

Fanfikcja

Fan fiction to, jak powiada Lidia Gąsowska, autorka polskiej monografii poświęconej zjawisku (jak i wielu innych prac tej tematyki dotyczących), „forma popkultury udostępniana za pośrednictwem mediów masowych; reprezentowana przede wszystkim przez utwory pisane na podstawie popularnych książek, filmów, seriali, komiksów, kreskówek; tworzą ją fani”¹.

Definicja ta zawiera trzy podstawowe elementy przewijające się również w innych opisach zjawiska. Wyznacza miejsce tej twórczej praktyki w kulturze (mowa o związku z kulturą popularną i masową), wskazuje zależność utworów od powstałych wcześniej, popularnych, dzieł kultury oraz identyfikuje twórców – fanów owych popularnych dzieł.

Szeroko pojętą tematyką „fanowską” zajmuje się dziedzina zwana *fan studies* – „badaniami fanoznawczymi”² – obejmująca zjawiska z zakresu m.in. kulturoznawstwa, socjologii, psychologii³.

Geneza zjawiska | Geneza literackiej twórczości fanowskiej jest zagadnieniem niejednoznacznym – uzależnionym od perspektywy opisu tej praktyki artystycznej. Abigail Derecho wskazuje dwie hipotezy pojawiające się często w literaturze przedmiotu:

1) fanfikcja powstała tysiące lat temu, wraz z opowieściami mitycznymi i trwa do dziś, obejmując zarówno dzieła osób uważających się za fanów i tych, którzy nie tworzą wewnątrz fandomów (...) 2) fanfikcję należy rozumieć jako produkt kultur fanowskich, które mają swój początek albo pod koniec lat 60. XX wieku, wraz z pojawieniem się fanzinów *Star Treka*, albo, najwcześniej, na początku lat 20. XX wieku w środowisku [skupionym wokół twórczości Jane – przyp. T.U.] Austen i [postaci] Holmesa⁴.

Dodajmy też, że prócz opowieści mitycznych za zjawiska pokrewne fanfikcji uznaje się niekiedy apokryfy czy preromantyczną kulturę literackiego naśladownictwa (w przeciwieństwie do kultu oryginalności)⁵, z kolei spośród skojarzeń bliższych czasowo współczesnej fanfikcji badacze wskazują na związki ze zjawiskiem intertekstualności⁶ czy poetyką postmodernistyczną⁷.

¹ L. Gąsowska, *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Kraków 2015, s. 298.

² Zob. np. A. Kobus, *Fanfiction a funkcjonowanie literatury popularnej. Zarys perspektywy historycznej*, „Kultura Popularna” 2013, nr 3, s. 147-148.

³ O akademickiej historii definiowania samego zjawiska „fanostwa” zob. np.: M. Hills, *Fan Cultures*, London–New York 2002.

⁴ A. Derecho, *Archontic Literature. A Definition, a History and Several Theories of Fan Fiction*, [w:] *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet. New Essays*, red. K. Hellekson, K. Busse, Jefferson 2006, s. 62.

⁵ Zob. np. A. Włodarczyk, M. Tyimińska, „*Fan fiction*” a literacka rewolucja fanowska. *Próba charakterystyki zjawiska*, „Panoptikum” 2012, nr 11, s. 92-93.

⁶ Zob. tamże, s. 96-100.

⁷ Zob. np. L. Gąsowska, *Od Borgesa do Manovicha. O kilku znanych metaforach*, [w:] *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, s. 22-34.

W przypadku hipotezy drugiej, wiążącej fanfikcję z rozwojem kultur fanowskich, szczególną rolę odgrywa cyberkultura. Kulesza-Gulczyńska wskazuje na cztery aspekty zmian związanych z rozwojem internetu, wpływające na kształt twórczości fanowskiej: „sposób publikacji tekstu”, „status tekstu”, „status autora, problem autorstwa”, „funkcjonowanie społeczności twórców (i pojawienie się w ich obrębie nowych form literackich i paraliterackich”⁸). Fanfikcja literacka oglądana z perspektywy literackiej cyberkultury („liternetu”, by posłużyć się zgrabnym, lecz już rzadko wykorzystywanym terminem z wczesnej fazy badań nad tym zjawiskiem⁹) każe nam ponawiać dociekania nad rolą medium w przekazie literackim i zadawać pytania analogiczne do tych, które zastanawiają badaczy e-literatury: czy literacka twórczość internetowa to zjawisko zupełnie nowe czy kontynuacja dawnych postaw obecnych, na zasadzie „długiego trwania”, w kulturze.

W przypadku bliskiego powiązania fanfikcji literackiej ze wspólnotami fanów, także ujęć o charakterze socjologicznym¹⁰, szczególną rolę odgrywa refleksja kulturoznawcza i mediologiczna¹¹. Kultura fanowska jest związana z kulturą popularną i masową (pozostawmy na boku perturbacje terminologiczne związane z tymi terminami – po części do nich powrócimy), ze „skurczeniem się przestrzeni”¹². Fanfikcja literacka, jaką znamy dzisiaj, możliwa jest wskutek przyspieszenia komunikacji międzyludzkiej, umożliwiającej na początku (w wieku XIX) dotarcie tekstów do odbiorców w bezprecedensowym tempie, a następnie ich swobodniejszą wymianę (demokratyzację pisania, upowszechnienie „tanich tekstów”¹³). Wreszcie dziś owa swoboda komunikacyjna prowadzi już wedle niektórych do przejścia od epoki „wszechobecności” przekazu (charakterystycznej dla kultury masowej) do epoki, w której dominuje ulotność przekazów symbolizowana choćby przez przekaz na żywo (*live*)¹⁴.

Fanowska fikcja literacka a literaturoznawstwo | Wśród opracowań poświęconych literackiej fanfikcji akademickie literaturoznawstwo wykorzystywane jest szczególnie do tekstowej analizy tej twórczości mającej na celu rozpoznanie jej typologii. Propozycje tego rodzaju stanowią, także dziś, topos badawczych dociekań nad literaturą fanowską. Jedną z bardziej znanych wysunął Henry Jenkins. Autorzy fanfików w stosunku do oryginałów stosują wedle badacza (typy się nie wykluczają): rekontekstualizację (mniejsze uzupełnienia, wyjaśnienia wątków); poszerzanie ram czasowych serii, „refokalizację” (koncentracja na bohaterach, którym przypisano w oryginale mniejsze znaczenie); moralne „zmiana sojuszy” [*realignement*] (radykałna refokalizacja przemieniająca „złe charaktery” w pozytywne bohaterów); zmianę gatunku; połączenie [*cross over*] (łączenie elementów różnych tekstów); przeniesienia bohaterów (np. nadanie nowej tożsamości bohaterom); personalizację (np. przybliżenie realiów oryginału do własnych doświadczeń twórcy); emo-

⁸ B. Kulesza-Gulczyńska, *Znaczenie internetu w rozwoju fan fiction, czyli twórczość fanowska i nowe media*, red. K. Pokorna-Ignatowicz, J. Bierówka, Kraków 2014.

⁹ *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.

¹⁰ Zob. np. S. Krawczyk, *Badacz z fanem w jednym domu. O potrzebie kontaktów z fandomem w badaniach nad narracyjnymi gramami fabularnymi*, „Homo Ludens” 2010, nr 1/(2).

¹¹ O „literaturocentrycznych” i „kulturocentrycznych” ujęciach zagadnienia zob. np.: A. Mazurkiewicz, *Nowe formy quasi-literackie w kulturze popularnej. Rekonesans*, „Literatura i Kultura Popularna” 2009, t. XV, s. 43.

¹² Zob. P. Sloterdijk, *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, przeł. B. Cymbrowski, Warszawa 2011, s. 307-336.

¹³ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 369.

¹⁴ R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Warszawa 2010, s. 55.

cjonalną intensyfikację (np. koncentracja na kluczowych, emocjonalnie nasyconych, elementach fabuły); erotyzację¹⁵.

Spośród nowszych koncepcji zwróćmy uwagę na propozycję Anny Perzyńskiej, która również wychodzi od zdefiniowania fanfikcji jako „literatury drugiego stopnia” i za decydujące kryterium typologii uznaje stosunek do dzieła kanonicznego. Przykłada jednak szczególną wagę do tego, aby poszczególne wyróżnione kategorie „nie nakładały się na siebie”:

proponuję podzielić fanfiki na historie **kanoniczne** (które nie zmieniają dzieła-źródła) i **alternatywne** (które pozwalają sobie na mniejsze lub większe zmiany). Dalej, ze względu na perspektywę czasową, należy wyróżnić: **prequale** (przedstawiające wcześniejsze losy bohaterów), **sequelle** (przedstawiające dalsze losy bohaterów) i **historie równoległe** (przedstawiające wydarzenia w czasie równoległym do czasu akcji tekstu źródłowego). Ze względu zaś na zawartość fabularną należy wymienić: **uzupełnienia** (związane z główną fabułą – wypełniające luki fabularne głównej historii i przedstawiające losy postaci pierwszoplanowych), **spin-off** (niezwiązane z główną fabułą – wypełniające luki fabularne pobocznych historii, przedstawiające losy postaci drugoplanowych lub epizodycznych), **zmiany punktu widzenia** (przedstawiające znaną historię z innej perspektywy narracyjnej) i **alternatywne linie czasowe** (proponujące alternatywną wersję głównych wydarzeń, respektującą kanon tylko do któregoś momentu)¹⁶.

Możemy również wskazać na fanfiki, które łączą nie tyle sposoby kształtowania relacji z oryginałem (choć to sprawy poniekąd ze sobą związane), ale też wspólna tematyka¹⁷, jak w przypadku między innymi fanfików typu slash, mpreg, fluff, mary sue, R/T (*Rape/Torture*)¹⁸.

Interesujące refleksje przy okazji rozróżnień z zakresu poetyki fanfika znajdujemy u Sheenagh Pugh, autorki *The Democratic Genre. Fan Fiction in a Literary Context*. Badaczka wskazuje między innymi na wpływ długości fanfików na wprowadzenie do dzieł „oryginalnych bohaterów” (spoza kanonu) – serie dzieł pozwalają na to w większym stopniu niż krótkie formy¹⁹. Krótkie formy z kolei mogą w fanfikcji wcale nie cechować się nieokreślonością – mogą zawierać nawet złożone fabularne ingerencje czy interpretacje – gdyż znajomość kanonu zdejmuje z twórcy „obowiązek” zaznajamiania widza od podstaw z opowiadaną mu historią²⁰.

Fan fikcja a literackość i literacki sposób organizacji społeczności

Zarówno sam fandom, jak i jego badacze (niekiedy z fandomu się wywodzący) operują pojęciami charakterystycznymi dla literaturoznawstwa, a w szczególności określeniami gatunków

¹⁵H. Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*, New York–London 2005, s. 165-182.

¹⁶A. Perzyńska, *Literackie zabawy w środowiskach fanowskich. Studium przypadku*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 149.

¹⁷Por. D. Jankowiak, *Fanfikcja jako przykład instrumentalizacji literatury*, „Litteraria Copernicana” 2013, nr 2, s. 108.

¹⁸Wiele innych pojęć i kategoryzacji jest ważnych dla literackiej fanfikcji. Uwadze czytelnika należy polecić *Słownik fanowskich pojęć oraz Najczęstsze oznaczenia faników pojawiające się na stronach z fikcją fanowską* będącą częścią monografii Lidii Gąsowskiej (*Fan fiction. Nowe formy opowieści*, s. 298-300).

¹⁹S. Pugh, *The Democratic Genre. Fan fiction in a Literary Context*, Bridgend 2005, s. 182.

²⁰Tamże, s. 172-173.

czy podgatunków i mechanizmów tekstowych właściwymi poetyce. Mniej natomiast uwagi poświęca się praktykom interpretacyjnym²¹.

Częstość wykorzystywania terminologii „poetycznej” wynika z charakteru twórczości fanfikcyjnej – przede wszystkim jej uzależnienia od pierwowzorów oraz reguł twórczych składających się na fanon (wypracowany przez dłuższy czas zestaw akceptowanych przez wspólnotę fanowską zachowań twórczych). Literacka twórczość fanowska wyzyskuje potencjały – fabularne, narracyjne, tematyczne itd. – tekstów kultury popularnej, stając się tym samym wdzięcznym przedmiotem dociekań z zakresu poetyki.

Należy podkreślić, że owo uzależnienie od tekstów kultury popularnej niesie ze sobą ograniczenia nakładane i akceptowane przez środowisko fanowskie. Jak powiadają Stein i Busse, fanfikcja to „zabawa z ograniczeniami” (*limit play*)²². W różnych fandomach funkcjonują różne formy twórczej kontroli i krytycznej refleksji²³ – od komentarza, przez instytucję fandomowych beta-readerów, po wyspecjalizowane analizatornie i metafanomy. Niektórzy badacze uważają to za cechę łączącą fandom z życiem literackim:

Można powiedzieć, że tworzy się [w fandomach dbających o jakość zamieszczanych publikacji²⁴] w sposób spontaniczny, bez wyspecjalizowanych instytucji i formalnych zależności, życie literackie stanowiące w znacznej mierze imitację tego, które znamy spoza sieci²⁵.

Literacka fanfikcja jest działalnością o charakterze społecznym i wspólnotowym – dziś skoncentrowaną w internecie, który umożliwia nawiązanie natychmiastowej relacji z odbiorcami i nadawcami o podobnej relacji z kanonem i podobnym uzależnieniu od fanonu. Jest to zatem twórczość „liternetowa” *par excellence*, oparta na relacjach różniących się znacząco od modelu literatury ukształtowanego w kulturze druku i książki. Kontekstem dla niej jest też specyficzna odmiana życia literackiego – mniej zinstytucjonalizowanego, a bardziej sprywatyzowanego. W tradycji badań literackich o takim życiu literackim dowiadujemy się najczęściej nie z prac interpretacyjnych, ale biografistyki, wspomnień, listów czy szkiców literackich... Stopień powiązania faktów artystycznych (literackich) z relacjami społecznymi, kulturą życia codziennego, jest w fanfikcji porównywalny z literaturą oglądaną z perspektywy właśnie takich tekstów.

W tym sensie literacką fanfikcję zaliczyć można do literackich praktyk codzienności (w znaczeniu, jakie codzienności przypisują, w największym uogólnieniu, tacy badacze, jak choćby

²¹Zob. np. D. Kaplan, *Construction of Fan Fiction Character Through Narrative*, [w:] *Fan Fiction and Fan Communities...*, s. 134-152.

²²Zob. K. Busse, L. Stein, *Limit Play, Fan Authorship between Source Text, Intertext, and Context*, „Popular Communication: The International Journal of Media and Culture” 2009, nr 4; por. P.D. Jankowiak, S. Krawczyk, *Granice kreatywności. Dyskurs dotyczący postaci typu „mary sue” w amatorskiej twórczości literackiej a reguły funkcjonowania społeczności fanowskich*, „Kultura i Edukacja” 2003, nr 2; L. Gąsowska, *Praktyka pisania fan fiction. Tutorial fanfikowca*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, z. 2.

²³Zob. np. O. Dawidowicz-Chymkowska, *Fan fiction. O życiu literackim w internecie*, [w:] *Tekst (w) sieci 2. Literatura. Społeczeństwo. Komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009, s. 64-68.

²⁴Wszelkie uwagi, uzupełnienia i podkreślenia w nawiasach kwadratowych pochodzą od autora hasła, chyba że zaznaczono inaczej.

²⁵O. Dawidowicz-Chymkowska, *Fan fiction. O życiu literackim w internecie*, s. 68.

Michel de Certeau), a więc praktyk artystycznych, które opisywać trzeba zarówno jako sposób uczestnictwa w polu społecznym, jak i w polu sztuki.

Dodajmy także, że choć badanie literackiej twórczości fanów zakłada badanie praktyk twórczych, to znaczną część fandomu stanowią odbiorcy, czytelnicy, konsumenci...²⁶, współtworzący to środowisko, często w ogóle nie zabierając głosu (co potwierdza znaczną liczebną przewagę odbiorców internetowych treści nad twórcami). Ponadto, pomijam w tym miejscu zjawisko fanfikcji pokrewne – fanowską krytykę literacką, umiejscowioną wobec pola wiedzy (dyscypliny literaturoznawczej) w sposób, jak się wydaje, analogiczny do społeczności literackiej fanfikcji²⁷.

Fanfikcja jako inspiracja do teorii twórczości amatorskiej | Literacka twórczość fanowska to w ogromnej mierze twórczość amatorska (znane są także przypadki zawodowych pisarzy podejmujących się takiej działalności²⁸). Współczesny status „amatora” jest, oczywiście, problematyczny. Pozostawiając na boku uwarunkowania materialne piarskiego „zawodowstwa”²⁹, chcę poświęcić swoją uwagę estetycznym aspektom zagadnienia.

Jacques Rancière użył swego czasu – pisząc o kinie – frazy „polityka amatora” [*la politique de l'amateur*]³⁰. Kategorię „amatora” w tym kontekście utożsamiać należy z postacią miłośnika, wielbiciela, kinomana – a jego polityczna pozycja wynika z demokratycznego potencjału „ogłędania”: to „podróżnik, mentalny kartograf, którego wyobraźnia i pamięć rysują psychogeograficzne mapy odtwarzające wydarzenia łączące to, co **intymne**, i to, co **wspólne**”³¹. Rancière identyfikuje w historii sztuki moment, gdy amatorzy mogli „wystawić” własne emocje i przekonania przeciwko siłom dyskursów wiedzy, gdyż te nie zostały jeszcze utrwalone (dotyczyły nowej odmiany sztuki):

Kinomania połączyła kult sztuki z demokratycznością rozrywki i emocji, kwestionując kryteria włączenia kina do wysokiej kultury. Utrzymywała, że wielkość kina nie polega na metafizycznej wzniosłości jego tematyki czy uwidacznianiu efektów plastycznych, lecz w nieuchwytniej różnicy, z jaką przekłada tradycyjne historie i emocje na obrazy. Kinomaniacy nazwali tę różnicę *mise-en-scène, nie wiedząc w zasadzie, co to znaczy. Nie wiedzieć, co się kocha i dlaczego, jak mawiają, to cecha właściwa namiętności*³².

²⁶Zob. np. D. Jankowska, *Pogoń za opowieścią – analiza motywacji czytelnictwa amatorskiej twórczości fanfikcyjnej*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 1; S. Krawczyk, *Prosumpcja polskich miłośników literatury fantastycznej*, WN Katedra 2014, s. 175-210.

²⁷Internet, powiada Olga Dawidowicz-Chymkowska (taż, „Wynaturzone” *Forum Fanów Małgorzaty Musierowicz jako interakcyjna maszyna interpretacyjna: studium przypadku*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 297), powoduje, że rozróżnienie, proponowane przez Erazma Kuźmę ponad 20 lat temu, na „interpretatorów-członków społeczności literaturoznawczej” i „czytelników”, których różni zasięg wyrażanych opinii (publiczne opinie krytyków i prywatne czytelników), traci rację bytu.

²⁸Zob. np. S. Pugh, *Across the Borderline. Fanfic and Profic*, [w:] tenże, *The Democratic Genre...*, s. 143-168.

²⁹Zob. np. L. Stetkiewicz, *Dla niektórych literata jest taka zapłata..., czyli dochody z literatury; Styl życia z konieczności i z wyboru*, [w:] taż, *Szkice z „ziemi niczyjej” czyli z socjologii literatury*, Toruń 2009, s. 121-189; J. Sowa, *Habitus pisarzy i pisarek*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieua. Raport z badań*, Kraków 2014, s. 163-235.

³⁰Zob. Rancière Now. *Current Perspectives on Jacques Rancière*, red. O. Davis, Cambridge 2013, s. 149 i n.

³¹Tamże.

³²J. Rancière, *The Gaps of Cinema*, przeł. W. van der Star, „NECSUS. European Journal of Media Studies” 2012, nr 1, <<http://www.necsus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-Rancière>> dostęp: 23.01.2016. To angielskie tłumaczenie wstępu do *Les Écartés du cinéma* Rancière’a.

To jedna strona opowieści o amatorach – pisana z perspektywy amatora-wielbiciela, który niekoniecznie świadomie staje się innowatorem. Istnieje także inna wersja opowieści o amatorach. Liczne współczesne praktyki i teorie estetyczne dążą do zakwestionowania dominacji „dyskursów wiedzy” poprzez „emancypację widza”. Na horyzoncie tej estetycznej drogi znajduje się sztuka, która chciałaby przełamać utrwalone estetyczne „podziały” i role poprzez przypisanie widzom, odbiorcom roli twórców: „dwudziestowieczna sztuka jest często opisywana w kategoriach modernistycznego paradygmatu, który utożsamia artystyczną rewolucję z koncentracją sztuki na własnym medium i przeciwstawia owo skupienie rynkowej estetyzacji życia. Następnie jesteśmy świadkami rozpadu nowoczesności w latach 60. pod naporem politycznego zakwestionowania artystycznej autonomii i inwazji rynkowych form reklamy”.

Francuski badacz zaznacza wyraźnie:

Historia o zwyciężeniu modernistycznej czystości przez postmodernistyczną postawę „wszystko ujdzie” opiera się na przeoczeniu faktu, że gdzie indziej, choćby w kinie, owo zacieranie granic [sztuki] nastąpiło w bardziej złożony sposób. Kinomania zakwestionowała kategorie artystycznej nowoczesności, nie wykpiwając kultury wyższej, ale powracając do bardziej intymnych, niejasnych powiązań między znakami artystycznymi, emocjonalnością historii i odkryciem powabu ukazywania nawet najzwyczajniejszego spektaklu na jasnym ekranie ciemnego kina (...) Tak zainicjowana została pozytywna interpretacja, ani ironicznej, ani odczarowanej, nieczystości sztuki³³.

Francuski badacz wysuwa zatem dwie teorie współczesnej „nieczystości sztuki” zakładające wykorzystanie amatorskiej twórczości – neoawangardową jej emancypację (przekazanie przez dotychczasowych twórców, także w ramach samych praktyk artystycznych, głosu amatorom, negacja hierarchii estetycznych) oraz praktyki wielbicieli sztuki, którzy łączą to, co „wspólne” z tym, co „intymne” (oraz, dodajmy, to, co tradycyjne, z tym, co innowacyjne), zamieszkując pogranicza sztuki i codzienności.

Fanfikcja a kultura życia codziennego

Ów drugi sposób rozumienia „amatorskości” skłania do postrzegania fanfikcji jako literackiej praktyki przynależącej do kultury życia codziennego. Świadczy o tym złożona zależność między tym, co intymne i wspólne, estetyczne i społeczne w praktykach podejmowanych przez twórców literackiej fanfikcji.

W tym rodzaju praktyki literackiej zauważamy z jednej strony mechanizm badawczego przekształcania literatury – sztuki – w to, co „zwykłe” czy „codzienne”. Z wyznaczonego jej, określonego i autonomicznego miejsca wciąga się ją w przestrzeń praktyk społeczności aktywnych odbiorców-twórców. Z drugiej strony powstające teksty stają się elementem tworzenia społecznych relacji w fandomie oraz stanowią manifestację osobistego zaangażowania twórczego, wyzyskania przekazu twórczego do własnych celów. Takie ich usytuowanie sprawia jednocześnie, iż stanowią przykład twórczyń życia codziennego – literackich praktyk codzienności – autorek twórczości o statusie niejednoznacznym, która ze swej istoty częściowo

³³Tamże.

łączy się z polem sztuki (związanym z dyskursami wiedzy oraz oficjalnej kultury) i częściowo z prywatnym życiem nieartystycznymi praktykami społecznymi jej autorów. Pamiętajmy jednak, że żaden z tych mechanizmów nie wyklucza wykorzystania praktyk fanowskich przez nadawców treści dla realizacji własnych celów ekonomicznych.

Wielbicieli sztuki (jej amatorów-„widzów”) oraz amatorów-twórców łączą z dominującymi koncepcjami i porządkami estetycznymi relacje niejednoznaczne. Z jednej strony, ich aktywność w sferach niedookreślonych przez dyskursy wiedzy może stanowić przeciwagę wobec obojętnych lub osłabionych głosów „zawodowców”. Z drugiej – amatorzy sztuki i amatorzy-twórcy przejawiają często – wiedząc o tym lub nie – tradycyjne przekonania estetyczne czy też odwołują się do dominujących (choćby wywodzących się z kultury masowej czy popularnej) form ekspresji twórczej. Uczestnicząc w kulturze popularnej, tworząc i współtworząc treści na marginesie, w porozumieniu lub przeciwko instytucjom kulturalnego przemysłu, autorki fanfikcji nieustannie znajdują się w centrum sporów o naturę współczesnej kultury popularnej.

Fani a przemysł kulturalny

Jednym z ważniejszych wątków „badań fanoznawczych” jest rola fanów we współczesnym przemyśle kulturalnym. Wszak to właśnie, w znacznej mierze, wokół dzieł kultury popularnej współtworzących ów przemysł grupują się wielbicieli. „Przemysłowość” dotyczy tutaj zarówno produkcji kulturalnej (relacji między fanami a masowym przekazem instytucji), jak i relacji ekonomicznych. W opracowaniach poświęconych ekonomicznym uwarunkowaniom kultury fanowskiej kluczową rolę odgrywają terminy konsumpcja i prosumpcja. W przypadku tej drugiej – przedmiotem dociekań jest często stopień uzależnienia uczestników kultury od ekonomicznych interesów nadawców masowych treści kulturowych³⁴. Innym ważnym zagadnieniem jest kwestia praw autorskich w kontekście wykorzystywania tekstów pierwowzorów przez autorów fanfików³⁵.

Pytanie o uczestnictwo fana w praktykach globalnych instytucji medialnych oznacza ponownie sporu o naturę współczesnej kultury popularnej. Niektórzy badacze akcentują mechanizm przetwarzania przekazów masowych przez ich odbiorców:

Popularne teksty same w sobie nie mają znaczenia – nigdy nie są samowystarczalnymi strukturami znaczącymi (...), one prowokują znaczenia i przyjemność, są dopełniane dopiero wtedy, kiedy ludzie czynią z nich część własnej codziennej kultury. Ludzie tworzą kulturę popularną na przecięciu życia codziennego i konsumpcji produktów przemysłów kulturowych. Celem tej wytwórczości jest zatem produkcja znaczeń ważnych w codziennym życiu³⁶.

³⁴Zob. np. J. Fiske, *Kulturowa ekonomia fandumu*, „Kultura Popularna” 2008, nr 3; S. Krawczyk, *Prosumpcja...*; P. Siuda, *Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadpaństwowych społeczności fanów*, Warszawa 2012.

³⁵Zob. np. D. Jankowiak, *Fan fiction – wolność czy samowola? Między własnością intelektualną, twórcą a miłośnikami*, [w:] *Wybory popkultury. Relacje kultury popularnej z polityką, ideologią i społeczeństwem*, red. K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2014; A. Czaplińska, P. Siuda, *Fandomy jako element ruchu społecznego „wolnej kultury”, czyli prawo autorskie a produktywność fanów*, [w:] *Homo Creator czy Homo Ludens? Twórcy – internauci – podróżnicy*, red. W. Muszyński, M. Sokołowski, Toruń 2008.

³⁶J. Fiske, *Reading the Popular*, London–New York 2005, s. 6.

O ile można dociekać, czy „popularne” znaczenia podtrzymują ekonomiczne relacje władzy, czy niosą w sobie jakąś formę sprzeciwu, to nie można – powiada Fiske – dowodzić, że odbiorcy tworzący popularną kulturę są całkowicie biernymi, ubezwłasnowolnionymi masami.

W *Textual Poachers* Henry Jenkins, powołując się na koncepcję codzienności Michela de Certeau, pisał o tekstowym kłusowaniu fanów w przestrzeni kultury popularnej. Fani wielkim strategiom koncernów medialnych przeciwstawiali swoje taktyki życia codziennego.

Do rozpoznań de Certeau, aby zaktualizować je w rzeczywistości nowomediacyjnej, powrócił Lev Manovich. W jego *The Practice of Everyday (Media) Life* czytamy, iż „wynaleziona” przez de Certeau codzienność uległa głębokiej przemianie wskutek rozwoju „paradygmatu Web 2.0”:

od czasu publikacji *Wynaleźć codzienność* firmy rozwinęły nowe rodzaje strategii. Naśladują one taktyki brikolażu, przetworzenia i remiksu. Innymi słowy: logika taktyk stała się logiką strategii (...). Od lat 80. XX wieku konsument i przemysł kulturalny zaczęły systematycznie przemieniać każdą subkulturę (szczególnie subkultury młodych) w produkty. W skrócie, kulturowe taktyki wytworzone przez ludzi są teraz im sprzedawane. Jeśli chcesz „sprzeciwić się mainstreamowi”, masz na podorzędziu wiele możliwych stylów życia – dotyczących każdego aspektu subkultury, od stylów muzycznych i wizualnych do ubrań i slangu – które możesz sobie kupić³⁷.

Oczywiście, niektórzy badacze uważają, że mechanizm utowarowienia amatorskiego, odbiorczego czy fanowskiego uczestnictwa w kulturze dotyczy kultury popularnej w ogóle, nie tylko jej „wersji Web 2.0”. Tak należy rozumieć narracje choćby McGuinona³⁸ (sam Fiske wywodzi tego typu argumenty od Althusserowskiej kategorii ideologii czy hegemonii Gramsciego³⁹), który stwierdza, że produkcja symbolicznych znaczeń, stawiających jednostkowy, kulturowy opór wobec masowych ideologii, jest w ogólnym rozrachunku mało istotna. W globalnym (globalizującym się) systemie późnego kapitalizmu chodzi bowiem przede wszystkim o panowanie nad warunkami konsumpcji, relacjami ekonomicznymi.

Tomasz Umerle

³⁷L. Manovich, *The Practice of Everyday (Media) Life*, tłum. własne, <http://manovich.net/content/04-projects/059-the-practice-of-everyday-media-life/56_article_2008.pdf> dostęp: 23.01.2016. Artykuł udostępniony na stronie autora. Polskie tłumaczenie: *Praktyka (medialnego) życia codziennego*, przeł. studentki II roku studiów uzupełniających kulturoznawstwa SWPS, „Kultura Popularna” 2008, nr 4, s. 71-81.

³⁸Zob. J. Storey, *The politics of the Popular*, [w:] tenże, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Harlow 2009, s. 213-246.

³⁹Zob. J. Fiske, *Reading the Popular*, s. 174 i n.

SŁOWA KLUCZOWE:

fanfikcja

FANI

ABSTRAKT:

Hasło prezentuje literacką twórczość fanowską w kontekście poetyki, literackiej twórczości amatorskiej oraz wybranych zagadnień kulturoznawczych i mediologicznych.

cyberkultura

twórczość amatorska

NOTA O AUTORZE:

Tomasz Umerle – doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, pracownik Pracowni Bibliografii Bieżącej IBL PAN. Autor książki *Trocki – storczyki – literatura. Miejsce literatury w (auto)biografii intelektualnej Richarda Rorty’ego* (Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015), artykułów naukowych m.in. w „Ruchu Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”, „Wielogłosie” (w druku), „Tematach z Szewskiej”, „FA-arcie” oraz prac popularyzujących wiedzę o literaturze.