


Dorota Pudo 

Uniwersytet Jagielloński

dorota.pudo@uj.edu.pl

Fanfiction jako przypis – amatorska twórczość literacka na marginesie popkultury

Abstrakt:

Fanfiction, amatorska literatura oparta na dziełach popkultury, od lat 70. XX wieku jest istotną częścią aktywności i kultury fanów wszelkiego rodzaju utworów fabularnych – książek, komiksów, filmów i seriali. Jej marginesowy charakter jest widoczny w samym sposobie publikacji i dystrybucji – jest ona nieoficjalnie i anonimowo umieszczana na niszowych stronach internetowych. Nie przynosi nikomu zysków ani nie cieszy się niczym uznaniem, z wyjątkiem wąskiego grona innych fanów. Można ją rozumieć jako przypis do popkultury, gdyż fanfiction jest w pierwszej kolejności świadectwem odbioru, utworem istniejącym tylko w relacji do oryginału, który go zainspirował, oraz do innych fanfikcji. Jej paradoks polega na tym, że ta wtórność nie wyklucza kreatywności i transformacji znaczeń, a intelektualny dystans, potrzebny do jej stworzenia i odbioru, współistnieje z emocjonalną intensywnością.

Słowa kluczowe: fanfiction, literatura amatorska, popkultura

Abstract:

Fanfiction as a Footnote – Amateur Literary Work on the Margins of Pop Culture

Fanfiction, amateur literature based on the works of pop culture, has been an important part of the activity and culture of fans of different fictional works - books,

comics, films and series - since the 1970s. Its marginal nature is visible in the very method of publication and distribution - it is unofficially and anonymously placed on niche websites. It does not profit anyone or enjoy the recognition of anyone, except for a small circle of other fans. It can be understood as a footnote to pop culture, as it is primarily a testimony of reception, a work that exists only in relation to the original that inspired it, and to other fanfictions. The paradox of this phenomenon is that this imitation does not exclude creativity and transformation of meanings, and the intellectual distance needed to create and receive it coexists with emotional intensity.

Keywords: fanfiction, amateur literature, pop culture

1. Wprowadzenie

Jak sama nazwa wskazuje, fanfiction (fan fiction, fanfikcja) jest jedną z form aktywności fanów, czyli zapalonych miłośników kogoś (ewentualnie czegoś), często przez wzgląd na jego dorobek twórczy lub osiągnięcia sportowe. Wachlarz typów działań, poprzez które fani próbują wyrazić swoją miłość do określonego autora, utworu, drużyny sportowej itp. jest bardzo szeroki – od uczestnictwa w różnych wydarzeniach, poprzez kolekcjonowanie książek, płyt, autografów czy gadżetów, przebieganie się za ukochaną postacią (*cosplay*), aż do działań artystycznych, takich jak pisanie tekstów, tworzenie piosenek, grafik, filmów czy innych form sztuki (zob. np. Lamerichs, 2018). Społeczność fanów danego zjawiska nazywana jest fandomem.

Najogólniej można powiedzieć, że fanfiction to tekst beletrystyczny napisany na podstawie już istniejącego fikcyjnego świata – opowiadający o postaciach, miejscach lub zdarzeniach stanowiących elementy świata przedstawionego powstałego wcześniej utworu innego autora, który to utwór został udostępniony publicznie w formie książki, filmu, komiksu, gry bądź dowolnego innego medium. Istnieją też fanfikcje mające za bohaterów realnych ludzi, historycznych bądź żyjących współcześnie (tzw. *RPF*, *real person fiction*). Warto jednak zauważyć, że tak szeroka definicja pozwoliłaby uznać za fanfiction niebagatelną część literatury pięknej – zarówno dawnej, jak i współczesnej. Średniowieczni autorzy bez wahania sięgali do postaci, takich jak Lancelot, król Artur czy dzielny rycerz Roland, dopisując ich dalsze lub

wcześniejsze losy czy też tworząc alternatywne wersje ich przygód¹. A i obecnie przecież nierzadko się zdarza, że pisarze tworzą własne interpretacje klasycznych dzieł lub nawiązują w swoich utworach do postaci z bogatych zasobów światowej literatury czy mitologii, czasem je przy tym parodiując lub wzbogacając o nowe cechy.

Celem uściślenia tej definicji niektórzy dodają, że fanfiction to utwór, który opiera się na materiale będącym czyjąś własnością intelektualną. W ten sposób wykluczają z definicji nie tylko wszystkie przypadki sprzed wypracowania koncepcji praw autorskich, lecz także fanfikcje napisane na temat literatury klasycznej czy realnych osób (Coppa, [2006] 2014: 219). Poza tym warto zwrócić uwagę na rozróżnienie między fanfikcją a powieściami licencjonowanymi, tzw. profikami (*profic*, por. Gąsowska, 2015: 112-113). Fanfikcja jest zawsze publikowana niekomercyjnie, dlatego za osobne zjawisko należy uznać sytuację, kiedy studia filmowe lub telewizyjne zlecają profesjonalnym autorom napisanie powieści o postaciach filmowych bądź serialowych. Odbywa się to za zgodą twórców, którzy czerpią zyski ze sprzedaży, podczas gdy fani otrzymują dostęp do nowych treści.

Teksty określane jako fanfiction są bardzo różnorodne, zarówno pod względem długości (od zawierających równo 100 słów *drabbles* do pełnowymiarowych powieści, a nawet serii powieściowych), jak i gatunku (romans, przygoda, dramat, scenka rodzajowa, opis przeżyć wewnętrznych, erotyka, kryminał...). Ich wspólnym mianownikiem natomiast jest to, że umieszczają akcję w świecie wykreowanym przez popkulturę (ewentualnie przez kulturę wysoką). Współczesne fanfikcje najczęściej publikowane są anonimowo w internecie i dzielą los innych publikacji tego typu – niewielką widoczność dla szerszej publiczności, utrudnienia w reklamie i promocji, brak informacji o autorkach², efemeryczność związaną zarówno z możliwością usunięcia w każdej

¹ Chrétien de Troyes, a także Szekspir czy Cervantes mogą zostać uznani za „prehistorię” fanfiction (Jamison, 2013: 26-36).

² O osobach tworzących bądź czytających fanfiction będą pisała, używając zawsze domyślnej formy żeńskiej, jednak nie dlatego, że mężczyźni nie mogą pisać lub czytać fanfiction, lecz ze względu na fakt, iż zjawisko to od swych początków było zdominowane przez kobiety (zob. De Kosnik, 2015) w stopniu

chwili swojego tekstu przez autorkę, jak i z możliwością zmiany polityki publikacyjnej administratorów czy też awarią serwera strony, na której utwory są umieszczane (por. Jamison, 2013: 3-4).

Już ten bardzo skrótowy opis pokazuje pozornie marginalny charakter zjawiska fanfiction, niejako programowo trzymającego się z dala od komercyjnego mainstreamu – tego związanego z popkulturą, do której jest swoistym przypisem, oraz tego związanego z rynkiem książki, dla którego jest potencjalną konkurencją. W niniejszym tekście przyjrę się bliżej temu marginesowemu, przypisowemu charakterowi fanfiction, najpierw w płaszczyźnie formalno-prawnej, dotyczącej sposobu publikacji fanfików (czyli tekstów fanfiction) i jej skomplikowanej relacji do prawa autorskiego, a następnie w płaszczyźnie treściowej, próbując naświetlić związek fanfikcji z tekstem popkultury będącym jej inspiracją, a także z twórczością innych fanek. Następnie zastanowię się nad paradoksalną naturą fanfiction, mieszczącego się gdzieś pomiędzy krytycznym dystansem a emocjonalną spontanicznością. W konkluzji poddam krótkiej dyskusji szeroko akceptowany paradygmat, w którym fanfiction jest zjawiskiem marginalnym, wtórnym i literacko nieistotnym.

2. Teksty półlegalne, niekomercyjne, nieoficjalne

Współcześnie teksty należące do gatunku fanfiction publikowane są pod pseudonimem na przeznaczonych do tego stronach internetowych (w tym stronach autorskich) i na blogach. Takie miejsca w internecie określane są mianem wirtualnych archiwów (ang. *virtual archives*). Różnią się one profilem, czyli wymogami, które muszą spełniać publikowane teksty. Niektóre archiwa – te gromadzące ich najwięcej – umożliwiają publikację opowieści ze wszystkich fandomów, napisanych w dowolnym języku, o różnej długości i tematyce. Inne, mniejsze strony mogą być poświęcone jednemu fandomowi czy wręcz jego małej części. Pojawiają się tam teksty skoncentrowane tylko na jednej

podważającym w tym przypadku sensowność domyślnego używania rodzaju męskiego jako bardziej uniwersalnego.

postaci, na relacjach wybranej pary lub dowolnym innym motywie. Archiwa różnią się też polityką dotyczącą obowiązku korekty tekstów lub jego braku, dopuszczalności określonych treści (pornografia, przemoc itp.) czy wplatania w fabułę postaci wzorowanych na realnych ludziach, a także statusem. Część portali fanfiction jest własnością prywatną i może generować dochody dla ich właściciela, który udostępnia serwer i czuwa nad techniczną stroną przedsięwzięcia, udostępniając reklamodawcom przestrzeń na swoim portalu (porównanie różnych platform umożliwiających publikację fanfiction w Hellekson, 2015). Żeby uniknąć ograniczeń związanych z koniecznością uwzględniania ewentualnych gustów reklamodawców w publikowanym materiale, we wrześniu 2008 roku sami fani stworzyli własne, niekomercyjne archiwum, Archive of Our Own (dalej: AO3), administrowane i zarządzane przez Organization of Transformative Works (OTW), zajmującą się ochroną, promocją i archiwizacją twórczości fanów na wielu płaszczynach (Coppa, 2013: 218-237).

Warto nadmienić, że choć współcześnie część badaczy (np. Gąsowska, 2015: 56-101) utożsamia zjawisko fanfiction z publikacją internetową wraz z jej różnymi konsekwencjami, to wydaje się to nieuzasadnionym zawężeniem definicyjnym, jeśli uwzględnimy perspektywę historyczną. Za początek tego zjawiska w jego współczesnej odśłonie (nie licząc zatem działalności dziewiętnastowiecznych wielbicieli i naśladowców Artura Conana Doyle’a czy Jane Austen) uznaje się przełom lat 60. i 70. XX wieku ze względu na bezprecedensowe zaangażowanie fanek amerykańskiego serialu *Star Trek* (1966-1969)³. Organizowały one zloty i konwencje, a jedną z form ich działalności stało się wydawanie amatorskich czasopism (ang. *fanzines* lub *zines*) wypełnionych tekstami o ukochanych bohaterach. Często były to eseje i analizy, ale z czasem większość stron pisma wypełniła się fikcyjnymi

³ Anne Jamison omawia szczegółowo fanfikcje inspirowane utworami Conana Doyle’a, lecz przyznaje, że to *Star Trek* dał asumpt pierwszemu fandomowi, w którym fanfiction odgrywało centralną rolę, co przyczyniło się do nasilenia zjawiska, a pośrednio do osiągnięcia przez nie dzisiejszych rozmiarów (Jamison, 2013: 42-53, 84-90).

opowieściami o bohaterach serialu (właśnie fanfiction). Tam też rodziły się inspirowane serialem motywy literackie, które zawojowały fanfiction i do dzisiaj królują w internecie, takie jak *slash* (romantyczny i/lub seksualny związek bohaterów tej samej płci, zwykle mężczyzn, niekoniecznie będących parą w oryginalnym utworze) czy „seks albo śmierć” (sytuacja, w której bohaterowie muszą współżyć ze sobą, żeby uniknąć śmierci). Niektóre *fanzines* były jednorazowymi publikacjami zawierającymi amatorską powieść fanfiction, podczas gdy inne ukazywały się cyklicznie i zwykle były to antologie krótszych opowiadań, przeplatanych poezjami i często bogato ilustrowanych.

Oczywiście oba sposoby publikacji różnią się między sobą i zmiana medium z amatorskiego, niskonakładowego czasopisma na publikację na stronie internetowej o potencjalnie nieograniczonym zasięgu przyniosła również zmiany w sposobie tworzenia, dystrybucji i recepcji fanfiction. Można jednak zaobserwować pewne podobieństwa między tymi nośnikami. W obu przypadkach mamy do czynienia z publikacją amatorską, nieoficjalną, niekomercyjną, znajdującą się poza głównym obiegiem wymiany myśli za pomocą słowa pisanego. Oba kanały dystrybucji sytuują także fanfikcje na niszowej pozycji, jako adresowane z założenia do stosunkowo nielicznej grupy czytelniczek – fanek danego programu, filmu czy serialu. Zasięg amatorskiego pisma, ręcznie składanego i powielanego początkowo na mimeografie, był ograniczony do osób, które dowiedziały się o danym tytule na konwentach czy zlotach, prenumerowały specjalne piśmko reklamowe lub miały osobiste znajomości w redakcji. Nie da się tego porównać ze skalą dostępności internetowego archiwum takiego jak AO3, gdzie dowolna fanfikcja może odnotować jednego dnia setki odsłon. Jednak konkretna czytelniczka, żeby znaleźć opowieść, której przeczytaniem będzie zainteresowana, musi wiedzieć, na jakim portalu ma jej szukać, niekiedy musi założyć konto użytkownika, żeby mieć dostęp do części tekstów, i raczej nie ma szans znaleźć danej fanfikcji przypadkiem, tak jak przypadkiem można się natknąć na książkę w księgarni czy na materiał ją promujący na ogólnodostępnej stronie internetowej. Choć zasięg fanfiction niepomiaralnie się zwiększył od czasów *fanzines*, ich niszowy, marginalny charakter nie uległ zmianie.

Co za tym idzie, publikowanie fanfikcji, zarówno w dawnych amatorskich czasopismach, jak i obecnie w internecie, nie wiąże się z szerszym, oficjalnym uznaniem, na jakie może liczyć autor książki, lecz raczej jest zajęciem wstydliwym, ukrywanym, ba, niekiedy nawet niebezpiecznym (zob. Bacon-Smith, 1992: 205-212; Jenkins 1992: 206). Internet pozwala skuteczniej zachować anonimowość niż czasopismo, które powstawały w wyniku współpracy wielu osób (autorek, redaktorek, korektorek, składaczek), często kontaktujących się fizycznie lub za pośrednictwem poczty, żeby wspólnie pracować nad tekstem. Jednak i on nie jest niezawodny i nierzadko okazuje się, że anonimowe publikowanie w internecie zapewnia raczej iluzję anonimowości niż rzeczywistą anonimowość. Być może ta ostatnia nie jest zresztą tym, czego piszące fanki by sobie najbardziej życzyły. Ich motywacje są z konieczności w tym względzie skonfliktowane – choć chcą one uniknąć identyfikacji przez osoby z zewnątrz, spoza fandomu, to jednocześnie potrzebują spójnej tożsamości wirtualnej, dającej się rozpoznać czytelnikom. O ile utrata anonimowości może skutkować lekceważeniem czy szykanami, o tyle publikowanie każdej fanfikcji pod innym pseudonimem uniemożliwiłoby autorkom zdobycie sławy i uznania w obrębie samego fandomu.

Oprócz ośmieszenia czy potępienia wynikającego bezpośrednio z treści publikowanych fanfikcji, które często zawierają elementy z różnych powodów uważane za wstydlive (przemoc, seks, ale też błędy ortograficzne czy naiwny styl), autorki fanfikcji mogą, w razie wykrycia ich literackiego hobby, obawiać się problemów natury prawnej. Znane są przypadki głośnych skandali z udziałem autorek fanfiction, których wizja losów postaci (szczególnie obejmująca drobniaczkowo opisane relacje intymne z bohaterem tej samej płci) nie spodobała się twórcom materiału źródłowego lub odtwórcom rzeczonych ról: jeden z aktorów serialu *Blake 7* podjął szereg wrogich działań przeciwko autorkom homoerotycznej fanfikcji z udziałem granej przezeń postaci (zob. Bacon-Smith, 1992: 208). Oczywiście jest w tej sytuacji pewien paradoks, żeby nie powiedzieć: hipokryzja. Studio filmowe czy telewizyjne proponuje publiczności masowej materiał spreparowany z zamiarem pobudzenia wyobraźni, rozpalenia pragnień

widzów – zwykle mężczyzn, przez wszechobecne w mainstreamowej popkulturze wizerunki mocno seksualizowanych postaci kobiecych (por. Mulvey, [1975] 1988: 62-65). Później zaś, kiedy takie pragnienia – choć o innej treści niż założona – rzeczywiście się pojawiają i znajdują ujście w amatorskim pisarstwie, ci sami twórcy oburzają się na niewłaściwe wykorzystanie ich bohaterów. Czyżby to utrata absolutnej władzy nad znaczeniami i odczytaniem popkulturowego materiału była takim zagrożeniem?

Można jednak przypuszczać, że współcześnie wejście na drogę sądową czy wywołanie publicznego skandalu z powodu oburzenia o charakterze moralnym jest mało prawdopodobne. Ostatecznie, jeśli komuś nie podobają się opowieści o Kirku i Spocku czy Holmesie i Watsonie jako kochankach, może ich po prostu nie czytać albo zgoła zignorować ich efemeryczne, marginalne istnienie. Znacznie groźniejsza dla autorów jest sytuacja fanfiction z punktu widzenia jego stosunku do praw autorskich. Ze względu na to, że fanfiction jest zjawiskiem międzynarodowym, a wykorzystywane w tych utworach dzieła popkultury mają charakter globalny, sprawa jest skomplikowana z prawnego punktu widzenia. Jednak w większości krajów prawa autorskie uznają jakiś rodzaj władzy twórcy nad opublikowanym przezeń materiałem, jak również chronią wyłączność twórców oraz wydawców czy producentów w kwestii czerpania zysków z oryginalnego materiału. Kiedy zatem dana wytwórnia chce nakręcić film o postaci wylansowanej przez inną wytwórnię, musi zawrzeć z nią umowę, zazwyczaj zobowiązując się w niej do opłaty za transfer praw lub godząc się na określoną formę licencji czy transferu zysków.

Amatorskich twórczyni fanfiction nie byłoby stać na uiszczenie takiej opłaty (zresztą ze względu na projektowaną treść utworów zapewne odmówiono by im oficjalnej licencji), więc „pożyczają” one materiał objęty prawem autorskim bez zgody właściciela. Niski status i lekceważące podejście do fanfiction pomagają usankcjonować takie postępowanie – duża wytwórnia czy uznany pisarz ryzykowałyby śmiesznością, gdyby postanowili procesować się z licealistkami urzeczywistniającymi swoje fantazje w niszowych zakątkach internetu przy użyciu ich światów czy postaci. Ponadto, większość praw

autorskich przewiduje pewne wyjątki, zakres dopuszczalnego użycia, w którym fanfikcja z wielu powodów może się mieścić: jest z założenia niekomercyjna, służy celom edukacyjnym (pozwala amatorkom szlifować warsztat pisarski i uzyskiwać informacje zwrotne od czytelniczek), „pożyczone” treści są zwykle w wysokim stopniu przetworzone, fanfiction nie stanowi konkurencji dla produktu źródłowego i nie zagraża autorowi odebraniem mu klientów – wręcz przeciwnie, jest rodzajem darmowej reklamy⁴.

W odniesieniu do tej formalnej marginalności utworów fanfiction nasuwają się jeszcze dwie uwagi. Po pierwsze, należy podkreślić, że zjawisko to, choć pozbawione oficjalnego uznania, półlegalne i wyśmiewane, nie jest bynajmniej marginalne w kategoriach ilościowych. Dla przykładu, oficjalny materiał związany z sagą o młodym czarodzieju Harrym Potterze to siedmiotomowa seria powieści J.K. Rowling (w polskim przekładzie około 4500 stron) oraz osiem stworzonych na ich podstawie ekranizacji (1179 minut). Tymczasem tylko na jednej, międzynarodowej stronie fanfiction – AO3 – wyszukiwanie związane z tagiem „Harry Potter – J.K. Rowling” dało (na dzień 22.07.2022) 381 820 tekstów, o długości od zaledwie kilku do znacznie ponad trzech milionów słów⁵! Jeśli dodać do tego teksty publikowane w innych miejscach, łatwo zauważyć, że ogrom tego materiału, tworzonego przez setki tysięcy osób, przewyższa wielokrotnie rozmiary swoich oryginalnych, oficjalnych inspiracji – apokryficzne marginesy i przypisy przytłaczają główny, kanoniczny tekst.

Po drugie, stan niszowości i nieoficjalności, choć przynależy do fanfiction niejako z definicji, niekoniecznie musi być permanentny w odniesieniu do każdego konkretnego tekstu fanowskiego. Otóż znane są przypadki, w których mainstreamowa popkultura „przechwyciła” tego typu utwór, czyniąc z niego oficjalnie wydany i uznany komercyjny sukces. Przykładem może być powieść *Pięćdziesiąt twarzy Greya*

⁴ Obszerna dyskusja relacji fanfiction do amerykańskiego i międzynarodowego prawa, a także przekonująca obrona legalności fanfiction, zob. Lauren Lewis, Rebecca Black i Bill Tomlinson (2009: 67-81).

⁵ Link do wyszukiwania: <https://bit.ly/3J8phmW>.

E.L. James, która początkowo ukazała się jako fanfik do powieściowej sagi *Zmierzch* Stephanie Meyer. Po kosmetycznych zmianach w charakteryzacji bohaterów, którzy zmienili imiona i stali się zwykłymi ludźmi, tekst nie tylko ukazał się jako niezależna książka, ale sprzedał się tak dobrze, że doczekał się – również oficjalnie wydanego – ciągu dalszego, własnych ekranizacji, a nawet własnych fanek i fanfikcji. Zatem granica między światem niszowej fanfikcji i mainstreamowej popkultury bywa elastyczna, a marginesy mogą niekiedy stać się głównym tekstem, obrośniętym warstwą własnych marginesów.

Trzeba jednak zauważyć, że taki transfer nie odbywa się bezboleśnie. Z punktu widzenia łowców talentów, wydawców szukających nowych nazwisk, wybór poczytnej fanfikcji może okazać się atrakcyjny i o tyle mało ryzykowny, że tekst przeszedł już pomyślnie pierwszy czytelniczy test. Jednak środowisko samych fanek, pisarek fanfiction, jest bardzo niechętnie tzw. tendencji *p2p* (*pulling to publish*, usunięcie tekstu z archiwum fanfiction, aby – po drobnych zmianach – opublikować go jako powieść oryginalną). Jest to postrzegane jako zdrada, niezasłużona nobilitacja, zerowanie na wspierającym kapitale czytelniczym, którego pierwotną intencją była wspólna celebrowanie ulubionego tekstu popkultury. Paradoksalnie, czytelniczki, które zachwyciły się danym tekstem na stronie fanfiction i przyczyniły się swoimi entuzjastycznymi recenzjami do jego popularności, są często skłonne niejako „cofnąć” swoją aprobatę w momencie, kiedy autorka takiego tekstu chce go przedstawić szerszej publiczności i zamienić na namacalny zysk. Uwielbiany wcześniej fanfik, który wywoływał emocje i łzy, nagle zamienia się w „mamuśkowe porno”, „dziewczyńską pisaninę” czy „spisane mokre fantazje”, a oryginalność przypisywana wcześniej stylowi czy fabule, jest mu odmówiona jako utworowi inspirowanemu istniejącym tekstem (Flegel i Roth, 2014: 59-61). Taka postawa, zakorzeniona w etyce daru i dzielenia się (por. Hellekson, 2015), może utrudniać utalentowanym pisarkom fanfiction zamianę swojej pasji w zawód i pozbawiać je szans na uzyskanie zasłużonego wynagrodzenia⁶.

⁶ Wyczerpująca dyskusja problemu oficjalnego wydawania fanfiction zob. Anne Jamison (2013: 274-288).

Taki mechanizm może mieć na celu ochronę autentyczności i spontaniczności tekstów fanfiction, których charakter nieodmiennie ulega zmianie przy interwencji wydawcy, działającego jak cenzor odsiewający wszelkie znaczenia niezakorzenione w mainstreamie. Ponadto badacze zauważają, że oficjalna publikacja zniekształca istotę fanfiction – fenomenowi wspólnotowego, powtarzalnego – przez jego reprezentację w oficjalnej, ogłoszonej drukiem wersji jako jednostkowego, oryginalnego utworu (De Kosnik, 2015). Wreszcie trzeba zauważyć, że istnieje realne zagrożenie wyzyskiem fanowskiej pracy i kreatywności przez komercyjny mainstream: wielkie medialne koncerty uczą się, „how to take free fan content to use as advertisements to get fans to buy more stuff” (Busse, 2015: 113).

3. Fanfiction jako literacka zabawa z tekstem źródłowym i innymi tekstami fanfiction

Tak jak powiedziałam wcześniej, fanfiction to opowieści osadzone w fikcyjnych światach wymyślonych przez kogoś innego i zazwyczaj przynależących do kultury popularnej. Ich relacja do głównego tekstu może być bardzo różna, lecz nigdy nie istnieją one niezależnie: nie znając oryginalnego materiału, nie da się zrozumieć fanfiction (Oberc, 2015: 70). Podobnie jak w filmowym czy serialowym materiale źródłowym mamy prequela, sequele i spin-offy, czyli opowieści o początkach, kontynuacje i wszelkie rozwinięcia „w bok”, np. dopowiedzenie losów postaci drugoplanowej. Mogą to być też tzw. *missing scenes*, czyli scenki uzupełniające oryginał, ewentualnie pisanie oryginału na nowo – wersje pokrywające się z nim, zawierające te same główne wydarzenia, lecz dostosowane do upodobań autorki. Fanfiction jest doskonałą przestrzenią na dowartościowanie tego, co nieznaczące, pominięte, zapomniane, niedopowiedziane w materiale źródłowym. Bardzo często chodzi o rozwijanie wątków pobocznych: drugoplanowa, a nawet epizodyczna postać danego tekstu popkultury może stać się centralną postacią poświęconej sobie narracji, co prowadzi do całkowitego odwrócenia perspektywy zaproponowanej przez mainstreamowych twórców.

Równie często mamy do czynienia z tzw. AU (Alternate Universe), czyli opowieściami rozgrywającymi się w „alternatywnym świecie” wobec oryginału – znane postaci przeniesione są w zupełnie inne otoczenie, stają się, powiedzmy, uczniami szkoły średniej czy członkami mafii⁷. Istotne wydaje się, że opowieści fanfiction, w przeciwieństwie do sporej części popkulturowych utworów oryginalnych, nie tworzą spójnej, linearnej całości. Nie dałoby się z nich poskładać losów bohaterów od narodzin do śmierci, a ich fabuły z zasady wykluczają się wzajemnie. Kiedy taka sprzeczność zachodzi między utworami oryginalnymi, fani z reguły zarzucają to twórcom jako błąd. Telewizyjny (filmowy, książkowy, multimedialny) „kanon” jest z założenia postrzegany zatem jako jeden spójny fikcyjny świat, który powinien być logicznie niesprzeczny nawet w najdrobniejszych szczegółach (co czasami jest bardzo trudne, stąd wyszukiwanie i wytykanie takich sprzeczności jest jedną z częstych aktywności na fanowskich forach dyskusyjnych). „Fanon” natomiast z założenia jest mozaiką wielu punktów widzenia, nieograniczoną eksploracją różnych możliwości, powtarzaniem w nieskończoność „co by było gdyby”, miejscem bezkonfliktowego współistnienia najróżniejszych wersji losów tych samych bohaterów i wielokrotnego wykorzystywania tych samych motywów. Nikt nie oczekuje – co przy ilości powstającego niezależnie materiału byłoby zresztą niemożliwe – że pisarki fanfiction będą trzymać się ustaleń innych pisarek czy nawet uwielbianych oryginałów. Wystarczy otagować tekst jako niezgodny z kanonem, a czytelniczka będzie wiedziała, że ma do czynienia nie tyle ze zwykłą kontynuacją lub amplifikacją oryginału, ile z jego przetworzeniem. Dotyczy to także gatunku i tonu dzieła – dramat może stać się komedią, komedia – dramatem, opowieść realistyczna – fantazją lub baśnią, a utwór dowolnego gatunku może stać się obiektem parodii, trawestacji czy pastiszu, co dowodzi poczucia humoru fanek.

Autorki fanfiction cieszą się zatem relatywnie dużą wolnością względem oryginału: mogą go dowolnie przerabiać, zmieniając

⁷ Te i inne sposoby ustosunkowania się tekstu fanfiction do materiału źródłowego zob. Henry Jenkins (1992: 165-180).

choćby płeć, wiek czy naturę głównych bohaterów albo zgoła ich pomijając i koncentrując się w swoich opowieściach wyłącznie na pobocznych postaciach. Ale nawet przy daleko idących zmianach oczekuje się, że coś z oryginału – najczęściej specyfika wykorzystanych postaci, cechy uznawane za ich najważniejsze, najbardziej charakterystyczne wyznaczniki – musi pozostać rozpoznawalne. Fanfiction z założenia nie jest częścią fikcyjnego świata oryginału, lecz raczej przypisem do niego, indywidualnym odczytaniem, dialogiem ze źródłowym materiałem, ludycznie eksplorującym wpisane weń, lecz niewykorzystane przezeń potencjały. Razem z nim tworzy bogate, otwarte, pozostające wiecznie w ruchu „archiwum” danego popkulturowego tytułu (Derecho, 2006).

Choć możliwości takiej zabawy wydają się nieskończone, błędem byłoby sądzić, że autorka fanfiction ma do dyspozycji jedynie tekst źródłowy i własną wyobraźnię. Sam korpus istniejącej fanfikcji – choć nie tworzy spójnego świata, w który nowa autorka powinna linearnie się wpisać – dostarcza jednak zbioru motywów, wtórnych charakterystyki, zabiegów stylistycznych i gatunkowych. Właściwie niepodobna napisać udanego tekstu fanfiction, który spodoba się czytelnikom, nie zapoznawszy się wcześniej z pewną liczbą przykładów tego typu piśmiennictwa. Tylko znając motywy typowe dla fanonu (np. popularne połączenia bohaterów w pary, najbardziej znane apokryficzne elementy biografii bohaterów, pewne tematy czy zabiegi wspólne wszystkim fandomom itp.), można podjąć świadomą decyzję co do tego, jaką postawę chce się wobec nich zająć. Fanfikcje są nie tylko przypisami do tekstu źródłowego, lecz także do siebie nawzajem, w wiecznie otwartym, żywym, tworzonym wspólnotowo archiwum. Jak pisze Abigail De Kosnik,

fans read each fan text as an adjunct to every other, each text as a comment on and response to every other, each text as a sequel to the ones that came before and a prequel to the ones that come after. All texts weave together to form a chain of multiple meanings; they offer each individual reader the opportunity to discover his or her preferred meanings of the multiplicity of available texts (De Kosnik, 2015: 123).

Wielu badaczy próbowało dokonać spójnej typologii tekstów fanfiction, ale przy tak zróżnicowanym, organicznie przyrastającym materiale nie jest to łatwe zadanie. Klasyczne kategorie służące do porządkowania oficjalnej, publikowanej literatury mogą być pomocne, ale nie wyczerpują problemu. Tekst fanfiction zwykle daje się zaklasyfikować jako romans, kryminał, dramat, przygoda, science fiction, baśń, opowiadanie obyczajowe, ale takie kategorie nie zawsze pozwalają uchwycić istotę tekstu, wywnioskować powód, dla którego został on napisany i jest czytany. Najważniejsze kryteria, według których czytelniczki dokonują selekcji interesującego je materiału, nakładają się na te bardziej tradycyjne i tworzą rodzaj warstwowej, piętrowej klasyfikacji. Są to przede wszystkim *rating* i *pairing*, czyli ograniczenia wiekowe docelowego odbiorcy oraz rodzaj związku romantycznego i/lub seksualnego łączącego główne postaci fanfika (Driscoll, 2006: 84). To, którzy bohaterowie są w danym tekście przedstawieni jako para (*pairing* lub *ship*), jest nieodmiennie w centrum zainteresowania pisarek i czytelniczek fanfiction – potrafią one prowadzić długie spory o to, jak należy łączyć bohaterów w pary, a więc czy np. Harry Potter powinien umawiać się z Hermioną Granger, Draco Malfoyem, Severusem Snapem czy Lordem Voldemortem.

Oznaczenia pozwalające czytelniczkom zorientować się, z czym mają do czynienia, to m.in. symbole: *gen*, *slash*, *femslash*, *het*. Pierwszy oznacza, że relacje romantyczne lub seksualne nie są głównym tematem danego tekstu, przez co nadaje się on dla szerokiej publiczności bez ograniczeń wiekowych (*gen* to skrót od ang. *general audience*). *Slash* to informacja, że tekst opowiada o związku jedнопłciowym, z reguły między mężczyznami, *femslash* to jego młodszy, kobiecy odpowiednik, a *het* to tekst o relacjach damsko-męskich. Łączenie w pary głównych męskich bohaterów materiału źródłowego, którzy byli w nim współpracownikami i/lub przyjaciółmi, jest jedną z najstarszych, najtrwalszych tendencji we współczesnej literaturze fanfiction, obecną od czasu, kiedy pierwsza nieoficjalna pisarka uznała, że bohaterowie serialu *Star Trek*, Kapitan Kirk i jego pierwszy oficer, półkosmita Spock, mają się ku sobie i łączy ich coś więcej niż wspólna służba na statku kosmicznym Enterprise. Idea się spodobała

i historii o ich miłości, często ze szczegółowymi opisami jej fizycznego wymiaru, zaczęły wypełniać coraz to więcej stronice amatorskich czasopism. Ich popularność była tak wielka, że do dzisiaj, pół wieku później, w internecie wciąż są publikowane nowe historie o tej parze, a niektóre stare, dostąpiwszy zaszczytu digitalizacji i publikacji w internetowych archiwach, wciąż cieszą się pewną liczbą odsłon, lajków czy komentarzy.

To, że fanfiction zadebiutowało właśnie *slashem* – w dodatku w czasach, kiedy te teksty były tworzone niemal wyłącznie przez białe, heteroseksualne kobiety, być może wzdychające do Kirka lub Spocka – wywołało lawinę różnych domysłów i mniej lub bardziej przekonujących wyjaśnień wśród wczesnych badaczy zjawiska. *Slash* bywał odczytywany jako kobieca fantazja o idealnym związku bez wpisanej weń nierówności płci (Russ, [1985] 2014: 88-89), kobieca wizja wrażliwszego i bardziej uczuciowego mężczyzny czy też postaci łączącej harmonijnie cechy męskie i kobiece (Lamb i Veith, [1986] 2014: 103-105, 112), a także naturalne uzupełnienie homospołecznego charakteru oryginalnych utworów (męska przyjaźń, braterstwo broni) o wymiar homoerotyczny (Jones, [2002] 2014: 118-119). Zawiódłby się jednak ten, kto szukałby w *slaszu* ekspresji współczesnych tożsamości homoseksualnych – erotyczna fantazja w tym przypadku nie idzie w parze z politycznym manifestem (Woledge, 2006: 103). Dzisiejszy *slash* jest oczywiście dużo bardziej różnorodny, a aspiracje jego auterek (i przypuszczalnie wciąż nielicznych autorów) – nie jest on już wyłącznie domeną białych kobiet, choć tożsamość piszących trudno jest ustalić w przypadku anonimowej publikacji w internecie – mogą być zupełnie inne niż piszących w czasach, kiedy ten trend się pojawiał (zob. Hellekson i Busse, 2014: 80). Wypada także zwrócić uwagę na popularność, również wśród młodych osób, japońskich komiksów *yaoi*, w których romans dwóch mężczyzn jest przewodnią nicią fabuły – w tym konkretnym przypadku slashowe fanfiki nie dokonują transformacji źródłowego materiału, lecz pozostają mu wierne⁸.

⁸ Analiza *yaoi*, jego popularności wśród polskich fanek oraz porównanie ze *slashem* zob. Aldona Kobus (2018: 270-297).

Tak czy inaczej, kwestia tego, kto z kim będzie miał romantyczne relacje wydaje się kluczowa dla tekstów fanowskich niezależnie od tego, czy była istotna w tekście źródłowym (jak w sadze *Zmierzch*), czy też nie (jak w *Harrym Potterze*). Jeśli fanfikcja jest przypisem do tekstów kultury popularnej, to jedną z jej głównych funkcji jest wypełnienie życia uczuciowego bohaterów, czasami w sprzeczności z oryginałem, często w wyobrażonych związkach jednopłciowych, niekoniecznie zresztą angażujących tylko dwie osoby (por. Pudo, 2021: 98-99).

Innym gatunkiem, który jest szczególnie charakterystyczny dla fanfiction i to od jej początków, jest tzw. *h/c* (skrót od ang. *hurt* i *comfort*, zranienie i pocieszenie), bardzo podobny do innych popularnych kategorii: *angst* i *whump* (skupionych na cierpieniu, czasem z pominięciem pocieszenia czy happy endu). Opowiadanie tego typu polega na ukazaniu bohatera dotkniętego cierpieniem emocjonalnym lub fizycznym, po którym lub równocześnie z którym następuje sekwencja pocieszenia go lub opiekowania się nim przez inną postać. Uwagę zwraca fakt, że o ile jakiś rodzaj cierpienia zwykle staje się udziałem bohaterów w materiale źródłowym, o tyle pocieszenie, uzalanie się nad cierpiącą postacią jest swoiste dla fanfiction. To samo można powiedzieć o częstotliwości, intensywności i szczegółowości opisów różnych tortur i nieszczęść, którym adeptki tego gatunku z upodobaniem poddają bohaterów. Podobnie jak *slash*, z którym zresztą nierzadko współlistnieje, *hurt/comfort* zastanawiał pierwszych badaczy fanfiction, zadziwionych, a czasami wręcz zde gustowanych tym narracyjnym nurzaniem się we wszelakich męczarniach, cierpieniach i ich skutkach⁹. Nasuwa się interpretacja, że jest to dopełnienie, dopowiedzenie rozwijające w jakiś sposób potencjał oryginalnych utworów, które często ukazują bohaterów rannych czy samotnych, lecz rzadko uwzględniają emocjonalną cenę takich poświęceń, koncentrując się wyłącznie na akcji lub przechodząc bezpośrednio do momentu, gdy

⁹ Camille Bacon-Smith, która poświęca próbom wyjaśnienia *h/c* cały jeden rozdział swojej monografii, przyznaje się na jego pierwszej stronie do swojej niechęci do tego materiału: „As a researcher, I found hurt-comfort the most difficult form to study. My own strong aversion to violence inhibited my early efforts at an unbiased analysis...” (Bacon-Smith, 1992: 255).

bohater z uśmiechem celebrytuje zwycięstwo i nie pamięta o doznanych urazach czy utraconych przyjaciółkach. Zarówno *slash*, jak i *hurt/comfort* pozwalają autorkom uwypuklać bardziej wrażliwą, ludzką stronę bohaterów, którzy w materiale źródłowym są skupieni na akcji, a także eksplorować intymność między nimi¹⁰.

4. Fanfiction w krainie paradoksów

Choć powyższe rozważania trudno uznać za wyczerpujący opis świata fanfiction, być może pozwalają one stworzyć pewne wyobrażenie o jego bogactwie i złożoności oraz o jego paradoksalnej naturze. W przeciwieństwie do tego, jak czasem przedstawiana jest autorka fanfiction – jako naiwna młoda osoba bezrefleksyjnie projektująca swoje pragnienia na ekranowych bohaterów i narzucająca te projekcje światu w postaci grafomańskiej pisaniny – w rzeczywistości twórczynie fanfikcji muszą dobrze przemyśleć oryginał, opanować podstawowe zasady gatunku i wnieść coś autentycznie swojego w przestrzeń mocno już zajęta przez innych fanów. Taka literacka gra wymaga intelektualnego dystansu, lecz jednocześnie zarówno materiał źródłowy, jak i fanowskie historie przeznaczone są w oczywisty sposób do odbioru immersyjnego, emocjonalnego. Paradoksalna sytuacja fanfiction zawieszona między odczytaniem a twórczością, między zdystansowanym, czasem wyrafinowanym przypisem do oryginału a przesyconą subiektywnością notatką na marginesie, zasługuje na przemyślenie. Jak ujęła to Aldona Kobus w swojej monografii poświęconej fanfiction,

[e]mocjonalna intensyfikacja doznań nie wyklucza krytycznego podejścia. Połączenie tych kategorii jest jednak kłopotliwym obiektem analizy; w potocznym rozumowaniu uwielbienie nie zostawia miejsca na racjonalny (zdystansowany) namysł, który jest koniecznym podłożem

¹⁰ Analiza zjawiska zob. np. Camille Bacon-Smith (1992: 255-281), Marta Szpatowicz (2021); analizy dokonywane przez same fanki i twórczynie fanfiction, zob. np. Connie Faddis i Becca Oroukin (1976).

krytycznego podejścia. Fanowska praktyka dopuszcza ich współistnienie w skomplikowanym splocie [...] (Kobus, 2018: 92).

Mając na uwadze omówione wcześniej gatunki fanfiction, można odnieść wrażenie, że fanowskie odczytanie oryginału ma charakter buntowniczy, opozycyjny, a znaczenia narzucane przez twórców kultury masowej są kwestionowane czy wręcz odrzucane przez tych, którzy z pozoru są jej najbardziej oddani. *Slash* prezentował nienormatywną seksualność na długo przed tym, zanim doczekała się ona choćby możliwości reprezentacji w mainstreamowej popkulturze, *hurt/comfort* pokazuje zaś emocjonalną cenę heroizmu, który w barwnych produkcjach amerykańskich wydaje się taki łatwy. Męscy bohaterowie doczekali się uczuciowej, wrażliwej strony. Samo ciało i seksualność są zresztą jednym z ulubionych obszarów dekonstrukcji – może świadczyć o tym choćby niesłabnąca popularność motywów *mpreg* (męska ciąża) czy *omegaverse* (świat prezentujący trzy niezmiennie rodzaje zachowań seksualnych, modelowane na świecie zwierząt).

Choć fanfiction wnosi pewne modyfikacje do odczytania założonego przez twórców oryginału i inne elementy pozostawia niezmiennione, a może nawet niepoddane żadnej krytycznej refleksji – to jednak *slash*, podobnie jak inspirujące go teksty popkulturowe, od początku pomijał w narracji kobiety (kobięcy odpowiednik, *femslash*, zyskał popularność nieco później), a także postaci o kolorze skóry innym niż biały (por. Kobus, 2018: 131-132). Autorki fanfiction nie są z założenia politycznie zaangażowane, a niezgodność ich wizji z treścią materiału źródłowego nie ma podłoża polityczno-społecznego (Bacon-Smith, 1992: 247; Jenkins, 1995: 264). Proponują one swoją wizję ulubionych fikcyjnych światów, która miejscami może być nawet radykalnie rozbieżna z oryginałem, lecz pod pewnymi względami też się z nim spotyka. Wydaje się to logiczne, gdyż trudno sobie wyobrazić, czym byłyby fandom w sytuacji, gdyby fanki masowo odrzucały wszystkie lub większość znaczeń zawartych w materiale pobudzającym ich wyobraźnię. Godne uwagi jest to, że choć uprawiają one „kłusownictwo”, inspirując się cudzymi tekstami, to tworzą także „kulturę partycypacyjną”, twórczo filtrując te teksty przez własną wrażliwość

i doświadczenia, a nawet „kulturę konwergencji”, w której wymiana wpływów i inspiracji między mainstreamem i fanowskim wkładem jest wzajemna, złożona i wielowymiarowa¹¹.

Żeby świadomie wnieść do oryginału rozmaite modyfikacje, dotyczące zarówno treści, jak i formy artystycznej, niezbędny jest pewien interpretacyjny dystans do źródłowego tekstu. Wybór odpowiedniej konfiguracji dostępnych motywów, gatunków czy utrwalonej w fanonie wiedzy o danej postaci wymaga z kolei intelektualnego dystansu do własnej twórczości. Poszczególne fanfiki mogą wydawać się podobne (znowu bohaterowie cierpią w milczeniu przez wiele stron, zanim w końcu wyznają sobie miłość i idą do łóżka), ale taki odbiór zazwyczaj świadczy o braku przygotowania ze strony czytelniczki. Fanki w nieskończoność generują fabuły, które podobają się czytelnikom i których te wciąż oczekują, lecz nawet najdrobniejsze różnice w konfiguracji różnych elementów, takich jak ton, styl, obecność czy kolejność poszczególnych motywów, przypisanie ich poszczególnym postaciom, mają już ogromny potencjał znaczeniowców, który z konieczności umknie „profanowi”, nieznającemu oryginału ani fanowskiej tradycji, niezdolnemu dostrzec wprowadzonych modyfikacji. Sama zasada tworzenia fanfiction – tekstu pochodnego, podobnego do innych, a jednocześnie różniącego się od nich – może się wydawać paradoksalna. Subtelna dialektyka zmiany i imitacji jest kluczowym elementem gry fanfiction, która dąży do równowagi między tym, co indywidualne (wkładem autorki), a tym, co zbiorowe (dziedzictwem oryginału). Jak to ujmuje Abigail De Kosnik, „what makes a single story in the archive successful is how its author crafts its degrees of similarity and difference to other texts in the ensemble, as well as to the source text and to entire genre” (De Kosnik, 2015: 124). „Mój” Harry Potter może i powinien być inny od „twojego” Harry’ego Pottera, ale jeśli nie da się w nim rozpoznać młodego czarodzieja J.K. Rowling, fanfikcja jest nieudana. Czytelniczka chciałaby wiedzieć, jak Harry

¹¹ Pojęcia zaczerpnięte z tytułów prac Henry’ego Jenkinsa „Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture” (1992) oraz „Convergence Culture: Where Old and New Media Collide” (2006).

Potter zachowywałby się jako pirat, średniowieczny książe, uczeń zwykłej, niemagicznej szkoły? Przy odrobinie szczęścia odpowiednie wyszukiwanie pozwoli jej znaleźć tekst, który zaspokoi jej ciekawość. Jeśli jednak ów pirat, książe czy uczeń będzie dzielił z Harrym Potterem jedynie imię, czytelniczkę czeka frustracja (która, być może, zainspiruje ją do stworzenia własnego tekstu). A co by było, gdyby to Voldemort był dobry, a Harry zły? Gdyby Harry był kobietą? Gdyby bohaterowie byli zwierzętami lub elfami?... Każda indywidualna odpowiedź na tego typu pytanie zawsze wiąże się z ryzykiem, że zerwiemy umowną, lecz kluczową nić wiążącą nasz tekst ze źródłem i zamiast powiedzieć coś nowego o ukochanej postaci, stworzyć wariant istniejącej opowieści, pożyczając znaczenia od wszystkich istniejących wariantów, opowiemy coś, co – jako nasza czysto indywidualna fantazja – nie będzie miało kapitału znaczeń i emocji związanego z oryginałem i nasz tekst spotka się z odrzuceniem jako nieudany fanfik (nasza postać nie zostanie rozpoznana jako możliwa, akceptowalna wersja Harry’ego Pottera).

Jednak błędem byłoby widzieć w fanfiction przede wszystkim refleksję nad preferowanymi znaczeniami tekstu źródłowego lub postmodernistyczną literacką grę, erudycyjną zabawę formami i konwencjami, projektowanymi na znane postaci. Zgodnie z potoczną intuicją fanfiction jest przede wszystkim wyrazem fantazji, marzeń i pragnień piszących i czytających. Jak powiedziałam wcześniej, fanka w swoim odbiorze popkultury jest jednocześnie dostatecznie dystansowana, żeby dzieło oceniać, często bardzo krytycznie, i dostatecznie oddana, żeby inwestować czas, emocje i energię w jego wielokrotny odbiór, kolekcjonować produkty z nim związane, przebierać się za ulubione postaci, jeździć na konwenty, prowadzić długie dyskusje w internecie itp. Ten sam paradoks jest niezbywalnym elementem twórczości fanfiction. Fanki szukają metody, żeby w sposób najbardziej emocjonalnie satysfakcjonujący wyrazić swoje pragnienia lub znaleźć ich potwierdzenie w twórczości innych fanek. Dostępne popkulturowe światy i postaci funkcjonują jako skrót, gdyż spora część emocji i pragnień została już na nie wyprojektowana, lecz ich tożsamość z indywidualnym fantazmatem nie jest nigdy całkowita, co stanowi źródło

frustracji. Żeby zmniejszyć dystans między treścią indywidualnych fantazji a gotowym materiałem popkulturowym, trzeba zatem dostosować go do własnych indywidualnych potrzeb. Przykładowo, konkretna osoba może uwielbiać Harry'ego Pottera, ale pragnąć go zobaczyć w sypialni z Draconem Malfoyem, zranionego i pocieszanego przez Hermionę, głębiej dotkniętego złem potencjalnie obecnym poprzez znamię zostawione przez Voldemorta itp. Może szukać tekstów, które będą te treści zawierać, lub sama skomponować taki, który ucieleśni jej pragnienia najdokładniej, chociaż nie dostarczy ich walidacji z zewnątrz¹². Te potrzeby, pragnienia i fantazje mogą mieć naturę erotyczną, lecz oczywiście nie muszą – przemoc, *fluff* (czyli słodkie, uczuciowe, domowe scenki), miłość itp. mogą pełnić podobne funkcje.

Analiza dowolnego forum czytelnicznych komentarzy pod fanfiction dowodzi ogromnego zaangażowania emocjonalnego czytających. Reakcje na dany tekst, którymi się dzielą, to nierzadko wyrazy uznania, uwielbienia, wdzięczności czy zadowolenia z kontaktu z nim. Czytelniczki piszą również komentarze, w których (często w bardzo bezpośredni sposób) wyrażają swoje emocje związane z perypetiami postaci w danym fanfiku – nie tylko te emocje nazywając (szczęście, złość, smutek, żal, rozpacz itp.), lecz także używając emotek i wielokrotnych wykrzykników oraz opisując swoje rzekome doznania fizjologiczne (omdlenie, płacz, drżenie itp.). Tego typu reakcje świadczą o tym, że tekst fanfiction czytany jest immersyjnie – bez krytycznego dystansu, przez utożsamianie się czytających z bohaterami i przeżywanie ich emocji¹³. Jednak żeby było to możliwe, czyli aby fanfik spełnił swój cel i pozwolił fankom zbliżyć się do swoich pragnień, wyszczególnione wcześniej kryteria muszą zostać spełnione. Czytające muszą być w stanie rozpoznać daną postać i uznać jej charakterystykę za udaną, ale jednocześnie muszą mieć poczucie obcowania z czymś nowym (nieidentycznym z innym tekstem, który czytały wcześniej),

¹² Interesującą analizę psychodynamiczną fanowskiego pragnienia w fanfiction można znaleźć u Aldony Kobus (2018: 86-90).

¹³ Definicja i analiza czytania immersyjnego, również w kontekście fanfiction, zob. Ashley J. Barner (2017: 7-34).

a warsztat pisarski autorki musi odpowiadać ich oczekiwaniom itp. Do warunków związanych ze stylem i poziomem wykonania fanfika dokładają się psychologiczne uwarunkowania czytelniczki – nie każdy lubi wszystkie motywy, wiele czytelniczek ma ulubioną parę i nie czyta tekstów o innych bohaterach (fetysz OTP, *one true pairing*, zob. Kobus, 2018: 129-131), niektórzy nie lubią czytać tekstów „dla dorosłych” czy pełnych przemocy itp.¹⁴

O tym, że proces stworzenia udanej fanfikcji jest bardziej złożony, niż może się wydawać, świadczy istnienie motywów, czy raczej pewnych sposobów ich realizacji, które albo są kontrowersyjne, albo wręcz spotykają się z jednoznacznym odrzuceniem przez fandom. Niektóre pairings czy shipy cieszą się większą popularnością niż inne, a ponieważ łączenie konkretnych bohaterów w pary to często najsilniej nasycony emocjonalnie element obcowania z fanfiction, niezgodności w tej kwestii prowadzą niekiedy do tzw. *ship wars* (Kobus, 2018: 129). Jednym z najbardziej zniechęcających zabiegów literackich w fanfiction jest wprowadzenie postaci tzw. Mary Sue, czyli postaci stworzonej przez piszące, która usuwa w cień znane i lubiane postaci i „kradnie” im główną heroiczną rolę¹⁵. Początkowo chodziło przede wszystkim o młodą, piękną i wszechstronnie utalentowaną kobietę, w której inni bohaterowie się zakochują, która ich ratuje z tarapatów lub się za nich poświęca. Jednym z uzasadnień dla bezwzględnego odrzucenia z pozoru tak niewinnego motywu jest zbyt duża transparentność identyfikacji autorki z postacią Mary Sue, co bywa uznawane za swoisty egocentryzm – spełnianie własnych marzeń kosztem czytelniczek,

¹⁴ Stąd większość archiwów fanfiction posiada rozbudowany system ratingów, alertów i tagów. Pomimo ryzyka poznania z góry kluczowych zwrotów akcji czytelniczki przed rozpoczęciem lektury często wolą upewnić się, że tekst nie zawiera elementów, z którymi kontakt mógłby okazać się przykry lub szokujący. Takim elementem mogą być treści o charakterze otwarcie erotycznym czy pornograficznym, drastyczna przemoc, ale także śmierć któregoś z bohaterów czy ukazanie bohatera w romantycznym związku z inną postacią niż czytająca by sobie życzyła.

¹⁵ Określenie „Mary Sue” zostało stworzone w 1974 roku w odniesieniu do tego typu bohaterki w tekstach fanek oryginalnego *Star Treka* (Smith, 1974).

którym odbierana jest przyjemność cieszenia się z towarzystwa ulubionych postaci symbolicznie „zagarnianych” dla siebie przez autorkę wcieloną w swoją Mary Sue¹⁶. Ten przykład dowodzi, iż względna transparentność psychologicznych intencji stojących za tekstami fanfiction nie może wiązać się z całkowitym brakiem dystansu. Dialektyka między immersją a dystansem obecna jest zatem na wszystkich etapach życia fanowskiej opowieści – od odbioru tekstu popkultury, poprzez tworzenie nowego tekstu, aż po jego odbiór.

5. Konkluzja

Staralam się ukazać fanowski tekst jako nieoficjalny, nieuznawany, półlegalny margines do tekstu popkultury, jako przypis do niego, pozwalający przefiltrować przez indywidualne pragnienia i odczytania tego, co popkultura proponuje masowemu odbiorcy. Jednak ta marginalność nie definiuje zjawiska fanfiction pod wszystkimi możliwymi względami. Sama popularność fanfiction – miliony dostępnych tekstów, setki tysięcy odsłon dziennie – czyni z niej jedną z poważniejszych współczesnych tendencji czytelniczych. Poza tym badacze fanfiction i innych aktywności fanowskich od samego początku przypisywali im ogromne znaczenie w tworzeniu kultury. Wspomniany już Henry Jenkins (1992) mówił o kulturze partycypacyjnej, w której pozycjonowany jako konsument uczestnik, nieposiadający materialnych, technicznych czy społecznych możliwości tworzenia kultury masowej, wychodzi poza przypisaną mu pasywną rolę i aktywnie uczestniczy w kulturze, tworząc i publikując, choćby w nieoficjalnym obiegu, swoje odczytania. Autorka pierwszej etnografii fandomu, Camille Bacon-Smith, w konkluzji swojej pracy poświęconej w dużej mierze fanfiction, napisała, że tworzące ją kobiety kryją się za fasadą niewinnej zabawy – ot, prosta amatorska manipulacja postaciami z telewizji – po to, żeby stworzyć kulturę pozwalającą lepiej zaspokoić ich pragnienia i potrzeby oraz wyrazić ich przeżycia lepiej niż

¹⁶ Interesująca dyskusja fenomenu Mary Sue zob. Lidia Gąsowska (2015: 243-257).

dominująca kultura (Bacon-Smith, 1992: 282-298). Pozór zabawy, błahostki, przypisu i marginesu chroni tę aktywność przed wzrokiem tych, którzy – gdyby odkryli jej prawdziwy sens – mogliby uznać ją za zagrażającą dominującym znaczeniom i podjąć z nią walkę. Walkę, w której amatorska aktywność byłaby na straconej pozycji.

Z dzisiejszej perspektywy można powiedzieć, że zjawisko fanfiction na pewno jest znaczącym dodatkiem czy przypisem do mainstreamowej kultury popularnej. Niektóre charakterystyczne fanfikowe motywy przeszły do głównego nurtu popkultury, a sama sylwetka autorki czy czytelniczki fanfiction została sportretowana (mniej lub bardziej ironicznie) w takich popularnych serialach, jak *Nie z tego świata* czy *Teoria wielkiego podrywu*. Mimo pewnych udanych przejść do świata mainstreamowej komercji zjawisko fanfiction zachowuje swoją odrębność, uwarunkowaną brakiem ograniczeń związanych z tym, co wypada opublikować, a czego nie, jak zachowa się rynek czytelniczy, jakie są preferencje wydawcy itp. Literatura fanowska, pomimo elementów „skradzionych” kulturze popularnej, zachowuje swoją odrębność i wyjątkowość, a internetowe społeczności fanfiction oferują bezpieczną przestrzeń szlifowania swojego warsztatu pisarskiego, nieskrępowanego wyrażania swoich fantazji i pragnień, eksperymentowania z formami, stylami i motywami, czytania dla przyjemności o postaciach czy światach, które wzbudzają emocje. Choć niszowe, publikowane pod pseudonimem na niekiedy efemerycznych stronach internetowych, pozbawione reklamy i niegenerujące zysków, utwory fanfiction angażują swoich odbiorców często bardziej niż wysokobudżetowe produkcje popkultury czy klasyczne dzieła literackie i pozostają fascynującym, wciąż niedostatecznie zbadanym obszarem działalności literackiej.

Trzeba przy tym podkreślić, że dla osób niezainteresowanych osobiście popkulturą, niezaangażowanych emocjonalnie w dany fandom, fanfiction pozostaje w zasadzie całkowicie hermetyczne, stąd częste niezrozumienie ze strony znawców bardziej elitarnej literatury, klasycznej bądź współczesnej, ubolewających nad powtarzalnością fanowskich tekstów, ich stylistycznym niedopracowaniem, intelektualnym ubóstwem czy skłonnością do zaspokajania najniższych instynktów. Oczywiście pytanie o jakość czy wartość literacką tych

tekstów jest zasadne, jednak ogromna aktywność czytelnicza generowana przez fanfiction w dobie rzekomego kryzysu czytelnictwa dowodzi przynajmniej tego, że zjawisko to ma wielką wartość subiektywną dla stale rosnącej rzeszy osób, które poświęcają swój czas na pisanie, czytanie i komentowanie tego typu tekstów. Możemy przyjąć wobec takich wyborów czytelnicznych postawę Bładaczki względem Gałkiewicza i przekonywać, że Słowacki i Mickiewicz wielkimi poetami byli i jeśli nie zachwycają, to prywatna sprawa Gałkiewicza. Nie powinniśmy się jednak dziwić, jeśli wszystkim, co nasz praktykujący fanfiction Gałkiewicz będzie miał na to do powiedzenia, będzie nagłe olśnienie, że Słowacki i Mickiewicz to potencjalnie wspaniałe *pairing*, i przysłanie nam linka do wypełnionego angstem i fluffem slashowego romansu na ich temat¹⁷. Jeśli będziemy mieli szczęście, może nawet się okazać, że da się go czytać...

Bibliografia

- BACON-SMITH, C. (1992), *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- BARNER, A. J. (2017), *The Case for Fanfiction: Exploring the Pleasures and Practices of a Maligned Craft*, McFarland, Jefferson.
- BUSSE, K. (2015), „Fan Labor and Feminism: Capitalizing on the Fannish Labor of Love”, *Cinema Journal*, 54, s. 110-115, <https://doi.org/10.1353/cj.2015.0034>.
- COPPA, F. [2006] (2014), „Writing Bodies in Space. Media Fan Fiction as Theatrical Performance”, w: Hellekson, K., Busse K. (red.), *The Fan Fiction Studies Reader*, University of Iowa Press, Iowa City, s. 218-237.
- COPPA, F. (2013), „An Archive of Our Own. Fanfiction Writers Unite!”, w: Jamison, A., *Fic. Why Fanfiction Is Taking Over the World*, BenBella Books, Dallas, s. 302-308.

¹⁷ Na AO3 wyszukiwanie owego pairingu dało 18 rezultatów (na dzień 18.07.2022), a sam *pairing* doczekał się własnej nazwy „Słowackiewicz” (link do wyszukiwania: <https://bit.ly/3zx1OHN>). Czy da się owe teksty czytać, zainteresowani zechcą sprawdzić samodzielnie...

- DE KOSNIK, A. (2015), „»Fifty Shades« and the Archive of Women’s Culture”, *Cinema Journal*, 54, s. 116-125, <https://doi.org/10.1353/cj.2015.0037>.
- DERECHO, A. (2006), „Archontic Literature: A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction”, w: Hellekson, K., Busse, K. (red.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, McFarland, Jefferson, NC, s. 61-78.
- DRISCOLL, C. (2006), „One True Pairing. The Romance of Pornography and the Pornography of Romance”, w: Hellekson, K., Busse, K. (red.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, McFarland, Jefferson, NC, s. 79-96.
- FADDIS C., OROUKIN, B. (1976), „To Slay or Not to Slay: Why We Write ‘Get-em’ Stories – & Love’em”, *Interphase*, 3, s. 98-104.
- FLEGEL, M., ROTH, J. (2014), „Mommy Porn and Regurgitated Fiction: The Silencing of Women in Fan Debates About Pulled to Publish Fan Fiction”, w: Chauvel, A., Lamerichs, N., Seymour J. (red.), *Fan Studies: Researching Popular Audiences*, Inter-Disciplinary Press, Oxford, s. 55-71.
- GAŚOWSKA, L. (2015), *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- HELLEKSON, K. (2009), „A Fannish Field of Value: Online Fan Gift Culture”, *Cinema Journal*, 48, s. 113-118, <https://doi.org/10.1353/cj.0.0140>.
- HELLEKSON, K. (2015), „Making Use Of: The Gift, Commerce, and Fans”, *Cinema Journal*, 54, s. 125-131, <https://doi.org/10.1353/cj.2015.0017>.
- HELLEKSON, K., BUSSE, K. (red.) (2014), *The Fan Fiction Studies Reader*, University of Iowa Press, Iowa City.
- JAMISON, A. (2013), *Fic: Why Fanfiction Is Taking Over the World*, Bella Books, Dallas.
- JENKINS, H. (1992), *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, London–New York.
- JENKINS, H. (1995), „‘Out of the closet and into the universe’. Queers and Star Trek”, w: Jenkins, H., Tulloch, J. (red.), *Science Fiction Audiences: Watching Star Trek and Doctor Who.*, Routledge, London–New York, s. 237-265.
- JENKINS, H. (2006), *Convergence Culture: Where old and new media collide*, New York University Press, New York.

- JONES, S. G. [2002] (2014), „The Sex Lives of Cult Television Characters”, w: Hellekson, K., Busse, K. (red.), *The Fan Fiction Studies Reader*, University of Iowa Press, Iowa City, s. 116-129.
- KOBUS, A. (2018), *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- LAMB, P. F., VEITH, D. L. [1986] (2014), „Romantic Myth, Transcendence, and Star Trek Zines”, w: Hellekson, K., Busse, K. (red.), *The Fan Fiction Studies Reader*, University of Iowa Press, Iowa City, s. 97-115.
- LEWIS, L., BLACK, R., TOMLINSON, B. (2009), „Let Everyone Play: An Educational Perspective on Why Fan Fiction Is, or Should Be, Legal”, *International Journal of Learning and Media*, 1(1), s. 67-81.
- MULVEY, L. [1975] (1988), „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, w: Penley, C. (red.), *Feminism and Film Theory*, Routledge, Milton Park, s. 57-68.
- OBERC, A. (2015), „I write. You write. They write. The Literary Works of Fandom as a Factor in Integrating the Community”, w: Gardenfors, P. et al. (red.), *On-line / Off-line. Between Text and Experience. Writing as a Lifestyle*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 63-74.
- PUDO, D. (2021), „Taboo and Transgression in *Star Trek* fanfiction”, w: Piechnik, I., Ozga, K. (red.), *Taboo in Language, Literature and Culture*, Avalon, Kraków, s. 90-115.
- RUSS, J. [1985] (2014), „Pornography by Women for Women, with Love”, w: Hellekson, K., Busse, K. (red.), *The Fan Fiction Studies Reader*, University of Iowa Press, Iowa City, s. 82-96.
- SMITH, P. [1974] (1992), *A Trekkie's Tale. – Menagerie*, Przedruk w: Bacon-Smith, C., *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, s. 94-96.
- SZPATOWICZ, M. (2021), „Cierpienie i pocieszenie w slashu”, *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość*, 1(3), s. 1-15, <https://doi.org/10.31261/Rana.2021.3.09>.