

**Agata Włodarczyk, Marta
Tymińska**

**"Fan fiction" a literacka rewolucja
fanowska : próba charakterystyki
zjawiska**

Panoptikum nr 11 (18), 90-111

2012

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.

Agata Włodarczyk Marta Tymińska

(Uniwersytet Gdański)

***Fan fiction* a literacka rewolucja fanowska. Próba charakterystyki zjawiska**

W ostatnich latach rozwinęło się bardzo ciekawe zjawisko kulturalno-literackie. Ponieważ zaistniało poza głównym nurtem, przez długi czas rozwijało się tylko w hermetycznych grupach, np. w kręgu bliskich znajomych, natomiast u przeciętnych użytkowników popkultury wzbudzało zdziwienie, a czasem również wstręt. Mowa o niezmierzonej liczbie stron tekstów pisanych przez fanów na temat ich ulubionych postaci literackich, bohaterów gier, komiksów, seriali, czy też muzyków. Mowa o *fan fiction*, czyli o fanowskich zabawach z dziełami kultury.

Wśród fanów przyjmuje się, że *fan fiction* rozwinęło się wraz z telewizją, stając się jej dopełnieniem oraz formą interpretacji telewizyjnych fenomenów. Stąd wynika możliwość rozciągnięcia tego terminu na wszystkie artystyczne wytwory fanowskie¹, taką atrybucję stosuje w polskim piśmiennictwie Piotr Siuda², jeden z prekursorów badań nad fanami oraz nad *fan fiction* na polskim gruncie akademickim. Z zaproponowaną przez niego definicją trudno się jednak zgodzić. Siuda pod pojęciem *fan fiction* rozumie wszystkie aspekty aktywności fanowskiej: pisanie opowiadań, rysowanie komiksów, moderowanie strony internetowej, czy też udzielanie się na czacie danego fandomu. Jest to jednak założenie błędne, ponieważ *fan fiction* od samego początku było rozumiane jako fanowska działalność literacka, właśnie ta perspektywa dominuje w głównym nurcie badań. Każde inne zjawisko, określane przez Siudę jako *fan fiction*, z całą pewnością nim nie jest. To rozróżnienie jest konieczne dla dalszych rozważań, ponieważ poprzez ujęcie zbyt wielu zjawisk fanowskich pod jednym „terminem-wytrychem” uniemożliwia dokładne przyjrzenie się ich różnorodności i złożoności.

Dlatego też w swoich rozważaniach będziemy się odwoływać przede wszystkim do badaczy anglosaskiego kręgu kulturowego, którzy części omawianych zjawisk, w tym właśnie fanowskiej fikcji, przyjrzeni się nieco dokładniej, z uwzględnieniem podziałów istniejących w badanych fandomach. Poza nurtem literackim widoczne

wytwory fanowskie to między innymi ilustracje (*fan art*) oraz krótkie, zmontowane z fragmentów ulubionego tekstu kultury filmiki (*fan video*)³, nie są to jednakże wszystkie produkty kultury fanowskiej.

Fan fiction, w całym swoim ogromie i różnorodności, stanowi najlepiej zbadany na gruncie naukowym aspekt twórczości fanowskiej.⁴ Podobne zainteresowanie zagadnieniem prezentują prawnicy stojący na straży dóbr materialnych swoich klientów (autorów, twórców czy korporacji).⁵ Status prawny *fan fiction* budzi wiele wątpliwości i kontrowersji, w większości wypadków ta amatorska twórczość jest zaciekle tępiona, ostatecznie próbuje się ograniczać zakres jej działania oraz wpływu.

Fan fiction jest na tyle rozbudowane i zakorzenione w fandomie, iż ukonstytuowało szereg towarzyszących mu zjawisk, osobną nomenklaturę, kanały dystrybucji oraz swoistą sferę profesjonalizacji.⁶ Podstawą lingwistyczną dla „fanowskiej” terminologii jest język angielski, stąd w Polsce najczęściej używa się anglojęzycznych zwrotów, które zaadaptowano do rodzimej fleksji. Warto też wspomnieć, choćby pobieżnie, o hybrydycznym charakterze takiej praktyki, czyli o popularnym adaptowaniu słów obcego pochodzenia do polskiej fleksji oraz morfologii, przy zachowaniu pierwotnej lub nieznacznie zmodyfikowanej pisowni.⁷ Najczęściej można się spotkać z oryginalną formą – *fan fiction*, przy czym elementy składowe wyrażenia są pisane razem, osobno lub z użyciem łącznika. Dość często używa się również kontaminacji „fanfic” w pisowni oryginalnej lub spolszczonej – „fanfik”. Sporo osób korzysta po prostu ze sformułowania „opowiadanie do (i tu można umieścić tytuł filmu, książki lub nazwę zespołu muzycznego)”.⁸ Na potrzeby tego artykułu będziemy korzystać z formy anglojęzycznej, w której oba człony rozdzielone zostaną spacją, a także polskiego odpowiednika „fanfik” wraz ze wszystkimi formami deklinacyjnymi.

Niniejszy artykuł ma na celu scharakteryzować zjawisko *fan fiction* w kontekście historyczno-literackim oraz pod kątem dotychczasowych spostrzeżeń na temat kultury konwergencji czy kultury uczestnictwa jako istotnego przejawu kultury medialnej.

Różne fan fiction początki i źródła

Trudno dokładnie określić, kiedy pojawiły się pierwsze *fan fiction*. Wszystko zależy od tego, jak zdefiniuje się ten rodzaj pisarstwa, czy też gatunek literacki. Można mówić o trzech typach definicji – szerokiej, wąskiej oraz integrującej. W przypadku szerokiego podejścia do omawianej grupy można zaklasyfikować wszystkie teksty literackie inspirowane wcześniej powstałymi utworami. W dosłownym rozumieniu: to teksty przekształcające już wydane i funkcjonujące wśród czytelników dzieła poprzez dodanie nowych elementów, przyjęcie innej perspektywy, a zarazem utwory opisujące wydarzenia wcześniejsze bądź późniejsze wobec akcji wyjściowych tekstów, pogłębiające dotychczasową ich analizę, czy

też proponujące nowe sposoby odczytania. Węższe znaczenie odnosi się do fanfików jako utworów wyrosłych z mediów telewizyjnych – tekstów bezpośrednio inspirowanych, a także niekomercyjnych (w tym wypadku autor nie otrzymuje wynagrodzenia materialnego w żadnej postaci), oraz nieposiadających profesjonalnego wydania. W tych definicjach doprecyzowana zostaje również kategoria „czerpania”: pisarze *fan fiction* wykorzystują napisane przez innych, oryginalne postaci, bawiąc się nimi niczym lalkami na terytoriach literackich domków innych autorów. Wykorzystują stworzone przestrzenie oraz rządzące nimi zasady, w swoich utworach zaś posługują się już istniejącymi postaciami. Dokonują remiksu, podobnie jak twórcy *fan videos*, którzy za pomocą montażu materiału filmowego i poprzez podłożenie nowej ścieżki dźwiękowej potrafią przedefiniować znaczenia sytuacyjne, tak aby przedstawiały ich odczytanie danego tekstu kultury.⁹

Definicja integrująca, łącząca oba te podejścia, została zaproponowana przez Pugh.¹⁰ Według tej badaczki najistotniejszą cechą charakterystyczną fanfiku jest wykorzystanie już istniejących, wykreowanych przez innych pisarzy „kanonicznych” postaci, miejsc, światów oraz fabuł¹¹, bez względu na datę powstania literackich pierwowzorów; przy czym kwestia późniejszego wydania fanfików czy otrzymania za nie wynagrodzenia nie ma większego znaczenia.¹² Pugh przytacza przykłady utworów pisanych na zlecenie autorów oryginalnych – jak książka Paula Magrasa wpisująca się w kanon *Doctora Who* – które można zaliczyć do *fan fiction* przez wzgląd na „fanowski” status autora oraz korzenie książki, pisanej jeszcze przed zleceniem ze strony BBC.¹³ Poprzez „kanoniczne postaci” Pugh rozumie bohaterów, którzy pojawiają się oryginalnie w danej powieści, cyklach wydawniczych, seriach telewizyjnych czy kinowych lub grach.

Samo założenie, iż fikcjonalni bohaterowie mogą być rozpatrywani w kategoriach „oryginalności” bądź przynależności do konkretnego autora czy autorów, jest stosunkowo nową ideą, dostrzegalną współcześnie na całym świecie. W Polsce, w dwudziestoleciu międzywojennym, kwestię pojawienia się podejrzanie szeroko zakrojonych inspiracji, zależności czy też, miejscami, po prostu kopiowania, poruszają w swoich pismach między innymi Wacław Borowy¹⁴ oraz Karol Irzykowski.¹⁵ Na tle wcześniejszych praktyk tak silna awersja do czerpania, inspirowania czy nawet przepisywania dzieł (w tym ich tłumaczenia na inny język, a następnie podpisywania się pod nimi) jest czymś nowym. W XVI wieku pisarzom wręcz zalecano naśladowanie twórców antycznych, a także przejmowanie fraz, zwrotów, figur stylistycznych, metaforyki, schematów kompozycyjnych oraz sposobów konstruowania samych bohaterów¹⁶, skąd niedaleko już do bardziej bezpośrednich założeń. Czerpanie z puli mitów (*myth-kitty*¹⁷), a także tworzenie dzieł będących odpowiedzią na inne utwory stanowiło literacką normę, wynikało w sposób naturalny z obiegu opowieści, międzytekstowego dialogu. I to właśnie te tradycyjne chwytły Irzykowski najbardziej w swoim eseju potępia, dając do zrozumienia, że uniemożliwiają rozwój literacki w Polsce, ponieważ blokują możliwość tworzenia „nowych” czy też „oryginalnych” utworów. To przesunięcie się w kierunku legalizacji sprawiło, iż współcześnie w sporze o plagiat najczęściej do powiedzenia mają

prawnicy oraz sędziowie, którzy interpretując obowiązujące zapisy prawne¹⁸, określają, czy dany tekst przekroczył dopuszczalną przez paragrafy granicę „inspiracji” i jest plagiatem, czy jeszcze nie.¹⁹

Nietrudno więc zauważyć, iż *fan fiction*, rozumiane zgodnie zarówno z szeroką, jak i integrującą definicją, istniało zawsze w formie przepisanych na nowo mitów, apokryfów, a nawet dopisanych ciągów dalszych.²⁰ To, czy te wszystkie teksty, napisane, wydane i docenione na gruncie krytyki literackiej można w ogóle klasyfikować jako *fan fiction*, jest zupełnie inną kwestią. Nad zasadnością rozszerzenia kategorii fanfików o odległe historycznie obszary socjologii mediów wciąż debatuje, tymczasem literaturoznawcy nieczęsto podejmują tę kwestię.

Jednak większość badaczy jako okres zapoczątkowania medialnego *fan fiction* określa lata 30. lub 50. – wówczas powstawały pierwsze fanfiki tworzone przez Sherlockian (fanów Sherlocka Holmesa) – bądź też kiedy zaczęły tworzyć Trekkies (fanki oraz fani serialu *Star Trek*) w latach 60. ubiegłego wieku.²¹ Dokładne badania dotyczące demograficznych parametrów fandomu nie są z punktu widzenia metodologii łatwe, jeśli w ogóle w dzisiejszych czasach możliwe do wykonania.²² Pomijając trudność w definicji samego „fana” jako podmiotu badań, dochodzą również komplikacje w dotarciu do odpowiednio reprezentatywnej grupy. Dostępne dane, pochodzące z socjologicznych prac, ukazują, iż wśród pierwszych twórczych *fan fiction* do *Star Treka* przeważały kobiety²³, i to wciąż one stanowią większość, pomimo współczesnego większego uczestnictwa mężczyzn.²⁴

Motyacją do tworzenia własnych prac miał być obowiązujący w latach 60. schemat fabularny seriali telewizyjnych, opierały się one mianowicie głównie na scenach akcji, z pominięciem pogłębienia obrazu relacji pomiędzy postaciami.²⁵ Tym, co popchnęło pierwsze twórczynie czy, w dużo mniejszym stopniu, pierwszych twórców do sięgnięcia po pióra, była chęć wypełnienia pozostawionych w serialu luk związanych z osobistym życiem bohaterów. Chociaż współczesne scenariusze zostały wzbogacone o te elementy, to dopowiedzenia nadal stanowią istotną część wątków poruszanych przez autorki i autorów fanfików. Wynika to też niejako z samej budowy dzieł kultury, w których zostawia się luki fabularne czy też logiczne²⁶, które fani mogą wypełnić, tym samym stając się częścią oglądanej historii. Taką motywację Pugh określa mianem „więcej z” (*more from*)²⁷, wynika ona bowiem z pragnienia wyciągnięcia ze swojej ulubionej serii czegoś ponad to, co zostało już opowiedziane. Jako podkategorie tej motywacji wymienia również *fan fiction* pisane jako odpowiedź na pytania „co jeszcze” (*what else*) i „a co jeśli” (*what if*).²⁸ Pisane przez fanów opowieści mają więc zaspokoić ich własne potrzeby dotyczące historii, a poprzez ich nieformalną, cyfrową lub zwinową publikację – podzielenia się przemyśleniami czy kreatywnością z większą liczbą osób, a także odnalezienia innych odbiorców dzielających tego typu pomysły czy sposób odczytania.

Fan fiction wpisuje się tym samym we wszystkie obszary produktywności, jakie określił John Fiske w *Kulturowej ekonomii fandomu*.²⁹ Poprzez kreowanie znaczeń i dokonywanie wewnętrznej interpretacji ukochanych produkcji, twórców oraz fik-

cyjnych postaci, fani angażują się w produktywność semiotyczną, poszerzając tym samym pole znaczeń, jakie może przyjąć dany tekst. Debaty, dyskusje, wymiany opinii na forach internetowych, czatach czy też w panelach dyskusyjnych na konwentach to typowe elementy produktywności enuncjacyjnej, która charakteryzuje się werbalizacją, ekspresją i wymianą myśli związanych z danym tekstem kultury. Natomiast już sama działalność literacka na gruncie *fan fiction* może być z powodzeniem określona jako produktywność tekstualna.

Nakręcona opowieść – o narracji i charakterze fanowskich wideo

W twórczości fanowskiej można rozróżnić również inne formy narracyjne, takie jak komiksy, *doujinshi*³⁰, ilustracje lub też fanowskie wideo (*fanvid*, *fan video*). Tym ostatnim warto poświęcić trochę uwagi ze względu na ich narracyjny charakter, przez który są niekiedy porównywane do fanfików³¹ lub też z nimi mylone.³² Przykładowo, Tisha Turk określa *fan fiction* i *fan videos* jako ekspresję tego samego zjawiska tworzenia nowych narracji³³, przy czym fanowskie opowiadania cieszą się większą popularnością niż fanowskie montaże filmowe. Są również mniej widoczne w kontekście ewentualnych pozwów sądowych za naruszenie praw autorskich.

Sama idea *fan videos* opiera się na zmontowaniu w jedną spójną całość fragmentów danej produkcji filmowej lub serialowej, wraz z dialogami i dodaną ścieżką dźwiękową. Według obserwacji Turk za najbardziej kluczowy element *fan videos* uważa się dobór odpowiedniej ścieżki dźwiękowej, która narzuca paradygmat interpretacyjny dla całej pracy.³⁴ Zazwyczaj *fan videos* poprzez rozwiązania montażowe i muzyczne, obecnie również literackie, dokonują swoistej reinterpretacji wydarzeń filmowych, często łącząc materiały z różnych źródeł w jedną spójną, narracyjną całość. Samo tworzenie takich filmów czy teledysków nosi nazwę *viddingu*, a jej twórcy i twórczynie określają się mianem *vidders*.³⁵

Fan videos jako zjawisko fanowskie narodziło się oficjalnie w 1975 roku³⁶ wraz z pierwszym filmikiem – prezentacją autorstwa Kandy Fong.³⁷ Była to puszczana symultanicznie z dwóch rzutników prezentacja do piosenki w wykonaniu Leonarda Nimoya (aktora grającego Spocka w serialu *Star Trek*). Przez długi czas *vidding* był popularny jedynie w obrębie samego fandomu, tak przygotowane obrazy wyświetlano na konwentach fanowskich i dystrybuowano za pomocą kaset VHS przez sieć znajomych.³⁸ Wraz z Web 2.0 zarówno tworzenie, jak i dystrybuowanie *fan video* zostały znacznie ułatwione.³⁹ Jean Burges i Joshua Green przeprowadzili badanie dotyczące zachowań odbiorczych i nadawczych na najpopularniejszym portalu video na świecie – youtube.com.⁴⁰ Według nich połowę zawartości YouTube'a stanowią treści tworzone przez samych użytkowników, z czego 15% to *fan videos* i *anime music videos*⁴¹ (zwane również AMV). Są one rzadziej oglądane (zazwyczaj wymagają pogłębionej znajomości kontekstu), niemniej jednak są zdecydowanie częściej komentowane i prowokują więcej „odpowiedzi wideo” na portalu. Badacze ci wprowadzają również (za Hartleyem) pojęcie społeczeństwa

redakcyjnego, które opiera się właśnie na tworzeniu nowych treści i tekstów z tych już istniejących. Tym samym możemy zaobserwować, jak widzowie i czytelnicy zmieniają swój status wobec mediów nadawczych, w których konsument-odbiorca występuje również w roli twórcy znaczeń.⁴² Podobieństw pomiędzy *fan fiction* i *fan videos* jest dużo, szczególnie na poziomie narracyjnym. Zarówno fanfiki, jak i fanvidy stanowią genetowskie narracyjne *metalepsis*, co w tym przypadku określa praktykę przekraczania granic narracyjności we wszystkich wymiarach. W ramach owej praktyki historia opowiadana przeplata się z dyskursem, a granice między czytelnikiem i autorem zacierają się lub zostają w pełni zniesione.⁴³ Owa transgresja w tekście kultury ma charakter zarazem intertekstualny i ekstratekstualny, ponieważ *fan fiction* i *fan videos* zawsze angażują całą społeczność odbiorców i twórców zarazem, w ich odbiorze uczestniczy cały fandom. Mimo wielu podobieństw do *fan fiction*, fanowskie wideo są zjawiskiem odrębnym, głównie dlatego, iż tworzenie *fan videos* wymaga od twórcy posiadania innych kompetencji. Tworzenie przekonujących i efektownych narracji za pomocą montażu i muzyki zakłada umiejętności obsługi odpowiedniego oprogramowania oraz sprzętu. Przepaść technologiczna jest co prawda znacząco mniejsza w porównaniu do lat 80. i 90., niemniej jednak posiadanie dobrej karty graficznej, efektywnego programu do montażu, a także szerokopasmowego połączenia z Internetem nadal mogą być dla wielu osób przeszkodą. Tworzenie *fan videos*, które zostaną docenione przez społeczność, wymaga też pewnej audiowizualnej wrażliwości – twórcy i twórczynie muszą odrobić swoją lekcję z edukacji filmowej. Fanvidy niskiej jakości, o słabym montażu lub też zwykłe pokazy slajdów są zazwyczaj przez społeczność odrzucane jako nieprzekonujące i nieprofesjonalne.

Pomimo istnienia wielu podobieństw narracyjnych i interpretacyjnych pomiędzy fanfikami i fanvidami⁴⁴ należy pamiętać, iż te ostatnie posługują się tym samym językiem, co teksty źródłowe (filmy, seriale czy gry)⁴⁵, a *fan fiction* już niekoniecznie – może się bowiem odnosić do każdego aspektu kultury (nie tylko popularnej). Wystarczy przejrzeć istniejące i dostępne na portalach internetowych fanfiki, aby przekonać się, iż można odnaleźć również takie, które odwołują się do utworów muzycznych, gier, jak również Biblii czy Koranu.

Kolejną znaczącą różnicą pomiędzy fanvidami a fanfikami jest zakres możliwości narracyjnych. *Fan videos* dokonują przede wszystkim przetworzenia gotowych materiałów wizualnych: fragmentów filmów, zdjęć, utworów muzycznych. Czasem twórcy dodają coś od siebie: animację, rysunki, nagrane samodzielnie fragmenty. Mimo tych zabiegów na dzień dzisiejszy nie jest możliwe stworzenie przekonującego pełnometrażowego filmu taką metodą, a każda ingerencja w samą materię tekstu jest widoczna. W przypadku *fan fiction* mamy do czynienia zarówno z krótkimi, jak i długimi formami literackimi, co niweluje możliwość zdemaskowania materiału źródłowego. Jednocześnie fanfiki prezentują dużo bardziej pogłębioną analizę, a także dają możliwość wiarygodnego przedstawienia innych niż w kanonicznym tekście zdarzeń, scen erotycznych czy śmierci bądź zmartwychwstania bohaterów.

Łatanie dziur i rozgwieżdżanie tekstu z autorem w tle

Produktywność fanowska i wytwarzanie tak zwanego „kapitału kulturowego”⁴⁶ sprzężone jest niezmiennie z kulturą popularną i masową, tak więc bazuje na tekstach pozostających poza obiegiem głównonurtowej kultury⁴⁷, które jednocześnie są silnie przesiąknięte intertekstualnymi znaczeniami. Cechą charakterystyczną tekstów z kręgu kultury popularnej jest przede wszystkim, według Fiskego, ich równoczesne swoiste ubóstwo tekstualne oraz wciąż przenikające się w obrębie kultury wątki.⁴⁸ To owa szkicowość tekstu, dopracowanie go tylko na poziomie ogólnym, pozostawia czytelnikom pole do interpretacji i dopowiedzeń. Oprócz niespójności bardzo ważną kategorią wytwarzającą odpowiednie „luki” jest wewnętrzna sprzeczność⁴⁹ – rozmaite próby interpretacji i odszyfrowania stają się sposobem na poznawcze wytłumaczenie niezgodnych faktów. Na istotną rolę niespójności wskazuje również Eco – teksty będące obiektami kultury są rozbite i fragmentaryczne do tego stopnia, iż pamięta się je jedynie częściowo, co z kolei powoduje nowe odczytanie przy każdym ponownym z nimi kontakcie.⁵⁰ Co więcej, ów tekst powinien posiadać zarówno powszechne, jak i intertekstualne ramy odczytania⁵¹, a także prezentować czytelne dla odbiorców archetypy, jak choćby nieszczęśliwa miłość czy samotny wędrowiec.⁵² Wiele produkcji serialowych (*Doctor Who*, 1963–1989, 2005–dziś), kinowych (*Beastly*, 2011) czy książkowych (*Kłamca* Jakuba Ćwieka) w pełni świadomie wprowadza ową intertekstualną grę z widzami i czytelnikami, którą oni z wielką chęcią podejmują, nie raz odbierając ją jako wyzwanie.

Twórczość fanowska może w tym momencie być swobodną realizacją myśli Rolanda Barthesa, zgodnie z którą lektura tekstu jest automatycznym, zindywidualizowanym nadawaniem mu znaczenia.⁵³ To ten francuski teoretyk wprowadził kategorię „tekstu pisanego”, który w przeciwieństwie do „tekstu czytelnego” pozwala czytelnikowi na przepisanie tekstu poprzez akt jego ponownej lektury.⁵⁴ Dla Barthesa interpretacja tekstu pierwszego rodzaju polega przede wszystkim na ocenianiu, z jakiej „mnogości znaczeń”⁵⁵ bądź też z jakich leksji – jednostek lektury⁵⁶ – składa się dany tekst. Leksje mogą być całymi zdaniami, zwrotami albo pojedynczymi słowami, których pojemność oraz złożoność dobiera czytający, co ukazuje „rozgwieżdżenie tekstu”. Jedna leksja może posiadać kilka sensów, które z kolei odsyłają do swoich dalszych znaczeń. W myśl Barthesowskiej teorii *fan fiction* można uznać za tekst rozgwieżdżony, ponieważ ukazuje on to, co czytelnik/autor wyciągnął z tekstu kanonicznego – specyficzne, zindywidualizowane, czy też skontekstualizowane znaczenie. Istnieje szereg fanfików zbudowanych na kanwie jednej tylko sceny filmowej, która dla każdego poruszającego ją autora niosła zupełnie inne znaczenie. Dobrym przykładem jest tutaj scena z pierwszego sezonu serialu *Sherlock* (2010, BBC). W tej uwspółcześnionej wersji historii o najślynniejszym detektywie świata pada sugestia, iż Watson posiada siostrę, starszą od niego lesbijkę, uzależnioną od alkoholu. Wspomniana siostra nie pojawia się w serialu, w żadnym z dotychczas nakręconych odcinków. Ta informacja była jednak wystarczająca do powstania szeregu historii, które umieszczały tajemniczą siostrę

pozostaje wewnętrznie niespójny⁶⁵, co sprawia, iż fani podejmują różnego rodzaju próby pogodzenia owych sprzeczności, często świetnie się przy tym bawiąc. Podane pod debatę rozwiązania zostają włączone do ogólnej puli wiedzy fanowskiej, nierzadko znajdując uznanie społeczności. Czasami, gdy któraś z takich prób uzyska ogólną aprobatę, zostaje uznana za „fanon” i staje się niejako nieoficjalnym kanonem.⁶⁶ Niektóre z tych nowych faktów zapełniają fabularne luki tekstu pierwotnego (na przykład Sherlockianie uznali, iż inspektor Lestrade z *Sherlocka Holmesa* ma na imię Greg, chociaż jego imię w książkowym pierwowzorze nie pada) lub też są elementem specyficznego poczucia humoru w wykonaniu fanów (przekonanie, iż John Watson uwielbia dżem truskawkowy). Niekiedy „fanon” zostaje legitymizowany przez twórców, wchodząc tym samym oficjalnie w skład kanonu. Takim przypadkiem jest wspomniane już pierwsze imię inspektora Lestrade’a, które w II sezonie serialu *Sherlock* (2012, BBC) zostaje oficjalnie podane właśnie jako „Greg”.

Znajomość kanonu jest jednak niezmiernie istotna dla twórców i twórczyń *fan fiction*, nie ma większego grzechu niż pomylić fakty czy zignorować kanon w sposób nieumotywowany⁶⁷, czy po prostu wykazać się jego nieznaną jakością. Pozostałe osoby w fandomie bardzo szybko wyłapują i krytykują takie praktyki⁶⁸, co przyczynia się do utrzymania wysokiej jakości (zgodności) tekstów oraz pogłębia wzajemną edukację dotyczącą zawartości kanonu. Bycie fanem lub fanką nie oznacza obowiązku zostania ekspertem od uwielbianego tytułu, niemniej jednak jest to bardzo ważny element w przypadku tworzenia *fan fiction*. Joli Jensen zwraca uwagę na fakt, iż oddany fan niewiele różni się od naukowca pochłoniętego przez swoją dziedzinę i zafascynowanego swoimi odkryciami.⁶⁹ W podobny sposób ten nie-akademik wyszukuje pierwsze wydania obiektów swoich fascynacji czy poszukuje dodatkowych informacji dotyczących tego tekstu kultury. Wiedzę o nim czerpie z reguły z dwóch podstawowych źródeł – tekstu źródłowego oraz pozatekstualnych elementów, które mu towarzyszą⁷⁰: wywiadów z twórcami, artykułów i recenzji, dyskusji między fanami, a także pogłębionych analiz samego tekstu, własnych bądź dokonanych przez innych. Eksperti o tak szerokiej wiedzy w społecznościach fanowskich (poszczególnych fandomach) są istotni z kilku względów. Po pierwsze tworzą oni kompendia wiedzy poświęcone ulubionym seriom, kompletują i porządkują kanon, pełnią funkcję konsultantów językowych albo recenzentów powstałych już tekstów.⁷¹ Po drugie ich pogłębione studia nad owymi zjawiskami odczarowują w pewien sposób teksty kultury popularnej, nadając im dużo głębsze znaczenia, interpretacje oraz role. Fandomowe „wrzenie” nie pozostaje bez echa wśród twórców książek, seriali czy filmów. Jeden z bardziej znanych przykładów dialogu podejmowanego z fanami można było zaobserwować w czasie tworzenia i emisji serialu *Buff: Postrach wampirów* (*Buff: The Vampire Slayer*, The WB 1997-2003), gdzie owe „mrugnienia okiem” w kierunku widzów były widoczne w wielu odcinkach.⁷² Rust mówi wręcz o symbiotycznej relacji pomiędzy *fan fiction* poświęconymi Buffy i pozostałym bohaterom a dalszym rozwojem serialu.⁷³ Tego typu kooperacyjne praktyki to mniej powszechna, a dużo bardziej korzystna strategia podejmowana przez producentów popkulturowych tekstów.⁷⁴ Ignorowanie fanów czy walka z wytwarzanymi przez nich materiałami mija się z celem – jest

ich zbyt wielu, dzięki Internetowi zachowują anonimowość, a w przypadku pierwszych oznak zagrożenia schodzą do cyfrowego podziemia, nie przerywając swojej dotychczasowej działalności.

Po ogłoszonej przez Barthesa „śmierci autora”⁷⁵ mogłoby się zdawać, iż instancja autora w produkcjach popkulturowych może nie tyle przestać istnieć, co straci na znaczeniu. Nic bardziej mylnego. Wzorem „Cahiers du Cinéma”, fandom prowadzi własną politykę autorską, która zauważa, docenia i uwzględnia jednych, a potępia i odcina się od drugich. Karolina Kaźmierczak w swoim tekście poświęconym twórcom fantastycznych języków – Tolkienowi i Okrandowi – zauważyła, iż fani, mimo tworzenia wielu tekstów pochodnych, przykładają dużą wagę do osoby autorów i ich ogólnej twórczości.⁷⁶ Autorka ta zajęła się zagadnieniem trudnym, ponieważ dotyczącym przede wszystkim sztucznych języków stworzonych na potrzeby książek i filmów. Quenya, sindarin (w przypadku Tolkiena) i klingoński (w przypadku Okranda) nie były systemami zamkniętymi i doskonałymi, stąd też fani postanowili je w jakiś sposób uzupełnić, dopełnić ich obraz leksykalny oraz gramatyczny. Co istotne, spora część z nich posługuje się tymi sztucznymi, książkowo-serialowymi językami biegłej niż ich twórcy.⁷⁷ Obecnie, zgodnie z zasadami rządzącymi językiem, oba te systemy pozostają poza jakąkolwiek kontrolą swoich projektantów. Przy czym nadal podstawowym źródłem informacji dotyczących gramatyki oraz leksyki są prace „oryginalnych” autorów, co podkreślają wszyscy twórcy poradników i samouczków w Internecie.⁷⁸ Choć więc stracili oni panowanie nad swoimi tworam, wciąż zachowują status wszechwiedzących wyroczni. Niektórych z kolei autorów fani nie tylko nie chcą symbolicznie zabijać, ale wręcz wynieść na piedestał i otoczyć swoistym kultem. Cantwell przytacza przykład jednego z najbardziej ikonicznych scenarzystów, Jossa Whedona, którego twórczość przyjmowana jest dość bezkrytycznie, a pewne „potknięcia” (jak choćby niedociągnięcia fabularne w serialu *Buffyy...*) usprawiedliwiają sytuacją życiową samego scenarzysty.⁷⁹ Przy czym Whedon chętnie utrzymuje kontakt z fanami, a wzajemna wymiana myśli i koncepcji znajduje odzwierciedlenie w jego następnych produkcjach.⁸⁰ Aktualnie, niejako na wniosek fanów, zapoczątkowano prace nad II serią dość nietypowego musicalu *Dr. Horrible's Sing-Along Blog* (2008), będącego w swoim oryginalnym wymiarze trzyodcinkową, internetową produkcją dającą zajęcie aktorom i Whedonowi w czasie strajku scenarzystów w 2008 roku.

Bardziej mroczną stroną takich kontaktów twórca-ikona a fani jest przypadek Stevena Moffata, który wydarzył się w tym roku. Ten laureat telewizyjnej nagrody BAFTA, scenarzysta, producent i reżyser prowadził Twittera, na którym to dzielił się swoimi spostrzeżeniami i przemyśleniami dotyczącymi między innymi własnych produkcji. Zdarzało mu się jednak obrażać fanów czy mniejszości seksualne. Niechęć niektórych osób do Moffata osiągnęła taki poziom, iż on oraz część aktorów i twórców współpracujących z nim na planie różnych projektów zaczęła otrzymywać śmiertelne pogróżki. Skutkiem takiego obrotu spraw było to, że scenarzysta i reżyser *Sherlocka* skasował swoje konto na Twitterze.⁸¹

Zdobyć fanowski prestiż oraz uznanie mogą nie tylko twórcy kanoniczni, ale również twórcy w obrębie samego fandomu. Wyjątkowo aktywna postać w fandomie może uzyskać status *Big Name Fan*⁸², może też zaistnieć jako uznana twórczyni lub też uznany twórca. Przykładowo, w okresie dynamicznego rozwoju fanowskiej społeczności skupionej wokół serii o Harrym Potterze pośród autorek *fan fiction* z gatunku slash⁸³ największą renomą cieszyły się Telanu i Sushi. Zamiast imion czy nazwisk znane są jedynie internetowe pseudonimy, którymi dane osoby sygnują swoje prace. Właściwie w obrębie każdej społeczności można znaleźć twórców czy twórczynie piszące na tak wysokim poziomie, iż zostają docenione przez inne osoby wewnątrz struktur fanowskich. Rodzi się więc pytanie, które można powtórzyć za Foucaultem: „Kim jest autor?”⁸⁴ Czy jest on punktem odniesienia, narzędziem tworzącym później nieskończenie reinterretowany tekst, idolem, obiektem kultu czy też „chłopcem do bicia”? Zważywszy na to, iż nie wszystkie tytuły kultowe, zwłaszcza w sztukach audiowizualnych, mogą być przypisane konkretnej osobie, instancja autora może w ogóle nie istnieć, czy też nie być potrzebna. Dzieje się tak w przypadku wielu seriali, w których mniej eksponowani są scenarzyści, reżyserzy czy pomysłodawcy, bardziej zaś aktorzy oraz odgrywane przez nich postaci (*Bones*, FOX 2005–dziś; *Castle*, ABC 2009–dziś; *Jak poznałem waszą matkę*, CBS 2005–dziś). Co jakiś czas jednak pojawia się osoba autora, którą fani postrzegają jako nierozzerwalnie związaną ze swoimi pracami (Joss Whedon, Steven Moffat, Clive Barker). Co więcej, w niektórych przypadkach taki autor sam może stać się obiektem kultu.

***Fan fiction* wyszło z szafy**

Przed rozpowszechnieniem dostępu do Internetu – najpierw poprzez wprowadzenie łączy szerokopasmowych, później technologii mobilnych, a niedawno przez wprowadzenie na rynek smartfonów oraz tabletów – głównym obiegiem prac pisanych przez fanów były papierowe ziny – fanowskie, nieprofesjonalne i niezależne magazyny (zwane również fanzinami). Z reguły nie ukazywały się regularnie, ich nakład pozostawał niewielki, a forma wydawnicza generowała jak najmniejsze koszty, opierając się głównie na powielaniu, co zapewniało w efekcie niewielki bądź też żaden koszt zina. Tym, co z punktu widzenia jakości językowej najważniejsze, jest fakt posiadania redakcji i korektorów. Pierwsi zapewniali selekcję, spośród nadesłanych materiałów, wybierając takie, które pasowały do tematu przewodniego numeru, a także prezentowały odpowiedni poziom literacki, językowy albo artystyczny. Drudzy z kolei zapewniali odpowiednie zredagowanie przyjętych do druku tekstów, dzięki czemu nie powielano stylistycznych czy gramatycznych błędów oraz usuwano literówki. W ten sposób istniała jakaś instancja nadrzędna pilnująca porządku oraz poprawności, zapewniająca najwyższą możliwą jakość prezentowanych treści. Czytelnicy stanowili zwykle wąskie grono, zainteresowane żywo daną tematyką (serialem, filmem czy książką), jedyną reklamą była tak zwana poczta pantoflowa, ewentualnie wzmianki w innych wydaniach fanzinowych. Kiedy spopularyzował się dostęp do Internetu, spora część ruchu fanzinozowego przeniosła się

właśnie tam, przyjmując postać tak zwanych popularnie e-zinów. Internetowa wersja tworzona jest podobnie jak strony internetowe, numery zwykle dostępne są online oraz w wersji do ściągnięcia, zachowany pozostaje człon redakcyjny. W ten sposób dany tytuł może zyskać znacząco większą liczbę odbiorców, jednocześnie obniżając koszty nakładu. Ziny mają przeróżną zawartość – od prac oryginalnych (opowiadań, esejów, artykułów, komiksów, grafik), jak w przypadku *Fahrenheita*⁸⁵, po prace fanowskie (*fan fiction*, *fan art*, *fan comic*), publikowane na przykład w „Cyfrowym Magazynie Esensja”⁸⁶.

Przeniesienie w sferę cyfrową zaowocowało poszerzeniem dostępu do prezentujących fanowskie utwory zinów, jak i powstaniem niezależnych stron internetowych prezentujących prace pojedynczych autorek czy autorów, oraz całych baz zbierających teksty z jednego bądź większej liczby fandomów (patrz: rozdział *Społeczność* w niniejszym artykule). Zasady przyjmowania tekstów do tych ostatnich bywają różne, silnie uzależnione od decyzji założycieli czy też prowadzących stronę, najistotniejszą jednak zmianą, jaka nastąpiła w tej kwestii, jest zmniejszenie roli selekcji oraz korekty. Do wielkich internetowych archiwów swoje teksty dodawać może każdy, tylko w przypadku niektórych (mniejszych) administrator najpierw dokonuje wstępnej oceny fanfika i dopiero po tym, jak spełni wcześniej określone w zasadach wymogi, dodaje go bądź odrzuca. Funkcję korektora językowego przejęły tak zwane w fandomie „bety” (od angielskiego *beta reader*). Takim mianem określa się osobę, która zgadza się przejrzeć gotowy tekst i poprawić błędy, zwykle w zamian otrzymując od proszącego taką samą przysługę. Stopień poprawności stylistycznej oraz gramatycznej zależy więc bardzo od tego, kogo autor czy autorka poprosi o pomoc, i w obrębie jednej strony czy jednej bazy może się bardzo różnić. W jednym więc miejscu można znaleźć prace znajdujące się na dwóch skrajach kontinuum poprawności językowej.

Popularność, większa widoczność oraz tak znaczący przekrój jakościowy fanfików, nie wspominając o mnogości fandomów, z których te teksty wyrastają (włączając *cross-over* oraz *AU*⁸⁷), niejako wygenerowały kilka ciekawych zjawisk: na poziomie samej grupy fanowskiej – recenzje, a na poziomie akademickim – badania nad tym zagadnieniem. I tak, dla przykładu, w „CM Esensja” można znaleźć recenzje dobrych oraz złych *fan fiction*⁸⁸, natomiast w serwisie LiveJournal.com istnieje społeczność *crack_van*⁸⁹ poświęcona polecaniu (a więc i swoistemu recenzowaniu) tekstów wyrosłych z różnych fandomów. W okolicach lat 90. w anglojęzycznej literaturze naukowej zaczynają pojawiać się badania⁹⁰ dotyczące grup fanowskich skoncentrowanych głównie wokół seriali *science-fiction*, a przede wszystkim są to teksty dotyczące widowni (*audience*), która często określa samą siebie mianem „fanów” bądź nosi znamiona bycia „fanem” (zgodnie z założoną przez autorów definicją „fanowstwa”). Można by więc powiedzieć, iż *fan fiction* będące produktem specyficznej społeczności wyszło z cienia czy też „z szafy”.

Ciekawe, acz wielce problematyczne konsekwencje takiego *coming outu* widać na płaszczyźnie prawa autorskiego oraz w postawach twórców dzieł, które stają się podstawą dla transformatywnej pracy fanowskiej. Autorzy dzieł reagują na *fan*

fiction różnie, częściej jednak niechętnie niż wspierająco. Niechęć amerykańskich pisarzy, a przede wszystkim doradzających im prawników, może wynikać z reperkusji, jakie wniosła sprawa z 1992 roku nazywana „incydentem Marion Zimmer Bradley”. Bradley była bardzo popularną autorką, której książki posłużyły za podstawę dla *fan fiction* już w 1977 roku; autorką, co istotne, bardzo wspierającą twórczość fanowską i udzielającą się w zinach.⁹¹ Problem pojawił się w momencie, gdy jedna z fanek, Jean Lamb, oskarżyła oryginalną autorkę o plagiat jej fanfika i zagroziła pozwem. Sprawę załatwiono polubownie – Lamb otrzymała finansowe wynagrodzenie oraz zwyczajowe podziękowanie (*acknowledgment*) na początku książki.⁹² Amerykańskie prawo posiada lukę, jaką mogą wykorzystać autorzy *fan fiction*, mianowicie kategorię „pracy transformatywnej”⁹³, o której była już mowa we wstępie, natomiast w polskiej ustawie taką luką jest kategoria „inspiracji” – oba te terminy są wysoce niejasne, a ich rozumienie jest każdorazowo interpretowane przez sędziów i prawników. Wraz z jedną z interpretacji, która pojawia się najczęściej, *fan fiction* uznaje się za pracę inspirowaną, jeżeli oprócz cytowanych elementów znajduje się w nim dużo większy procent pracy własnej i oryginalnej. Inaczej sprawa wygląda, gdy dana postać czy świat są rejestrowanymi znakami towarowymi, wtedy bowiem podlegają prawu własności przemysłowej a nie ustawie o prawie autorskim.⁹⁴

Autorzy i autorki *fan fiction* na całym świecie najczęściej asekurują się w kwestii oskarżenia o plagiat czy kradzież postaci, umieszczając informację (*disclaimer*), do kogo prawnie „należą” owe postaci oraz wyjściowa fabuła, a także uprzedzając o niecierpaniu żadnych zysków z twórczości fanowskiej.⁹⁵

Wraz z powstaniem organizacji Creative Commons⁹⁶ *fan fiction* może zostać potraktowane jako część wielkiego obiegu wspólnych dóbr, które nie naruszają praw autorów, a jednocześnie zezwalają na ich przetwarzanie innym. Tak scharakteryzowane fanfiki dopuszczają między innymi Jim Butcher⁹⁷ oraz Mercedes Lackey⁹⁸. Bardzo dużo uwagi fanowskiej twórczości poświęciła w 2005 roku na swojej oficjalnej stronie Robin Hobb⁹⁹, autorka dwóch trylogii fantasy: „Skrytobójca” oraz „Złotoskóry”. Pisarka w swoim eseju zarzuca twórcom takich prac fanowskich kradzież własności intelektualnej, jak również samego wizerunku autorki, a także zniesławienie. Zawarte w fanfikach treści odczytuje jako uwłaczające, a przede wszystkim – wykazujące oryginalnemu autorowi nieudolność konstrukcji książki, co wywodzi ze zmian, jakie fani wprowadzają w swoich tekstach (dodają wątki romantyczne, zmieniają płeć bohaterów). Zjawisko *fan fiction* podsumowuje frazą, iż jest to nic innego, jak „masturbacyjne fantazje” (*personal masturbation fantasy*).¹⁰⁰ Jej stanowisko należy do chyba najbardziej dosadnych i wrogich, wywołało również sporo kontrowersji wśród samych fanów¹⁰¹, co prawdopodobnie doprowadziło do usunięcia wpisu ze strony. Z podobną niechęcią do *fan fiction* podchodzi Annie Proulx, autorka opowiadania *Brokeback Mountain*. Zarzuca ona piszącym fanfiki (zwłaszcza te ze szczęśliwym zakończeniem), iż zupełnie nie zrozumieli sedna książki, przypisuje im również łamanie praw autorskich.¹⁰² Z kolei Anne Rice, spod której pióra wyszła słynna już seria „Kronik Wampirów”, na swojej oficjalnej stro-

nie, w sekcji wiadomości dla fanów, umieściła apel do czytelników, wyrażając swój sprzeciw w stosunku do wykorzystywania jej oryginalnych postaci w fanfikach.¹⁰³ W tym samym komunikacie zachęca czytelników do podjęcia próby i napisania własnych historii, z własnymi postaciami.

Znacznie bardziej liberalne poglądy w kwestii fanfików ma znany i popularny również w Polsce sir Terry Pratchett, autor serii zabawnych, intertekstualnych książek „Świata Dysku”. Jego podejście można określić jako bardziej pragmatyczne, nie ma on nic przeciwko *fan fiction* jako takim tak długo, jak pisane są dla zabawy, nie przynoszą zysków, a także nie są prezentowane jako autorska („kanoniczna”) praca.¹⁰⁴ Ważne dla tego pisarza jest również to, aby takie prace nie trafiały do Internetu, gdzie może przez przypadek się na nie natknąć i narazić na pozew sądowy dotyczący kradzieży pomysłu. Sam zresztą przyznał, że zdarzyło mu się napisać cross-overowego fanfika, w którym połączył *Władcę Pierścieni* oraz *Dumę i uprzedzenie*.¹⁰⁵ J.K. Rowling, która wniosła do świata książkowego siedem tomów przygód nastoletniego czarodzieja Harry’ego Pottera, wspiera swoich fanów w pisaniu własnych (jednak pozbawionych treści erotycznych czy brutalnych) utworów opartych na wymyślonym przez siebie świecie. Moment, w którym Rowling odkryła stronę poświęconą w pełni Harry’emu Potterowi, autorka odczuła, jakby ktoś zorganizował Boże Narodzenie w sierpniu¹⁰⁶; przyznała otwarcie, że sama czytała *fan fiction* poświęcone postaciom przez siebie stworzonym, i sprawiło jej ogromną przyjemność, że fani tak bardzo angażują się w świat Harry’ego.¹⁰⁷ Choć nie powstrzymało jej to w 2008 roku przed pozwaniem Steve’a Vandera Arka za próbę nieskonsultowanej z nią publikacji *Leksykonu Harry’ego Pottera*.¹⁰⁸ Tym, co dla niej jest więc bardzo ważne, jest fakt, iż *fan fiction* jako takie nie przynosi zysków materialnych dla piszących, a zatem nie łamie prawa „kanonicznego” autora. Karen Marie Moning, jedna z czołowych autorek gatunku *paranormal romance*, poproszona w 2008 roku na swoim oficjalnym forum o opinię na temat fanfików, odpowiedziała, że dla niej jedyną granicą, jakiej fani powinni doczekać, jest koniec serii.¹⁰⁹ Odpowiedzialna za serię „Fever” pisarka sama przyznała, iż nie raz, oglądając końcowe odcinki swoich ulubionych seriali, we własnej głowie dopisywała ciągi dalsze bądź alternatywne historie.¹¹⁰

Henry Jenkins w ramach dyskusji o prawach autorskich i twórczości fanów przytacza w jego odczuciu oburzającą praktykę, jaką zaraz po uzyskaniu praw do ekranizacji Harry’ego Pottera przyjęła korporacja Warner Bros.¹¹¹ Twórcy stron z *fan fiction* otrzymywali listy od prawników firmy grożące autorom sankcjami prawnymi w przypadku dalszych publikacji. Jedną z takich stron, którą firma chciała w ten sposób zmusić do zamknięcia, był fanowski portal Tytusa Hołdysa z Polski. W odpowiedzi na taką prawniczą ofensywę Heather Lawver założyła międzynarodową organizację Ochrona Przed Czarną Magią, mającą na celu powstrzymać te praktyki i zwrócić uwagę na uniwersalne prawo dzieci i dorosłych do partycypacji w świecie Harry’ego Pottera.¹¹² Partycypacji, jak zostało to wyżej wspomniane, zaaprobowanej przez Rowling.

Chociaż fanfik występuje równolegle z samym dziełem literatury oficjalnej (opublikowanej, chronionej prawem), pozostaje zawsze nieco w tyle, ponieważ zawsze jest reakcją na jakiś inny tekst. Reakcją, dodajmy, opierającą się na wcześniejszym utworze, a więc noszącą wszelkie prawne znamiona plagiatu. Znane są przykłady *fan fiction*, które przedostały się do literatury mainstreamowej, ale dotyczy to albo utworów zależnych od książek, co do których wygasły prawa autorskie, a więc należących do domeny publicznej, albo w wypadku, gdy postaciom zmieniono imiona, jak i „poprawiono” wszelkie dotyczące ich dane tak, aby nie przypominały oryginalnych bohaterów pierwowzoru. Przykładem pierwszej praktyki jest książka *Duma i uprzedzenie, i zombie* autorstwa Jane Austen w „pośmiertnej kooperacji” z Sethem Grahamem-Smithem.¹¹³ Jest to dość specyficzna reinterpretacja przedstawiciela klasyki literatury brytyjskiej, w której obok problemów sercowych Elizabeth musi zmagać się również z dziewiętnastowieczną epidemią zombie. Drugi typ ilustruje bestseller *Pięćdziesiąt twarzy Greya* E.L. James. Zanim pojawił się na rynku wydawniczym, istniał pierwotnie w Internecie jako *fan fiction* do sagi „Zmierzch” Stephanie Meyer. Autorka rozwinęła w swoim fanfiku wątek seksualnej relacji Edwarda Cullena i Belli Swan – poruszała treści prawie nieobecne w literackim pierwowzorze, na dodatek wzbogacając je o elementy BDSM. Dopiero po otrzymaniu kontraktu na publikację fanfik zniknął z Sieci, a postaci otrzymały nowe imiona oraz profesje, usunięto całkowicie wątek wampiryzmu, zaś książka stała się finansowym hitem.¹¹⁴

Najbardziej zagorzałym obrońcą wszelkiego rodzaju remiksów, do jakich zaliczają się również *fan fiction* (stanowiące remiks tekstu), jest amerykański prawnik Lawrence Lessig. Podobnie jak Jenkins, podkreśla on przede wszystkim fakt, iż tego typu twórczość ma olbrzymi walor edukacyjny, a tak na dobrą sprawę nie różni się zbyt wiele od prac zaliczeniowych, które muszą oddawać uczniowie i studenci, a w których, dzięki remiksowaniu treści, wytwarzają zupełnie nową jakość.¹¹⁵ Oprócz walorów edukacyjnych, kultura remiksu ma jeszcze jedną zaletę – tworzy społeczność.¹¹⁶

W fandomie siła

Dzisiaj uczestniczenie w ciągłym tworzeniu nowych, tekstowych kontynuacji ukochanych serii nie jest niczym niezwykłym. Właściwie ten cały proces pojawia się już u dzieci, które w zabawie odtwarzają, a zarazem zmieniają, przeczytane książki czy obejrzone seriale. Po premierach Harry’ego Pottera jedną z ulubionych zabaw stało się „bycie czarownikiem”, nie raz też ktoś z grupy przybierał na chwilę tożsamość głównego bohatera książek Rowling, aby móc odegrać jego przygody. W okresie szkolnym zdarza się, iż tego typu fantazje zostają przelane na papier, i nie ma w tym nic niezwykłego, wielu psychologów uznaje takie kreatywne zabawy za normę rozwojową, a nawet – formę autoterapii. Ponadto naturalną cechą człowieka jest jego dążenie do poczucia przynależności do jakiejś grupy: rodzinnej, klasowej, szkolnej czy – w warunkach umożliwionych przez nowoczesność – fanowskiej.

Fani koncentrują się wokół stron, internetowych forów, baz czy platform blogowych, takich jak LiveJournal.com czy Dreamwidth.org, umożliwiających zakładanie społeczności (*communities*), przypominających połączenie portali i forów. Tak właśnie powstają centra fandomowe, nie muszą być one ani wielkie, ani jedyne w obrębie całej nieskończoności, jaką jest Internet.

Fan fiction publikowane są na blogach czy też w bazach-archiwach (najbardziej rozrastającym się obecnie jest Ao3.com, a najbardziej znanym – Fanfiction.net). Poziom demokratyzacji publikacji jest różny. W niektórych wypadkach wystarczy kliknięcie „upload”, by nasza historia zaistniała w Sieci, w innych do społeczności i środowiska czytelniczko-pisarskiego można się dostać z polecenia (Dreamwidth.org, Ao3.com) lub też dzięki uzyskaniu odpowiedniej liczby recenzji.¹¹⁷ Olbrzymia demokratyzacja sprawia, iż bardzo często publikowane są teksty kiepskie jakościowo, z błędami ortograficznymi, gramatycznymi, nie wspominając już o tak zwanych „zbrodniach na kanonie” czy wprowadzeniu bohaterów typu Mary Sue lub Gary Stu.¹¹⁸ Jednak tego typu produkcje bardzo często zostają wyłapane przez osoby, które wręcz zawodowo zajmują się dogłębną, często też złośliwą, analizą takich tekstów. W języku angielskim mamy do czynienia z *hackfiction*, czyli zhakowanymi opowiadaniem i *fan fiction*¹¹⁹, uzupełnionymi o komentarze, informacje z kanonu, poprawnie przepisane zdania, i tym podobne. W Polsce taką funkcję pełnią „analizatornie”, które również zgromadziły dość sporą społeczność czytelniczą niecierpliwie oczekującą na kolejną porcję literackiego absurdu.¹²⁰ W trosce o dobrą jakość treści wykształcił się szereg ról, które przyjmuje społeczność. Mamy więc do czynienia z *beta-readers*¹²¹, którzy czytają pierwotny manuskrypt i na bieżąco wprowadzają do niego poprawki, sugestie i pomysły, są też tak zwani *brit-pickers*¹²², analizujący tekst pod kątem „brytyjskości” angielskich *fan fiction*, są wreszcie koordynatorzy i koordynatorki życia fanowskiego. Można wziąć udział w wyzwaniach (*challenge*), konkursach¹²³ i kooperacjach z innymi autorami i autorkami. Aby znaleźć dobry tekst, również można zwrócić się do społeczności, która ocenia, komentuje, poleca i recenzuje na bieżąco ukazujące się w Internecie utwory.

Według Jenkinsa jeszcze dziesięć lat temu społeczność tworząca *fan fiction* składała się głównie z kobiet pomiędzy 20 a 30 rokiem życia¹²⁴, obecnie zmienia się ona, jest bardziej wielopokoleniowa oraz różnorodna. Ci, którzy zaczęli pisać w latach 60., są już dojrzałymi osobami, bardzo często wciąż aktywnie uczestniczącymi w życiu i pracach fandomu, przekazując swoje doświadczenia młodym entuzjastom, oraz dzieląc się z nimi wiedzą. Od czasu wzrostu świadomości młodzieży na temat serii o Harrym Potterze pojawiła się kolejna fala twórców i twórczyń¹²⁵, dzisiaj już należąca do dojrzałych konsumentów faników. Przynależenie do społeczności fanowskiej, nastawionej na tworzenie *fan fiction* o wysokiej jakości, może wpłynąć pozytywnie na rozwój własnego warsztatu literackiego. Wśród piszących można odnaleźć autorki profesjonalnie opublikowanych dzieł, które tworząc historie na podstawie już istniejących kanonów, mogą wypróbować coś nowego albo po prostu dobrze się bawić w czyjejs literackiej piaskownicy.

Przypisy

- ¹ P. Siuda, *Fanfiction – przejaw medialnych fandomów*, [w:] *Człowiek a media. Obserwacje, wizje, obawy*, pod red. W. Gruszczyńskiego, A. Hebdy, Warszawa 2007, s. 143–157.
- ² Szczegółowy wykaz publikacji Piotra Siudy znajduje się na jego stronie internetowej: www.piotrsiuda.pl/p/publikacje.html [dostęp 17.12.2012].
- ³ Bardzo dobry słownik terminów (obejmujący przeszło czterdzieści stron) zamieszczony został w pracy licencjackiej Sandry Youseff; Por. S. Youseff, *Girls who like Boys who like Boys – Ethnography of On-line Slash/Yaoi Fans*, niepublikowana praca licencjacka obroniona na Wydziale Antropologii Mount Hollyoke College, 2004, s.155–195; mniejszy słownik, aczkolwiek w języku polskim uwzględnia praca magisterska Justyny Mazur; Por. J. Mazur, *Slash fiction – nowa wspólnota, nowe autorstwo, nowa seksualność*, niepublikowana praca magisterska obroniona w Zakładzie Antropologii Literatury i Krytyki Artystycznej Uniwersytetu Gdańskiego, 2011, s. 16–20.
- ⁴ Por. C. Bacon-Smith, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia 1992; *Theorizing Fandom: Fans, Subculture and Identity*, pod red. C. Harris, A. Alexander, Cresskil 1998; *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet*, pod red. K. Hellekson, K. Busse Jefferson 2006.
- ⁵ Henry Jenkins pokazuje to między innymi na przykładzie „szumu”, jaki wywołały fanowskie strony o Harrym Potterze, a właściwie, jaką praktykę przyjęło Warner Bros, aby nad nimi zapanować. Stosowano przede wszystkim listy od prawników korporacji wzywające do zaprzestania działalności pod groźbą pozwów sądowych; Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 166–199.
- ⁶ Profesjonalizację środowiska i selekcję *fan fiction* pod kątem „jakości” i „akuratności” opisuje m.in. Kirsti Lee na przykładzie społeczności portalu Henneth-Annûn, gdzie *fan fiction* publikowane jest po otrzymaniu dziewięciu recenzji pozytywnych; Por. K. Lee, *Under the Waterfall: A Fanfiction community's Analysis of their Self-Representation and Peer Review*, <http://refractory.unimelb.edu.au/2004/02/03/under-the-waterfall-a-fanfiction-communitys-analysis-of-their-self-representation-and-peer-review-kristi-lee/#more-49>, [dostęp 11.10.2012].
- ⁷ A. Skulska, materiały prywatne.
- ⁸ Pojawienie się *fan fiction* opisujących sceny z życia sławnych osób (muzyków, sportowców, aktorów) jest czymś nowym w obrębie samego nurtu fanfików i silnie wiąże się z wykonywanymi przez nich zawodami oraz publicznymi personami.
- ⁹ T. Turk, *'Your Own Imagination': Vidding and Vidwatching as Collaborative Interpretation*, „Film & Film Culture”, 5/2010, s. 88.
- ¹⁰ Podobną definicję proponuje socjolog mediów oraz badacz nurtu *fan studies*, Henry Jenkins; Por. H. Jenkins, *How Fan Fiction Can Teach Us a New Way to Read Moby-Dick. Part I*, http://henryjenkins.org/2008/08/how_fan_fiction_can_teach_us_a.html [dostęp 17.02.2011].
- ¹¹ S. Pugh, *The Democratic Genre. Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgened 2009, s. 24.
- ¹² Pugh uwzględnia w swojej kategorii *fan fiction* również książki, które zostały napisane przez pisarzy (czasem również fanów) na zlecenie twórców określonej serii wydawniczej czy telewizyjnej, a więc zakładające wynagrodzenie oraz wydanie książkowe. Przykładem mogą być przygody agentów Murdera i Scully z serialu *Z Archiwum X (The X Files)*, FOX) czy książki opowiadające przygody Doktora i jego kompanów z serialu *Doctor Who* (BBC).
- ¹³ S. Pugh, op.cit., s. 146–148.
- ¹⁴ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921.
- ¹⁵ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, [w:] idem, *Słownik wśród porcelany*, Kraków 1976, s. 30–41.
- ¹⁶ J. Pelc, *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1969, BN I 1, s. XX.
- ¹⁷ S. Pugh, op.cit., s. 39.

- ¹⁸ Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. 1994 Nr 24 poz. 83 z późniejszymi zmianami.
- ¹⁹ P. Gruszecki, *Fan Fiction a prawo*, <http://legalnakultura.pl/pl/baza-wiedzy/pytania-do-prawnika/blog/69,fan-fiction-a-prawo>, [dostęp 20.07.2012].
- ²⁰ Do takich utworów na gruncie polskim należą: apokryfy, hagiografie – *Świętego Wojciecha Żywot Drugi* Brunona z Kwerfurtu (ok. 1004), *Wyprawa do Ziemi Moryja* K.L. Konińskiego (1935) czy *Ofiarowanie* G. Herling-Grudzińskiego (1997). Ciągi dalsze – *Pan Tadeusz XIII Księga. Noc poślubna Tadeusza i Zosi* przypisywana Aleksandrowi Fredrze albo Włodzimierzowi Zagórskiemu (data powstania nieznaną).
- ²¹ S. Pugh, op.cit., s. 24.
- ²² Por. C. Rebaza, *The Problematic Definition of a „Fan”: A Survey of Fannish Involvement in the Buffyverse*, [w:] *Buffy and Angel Conquer the Internet. Essays on Online Fandom*, pod red. M. Kirby Diaz, London 2009, s. 150-151.
- ²³ K. Busse, *Introduction, Fandom and Feminism. Gender and the politics of Fan Production*. In *Focus*, „Cinema Journal”, 48/2009, z. 4, s. 105.
- ²⁴ Por. badania na grupie fanów serialu *Buffyy: Postrach wampirów (Buffy the Vampire Slayer, The WB 1997-2003)* i *Anioł Ciemności (Angel, The WB 1999-2004)*. Por. C. Rebaza, op.cit., s. 147-171.
- ²⁵ S. Pugh, op.cit., s. 19.
- ²⁶ U. Eco, *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*, [w:] idem, *Travels in Hyperreality*, New York 1986, s. 198-199.
- ²⁷ Ibidem, s. 20.
- ²⁸ Ibidem, s. 47-68.
- ²⁹ J. Fiske, *Kulturowa ekonomia fandomu*, tłum. M. Filiciak, „Kultura Popularna”, 21/2008, nr 3, s. 21-24.
- ³⁰ *Doujinshi* – japoński komiks amatorski.
- ³¹ T. Turk, *Metalepsis in Fan Vids and Fan Fiction*, [w:] *Metalepsis in Popular Culture*, ed. K. Kukkonen and S. Klimek, Berlin 2011, s. 83.
- ³² P. Siuda, *Fanfiction – przejaw medialnych fandomów*, [w:] *Człowiek a media. Obserwacje, wizje, obawy*, pod red. W. Gruszczyńskiego, A. Hebdy, Warszawa 2007, s. 143-157.
- ³³ T. Turk, op.cit., s. 85-87.
- ³⁴ T. Turk, *Your Own Imagination’...*, op.cit., s. 95.
- ³⁵ T. Turk, *Metalepsis...*, op.cit., s. 84.
- ³⁶ T. Turk, *Your Own Imagination’...*, op.cit., s. 89.
- ³⁷ Można go zobaczyć pod tym adresem: <http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2007/11/19/celebrating-kandy-fong-founder-of-fannish-music-video> [dostęp 17.12.2012].
- ³⁸ Interesującą kolekcję historycznych dla fandomu *fan videos* prezentuje Laura Shapiro na swoim blogu: <http://laurashapiro.dreamwidth.org/220733.html> [dostęp 17.12.2012].
- ³⁹ T. Turk, *Metalepsis...*, op.cit., s. 85-86.
- ⁴⁰ J. Burgess, J. Green, *Youtube. Wideo online a kultura uczestnictwa*, tłum. T. Płudowski, Warszawa 2011, s. 71.
- ⁴¹ Zjawisko bliźniacze do *fan videos*, z tą jednak różnicą, iż te klipy wykorzystują japońskie filmy animowane (anime), Por. J. Burgess, J. Green, op.cit., s. 71-79 i T. Turk, *Your Own Imagination’...*, op.cit., s. 93.
- ⁴² J. Burgess, J. Green, op.cit., s. 79-80.
- ⁴³ T. Turk, *Metalepsis...*, s. 86-90.
- ⁴⁴ Ibidem, s. 83.
- ⁴⁵ T. Turk, op.cit., s. 88.
- ⁴⁶ J. Fiske, op.cit., s. 17-18.

- ⁴⁷ Ibidem, s. 17.
- ⁴⁸ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 127.
- ⁴⁹ Ibidem, s. 124-127.
- ⁵⁰ U. Eco, op.cit., s. 198-199.
- ⁵¹ Ibidem, s. 199-200.
- ⁵² Ibidem, s. 200.
- ⁵³ R. Barthes, *S/Z*, tłum. M.O. Markowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, pod red. A. Burzyńskiej i M.P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 360-374.
- ⁵⁴ Ibidem, s. 361.
- ⁵⁵ Ibidem, s. 363.
- ⁵⁶ Ibidem, s. 367.
- ⁵⁷ Ibidem, s. 369.
- ⁵⁸ Ibidem, s. 372-374.
- ⁵⁹ J. Fiske, *Zrozumieć...*, op. cit., s.107.
- ⁶⁰ Ibidem, s. 107.
- ⁶¹ Ibidem, s. 108.
- ⁶² Ibidem, s. 108.
- ⁶³ J. Fiske, *Kulturowa...*, s.17-18.
- ⁶⁴ S. Youseff, op.cit., s. 161; J. Mazur, op.cit., s. 14.
- ⁶⁵ S. Pugh, op.cit., s. 31. Por. U. Eco, op.cit., s. 198-199.
- ⁶⁶ S. Youseff, op.cit., s. 167.
- ⁶⁷ S. Pugh, op.cit., s. 40.
- ⁶⁸ F. Carruthers, *Fanfic is good for Two Things – Greasing Engines and Killing Brain Cells*, „Participations”, 1/2004, nr 2, [www.participations.org/volume 1/issue 2/1_02_carruthers_article.htm](http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1_02_carruthers_article.htm), [dostęp 14.09.2012].
- ⁶⁹ J. Jensen, *Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization*, [w:] *Adoring Audience. Fan culture and popular media*, pod red. L.A. Lewis, London and New York 1992, s. 21.
- ⁷⁰ M. Cantwell, *Collapsing the Extra/Textual: Passions and Intensities of Knowledge in Buffy: the Buffy the Vampire Slayer Online Fan Communities*, <http://refractory.unimelb.edu.au/2004/02/03/collapsing-the-extratextualpassions-and-intensities-of-knowledge-in-buffy-the-buffy-the-vampire-slayer-online-fan-communities-marianne-cantwell/>, [dostęp 12.10.2012].
- ⁷¹ K. Lee, *Under the Waterfall: A Fanfiction community's Analysis of their Self-Representation and Peer Review*, <http://refractory.unimelb.edu.au/2004/02/03/under-the-waterfall-a-fanfiction-communitys-analysis-of-their-self-representation-and-peer-review-kristi-lee/#more-49>, [dostęp 11.10.2012].
- ⁷² M. Cantwell, op.cit.
- ⁷³ L. Rust, *Welcome to the House of Fun: Buffy Fanfiction as a Hall of Mirrors*, <http://refractory.unimelb.edu.au/2003/03/18/welcome-to-the-house-of-fun-buffy-fanfiction-as-a-hall-of-mirrors-linda-rust/>, [dostęp 11.10.2012].
- ⁷⁴ H. Jenkins, op.cit., s. 161.
- ⁷⁵ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie”, 10/1999, nr 1-2, s. 247-251.
- ⁷⁶ K.A. Kaźmierczak, *From Cult Texts to Authored Languages: Fan Discourse and the Performance of Authorship*, <http://refractory.unimelb.edu.au/2010/07/18/from-cult-texts-to-authored-languages-fan-discourse-and-the-performances-of-authorship-karolina-agata-kazimierzczak/>, [dostęp 11.10.2012].
- ⁷⁷ Ibidem.
- ⁷⁸ Ibidem.
- ⁷⁹ M. Cantwell, op.cit.

- ⁸⁰ L. Rust, op.cit.
- ⁸¹ Wątek na forum poświęconym serialowi *Sherlock*, <http://sherlock.boardhost.com/viewtopic.php?pid=28592>, [dostęp 11.10.2012].
- ⁸² S. Youssef, op.cit., s. 159-160.
- ⁸³ *Slash* – podgatunek *fan fiction* poświęcony homoerotycznym relacjom pomiędzy męskimi bohaterami. Nazwa pochodzi od ukośnika „/” (ang. *slash*), który informował w nagłówku czytelniczki i czytelników, z jaką parą bohaterów będzie opowiadanie, np. Kirk/Spock (*Star Trek*); Por. J. Mazur, op.cit. oraz Pugh, op.cit., s. 90–115.
- ⁸⁴ M. Foucault, *Kim jest autor?* [w:] idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 199–219.
- ⁸⁵ Na polskim gruncie najstarszym e-zinem jest „Fahrenheit”, wydawany do czerwca 1997 roku i poświęcony literaturze *fantasy*, *science-fiction* oraz horrorowi; <http://fahrenheit.net.pl>, [dostęp 5.10.2012], archiwum: <http://www.fahrenheit.net.pl/archiwum/>, [dostęp 5.10.2012]. E-zin został założony przez Eugeniusza Dębskiego, aktualnie redaktorką naczelną jest Dorota Pacyńska. Swoje opowiadania publikowali w nim między innymi Jacek Dukaj oraz Andrzej Sapkowski (oraz wielu innych pisarzy gatunku).
- ⁸⁶ „Cyfrowy Magazyn Esensja”, <http://www.esensja.pl>, [dostęp 20.09.2012].
- ⁸⁷ *Cross-over* to gatunek *fan fiction*, w którym postaci (rzadziej elementy) z jednego serialu, filmu, książki czy gry, zostają umieszczone we wszechświecie, do którego kanonicznie nie przynależą, na przykład pojawienie się Doktora Who w świecie Buffy. AU z kolei jest skrótownicą utworzoną od angielskiego terminu *Alternative Universe*, określającego gatunek *fan fiction*, w którym postaci z serialu, filmu, książki czy gry zostają umieszczone w niekanonicznych warunkach, bądź ich historia zostaje zmieniona, dla przykładu kapitan Hans Kloss ucieka z więzienia na terenie ZSRR i demaskuje polskiego szpiega. AU jest silnie eksploatowane w komiksach (Marvel, DC), jak również zaczęło pojawiać się w samych serialach (koncepcja światów równoległych).
- ⁸⁸ Recenzje złych fanfików: A. Szady, *Przy herbacie: Nie miłuj, kasztelanie, czyli jak pisać o rzeczach strasznych*, <http://esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=13590>, [dostęp 6.10.2012]. Recenzje dobrych fanfików: A. Szady, *Przy herbacie: Jak nie pisać o seksie*, <http://esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=13789>, [dostęp 6.10.2012].
- ⁸⁹ *Multi-fandom mobile addiction*, http://crack_van.livejournal.com/, [dostęp 6.10.2012].
- ⁹⁰ Por. C. Bacon-Smith, op.cit.; C. Harris, A. Alexander (red.), op.cit.; oraz L. Lewis (red.), op.cit., London 1992.
- ⁹¹ Pugh, op.cit., s. 124.
- ⁹² http://fanlore.org/wiki/Marion_Zimmer_Bradley_Fanfiction_Controversy, [dostęp 6.10.2012].
- ⁹³ R. Tushnet, *Copyright Law, Fan Practices, and the Rights of the Author*, [w:] *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, pod red. J. Gray, C. Sandvoss, C.L. Harrington, New York and London 2007, s. 60–71.
- ⁹⁴ *Forum prawne*, <http://forumprawne.org/prawo-autorskie/135451-fanfiction.html>, [dostęp 11.10.2012].
- ⁹⁵ J. Mazur, op.cit., s. 20.
- ⁹⁶ <http://creativecommons.pl/>, [dostęp 7.10.2012].
- ⁹⁷ <http://www.jim-butcher.com/posts/2010/new-fanfiction-policy>, [dostęp 7.10.2012].
- ⁹⁸ <http://www.mercedeslackey.com/news.html>, [dostęp 7.10.2012].
- ⁹⁹ R. Hobb, *The Fan Fiction Rant*, <http://web.archive.org/web/20050630015105/>, <http://www.robinhobb.com/rant.html>, [dostęp 2.02.2011].
- ¹⁰⁰ Ibidem.
- ¹⁰¹ Por. http://fanlore.org/wiki/The_Fan_Fiction_Rant_-_Robin_Hobb, [dostęp 6.10.2012].
- ¹⁰² R.J. Huges, *Return to the Range. Annie Proulx Goes Back to Wyoming for Her New Short-Story Collection*, <http://online.wsj.com/article/SB122065020058105139.html>, [dostęp 7.10.2012].

- ¹⁰³ A. Rice, <http://annerice.com/ReaderInteraction-MessagesToFans.html>, [dostęp 6.10.2012].
- ¹⁰⁴ „Discworld Monthly”, http://www.discworldmonthly.co.uk/dwm0006.php#S_7, [dostęp 7.10.2012].
- ¹⁰⁵ Pugh, op.cit., s. 125.
- ¹⁰⁶ Transkrypcja czatu z 8 września 1999 roku, <http://www.accio-quote.org/articles/1999/0999-barnesnoble-staff.htm>, [dostęp 7.10.2012].
- ¹⁰⁷ Transkrypcja czatu z 20 listopada 200 roku, <http://www.accio-quote.org/articles/2000/1000-livechat-barnesnoble.html>, [dostęp 7.10.2012].
- ¹⁰⁸ Por. <http://www.telegraph.co.uk/culture/3672588/J-K-Rowling-sues-over-Harry-Potter-rip-off.html>, [dostęp 7.10.2012].
- ¹⁰⁹ K.M. Moning, [http://www.karenmoning.com/forum/showthread.php?6832-What-is-your-opinion-on-Fan-Fiction--\(answered\)&p=208266&viewfull=1#post208266](http://www.karenmoning.com/forum/showthread.php?6832-What-is-your-opinion-on-Fan-Fiction--(answered)&p=208266&viewfull=1#post208266), [dostęp 7.10.2012].
- ¹¹⁰ Ibidem.
- ¹¹¹ H. Jenkins, op.cit., s. 184–186.
- ¹¹² Ibidem.
- ¹¹³ J. Austen, S. Grahame-Smith, *Duma i uprzedzenie, i zombie*, tłum. A. Możdżyńska, Warszawa 2010.
- ¹¹⁴ www.mediabistro.com/galleycat/fifty-shades-of-grey-wayback-machine_b49124, [dostęp 11.10.2012].
- ¹¹⁵ L. Lessig, *Remix. Making art and commerce thrive in the hybrid*, London 2008, s. 69.
- ¹¹⁶ Ibidem, s. 77–80.
- ¹¹⁷ K. Lee, op.cit.
- ¹¹⁸ Mary Sue lub Gary Stu to kategorie postaci, które są w *fan fiction* sportretowane jako idealne, niezniszczalne, rozwiązujące wszystkie problemy i kochane przez wszystkich. Często są to bezpośrednie projekcje autorów i autorek chcących tym samym zaistnieć w świecie swoich ulubionych historii. Por. J. Mazur, op.cit., s. 17.
- ¹¹⁹ F. Carruthers, op.cit.
- ¹²⁰ Do najbardziej znanych „analizatorów” w Polskiej blogosferze należą: *Niezatapialna Armada Kolonasa Waazona* (<http://niezatapialna-armada.blogspot.com/>, [dostęp 7.10.2012]) oraz *Przyczajona Logika, Ukryty Słownik* (<http://przyczajona-logika.blogspot.com/>, [dostęp 7.10.2012]).
- ¹²¹ S. Youseff, op.cit., s. 159.
- ¹²² Ibidem, s. 160.
- ¹²³ Obecnie trwa pierwszy konkurs na *fan fiction* poświęcone Sherlockowi Holmesowi: <http://sherlockiada.blogspot.com/>, [dostęp 11.10.2012].
- ¹²⁴ H. Jenkins, op.cit., s. 174.
- ¹²⁵ Ibidem, s. 174.

Fan fiction – a literary revolution of fans: a preliminary description

[Summary]

Fan fiction as a literary practice, or literary genre, has grown exponentially since the widespread of the Internet. Fan fiction is defined as literary spin off of culture texts written by fans to accompany their favorite TV shows, books, movies, or games. The article tries to characterize fan fiction in correspondence to its unique background combining both audiovisual and literary practices. It tries to decide whether fan fiction is a contemporary literary practice or is it a continuation of a much larger historical process. Additionally, the article looks at fan fiction from Barthes's perspective, that makes fan fiction an evidence of his theory that texts are constantly re-read. John Fiske's culture economy explains further why fans mostly work on texts coming from popular culture. The article also aims to place the fan fiction phenomenon in the area of culture studies' interests. And that is why fan fictions are compared to fan videos, two different types of fannish practice that are sometimes examined as belonging to the same category.

Fan fiction has rooted deeply into fans' lives, and thus has developed a certain system of distribution and editorship. Before the age of the Internet they had been printed in zines and circled only among people that knew each other, nowadays such stories are published in the Internet. The lack of pre-print editing had created a system of beta-readers who check the written texts. The initial secrecy of fan fiction circulation was based on the fear of legal persecution, thus the history of legal struggles and authors' stances is also addressed.