



# **Slash jako forma pisarstwa i czytelnictwa kobiecego**

Aleksandra Szymił

Aleksandra Szymał

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Slash jako forma pisarstwa i czytelnictwa kobiecego

10.18318/978-83-65573-14-8.14

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

Margaret Atwood *Zbójceka narzeczona*

*Fan fiction* (w terminologii angielskiej także: *ff, fic*, w polskiej: fanfik, fik) to amatorskie opowiadania pisane przez fanów, odnoszące się do jakiegoś tekstu kultury (najczęściej dzieła mass mediów). Fanfiki pisane są w celach niekomercyjnych i funkcjonują w zasadzie jedynie w kręgu społeczności fanowskiej (w fandomie). Nie aspirują przy tym do wyjścia poza nią. Ponieważ zdecydowaną większość *fan fiction* piszą kobiety dla kobiet (parafrazując tytuł eseju Joanny Russ, chciałoby się dodać: „z miłością”<sup>1</sup>), co więcej, teksty te podlegają jedynie minimalnej zewnętrznej kontroli, a zarazem są bardzo mocno ustabilizowane i skodyfikowane wewnątrz sfeminizowanej przestrzeni fanowskiej, analiza tych opowiadań może stanowić istotny głos w dyskusji na temat pisarstwa i czytelnictwa kobiecego<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Chodzi tu o *Pornography by Women for Women, With Love* tejże.

<sup>2</sup> Camille Bacon-Smith w *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth* pisze, że kobiety są autorkami około 90% fanfików. O dominacji

Podstawowym problemem przy badaniu fanfikcji jest ogrom materiału, z którym przychodzi nam się zmierzyć. Wielość różnorodnych tekstów kultury i związanych z nimi fandomów sprawia, że przeanalizowanie wszystkich dzieł jest po prostu niemożliwe. Samo założenie, by zająć się jednym fandomem, również nie rozwiązuje tego problemu, lecz go pogłębia. Przede wszystkim, jaki tekst kultury i fandom wybrać? Sława dzieła kanonicznego nie zawsze przekłada się na aktywność jego fanów. Stosunkowo mało popularny serial może mieć większy fandom lub przynajmniej bardziej produktywny twórczo, jak dzieje się w przypadku wielu tzw. *cult shows*<sup>3</sup>, niż serial bardzo popularny. Dodatkowo każdy tekst kanoniczny ze względu na własną specyfikę stymuluje również inny rodzaj tekstów zależnych, tym samym opisując fanfiki powstałe w jednej tylko społeczności, nie otrzymujemy całościowego obrazu *fan fiction*.

Co więcej, pełna charakterystyka nawet pojedynczego, dużego fandomu zdaje się również zadaniem niewykonalnym. Jedną tylko grupą (*community*) spn\_j2\_bigbang<sup>4</sup> – zrzeszająca pisarki amatorki (i nielicznych pisarzy amatorów) fandomu serialu *Supernatural* (w Polsce pod nazwą *Nie z tego świata*) – wyprodukowała na przestrzeni pięciu lat 908 fanfików (w tym 243 w 2011 roku, z czego około połowa to RPS<sup>5</sup> [*Real Person Slash*]) o długości

---

fanek-autorek, także w odniesieniu do slashu, wspominają chociażby Henry Jenkins, Joanna Russ, Catherine Driscoll, Patricia Frazer Lamb, Diane Veith, Rhiannon Bury, Constance Penley oraz Karen Hellekson. Ustalenia badaczek i badaczy znajdują potwierdzenie także w moich osobistych doświadczeniach.

<sup>3</sup> *Cult show* to stosunkowo mniej popularne seriale, cieszące się jednak wyjątkowym oddaniem i zaangażowaniem swoich fanów/fanek.

<sup>4</sup> Supernatural and J-Squared Big Bang Challenge Community, <http://spn-j2-bigbang.livejournal.com/> (13.12.2013).

<sup>5</sup> RPF to typ *fan fiction*, którego bohaterami są postacie rzeczywiste – w większości aktorzy, lecz także osoby ze świata muzyki oraz sportu (głównie hockeya, łyżwiarstwa figurowego i piłki nożnej), a także polityki itp.

przynajmniej 20 tys. słów każdy. Wśród tych tekstów pojawiają się jednak opowiadania zdecydowanie dłuższe. Rekord pobiła autorka dzieła przekraczającego 300 tys. wyrazów<sup>6</sup>. W tym miejscu należy zaznaczyć, że chociaż *spn\_j2\_bigbang* jest największą grupą owego fandomu, to nie jest to jedyna grupa/społeczność tego typu. Co roku organizuje się przynajmniej kilkanaście podobnych wyzwań pisarskich (*writing challenge*). Stale powstają też opowiadania zamieszczane w prywatnych dziennikach. Selekcja materiału jest tym samym nieunikniona.

### Kłopot z definicjami

Należy zauważyć, że choć definicja *fan fiction* zdaje się dość jasna i na tyle ostra, by móc się nią posługiwać bez większych przeszkód<sup>7</sup>, definicja RPF może być bardziej problematyczna. Większość z nas słusznie rozpoznaje, że Nowy Testament nie jest fanfikiem do Starego Testamentu (co nie oznacza, że do Pisma Świętego nie można fika napisać – niektóre społeczności chrześcijańskie korzystają wręcz z tej metody jako formy zgłębiania wiary) (Jenkins 2007:

---

<sup>6</sup> Insertcode11, *The Lengths I Would Go To*, w 2011 r. dostępne pod linkiem <http://insertcode11.livejournal.com/47553.html>, jednakże autorka jeszcze w tym samym roku usunęła swój tekst. Dla porównania – ostatnia część serii o Harrym Potterze to (tylko) niecałe 200 tys. wyrazów. Dane z: Harry Potter Lexicon, [http://www.hp-lexicon.org/about/books/dh/book\\_dh.html](http://www.hp-lexicon.org/about/books/dh/book_dh.html) (13.12.2013).

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

196), jednakże trudniej już nam będzie wyczuć różnicę między tym, co należy nazwać RPF, a „normalną” literaturą (czy sztuką w ogóle) inspirowaną rzeczywistymi postaciami. Możemy sobie bowiem wyobrazić, że dany fanfik, napisany w celach niekomercyjnych, zostanie kiedyś opublikowany i zacznie funkcjonować jako dzieło oryginalne, niezwiązane z kulturą fanowską. Stąd chociaż intuicyjnie zgodnie przyznamy, że Szekspir nie pisał RPF, niektóre przykłady literatury sieciowej mogą przysporzyć nam więcej trudności z tak jednoznacznym zaklasyfikowaniem. RPS ukazuje więc pewną specyfikę współczesności:

W dzisiejszych czasach nie musisz być od dawna martwy/martwa, żeby stać się częścią historii, mitów czy fikcji literackiej, a jeśli jesteś dostatecznie sławny/sławna, nie trzeba nawet czekać, aż umrzesz (Pugh 2005: 166).

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

O przynależności do „ff” będzie zaświadczała obecność tekstu w sieci, zaś o byciu retellingiem – forma książkowa – słowem publikacja opancerzona prawnymi normami wydawniczymi (Gąsowska 2009: 450).

Jest to jednak swoista kapitulacja intelektualna, która dodatkowo wcale nie rozstrzyga problemu jednoznacznie – bowiem, jak w świetle tej teorii potraktować publikacje fanzinów czy takich książek jak *A study in Lavender?* Co z RPF czy ff typu AU (*Alternative Universe*), które przecież wcale nie muszą być retellingiem, lecz mogą przedstawiać oryginalną narrację? Sprawę komplikuje również to, że wiele fanek-pisarek wydało swoje fanfiki w postaci książkowej<sup>8</sup> (po uprzednim „podmienieniu” imion bohaterów).

<sup>8</sup> Casus *Pięćdziesiąciu twarzy Greya* E.L. James. Inne przykłady z fandomu serii *Zmierzch: Beautiful Bastard* Christiny Lauren, *Gabriel’s Inferno* Sylvain Reynard,

Dzieje się tak szczególnie w przypadku fanfikcji typu AU, których – niejednokrotnie – związek z dziełem kanonicznym ogranicza się do wykorzystania tych samych bohaterów, jednak zarówno *plot*, jak i *story* są zupełnie inne. Dalej, bohaterowie także mogą odbiegać od obrazu przedstawionego w dziele oryginalnym – fani mówią wtedy o tzw. OOC (*Out of Character*). Wyznaczniki tego, co jest *in character*, również nie są jasne, gdyż, jak postaram się udowodnić – dla fanek kanon stale przeplata się z wyobrażeniem o nim. *Ergo*, trudno wskazać różnicę między *fan fiction* a na przykład literaturą amatorską.

### **Fan fiction jako bunt**

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

Parze produkcja – konsumpcja można by przeciwstawić jej powszechny ekwiwalent: pisanie – czytanie. Czytanie (obrazu lub tekstu) zdaje się stanowić skrajny przejaw bierności charakteryzującej konsumenta, którego w „społeczeństwie spektaklu” zmieniono w obserwatora (troglodytę lub nomada). Czynność czytelnicza natomiast, wprost przeciwnie, ma wszystkie cechy skrytego wytwarzania [...]. [Czytelnik] do tekstu innego przemyca podstępny przyjemności i zawłaszczenia: kłusuje w nim, jest do niego przenoszony, pomnaża się w nim jak odgłosy ciała (de Certeau 2008: XLIV).

---

*Clipped Wings* Heleny Hunting, *The Remembrance Trilogy* Kahlen Aymes; a także *Zero at the Bone* Jane Seville (fanfik do filmu *Tajemnica Brokeback Mountain*), *The Price* Dominique Frost (fanfik do serialu *Nastoletni wilkołak*), *Laurel Heights* Lisy Worrall (fanfik do serialu *Nie z tego świata*), *Cost Of Love* Alexis Rogers (fanfik do serialu *Starsky i Hutch*).

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

Z drugiej strony ci pisarze-amatorzy swoją twórczością wyrażają zachwyt, podziw czy po prostu silne emocjonalne zaangażowanie lub krytykę, przejawiające się w potrzebie dopowiedzenia lub opowiedzenia czegoś jeszcze raz. Nick Abercrombie wskazał, że fanów cechuje emocjonalna bliskość odbioru, a zarazem krytyczny dystans (Godzic 2001: 184). *Fan fiction* stale więc oscyluje między wpisywaniem się w kulturę masową i stanowieniem wobec niej kontrkultury.

Jenkins zauważa też, że na popularność *fan fiction* miało wpływ współczesne podejście do pisania jako profesji, która przynosi dochód, a co za tym idzie – wymóg oryginalności tekstu, a także regulacja kwestii własności intelektualnej. Czynniki te zamykają możliwość swobodnego przepływu narracji, które, od zawsze, wielokrotnie przetwarzane krążyły w kulturze (co ciekawe, dla fanki-autorki postaci z fanfika nie są „jej” postaciami, lecz „naszymi”, przynależącymi do całej fanowskiej społeczności, nikt nie posiada ich na własność (Pugh 2005: 179); wśród fanów dominuje więc myślenie – i tworzenie – kolektywne). W tym wymiarze profe-

sjonalne „pisanie” staje się zajęciem pewnej (zasadniczo elitarnej) grupy i sam proces twórczy nabiera charakteru praktyki niemal sakralnej (Jenkins 1992: 179). *Fan fiction*, jako ponowne wzięcie spraw w swoje ręce, miałyby więc stanowić odpowiedź na tego typu praktyki:

Niewzruszeni instytucjonalnym autorytetem i wiedzą, fani domagają się własnych praw do interpretacji, oceny i tworzenia kulturowych kanonów. Niezrażeni tradycyjną koncepcją własności literackiej oraz intelektualnej, napadają na kulturę masową, wykorzystując jej zasoby na swój użytek jako podstawę zarówno własnej twórczości, jak i kontaktów społecznych (Jenkins 1992: 18).

Podobny pogląd wyraża Katy Dillon w eseju *The Author is Dead, Long live the Fan? A Consideration of the Relationship Between Barthes' Announcement of „The Death of the Author” and the Responsibilities Placed on the Reader by ‘Reader Response’ Theories*. Odwołując się do podanych w tytule myśli, autorka dostrzega związek między koncepcjami akademików i podejściem fanów do twórczości literackiej. Bowiem według Dillon fani: po pierwsze – odrzucają obraz Autora-Boga<sup>9</sup>, po drugie – akceptują wielość interpretacji oraz znaczeń i po trzecie – są aktywnymi uczestnikami tekstu i twórcami znaczeń, a nie tylko pasywnymi konsumentami (fanom bliżej jest więc do drobnych producentów w rozumieniu Abercrombie’ego i Longhursta 1998: 141).

### **Kanon i fanon, czyli władza**

Praktyki fanowskie w specyficzny sposób dotyczą kwestii tego, kto ustanawia znaczenie tekstu. W tym aspekcie ciekawe zagad-

---

<sup>9</sup> W przypadku fandomów telewizyjnych (ironiczne) traktowanie „twórcy” jako siły wyższej obdarzonej mocą wyrażone jest wprost w języku. Skrót, którym określa się właścicieli praw autorskich, to TPTB (The Powers To Be).



nienie stanowi stosunek fanów do tzw. kanonu [*canon*]. W literaturoznawstwie kanon jest bowiem pojęciem, które przynajmniej od czasu rozwoju badań postkolonialnych nieodłącznie wiąże się właśnie z władzą. Kanon jako dominujący model literacki odrzuca to, co peryferyjne, a tym samym wyznacza standardy kulturowe i ustanawia pewien wzór nie tylko literackości, ale także ideologii. W tym rozumieniu kanon to:

strategiczny konstrukt, przy pomocy którego grupy społeczne zainteresowane utrwaleniem i rozszerzeniem swoich interesów lansują określone dzieła i w ten sposób sprawują kontrolę nad całą produkcją literacką [...] (Świąch 2005: 22).

Zagadnienie kanonu jest o tyle ważne w literaturze, że badacze nie potrafią zająć wobec niego jednoznacznego stanowiska. Z jednej strony, zwłaszcza w kręgu badaczy i badaczek związanych ze studiami kulturowymi, *women's studies*, feminizmem, postkolonializmem czy *queer studies*, słychać głosy krytyczne wobec odgórnie narzuconych kanonów jako z gruntu opresyjnych i przyczyniających się do marginalizacji tego, co niekanoniczne, z drugiej zaś, wobec powszechnego urynkowania całej kultury, pojawiają się głosy niejako „wołające o kanon”<sup>10</sup> jako ten, który pomógłby, jak pisze Piotr Śliwiński, odnaleźć się „jednostce zagubionej na luksusowym śmietniku” (Śliwiński 2005: 86). Tak rozumiany kanon jest swoistym, bardzo przydatnym drogowskazem.

Fani również korzystają z pojęcia kanonu, traktują je jednak inaczej niż literaturoznawcy. Dla fanów kanon to wszelkie informacje o świecie przedstawionym zawarte w konkretnym dziele, do którego odwołuje się *fan fiction*. Kanonem nazywa się też samo dzieło jako całość. W opozycji do kanonu funkcjonuje fanon, czyli utrwalony zbiór przekonań o danym (kanonicznym) tekście, które

<sup>10</sup> Zaczepnięte z artykułu D. Kozickiej 2005.

jednakże nie mają swego źródła w oryginale, lecz w wyobrażeniach fanów. Fanon jest więc tym, co czytelniczki i czytelnicy sami wprowadzają w dzieło. W fandomie pojęcie fanonu nie jest nacechowane negatywnie. Fanon jest równie ważny jak kanon. Twórczość fanowska stale oscyluje (w mniejszym lub większym stopniu) wokół kanonu, jednak jej zawartość stanowi głównie to, co przynależy do fanonu. Co więcej, to fanon czyni tekst nowatorskim i ciekawym z perspektywy czytelniczek-fanek. Fanki nie chcą bowiem powtórzenia tego, co kanoniczne, lecz twórczej transformacji. Jak pisze Pugh – fani zawsze domagają się od tekstu wyjściowego „czegoś więcej” (Pugh 2005: 19). Albo kontynuowania historii (postawę tę Pugh nazywa *more of*), czego przykładem może być stwierdzenie – „Nie chcę, by ta historia się już skończyła, dlatego dopiszę/przeczytam dalszą część”, albo rozwinięcia tejże historii (postawa *more from*), którą obrazuje zdanie – „Chcę wiedzieć więcej na temat tego bohatera (dlatego dopiszę/przeczytam coś o nim)”. Przekładając to ponownie na pojęcia literaturoznawcze, możemy dostrzec, że fani sprzeciwiają się konserwatywnej wizji kanonu, która zakładała „bierny model lektury, gdyż stroną aktywną okazuje się tekst kanoniczny, w którym jak w skarbcu zdeponowane zostały bogactwa” (Skrendo 2005: 72). *Fan fiction* mogłoby być więc pewną odpowiedzią na „marginalizację” lektury i jej „urynkowienie”.

Fanfikcje to także komentarz zarówno do obecnej formy praw własności intelektualnej, jak i do kwestii dostępu do kultury oraz tego, komu i w jaki sposób ma służyć literatura. Jeśli przypomnimy sobie, że dla niektórych badaczy kanon jako wzorzec to kanon starych mistrzów (Czyżak 2005: 153), wykrystalizuje się kolejny problem. Zauważmy bowiem, że stary mistrz oprócz tego, że jest stary (w znaczeniu – tradycyjny, klasyczny), zawsze jest także mężczyzną; skoro więc upersonifikowany kanon to stary mistrz, fanon to młoda dziewczyna – *fangirl*. W samym tym terminie

wybrzmiewa bowiem aspekt młodości, rozumianej jednak nie jako wiek, ale raczej jako bunt przeciwko temu, co tradycyjne i paternalistyczne. Dlatego też za sprawą swojej twórczości oraz obranych strategii pisarskich fanki i fani odzyskują część utraconej władzy. Sam sposób opisu *ff* jest już znaczący – fanki odpowiednio „otagowując” *ff* i opatrując je stosownym nagłówkiem kategoryzującym tekst (fik zabawny, smutny, dla dorosłych etc.), zyskują nie tylko możliwość szybkiego dostępu do tego utworu, którego potrzebują w danej chwili, ale także w pełni kontrolują swoje czytelnicze doświadczenia – mogą bowiem unikać pewnego rodzaju fików, co z jednej strony zubaża lekturę (Pugh 2005: 229-230), z drugiej zaś, jeśli chodzi na przykład o ostrzeżenia, często bywa zbawienne.

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

### **Napisać siebie, czyli Mary Sue**

*Slash* narodził się w latach 70. na gruncie fandomu Star Treka. Jego tematem są męsko-męskie relacje erotyczne. Sam termin *slash* odnosi się do znaku ukośnika / [*slash*], symbolizującego romantyczny związek między osobami, których imiona ów znak rozdziela, np.: Kirk/Spock. Pierwsze opowiadanie slashowe autorstwa Diane Marchant pt. *A Fragment Out Of Time* ukazało się w 1974 roku<sup>11</sup>.

Początki slashu to czas, gdy produkcje telewizyjne nie oferowały zbyt wielu interesujących postaci żeńskich, tym bardziej postaci dobrze napisanych, o złożonej osobowości, wchodzących w ciekawe interakcje z innymi bohater(k)ami. Fanki stanęły więc

<sup>11</sup> Tekst opublikowany w trzecim numerze fanzину *Grup*.

przed wyborem: albo pisać o mężczyznach, albo tworzyć tzw. O(F)C [*Original (Female) Character*]. Rozwiązanie drugie *de facto* oprócz tego, że podważało sens *ff* (czyli wykorzystywania postaci, które już są), doprowadziło do uzewnętrznienia się pewnego problemu. Otóż – jak stworzyć postać, która nie tylko wpasuje się w tzw. serialowy kanon, ale także będzie interesująca dla fanki-czytelniczki, sięgającej przecież po tekst w oczekiwaniu na spotkanie ze swoimi ulubionymi bohaterami? I czy konstruując taką postać, fanka automatycznie nie wprowadza siebie w tekst?

Bohaterkę stanowiącą wyidealizowane alter ego autorki nazwano Mary Sue i od początku stanowiła ona problematyczną kwestię. Sam fandom odnosił się sceptycznie do koncepcji Mary Sue. Fanki były krytycznie nastawione do całkowitego „wrzucenia siebie w tekst” czy realizowania za pośrednictwem narracji swoich własnych fantazji, zacierało to bowiem dystans między autorką a fikcją. Co więcej, takie umieszczenie siebie w fikcji mogło przywołać zarzut naiwnego czytania. Dla Camille Bacon-Smith Mary Sue jest bowiem zawsze niedojrzałą wersją autorki, obrazem siebie z czasów nastoletniości (Bacon-Smith 1992: 94–102). Inaczej myślą Beth Bonnstetter i Brian Ott, dla których Mary Sue *fan fiction* są przykładem *écriture féminine*, mają przy tym potencjał wyzwalający, gdyż ich autorki, stając się postaciami [*character*], już nie tylko po prostu piszą opowieść, ale także niejako dokonują performatywnego odkrycia własnej podmiotowości, wbrew patriarchalnemu modelowi pisania (Bonnstetter i Ott 2011).

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

Zagadnienie Mary Sue wprowadza pośrednio kwestię identyfikacji kobiet z postaciami fikcyjnymi. Henry Jenkins zauważa, że utożsamianie się z tekstem jest w ogóle cechą kobiecego czytania, natomiast męskie czytanie zakłada, że tekst i narracja są czymś obcym, swoistym Innym. Źródła takiego stanu rzeczy badacz upatruje w tym, że dziewczęta/kobiety od zawsze posługują się nie-swoim językiem (Jenkins 1992: 117). Koncepcja ta współgra też niejako z przywołanym przez Ewę Kraskowską przymusem empatii, w związku z czym „podstawy tożsamości [...] w przypadku dziewcząt i kobiet są interpersonalne, [wynikają] z orientacji na inne osoby” (Kraskowska 2003: 88-89). Kobiety poza tym od najmłodszych lat wykształcają nawyk utożsamiania się z fikcyjnymi postaciami męskimi.

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

mężczyzna w slashowej relacji staje się więc alter ego autorki-fanki, awatarem wolnym od problemu mizoginii czy seksizmu, których ona na co dzień doświadcza.

Constance Penley modyfikuje tezę Russ, podkreślając, że to, co oferuje *slash* w przeciwieństwie do relacji heteroseksualnej, to możliwość nie tyle eskapistycznej identyfikacji, co raczej identyfikacji, która jest zmienna. Jeszcze inne rozwiązanie proponuje M. Fae Glasgow w *Normal Female Interest in Men Bonking: Selections from The Terra Nostra Underground and Strange, Bedfellows*, która stwierdza, że wcale nie identyfikuje się z bohaterami, jest nimi po prostu zafascynowana. Fascynacja ta być może łączyłaby praktyki slashowe z próbą ustanowienia przez kobietę dla samej siebie wcześniej nieposiadanego przez nią Innego. Pierwszym obiektem miłości, który musi odrzucić dziecko, by uzyskać podmiotowość, jest matka, dlatego:

kobieta staje się Inną dla mężczyzny, ale sama nie ma własnego Innego, wobec którego mogłaby się określić, bowiem pierwszy obiekt, który porzuciła, jest – w pewnym sensie – nią samą (Bator 2001: 240).

Zatem sięgnięcie po relacje homoerotyczne może wiązać się z potrzebą wytworzenia swoistej namiastki Innego. Fascynacja kobiet slashem jest bowiem również fascynacją seksualną. Ergo, *slash* staje się niejako figurą Orientu, który nie tylko przyciąga, ustanawiając relację my – oni, ale wymaga też udomowienia, tu – przez opisanie. Fanka nie tyle więc empatycznie się utożsamia, co podgląda, omiata prawie władczym spojrzeniem, fetyszyzuje, zarazem jednak zagarnia i obejmuje własnym, kobiecym dyskursem. Efektem takiego przejścia jest przepisanie heroicznej postaci męskiej na sposób kobiecy. Co więcej, fanka robi to w dziedzinie, która ma niepewny status – świat techniki i kultury komputerowej jest światem *stricte* męskim, jednocześnie internet jest postrzegany

jako przestrzeń kobieca, poza męską kontrolą. Ponadto działalność fanek balansuje na granicy prawa – Bacon-Smith stwierdza, że kobiety te właściwie kradną postaci i fabuły (za plecami mężów i szefów), by następnie utworzyć własną alternatywną wspólnotę. Celem jest nie tyle zmienić siebie, co raczej kulturowy obraz siebie stworzony przez mężczyzn. I dalej – zmienić samych mężczyzn. Penley zauważa bowiem, że przełamując pewne tabu związane z seksualnością i relacją między mężczyznami, pisarki *slash fiction de facto* nie tyle przemieniają mężczyzn w kobiety (jak twierdzi Russ), ile redefiniują męskość i kobiecość w ogóle.

Ciekawe wnioski przynosi także analizowanie slashu w porównaniu z nieamatorskim pisarstwem kobiet. Tym, co zdaje się łączyć pisarstwo fanek i kobiet-autorek, jest między innymi niejako wspólny „wróg”. Pod adresem *ff* padają bowiem te same zarzuty, z tej samej strony co dawniej (i obecnie) wobec „tradycyjnego” pisarstwa kobiecego. Przede wszystkim, czy to jest „prawdziwa” literatura i czy ma jakąkolwiek wartość? Wspólny jest też problem ze zbudowaniem jasnej definicji, która nie odnosiłaby się jedynie do prostego przełożenia, jakim jest traktowanie każdej formy kobiecej twórczości pisanej jako literatury/pisarstwa kobiecego (Kłosińska 2009).

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

W fanfikcjach zostaje także upłynniona konstrukcja tekstu narracyjnego. *Fan fiction* nie zakłada możliwości stworzenia jednej nadhistorii, czyli funkcjonuje całkowicie poza kategoriami prawdy

czy zmyślenia. Stąd żaden fanfik nie ma być w założeniu bardziej prawdziwy niż inny. Żaden nie prowadzi do zamknięcia historii. Fanki nie próbują także opowiedzieć „wszystkiego”. Praktyki, takie jak *sequele*, *prequele*, *timestamps* czy zmiany punktu widzenia, pokazują, że autorki *ff* postrzegają swój tekst jako nieskończony, niepełny i – co ważne – niepewny.

*Ff*, podobnie jak pisarstwo kobiece, jest uznawane za twórczość słabą. I fanki, i kobiety-autorki to w powszechnym przekonaniu kiepscy pisarze i konsumenci, beztalencia szerzące pornografię, ich „popęd do pióra” jest bierny i naśladowczy itd. Ponadto zarówno *fan fiction*, jak i kobiece pisarstwo definiowane są w stosunku do dyskursu dominującego, przez co oba zostają sprowadzone do kategorii braku (Kłosińska 2009: 94-116).

Znamienny jest także specyficzny zwrotu ku ciału. Somatyczność wyraża się nie tylko przez odniesienie do seksualności, ale także w obrazie samego zaczytanego ciała. Czytanie kobiece wywołuje bowiem reakcje właśnie w ciele – śmiech, łzy czy podniecenie. Ryszard Koziółek przywołał maskę czytania kobiecego jako stylu zarazem piętnowanego, jak i chwalonego (Koziółek 2006: 37-39). Kobiece czytanie kojarzy się z biernością, lektura wypełnia jedynie czas wolny, odrywa czytelniczkę od codzienności, daje jej przy tym zmysłową przyjemność. Przywołany przez Koziółka „obraz zaczytanego ciała”, który wiąże się z metaforami, takimi jak na przykład „pójść z książką do łóżka”, również wskazuje na kobiecość jako alegorię intymności lektury. W tym zamknięciu kobiety w sobie podczas czytania możemy także dostrzec deklarację niezależności, o której pisze Janice Radway, ponieważ czas poświęcony książce przez kobietę jest jej czasem, a przestrzeń, w której odbywa się lektura, jest jej przestrzenią (Radway 1991: 213). Czytanie kobiece jest więc czytaniem odrzucającym dyscyplinujący (męski) dyskurs szkoły. To czytanie „odstępny”.



## Gender bender

Wiele pisarek i czytelniczek fanfikcji zdaje się poszukiwać w slashu także drogi wyjścia poza stereotypowe przedstawienie ról płciowych w tekstach kultury popularnej. Stąd liczne opowiadania, w których płeć biologiczna nie istnieje lub w żaden sposób nie wyznacza statusu, roli czy obowiązków jednostki w społeczeństwie. Przykładem tego typu narracji są fanfiki zorganizowane wokół tzw. *omega!verse*, które wprowadzają zaczerpnięty ze świata zwierząt hierarchiczny podział na osobniki Alfa, Beta i Omega<sup>12</sup>. W opowiadaniach tego typu kobiety i mężczyźni mogą mieć ten sam status (czyli na przykład osobnikiem Alfa może być zarówno kobieta, jak i mężczyzna). Najwyżej w hierarchii społecznej znajdują się osobnicy Alfa, najniżej zaś Omega, którym to, niezależnie od płci biologicznej, przypisuje się zdolność rodzenia potomstwa.

*Fan fiction* typu *mpreg* [*male pregnancy*] stanowią *nota bene* liczną grupę bardzo różnorodnych tekstów. Cięża w tego typu opowiadaniach może być na przykład efektem nadnaturalnych sił (ingerencji kosmitów, kłąt, czarów, niszczycielskiej bomby biologicznej, która przyczyniła się do zmutowania męskiej populacji, obdarowując ją przy tym magicznymi macicami) albo też stanowić naturalny element świata przedstawionego<sup>13</sup>. W tym drugim przypadku bardzo często również jedynie pewna grupa mężczyzn (nierzadko charakteryzująca się bardziej androgenicznymi cechami) ma zdolność wydawania na świat potomstwa.

<sup>12</sup> Chodzi tu głównie o hierarchię stada wilków. *Fan fiction* korzysta jednakże bardzo swobodnie z tych terminów, nie dbając o zgodność z wiedzą biologiczną.

<sup>13</sup> Przykładowo w fanfiku *The Seahorse* autorstwa Memphis86 (fandom: *Nie z tego świata*, RPS) stan błogosławiony bohatera jest wynikiem klątwy egipskiego bożka płodności, natomiast w *What Not To Expect When You're Not Expecting* Theheyden u Profesora X manifestuje się po prostu kolejna mutacja, która pozwala mu na zajście w ciążę (Fandom: *X-Men. Pierwsza klasa*), natomiast w *The Well of Living Waters* autorstwa Kalpurny (fandom: *Nastoletni wilkołak*) rodzenie dzieci przez mężczyzn jest czymś normalnym.

W fikach typu *male pregnancy* mężczyzna nie tylko daje nowe życie, ale także później karmi dziecko własnym mlekiem<sup>14</sup>. Figura karmiącego mężczyzny występuje także we wszelkiego typu opowiadaniach wykorzystujących postaci wampiryczne. Wtedy pokarmem staje się krew jednego z bohaterów<sup>15</sup>. Picie krwi w takich fanfikcjach ma wymiar bardzo seksualny, agresywny, w przeciwieństwie do męskiej laktacji, która zdecydowanie rzadziej jest erotyczna. *Slash* łączy więc w sobie kluczową z perspektywy studiów kobiecych symbolikę mleka i krwi.

Interesującym wariantem *fan fiction* dotyczącym zarówno dynamiki Alfa/Beta/Omega, jak i *mpreg*, jest fenomen tzw. *knotting/fic*<sup>16</sup>. Autorki tego typu tekstów posuwają się o krok dalej w „manipulacji genitaliami” swoich bohaterów. W tym wypadku nie chodzi już tylko o nadawanie jednym postaciom cech płciowych płci przeciwnej, ale także o wprowadzenie elementów anatomii innych niż ludzie istot, czego przykładem jest ów *knot* przynależny osobnikom Alfa, czyli *de facto* psi *bulbus glandis* lub, w przypadku osobników Omega, zastępowanie ludzkiego cyklu menstruacyjnego estrusem, czyli rują. Tym samym instynkty zwierzęce zaczynają panować nad ludzkim umysłem. Postaci zostają oddane całkowicie we władanie swojej fizjologii<sup>17</sup>. Tradycyjna, romantyczna miłość od pierwszego wejrzenia ustępuje miłości od pierwszego powąchania. Pierwszy pocałunek zostaje zastąpiony pierwszym stosunkiem. Przy czym

---

<sup>14</sup> Jedną z popularniejszych autorek piszących fiki typu *mpreg* w różnych fandomach jest Fatebegins. W swoich tekstach niejednokrotnie wykorzystuje ona także motyw męskiej laktacji, zob. np. *You and I* (fandom: *Nie z tego świata*, RPS).

<sup>15</sup> Przykład ten doskonale ilustruje fik Lindentreeisle pt. *Swallow You Whole* (fandom: *Sherlock*).

<sup>16</sup> Istnieje osobna grupa na portalu społecznościowym LiveJournal, poświęcona fikom tego rodzaju, zob. <http://take-the-knot.livejournal.com>.

<sup>17</sup> To owdładnięcie instynktami można odnaleźć chociażby w *If you can't stand the heat* autorstwa Velvet\_mace (fandom: *Sherlock*) czy *Sparks are Whirling Faster* Cherie\_morte (fandom: *Nie z tego świata*).

należy podkreślić tu rolę wężu. W książce *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* Monika Bakke tak pisze na ten temat:

U ludzi węż to bodaj najbardziej kulturowo zdegradowany zmysł, tradycyjnie odsyłający do tego, co niecywilizowane [...]. Czerpanie przyjemności z doznań zapachowych, których źródłem jest inny człowiek, można traktować jako wejście na „teren niekulturalnej rozkoszy” [...] (Bakke 2010: 90).

Świat fików *omega!verse* jest często bardzo opresyjny. Osobnicy lub osobniczki Alfa przewodzą reszcie społeczności, faworyzuje ich też prawo. Osobnicy i osobniczki Omega są natomiast ukazani jako grupa zdominowana, sprowadzona głównie do roli obiektu pożądania, której funkcja ogranicza się do wydania na świat potomstwa i zaspokojenia potrzeb seksualnych dominujących partnerów. Omega postrzegani są jako niesamodzielni/niesamodzielne i słabi/słabe, wymagają więc osobnika Alfa, który się nimi zajmie. Płodność Omega, w tym okresowe wchodzenie w fazę estrus, bywa natomiast przedmiotem oskarżenia o rozwiązłość.

Kolejną kwestią wynikającą z powyższych przykładów jest ciekawe odwrócenie opozycji kobieta – natura, mężczyzna – kultura. Część z fików *mpreg* (w tym tych *omega!verse*) wykorzystuje także związane z tym kulturowy wizerunek kobiecej płodności i seksualności, która z jednej strony stanowi obiekt pożądania, z drugiej zaś ukazana jest jako coś monstrialnego, przerażającego. Mam tu na myśli głównie obraz kobiety jako matek potworów. Istnieje wiele *slash fikcji*, których bardzo skromna (głównie pornograficzna) fabuła sprowadza się do tego, że jakaś nadnaturalna postać wykorzystuje bohatera, wbrew jego woli, jako zwierzę rozplodowe, które daje życie potwornym potomkom, tworzącym później armię. Analizując filmy *science fiction*, Agnieszka Ćwikiel pisze, że w obrazach tych „technologiczny mężczyzna chce stworzyć

własne dzieci, ale pragnie to uczynić bez hormonów i ciała (*flesh*), bez pożądania i podniecenia [...]”. Fanki ponownie sprowadzają kwestię reprodukcji do ciała, a więc tego, co nie-ludzkie, animalistyczne, reorganizując zarazem przywołany przez Ćwikiel tradycyjny podział na „biologiczną matkę” i „człowieka/mężczyznę-konstruktora” (Ćwikiel 2005: 301).

Takie praktyki ukazują także swoiste współlistnienie różnych gatunków ludzi i nie-ludzi w świecie twórczości fanowskiej. Fanki zdecydowanie rzadziej sięgają po fantazje zoofilijne, dominują u nich jednak obrazy rozumnych i spersonifikowanych hybrydycznych innych<sup>18</sup>, a więc wilkołaków (*werewolves*), kotołaków (*werecats*)<sup>19</sup>, lecz również – parodystycznych stworów, na przykład „pandołaków” (*werepandas*)<sup>20</sup>. Hybrydyczni inni również mogą wprowadzać w tekst problem władzy – albo są traktowani jako gorsi, albo stanowią rasę nadludzi.

Analizując powyższe przykłady, nietrudno dostrzec, że *fan fiction* bywa także formą przepracowywania problematycznych dla kobiet kwestii związanych z dyskryminacją i ograniczeniem przez własną płęć. Z drugiej strony *slash fiction* może też stanowić po prostu „bezpieczny” sposób eksploracji własnej seksualności albo sublimacji popędu homoerotycznego za pomocą swoistego voyeurizmu. Lecz nawet za tym prostym ujęciem kryje się coś więcej. Co ciekawe, w tradycyjnym dyskursie zwykło się bowiem twierdzić, że rola podglądacza przypada mężczyźnie, natomiast kobieta jest zawsze oglądanym przedmiotem. W slashu, usuwając siebie z obrazu

<sup>18</sup> Termin Bakke.

<sup>19</sup> Jak w *Let Not the Sun Go Down Lexicale* (fandom: *Nie z tego świata*, RPS).

<sup>20</sup> Na przykład *The Padapanda's Courtship* Morrezeli. Autorka ta bardzo często sięga po motywy hybrydyczne, w *Species Interaction* jeden z bohaterów jest serafinem, a w *The Gift of Faithfulness* – harpią (wszystkie trzy fanfiki tej pisarki przynależą do fandomu serialu *Nie z tego świata*). Ciekawy przypadek stanowi także *Between the Devil and the Deep Blue Sea* JoeLawson, gdzie protagonista to specyficzny rodzaj syreny (fandom: *Hawaii 5.0*).

lub całkowicie przekształcając relację między postaciami, kobiety otrzymują wybór – mogą albo przyjąć pozycję zdystansowanego voyeura, albo empatycznie utożsamić się lub zająć obie naraz bądź całkowicie z nich zrezygnować – wychodząc poza klasyczny dualizm i przekształcając przedmiot z obrazu w podmiot. Spojrzenie kobiety, nawet to fetyszyzujące, zorientowane na Innego, jest tak naprawdę spojrzeniem nawiązującym relację – Bacon-Smith twierdzi wręcz, że kobiety nigdy nie przemieniają tego, na co patrzą, w przedmiot, cały czas widzą postać (Bacon-Smith 1992: 195-95).

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

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

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

## Bibliografia

- Abercrombie Nick, Longhurst Brian (1998) *Audiences: a Sociological Theory of Performance and Imagination*, London: SAGE Publications Ltd.
- Bacon-Smith Camille (1992) *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bakke Monika (2010) *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Bator Joanna (2001) *Miłość i melancholia. Saturniczny wymiar istnienia męskości i kobiecości*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz. Kraków: Rabid.
- Bonnstetter Beth, Ott Brian (2011) *(Re)Writing Mary Sue: Écriture Féminine and the Performance of Subjectivity*, w: „Text and Performance Quarterly” 31 (4), s. 342-367.
- Certeau Michel de (2008) *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Czyżak Agnieszka (2005) *Kanon Mistrzów – stereotypy i przewartościowania*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków: Universitas.
- Ćwikiel Agnieszka (2005) *Technologie prokreacji i (re)produkcji: kobiety. monstra. automaty*, w: *Gender: wizerunki kobiety i mężczyzny w kulturze*, red. E. Dyrus, E. Ostrowska, Kraków: Rabid.
- Dillon Katy (2010) *The Author is Dead. Long live the Fan? A Consideration of the Relationship Between Barthes' Announcement of „The Death of the Author” and the Responsibilities Placed on the Reader by ‘Reader Response’ Theories*, w: „Estro: Essex Student Research Online” Winter, s. 14-29, <http://www.essex.ac.uk/journals/estro/documents/issue4/FullIssue.pdf> (13.12.2013).
- Gąsowska Lidia (2009) *Fan fiction, czyli złoto dla zuchwałych. Pomiędzy pragnieniem narracji a realizacją opowieści*, w: *Kody kultury. Interakcje. Transformacje, Synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław: Sutoris.
- Godzic Wiesław (2001) *Rozumieć telewizję*, Kraków: Rabid.
- Jenkins Henry (1992) *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture (Studies in Culture and Communication)*. New York: Routledge.
- Jenkins Henry (2007) *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

- Kłosińska Krystyna (2009) *Kobieta autorka*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Kozicka Dorota (2005) *Wołanie o kanon? Znamienne wątki dyskusji metakrytycznych na przełomie wieków*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska. Kraków: Universitas.
- Koziołek Ryszard (2006) *Maski czytania*, w: *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kraskowska Ewa (2003) *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, wyd. 2 przejrz. i zm., Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Penley Constance (1991) *Brownian Motion: Women, Tactics and Technology*, w: *Technoculture*, eds. C. Penley, A. Ross, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pugh Sheenagh (2005) *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend: Poetry Wales Press Ltd.
- Radway Janice (1991) *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill i London: The University of North Carolina Press.
- Russ Joanna (1985) *Pornography by Women for Women. with Love, w: tejsze Magic Mommas. Trembling Sisters. Puritans & Perverts*. New York: Crossing Press.
- Skrendo Andrzej (2005) *Kanon i lektura*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska. Kraków: Universitas.
- Śliwiński Piotr (2005) *Kanon. hipoteza konieczna*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków: Universitas.
- Święch Jerzy (2005) *Burze wokół kanonu/kanonów*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków: Universitas.

## Netografia

- Cherie\_morte, *Sparks are Whirling Faster*, <http://infatuated-ink.livejournal.com/66906.html> (13.02.2013).
- Fatebegins, *You and I*, <http://archiveofourown.org/works/1084575/chapters/2181077> (15.02.2013).
- JoeLawson, *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, <http://archiveofourown.org/works/230572> (13.02.2013).

- Kalpurna, *The Well of Living Waters*, <http://archiveofourown.org/works/821406> (13.02.2013).
- Lexicale, *Let Not the Sun Go Down*, <http://lexicale.livejournal.com/6231.html> (15.02.2013).
- Lindentreisle, *Swallow You Whole*, <http://archiveofourown.org/works/283736> (13.02.2013).
- Memphis86, *The Seahorse*, <http://memphis86.livejournal.com/125317.html> (13.02.2013).
- Morrezela, *Species Interaction*, <http://morrezela.livejournal.com/24817.html> (15.02.2013).
- Morrezela, *The Gift of Faithfulness*, <http://morrezela.livejournal.com/36490.html>: SPN RPS: J2 (15.02.2013).
- Morrezela. *The Padapanda's Courtship*, <http://morrezela.livejournal.com/42747.html> (15.02.2013).
- Thehoyden, *What Not To Expect When You're Not Expecting It*, <http://archiveofourown.org/works/230719> (13.02.2013).
- Velvet\_mace, *If you can't stand the heat*, <http://sherlockbbc-fic.livejournal.com/11848.html#thread=61066056#t61066056> (13.02.2013).

## Slash jako forma pisarstwa i czytelnictwa kobiecego

Celem artykułu jest ukazanie pisarstwa (i czytelnictwa) fanek jako specyficznej, kobiecej działalności antysystemowej, skierowanej przeciwko popkulturze i jej patriarchalnym mechanizmom. Dominacja autorek w fandomach pozwala na analizę fanfikcji z feministycznej i genderowej perspektywy. Pisanie *fan fiction* to akt ponownego odczytywania oraz „kłusownictwa” na terenie kultury masowej: autorki fików sprzeciwiają się kanonicznym interpretacjom. *Fan fiction* wiąże się także z antyinstytucjonalizmem, fan(k)i tworzą bowiem własne rozumienie kanonu – termin *fanon* opisuje utrwalone fanowskie przekonania na temat tekstów oryginalnych. Popularnym gatunkiem *ff* dotyczącym męskich relacji homoerotycznych jest *slash*. Wiele fanek postrzega ten typ fanfikcji jako możliwość ucieczki od dominującego dyskursu, lecz *slash* bywa dla nich również formą przepracowywania kwestii problematycznych (dotyczących na przykład ról i stereotypów płciowych).



## Slash as a Form of Women's Writing and Reading

The purpose of this article is to present fangirls' writing (and reading) as a form of women's anti-systemic activity aimed against pop culture and its patriarchal models from the perspective of gender and feminist studies. Writing fan fiction is an act of re-reading and „poaching” on mass culture: writers rebel against the canonical interpretations of texts. Moreover, fan fiction is marked by a counter-institutional approach which manifests itself in the specific attitude towards the canon: the term ‘fanon’ describes fans' own convictions about the set of canonical texts. One of the most popular fan fiction genres is slash, which focuses on male homoerotic relations. Many female readers of fan fiction perceive slash as a way out of a dominant discourse, however, fan fiction turns out to be also a form of re-working problematic issues (e.g. gender roles and stereotypes).