

Fenomen „irytującej bohaterki”

— Dorota Jędrzejewska-Szpak



Russian Doll

Dlaczego niektóre bohaterki tak bardzo drażnią publiczność? I czy nie jest tak, że to kobiety, częściej niż męskie postacie, są określane jako denerwujące? W internetowych komentarzach, recenzjach i dyskusjach „irytująca bohaterka” jest traktowana jako wada filmu, pomija się jej potencjalny autentyzm czy złożoność charakteru. Wartość dzieła mierzona bywa nagminnie przystępnością postaci i ich potencjałem do zdobywania sympatii.

Trudno jednoznacznie zdefiniować „irytującą bohaterkę”. Nie jest to zresztą termin naukowy, ale jako problematyczna, budząca skrajne odczucia postać po części wpisuje się w koncepcję „złej kobiety” (opisywanej przez Agnieszkę Piotrowską, także w „Ekranach” nr 4/2020), jak również przypomina zdefiniowaną przez Roxane Gay „bohaterkę niesympatyczną” (Gay 2022, s. 106–120). Obie kategorie są jednak zbyt wąskie i obejmują tylko część jej „fenomenu”. W pierwszej znajdziemy kobiety bezwstydne i nieczne, ale też – na wzór Amy z *Zaginionej dziewczyny* (2014, D. Fincher) czy Alicji z *Fugi* (2018, A. Smoczyńska) – zuchwale łamiące struktury patriarchy, inspirujące w realizowaniu feministycznych postulatów. Druga określa przede wszystkim modelowe żony, protagonistki boleśnie szczere, nieprzyjemne i skupione na sobie, jak choćby Mavis z *Kobiety na skraju dojrzałości* (2011, J. Reitman). „Irytująca bohaterka” może być taka jak one (nieprzyjemna, obłudna, wulgarna), ale też skrajnie różna (pokorna i uczynna). Tym, co najbardziej wyróżnia tę postać, jest towarzyszący jej ferment – niechęć, wstręt, a nawet wrogość, które wzbudza u części publiczności, co może objawić się na przykład internetową nagonką.

Negatywne reakcje wywołują zwłaszcza te zachowania bohaterek, które wykraczają poza przyjęte reguły – akceptowalne normy społeczne, kapryśne standardy odbiorczyń i odbiorców, a także oswojone filmowe schematy.

Choć „irytujące bohaterki” od zawsze zaludniały kino, jako pewien szczególny typ postaci uwidoczniły się dopiero w czasach internetu, zwłaszcza w mediach społecznościowych i na forach filmowych, gdzie szukanie sprzymierzeńców we własnej niechęci (lub analogicznie: w sympatii) stało się popularną widzowską praktyką. Przykładowo Wendy Torrance z *Lśnienia* (1980, S. Kubrick), wręcz archetypowa „irytująca bohaterka”, zainspirowała w sieci mnóstwo burzliwych dyskusji. Jej nietypowa uroda, swoista niezgrabność i bierność, rozedrganie i nadekspresja w okazywaniu strachu są dla sporej części widowni cechami bardziej kontrowersyjnymi niż opresyjność i szaleństwo jej męża. Wendy z pewnością miałyby większe szanse na wzbudzenie sympatii, gdyby była bliższa konwencji: kanonicznie atrakcyjna, opanowana, pełna umiaru, co jest szczególnie dobrze widziane u kobiecych bohaterek. Kwestia wiarygodności okazuje się mniej istotna niż sprostanie oczekiwaniom ukształtowanym między innymi przez kino.



Odbiorca irytacja skierowana w stronę kobiecych postaci wydaje się pochodną szerszego zjawiska: faworyzowania przez kulturę męskocentrycznej wizji świata i wytworzenia na jej podstawie określonych wzorców zachowań. Kino, konsekwentnie różnicujące męskich protagonistów – kierowanych solidnymi motywacjami władców swoich skomplikowanych historii – przez długi czas ograniczało wachlarz ról dostępnych dla kobiet do kilku możliwości: opiekuńczej matki, niewinnej dziewczyny lub niegodziwej kochanki, których egzystencja była opisywana w relacji do mężczyzn. Z czasem ten tradycjonalistyczny porządek zaczęto podważać – kino zwróciło się ku nowym punktom widzenia, a więc też wzbogaciło o nowe typy bohaterki, które dziarsko przeddefiniują pojęcie „kobiecości” – jednak pewne odbiorcze przyzwyczajenia i oczekiwania (a co za tym idzie: również uprzedzenia) wydają się wieczne albo przynajmniej wyjątkowo uparte. Gay opisała to zjawisko w swoim esej: „Niesympatyczny mężczyzna okazuje się zagadkowo interesujący, mroczny lub udręczony i ostatecznie frapuje, nawet jeśli zachowuje się w sposób obrzydliwy (...). Kiedy kobiety są niesympatyczne, staje się to rodzajem obsesji w krytycznych debatach, prowadzonych zarówno przez zawodowych, jak i amatorskich krytyków i krytyczki. Dlaczego te kobiety odważyły się odrzucać konwencje? Dlaczego nie starają się zachować miło (a tym samym akceptowalnie)...?” (Gay 2022, s. 111–112). Z perspektywy masowej widowni kobietom wciąż wolno na ekranie mniej niż mężczyznom, a każde wykroczenie poza kanon grozi świętobliwym oburzeniem.

Jęczące żony tylko przeszkadzają

Rozdźwięk między oczekiwaniami wobec męskich i kobiecych postaci odsoniły zwłaszcza seriale. Warto wspomnieć niepokojący trend, który ujawnił się w pierwszym dziesięcioleciu rozwoju tzw. telewizji nowej generacji – nienawiść wymierzona w żony serialowych antybohaterów. Carmela z *Rodziny Soprano* (HBO, 1999–2007), Rita z *Dextera* (Showtime, 2006–2013), Betty z *Mad Men* (AMC, 2007–2015), Lori z *Żywych trupów: The Walking Dead* (AMC, 2010–2022), a zwłaszcza Skyler z *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013) to szereg bohaterki niefrasobliwie (i wbrew intencjom twórców) wzgardzonych przez internetowy komentarz. Zachowanie tych kobiet – choć w gruncie rzeczy umotywowane, zrozumiałe i uczciwsze niż amoralne działania protagonistów – stało się katalizatorem regularnych wyładowań wśród widowni, nierzadko prze-

chodzących w mizoginiczne fantazje na temat ich śmierci. Odtwórczyni Skyler, Anna Gunn, w odpowiedzi na gniew, który przeniósł się z jej postaci na jej osobę, opublikowała w „New York Timesie” list otwarty: „Poza tym, że byłam przestraszona (...), byłam również zdumiona: w jaki sposób niechęć do postaci przerodziła się w morderczą wściekłość na aktorkę, która ją zagrała? Ale w końcu zdałam sobie sprawę, że nienawiść do Skyler ma niewiele wspólnego ze mną, a wiele ze sposobem, w jaki większość ludzi postrzega kobiety i żony. Ponieważ Skyler nie pasowała do wygodnego ideału archetypowej kobiety, stała się swego rodzaju testem Rorschacha dla społeczeństwa, miarą naszego stosunku do płci” (Gunn 2013). Aktorka trafnie wytłumaczyła związek między odbiorem postaci a agresją względem kobiet i podwójnymi standardami w szerszym, społecznym ujęciu.

Serialowe żony najbardziej irytują bowiem nie dlatego, że są prowokujące, zepsute, cyniczne czy złe; takimi przymiotami można określić ich powszechnie lubianych mężów, rzadziej je same, mające na sumieniu występki znacznie mniejszego kalibru. Żony drażnią widownię czymś pozornie niewinnym – przyziernością, pragnieniem zwyczajnego życia, stresem przeżywanym z powodu zachwianego poczucia bezpieczeństwa. Pełne wątpliwości i urazy (ekspresję tych emocji odbierano jako marudzenie, jęczenie, narzekanie), przeszkadzały (anty)bohaterom w byciu (anty)bohaterami, stając się ich nieoczywistymi antagonistkami. Zaburzyły w ten sposób klasyczny wzorzec kobiety realizującej się w prywatnej, przydomowej

Choć „irytujące
bohaterki”
od zawsze
zaludniały kino,
jako pewien
szczególny
typ postaci
uwidocznily się
dopiero w czasach
internetu.

sferze życia i mężczyzny działającego na zewnątrz – w sferze publicznej i zawodowej. Te „irytujące bohaterki” nie godziły się na samotność gospodyń nad zlewem, lecz próbowały przeciągnąć mężów na swoją stronę, uziemić ich rozbuchane fantazje o sile i władzy, wciskając je na powrót w symboliczne kapcie, ale przez to również i przywracając społeczeństwu. Robiły to jednak wbrew odbiorczym sympatiom, wykształconym na bohaterkich mitach i „męskich” narracjach. Nikt nie odważyłby się ocenić złego faceta tak surowo jak jego racjonalną żonę.

Nie działa to niestety w drugą stronę. Bohaterki przejmujące „męskie”, heroiczne role, pozbawione wdzięku, ambiwalentne moralnie, szarżujące i nierozsądne, także spotykają się z niechęcią. Należy do nich choćby autodestrukcyjna i wyobcowana wioślarka Alex z *Nowicjuszeki* (2021, L. Hadaway), która zaciekle walczy nie tylko ze swoimi (atrakcyjniejszymi)



Homeland

rywalkami, ale i własnym ciałem – kalecząc je i ponad miarę eksploatując w imię chorobliwej ambicji. Warto wspomnieć również Carrie Mathison z *Homeland* (Showtime, 2011–2020), najpierw „zakochaną wariatkę”, potem „złą matkę”, która – mimo częstych pomyłek i irracjonalnych posunięć – ostatecznie dopina swego. Jej gorączkowe, bałaganiarskie (i wojownicze) dążenie do kolejnych zwycięstw wzburzyło niejednego fana czy fankę serialu.

Szanuj się, dziewczyno!

Nie trzeba było długo czeka, żeby seriale wykształciły również żeński odpowiednik antybohatera. Według Emily Nussbaum wydarzyło się to mimochodem, w sposób nie do końca wychwycony przez publiczność, już w obrębie *Seksu w wielkim mieście* (HBO, 1998–2004). Krytyczka „New Yorkera” w esejach zatytułowanym *Trudne kobiety* (2013) z dużą retoryczną siłą udowodniła, że bohaterki tego serialu to pionierki nowego wzorca kobiecych postaci, dyskutujące jednocześnie z wzorcem komedii romantycznej (choć akurat jemu, wbrew własnemu emplot, finalnie uległy). Carrie, Miranda, Samantha i Charlotte brawurowo wyłamały się z gorsetu dobrej dziewczyny, były zarazem agresywne i wrażliwe, na swój sposób patologiczne. Jako antybohaterki dawały się nie lubić i bywały irytujące, a w końcu osiągnęły je przez to krytyczny protekcjonalizm, symptomatyczny dla kulturowego wartościowania tego, co identyfikowane jako „męskie” i „kobiece” (w tym przypadku: ostentacyjnie „kobiece”, przekraczające wspomniany umiar).

Ich następczyni, już otwarcie kreowane na serialowe antybohaterki, jeszcze śmieiej przekształcały dostępne wzorce żeńskich postaci, zuchwale reprezentując barwny katalog cech rozszerdzających widownię. Współcześnie, gdy w zastygły krajobraz świeże powietrze wpuściły już takie produkcje jak *Dziewczyny* (HBO, 2012–2017), *Fleabag* (BBC, 2016–2019),

SMILF (Showtime, 2017–2019) czy *Mogę cię zniszczyć* (HBO, 2020), celebrowanie wad bohaterek (ich egoizmu, narcyzmu, nieproduktywności, skłonności do popełniania błędów) stało się wręcz aprobowaną narracyjną strategią. Streaming należy dzisiaj do niedoskonałych kobiet, z którymi – z jednej strony – utożsamia się wiele widzek, z ulgą przyjmujących komunikat, że nie trzeba być zawsze odpowiedzialną i dążącą do doskonałości, aby być respektowaną i sprawczą. Z drugiej zaś poczyny omylnych bohaterek stanowią niewyczerpane żarzewie internetowych tyrad.

Znaj swoje miejsce

Kobięcym postaciom dalekim od wysubtelnionego ideału, niestarannym, hałaśliwym i leniwym, portretowanym poza „domowym ogniskiem” i słabo radzącym sobie w życiu, regularnie zarzuca się, że są niezdolne i głupie. Złemu samopoczuciu widowni sprzyja wszystko, co przypomina, że „kobiecość” bywa abnegacka, niestosowna, żalonna, niedbała i po prostu niejednoznaczna. Niewykluczone, że w tym masowym rozdrażnieniu chodzi też o charakterystyczną dla „irytujących bohaterek” i przełamującą męską fantazję wolność bycia sobą – mimosłowne lekceważenie reguł i wychodzenie poza kanoniczne role – która staje się czułym punktem dla widzek niemających śmiałości być aż tak wolnymi. Usunięcie tych ambiwalentnych postaci z ekranu, by uniknąć odbiorczego (nieraz podsytego systemową mizoginią) dyskomfortu, oznaczałoby, że chcemy poznawać wyłącznie upiękzone i moralistyczne wersje kobiecych historii, empatyzować z bohaterkami szlachetnymi i pokornie naprawiającymi swoje błędy, choć niekoniecznie bliższymi rzeczywistości; z cud-dziewczynami, realizującymi coachingowe farmazony o „byciu najlepszą wersją siebie”, zamiast z kobietami z krwi i kości.

Na szczególnie zjadliwe ataki narażone są bohaterki wyzwolone obyczajowo: imprezowiczki i „latawice”. Takim



przypadkiem jest Cassie ze *Stewardesy* (HBO, 2020–2022), zaliczana do obu tych kategorii, w istocie złożona i wysoce autodestrukcyjna postać, która mierzy się z wyparciem i chorobą alkoholową. Dodatkową pożywkę dla uprzedzeń stanowi jej żywiołowa ekspresja i chaotyczność, a także talent do wpędzania innych w tarapaty. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jako pełna wyrazu kobieta (a nie pełna umiaru dama) jest odbierana bardziej rygorystycznie niż cały zastęp pogubionych i przejętych sobą alkoholików, od zawsze romantyzowanych przez kino. Nadia z *Russian Doll* (Netflix, 2019–) reprezentuje podobny „rozrywkowy” typ, a razem z nią inne bohaterki, które „się nie szanują” i „same proszą” o tragedię, omiotane na równi zazdrośnymi, co gniewnymi spojrzeniami (jak choćby niezająca umiaru w zabawie Leah z *Białej dziewczyny* [2016, E. Wood]). Warto jednak przypomnieć, że krytyka nie pada wyłącznie na transgresyjne postacie. Kłania się przypadek Alex ze *Sprzątaczek* (Netflix, 2021), ubogiej i doświadczanej przez życie młodej matki, która, mimo złotego serca, aż kilkakrotnie naraziła się widowni – najbardziej chyba wtedy, gdy bez pytania skorzystała z luksusów rezydencji sprzątanej pod nieobecność swojej pracodawczyni. Znaj swoje miejsce, dziewczyno! – płynął komunikat z for dyskusyjnych, gdzie wypominano jej wino podkradzione z „pańskiej lodówki”, chwile relaksu w nie swoim jacuzzi czy subtelny flirt z zaproszonym na ten wieczór mężczyzną. Wniosek z tego taki: możesz być biedna, niewyspana, zapracowana, strumatyzowana, wykorzystana, ale i tak musisz świecić przykładem. Słabości bohaterek to zresztą dość uniwer-

salny cel ataków – nierzadko budzą opór również wśród feministycznie nastawionej publiczności.

Z odbiorem rozpiętym między uwielbieniem a pogardą spotyka się typ „nieogarniętej milenialki”, bohaterki, której nieprzystosowanie społeczne jest wręcz afirmowane, próżniackiej, nieodpowiedzialnej, niedojrzałej i sabotującej samą siebie – portretowanej od *Frances Ha* (2012, N. Baumbach) po *Świętą Frances* (2019, A. Thompson). Zwracam szczególną uwagę na francuską reprezentację tej postaci – około 30-letnią Paulę, bohaterkę nagrodzonego w Cannes za najlepszy debiut *Paryża i dziewczyny* (2017, L. Serraille). Pierwszy raz w filmie widzimy ją podczas ataku furii po zerwaniu z partnerem, gdy krzyczy na całe gardło i uderza głową w zatrzaśnięte drzwi. Z czasem okazuje się, że nie ma gdzie mieszkać ani za co się utrzymać, niczego też nie potrafi. To bohaterka świadomie skonstruowana w opozycji do ideału zwiewnej paryżanki, wielokrotnie powielonego przez kino. Reżyserka nie znieczula wyrazistej ekspresji Pauli słodyczą subtelnego dziewczęcia, uderzając w masowe wyobrażenie „kobiecości”: pełnej oglądy, wstrzemięźliwej, wdzięcznej. Staje po stronie kobiet nie tylko niedoskonałych, ale również nie-uroczych. Dyskutuje z odrealnionym, atrakcyjnym i niedoścignionym wzorcem, co oczywiście może irytować (jak bardzo – polecam sprawdzić choćby w filmwebowej recenzji).

Nikt nie lubi desperatek

Próbując dociec, którą z cech kobiecych postaci uznaje się za tę najbardziej drażniącą – zainteresował mnie trudny przypadek zabiegających o miłość desperatek. Są to bowiem



Mad Men

bohaterki, które budzą niechęć na równi tradycyjalistycznej i progresywnej części widowni, niezależnie od płci. Desperatki to w powszechnej opinii kobiety „pozbawione klasy”, żałośnie pławiące się w roli ofiary i dobrowolnie znoszące upokorzenia. Zabiegając o uwagę mężczyzny (lub mężczyzn), lekceważą zarówno nauki feminizmu, jak i staromodne kodeksy stosownego zachowania. Choć trudno je nazwać biernymi czy potulnymi (wszak aktywnie walczą o swoje szczęście), nie przystają do narracji o bohaterkach przejmujących kontrolę nad własnym życiem. Desperatki to osoby „nadwrażliwe”, czasem zakompleksione lub dogłębnie samotne, które pragną miłości, by poczuć się lepiej; stać się bardziej widocznymi, potrzebnymi, wartościowszymi. Ich decyzje przywodzą na myśl działania protagonistek komedii romantycznych, tyle że przedstawione są na poważnie – bez pudrowania urośliwą konwencją wydają się jednak niezrozumiałe, wręcz masochistyczne, boją, drażnią, zawstydzają. Jak pisze Mariah Kreuter w recenzji książki *Akty desperacji* Megan Nolan: „»Desperatka« (...) jest obecnie jednym z najokrutniejszych określeń, jakiego można użyć w stosunku do kobiety. »Suka«, »zdzira« i »cnotka« są już uważane za wsteczne, nietaktowne, o wiele więcej mówią o nadawcy niż ich adresatce (...). Ale »desperatka« nadal może głęboko zranić. Jeśli jesteś zdesperowana, to chcesz więcej, niż na to zasługujesz, więcej, niż wolno ci oczekiwać” (Kreuter 2021).

Nie przez przypadek delikatny temat miłosnej desperacji podejmują najczęściej twórczyni: Joanna Hogg w *Niezwiązanych* (2007) i *Pamiętce* (2019), Eliza Hittman w *Prawie jak miłość* (2013) i Harry Wootliff w *True Things* (2021). Ich filmy opowiadają o kobietach na różnych etapach życia, od nastolatki po wiek średni, niuanując ich potrzebę bliskości i akceptacji. Wspominam burzliwe dyskusje po seansie *Pamiętki* na Festiwalu Nowe Horyzonty. Dlaczego bohaterka jest taka bierna i nie reaguje na nieuczciwe zagrywki swojego partnera? Po co go przeprasza, skoro nie ma za co? I czemu ciągle mu wybacza? Pamiętam również swój własny dyskomfort – konsternację w chwilach, gdy Kate z *True Things* daje się naiwnie okłamywać, gdy Anna z *Niezwiązanych* wdzięczy się do młodszego mężczyzny. „Irytujące (zakochane) bohaterki” służą rozbrajaniu mitu romantycznej miłości – z jednej strony odrzucanego, uzupełnianego lub przekształcanego w feministycznych narracjach, z drugiej wciąż silnie wpisanego w kobiece doświadczenie. Wydaje mi się jako znamienne, że jedna z pierwszych odważnych prób oswojenia postaci desperatki i rozróżnienia kobiecej potrzeby miłości od potrzeby romantycznego zakochania – *Tatuaż* (2003) Jane Campion – spotkał się nie tylko z powszechnym niezrozumieniem, ale też ogromną niechęcią, także wobec grającej w nim Meg Ryan. Popularna aktorka, która zdobyła serce widowni rolami zakochanych trzpiotek, u nowozelandzkiej twórczyni wcieliła się w postać podobną, ale rozegraną w poważnym tonie – spragnioną dojrzałej miłości kochankę. Tym razem uznano ją nie za uroczą, lecz irytującą.

Irytujące, czyli prawdziwe

„Film zawiera migoczące światła, wątki związane z traumą i antypatyczną bohaterką. Oglądasz go na własną odpowiedzialność” – taki *trigger warning* pojawia się na wstępie

Nie w porządku (2022, Q. Shephard), disneyowskiej komedii o naturze internetowych hajpów i hejtów. Żartobliwe ostrzeżenie trafnie sugeruje, że można już zaliczyć kobiecą bohaterkę do jednego z bodźców wywołujących u części widowni intensywne negatywne emocje. Nie da się jednak oddzielić odbioru filmowych bohaterek od odbioru kobiet w ogóle – oba zjawiska mają ze sobą wiele wspólnego, co widać na przykładzie internetowych awantur rozgorzałych wokół autentycznych postaci, aktorek i twórczyń. Amber Heard (w związku ze sprawą rozwodową z Johnnym Deppem) i Olivia Wilde (przy okazji problemów z realizacją *Nie martw się, kochanie* [2022]) spełniają w okołofilmowym dyskursie podobną „irytującą” rolę. W ich przypadkach znaczące okazują się kwestie postrzegania kobiet w sferze publicznej i wygórowanych oczekiwań – obowiązku spełnienia roli „idealnej ofiary”, „idealnej żony”, „idealnej profesjonalistki”, „idealnej współpracownicy”. Każde zauważalne wyłamanie się z modelowego wzorca – kobiety pokornej, subtelnej, krystalicznie czystej – napędza krytykę, bardziej upartą i zjadliwą niż w przypadku mężczyzn. Co opinia publiczna jest w stanie wybaczyć Deppowi, a czego nie odpuści Heard? I czy Wilde spotkałaby się z podobnie szyderczą krytyką, gdyby była mężczyzną? „Irytujące bohaterki” mierzą się z kapryśnym odbiorem, ale to właśnie one najdosadniej przypominają, że kobiecość niejedno ma imię. I powinnyśmy być im za to wdzięczne.

bibliografia

- Gay R., *Zła feministka*, przeł. A. Dzierżogowska, Cyranka, 2022.
- Gunn A., *I Have a Character Issue*, „The New York Times”, 23.08.2013, dostęp online: nytimes.com.
- Kreutter M., *Dump Him*, Soft Punk Magazine, 10.03.2021, dostęp online: soft-punkmag.com.
- Nussbaum E., *Difficult Women*, „New Yorker”, 29.07.2013, dostęp online: new-yorker.com.