

Aleksandra Szymał

Slash jako forma pisarstwa i czytelnictwa kobiecego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (153), 117-134

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Slash jako forma pisarstwa i czytelnictwa kobiecego

Aleksandra Szymił

Męskie fantazje, męskie fantazje, czy wszystko jest porządkowane męskim fantazjom? W górze na piedestale, albo w dole, na kolanach, to wszystko jest męską fantazją: że jesteś silna na tyle, by przyjąć to, co dla ciebie przygotowują, albo przeciwnie, zbyt słaba, by cokolwiek z tym zrobić. Nawet udawanie, że jesteś niewidzialna, udawanie, że masz własne życie, że myjesz stopy i czeszysz włosy, nieświadoma wiecznie obecnego podglądacza zerkającego przez dziurkę od klucza, przez dziurkę od klucza w twojej własnej głowie, jeśli nie gdzie indziej. Jesteś kobietą z mężczyzną w środku obserwującym kobietę. Sama siebie podglądasz.

Margaret Atwood *Zbójceka narzeczona*

F*an fiction* (w terminologii angielskiej także: *ff*, *fic*, w polskiej: fanfik, fik) to amatorskie opowiadania pisane przez fanów, odnoszące się do jakiegoś tekstu kultury (najczęściej dzieł mass mediów). Fanfiki pisane są w celach niekomercyjnych i funkcjonują w zasadzie jedynie w kręgu społeczności fanowskiej (fandomie). Nie aspirują przy tym do wyjścia poza nią. Ponieważ zdecydowaną większość *fan fiction* piszą kobiety dla kobiet (parafrazując tytuł eseju Joanny Russ, chciałoby się dodać:

Aleksandra Szymił – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, studentka kulturoznawstwa Wydziału Nauk Społecznych UAM, tłumaczka. Interesuje się przede wszystkim translatoologią, przekładem literackim, studiami genderowymi i fanowskimi. Współautorka artykułu *Science of deduction vs sztuka dedukcji, czyli Sherlock Holmes po polsku* (2013) oraz autorka tekstu *Lovetown. Kilka uwag o angielskim tłumaczeniu Lubiewa* (w druku). Kontakt: aszymil@wp.pl

„z miłością”¹), co więcej, teksty te podlegają jedynie minimalnej zewnętrznej kontroli, a zarazem są bardzo mocno ustabilizowane i skodyfikowane wewnątrz sfeminizowanej przestrzeni fanowskiej, analiza tych opowiadań może stanowić istotny głos w dyskusji na temat pisarstwa i czytelnictwa kobiecego².

Podstawowym problemem przy badaniu fanfikcji jest ogrom materiału, z którym przychodzi nam się zmierzyć. Wielość różnorodnych tekstów kultury i związanych z nimi fandomów sprawia, że przeanalizowanie wszystkich dzieł jest po prostu niemożliwe. Samo założenie, by zająć się jednym fandomem, również nie rozwiązuje tego problemu, lecz go pogłębia. Przede wszystkim, jaki tekst kultury i fandom wybrać? Sława dzieła kanonicznego nie zawsze przekłada się na aktywność jego fanów. Stosunkowo mało popularny serial może posiadać większy fandom lub przynajmniej bardziej produktywny twórco, jak jest w przypadku wielu tzw. cult shows³, niż serial bardzo popularny. Dodatkowo każdy tekst kanoniczny ze względu na własną specyfikę stymuluje również inny rodzaj tekstów zależnych, opisując więc fanfiki powstałe w jednej tylko społeczności, nie otrzymujemy całościowego obrazu *fan fiction*.

Co więcej, pełna charakterystyka nawet pojedynczego, dużego fandomu zdaje się również zadaniem niewykonalnym. Jedna tylko grupa [*community*] spn_j2_bigbang⁴ – zrzeszająca pisarki amatorki (i nielicznych pisarzy amatorów) fandomu serialu *Supernatural* (w Polsce pod nazwą *Nie z tego świata*) – wyprodukowała na przestrzeni pięciu lat 908 fanfików (w tym 243 w 2011 roku, z czego około połowa to RPS⁵ [*Real Person Slash*]) o długości przynajmniej

-
- 1 Chodzi tu o *Pornography by Women for Women, with Love*, w: J. Russ *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans & Perverts*, Crossing Press, New York 1985, s. 79-99.
 - 2 Camille Bacon-Smith w *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth* (University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992) pisze, że kobiety są autorkami około 90% fanfików. O dominacji fanek-auterek, także i w odniesieniu do slashu, wspominają chociażby Henry Jenkins, Joanna Russ, Catherine Driscoll, Patricia Frazer Lamb i Diane Veith, Rhiannon Bury, Constance Penley oraz Karen Hellekson. Ustalenia badaczek i badaczy znajdują potwierdzenie także w osobistych doświadczeniach autorki tej pracy.
 - 3 *Cult show* to stosunkowo mniej popularne seriale, cieszące się jednak wyjątkowym oddaniem i zaangażowaniem swoich fanów/fanek.
 - 4 Supernatural and J-Squared Big Bang Challenge Community, <http://spn-j2-bigbang.livejournal.com/> (13.12.2013).
 - 5 RPF to typ *fan fiction*, którego bohaterami są postaci rzeczywiste – w większości aktorzy, lecz także osoby ze świata muzyki i sportu (głównie hokeja, łyżwiarstwa figurowego i piłki nożnej), a także polityki itp.

20 tysięcy słów każdy. Wśród tych tekstów pojawiają się jednak opowiadania zdecydowanie dłuższe. Rekord pobiła autorka dzieła przekraczającego 300 tysięcy wyrazów⁶. W tym miejscu należy zaznaczyć, że chociaż *spn_j2_bigbang* jest największą grupą owego fandomu, to nie jest jedyną grupą/społecznością tego typu. Co roku organizuje się przynajmniej kilkanaście podobnych wyzwań pisarskich [*writing challenge*]. Stale powstają też opowiadania zamieszczane w prywatnych dziennikach. Selekcja materiału jest tym samym nieunikniona.

Problem z definicjami

Należy zauważyć, że choć definicja *fan fiction* zdaje się dość jasna i na tyle ostra, by posługiwać się nią bez większych przeszkód⁷, definicja RPF może być bardziej problematyczna. Większość z nas słusznie rozpozna, że Nowy Testament nie jest fanfikiem do Starego Testamentu (co nie oznacza, że do Pisma Świętego nie można fika napisać – niektóre społeczności chrześcijańskie korzystają wręcz z tej metody jako formy zgłębiania wiary)⁸, jednakże trudniej już nam będzie wyczuć różnicę między tym, co należy nazwać RPF, a „normalną” literaturą (czy sztuką w ogóle) inspirowaną rzeczywistymi postaciami. Możemy wyobrazić sobie bowiem, że dany fanfik, napisany w celach niekomercyjnych, zostanie kiedyś opublikowany i zacznie funkcjonować jako

6 Insertcode11, *The Lengths I Would Go To*, w 2011 roku dostępne pod linkiem <http://insertcode11.livejournal.com/47553.html>, jednak autorka jeszcze w tym samym roku usunęła swój tekst. Dla porównania – ostatnia część serii o Harrym Potterze to (tylko) niecałe 200 tysięcy wyrazów. Dane z: Harry Potter Lexicon http://www.hp-lexicon.org/about/books/dh/book_dh.html (13.12.2015).

7 Chociaż jest to wrażenie złudne – od dawna trwa spór o to, kiedy tak naprawdę rozwinęło się *fan fiction*. Czy np. (powiedzmy) pisarstwo Marie de France można uznać za *ff*? Niektórzy badacze, jak np. Elizabeth Judge czy David Brewer, szukają początków fików znacznie później, bo w XVIII wieku, np. w związku z twórczością Jane Austen, jednak i tu nie ma zgody, czy teksty tego okresu można już rzeczywiście zaliczyć do twórczości fanowskiej. Znaczna grupa badaczy, w tym przede wszystkim Camille Bacon-Smith, Henry Jenkins, Sheenagh Pugh, Catherine Tosenberger, Anne Kustritz, upatruje początków *fan fiction* dopiero w XX wieku w związku z literaturą fantastyczną. Samo przetwarzanie historii nie jest przecież niczym nowym. Być może więc tylko wtedy, kiedy istnieje rynek książki (i sztuki w ogóle), możemy mówić o *ff*. Takie założenie pozwala co prawda na wskazanie początków *ff*, nie wyjaśnia natomiast, które teksty należy do fików zaliczyć.

8 H. Jenkins *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 196.

dzieło oryginalne, niezwiązane z kulturą fanowską. Stąd chociaż intuicyjnie zgodnie przyznamy, że Szekspir nie pisał RPF, niektóre przykłady literatury sieciowej mogą przysporzyć nam więcej trudności z tak jednoznacznym zaklasyfikowaniem. RPS ukazuje więc pewną specyfikę współczesności:

W dzisiejszych czasach nie musisz być od dawna martwy/a, żeby stać się częścią historii, mitów czy fikcji literackiej, a jeśli jesteś dostatecznie sławny/a, nie trzeba nawet czekać, aż umrzesz.⁹

Gąsowska, odwołując się do koncepcji Richarda Rorty'ego, że „to miejsce publikacji ustawia interpretację”, proponuje zatem takie rozwiązanie terminologiczne:

O przynależności do „ff” będzie zaświadczała obecność tekstu w sieci, zaś o byciu retellingiem – forma książkowa – słowem publikacja opancerzona prawnymi normami wydawniczymi.¹⁰

Jest to jednak swoista kapitulacja intelektualna, która dodatkowo wcale nie rozstrzyga problemu jednoznacznie – bowiem jak w świetle tej teorii potraktować publikacje fanzinów czy takich książek jak *A study in Lavender?* Co z RPF czy ff typu AU [*Alternative Universe*], które przecież wcale nie muszą być retellingiem, lecz mogą przedstawiać oryginalną narrację? Sprawę komplikuje również fakt, że wiele fanek-pisarek wydało swoje fanfiki w postaci książkowej¹¹ (po uprzednim „podmienieniu” imion bohaterów). Jest tak szczególnie w przypadku fanfikcji typu AU, których – niejednokrotnie – związek z dziełem kanonicznym ogranicza się do wykorzystania tych samych bohaterów, jednak zarówno *plot*, jak i *story* są zupełnie inne. Co więcej, bohaterowie także

9 S. Pugh *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Poetry Wales Press Ltd, Bridgend 2005, s. 166.

10 L. Gąsowska *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiedzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści*, w: *Kody kultury. Interakcje, transformacje, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Sutoris, Wrocław 2009, s. 450.

11 Casus *Pięćdziesięciu twarzy Greya* E.L. James. Inne przykłady z fandomu serii *Zmierzch: Beautiful Bastard* Christiny Lauren, *Gabriel's Inferno* Sylvain Reynard, *Clipped Wings* Heleny Hunting, *The Remembrance Trilogy* Kahlen Aymes, a także *Zero at the Bone* Jane Seville (fanfik do filmu *Tajemnica Brokeback Mountain*), *The Price* Dominique Frost (fanfik do serialu *Nastoletni wilkołak*), *Laurel Heights* Lisy Worrall (fanfik do serialu *Nie z tego świata*), *Cost Of Love* Alexis Rogers (fanfik do serialu *Starsky i Hutch*).

mogą odbiegać od obrazu przedstawionego w dziele oryginalnym – fani mówią wtedy o tzw. OOC [*Out of Character*]. Wyznaczniki tego, co jest *in character*, również nie są jasne, gdyż, jak postaram się udowodnić – dla fanek kanon stale przeplata się z wyobrażeniem fanek o nim. Ergo, trudno wskazać różnicę między *fan fiction* a – dajmy na to – literaturą amatorską.

Fan fiction jako bunt

Jedno z podstawowych pytań, które musi postawić sobie badaczka zajmująca się *slash fiction*, dotyczy powodów pisania tego typu tekstów. W szerszej perspektywie *fan fiction*, którego podgatunkiem jest *slash*, często interpretuje się jako swoisty sprzeciw wobec zastanej rzeczywistości tekstowej. Michel de Certeau w *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, opisując praktykę czytania, posłużył się bardzo adekwatnym w tym kontekście pojęciem „kłusownictwa”:

Parze produkcja – konsumpcja można by przeciwstawić jej powszechny ekwiwalent: pisanie – czytanie. Czytanie (obrazu lub tekstu) zdaje się stanowić skrajny przejaw bierności charakteryzującej konsumenta, którego w „społeczeństwie spektaklu” zmieniono w obserwatora (trogłodytę lub nomada). Czynność czytelnicza natomiast, wprost przeciwnie, ma wszystkie cechy skrytego wytwarzania [...]. [Czytelnik] do tekstu innego przemycą podstępny przyjemności i zawłaszczenia: kłusuje w nim, jest do niego przenoszony, pomnaża się w nim jak odgłosy ciała.¹²

Badacz zwrócił uwagę, że czytelnicy interpretują teksty w sposób wykraczający poza narzucone, skonstruowane przez elity (czyli środowiska naukowe, szkołę, ale także samych autorów) znaczenie, które to pierwotnie monopolizowało nie tylko samo czytanie, ale i odczytywanie tekstów. Według Michela de Certeau te akty czytelników są jednak dużo słabsze niż dominująca kultura i tym samym nie mają na nią większego wpływu. Henry Jenkins rozszerzył koncepcję francuskiego badacza i przeniósł ją na pole studiów fanowskich. Pisanie, a więc i czytanie w tym ujęciu, to nie tylko rozwinięcie potrzeby dopowiadania, kontynuowania historii oraz/lub fenomenologiczna konkretyzacja. To swoista forma buntu. „Kłusując” po tym, co kanoniczne, twórcy

12 M. de Certeau *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. XLIV.

fanfikcji domagają się współudziału w kulturze, w większości głuchej na ich potrzeby.

Z drugiej strony ci pisarze-amatorzy swoją twórczością wyrażają zachwyt, podziw czy po prostu silne emocjonalne zaangażowanie lub krytykę, przejawiające się w potrzebie dopowiedzenia lub opowiedzenia czegoś jeszcze raz. Nick Abercrombi wskazał, że fanów cechuje emocjonalna bliskość odbioru, a zarazem krytyczny dystans¹³. *Fan fiction* stale oscyluje więc między wpiśwaniem się w kulturę masową i stanowieniem wobec niej kontrkultury.

Jenkins zauważa też, że na popularność *fan fiction* miało wpływ współczesne podejście do pisania jako profesji, która przynosi dochód, a co za tym idzie – wymóg oryginalności tekstu, a także regulacja kwestii własności intelektualnej. Czynniki te zamykają możliwość swobodnego przepływu narracji, które, od zawsze, wielokrotnie przetwarzane krążyły w kulturze (co ciekawe, dla fanki-autorki postaci z fanfika nie są „jej” postaciami, lecz „naszymi”, przynależącymi do fanowskiej społeczności, nikt nie posiada ich na własność¹⁴; wśród fanów dominuje więc myślenie – i tworzenie – kolektywne). W tym wymiarze profesjonalne „pisanie” staje się zajęciem pewnej (w sumie elitarniej) grupy i sam proces twórczy nabiera charakteru prawie praktyki sakralnej¹⁵. *Fan fiction*, jako ponowne wzięcie spraw w swoje ręce, miałoby więc stanowić odpowiedź na tego typu praktyki:

Niewzruszeni instytucjonalnym autorytetem i wiedzą, fani domagają się własnych praw do interpretacji, oceny i tworzenia kulturowych kanonów. Niezrażeni tradycyjną koncepcją własności literackiej oraz intelektualnej, napadają na kulturę masową, wykorzystując jej zasoby na swój użytek jako podstawę zarówno własnej twórczości, jak i kontaktów społecznych.¹⁶

Podobny pogląd wyraża Katy Dillon w eseju *The Author is Dead, Long live the Fan? A Consideration of the Relationship between Barthes' Announcement of "The Death of the Author" and the Responsibilities Placed on the Reader by "Reader Response"*

13 W. Godzic *Rozumieć telewizję*, Rabid, Kraków 2001, s. 184.

14 S. Pugh *The Democratic Genre*, s. 179.

15 H. Jenkins *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture (Studies in Culture and Communication)*, Routledge, New York 1992, s. 179.

16 Tamże, s. 18.

*Theories*¹⁷. Odwołując się do podanych w tytule myśli, autorka dostrzega związek między koncepcjami akademików i podejściem fanów do twórczości literackiej. Według Dillon fani bowiem: po pierwsze – odrzucają obraz Autora-Boga¹⁸, po drugie – akceptują wielość interpretacji oraz znaczeń i po trzecie – są aktywnymi uczestnikami tekstu i twórcami znaczeń, a nie tylko pasywnymi konsumentami (fanom bliżej jest więc do drobnych producentów w rozumieniu Abercrombiego i Longhursta¹⁹).

Kanon i fanon, czyli władza

Praktyki fanowskie w specyficzny sposób poruszają problem tego, kto ustanawia znaczenie tekstu. W tym aspekcie ciekawą kwestią jest stosunek fanów do tzw. kanonu [*canon*]. W literaturoznawstwie kanon jest bowiem pojęciem, które przynajmniej od czasu rozwoju badań postkolonialnych nieodłącznie wiąże się właśnie z władzą. Kanon jako dominujący model literacki odrzuca to, co peryferyjne, a tym samym wyznacza standardy kulturowe i ustanawia pewien wzór nie tylko literackości, ale także ideologii. W tym rozumieniu kanon to:

strategiczny konstrukt, przy pomocy którego grupy społeczne zainteresowane utrwaleniem i rozszerzeniem swoich interesów lansują określone dzieła i w ten sposób sprawują kontrolę nad całą produkcją literacką...²⁰

Problem kanonu jest o tyle ważny w literaturze, że badacze nie potrafią zająć wobec niego jednoznacznego stanowiska. Z jednej strony, zwłaszcza w kręgu badaczy i badaczek związanych ze studiami kulturowymi, *women's studies*, feminizmem, postkolonializmem czy *queer studies*, słychać głosy

17 K. Dillon *The Author is Dead. Long Live the Fan? A Consideration of the Relationship between Barthes' Announcement of "The Death of the Author" and the Responsibilities Placed on the Reader by 'Reader Response' Theories*, „Estro: Essex Student Research Online” Winter 2010, s. 14-29, <http://www.essex.ac.uk/journals/estro/documents/issue4/Fullissue.pdf> (13.12.2013).

18 W przypadku fandomów telewizyjnych (ironiczne) traktowanie „twórcy” jako siły wyższej oddarzonej mocą wyraża się wprost w języku. Skrót, którym określa się właścicieli praw autorских, to TPTB (The Powers To Be).

19 N. Abercrombie, B. Longhurst *Audiences: a Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, London 1998, s. 141.

20 J. Świąch *Burze wokół kanonu/kanonów*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerna, Universitas, Kraków 2005, s. 22.

krytyczne wobec odgórnie narzuconych kanonów jako z gruntu opresyjnych i przyczyniających się do marginalizacji tego, co nie-kanoniczne, z drugiej zaś, wobec powszechnego urynkowienia całej kultury, pojawiają się głosy niejako „wołające o kanon”²¹ jako ten, który pomógłby, jak pisze Piotr Śliwiński, odnaleźć się „jednostce zagubionej na luksusowym śmietniku”²². Tak rozumiany kanon jest swoistym, bardzo przydatnym drogowskazem.

Fani również korzystają z pojęcia kanonu, traktują je jednak inaczej niż literaturoznawcy. Dla fanów kanon to wszelkie informacje o świecie przedstawionym zawarte w konkretnym dziele, do którego odwołuje się *fan fiction*. Kanonem nazywa się też samo dzieło jako całość. W opozycji do kanonu funkcjonuje fanon, czyli utrwalony zbiór przekonań o danym (kanonicznym) tekście, które jednak nie mają swojego źródła w oryginale, lecz w wyobrażeniach fanów o nim. Fanon jest więc tym, co czytelniczki i czytelnicy sami wprowadzają w dzieło. W fandomie pojęcie fanonu nie jest nacechowane negatywnie. Fanon jest równie ważny jak kanon. Twórczość fanowska stale oscyluje (w mniejszym lub większym stopniu) wokół kanonu, jednak jej zawartość stanowi głównie to, co przynależy do fanonu. Co więcej, to fanon czyni tekst nowatorskim i ciekawym z perspektywy czytelniczek-fanek. Fanki nie chcą bowiem powtórzenia tego, co kanoniczne, lecz twórczej transformacji. Jak pisze Pugh – fani zawsze domagają się od tekstu wyjściowego „czegoś więcej”²³. Albo kontynuowania historii (postawę tę Pugh nazywa *more of*), czego przykładem może być stwierdzenie – „Nie chcę, by ta historia się już skończyła, dlatego dopiszę/przeczytam dalszą część”, albo rozwinięcia tejże historii (postawa *more from*), którą obrazuje zdanie – „Chcę wiedzieć więcej na temat tego bohatera (dlatego dopiszę/przeczytam coś o nim)”. Przekładając to ponownie na pojęcia literaturoznawcze, możemy dostrzec, że fani sprzeciwiają się konserwatywnej wizji kanonu, która zakładała „bierny model lektury, gdyż stroną aktywną okazuje się tekst kanoniczny, w którym jak w skarbcu zdeponowane zostały bogactwa”²⁴. *Fan fiction* mogłoby być więc pewną odpowiedzią na „marginalizację” lektury i jej „urynkowienie”.

21 Zacerpnięte z artykułu D. Zozickiej *Wołanie o kanon? Znamienne wątki dyskusji metakrytycznych na przełomie wieków*, w: *Kanon i obrzeża*, s. 53–64.

22 P. Śliwiński *Kanon. Hipoteza konieczna*, w: *Kanon i obrzeża*, s. 86.

23 S. Pugh *The Democratic Genre*, s. 19.

24 A. Skrendo *Kanon i lektura*, w: *Kanon i obrzeża*, s. 72.

Fanfikcje to także komentarz zarówno do obecnej formy praw własności intelektualnej, jak i do kwestii dostępu do kultury oraz tego, komu i w jaki sposób ma służyć literatura. Jeśli przypomnimy sobie, że dla niektórych badaczy kanon jako wzorzec to kanon starych mistrzów²⁵, wykrystalizuje się nam kolejny problem. Zauważmy bowiem, że stary mistrz oprócz tego, że jest stary (w znaczeniu – tradycyjny, klasyczny), jest także zawsze mężczyzną; skoro więc upersonifikowany kanon to stary mistrz, fanon to młoda dziewczyna – *fangirl*. W samym tym terminie wybrzmiewa bowiem aspekt młodości, rozumianej jednak nie jako wiek, lecz raczej jako bunt przeciwko temu, co tradycyjne i paternalistyczne. Dlatego też za sprawą swojej twórczości i obranych strategii pisarskich fanki i fani odzyskują porcję utraconej władzy. Sam sposób opisu *ff* jest już znaczący – fanki, odpowiednio „otagowując” *ff* i opatrując je stosownym nagłówkiem kategoryzującym tekst (fik zabawny, smutny, dla dorosłych etc.), zyskują możliwość nie tylko szybkiego dostępu akurat do tego utworu, którego potrzebują w danej chwili, lecz również w pełni kontrolują swoje czytelnicze doświadczenia – mogą bowiem unikać pewnego rodzaju fików, co z jednej strony zubaża lekturę²⁶, z drugiej zaś, jeśli chodzi np. o ostrzeżenia, często bywa zbawienne.

Rebelia fanek nie ogranicza się tylko do podważania kapitalistycznych mechanizmów kultury masowej. Tworząc własną kobiecą przestrzeń, fanki – głównie za pośrednictwem jednego z najpopularniejszych rodzajów fanfikcji, jakim jest slash – przypuszczają atak przede wszystkim na dyskurs patriarchalny.

Napisać siebie, czyli Mary Sue

Slash narodził się w latach 70. na gruncie fandomu Star Treka. Jego tematem są homoerotyczne relacje męsko-męskie. Sam termin *slash* odnosi się do znaku ukośnika / [slash], symbolizującego romantyczny związek między osobami, których imiona ów znak rozdziela, np.: Kirk/Spock. Pierwsze opowiadanie slashowe autorstwa Diane Marchant pt. *A Fragment Out Of Time* ukazało się w 1974 roku²⁷.

25 A. Czyżak *Kanon Mistrzów – stereotypy i przewartościowania*, w: *Kanon i obrzeża*, s. 153.

26 S. Pugh *The Democratic Genre*, s. 229-230.

27 Tekst opublikowany w trzecim numerze fanzinu *Grup*.

Początki slashu to czas, w którym produkcje telewizyjne nie oferowały zbyt wielu interesujących postaci żeńskich, tym bardziej postaci dobrze napisanych, o złożonej osobowości, wchodzących w ciekawe interakcje z innymi bohater(k)ami. Fanki stanęły więc przed wyborem: albo pisanie o mężczyznach, albo tworzenia tzw. O(F)C [*Original (Female) Character*]. Rozwiązanie drugie poza tym, że *de facto* podważało sens *ff* (czyli wykorzystywania postaci, które już są), doprowadziło do uzewnętrznienia się pewnego problemu. Otóż – jak stworzyć postać, która nie tylko wpasuje się w tzw. serialowy kanon, ale także będzie interesująca dla fanki-czytelniczki, sięgającej przecież po tekst w oczekiwaniu na spotkanie ze swoimi ulubionymi bohaterami? I czy konstruując taką postać, fanka automatycznie nie wprowadza siebie w tekst?

Bohaterkę będącą wyidealizowanym alter ego autorki nazwano Mary Sue i od początku była ona problematyczna. Sam fandom odnosił się sceptycznie do koncepcji Mary Sue. Fanki były krytycznie nastawione do całkowitego „wrzucenia siebie w tekst” czy realizowania przez narrację swoich własnych fantazji, zacierało to bowiem dystans między autorką a fikcją. Co więcej, takie umieszczenie siebie w fikcji mogło przywołać zarzut naiwnego czytania. Dla Camille Bacon-Smith Mary Sue jest bowiem zawsze niedojrzałą wersją autorki, obrazem siebie z czasów nastoletniości²⁸. Inaczej myślą Beth Bonnstetter i Brian Ott, dla których Mary Sue *fan fiction* są przykładem *écriture féminine*, mają przy tym potencjał wyzwalający, gdyż stając się postacią [*character*] autorka już nie tylko po prostu pisze opowieść, lecz dokonuje niejako performatywnego odkrycia własnej podmiotowości, wbrew patriarchalnemu modelowi pisania²⁹.

Obecnie fandom wykazuje większą pobłażliwość wobec zjawiska Mary Sue. Przede wszystkim dlatego, że część fanek utożsamia niechęć do tego typu bohaterek z mizoginią, stąd próby rehabilitacji terminu. Lęk przed Mary Sue zdaje się w tej perspektywie wstydem przed sobą, swoimi fantazjami i pragnieniem, a przede wszystkim – własnym głosem.

Zagadnienie Mary Sue wprowadza pośrednio kwestię identyfikacji kobiet z postaciami fikcyjnymi. Henry Jenkins zauważa, że utożsamianie się z tekstem jest w ogóle cechą kobiecego czytania, natomiast męskie czytanie zakłada, że tekst i narracja są czymś obcym, swoistym Innym. Źródła

28 C. Bacon-Smith *Enterprising Women*, s. 94-102.

29 B. Bonnstetter, B. Ott (Re)Writing Mary Sue: *Écriture féminine and the Performance of Subjectivity*, „Text and Performance Quarterly” 2011 no. 31 (4), s. 342-367.

takiego stanu rzeczy badacz upatruje w fakcie, że dziewczęta/kobiety od zawsze posługują się nie-swoim językiem³⁰. Koncepcja ta współgra też nie-jako z przywołanym przez Ewę Kraskowską przymusem empatii. W związku z tym „podstawy tożsamości [...] w przypadku dziewcząt i kobiet są interpersonalne, wynikające z orientacji na inne osoby”³¹. Kobiety poza tym od najmłodszych lat wykształcają nawyk utożsamiania się z fikcyjnymi postaciami męskimi.

Joanna Russ w eseju *Pornography by Women for Women, with Love* zwróciła uwagę, że kobiety chętniej identyfikują się z bohaterami męskimi – którzy w slashu są zresztą według niej raczej kobietami w męskim ciele – ponieważ relacje męsko-męskie są postrzegane przez nie jako bardziej partnerskie i wyrównane niż związki heteroseksualne. Ponadto kobiety przyzwyczajone do męskiej dominacji w patriarchalnej kulturze nie potrafią wyobrazić sobie postaci żeńskich jako tych, które ratują świat czy dokonują niezwykłych czynów, stąd trudno przychodzi im też utożsamienie się z tego typu postaciami. Chociaż tekst pisarki pochodzi z 1985 roku, a od tego czasu wiele zdążyło się zmienić, w tym głównie przybyło narracji przedstawiających wielowymiarowe bohaterki, to jednak nadal pojawiają się głosy przytakujące interpretacji Russ. Także i sama autorka w wywiadzie z 2011 roku powtarza tę obserwację, deklarując ponownie, że również napisała kilka historii, w których mężczyźni są tak naprawdę „kobietami w przebraniu”. Russ twierdzi bowiem, że pisanie o kobietach jest utrudnione przez brak odpowiedniej liczby kulturowych toposów. Według badaczki więc mężczyzna w slashowej relacji staje się alter ego autorki-fanki, awataram wolnym od problemu mizoginii czy seksizmu, których ta na co dzień doświadcza.

Constance Penley modyfikuje tezę Russ, podkreślając, że to, co oferuje slash w przeciwieństwie do relacji heteroseksualnej, to możliwość nie tyle eskapistycznej identyfikacji, ile raczej identyfikacji, która jest zmienna. Jeszcze inne rozwiązanie proponuje M. Fae Glasgow, która stwierdza, że wcale nie identyfikuje się z bohaterami, jest nimi po prostu zafascynowana. Fascynacja ta być może łączyłaby praktyki slashowe z próbą ustanowienia sobie przez kobietę nieposiadanego przez nią pierwotnie Innego. Pierwszym obiektem miłości, który musi odrzucić dziecko, by uzyskać podmiotowość, jest Matka, dlatego:

30 H. Jenkins *Textual Poachers*, s. 117.

31 E. Kraskowska *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, wyd. 2 przejrz. i zm., Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, s. 88-89.

kobieta staje się Inną dla mężczyzny, ale sama nie ma własnego Innego, wobec którego mogłaby się określić, bowiem pierwszy obiekt, który porzuciła, jest – w pewnym sensie – nią samą³².

Zatem sięgnięcie po relacje homoerotyczne może wiązać się z potrzebą wytworzenia swoistej namiastki Innego. Fascynacja kobiet slashem jest bowiem również fascynacją seksualną. *Ergo, slash* staje się niejako figurą Orientu, który nie tylko przyciąga, ustanawiając relację my – oni, ale wymaga też udomowienia, tu – przez opisanie. Fanka nie tyle więc empatycznie się utożsamia, ile podgląda, omiata prawie władczym spojrzeniem, fetyszyzuje, zarazem jednak zagarnia i obejmuje własnym, kobiecym dyskursem. Efektem takiego przejścia jest przepisanie heroicznej postaci męskiej na sposób kobiecy. Co więcej, fanka robi to w obszarze, który ma niepewny status – świat techniki i kultury komputerowej jest światem *stricte* męskim, jednocześnie Internet jest postrzegany jako przestrzeń kobieca, poza męską kontrolą. Ponadto działalność fanek balansuje na granicy prawa – Bacon-Smith stwierdza, że kobiety te właściwie kradną postaci i fabuły (za plecami mężów i szefów), by następnie utworzyć własną, alternatywną wspólnotę. Celem jest nie tyle zmienić siebie, ile raczej kulturowy obraz siebie stworzony przez mężczyzn. I dalej – zmienić samych mężczyzn. Penley zauważa bowiem, że przełamując pewne tabu związane z seksualnością i relacją między mężczyznami, pisarki *slash fiction de facto* nie tyle przemieniają mężczyzn w kobiety (jak twierdzi Russ), ile raczej redefiniują męskość i kobiecość w ogóle.

Ciekawe wnioski przynosi także analizowanie slashu w porównaniu do nieamatorskiego pisarstwa kobiet. Tym, co zdaje się łączyć pisarstwo fanek i kobiet-auterek, jest m.in. niejako wspólny „wróg”. Pod adresem *ff* padają bowiem te same zarzuty, z tej samej strony, co dawniej (i obecnie) wobec „tradycyjnego” pisarstwa kobiecego. Przede wszystkim, czy to jest „prawdziwa” literatura i czy ma jakąkolwiek wartość? Wspólny jest też problem ze zbudowaniem jasnej definicji, która nie odnosiłaby się jedynie do prostego przełożenia, jakim jest traktowanie każdej formy twórczości pisanej przez kobiety jako literatury/pisarstwa kobiecego³³.

32 J. Bator *Miłość i melancholia. Saturniczny wymiar istnienia męskości i kobiecości*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Rabid, Kraków 2001, s. 240.

33 K. Kłosińska *Kobieta autorka*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 94-116.

Fiki i pisarstwo kobiece łączy zatem literacka płodność – fanki piszą bardzo dużo. Kobiety te wyrzucają (a może wręcz – nawiązując do klasycznej już metafory – wylewają) z siebie ogromne ilości tekstu. Fanfikcje mogą być bardzo krótkie, czasem jedno- czy kilkudzaniowe (tzw. *drabbles*), a każdy z fików stanowi komentarz do dzieła kanonicznego, zabranie głosu tam, gdzie oczekuje się od fanki biernego milczenia.

W fanfikcjach upłynniona jest też konstrukcja tekstu narracyjnego. *Fan fiction* nie zakłada możliwości stworzenia jednej nadhistorii, czyli funkcjonuje całkowicie poza kategoriami prawdy czy zmyślenia. Stąd żaden fanfik nie ma być w założeniu bardziej prawdziwy niż inny. Żaden nie prowadzi do zamknięcia historii. Fanki nie próbują także opowiedzieć „wszystkiego”. Praktyki takie jak *sequele*, *prequele*, *timestamps* czy zmiany punktu widzenia pokazują, że autorki *ff* postrzegają swój tekst jako nieskończony, niepełny i – co ważne – niepewny.

Ff, podobnie jak pisarstwo kobiece, jest uznawane za twórczość słabą. I fanki, i kobiety-autorki to kiepscy pisarze i konsumenci, beztalencia szerzące pornografię, ich „popęd do pióra” jest bierny i naśladowczy itd. Ponadto zarówno *fan fiction*, jak i kobiece pisarstwo definiowane są w stosunku do dyskursu dominującego, przez co oba zostają sprowadzone do kategorii braku³⁴.

Znamienny jest także specyficzny zwrot ku ciału. Somatyczność wyraża się nie tylko przez odniesienie do seksualności, lecz również w obrazie samego zaczytanego ciała. Czytanie kobiece wywołuje bowiem reakcje właśnie w ciele – śmiech, łzy czy podniecenie. Ryszard Koziołek przywołał maskę czytania kobiecego jako stylu zarazem piętnowanego, jak i chwalonego³⁵. Kobiece czytanie kojarzone jest z biernością, lektura wypełnia jedynie czas wolny, odrywa czytelniczkę od codzienności, daje jej przy tym zmysłową przyjemność. Przywołany przez Koziołka „obraz zaczytanego ciała”, który wiąże się z metaforami takimi jak np. „pójść z książką do łóżka”, również wskazuje na kobiecość jako alegorię intymności lektury. W tym zamknięciu kobiety w sobie podczas czytania dostrzec możemy także deklarację niezależności, o której pisze Janice Radway, ponieważ czas poświęcony książce przez kobietę jest jej czasem, a przestrzeń, w której odbywa się lektura, jest jej przestrzenią³⁶.

34 Tamże, s. 94-116.

35 R. Koziołek *Maski czytania*, w: *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006, s. 37-39.

36 J. Radway *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1991, s. 213.

Czytanie kobiece jest więc czytaniem odrzucającym dyscyplinujący (męski) dyskurs szkoły. To czytanie „odstępny”.

Gender bender

Wiele pisarek i czytelniczek fanfikcji zdaje się poszukiwać w slashu także drogi wyjścia poza stereotypowe przedstawienie ról płciowych w tekstach kultury popularnej. Stąd liczne opowiadania, w których płęć biologiczna nie istnieje lub w żaden sposób nie wyznacza statusu, roli czy obowiązków jednostki w społeczeństwie. Przykładem tego typu narracji są fanfiki zorganizowane wokół tzw. *omega!verse*, które wprowadzają zaczerpnięty ze świata zwierząt hierarchiczny podział na osobniki Alfa, Beta i Omega³⁷. W opowiadaniach tego typu kobiety i mężczyźni mogą posiadać ten sam status (czyli np. osobnikiem Alfa może być zarówno biologiczna kobieta, jak i mężczyzna). Najwyżej w hierarchii społecznej znajdują się osobnicy Alfa, najniżej zaś Omega, którym to, niezależnie od płci biologicznej, przypisuje się zdolność rodzenia potomstwa.

Fan fiction typu *mpreg* [*male pregnancy*] stanowią *notabene* liczną grupę bardzo różnorodnych tekstów. Cięża w tego typu opowiadaniach może być np. efektem nadnaturalnych sił (kosmitów, kłąt, czarów, niszczyielskiej bomby biologicznej, która przyczyniła się do zmutowania męskiej populacji, obdarowując ją przy tym magicznymi macicami) albo też stanowić naturalny element świata przedstawionego³⁸. W tym drugim przypadku bardzo często również jedynie pewna grupa mężczyzn (nierzadko charakteryzująca się bardziej androgenicznymi cechami) posiada zdolność wydawania na świat potomstwa.

W fikach typu *male pregnancy* mężczyzna nie tylko daje nowe życie, lecz później również karmi je własnym mlekiem³⁹. Figura karmiącego mężczyzny

37 Chodzi tu głównie o hierarchię stada wilków. *Fan fiction* korzysta jednak bardzo swobodnie z tych terminów, nie dbając o zgodność z wiedzą biologiczną.

38 Przykładowo w fanfiku *The Seahorse* autorstwa Memphis86 (fandom: *Nie z tego świata*, RPS) stan błogosławiony bohatera jest wynikiem kłątwy egipskiego bożka płodności, a w *What Not To Expect When You're Not Expecting* Thehoyden u Profesora X manifestuje się po prostu kolejna mutacja, która pozwala mu na zajście w ciążę (Fandom: *X-Men. Pierwsza klasa*), natomiast w *The Well of Living Waters* autorstwa Kalpurny (fandom: *Nastoletni wilkołak*) rodzenie dzieci przez mężczyzn jest czymś normalnym.

39 Jedną z popularniejszych autorek piszących fiki typu *mpreg* w różnych fandomach jest Fatebegins. W swoich tekstach niejednokrotnie wykorzystuje ona także motyw męskiej laktacji, zob. np. *You and I* (fandom: *Nie z tego świata*, RPS).

występuje także we wszelkiego typu opowiadaniach wykorzystujących postaci wampiryczne. Wtedy pokarmem staje się krew jednego z bohaterów⁴⁰. Picie krwi w takich fanfikcjach ma wymiar bardzo seksualny, agresywny, w przeciwieństwie do męskiej laktacji, która zdecydowanie rzadziej jest erotyczna. Slash łączy więc w sobie kluczową z perspektywy studiów kobiecych symbolikę mleka i krwi.

Interesującym wariantem *fan fiction* dotyczącym zarówno dynamiki Alfa/Beta/Omega, jak i *mpreg*, jest fenomen tzw. *knotting!*fic⁴¹. Autorki tego typu tekstów posuwają się o krok dalej w manipulacji genitaliami swoich bohaterów. W tym wypadku nie chodzi już tylko o nadawanie jednym postaciom cech płciowych płci przeciwnej, lecz o wprowadzenie także elementów anatomii innych niż ludzie istot, czego przykładem jest ów *knot* przynależny osobnikom Alfa, czyli *de facto* psi *bulbus glandis* lub, w przypadku osobników Omega, zastępowanie ludzkiego cyklu menstruacyjnego estrusem, czyli rują. Tym samym instynkty zwierzęce zaczynają panować nad ludzkim umysłem. Postaci zostają oddane całkowicie we władanie swojej fizjologii⁴². Tradycyjna, romantyczna miłość od pierwszego wejrzenia ustępuje miłości od pierwszego powąchania. Substytutem pierwszego pocałunku staje się pierwszy stosunek. Przy czym należy podkreślić tu rolę węchu. W książce *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* Monika Bakke tak pisze na ten temat:

U ludzi węch to bodaj najbardziej kulturowo zdegradowany zmysł, tradycyjnie odsyłający do tego, co niecywilizowane [...]. Czerpanie przyjemności z doznań zapachowych, których źródłem jest inny człowiek, można traktować jako wejście na „teren niekulturalnej rozkoszy”...⁴³

Świat fików *omega:verse* jest często bardzo opresyjny. Osobnicy lub osobniczki Alfa przewodzą reszcie społeczności, faworyzuje ich też prawo. Osobnicy i osobniczki Omega natomiast ukazani są jako grupa zdominowana,

40 Przykład ten doskonale ilustruje fik Lindentreeisle pt. *Swallow You Whole* (fandom: *Sherlock*).

41 Istnieje osobna grupa na portalu społecznościowym LiveJournal, poświęcona fikom tego rodzaju, zob. <http://take-the-knot.livejournal.com>.

42 To owładnięcie instynktami można odnaleźć chociażby w *If you Can't Stand the Heat* autorstwa Velvet_mace (fandom: *Sherlock*) czy *Sparks are Whirling Faster* Cherie_morte (fandom: *Nie z tego świata*).

43 M. Bakke *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 90.

sprowadzona głównie do roli obiektu pożądania, której funkcja ogranicza się do wydania na świat potomstwa i zaspokojenia potrzeb seksualnych dominujących partnerów. Omega postrzegani są jako niesamodzielni/e i słabi/e, wymagają więc osobnika Alfa, który się nimi zajmie. Płodność Omega, w tym okresowe wchodzenie w fazę estrus, bywa natomiast przedmiotem oskarżenia o rozwiąłość.

Kolejną kwestią wynikającą z powyższych przykładów jest ciekawe odwrócenie opozycji kobieta – natura, mężczyzna – kultura. Część z fików *mpreg* (w tym tych *omega/verse*) wykorzystuje także związany z tym kulturowy wizerunek kobiecej płodności i seksualności, która z jednej strony stanowi obiekt pożądania, z drugiej zaś ukazana jest jako coś monstrialnego, przerażającego. Mam tu na myśli głównie obraz kobiety jako Matki Potworów. Istnieje wiele slash fikcji, których bardzo skromna (głównie pornograficzna) fabuła sprowadza się do tego, że jakaś nadnaturalna postać wykorzystuje bohatera, wbrew jego woli, jako zwierzę rozplodowe, które daje życie potwornym potomkom, tworzącym później armię. Analizując filmy *science fiction*, Agnieszka Ćwikiel pisze, że w obrazach tych „technologiczny mężczyzna chce stworzyć własne dzieci, ale pragnie to uczynić bez hormonów i ciała (*flesh*), bez pożądania i podniecenia...”. Fanki ponownie sprowadzają kwestię reprodukcji do ciała, a więc tego, co nie-ludzkie, animalistyczne, reorganizując zarazem przywołany przez Ćwikiel tradycyjny podział na „biologiczną matkę” i „człowieka/mężczyznę-konstruktora”⁴⁴.

Takie praktyki ukazują także swoiste współistnienie różnych gatunków ludzi i nie-ludzi w świecie fanowskiej twórczości. Fanki zdecydowanie rzadziej sięgają po fantazje zoofilijne, dominują u nich bowiem jednak obrazy rozumnych i spersonifikowanych hybrydycznych innych⁴⁵, a więc wilkołaków [*werewolves*], kotołaków [*werecats*]⁴⁶, lecz również – parodystycznych stworów, np. „pandałaków” [*werepandas*]⁴⁷. Hybrydyczni inni również mogą

44 A. Ćwikiel *Technologie prokreacji i (re)produkcji: kobiety. Monstra, automaty*, w: *Gender: wizerunki kobiety i mężczyzny w kulturze*, red. E. Dyrus, E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2005, s. 301.

45 Termin Bakke.

46 Jak w *Let Not the Sun Go Down Lexicale* (fandom: *Nie z tego świata*, RPS).

47 Np. *The Padapanda's Courtship* Morrezelii. Autorka ta bardzo często sięga po motyw hybrydyczne, w *Species Interaction* jeden z bohaterów jest serafinem, a w *The Gift of Faithfulness* – harpią (wszystkie trzy fanki tej pisarki przynależą do fandomu serialu *Nie z tego świata*). Ciekawym przypadkiem jest także *Between the Devil and the Deep Blue Sea* JoeLawson, gdzie protagonista to specyficzny rodzaj syreny (fandom: *Hawaii 5.0*).

wprowadzać w tekst problem władzy – albo są traktowani jako gorsi, albo stanowią rasę nadludzi.

Analizując powyższe przykłady, nietrudno dostrzec, że *fan fiction* bywa także formą przepracowywania problematycznych dla kobiet kwestii związanych z dyskryminacją i ograniczeniem przez własną płęć. Z drugiej strony *slash fiction* może też stanowić po prostu „bezpieczny” sposób eksploracji własnej seksualności albo sublimacji popędu homoerotycznego przez swoisty *voyeuryzm*. Lecz nawet za tym prostym ujęciem kryje się coś więcej. Co ciekawe, w tradycyjnym dyskursie zwykło się bowiem twierdzić, że rola podglądacza przypada mężczyźnie, kobieta jest natomiast zawsze oglądanym przedmiotem. W slashu, usuwając siebie z obrazu lub całkowicie przekształcając relację między postaciami wewnątrz niego, kobiety otrzymują wybór – mogą albo przyjąć pozycję zdystansowanego *voyeura*, albo empatycznego utożsamienia lub zając obie naraz bądź całkowicie z nich zrezygnować – wychodząc poza klasyczny dualizm i przekształcając przedmiot z obrazu w podmiot. Spojrzenie kobiety, nawet to fetyszyzujące, zorientowane na Innego, jest tak naprawdę spojrzeniem nawiązującym relację – Bacon-Smith twierdzi wręcz, że kobiety nigdy nie przemieniają tego, na co patrzą, w przedmiot, cały czas widzą postać⁴⁸.

Chociaż pisarstwo fanek wydaje się twórczością wolną i eskapistyczną, a także w związku z tym dość prostą i przyjemną, w rzeczywistości takie nie jest – lub nie zawsze takie bywa. Teksty fanek są często mroczniejsze niż to, co oferuje kultura oficjalna, fanek nie obowiązują bowiem mechanizmy cenzury. Praktyka dokładnego opisywania fików przez opatrywanie ich nagłówkiem czy otagowanie, poza oferowaniem możliwości uniknięcia pewnych narracji przykuwa uwagę do tego, co trudne i niepokojące. Tego, czego czytelnik sam być może nawet by nie dostrzegł. Każda problematyczna kwestia w fanfiku zostanie bowiem wytknięta. Świat pisarstwa fanek jest światem, który zrezygnował nieodwracalnie ze słodkiej ignorancji na rzecz nadinformacji. I nie ma już powrotu do stanu niewiedzy.

Paradoksem jest też to, że wykształcone, często sprawne literacko pisarki-fanki, zamiast publikować „prawdziwą” literaturę, wolać niczym Robin Hood przesiadywać pod pańskim lasem w oczekiwaniu na łup, którego zresztą potem same nie spożytkują. Zabrać, rozłożyć, rozdać.

W zasadzie, czy możemy w ogóle mówić o pisarstwie fanek? Czy fanki piszą? Wiemy, że przepisują, więc może też roz-pisują i wy-pisują?

48 C. Bacon-Smith *Enterprising Women*, s. 195.

Abstract

Aleksandra Szymił

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY (POZNAŃ)

Slash as a Form of Women's Writing and Reading

The purpose of this article, written from the perspective of gender and feminist studies, is to present fangirls' writing (and reading) as a form of women's anti-systemic activity aimed against pop culture and its patriarchal nature. Writing fan fiction is an act of re-reading and "poaching" across mass culture: writers rebel against canonical interpretations of texts. What is more, fan fiction carries a counter-institutional approach and fans have developed their own understanding of a canon – the term "fanon" describes fans' fixed convictions about canonical texts. One of the most popular ff genres is slash, which focuses on male homoerotic relations. Many female readers of fan fiction perceive slash as a way out of a dominant discourse, however, fan fiction turns out to be also a form of re-working problematic issues (e.g. gender roles and stereotypes).

Keywords

slash fiction, fan fiction, fan studies, women's writing, gender, feminism