego na piedestale artysty-kreatora. On po prostu żył w swoich filmach i przez nie. Dlatego osiągał tak niezwykle poziom intensywności przeżycia i wrażenie emocjonalnej prawdy.

Śladów strategii Johna Cassavetesa można się doszukiwać we wczesnych filmach Richarda Linklatera, a ściślej przede wszystkim w jego debiucie zatytułowanym *Slacker* (1991). Film ten był jednym z pierwszych utworów kina generacji X ⁵, ale jednocześnie próbą wskrzeszenia kina opartego na swoistej kontrolowanej improwizacji, nawiązującej do metody twórcy *Cieni*, w której kamera towarzyszy działaniu i zapisuje prawdziwe interakcje między postaciami, odrzucając tym samym model kina opartego na montażu, w którym emocje wynikają w większym stopniu z warsztatu niż z prawdziwej konfrontacji aktorów. Twórca *Slackera* nie powiela jednak do końca metody mistrza. Jego film ma bowiem narzuconą arbitralnie, czytelną strukturę, zaczerpniętą zresztą z *Korowodu* Arthura Schnitzlera. A Cassavetes starał się raczej rozpraszać struktury, poszukując otwartości, zarówno narracyjnej, jak i w konsekwencji znaczeniowej.

Pomimo zainteresowania publiczności Linklater porzucił formułę wykorzystaną w pierwszym filmie. W kolejnych, choć nie odwracał się od realistycznej formuły albo zbliżał się do głównego nurtu, albo eksperymentował, zderzając np. realistyczne obrazowanie z nowatorską techniką animacyjną. Jego wkład w utrzymanie tradycji kina pragmatycznego jest jednak duży. To on bowiem zainspirował najmłodsze pokolenie amerykańskich reżyserów nawiązujących do Cassavetesa – także niebezpośrednio, lecz właśnie przez kultowy dziś film Linklatera, zapewne bliższy im pokoleniowo.

W kinie współczesnym rzadko mamy do czynienia z faktycznymi grupami. Czasem „tworzą” je krytycy, dostrzegając pokrewieństwa w twórczości różnych artystów. W wypadku omawianych tu „nowych realistów” jest inaczej. To niewątpliwie grupa, występująca zresztą pod rozpoznawalnym już szyldem – *mumblecore*.

Sama nazwa została wymyślona przez Erica Masunagę – dźwiękowca współpracującego z jednym z najważniejszych przedstawicieli nurtu, jakim jest bez wątpienia Andrew Bujalski ⁶. To oczywiście tylko szyld, zaakceptowany zresztą przez Bujalskiego i innych reżyserów, ale wydaje się, że niezwykle celny. Złożenie słów *mumble* i *hardcore*, z którego powstał termin określający nowe zjawisko kina amerykańskiego kieruje uwagę w stronę języka. *Mumble* znaczy „mamrotać”, „mruzczeć”, „mówić niewyraźnie”. I w istocie takim językiem posługują się bohaterowie wszystkich filmów *mumblecorowych*: żywym, potocznym, czasem także wulgarnym. No i przede wszystkim nieustannie mówią: bo *mumblecore* to nurt, w którym podstawową rolę odgrywa właśnie dialog. Paradoksalnie jednak filmy te nie mają

nic wspólnego ze słuchowiskami, są niezwykle kinowe, a przy tym samoświadome, często w sposób demaskujący mechanizmy filmowego spektaklu.

Zasadniczy trzon grupy tworzą: Andrew Bujalski, Mark Duplass, Jay Duplass, Aaron Katz, Joe Swanberg i Barry Jenkins. Dziś ich propozycja estetyczna zyskuje sobie jednak kolejnych entuzjastów, wśród których największą indywidualnością jest Kelly Reichardt, lansowana przez cieszącego się dziś bardzo wysoką pozycją w świecie kina niezależnego Todda Haynesa. Filmy poszczególnych artystów mają oczywiście wiele cech wspólnych. Jednak wszyscy wykształcili także indywidualny styl, pozwalający bez trudu rozpoznać ich dzieła. Z drugiej strony – to dość rzadkie dziś zjawisko – następuje między nimi intensywna i bezpośrednia wymiana, artyści bowiem chętnie zamieniają się rolami – reżyserują i grają jako aktorzy, zacierając tym samym granice między funkcjami pełnionymi na planie. Czasem, choć w napisach znajdziemy też nazwisko reżysera, podpisują film wspólnie – jako grupa współpracowników, ale także przyjaciół.

To bardzo ważny rys twórczości młodych filmowców. Ich dzieła, podobnie jak realizacje Cassavetes, opowiadają przede wszystkim o relacjach między ludźmi, eksplorują ich przeżycia wewnętrzne, unikając sytuacji nieprawdopodobnych i „większych niż życie”. Wręcz przeciwnie – kamery mumblecorowców są kierowane na bohaterów zwykłych, ukazanych w codziennych sytuacjach, obciążonych jednak nierzadko sporym bagażem emocji.

Elżbieta Duryś⁷, jedna z polskich komentatorek twórczości Johna Cassavetes, zwraca uwagę na znaczenie ciągłości w budowaniu wiarygodnej sytuacji ekranowej. Twórca *Cieni* nie tylko preferował długie ujęcia i kręcenie całych, trwających pięć a nawet dziesięć minut scen w jednym odcinku, ale także w pewien sposób żył na planie, przenosząc do filmu kawałek własnej prywatności. W końcu jego najważniejszymi współpracownikami byli własna żona i liczni przyjaciele z genialnym, a niedocenionym do dziś Peterem Falkiem na czele. Co więcej – przed kamerą dochodziło do prawdziwych konfrontacji postaci/aktorów, którzy mieli zakaz dyskusowania o swych rolach. Mówił o tym sam reżyser: *Długość scen pozwala nam wydobyć reakcje i zachowania, do których moglibyśmy nigdy nie dotrzeć, gnając przed siebie. Tempo dostosowuje się do rzeczywistego czasu trwania emocji. Sceny odnajdują swoją własną formę w emocjonalnych rytmach działań aktorów, ponieważ dajemy im wolność. Nie wołamy: cięcie i nie kręcimy następnego ujęcia aż do chwili, gdy pierwsze ujęcie rozwinie się w swoje emocjonalne zakończenie, w swój logiczny rezultat*⁸.

Słowa te bez większego ryzyka popełnienia interpretacyjnego nadużycia można odnieść do filmów mumblecorowych. Ich twórcy także – i da się to rozumieć na wiele sposobów – nie spieszą się, preferując długie ujęcia i włączając do filmów pozornie „nudne” sceny, dzięki którym świat ich dzieł staje się niemal namacalny. Kiedy w pierwszej scenie debiutu Bujalskiego *Funny Ha Ha* (2002) pijana bohaterka wypowiada słowo „tattoo”, wydymając przesadnie usta i przeciągając nad miarę ostatnią głoskę, widz wie: na ekranie zagościła p r a w d a.

Uczestnicy grupy często ze sobą współpracują, wymieniając się rolami na planach filmowych, dlatego też w realizacjach wszystkich wymienionych artystów można doszukiwać się rysów wspólnych i najchętniej podejmowanych tematów. Idąc za przykładem Richarda Linklatera, twórcy ci opowiadają o sobie: bohaterami filmów są zawsze ludzie młodzi, wchodzący w ten okres życia, który wiąże się



Beeswax, reż. Andrew Bujalski (2009)



Hannah Takes the Stairs, reż. Joe Swanberg (2007)



Humpday, reż. Lynn Shelton (2009)



Mutual Appreciation, reż. Andrew Bujalski (2005)

z pierwszymi wyzwaniami dorosłości. O tym traktowały też filmy ich starszego kolegi: kultowy *Slacker* czy późniejsza *Ucniowska balanga*⁹ (*Dazed and Confused*, 1993), w której Linklater sportretował młodych ludzi dorastających w Stanach Zjednoczonych połowy lat 70., już po wojnie w Wietnamie, fali kontestacji, ale jeszcze przed wyścigiem szczurów, do którego stanęli amerykańscy *yuppies* w następnej dekadzie. Nie inaczej jest w wypadku prac Bujalskiego i jego przyjaciół. Ponownie widz otrzymuje portret pokolenia uchwycony w specyficznym kontekście. Linklater pokazywał bohaterów, którzy kształtowali się w momencie szczególnej „przerwy w historii”. Bohaterowie *Ucniowskiej balangi* i *Slackera* nie muszą mierzyć się z wielkimi wyzwaniami, nie jadą do Wietnamu, nie uczestniczą w dramatycznych wydarzeniach.

Najbardziej rozpoznawalnym twórcą *mumblecore* jest zapewne wspomniany wielokrotnie Andrew Bujalski. Zrealizował do tej pory zaledwie trzy filmy, ale wszystkie one zasługują na uwagę, wszystkie także charakteryzują się osobliwą

samoświadomością. Reżyser, korzystając z niezwykle subtelnych środków, nie tylko opowiada o pozornie banalnych bohaterach i ich życiowych wyborach, ale także pokazuje, jak jest pojemne pojęcie filmowego realizmu.

Jego filmy napędzane są przez postaci, a nie wydarzenia. W *Funny Ha Ha* (2002) jest to dziewczyna, która straciła pracę i rozgląda się za nowym zajęciem, we *Wzajemnym zrozumieniu* (*Mutual Appreciation*, 2005) muzyk poszukujący kogoś, kto zagrałby z nim zaplanowany wcześniej koncert, w *Beeswax*¹⁰ (2009) – siostry bliźniaczki, z których jedna jest niepełnosprawna, prowadzące wspólnie mały sklep z odzieżą. Wszystkie filmy posługują się poetyką fragmentu odwołującą się mniej lub bardziej wprost do otwartych form Cassavetesa, ale jednocześnie zachowują odrębność stylu, tempa narracji, a także inaczej rozkładają akcenty. Debiut w największym stopniu kojarzy się ze *Slackerem*, a najciekawszy wydaje się film drugi, będący wyraźnym ukłonem w stronę *Cieni* – nakręconych przez Cassavetesa pięćdziesiąt lat wcześniej. Bujalski zdecydował się na taśmę czarno-białą bodaj jako jedyny z całej grupy. Faktura obrazu jest ziarnista, a struktura przywodzi na myśl muzyczną improwizację – jak wcześniej w „jazzowym” filmie Cassavetesa. O samoświadomości artysty świadczy ciekawy zabieg – Bujalski uzupełnił swój film krótką nowelą, w której pojawiają się dwaj bohaterowie znani z utworu pełnometrażowego. Krótkometrażówkę zrealizował jednak w kolorze, używając kamery cyfrowej. Dopiero zestawiając te dwa ujęcia postaci, uświadamiamy sobie, jak nieprzezroczyste jest pojęcie filmowego realizmu.

W filmach Bujalskiego często pojawia się motyw drogi. Nie jest to jednak podróż, w jaką wyruszyli bohaterowie kina kontestacji, przemierzający Amerykę na motocyklach czy naczepach ciężarówek. *Mumblecore* to bowiem kino miast – przedstawione tam postaci rzadko wyruszają gdzieś dalej, wybierając włóczęgę po metropoliach. Formułę takiego zredukowanego kina drogi stosuje na przykład Aaron Katz w *Quiet City* (2007) czy wcześniejszym *Dance Party USA* (2004). Filmy różnią się scenariem: w debiucie jest to Portland w stanie Oregon, w drugim filmie tłem opowieści o dziewczynie zagubionej w wielkim mieście jest Nowy Jork, sportretowany tu zresztą w sposób niebanalny i bardzo daleki od stereotypowych wizerunków tego miasta. Ale jednocześnie niektórzy twórcy próbują realizować filmy z większym rozmachem, eksploatując tradycję bliższą klasycznemu kinu drogi. Jego echa znajdziemy w jednym z najciekawszych utworów nurtu – w *Wygodnym fotelu* (*The Puffy Chair*, 2005) Marka i Jaya Duplassów. Ta prosta opowieść o dwóch braciach i dziewczynie jednego z nich, którzy udają się w długą podróż, by odebrać zakupiony na eBayu tytułowy fotel, mający stać się urodzinowym prezentem dla ojca młodych mężczyzn. Ojciec nie dostanie prezentu. Jeden z braci podpala go na dziedzińcu motelu, aby rozładować napiętą sytuację między trójką protagonistów. W końcu bohaterowie docierają do domu jubilata. Bez prezentu, ale w pewien sposób wzbogaceni, doskonalsi. Reżyser unika przy tym pokusy melodramatu: relacje wcale nie naprawiają się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, Josh rozstaje się ze swoją partnerką, ale wszyscy chyba odrobinę lepiej rozumieją swoje pragnienia.

Tylko odrobinę. Bo *mumblecore* to kierunek unikający wszelkiej spektakularności. Niezależnie od przyjmowanych przez poszczególnych autorów strategii naczelnym tematem wszystkich filmów są relacje między ludźmi. To – paradoksalnie – daje absolutnie nieograniczone możliwości. O ile bowiem formuły gatunkowe często

ulegają wypaleniu, co owocuje czasowym ich zaniechaniem przez twórców i producentów, o tyle opowieści o ludziach i emocjach można snuć bez końca.

W filmach z kręgu *mumblecore* są to relacje najróżniejsze, ale najważniejsza jest przyjaźń. Jest nawet bardziej istotna niż miłość. Dwa najbardziej poruszające filmy poświęcone przyjaźni zrealizowali Joe Swanberg i Lynn Shelton. *Hannah Takes the Stairs*¹¹ (2007) Swanberga to film składający się z trzech nowel, które jednak zazębiają się i łączą ze sobą. Ponownie jest to prosta i banalna historia opowiadająca o tytułowej bohaterce, która postanawia „wypróbować” trzech potencjalnych partnerów. Choć wydaje się, że szuka miłości, w istocie bardziej zależy jej na związku opartym właśnie na przyjaźni. Idealnym towarzyszem okazuje się ten, w którego chyba wierzyła w najmniejszym stopniu – w pewnym momencie ujawnia się to „coś”, trudna do wyrażenia wspólnota sprawiająca, że ludzie chcą być ze sobą. Finałowa scena, w której bohaterowie siedzą nadzy w wannie i grają na trąbkach jest jednym z najbardziej niezwykłych, a przy tym bezpretensjonalnych momentów współczesnego kina amerykańskiego.

O przyjaźni opowiada także *Humpday*¹² (2009). Lynn Shelton nawiązała w nim do innego klasyka niezależnego kina amerykańskiego. Jej film, zrealizowany *nota bene* dwadzieścia lat po debiucie Stevena Soderbergha, jest do pewnego stopnia wariacją na temat *Seksu, kłamstw i kaset wideo*. Podobny jest punkt wyjścia: po latach następuje spotkanie dwóch przyjaciół z przeszłości, których losy potoczyły się inaczej. Jeden „ustatkował się” i założył rodzinę, drugi pozostał „swobodnym jeźdźcem”. Dalszy przebieg fabuły jest jednak inny, choć także dochodzi tu do próby przyjaźni, tym razem jednak zweryfikowanej pozytywnie. Ben i Andrew odkrywają, że nawet po latach braku kontaktu ich więź jest nadal bardzo silna. Będą jednak musieli na nowo spojrzeć na swoją przyjaźń, kiedy niemal przekroczą granicę, za którą przyjaźń się kończy, a zaczyna relacja innego rodzaju. Podczas zakrapianego alkoholem przyjęcia wpadają na pomysł realizacji pornograficznego filmu gejowskiego, w którym obejmą główne role. Dochodzi nawet do spotkania w hotelu mającym być scenerią ich amatorskiej produkcji, ale zamiast do seksualnego zbliżenia dochodzi między nimi do długiej, szczerej rozmowy. Film Shelton, skromny pod względem produkcyjnym, podobnie zresztą jak inne utwory nurtu, jest bez wątpienia jedną z najbardziej wnikliwych prób spojrzenia na niezwykle złożony związek, jakim jest przyjaźń między mężczyznami. Jest to obraz tym bardziej intrygujący, że zrealizowany przez kobietę-reżyserkę, patrzącą na problem z perspektywy odmiennej płci.

Mumblecore to bez wątpienia zjawisko wyjątkowe, znacznie odstające od głównego nurtu amerykańskiego kina. Warto jednak zwrócić uwagę, że artyści tworzący ten nurt nie zwracają się przeciwko Hollywoodowi w ostentacyjny sposób, nie publikują manifestów ani nie wygłaszają gniewnych krytyk. Ich filmy są w pewnym sensie usytuowane „obok” mainstreamu, choć czasem filmowcy *mumblecore*’u próbują konfrontować swoje pomysły z istniejącymi konwencjami kina popularnego. Wiele utworów ociera się o konwencję komedii romantycznej, choć wypełnienie dobrze znanych ram jest w tym wypadku bardzo odmienne. Ale bywa też, że artyści sięgają po bardziej precyzyjnie zdefiniowane gatunki. Bardzo dobrze ta karkołomna z pozoru operacja udało się braciom Duplass, a ostatnio także Kelly Reichardt – nienależącej wprawdzie do ściśle rozumianego kręgu „założycieli” nurtu, ale realizującej filmy o bardzo podobnym charakterze. *Baghead* (2008) Jaya i Marka

Duplassów to film grozy dekonstrujący znaną np. z *Halloween* Johna Carpentera konwencję *stalker movie*¹³, *Skrót Meeka* (*Meek's Cutoff*, 2010) jest natomiast westernem osadzonym w realiach połowy XIX wieku. Oczywiście filmy te raczej wykorzystują gatunkową ikonografię, czy też – według terminologii Borysa Tomaszewskiego¹⁴, motywy statyczne, a nie dynamiczne. Niemniej dla widzów intuicyjnie rozpoznających konwencje kina popularnego pozostaną reprezentantami gatunku. Wypełnionymi tu w radykalnie nowy sposób.

Mumblecore, dokonujący bodaj pierwszej skutecznej próby rewitalizacji Cassavetesowskiej wizji kina, okazuje się zjawiskiem niezwykle atrakcyjnym, choć nadal – w sensie produkcyjnym – okupuje rejony bardzo odległe od kina głównego nurtu. Grupa filmowców, których prace zostały wspomniane powyżej, nadal działa, konsekwentnie trzymając się formuły swoistego *cinema povere*. A do zaproponowanej przez nich formuły nawiązują również twórcy, mający w swoim dorobku duże i skomplikowane realizacje. Czym jest bowiem np. *Między miejscami* (*Somewhere*, 2010) Sofii Coppoli, jeśli nie ukłonem w stronę najmłodszego pokolenia amerykańskich niezależnych?

ANDRZEJ PITRUS

¹ M. Lee, *Accidental Genius. How John Cassavetes Invented American Independent Film*, Miramax Books, New York 2005, s. ix.

² U. Tes, *Kino Johna Cassavetes*, Rabid, Kraków 2003, s. 8.

³ Wypowiedź z mojej rozmowy z reżyserem, której skrócony zapis czytelnik znajdzie w: *Wiele gałęzi tego samego drzewa. Z Jonasem Mekasem rozmawia Andrzej Pitrus*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70, s. 54-58.

⁴ R. Carney, *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

⁵ Termin pochodzi z książki Douglasa Couplanda, *Pokolenie X: opowieści na czasy przyspieszającej kultury*, Wydawnictwo G+J, Warszawa 2008.

⁶ Por. M. Koresky, *The Mumblecore Movement?* Andrew Bujalski On His „Funny Ha Ha”, http://www.indiewire.com/article/dvd_re-run_interview_the_mumblecore_movement_andrew_bujalski_on_his_funny_h/ (dostęp: 26.09.2011).

⁷ Por. E. Durys, *Mieliśmy tu mały problem... O twórczości Johna Cassavetes*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009, s. 87-88.

⁸ R. Carney, *Cassavetes on Cassavetes*, London: Faber and Faber, s. 254. Polskie tłumaczenie za: E. Durys, dz. cyt., s. 88.

⁹ Oficjalny polski tytuł jest dość niefortunny. W oryginale, odnoszącym się do stanu ducha bohaterów, ważne jest nawiązanie do piosenki grupy Led Zeppelin.

¹⁰ Film wyświetlano w Polsce pod absurdalnym tytułem *Wosk pszczeł*, który zdecydowanie nie oddaje sensu oryginału. Określenie *beeswax* odwołuje się bowiem do slangowych fraz *Mind Your own beeswax* czy też *None of Your beeswax*, będąc też przekreśloną formą wyrazu *business*, co z kolei odnosi się do „biznesu” prowadzonego przez bohaterki.

¹¹ Tytuł niezbyt łatwo przetłumaczalny na język polski. Odwołuje się on do idiomatyczno-slangowego wyrażenia *I'll take the stairs*, co można przełożyć jako „dziękuję, postoję”. Najbliższym tłumaczeniem wydaje się *Hannah robi to po swojemu*.

¹² Wydaje się, że twórcy *mumblecore*, zafascynowani codziennym, potocznym językiem, często wykorzystują trudne do przetłumaczenia tytuły. *Humpday* odnosi się do bardzo wulgarnego czasownika *to hump* („pierdolić się” w rozumieniu „uprawiać seks”), ale też może oznaczać „nieudany dzień”. W tym wypadku jest to także wulgaryzm.

¹³ Podgatunek horroru z psychopatycznym, bardzo często zamaskowanym mordercą w roli głównej. Tytuł filmu braci Duplass odwołuje się do postaci Dyniogłowego (Pumpkinhead). Tu monstrum ukrywa twarz za papierową torebką.

¹⁴ Por. B. Tomaszewski, dz. cyt.