

Czym się różni autor od ałtora, czyli fanowskie gry z autorstwem

Splot rewolucyjnych poststrukturalnych teorii wraz ze zwiększeniem udziału nowych mediów (szczególnie Internetu) w transmisji twórczości literackiej nierzadko traktuje się jako podstawę do zakwestionowania absolutności i niepodważalności tradycyjnie istotnych w teorii i historii literatury pojęć, takich jak dzieło, tekst i autor. Realizacji ponowoczesnych postulatów traktowania tekstu jako nieskończonej gry znaczeń, pozwalającej na niezliczoną ilość odczytań i dowartościowujących proces (od)czytania, dopatruje się przede wszystkim w literaturze hipertekstowej, będącej prawdopodobnie najlepiej opisanym zjawiskiem w zakresie literatury nowomiedialnej. Jak zauważa Ryszard Kluszczyński:

„Interaktywne dzieła o strukturze hipertekstowej są właśnie tymi zjawiskami, które uobecniają w swej strukturze logikę dekonstrukcji. Sytuują one swych odbiorców w sytuacji percepcyjnej, która w bardzo niewielkim stopniu przypomina postawę skupionej kontemplacji, charakterystycznej dla odbioru sztuki modernistycznej. Widzowi odślania się tu bowiem w chwili kontaktu z dziełem jedynie podstawowa warstwa inicjująca nawigację poprzez kontekst, z którego dzieło może dopiero zostać przez **odbiorcę – (współ)twórcę** [podkreślenie moje – B.K.-G.] zrealizowane”¹.

Jedną z najistotniejszych cech literatury hipertekstowej (a także, jak spróbuję pokazać w tej pracy, innych zjawisk z zakresu literatury i kultury Internetu) jest zakwestionowanie tradycyjnego sztywnego podziału na nadawcę i odbiorcę komunikatu literackiego. Biernemu obcowaniu z dziełem i poszukiwaniu jego, niejako wbudowanego w strukturę, jedyne sensu przeciwstawia się towarzyszącą lekturze (współ)twórczość. W przypadku literackich hipertekstów udział odbiorcy w tworzeniu dzieła ma wymiar nawigacyjny – czytelnik sam decyduje o tym, w jakim kierunku będzie poruszał się w sieci łącz, która prowokuje wręcz do lektury o jak najmniej linearnym charakterze. Jak jednak słusznie dostrzega Maryla Hopfinger w szkicu *Zmiana miejsca*:

„Utwór literacki zapisany cyfrowo, umieszczony w interaktywnym środowisku, wpisany jest w rozmaite potencjalne relacje wirtualne. Rola autora w hiperfiksji zmienia się, ale nie utożsamia z rolą czytelnika. Albowiem to autor proponuje repertuar lekcji i ustanawia między nimi sieć powiązań. I to on musi wymyślić takie fragmenty, które są autonomicznymi całościami i które dają się ze sobą łączyć w dowolnej kolejności w dowolne kombinacje. Rola autora literackiego utworu cyfrowego jest tak jak w utworach tradycyjnych demiurgiczna, tylko polega na tworzeniu struktury na odmiennych niż tradycyjnie zasadach”².

¹ R. Kluszczyński, *Dekonstrukcja, ponowoczesność, cyberkultura* [w:] idem, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2001, s. 66.

² M. Hopfinger, *Zmiana miejsca* [w:] *Co dalej literaturze? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, pod red. A. Brodzkiej-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008, s. 146.

Autorka dalej zajmuje się rolą odbiorcy, zaznaczając, że uzyskuje on kompetencje zbliżone do autora-demiurga dopiero w momencie, w którym komentuje lub modyfikuje uprzednio stworzone treści. Rzeczywiście, zauważyć należy, że ilość możliwych rezultatów procesu odczytania powieści hipertekstowej, nawet jeśli ogromna czy wręcz nieskończona, jest w pewien sposób ograniczona przez decyzje autorskie, mające, mimo wszystko, charakter arbitralny. Z jednej strony autorzy publikujący swoje teksty w Internecie zapraszają czytelników do ich aktywnego (współ)tworzenia, z drugiej – wciąż jednak pozostają tradycyjnymi nadawcami, źródłami (choć może już nie właścicielami) stworzonych przez siebie treści.

Podobne zjawiska dochodzą do głosu w innym typie literatury Internetu, jakim niewątpliwie jest twórczość fanowska³. Fani – kłusownicy tekstu, jak nazywa ich Henry Jenkins⁴, podejmują się (współ)tworzenia dzieła literackiego nie tylko nie zawsze zapraszani, ale czasem również zniechęceni do tego przez autorów. Metafora kłusownicza jest tutaj bardzo produktywna. Oto osoba nieuprawniona narusza ograniczenia i zakazy dotyczące czerpania korzyści z tego, co znajduje się na terytorium władcy-posiadacza. Nie dochodzi tu jednak do zabicia tekstualnej zwierzyny. Z perspektywy fana można powiedzieć wręcz, że upolowane na terytorium władcy elementy świata przedstawionego w twórczości fanowskiej zyskują nowe (lepsze?) życie. Co ciekawe i co również wynikać może z Jenkinsowskiej metafory, przyjęcie roli kłusownika nie zakłada jednak podważenia pozycji władcy. I rzeczywiście, kwestionując prawa autora do jego tekstowego terytorium, fani nie zaprzeczają jego fundamentalnej roli twórczej, paradoksalnie uznając niejako jego tradycyjną wyższość. Stosunek fanów do tradycyjnego rozumienia autorstwa jest więc bardzo złożony i niekiedy paradoksalny. Z jednej strony fani, ośmieleni przez tendencje i zjawiska z zakresu *kultury remiksu* czy *kultury uczestnictwa*, jednoznacznie kwestionują decydującą rolę konkretnego autora w kształtowaniu znaczeń tekstu i ostateczny charakter autorskich wypowiedzi dotyczących konkretnych elementów świata przedstawionego. Z drugiej jednak – autor, rozumiany jako synonim pisarza, czyli w uproszczeniu osoby, która profesjonalnie zajmuje się pisarstwem i ma na koncie publikacje drukowane (!), to wciąż dla większości z nich pozytywny punkt odniesienia, a także określenie nobilitujące, szczególnie podczas dyskusji toczących się wokół ich własnej, fanowskiej twórczości.

Badanie nieprofesjonalnej, fanowskiej twórczości internetowej, ze względu na jej ogromny zakres, charakter *work in progress*, efemeryczność i podatność na wprowadzanie zmian, wymaga zakreślenia wyraźnych ram badawczych. Postawione wyżej tezy spróbuję udowodnić, odwołując się do przykładów pochodzących przede wszystkim z literacko-fanowskiego Forum Literackiego Mirriel, a także z dwóch tak zwanych **analizatorni**: Przyczajona Logika, Ukryty Słownik⁵ oraz Niezatapialna Armada Kolonasa

³ Oczywiście *fan fiction* były publikowane i tworzone na długo przed pojawieniem się medium internetowego. Jednak to Internet wpłynął na upowszechnienie się tego kulturowego fenomenu i przyczynił się do powstania społeczności fanowskich o charakterze globalnym, których cechy charakterystyczne będą istotne dla poniższych rozważań.

⁴ H. Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, Nowy Jork 1992.

⁵ <http://przyczajona-logika.blogspot.com> [dostęp 19.05.2015].

Waazona⁶. Są to źródła o stosunkowo długiej, jak na internetowe instytucje, okolicznościach i o pewnej renomie w fanowskim środowisku. Warto jednak zaznaczyć, że w innych sieciowych społecznościach pisarskich sytuacja może wyglądać zupełnie inaczej, chociaż wydaje się, że pewne tendencje w tej dziedzinie są wspólne dla fenomenu kulturowego *fan fiction*, niezależnie od środowiska fanów, które poddane jest badaniu.

Autor jako autor(ytet)

Fan fiction, czyli – jak to definiuje Olga Dawidowicz-Chmykowska – „tworzenie przez miłośników określonego dzieła (na przykład literackiego czy filmowego) opowieści w rozpoznawalny sposób z nim związanych”⁷, jako forma wypowiedzi twórczej z pewnością zakłada zainteresowanie i rodzaj nabożnego szacunku dla dzieła, które staje się bazą dla twórczości. Sugeruje to pierwszy człon nazwy (*fan* – z angielskiego: miłośnik, entuzjasta), jak podkreślają badacze definiujący zjawisko. Dodatkowo tekst bazowy nazywany jest w środowisku bardzo często „kanonem” lub „tekstem kanonicznym”, co nasuwać może nawet skojarzenia z kanonem Pisma Świętego. Rzeczywiście, tekst bazowy traktowany jest przez fanów jako swego rodzaju świętość – wykroczenia przeciwko kanonowi, jeżeli nie są przez autora tekstu *fan fiction* odpowiednio umotywowane (odpowiedniość tę ocenia środowisko, warto zaznaczyć, że różne *fandomy* różnie odnoszą się do niekanoniczności), traktowane są nierzadko jako wręcz dyskwalifikujące. Jednak zrównanie tekstu bazowego z tym, co fani nazywają *kanonem*, jest pewnym uproszczeniem. To, co w danej społeczności uznaje się za *kanon*, podlega właściwie ciągłym (re)negocjom. Fani spierają się chociażby co do tego, czy do *kanonu* należą na przykład filmowe adaptacje książek (często przecież bardzo się od nich różniące), czy dodatkowe wątki pochodzące z gier komputerowych. Kwestią sporną pozostaje również to, czy autorskie dopowiedzenia i dodatkowe informacje dotyczące powstałego tekstu stanowią integralną część *kanonu*. Joanne K. Rowling, autorka cyklu książek o Harrym Potterze, na platformie internetowej www.pottermore.com zamieszcza własne uzupełnienia treści powieści, wypełnia luki i ujawnia (a może raczej – proponuje) nowe fakty dotyczące bohaterów czy świata przedstawionego. Nie wszystkie z tych odautorskich dodatków traktowane są przez fanów jako elementy kanonu. Na forum Mirriel pojawił się nawet wątek *Klub Zmęczonych Dopowiadaniem Rowling*⁸, który został rozpoczęty przez wypowiedź użytkownicy Samantha L.: „Czy Wy też tak strasznie, strasznie macie dość tego, że Joanna psuje kanon każdą swoją dodatkową wypowiedzią?”. Dowodzi to jasno wykluczenia z *kanonu* autorskich wypowiedzi, dodatkowo sugerując ich destrukcyjny charakter.

Rowling udzieliła wywiadu, w którym ujawniła, że postać dyrektora Szkoły Magii i Czarodziejstwa w Hogwarcie w jej zamyśle była homoseksualistą. Część fanów uznała to za potwierdzenie ich wcześniejszych intuicji, inni byli zdziwieni, a jeszcze inni po prostu

⁶ <http://niezatapialna-armada.blogspot.com>, [dostęp: 19.05.2015].

⁷ O. Dawidowicz-Chmykowska, *Fan fiction. O życiu literackim w Internecie* [w:] *Tekst (w) sieci. Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, pod red. A. Gumkowskiej, t. 2, Warszawa 2009, s. 63.

⁸ <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=1&t=17494>, [dostęp: 11.02.2013].

nie potraktowali tej informacji jako pełnoprawnego uzupełnienia *kanonu*, a raczej jako jedną z możliwych interpretacji. O takiej postawie świadczy na przykład wypowiedź użytkownicy ~smagliczki z Forum Literackiego Mirriel:

„Jednak czego nie ma w Kanonie czarno na białym, nie musi być brane poważnie pod uwagę. Ja na przykład bliższy związek Dumbledore’a z Grindewaldem uważałam za najnormalniejszą w świecie przyjaźń, a słowa Rowling już *post factum* traktuję z ogromnym przymrużeniem oka, bo wydają mi się trochę naciągane. W każdym razie niepotrzebne, bo każdy wyczytał, co chciał, po co wykladać kawę na ławę? Dla mnie to trochę dziwne narzucać czytelnikom odbiór postaci, wciskać ją w ramy już po skończeniu książki. Wolalabym, żeby zostawiła fanom wolne pole do interpretacji tego »związku«”⁹.

Poza interesującym faktem zapisu słowa *kanon* wielką literą w wypowiedzi tej przykuwa uwagę przede wszystkim nastawienie dowartościowujące czytelnika niejako kosztem autora – „każdy wyczytał, co chciał”, „czego nie ma w Kanonie czarno na białym, nie musi być brane poważnie pod uwagę”. Z drugiej strony w wypowiedzi ~smagliczki da się także zauważyć rodzaj pretensji do autora, który – uzupełniając luki swojego dzieła i ujawniając nowe informacje dotyczące świata przedstawionego – może zamknąć fanom „wolne pole do interpretacji”. Przekonanie o pewnej władzy autora nad tekstem, połączone z brakiem pełnej zgody na nią i nierzadko dopełnione krytycyzmem dotyczącym niektórych rozstrzygnięć fabularnych czy rysów postaci, to postawa dość charakterystyczna w kulturze fanowskiej.

Dyskusyjne czy trudne do przyjęcia przez fanów bywają nie tylko elementy o wątpliwej kanoniczności, ale również pewne wydarzenia i rozwiązania fabularne należące do tekstu bazowego. Bardzo często właśnie fanowska niezgoda na *kanon* prowadzi do potrzeby stworzenia własnej, alternatywnej wersji bazowej historii. Jak opisuje to Sheenagh Pugh:

„And then there is canon material which, though it draws its readers or viewers in, strikes them as being far from perfect or fully realised; they see possibilities in it which were never explored as they might have been. They want »more from« their canon, and again, who else will give them that if not themselves. Sometimes, indeed, there is something they cannot accept about the canon as it stands and want to »fix« by finding an explanation for it, which, for them, makes it fit the canon better. It might be a straight canonical inconsistency of dates or facts, or it might be someone behaving in a particular episode in a way that strikes the fans as out of character for him, and therefore needing an explanation”¹⁰.

Autor nie tylko nie ma zatem wyłącznych praw do objaśniania sensów dzieła i ujawniania dodatkowych informacji. Stworzony przez niego *kanon* nie dla wszystkich fanów jest świętością – może podlegać modyfikacjom i poprawkom czy wręcz udoskonaleniom.

⁹ <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=1&t=6667>, [dostęp: 10.03.2015].

¹⁰ S. Pugh, *The Democratic Genre. "Fan fiction" in a literary context*, Glasgow 2005, s. 43 „Są jeszcze te części kanonu, które mimo że przyciągają czytelników czy widzów, uderzają ich jako dalekie od doskonałości lub realizmu; widzą oni bowiem możliwości, które nie zostały wykorzystane, chociaż – mogłyby. Chcą »więcej od« kanonu i znowu – kto poza nimi może im to dać. Czasami, rzeczywistość, w kanonie pojawia się coś, czego nie mogą zaakceptować i co chcą »naprawić«, poszukując wyjaśnienia, które pozwoli zachować spójność. Może to być zmyślna niekonsekwencja w dziedzinie dat lub faktów albo zachowanie bohatera, które fanom wydaje się do niego nie pasować i tym samym wymagać wyjaśnienia” [tłum. moje B.KG.]

Bardzo często na Forum Mirriel pojawiają się komentarze, w których docenia się nie tyle kanoniczność postaci, ile właśnie ich wyższość w stosunku do wersji oryginalnej.

Dodatkowym, istotnym aspektem jest tu jeszcze zagadnienie prawa do postaci i świata przedstawionego, nierozumianego wyłącznie w kontekście przepisów prawa autorskiego (które nie są przedmiotem rozważań w tym artykule), a raczej jako element kulturowego postrzegania autora i twórcy jako właściciela świata, który stworzył. Problem ten jest bardzo widoczny w przypadku autorów, którzy w ogóle nie wyrażają zgody na to, żeby na bazie ich twórczości powstawały utwory fanowskie¹¹. Jako że zdecydowana większość fanów zaznacza, że ich twórczość bazuje na konkretnym, powszechnie znanym utworze i nie czerpie ze swojego pisarstwa korzyści majątkowych, argumenty dotyczące konieczności ochrony własności intelektualnej poprzez zakaz tworzenia *fan fiction* mogą zostać uznane za dyskusyjne. Niektórzy autorzy odwołują się więc do argumentu emocjonalnego, traktując samych siebie według wzorców tradycyjnych jako wyłącznych dysponentów stworzonych przez siebie treści. Tę linię argumentacyjną wybiera na przykład Anne Rice, autorka *Wywiadu z wampirem*, publikując na swojej stronie internetowej następujące oświadczenie:

„I do not allow *fan fiction*. The characters are copyrighted. It upsets me terrible to even think about *fan fiction* with my characters. I advise my readers to write your own original stores with your own characters. It is absolutely essential that you respect my wishes”¹².

Autorka wprost pisze, że jest zasmucona, myśląc o *fan fiction* z udziałem jej bohaterów, prawdopodobnie ze względu na to, że obawia się zmian, które mogą w nich zajść w różnorodnych fanowskich reinterpretacjach. Pragnienie zachowania spójnych tożsamości postaci i sprawowania wyłącznej kontroli nad rozwojem ich osobowości, może być uznane za jedną z głównych (pozafinansowych) przyczyn negatywnego stosunku do fanfikcji. Kategoria owej przynależności świata wykreowanego do autora z perspektywy współczesnej kultury wydaje się zasadniczą kwestią sporną. Pugh, przywołując słowa Rice, zauważa równocześnie, że w kulturze *fan fiction* popularni piłkarze, politycy i sportowcy, stając się bohaterami *real person fiction* (czyli utworów *fan fiction* opierających się na życiorysach realnie istniejących osób i pojawiających się w utworach pod własnymi nazwiskami), pozbawiani są nawet prawa do kontroli własnej tożsamości, trudno więc spodziewać się, by większa ochrona przynależała postaciom fikcyjnym¹³. Dochodzi tu do wielopłaszczyznowego zrównania postaci realnych (na temat których przekaz jest jednak silnie utekstowany) i bohaterów literackich. Zarówno jedni, jak i drudzy stają się obiektami różnorodnych operacji tekstowych, w wyniku których ich tożsamość (przynajmniej tekstualna) ulega zmianom. obrońcy ich praw uznają przekształcenia tożsamości za rodzaj zniśławienia.

¹¹ Listę można znaleźć między innym na stronie: <http://www.mediaminer.org/blog/index.php?/archives/23-AuthorsPublishers-Who-Do-Not-Allow-Fan-Fiction.html> [dostęp: 9.02.2015].

¹² „Nie zgadzam się na *fan fiction*. Postaci są chronione prawem autorskim. Bardzo zasmuca mnie sama myśl o *fan fiction* z udziałem moich bohaterów. Radziłabym moim czytelnikom, by tworzyli własne historie z udziałem wymyślonych przez siebie postaci. To bardzo ważne, żebyście uszanowali moją wolę” [tłum. moje B. K.-G.], <http://annerice.com/ReaderInteraction-MessageToFans.html>, [dostęp: 9.02.2013].

¹³ S. Pugh, op. cit., s. 23.

Z perspektywy teoretycznoliterackiej problem ten wyraźnie zbliża się do kwestii związanych z interpretacją i nadinterpretacją, użyciem i nadużyciem tekstu przez czytelnika. Jenkins we wspomnianej już książce *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*¹⁴ wykorzystuje koncepcję Michela de Certeau, objaśniającego sposoby, poprzez które czytanie z procesu biernego odbierania informacji przekształca się w działalność. Ideologia informowania przez książkę, jak nazywa ją autor *Wynaleźć codzienność*, mocno obecna w kulturze od czasów oświecenia, zakładała, że autor miał prawo do ustalania i kontrolowania znaczeń w związku z przyjętym przez siebie celem, którym były intencje edukacyjne i wychowawcze (przekazywanie informacji). W tym sensie odczytywanie jest procesem biernym, polegającym na odbieraniu informacji i przyswajaniu ich zgodnie z zamierzeniem piszącego. Czytelnik, usytuowany w hierarchii niżej od twórcy, pozostaje właściwie całkowicie bierny, a wszelkie jego działania zmierzające do zaprzestania owej bierności są kulturowo tłumione i ograniczane. De Certeau łączy te procedury wprost ze stosunkami władzy społecznej:

„Lektura jest w pewnym sensie anulowana przez stosunek sił (między mistrzami a uczniami albo wytwórcami i konsumentami), których staje się narzędziem. Czytanie książki przez uprzywilejowanych czyni z niej tajemnicę: stają się oni jej »prawdziwymi« interpretatorami. Ustanawia ono granicę pomiędzy tekstem a jego czytelnikami, do której przekroczenia konieczny jest paszport wystawiany wyłącznie przez owych oficjalnych interpretatorów...”¹⁵.

De Certeau, postulując rozbicie prostej hierarchii władzy i dostrzegając w czytelniku – także tym nienależącym do grupy wtajemniczonej – twórcę, równocześnie wprost zaprzecza możliwość zniesienia różnicy między czytaniem a pisanem: „Tym, co należy podać w wątpliwość, nie jest, niestety, owo rozdzielenie pisania od czytania (jest ono nazbyt realne), ale łączenie czytania z biernością”¹⁶. Jenkins, rozwijając jego koncepcję, dostrzega w twórcach *fan fiction* potencjał likwidacji owej pozornie nielikwidowanej granicy. Oto czytanie, odczytywanie i interpretowanie daje równocześnie swój wyraz w pisaniu i twórczości, w coraz mniejszym stopniu marginalizowanej, a w coraz większym – masowej. Działalność fanowską można w tej perspektywie postrzegać jako rodzaj rozbijania obowiązujących stosunków władzy, detronizacji autora i swoistej intronizacji czytelnika. Piotr Siuda za Jenkinsem określa tego rodzaju działania „fanowskimi praktykami oporu”¹⁷, niekoniecznie wobec autora jako takiego, a raczej wobec producenta i komercyjnego oblicza tekstu źródłowego.

Autor (albo producent/wydawca) nie jest już więc, albo przynajmniej powoli przestaje być, dysponentem i właścicielem tekstu. Społeczności fanowskie to społeczności eksperckie, które doskonale znają tekst kanoniczny (nieradko na pamięć), toczą dyskusje

¹⁴ H. Jenkins, op. cit.

¹⁵ M. de Certeau, *Czytanie jako kłusownictwo* [w:] idem, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 170.

¹⁶ Ibidem, s. 168.

¹⁷ P. Siuda, *Cierpliwość fana fantastyki. O tym, czy fan to marionetka, czy partyzant*, http://www.academia.edu/891514/Cierpliwosc_fana_fantastyki._O_tym_czy_fan_to_marionetka_czy_partyzant, [dostęp: 13.02.2013].

na temat jego sensów i zawartych w nim problemów, spierają się i ze sobą, i z twórcą, przyznając sobie do tego prawo, wynikające z ich zaangażowania i bardzo silnego emocjonalnego związku z *kanonem*. Wydawać by się zatem mogło, że internetowe praktyki fanowskie, odbierające autorowi dzieła rolę onnipotentnego demiurga, to praktyki rewolucyjne, które wprowadzają i realizują postulat demokratyzacji lektury. Rewolucja ta jednak ma swoje wyraźnie zarysowane granice, ujawniające się szczególnie w krytycznej działalności starszego pokolenia fanów. Odwoływanie się do twórczości drukowanej jako do pewnego wzorca dla pisarstwa internetowego (mimo świadomości znaczących różnic pomiędzy mediami), a do drukujących autorów jako do osób, których działalność pisarska jest w swoisty sposób legitymizowana (w przeciwieństwie do wyłącznie internetowych twórców-amatorów) autorytetem wydawnictwa, jest w środowisku bardzo powszechne i odśladania inny stosunek fanów do tradycyjnego wizerunku autora.

Autorzy i ałtorzy

Zalew internetowej twórczości fanowskiej, nierzadko słabej literacko i będącej raczej zapisem marzeń i pragnień twórców (a właściwie twórczyń, ponieważ większość osób piszących *fan fiction* wciąż stanowią kobiety) niż literaturą, i wreszcie opierającej się na znanych, banalnych schematach zapożyczonych z baśni lub z popularnych romansów, bardzo szybko wywołał gwałtowny sprzeciw środowiska. Z jednej strony pisanie *fan fiction* jest świadectwem indywidualnego odbioru dzieła, bliskiej czy wręcz intymnej relacji między tekstem kultury a odbiorcą, z drugiej jednak, jak zauważają obrońcy tradycji w fandomie, nie zwalnia twórców z poszanowania elementarnych zasad poprawnej polszczyzny i logicznej konstrukcji fabuły. Sprzeciw i gwałtowna reakcja społeczności fanów wobec słabych *fan fiction* ma prawdopodobnie wiele przyczyn. Po pierwsze – fanfikcja jako forma wypowiedzi literackiej często oceniana jest właśnie przez pryzmat słabszych tekstów (publikowanych przede wszystkim na blogach, na których możliwość rzetelnej krytyki może być w znacznym stopniu ograniczona) i w związku z tym lekceważona i (mylnie) traktowana jako bezwartościowa czy wręcz ogłupiająca. Po drugie – nieprzywiązywanie zbyt dużej wagi do ortografii i interpunkcji bardzo często łączy się w tych tekstach z brakiem poszanowania dla *kanonu*. Mimo że *kanon* to pojęcie negocjowalne i dyskusyjne, w fandomie, jak już wspomniałam, akceptowane są jedynie te teksty niekanoniczne, w których odstępstwa są odpowiednio fabularnie umocowane¹⁸. Środowiskowa krytyka naruszeń *kanonu* pozwala przypuszczać, że eksperckie społeczności fanowskie, które na drodze negocjacji i kolektywnej rekonstrukcji znaczeń ustaliły pewną akceptowaną przez członków interpretację tekstu kanonicznego, niejako zastępują jego autora w roli dysponenta i kontrolera dalszych losów postaci.

Reakcją na wykroczenia wobec *kanonu*, schematyczność i nielogiczność fabuł niektórych tekstów fanowskich i ich niedostatki warsztatowe było powstanie ogromnej ilości

¹⁸ Szczególnie widoczne jest to w przypadku reakcji odbiorców na teksty, w których zostaje radykalnie zmieniony charakter postaci kanonicznych. Zabieg ten nazywany jest gwałtem na postaci (*character rape*) i zazwyczaj spotyka się z bardzo jednoznaczną i żywiołową krytyką.

prac parodystycznych, wyśmiewających łatwe do wychwycenia klisze i powtarzalne motywy. Literacko słabe prace fanów doczekały się także własnej formy krytyki literackiej – funkcję tę pełnił analizatornie – blogi o charakterze krytycznoliterackim, których autorzy wyszukują w sieci teksty *fan fiction* (lub – rzadziej – utwory oryginalne), uznawane za niedoskonałe i komentują (często złośliwie) dostrzeżone w nich błędy językowe, stylistyczne i logiczne. Analizy często prowadzone są w formie dialogu pomiędzy twórcami. Ta możliwa dzięki nowym mediom i ogromnie rozbudowana działalność krytycznoliteracka z pewnością zasługuje na dokładniejsze zbadanie z wielu perspektyw. W poniższej pracy interesować mnie będzie jednak przede wszystkim stosunek analizatorów do tradycyjnego rozumienia pojęć twórca czy autora, wynikającego prawdopodobnie z ich przywiązania do form i wzorców obowiązujących w literaturze drukowanej.

Najwyraźniejszym znakiem oddzielenia prawdziwej literatury od „literatury blogoskowej”¹⁹ jest stosowana przez analizatorów nomenklatura. Słabe internetowe teksty noszą miano „opek” (prawdopodobnie określenie to, będące skrótem od opowiadania, nawiązuje do sieciowej tendencji do skrótów i uproszczeń językowych), ich twórcom odmawia się równocześnie miana autorów (uznawanego za rodzaj nobilitacji) i nazywa się ironicznie ałtorami lub (częściej) ałtoreczkami (w odniesieniu do twórców-mężczyzn popularne jest także określenie „pisak”, będące szyderczym przekształceniem słowa pisarz). Te językowe zabiegi pozwalają wyciągnąć daleko idące wnioski w kwestii stosunku grupy analizatorów do tradycyjnie rozumianej literackości. Odmawiając twórcom tekstów ocenianych jako słabe miana autorów, analizatorzy pokazują, że bliskie jest im tradycyjne postrzeganie autora-pisarza jako osoby, której literackie poczynania spełniają określone normy. Czym innym jest więc odebranie autorowi tekstu kanonicznego ostatecznej władzy w jego zakresie, a czym innym – zrównanie jego (najczęściej drukowanej, a więc podlegającej pewnej legitymizacji) twórczości z amatorskimi publikacjami internetowymi. Ten drugi zabieg stosowany jest dość często. Analizatorzy nie zajmują się bowiem tylko krytyką *fan fiction* lub blogów literackich. Czasami analizują również wydane drukiem książki, nierzadko takie, które zdobyły pewną popularność (na przykład *50 twarzy Greya* E.L. James) lub są pracami uznanych autorów (takich jak na przykład Małgorzata Musierowicz czy Andrzej Ziemiański). W analizach określane są one mianem „ksiopek”, a ich autorzy czasem również zmieniają się w ałtorów. Warto zwrócić uwagę na to, że choć analizatorzy bardzo często należą do społeczności fanów publikujących swoją twórczość w Internecie, niektóre określenia, które stosują wobec sieciowych tekstów, są deprecjonujące i obraźliwe. Nazwanie wydanej drukiem książki „ksiopkiem”, a publikowanego autora – ałtorem ma wyraźnie i jednoznacznie pejoratywny wydźwięk. Analizom wydanych utworów bardzo często towarzyszą utyskiwania na fakt, że zostały one w ogóle wydane drukiem, takie jak na przykład w poniższym komentarzu ~ murhaaji do analizy książki Katarzyny Michalak *Bezdomna*:

¹⁹ Określenie to ma swoje źródło w fakcie, że większość negatywnie ocenianych fanowskich tekstów publikowana jest na literackich blogach ich twórców, co przynajmniej części z nich pozwala uniknąć nieprzychylnych ocen, poprzez ograniczenie kręgu odbiorców lub usuwanie krytycznych komentarzy.

„Jeżu, a myślałam, że po analizach *Ja, Diablica, Ja, Anielica, Achai, McDusi* i Greya już mnie analizy kolejnych książek, które nigdy nie powinny zostać wydane, nie dobiją :D A jednak ta książka to jeszcze gorszy i nielogiczny bełkot od tego, co przeczytałam do tej pory. Gdzie była redakcja wydawnictwa w tym czasie???”²⁰.

Wymagania wobec twórczości drukowanej są więc wśród analizatorów i grupy ich fanów dość wysokie. Równocześnie publikacja drukiem traktowana jest ciągle jako rodzaj istotnej nobilitacji (na którą, jak można wnioskować z komentarzy, nie wszyscy zasłużyli). Co interesujące, wielu autorów, wchodząc w spory z analizatorami, odwołuje się do bardzo podobnego pojmowania kulturotwórczej (czy raczej literaturotwórczej) roli druku. Wielu z nich, broniąc swoich internetowych publikacji, oświadcza, że ma w planach wydanie książki, że współpracuje z wydawnictwem czy że jest chwalona przez uznanych specjalistów. Argument ten traktowany jest jako ostateczne potwierdzenie talentu i złośliwego, wynikającego z zazdrości, charakteru analizatorskich uwag.

Stosunek analizatorów do pojęcia autora bardzo dobrze ilustruje dyskusja, która odbyła się w komentarzach do analizy fanowskiego opowiadania opartego na serii książek Rowling o *Harrym Potterze*. W tekście (blog, na którym był publikowany, został usunięty przez autorkę, opieram się więc jedynie na przytoczonych przez analizatorów fragmentach) w wyniku pewnych fabularnych uwarunkowań ostatecznie dochodzi do erotycznych kontaktów pomiędzy nauczycielem a nieletnią uczennicą²¹. W połączeniu z niedoskonałościami warsztatowymi i wyraźnie niezgodną z *kanonem* kreacją bohaterów opowiadanie to wywołało irytację zarówno analizatorów, jak i czytelników analiz. Krytykę skomentowała jednak także osoba broniąca twórczości autorki bloga. W toku dyskusji rozgorzał spór dotyczący rozumienia pojęcia autora i pisarza. Komentująca, posługująca się nickiem ~Drarry, odnosząc się do faktu stosowania przez analizatorów określenia autorka, uznała:

„Słowo »autor« nie jest żadnym uhonorowaniem, tylko stwierdzeniem wykonania pewnej czynności. Napisalaś rozprawkę – jesteś jej autorką, narysowałaś konia – jesteś autorką tego rysunku. Tyle w temacie”²².

Jej rozumienie autorstwa jest więc bliskie ustawowemu pojęciu twórcy, czyli osoby, która stworzyła utwór, w myśl ustawy będący utworem niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu utrwalenia²³. Wypowiedź ta doczekała się wielu ripost, w których podkreśla się właśnie nobilitujący i uszlachetniający charakter określenia autor, w kontraście do pejoratywnie nacechowanego autorka:

²⁰ <http://niezatapialna-armada.blogspot.com/2013/12/243-pierwsza-gwiazdka-nad-smietnikiem.html> [dostęp: 12.03.2015].

²¹ Nie jest to odosobniony przypadek. W *fan fiction*, prawdopodobnie ze względu na jego podwójne oderwanie od rzeczywistości (fikcyjność zdarzeń połączona z osadzeniem w fikcyjnym, wymyślonym świecie), bardzo często łamane są kulturowe tabu. Autorzy nierzadko poruszają tematy pedofilii i kazirodztwa, nie traktując ich jednak jako kontrowersyjne.

²² <https://www.blogger.com/comment.g?blogID=2087243447160046071&postID=7566986273057224096&isPopup=true>, [dostęp: 13.03.2015].

²³ Warto zaznaczyć, że ustawodawca posługuje się pojęciem twórcy, a nie – autora.

„Nie jest? Nie jestem pewna, czy można wrzucić Tolkiena i attoreczki z tych blogów do jednego worka. I tak, według mnie attoreczki, a nie autorki, bo to, co tworzą nie podchodzi pod kategorię »literatura«²⁴.

„Poza tym nie możesz zaprzeczyć, że »autor« ma też znaczenie naddane, które właśnie honoruje ludzi takich jak Tolkien, Mickiewicz, Lewis”²⁵.

Aby aspirować do miana autora, należy zatem spełnić pewne wymagania, nawiązujące do tych, które stawia się twórczości drukowanej. Istnieją zarówno autorzy internetowi, jak i attorzy, którzy swoje dzieła drukują. Co więcej, analitycy przyznają, że niektóre attorki mogłyby stać się autorkami po udoskonaleniu warsztatu. Autor w analitycznym rozumieniu staje się poniekąd metonimią i gwarantem literackości. Teksty pisane przez autorów spełniają jej kryteria, można je więc nazywać literaturą, niezależnie od tego, czy publikowane są na internetowym forum, czy na papierze pod patronatem znanego wydawnictwa.

Odwoływanie się do kryteriów stosowanych wobec literatury drukowanej przy ocenie internetowej twórczości fanowskiej może wydawać się bezzasadne czy wręcz nieuprawnione. Na tej płaszczyźnie widoczne jest wyraźne rozróżnienie na osoby, które oczekują od twórczości internetowej przede wszystkim spełnienia standardów tradycyjnie rozumianej literackości (równocześnie zgadzając się na zakwestionowanie tradycyjnego rozumienia lektury czy autora), i te, które niedoskonałe warsztatowo internetowe publikacje fanowskie skłonni są traktować jako rodzaj kulturowego fenomenu i stosować do jego badania i oceny raczej kryteria socjologiczne i etnograficzne niż literaturoznawcze.

Podsumowanie

Problematyka autorstwa i figury autora w sieci jest bardzo złożona. Do osobnych zagadnień w tej dziedzinie należą chociażby rozbicie autorstwa w przypadku twórczości *fan fiction* i jego podział między autora tekstu kanonicznego, autora-fana, *beta readera* oraz grono komentujących czytelników²⁶, a także problematyka *self-publishingu* i samowystarczalności autorów publikujących swoje utwory w Internecie. Co warto odnotowania, właściwie we wszystkich rozważaniach dotyczących internetowej twórczości literackiej stosuje się do jej opisu tradycyjne kategorie literaturoznawcze. Pomimo pojawiania się pojedynczych głosów dowartościowujących siecią działalność artystyczną kosztem druku i podkreślających związane z nią szanse i szersze możliwości, ciągle jednak – przynajmniej dla pewnej grupy odbiorców kultury – obecność w tradycyjnych mediach stanowi rodzaj nobilitacji lub uznania twórczości. To zjawisko zachodzi zarówno w przypadku blogerów, którzy wydają książki oparte na dziennikach internetowych, czy vlogerów, przenoszących swoją działalność do tradycyjnej telewizji, jak i muzyków, którym rozpowszechnianie swojej twórczości przez YouTube otworzyło drogę do sławy. Być może obecnie znajdujemy

²⁴ <http://przyczajona-logika.blogspot.com/2012/06/inny-swiat-severusa-ii-czyli-zrobmy.html> [dostęp: 13.03.2015].

²⁵ Ibidem.

²⁶ Zob. na przykład B. Kulesza-Gulczyńska, *Zagadnienie autorstwa w utworach fan fiction. Fandom jako kolektory twórczy* [w:] *Remiks – teorie i praktyki*, pod red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011.

się w czasie przejściowym, którego charakterystyczną cechą jest stosowanie przy badaniu nowych zjawisk pojęć i koncepcji już nam znanych z powodu braku nowych kryteriów i aktualniejszych narzędzi opisu. Daleko posunięta dekonstrukcja pojęcia literackości, której prawdopodobnie nieświadomie dokonują autorzy, publikując w sieci świadectwa swojego emocjonalnego i osobistego, a niekoniecznie eksperckiego czy popartego literaturoznawczą wiedzą, odbioru tekstów kultury, może z perspektywy tradycyjnego rozumienia autorstwa i literatury wydawać się nie do przyjęcia, szczególnie jeśli połączona jest ona z niestarannością stylistyczną i brakiem podstawowej wiedzy o zasadach poprawnej polszczyzny. Jednak warto zwrócić uwagę na to, że działalność fanów, odbierających autorowi ostateczną władzę nad własnym utworem, dla wielu twórców również była i jest do tej pory bardzo trudna do przyjęcia. Zrównanie tych zjawisk jest oczywiście kwestią sporną, a powstały w ten sposób konflikt, jak przypuszczam, z dzisiejszej perspektywy nie jest możliwy do rozstrzygnięcia. Jednak zmiana pozycji literatury we współczesnej kulturze wymaga nie tyle działań zmierzających do przywrócenia jej dawnej pozycji (co prawdopodobnie jest po prostu niemożliwe), ile dokładnego i pozaaksjologicznego opisu. Opis ten nie jest jednak zadaniem analizatorów, internetowych twórców czy fanów, ale spory między nimi (porównywalne do dyskusji teoretycznoliterackich stanowiących istotny składnik życia literackiego w epoce druku), które są świadectwem przemian w rozumieniu i traktowaniu tradycyjnych pojęć z zakresu twórczości literackiej, mogą stać się dla niego doskonałą podstawą.

Summary **How Is „author” Different from „aŁtor”: The Fannish Games with Authorship**

A fannish attitude to the ideas of „author” and „authorship” seems to be ambiguous or even paradoxical. On the one hand, following the poststructural and postmodern tendencies of questioning the author’s ultimate power over their work and incorporating the elements of *participatory culture* and *remix culture*, allowing „amateurs” to create and re-create culture on their own, the fans frequently question the author’s ownership of the text and absolute right to explain its meanings to the audience. On the other hand, they still believe that the recognition of „an author” is ennobling. Thus, in fannish criticism of other fannish texts or even the books released in print, the term „aŁtor” is commonly used (which is a Polish satirical rendition of the word „attor”) to designate the writers who do not really qualify as „authors”.

Keywords: fan cultures, fan fiction, participatory culture, authors and authorship, amateur writing, literature of the Internet.



Dobrosław Wierzbowski, *Rzepiór*