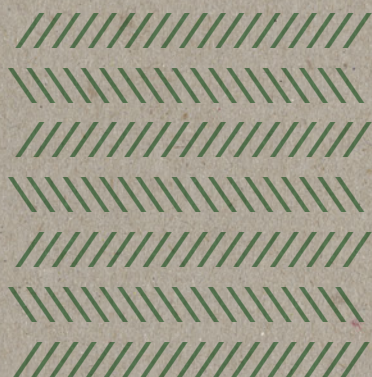


LITERATURA LUDOWA



Journal of Folklore and Popular Culture



THE DARK SIDE OF FANDOM

Founded by the Polish Ethnological Society in 1957
vol. 65 (2021) no. 2

LITERATURA LUDOWA



Journal of Folklore
and Popular Culture

THE DARK SIDE OF FANDOM

Founded by the Polish Ethnological Society in 1957
vol. 65 (2021) no. 2

Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture

Editor-in-Chief

Piotr Grochowski (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Poland)

Editorial Board

Vihra Baeva (Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences)

Petr Janeček (Institute of Ethnology, Charles University, Czech Republic)

Aldona Kobus (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Poland)

Katarzyna Marak (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Poland)

Kristina Rutkovska (Institute for the Languages and Cultures of the Baltic, Vilnius University, Lithuania)

International Advisory Board

Janina Hajduk-Nijakowska (University of Opole, Poland)

Marek Jakoubek (Institute of Ethnology, Charles University, Czech Republic)

Waldemar Kuligowski (Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, Adam Mickiewicz University, Poland)

Katya Mihaylova (Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences)

Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska (Institute of Polish Philology, Maria Curie Skłodowska University, Poland)

Anna Plotnikova (Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Science)

Tatjana Valodzina (The Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research, The National Academy of Sciences of Belarus)

Aušra Žičkienė (Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Lithuania)

Editorial office address

Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture

Institute of Culture Studies UMK

ul. Fosa Staromiejska 3

87-100 Toruń, Poland

e-mail: literatura.ludowa@gmail.com

www: <https://apcz.umk.pl/LL>



Publisher

Polish Ethnological Society

ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław, Poland

tel. +48 (71) 375 75 83

e-mail: ptl@ptl.info.pl

Design/Typesetting

Katarzyna Rosik

Abstracting and Indexing Information

Central and Eastern European Online Library [CEEOL]

Directory of Open Access Journals [DOAJ]

The Central European Journal of Social Sciences and Humanities [CEJSH]

EBSCO Information Services

European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS)

Open Access Policy

Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture is an open access journal, all content is published under Creative Commons license (CC BY-ND 3.0).

ISSN 2544-2872 (online)

ISSN 0024-4708 (print)

SPIS TREŚCI

CONTENTS

OD REDAKCJI — EDITORIAL

7 Aldona Kobus

„Mroczne strony” fandomu i „mroczne fandomy”.
Przelamywanie wewnętrznych tabu fantropologii
/ “Dark fandoms” and the “dark side” of fandom:
Breaking the inner taboos of fan studies

ARTYKUŁY — ARTICLES

17 Agnieszka Urbańczyk

Gatekeeping jako strategia immunizacyjna w fandomach transformujących
na przykładzie środowiska fanek *Star Treka*
/ Gatekeeping as an immunity strategy in transformative fandoms
as exemplified by *Star Trek* fandom

35 Agata Sutkowska

Kozioł ofiarny w fursuitcie. Hierarchia w fandomach
na przykładzie *furry*
/ The scapegoat in furrysuit: Fandom hierarchies
as exemplified by the status of the furry fandom

53 Dominika Ciesielska, Maria Rutkowska

Między interpretacją a moralnością.
Anty-shiperzy we współczesnym fandomie medialnym
/ Between interpretation and morality:
Anti-shippers in modern media fandom

69 Matt Hills

Toxic YouTubers “hated” by *Doctor Who*?
Animating multiphrenic incarnations of Not My Doctor anti-fandom

83 Joanna Antoniak

A guarantee of safety, a cautionary tale or a celebration?
Popularity of true crime narratives through the lens of Mary Douglas’s
concepts of pollution and defilement

97 Martyna Kopec

Columbiners. Działalność Serial Killer Fandom w środowisku
True Crime Community
/ Columbiners: The activity of Serial Killer Fandom within
True Crime Community

115 Joanna Kilanowska

Comments killed the k-pop star. Mord społeczny na Choi Jin Ri
jako studium przypadku współczesnej paniki moralnej
/ Comments killed the k-pop star: The social murder of Choi Jin Ri
as the case study of contemporary moral panic

RECENZJE I OMÓWIENIA — REVIEWS AND DISCUSSIONS

133 Aldona Kobus

Fan jako marka. O użyteczności fana dla przemysłu kulturowego
/ Fan as a brand: The usefulness of a fanboy for culture industry

139 Agnieszka Urbańczyk

Koniec narracji triumfalistycznej w *fan studies*
/ The end of fan studies' triumphalist narrative

OD REDAKCJI
EDITORIAL

ALDONA KOBUS

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
kobald@umk.pl

ORCID: 0000-0001-6646-8640

„Mroczne strony” fandomu i „mroczne fandomy”. Przełamywanie wewnętrznych tabu fantropologii

“Dark fandoms” and the “dark side”
of fandom: Breaking the inner taboos
of fan studies

DOI: 10.12775/LL.2.2021.001 | CC BY-ND 3.0 PL

Pierwsze prace z zakresu *fan studies* (fantropologii, fanoznawstwa) skupiały się na pozytywnych aspektach bycia fanem (Jenkins, 1992; Bacon-Smith, 1992), przede wszystkim fanowskiej twórczości, która po dziś dzień stanowi najbardziej wymierny przedmiot badań tej dyscypliny, a także na budowaniu egalitarnych wspólnot opartych na współpracy i wymianie informacji pomiędzy ich członkami. Fanowskie interpretacje postrzegano w tym ujęciu jako upodmiotowiające praktyki przeciwstawiające się wykluczeniu i dyskryminacji doświadczanej przez zaangażowanych odbiorców na gruncie społecznym i kulturowym. W tym paradygmacie, określanym obecnie formułą „fandom jest piękny”, działalność fanowska stanowi pole semantycznej *querilli*, oddolnej walki uciśnionych przez patriarchalno-rasistowski kapitalizm o władzę nadawania znaczeń (Gray, Sandvoss & Harrington, 2007, s. 2). Nietrudno zauważyć, że trend ten przeciwstawił się negatywnemu stereotypowi fana obecnemu w samej kulturze masowej i dyskursie medialnym w tym okresie. Fana prezentowano jako medialnego Innego, zobsesjonowanego nieudacznika, który braki społeczne i towarzyskie rekom-

pensuje uciekając w świat fikcji, czy też rozhisteryzowaną nastolatkę, która nadaje zbyt wielkie znaczenie małym i bezwartościowym artystycznie artefaktom popkulturowym (Jenkins, 1992, s. 10). Jak zauważyła Joli Jensen (2012), stereotypy te pełniły rolę negatywnego wzorca, który miał wskazywać właściwe sposoby recepcji kultury popularnej poprzez piętnowanie zachowań społecznie nieakceptowalnych, pod wieloma względami wpływały też z deprecjonowania i stygmatyzacji samej popkultury (Kobus, 2018, s. 62). Gwałtowane zmiany zachodzące w krajobrazie medialnym na przestrzeni ostatnich dwóch dekad wprowadziły wiele elementów fanowskiego odbioru do głównego nurtu kultury. Konwergencja medialna, kultura partycypacji obecna w paradygmacie Web 2.0 i seryjny model produkcji kulturowej, dodatkowo napędzany przez popularność platform streamingowych, rozpowszechnienie praktyki *binge watching*, oparcie polityki wielkich koncernów medialnych na blockbustarach, nostalgia funkcjonująca jako dominanta estetyczna współczesności – to tylko niektóre czynniki stymulujące rozpowszechnienie się odbioru fanowskiego, czyli opartego na zaangażowaniu emocjonalnym i kompulsywnych zachowaniach, przede wszystkim zbieractwie i kolekcjonerstwie. Fan stał się obecnie figurą idealnego konsumenta. Także cyfryzacja fandomowego życia doprowadziła do powstania nowych zjawisk i dyskursów, często związanych z wzrastającą widocznością fanów w internecie, w tym swoistego rodzaju autocenzury w postaci performatywnej moralności ruchu purytańskiego w społecznościach fanowskich (*purity culture*). Wydaje się, że fani nie tylko nie podlegają już stygmatyzacji, ale stali się wręcz modelowymi odbiorcami. Oczywiście diagnoza ta dotyczy tylko określonego modelu odbioru fanowskiego, określanego jako fandom kultywujący (Kobus, 2018, s. 12). Fandom transformujący, którego podstawową praktyką jest przekształcanie kultury popularnej poprzez twórczość fanowską, wciąż podlega deprecjacji, a stereotypowe przedstawienia fanów wciąż obecne są w kulturze popularnej (Kobus, 2018, s. 59), gdzie twórcy często posuwają się wręcz do obrażania własnych odbiorców (Kobus, 2016). Równie popularne stało się także kreowanie wizerunku twórcy treści popkulturowych jako fana, co również komplikuje funkcjonujące modele „bycia fanem” (Salter & Stanfill, 2020).

Zachodzące zmiany w strukturach i praktykach społeczności fanowskich znalazły swoje odzwierciedlenie w *fan studies*. Nieustannie dodawane są nowe obszary badań, wprowadza się też kolejne kategorie badawcze. Nie przekreślono jednak jeszcze dorobku wczesnej fantropologii i nie zadano kłamu uprzedmiotowiającym narracjom na temat kondycji fanowskiej, a jedynie poszerzono zakres analityczny spektrum doświadczenia aktywnego i zaangażowanego odbioru kultury popularnej, także o zjawiska, które nie mieściły się we wczesnym paradygmacie badań, jak *stalking* czy fanowskie konflikty i formy dyskryminacji oraz wyzysku w samych społecznościach fanowskich. Tego rodzaju badania nie mają na celu powrotu do ery stygmatyzacji fanów. Wprost przeciwnie – analizy z pozoru niepokojących zjawisk i praktyk ujawniają ich z gruntu konwencjonalny, często samoświadomy i autoironiczny charakter (Kobus, 2018, s. 125). Fantropologia nie tylko w dalszym ciągu służy destygmatyzacji zachowań i praktyk

fanowskich, ale też dostarcza narzędzi do lepszego zrozumienia mechanizmów odbioru, interpretacji i interakcji pomiędzy odbiorcami a tekstami kultury popularnej, która stanowi obecnie prymarne doświadczenie estetyczne większości obywateli zachodniego świata, oraz do analizy napięć i sposobów formowania więzi międzyludzkich w społecznościach cyfrowych. I chociaż wczesne badania nie formowały wprost żadnych tabu, zwykło się w nich opisywać negatywne i ekstremalne zachowania – „mroczne strony” fandomów – jako anomalie, w żaden sposób niereprezentatywne dla społeczności fanowskiej jako takiej. W obliczu narastania przemocy w internecie (*doxxing*, *stalking*, zmasowane ruchy fanowskie mające na celu obrażanie i zastraszanie, obniżanie rankingów określonych tytułów poprzez negatywny marketing itd.) z łatwością można zakwestionować status negatywnych i ekstremalnych zachowań jako anomalii, przypisać je do działań związanych z funkcjonowaniem anti-fandomu czy też „fandomu toksycznego” (*toxic fandom*), który również stał się tematem badań (Proctor & Kies, 2018). Tym samym zwrócenie się w stronę „mrocznych stron” fandomu i „mrocznych fandomów” świadczy nie tyle o wyczerpaniu się dotychczasowego paradygmatu badań z zakresu *fan studies*, co o dojrzałości tej dyscypliny badawczej, w której dochodzi do przełamania dotychczasowych tabu. Wiąże się to także z etyczną pozycją badaczy – najczęściej znajdujących się w pozycji aca-fana, czyli fana-badacza – na których ciążyą zobowiązania wobec własnych społeczności fanowskich: rzetelnego przedstawienia i dostarczenia analitycznych narzędzi korekcji krzywdzących praktyk i zachowań.

Wciąż istnieją fandomy i fani, dla których brak miejsca w kulturze głównego nurtu. Ryan Broll określił ich mianem „mrocznych” (*dark fandoms*), nazywając tak cyfrowe społeczności fanowskie, które formują się wokół seryjnych morderców i sprawców zbrodni (Broll, 2018, s. 795). Najczęściej przywoływanym przykładem „mrocznego fandomu” są Columbiners, internetowi fani nastoletnich sprawców masakry w Columbine High School z 1999 r., których praktyki i motywacje analizuje w niniejszym numerze *Literatury Ludowej* Martyna Kopeć. Columbiners stanowią zaledwie podgrupę w większej społeczności, jaką jest Serial Killer Fandom, która z kolei sytuuje się na poboczu True Crime Community, wielkiej społeczności fanów *true crime*, gatunku z pogranicza dokumentu i kryminalistyki, przejawiającego się w wielu formach medialnych (literatura, film, serial, podcast itd.). Fenomen współczesnej popularności *true crime* omawia Joanna Antoniak w artykule *A guarantee of sfety, a cautionary tale or a celebration? Popularity of true crime narratives through the lens of Mary Douglas's concepts of pollution and defilement*. W tym kontekście rozszerzyłabym wstępną definicję „mrocznego fandomu” Brolla (2018, s. 792), który z jednej strony oparł ją na identyfikacji fanów ze sprawcami zbrodni, a z drugiej strony widzi w niej wyraz odwiecznej ludzkiej fascynacji przemocą i makabrą, co można przełożyć odpowiednio na „mroczne pragnienie” (identyfikacja ze sprawcą przemocy) i „mroczny obiekt pożądania” (przemoc i różne formy jej reprezentacji). Jeśli pójdziemy drugim tropem, nie ograniczając motywacji fanowskiej do identyfikacji i pokrewnych temu stylów odbioru, możemy wpisać całą spo-

łeczność True Crime Community w schemat „mrocznego fandomu” z racji afektywnej więzi żywionej przez fanów *true crime* względem samej zbrodni jako obiektu fascynacji.

Kategoria zaproponowana przez Brolla może też znaleźć szersze zastosowanie analityczne dla kontrowersyjnych praktyk współczesności, takich jak „mroczna turystyka” (*dark tourism*) i urbex (*urban exploration*) oraz „polowanie na duchy” (*ghost hunting*), a nawet ruchu „śmierciopozytywności” (*death positive movement*). W przypadku tych aktywności fascynacja makabrą, zbrodnią, śmiercią i niszczeniem przeplata się z wyczerpaniem dotychczasowych formuł i praktyk współczesności (tradycyjnej turystyki, tabu śmierci itd.). Interesującym zjawiskiem jest także rozwój w globalnym multifandomie cyfrowym zjawiska określanego jako „kultura czystości”, gdzie nowi purytanie popkultury stawiają znak równości pomiędzy fanowskim przywiązaniem do fikcyjnego złooczyńcy i rzeczywistego mordercy. Zgodnie z obserwacjami Brolla i innych badaczy w „mrocznych fandomach” sprawcy zbrodni funkcjonują jako obiekty tekstowe podlegające interpretacji, a praktyki fanowskie w tych społecznościach są równie skonwencjonalizowane, co w każdym innym fandomie (Broll, 2018, s. 801; Raitanen & Oksanen 2018, s. 3). Tym samym mamy do czynienia z dwubiegunowym działaniem, polegającym na tym, że tekstualizuje się rzeczywistych sprawców zbrodni, a jednocześnie oskarża się fanów postaci fikcyjnych o moralną degenerację, tak jakby byli członkami „mrocznych fandomów”, którzy właśnie ze względu na swój „mroczny obiekt pożądania” spotykają się ze społecznym potępieniem. Wątek ten poruszają Dominika Ciesielska i Maria Rutkowska w artykule *Między interpretacją a moralnością. Anty-shiperzy we współczesnym fandomie medialnym*, gdzie *anti-shipping* stanowi jeden z przejawów nowego purytanizmu w fandomie medialnym.

Widoczność „mrocznych fandomów” i odkrycie tym samym nowych przedmiotów badań nie jest jedyną konsekwencją zmian krajobrazu medialnego w zakresie *fan studies*. Równie istotne jest skupienie się na „mrocznych stronach” takich fandomów, które mniej lub bardziej bezpośrednio stoją w sprzeczności ze społecznymi dążeniami wczesnej fantropologii do stworzenia pozytywnego wizerunku fana. Ciekawym wątkiem są chociażby wieloletnie badania nad pozycją anty-fana (Gray, 2003; 2005; 2007; 2021; Click, 2019), co łączy się ze zjawiskiem internetowego hejtu, oraz badania nad wcześniej wyrelegowaną z zakresu badań nad fandomem figurą fana-stalkera, fana zobsesjonowanego. W niniejszym numerze wątki te porusza Joanna Kilanowska w *Comments killed k-pop star. Mord społeczny na Choi Jin Ri jako studium przypadku współczesnej paniki moralnej*. Artykuł przedstawia fenomen internetowego hejtu i wyzysku idoli w koreańskim przemyśle rozrywkowym, co wpisuje się w ważne rozważania o etycznej konsumpcji. Zagadnienie to dotyczy także treści kulturowych, co zostało uwidocznienie w obliczu ruchów demaskujących rasizm i seksizm przemysłu kulturowego (#MeToo, #OscarsSoWhite). W tym kontekście warto przywołać także ostatnie badania Mel Stanfill (2019a), które demaskują ekonomiczny wyzysk fanów przez korporacje medialne, co nieuchronnie wiąże się z postrzega-

niem fana jako modelowego konsumenta, a działań fanowskich jako darmowego marketingu.

Współczesne fandomy oraz paradygmat kultury konwergencji i partycypacji obfitują w konflikty, kontrowersje i różne formy eksploatacji. Znacząco komplikuje to pierwsze obserwacje z zakresu *fan studies* skupione na kolektywnej współpracy i twórczości, ale ich nie podważa. Fandom jest dość pojemny, aby pomieścić wzajemnie sprzeczne zjawiska: konflikt i współpracę, budowanie społeczności i wykluczenie, upodmiotowienie i wyzysk. Jak słusznie zauważa Agata Sutkowska w artykule *Kozioł ofiarny w fursuitcie. Hierarchia w fandomach na przykładzie furry*, społeczności fanowskie tworzą własne hierarchie i wzorce relacji, powielając te istniejące już w kulturze głównonurtowej, w tym wykluczenie i piętnowanie, kulturowy seksizm, rasizm i homofobię, co również nie umknęło uwadze badaczy (Massanari, 2017; Pande, 2020; Scott, 2019). Obecna sytuacja uczy nas, abyśmy ostrożnie stawiali uogólniające tezy dotyczące postaw i zachowań fanowskich, szczególnie w odniesieniu do rzekomej progresywnej polityki fanów. Także fandom, który powstał na skutek wykluczenia i w swojej długiej historii ma doświadczenie dyskryminacji na tle płciowym, nie jest wolny od tego typu mechanizmów, czego dowodzi Agnieszka Urbańczyk w artykule *Gatekeeping jako strategia immunizacyjna w fandomach transformujących na przykładzie środowiska fanek Star Treka*.

Upolitycznienie fandomów oraz polityczna aktywność ich członków stanowią ważny element fantropologicznej refleksji od samego początku formowania się tej dyscypliny. W działalności fanowskiej najczęściej widziano mechanizm demokratyzacji kultury poprzez medialną partycypację (Jenkins, 2007). Jednym z zasadniczych wątków nowego purytanizmu w globalnym fandomie medialnym jest traktowanie działalności takiej jak *shipping* jako aktywności o politycznym charakterze. Jest to uzasadnione o tyle, o ile tego typu praktyki nie odbywają się w kulturowej, społecznej i politycznej próżni, a postawy i poglądy polityczne przenikają do tych środowisk. Jednak wbrew początkowym tezom, nie każda społeczność fanowska jest progresywna. Stanfill (2019b, s. 3) wprowadziła wręcz pojęcie „fandomu reakcyjnego”, który określić można jako anty-fandom progresywnych tytułów i zjawisk kulturowo-społecznych albo jako fandom reakcyjnych elementów porządku kulturowego i społecznego. Komplikuje to zaproponowany niedawno podział na fandom transformujący i kultywujący (Kobus, 2018, s. 12). Dodanie kategorii fandomu progresywnego i reakcyjnego pozwala przypisać fanowską działalność do konkretnych postaw politycznych, co umożliwia dalsze analizy społecznego i kulturowego upolitycznienia i naświetla polityczny wymiar konsumowanych treści. Zagadnienie „wojny kulturowej”, polaryzacji społecznej i starcia pomiędzy względnie progresywną polityką stacji telewizyjnej a reakcyjną częścią fandomu analizuje Matt Hills w artykule *Toxic YouTubers “hated” by Doctor Who? Animating multiphrenic incarnations of Not My Doctor anti-fandom*. Przedstawione tu rozważania pokazują, że obsadzenie Jodi Whittaker w głównej roli kultowego serialu *Doktor Who* spotkało się z agresywnie mizoginiczną reakcją części fanów.

Prezentowane w niniejszym numerze teksty mają charakter rozpoznawczy i zaledwie zarysowują różnorodne i bogate konteksty w polu badawczym „mrocznych fandomów” i „mrocznych stron” fandomów. Zaletą prezentowanych tu artykułów jest także zebranie informacji o najnowszym stanie badań w zakresie *fan studies*, co być może pozwoli wyjść poza pierwotny paradygmat fantropologii w badaniach nad polskimi fandomami, do ich opisu bowiem znacznie bardziej przystają kategorie „mrocznego fandomu” czy „fandomu reakcyjnego” niż narracja o progresywnej fanowskiej walce o nadawanie znaczeń.

BIBLIOGRAFIA

- Bacon-Smith, C. (1992). *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Broll, R. (2018). Dark Fandoms. An Introduction and Case Study. *Deviant Behavior*, 41(6), 792-804. doi: 10.1080/01639625.2019.1596453
- Click, M. A. (2019). *Anti-Fandom: Dislike and Hate in the Digital Age*. New York: New York City Press.
- Gray, J. (2003). New Audiences, New Textualities: Anti-fans and Non-fans. *International Journal of Cultural Studies*, 6(1), 64-81.
- Gray, J. (2005). Antifandom and the Moral Text: Television Without Pity and Textual Dislike. *American Behavioral Scientist*, 48(7), 840-858. doi: 10.1177/0002764204273171.
- Gray, J., Sandvoss, C., & Harrington, C. L. (eds.). (2007). *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press.
- Gray, J. (2021). *Dislike-Minded: Media, Audiences, and the Dynamics of Taste*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Jenkins, H. (2007). *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* (przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak). Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Jensen, J. (2012). Fandom jako patologia: konsekwencje definiowania. *Panoptikum*, 11(18), 56-72.
- Kobus, A. (2016). Burzenie czwartej ściany. Strategie budowania relacji twórców popkultury z fankami. W: A. Krawczyk-Łaskarzewska, & A. Naruszewicz-Duchlińska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Widzowie – fani – twórcy* (s. 147-164). Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii UWM.
- Kobus, A. (2018). *Fandom. Fanowskie modele odbioru*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Massanari, A. (2017). #Gamergate and The Fappening: How Reddit's algorithm, governance, and culture support toxic technocultures. *New Media and Society*, 19(3), 329-346. doi: 10.1177/1461444815608807
- Pande, R. (ed.). (2020). *Fandom, Now in Color: A Collection of Voices*. Iowa: University of Iowa Press.
- Proctor, W., & Keis, B. (2018). Editors' Introduction: On Toxic Fan Practices and the New Culture Wars. *Participations*, 15(1), 127-42.
- Raitanen, J., & Okasanen, A. (2018). Global Online Subculture Surrounding School Shootings. *American Behavioral Scientist*, 62(2), 1-15. doi: 10.1177/0002764218755835
- Salter, A., & Stanfill, M. (2020). *A Portrait of the Auteur as Fanboy: The Construction of Authorship in Transmedia Franchises*. Jackson: University Press of Mississippi.

- Scott, S. (2019). *Fake geek girls: Fandom, Gender, and the Convergence Culture Industry*. New York: New York University Press.
- Stanfill, M. (2019a). *Exploiting Fandom: How the Media Industry Seeks to Manipulate Fans*. Iowa: University of Iowa Press.
- Stanfill, M. (2019b). Introduction: The Reactionary in the Fan and the Fan in the Reactionary. *Television & New Media*, 21(1), 1-12. doi: 10.1177/1527476419879912

ARTYKUŁY
ARTICLES

AGNIESZKA URBĄNCZYK

Uniwersytet Jagielloński
agnieszka.urbanczyk@op.pl

ORCID: 0000-0002-6911-3703

Gatekeeping jako strategia immunizacyjna w fandomach transformujących na przykładzie środowiska fanek Star Treka¹

Gatekeeping as an immunity strategy
in transformative fandoms as exemplified
by *Star Trek* fandom

DOI: 10.12775/LL.2.2021.002 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: This paper is an attempt at a biopolitical interpretation of fan gatekeeping as a form of immunization – a defense mechanism that is supposed to protect the group and its identity against real or imaginary threats brought about by new fans. The discussion is based on an underresearched case of gatekeeping in the transformative fandom—the highly feminized fanfiction community in particular. The immunization tactics are exemplified by the reaction of the LiveJournal *Star Trek* community to the 2009 reboot of the franchise and the influx of new fans brought by the movie. The author provides a short description of the emergence of the *Star Trek* fandom, which was caused by gatekeeping in the first place, and analyzes the discursive practices of the more experienced fans and their at times impossible expectations, which were weaponized against the novices. The author concludes

1 Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2015–2021 jako projekt badawczy w ramach programu pod nazwą Diamentowy Grant. Pojedyncze cytaty pojawiające się w tym tekście zostały przeze mnie przywołane również w mojej książce *Utopia jest sprzedawana oddzielnie. Polityczność science fiction w recepcji fanowskiej (na przykładzie Star Treka)*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2021, gdzie jednak nie podejmuję szerzej wątku gatekeepingu i nie odnoszę się do jego biopolitycznych zasad funkcjonowania, cytaty przywołując jako świadectwo niechęci części fanów do filmów Abramsa.

that the shift in the gatekeeping paradigm (from allowing/disallowing publication to the control of population) is a result of the popularization of Web 2.0.

KEYWORDS: fandom, gatekeeping, biopolitics, immunization, *Star Trek*

Gatekeeping to zyskujące w ostatnich latach coraz większą rozpoznawalność określenie opisujące fenomen bardzo stary – a mianowicie ograniczanie dostępu do treści, kanałów komunikacji czy społeczności ludziom lub grupom niepożądanym przez osoby stanowiące w danym środowisku większość lub dysponujące większym kapitałem symbolicznym. W wypadku fandomu oznacza to blokowanie wstępu do samego środowiska fanowskiego, co odbywa się zazwyczaj nie poprzez eksplicytnie sformułowane zakazy – szczególnie takie, które nazywałyby wprost niepożądane jednostki czy grupy społeczne – ale poprzez zniechęcanie potencjalnych nowych członków fandomu, stawiane im coraz bardziej wyśrubowanych wymagań i podważanie ich statusu jako fanów, dopóki tych wymagań nie zrealizują. Jednymi z podstawowych funkcji, jakie mają pełnić działania zbiorczo określane jako *gatekeeping*, są zachowanie tożsamości grupy i kontrola jej populacji – a więc praktyki, które można potraktować jako immunizacyjne. Jak dowodziła Suzanne Scott, nawiązując do koncepcji rozprzestrzenialnych mediów Henry’go Jenkinsa²,

rozprzestrzenialna mizoginia w ewidentny sposób została poczęta i jest stosowana jako taktyka mająca na celu zawłaszczenie przestrzeni kultury fanowskiej, a przynajmniej jednoznacznie określająca, komu wolno wyznaczać i patrolować jej wyobrażone granice poprzez ustawianie uwarunkowanych genderowo punktów kontroli. W obrębie tego paradygmatu kobiety i inni zmarginalizowani fani są prezentowani jako zakażenie odpowiedzialne za nowotworowy rozrost kultury fanowskiej poza właściwe jej sfery subkultur, co pozwala mężczyznom prezentować siebie jako dokonujące słusznej zemsty przeciwności, którym powierzono zadanie rozpoznawania i neutralizowania każdego bytu, który postrzegają jako „zewnątrzny” (Scott, 2019)³.

Jak będę się starała pokazać, zjawisko gatekeepingu nie ma wcale charakteru czysto heteroseksistowskiego. Scott posługuje się jednak bardzo trafną metaforą układu immunologicznego, sięgając po obrazy zakażeń, nowotworów czy

2 W ujęciu Jenkinsa, Sama Forda i Joshuy Greena (2018), powiązana z kulturą partycypacji rozprzestrzenialność polega na możliwości udostępniania treści typowych dla jednego medium w medium innym, a także na zdolności masowej dystrybucji danych treści przez użytkowników, niekiedy wbrew woli właścicieli praw autorskich. Rozprzestrzenialność to potencjał szerzenia i udostępnienia danych tekstów przez odbiorców dla własnych celów i własnej przyjemności.

3 Wszystkie cytaty pochodzące z tekstów w języku angielskim we własnym przekładzie filologicznym.

przeciwciał, które pozwalają wyobrazić sobie fandom jako żywy organizm. Tym właśnie tropem chciałabym pójść, zwracając uwagę na mechanizmy biopolityczne. Roberto Esposito wyeksponował powiązania pomiędzy fantazmatami choroby a migracją:

Jeśli przejdziemy z kontekstu chorób zakaźnych w społeczne zagadnienie imigracji, nadchodzi pierwsze potwierdzenie: fakt, że narastający strumień imigracyjny jest uznawany, całkowicie bezzasadnie, za jedno z największych zagrożeń dla naszych społeczeństw, wskazuje także i w tym względzie centralność, jakiej nabiera kwestia immunitarna. Wszędzie wyrastają nowe bariery, nowe miejsca blokad, nowe linie podziałów i obrony przed czymś, co zagraża albo przynajmniej zdaje się grozić naszej tożsamości biologicznej, społecznej, środowiskowej (Esposito, 2015, s. 98).

Przeniesienie założeń biopolitycznych do badań nad fandomem zostało dokonane już przez Mel Stanfill (2019, s. 10-11), aczkolwiek wiązało się raczej z Foucaultowską ideą biowładzy, którą dysponują koncerny medialne kontrolujące masowe działania fandomów i migrację między nimi. Jest to ujęcie niezwykle interesujące, ale wskazuje ono raczej na kluczową dla ustanowionego przez Giorgio Agambena – za Foucaultem – paradygmatu rolę suwerena odgórnie zarządzającego populacją i jej ruchami. Interesujący mnie mechanizm związany jest jednak z działaniami oddolnymi i wewnętrzną regulacją funkcjonowania fandomowego organizmu, a nie z odgórnym zarządzaniem populacją lub dyscyplinowaniem jej ciał. Zamierzam zająć się zatem praktykami samej społeczności, sięgając po immunizacyjny model myślenia o biopolityce zaproponowany przez Esposito (w odróżnieniu od modelu Foucaultowskiego). W stosowaniu takiej perspektywy szlaki przetarła Agata Zarzycka (2019), która zaproponowała biopolityczną interpretację wspólnoty fanowskiej, zwracając uwagę na konstytuujące wspólnotę (*communitas*) pojęcie daru, który zobowiązani jesteśmy ofiarować (*munus*). W niniejszym tekście chciałabym zwrócić uwagę na drugi, opozycyjny wobec *munus* biegun wspólnotowości – immunizację – właśnie w środowisku, którego funkcjonowanie oparte jest na logice daru i zobowiązania, a które w rozważaniach nad gatekeepingiem zazwyczaj jest ignorowane. Przedmiotem moich rozważań będą zatem przejawy i retoryka gatekeepingu w fandomie transformującym (*transformative fandom*)⁴, a szczególnie w najsilniej sfeminizowanym środowisku twórczyń i czytelniczek *fanfiction* (Bacon-Smith, 1992, s. 322; Meggers, 2012, s. 59; Morrissey, 2008; Lulu 2013).

Mechanizmy immunizacyjne zamierzam omówić na przykładzie reakcji zgromadzonego na platformie LiveJournal – a zwłaszcza w zamierającej już społeczności *fanficrants* (<https://fanficrants.livejournal.com/>) – fandomu *Star Treka* na

4 Fandom transformujący („przeobrażający”) to pojęcie-parasol, obejmujące środowiska fanowskie podejmujące się działalności twórczej (*fanfiction*, *fanart*, *vidding*, *filk* itp.) i traktujące kanon jako zasób, a nie ostateczny autorytet.

masowy napływ nowych fanek, przyciągniętych do franczyzy w 2009 r. przez film J. J. Abramsa pod tym samym tytułem. Sądzę, że zjawiskiem tym warto zająć się nie tylko ze względu na fakt, iż brakuje badań nad immunizacją w przestrzeniach zazwyczaj prezentowanych przez naukowców jako inkluzywne, ale również dlatego że z roku na rok upadają serwery kolejnych, niegdyś istotnych w środowiskach fanowskich stron bądź dochodzi do usuwania treści przez administrację. W wypadku treści publikowanych na stanowiącym kiedyś centrum życia fandomowego LiveJournalu (LJ) ryzyko zniknięcia ostatnich śladów toczonych przed dekadą dyskusji jest szczególnie wysokie. Platforma została przejęta przez rosyjską firmę SUP Media, która stopniowo, wbrew woli fanek, dostosowuje zawartość LJ do prawa rosyjskiego, usuwając posty – bądź niekiedy całe społeczności – w których pojawiają się treści niezgodne z wykładnią cisheteroseksistowską. Opisanie procesów utrwalanych i udostępnianych na platformie wydaje się kluczowe, bowiem w ciągu najbliższych lat mogą zniknąć po nich wszelkie ślady.

W rozumieniu Esposito (stosowanym za Janem Kleinem) system immunologiczny jest tym, co produkuje granicę między ja i nie-ja i usuwa poza tę granicę to, co obce.

O ile członków *communitas* [wspólnot – A. U.] obowiązuje to samo prawo, te same obowiązki czy dary do złożenia (takie są znaczenia *munus*), o tyle *immunis* jest ten, kto jest od nich wolny lub z nich zwolniony, kto nie ma zobowiązań względem drugiego i może zachować tym samym swą nienaruszoną substancję podmiotu, będącego panem samego siebie (Esposito, 2015, s. 69).

Filozof początkowo skupiał się przeto na mechanizmach immunizacyjnych jednostki w społeczności, traktując je jako obronę przed niesionym przez wspólnotę najwyższym ryzykiem: niebezpieczeństwem „utruty – wraz ze swą indywidualnością – granic nietykalności ze strony innych” (s. 99). Rozpoznania dotyczące produkcji różnicy Esposito przeniósł jednak z czasem na poziom ponadindywidualny, traktując jako organizmy ustanawiające swoje bariery już nie tylko podmioty, ale coraz większe zbiorowości, od niewielkich społeczności aż po narody i cywilizacje. Procesy społeczne – takie jak migracja, próby jej powstrzymania, czystki etniczne czy wojna – ujął również w kategoriach immunizacyjnych. Dowodził, że niezależnie od tego, czy mowa jest o ciele indywidualnym, czy o ciele politycznym, w ostatnich dekadach centralnymi stają się kwestie nietykalności, odporności czy – mówiąc prościej – granic. „Tym, co się liczy, jest zapobieganie, prewencja i walka za pomocą wszelkich dostępnych środków z rozprzestrzenianiem się zakażenia, gdziekolwiek miałoby się ono pojawić” (s. 99). Wydaje mi się, że niewiele środków językowych potrafi tak dobrze oddać fanowski *gatekeeping* jak – zastosowana przez Scott w jednym tylko zdaniu – metafora organizmu. Eksponuje ona bowiem właśnie biopolityczny charakter bronięcia za wszelką cenę granic ciała fandumu. Zadaniem *gatekeepingu* jest identyfiko-

wać prawdziwe lub wyimaginowane zagrożenia dla traktowanej jako stabilna tożsamości i albo nie dopuszczać ich do organizmu, albo je poza organizm wydalać.

Choć dociekania prowadzone w ramach *fan studies* przez blisko trzy dekady próbowały zlikwidować negatywny stereotyp fana, w większości wypadków skupiając się na opisie fenomenów wartościowanych pozytywnie, istnieją pojedyncze opracowania dotyczące gatekeepingu i pokrewnych mu zjawisk. W 2010 r. Kathryn Dunlap i Carissa Wolf dokonały opisu społeczności *wankas*, czyli fanów i fanek zgromadzonych w nieaktywnym już dziś fandom_wank, którzy z pozycji dystansu obserwowali, komentowali (często nie przebierając w słowach) i dokumentowali tak zwane *fandom wanks*, czyli najbardziej zażarte i absurdalne spory w poszczególnych fandomach. Badaczki nie odnosiły się bezpośrednio do gatekeepingu, jednak zwracały uwagę, że jednym z podnoszonych przez *wankas* argumentów było to, iż wypowiedzi wyśmiewanej osoby pogarszają wizerunek fandomu, do którego sami *wankas* przynależą. Na fandom_wank pojawiały się zatem żądania, by użytkownicy kompromitujący dany fandom wycofali się ze wspólnoty (Dunlap & Wolfe, 2010, s. 279), zaś odcinanie się od innych fanek poprzez wyśmianie i wykluczenie stawało się środkiem reafirmacji tożsamości. W wydany w 2012 r. opracowaniu Lynn Zubernis i Katherine Larsen, poświęconym przede wszystkim fandomowi serialu *Nie z tego świata*, pojawiają się opisy wykluczania ze zdominowanego przez kobiety środowiska fanek, które dokonały zbyt daleko idącej transgresji (na przykład pytając aktorów o *slash* czy fizycznie do nich „przywierając” w trakcie konwentu) i mogły negatywnie wpłynąć na publiczne postrzeganie fandomu (Zubernis & Larsen, 2012, s. 116–142). Omawiane przez Zubernis i Larsen przykłady piętnowanych zachowań dotyczą zatarcia granic pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, w tym znaczeniu, że widoczne staje się to, co powinno pozostać dostępne tylko dla zamkniętej społeczności. Jest to jednak raczej wyjątek, bowiem dominujące przez pierwsze dekady historii *fan studies* ujęcie relacji panujących w kobiecych środowiskach opiera się na założeniach, które dopiero na początku XXI w. sformułowała Rhiannon Bury (2005, s. 166–203), uznając takie społeczności za heterotopie i podkreślając, że wolne są one od – prezentowanych jako męskie – agresji i rywalizacji.

W opublikowanym w 2020 r. opracowaniu na temat gatekeepingu, opartym na szeroko zakrojonych badaniach ilościowych, badacze doszli do niezbyt zaskakujących wniosków o powiązaniu gatekeepingu z elityzmem, a co za tym idzie ze skłonnością do wyśmiewania czy upokarzania innych fanów bądź z projektowaniem wokół siebie aury prestiżu (Plante, Reysen, Chadborn, Roberts & Gerbasi, 2020). Wydaje się jednak znaczące, że choć badania ilościowe przeprowadzone zostały w trzech różnych fandomach i na dużych grupach respondentów, za każdym razem były to grupy wyraźnie zmaskulinizowane. W wypadku *furries* mężczyźni stanowili 67,5% badanych, kobiety 25%, a osoby niebinarne – 7,5%, wśród *bronies* ta przewaga była jeszcze bardziej wyraźna (84,1% mężczyzn, 10,5% kobiet i 5,4% osób niebinarnych) i utrzymała się ona

nawet w badaniach nad – stereotypowo postrzeganym jako sfeminizowany (Jutkiewicz & Kołsut, 2013) – fandomem anime (blisko 73% respondentów identyfikowało się jako mężczyźni) (Plante et al., 2020, s. 129, 132, 137). Choć badanie nie zostało w ten sposób stematyzowane, *de facto* dotyczyło ono gatekeepingu dokonywanego przez mężczyzn. Nie jest to niczym zaskakującym – założenie, że jest to praktyka męska i wycelowana przede wszystkim w kobiety i grupy mniejszościowe, wyłożone *explicite* przez Scott, jest dość typowe zarówno w badaniach akademickich, jak i w dyskursie medialnym. Jak będę starała się pokazać, ma ono zresztą swoje historyczne uzasadnienie.

W ciągu ostatniej dekady w dyskursie fanowskim o gatekeepingu zaczęto rozmawiać pod wpływem serii kontrowersji pokroju Gamergate⁵ i rozpowszechnienia się fantazmatu dziewcząt, które zaledwie pozorują zainteresowanie popkulturą, by zwrócić na siebie uwagę (*fake geek girls*). Przeciwnicy tego typu wykluczania i utrudniania dostępu do społeczności wskazują zazwyczaj na ich strukturalne uwarunkowania i, podobnie jak Scott, podkreślają, że *gatekeeping* uderza w grupy zmarginalizowane.

Po premierze *Star Trek: Discovery* – powstałego po kilkunastoletniej przerwie siódmego z rzędu serialu osadzonego w uniwersum *Star Treka* – pojawiły się liczne głosy krytyczne nie tylko wobec samej produkcji, ale również wobec osób przez nią do *Star Treka* przyciągniętych. Swapna Krishna (2020) wskazała na portalu SyFy.com:

Nie wystarczy im, że [*Discovery*] im się nie podoba; zarządzili, że komukolwiek serial się podoba, ten nie jest prawdziwym fanem *Star Treka*. [...] Słowa mi nie przeszkadzają. Przeszkadza mi stojący za nimi sposób myślenia, *gatekeeping* ustalający, co robi „prawdziwy” fan. Prawda jest taka, że niektórzy ludzie, głównie mężczyźni, próbują powiedzieć tym z nas, którym serial się podoba, że nie jesteśmy „prawdziwymi fanami” *Star Treka*. I tak się jakoś składa, że większość z nas to kobiety i osoby niebiałe.

Zanim jednak zaczęto w mediach mówić o gatekeepingu w związku z pojawieniem się przyciągającego nową widownię *Discovery* (a później jeszcze *Picarda* i *Lower Decks*), praktyka ta była od dawna powszechna – również w obrębie fandomu *Star Treka*, choć jego historia, powinna czynić go wspólną szczególnie otwartą. Jak dowodził jeden z użytkowników Reddita w wątku poświęconym artykułowi Krishny, „to samo zdarzyło się przy rebootach, po prostu nikogo to nie obchodziło [...]” (bommicfucker, 2020).

5 Gamergate to kontrowersje pojawiające się od 2014 r., które początkowo dotyczyły kobiecej krytyki gier wideo, a z czasem rozszerzyły zakres swój tematyczny. Ich przedmiotem stała się sama obecność grup mniejszościowych w fandomie i (jako postaci fikcyjnych) w kreacjach fanowskich. Gamergate toczyło się przede wszystkim na Twitterze (gdzie tag #GamerGate dodawano do milionów postów), jednak wiązało się również z *doxingiem* krytyczek feministycznych i wysyłaniem pogróżek nawet na ich adresy domowe lub na uczelnie, na których miały występować.

Gdy w 1966 r. w USA rozpoczęła się emisja serialu *Star Trek* (później retroaktywnie przemianowanego na *Star Trek: Seria oryginalna*), fandom, wówczas rozumiany jako społeczność wielbicieli *science fiction* i skupiony głównie na literackich realizacjach gatunku, był od dekad ukonstytuowany i składał się przede wszystkim z białych mężczyzn z klasy średniej. Choć jego początki związane były z tak zwanymi *pulp magazines*, z czasem w środowisku fanowskim utworom literackim zaczęto stawiać coraz wyższe wymagania i pojawiła się w nim nadreprezentacja osób z wyższym wykształceniem i wykonujących prestiżowe zawody (Berger, 1977, s. 242). Od fantastyki naukowej oczekiwano spójności z najnowszą wiedzą naukową i wysokiej wartości literackiej, co prowadziło do konfliktu pomiędzy zwolennikami takiej wizji a entuzjastami powstających od lat 50. XX w. kinowych i telewizyjnych *space opera*. Napięcia pomiędzy bardziej elitarną wizją gatunku a nastawieniem na jego charakter rozrywkowy istniały więc już wcześniej. *Star Trek* w ujęciu wielu badaczy (Coppa, 2006; Bacon-Smith, 1992, s. 16; Jenkins, 1992, s. 28, 49) stał się jednak katalizatorem, który doprowadził do rozłamu dającego początek szerszej formacji, do tej pory często określonej jako „fandom medialny”⁶ (*media fandom*) bądź – współcześnie – „fandom transformujący”. Camille Bacon-Smith mówiła wprost, że „fandom medialny zaczął jako fandom *Star Treka*” (Bacon-Smith, 1992, s. 16); nawet poza opracowaniami naukowymi, w fanowskiej publicystyce, zwraca się uwagę, że miłośnicy *Star Treka* „stworzy[li] współczesną wersję fandomu” (Gardner, 2019). Bacon-Smith jednak wspominała:

Zyskałam na tyle dużą orientację w społeczności *science fiction*, by rozpoznać fundamentalną niechęć do *trekkies*, które przez moich – przeważnie męskich – informatorów były traktowane jako zaraza konwentów, przynosząca wstyd prawomyślnym fanom fantastyki naukowej, i jako grupa pozbawiona inteligencji (1992, s. 86).

Jeszcze w opracowaniu z 2019 r. Mel Stanfill nazywa *Star Trek* „najbardziej wydrwionym w kulturze obiektem fanowskiej miłości” (s. 13). Środowisko związane wokół serialu różniło się od dotychczasowego fandomu *science fiction* nie tylko obiektem zainteresowania (konkretny serial telewizyjny, a nie powieści i opowiadania realizujące gatunek), ale także charakterem demograficznym, bowiem okazało się, że *Star Trek* przyciąga bardzo wiele kobiet⁷. Choć nie formułowa-

6 Zakresy znaczeniowe tych pojęć nie pokrywają się w pełni, ale są do siebie zbliżone, toteż niekiedy pojęcia stosowane są wymiennie. Większość praktyk transformujących (także język służący ich opisowi) wypracowana została bowiem właśnie w fandomie medialnym. Henry Jenkins (1992) nazywał fandom medialny „logiką dyskursywną” (s. 40), która łączy teksty, odrywając pojęcie od samego wizualnego medium, w którym pierwotnie osadzony był przedmiot praktyk fanowskich.

7 Pojedyncze kobiety były obecne w fandomie *science fiction* wcześniej, jednak, jak wspominała Devra Langsam, stanowiły mniejszość i zmuszone były albo na każdym kroku udowadniać swoją kompetencję (czego od mężczyzn nie oczekiwano), albo pogodzić się z byciem traktowanymi jako obiekty seksualne (Bacon-Smith, 1992, s. 17).

no tego zarzutu wprost, duża część dotychczasowego środowiska fanowskiego uznała zainteresowanie kobiet serialem za oznakę jego niskiego statusu i wkrótce treści czy panele związane ze *Star Trekiem* stały się niemile widziane na konwentach – wykluczono zatem ze wspólnoty większość *trekkies* jako osoby niepożądane. To one właśnie uformowały wokół *Star Treka* osobny fandom z jego własnym obiegiem, w którym wypracowały konwencje, nazewnictwo i praktyki, z czasem zastosowane do kolejnych tekstów kultury. Henry Jenkins dowodził:

w dużej mierze kobiecy skład fandomu medialnego odbija historyczny podział wewnątrz społeczności fanów *science fiction* pomiędzy tradycyjnie zdominowanym przez mężczyzn środowiskiem fanów literatury i nowszym, bardziej kobiecym stylem fandomu medialnego. Kobiety, przyciągnięte do gatunku w latach 60. XX w., odkryły, że bliskie powiązania między fanami-mężczyznami i pisarzami-mężczyznami tworzyły barierę dla fanek, a tradycje tego fandomu opierały się nagięciom lub przeformułowaniom. Wyłonienie się fandomu medialnego może być postrzegane, przynajmniej po części, jako wysiłek w celu stworzenia kultury fanowskiej bardziej otwartej dla kobiet, w której fanki mogłyby mieć swój udział, nie musząc ścierać się z obwarowaną władzą długoletnich męskich fanów (1992, s. 4).

Choć brak nowych oficjalnych treści często jest główną przyczyną stopniowego zaniku zaangażowania widowni (Sundet & Peteresen, 2020), fandom *Star Treka* przetrwał ponad pięć dekad, w tym wieloletnie okresy, w których nie pojawiały się żadne nowe elementy franczyzy. To silnie sfeminizowane środowisko, wyrzucone na margines pierwotnego fandomu (fandomu SF), ukształtowało afektywne wzorce fanostwa realizowane również aktualnie. Jako pierwsze zaczęło tworzyć narracje nieheteronormatywne i wprowadziło nazewnictwo do dziś obecne w transformujących środowiskach fanowskich (np. *slash*, Mary Sue). Duża część jego działalności była wyraźnie transgresywna i niekiedy nawet niezgodna z prawem autorskim – a na pewno z hegemonicznymi wyobrażeniami o dobrym smaku. Biorąc pod uwagę korzenie fandomu medialnego czy transformującego, a w szczególności wspólnoty zawiązanej wokół *Star Treka*, można by zakładać, że będzie to ostatnie środowisko, w którym *gatekeeping* mógłby się pojawić.

W 2009 r. swoją premierę miał film *Star Trek* J. J. Abramsa, określany jako *reboot* tzw. *Serii oryginalnej*. Dzięki motywowi podróży w czasie, która doprowadza do wytworzenia równoległej rzeczywistości („linii czasowej”), możliwym stało się przedstawienie nowych przygód doskonale znanych bohaterów. Wprowadzono daleko idące zmiany w projektach wizualnych i w samym świecie przedstawionym, takie jak choćby zniszczenie Wolkana – jednego z najważniejszych ośrodków Zjednoczonej Federacji Planet. Film reprezentował w większej mierze kino akcji niż *science fiction*, eksponując liczne sceny walk, wybuchów

i ucieczek; w głównych rolach obsadzono młodych i atrakcyjnych aktorów, a zadaniem produkcji było przyciągnąć do franczyzy nową, szerszą widownię, a nie zaspokoić oczekiwania dotychczasowej. Scenarzyści i producenci mówili wprost o tym, że zależy im na zmianie pokoleniowej i przekonaniu do *Star Treka* osób, które nigdy nie miały z nim styczności (Gross & Altman, 2016, s. 755). Miał być zatem zrozumiały bez znajomości ustanowionego na przestrzeni sześciu seriali i dziesięciu filmów kanonu. Spot promujący *blockbuster* ogłaszał „To nie jest *Star Trek* twojego ojca” (ang. This is not your father’s *Star Trek*).

Film spełnił swoje zadanie, choć wielu fanów dotychczasowych elementów franczyzy – uznanych przez Abramsa oraz Aleksa Kurtzmana i Roberta Orciego (scenarzystów) za widownię gwarantowaną (Gross & Altman, 2016, s. 756–757; Abrams, 2013) – ewidentnie poczuło się wyalienowanych. Dawali temu wyraz w licznych wypowiedziach w przestrzeni internetowej, a nawet tworząc całe grupy takie jak *STAR TREK – The Original and ONLY Timeline (STAR TREK – Oryginalna i JEDYNA linia czasowa)* czy społeczności związane wokół stron pokroju *Our Star Trek Page – The Abrams Movies Are Blasphemy* (Nasza strona o *Star Treku* – filmy Abramsa to bluźnierstwo). Nawet jeśli sprowadzić niechęć do nowych inkarnacji franczyzy do gatekeepingu (a byłby to nadmierny redukcjonizm), zgodnie z przytaczanymi we wstępie założeniami o genderowym charakterze zjawiska należałoby się spodziewać, że sfeminizowana społeczność skupiona na *fanfiction* przyjmie fanki przyciągnięte przez film Abramsa z otwartymi ramionami.

W fandomie *Star Treka* – i to w jego transformującym odłamie – rozgorzał jednak bardzo ostry spór związany z wprowadzeniem w reboocie nieobecnego w oryginale wątku romansowego między znanymi z *Serii oryginalnej* Spockiem a Nyotą Uhurą. Jako że najpopularniejszy dotąd *pairing* (Kirk/Spock) nie tylko był nieheteronormatywny, ale dał w ogóle początek slashowi jako gatunkowi, a ani Kirk, ani Spock dotąd nie mieli kanonicznie stałych partnerek⁸, związek pierwszego oficera z Uhurą nie został przyjęty z entuzjazmem. Niechęć do decyzji scenarzystów przeniesiono na samą postać kobiecą, nazywając ją Mary Sue, „zdzirą” (Ishtar, 2009) i gwałciicielką (Mlawski, 2009), a nawet stosując wobec niej rasistowskie wyzwiska (Uhura była jedną z pierwszych w amerykańskiej telewizji ważnych czarnoskórych postaci kobiecych). Catherine Coker w swoim opracowaniu dotyczącym tych wydarzeń pisała: „nagła, gwałtowna erupcja rasistowskiej żółci w tym, co przez wielu było uznawane za neutralną rasowo (*colorblind*) przestrzeń fandomu, była dla wielu, w tym dla mnie, naprawdę szokująca” (Coker, 2012, s. 93–94). Sytuacja ta odbierana była jako wstrząsająca zapewne tym bardziej, że doszło do niej w sfeminizowanym środowisku fanek slashu, zazwyczaj traktowanym jako bardzo progresywne. Antagonizmu tego nie można jednak sprowadzić ani do rasizmu (którego prze-

8 Można ewentualnie mówić o wzmiankowanym w filmie *Star Trek VII: Pokolenia* stabilnym związku Kirka z kobietą znaną jako „Antonia”, przy czym nastąpił on dopiero po przejściu kapitana na emeryturę.

jawy były jednostkowe), ani do walk między zwolenniczkami konkurencyjnych shipów. W rzeczywistości, czego Coker w ogóle nie eksponuje, spór toczył się pomiędzy fankami dotychczasowych seriali i filmów a fankami produkcji z 2009 r., w której związek Spocka z Uhurą pojawił się po raz pierwszy.

Antagonizm ten zarysował się nie tylko w wypadku walk o *pairing*, ale nawet w odniesieniu do nazewnictwa stosowanego przez nowe fanki, które wspierały *shipping* Kirka ze Spockiem. Wzmianki o „bluźnierstwach” pojawiają się nie tylko w nazwach zmaskulinizowanych społeczności, ale nawet w obrębie publicystyki na feministycznym portalu The Mary Sue – i to bezpośrednio w odniesieniu do działalności fanek, a nie do samego filmu. Jak pisała Kaila Hale-Stern (2018):

Spędzam wiele czasu, wyrażając pięścią w stronę młodszych autorek z Mary Sue, które nazywają *pairing* „Spirkiem”, używając kontaminacji, która wyłoniła się wraz z rebootem z Chrisem Pinem w roli głównej, [a] która sprawia wrażenie bluźnierstwa. To *slash* Kirk/Spock dosłownie stworzył termin „slash” z powodu znaku interpunkcyjnego między ich imionami. [...] Spirk! Poganki, trochę szacunku do przodków!

O ile jednak Hale-Stern przyjmuje ton na wpół ironiczny, wiele wypowiedzi nie było w ten sposób łagodzonych. Ponieważ serwery, na których znajdowała się dokumentacja dokonywana przez fandom_wank, niestety upadły kilka lat temu, tego typu treści związane z premierą filmu Abramsa dostępne są w większości jedynie pośrednio, za pomocą relacji takich, jak post zatytułowany *Regarding Star Trek wank*:

No więc czy ktoś może mi wyjaśnić, jak to leci? Tyle udało mi się ustalić:

- zobaczenie TOS [*Serii oryginalnej* – A.U.] przed rebootem czyni mnie lepszą od tych, którzy nie widzieli.
- jednakowoż, ponieważ musiałam oglądać powtórki (z uwagi na niebycie urodzoną w latach sześćdziesiątych), jestem trekkim-noobem i powinienam stulić pysk. [...]
- pisanie fanfików do rebootu jest gorsze od pisania fików do TOS.

[...] Nie zetknęłam się z wankiem dopóki nie zaczęłam się zastanawiać, gdzie siedzą te wszystkie *trekkies* starej daty. I, o rany, one to potrafią żywić urazę! (zinfic, 2009)

W wypadku zajmującej mnie tutaj społeczności *fanficrants* ekspresja tej urazy niewątpliwie wynikała ze specyfiki samej grupy – jej celem było przede wszystkim narzekanie na typowe bądź szczególnie groteskowe błędy w *fanfiction*. Popołniające je autorki (bądź autorzy) często określane były jako *fanbrats* (dosłownie „fanki-gówniary”), przy czym termin ten raczej denotuje osoby młodsze stażem w konkretnym fandomie niż po prostu młodsze. Za dobry przykład retoryki *fanficrants* może służyć następujący post:

Nie wiem, w jakim półpiśmiennym fandomie normalnie się bawisz, może to fandom nieustająco popularnej piosenki o alfabecie, może wspaniałych Dicka i Jane [...] – ale, kochaneńka, teraz bawisz się z ludźmi, którzy się liczą. [...] W tym fandomie piśmienni autorzy piszą dla piśmiennych czytelników (randomstasis, 2009).

Posty piętnujące bądź wyśmiewające twórczość *fanbrats* można uznać za pełniące funkcję dystynkcyjną bądź immunizacyjną. Jak dowodzi Esposito, te dwie kwestie są ze sobą powiązane.

W świecie, w którym jednostki w sposób naturalnie związany z ryzykiem mierzą się ze sobą we współzawodnictwie o władzę i prestiż, [...] jedynym sposobem uniknięcia katastrofalnego zakończenia jest wytworzenie pomiędzy nimi dystansu, wystarczającego do immunizacji jednej jednostki przeciw drugiej (Esposito, 2015, s. 71).

W wypadku społeczności *fanficrants* posty rozważane pojedynczo mogą jeszcze być traktowane jako świadectwo prób immunizacji, podejmowanych przez jednostkę dążącą do zbudowania prestiżu i zdystansowania się od osób, z którymi nie chce być ona identyfikowana. Jeśli jednak posty te umieścić w kontekście seitek podobnych, widać wyraźnie, że stawką stała się tożsamość całej społeczności.

O ile przed premierą filmu Abramsa wzmianki o *Star Treku* były bardzo rzadkie, przez pierwsze dwa miesiące po wejściu filmu do kin pojawiły się dziesiątki postów i setki komentarzy dotyczących franczyzy. Krytyka wycelowana w osoby nowoprzybyłe bywała pozornie bardzo niewinna. Przykładowo, jedna z fanek irytowała się: „Twój fanfik do ST [*Star Treka*] 2009 nie powinien lądować w sekcji ST: TOS [*Star Trek: Seria oryginalna*]” (proudcockatrice, 2009), choć film przecież opowiadał o postaciach z *Serii oryginalnej*. Inna z kolei narzekała dwa tygodnie po premierze: „Ten nowy film ściąga złe autorki wszelkiej maści, omg” (chemikalien, 2009a). Fanki ubolewały nad konstruowanymi przez *fanbrats* charakterystykami postaci, które przestawały być do siebie podobne, a zwłaszcza do swoich wersji z *Serii oryginalnej*, co określono jako problem OOC (ang. *out of character*) (chemikalien, 2009a; chemikalien, 2009b; ivy_chan, 2009; citharadraconis, 2009; rocknload, 2009; casablancagirl, 2009). Narzekały też na niewłaściwe oddawanie sposobu mówienia bohaterów (radioactivepiss, 2009) i na ujawniającą się w fanfikach nieznajomość kanonu, wiążącą się z niewykorzystywaniem motywów z oryginału (cat_77, 2009), posługiwaniem się błędną terminologią (van, 2009) bądź błędnym zapisem (radioactivepiss, 2009).

Taktyki stosowane przez nowoprzybyłe fanki były różne. Jedna w poście zwróconym „do fandomu *Star Treka* w ogólności” pisała: „NIE ZNISZCZĘ WAM WASZEGO UKOCHANEGO FANDOMU POPRZEZ SAMO SWOJE ISTNIENIE I ZAINTERESOWANIE SPOWODOWANE FILMEM” (lady_venn, 2009), zwracając uwagę na to, że sam fakt jej obecności w środowisku już jest traktowany jako zagrożenie. Więcej jednak pojawiło się głosów osób, które sta-

rały się udowodnić swoje prawo do przynależności do wspólnoty nie tyle poprzez eksponowanie swoich kompetencji, ile przez wskazywanie niedociągnięć innych nowych fanek. Wiązało się to z legitymizacją gatekeepingu i uznawaniem (niekiedy wprost) działań fanek starszych stażem za słuszne. Przykładowo, serenity_winner (2009), występując z pozycji „żółtodzioba” (*newbie*), ironicznie pytała w odniesieniu do nowych fanfików o Sulu i Chekowie, czy „FATALNY FANGIRLOWY JAPOŃSKI/FATALNY ROSYJSKI AKCENT = OTP”. Z kolei acetamide stworzyła post zawierający informacje dotyczące dat z kanonu *Star Treka*, których nowe fanki nie uwzględniają, i zatytułowała go *I’m beginning to understand why the Old Fans hate us, really* (Zaczynam rozumieć, czemu Starzy Fani nas nienawidzą, serio). Jak dowodziła:

te rzeczy nie są trudne do ustalenia [...]. Zwłaszcza gdy jesteś nową fanką i nie wiesz nic poza tym, co było w nowym filmie. Hej, jedziemy na jednym wózku! Ale jeśli chcesz się dostać do fandomu i nie chce ci się sprawdzić najbardziej podstawowych rzeczy, dla starszych fanek wyglądasz jak debilka i nikt cię nie potraktuje poważnie. Błagam, przestań robić nowym fanom złą opinię (acetamide, 2009a).

W innych postach acetamide wyśmiewała błędy pozostałych nowicjuszek, wytykając im niepoprawny zapis nazwisk i mylenie postaci drugoplanowych z *Serii oryginalnej*, których w filmie Abramsa nie było, i podpisując się „Nowa Fanka Treka, Która Cokolwiek Sprawdza, Zanim Napisze Fika” (acetamide, 2009b)⁹. Można odnieść wrażenie, że jedynym dostrzeganym przez nowicjuszkę sposobem na dostanie się do zastanego organizmu fandomu było z jednej strony naśladownictwo działań i postaw fanek doń należących i publiczne zapewnienie o zamiarze przestrzegania niepisanych zasad społeczności, a z drugiej – udowadnianie na każdym kroku, że niektóre z nowych fanek również mogą pełnić funkcję przeciwnika, skutecznie identyfikując i odrzucając elementy niepożądane (resztę fanek napływowych).

Szczególnie fascynujący wydaje się fakt, że duża część zarzucanych nowym autorkom transgresji wobec kanonu w rzeczywistości wcale nimi nie była. Przykładowo, w dwóch osobnych postach podnoszono fakt, że Spock jako Wolkanin nie może rumienić się na czerwono czy różowo, bowiem jego (oparta na miedzi, a nie żelazie) krew jest zielona (theo_harrison, 2009; proudcockatrice, 2009). Jak pisze jeden z przedstawicieli społeczności, „to prosta kwestia kanonu, ale to coś, co ludzie piszący w fandomie *Star Treka* powinni wyłapać, nawet jeśli dopiero tu przyszli razem z nowym filmem” (theo_harrison, 2009). Tymczasem w żadnym z seriali i filmów wchodzących w kanon *Star Treka* nie pokazano rumieniących się Wolkan, nie można zatem rozstrzygać sporu o kolor, jaki przybierać miałyby ich policzki – szczególnie że, pomimo zielonej krwi, mają

9 Wysiłki acetamide opłaciły się do pewnego stopnia – jedna z użytkowniczek skomentowała jej post w następujący sposób: „wręcza ciasteczka, wita w Trekowości” (miss_mercurial, 2009).

oni czerwone wargi, języki i widoczne błony śluzowe. Wyobrażenie o zielonym rumieńcu zostało utrwalone wyłącznie przez twórczość fanowską. Analogicznie, w jednym z postów nowa fanka *Star Treka* wytykała innym nowicjuszkom, że zamiast posługiwać się imieniem Joycelyn same wymyślają imiona byłej żonie doktora McCoya, która nie została pokazana w żadnym filmie czy serialu (aceta-mide, 2009a). Imię Joycelyn w rzeczywistości nigdy nie pojawiło się w kanonie. Wprowadzono je w jednej z setek mających status niekanonicznych licencjonowanych powieści (*Enterprise: The First Adventure* Vondy N. McIntyre), ale – w przeciwieństwie do zdecydowanej większości informacji pochodzących z takich publikacji – zostało ono utrwalone w pamięci fandomu. Często powtarzanym zarzutem było stosowanie wyniesionej z innych fandomów konwencji nazewnictwa shipów. „SKOŃCZCIE Z TYMI PIEPRZONYMI KONTAMINACJAMI” – apelowała roq (2009). „W fandomie tradycją jest Inicjał ukośnik Inicjał albo Imię ukośnik Imię. Jeśli zobaczę jeszcze jednego McSpirka, znajdę sposób, by dać komuś z liścia przez modem” (roq, 2009). Z kolei Daneffew (2009) pisała:

wy wszystkie nowe fanki nowego *Treka* musicie się na chwilę zatrzymać i pomyśleć. Już istnieje konotacja [sic!] dla Kirka/Spocka. I to nie jest Spirk. Jeśli to znowu zobaczę, chyba się porzygam. To K/S. [...] To było K/S od kiedy wasi rodzice byli w waszym wieku.

Kluczowe wydaje mi się tu eksponowanie historycznego aspektu fandomu. Stawiane nowym autorkom żądania, choć prezentowane jako wymaganie znajomości *Serii oryginalnej*, nie dotyczyły często kanonu, a fanonu. *De facto* zatem oczekiwano od adeptek, by już od dawna należały do wspólnoty, do której właśnie próbowały dołączyć. W przypadkach skrajnych – jak w dyskusji na temat fonetycznego zapisu wypowiedzi mówiącego z silnym rosyjskim akcentem Pawła Chekova (w filmie Abramsa granego przez aktora celowo naśladującego wymowę swojego poprzednika) – podwójne standardy ujawniały się nawet *explicite*: „W starym *Treku* Chekov ciągle zamieniał v na w i na odwrót. Więc jeśli to jest pisane przez fanów nowego *Treka*, tak, zapewne o tym nie wiedzą. Ale w fiku do starego *Treka* tego właśnie powinnaś się spodziewać” (martyfan, 2009). Działające jak przeciwciężła fanki dopuszczały te same działania pochodzące od przedstawicieli swojego organizmu i odrzucały je, gdy były wykonywane przez kogokolwiek lokowanego poza jego (przez nie wytyczanymi) granicami.

Immunizacyjny stosunek społeczności do nowoprzybyłych najdobitniej wyraziła chyba roq w poście zatytułowanym *Teenagers Who Have Recently Seen Star Trek* (Nastolatki, które właśnie zobaczyły *Star Treka*):

Pozwólcie na słówko.

Zdaję sobie sprawę z tego, że właśnie wyszłyście z najlepszego nieparzystego *Treka* od czasów *W poszukiwaniu Spocka* i że jesteście całe zarumienione, bo znalazłyście nowy fandom. Po pierwsze witajcie! Jesteśmy

tymi geekami, przed którymi ostrzegał was wasz ojciec.

Istnieje jednak kilka rzeczy, które musicie sobie uświadomić.

Raz. *Star Trek* to drugi najstarszy istniejący fandom.[...] Byłyśmy tu, pisząc złe fiki, dobre fiki i przeciętne fiki jeszcze długo przed internetem. Szlag, przed komputerami osobistymi w rozsądnych cenach. Jeśli K/S istniało, zanim moi rodzice się poznali, z całą pewnością istniało, zanim ty się urodziłaś.

Z tego powodu naprawdę nie wydaje mi się, byś mogła wnieść do fandomu coś nowego. Wszystko to już widziałyśmy, naprawdę. [...] Więc ten świetny pomysł, który masz? Zapewne już to widziałyśmy. [...]

Dwa. Nie mów mi o kanonie. Nie zbliżaj się do mojego małego szczęśliwego shipu i nie narzekaj, że K/S to nie kanon, bo Spock i Uhura są ze sobą. Może nie słyszałaś o *trekkies*. Nie jesteśmy jak fandom *Harry'ego Pottera*.

[...]

Pięć. Jeśli chcesz, żebyśmy cię szanowały, zabieraj się do najbliższej wypożyczalni i proś o *Serię oryginalną* (roq, 2009).

W tym stosunkowo niedługim poście udało się skondensować zarówno wypowiedzenie się w imieniu całej wspólnoty, podkreślanie jej dystynktywności („nie jesteśmy jak fandom *Harry'ego Pottera*”), jak i wyłączanie z niej osób niepożądanych; zarówno retoryczne podnoszenie własnej wartości, jak i obniżanie wartości nowych adeptek (Plante et al., 2020, s. 125); stawianie nowicjuszkom niezwykle wysokich wymagań, kwestionowanie wartości ich wkładu w działalność społeczności, podważenie w ogóle sensowności publikowania przez nie twórczości i eksponowanie ich młodego wieku (szczególnie rozpatrywanego na tle 40-letniej wówczas historii społeczności). Cytowana powyżej wypowiedź roq jest fascynująca, bowiem w jej ujęciu to sama długa historia fandomu – a nawet fakt, że fandom ten podejmował się działań transgresywnych – stają się bronią wycelowaną przeciw nowym fankom. Użytkownicza pozoruje raczej stawianie warunków partycypacji w fandomie, w rzeczywistości identyfikując obce elementy w – prezentowanym jako swój – organizmie i wskazując samą ich obecność i kontakt z nimi jako zagrożenie.

Trudno zignorować fakt, że roq – podobnie jak wiele innych przywoływanych wcześniej użytkowniczek – nie wysuwa zastrzeżeń wobec wkroczenia nowych fanek na fora, grupy dyskusyjne czy nawet do samej społeczności *fanficrants*, gdzie mogłyby wywoływać niepotrzebne spory czy wybijać uczestniczki dyskusji z rytmu, zmuszając je do wyjaśniania rzeczy uznawanych za oczywiste. Jako problem prezentowany jest sam fakt, że piszą one opowiadania fanowskie i publikują je na blogach lub w repozytoriach, gdzie inne – uznawane za „prawdziwe” – fanki mogą się na nie natknąć. Samo istnienie fanfików pisanych przez fanki filmu Abramsa staje się zagrożeniem dla integralności fandomu. Jak dowodził Esposito, w paradygmacie immunizacyjnym „kontakt, relacja, współbycie zostają natychmiast zgniecione przez ryzyko skażenia” (Esposito, 2015, s. 98).

Celem tego artykułu nie jest stawianie diagnoz dotyczących całości współczesnego fandomu, a nawet całości współczesnego fandomu transformującego. Jednocześnie jednak trzeba wziąć pod uwagę, że fandom *Star Treka* przez dekady miał status szczególny i długo był z fandomem transformującym tożsamy, a rozpoznania czynione przez autorów „założycielskich” tekstów *fan studies*, takich jak Jenkins czy Bacon-Smith, budowane były właśnie na podstawie badań działalności fanek *Star Treka*. Wspólnota zawiązana wokół tej franczyzy może być zatem traktowana jako swoisty papierek lakmusowy.

Gatekeeping do jakiegoś stopnia istniał już w społecznościach organizowanych wokół mediów analogowych, w których kontakt odbywał się poprzez fanzyny oraz spotkania na konwentach i w lokalnych, mniej lub bardziej oficjalnych, fanklubach. Pełnił on jednak zupełnie inną funkcję. Jak wspomina Bacon-Smith, kobiecy fandom *Star Treka* dysponował własnymi strukturami, takimi jak Welccommittee, które miały służyć wprowadzaniu do środowiska nowych osób. Bardziej doświadczone fanki przekazywały nowicjuszkom podstawowe informacje, wskazywały mogące je zainteresować fanzyny i kontaktowały je z innymi fankami mieszkającymi w okolicy (Bacon-Smith, 1992, s. 82–88) – słowem, ułatwiały im na wszelkie sposoby wejście do środowiska. Główną formą, w jakiej mogła przejawiać się nieznamość rządzących wspólnotą reguł, były publikacje w fanzinach – i tutaj rzeczywiście pojawiał się *gatekeeping*, związany z niedopuszczaniem do druku opowiadań ocenianych jako mierne jakościowo i, przede wszystkim, zawierających motyw Mary Sue. Jedną z podawanych przez Bacon-Smith i jej rozmówczynie motywacji było jednak uchronienie początkujących autorek przed brutalną krytyką, która spadłaby na nie ze strony fanek dłużej czytających i tworzących *fanfiction* (Bacon-Smith, 1992, s. 96–97). Warto przy tym zaznaczyć, że narracje publikowane przez kobiety w oficjalnym obiegu jako powieści licencjonowane były oceniane przez wydawnictwa znacznie łagodniej.

Esposito (2015, s. 98–100) twierdzi, że tendencje immunizacyjne w odniesieniu do całych społeczeństw czy państw uległy wzmocnieniu pod wpływem poruszającej zbiorową wyobraźnię epidemii AIDS. Zaryzykowałabym tutaj jednak tezę, że w wypadku fandomu – szczególnie jego transformującego odłamu – przejście od *gatekeepingu* rozumianego jako kontrola zawartości fanzinów do immunizacyjnego *gatekeepingu* rozumianego jako kontrola populacji nastąpiło przede wszystkim pod wpływem upowszechnienia się dostępu do internetu. Wraz z nim nie tylko zaczęły zanikać bariery geograficzne (konwenty odbywały się wszak w konkretnych krajach, podobnie dystrybuowane były fanzyny), ale – od momentu pojawienia się technologii Web 2.0 – również figury autorytetu dopuszczające do publikacji, ograniczające jej możliwość i stawiające jakiekolwiek warunki. Ubolewał nad tym skonfrontowany z mediami społecznościowymi, wychodzący ze skrajnie elitarystycznej pozycji Andrew Keen (2010, s. 255):

Co się dzieje, chcecie pewnie zapytać, gdy ignorancja spotyka się z egoizmem, złym smakiem i rządem motłochu? Małpy przejmują władzę. Pożegnajcie się z dzisiejszymi ekspertami i stróżami kultury [*cultural*

gatekeepers] – reporterami, dziennikarzami, redaktorami, producentami muzycznymi i hollywoodzkimi studiami filmowymi. W dobie dzisiejszego kultu amatora to mały grają pierwsze skrzypce.

Fanowska wspólnota – bądź jej delegaci – utracili kontrolę nad publikacją i okazało się nagle, że każdy może umieścić w repozytorium czy na swoim blogu własny tekst, nie kierując się zaleceniami redaktorów obecnych w obiegu analogowym – a nawet nie będąc ich istnienia świadomym. Przedstawianie niekontrolowanego rozrostu ciała fandomu jako problemu – a więc *gatekeeping* rozumiany jako kontrola populacji – jest w dużej mierze wynikiem upadku zupełnie innej i mniej toksycznej formy *gatekeepingu*, a różnica ta nie jest różnicą stopnia, ale rodzaju.

Esposito (2015, s. 100-104) wskazuje, że zarówno w obrębie ciała jednostki, jak i ciała społecznego, immunizacja posunięta za daleko może przemienić się w formę choroby autoimmunologicznej, w wyniku której organizm zwraca się przeciw samemu sobie. Opisywane przeze mnie konflikty, dla osób z zewnątrz jawiące się jako walka fanek tej samej franczyzy, trudno traktować w kategoriach innych niż – trwający już ponad dekadę, choć stopniowo zażęgnywany – kryzys immunologiczny.

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, J. J. (2013). Appearance on *The Daily Show with Jon Stewart*, season 18, episode 101.
- acetamide. (2009a). I'm beginning to understand why the Old Fans hate us, really. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8397317.html>
- acetamide. (2009b). google images would have been your friend, if nothing else. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8394192.html>
- Altman, M. A., & Gross, E. (2016). *The Fifty-Year Mission. The Complete, Uncensored, Unauthorized Oral History of Star Trek. The Next 25 Years: From the Next Generation to J.J. Abrams*. New York: St. Martin's Press.
- Bacon-Smith, C. (1992). *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Berger, A. I. (1977). Science Fiction Fans in Socio-Economic Perspective: Factors in the Social Consciousness of a Genre. *Science Fiction Studies*, 4(3), 185–207.
- bommicfucker. (2020). [source: the authors ass...]. Retrieved from: https://www.reddit.com/r/startrek/comments/7gih33/the_problem_of_gatekeeping_in_star_trek_fandom/dqjwjtb/?utm_source=reddit&utm_medium=web2x&context=3
- Bury, R. (2005). *Cyberspaces of Their Own: Female Fandoms Online*. New York: Peter Lang.
- casablancagirl. (2009). [Oh, dear Author...]. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8438112.html>
- cat_77. (2009). Star Trek: The New Trope. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8331669.html>
- chemikalien. (2009a). Oh, McCoy. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8268825.html>

- chemikalien. (2009b). Young != innocent. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8353329.html>
- citharadraconis. (2009). [Dear Star Trek authors...]. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8277876.html#cutidi>
- Coker, C. (2012). The Angry! Textual! Poacher! Is Angry! Fan Works as Political Statements. In K. Larsen & L. Zubernis (eds.), *Fan Culture. Theory/Practice* (pp. 81–96). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Coppa, F. (2006). A Brief History of Media Fandom. In K. Busse & K. Hellekson (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet* (pp. 41–59). Jefferson: McFarland.
- daneffew. (2009). Seriously this needs to stop now. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8235794.html>
- Dunlap, K., Wolfe, C. (2010). Fans Behaving Badly: Anime Metafandom, Brutal Criticism, and the Intellectual Fan. *Mechademia*, 5, 267–283.
- Esposito, R. (2015). *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka* (przeł. K. Burzyk, M. Burzyk, M. Surma-Gawłowska, J. T. Ugniewska-Dobrzańska, M. Wrana). Kraków: Universitas.
- Gardner, K. (2019). Ten Years Later, I Still Love J.J. Abrams' 2009 Star Trek for What It Taught Me About Fandom. Retrieved from: <https://www.themarysue.com/ten-years-later-jj-abrams-star-trek-fandom/>
- Girard, R. (1993). *Sacrum i przemoc* (przeł. J. Pleciński, M. Plecińska). Poznań: Brama - Książnica Włoczęgów i Uczonych.
- Hale-Stern, K. (2018). I Can't Stop Thinking About the First Published Kirk/Spock Slash Fanfiction. Retrieved from: <https://www.themarysue.com/first-published-slash-fanfiction/>
- Ishtar. (2009). Because all the Uhura bashing is pissing me off. Retrieved from: <https://spock-uhura.livejournal.com/62246.html>
- ivy_chan. (2009). don't stand so close to me. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8264511.html>
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2018). *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowanej kulturze* (przeł. M. Wróblewski). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Jutkiewicz, M., Kolsut, R. (2013). Participatory Poland (Part Four): Notes on Comics Fandom in Poland. Retrieved from: <http://henryjenkins.org/blog/2013/11/participatory-poland-part-four-notes-on-comics-fandom-in-poland.html>
- Keen, A. (2010). The cult of the amateur. In H. Donelan, K. Kear & M. Ramage (eds.), *Online Communication and Collaboration: A Reader* (pp. 251–255). New York: Routledge.
- Krishna, S. (2020). The Problem of Gatekeeping in Star Trek Fandom. Retrieved from: <https://www.syfy.com/syfywire/the-problem-of-gatekeeping-in-star-trek-fandom>
- lady_venn. (2009). At the Star Trek fandom in general. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8238202.html>
- Lulu. (2013). Gender. Retrieved from: <http://centrumlumina.tumblr.com/post/62816996032/gender>
- martyfan. (2009). [Not necessarily...]. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8289622.html?thread=243994966#t243994966>
- Meggers, H. J. (2012). Discovering the Authentic Sexual Self. The Role of Fandom in Transformation of Fans' Sexual Attitudes. In K. Larsen & L. Zubernis (eds.), *Fan Culture. Theory/Practice* (pp. 57–80). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- miss_mercurial. (2009). [WOW. That's some EPIC fail...]. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8394192.html?thread=248528080#t248528080>
- Mlawski, S. (2009). Nyota Uhura: Date Rapist? Retrieved from: <https://www.overthinkingit.com/2009/05/18/nyota-uhura-date-rapist/>

- Morrisey, K. (2008). Fandom Then/Now. The Participants. Retrieved from: <http://katiedidnt.net/fandomthennow/pages/surveydemographics.html>
- Plante, C. N., Reysen, S., Chadborn, D., Roberts, Sh. E., & Gerbasi, K. C. (2020). „Get out of my fandom, newbie”: A cross-fandom study of elitism and gatekeeping in fans. *The Journal of Fandom Studies*, 8(2), 123–146.
- proudcockatrice. (2009). Small, picky, ST 2009 rant.... Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8441412.html>
- radioactivepiss. (2009). [Trek fans. I know...]. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8255267.html>
- randomstasis. (2009). Chapter length – ur doing it wrong. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8362083.html>
- rockload. (2009). [This is probably just my preference...]. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8291369.html>
- roq. (2009). Teenagers Who Have Recently Seen Star Trek. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8227664.html>
- Scott, S. (2019). *Fake Geek Girls. Fandom, Gender and the Convergence Culture Industry*. New York: New York University Press.
- serenity_winner. (2009). BAD FANGIRL JAPANESE/BAD RUSSIAN ACCENT = OTP. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8271870.html>
- Stanfill, M. (2019). *Exploiting Fandom. How the Media Industry Seeks to Manipulate Fans*. Iowa: University of Iowa Press.
- Sundet, V. S., & Peteresen, L. N. (2020). Ins and outs of transmedia fandom: Motives for entering and exiting the SKAM fan community online. *Poetics*, 84, 1–10. doi: 10.1016/j.poetic.2020.101510
- theo_harrison. (2009). I have a feeling we’re going to see a spike in Star Trek rants. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8204734.html>
- van. (2009). Do not want. Retrieved from: <https://fanficrants.livejournal.com/8317114.html>
- Zarzycka, A. (2019). *Sharing and Filtering: A Look into the Biopolitics of Fan Fiction*. A paper presented during the „Artifacts – Archives – Affairs” International Fan Studies Conference in Kraków on October 11 2019.
- zinfic. (2009). Regarding Star Trek wank. Retrieved from: <https://zinfic.livejournal.com/83233.html>
- Zubernis, L., & Larsen, K. (2012). *Fandom at the Crossroads: Celebration, Shame and Fan/Producer Relationships*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

AGATA SUTKOWSKA

Uniwersytet Warszawski

A.llp.sutkowska@gmail.com

Kozioł ofiarny w fursuitcie. Hierarchia w fandomach na przykładzie *furry*

The scapegoat in furrysuit:
Fandom hierarchies as exemplified
by the status of the furry fandom

DOI: 10.12775/LL.2.2021.003 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: The following article attempts to demonstrate how fandoms can be regarded as communities which – despite the initial diagnosis and findings of scholars – are based on prestige social hierarchies dependent on several factors. By analyzing the case of the furry fandom (a subculture revolving around anthropomorphic animal characters), which appears to occupy a lowly position in the aforementioned hierarchy, the author discusses the selected factors, with particular emphasis on the normativity of expression in the context of mainstream patriarchal culture permeating most fandoms.

KEYWORDS: fandom, furry, social hierarchies, normativity, social prestige

- *No furrysy? Nie wiecie? Takie zbolki, co przebierają się za zwierzęta [...]. Raz w miesiącu wynajmują cały lokal, jak na wesele, full wypas, wszyscy w strojach, głównie takie całe kudłate [...], szopy, psy, tygrysy, całe zoo [...].*
- *Futrzaki. Fetyszyści. Miłośnicy antropomorficznych zwierząt, jak tego D'Artagnana, co był psem. Albo, eee, W 80 dni dokoła świata?*

- *Fapią do tego?*
 - *Eee, to siedzi głębiej, z tego, co czytałam [...], oni się czują tymi zwierzętami, Furrys przebiera się za jakieś zwierzę, by wyrazić swoją prawdziwą naturę...*
 - *Psojebcy!*
- (Wiśniewski, 2014a, s. 51–52)

Na pytanie: „Co sądzicie o furasach?”¹ członkowie jednej z facebookowych grup poświęconych fandomom i popkulturze, kładącej zresztą nacisk na otwarty i tolerancyjny światopogląd użytkowników, odpowiadali w następujący sposób:

Nie chcę o nich myśleć.

Pornosy robią nawet śmieszne ale jako subkultura to ich trochę się boję i uważam że należało by mieć ich na oko. Also z jakiś powodów są straszliwie podatni na bycie homoseksualnymi nazistami [...] To jest chyba grupa która bardzo łatwo wpada w ekstrema, w szczególności że są jakoś mega online [...].

Mam lęki. Dla mnie treści erotyczne z furrasami to serio taka zoofilia XD.

Nie wiem dla mnie podniecanie się byciem człekopodobnym zwierzęciem jest pierdolniete i nawet nie bede tego ubierac w ladneslowa XD nie chciałabym mieć bliższego kontaktu z furrasmi, bo sie zwyczajnie boje tego co maja we łbach.

Paskudna plama na ewolucji człowieczeństwa, gorsi (ale tylko odrobine) od stupkarzy [fetyszystów stóp – dop. A.S.].

I koleżanka na studiach rysowała furry porno za dolary, dobry hajs z tego podobno był.

Jak ktoś wydaje tyle hajsu na strój zwierzakoluda [fursuit – dop. A.S.] to musi być trochę pierdolnięty. [...] Cosplay, figurkowanie [...] itp. są formą ekspresji artystycznej [...] i hobby, furrasy to bardziej fetysz niż hobby.

Furasy to podobny tier pojebów co katolicy, jebać i szkalować [...] jeśli nie widzicie problemu w zoofilii, to zastanówcie się dwa razy.

Utylizować².

1 Furasi to spolszczenie terminu określającego osoby z fandomu *furry*, niekiedy nazywane również futrzakami lub furrysami.

2 Jeśli nie oznaczono inaczej, wszystkie cytowane w artykule wypowiedzi pochodzą z postów umieszczonych na platformie Facebook w prywatnej grupie NRD 2.0. Zachowano oryginalną pisownię i zanonimizowano wypowiedzi użytkowników.

Oczywiście, trudno stwierdzić, ile w tego typu wypowiedziach rzeczywistej nienawiści, a ile niechęci wywołanej ogólnym wizerunkiem tego fandomu, opartym na plotkach i doniesieniach o najbardziej ekstremalnych zachowaniach jego członków. Część komentujących zwróciła zresztą uwagę na tę kwestię:

Nie znam środowiska od wewnątrz a jedyne co słyszałem z zewnątrz to, że sporo z nich bzyka się na konwentach na potęgę. Ale równie dobrze to mogą być tylko plotki.

Wszystko co słyszałem w jakimś stopniu wiązało się z seksem, promiskuityzmem wśród członków subkultury, większą reprezentacją osób homoseksualnych i biseksualnych, powszechnym zainteresowaniem furasową pornografią, a z takich raczej już nieneutralnych plotek - większym procentem zakażonych HIV i chorych na AIDS.

Ludzie jak ludzie, znam i zjebanych i spoko, poza tym dzięki nim 16-letnie maćki, fany warhammera mają na czym wyładowywać frustrację w internetach.

Mogę tylko dodać, że od lat widzę sporo nieproszonego jechania po furries, więc w sumie się nie dziwię, że ludzie mają potem kontakty z najgorszymi jednostkami, prawdopodobnie to może po prostu zniechęcać sympatyczniejsze osoby do ujawniania się.

Tylko w tym jednym wątku na temat futrzaków, gdzie wypowiadają się osoby głównie spoza tego środowiska, pojawia się większość popularnych przesądów o fandomie *furry*, zgodnie z którymi furasy to: 1) osoby rozbuchane seksualnie, w dodatku nieheteronormatywne; 2) „nienormalni” fetyszyści; 3) grupa podatna na ekstrema, wydająca zaskakująco dużo pieniędzy na przedmioty bezsensowne (kostiumy, pornograficzne rysunki). Z takim stereotypem *furry* w swoich badaniach polemizowali m.in. psycholog Kathleen Gerbasi (2008) czy historyk fandomów Fred Patten (2017). W niniejszym artykule nie mam zamiaru rozstrzygać, na ile wyżej wymienione zachowania są typowe dla tej grupy, chcę natomiast przedstawić hipotezę wyjaśniającą, dlaczego narracje wartościujące są potrzebne ogółowi społeczności fanowskich. Zaczniemy jednak od ustaleń definicyjnych. Część swoich spostrzeżeń opierać będę na autoetnograficznych obserwacjach i doświadczeniach poczynionych w różnych środowiskach fanowskich, których członkiem jestem od ponad 20 lat. Fanoznawcy³, podobnie jak badacze popkultury, często mają problem z dokładnym zdefiniowaniem obszaru swojej naukowej refleksji; przyczyną tego jest zaś powszechność, różnorodność

3 Tego terminu, naprzemiennie z fantropologami, używam do określenia badaczy z dziedziny *fan studies*, głównie w celach stylistycznych. Również dlatego korzystam z synonimów słowa „fan”, takich jak „entuzjasta”, „sympatyk”, „pasjonat”, choć w powszechnej praktyce języka polskiego każde z tych słów ma nieco inne zabarwienie.

i złożoność zagadnień wchodzących w skład pola badawczego. Mając na uwadze ograniczoną objętość niniejszego tekstu, omawiając wstępne zagadnienia, skupię się jedynie na tych elementach bycia fanem, które będą kluczowe dla podjętego tematu.

Fan to silnie zaangażowany odbiorca tekstu kultury⁴, z którym to tekstem – przedmiotem uwielbienia – łączy go specyficzna, intensywna więź afektywna wytworzona przez entuzjastyczny odbiór. Ta więź wpływa na życie fana i podejmowane przez niego decyzje oraz wiąże się z różnego rodzaju inwestycjami poczynionymi wobec obiektu: emocjonalnymi, intelektualnymi, angażującymi fizycznie, czasowo i ekonomicznie (Kobus, 2018, s. 10). Fani to grupa niejednorodna. Bycie fanem należy postrzegać bardziej jako spektrum intensywności odbioru oraz wynikające z niego zachowania i decyzje, a nie jako układ zero-jedynkowy (fan vs. nie-fan). Pomiedzy fanami tego samego tytułu mogą występować też diametralne różnice pod względem odczytywania ulubionego tekstu i preferowanych praktyk fanowskich. Entuzjaści także w różnym stopniu angażują się w społeczności fanowskie i różnie traktują swoją tożsamość jako fanów, choć najczęściej jest to dla nich istotny czynnik składający się na narracje tożsamościowe.

Społeczności fanowskie przyjęto nazywać fandomami, zarówno przy mówieniu o określonych grupach (np. fandom serialu *Hannibal*), jak i o ogóle fanów jako takich; co z jednej strony może mylnie sugerować jednolitość wszystkich grup, ale też wskazuje na pewne poczucie wspólnotowości charakterystyczne dla całego tego środowiska. Zawsze jednak fan mówiący o fandomie ma na myśli większą zbiorowość, wykraczającą poza znanych mu osobiście sympatyków, z którą to zbiorowością łączy go podobieństwo praktyk, często wspólnota interesów i wartości, a co najmniej wspólny obiekt afektywnego przywiązania. Społeczności fanów przez ostatnie 50 lat zmieniały swoje struktury i sposoby funkcjonowania. Ze względu na łatwiejszy dostęp do różnych wytworów kultury spowodowany cyfryzacją jej zasobów coraz częściej można zaobserwować zjawisko multifandomingu, czyli bycia członkiem wielu fandomów jednocześnie. Środowiska i zachowania fanowskie formują się wokół różnych zjawisk i tekstów kultury na całym świecie, co oczywiście sprawia, że są niejednorodne. Nawet osoby z tego samego kręgu kulturowego, ale wybierające inny przedmiot uwielbienia, będą tworzyły bardzo różne fandomy, inaczej korzystające z podobnych praktyk, wytwarzające inne dyskursy i zachowania. Dzieje się tak m.in. w przypadku zachodnich fanów zachodnich wytworów (np. fantastyki) i zachodnich fanów popkultury azjatyckiej (np. mangi i anime). Choć wiele osób należy do obu tych społeczności, to w powszechnym rozumowaniu „fan-

4 Pisząc o tekstach kultury mam na myśli wiele różnorodnych zjawisk, wokół których mogą wytwarzać się grupy fanowskie, m.in. serie książek, filmy, seriale, komiksy, gry komputerowe, ale także osoby publiczne, takie jak muzycy, aktorzy, sportowcy a nawet politycy. Przyjmuję definicję bliską semiologicznemu spojrzeniu na tekst kultury jako na wytwór, w którym przejawiają się reguły społeczne oraz wzory zachowań i który może zostać poddany analizie i interpretacji.

taści” i „mangowcy” są od siebie mocno odseparowani, czego dowodem są m.in. specjalnie wydzielone bloki atrakcji „azjatyckich” na takich imprezach, jak poznański Festiwal Fantastyki Pyrkon czy Międzynarodowy Festiwal Komiksów i Gier Komputerowych w Łodzi.

Fani swoiście „przeredagowują istniejącą rzeczywistość” (Krajewski, 2006, s. 17), ustanawiając własne systemy wartości; sprzeciwiają się obowiązującym normom kulturowym, np. finansowym (pieniądze pasjonata-kolekcjonera są wydawane na kolejne eksponaty, nie zaś na dobra powszechnie oceniane jako warte inwestycji). Jak ujął to John Storey, „społeczność fanów przeciwstawia się codziennej bierności kulturowej »krajny pospolitości«” (2003, s. 16). Entuzjaści i złożone z nich środowiska ustalają własne sposoby funkcjonowania w świecie rzeczywistym, podporządkowując swoją energię, wielopoziomowe zaangażowanie i część systemu wartości (np. cenie bardziej tych a nie innych dóbr materialnych) obiektom afektu, tym samym tworząc alternatywne wzorce praktyk kulturowych. Nie oznacza to, prócz skrajnych przypadków, oderwania od rzeczywistości, lecz odsunięcie się od normatywnych standardów jej głównego nurtu.

Fani do lat 90. XX w. często opisywani byli jako infantylni, a jednocześnie seksualnie sfrustrowani degeneraci, zarówno w opinii publicznej, jak i w tekstach pretendujących do standardów naukowych, co Piotr Siuda określił jako tzw. paradygmat dewiacji w *fan studies* (2010). Uznawani za zagorzałych odbiorców kultury masowej „obrywali rykoszetem” w pracach socjologicznych postrzegających kulturę popularną jako narzędzie manipulacji i kontroli społecznej⁵. Tego rodzaju publikacje ugruntowały elitarystyczny pogląd, zgodnie z którym popkultura (zrównana z kulturą masową) postrzegana jest jako z założenia zła, wulgarna, „niska”, a jej odbiorcy są bezwolnymi, nierozumnymi, potencjalnie groźnymi masami (perspektywa krytyków konserwatywnych) lub zostali ogłupieni i zniewoleni przez przemysł rozrywkowy (podejście krytyków progresywnych). Przy tych założeniach, niezależnie od deklarowanego poglądu krytyków, fani byli traktowani jako społeczna anomalia. Autorzy publikacji *The American Monomyth*, John Shelton Lawrence i Robert Jewett, analizując wpływ popkultury na odbiorców, podają przykład Charlesa Mansona, mordercy „zainspirowanego piosenką *Helter Skelter* Beatlesów” (1977, s. 12), a badając sympatyków *Star Treka*, przedstawiają praktyki fanów jako quasi-religijne, a ich samych sprowadzają do „narwanych kultystów zainteresowanych banalnymi tekstami” (s. 14–15). *Trekkies*⁶, podobnie jak entuzjaści *Gwiezdnych wojen*, są przez Jaya

5 Takie spojrzenie prezentowali m.in. Dwight Macdonald (2002), Herbert Marcuse (1991) oraz inni badacze ze szkoły frankfurckiej, w tym Theodor Adorno (1990) w swoim słynnym artykule *O jazzie z 1936 r.*

6 Co znamienne, termin *trekkies* na określenie fanów *Star Treka* wypracowała prasa, mając na myśli właśnie zbyt obsesyjnych entuzjastów filmu. Z tego powodu miłośnicy serialu w opozycji zaczęli nazywać siebie *trekkers*. Z biegiem czasu oba te określenia zaczęły funkcjonować w fandomie, z tym że *trekkies* było dalej pejoratywnym terminem mającym opisywać fanów niedojrzałych, niezdolnych do krytycznej, intelektualnej refleksji, w opozycji do „prawdziwego” fana-trekera. Tym samym mainstreamowe narzędzie dyskredytacji fanów zostało zaadaptowane.

Gouldina (1985) określani jako osoby tracące swoją jednostkowość, dające się manipulować zawartej w obiektach swojego fanostwa ideologii amerykańskiego imperializmu. Tego typu opinie były powielane w innych tekstach naukowych i w dyskursie medialnym, czyniąc z popkultury i fanów łatwy obiekt szykan. Według amerykańskiej badaczki Joli Jensen postrzeganie fanów jako patologicznych jednostek lub rozhisteryzowanego tłumu było przejawem krytyki nowoczesności i związanych z nią lęków na temat szybkich przemian cywilizacyjnych (2012, s. 60), przede wszystkim tych związanych z rewolucją seksualną lat 60. Sposób opisywania fanów zmieniał się stopniowo wraz z rozwojem nauk humanistycznych, co szerzej opisała Agnieszka Urbańczyk (2018). Badaczka podkreśla, jak przydatne dla *fan studies* okazały się prace Pierre’a Bourdieu. Francuski socjolog, wprowadzając pojęcie dystynkcji i habitusu, wykazał, że podział na kulturę wysoką i niską jest przejawem przemocy symbolicznej i dominacji grup uprzywilejowanych eksponujących swój kulturowy kapitał. Habitus jednostek z klasy uprzywilejowanej zakłada wyższość wyrafinowanego dystansu nad emocjonalnym odbiorem typowym dla „smaku popularnego” (Turner, 2004 s. 602–603). Tak więc praktykami służącymi zachowaniu dystynkcji, umacniającej i pogłębiającej różnicę między elitą a tzw. masami, będzie pogardzanie kulturą masową/popularną, odmawianie jej cech chociażby sensotwórczych, a na gruncie akademickim dewaluowanie wartości badań nad nią prowadzonych. Bourdieu pisał, że „[n]ietolerancja estetyczna wywiera strasliwą przemoc. Niechęć do innych stylów życia prawdopodobnie stanowi jedną z najsilniejszych barier między klasami” (2005, s. 75).

W wielu definicjach i opisach zbiorowości fanowskich podkreślany jest brak hierarchii czy raczej brak ścisłych struktur organizacyjnych i regulacyjnych, co z pewnością jest czynnikiem odróżniającym fandomy od fanklubów, związków czy stowarzyszeń sympatyków⁷. W fandomach nie ma jawnych ośrodków władzy, takich jak zarząd, organy kontroli, osoba prezesa czy dyrektora, nie ma też żadnych komisji wpisujących lub skreślających kogoś z listy fanów. Niekiedy fantropolodzy wspominają o tzw. BNF (*Big Name Fan*), czyli osobach zasłużonych i/lub znanych, rozpoznawalnych wśród reszty entuzjastów ze względu na swoją szczególną aktywność, polegającą np. na drukowaniu i dystrybuowaniu fanzinów w kulturze analogowej, organizacji konwentów czy obecnie wydarzeń i działań w przestrzeni cyfrowej. W pewnych grupach fanów większym szacunkiem cieszą się też kolekcjonerzy (artefaktów lub wiedzy związanej z ulubionym tekstem) lub osoby tworzące *fanworks* (co jednak często zależy od tematyki tej twórczości⁸). Nie zmienia to ogólnej zasady, iż wyjściowo wszyscy

towane do tworzenia wewnątrzspołecznościowej opresji wobec „niewłaściwych” form zachowań. Choć znaczenie rozróżnienia *trekkies-trekkers* z biegiem lat nieco osłabło, do dziś jest ono w fandomie obecne.

7 Oczywiście, te istnieją w obrębie fandomów, sam jednak fandom jest pojęciem szerszym.

8 Osoby tworzące np. *slash fanfiction* (fanowskie opowiadania z wątkami homoerotycznymi, często tworzone do tekstów kultury, które w materiale wyjściowym nie poruszają tych wątków, przynajmniej w sposób jawny) w fandomie kultywującym są zazwyczaj przyjmowane nieufnie.

fani są równi, to znaczy dołączając do społeczności, mają podobny zasób prestiżu społecznego i władzy symbolicznej. Jest to jednak tylko założenie. Uczestnicząc w życiu fandomów, po pewnym czasie można wskazać kilka niewyrażanych wprost kryteriów, które wielokrotnie decydują o tym, jak się zostanie przyjętym w konkretnym kręgu osób dzielących nasze zainteresowania, np. na konwencie, forum lub w grupie facebookowej.

Za takie kryterium można uznać wiek, i to dwojako rozumiany, czyli w ujęciu metrykalnym oraz jako liczba lat, które spędziło się w fandomie. Oba te wymiary często się ze sobą zazębiają, szczególnie w przypadkach środowisk „długiego trwania”, takich jak fondomy *Gwiezdných wojen*, komiksów superbohaterskich czy dorobku literackiego J.R.R. Tolkiena. Starszy fan, mogący pochwalić się, że był na premierze *Nowej nadziei* (1977), momentalnie zyskuje większy prestiż niż osoba, która dopiero niedawno zainteresowała się franczyzą *Star Wars*. Dwojaki są też tego powody. Po pierwsze, w fandomach ceni się stałość uczuć względem obiektu fanostwa, która ma dowodzić silnego zaangażowania. Zaangażowanie niestałe cechuje „normika” („zwykłego” odbiorcę) lub „sezonowca” (osobę, która zainteresowała się danym wytworem tylko ze względu na jego obecną popularność). W stałości afektu względem obiektu uwielbienia fani dostrzegają istotną cechę swojej tożsamości. Popularność spowodowana np. kolejną odsłoną danej franczyzy (ekranizacją, serialem, grą itd.) może wśród „starych wyjadaczy” spowodować wręcz niezadowolenie na skutek pojawienia się nowych fanów (w ich mniemaniu „sezonowców”) i spowszechnienia obiektu sympatii (stającego się czymś „dla normików”). Dochodzi do paradoksu – fani z dłuższym stażem nie chcą, by obiekt ich fanostwa był popularny, bo to „wszystko zepsuje”. Chęć zachowania własnego doświadczenia fanowskiego jako indywidualnego, niepowtarzalnego i niezwykłego jest silniejsza niż działanie na ekonomiczną korzyść franczyzy, co pokazuje, jak ważnym elementem narracji tożsamościowej dla fana jest owo doświadczenie.

Po drugie, odgórnie zakłada się, że długie bycie w fandomie wiąże się z odpowiednio dużą wiedzą na temat ulubionego tekstu kultury. Zdobywanie i pogłębianie wiedzy o obiekcie fanostwa to kolejne ważne dla entuzjastów kryterium odróżniających ich od przeciętnego odbiorcy. Fani czerpią radość z posiadanej wiedzy i szczycą się nią, uczestnicząc w tzw. „wiedzówkach” na konwentach, dyskutując o najmniejszych szczegółach serii czy przytaczając cytaty z niej. W mniemaniu wielu członków fandomów ktoś, kto nie posiada odpowiedniej, szczegółowej wiedzy o przedmiocie fanostwa, nie może nazywać się fanem. Tym samym, gdy dopiero wkraczamy w dany fandom i jesteśmy osobą młodą, możemy być przez część jego uczestników traktowani nieufnie. Mówi się w fandomach o gatekeepingu – lekceważeniu lub wręcz odstraszeniu nowych sympatyków poprzez selektywność informacji i oparte na niej wykluczenie⁹.

9 W niniejszym numerze o praktykach tego typu szerzej pisze Agnieszka Urbańczyk w artykule *Gatekeeping jako strategia immunizacyjna w fandomach transformujących na przykładzie środowiska fanek Star Treka* (przyp. red.).

Choć obecnie wiele fanek i fanów jest przeciwnych gatekeepingowi, zjawisko to wciąż jest dość powszechne.

Innym wymogiem decydującym o poziomie prestiżu w wielu fandomach jest w dalszym ciągu płeć. Fandom pod tym względem (jak i pod względem tożsamości etnicznej czy seksualnej) powiela bowiem nierówności występujące w kulturze głównonurtowej (Kobus, 2018, s. 5). Dotyczy to głównie grup z przewagą – nawet tylko domniemaną – mężczyzn, w tym największych fandomów fantasy, *science fiction* czy gier komputerowych. Kobiety i osoby *afab*¹⁰ w wielu sytuacjach są na wstępie traktowane nieufnie, oskarża się je o bycie *fake geek girl* (dziewczyną chcącą zwrócić na siebie uwagę mężczyzn przez udawanie, że ma to samo hobby co oni), zmusza do udowodnienia swojej wiedzy o obiekcie fanostwa („Masz koszulkę z Kapitanem Ameryką? Wymień pięć serii o nim”), wyśmiewa się ich praktyki („Pewnie gra jedynie w Simsy”), dewaluuje zaangażowanie („Ogląda *Star Wars* tylko dla przystojnego aktora”). Fandomowy seksizm nie został jeszcze dostatecznie opisany w pracach z zakresu *fan studies*, szczególnie na gruncie polskim, jest to jednak temat na inną, obszerniejszą pracę.

Ostatnim kryterium prestiżu społecznego w fandomie, na jakim skupię się w dalszej części artykułu, jest sam obiekt fanostwa (często sytuowany w kontekście pytań o jego moralność) i forma ekspresji fanowskiego przywiązania. Zastrzeżenia innych fanów, co do tego, jak entuzjasta przeżywa swoje zaangażowanie, są z pewnością wyrazem napięcia między tym, co fanowskie a tym co „normalne”, to znaczy ogólnie przyjęte w duchu dominujących praktyk kulturowych. Chociaż bycie fanem stawia w centrum emocje, fandom ustawicznie negocjuje to, gdzie ma przebiegać granica dopuszczalnej ekspresji tych uczuć. Takie regulacje z jednej strony są potrzebne, by wewnątrz fandomu zwracać uwagę na niewłaściwe zachowanie niektórych jego członków (np. wulgarne nagabywanie cosplayerów ulubionej postaci), z drugiej służą temu, by chronić fandom od ataku z zewnątrz. Ten wątek w niniejszym artykule będzie bardzo istotny.

Ogół społeczności fanowskiej może negatywnie ocenić dany tekst kultury (jako słaby, wtórny, dziecinny itp.) i ta ocena będzie oczywiście rzutować na postrzeganie fanów owego tytułu. Fakt ten nie jest bez znaczenia, jednak w swoich rozważaniach skupiam się bardziej na wskazaniu czynników, które wywołują negatywne nastawienie w formie przesądu, zanim jeszcze oceniający zapozna się z danym tekstem. Mechanizmy, przez które jedne obiekty fanowskiego afektu są w społeczności fandomu postrzegane pozytywnie, a inne negatywnie często łączą się z kryteriami, które już wskazałam. Chodzi mianowicie o to, że nowy tekst kultury (albo nowa odsłona znanej już franczyzy) wzbudza sceptycyzm fanów z długim stażem ze względu na nostalgię za tekstami „starymi” lub chęć zachowania osobistego doświadczenia jako czegoś wyjątkowego. Także w sytuacji, gdy tekst zyskuje popularność głównie wśród młodych osób,

10 Skrót od *assigned female at birth* (pol. zakwalifikowane przy narodzinach jako płeć żeńska); termin dotyczący osób transpłciowych lub niebinarnych postrzeganych jako kobiety.

a na dodatek kobiet, będzie z miejsca dewaluowany przez część fandomów, czego dowodem są chociażby reakcje męskiej publiczności na nową trylogię *Gwiezdnych wojen* lub fenomen k-popu. Z kolei wyznacznik dopuszczalnej formy ekspresji zaangażowania fanowskiego wiąże się w pewnym sensie z kategorią niemęskości, ponieważ dotyczy zachowań stereotypowo przypisywanym ekspresji kobiecej (entuzjastycznego krzyku, pisku, wybuchów radości, wzajemnego przytulania się) lub działań uznawanych za infantylne. Na podejście typowo binarno-patriarchalne (kobiety – emocje, histeria, mężczyźni – logika, wyważenie) potencjalnie nakłada się tu także eurocentryczna normatywność wyrażania emocji, opresyjna – lub co najmniej sceptyczna – wobec kultur, które się w niej nie mieszczą. Przykładem działania takiej normatywności może być fakt, że reakcje czarnoskórych fanów na premierę filmu *Czarna pantera* (2018) przez wielu fanów białoskórych uznawane były za zbyt dziecinne, przesadne, śmieszne.

Wreszcie sam obiekt fanostwa, jeśli wcześniej nie zostanie zakwalifikowany przez fandomowy ogół jako niemęski czy infantylny, może być uznany za odpychający ze względu na „niemoralność” tematu czy praktyk mu towarzyszących, co najczęściej wiąże się z naruszeniem pewnych norm seksualnych. Co jednak specyficzne, fandomowy ostracyzm w niektórych środowiskach w mniejszym stopniu wywołują zachowania męskiej i heteroseksualnej części sympatyków (np. w fandomie mangi i anime oglądanie *hentai*, seksualizacja młodych bohaterów czy nawet cosplayerów) niż praktyki, w których przeważają kobiety i osoby queerowe. Ciekawym casusem są tutaj tzw. yaoistki¹¹, badane m.in. przez Aldonę Kobus (2018), Katarzynę Marak (2019) i Natalię Dmitruk (2019). Choć samo yaoi może zawierać elementy powodujące moralną dezaprobatę (np. relacje uznawane za toksyczne, fetyszyzacja związków gejowskich itp.), fandomowa stygmatyzacja „tych wstrętnych yaoistek” najczęściej nie koncentruje się na treściach moralnie wątpliwych, ale na „zbyt głośnym” zachowaniu na konwentach, otwartym mówieniu fanek o swoich fantazjach romantyczno-erotycznych i na tym, że „lubią gejów”. W tym przypadku następuje szczególne nagromadzenie kryteriów, które sytuują yaoistki w dolnych partiach fandomowej drabiny społecznej. Za niską pozycję członków tej grupy odpowiada „niemęska” ekspresja, młody wiek, przewaga kobiet oraz mało znany obiekt fanostwa, którego tematyka nie wpisuje się w ogólnie przyjętą heteronormatywność, a zarazem jest moralnie dwuznaczna. W podobnej sytuacji, choć różni ich wiek i płeć, znajdują się *bronies*, czyli nastoletni lub dorośli mężczyźni będący fanami serialu *My Little Pony. Przyjaźń to magia*. Im także zarzuca się zachowania etycznie naganne (np. tworzenie erotycznych *fanworks*, które mogą zostać znalezione w internecie przez dzieci – docelowych odbiorców serii) (Bajor, 2015), ale poczucie przewagi moralnej często jest tu zarazem narzędziem symbolicznej przemocy wobec wyłamujących się ze schematów męskości *bronies*, postrzeganych jako osoby zniewieściałe, zdziecinniałe lub wprost dewianci – w końcu obiektem

11 Yaoistki to wielbicielki yaoi, czyli mang i anime z wątkiem romansowym, którego bohaterami są postacie męskie.

ich silnych afektów są rysowane w pastelowych kolorach kucyki. *Bronies* jako kulturowy fenomen niekiedy pojawiają się w głównonurtowych mediach, gdzie niezmiennie przedstawiani są w sensacyjnym tonie, co tylko podsyca negatywny stosunek do nich wśród reszty fandomów. Tym samym fani kucyków mają niekiedy mniejszą styczność z osobami spoza swojej grupy lub nie ujawniają się w innych środowiskach fanowskich, a także poza tymi środowiskami (np. w miejscach pracy).

Jeśli skumulujemy czynniki niskiej pozycji w fandomowej hierarchii występujące u yaoistek i *bronies* („niemęskość” zainteresowań i ekspresji, młody wiek, wykraczanie poza heteronormatywność, potencjalnie problematyczny/uznawany za dewiacyjny obiekt afektu, dość zamknięte środowisko), otrzymamy prawie pełną listę powodów ostracyzmu, z jakim spotyka się grupa, na której chciałabym się skupić w kolejnej części tekstu, a mianowicie furasów. Dalsze rozważania należy jednak zacząć od nakreślenia ogólnej charakterystyki tej społeczności fanowskiej.

Termin *furry*, określający osoby szczególnie zainteresowane postaciami antropomorfizowanych zwierząt (Gerbasi, 2008, s. 198), zaczął pojawiać się w amerykańskiej prasie fanowskiej w połowie lat 80. XX w. W sztuce i literaturze sama konwencja przedstawiania zwierząt z cechami ludzkimi jest oczywiście dużo starsza (wystarczy wspomnieć bajki Ezopa z VI w. p.n.e.), a od początku istnienia komiksu czy animacji, chętnie przez te media wykorzystywana, zarówno w produkcjach dla dzieci (filmy Disneya), jak i dorosłych (np. komiks *Krazy Kat*). Jednak z powodu sukcesu dzieł takich jak disneyowski *Bambi*, od drugiej połowy XX w. produkcje ze zwierzęcymi bohaterami zaczęto kojarzyć głównie z odbiorcami dziecięcymi. Fandom *furry* intensywnie kształtował się w latach 70. XX w. na gruncie amerykańskiego komiksu undergroundowego, gdzie zwierzęce postacie występowały często w historiach z wątkami erotycznymi (np. *Omaha*, *The Cat Dancer*) i innych „dorosłych” treściach, które nie mogły w tym czasie być prezentowane w komiksach głównonurtowych z powodu cenzury (wynikającej z The Comics Code Authority z 1954 r.¹²). Z przytoczonych faktów historycznych wyłania się główna oś napięć, które w członkach innych fandomów i osób z zewnątrz wywołują niechęć do furasów – napięcie między kojarzoną z dzieciństwem konwencją a treściami dla dorosłych. Piotr Fortuna, który badał narracje o fandomie futrzaków obecne w mediach głównonurtowych (magazyn „Vanity Fair”, serial *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas*), ujął to następująco:

Jeśli w świecie ponowoczesnym istnieją tylko narracje, a każda z tych narracji jest równie uprawniona, to z punktu widzenia ideologii akcep-

12 Od momentu wzrostu popularności komiksów w Stanach Zjednoczonych, to jest od lat 30. XX w., wiele środowisk konserwatywnych i kościelnych widziało w komiksach elementy, które miały deprawować dzieci i młodzież – nagość, przemoc, poruszanie tematu alkoholu i narkotyków itp. Protesty owych grup nasiliły się po II wojnie światowej i doprowadziły do powstania ustawy kontrolującej treści w komiksach sprzedawanych w mainstreamie.

towalne jest właściwie wszystko, co daje się opowiedzieć. *Pleasures of the Fur* sugerują, że nie sposób stworzyć składną opowieść o futrzakach. Do podobnych wniosków skłania *Fur and Loathing*: tutaj *furries* udaje się wprawdzie pokazać, ale nie zrozumieć, i jedynym sposobem na poradzenie sobie z problematycznymi bohaterami jest symboliczne wymazanie ich z rzeczywistości. Społeczne wykluczenie odmienności to tylko jedna strona medalu. [...] Prawdziwym atutem takich obrazów okazuje się ich nieredukowalność do jakichkolwiek odpowiedzi, całkowita bezradność języka, splątanie opozycji (kreskówki, ale dorosłość – perwersja, ale dziecięcość – niewinność, ale popędliwość – natura, ale sztuka itd.). Ten nacisk na podtrzymanie tajemnicy widać w stereotypach wytwarzanych przez porządek symboliczny (2015, s. 132).

Choć można wskazać wiele tekstów kultury, które są przez futrzaków darzone szczególną sympatią (np. animowany *Robin Hood* czy *Król Lew* Disneya), to przedmiot ich fanostwa nie jest tak prosty do określenia. Praktyki *furry* koncentrują się najczęściej wokół postaci antropomorficznych zwierząt lub stworzeń fantastycznych, które są kreowane przez samych uczestników fandomu¹³. Takie postacie przyjęło się nazywać fursonami (połączenie angielskich słów *furry* i *persona*). Jak podaje serwis WikiFur, istnieją różne stopnie identyfikacji fana z jego fursoną: od bohatera kreowanego do konkretnego rysunku czy sesji *role-play*, po „wewnętrzne, bardziej zwierzęce *alter ego* lub obiekt do naśladowania dla danej osoby należącej do społeczności *furry*” (WikiFur, a). W polskojęzycznym haśle *Fursona* czytamy również, że „dla niektórych futrzaków [fursona] może być też ich prawdziwą duszą uwięzioną w ludzkim ciele” (WikiFur, a). I choć wersja anglojęzyczna zaznacza, że „furasowy styl życia czy zwierzęcy totemizm nie są nierozzerwalnie związane z koncepcją fursony” (WikiFur, b), to jednak upodobanie do terantropii przypuszczalnie częściej spotykane jest w społeczności futrzaków niż w innych grupach fanowskich (Robertson, 2012). Poza tym furasy wykonują szereg praktyk obecnych także w pozostałych fandomach: rysują fanarty i komiksy z fursonami, piszą *role-play* i *fanfiction*, organizują swoje konwenty, tworzą wideoklipy, playlisty czy inne rodzaje *fanworks*. Wyróżniające dla tej grupy jest natomiast tworzenie fursuitów – zabudowanych futrzastych przebrań zaantropomorfizowanych zwierząt (najczęściej swoich furson), zasłaniających całe ciało, łącznie z twarzą, dłońmi i stopami. Przebierając się w fursuit fan niekiedy naśladuje, „wciela się” (podobnie jak to ma miejsce w cosplayu) w przedstawione za pomocą stroju stworzenie. Przez swoje przebranie futrzaki często wprawiają osoby postronne w konsternację: fursuits to „nieprzeniknione supermaski, nie tylko zasłaniające twarz, lecz uniemożliwiające nawet rozpoznanie płci osobnika”, które pozwalają „zatajać społeczną tożsamość oraz unikać zobowiązań interakcyjnych” (Fortuna, 2015, s. 130). Furasy,

13 Jeden z organizatorów konwentu furrystów (tzw. konfurencji) ujął to w sposób następujący: „Jesteśmy fanami siebie nawzajem” (Dickinson, 2010).

zgodnie z freudowskim ujęciem niesamowitości, wywołują niepokój, wpisując się w hipotezę *Uncanny Valley*¹⁴, albo też stają się obiektem żartów w rodzaju „Pewnie wachają sobie tyłki jak psy”. Także ekspresja furasów na konwentach, która jest bardziej bezpośrednia w porównaniu ze standardowymi zachowaniami fanów i odbierana jako swoście zezwierzęcona – „drapią się po plecach, oporządzają się jak makaki w zoo” (Fortuna, 2015, s. 124) – może być dla innych odpychająca.

Prawdopodobnie każda liczniejsza grupa fanowska, do której należą nastolatki i osoby dorosłe, produkuje treści erotyczne, w każdej też trudno oszacować, jaki procent aktywności fanów stanowi tego typu twórczość. Nie inaczej jest w przypadku fandomu *furry*, choć ten, podobnie jak *yaoistki* i *bronies*, jest kojarzony głównie z twórczością erotyczną oraz praktykami seksualnymi (zbiorczo nazywanymi *yiff*), które oceniane są jako niewłaściwe, przesadne, szkodliwe, w najlepszym wypadku nienormatywne. Można zauważyć, że wśród furasów częściej spotyka się mniejszości seksualne (Dickinson, 2010), ale też przedstawicieli różnych parafilii czy ideologicznych ekstremistów. Sami członkowie fandomu *furry* często podkreślają, że stanowią otwartą i wspierającą się grupę, i być może właśnie dlatego ku nim ciąży jednostki w innych fandomach odrzucone.

Naruszanie norm społecznych związane z samym istnieniem i niektórymi praktykami można przypisać wielu fandomom (jako grupom przeredagującym po swojemu rzeczywistość). To jednak *furry* narusza – lub jest posądzony o naruszenie – tabu, które może być uznawane za podstawowe, a mianowicie tabu antroponormatywności. O ile inne fandomy wytwarzają przekaz typu: „Nie musisz być człowiekiem, który wpisuje się w schemat biernego i niezaangażowanego odbiorcy kultury”, to *furry* można przypisać przekaz: „Nie musisz w ogóle być człowiekiem”. To jednak narracja, która ma swoje rzeczywiste odzwierciedlenie jedynie w skrajnych przypadkach i projektowanie jej na cały fandom dowodzi tylko, że nawet lekkie naruszenie antropocentryzmu spotyka się z oporem innych grup.

Furry posądzani są zbiorczo o zoofilię, choć trudno w antropomorficznych rysunkach zwierząt o ludzkich charakterach dopatrzyć się bezpośredniego związku z ich rzeczywistymi odpowiednikami. Wpisanie całej społeczności *furry* w naganną praktykę seksualną lub chociażby związaną z nią problematykę (np. pytanie o to, czy furrysowe rysunki normalizują zoofilię i mogą do niej zachęcać) sprawia, że tym łatwiej umieścić futrzaków na samym dole fandomowej hierarchii, czyniąc z nich kozła ofiarnego.

Ujęty w ramy teoretyczne przez francuskiego historyka Rene Girarda mechanizm kozła ofiarnego to mający długą tradycję sposób utrzymania porządku i tożsamości danej grupy. Wywodzi się od starożytnego, opisywanego już w Starym Testamencie, ale prawdopodobnie pochodzącego z dawnej Anatolii,

14 „Dolina niesamowitości” to hipoteza naukowa stosowana głównie w robotyce. Wg tej hipotezy obiekty niebędące ludźmi (np. roboty), ale do ludzi podobne, wywołują u obserwujących uczucie niepokoju lub nawet odrazy. Wywołane jest to działaniem ludzkiego mózgu zaważającym niemal nieświadomie drobne różnice w zachowaniu takiego obiektu.

rytuału oczyszczenia, polegającego na symbolicznym przelaniu grzechów społeczności na wybrane zwierzę, które jest następnie wypędzane i/lub składane w ofierze. W obliczu kryzysu zbiorowość szuka ofiary, jednostki lub podgrupy szczególnie się wyróżniające, którą można oskarżyć o naruszenie zasad. Jerzy Klimczak streszcza teorię Girarda następująco:

[Girard] analizując „teksty prześladowcze”, czyli poddane zniekształceniom przez prześladowców sprawozdania o kolektywnych aktach przemocy spisanych przez samych oprawców, wyróżnia cztery podstawowe stereotypy prześladowcze. Pierwszym z nich jest stereotyp kryzysu „odróżnorodnienia” polegający na utracie zróżnicowania oraz chyleniu się ku upadkowi formacji kulturowych. Kryzys ten ma przede wszystkim charakter społeczny a objawia się rozkładem stosunków międzyludzkich. Znamionującymi ów kryzys są również tendencje do tłumaczenia go przyczynami społecznymi (przede wszystkim moralnymi) oraz obwinianie o zaistniały stan rzeczy grup bądź jednostek, które postrzegane są za szczególnie niebezpieczne. Drugi stereotyp można nazwać stereotypem „oskarżycielskim”. Charakteryzuje go głównie trzy rodzaje zbrodni, o które są oskarżane ofiary. Pierwszym z nich są wszelkiego rodzaju akty gwałtu na istotach, wobec których tego rodzaju postępowanie jest uważane za czyn najbardziej zbrodniczy. Sprowadzają się one do zbrodni przeciwko najwyższym autorytetom (król, ojciec, Bóg) oraz w społecznościach biblijnych i nowożytnych przeciw najsłabszym (kobiety, dzieci). Do drugiego rodzaju zbrodni należą: sodomia, gwałty, kazirodztwo oraz naruszenie ściśle przestrzeganego tabu danej kultury. Uogólniając, zbrodnie te możemy określić mianem zbrodni na tle seksualnym. Ostatni rodzaj to zbrodnie dotyczące religii, do których również możemy zaliczyć przekraczanie tabu oraz na przykład profanację hostii. Wszystkie te zbrodnie są skierowane przeciwko podstawom kulturowego porządku. Stereotyp selekcji ofiarniczej stanowi trzeci stereotyp prześladowczy. Dotyczy on mniejszości przede wszystkim etnicznych i religijnych a sam w sobie stanowi zasadę transkulturową. Obok kryteriów kulturowych i religijnych występują tutaj również kryteria fizyczne takie jak wady genetyczne, obłąd, choroba czy kalectwo. Sama ułomność według Girarda jest wpisana nierozdzielnie w zespół cech ofiarniczych, a każdy, kto ma trudności w adaptacji do jakiejś grupy traktowany jest przez jej członków jako ułomny. Czwartym stereotypem prześladowczym jest sama przemoc (2011, s. 40–41).

Choć analogia praktyk fanowskich do religijnych rytuałów oczyszczenia jest daleka, czytając powyższy fragment, można wskazać pewne elementy koncepcji Girarda pasujące do przedstawianej przeze mnie hipotezy. Stereotyp „odróżnorodnienia”, wynikający z poczucia zagrożenia tożsamości, na gruncie fanowym może być odbiciem napięć, jakim ulegają społeczności entuzjastów.

Chodzi tu o zlewanie się fanów i „normików”, o coraz większą widoczność praktyk fandomowych w mainstreamie i rozpowszechnienie fanowskiego modelu odbioru tekstów kultury odczuwane jako niebezpieczeństwo utracenia swojej wyjątkowej tożsamości, a jednocześnie o narażenie grup fanowskich na atak z zewnątrz. To ostatnie nie jest zresztą odczuciem zupełnie oderwanym od rzeczywistości, co możemy stwierdzić, gdy pokrótce prześledzimy historię ruchów fanowskich, a także zdamy sobie sprawę z tego, że sposób myślenia o fanach jako patologii, choć w mniejszym natężeniu, nadal jest obecny w publikacjach naukowych czy prasowych. Figura histerycznego i nieracjonalnego, a przez to groźnego fana jest widocznie potrzebna jako negatyw znormalizowanego, preferowanego odbioru również w XXI w. Tym samym fani w wielu środowiskach dalej czują się zagrożeni oskarżeniami o nienormalność i perwersyjność, a poczucie zagrożenia lub potrzeba, by znaleźć kogoś gorszego od siebie, może sprawiać, że szukają właśnie kozła ofiarnego. Michał R. Wiśniewski w felietonie *Nasi bracia mniejsi* ujął to następująco:

Tak naprawdę mangowcy i furrysi jadą na tym samym wózku. Chociaż oni mają bardziej przegwizdane. Mangowcy mają łatkę zboczeńców z powodów hentajów [*hentai* to mocno erotyczne mangi i anime – A.S.]. Furrysi – z powodu yiffania. [...] Tak, dla większości furrysów te przebieranki i fanarty są seksualnym fetyszem. Jeśli jesteście mangowcami, to przyjmiecie to bez mrugnięcia okiem – ileż my mamy różnych fetyszy, od mundurków szkolnych zaczynając! Ale mamy sporo szczęścia – udało się (po latach walki) wybudować mur między *hentai* a anime mainstreamowym. Jest dużo tytułów, które można pokazać „normalnym” ludziom i nie narażać się na łatkę zboczeńca. Furrysi nie mają niczego takiego, głównonurtowe antropo [przedstawienie antropomorficzne zwierząt – A.S.] jest zajęte przez bajki dla dzieci i nikt nie uważa tego za „sztukę *furry*” [...]. Każdy prześladowany fandom potrzebuje subfandomu, który będzie prześladował. Mainstream dokucza fantantom. Fantaści graczom i mangowcom. My, mangowcy, byliśmy na samym dnie. I tu – nagle! – pojawiają się furrysi, na których można się wyżyć – już nie jesteśmy najgorsi! Ściekająca z góry przemoc (2014b, s. 74).

Wiśniewski, choć również powiela stereotypy na temat *furry*, wskazuje na istotną kwestię – obiekty fascynacji wielu innych fandomów również można postrzegać jako fetysze. Innymi słowy, tożsamość fanowska i seksualna nie zawsze są w pełni oddzielone, choć ze względu na obowiązującą normatywność fani wolą ukrywać ten fakt i znaleźć podgrupę, którą będą oskarżać o „zbrodnie na tle seksualnym” popełniane na najsłabszych (napastowanie zwierząt) oraz o łamanie społecznych normy i tabu. Sytuacja ta ma jeszcze dodatkowy aspekt. Jeśli bowiem fandom *furry* faktycznie przyciąga osoby, które w pozostałych grupach mogą czuć się wykluczone ze względu na swoją seksualność czy tożsamość, to tym bardziej niechęć innych będzie się koncertować na tej

właśnie społeczności. Dystans wobec *furry*, nie dość że w pewnym sensie łączy różne fanowskie grupy, wzmacniając poczucie ponadfandomowej wspólnoty, to jest jeszcze wentylem fantazjowania o przemocy – strzelania do furasów i „użytkowania” ich. Wątpliwe, by owe fantazjowanie ziściło się kiedyś w rzeczywistości pozainternetowej, większość praktyk fandomowych ma bowiem miejsce w przestrzeni wirtualnej, tam też mogą spotkać futrzaków szykany czy niewybredne żarty.

Dokładne zbadanie ostracyzmu, jakiemu podlegają przedstawiciele *furry*, nie jest łatwe ze względu na szereg warunkujących go czynników, takich jak nietypowość i rozproszenie przedmiotu fanostwa, względnie zamknięte środowisko, z którego do ogólnego obiegu przedostają się informacje o szczególnie nagananych (lub za takie uważanych) zachowaniach, ale przede wszystkim faktyczne i domniemane konotacje związane z nienormatywną ekspresją i seksualnością. Tym samym w wielu przypadkach niechęć do furrysów, połączoną z brakiem osobistej znajomości tego fandomu i jego przedstawicieli, można uzasadnić ogólnie przyjętą moralnością, bo przecież w ostateczności da się zaakceptować dziwne stroje, zachowania czy nieheteronormatywność, ale nie zoofilię. Poczucie wyższości moralnej jest tu elementem przemocy symbolicznej.

Ale popkultura nie stoi w miejscu i zaczyna czerpać inspiracje również ze zjawisk, które występują na jej obrzeżach. O ile rację miał Wiśniewski piszący w 2014 r., że w głównym nurcie brak historii o ucłowieczonych zwierzętach, które nie byłyby „bajkami dla dzieci”, to w przeciągu zaledwie pięciu lat sytuacja ta istotnie się zmieniła. Serial animowany dla dorosłych *BoJack Horseman* (2014–2020), którego głównym bohaterem jest zachowujący się jak człowiek koń, zdobył szereg nagród i uznanie krytyków. Także wyprodukowany przez platformę Netflix mini-serial *Wodnikowe wzgórze* (2018) odświeżył zainteresowanie prozą Richarda Adamsa o tym samym tytule, wymienianą jako jedna z istotniejszych powieści dla fandomu *furry*. Na rynku komiksów dla dorosłych ukazały się takie tytuły, jak *Mysia straż* (2006–2014) i *Wbrew naturze* (2017–2018). Z kolei wśród mang i anime pojawiło się *Dziecię bestii* (2018), *Beastars* (2016–2020) i *Brand New Animals* (2020), a autor *Dziewczynki w krainie przeklętych*, Nagabe, wprost określa się jako futrzak i tworzy komiksy *furry* (np. *The Wize Wize Beasts of the Wizarding Wizardoms*, 2019). Są to być może pierwsze zwiastuny zmian, jakie w najbliższej przyszłości spotkają omawiany fandom, jeśli motywy antropomorficznych zwierząt będą nadal pojawiać się tak licznie. Jest ku temu kilka przesłanek, związanych z występującymi w wymienionych produkcjach tematami. Zwierzęcy wygląd bohaterów to często pretekst do dowcipów i gier słownych, ale też okazja do przedstawiania alternatywnych wizji społeczeństwa, w którym występuje ogromna różnorodność gatunkowa i związane z nią problemy (choćaby konflikt na linii mięsożercy-roślinożercy). Pod tym względem produkcje z motywami *furry* można porównać do klasycznych tekstów *science fiction* eksplorujących wizję istnienia cywilizacji różnych od ziemskiej lub koegzystencję ludzi i robotów. Przemiany w popkulturze ostatnich dekad mogą sprawić, że postacie *furry* staną się – podobnie jak ich ezopowi

poprzednicy – bohaterami alegorii, w tym przypadku poruszających kwestie społecznego zróżnicowania.

Pomijając jednak kreatywne możliwości wynikające z antropomorfizacji zwierząt, dostrzeżenie *furry* przez twórców i producentów głównego nurtu jako ekonomicznie opłacalnego rynku zbytu przyczyni się zapewne do upowszechnienia treści skierowanych do tego typu odbiorców. Większa ilość rozpoznawalnych tekstów kultury z elementami *furry*, pociągająca za sobą np. produkcję gadżetów lub nawet fursuitów, może istotnie zmienić sposób funkcjonowania środowiska futrzaków, a także przyczynić się do wzrostu ich znaczenia w fandomowej hierarchii.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W. (1990). On Jazz (trans. J.O. Daniel). *Discourse*, 12(1), 45–69.
- Bajor, J. (2015). *Między bajką a perwersją – pornografia i erotyka fanowska w środowisku internetowym na przykładzie fandomu My Little Pony: Przyjaźń to Magia*. Praca Magisterka: Uniwersytet Warszawski.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia* (przeł. P. Biłos). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Dickinson, E. J. (2010). Will Furies Ever Go Mainstream? Retrieved from: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/furries-midwest-furfest-mainstream-932924/>
- Dmitruk, N. (2019). Fanki „yaoi” na gruncie polskim. Miejsce „yaoistki” w fandomie mangi i anime. W: D. Brzostek, A. Kobus, K. Marak & M. Markocki (red.), *„Chińskie bajki”. Fandom mangi i anime w Polsce* (s. 117–136). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Fortuna, P. (2015). Mroczny przedmiot przytulania. O kontrowersyjnych wizerunkach fandomu futrzaków w kulturze popularnej. *Przegląd Humanistyczny*, 450(3), 127–134.
- Gerbasi, K. (2008). Furies from A to Z (Antropomorphism to Zoomorphism). *Society and Animals* 16(3), 197–222. doi: 10.1163/156853008X323376
- Gouldin, J. (1985). *Empire, Aliens, and Conquest: A Critique of American Ideology in Star Trek and Other Science Fiction Adventures*. Toronto: Sisyphus Press.
- Jewett, R., & Lawrence J. S. (1977). *The American Monomyth*. New York: Anchor Press.
- Jensen, J. (2012). Fandom jako patologia. Konsekwencje definiowania. *Pantoptikum* 11, 56–71.
- Klimczak, J. (2011). Koziół ofiarny jako strategia osławiania obcego. Społeczne strategie postępowania w obliczu pandemii na przykładzie HIV/AIDS. W: A. Pawlak & R. Mielczarek (red.), *Media i zdrowie w doświadczeniach codziennych i granicznych* (s. 38–52). Łódź: Uniwersytet Medyczny.
- Kobus, A. (2018). *Fandom. Fanowskie modele odbioru*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kobus, A. (2019). Opowiadanie „yaoi”. Hybrydowe gatunki w polskiej twórczości fanowskiej. W: D. Brzostek, A. Kobus, K. Marak & M. Markocki (red.), *„Chińskie bajki”. Fandom mangi i anime w Polsce* (s. 157–180). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Krajewski, M. (2006). *POPamiętane*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Macdonald, D. (2002). *Kultura masowa* (przeł. C. Miłosz). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Marak, K. (2019). Mangi „yaoi” w Polsce. Charakterystyka fandomu. W: D. Brzostek, A. Kobus, K. Marak & M. Markocki (red.), *„Chińskie bajki”. Fandom mangi i anime w Polsce* (s. 137–156).

Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

Marcuse, H. (1991). *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego* (przeł. S. Konopacki). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Patten, F. (2017). *Furry Fandom Conventions. 1989–2015*. Chicago: McFarland.

Robertson, V. L. D. (2012). The Law of the Jungle: Self and Community in the Online Therianthropy Movement. *Pomegranate. The International Journal of Pagan Studies*, 14(2), 256–280. doi: 10.1558/pome.v14i2.256

Siuda, P. (2010). Od dewiacji do głównego nurtu. Ewolucja akademickiego spojrzenia na fanów. *Studia Medioznawcze*, 42(2), 87–99. doi: 123456789/993

Storey, J. (2003). *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody* (przeł. J. Barański). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Turner, J. H. (2004). *Struktura teorii socjologicznej* (przeł. G. Woroniecka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Urbańczyk, A. (2018). Subwersja, nie sztuka. Korzenie, założenia i problemy fan studies. *Przestrzenie Teorii*, 29, 261–275.

WikiFur. (a). Fursona. Retrieved from: <https://pl.wikifur.com/wiki/Fursona>

WikiFur. (b). Fursona. Retrieved from: <https://en.wikifur.com/wiki/Fursona>.

Wiśniewski, M. R. (2014a). *Jetlag*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Wiśniewski, M. R. (2014b). Nasi bracia mniejsi. *Arigato*, 21, 74.

DOMINIKA CIESIELSKA

Uniwersytet Jagielloński
dominika.anna.ciesielska@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9934-4924

MARIA RUTKOWSKA

Uniwersytet Jagielloński
mariarutkowskaj@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3463-0428

Między interpretacją a moralnością. Anty-shiperzy we współczesnym fandomie medialnym

Between interpretation and morality: Anti-shippers in modern media fandom

DOI: 10.12775/LL.2.2021.004 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: Shipping, as one of the most popular fan practices, is highly affective, and there are different meanings ascribed to it. Different interpretations of the source text made by fans and the different ships that are fashioned based on them create conflicts and divisions within the fandom. On the basis of this, the phenomenon of anti-shipping and shipwars has emerged. This article, focusing on media fandoms, aims to showcase this issue by presenting fandom discussions and arguments motivated by emotions around ships: from ship wars waged by shippers competing with each other, to anti-shippers driven by moral motives in the form of introducing the fandom purity wank issue and anti-shippers of celebrity pairings. By researching the field of fan studies and media studies, the authors aim to find the motivation and reasons for the sometimes extreme behavior of anti-shippers. The goal is to show the diversity of media fandoms and the importance of fans' own interpretations of the source text and their ship of choice for the fans themselves.

KEYWORDS: shippers, anti-shippers, media fandom, purity wank, fandom wars

Czy macie to jedno OTP, które kochacie tak cholernie bardzo, że aż nie możecie w żadnej formie shipować ich z innymi postaciami i tak strasznie was boli nawet myślenie o którymkolwiek z nich osobno albo z inną postacią? Nie mogę shipować tych postaci z kimś innym, myślenie o rozdzieleniu ich to czysta agonია¹.
(stupidpekon, 2012)

Shipowanie² to dla wielu fanów i fanek rdzeń ich aktywności, wokół którego skupiają przeważającą część swojej twórczości. Jest to bardzo popularna i powszechna praktyka fanowska polegająca na interpretowaniu dwojga lub więcej postaci fikcyjnych (czy też publicznych person w ramach fandomu celebryckiego), jako będących w związku (najczęściej romantycznym), projekcja fanowskiego pragnienia, by taki związek zaistniał (w fantazmatycznej przestrzeni fandomu, w tekście czy też w przestrzeni publicznej). Taka para (lub związek poliamoryczny) nazywana jest shipem lub pairingiem. W shipowaniu można upatrywać jedno z głównych źródeł afektu w życiu fandomowym, a osoby skupiające swoje fanowskie praktyki wokół shippingu określa się mianem shiperów. Wraz z rozpowszechnieniem się tej praktyki zrodziło się również anti-shipowanie, będące równie angażującym emocjonalnie wyobrażeniem czy pragnieniem, żeby dane postaci nie były ze sobą w związku. Skupiając się głównie na wieloletniej obserwacji zachowań i wypowiedzi anti-shiperów w fandomie medialnym w obrębie dużych platform społecznościowych (Tumblr, Twitter, Facebook), pragniemy poprzez analizę dyskursu zastanowić się nad przyczynami anti-shipowania oraz konsekwencjami tego fenomenu w fanowskiej twórczości i praktykach. Wykorzystując badania z zakresu *fan studies* oraz *media studies*, postaramy się zarysować zjawisko, o którym od lat dyskutuje się w obrębie fandomów, jednak zostało w dużej mierze pominięte w badaniach naukowych, mimo że ma bezpośredni wpływ na obecne doświadczenie fanowskie. Za główny przykład posłuży nam fandom serialu animowanego *Voltron. Legendarny obrońca* (2016–2018), którego „wojnę shiperską” miałyśmy okazję zaobserwować, ponieważ odbiła się szerokim echem w fandomie medialnym (Sridhar, 2018; ShippersGuideToTheGalaxy, 2018c; Haasch, 2018). Postaramy się przytoczyć również inne przykłady, aby jak najlepiej zobrazować problematykę anti-shiperów oraz dyskurs fanowski wokół niej.

Zarówno zjawisko shipowania, jak i anti-shipowania mają swoje korzenie w fandomie serialu *Z Archiwum X* (1993–2002), w którym część fanów widziała romantyczny potencjał w relacji głównych bohaterów, przez co zaczęli być oni nazywani (*relation*)shippers, część zaś skłaniała się ku platonicznej interpretacji relacji Foxa Muldera i Dany Scully (*NoRomo*). Nastąpił pewnego rodzaju roz-

1 Wszystkie pojawiające się w artykule tłumaczenia z języka angielskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki.

2 W niniejszym artykule posługujemy się pojęciami, które funkcjonują w fandomie w takiej formie, w jakiej zostały przyjęte przez polskojęzyczną jego część – niektóre zaczerpnięte są z języka angielskiego w niezmiennym brzmieniu, inne zostały spolszczone lub przetłumaczone zgodnie z praktyką użycia.

łam wewnątrz fandomu odnośnie fanowskich fantazji i postulatów wobec serialu. W opozycji do shiperów Muldera i Scully ustawili się ich anty-shiperzy, którzy nie chcieli, aby dynamika postaci uległa zmianie. Ponadto, pomiędzy tymi frakcjami i pośród nich wyłoniło się wiele podgrup, skupiających się wokół różnych odczytań kanonu (tekstu źródłowego), na przykład ruch MASHEO (*Mulder And Scully Hate Each Other*), który starał się udowodnić, raczej satyrycznie, że główni bohaterowie nie tylko nie są w sobie zakochani, ale wręcz się nienawidzą (Fanlore, a; d; e). Antagonistyczne działania wobec shipu doprowadziły właśnie do powstania zjawiska, które nazywamy dzisiaj anty-shipowaniem (*anti-shipping*). Służy ono do określenia całego spektrum zachowań, których główną problematykę postaramy się przybliżyć w dalszej części artykułu. Jednak zanim przejdziemy do szczegółowego omawiania anty-shipowania, chciałobyśmy się przyrzeć bliżej miejscu praktyki shipowania w fandomie, ponieważ uważamy, że te dwa zjawiska, choć w przeciwnych biegunach, są ze sobą powiązane.

Niezależnie od tego, czy shipy stanowią wyobrażenie o idealnej miłości, czy intelektualną i/lub emocjonalną rozrywkę zgłębiania skomplikowanych relacji międzyludzkich, często się o nich dyskutuje i dokoła nich skupia się znaczna część produkcji fanowskich – zwłaszcza *fanfiction*. Shipowanie angażuje niektóre fanki³ do tego stopnia, że staje się częścią ich narracji tożsamościowej – dlatego też ulubiony ship bywa wymieniany w biogramach na takich platformach jak Tumblr lub Twitter zaraz obok podstawowych informacji na temat danego użytkownika, takich jak wiek, narodowość czy zaimki osobowe. Możemy traktować tę relację z ulubionym shipem jako kwintesencję definicji fandomu sformułowanej przez Marka Duffetta, który pisze tak: „[fandom] jest często traktowany jako hobby, ale zawiera elementy przepełnionej pasją identyfikacji, która przenosi go poza granice zwykłej rozrywki i sprawia, że staje się on częścią tożsamości jednostki. Nazywam to prywatnym fandomem: fanowską tożsamością i doświadczeniem jednostki” (Duffett, 2013, s. 24). Sednem tego „prywatnego fandomu” w przypadku shiperów są właśnie ich preferowane shipy czy też OTP (*One True Pairing*). To one stanowią przestrzeń tej „przepełnionej pasją identyfikacji”, co niesie za sobą duży ładunek afektywny i przywiązanie emocjonalne, w którego centrum stoją postacie z fikcyjnych światów i związki między nimi. Jest to skomplikowana relacja. Jak zauważa Aldona Kobus „popkulturowe dzieła [oraz ich bohaterów – przyp. aut.] kochamy czasami za coś, czasami pomimo czegoś, lub łącząc oba te podejścia, czasami w sposób, który nas rani i czasem w taki, która sprawia, że stajemy się lepszymi ludźmi” (2018, s. 21). Shiperzy nie tylko angażują się w perypetie postaci i zżywiają z nimi, ale też przywiązują wielką wagę do relacji pomiędzy nimi – są „[...] *in love with their love*” („zakochani w ich miłości”), jak głosi jeden z hashtagów na Tumblrze. Bycie shiperką oznacza częste odczuwanie intensywnych i skłębionych emocji nazywanych

3 W niniejszym artykule będziemy posługiwać się naprzemiennie żeńskimi i męskimi formami gramatycznymi, za każdym razem myśląc o osobach o różnych tożsamościach płciowych, mając na uwadze niejednorodność fandomów pod tym względem.

w fandomie „feelsami” – skomplikowanym i niewyraźnym konglomeratem uczuć (*feelings*). Jak ujmuje to jedna fanka, Mithen, „feelsy są przytłaczające, zamazują wszystko w zalewie emocji, obojętnie czy dobrych, czy złych. Feelsy są czymś, czym można się napawać i co można – do pewnego stopnia – lubić, nawet jeśli są negatywne” (Mithen, 2013).

Ze względu na intensywność feelsów shipowanie stało się również polem, na którym ścierają się konkurencyjne odczytania i interpretacje tekstów źródłowych (Bothe, 2014, s. 5). Fikcyjne relacje międzyludzkie stanowią dla fanów przestrzeń, w której najłatwiej jest się im zbliżyć do tekstu i uczynić go swoim. Mogą odnieść do własnego życia to jedno z podstawowych ludzkich doświadczeń, jakim jest więź z drugim człowiekiem. Bohaterowie fikcyjni, jak zauważa Kristina Busse, mówiąc o celebrytach pojawiających się w twórczości fanowskiej, „funkcjonują jako kanał, przez który fani kreatywnie eksplorują swoje własne tożsamości, pragnienia i seksualności” (2006, s. 255). Dlatego też shiperzy przywiązują bardzo dużą wagę do pairingów, które stanowią inspirację do produkowanej lub konsumowanej przez nich twórczości. Takie zaangażowanie intelektualne i emocjonalne, jakkolwiek pozytywne, może jednak rodzić poważne konflikty w obrębie fandomu. Shiperzy opozycyjnych czy konkurencyjnych względem siebie pairingów angażujących te same postaci często wdają się w zaciekle dyskusje. Argumentują zasadność swojego shipu i bronią go, ale też krytykują konkurencyjne shipy (niekiedy stając się ich anty-shiperami), co może prowadzić do „wojen shiperskich” (*shipwars*) (Fanlore, g). Z racji tego, że shipowanie naznaczone jest dużym ładunkiem emocjonalnym i zostają mu nadane różne znaczenia i sensy, zależne od personalnych doświadczeń czy potrzeb jednostkowych fanów, anty-shipowanie może sytuować się w opozycji do shipowania, ale też może być w nie wpisane. Z jednej strony anty-shiperka jest zaprzeczeniem shiperki – rodzajem fanki, która po prostu nie dokonuje emocjonalnej inwestycji w wyobrażanie sobie czy uzasadnianie relacji romantycznej⁴ między bohaterami, czy to dlatego, że nie widzi jej potencjału, czy uważa takie działanie za stratę czasu. Z drugiej strony, anty-shiper to ktoś równie zaangażowany w dany *pairing*, co shiper, jednak jego celem nie jest potwierdzenie prawdziwości romantycznej interpretacji danej relacji lub wyłożenie sensowności związku w kontekście kanonu i charakterystyki postaci, ale zaprzeczenie możliwości zaistnienia związku czy też wykazanie jego niemoralności. Jest to zjawisko powszechne, zaś tego rodzaju fani często są zwolennikami innego shipu w obrębie tego samego fandomu. Z kolei pierwsze z wymienionych podejść zwykle jest określane terminem *non-shipper*, który wyraża brak zainteresowania shipowaniem w ogóle. Bycie anty-shiperem zakłada bowiem zaangażowanie emocjonalne, intelektualne i/lub moralne w samą praktykę shipowania, czy to samemu będąc shiperem innego shipu, czy też sytuując się w opozycji do tej

4 Choć ship może oznaczać dowolny rodzaj relacji, w niniejszym artykule będziemy zakładać, że oznacza relację romantyczną lub seksualną – i choć nie są to tożsame pojęcia, będziemy ich używać wymiennie, mając na myśli obie możliwości.

praktyki i potępiając ją w całości. Oba te stanowiska określają miejsce danego fana w fandomie i są również pewnym sposobem opowiedzenia się po konkretnej stronie podczas konfliktów wewnątrz fanowskiej społeczności. Współcześnie konflikty te mogą urosnąć do skali wojen shiperskich, m.in. dzięki funkcjonowaniu fandomu w przestrzeni cyfrowej, której narzędzia pozwalają na globalną komunikację oraz zmasowane wspólne doświadczanie kultury. Jak w humorystyczny sposób określił to popularny youtuber Daniel Howell:

Co zmienia cię z osoby, która po prostu coś lubi w emocjonalny wrak? To internet. Obejrzałeś coś, co wywołało w tobie uczucia; jeśli potem wejdiesz do internetu i zobaczysz dziesięć tysięcy innych ludzi odczuwających te same uczucia, to jest to uczuciosplodzja, to właściwie jak grupowa opera mydlana ze wzlotami i upadkami, kłótniami i dramatami; i w końcu to wszystko skupia się wokół wspólnej obsesji na punkcie czegoś. To piękne (Howell, 2012).

W fandomie każdego tekstu wykształcona przezeń kultura shiperska wygląda nieco inaczej. Zależy ona od samego kanonu, od okoliczności kulturowo-społecznych, w jakich dany utwór funkcjonuje, oraz od tego, jakiego rodzaju fanów przyciąga. Wraz z rozwojem technologii cyfrowych i przeniesieniem działalności fandomów na różne platformy internetowe możemy jednak zaobserwować wzmożone konflikty pomiędzy shiperami i anti-shiperami. Jak zauważa Sean Z. w swoim eseju dotyczącym toksyczności fandomu: „choć *antis* [popularne określenie anti-shiperów – przyp. D.C. i M.R.] jako grupa to nowe zjawisko, toksyczność shipowania nim nie jest” (2018). Przywołując przykłady niepokojących zachowań fanów z różnych fandomów, Sean Z. łączy narodziny *antis*ów ze zmianą technologiczną. Ciekawą kwestią, na jaką zwraca uwagę, jest wpływ używanej platformy na zachowania fanów. Opisuje, jak na początku XXI w. większość komunikacji fanowskiej odbywała się na platformie społecznościowo-blogowej LiveJournal, gdzie należało dołączać do podzielonych tematycznie wspólnot (*communities*), żeby zobaczyć twórczość fanowską czy wziąć udział w dyskusji, co oznaczało, że trudniej było natknąć się na treści czy interpretacje kanonicznego tekstu, których nie chcieliśmy widzieć. Migracja fandomu do takich mediów społecznościowych jak Tumblr czy Twitter sprawia natomiast, że mamy dostęp do wszystkiego w jednej przestrzeni. Zamieszczane treści są regulowane poprzez użycie odpowiednich tagów i oznaczanie postów, jednak nie jest to system idealny i przypadkowe zobaczenie niepożądanych treści jest stosunkowo łatwe. Wynika to z budowy tych portali społecznościowych, na których od razu po wejściu wyświetla się strona główna (*dashboard*, *timeline*) z treściami również spoza obserwowanych przez daną osobę kont⁵. Z uwagi

5 Ta problematyka nie dotyczy oczywiście tylko treści związanych z shipami czy w ogóle fandomów. W dużych, wspólnych przestrzeniach komunikacyjnych odpowiednie tagowanie umożliwia odnalezienie treści, które nas interesują, ale też zablokowanie tych, których nie chcemy widzieć, choćby takich o tematyce pornograficznej czy przepełnionych brutalnością.

na ten brak pełnej kontroli nad widzianymi wpisami, fandom wypracował zniuansowany system tagowania treści, również dotyczący tematyki związanej z shipowaniem (Fanlore, j). Część wypowiedzi przeciwko danemu shipowi jest oznaczana za pomocą tagu zawierającego prefiks „anti-” przed nazwą shipu (por. Fail_fandomanon, 2017). Praktyka, która pierwotnie miała na celu chronić shiperki przed hejtem wycelowanym w ich OTP, sprawiła, że anty-shiperki mogły połączyć siły i zamiast wyrażać pojedyncze negatywne opinie, stworzyć zorganizowany ruch przeciwko danemu shipowi, a w konsekwencji „antisi stali się grupą społeczną, hejtdomem” (Fail_fandomanon, 2017). Jakkolwiek miejsce na krytykę tekstów kultury, a także ich odczytań, jest wpisane w naturę fandomu (por. Jenkins, 1992), niektóre zachowania anty-shiperów można postrzegać jako wykraczające poza granice krytyki, która przeradza się współcześnie w hejt i nękanie *online* przybierające nieraz formę wręcz zmasowanych ataków.

To właśnie w kontekście takich praktyk w mediach społecznościowych wytworzył się fandom serialu *Voltron: Legendarny obrońca*, którego pierwszy sezon pojawił się na Netfliksie w 2016 r. Produkcja oparta była na wcześniejszej amerykańskiej adaptacji japońskiego anime *Beast King Go Lion*, mającej już pewne grono fanów, jednak to wersja z Netfliksa wzbudziła najwięcej shiper-skich kontrowersji. Choć sama seria przeznaczona jest dla młodszych widzów i skupia się na akcji, przygodach bohaterów i walce dobra ze złem, a nie wątkach romantycznych, fanki zauważyły potencjał powstania takich relacji między bohaterami i skupiły na nich swoją uwagę. Najpopularniejszym shipem w tym fandomie stał się Klance, łączący postacie dwóch paladynów, Keitha i Lance’a, między którymi występuje lubiana przez shiperów dynamika rywalizacji⁶. Według niektórych jednak rywalizacja ta oparta jest na głębokiej wzajemnej nienawiści, wykluczającej możliwość powstania jakiegokolwiek pozytywnej relacji pomiędzy tymi bohaterami. Dla tych fanów związek o takiej dynamice nie był satysfakcjonujący i woleli skupić się na innych relacjach. Głównym konkurentem Klance’a pod względem popularności w fandomie jest Sheith, czyli ship pomiędzy Keithem i Shiro, który jest jego przyjacielem i mentorem. Przeciwnicy tego shipu widzą w ich kanonicznej relacji bardziej więzi rodzinne niż romantyczne, podkreślają również różnicę wieku między tymi bohaterami. To właśnie między shiperami Klance’a i Sheitha wybuchła bardzo zacięta wojna shiperska (Fanlore, c), która w dużej mierze motywowana była nadzieją, że ukochana para, której się jest shiperem, urzeczywistni się w tekście kanonicznym i zostanie potwierdzona w samym serialu. Jedną ze stawek tej wojny było zatem uprawomocnienie przez jego twórców fantazji i znaczeń wytworzonych przez fanów oraz użycie takiej reprezentacji LGBTQ+, jaką dani fani chcieli zobaczyć⁷. Ta silna

6 Ta dynamika wchodzi w skład bardzo popularnego w fandomie motywu *Enemies to Lovers* (pol. od wrogów do kochanków), który często stanowi podstawę shipów. Innymi pairingami o podobnej dynamice są shipy: Dracona Malfoya i Harry’ego Pottera z serii książek J.K. Rowling czy Spike’a i Buffy z serialu *Buffy postrach wampirów*.

7 W ramach tej dyskusji postulowano nie tylko o reprezentację związku gejowskiego, ale i jasne określenie niebinarnej tożsamości jednej z postaci.

potrzeba shipowania relacji nieheteronormatywnej w tym fandomie wynikała m.in. z tego, że fandom miał duże nadzieje na queerową reprezentację. Przychylnie nastawienie producentów do tematyki LGBTQ+ zostało wyrażone m.in. przez Joaquina Dos Santosa, który na pytanie dotyczące możliwości tej reprezentacji w *Voltronie* odpowiedział: „walczymy, aby stworzyć jak najszerze i otwarte spektrum postaci” (Morrell, 2017). Fakt, że niektórzy twórcy *Voltrona* pracowali przy serialu animowanym *Legenda Korry* (2012–2014), w którym pojawiła się kanonicznie lesbijska para (będąca wcześniej fandomowym shipem), sprawił, że część fanów oczekiwała podobnych wątków i podobnego rozwoju akcji również w *Voltronie* (ShippersGuideToTheGalaxy, 2018b; Haasch, 2018a; Haasch, 2018b). Dla wielu fanek pytanie nie brzmiało więc „czy pojawi się queerowa relacja?”, ale „czy to Klance, czy Sheith stanie się kanonem?”; stąd tak zażarta walka między shiperami tych pairingów. Zarówno zwolennicy Klance’a, jak i Sheitha, poza argumentowaniem na rzecz swojego shipu, głośno starali się zdyskredytować opozycyjny *pairing*, skutecznie zagłuszając fanki, które tworzyły nieshiperskie fanarty, rozmawiały na temat fabuły czy po prostu chciały cieszyć się oglądaniem przygód paladynów. W kontekście shippingu jako walki o reprezentację widać również, że w ramach fandomów traktuje się shipping jako rodzaj aktywności politycznej, co dodatkowo wikła samą praktykę shipowania w kwestię progresywnej polityki i moralności. Tego rodzaju podejście może prowadzić do upolitycznienia i (auto)cenzurowania fanowskich fantazji, które stanowią afektywny rdzeń shippingu.

Dlatego też argumenty przeciwko konkretnym shipom polegały nie tylko na podważaniu opozycyjnych interpretacji tekstu źródłowego czy podkreślaniu prawdopodobieństwa danego pairingu w kontekście kanonu, ale zaczęły personalnie uderzać w moralność i światopogląd samych shiperów, wychodząc poza kontekst samego tekstu. Według antisów Klance to relacja oparta na nienawiści i wobec tego shipowanie jej oznacza wyrażanie poparcia dla związków opartych na przemocy i wykorzystywaniu. Sheith natomiast to według drugiej strony relacja kazirodcza, fetyszyzująca braterskie, rodzinne więzi między bohaterami (mimo że kanonicznie nie są oni spokrewnieni), a ponadto zarzucane jej było, że propaguje pedofilię, ponieważ Keith jest nastolatkiem, a Shiro jest dorosły (ma 25 lat). Według antisów (w tym przypadku nazywanych w fandomie *Voltrona* „klantisami”) shiperzy Sheitha wyrażają więc poparcie dla kazirodztwa i pedofilii, a tym samym należy ich potępić na gruncie moralnym. Oskarżenia te musiały dotrzeć do uszu twórców, nie dziwi więc, że wydany przez DreamWorks w sierpniu 2017 r. podręcznik *The Paladin’s Handbook: Official Guidebook of Voltron Legendary Defender* zawierał informację, że Keith ma 18 lat, a nie, jak wcześniej zgadywano, 16 czy 17. Potwierdzona pełnoletność Keitha nie powstrzymała jednak klantisów utrzymujących, że różnica wieku jest zbyt duża, zwłaszcza w połączeniu z nierówną relacją ucznia i mistrza, w jaką wpisują się Keith i Shiro. Dyskutowano również na temat statusu podręcznika jako wchodzącego w skład kanonu. ShippersGuideToTheGalaxy, videoblogerka zajmująca się fenomenami kultury popularnej i fanowskiej, poświęciła shipom w *Voltronie*

liczne wideoeseje, obserwując na bieżąco rozwój konfliktu. W jednym z nich mówi o tym, jak różne podejścia do shipu mają fani:

Chociaż wielu fanów shipuje Klance’a, istnieją różne poziomy poważnego traktowania tego, jak widzi się ship. Choć wielu ma nadzieję, że [bohaterowie] skończą razem, niektórzy po prostu shipują bez oczekiwań czy nadziei zobaczenia shipu na ekranie. Inni nie mieliby nic przeciwko, ale niekoniecznie tego oczekują, podczas gdy pozostali przekonani są, że ship jest kanonem i czują się przez to uprawnieni do shipowania. Jeszcze inni są chętni zniszczyć sam serial, chociaż twierdzą, że go uwielbiają, po to, żeby doprowadzić do upragnionego zakończenia (ShippersGuideToTheGalaxy, 2018a).

Jeden z użytkowników Tumblra zauważa również, że *antis* są bardzo wytrwali i kiedy ich argumenty są obalane, dostosowują swoją argumentację do nowych warunków, dowodząc tym samym, że zależy im nie tyle na wyrażeniu opinii, co na całkowitej dyskredytacji shipu (freedom-of-fanfic, 2017). Ta potrzeba obalenia shipu zdawała się wynikać z poczucia, że muszą uchronić fandom przed niebezpiecznym fetyszyzowaniem czy popieraniem szkodliwych relacji. Paul Booth nazywa to „toksyyczną fanowską działalnością” i „fandomem opiekuńczym”, stwierdzając: „Te grupy nie tworzą się po prostu wokół konkretnego tekstu albo medium. Uważają się za obrońców tekstu. Postrzegają się jako granicę między tym, jak sami widzą ten tekst, a tym, jak widzą go inni” (Campbell, 2018), w domyśle pozostawiając stwierdzenie, że odmienne, konkurencyjne interpretacje są krzywdzące dla oryginału. Z wypowiedzi *antisów*, takich jak „wszystko związane z shipem sha/adin jest niemoralne, nic na temat klance’a jest niemoralne” (briarjay, 2017), można wnioskować, że byli przekonani, iż działają w imię wyższego moralnie celu, zapewne dlatego niektórzy uznali za dopuszczalne zachowania będące nie tylko naruszeniem *savoir vivre’u* i norm społecznych, ale i prawa. Przeprowadzając zmasowane ataki na przeciwny ship, niektórzy *antis* wykorzystywali system tagowania na różnych platformach w swojej ship-wojnie, publikując pod tagiem znienawidzonego shipu obrazy pełne przemocy czy pornografii, sprawiając, że pozytywne treści dotyczące tego shipu stały się wręcz niemożliwe do odszukania dla tych, którzy byli nim zainteresowani (squirenonny, 2017). Fani posuwali się nawet do tego, żeby odszukiwać dane personalne innych użytkowników i udostępniać je publicznie (*doxxing*), a w końcu także do tego, by szantażować studio (ShippersGuideToTheGalaxy, 2018a; Caron, 2017) i atakować twórców, publikując na przykład nienawistne posty na Twitterze czy wręcz groźby śmierci pod ich adresem. Jak zauważa Sean Z. (2018):

Ten rodzaj performatywnego oburzenia pozwala anty-shiperom nękać innych, zapewniając moralną tarczę dla ataków. *Antis* uzasadniają zagrożenie śmiercią innym fanom i twórcom, twierdząc, że ludzie, którzy wspierają

„złe” shipy, promują rzeczy powszechnie uznane za naganne. Dlatego też antisi twierdzą, że po prostu starają się chronić swoją społeczność przed tworzeniem, czytaniem i udostępnianiem niestosownych treści (niezależnie od tego, czy treści te rzeczywiście są niestosowne).

Takie działania w imię zasady „cel uświęca środki” spotkały się ze zdecydowanym sprzeciwem części fandomu, który zaczął określać się mianem *anti-antis* (lub *pro-shippers*), sprzeciwiając się działalności antisów, choć czasem poprzez używanie podobnych metod⁸.

Podobną sytuację w fandomie serialu *Jessica Jones* bada Elizabeth Orson, opisując ship między tytułową bohaterką a Kilgrave’em, który dzięki swoim nadnaturalnym zdolnościom był w stanie manipulować działaniami, a także myślami Jessiki, zmuszając ją do bycia z nim w związku i gwałcąc ją. Przeciwnicy tego shipu zwracają uwagę na to, że relacja między bohaterami była niezdrowa pod każdym względem i nie należy jej gloryfikować poprzez shipowanie (nie rozważając przy tym, czy shiping rzeczywiście oznacza romantyzację lub wręcz gloryfikację danej dynamiki). Część zwolenników próbuje bronić Kilgrave’a i uzasadniać jego zachowanie traumatycznym dzieciństwem, interpretując kanon tak, aby wspierał zasadność shipu. Inni zaś (shiperzy krytyczni) nie bronią ani postaci, ani samego shipu, przyjmując, że to właśnie niemoralność relacji i jej dynamika są tym, co ich w niej fascynuje. Według Orson taka postawa świadczy o odejściu od binarnego podziału na shiperów i anty-shiperów (2016/2017, s. 78), przy czym shiperzy są tu rozumiani jako ci, którzy szczerze wspierają i akceptują ship; shiperzy krytyczni są więc częściowo poza tą kategorią, autorefleksyjnie podchodząc do własnej praktyki fanowskiej. Podobnie wygląda ship Willa Grahama i Hannibala Lectera z serialu *Hannibal* określany jako Murder Husbands. Shiperzy rzadko starają się bronić któregośkolwiek z bohaterów albo uzasadniać ich zbrodnie, zamiast tego próbują zgłębiać dynamikę relacji między niemoralnymi postaciami. Shipy i twórczość fanowska inspirowana takimi bohaterami zawsze stanowiły pole, na którym fani mogli eksplorować interesującą ich tematykę, ale też taką, która jest nieobecna w kulturze głównego obiegu. Twórczość dotycząca shipu może być odtworzeniem własnego życiowego doświadczenia fana, ale też jego intelektualnym spotkaniem z innością czy z tematyką uznawaną powszechnie za tabu w celu zastanowienia się nad nią czy przepracowaniem jej w bezpiecznej przestrzeni fikcji. Jak zauważa Henry Jenkins (2020):

Pisanie *fanfiction* jest formą spekulowania i odkrywania. Dla niektórych ludzi może stanowić ona jedną z nielicznych przestrzeni kulturowych, w której mogą wyrazić to, kim są, co czują i czego pragną. A dla innych

8 Zachowanie antisów wpisuje się w szerszy nurt obecnej w fandomie medialnym dbałości o jego niewinność (*purity culture*, *purity wank*), która polega na zdecydowanym potępianiu wykorzystywania w twórczości fanowskiej pewnych tematów ze względu na ich domniemaną społeczną szkodliwość (por. Fanlore, b, d, f).

jest to miejsce „a co, jeśli”, w którym zgłębiają fantazje, a niekoniecznie rzeczy, których pragną w rzeczywistości.

Mimo takiego nastawienia fandomu medialnego obecny ruch anti-shiperski postulatycznie dąży do zablokowania możliwości wyrażania zainteresowania szkodliwymi shipami i tematami. Osobom zaangażowanym w ten ruch chodzi o to, żeby fandom pozostał bezpieczną przestrzenią (*safe space*) dla jego członków. Postrzeganie fandomu jako *safe space* zdarza się często, także w badaniach naukowych. Przykładowo, Catherine Tosenberger, analizując fandom *Harry'ego Pottera*, kilkanaście lat temu pisała o tym, że stanowi on bezpieczną przestrzeń dla queerowej młodzieży, która może w nim swobodnie i otwarcie wyrażać swoją nienormatywność oraz eksplorować swoją seksualność, czego zabrania społeczeństwo rządzone przez dorosłych niechętnych podejmowaniu tematu seksualności młodych osób (Tosenberger, 2008). Czym innym jest jednak wolność wyrażania siebie, o której pisze Tosenberger, a czym innym postulaty zwolenników *purity wank* o utworzenie bezpiecznej przestrzeni, w której miałyby znaleźć się tylko starannie wyselekcjonowane i nadzorowane treści, wybrane tak, aby nie zaszkodziły psychice odbiorców i nie uraziły ich wrażliwości (Fanlore, a). Różnice w postrzeganiu tego, czym są shipy, oraz w określaniu, czym powinna być fandomowa *safe space*, zrodziły angażujący całość fandomu medialnego konflikt, który trwa już kilka lat, a anti-shiperski ruch dążący do usunięcia „problematicznych” shipów jest w niego mocno wpisany.

Starszyzna społeczności fandomowej (do której mogą należeć już dwudziestoparolatki) pamięta, jak podobna cenzura została narzucona ogólnie na fandom przez administratorów takich platform jak FanFiction.net i LiveJournal, z których w pamiętnych czyszkach zniknęły na zawsze teksty uznane za problematyczne⁹, a niektórzy użytkownicy zostali zablokowani (Fanlore, b, h). To wtedy fani najzacieklej bronili wolności swojej twórczości, w efekcie czego powstała fanowska Organizacja na rzecz Twórczości Przeobrażonej (ang. Organization for Transformative Work) i Archive of Our Own (AO3), którego celem jest archiwizacja wszystkich fanowskich tekstów niezależnie od tego, jaką tematykę poruszają i jak niepokojące motywy się w niej pojawiają. Nie znaczy to jednak, że panuje tam całkowite bezprawie i chaos. AO3 wymaga właściwego tagowania i oznaczania problematycznych kwestii za pomocą ostrzeżeń i kategoryzacji, szczególnie najpoważniejszych z nich (opisy przemocy, śmierć głównego bohatera, seks z niepełnoletnią osobą, gwałt); stosowane są tam również tagi szczegółowo określające inne pojawiające się w danym tekście elementy. Dzięki właściwemu oznaczaniu każda użytkowniczka może wyszukiwać tematy, które ją interesują oraz wykluczać z wyszukiwania te, z którymi nie chce mieć kontaktu. Podobne zasady, choć o wiele mniej skutecznie działające, panują na

9 Ta „problematiczność” treści była bardzo dyskusyjna, ponieważ obejmowała na przykład ogólną tematykę queerową, która automatycznie została uznana za treść dla dorosłych czy pornograficzną, nawet jeżeli taka nie była i w konsekwencji usunięta bez ostrzeżenia.

Tumblrze i do pewnego stopnia na Twitterze. Pozwala to przede wszystkim na selekcję treści, jednak – jak opisałyśmy powyżej – używane zaczęło być również do przejmowania tagów przez wrogo nastawionych antisów czy też wyszukiwania „problematycznych” treści przez zwolenników *purity wank* w celu potępiania ich samych lub ludzi, którzy je zamieszczają.

Konieczność dokładnego oznaczania treści fanowskich często podkreślana jest za pomocą dobitnego hasła *tag your shit* („taguj swoje rzeczy”). Tagi stanowią podstawowy środek ostrożności i element wypracowanej przez członków danej społeczności etykiety, który umożliwia działanie na rzecz zachowania bezpiecznej przestrzeni przy jednoczesnym dbaniu o wolność ekspresji, który to porządek jest burzony przez kierowanych poczuciem moralnej wyższości anty-shiperów. Ta delikatna równowaga w fandomie została wyrażona w *The Three Laws of Fandom*, meta-eseju opublikowanym na Tumblrze (ozhawkauthor, 2016), którego tytuł pochodzi z inspiracji trzema prawami robotyki Isaaca Asimova. Pierwsze prawo fandomu mówi o tym, że jeśli się czegoś nie lubi, nie trzeba tego czytać (*Don't Like; Don't Read*); to zadaniem odbiorcy jest wybranie odpowiednich treści, a twórca nie ma obowiązku wstrzymania się od ich publikacji. Drugie prawo zwraca uwagę na to, że każdy ma indywidualne preferencje (*Your Kink Is Not My Kink*) i żaden fan nie może decydować na podstawie własnych upodobań o tym, co tworzą inni. Trzecie prawo odnosi się do shipowania i mówi, że każdy może shipować to, co mu odpowiada, i nie należy wpływać na shipy innych fanów (*Ship and Let Ship*). Oznacza to również, że nie powinno się nikogo nękać z powodu jego shipu czy poświęconej mu twórczości ani od nikogo żądać usunięcia lub korygowania udostępnionych treści. Jak wspomnieliśmy wyżej, zawsze jednak można poprosić o ich odpowiednie otagowanie, choć czy prośba ta zostanie spełniona, zależy już od twórcy.

Trzy prawa fandomu nie są oczywiście częścią żadnego realnego prawodawstwa i nikt nie ma obowiązku ich przestrzegać, dlatego też esej ten spotkał się ze szczegółową krytyką ze strony społeczności, która nie posiada oficjalnej hierarchii i która broni się przed narzucaniem zasad postępowania (choć jednocześnie działania *antis* mają na celu cenzurowanie fanowskiej twórczości). Trudno jednak nie zauważyć bardzo dużej liczby udostępnień i polubień, jakie otrzymał post z tekstem *The Three Laws of Fandom*, co pokazuje, że duża część społeczności fanowskiej się z nim zgadza i że dla wielu wyraża on normy już wypracowane i stosowane (Fanlore, i). Istotnym argumentem na rzecz dopuszczenia problematycznej tematyki w twórczości fanowskiej jest to, że „fikcja nie równa się rzeczywistości. Przedstawienie nie równa się poparciu” (ozhawkauthor, 2016). Jak wspomnieliśmy wcześniej, twórcze eksplorowanie problematycznych shipów, w przypadku Jessica/Kilgrave czy Murder Husbands, nie oznacza wyrażania akceptacji dla przemocy, na której opierają się te relacje. Oskarżanie shiperów Sheitha o propagowanie pedofilii czy kazirodztwa nie powinno więc mieć żadnej mocy, nawet jeśli takie zjawiska byłyby obecne w tekście kanonicznym. A jednak fandom *Voltrona* został podzielony przez shiperów sięgających po argumenty natury moralnej. Zaciętość tej walki można

tłumaczyć m.in. relacją, jaką fani nawiązują z fikcyjnymi bohaterami w ogóle. W rozdziale poświęconym etyce (shipperskiego) *fanfiction* Jennifer McGee (2005) przywołuje kategorię relacji paraspołecznych, która po raz pierwszy została użyta przez Donalda Hortona i Richarda Wohla w 1956 r. do opisanie związku widzów telewizyjnych z fikcyjnymi postaciami. Relacja ta przypomina te, które wytwarzają się między ludźmi (społeczne), jakkolwiek z konieczności jest jednostronna. Nie przeszkadza to jednak odbiorcy w pełni się w nią angażować emocjonalnie, nawet jeśli druga strona nie ma możliwości odwzajemnić przywiązania. Jak zauważyła Ien Ang w badaniach duńskich fanów opery mydlanej *Dallas*,

[m]ożliwość wyobrażenia sobie postaci jako „prawdziwych” ludzi jest koniecznym warunkiem dla zaangażowania widzów i stanowi punkt odniesienia dla ich przyjemności. [...] Efekt „autentyczności” jest najważniejszą rzeczą, jakiej spodziewają się widzowie. Jedynie gdy doświadczą fikcji serialu jako „autentycznej”, mogą poczuć się w nią zaangażowani. Muszą wierzyć, że stworzone w tekście postacie są „prawdziwymi” ludźmi, których mogą odbierać jako przyjemnych czy nieprzyjemnych, z którymi mogą czuć więź powinowactwa lub nie [...] (Ang, 1985, s. 30, 34).

Dlatego też niektóre shiperki, widząc bohatera, z którym są w paraspołecznej relacji, „krzywdzonego” przez (fikcyjne) umieszczanie go w, jak sądzą, przemocowym związku, czują się w obowiązku zareagować. McGee bada ten aspekt w kontekście *Real Person Fiction*, czyli twórczości fanowskiej poświęconej personom publicznym (aktorom, piosenkarzom, celebrytom itp.), w przypadku której zaangażowanie fanów w ship może bezpośrednio wpłynąć negatywnie na życie rzeczywistych ludzi, zwłaszcza że podczas wojny shipperskiej niekiedy celem ataków stają się sami shipowani celebryci i ich bliscy. Fani celebrytów czy sportowców ciągle negocjują i dyskutują na temat przebiegu granic, których nie powinni przekraczać i dużo tych dyskusji dotyczy właśnie praktyki shipowania, związanej z ryzykiem dehumanizacji swoich ulubieńców poprzez traktowanie ich życia w sposób tekstualny. Poruszane są również kwestie naruszania ich prywatności czy też cielesnej autonomii, np. w erotycznej fanowskiej twórczości. Shipowanie może również odbić się negatywnie na psychice czy karierze celebrytów i mieć konsekwencje poza wirtualną przestrzenią fandomową.

Dość jaskrawym przykładem takiej sytuacji jest zablokowanie dostępu do AO3 przez rząd Chińskiej Republiki Ludowej w lutym 2020 r., które wstrząsnęło chińskim fandomem i odbiło się szerokim echem wśród fanów na całym świecie. Jakkolwiek możliwe jest, że zablokowanie dostępu do AO3 było spowodowane tym, że rząd chiński uznał zamieszczane tam treści za nieodpowiednie, to w fandomie panuje powszechne przekonanie, że w bezpośredni sposób wpłynęła na to burzliwa kłótnia pomiędzy shiperami i anty-shiperami, która miała miejsce tuż przed tym zdarzeniem na platformie społecznościowej Weibo. Kłótnia wywiązała się pomiędzy fanami dramy *The Untamed* (2019) a fanami

aktora Xiào Zhàna (肖战) i dotyczyła RPF-owego fanfika oraz załączonego do niego fanartu do shipu pomiędzy głównymi aktorami *The Untamed*, Xiào Zhànem i Wángiem Yībó (王一博). Akcja fanfika rozgrywała się w alternatywnej rzeczywistości (AU), w której Wáng Yībó jest niepełnoletni, a Xiào Zhàn jest transpłciową pracownicą seksualną. Ukazanie go jako sfeminizowanego oraz w erotycznym związku z mężczyzną spowodowało wielkie oburzenie wśród części jego fanów, którzy zaczęli zmasowaną kampanię zgłaszania tego fanfika i jego autorki do organizacji rządowych. Nie da się ustalić dokładnie, czy miało to bezpośredni wpływ na zablokowanie AO3, jednak w obrębie fandomów uważane jest to za główny powód działań cenzorskich rządu. Chińscy fani ze wszystkich fandomów utracili z dnia na dzień dostęp do najważniejszej strony i wielu z nich zwróciło swój gniew w stronę samego Xiào Zhàna, który spotkał się ze zmasowaną krytyką za brak kontroli nad swoim fandomem; grożono mu śmiercią, a ponadto stał się bohaterem skandalu medialnego. Wielu fanów spekuluje również, czy ta sytuacja nie przekreśliła szans, aby kiedykolwiek ci dwaj aktorzy ponownie ze sobą współpracowali. Negatywna reakcja anti-shiperów na twórczość shiperską może mieć zatem w tym przypadku bezpośredni wpływ na karierę realnej osoby (Kohnhorst, 2020; Xuejiao, 2020; Jenkins, 2020).

W dyskursie *fan studies* fandom często ukazywany był jako jednolita i harmonijna społeczność, jednak emocje, jakie towarzyszą shipowaniu, są jedną z przyczyn powstawania w jej obrębie poważnych rozłamów. Jak zauważa Gemma Bothe (2014), „fani określonego shipu interpretują sceny i dialogi jako dowody na potwierdzenie kanoniczności ich shipu. Interpretowanie tekstu w różny sposób wśród ludzi, którzy są pasjonatami tekstu źródłowego, może [skutkować] i skutkuje konfliktami i kłótniami, a w niektórych podgrupach fandomowych nietolerancją”. W przypadku aktywnych działań o charakterze anti-shiperskim kłótnie te mogą bardzo boleśnie odbić się na fanach, a także mieć konsekwencje w życiu pozafandomowym. Silne podziały na tym polu pokazują, jaka waga i emocjonalny ładunek są przypisywane shipowaniu oraz różnym interpretacjom tekstu źródłowego. Anti-shiperzy w przeciwieństwie do anti-fanów, którzy według Jonathana Graya mają ograniczoną i najczęściej pochodzącą z drugiej ręki wiedzę o przedmiocie tego, czego nie lubią (Gray, 2003), posiadają taką samą wiedzę, co shiperzy, jednak ich odczytanie kanonu jest inne. Nadali mu odmienne znaczenia i co za tym idzie nawiązują inne afektywne związki, nie tylko z samym tekstem źródłowym, ale i z twórczością fanowską, jaka powstaje dookoła niego. Paraspoleczne relacje, jakie fani często nawiązują z bohaterami swoich ulubionych tekstów, oraz poziom zaangażowania w preferowany ship często prowadzą do zaognionych konfliktów, które mają wpływ na to, jak fandom funkcjonuje i jak jest postrzegany. Shipy stanowią przestrzeń, w której fani mogą intymnie zbliżyć się do tekstu i wpleść jego interpretację w swoje doświadczenia życiowe, tudzież fantazje czy lęki. Dlatego dla wielu fanów stają się one bardzo prywatnym doświadczeniem obcowania z kulturą, a każda krytyka czy opozycyjne stanowisko może być traktowane jako atak na

ich własną tożsamość. Łączy się to też z poczuciem posiadania danego tekstu, jakie wytwarza się przy tak intymnym zaangażowaniu. Jak ujmuje to Aldona Kobus, „[...] im bardziej rozpaczam, tym większe moje prawo do danego tytułu. Koszta emocjonalnej inwestycji przekłada się na poczucie własności, które legitymizuje prawo do korzystania z popkulturowego tytułu w procesie tworzenia własnych znaczeń na jego bazie” (2018, s. 82). Stawki w wojnach shipperskich mogą być zatem bardzo wysokie w odczuciach fanów, którzy w nich uczestniczą. Ponadto, w mniejszych fandomach walka może się również odbywać o to, dookoła którego shipu powstanie więcej fanowskiej twórczości, będącej głównym źródłem shipperskiego afektu, nieraz nawet ważniejszym niż sam tekst źródłowy. Zjawisko anty-shipowania pokazuje więc, jak ważni dla fanów są bohaterowie tekstów kultury oraz relacje między nimi, a także jak opinie na ich temat i interpretacje kanonu mogą podzielić i zantagonizować fandom będący tylko pozornie jednorodnym środowiskiem.

BIBLIOGRAFIA

- Ang, I. (1985). *Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (trans. D. Couling). London, New York: Methuen.
- Bothe, G. (2014). „If fandom jumped off a bridge, it would be onto a ship”: An examination of conflict that occurs though shipping in fandom. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/268449054_If_fandom_jumped_off_a_bridge_it_would_be_onto_a_ship_An_examination_of_conflict_that_occurs_though_shipping_in_fandom
- briarjay. (2017). Shiro is confirmed... Retrieved from: https://briarjay.tumblr.com/post/163631135563/shiro-is-confirmed-adult-everyone-else-is-a?fbclid=IwAR2AggxmBlJhBM8LMQvMoK7AFcr3jxn4oAl_iT4gICM4yimoZ9xORYL_x
- Busse, K. (2006). „I’m jealous of the fake me”: Postmodern subjectivity and identity construction in boy band fan fiction. In S. Holmes & S. Redmond (eds.), *Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture* (pp. 253-267). London and New York: Routledge.
- Campbell, C. (2018). Gaming’s toxic men, explained. Retrieved from: <https://www.polygon.com/2018/7/25/17593516/video-game-culture-toxic-men-explained>
- Caron, N. (2017). Voltron: Legendary Defender ‚fan’ Blackmails Studio To Make A Gay Ship Canon On The Show. Retrieved from: <https://www.syfy.com/syfywire/voltron-legendary-defender-fan-blackmails-studio-to-make-a-gay-ship-canon-on-the-show>
- Duffet, M. (2013). *Understanding Fandom: An Introduction to the Study of Media Fan Culture*. New York: Bloomsbury.
- Fail_fandomanon. (2017). Re: Ask meme – antis. Retrieved from: <https://fail-fandomanon.dreamwidth.org/245921.html?thread=1374104481#cmt1374104481>
- Fanlore. (a). Anti-shipper. Retrieved from: <https://fanlore.org/wiki/Anti-shipper>
- Fanlore. (b). FanFiction.Net’s NC-17 Purges: 2002 and 2012. Retrieved from: https://fanlore.org/wiki/FanFiction.Net%27s_NC-17_Purges:_2002_and_2012
- Fanlore. (c). Klance vs Sheith. Retrieved from: https://fanlore.org/wiki/Klance_vs_Sheith
- Fanlore. (d). Mulder/Scully. Retrieved from: <https://fanlore.org/wiki/Mulder/Scully>
- Fanlore. (e). Noromo. Retrieved from: <https://fanlore.org/wiki/Noromo>
- Fanlore. (f). Purity Culture in Fandom. Retrieved from: https://fanlore.org/wiki/Purity_Culture_in_Fandom

- Fanlore. (g). Ship War. Retrieved from: https://fanlore.org/wiki/Ship_War
- Fanlore. (h). Strikethrough and Boldthrough. Retrieved from: [https://fanlore.org/wiki/Strike through _and_Boldthrough](https://fanlore.org/wiki/Strike_through_and_Boldthrough)
- Fanlore. (i). The Three Laws of Fandom. Retrieved from: [https://fanlore.org/wiki/The_ Three_ Laws_of_Fandom](https://fanlore.org/wiki/The_Three_Laws_of_Fandom)
- Fanlore. (j). Warnings. Retrieved from: <https://fanlore.org/wiki/Warnings>
- freedom-of-fanfic. (2017). May you describe.... Retrieved from: <https://freedom-of-fanfic.tumblr.com/post/16531193799/may-you-describe-the-current-situation-in-voltron>
- Haasch, P. (2018). The thrilling ending of Voltron was never going to deliver on fan demands. Retrieved from: <https://www.polygon.com/2018/12/19/18147526/voltron-legendary-defender-ending-controversy>
- Haasch, P. (2018). Voltron creator addresses fans over season 7's queerbaiting controversy. Retrieved from: <https://www.polygon.com/tv/2018/8/16/17698024/voltron-adam-controversy-netflix-queerbaiting-dos-santos-letter>
- Howell, D. (2012). FANDOMS. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=oq_YkERu_oMN8&t=5s
- Jenkins, H. (2020). An Archive Not of Their Own: Fan Fiction & Controversy in China. Retrieved from: <http://henryjenkins.org/blog/2020/3/24/an-archive-not-of-their-own-fan-fiction-controversy-in-china>
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London: Routledge.
- Kobus, A. (2018). *Fandom. Fanowskie modele odbioru*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Kohnhorst, A. (2020). Actor Xiao Zhan Apologizes After Fans Get Fanfiction Site AO3 Blocked. Retrieved from: <https://radiichina.com/ao3-sean-xiao-zhan-apologizes/>
- McGee, J. (2005). „In the End It's All Made Up”: The Ethics of Fanfiction and Real Person Fiction. In P. M. Japp, M. Meister & D. K. Japp (eds.), *Communication Ethics, Media, and Popular Culture* (pp. 161–180). New York: Peter Lang Publishing.
- Mithen. (2013). In Defence of Feels. Retrieved from: <http://mithen.dreamwidth.org/42784.html>
- Morell, M. (2017). Voltron NYCC 2017 Recap. Retrieved from: <https://letsvoltron.simplecast.com/episodes/a1b737ef-12b73dc1>
- Orson, E. (2016/2017). Exploring Abusive Shipping in the Jessica Jones Fandom. *Focus Media Journal*, 37, 73–84.
- ozhawkauthor. (2016). The Three Laws of Fandom. Retrieved from: <https://ozhawkauthor.tumblr.com/post/136380833197/the-three-laws-of-fandom>
- Sean, Z. (2018). Toxic Fandom: When Criticism and Entitlement Go Too Far. Retrieved from: <http://archive.is/zPOnC>
- ShippersGuideToTheGalaxy. (2018a). Klance – Voltron – Love & Blackmail [video file]. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=jCaSRuQPCKa&ab_channel=ShippersGuideToTheGalaxy
- ShippersGuideToTheGalaxy. (2018b). Sheith – Voltron Legendary Defender Brothers or Lovers? [video file] Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=yAJR2dq1rA8&t=os&ab_channel=ShippersGuideToTheGalaxy
- ShippersGuideToTheGalaxy. (2018c). Why Voltron Shipping Is So Hard To Talk About? [video file] Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=p8aJQTPEaDs&ab_channel=ShippersGuideToTheGalaxy
- squirenonny. (2017). WARNING: GORE IN VLD TAGS. Retrieved from: <https://squirenonny.tumblr.com/post/163610592354/warning-gore-in-vld-tags/amp>
- Sridhar, P. (2018). Voltron Fandom, Teens, and Questions on why Shipping is a Problem. Retrieved from: <https://bookriot.com/voltron-fandom/>
- stupidpekopon. (2012). Do you have.... Retrieved from: <https://stupidpekopon.tumblr.com/post/38559952633/do-you-have-that-one-otp-where-you-love-them-so>

- Tosenberger, C. (2008). Homosexuality at the Online Hogwarts: Harry Potter Slash Fanfiction. *Children's Literature*, 36, 185–207.
- Xuejiao, C. (2020). Fan-Fiction Site Blocked in China After Celeb's Stans Complain. Retrieved from: <https://www.sixthtone.com/news/1005262/fan-fiction-site-blocked-in-china-after-celebs-stans-complain>

MATT HILLS

University of Huddersfield

M.J.Hills@hud.ac.uk

ORCID: 0000-0002-8778-6530

Toxic YouTubers “hated” by *Doctor Who*? Animating multiphrenic incarnations of Not My Doctor anti-fandom

DOI: 10.12775/LL.2.2021.005 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: This article considers how popular/spreadable misogyny enters into *Doctor Who* fans’ discourse communities via fan-cultural appropriation, mixing external political and internal fan discourses. This can oppose fannish communal norms such as “convivial evaluation” and “ante-fandom”. The theoretical perspective taken in the article combines work on toxic fandom with anti-fandom to thus understand fan toxicity as “multiphrenic”, i.e. drawing on multiple discourses and self-investments, including responding to its own anti-fans. The article goes on to examine YouTube voiceover-commentary videos from one communally-prominent Whotuber representing Not My Doctor anti-fandom, showing how they use devices such as the acousmetre and “stripped down” subjectivity to open a projective space for toxic fandom and enact a flat affect characterising what is termed “performative rationality”. Crucially, leftwing narratives of toxicity and hate are completely inverted to the extent that *Doctor Who* and the BBC are presumed, without evidence, to “hate” straight white male conservative fandom.

KEYWORDS: toxic fandom, anti-fandom, *Doctor Who*, BBC, YouTuber, Not My Doctor

Despite the longevity of academic work on *Doctor Who* fandom (Tulloch & Jenkins, 1995), scholars have yet to engage with “culture war” developments in this fandom, especially in relation to the casting of Jodie Whittaker as the first female Doctor (the show’s lead character, a “Time Lord” capable of regenerating their body and therefore played by different actors in subsequent seasons). This regendering suggests that the alien Doctor is “genderfluid” (Stack, 2021, p. 107) and that “the Doctor’s regeneration into a woman challenges a binary

conception of gender that structures a very particular world-view” (DiSanza, 2020, p. 192). Others have noted the social media phenomenon of #notmydoctor fans:

Many fans were certainly pleased to have a female Doctor, but... some were downright hostile. They were not long in making their feelings clear via social media, where #notmydoctor began circulating on Twitter and Instagram. As one Twitter user put it, ‘#DoctorWho died today. He didn’t die nobly as you might expect. He was murdered by Political Correctness’ (Miller, 2020, p. 2–3).

Likewise, Ivan Phillips documents the “vitriolic resistance to Whittaker as the Doctor [that] could be traced to those with a culturally conservative agenda” (2020, p. 219). Phillips suggests that this response was “terrifying in its misogyny. »Not really a DW fan«, raved one voice, again on Twitter, »but female DW... – stupid ideology bullshit infesting everything«” (p. 219). But both this and evangelical Mick Huckabee’s response above are external to *Doctor Who* fandom. Phillips goes on to examine

malcontented voices within fandom [which] have been raucous if not... particularly numerous. Although Bowlestrek [railing against ‘SJWs’] currently has 28 505 subscribers to his YouTube channel and can receive 30 000 views for his videos, these are not particularly large figures by the standards of the website (Phillips, 2020, p. 222–223).

Also recognising a dark side to *Doctor Who* fandom after the casting of Whittaker as the thirteenth Doctor, Rebecca Wray describes how

[i]n fandom, there appears to have been an emergence of reactionary politics with[...] misogynistic messages being disseminated by YouTubers (such as Bowlestrek, Doomcock, Nerdrotic, Midnight’s Edge, MechaRandom42) and via Twitter hashtags (e.g. #BoycottBBC; #scrapthelicensefee; #RIPDoctorWho; #NotMyDoctor...), creating a hostile environment for fans who are women, LGBT+, Islamic, and/or an ethnic minority (Wray, 2020, p. 79).

Here, I want to go beyond the descriptive approach to Not My Doctor fans provided thus far to theorise the textual productions of this group. Two strands of fan studies are relevant: work on toxic fans (Hills, 2018) and work on intense dislike or anti-fandom (Gray, 2003). I will draw on the former to complicate the latter (Jane, 2019), but I want to supplement work on anti-fandom in the first part of my discussion by revisiting readings of online fandom as “multiphrenic” (Bailey, 2005). The “multiphrenic” approach to digital fandom emphasizes destabilised online selves rather than stable identities, highlighting

how toxic fandom appropriates multiple discourses both internal and external to fan communities.

In the second section, I will apply this multiphrenic approach to Not My Doctor texts. Here, I will draw on Teri Silvio's (2019) work on performance versus “animation” to address how a specific YouTuber has “stripped down” their subjectivity, *contra* work on vlogging microcelebrity (Burgess & Green, 2018, especially Chapter 2; Abidin, 2018, p. 14; Cunningham & Craig, 2019, p. 149), in order to open up a projective space for other fans to collectively “animate” (Silvio, 2019, p. 201) as toxic. I will look at YouTube videos from a figure who is been positioned in fandom as representing the Not My Doctor trend. Exploring the output of this WhoTuber, I will analyse how toxicity is textually constructed.

I will anonymise the YouTube account involved, and paraphrase content which could be searched (paraphrases are indicated by marks « and »). This fits Natasha Whiteman's critique of such analysis; she alleges that when fan studies' scholars are concerned about disconnecting their own politics/values from the fans' under analysis – e.g. “toxic fandom” – then such fans are more likely to be analysed via depersonalised textualisation (2018, p. 520, 522). My reason for doing so here, however, is to avoid further circulating and reinforcing the self-brand of the specific YouTuber: even a critical approach could be reappropriated by the fan concerned as a “culture war” badge of honour. I will therefore anonymise and textualise material; additionally, this accords with Bethan Jones' argument (2016, p. 294) that anonymised textualisation is acceptable where anti-fandom is focused at texts, although this should move towards a person-based approach (requiring permission for quotations) when anti-fandom focuses on other fans and/or named individuals. Although the examples I will be looking at do refer to *Doctor Who*'s showrunner, Chris Chibnall, and Jodie Whittaker as the Doctor, they read these figures (treated textually rather than personally) within critiques of *Doctor Who* and the BBC.

Before I analyse a number of YouTube videos as texts of toxic *Doctor Who* fandom, then, I want to consider how work on toxic fandom and anti-fandom can be brought into dialogue, and how toxic anti-fandom can be analysed as “multiphrenic” due to the manner in which it works its way into fan communities.

One of the key attributes of toxic fandom is its “structured repeatability”; hence the ongoing iteration of harassing “movements” such as Gamergate (Condis, 2018), Comicsgate (Condis & Stanfill, 2021), and controversies whipped up around franchises like *Ghostbusters* (Proctor, 2017) and *Star Wars* (Gray, 2021, p. 131). As Monica Flegel and Judith Leggatt have argued, with regards to Comicsgate:

This protest featured all the elements of [...] previous clashes: conflicts[...] that were connected to larger social/political issues, such as diversity; accusations that “political correctness” had infiltrated beloved

fan texts and communities, threatening popular culture as a whole and the “quality” of fan texts in particular; [and] the emergence of a cottage industry of outrage online, especially on platforms such as YouTube, which served as sites for organizing social-pressure campaigns that spread widely across other sites (Flegel & Leggatt, 2021, p. 2).

Flegel and Leggatt rightly note that the “volatility of these clashes and their seeming repeatability with each new provocation of fan rage” – such as the casting of a woman as the Doctor in *Doctor Who* – “suggest that each iteration is not significant in and of itself, but rather that they speak to [wider issues of] political polarization, a lack of civility in public debate, and an extreme blurring of the lines between popular and political culture” (2021, p. 2). However, this also implies that *contra* initial theorisations of anti-fandom – i.e. audiences who display a visceral dislike for specific media texts (Gray, 2003) – in these newer instances “participants and influence extend far beyond the smaller circles of each specific fandom, and the focus is more often on reactionary politics than on the texts themselves” (Flegel & Leggatt, 2021, p. 2). Apparent anti-fandom is less a bounded community of distaste, and more a permeable circle of cultural activity, partly comprised of those who have long been internal to a fandom, and partly comprised of newbies/entryists seeking to carry hard-right, misogynistic political beliefs into fan spaces. But this interaction of practices that are external and internal to fandom means that any such “anti-fandom” can no longer be “assumed to be contained within the domain of individual experience in the form of actively reading media texts” (Jane, 2019, p. 45). Instead, repeatable toxic anti-fandom tends to combine negative responses to media texts with *a priori* rightwing politics engaged in “punching down” at marginalised cultural identities (Jane, 2019, p. 57).

Responding to Emma Jane’s critique of work on anti-fandom, Jonathan Gray has noted in an analysis of *The Last Jedi*’s toxic anti-fans that such online “posters’ dislike is wrapped up in hate, [...] but [...] adopts the guise of dislike or perhaps more accurately mixes hate (for groups of people) with dislike (for certain texts)” (2021, p. 131). The ethical line drawn by Bethan Jones – where it is possible to separate anti-fandom aimed at people versus that aimed at texts – consequently self-deconstructs. Toxic anti-fandom can be mapped onto an array of fandoms, presenting a “reminder that [textual] dislike is never [...] free from becoming interwoven with hate” for people and groups (Gray, 2021, p. 133).

Suzanne Scott’s concept of “spreadable misogyny” captures this well, since Scott argues that it is “conceived and deployed as a tactic to win the space of fan culture” (2019, p. 85) as well as involving a version of “the »anti-fan« who actively [...] discredits other fans solely on the basis of [their cultural] identity” (Scott, 2019, p. 92). That such misogyny (and other prejudices; Scott, 2019, p. 86) has become virally spreadable across fan objects reflects how such discourses now migrate between media fandoms. In each case, however, the

toxicity of spreadable misogyny requires a fan-cultural trigger point to mobilise against (however fabricated these may be), meaning that Sarah Banet-Weiser’s (2018) theory of “popular misogyny” is also relevant. Banet-Weiser argues that the “focus on inclusion by popular feminism makes it specifically corporate friendly” (2018, p. 12), rendering it as one pathway to open up new markets for (media) products; arguably, it was this turn which marked out Chris Chibnall’s move into the role of *Doctor Who* showrunner. The programme was reconceptualised as a more inclusive brand from series 11 onwards, with series 12 even carrying the tagline “Space. For All”. Sarah Banet-Weiser has argued that “popular feminism provides spaces for [...] themes that resonate within an economy of visibility, such as empowerment, confidence, capacity, and competence”, and as a result “popular feminism is active in shaping culture. However, the »popular« of popular misogyny is reactive” (2018, p. 3). This “reactive” status can be seen in toxic fandom, whether it is Gamergate reacting to the videogame industry’s move away from being targeted at male gamers (Condis, 2018); Comicsgate as a reaction to titles being reconceptualized for female readers (Flegel & Leggatt, 2021); or *Doctor Who* being repositioned via popular feminism.

For reactive popular misogyny to move into a specific fandom, such as that of Whovians, its viral spreadability thus has to find a foothold within existent fan discourses. As Megan Condis and Mel Stanfill have pointed out, “understanding movements like Gamergate and Comicsgate requires [a] focus on how larger trends and rhetorical themes move through discourse communities rather than identifying individual, agenda-setting thought leaders” (2021, p. 4). However, I will approach these issues as a “both/and” rather than an “either/or”. To best understand how Not My Doctor toxic fandom enters the Whovian discourse community, I will additionally examine YouTube videos uploaded by a content creator who has been identified as a kind of reactionary “thought leader” in the fandom.

Without finding a fan-cultural foothold, spreadable misogyny’s mix of political hate and textual dislike risks being rejected as a blatant externality by fans. Previous scholarship suggests that *Doctor Who* fandom should offer an inhospitable host for such virality; as a long-running fandom which has faced periodic textual changes since the 1960s, the show’s fandom has already had to find ways to avoid becoming hopelessly fragmented:

Doctor Who has always been about value changes. When [...] a new Doctor regenerates, or a new showrunner replaces an old one, there comes with it an inherent comparison that other shows or stories may not have [...]. Shows without that history [...] tend not to generate the same sort of intra-comparative evaluations (Booth & Jones, 2020, p. 151).

My own prior work (Hills, 2019) argues that the *Doctor Who* fan discourse of My Doctor offers one way of binding together the fan community. This

is where fans focus on the version of the Doctor that got them into the programme; usually, My Doctor is the Doctor you first watched as a child. It also represents a kind of “ante-fandom” (Hills, 2019), predating fans’ later awareness of the discourses that make up socially-organised fandom. This supposedly “pre-discursive” quality enables fans to embrace talk of My Doctor as purely subjective and highly authentic; by subjectivising some elements of fan debate, fandom allows individual fans to love what they love without challenging these aspects of engagement. Different generations of fans, who discovered the show during different “eras” of its production, can peaceably co-exist as a consequence (Hills, 2019). Paul Booth and Craig Owen Jones refer to a related quality of “convivial evaluation” among *Who* fans:

Convivial evaluation negotiates major schisms in taste and maintains unity within the fandom. Even if there can be no common ground on how good a given story is, in an environment in which everyone is in broad agreement on the worthwhileness of the [...] corpus under discussion – in other words, that it means something, to someone – the mood will by default be one where positivity reigns (Booth & Jones 2020, p. 26).

Not My Doctor, as a label to oppose the “popular feminism” of Whittaker’s casting and Chibnall’s tenure as showrunner, therefore fan-culturally appropriates an existent phrase that is diametrically opposed to its aims as spreadable/popular misogyny. #NotMyDoctor suspends norms of “convivial evaluation” and ante-fandom established in the community – an action which calls into question its fan authenticity from the outset. Even if *Doctor Who*’s textual politics have been open to different right-/left-wing fan interpretations over time (McKee, 2004), it is unsurprising – given its fan community’s attempts to welcome difference and secure a sense of all *Doctor Who* as worthwhile – that Not My Doctor anti-fan responses would prove to be numerically marginal in comparison to more welcoming fan engagements with a new era of the programme (Phillips, 2020, p. 222–223). Not My Doctor discourses failed to fully permeate the fandom, despite gaining a foothold for spreadable misogyny: other fans commonly rejected the faction, which has subsequently become widely mocked as NMDs on social media. As Emma Jane says of the regendered *Ghostbusters* reboot, “wave upon wave of anti-fan groups are identifiable. First came the original anti-fans of the film’s female lineup, then anti-fans of these anti-fans, then anti-fans of these anti-fans of the anti-fans” (2019, p. 52). The fact that the label NMDs (presumably not wanting to add to the hashtag #NotMyDoctor) has itself become so visible indicates a similar process within *Who* fandom, as “social justice fandom” (De Kosnik, 2016, p. 182–183) has disowned the arguments of Not My Doctor affiliates.

It is this continuous process – the infiltration of a specific fandom by poaching from its lexicon (My Doctor), and then being, in turn, recontextualised by opposed fans (NMDs) – that renders Not My Doctor anti-fandom multiphrenic.

Kenneth Gergen defines multiphrenia as “referring to the splitting of the individual into a multiplicity of self-investments” (1991, p. 73–74), and this version of dark, toxic fandom is multiphrenic by virtue of repeating spreadable misogyny that is external to *Doctor Who* fandom, attempting to virally hijack *Who* fan discourse to turn it against established communal norms, and responding to new waves of anti-fan attacks on its own incarnation of culture war. Rather than a singular identity being projected here, self-investments are connected to axes of identity both within and without *Doctor Who* fandom (in rightwing political communities), as well as becoming aligned with one faction of fandom and against multiple others who need to be monitored and invested in so as to be rebutted. As Steve Bailey has argued: “the condition of the Web-based fan could be described as »multiphrenic« [...] in that... [they] must operate within an array of symbolic networks that are not easily reconciled” (2005: 192), and this multiphrenic tension is surely ever more pronounced when fans are seeking to bring together symbolic networks of previously convivial evaluation and reactionary political hatred (Wray, 2020: 80). David G. Loconto has also argued (2020, p. 124–125) that new generations of fans entering a long-running fandom can result in “a changing of the [fan-cultural] narrative and a fight to preserve the collective memory of the franchise and its [prior] fans” (p. 127). For *Doctor Who* fans, this has meant a struggle to preserve norms of convivial evaluation, not only when new generations of fans have entered the community – this has long since been dealt with – but also when poisonous political ideologies have sought to represent themselves as a tonic acting against an “invasion” of popular feminism (Arouh, 2020).

In the next section I want to move from this discursive level to the micro-textual, reading a number of YouTube videos that have been made by one figure who has become emblematic of Not My Doctor anti-fandom within the *Who* fan community (Phillips, 2020; Wray, 2020). As noted, I will anonymise and paraphrase in order to avoid reinforcing the YouTube self-brand of this WhoTuber. I will begin by applying a concept from film studies, the “acousmetre” (Chion, 1999, p. 17), to analyse the fact that these videos are almost akin to podcasts with video images, given that this proponent of Not My Doctor rarely appears on camera; *contra* theories of vlogging as a construction of micro-celebrity that hinges on to-camera delivery and a construction of “intimacy” (Cunningham & Craig, 2019, p. 149) will also be mentioned.

The WhoTuber whose output I will address has been uploading videos for over a decade. Numbers of views vary widely, from the low hundreds for more personal uploads through to almost 20 000 for the first *Who*-related video examining official merchandise. Writing in *Creator Culture*, Hector Postigo argues that

authentic authenticity (as opposed to its being performed) wasn’t what commentators said in one instance or another; it consisted of patterns they established over time. What made what they were doing very real

[...] was that they had put so many records of their performative personae on platforms (Postigo, 2021, p. 127).

And this Youtuber establishes such patterns of authenticity, evidencing a focus on *Doctor Who* that significantly precedes the thirteenth Doctor; this may also account for their having become a Not My Doctor figurehead. However, their first video responding to the news of Whittaker's casting strikes a rather different tone to what would come later. In terms of the categories established in Sophie Eeken and Joke Hermes' analysis of Youtube comments reacting to the thirteenth Doctor's casting – they identify three strands: “patience, emancipation, and gender anxiety” (2019, p. 6) – this Not My Doctor agitator would seemingly fall into the “patience” category:

The new female Doctor need not necessarily fail. Success, however, would require a production team able to handle a female lead character. On this, users were unsure [...]. In contrast to supportive comments, those counseling patience were based on a “wait-and-see” strategy of not excluding in advance the possibility that the character of the new Doctor would turn out to be “good” (Eeken & Hermes 2019, p. 10).

Such a response “called on viewers [to] resist the rush to criticize the casting [...] appealing to others' loyalty to [...] the series' legacy” (Eeken & Hermes, 2019, p. 8), and can be said to correspond to convivial evaluation, recognizing the as-then-unknown, future version of *Doctor Who* as worthwhile even if its “quality” was yet to be empirically determined.

Comments made in the Not My Doctor reaction video – *About the New Dr*, July 2017 – accept that judgement should be withheld until series 11 has aired. The poster is at pains to separate themselves from misogynistic comments made elsewhere, affirming that they are very much a fan of Jodie Whittaker, and have been for some years. Perhaps surprisingly, some of the arguments made are identical to those set out at the time by self-identified feminist female fans of *Doctor Who*; both refer to official “canon” to legitimate the fact that Time Lords can change gender (Yodovich, 2020, p. 1249).

However, there are hints of what would later become the card-carrying Not My Doctor position when it is argued that “a lot of fans, and I include myself, aren't bothered by this decision – it is the reasons for it that we're worried about”. The implication is that the BBC is following an “ideology first” stance, with social justice and feminist ideals invading *Doctor Who*. Despite repeated attempts to distance the poster from misogynistic views attributed to others, the basic narrative structure of toxic fandom's “repeatability” is already in place, i.e. popular culture is presented as “connected to larger social/political issues, such as diversity” and the implication is “that ‘political correctness’ may have ‘infiltrated beloved fan texts’” (Flegel & Leggatt, 2021, p. 2). As Eeken and Hermes argue in their analysis of YouTube comments, a “majority of com-

menters who disapproved of the casting perceived it as a means of aggressively pushing a progressive political agenda [...] with which [...] [they] disagreed” (2019, p. 6). And it is this argument which underpins the first voiceover video from an emerging figurehead for anti-thirteenth Doctor toxicity.

Eeken and Hermes further suggest that “[on]ce the new season started in the fall of 2018, discussion over the Doctor’s gender died down and became irrelevant” (2019, p. 12). Although this may have been true for the comments threads they surveyed, it was not so for the Not My Doctor faction. These fans maintained a “continuous performance” of their reactionary stance across social media platforms (Doidge, Kossakowski & Mintert, 2020, p. 96), and it has continued to the present, following the announcement of Whittaker’s departure from the role (e.g. the video *Whittaker and Chibnall have gone*, July 2021).

Continuing the scripted voiceover commentary from his first thirteenth Doctor reaction video, a series of uploads from this Not My Doctor vlogger have reflected on the past four years of the Whittaker era (*Looking back on the ruins*, June 2021) as well as looking forward (*No chance as the new showrunner*, August 2021). Visually, these use a combination of publicity photos and close-up screen grabs of press releases or online news stories, often displaying deliberate incongruity between on-screen copy and the voiceover, as it digresses from directly reading and interjects rightwing interpretations or acerbic asides. And like the July 2017 upload, these are marked by a vocal performance indicating flat affect; it is a performance that connotes reasonableness, even while toxic ideas of “BBC hate” are espoused. There is a performative rationality to many of these voiceover commentaries. For instance, Russell T Davies’ dismissive statement about only “five” fans opposing the Whittaker era is contrasted with 30 000 dislikes for the initial reveal video in another 2017 post which went viral (*Publicity catastrophe?*, September 2017). Despite the fact that Davies’ provocation was clearly not meant to be taken literally, and that 30 000 dislikes remains a marginal figure in relation to *Doctor Who*’s mass audience, this is intended to work as evidence against Davies’ position.

The *Looking Back on the ruins* 2021 video reflects on how YouTube’s algorithm boosted their views in 2017, resulting in this anti-Davies upload about publicity getting almost 200 000 views compared with other videos at the time receiving a few thousand at most. There is thus a reflexivity to the *Looking Back* video which contrasts with its utterly non-reflexive, fixed political position, in which the BBC is accused of hating the white male audience who are supposedly *Doctor Who*’s «true fans». As Katherine Sender has argued: “Reflexivity [...] cannot be considered simply freeing [...]. Instead, we can see the workings of reflexivity [...] as rerouting audiences back into [...] ideologies” (2012, p. 195), just as a fixed anti-feminist and anti-social justice ideology underpins these videos. Their performative rationality is contradictory, being premised on irrational, unevidenced claims to the effect that *Doctor Who* has become a show “based on its hatred of those who’d been fans for decades”, i.e. white men.

Although Whittaker's gender is constantly said not to be an issue, it being argued that NMDs have accepted the Doctor's gender change, the same NMDs are nevertheless "opposed to the apparent motivations" for change, allegedly rooted in feminist "BBC feminist agendas". It is argued that this group are non-misogynistic because they accept a female Doctor, yet they are opposed to what they see as BBC "tickboxes" for "diversity casting", i.e. claimed non-misogyny manifests through a misogynistic opposition to "popular feminism" (*Looking Back*).

The voiceover style of these videos means that their poster does not appear on camera, and their given name is also not fully present in the adopted self-brand. Rather than becoming the face of Not My Doctor anti-fandom, this is almost the opposite of YouTube celebrity as it has been theorised to date: there is no direct-to-camera address or constructed intimacy with audiences (Abidin, 2018, p. 14). Indeed, this Not My Doctor proponent exists in their uploads purely through what film studies' scholars have dubbed an "acousmetre", where a voice is not matched up with an on-camera source (Chion, 1999, p. 17). The acousmetre is not a concept that has been used to understand YouTube videos, though it has been applied to *Doctor Who* itself (Hills, 2011, p. 32). However it fits extremely well with these commentary videos.

This NMD acousmetre is disembodied in their own user-generated content. Operating acousmatically means that YouTube drama can be initiated whilst the person "behind" this performance is at least somewhat insulated or dissociated from comeback; it is a split structuring of split typically adopted by trolls, as Whitney Phillips has demonstrated (2015, p. 35-36). *Ad hominem* attacks can be made against *Doctor Who*'s showrunner whilst sheltering behind a partially desubjectified self-brand. In Emma Jane's terms, this is an anti-fandom that represents itself as "punching up" at the BBC as a powerful institution whilst actually "punching down" at social justice fandom and feminism (Jane, 2019, p. 57).

In contrast to a YouTube performance that is "fleshed out" and which might seek to inspire parasocial relations (Silvio, 2019, p. 45), the sense of self here is firmly "stripped back". Teri Silvio argues that this is one of the key differences between logics of "performance" and "animation" (p. 46). Whereas performance is defined as "the construction of social selves (individual or group identities) through the introjection of qualities from exterior models" (p. 18), animation is said to be "the construction of social others through the projection of qualities perceived as human – [...] agency, intentionality, personality, and so on – outside the self and into the sensory environment" (p. 19). It is argued that personified brands typically attempt to function via animation, because "the fewer features a character has (the more blank it is), the more open it is to the projection of different emotions" (p. 201). This Whotuber can thus be argued not to fully act as a performing figure of identification for fellow anti-fans, and more as a projective acousmetre, where the very blankness of the self-brand – and its performative rationality – acts as a space for anti-fan anger to be projected into, hence collectively animating this "cottage industry

of outrage” on YouTube (Flegel & Leggatt, 2021, p. 2). By contrast, The Outrage Industry is said to work through parasocial identification for its fans (Berry & Sobieraj, 2014, p. 133), providing a safe haven for extreme rightwing views. In this case, the multiphrenic fan identities that are animated are always acutely aware of rival fan discourses they are opposing or appropriating, and which may show up in comment threads, making this a projective space for holding anti-fan emotion rather than the “safe political spaces” for extremism represented by rightwing TV talkshows in the US (Berry & Sobieraj, 2014, p. 127).

Perhaps the most obvious appropriation, though, is the complete inversion of leftwing narratives of toxicity. This YouTuber recounts a scenario where, as they say in voiceover – discussing the news that J. Michael Straczynski has expressed an interest in following Chris Chibnall as showrunner – “the BBC hates *Doctor Who*’s fans” (*No chance as the new showrunner*, August 2021). By this is meant allegedly “true fans” rather than “false woke fans”. Rather than toxic fans attacking the BBC and popular feminism, we are meant to believe that the BBC and *Doctor Who*’s producers are the genuine sources of hatred; they hate straight white men, and those who oppose social justice, and are pursuing a “perverted ideology” that “now chooses who is able to be a fan, and excludes and attacks everyone” who does not fit this mould. Rather than *Doctor Who* having become more inclusive in the thirteenth Doctor’s era, it has supposedly shifted from “being for all kinds of people” in the past – when the show was far more patriarchally structured around the “longer-term arc of meaning” of the Doctor’s “white male perspective” (Jowett, 2017, p. 179) – to now only being for “SJWs and their toxic, entitled kind” (*No chance as the new showrunner*, August 2021). In this account, rightwing white male “true fans” have been betrayed by an evil BBC intent on destroying the franchise. Rather than the “invited anti-fandom” that Mark Duffett (2013, p. 49) has discussed in relation to folk music artists going electric, and leaving behind sections of their fan base, this amounts to enforced anti-fandom in the eyes of Not My Doctor politics.

Condis and Stanfill have observed a similar move within Comicsgate, where SJWs are described as “a »hate movement« [...] assum[ing] that advocacy for white women, people of colour, LGBTQ+ people, etc. is equivalent to hatred of straight white men” (2021, p. 5). The result of this inversion in Not My Doctor anti-fandom is that opposing political positions and institutions – in this case, “social justice fandom” and the BBC – are depicted as hateful, entitled and toxic. Even recent narrative developments in *Doctor Who*, in *The Timeless Child*, are viewed through these distorting lenses as an “evil attack on the show’s mythology. *Doctor Who*’s continuity was eradicated due to ideology and hate for the fans”. Again, a hatred assumed to be directed at straight white men. It should be noted that there is no textual or paratextual evidence for this assertion whatsoever.

Where aspersions of hatred are cast by Not My Doctor followers, then, this is an inversion of leftwing accounts of toxic fandom. It involves misreading

Doctor Who's texts and paratexts, mischaracterizing current brand inclusivity as an exclusion of white male fans, and misunderstanding classic *Doctor Who*'s centring on white male subjectivity as universal inclusivity. Perhaps the darkest side of this mode of fan response is the fact that through inversion it insistently self-represents as exiled into anti-fandom by the (fabricated) hate and (imputed) toxicity of projected others.

To conclude, in this article I have considered how popular/spreadable misogyny enters into discourse communities via fan-cultural appropriation (My Doctor), mixing external political and internal fan discourses. This can oppose fan norms such as convivial evaluation/ante-fandom, and it renders toxic fandom multiphrenic, drawing on multiple discourses and self-investments, including responding to its own anti-fans. I then examined YouTube voiceover-commentary videos from one communally-prominent Whotuber, showing how they used devices such as the acousmetre and "stripped down" subjectivity to open a projective space for toxic fandom and enact the flat affect of performative rationality. Crucially, leftwing narratives of toxicity and hate are completely inverted to the extent *Doctor Who* and the BBC are presumed, without evidence, to "hate" straight white male conservative fandom. It would be useful to analyse a wider range of relevant YouTubers, examining to what extent they replicate the textual logics highlighted here, or revert to more conventional to-camera performances of intimacy (or, indeed, a mixture of these forms). And it will be intriguing to witness how the continuous social media performance of toxic Not My Doctor anti-fandom develops as *Doctor Who* enters another new era, one where an as-yet-unannounced fourteenth Doctor will either continue the show's moves towards greater inclusion, or step back to featuring a white male lead.

REFERENCES

- Abidin, C. (2018). *Internet Celebrity: Understanding Fame Online*. Bingley: Emerald Publishing.
- Arouh, M. (2020). Toxic Fans: Distinctions and Ambivalence. *Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*, 4, 67–82.
- Bailey, S. (2005). *Media Audiences and Identity: Self-Construction in the Fan Experience*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Durham: Duke University Press.
- Berry, J. M., & Sobieraj, S. (2014). *The Outrage Industry: Political Opinion Media and the New Incivility*. Oxford: Oxford University Press.
- Booth, P., & Jones, C.O. (2020). *Watching Doctor Who: Fan Reception and Evaluation*. New York: Bloomsbury Academic.
- Burgess, J., & Green, J. (2018). *Youtube: Online Video and Participatory Culture* [second edition]. Cambridge: Polity.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.

- Condis, M. (2018). *Gaming Masculinity: Trolls, Fake Geeks & the Gendered Battle for Online Culture*. Iowa: University of Iowa Press.
- Condis, M., & Stanfill, M. (2021). Debating with Wertham's ghost: comic books, culture wars, and populist moral panics. *Cultural Studies*. Advance online publication, 1–28. doi: 10.1080/09502386.2021.1946579
- Cunningham, S., & Craig, D. (2019). *Social Media Entertainment: The New Intersection of Hollywood and Silicon Valley*. New York: New York University Press.
- De Kosnik, A. (2016). *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*. Cambridge: MIT Press.
- DiSanza, R. (2020). Half an hour ago I was a white-haired Scotsman: Wibbly wobbly gender in *Doctor Who*. *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 5(2-3), 191–203.
- Doidge, M., Kossakowski R., & Mintert, S. (2020). *Ultras: The Passion and Performance of Contemporary Football Fandom*. Manchester: Manchester University Press.
- Duffett, M. (2013). *Understanding Fandom*. London: Bloomsbury Academic.
- Eeken, S., & Hermes, J. (2019). *Doctor Who, Ma'am: YouTube Reactions to the 2017 Reveal of the New Doctor*. *Television & New Media*. Advance online publication, 1–18. doi: 10.1177/1527476419893040
- Flegel, M., & Leggatt, J. (2021). *Superhero Culture Wars: Politics, Marketing, and Social Justice in Marvel Comics*. New York: Bloomsbury Academic.
- Gergen, K. J. (1991). *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. New York: Basic Books.
- Gray, J. (2003). New audiences, new textualities: Anti-fans and non-fans. *International Journal of Cultural Studies*, 6(1), 64–81.
- Gray, J. (2021). *Dislike-Minded: Media, Audiences, and the Dynamics of Taste*. New York: New York University Press.
- Hills, M. (2011). Listening from behind the sofa? The (un)earthly roles of sound in BBC Wales' *Doctor Who*. *New Review of Film and Television Studies*, 9(1), 28–41.
- Hills, M. (2018). An extended Foreword: From fan doxa to toxic fan practices? *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 15(1), 105–126.
- Hills, M. (2019). Anti-Fandom Meets Ante-Fandom: *Doctor Who* Fans' Textual Dislike and “Idiorhythmic” Fan Experiences. In M. A. Click (ed.), *Anti-Fandom: Dislike and Hate in the Digital Age* (pp. 102–122.). New York: New York University Press.
- Jane, E. A. (2019). Hating 3.0: Should Anti-Fan Studies Be Renewed for Another Season? In M. A. Click (ed.), *Anti-Fandom: Dislike and Hate in the Digital Age* (pp. 42–61). New York: New York University Press.
- Jones, B. (2016). “I hate Beyoncé and I don't care who knows it”: Towards an ethics of studying anti-fandom. *Journal of Fandom Studies*, 4(3), 283–99.
- Jowett, L. (2017). *Dancing with the Doctor: Dimensions of Gender in the Doctor Who Universe*. London: I.B. Tauris.
- Loconto, D. G. (2020). *Social Movements and the Collective Identity of the Star Trek Fandom*. Lanham: Lexington Books.
- McKee, A. (2004). Is *Doctor Who* political? *European Journal of Cultural Studies*, 7(2), 201–217.
- Miller, C. (2020). *Cult TV Heroines: Angels, Aliens and Amazons*. London: Bloomsbury Academic.
- Phillips, I. (2020). *Once Upon a Time Lord: The Myths and Stories of Doctor Who*. London: Bloomsbury Academic.
- Phillips, W. (2015). *This is Why We Can't Have Nice Things: Mapping the Relationship between Online Trolling and Mainstream Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Postigo, H. (2021). Video Gameplay Commentary: Immersive Research in Participatory Culture. In S. Cunningham, & D. Craig (eds.), *Creator Culture: An Introduction to Global Social Media Entertainment* (pp. 117–134). New York: New York University Press.

- Proctor, W. (2017). "Bitches ain't gonna hunt no ghosts": Totemic nostalgia, toxic fandom and the Ghostbusters platonic. *Palabra Clave*, 20(4), 1105-1141.
- Sender, K. (2012). *The Makeover: Reality Television and Reflexive Audiences*. New York: New York University Press.
- Scott, S. (2019). *Fake Geek Girls: Fandom, Gender and the Convergence Culture Industry*. New York: New York University Press.
- Silvio, T. (2019). *Puppets, Gods, and Brands: Theorizing the Age of Animation from Taiwan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Stack, M. (2021). Did the Doctor Change Sex or Change Gender? Navigating the Sex and Gender Divide in Doctor Who. In M. K. Harmes & L. A. Orthia (eds.), *Doctor Who and Science* (pp. 94-109). Jefferson: McFarland.
- Tulloch, J., & Jenkins, H. (1995). *Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek*. London: Routledge.
- Whiteman, N. (2018). "What If They're Bastards?": Ethics and the Imagining of the Other in the Study of Online Fan Cultures. In R. Iphofen & M. Tolich (eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research Ethics* (pp. 510-525). London: Sage.
- Wray, R. (2020). #NotMyFandom: The gendered nature of a misogynistic backlash in science fiction fandom. *Psychology of Women and Equalities Review*, 3(1-2), 78-81.
- Yodovich, N. (2020). "Finally, we get to play the Doctor": Feminist female fans' reactions to the first female Doctor Who. *Feminist Media Studies*, 20(8), 1243-1258.

JOANNA ANTONIAK

Nicolaus Copernicus University

antoniakjo@umk.pl

ORCID: 0000-0002-1011-7865

A guarantee of safety, a cautionary tale or a celebration? Popularity of true crime narratives through the lens of Mary Douglas's concepts of pollution and defilement

DOI: 10.12775/LL.2.2021.006 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: The fascination with crime, hastily described by some as a symptom of moral degradation of Western culture, seems to be a defence mechanism used by individuals to deal with social transgressions and anomalies represented by serious crimes. The aim of this article is to analyse the growing popularity of true crime through the lens of Mary Douglas's theory of purity and pollution, with a particular emphasis on the methods of dealing with anomalies appearing within conceptual schemata of a given culture. For this purpose, the text has been divided into four parts: the first part briefly presents the history of true crime; the second part analyses the idea of murder through the lens of Douglas's theory; the third part discusses the reasons behind the popularity of true crime narratives; and the fourth part showcases how individuals use true crime stories as tools to deal with anomalies.

KEYWORDS: true crime, Mary Douglas, pollution and defilement

In his book *When Killing Is a Crime* Tony Waters notes that murder, just like other crimes, is a social construction. It means that "acts are »constructed« as crimes only when there is a consensus that the acts are wrong and that the broader society has the right and responsibility to respond" (Waters, 2007, p. XIV). Furthermore, the society also decides which acts of killing must be punished

– and in what way – and which can be deemed as acceptable¹. Therefore, societies decide to the extent to which homicide threatens the existing order while developing mechanisms the aim of which is protecting the social order

1 This varying attitude towards homicide observed in societies is reflected in their legal systems. Murder is defined in the English criminal law as “the unlawful killing of a reasonable person in being under the King and Queen’s peace with malice aforethought expressed or implicit”; in other words, murder is the act of killing another person with the intention to cause either death or serious injury. A defendant can be acquitted of murder if they acted in self-defence or in case of the double effect, a situation in which death is caused unintentionally (for instance, causing death through administration of lethal drugs to a patient if the intention is solely to alleviate pain). Schedule 21 of the Criminal Justice Act 2003 distinguishes five different types of tariffs (also known as imprisonment sentences). The first one, a whole life tariff (or life imprisonment) is used in the case of exceptionally serious offences or multiples offences committed together and considered as a whole committed by a person aged twenty-one or over, such as “the murder of two or more persons where each murder involves any of the following: a substantial degree of premeditation or planning, the abduction of the victim, or sexual or sadistic motivation; the murder of a child if involving the abduction of the child or sexual or sadistic motivation; the murder of police officer or prison officer in the course of his duty; the murder done for the purpose of advancing a political, religious or ideological cause; or the murder by an offender previously convicted of murder” (Criminal Justice Act 2003, Schedule 21, Paragraph 4). A minimum 30-year tariff is used in the case of a particularly serious offences committed by a person aged eighteen or over, such as “the murder involving the use of firearm or explosive; the murder done for gain (in furtherance of robbery or burglary, done for payment or done in the expectation of gain as a result of the death; the murder intended to obstruct or interfere with the course of justice; the murder involving sexual or sadistic conduct; the murder of two or more people; the murder that is racially or religiously aggravated or aggravated by sexual orientation; or the murder normally resulting in a whole life tariff committed by a person aged eighteen or over but under twenty-one” (Criminal Justice Act 2003, Schedule 21, Paragraph 5). A minimum 25-year tariff is used in “a circumstance where a person aged eighteen or over takes a weapon to the scene intending to either commit any offence or have it available as a weapon and then used that weapon to commit the murder” (Criminal Justice Act 2003, Schedule 21, Paragraph 5a). A minimum 15-year tariff is used in the case of any other murder committed by a person aged eighteen or over (Criminal Justice Act 2003, Schedule 21, Paragraph 6) and a minimum 12-year tariff – in the case of any other murder committed by a minor (Criminal Justice Act 2003, Schedule 21, Paragraph 7). In contrast to murder, manslaughter is considered to be a less serious offence and, in the English criminal law, is divided into two types: voluntary or involuntary manslaughter. Voluntary manslaughter is the act of killing another human being with *mens rea* (an intention of cause death or grievous bodily harm), but severity of this act is reduced by the reason of a partial defence. Those partial defences include diminished responsibility. Coroners and Justice Act 2009, Schedule 52, Paragraph 1 states that “a person (“D”) who kills or is a party to the killing of another is not to be convicted of murder if D was suffering from an abnormality in mental functioning which (a) arose from a recognised mental condition, (b) substantially impaired D’s ability to do one or more following things (understand the nature of their conduct, form a rational judgment, and exercise self-control), and (c) provides an explanation for D’s acts and omissions in doing or being a party to the killing by loss of control”. Coroners and Justice Act 2009, Schedule 54, Paragraph 1 states that “a person (“D”) who kills or is a party to the killing of another, D is not to be convicted of murder if (a) D’s acts and omissions in doing or being a party to the killing resulted from D’s loss of self-control, (b) the loss of self-control had a qualifying trigger, and (c) a person of D’s sex and age, with a normal degree of tolerance and self-restraint and in the circumstances of D, might have reacted in the same or in a similar way to D”. In Schedule 55 of the Coroners and Justice Act 2009, qualifying trigger is understood as a fear of serious violence from victim against D or another identified person, a thing or things said or done which constituted circumstances of an

and discouraging individuals from undertaking actions which would disturb it. However, despite the existence of systems of discipline and punishment and the continuous condemnation of crime, murder – deemed to be the ultimate crime – still fascinates people as illustrated by the growing popularity of books, documentaries, and podcasts discussing true crime². This fascination, often hastily described as a symptom of moral degradation of Western culture, seems to be a defence mechanism used by individuals to deal with social transgressions and anomalies represented by serious crimes. The aim of this article is to analyse the growing popularity of true crime through the lens of Mary Douglas's theory of purity and pollution with a particular emphasis on the methods of dealing with anomalies appearing within conceptual schemata of a given culture.

Fascination with crime is a phenomena neither new nor characteristic for the twenty-first century. In the foreword to *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror* Dorothy L. Sayer notes that "death in particular seems to provide the minds of the Anglo-Saxon race with a greater fund of innocent amusement than any other single subject" (James, 2009, p. 11). P. D. James reaches similar conclusions, highlighting that "a vicarious enjoyment in »murder considered as a fine art«³ [...] makes the whole world kin" (p. 11). According to James, this enjoyment contributes to the popularity of detective fiction, a literary genre which emerged in the second half of the nineteenth century in Victorian societies fascinated with crime and violence (p. 26). However, true crime is a much older phenomenon and its beginnings can be traced back to the second half of the sixteenth century.

According to Soraya Roberts, the birth of true crime was the result of "two relatively new developments: criminal justice and the printing press" (Roberts, 2019). Although accompanied by woodcut illustrations making them understandable for the illiterate, criminal reports printed at that era were targeted

extremely grave character and caused D to have a justifiable sense of being seriously wronged, and suicide pact. Section 4(1) of the Homicide Act 1957 acquits of murder those people who had been involved in a suicide pact but failed to die; Section 4(3) of the same act defines a suicide pact as "a common agreement between two or more persons having for its object the death of all of them, whether or not each is to take his own life". In turn, involuntary manslaughter occurs when the accused did not intend to cause death or serious injury but caused the death of another person either through recklessness, criminal (or gross) negligence, dangerous driving, or while committing an unlawful and dangerous act. In cases of both voluntary and involuntary manslaughter the decision concerning the sentencing is made by the judge who needs to take numerous circumstances into consideration before announcing the verdict. The summary of homicide in the English criminal law presented above illustrates arbitrariness with which societies approach the act of killing another human being, confirming Waters's theory

- 2 Although the term "true crime" encompasses all real crimes – robberies, frauds, thefts, disappearances, and kidnappings – the majority of true crime media focuses on murders. Hence, when talking about fascination with true crime, I will be referring to fascination with murder.
- 3 James refers here to the 1827 essay by Thomas de Quincey entitled *On Murder Considered as One of the Fine Arts* in which Quincey describes himself as a "connoisseur of murder" while reassuring his readers that he has not committed any himself.

at the upper classes whose members could afford them. The aforementioned criminal reports focused predominantly on in-family cases, involved multiple deaths and ended with a moral. As highlighted by Joy Wiltenburg (2004, p. 1384–1385), almost all publications of this type served as cautionary tales promoting Christian values:

The combination of truth with appeals to the heart underlined the religious focus of these works. Virtually all crime accounts published during the sixteenth and seventeenth centuries connected their stories with an edifying Christian message. [...] Authors of crime reports explicitly advertised crime stories as relevant to all Christians because they gave warning of the consequences of sin. While the crimes recounted in print tended to be only the most horrific, authors could point to the slippery slopes that led from seemingly minor infractions to the worst of crimes. [...] Given the overlap of crime and punishment with the church's territory of sin, clerics felt a duty to explain the place of such events in the divine plan. In fact, the shock value of horrific crimes could be read not simply as a commercial opportunity, but as a sign that God was trying to get people's attention—just as he might with supernatural signs or monstrous births. God allowed such dreadful crimes [...] so that people in their horror would recognize the need for repentance and reform. [...] [T]he basic religious framework of sin and punishment underlay all crime narratives.

Despite their sensational tone and character⁴, those texts had numerous functions: they promoted the acceptance of punitive actions introduced by the governing bodies, helped strengthen Christian moral values and spread religious agendas, shaped proper emotional and social reactions to behaviours threatening the social order, and served as tools to rebuild it when necessary (Wiltenburg, 2004, p. 1397).

In her article, Wiltenburg underlines a surprising diversity of true crime literature. While the seventeenth century German pamphlets depicted predominantly victims and their suffering, their British counterparts focused on criminals – the so-called “last good-night ballads” were first-person narratives modelled after the speeches made by the convicts just before their executions (p. 1399). In turn, in the Puritan communities of North America the most popular were execution sermons⁵. With the dawn of Enlightenment, the popularity

4 Wiltenburg highlights that authors of sixteenth- and seventeenth-century true crime publications included detailed and bloody descriptions of the committed murders, often providing the exact number and placement of wounds. This focus on the deformed body of a victim served not only informative purpose but also a religious one – it showed the brutality of a murderer acting under the influence of the Devil and compared the suffering of the victims to the suffering of Christ (Wiltenburg, 2004, p. 1391).

5 The sermons in question were given publicly and later printed and distributed after executions (Wiltenburg, 2004, p. 1403).

of true crime texts drastically decreased – heavily criticised for their insensitivity to the suffering of victims, exploitative character, and overemotional style, they were soon pushed to the margin⁶.

True crime literature returned to popularity during the Victorian era, when, thanks to the expansion of newspapers, crimes – especially murders – started to gain notoriety outside the communities in which they were committed, often reaching national – or even international – audience. This reawakened fascination with crime was illustrated by the public attention and press coverage received by Road Hill House murder in 1860⁷. After conducting the investigation, Inspector Jonathan Whicher arrested a sixteen-year-old Constance Kent for the murder of her three-year-old half-brother, Francis (Symons, 1992, p. 49). As noted by James, it was for the first time that “the horror of the deed, the age and innocence of the victim, the prosperous upper-class setting, the rumours of sexual scandal and the near certainty that the murderer was one of the household provoked the nationwide heady mixture of revulsion and fascination” (James, 2009, p. 26). The interest in sensational and bloody murders reached its peak in the 1880s, when in 1888 the crimes of Jack the Ripper both appalled and fascinated both British and international audience. Four years later the similar level of notoriety was reached by Lizzie Borden, who was accused of killing her father and step-mother with an axe.

The nineteenth century can be described as a milestone in the development of true crime literature. The first half of the century was marked by the emergence of first professional police forces⁸ responsible not only for maintaining order, but also conducting criminal investigations; this period also witnessed a rapid development of criminalistics and such forensic techniques as ballistics or dactyloscopy (Burger, 2016). The evolution of the art of detection, combined with the Victorian fascination with violence and crime, became the foundation for the emergence of detective fiction⁹, represented by such authors as Edgar Allan Poe, Wilkie Collins or Arthur Conan Doyle (James, 2009, p. 26). According to Martin Kayman (2010, p. 48), early detective stories¹⁰ can be described as:

-
- 6 It does not mean that the publication of texts focusing on true crime ceased completely. In the 18th and early 19th century England numerous printshops specialised in publishing crime broadsides, texts containing engravings depicting the convict, crimes they had committed or their execution as well as detailed descriptions of crimes and the trail and the last words of the convict. Crime broadsides were sold during executions and, at the decline of their popularity, also in bigger cities of England and Wales.
 - 7 The events taking place at Road Hill House were described by Kate Summerscale in her 2008 book *The Suspicions of Mr Whicher or the Murder At Road Hill House*. The book became the basis for the 2011 TV series aired on ITV.
 - 8 The French Sûreté was established in 1812 and the London Metropolitan Police (commonly known as the Scotland Yard) – in 1827. The first professional police formations in the United States were established in Boston (in 1838) and New York (in 1845).
 - 9 Although nowadays described as crime fiction, it needs to be remembered that this particular genre of fiction began as detective fiction (now considered a subgenre of crime fiction).
 - 10 I discuss the classic detective stories and their modern counterparts – retro-style detective novel – in detail in my article *Retro-style detective fiction* (Antoniak, 2017).

[the] celebrat[ion of] the materialism of the age, showing that the ordinary small objects of everyday existence, if observed properly, have stories, create atmospheres, point directions [and], [a]t the same time, they celebrate the capacity of rationalism to organise the material of existence meaningfully, and the power of the rational individual to protect [the readers] from semiotic and moral chaos.

The crimes depicted in those stories lacked the sensational tone of pamphlets, ballads, and broadsides – the descriptions of crimes were as laconic as possible and focused on explaining the motivation of the criminal rather than their violent behaviour (Kayman, 2010, p. 48-49). On the other side of the spectrum were penny dreadfuls – serialised and illustrated stories inspired by Gothic novels, lives of highwaymen and true crimes aimed at working-class men. Penny dreadfuls were issued weekly, with each number spanning between eight and sixteen pages. As noted by Judith Flanders (2014), “the [dreadfuls] were astonishingly successful, creating a vast new readership. Between 1830 and 1850 there were up to 100 publishers of penny-fiction, as well as many magazines which now wholeheartedly embraced the genre”. By the end of the 19th century, penny dreadfuls were blamed for youth violence and suicide:

The prevalence of penny dreadfuls (as they were known in the press) and penny bloods (as they were known to shopkeepers and schoolboys) had by 1895 become a subject of great public concern. More than a million boys’ periodicals were being sold a week, most of them to working-class lads who had been taught to read in the state-funded schools set up over the previous two decades. [...] The new wave of literate children sought out cheap magazines as a diversion from the rote-learning and drill of the school curriculum, and then from the repetitive tasks of mechanised industry. Penny fiction was Britain’s first taste of mass-produced popular culture for the young, and – like movies, comics, video games and computer games in the century that followed – was held responsible for anything from petty theft to homicide (Summerscale, 2016).

At the beginning of the twentieth century the popularity of penny dreadfuls decreased significantly due to the combination of public outrage and growing competition (Summerscale, 2016). The rapid development of crime literature was mirrored by that of investigative journalism. According to Roberts (2019), it was the combination of those four elements – the creation of first police forces and the development of forensic science, crime literature, and investigative journalism – that shaped the public’s interest in true crime literature. William Roughhead is considered to be the father of the contemporary true crime literature; for sixty years – starting in 1889 – this Scottish lawyer published essays on the murder trials in which he participated (Weinman, 2018).

Roberts notes that another milestone in the development of true crime literature was the publication of Truman Capote's novel *In Cold Blood*¹¹ in 1965. The novel describes the murder of the Clutter family committed in Holcomb, Kansas. Capote's novel not only changed the way of writing about true crime, but also made this genre particularly profitable (Roberts, 2019). The popularity and position of true crime literature was solidified in 1980, when Norman Mailer won the Pulitzer Prize for *The Executioner's Song*, a novel based almost entirely on interviews with families and friends of both Gary Gilmore¹² and his victims. Throughout the twentieth century depictions of true crimes appeared predominantly in literature and documentaries. This changed with the dawn of the new century.

Both Roberts (2019) and Pamela Burger (2016) point to 2016 as the beginning of the Renaissance of true crime when documentaries and docudramas produced by Netflix – such as *Making a Murderer* and *The Keepers* – as well as podcasts – like *Serial* or *S-Town* – devoted to this topic gained popularity. This revival also led to a change in the perception of texts dealing with true crime – they are no longer perceived as a guilty pleasure or sensational entertainment for masses, but are enjoyed for their production value, drawing public attention to cold cases and focusing on investigators, victims and their families. Simultaneously, as noted by Emma Brockes (2016), some experts highlight that too dramatized retelling of true events not only instils in the audience unrealistic expectations concerning the working of police and justice system, but also can become a new source of trauma for victims and their families (Bradford, 2016).

As it has been mentioned in the introduction, crime – especially murder – is a social construct as it is the society itself that determines which behaviours threaten the social order and, therefore, should be condemned and punished. Hence, crime becomes, in the social context, an anomaly – or dirt – defined by Mary Douglas (2001, p. 36-37) as matter out of place:

Dirt [...] is never a unique, isolated event. Where there is dirt there is system. Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements. This idea of dirt takes us straight into the field of symbolism and promises a link-up with more obviously symbolic systems of purity.

In the context of crime, the aforementioned systematic order is embodied by both the moral code of a given community and its legal system. Therefore, crimes are labelled as anomalies not only by the members of the community,

11 Both Capote and literary scholars describe *In Cold Blood* as an example of non-fiction novel, a genre which employs narrative techniques characteristic for fiction to describe true events.

12 In 1976 Gilmore murdered two men in two separate robberies. In September he was convicted and sentenced to death. His execution on 17 January 1977 was the first one since the death penalty was reinstated in the United States in 1976.

but, most importantly, also by those in power, who create and establish the said legal system; Michel Foucault calls this type of power disciplinary. According to Foucault (1982, p. 789), disciplinary power is a set of power relations which form the foundation of the society and constitute “a total structure of actions brought to bear upon possible actions: it incites, it induces, it seduces, it makes easier or more difficult; in the extreme it constrains or forbids absolutely; it is nevertheless always a way of acting upon an acting subject or acting subjects by virtue of their acting or being capable”. Apart from establishing laws – law, as highlighted by Foucault, is a way of exercising power popular in the Western societies (Foucault, 1998, p. 87) – disciplinary power compels individuals, encouraging them to take actions which do not violate those laws. As a result, disciplinary power not only influences the formation of knowledge in a given society, but also presents its members specific models of behaviour which, in turn, become the basis for the subjectification of an individual. As noted by Krzysztof Śledziński (2015),

subjectification has its roots in the strategy aiming at creating a sense of self; therefore, it uses individualised tendencies in order to make exercising control over an individual easier. This is achieved thanks to the disciplinary institutions: schools, hospitals, prisons, barracks, houses of correction. Although some of those institutions existed earlier, in the era of disciplinary power they started to be used to place individuals under the careful eye of those in power. Power disciplines an individual through placing them within a web of power relations aiming at ensuring their complete subordination¹³.

Therefore, when employed and implemented by disciplinary power, law has a normalising function – it becomes a tool used to shape a society¹⁴ “in which punishment aims at normalising, forcing an individual to conform and adhere to norms imposed on them” (Śledziński, 2015)¹⁵. Foucault notes that such societies introduce punishments whose goal is not only to bodily punish the criminal, but also to compensate the victims for their suffering and to ensure that an individual would adhere to the rules and laws (Śledziński, 2015).

Breaking any laws is perceived as a disruption of the existing norms. Both the act itself as well as the individual who commits it are treated by the society as anomalies – they become dirt threatening the proper functioning of the whole community. As noted by Sigmund Freud (2004, p. 23), penal systems are based on the idea of taboo, understood as the essence of a forbidden act; hence, anyone who breaks the taboo – commits a crime – becomes the taboo themselves and threatens the integrity of the community, as through their

¹³ Own translation.

¹⁴ Foucault calls such societies normalising ones

¹⁵ Own translation.

mere existence they encourage others to follow into their footsteps (Freud, 2004, p. 38). Therefore, the society needs to establish mechanisms which can be employed when dealing with those who make such transgressions.

Fascination with both crimes and criminals is not a new phenomenon; yet, the reasons behind it are much more intriguing and interesting. In their research on interest in true crime literature, Amanda Vicary and Chris Fraley (2010, p. 85) observe that women treat this type of stories as a dress rehearsal – as they are more likely to become rape or murder victims, women see true crime stories as a source of information about strategies and techniques which can be helpful if they find themselves in a similar situation; similarly, in their study on true crime podcasts, Kelli Boling found that “the online true crime podcast audience was predominantly female (73 percent) and the women were more likely than men to listen to podcasts for social interaction, escape and voyeurism” (Boling, 2019, p. 164). Catherine Tyler (2019, p. 28) reaches similar conclusions, highlighting that women more often empathise with victims, seeing them as avatars of themselves and their loved ones. In turn, Christine Tcharkhoutain notes that true crime stories provide the human brain with an opportunity to live through traumatic experiences in a safe environment and, through that, develop better and quicker reactions to such situations (Stinson, 2018).

The fact that women constitute the majority of the audience interacting with true crime media is particularly intriguing. In fact, true crime content creators – who are also mostly female – use their platforms to put emphasis on the women’s voices, to focus on “the female victims’ backstories and [to] criticise misogyny and sexism” (Greer, 2017, p. 154) dominating the depictions of brutal crimes in popular media. As pointed by Amanda Greer (2017, p. 154), online communities created by female fans of true crime media often serve as “online support groups [...] where they can discuss their anxieties regarding violence, trauma and sexual assault”. Furthermore, Greer notes that true crime podcasts – such as *My Favourite Murder* – change the way in which female bodies are perceived in depictions of crime, being it fictional or non-fictional:

while visual crime narrative only offers the female victim as a body, a corpse covered in clues, the narratives co-constructed by the hosts and listeners of *My Favourite Murder* imbued their evoked images – particularly those of the female victims’ bodies – with the spectral, the ghost violence past made present. In other words, through evocation, an ethical relationship between listener-consumer and victim is established, one that troubles traditional interactions with narratives of murderous, sexualised violence. This ethical relationship [...] offers attention and gestures towards a politics of care. If listeners begin to care about these stories, even if such care begins with an orientation towards titillating, sordid nature of such true crime narratives, perhaps they can begin to care for these stories and the bodies contained within – the persons contained within (Greer, 2017, p. 158-159).

Hence, true crime stories can be used not only to deal with the trauma caused by being faced with the possibility of becoming a victim of a particularly brutal crime, but also serve as a way to draw the attention to the marginalization of female bodies and voices in crime narratives both in fictional and non-fictional texts.

Another probable reason behind the growing fascination with true crime stories is the opportunity to explore motivations and psyche of a criminal. Through books, films and podcasts on true crime, the audience members are given at least partial insight into the minds of those who consciously break social rules (Cassibry, 2020). According to Kathryn Cassibry (2020), the bloodier and more terrific – and, in consequence, the more unfathomable for an average person – the crime is, the more fascinating it becomes. Simultaneously, true crime stories allow an individual to explore their own ‘dark side’ without breaking social norms or taboos (Greco, 2020). Cassibry also highlights that texts depicting real crimes are treated by many as a source of adrenaline – reading, listening or watching programs telling such stories causes adrenaline rush without participating in potentially dangerous activities (Cassibry, 2020).

As noted by Douglas (2001, p. 40), “[culture] cannot ignore the anomalies which its scheme produces, except at risk of forfeiting confidence”. That is why every community establishes the methods of dealing with them; Douglas distinguishes five such methods: reducing ambiguity caused by the appearance of anomaly; exercising physical control over the existence of anomaly; avoiding anomalous things; labelling anomalies as dangerous; and using ambiguous symbols in rituals (p. 40-41). Interestingly, fascination with true crime stories seems to function as the combination of all of the aforementioned ways of dealing with anomalies.

Using true crime stories as scripts preparing an individual to protect themselves and others from criminals can be seen as an act of labelling anomaly as dangerous and an attempt to avoid it – if members of the given community learn to recognize behaviours characteristic for an anomalous criminal, they will be able to protect themselves. At the same time, true crime narratives which place emphasis on female victims address another type of anomaly – that of a female body in the patriarchal society. Through highlighting the mistreatment of female bodies and voices in the depictions of this type of stories, the content creators and their audiences aim at reducing ambiguity caused by the appearance of abnormality.

Furthermore, employing such stories as a means of gaining an insight into the mind and motivations of criminals – especially murderers – appears to be both an attempt of exercising control over anomaly and a way of reducing its ambiguity through rationalizing. Similarly, the adrenaline-fuelled fascination with true crime stories can be seen as another attempt to reduce ambiguity caused by anomaly which, in consequence, becomes an unthreatening source of entertainment. Moreover, using true crime stories as a tool for exploring

one's dark side can be classified as a way of dealing with anomalies through implementing them in rituals – an individual uses the anomaly to purge and cleanse themselves of negative impulses which could otherwise push them to break existing social norms.

Finally, true crime narratives serve as a moral warning, functioning as contemporary fairy tales – they control anomalies through discouraging others from violating the rules. Solved cases support the existing social order, showcasing its triumph as the rule-breaker is caught and punished thanks to the effectiveness of the system. In turn, cases when an innocent person has been wrongly accused and sentenced instil fear in other members of a community and motivate them to even stricter adherence to the norms which are the only guarantee of safety (Greco, 2020); simultaneously, such cases point out the ineffectiveness of the system, often leading to its modification (Bruzzi, 2016). In fact, in their research on true crime podcasts and their impact on contemporary society, Kelli Boling (2019, p. 168) notes that “podcasts have already had an impact on the criminal justice system and podcasters are continuing to use the medium to shed light onto cases and inmates that need a voice”; furthermore, true crime podcasts have also a didactic function, often educating their audiences about the inner workings of the justice system which, in turn, may result in initiating reforms – the more public knows and understands about the criminal justice system, the more likely it is to propose changes. However, the most interesting category is unsolved cases: on the one hand, they show the failure of the system which proved to be unable to detect, catch and punish a criminal; on the other hand, though, they illustrate the depravity of those who violate and break taboos. In consequence, they become cautionary tales depicting how the destabilisation of social order results in the monstrualisation of an individual.

Although fascination with brutal murders and other crimes may appear disturbing to some, it is not a creation of postmodern era. What is more, showing interests in true crime stories is not only a part of human nature, but also a part of the process aiding individuals in dealing with events that disturb the social order. True crime stories are used to shield and protect oneself from anomalies as well as to control and label them. Furthermore, such stories are also employed by those in power to caution individuals against violating existing laws, rules, and norms. Yet, reliance on this fascination may bring some surprising – or even undesired – results such as encouraging the individuals who do not care about the existing social order to break rules for the sake of popularity and fame. Therefore, true crime stories become not only a cautionary tale about the negative consequences of such actions, but, in some cases, also a self-fulfilling prophecy.

An interesting aspect of true crime narratives created during late 2010s and early 2020s worth further exploration is the focus on female victims and the representation of their bodies in this type of stories. Through giving voice to

those who are often marginalised and forgotten, such creators not only draw their audiences' attention to sexism and misogyny pervading the depiction of female victims in media, but also manage to reduce ambiguity caused by the presence of female body in the discussion.

REFERENCES

- Antoniak, J. (2017). Retro-style Detective Fiction: A Postmodern Incarnation of Traditional Crime Fiction. *CURRENTS. A Journal of Young English Philology Thought and Review*, 3, 154-168.
- Boling, K. S. (2019). True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment? *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 17(2), 161-178.
- Bradford, L. (2016). My family was traumatised first by a murder, then by the TV serialisation. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/02/the-secret-my-family-traumatised-murder-tv-drama-bereaved>
- Brookes, E. (2016). HBO's Confirmation: How far is too far when it comes to retelling the truth? Retrieved from: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/apr/17/hbo-confirmation-anita-hill-clarence-thomas>
- Bruzzi, S. (2016). Making A Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary. *Law and Humanities*, 10(2), 249-280.
- Burger, P. (2016). The Bloody History of the True Crime Genre. Retrieved from: <https://daily.jstor.org/bloody-history-of-true-crime-genre/>
- Cassibry, K. (2020). What's the Deal with the True Crime Obsession? Retrieved from: <http://inpathybulletin.com/whats-deal-true-crime-obsession/>
- Douglas, M. (2001). *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London & New York: Routledge.
- Flanders, J. (2014). Penny dreadfuls. Retrieved from: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls>
- Foucault, M. (1982). Subject and Power. *Critical Inquiry*, 8(4), 777-795.
- Foucault, M. (1998). *The Will to Knowledge: The History of Sexuality*. London: Penguin Books.
- Freud, S. (2004). *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. London: Routledge.
- Greco, P. (2020). True Crime Stories Are More Popular Than Ever – Why Are We So Attracted to Them? Retrieved from: <https://www.health.com/mind-body/true-crime-why-we-love-it>
- Greer, A. (2017). Murder, she spoke: The female voice's ethics of evocation and spatialisation in the true crime podcast. *Sound Studies*, 3(2), 152-164.
- Harvard Library [no date]. *English Crime and Execution Broad­sides*. Online collection. Retrieved from: <https://library.harvard.edu/collections/english-crime-and-execution-broadsides>
- James, P. D. (2009). *Talking About Detective Fiction*. London: Faber & Faber.
- Kayman, M. A. (2010). The Short Story from Poe to Chesterton. In: M. Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (pp. 41-58). Cambridge: Cambridge University Press.
- Roberts, S. (2019). True Crime and the Trash Balance. Retrieved from: <https://longreads.com/2019/01/18/true-crime-and-the-trash-balance/>
- Stinson, A. (2018). How True Crime Shows Affect Your Brain, According to Trauma Therapists. Retrieved from: <https://www.elitedaily.com/p/how-true-crime-shows-affect-your-brain-according-to-trauma-therapists-8714092>

- Summerscale, K. (2008). *The Suspicions of Mr Whicher or the Murder at Road Hill House*. London: Bloomsbury.
- Summerscale, K. (2016). Penny dreadfuls: The Victorian equivalent of video games. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/30/penny-dreadfuls-victorian-equivalent-video-games-kate-summerscale-wicked-boy>
- Symons, J. (1992). *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*. New York: Mysterious Press.
- Śledziński, K. (2015). Problem władzy u Michela Foucaulta w kontekście rozważań o prawie. Pobrano z: <http://machinamysli.org/problem-wladzy-u-michela-foucaulta-w-kontekscie-rozwazan-o-prawie-2/>
- Taylor, C. (2019). *Serialized Killing: Unstability and User Experience in the True Crime Genre*. MA thesis, Ball State University.
- Vicary, A., & Fraley, C. (2010). Captured by True Crime: Why Are Women Drawn to Tales of Rape, Murder, and Serial Killers? *Social Psychological and Personality Science*, 1(1), 81-86.
- Waters, T. (2007). *When Killing Is a Crime*. Boulder: Lynne Rienner Publishers.
- Weinman, S. (2018). Arthur Conan Doyle, True Detective. Retrieved from: <https://newrepublic.com/article/149080/arthur-conan-doyle-true-detective>
- Wiltenburg, J. (2004). True Crime: The Origins of Modern Sensationalism. *The American Historical Review*, 109(5), 1377-1404.

MARTYNA KOPEĆ

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
kopecmartyna97@gmail.com

Columbiners. Działalność Serial Killer Fandom w środowisku True Crime Community

Columbiners: The activity of Serial Killer Fandom within True Crime Community

DOI: 10.12775/LL.2.2021.007 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: Eric Harris and Dylan Klebold are responsible for one of the most tragic mass school shootings in the US, known as The Columbine High School Massacre. This event brought about nation-wide moral panic concerning the depiction of violence in digital games, music and film. Interestingly, the teen murders have accumulated a fan base whose members are active online and refer to themselves as Columbiners. This fandom is a peculiar subgroup of True Crime Community, a larger community interested in criminology and the psychology of felons. The worship-like admiration of both serial and mass killers – particularly by women – is not a new phenomenon; there have been attempts to explain it away in the context of paraphilia and evolution. However, the fans of Columbine High School shooters elude such interpretations. This article analyses the case of Columbine fandom to demonstrate that the fascination with the murders need not involve sexualization, but can develop through empathizing and identifying with the criminals resulting from the radical recontextualization of their image in the digital pace.

KEYWORDS: fandom, Columbine, True Crime Community, serial killers

20 kwietnia 1999 r., w 110. rocznicę urodzin Adolfa Hitlera, 18-letni wówczas uczniowie ostatniej klasy szkoły średniej, Eric Harris i Dylan Klebold, weszli na teren Columbine High School z bronią palną. Zabili 12 uczniów, jednego na-

uczyciela i zranili 24 rówieśników. Po niecałej godzinie od rozpoczęcia strzelaniny, zanim do budynku wkroczyła policja, popełnili podwójne samobójstwo w bibliotece, w której znajdowały się ciała dziesięciorga ofiar. Społecznymi i kulturowymi konsekwencjami tego wydarzenia, nazwanego masakrą w Columbine High School, były panika moralna¹ w związku z przemocą w grach komputerowych, marginalizacją społeczną i znęcaniem się w szkole, dyskusja nad zaostreniem prawa do posiadania broni w Stanach Zjednoczonych oraz tzw. „efekt Columbine”, czyli niechlubne dziedzictwo w formie naśladowania masowego morderstwa Harrisa i Klebolda w atakach na inne placówki edukacyjne i miejsca publiczne. Na tym jednak wpływ masakry w Columbine się nie kończy. Choć minęło ponad 20 lat od tego tragicznego zdarzenia, pamięć o nastoletnich mordercach jest wciąż pielęgnowana w pewnych społecznościach internetowych, gdzie oni sami i ich działania stają się obiektem fanowskiego afektu. W dobie kultury cyfrowej „spuścizna” Harrisa i Klebolda zrzesza twórczych fanów, którzy gloryfikują i romantyzują ich zbrodnie, przedstawiając nastoletnich zabójców jako postacie tragiczne. Najliczniejsze grupy fanów tego typu można zaobserwować na platformie Tumblr (Smith, 2018–2019, s. 140).

Niniejszy artykuł ma na celu przedstawienie fandomu Columbiners, a w szczególności rekontekstualizacji wydarzeń związanych z masakrą w Columbine High School oraz reinterpretacji zbrodni i poprzedzających ją działań. Struktury reinterpretacji staną się także przyczynkiem dla wyjaśnienia fenomenu popularności nastoletnich zabójców w kontekście dobrze udokumentowanej na gruncie psychologii fascynacji kobiet seryjnymi mordercami (Duclos, 1998; Schmidt, 2005; Bonn, 2014). Już proces Teda Bundy’ego w 1979 r. ściągnął na salę sądową całe rzesze młodych kobiet, które w równej mierze wyrażały strach i fascynację postacią seryjnego mordercy (Smith, 2018–2019, s. 141). Rewolucja medialna i powszechna cyfryzacja umożliwiły bezpiecznie przeżywanie tego afektywnego splotu wstrętu i fascynacji w anonimowej przestrzeni internetu, w zaciszu własnego domu, a także dzielenie się tymi odczuciami z podobnie nastwionymi jednostkami. W efekcie powstały liczne internetowe fandomy skupione wokół zjawiska *true crime*, czyli paradokumentalnych form kryminalistycznych narracji realizowanych w różnych mediach (filmy, książki, seriale, podcasty), a także wokół samych postaci morderców (Smith, 2018–2019, s. 144). Jednocześnie w kulturze popularnej zachodzi proces określany jako „celebryfikacja” seryjnych morderców (Duwe, 2000; Driessens, 2013; Binik, 2020). Fikcyjni mordercy opanowują masową wyobraźnię od czasu publikacji *Milczenia owiec* Thomasa Harrisa w 1988 r. (nagłośnionej przez oskarową ekranizację z 1992 r.), opisy krwawych zbrodni trafiają na nagłówki gazet jako gwarancja

1 Panika moralna to pojęcie wprowadzone przez Stanleya Cohena w 1972 r. do opisu reakcji społeczeństwa na powstanie i popularyzację subkultur młodzieżowych. Cohen określił panikę moralną jako reakcję na łamanie obowiązujących zasad społecznych i powiązał z nią takie mechanizmy jak marginalizacja, demonizacja, przesadzona reakcja i kluczowa rola mediów w procesie jej podtrzymywania i rozpowszechniania.

wzrostu sprzedaży (obecnie „klikalności”), pozycje z zakresu kryminalistyki sytuują się na szczytach list bestsellerów, a nazwiska współczesnych morderców są wpisywane w paski przeglądarek internetowych równie często, co gwiazd kina i muzyki (Schmidt, 2005, s. 175). Ta specyficzna mieszanina celebryctwa, zbrodni i mediów nie wydaje się tak zadziwiająca, jeśli weźmie się pod uwagę fascynację, jaką od XIX w. nieprzerwanie wzbudza Kuba Rozpruwacz, prawdziwa ikona kultury popularnej. David Schmidt (2005) diagnozuje wzrastającą popularność narracji na temat zbrodni, która w swoim centrum stawia mordercę raczej niż detektywa, jako sposób „uczłowieczenia” samej zbrodni, nadania ludzkiej twarzy doniesieniom o najczęściej anonimowanych aktach przemocy. Schmidt skupia się raczej na fikcyjnych postaciach. Studia poświęcone temu, co Ryan Broll nazwał „mrocznymi fandomami” (2018), czyli społecznościom fanowskim utworzonym wokół rzeczywistych (historycznych i współczesnych) morderców, nadal raczkują, a najczęściej analizowanym przypadkiem w tym nurcie badań są właśnie Columbiners (Paton, 2012; Paton & Figeac, 2015; Raitanen, Sandberg & Oksanen, 2017; Raitanen & Oksanen, 2018). Jak zauważa Broll, dotychczasowe ujęcia mają tendencję do analizowania „mrocznych fandomów” jako kulturowych anomalii, w oderwaniu od szerszego kontekstu społecznego (Broll, 2018, s. 793). Tymczasem już samo zastosowanie w analizie tych zjawisk kluczowych pojęć medioznawstwa i *fan studies*, takich jak afekt, relacja paraspołeczna czy celebryctwo, pozwala wyjść poza wyjaśnienia z gruntu psychologii i spojrzeć na niepokojący fenomen kulturowy w szerszej perspektywie, która ujawnia konwencjonalny charakter fanowskich aktywności Columbiners i niejako łagodzi lęki związane z „mrocznymi fandomami”.

Analizę zacząć jednak należy od omówienia wydarzeń, które doprowadziły do masakry, oraz jej następstw społecznych i kulturowych, czyli tego wszystkiego, co składa się na treść fanowskich aktywności w społeczności Columbiners, dla której działania nastoletnich zabójców oraz ich literacka i filmowa „spuścizna” stanowią teksty fundacyjne. W ten sposób nakreślimy ramy zachodzącej w fandomie reinterpretacji owych tekstów.

Harris i Klebold zaprzyjaźnili się w siódmej klasie szkoły średniej. Według doniesień ich znajomych, dwójka nastolatków była obiektem szykan ze strony rówieśników. W styczniu 1998 r. zostali aresztowani za włamanie się do minicieżarówki i kradzież elektronicznego sprzętu, który się w niej znajdował. Zrobili jednak dobre wrażenie na funkcjonariuszach i otrzymali propozycję usunięcia wpisu w rejestrze kryminalnym w zamian za wzięcie udziału w programie rehabilitacyjnym, który obejmował pracę społeczną i leczenie psychiatryczne. Harris uczęszczał na terapię, na której przepisano mu fluwoksaminę – lek antydepresyjny z grupy SSRI. Nastolatkwie w ramach procesu rehabilitacji musieli napisać list z przeprosinami do właściciela auta. List Harris'a zdawał się wyrażać szczerą skruchę; wyłaniał się z niego obraz wrażliwego, empatycznego młodego człowieka. Za dobre sprawowanie ukończyli program poprawczy kilka miesięcy wcześniej. Jednak później w dzienniku Harris'a ukazał się wpis, który już nie był tak przepełniony żalem za dokonane czyny, jak list do ofiary kradzieży:

Czy Ameryka nie miała być krainą ludzi wolnych? Jak to możliwe, że ja, człowiek wolny, nie mogę pozbawić jakiegoś tępego skurwiela jego własności, jeśli zostawia je na przednim siedzeniu swojego gównianego vana, pośrodku niczego, w piątkową noc? Selekcja naturalna. Skurwiela powinno się zastrzelić (Harris, 1998).

W grudniu 1998 r. Harris i Klebold, prawdopodobnie na zaliczenie projektu szkolnego, stworzyli krótki film pt. *Hitmen for Hire*. Nastolatkwie wcielili się w płatnych morderców, a ich klientami byli prześladowani uczniowie, towarzyskie wyrzutki w szkole w Columbine. W filmie Eric i Dylan ubrani w długie, czarne płaszcze, z twarzami schowanymi za okularami przeciwsłonecznymi, wysuwali wulgarne groźby wobec swoich ofiar oraz odgrywali ich odstrzeliwanie na korytarzach Columbine. Nie zostało potwierdzone, czy *Hitmen for Hire* był odtworzony na zajęciach. Film wygląda jednak na „próbę generalną” masakry w Columbine High School, która wydarzyła się cztery miesiące po nagraniu. Oprócz 8-minutowego *Hitmen for Hire* światło dzienne ujrzał również 16-minutowy materiał z Rampart Range, w którym Eric i Dylan trenują technikę i celność strzelania niedługo przed zaplanowaną zbrodnią. Mordercy nagrali też kilka filmów znanych jako *The Basement Tapes*, w których mówią o planach działania, prezentują zgromadzoną broń palną oraz fantazjują o tym, kto wyreżyseruje ich historię: Quentin Tarantino czy Steven Spielberg. Nagrania te nie zostały jednak opublikowane przez policję w obawie przed tym, że mogą posłużyć jako instrukcja i inspiracja do ataku na kolejne instytucje szkolne. Zamiast tego udośćniono 11 000 stron akt śledztwa oraz liczący 900 stron raport, który opisywał dokładnie proces sekcji zwłok wszystkich ofiar.

Masakra w Columbine High School wzbudziła olbrzymie zainteresowanie mediów i opinii społecznej. W 1999 r. 68% Amerykanów przyznało, że śledziło na bieżąco informacje o zdarzeniu w środkach masowego przekazu (Pew Research Center for the People and the Press, 1999). Media wzięły sobie za cel wyjaśnienie tej wielowątkowej katastrofy. Jednocześnie w dyskursie medialnym oferowano uproszczone odpowiedzi i analizy. Wytworzył się swoisty spektakl medialny, którego bohaterami stali się wyalienowani młodzi ludzie powiązani z subkulturą gotycką (Frymer, 2009, s. 1392). Doprowadziło to do napiętnowania (i tak już zmarginalizowanych) outsiderów, w których opinia publiczna widziała potencjalne zagrożenie. Rozpoczęła się również medialna bitwa z zespołem Marilyn Manson, a zwłaszcza z jego frontmanem. Muzykę i wizerunek grupy określono jako gloryfikującą przemoc i stwierdzono, że stanowiły one główną inspirację dla dokonanej strzelaniny, a sam Marilyn Manson miał być przedmiotem kultu sprawców masakry. Nawet po udowodnieniu, że Eric i Dylan nie byli fanami zespołu, media kontynuowały nagonkę na artystę. Odpowiedzialnością za masową zbrodnię obarczono także zespół Nine Inch Nails oraz film *Matrix* (1999). Jednak panika moralna o najszerszym zasięgu rozpętała się, gdy potwierdzono, że Harris i Klebold byli fanami gier typu First Person Shooter takich jak *Doom* i *Quake*. Masakra w Columbine High School stała się kluczowym

momentem w dyskusji na temat przemocy w grach komputerowych. Pomimo tego, że wcześniej miały miejsce inne szkolne strzelaniny (Kadoka, Kentucky, Jonesboro i Arkansas), gdzie też zastanawiano się nad wpływem gier na działania sprawców, przypadek Columbine – ze względu na skalę przemocy i niejednoznaczność sytuacji – zwrócił uwagę polityków i mediów, kształtując ich negatywne stanowisko w stosunku do gier komputerowych. Linda Sanders, żona nauczyciela zamordowanego podczas strzelaniny, wraz z jego pasierbicami, złożyła pozew przeciwko 25 firmom-gigantom z branży gier, takim jak Nintendo i Sony. Argumentowała w nim, że Harris i Klebold zabijali i ranili niewinnych ludzi właśnie pod wpływem brutalnych filmów i gier wideo. Wskazała na takie gry jak *Mortal Kombat*, *Wolfenstein*, *Mech Warrior*, *Nightmare Creatures*, *Resident Evil*, *Final Fantasy*, *Redneck Rampage* oraz oczywiście wspomniane już *Doom* i *Quake*. Oskarżono zarówno twórców, jak i dystrybutorów gier. Pozew później oddalono, argumentując, że oskarżeni nie mieli powodu przypuszczać, że Harris i Klebold będą chcieli wkroczyć z bronią na teren swojej szkoły. Sędzia zacytował orzeczenie wydane przez federalny sąd apelacyjny w Chicago podczas sporu dotyczącego ograniczenia nieletnim dostępu do brutalnych gier wideo: „Przemoc zawsze była i nadal pozostanie w centrum zainteresowania ludzkości, jest też powracającym, czasem wręcz obsesyjnie, motywem w kulturze zarówno wysokiej, jak i niskiej” (Abbot, 2002).

Demonizacja gier wideo przez media i polityków przyniosła jednak pewien pozytywny skutek. Przed masakrą w Columbine nie przeprowadzano na szeroką skalę badań psychologicznych, psychiatrycznych czy socjologicznych na temat recepcji przemocy w mediach. Żywa dyskusja o wpływie gier na wzbudzenie skłonności do przemocy i agresji zaowocowała nowym dyskursem naukowym. Dzięki temu dzisiaj mamy dostęp do szeroko zakrojonych badań na ten temat, które niemal jednogłośnie stwierdzają absolutny brak korelacji między graniem w gry, w których pojawia się przemoc a strzelaninami w szkołach (Ferguson, 2008, s. 27). 4 maja 1999 r. Komisja Senacka Stanów Zjednoczonych ds. Handlu, Nauki i Transportu zorganizowała przesłuchanie dotyczące marketingu i dystrybucji wśród nieletnich treści medialnych zawierających przemoc. Oprócz osób o konserwatywnym podejściu do kultury popularnej, takich jak były Sekretarz Edukacji William Bennett, arcybiskup Charles J. Chaput czy polityk z ramienia partii demokratycznej Joseph Lieberman, przesłuchano także Henry’ego Jenkinsa – uznanego amerykańskiego medioznawcę. Rok wcześniej Jenkins wydał monografię *From Barbie to Mortal Kombat: Gender and Computer Games*, dotyczącą związku między płcią, nowymi technologiami a grami komputerowymi. Jak sam twierdzi, od tego czasu często jest proszony o wypowiedzenie się na temat przemocy w grach (Jenkins, 2006, s. 189). Na potrzeby przesłuchania Jenkins przeprowadził rozmowy z młodymi ludźmi zamieszkującymi dom studencki MIT, którego jest opiekunem. Zapytał studentów o ich reakcje związane z masakrą w Columbine High School oraz przemyślenia na temat trwającej wtedy wrzawy medialnej. Podczas przesłuchania Jenkins zwrócił uwagę na to, że aktywne szukanie winowajcy w kulturze popularnej i mediach

jest skutkiem paniki moralnej, która jest napędzana strachem przed nowymi technologiami, konfliktem pokoleniowym oraz zwiększającą się widocznością i znaczeniem mediów przeznaczonych dla młodzieży. Zauważył, że żaden element kultury konsumowany przez Harrisa i Klebolda nie jest bezpośrednio powiązany ze skłonnościami do przemocy. Nonkonformistyczny styl ubierania się sprawców, zawierający elementy estetyki gotyckiej, brutalne gry komputerowe czy muzyka industrialna stanowią kulturowe symbole poczucia alienacji i wściekłości młodzieży, a nie ich przyczyny (Jenkins, 1999).

W 2005 r., w szóstą rocznicę masakry, Danny Ledonne wydał 16-bitową grę *Super Columbine Massacre RPG!*, opartą na strzelaninie z 1999 r. Gracz mógł wcielić się w Harrisa lub Klebolda, by odtworzyć dokonane przez nich morderstwa. Po dokonaniu samobójstwa przez postacie, graczowi ukazywał się montaż fotografii zwłok nastolatków, zrozpaczonych rówieśników oraz zdjęcia z dzieciństwa obu morderców. Druga połowa gry ma miejsce w piekle, w którym Klebold walczy z postaciami z Doom. Po zwycięskiej walce dołącza do niego Harris i w miejscu określanym jako Island of Lost Souls spotykają fikcyjne postaci, takie jak Pikachu, Bart Simpson lub Mario, a także postaci historyczne, np. Johna Lennona, Malcolma X czy Ronalda Reagana. Na koniec gry para wręcza Fryderykowi Nietzschemu kopię *Ecce Homo*, po czym walczy z Szatanem z animowanego serialu *South Park*. Po zwycięstwie postać Szatana składa im gratulacje z tytułu ich dokonań. Gra kończy się powrotem do Columbine, gdzie odbywa się konferencja prasowa dotycząca strzelaniny, na której poruszane są wątki fundamentalizmu religijnego, bezsensownego obarczania przez media winą Marilyną Mansona czy gier wideo, a także legalnego, zbyt łatwego dostępu do broni palnej. Gra spotkała się ze rozbieżnymi reakcjami. Rodziny zamordowanych oraz głównonurtowe media uznały, że gra trywializuje całe wydarzenie i wykazuje brak szacunku dla ofiar. Jednak według niektórych jest ona swoistym znakiem uznania dla samego medium, jakim są gry wideo, hołdem dla kulturowego wpływu tej formy komunikacji. W wywiadzie przeprowadzonym przez Jenkinsa Ledonne mówił o podwójnym standardzie narzuconym grom komputerowym. Określił je jako synergię istniejących tradycji medialnych, sztuk wizualnych, projektowania graficznego, muzyki, literatury oraz kina. W jego ujęciu wartością gier komputerowych, która odróżnia je od tradycyjnych środków przekazu, jest interaktywność, pozwalająca graczowi w mniejszym lub większym stopniu kontrolować świat przedstawiony, co z kolei zapewnia większą immersję, a więc zaangażowanie. Obecnie gry komputerowe są oceniane jak produkty, w takich kategoriach jak grafika, dźwięk czy grywalność. W takim systemie oceny *Super Columbine Massacre RPG!* uplasowało się na drugim miejscu na liście dziesięciu najgorszych gier wszechczasów według miesięcznika „PC World”. Jednak gra została doceniona przez recenzentów za śmiałe użycie swojej formy do krytyki współczesnego wydarzenia społecznego. W związku z tym Ledonne zastanawia się, czy każda gra może kwalifikować się do miana sztuki. Być może gry jako dzieła sztuki powinny wymagać od gracza zaangażo-

wania emocjonalnego i intelektualnego, a nie tylko umiejętności strategicznego myślenia i taktyki (Jenkins, 2008).

Masakra w Columbine High School zainspirowała wielu naśladowców. Efekt Columbine zaczął być widoczny już osiem dni po tragedii, kiedy doszło do masakry w W.R. Myers High School w Kanadzie, gdzie Todd Cameron Smith otworzył ogień na korytarzu, po czym udał się do stołówki i zabił tam jedną osobę, a kolejną ranił. Według rodziny sprawcy, jego zachowanie zmieniło się po obejrzeniu reportażu o strzelaninie w Columbine. 21 marca 2005 r. 16-letni Jeffrey Weise najpierw zabił swojego dziadka (który był funkcjonariuszem policji) oraz jego partnerkę, a następnie udał się do szkoły w Red Lake, której uczniem był kilka miesięcy wcześniej, gdzie zabił siedem osób, a pięć zranił, na koniec popełniając samobójstwo. Według świadków Weise podczas strzelaniny zapytał jednego z uczniów czy wierzy w Boga – dokładnie to samo pytanie zadał Klebold jednej z osób ocalałych z masakry, Valeen Schnurr (Lennard, 2005). Z kolei sprawca strzelaniny w Virginia Tech nazwał siebie „męczennikiem, takim jak Eric i Dylan” (CNN, 2007), natomiast Adam Lanza, morderca, który zabił 27 osób (w tym 12 dzieci), po czym popełnił samobójstwo w szkole podstawowej Sandy Hook, przejawiał fascynację masakra w Columbine oraz posiadał na swoim komputerze mnóstwo materiałów dotyczących tego wydarzenia, udzielał się też na forum fanowskim Columbiners (NBC News, 2013).

Efekt Columbine przejawia się również w kulturze popularnej. W 2003 r. powstał film pt. *Elephant* w reżyserii Gusa Van Santa, oparty na wydarzeniach związanych z masakra w Columbine High School. Obraz ten został nagrodzony Złotą Palmą na 56. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes. Innym filmem opartym na wydarzeniach z Columbine jest *Zero Day* w reżyserii Bena Coccio (2003). Jednak najbardziej frapujące przejawy efektu Columbine można spotkać obecnie na platformie multiblogowej Tumblr. Przez lata, wraz z rozwojem mediów społecznościowych, ukształtował się tam bowiem kontrowersyjny fandom sprawców strzelaniny, migrując z forów internetowych na inne platformy (dzisiaj przede wszystkim Tumblr i DeviantArt).

Według Johna Fiske’a, fandom jest zjawiskiem kultury popularnej, w przypadku którego skupienie się odbiorców na wybranej postaci, gatunku lub fabule prowadzi do powstania społeczności opartej na podzielanej wspólnie fascynacji i afekcie (Fiske, 1992, s. 46). Afektywność fanowska (która nie zawsze oznacza uwielbienie, ale stanowi splot skomplikowanych uczuć i emocji, przede wszystkim fascynacji) nie ogranicza się do postaci fikcyjnych, ale obejmuje także celebrytów oraz inne figury publiczne. True Crime Community (TCC) to fandom, który skupia się na przestępcach (szczególnie seryjnych mordercach) i zajmuje się wyszukiwaniem informacji na temat zbrodni i niuansów z nimi związanych, gromadzeniem informacji o życiu i przeszłości morderców. Ma to służyć zrozumieniu ich motywacji oraz przyczyn i kontekstów zbrodni, a także teoretyzowaniu na temat nierozwiązanych zagadek kryminalnych. Podstawowymi materiałami fanowskich eksploracji są w tym przypadku informacje prasowe i re-

portaż z gatunku *true crime* oraz opracowania kryminalistyczne. Biorąc pod uwagę, że *true crime* stanowi jeden z najpopularniejszych gatunków podcastów² (trzecie miejsce pod względem popularności w 2020 r. według badań przeprowadzonych przez Statista), a produkcje w rodzaju *Mindhunter* (2017–2019) i *Alienist* (2018–2020) stają się dochodowymi hitami, można wysnuć wniosek, że TCC stanowi jedną z największych grup konsumenckich we współczesnej kulturze popularnej. Tak duży fandom skupiony wokół gatunku, który posiada liczne i zróżnicowane realizacje, również musi pozostać heterogeniczny i nie-spójny, czego przykładem jest podgrupa wielbicieli nie tyle zbrodni i kryminologii, co samych zbrodniarzy i morderców.

Środowisko TCC zainteresowane kryminologią wyraźnie oddziela się od podgrupy fanów romantyzującej seryjnych i masowych morderców, tworzących tzw. Serial Killer Fandom, do którego m.in. należą Columbiners, czyli fani, a najczęściej fanki³ Harrisa i Klebolda (Smith, 2018–2019, s. 140). Członkowie fandomu TCC uważają, że ta podgrupa niszczy wizerunek całej społeczności i podkreślają, że pod żadnym pozorem nie popierają działań fanowskich podejmowanych przez Columbiners. Na blogach TCC poświęconych masakrze w Columbine High School w swoich biogramach autorzy często piszą „I Do Not Condone” (pol. nie popieram), aby pokreślić, że nie gloryfikują zabójców, a jedynie interesują się wydarzeniem w ujęciu kryminologicznym. Z kolei członkowie fandomu Columbiners za swoje hasło uznają „In Eric and Dylan I Live” (pol. żyję w Eriku i Dylanie), powtarzając tę frazę na blogach i stronach internetowych (Raitanen & Oksanen, 2018, s. 3). Członkowie Serial Killer Fandom spotykają się więc z jednoznacznym moralnym potępieniem i odrzuceniem ze strony TCC nie ze względu na przedmiot zainteresowania (on bowiem jest wspólny – postać rzeczywistego mordercy), ale na sposób wyrażania swojego fanowskiego afektu. Znaczące jest to, że przedstawicielkom Columbiners powszechnie przypisuje się romantyczne umotywowanie zainteresowań prowadzące do gloryfikacji sprawców masakry i ich działań. Na potrzeby niniejszego artykułu taką opinię określam jako hipotezę hybristofilii. Analiza twórczości tego fandomu pozwala jednak stwierdzić, że dominują tu inne motywacje niż wskazana powyżej.

Fandom seryjnych i masowych morderców nie jest zjawiskiem nowym. Richard Ramirez i Ted Bundy jeszcze za swojego życia byli adorowani przez tłumy wielbicielek, które uczestniczyły w ich rozprawach oraz pisały do nich listy, gdy przebywali w więzieniu (Leyton, 1996, s. 13). Linda Polman w swoim repor-

2 Gatunek ten często powstaje oddolnie, a programy produkowane są jako wyraz fanowskiej fascynacji. Przykładowo, *Morbid: A True Crime Podcast*, który od swojej premiery w 2018 r. wielokrotnie pojawił się na listach najlepszych produkcji z tego gatunku, prowadzony jest przez Alaina Urquhart i Ashleigh „Ash” Kelley. Urquhart jest pomocnikiem patologa, a Kelley fryzjerką.

3 W badaniu przeprowadzonym przez Jenni Raitanen, Sveinung Sandberg i Attę Oksanen w fandomie Columbiners na Tumblrze wzięło udział 22 respondentów, z czego 15 osób zidentyfikowało się jako kobiety, cztery jako mężczyźni, a trzy jako osoby niebinarne; wiek respondentów wynosił od 15 do 32 lat (Raitanen, Sandberg & Oksanen, 2017, s. 4).

tażu *Laleczki skazańców*. Życie z karą śmierci rozmawia z kobietami, które zdecydowały się nawiązać bliskie kontakty z więźniami czekającymi na egzekucję. Pochodzące z różnych krajów Europy bohaterki reportażu prowadzą zwykłe życie, mają stabilną pracę, brak doświadczeń związanych z łamaniem prawa, posiadają mężów i dzieci, decydują się jednak korespondować ze skazańcami ze Stanów Zjednoczonych, odsiadującymi wyroki za mrożące krew w żyłach morderstwa i gwałty, często czekającymi na wykonanie kary śmierci. Z czasem znajomość się rozwija – kobiety wysyłają więźniom pieniądze na lepsze jedzenie, podstawowe środki higieny, ubrania, witaminy, książki oraz na papier, długopisy i znaczki pocztowe, aby zapewnić stały kontakt. Jedna z rozmówczyń Polman porównuje tego typu relację do popularnej w latach 90. XX w. japońskiej elektronicznej zabawki Tamagotchi. Zasada jej działania polegała na opiece nad wirtualnym stworzeniem (karmienie, mycie, sprzątanie po nim, zabawa itd.), którego potrzeby należało zaspokajać w odpowiednim czasie, aby pozostało „zdrowe” i „zadowolone” (Polman, 2018, s. 44). W przypadku więźniów kobiety z każdym listem coraz bardziej angażują się w relację, która zabiera im znaczną część wolnego czasu i pieniędzy. W końcu decydują się spotkać ze swoimi korespondentami osobiście. Więźniowie często wyznają, że zostali niewinnie skazani i proszą kobiety o zorganizowanie komitetu obrony, który miałby zebrać pieniądze na opłacenie dobrego adwokata. Atrakcyjność tego typu relacji może wynikać z pewnej zależności więźniów od tych kobiet. Jedna z rozmówczyń Polman, która poślubiła skazanego na śmierć, wyznaje, że odpowiada jej ta relacja, ponieważ mężczyźni z celi śmierci za wszelką cenę starają się stale oczarowywać kobietę listami, by podtrzymać zainteresowanie.

Według Katherine Ramsland, amerykańskiej profesorki psychologii sądowej, skazańcy są „idealnymi partnerami”. Kobieta pozostająca w związku z takim mężczyzną może czuć wewnętrzny spokój, bo zawsze wie, gdzie znajduje się jej partner oraz co prawdopodobnie robi. Wie, że o niej myśli i ją kocha, ale jednocześnie nie musi się zmagać z mniej atrakcyjną, rutynową codziennością i innymi problemami, które dotyczą tradycyjne związki. Relacja ze skazańcem posiada także termin ważności. Administrator holenderskiej strony umożliwiającej korespondencję z więźniami wyznaje, że skazani na dożywocie nie cieszą się popularnością wśród kobiet pragnących nawiązać tego typu stosunki, ponieważ są „długoterminowym zobowiązaniem” (Ramsland, 2012, s. 57). Często diagnozą stawianą kobietom zafascynowanym takimi przestępcami jest hybrydofilia, nazywana także „syndromem Bonnie i Clyde’a”. Jest to forma parafilii, w której obiektem pożądania seksualnego są osoby o przestępczej przeszłości, szczególnie zawierającej tak brutalne akty, jak morderstwo czy gwałt. Według Ramsland fascynacja taka może wynikać z różnych przyczyn, m.in. chęci przyczynienia się do resocjalizacji i zmiany przestępcy w dobrego człowieka. Z drugiej strony kobiety mogą postrzegać więźnia jako małego chłopca potrzebującego opieki lub traktować go jako okazję do romantycznego związku, którego nie można skonsumować, co w ich przypadku jest zaletą, ponieważ boją się zaangażowania i intymności (Ramsland, 2012).

Z kolei zwolennicy wyjaśnień ewolucyjnych porównują takie kobiety do samich szympanów, które wybierają większych i bardziej agresywnych partnerów (Polman, 2018, s. 62). W tym ujęciu przestępcy instynktownie są postrzegani jako „bardziej męscy” i silniejsi, a te cechy miałyby zapewniać kobietom ochronę oraz poczęcie silnego potomstwa. Kobiety korespondujące ze skazańcami w mediach przedstawiane są często jako więzienne *groupies*. „Laleczki skazańców” uważają, że są niesprawiedliwie postrzegane jako osoby patologiczne, co stanowi analogię do Columbiners, której przedstawicielki twierdzą, że są nieśluszenie demonizowane przez środowisko True Crime Community. Bohaterki reportażu Polman wyraźnie dystansują się również wobec kobiet, które dają się wykorzystywać i manipulować przez skazańców, będąc dla nich jedynie źródłem finansowania. Rozmówczynie dziennikarki podkreślają własną sprawczość (*agency*), decyzyjność i samoświadomość, także co do tego, że ich motywacje i działania są nie tylko społecznie niezrozumiałe, ale wręcz demonizowane. Tego rodzaju fascynacja dorosłych kobiet skazańcami nie zawsze więc wpisuje się w hipotezę hybristofilii. Bogactwo motywacji ujawnione w reportażu Polman nie ogranicza się bowiem jedynie do seksualnej i/lub romantycznej fascynacji, obejmując zaspokajanie wielu innych potrzeby, np. kontaktu, kontroli, budowania poczucia własnej wartości i wyjątkowości itd. Jednak hipoteza hybristofilii jest najbardziej nośna społecznie, stając się najczęściej przypisywaną motywacją zarówno tytułowemu „laleczkom skazańców”, jak i przedstawicielkom Columbiners oraz innych podobnie „mrocznych fandomów”.

Fankami w grupie Columbiners są zazwyczaj osoby między 14 a 20 rokiem życia⁴. Ich działalność fanowska nie różni się znacznie od działalności innych fandomów na Tumblrze: wstawiają i reblogują wzajemnie swoje zdjęcia, GIF-y i GIF-sety, fanarty oraz posty tekstowe zawierające charakterystyczne dla ich fandomu żarty i nawiązania. Na ich awatarach widnieją wizerunki Erica lub Dylana. Nicki fanek nawiązują do sprawców, np. często zawierają sformułowania „Reb” (skrót od Rebel, pseudonim internetowy Harrisa) lub „VoDKa” (pseudonim internetowy Klebolda). Używają hashtagu #serialkillerfandom, aby znaleźć osoby o podobnych zainteresowaniach i stworzyć społeczność. Jak uważa Grace Smith, zawartość tumblerskich blogów Columbiners jest bardzo zróżnicowana: od czysto informacyjnych postów tekstowych o kryminologicznym charakterze (detale na temat życia i zbrodni nastoletnich morderców), do memów, fanartów i manipów przedstawiających Harrisa i Klebolda (Smith, 2018-2019, s. 140). Jak wszystkie inne fandomy Columbiners wyrażają swoje afektywne przywiązanie poprzez twórczość, co nadaje tej społeczności całkiem konwencjonalny charakter, a seryjni mordercy traktowani są jak standardowe postaci popkulturowych złoczyńców. Przykładowo, użytkowniczka o nicku ramierezmariee666 ogłasza, że przyjmuje prompty na *fanfiction* o seryjnych mordercach, obiecując przy tym: „Nie będę was osądzać”. Niektóre fanki zawężają pod względem tematycznym swoje pole zainteresowań, np. użytkowniczka

4 Dane na podstawie informacji z blogów.

o nicku *richeramirezfanfiction* pisze wyłącznie *fanfiction* na temat Nocnego Prześladowcy (Richarda Ramireza), inna z kolei (*psycopathicneighbor*) tworzy fanarty przedstawiające zbrodnie dokonane przez słynnych seryjnych morderców (Smith, 2018-2019, s. 142).

Analizując tego rodzaju praktyki, trzeba wziąć pod uwagę to, z jakim trudem przychodzi odseparowanie tożsamości osoby fizycznej od tożsamości kreowanej w sferze cyfrowej (należałoby nawet zastanawiać się nad zasadnością wprowadzenia tego typu podziału) oraz uwzględnić nie tylko psychologiczne teorie ciągłości doświadczenia Ja, ale także znakowy charakter rzeczywistości postmodernistycznej zawarty w figurze symulakrum. Uczestnictwo w „mrocznym fandomie” może wzbudzać moralny niepokój postronnych obserwatorów, jeśli nie weźmie się pod uwagę ważnych kontekstów społecznych, takich jak konwencjonalność aktywności fanowskich oraz swoista fikcjonalizacja zabójców. Innymi słowy, nie ma strukturalnej różnicy pomiędzy byciem fanem fikcyjnego złooczyńcy a fanem seryjnego mordercy. Ciekawie przedstawia to członek fandomu Columbiners, który wyznaje:

Z Erikiem i Dylanem łatwo się identyfikować. Dwa białe dzieciaki, które słuchały pełnej gniewu muzyki z innego kraju. Przed światem udawali tych fajnych złooczyńców. Założę się, że w prawdziwym życiu byli kujonami, nie do końca tak fajnymi, za jakich chcieli uchodzić, a wiele osób, zwłaszcza dzieciaków teraz, chciałoby być nimi lub się z nimi przyjaźnić. Słuchają tej samej muzyki, grają w te same gry. Nie byli brzydcy i kiedy ubierali te swoje „przebrania”, stawali się jakby komiksowymi antybohaterami (Raitanen, Sandberg & Okasanen, 2017, s. 6).

Powyższa wypowiedź nie tylko wskazuje na celową stylizację Harrisa i Klebolda na popkulturowe ikony, ale też na mechanizm odbioru, który stylizację tę w pełni akceptuje. Zanika różnica pomiędzy byciem fanem *Panishera*, a przynależnością do fandomu Columbiners. A jednak w tym drugim przypadku kontekst społeczny daleki jest od obojętnego⁵. Aby poradzić sobie z tym dysonansem poznawczym (czy też afektywnym), Columbiners wypracowali szereg strategii re-interpretacyjnych (często polegających na stosowaniu wielu warstw autoironii), które stanowią sedno twórczości w tym fandomie. Wbrew powszechnej opinii (choćby w społeczności TCC) fanowska interpretacja Columbiners nie ma na celu gloryfikacji aktów przemocy i postaci seryjnych zabójców, ale opiera się na zrozumieniu motywacji i utożsamieniu się z przeżyciami i doświadczeniami sprawców strzelaniny, szczególnie tymi poprzedzającymi samą zbrodnię.

5 O zacierającej się różnicy pomiędzy fikcją a rzeczywistością ze względu na znakowy charakter tej drugiej może też świadczyć nowa tendencja w fandomie globalnym, określana jako *purity culture*, gdzie fani fikcyjnych złooczyńców spotykają się z takim samym moralnym potępieniem, co członkowie Serial Killers Fandom, a „puryści” traktują samo zainteresowanie zbrodnią i ciemną stroną ludzkiej natury jako wyraz moralnej degeneracji.

Masakra w Columbine High School przedstawiana jest często w fandomie Columbiners jako zemsta Klebolda i Harrisa za prześladowania, które ich spotykały (Cullen, 2009, s. 170). Prezentowanie sprawców jako wyalienowanych, pogrążonych w depresji jednostek, spotykających się z niezrozumieniem ze strony reszty świata, pozwala na reinterpretację postaci Erica i Dylana jako prawdziwych ofiar, do czego służy np. wykorzystywanie ich zdjęć z albumów szkolnych i innych dostępnych materiałów wizualnych poprzedzających zbrodnię lub tworzenie fanartów w formie rysunków i kolaży. Na blogach poświęconych masakrze w Columbine posty związane z Harrisem i Kleboldem przeplatają się z wpisami dotyczącymi niskiej samooceny fanek, depresji i frustracji z tym związanej. W tym ujęciu fanki mają możliwość poczucia więzi ze sprawcami i utożsamienia się z nimi.

Badacze tego zjawiska zauważają, że w przypadku szkolnych strzelanin dominującą narracją na temat motywacji sprawców jest znęcanie się nad nimi, nawet jeśli nie ma dowodów, że rzeczywiście zachodziło albo jeśli stanowiło tylko jeden z wielu czynników prowadzących do wybuchu przemocy (Raitanen, Sandberg & Okasanen 2017, s. 2). Dominacja określonej narracji, podtrzymywana aktywnie przez kulturę popularną, umniejsza znaczenie innych czynników, głęboko osadzonych w kulturze (homofobii, toksycznej męskości, łatwego dostępu do broni palnej) i umożliwia rezygnację z refleksji na temat negatywnych elementów kulturowego środowiska, w którym dorastają nastolatki. Doskonale ilustruje to przypadek paniki moralnej wokół masakry w Columbine, w wyniku której rozpaczliwie szukano bezpośredniej przyczyny tragedii wśród nowych elementów kulturowych (nowych form medialnych, subkultur młodzieżowych, gatunków muzycznych i filmowych itp.). Dominacja narracji o znęcaniu się nad sprawcami szkolnych strzelanin nie tylko pozwala uniknąć autorefleksji i wdrażania systemowych rozwiązań, ale też stwarza pole do współodczuwania i identyfikacji z mordercami. Takiemu ujęciu odpowiadają więc narracje osobiste, w których własne doświadczenie wykluczenia i bycia ofiarą prześladowań, przekłada się na zrozumienie dla sprawców masakry (Raitanen, Sandberg & Okasanen 2017, s. 8). Kluczową emocją jest tu nie tylko współczucie, ale też gniew. Nils Böckler i Thorsten Seeger stwierdzili, że osoby dokonujące takich zbrodni funkcjonują w swoich fandomach jako „rzecznicy większej grupy” i w pewnym sensie „stają się przodownikami rewolucji wydzieńczonych” (2013, s. 334). Także Natalie E. Paton zauważa, że „mroczne fandomy” w rodzaju Columbiners stają się subkulturą, którą pozwala nastolatkom „zakwestionować zastane struktury społeczne” (2012, s. 206). Spojrzenie na Columbiners jako wyraz frustracji, alienacji i gniewu pozwala także zrozumieć fenomen popularności sprawców masakry wśród nastolatek i młodych kobiet w sposób, który podważa hipotezę hybristofilii.

Kobietom nakłada się kulturowe ograniczenia, jeżeli chodzi o ekspresję złości, gniewu i frustracji. Dla fanek Harrisa i Klebolda strzelanina w Columbine może być punktem odniesienia, kanałem przez który mogą wyrażać swoją wewnętrzną frustrację i wściekłość. Normy społeczne i kulturowe pozbawiają kobiety przy-

zwolenia na ekspresję gniewu w sposób, który dopuszcza się w przypadku mężczyzn, czyli bezpośrednio, w formie przemocy fizycznej. Te kobiety, które zdecydowały się wyrażać złość w równym stopniu, co mężczyźni, narażają się na ostracyzm. Podczas jednego z badań kobiety, które wyrażały złość i frustrację w trakcie rozmowy kwalifikacyjnej lub rozmowy w sprawie podwyżki, postrzegane były jako mniej lubiane, mniej kompetentne, mniej zasługujące na władzę i niezależność oraz otrzymywały niższe pensje niż podobnie rozczłosczeni mężczyźni (Brescoll & Uhlmann, 2008, s. 273). W patriarchalnej kulturze kobiety są postrzegane jako podrzędne wobec mężczyzn, a ekspresja gniewu jest odbierana jako sygnał władzy i dominacji, a więc kulturowo przypisana tym ostatnim (Domagalski & Steelman, 2007, s. 301). Badacze wskazują również na to, że po wyrażeniu złości kobiety mają skłonność do ruminacji, ponieważ obawiają się o to, jak mogą być postrzegane i jakie czekają ich konsekwencje. Oprócz konsekwencji społecznych, ponoszą one bowiem także wysokie koszty intrapersonalne (Kring, 2000, s. 220).

Hybristofilia jako wyjaśnienie fascynacji kobiet seryjnymi i masowymi mordercami być może trafnie diagnozuje pewną grupę fanek. Należy jednak wziąć pod uwagę, że tego typu parafilie są stosunkowo rzadkie w społeczeństwie i nie można w ten sposób wytłumaczyć całego spektrum zachowań i motywacji fanek. Raitanen i Okasanen próbowały sklasyfikować członków Serial Killer Fandom i zaproponowały podział na następujące grupy: 1) badacze (*researchers*), którzy są motywowani pragnieniem zrozumienia, czemu doszło do strzelaniny, jaki miała przebieg itd.; 2) fanki (*fangirls*), które napędza romantyczna i/lub seksualna fascynacja sprawcami zbrodni; 3) Columbiners, których interesuje wyłącznie przypadek masakry w Columbine; 4) naśladowców (*copycats*), czyli patologiczne jednostki, które planują lub fantazjują o przeprowadzeniu analogicznego zamachu (Raitanen & Okasanen, 2018, s. 7-10). W powszechnej opinii i w środowisku True Crime Community cała społeczność Columbiners składa się właśnie z fanek i potencjalnych naśladowców. Jednak wywiady przeprowadzone przez badaczki sugerują coś wręcz przeciwnego. Raitanen i Okasanen zauważają, że wyszczególnione przez nie kategorie tożsamościowe nie są stałe, a jedna osoba może łączyć kilka postaw fanowskich i motywacji lub przechodzić płynnie od jednej do drugiej. Co ciekawe, wśród 22 respondentów nie znalazła się ani jedna osoba autoidentyfikująca się wprost jako fanka w takim ujęciu. Respondentka z wywiadu nr 4 określiła się jako fanka w związku z twórczością podejmowaną na platformie Tumblr, gdzie publikowała rysunki Klebolda, nie nazwała jednak swoich uczuć wobec mordercy mianem „romantycznych” (s. 8). Respondentka z wywiadu nr 6 daje za to wyraz frustracji w związku z obecnością fanek w społeczności Columbiners, określając je z lekceważeniem jako „napalone nastolatki, które lecą tylko na przystojnych morderców” (s. 9). Tego typu sentyment przejawia się w wielu wypowiedziach, co w zasadzie wskazuje na mityczny charakter hipotezy hybristofilii. Motywacja romantyczna i/lub seksualna nie występują bowiem wśród badanych członków fandomu Columbiners, a ich twórczość jest błędnie interpretowana zgodnie z tą hipotezą; identyfi-

kacja jest tu mylona z gloryfikacją i romantyzacją. Działania członkiń „mrocznych fandomów” powinny więc być wyjaśniane nie przez rzekome, odgórnie przypisywane fonkom motywacje, ale przez ich sposób partycypacji w fandomie, gdzie prymarną formą aktywności jest twórczość.

Również kategoria naśladowców pozostaje niemal mityczna, wpisuje się w nią wprost bowiem zaledwie kilka osób (przede wszystkim sprawca strzelaniny w Sandy Hook). Tej kategorii używa się jednak do patologizowania wizerunku całej społeczności, która jest świadoma tego stanu rzeczy. W wywiadach przeprowadzonych przez Raitanen i Okasanen przewijają się negatywne refleksje na temat potencjalnych naśladowców strzelaniny, którzy rzekomo funkcjonują w fandomie (s. 10-11), jednak okazuje się, że tego typu jednostki są niemożliwe do bezpośredniego zidentyfikowania.

I chociaż opisany wizerunek Columbiners to kwitnące wśród nastolatków cyfrowe siedlisko paraflii i psychopatii, analiza postaw i twórczości fanowskiej ujawnia o wiele bardziej zatrważający obraz. W istocie bowiem fascynacja zbrodnią i afektywne przywiązanie do sprawców strzelaniny wyrażają nie tylko głębokie przeobrażenia współczesnej kultury medialnej, ale też stanowią wyraz nastoletniej samotności, alienacji, depresji i frustracji, które nie znajdują żadnego innego pozytywnego ujścia.

Przestępcy tacy jak Richard Ramirez czy Ted Bundy są „typowymi” przykładami obiektów hybristofilskiego pożądania seksualnego. Obaj mordercy byli uważani za charyzmatycznych, pewnych siebie oraz przystojnych. Podczas rozpraw nie okazywali skruchy i pokory. W odróżnieniu od nich Harris i Klebold są przedstawiani w mediach i w fandomie jako ofiary systemu, presji koleżeńskiej i oczekiwań środowiska, do których nie mogli się dostosować. W pamiętnikach pisali o tym, że są nierozumiani i odrzucani. Dlatego nastolatki skłonne do zachowań depresyjnych będą się z nimi raczej utożsamiać niż ich seksualizować. Harris i Klebold reprezentują stłumioną ekspresję gniewu swoich fanek.

Przykładem potwierdzającym taką diagnozę może być historia SolPais, aktywnej członkini Columbiners na Tumblrze, która kilka dni przed 20. rocznicą masakry w Columbine High School przyleciała z Miami do Colorado. W sklepie z bronią w Littleton, niedaleko szkoły Columbine, kupiła strzelbę i amunicję. Jej ciało zostało znalezione dwa dni później – zmarła z powodu samobójczej rany postrzałowej. SolPais prowadziła internetowy dziennik, w którym wyrażała poczucie niezrozumienia, pragnienia samobójcze oraz opisywała plany zdobycia broni. Dziennik zawierał także rysunki przedstawiające Klebolda.

Historia ta może posłużyć jako ilustracja różnicy pomiędzy fankami Klebolda i Harrisa a „laleczkami skazańców” czy fankami Mansona, Bundy’ego lub Ramireza. Szczególnie Klebold jest idealnym destylatem wyalienowania i izolacji, jakich doświadczały bardziej odmienni i aspołeczni uczniowie oraz dorośli w grupach rówieśniczych. W fandomie popularna jest narracja ukazująca Klebolda jako „pierwszą ofiarę” Harrisa. W tym ujęciu bardziej zdeterminowany, socjopatyczny nastolatek zdominował kolegę i skłonił go do popełnienia zbrodni. Klebold jest postrzegany jako wrażliwy i depresyjny, podczas gdy Harris jest

motywowany wściekłością i nienawiścią. Klebold przedstawiany jest jako nieśmiały, niepewny siebie, pogrążony w depresji i podążający za bardziej charyzmatycznym Harrisem.

Andrew Rico (2015) stwierdza, że obiekt fascynacji Columbiners jest swego rodzaju zakazanym owocem. Seryjni i masowi zabójcy zawsze przyciągają uwagę mediów, co z kolei można odczytać jako celebrowanie morderców, skoro poświęcenia im się tyle samo uwagi, co gwiazdom popkultury. Media przekazują informacje w określonym kontekście, ale nie kontrolują ich recepcji. Dlatego zabójcy potępiani na gruncie kultury głównonurtowej mogą zyskać całkowicie inny wizerunek w niszowym fandomie. Harris i Klebold pozostawili bardzo dużą ilość materiałów (pamiętniki, nagrania wideo, zdjęcia, strony internetowe), dzięki czemu można skutecznie tworzyć i przekształcać wizerunki tych przestępców. Fandom Columbiners powstał w znacznej mierze właśnie dzięki tym materiałom. Pozwoliły one na zaspokojenie potrzeby voyeuryzmu medialnego (rozumianego jako podglądactwo, odkrywanie tajemnic ludzi pojawiających się w mediach), pozostawiając jednak pełną niedopowiedzeń przestrzeń podatną na tworzenie mitów i domniemanie na temat motywacji zabójców, co pobudza i podtrzymuje fascynację i zaangażowanie. Już sama obecność sprawców masakry w dyskursie medialnym może zostać odczytana jako ich celebryfikacja. W efekcie pojawiania się wizerunków morderców na pierwszych stronach gazet i w portalach informacyjnych możliwe staje się nawiązanie z mini relacji paraspołecznej. Wraz z ciekawością i pragnieniem zrozumienia tragicznego wydarzenia prowadzi to do reinterpretacji wydarzeń poprzedzających masacre w Columbine w oparciu o doświadczenia jednostek oraz ich osobistych narracji. Wbrew pozorom Columbiners nie różnią się więc od innych fandomów (zarówno ze środowiska True Crime Community, jak i pozostałych), a moralne potępienie, z jakim się spotykają, wynika z braku zrozumienia mechanizmów afektywnego przywiązania oraz zasad interpretacji i reinterpretacji tekstów obowiązujących w tym środowisku.

BIBLIOGRAFIA

- Abbott, K., & Able, C. (2002). Sanders' Video Game Lawsuit Dismissed. Retrieved from: http://web.archive.org/web/20090307155939/http://www.rockymountainnews.com/drmn/local/article/0,1299,DRMN_15_1014458,00.html
- Binik, O. (2020). *The Fascination with Violence in Contemporary Society. When Crime is Sublime*. London: Palgrave Macmillan.
- Böckler, N., & Seeger, T. (2013). Revolution of the Dispossessed: School Shooters and Their Devotees on the Web. In N. Böckler, P. Sitzler, T. Seeger & W. Heitmeyer (eds.), *School Shootings: International Research, Case studies, and Concepts for Prevention* (pp. 309–339). New York: Springer.
- Boon, S. (2014). *Why We Love Serial Killers. The Curious Appeal of the World's Most Savage Murders*. New York: Skyhorse Publisher.

- Brescoll, V. L., & Uhlmann, E. L. (2008). Can an angry woman get ahead? Status conferral, gender, and expression of emotion in the workplace. *Psychological Science*, 19(3), 268–275. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02079.x>
- Broll, R. (2018). Dark Fandoms: An Introduction and Case Study. *Deviant Behavior*, 41(6), 792–804. doi: <https://doi.org/10.1080/01639625.2019.1596453>
- CNN. (2007). Shooter: “You have blood on your hands”. Retrieved from: <http://edition.cnn.com/2007/US/04/18/vtech.nbc/>
- Cullen, D. (2009). *Columbine*. New York: Hachette Book Group Digital.
- Domagalski, T. A., & Steelman, L. A. (2007). The impact of gender and organizational status on workplace anger expression. *Management Communication Quarterly*, 20(3), 297–315. doi: <https://doi.org/10.1177/0893318906295681>
- Driessens, O. (2013). The Celebritization of Society and Culture: Understanding the Structural Dynamics of Celebrity Culture. *International Journal of Culture Studies*, 16(6), 641–657. doi: <https://doi.org/10.1177/1367877912459140>
- Duclos, D. (1998). *The Werewolf Complex: America's Fascination with Violence*. Bloomsbury: London.
- Duwe, G. (2000). Body-Count Journalism: The Presentation of Muss-Murder in the News Media. *Homicide Studies*, 4, 364–399. doi: <https://doi.org/10.1177/1088767900004004004>
- Ferguson, C. J. (2008). The School Shooting/Violent Video Game Link: Causal Relationship or Moral Panic? *Journal of Investigative Psychology and Offender Profiling*, 5(1–2), 25–37. doi: <https://doi.org/10.1002/jip.76>
- Frymer, B. (2009). The Media Spectacle of Columbine: Alienated Youth as an Object of Fear. *American Behavioral Scientist*, 52(10), 1387–1404. doi: <https://doi.org/10.1177/0002764209332554>
- Harris, E. (1998). Journal. Retrieved from: <http://acolumbinesite.com/eric/writing/journal/journal.php>
- Jenkins, H. (1999). Congressional Testimony on Media Violence. Retrieved from: http://web.mit.edu/comm-forum/legacy/papers/jenkins_ct.html
- Jenkins, H. (2006). *Fans, Bloggers, Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. (2008). Playing Columbine: An Interview with Game Designer and Filmmaker Danny Ledonne (Part Two). Retrieved from: http://henryjenkins.org/blog/2008/10/playing_columbine_an_interview_1.html
- Kring, A. M. (2000). Gender and anger. In A. H. Fischer (ed.), *Gender and emotion: Social psychological perspectives* (p. 211–231). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lennard, J. (2005). Ten Dead in US School Shooting. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/world/2005/mar/22/usgunviolence.usa>
- Leyton, E. (1996). *Polowanie na ludzi. Studium masowych i seryjnych morderców naszych czasów* (przeł. M. Otto). Warszawa: Al Fine.
- NBC News. (2013). Police release full Newtown massacre report, with photos and video. Retrieved from: <https://www.nbcnews.com/news/world/police-release-full-newtown-massacre-report-photos-video-flna2d11812301>
- Paton, N. (2012). Media Participation of School Shooters and Their Fans: Navigating Between Self-Distinction and Imitation to Achieve Individuation. In G. W. Muschert & J. Sumiala (eds.), *School Shooting: Mediatizing Violence in Global Age* (pp. 203–229). Bingley: Emerald GPL.
- Paton, N., & Figeac, J. (2015). Muddled Boundaries of Digital Shrines. *Popular Communication*, 13(4), 251–271. doi: <https://doi.org/10.1080/15405702.2015.1019072>
- Pew Research Center for the People and the Press. (1999). Columbine Shooting Biggest News Draw of 1999. Retrieved from: <http://people-press.org/report/48/columbine-shooting-biggest-news-draw-of-1999>
- Polman, L. (2018). *Laleczki skazańców. Życie z karą śmierci* (przeł. M. Diederer-Woźniak). Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

- Raitanen, J., & Oksanen, A. (2018). Global Online Subcultures Surrounding School Shootings. *American Behavioral Scientist*, 62(2), 195-209. doi: <https://doi.org/10.1177/0002764218755835>
- Raitanen, J., Sandberg, S., & Oksanen, A. (2017). The Bullying-School Shooting Nexus: Bridging Master Narratives of Mass Violence and Personal Narratives of Social Exclusion. *Deviant Behavior*, 40(1), 1-14. doi: <https://doi.org/10.1080/01639625.2017.1411044>
- Rico, A. R. (2015). Fans of Columbine Shooters Eric Harris and Dylan Klebold. *Transformative Works and Cultures*, 20. doi: <https://doi.org/10.3983/twc.2015.0671>
- Ramsland, K. (2012). Women Who Love Serial Killers: Why Some Women Sacrifice So Much For Extreme Offenders. Retrieved from: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/shadow-boxing/201204/women-who-love-serial-killers>
- Schmidt, D. (2005). *Natural Born Celebrities. Serial Killers in American Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, G. (2018-2019). Living Life on the Fringe: Examining How the Internet Has Enabled The Growth of Serial Killer Fringe Fandom. *Comm-Entary: Media Rhetoric Interpersonal*, 39, 139-152.

JOANNA KILANOWSKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

joanna.kilanowskao@gmail.com

Comments killed the k-pop star. Mord społeczny na Choi Jin Ri jako studium przypadku współczesnej paniki moralnej¹

Comments killed the k-pop star:
Social murder of Choi Jin Ri
as the case study of contemporary
moral panic

DOI: 10.12775/LL.2.2021.008 | CC BY-ND 3.0 PL

ABSTRACT: The socially unacceptable behavior of Choi Jin Ri – known professionally as Sulli – resulted in a wave of moral panic which spread among the South Korea netizens. Anti-fans gathered around the artist after her transgressions against the unwritten rules of Korean pop culture industry – a sort of ethos regulating the behavior of idols and their relationships with fans. The conservative society rejected Choi Jin Ri's feminist ideas, her close relationship with other woman idols, and the sexual innuendo in the content she published on social media. This article constitutes a case study of the Internet and media hate, with particular emphasis on the way in which Internet users' comments and reactions to Choi Jin Ri's private life affected both the reception of her work and her mental health, which in consequence lead to the artist's suicide in 2019. The article discusses the issue of performative hate in the content published by South

1 Tytuł artykułu jest parafrazą tytułu piosenki *Video Killed the Radio Star* zespołu The Buggles z 1979 r.

Korean Internet users by analyzing selected elements of contemporary media landscape – the pursuit of scandal, the increase in media voyeurism, and the loss of privacy among public figures resulting from attempts at satisfying the needs and curiosity of fans – as well as the moral panic mechanisms understood as a social phenomenon facilitated by the structure of contemporary media..

KEYWORDS: k-pop, moral panic, fandom, social media, social murder, Hallyu

*Nazywam się Sulli. „Sul” oznacza śnieg, a „Li” kwiaty gruszy,
więc prawdopodobnie odrodzę się jako kwiat – niewielki,
ale pełen witalności.*
(Choi Jin Ri dla „InStyle Korea”, Marzec 2012)

Współczesny dyskurs medialny żywi się kontrowersjami, szczególnie związanymi z kulturą celebrycką, częściowo traktowaną jak źródło wzorców postępowania dla nastolatków i młodszych odbiorców, a częściowo jako źródło rozrywki na równi z fikcyjnymi treściami, jakie udostępnia przemysł kulturowy. Śledzenie zachowań wpływowych celebrytów staje się coraz łatwiejsze w obliczu postępującego zaniku prywatności. Za pomocą mediów społecznościowych gwiazdy pokazują dotychczas ukryte obszary swojego życia, co staje się nie tylko normą, ale wręcz nakazem w przemyśle rozrywkowym, nastawionym na podtrzymywanie relacji paraspółecznej i lojalności konsumentów. Zainteresowanie prywatnością celebrytów jest kulturowym przejawem ciekawości, która może jednak nasilać się i ostatecznie przerodzić w obsesję, zwaną voyeuryzmem mediów społecznościowych (ang. *social media voyeur*), czyli społecznie i kulturowo stylizowaną praktykę cyfrowego podglądactwa, która stanowi znaczną część aktywności wielu internautów (Sutherland Labs, 2015). Gwałtowne przemiany zachodzące w naszym krajobrazie medialnym pod względem zaniku prywatności oraz coraz częstsze przypadki wycieku wrażliwych informacji na nasz temat jako konsumentów i obywateli, stanowią podatny grunt dla wybuchu i podtrzymywania różnego rodzaju panik moralnych.

Termin „panika moralna” opisuje gwałtowny niepokój społeczny, spowodowany poczuciem zagrożenia wartości pielęgnowanych przez daną grupę. Eric Goode i Nachman Ben-Yehuda wyróżniają pięć kryteriów definiujących przebieg paniki moralnej: zaniepokojenie, wrogość, konsensus, dysproporcję oraz nieprzewidywalność. Pierwszy czynnik oznacza wzrastającą obawę społeczeństwa spowodowaną zachowaniem osoby bądź grupy niestosującej się do powszechnie przyjętych norm. Zaniepokojenie wyrażane jest jawnie, za pomocą chociażby niepochlebnych komentarzy w mediach i sferze publicznej. Wrogość okazywana jest przez podział: „my”, czyli grupa chcąca zachować obecny porządek, kontra „oni”, złoczyńcy chcący go zburzyć. Konsensus oznacza, że doszło do osiągnięcia zgody odnośnie zaistnienia społecznego problemu i potrzeby podjęcia działań, aby go rozwiązać. Dysproporcja odnosi się do zastosowanych środków zaradczych, nieproporcjonalnych do rzeczywistej wagi problemu.

Ostatnim kryterium jest nieprzewidywalność – nigdy nie wiadomo, w którą stronę podaży napędzany emocjami dyskurs i jakie będą jego społeczne konsekwencje. Może samoistnie zaniknąć lub stworzyć podwaliny dla nowej instytucji czy organizacji, czyli przerodzić się w działanie społeczne (Zielińska, 2004, s. 162–164). Im bardziej restrykcyjne ograniczenia norm społecznych i kulturowych, tym większe ryzyko przekroczenia lub podważenia obowiązujących zasad, co w połączeniu z medialnym voyeuryzmem i zanikiem prywatności osób publicznych sprawia, że celebryci stają się kozłami ofiarnymi w działaniach służących przyciąganiu i podtrzymywaniu uwagi odbiorców, uwidacznianiu niepisanych zasad i norm kulturowo-społecznych oraz prezentowaniu, co spotyka jednostki dokonujące różnego rodzaju transgresji.

Rynek rozrywkowy Korei Południowej charakteryzuje się szeregiem zawiłych zasad regulujących publiczne zachowanie gwiazd (idoli). Istnienie takich nieoficjalnych norm wyraźnie odróżnia azjatycki przemysł kulturowy od zachodniego, gdzie tego typu podejście nie występuje, co więcej, często wykorzystuje się skandal obyczajowy jako narzędzie reklamy. Zachodni dyskurs opiera się na pojęciu talentu, w Korei natomiast uważa się, że każdy aspekt związany z karierą muzyczną może zostać wyuczony. Wytwórnice zwracają uwagę nie tylko na umiejętności głosowe czy ruchowe, ale kładą duży nacisk na wygląd, a nawet narodowość potencjalnego członka lub członkini nowej grupy muzycznej. Większość koreańskich artystów nie bierze bezpośredniego udziału w procesie komponowania wykonywanej przez siebie muzyki. Zauważalną różnicą w stosunku do zachodniego modelu jest tworzenie kilku wersji językowych albumów; jest to zabieg wspierający ekspansję k-popu na rynki innych państw. Wydawnictwa zachodnich artystów są w przytłaczającej większości anglojęzyczne (Koreaboo, 2018b).

Inną uderzającą różnicą pomiędzy tymi rynkami jest bardzo krytyczny stosunek koreańskiej opinii publicznej do rodzimych artystów, których zachowanie podlega nieustannej ocenie moralnej. Ten system ewaluacji idoli podtrzymywany jest przez wytwórnice i koncerty medialne, które zobowiązują zakontraktowanych muzyków do przestrzegania szeregu zasad związanych z szeroko rozumianą obyczajowością. Przykładowo, przebywanie w towarzystwie osoby innej płci, budowanie relacji romantycznych czy odejście od restrykcyjnej diety może zostać uznane za poważne wykroczenie i być powodem do publicznej dyskredytacji idola w oczach fanów i przedstawicieli przemysłu muzycznego (Grazy Grace, 2018). Najłagodniejszym wymiarem kary jest zmuszenie do publicznych przeprosin gwiazdy, która dokonała transgresji. Musi się ona pojawić w kilku programach rozrywkowych, gdzie okazuje skruchę za nieprzestrzeganie zasad. W bardziej radykalnym i częściej wybieranym wariantcie kary artysta zostaje wpisany na „czarną listę”, która skutecznie uniemożliwia mu powrót do koreańskiej czołówki znanych i lubianych piosenkarzy, a on sam staje się czymś w rodzaju przykrego wspomnienia. Wytwórnice nie mogą pozwolić sobie na trzymanie w swoich szeregach problematycznych osób, dlatego nie mają większych oporów przed usunięciem niewygodnych pracowników. Chociaż dla za-

chodniego odbiorcy może to wydawać się okrutnym działaniem, jeszcze w zeszłym stuleciu amerykański przemysł filmowy w podobny sposób pozbywał się swoich gwiazd. Przykładowo, Bobby Driscoll został zwolniony z wytwórni Disneya w 1953 r., w wieku 11 lat. Powodem nagłego rozwiązania kontraktu było gwałtowne przechodzenie okresu dojrzewania przez nastolatka. Ostatecznie Driscoll, zapomniany i bezdomny, zmarł w 1968 r. po przedawkowaniu narkotyków (Rice, 2019). Wytwórnia Disneya po dziś dzień nakłada na swoje małoletnie gwiazdy obyczajowe restrykcje, wywierając na nie nieustanną presję, co owocuje nie tylko licznymi skandalami, ale też życiowymi problemami wielu promowanych przez wytwórnię solistów i zespołów.

To, co mogłoby zostać złagodzone przez PR-owe działania na Zachodzie, w Korei Południowej jest podsycane przez działalność internautów. Koreańscy netizeni uwielbiają pisać komentarze na portalach plotkarskich, udzielać się na forach czy komentować zdjęcia zamieszczane przez idoli w mediach społecznościowych. Fani (czy też anty-fani) szczególnie upodobili sobie wyrażanie niepochlebnych i często krzywdzących komentarzy. Warto też zauważyć, że to właśnie Koreańczycy przodują w hejcie wobec przedstawicieli rodzimego showbiznesu². Globalna wspólnota fanowska jest znacznie bardziej wyrozumiała wobec przewinień idoli niż rodzimi fani. Wielokrotnie też członkowie fandomów z różnych zakątków świata protestowali przeciwko południowokoreańskiej krytyce, którą odbierali jako niewspółmierną do wykroczenia lub wręcz nieuzasadnioną (yuryuni, 2015). Jedną z ofiar bezrefleksyjnych komentarzy netizenów stała się młoda artystka, Choi Jin Ri, znana jako Sulli. Wokalistka ta zdobyła sławę dzięki występom w k-popowym zespole f(x). Mimo sukcesów międzynarodowych i zakończenia kariery muzycznej w grupie, nienawiść anty-fanów i ich ciągła obecność w jej życiu w formie cyberprzemocy i presji społecznej wpłynęła na problemy psychiczne artystki. Cierpiąca na depresję Sulli ostatecznie popełniła samobójstwo w 2019 r.

Niniejszy artykuł ma na celu przeanalizowanie wypadków, które doprowadziły do tragicznej śmierci artystki, w kontekście przemian we współczesnym krajobrazie medialnym. Takie zjawiska jak zanik prywatności (voyeuryzm medialny) oraz wzrost cyberprzemocy (szczególnie *stalking*, *doxxing* i hejt) stanowią integralny element mechanizmu paniki moralnej w dobie kultury cyfrowej, co jasno ilustruje przypadek nagonki, której ofiarą padła Sulli. Ze względu na cyfrowy i medialny charakter tych prześladowań zostały one dokładnie udokumentowane, co pozwala krok po kroku prześledzić powstanie, rozwój i narastanie paniki moralnej. Jednocześnie warto zwrócić uwagę na fakt, że omawiane tu negatywne

2 W swoich rozważaniach przyjmuję, że hejt „to forma dewiacyjnych zachowań podczas publicznych dyskusji internetowych. Polega ono na używaniu obelżywego języka, pogardliwej ocenie różnych zjawisk, znieważaniu zarówno rozmówców, jak i różnych innych podmiotów oraz na wyrażaniu agresji i nienawiści pod ich adresem. Hejterskie komentarze nie niosą ze sobą żadnej merytorycznej treści ani nie wnoszą do dyskusji niczego poza agresją ukierunkowaną na inne osoby bądź grupy” (Juza, 2015, s. 29).

i szkodliwe zjawiska medialne nie są jakąś anomalią (nie tylko na tle koreańskiego przemysłu muzycznego, ale w ujęciu globalnym), ale wydają się wręcz symptomatyczne dla scyfryzowanej współczesności, a Sulli jest jedną z wielu ofiar internetowej i medialnej przemocy.

Od ponad dekady świat zalewa tzw. koreańska fala. Termin ten, oryginalnie brzmiący *Hallyu Wave*, ukuty został przez chińską prasę w latach 90. XX w. Oznacza on ogromną popularność koreańskiej popkultury, głównie mini-seriali. Obecnie najsłynniejszym towarem eksportowym Korei Południowej stała się muzyka, zbiorczo nazywana k-popem. Ponieważ istotnym kontekstem dla dalszych rozważań jest koreański przemysł kulturowy, należy w skrócie przybliżyć, jak wygląda jego specyfika w odniesieniu do sektora muzycznego.

Południowokoreańscy idole wybierani są w swego rodzaju castingach spośród tysięcy chętnych, nie tylko Koreańczyków, ale też Chińczyków, Japończyków, Tajów czy dzieci koreańskich emigrantów ze Stanów Zjednoczonych lub Australii. Wytwórnice muzyczne poszukują nowych talentów podczas specjalnych wydarzeń organizowanych w największych koreańskich miastach, poza granicami kraju lub w formie audycji *online* (Upadhyay, 2021). Pomyślnie przejście pierwszej selekcji stanowi dopiero wstęp do kariery, później bowiem zaczynają się mordercze przygotowania do debiutu, który zresztą może nigdy nie nadejść. *Trainee*, jak nazywa się młodych adeptów k-popu, porzucają domy i bliskich, aby przeprowadzić się do kontrolowanego przez wytwórnię kampusu, gdzie przechodzą intensywny trening, mający zbliżyć ich do zrealizowania marzenia o sławie (Womack, 2021). Jest to niewątpliwie trudna sytuacja dla *trainee*, tym bardziej, że na audycje zgłaszają się osoby niepełnoletnie, a często nawet dzieci (Womack, 2021). Częścią wieloletniego szkolenia jest podporządkowanie się panującym wśród idoli zasadom, m.in. zakazom bliższych kontaktów z płcią przeciwną, prowadzenia profili w mediach społecznościowych, uczestniczenia w hucznych imprezach i korzystania z jakichkolwiek używek (Seoulspace, 2021a; Womack, 2021). Zajęcia prowadzone przez wytwórnię składają się z treningu wokalnego, tanecznego, nauki języków, nauki radzenia sobie z mediami i fanami (Leung, 2012; Seabrook, 2012). Dzień treningowy trwa standardowo około dziesięciu godzin, jednak dobrze widziane jest spędzanie większej ilości czasu na doskonaleniu techniki śpiewu i ruchu (Koreaboo, 2020). W napiętym grafiku *trainee* brakuje miejsca na edukację i życie towarzyskie, dlatego wielu adeptów całkowicie rezygnuje z typowych doświadczeń nastolatka, skupiając się na unikalnej szansie zrobienia kariery (Peycheva, 2012). *Trainee* stosują restrykcyjne diety, aby podczas debiutu wyglądać perfekcyjnie (Seoulspace, 2021a). Wielu marzących o karierze muzycznej poddaje się także operacjom plastycznym, aby sprostać koreańskiemu ideałowi piękna, na który składa się pięć głównych cech: mała twarz, jasna skóra, niewielki nos, duże oczy oraz szczupła sylwetka (Seoulspace, 2021b). W ciągu ostatnich lat trend ten zaczął powoli jednak ustępować, a twarze idoli stają się coraz bardziej zróżnicowane (Moreau, 2020). *Trainee* co miesiąc przechodzą test umiejętności (ang. *monthly evaluation test*), polegający na tym, że zarząd wytwórni sprawdza czynione

przez nich postępy. Dyrektorzy przydzielają aspirujących idoli do grup, które muszą przygotować występ w stylu danego konceptu³. Co ważne, *trainee* nie przygotowują się do debiutu za darmo - szkolenia, diety i zabiegi medycyny plastycznej są płatne. Wytwórnice prowadzą przez ten okres ewidencję wydatków składających się na formę kretytu, który musi zostać spłacony. Spłata owego długu pochłania większość zarobionych później pieniędzy, w związku z czym wielu idoli przez część swojej kariery nie zarabia, chociaż generuje zyski (Koreaboo, 2018a). Zapisy dotyczące tego aspektu są częścią podpisywanego tzw. niewolniczego kontraktu (Williamson, 2011). Jedynie topowe wytwórnice – SM Entertainment, YG Entertainment, JYP Entertainment – nie żądają spłaty długu i pozwalają swoim artystom zarabiać od początku kariery (SBS PopAsia HQ, 2018). Dopiero od 2017 r. na skutek nacisków ze strony rządu i zmiany regulacji prawnych wytwórnice nie mogą zmuszać do uregulowania należności tych osób, które nie zadebiutowały (Gonsalves, 2020). Wielu przygotowujących się do debiutu nie jest w stanie znieść presji bądź złego traktowania, przez co rezygnują z marzeń o sławie. Okres bycia *trainee* trwa zazwyczaj około pięciu lat, ale może przedłużyć się nawet do piętnastu (Do, 2015). Kiedy wreszcie dochodzi do upragnionego debiutu, artystom nie zawsze udaje się utrzymać w „pierwszej lidze” koreańskich piosenkarzy.

Kariera idola nie trwa długo. Aktualnie regulacje prawne nie pozwalają na zawieranie umów dłuższych niż siedem lat (Korea Times, 2020)⁴, podpisując zatem kontrakt jako nastolatki, potencjalni idole kończą swoje kariery i przechodzą na artystyczną „emeryturę” mając około 25 lat. Po upływie czasu trwania umowy artyści muszą zdecydować, czy chcą pozostać częścią koreańskiego przemysłu rozrywkowego, czy też wolą spróbować swoich sił w innej branży. Wybierając pierwszą opcję, mogą – w zależności od popularności ich grupy – przedłużyć swoje kontrakty w wytwórni, gdzie kontynuują aktywność jako zespół, lub rozwijać solowe kariery. Wielu z nich decyduje się na podpisanie nowej umowy z inną agencją (Dong, 2020). Dla idoli kariera solowa lub aktorska jest naturalnym przedłużeniem pracy, a wielu koreańskich celebrytów próbuje swoich sił na tych polach jeszcze w trakcie aktywności grupowych (Hazra, 2021; kpopStarz, 2020). Podejmowane decyzje związane są z ambicjami artystów, ale wybór dalszej kariery warunkowany jest również tym, że znają już oni schematy działania przemysłu rozrywkowego w Korei Południowej, czują się więc w tej branży względnie bezpiecznie (Dong, 2020). Niektórzy idole decydują się na działalność w internecie i prowadzenie w serwisie YouTube kanałów o różnorodnej tematyce

3 Koncept (ang. *concept*) to motyw przewodni danego utworu, zarówno muzyczny, jak i wizualny. Niektóre z południowokoreańskich grup posiadają swój koncept grupowy. Najpopularniejsze koncepty istniejące w k-popie nawiązują m.in. do stylu szkolnego (noszenie strojów przypominających mundurki; BTS podczas promocji *Boy In Luv*), futuryzmu (aespa – *Next Level*), wakacji (Twice – *Dance The Night Away*), literatury (IU – *The Red Shoes*), elementów nadprzyrodzonych (Dreamcatcher – *Chase Me*).

4 Wcześniej tzw. niewolnicze kontrakty były znacznie dłuższe. Przykładowo, podpisane przez członków grupy TVXQ umowy zobowiązywały ich do pracy przez 13 lat (Gonsalves, 2020).

(Tan, 2019). Część celebrytów zakłada własne agencje, aby zyskać większą autonomię (Dela Cruz, 2020). Jednak nie wszyscy chcą pozostawać w obrębie przemysłu rozrywkowego, dlatego niektórzy po zakończeniu kontraktu decydują się na całkowitą zmianę sojego życia zawodowego (Koreaboo, 2018c).

Sulli należała do *crème de la crème* k-popowego świata. Zespół f(x) zyskiwał popularność dzięki artystycznej różnorodności wyrażającej się także poprzez jego międzynarodowy skład, w którym znalazła się Krystal, Koreanka wychowana w Stanach Zjednoczonych, Amber, Amerykanka tajskiego pochodzenia, oraz Victoria, rodowita Chinka. Grupa zdobyła również rozgłos dzięki wizualnemu zerwaniu ze schematem wyłącznie pięknych, delikatnych dziewcząt – jedna z członkiń była stylizowana na chłopczycę. W podsumowaniu Billboardu drugi album f(x), *Pink Tape*, został uznany za najlepszy album k-popowy wydany w latach 2010-2019 (Billboard Staff, 2019).

Sulli przeszła drogę znacznie dłuższą niż większość południowokoreańskich artystów. Karierę rozpoczęła już jako dziecięca aktorka w wieku 11 lat. Niedługo potem zaczęła trenować, by ostatecznie zadebiutować z grupą w 2009 r. Po pięciu latach występowania w f(x) i grania w serialach, wytwórnia SM Entertainment ogłosiła, że Sulli robi przerwę w występach. Powodem decyzji miało być wyczerpanie spowodowane negatywnymi komentarzami skierowanymi w jej stronę. Wcześniej Choi Jin Ri była hospitalizowana z powodu nerwobóli. Wokół sytuacji zaczęły narastać plotki dotyczące potajemnych randek idolki z Choizą, raperem stanowiącym część formacji Dynamic Duo (Jones, 2014). Było to złamanie jednej z zasad obowiązujących każdego południowokoreańskiego idola – absolutny zakaz wchodzenia w związki czy nawet posiadania jakiegokolwiek relacji z przedstawicielem płci przeciwnej – dla fana-Koreańczyka wokalistka takiego zespołu jak f(x) musi pozostać nieskalanym seksualnie wzorem postępowania. Na domiar złego, rzekomy wybranek gwiazdy był od niej o 14 lat starszy, co według południowokoreańskiego społeczeństwa jest nieodpowiednie (Benjamin, 2019). Niedługo potem zaczęto mówić o domniemanej ciąży Sulli, którą sfotografowano w szpitalu, tuż po wyjściu z gabinetu ginekologicznego (J.K., 2019). Sytuacja ta dała pretekst do wzmożonych ataków na Choi Jin Ri. Skoro bowiem potajemny związek spotkał się z taką dezaprobatą, to plotka o ciąży młodej artystki musiała rozwścieczyć fanów. W 2015 r. Sulli opuściła swoją grupę, by skupić się na aktorstwie; wtedy też oficjalnie potwierdzono, że spotyka się ze wspomnianym Choizą (Kim, 2015). Związek ten spowodował, że gwiazda została ofiarą ostracyzmu ze strony show-biznesu. Nie mogła już prowadzić działalności konferansjerskiej ze względu na „złą sławę”, która zniechęcałaby widzów do oglądania programu. Dopiero w 2018 r. to „embargo” zostało uchylone i Sulli wystąpiła jako jedna z czterech prowadzących program na antenie stacji JTBC (Hong, 2019). Wcześniej został też wyemitowany *reality show* z jej udziałem. Odejście gwiazdy z zespołu wywołało również falę nienawiści wśród dotychczas wiernych jej fanów. Wielu wielbicieli Choi Jin Ri zaczęło pisać niewybredne posty czy tweety na temat jej stosunku do obowiązków członkini zespołu f(x), w tym niechęci do pozostałych wokalistek.

Główną prowodyrką owego hejtu była Jinnabit, niegdyś administratorka największej strony zrzeszającej fanów Sulli, która w serii tweetów zarzucała koreańskiej celebrytce niedojrzałość, zgrywanie ofiary i sabotowanie działań grupy (Haxoru, 2015).

Prawdziwą kopalnią materiałów wykorzystywanych do znieważenia Choi Jin Ri był jej Instagram. Jedno z kont wokalistki zostało otwarte w 2015 r. W czasie używania tego profilu, Sulli co najmniej dwukrotnie padła ofiarą ataków hakerskich (Sayuridoll, 2016). Fani niejednokrotnie korzystali z opcji komentarza, aby dać upust swoim negatywnym emocjom wobec artystki. Nie chodziło im już tylko o rozgoryczenie spowodowane odejściem z zespołu, ale też o treści udostępniane przez celebrytkę. Zdjęcia zamieszczane przez Choi Jin Ri wydawały się im seksualnie sugestywne, a sama gwiazda miała według nich upodabniać się do lolity⁵. Oskarżenia te wywołała sensualna sesja zdjęciowa Rotty, który zasłynął wykonywaniem fotografii przedstawiających idolki w dwuznacznych pozach (Dong, 2018). Na zdjęciach, oprócz Sulli, pojawiła się też Goo Ha Ra, jej wieloletnia przyjaciółka. Fotografia przedstawiająca stojące przy sobie idolki przykryte wyłącznie ogromną koszulką z logo oliwki Johnson's Baby rozjuszyła netizenów. Wśród fanów rozgorzała dyskusja na temat tego, czy działania Sulli są odważne, czy jednak daje ona zły przykład. Jedni uważali, że Sulli, robiąc z siebie obiekt seksualny i umieszczając fotografie w internecie, zachowuje się nieodpowiednio, godząc się na swoje uprzedmiotowienie. Inni z kolei twierdzili, że publikując takie zdjęcia, gwiazda dokonuje seksualnej autoekspresji, czym wpisuje się w postulaty trzeciej fali feminizmu. Działania te były też uważane za przejaw buntu wobec wizerunku narzuconego Choi Jin Ri przez wytwórnię (Mark, 2017). Warto zauważyć, że o ile tego typu fotografie wzbudzają kontrowersje, to już same występy idolek w krótkich spódniczkach, sukienkach czy mundurkach z szortami bezpieczeństwa (ang. *safetyshorts*)⁶, wzbogacone prześiakniętą erotyzmem choreografią i bardzo sugestywną pracą kamery nie sprawiają nikomu problemu. Nikt nie zwrócił uwagi na ten podwójny standard i na osobliwe relacje pomiędzy wizerunkiem gwiazdy uznanym za kontrowersyjny, a standardowym wizerunkiem kreowanym przez przemysł muzyczny.

Stosunki Choi Jin Ri z innymi gwiazdami, a dokładniej sposoby, w jakie były one przedstawiane, również wywoływały powszechne oburzenie. Jednym

5 Termin „lolita” jest eponimem oznaczającym przedwcześnie dojrzałą seksualnie dziewczynkę. W ujęciu azjatyckim ma dwa znaczenia. Pierwsze to przedstawianie niepełnoletniej idolki jako obiektu seksualnego przez określone zachowania, pozy, sposób mówienia, sugestywny układ taneczny oraz ubiór. Drugie oznacza pełnoletnią osobę publiczną, którą celowo stylizuje się tak, aby przypominała lolitę w pierwszym znaczeniu. W tym przypadku cechami charakterystycznymi są przypisywane dziewczynkom części garderoby, dziecięce uczesania (takie jak podwójny kucyk), niewinny, chociaż nacechowany erotyczne wyraz twarzy itd.

6 Ze względu na panujący w Korei Południowej kanon piękna, nogi artystek muszą zostać optycznie wydłużone przez noszenie jak najkrótszych szortów, spódniczek lub sukienek. „Szorty bezpieczeństwa” to element garderoby noszony przez koreańskie idolki, mający zapobiegać przypadkowemu pokazaniu intymnych części ciała podczas wykonywania choreografii lub zasłaniający ewentualne wady kostiumów scenicznych.

z przykładów tej tendencji może być obszernie dokumentowana w mediach społecznościowych piżamowa impreza Sulli i Goo Ha Ra, podczas której doszło do pocałunku między kobietami. Netizeni zaczęli wypisywać homofobiczne komentarze pod adresem celebrytek. Ze względu na panującą w Korei Południowej homofobię niewiele osób z tamtejszego środowiska showbiznesu pozwala sobie na otwarte wyrażanie swojej odmiennej orientacji seksualnej. Głównym powodem jest strach przed utratą fanów, a co za tym idzie, pracy i źródła utrzymania. Mimo braku deklaracji na temat tożsamości seksualnej ze strony Sulli, wokalistka spotkała się z ogromną krytyką za pokazanie się w tak dwuznacznej scenie.

Drugą sytuacją, która przysporzyła kłopotów Choi Jin Ri, było oznaczenie G-Dragona – jednego z najsłynniejszych koreańskich idoli, członka zespołu BIGBANG – na zdjęciu udostępnionym na Instagramie. Problem polegał na tym, że na fotografii celebrytka oznaczała nie tylko oficjalny profil Kang Ji Yonga (prawdziwe imię G-Dragona), ale również jego profil prywatny, przeznaczony wyłącznie dla bliskich mu osób. Mimo przyjaźni łączącej Sulli z męską gwiazdą k-popu, Koreańczycy uznali to za próbę ponownego przebiccia się skandalistki do „pierwszej ligi” rodzimego show-biznesu. W niepochlebnych komentarzach zarzucano Choi Jin Ri wykorzystywanie znajomości z dużo popularniejszym od niej muzykiem, głupotę i chorobę psychiczną (Koreaboo, 2018d).

Innym problemem dla koreańskiej społeczności fanów była niechęć Sulli do noszenia biustonosza. Sprawa urosła do takich rozmiarów, że postanowiono ją sparodiować w lokalnej wersji *Saturday Night Live* (Lee, 2016). Choi Jin Ri, od kąd zerwała z wizerunkiem idolki, często dzieliła się ze światem zdjęciami, na których pod ubraniem widoczne były jej sutki. Uważała się za część południowokoreańskiego *no bra movement*, w którym brak stanika oznaczał sprzeciw wobec powszechnego oceniania kobiecego ciała i wyśrubowanych standardów urody. Za każdym razem gdy na jej instagramowym profilu pojawiało się zdjęcie z widocznym brakiem tej części garderoby, celebrytka spotykała się ze wzmożonym hejtem. Wiele osób zgłaszało też te fotografie do usunięcia, uważając je za niestosowne. Oburzenie wyrażano także w komentarzach (Wamxiang, 2018). Choi Jin Ri nazywano osobą brudną, żebrzącą o uwagę, a nawet proponowano jej przeprowadzkę do Ameryki. W większości popularnych komentarzy pokazywano ponadto, jak bardzo rodacy nie tolerują obranego przez nią stylu bycia. Każde nowe zdjęcie wstawianie na Instagram Sulli inspirowało przynajmniej kilka artykułów, w których dziennikarze rozpisywali się o braku bielizny i prezentowali fanowskie komentarze na ten temat. Warto zauważyć, że podobnie jak na Zachodzie, również w Korei Południowej nikt nie ma problemu z widocznymi męskimi sutkami (Epstein & Joo, 2012). Sulli głośno popierała także akcję walki z ubóstwem menstruacyjnym, propagującą dostęp do artykułów higienicznych dla osób w trudnej sytuacji życiowej. Prototypy zaprojektowanych przez nią produktów zostały rozdane fanom niezależnie od ich płci. Artystka popierała także utworzenie tzw. „różowych skrzynek” (Hong, 2019a).

Powyższe wydarzenia można wpisać w przywołane wcześniej kryteria definiujące panikę moralną. Nieoficjalne powody odejścia Choi Jin Ri z zespołu

wywołały niepokój społeczny, stwarzając pole do spekulacji i krytyki. Nieprzychylnie komentarze pokazywały nastroje społeczne – początkowe zaniepokojenie stanem idolki zmieniano się w otwartą wrogość wobec niej. Z każdym jej kolejnym działaniem, które odbiegało od wartości i postaw reprezentowanych przez koreańskie gwiazdy, odzew opinii społecznej stawał się coraz bardziej radykalny. Nikt nie zwracał uwagi na to, że Choi Jin Ri nie była już idolką, więc owe zasady nie powinny jej obowiązywać. Społeczeństwo nadal postrzegało ją jak jedną z k-popowych gwiazd, dlatego oburzenie narastało. Fani wymagający od swoich ulubieńców ścisłego przestrzegania reguł odwrócili się od niej lub nadal obserwowali jej media społecznościowe, aby podkreślać, jak bardzo nie zasługuje na sławę czy zainteresowanie. Hejt wylewał się na Sulli z każdego możliwego powodu. W komentarzach ustanawiano jasny podział na dobre i „normalne” społeczeństwo oraz „wyzwoloną, nieodpowiedzialną, głupią” Choi Jin Ri. Można stwierdzić, że z każdym kolejnym wpisem i artykułem rósł konsensus co do tego, że celebrytka ze swoimi pomysłami, takimi jak brak biustonosza, seksualna sprawczość i walka z ubóstwem menstruacyjnym, mogła namieszać młodym Koreańczykom w głowach. Nie podobało się to konserwatystom broniącym zastanego porządku. W dyskusję włączyły się media, które z internetowych debat wybierały najbardziej obraźliwe opinie dotyczące postępowania Sulli, prezentując je następnie w szerszym obiegu. Analiza tworzonych w ten sposób materiałów pokazuje, że dyskurs medialny na temat autokreacji Choi Jin Ri jest nieadekwatny w stosunku do jej rzeczywistego wpływu na życie Koreańczyków. Brak stanika u jednej młodej, sławnej osoby nie może jednak zmienić poglądów całego społeczeństwa, a udział w sesji zdjęciowej nie powinien być aż tak szeroko komentowany, tym bardziej że wiele osób publikuje w sieci swoje półnagie zdjęcia.

Choi Jin Ri wielokrotnie apelowała do fanów o zaprzestanie hejtu, zarówno w trakcie występu w programie poświęconym negatywnym aspektom internetu, jak i poprzez transmisję na żywo na Instagramie. Mimo próśb o reakcję na akty cyfrowej agresji, skierowanych do SM Entertainment, Sulli nie otrzymała z ich strony wystarczającej pomocy. Agencja swoją opieszałość tłumaczyła problemami z namierzeniem adresów IP spoza Korei (Knetizen, 2019).

14 października 2019 r. Choi Jin Ri znaleziono martwą w jej domu. Uderzające jest to, że w obliczu tej tragedii niechętni artyści koreańscy internauci dalej wyrażali na jej temat negatywne opinie, twierdząc, że zdecydowała się na ten krok zbyt późno. Aby zneutralizować tego typu treści, w internecie rozpoczęto akcję „Love You, Sulli”, polegającą na masowym publikowaniu postów pełnych sympatii i szacunku do zmarłej, które miały sprawić, że wpisy zawierające hejt staną się mniej widoczne. O tragicznym końcu historii młodej Koreanki rozpisywały się media na całym świecie, zwracając uwagę na jej zmagania z depresją i wrogością netizenów. Irlandzki zespół U2 podczas koncertu w Seulu uhonorował Sulli, uznając ją za jedną z osób, które mogą zmienić lub zmienić sytuację kobiet w Korei Południowej (Hong, 2019b).

Śmierć Choi Jin Ri rozpoczęła ogólnonarodową dyskusję na temat tego, jak daleko można posunąć się w wyrażaniu swojej opinii w internecie i jak krzywdzące jest publikowanie negatywnych komentarzy na temat drugiej osoby. Niektóre agencje wyciągnęły wnioski z tragicznego wydarzenia i podjęły kroki w celu lepszej ochrony swoich artystów przed internetowym hejtem. Jedną z firm, które zdecydowały się na zaostrzenie metod walki z negatywnymi treściami zamieszczanymi w sieci, jest KakaoM, opiekujące się bliską przyjaciółką Sulli, Lee Ji Eun, artystką znaną pod pseudonimem IU (Yeo, 2019).

Należy dodać, że wspomniana wcześniej Goo Ha Ra miesiąc po śmierci Choi Jin Ri również popełniła samobójstwo. W tej sytuacji koreańskie społeczeństwo skierowało do prezydenta liczne petycje o surowsze kary dla internetowych prześladowców, co znalazło swój finał w parlamencie. W październiku 2019 r. zaproponowano poprawkę do aktualnych przepisów, zobowiązującą firmy zarządzające serwisami komunikacyjnymi i informacyjnymi do usuwania agresywnych komentarzy. Poprawka nazywana potocznie „prawem Sull” (*Sulli’s Act*) miała zostać przedyskutowana przed Zgromadzeniem Narodowym na początku grudnia 2019 r., jednak nie zyskała wystarczającego poparcia i ostatecznie nie stała się przedmiotem debaty (J.K., 2020), tym niemniej politycy nazywali śmierć Sulli mordem społecznym (Lim, 2019).

Pojęcie to zostało stworzone przez Friedricha Engelsa w 1845 r. Według filozofa, mord społeczny to stworzenie klasie robotniczej niekorzystnych warunków (mieszkaniowych, ekonomicznych, ekologicznych itd.), prowadzące w konsekwencji do wyższej śmiertelności i krótszego życia przedstawicieli owej klasy. Warunki te są świadomie kreowane przez wyższe warstwy jako element kontroli społecznej (Chernomas & Hudson, 2009, s. 107). Użycie terminu „mord społeczny” w odniesieniu do sytuacji Choi Jin Ri zyskuje jednak nowy wymiar. W tym przypadku bowiem to niższa klasa (przynajmniej w klasycznym ujęciu ekonomicznym), czyli anonimowi netizeni Korei Południowej, stworzyli niekorzystne warunki (niesprzyjające środowisko cyfrowo-społeczne), które doprowadziły do samobójstwa artystki, przedstawicielki klasy wyższej. Hejterska nagonka wpłynęła bezpośrednio nie tylko na samopoczucie zmagającej się z problemami psychicznymi piosenkarki, ale też pozbawiła ją możliwości zarobkowania.

Analiza opisywanego w niniejszym artykule przypadku pozwala sformułować kilka wniosków i spostrzeżeń o bardziej ogólnym charakterze. Biorąc pod uwagę sposoby działania współczesnego przemysłu rozrywkowego w Korei, należy stwierdzić, że to fani stają się tu siłą nadrzędną, która decyduje o statusie gwiazdy. To bowiem od pozyskania ich sympatii (a także względów szeroko pojętej opinii publicznej i dyskursu medialnego) zależy sukces artystyczny i ekonomiczny celebryty. Popularność idola, wielkość jego fandomu, przekłada się bezpośrednio na lukratywne kontrakty i status w koreańskiej popkulturze. Dzięki tej mocy fandom może też wydawać sądy na temat wybranych aspektów życia prywatnego celebryty. Fani decydują, czy celebrytka może wejść w oficjalny związek z drugą osobą, oceniają jej wygląd, sposób okazywania uczuć, stopień

poufałości w kontaktach z innymi, poglądy polityczne i społeczne zaangażowanie. Powszechnie praktykowany voyeurizm medialny kreuje normy, do których sławna persona musi się dostosować. Nieprzychylnie komentarze i artykuły z niezwyfikowanymi informacjami tworzą warunki zezwalające i zachęcające do obrażania i krytykowania uwielbianych wcześniej artystów. W takiej sytuacji rodzi się swoiste sieciowe środowisko nieustannego podglądactwa, oceniania i oczerniania, które jest legitymizowane przez masowe działania anty-fanów stanowiących dla siebie nawzajem moralny punkt odniesienia, usprawiedliwiający radykalne słowa i postawy (podejmowane także poza środowiskiem cyfrowym, np. stalkowanie artystki). Panika moralna napędza dalsze działania voyeurystyczne, które z kolei na zasadzie sprzężenia zwrotnego dostarczają kolejnych materiałów dla siejących i podtrzymujących ową panikę mediów. Te ostatnie wykorzystują nawet błahе lub niezwyfikowane informacje, aby formułować dalsze zarzuty pod adresem takich osób jak Sulli. Demokratyczny mecenat rynku zmienia się w dyktaturę, która nie toleruje niesubordynacji.

Chociaż sytuacja koreańskich idoli i narzucone im odgórnie ograniczenia zostały w ostatnich latach złagodzone lub usunięte, presja społeczeństwa odnośnie zachowania *status quo* nie pozwala, aby większość z owych formalnych rozwiązań została wcielona w życie. Choi Jin Ri była ofiarą przemysłu kulturowego – systemu, który daje ciche przyzwolenie na niszczenie ludzkiego życia w imię oglądalności i „klikalności”. Powszechny w Korei Południowej medialny voyeurizm znacząco wpływał na poziom wyświetleń artykułów dotyczących Sulli, a zarazem przyczyniał się do szerzenia nieprawdziwych informacji na jej temat. Brak weryfikacji szokujących treści doprowadził do pogłębienia społecznej niechęci w stosunku do celebrytki (Borowiec, 2019). Działania podejmowane przez idolkę były zbyt odmienne od przyjętych norm regulujących zachowanie zarówno przedstawicieli przemysłu rozrywkowego, jak i całego społeczeństwa. Przypadek Sulli może być przy tym rozpatrywany w kategoriach mechanizmu kozła ofiarnego, koreańska opinia publiczna uznała ją bowiem za źródło społecznego zgorszenia związanego z przemianami obyczajowymi we współczesnej Korei. W takim ujęciu śmierć idolki jawi się więc jako swoiste oczyszczenie zbiorowości narażonej na obyczajowe zepsucie (Girard, 1987, s. 56). Błędem byłoby jednak sądzić, że Sulli to przypadek szczególny lub jedyna osoba pokrzywdzona w taki sposób. Przeciwnie, niemal każda formacja istniejąca w koreańskim przemyśle muzycznym staje się celem hejtu, czego idealnym przykładem jest Jennie Kim z grupy BLACKPINK, którą netizeni prześladują ze względu na jej domniemaną, „uprzywilejowaną” pozycję względem reszty członkiń zespołu (Lin, 2019).

Podsumowując niniejsze rozważania, warto zauważyć, że choć od śmierci Choi Jin Ri nie minęło jeszcze wiele czasu, machina koreańskiego przemysłu rozrywkowego, zalana kolejnymi debiutami, zdążyła już o niej zapomnieć. W tym kontekście widać wyraźnie, że kolorowe teledyski i chwytliwe melodie, które serwuje światu k-pop, przysyłają fanom ciemniejszą stronę życia artystów, kierując uwagę jedynie na ich sceniczny wizerunek.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, J. (2019). Sulli Was an Outspoken K-Pop Star in an Industry That Would've Preferred She Stayed Quiet. Retrieved from: <https://www.billboard.com/articles/columns/k-town/8532906/sulli-legacy-memorial-outspoken-kpop-star>
- Billboard Staff. (2019). 25 Greatest K-Pop Albums of the 2010s: Staff List. Retrieved from: <https://www.billboard.com/articles/columns/k-town/8546586/greatest-k-pop-albums-2010s-top-25>
- Borowiec, S. (2019). Commentary: Who really killed South Korean celebrity Sulli? Retrieved from: <https://www.channelnewsasia.com/news/commentary/south-korea-celebrity-sulli-f-x-suicide-cause-death-12018318>
- Chernomas, R., & Hudson, I. (2009). Social Murder: The Long-Term Effects of Conservative Economy Politscs. *International Journal of Health Services*, 39(1), 107-121. doi: 10.2190/HS.39.1.e
- Dela Cruz, E. (2020). These Successful K-pop Idols Also Own Entertainment Companies and Labels. Retrieved from: <https://www.kpopstarz.com/articles/294795/20200916/these-successful-k-pop-idols-also-own-entertainment-companies-and-labels.htm>
- Do, K. (2015). K-Pop Idols: Who Trained The Longest and The Shortest? Retrieved from: <https://www.soompi.com/article/695835wpp/k-pop-idols-who-trained-the-longest-and-the-shortest>
- Dong, H. (2018). Sulli suffers from panic disorder, social phobia [Video]. Retrieved from: http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2018/10/732_257093.html
- Dong, S. (2018). Did Sulli delete Instagram photo over Lolita reference? Retrieved from: https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2018/11/732_250309.html
- Dong, S. (2020). K-pop stars after glory days. Retrieved from: https://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2020/10/732_297475.html
- Epstein, E., & Joo R. (2012). Multiple Exposures: Korean Bodies and the Transnational Imagination. *The Asia-Pacific Journal*, 10(33), 1-17.
- Girard, R. (1987). *Kozioł ofiarny* (przeł. M. Goszczyńska). Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Gonsalves, J. (2020). K-Pop Exposed: "Slave contracts" once ruled the industry, now fans dictate what an idol is allowed to do. Retrieved from: <https://meaww.com/k-pop-exposed-slave-contracts-draconian-rules-mistreatment-label-control-fan-demands-backlash>
- Grazy Grace. (2018). 10 Strict Rules Kpop Artists Must Follow 그레이스. Retrieved from: <https://youtu.be/nJiCE4GhxwI>
- Haxoru. (2015). Jinnabit (Sulli's Ex-Fansite Admin) Keeps Doing The Most! Say Sulli Hates f(x) in Recent Tweets. Retrieved from: <https://omonatheydidnt.livejournal.com/16076398.html>
- Hazra, P. (2021). K-drama Actor Who Started As K-pop Idols And Where To Watch Them. Retrieved from: <https://www.shethepeople.tv/film-theatre/k-drama-actors-k-pop-idols-iu-joy-bae-suzi-yoona/>
- Hong, C. (2019a). Donation Made In Sulli's Name In Recognition Of Her Comments To Women's Issues. Retrieved from: <https://www.soompi.com/article/1368336wpp/donation-made-in-sullis-name-in-recognition-of-her-commitment>
- Hong, C. (2019b). Sulli Included In U2's Tribute To Korean Women Of History During Their Seoul Concert. Retrieved from: <https://www.soompi.com/article/1370328wpp/sulli-included-in-u2s-tribute-to-korean-women-of-history-during-their-seoul-concert>
- Hong, J. (2019). Cyberbullies turn their hate on dead star's ex-boyfriend. Retrieved from: http://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2019/10/745_277246.html
- J.K. (2019). Sulli Shares How Pregnancy Rumor Started After Hospital Visit. Retrieved from: <https://www.soompi.com/article/1339857wpp/sulli-shares-how-pregnancy-rumor-started-after-hospital-visit>
- J.K. (2020). Insiders Question The Effectiveness Of Disabling Comments On Entertainment News; "Sulli Act" Reportedly No Longer In Talks. Retrieved from: <https://www.soompi.com/article/1411495wpp/insiders-question-the-effectiveness-of-disabling-comments-on-entertainment-news-sulli-act-reportedly-no-longer-in-talks>

- Jones, J. (2014). Rumors Force Sulli To Take A Break From Performing. Retrieved from: <http://www.kdramastars.com/articles/30369/20140725/rumors-force-sulli-to-take-a-break-from-performing.htm>
- Juza, M. (2015). Hejterstwo w komunikacji internetowej. Charakterystyka zjawiska, przyczyny i sposoby przeciwdziałania. *Profilaktyka Społeczna i Resocjalizacja*, 25, 27-50.
- Kim, J. (2015). Sulli no longer f(x) member. Retrieved from: https://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2015/08/386_184442.html
- Knetizen. (2019). SM ignores Sulli's request regarding her hate comments. Retrieved from: <https://www.knetizen.com/sm-ignores-sullis-request-regarding-her-hate-comments/>
- Koreaboo. (2018a). Former Idol Reveals Why So Many K-Pop Groups Fail And Disband. Retrieved from: <https://www.koreaboo.com/stories/former-idol-member-reveals-the-truth-behind-why-so-many-kpop-groups-fail-and-disband/>
- Koreaboo. (2018b). These Are The Main Differences Between K-Pop And American Pop. Retrieved from: <https://www.koreaboo.com/lists/main-differences-kpop-american-pop-1/>
- Koreaboo. (2018c). 8 Idols Who Quit The Celebrity Life To Live As Normal People. Retrieved from: <https://www.koreaboo.com/lists/kpop-idol-quit-celebrity-normal-life/>
- Koreaboo. (2018d). 6 Times Haters Bashed Sulli Because They Couldn't Handle Her Awesomeness. Retrieved from: <https://www.koreaboo.com/lists/6-times-haters-bashed-sulli-because-they-couldnt-handle-her-awesomeness/>
- Koreaboo. (2020). Here's A Breakdown Of What A Typical Week As K-Pop Idol Trainee Would Look Like. Retrieved from: <https://www.koreaboo.com/stories/heres-breakdown-typical-week-kpop-idol-trainee-look-like/>
- Korea Times. (2020). Life after K-pop: From YouTube fame to solo careers, how do the stars cope when their glory days end? Retrieved from: <https://www.scmp.com/lifestyle/entertainment/article/3105491/life-after-k-pop-youtube-fame-solo-careers-how-do-stars>
- kpopStarz. (2020). 13 K-Pop Groups Wherein All Members Had Their Solo Debut, Solo Song, or Solo Acting Career. Retrieved from: <https://www.newsbreak.com/news/2040716139725/13-k-pop-groups-wherein-all-members-had-their-solo-debut-solo-song-or-solo-acting-career>
- Lee, S. (2016). 'SNL8' parodizes recent celebrity scandals. Retrieved from: http://www.kpopherald.com/view.php?ud=201609251814431324912_2
- Leung, S. (2012). Catching the K-Pop Wave: Globality in the Production, Distribution and Consumption of South Korean Popular Music. Retrieved from: https://digitalwindow.vassar.edu/senior_capstone/149/?utm_source=digitalwindow.vassar.edu%2Fsenior_capstone-%2F149&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages
- Lim, J. (2019). Sulli's Law. Retrieved from: http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2019/10/352_277559.html
- Lin. (2019). Netizens & BLINKs Angry Again While Claiming Jennie Continues To Have Better Treatment Than Other BLACKPINK Members. Retrieved from: <https://www.kpopmap.com/netizens-blinks-angry-again-while-claiming-jennie-continues-to-have-better-treatment-than-other-blackpink-members/>
- Mark. (2017). Is Sulli a Symbol of Sexual Liberation or Internalized Oppression? Retrieved from: <https://seoulbeats.com/2017/05/is-sulli-a-symbol-of-sexual-liberation-or-internalized-oppression/>
- Moreau, B. (2020). Here Are 5 Korean Beauty Standards That K-Pop Idols Are Smashing. Retrieved from: <https://www.koreaboo.com/lists/korean-beauty-standards-idols/>
- Peycheva, S. (2012). The Price of Fame in South Korea. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20120903001114/http://www.toonaripost.com/2012/08/entertainment/the-price-of-fame-in-south-korea/>
- Rice, L. (2019). Oscars Flashback: The tragic life and death of former Disney star Bobby Driscoll. Retrieved from: <https://ew.com/oscars/2019/01/22/bobby-driscoll-former-disney-star-oscar-winner/>

- Sayuridoll. (2016). Princess Sulli Delates Her Instagram Account. Retrieved from: <https://omona-theydidnt.livejournal.com/18127785.html>
- SBS PopAsia HQ. (2018). How much money a K-pop idol makes (according to a former K-pop idol). Retrieved from: <https://www.sbs.com.au/popasia/blog/2018/01/29/how-much-money-k-pop-idol-makes-according-former-k-pop-idol>
- Seabrook, J. (2012). Factory Girls. Cultural technology and the making of K-pop. Retrieved from: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/10/08/factory-girls-2>
- SeoulSpace. (2021a). How to be a K-Pop star – Top 10 Best Tips for Kpop Auditions. Retrieved from: <https://seoulSpace.com/how-to-be-a-kpop-star-top-10-best-tips-for-kpop-auditions/>
- SeoulSpace. (2012b). Korean Beauty Standards Starting to Evolve for the Better. Retrieved from: <https://seoulSpace.com/korean-beauty-standards-starting-to-evolve-for-the-better/>
- Sutherland Labs. (2015). Social media and a culture of voyeurism. Retrieved from: <https://www.sutherlandlabs.com/blog/social-media-and-a-culture-of-voyeurism/>
- Tan, L. (2019). Kpop ex-idols Youtube channels – it's a thing | campus.sg. Retrieved from: <https://www.campus.sg/kpop-ex-idol-youtube-channels-its-a-thing-campus-sg/>
- Upadhyay, R. (2021). Upcoming K-Pop Audition 2021 For Girls: How To Apply. Retrieved from: <https://otakukart.com/upcoming-k-pop-audition-2021-for-girls/>
- Wamxiang. (2018). Knowing for Going Braless, Kpop Stars Sulli and Hwasa Spark Debate on Women's Freedom. Retrieved from: <https://www.feedme.com.my/known-for-going-braless-kpop-stars-sulli-and-hwasa-spark-debate-on-womens-freedom/>
- Williamson, L. (2011). The dark side of South Korean pop music. Retrieved from: <https://www.bbc.com/news/world-asia-pacific-13760064>
- Womack, L. (2021). 10 Weird Rules K-Pop Stars Have To Follow. Retrieved from: <https://www.therichest.com/pop-culture/kpop-stars-weird-rules-follow/>
- Yeo, J. (2019). Kakao suspends online comments for entertainment articles after Sulli's death. Retrieved from: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20191025000711>
- Yuryunj. (2015). Korean Netizen vs International Reactions to K-Pop News. Retrieved from: <https://www.soompi.com/article/696263wpp/korean-netizen-vs-international-reactions-to-k-pop-news>
- Zielińska, I. (2004). Media, interes i panika moralna. Nowa kategoria socjologiczna i jej implikacje. *Kultura i Społeczeństwo*, 48(4), 161-177.

RECENZJE I OMÓWIENIA
REVIEWS AND DISCUSSIONS

ALDONA KOBUS

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
kobald@umk.pl

ORCID: 0000-0001-6646-8640

Fan jako marka. O użyteczności fana dla przemysłu kulturowego

Fan as a brand: The usefulness of a fanboy for culture industry

Anastasia Salter, Mel Stanfill, *A Portrait of the Auteur as Fanboy. The Construction of Authorship in Transmedia Franchises*, University Press of Mississippi, Jackson 2020.

DOI: 10.12775/LL.2.2021.009 | CC BY-ND 3.0 PL

W początkach formowania się *fan studies* na przełomie lat 80. i 90. XX w. podstawowy przedmiot badań, czyli postać fana, był obiektem kulturowej i społecznej stygmatyzacji. Stereotypy na temat zdemaskulinizowanych dziwaków i rozhisteryzowanych nastolatek, potencjalnych sprawców przemocy, zaludniały medialną wyobraźnię. I chociaż tego rodzaju wyobrażenia nie zniknęły, praktyki fanowskie zostały stopniowo inkorporowane w struktury przemysłu kulturowego. Fani stali się cenioną, a nawet modelową grupą odbiorców – emocjonalnie zaangażowani, lojalni wobec marki, definiujący się przez kompulsywne praktyki w rodzaju kolekcjonerstwa i zbieractwa, stanowią idealny rynek zbytu dla popkulturowych treści. Postawa fanowska jest aktywnie kreowana przez koncerny medialne, a następnie pielęgnowana i odgórnie kontrolowana, tak by nie wy-

mknęła się spod kontroli. Nobilitacja postaci fana ma bowiem charakter wybiórczy, dotyczy fandomu kultuwującego, a nie transformującego, nie zachęca do krytycznego podejścia względem konsumowanego materiału ani do jego dalszych przekształceń. Idealnym konsumentem jest fan, a nie fanka. Tylko niektóre fanowskie praktyki okazały się korzystne dla przemysłu kulturowego i przez to znalazły swoje miejsce w kulturze głównonurtowej. Nobilitacja fana pociągnęła za sobą szczególną konstrukcję autora-fana, czyli przedstawiciela przemysłu kulturowego, deklarującego fanowskie przywiązanie wobec produkowanych przez siebie treści (najlepszym przykładem jest reżyser i *showrunner* stacji BBC, Steven Moffat, który zasłynął serią adaptacji klasyki literatury brytyjskiej i często określa siebie fanem tego, co adaptuje: Sherlocka Holmesa, czy Dracula; wiemy też, że działał aktywnie w fandomie *Doktora Who* zanim zaczął pracować w telewizji).

Należy tutaj odróżnić fana-autora, tworzącego teksty skierowane do wewnętrznego obiegu w społeczności fanowskiej (np. *fanfiction* Moffata w fandomie *Doktora Who*) od autora-fana, twórcy treści popkulturowych o komercyjnym charakterze, który legitymizuje się tożsamością fanowską w celu wzbudzenia określonych reakcji wśród odbiorców (zaufania, popularności itd.). Autor-fan w pierwszej kolejności jest przedstawicielem przemysłu, profesjonalistą, który jednak działa w fandomie lub deklaruje, że jest fanem. Fan-autor produkuje teksty kultury, które nie trafiają do oficjalnego obiegu. Zgodnie z tą definicją przypadki objęcia oficjalną licencją tekstu kultury fanowskiej nie wystarczą, aby wykreować autora-fana, podobnie jak tworzenie tekstów zależnych w głównonurtowym obiegu (np. Neil Gaiman publikujący teksty zależne wobec prozy H.P. Lovecrafta czy Seth Grahame-Smith piszący *Dumę i uprzedzenie i zombie* na podstawie kultowej powieści Jane Austen). Uwidacznia to, że autor-fan to bardzo szczególny przypadek w ramach twórczości popkulturowej. Co ciekawe, tego rodzaju twórcy często posiadają własne fandomy (m.in. Joss Whedon, Kevin Smith czy Zack Snyder, którzy mają wielbicieli nie tylko określonych tytułów, ale całej swojej twórczości, a tym samym swoich postaw twórczych, deklaracji autorских i person publicznych). „Bycie fanem” stało się więc specyficzną marką twórców kultury popularnej, a strategię jej kreacji i cele, w jakich jest wykorzystywana, stanowią przedmiot badań Anastasi Salter i Mel Stanfill w monografii *A Portrait of the Auteur as Fanboy. The Construction of Authorship in Transmedia Franchises*.

Obie badaczki posiadają już znaczący dorobek, który stanowił podwaliny pod najnowszą monografię. Salter jest także współautorką *Toxic Geek Masculinity in Media* (2017), chociaż większość jej prac sytuje się w nurcie *game studies* i badaniach literatury cyfrowej; Stanfill wydała w 2019 r. *Exploiting Fandom: How the Media Industry Seeks to Manipulate Fans*, jedną z kluczowych pozycji fantropologicznych ostatnich lat, a liczne artykuły zapewniły jej pozycję czołowego fantropologa obecnego pokolenia badaczy. Najnowsza publikacja stanowi zbiór dziesięciu *case studies* poświęconych różnym postaciom autora-fana. Stosując analizę dyskursu, badaczki przeanalizowały doniesienia prasowe, wywiady, kre-

acje autorskie w mediach społecznościowych i elementy twórczości wybranych autorów-fanów w celu ustalenia, jak konstruowane jest autorstwo w przypadku twórców w różnym stopniu identyfikujących się z fandomem treści, które (współ)tworzą. Opisywani autorzy sytuują się w różnych pozycjach na spektrum wyznaczonym przez takie czynniki, jak autoidentyfikacja z fandomem medialnym oraz afirmatywny lub transformatywny stosunek do franczyzy, jaką kreują. Taka perspektywa pozwoliła badaczkom zaprezentować szeroki przekrój tożsamości i postaw autorów-fanów, ich odmienne podejścia do fandomu i różnorodnych narracji tożsamościowych, co naświetla stosunek kultury głównonurtowej do rozmaitych praktyk i aktywności fanowskich. W dobie gwałtownych przeobrażeń pozycji fana w kulturze praca Salter i Stanfill dostarcza potrzebnych narzędzi i kategorii analitycznych, których zastosowanie nie ogranicza się do badań nad autorstwem, chociaż i w tym polu można znaleźć cenne uwagi i refleksje.

Przykładem tego jest chociażby zwrócenie uwagi na performatywny wymiar autorstwa, które konstruuje się przez serię powtarzalnych gestów i działań, serię interakcji z instytucjami i aktorami przemysłu kulturowego oraz z fanami (s. XIV). Interakcje te mają na celu utwierdzenie autorskiej kontroli i władzy nad tekstem poprzez ustalenie dozwolonych ram i granic interpretacji. Tym samym podkreślone zostaje, że autorstwo jako instytucja społeczna ma nie tylko wysoce konstruktywny charakter (szczególnie autorstwo medialne, gdzie ustanawia się jeden podmiot autorski kosztem przemilczenia lub wymazania kreatywnego wkładu całej rzeszy twórczych podmiotów), ale jest też narzędziem dystrybucji władzy społecznej, elementem kulturowej hierarchii. Autorstwo ma także aspekt marketingowy, nosi znamiona marki czy logo, co okazuje się szczególnie ważne w dobie kulturowej konwergencji i rozproszenia treści w obrębie różnych mediów i platform dystrybucji. Performatywne autorstwo ma stanowić gwarancję spójności i jakości w obliczu owego rozproszenia, być rodzajem scalającego paratektu (s. xv). Tutaj właśnie szczególnie uwidacznia się rola autora-fana, obdarzonego potencjałem promocyjnym (nazwisko, które przyciąga odbiorców, ponieważ gwarantuje zrozumienie ich potrzeb jako fanów) i afektywnym, stanowiącego z jednej strony obiekt fandomowego uwielbienia (twórca ukochanego tytułu), a z drugiej strony prezentującego się jako członek tego samego fandomu („fan taki, jak ja”), co stwarza poczucie więzi i iluzję wspólnej przestrzeni porozumienia czy wspólnych interesów. Autor-fan jest „jednym z nas”, tak samo jak „jednym z nich”, sekretnym agentem wśród korporacyjnych dorobkiewiczów, który przedkłada dobro franczyzy nad potencjalne zyski i tym samym staje się znów gwarantem spójności i jakości. W serii *case studies* Salter i Stanfill demaskują marketingowy mit autora-fana zestawiając tego rodzaju przekonania z praktyką performatywnego konstruowania autorstwa przez konkretnych twórców.

Pierwszym przypadkiem jest Steven Moffat, typ fana uprawiającego *gatekeeping*, który aktywnie zachęca do partycypacji – pod warunkiem, że odbiorcy reprezentują dokładnie ten sam model „bycia fanem”, co on sam – i jednocze-

śnie dystansuje się wobec wszystkich innych odbiorców, odmawiając im nawet tytułu fana, o ile nie spełniają bardzo konkretnych kryteriów. Moffat staje się doskonałym przykładem wybiórczego podejścia przemysłu kulturowego nie tylko do praktyk fanowskich, ale też do samych tekstów, których nie pasujące do oficjalnej franczyzy elementy ulegają przemilczeniu i deprecjacji w dalszej re-produkcji. Z kolei status E. L. James ujawnia funkcjonowanie podwójnych standardów w odniesieniu do fanów i fanek. Z perspektywy przemysłu kulturowego fani są gwarancją podtrzymania jakości treści popkulturowych, fanki zaś jakość tę obniżają; fani stają się profesjonalnymi twórcami, a fanki się sprzedają; fani dążą bezkompromisowo do realizacji swojej wizji artystycznej, fanki mają obsesję na punkcie kontroli (s. xix). Pełnia performatywnego wymiaru autorstwa w jego funkcji władzy nadawania znaczenia uwidacznia się w aktywności J. K. Rowling w mediach społecznościowych, której celem jest sprawowanie absolutnej kontroli nad znaczeniem i interpretacją wśród odbiorców. Jest to przykład autorstwa, które nie godzi się na funkcjonowanie w post-Barthesowskim świecie pluralizmu interpretacyjnego.

Filmografia i działalność Kevina Smitha prezentują inny ciekawy przypadek korelacji pomiędzy tożsamością fanowską a autorską, wskazujący na konieczność dystansowania się autora-fana wobec tożsamości fanowskiej w celu profesjonalizacji swojej kondycji, w równej mierze, w jakiej dąży się do ustanowienia powiązania danego twórcy z fandomem. Okazuje się zatem, że pozycja autora-fana opiera się na kruchej równowadze pomiędzy aspektem fanowskim a autorskim, co też świadczy o tym, że nobilitacja fanów w przemyśle kulturowym ma jedynie pozorny charakter i jest zależna przede wszystkim od ekonomicznego potencjału odbiorców.

Analiza działalności Jossa Whedona uwzględnia z kolei fakt, że jego aktywność opiera się na podwójnym performansie: autorstwa i progresywnej polityki. Performatywny feminizm Whedona stał się marką, za pomocą której odgrywa on swoje autorstwo, co umożliwia wykorzystanie „fandomowej pracy” (s. xx) i ekonomiczną eksploatację fandomu, zamaskowaną jako polityczny aktywizm (finansowe wspieranie Whedona było uznawane za jednoznaczne z aktywizmem politycznym i działaniem na rzecz zmiany społecznej). Kultowa wręcz pozycja Zacka Snydera stanowi natomiast dobitny przykład sytuacji męskiego i toksycznego fandomu (patofandomu) we współczesnym krajobrazie medialnym. Postawy fanowskie, które wczesne *fan studies* określały jako anomalie, obecnie stały się tak powszechnymi modelami „bycia fanem”, że głównonurtowy twórca jest w stanie wykreować w oparciu o nie swoją tożsamość fanowską i uczynić z nich narzędzie marketingowe. Sytuacja taka wskazuje na to, że należy gruntownie prześledzić dotychczasowe ustalenia fantropologii i zmienić perspektywę badań, zwracając się w stronę przez długi czas pomijanych i przemilczanych aspektów działalności fanowskiej, określanych zbiorczo jako „toksyczny fandom” (*toxic fandom*) czy patofandom.

Ostatnie *case study* poświęcone jest tym twórcom, którzy z racji swojej niskiej pozycji społecznej wynikającej z istniejących nierówności, pomimo związków

z fandomami i okazyjnie przyjmowanych tożsamości fanowskich nie uzyskali takiej nobilitacji, jak osoby we wcześniej omawianych przypadkach. Patty Jenkins, Ryan Cooler, Taika Waititi, siostry Wachowskie i Ava DuVernay dostarczają przykładów niezwykle ambiwalentnej relacji z fanami, a zarazem są świadectwem istnienia w społecznościach fanowskich uprzedzeń na tle płciowym, rasowym i seksualnym. Etykieta autora-fana stanowi gwarancję jakości i afektywnego przywiązania, ale obwarowana jest licznymi kulturowymi wymogami i warunkami, przede wszystkim dotyczącymi koloru skóry i tożsamości płciowej oraz seksualnej, które wyznaczają także parametry „poprawnego” fana. Co więcej, w przypadku autorów niespełniających tych wymogów, autoidentyfikacja z fanami odbywa się kosztem zakwestionowania ich profesjonalizmu, co też ujawnia warunkowe przyjęcie fana w obręb kultury głównonurtowej.

Salter i Stanfill nie bez powodu odwołują się w tytule monografii do pojęcia *auteura*, spopularyzowanego przez francuską Nową Falę z jej polityką autorstwa, której celem była nobilitacja twórczości filmowej, nadanie jej rangi działalności artystycznej. Formułowana w tej perspektywie polityka jawnie wskazywała na konstruktywistyczny i performatywny wymiar autorstwa oraz jego społeczne funkcje. Obecna tendencja w przemyśle popkulturowym stanowi rewitalizację tego podejścia jako podstawowej strategii marketingowej, która okazuje się konieczna w dobie kulturowej konwergencji. Pozorna fano-centryczność współczesnej popkultury doprowadziła do wyłonienia się nowego archetypu autora jako fana, dokładając kolejne warstwy perfomansu do już funkcjonujących. Dotychczas autor był celebrytą, osobą publiczną (być może społecznie zaangażowaną), natchnionym podmiotem twórczym; obecnie staje się też fanem, definiowanym przez afektywny związek z produkowanymi treściami. Salter i Stanfill dokładnie analizują mechanizm powstawania nowego typu autorstwa oraz jego kulturowe, tekstowe i przemysłowe zaplecze. Prezentowane przez nie analizy są wielowątkowe i wnikliwe, obejmują konstrukcję podmiotu autorskiego oraz jego recepcję na przestrzeni lat, warunki, jakie spełnić muszą popkulturowi twórcy, aby skutecznie rościć sobie prawo do autorstwa i fanowstwa, a także działania, jakie podejmują autorzy, by podtrzymać ten złożony status. W efekcie otrzymujemy najbardziej aktualny obraz autorstwa medialnego we współczesnych badaniach z tego obszaru. Omawiana praca stanowi więc obowiązkową lekturę dla medioznawców, przedstawicieli krytyki feministycznej, fantropologów oraz wszystkich badaczy podejmujących studia nad autorstwem.

BIBLIOGRAFIA

- Salter, A., & Blodgett, B. (2017). *Toxic geek masculinity in media: Sexism, trolling, and identity policing*. Springer.
- Stanfill, M. (2019). *Exploiting fandom: How the media industry seeks to manipulate fans*. Iowa City: University of Iowa Press.

AGNIESZKA URBAŃCZYK

Uniwersytet Jagielloński

agnieszka.urbanczyk@op.pl

ORCID: 0000-0002-6911-3703

Koniec narracji triumfalistycznej w *fan studies*

The end of fan studies' triumphalist narrative

Mel Stanfill, *Exploiting Fandom: How the Media Industry Seeks to Manipulate Fans*, University of Iowa Press, Iowa 2019.

DOI: 10.12775/LL.2.2021.010 | CC BY-ND 3.0 PL

Exploiting Fandom opublikowane zostało przez wydawnictwo znajdujące się przy University of Iowa, największym światowym ośrodku badań z dziedziny *fan studies*. Książka ta, słusznie, stała się jednym z najgłośniejszych w tej dyscyplinie opracowań ostatnich lat. Mel Stanfill udało się na niecałych trzystu stronach dokonać wnikliwej i podpartej szczegółową znajomością teorii analizy interakcji rynku z fanami. Autorka, co bardzo nietypowe, skupia się nie tyle na samej aktywności fanowskiej, zazwyczaj znajdującej się w centrum rozważań fantropologów, co raczej na działaniach koncernów medialnych i korporacji skonfrontowanych z odbiorem swoich produkcji. W jednakowym stopniu uwzględnia przy tym zarówno fanów fantastyki czy komiksu, jak i kibiców, dostrzegając liczne podobieństwa w sposobach traktowania i dyscyplinowania jednych i drugich przez przemysł rozrywkowy. Opracowanie bazuje na pogłębionych wywiadach przeprowadzonych z pracownikami korporacji medialnych, analizie regulaminów znajdujących się na stronach największych francyz oraz na namyśle nad sposobami reprezentacji fanów w tekstach kultury oficjalnej.

Stanfill przyjmuje szeroką perspektywę biopolityczną, wychodząc z założenia, że analizowane procesy „nie mogą być zrozumiałe dzięki badaniu fanów jako jednostek lub poszczególnych kultur, bo przemysł nie na takiej zasadzie wchodzi z nimi w interakcje” (s. 10).

Jeśli rok 1992 uznawać za moment narodzenia się *fan studies* (to wówczas ukazały się *Textual Poachers* Henry’ego Jenkinsa, *Enterprising Women* Camille Bacon-Smith i antologia Lisy Lewis *The Adoring Audience*, zawierająca głośny tekst Johna Fiske’a *The Cultural Economy of Fandom*), to rok 2019 należałoby potraktować jako moment zmiany paradygmatu. Choć przedtem pojawiały się głosy sceptyczne wobec optymizmu wspomnianych wyżej pierwszych opracowań i późniejszej *Kultury konwergencji* (Jenkins, 2006), dopiero po blisko trzech dekadach doczekaliśmy się obszernych, systematycznych opracowań ukazujących opisywane przez Jenkinsa zmiany w przemyśle rozrywkowym w świetle negatywnym. Chodzi mianowicie o książkę *Fake Geek Girls* Suzanne Scott oraz właśnie *Exploiting Fandom*. Podczas gdy większość opracowań skupia się na twórczości fanowskiej ukazywanej jako forma subwersji, a pozycje poświęcone interakcjom fanów z przemysłem rozrywkowym utrzymane są w tonie optymistycznym, Stanfill uderza momentami w tony niemal katastroficzne. Odcina się jednoznacznie od ustanowionej przez Jenkinsa i dominującej w *fan studies* „narracji triumfalistycznej”, którą streszcza następująco: „fani [...] są nowymi odbiorcami idealnymi. Po długich cierpieniach wynikających z niezасłużonej stygmatyzacji przechodzą do głównego nurtu i od teraz już wszystko jest cacy” (s. 21). Nie oznacza to, że autorka nie dostrzega interakcji fanów z przemysłem lub że nie bierze pod uwagę wpływu, jaki na media wywiera ich obecność, bowiem to do nich zaczyna być adresowanych coraz więcej treści medialnych. Wyłożona w *Kulturze konwergencji* wizja przyszłości była niemal utopijna: widzowie i czytelnicy, za sprawą rozwoju opowieści transmedialnych coraz bardziej zaangażowani i coraz bardziej podobni fanom, mieli oddalać się od wzorca biernego odbioru, zaś producenci mieli z fanami współpracować. Stanfill nie neguje zmian, które nastąpiły – zadaje jednak kluczowe pytania: O których fanów chodzi? Kto dyktuje zasady tej współpracy?

Tematem książki nie są faktycznie istniejący i działający fani, ale fani jako konstrukt dyskursywny i sposób, w jaki ten konstrukt powstaje. Stanfill zastanawia się zatem nad tym, jakie osoby ukazują się zazwyczaj jako fanów i – pośrednio – które z nich traktowane są jako idealni przedstawiciele tej grupy. Zwraca uwagę nie tylko na marginalizację kobiet, osób niebiałych i innych mniejszości, ale dostrzega także kształt narracji dotyczących białych mężczyzn. Stereotyp nerda – niewysportowanego, nielubianego i sfrustrowanego seksualnie chłopaka poświęcającego cały czas wolny niszowym i eskapistycznym rozrywkom – przez dekady służył wyśmiewaniu mężczyzn, którzy nie odnieśli sukcesów towarzyskich i zawodowych. Stanfill zwraca uwagę na to, że w XXI w. coraz bardziej popularne stały się jednak narracje o odkupieniu (*redemption*) nerda, który dzięki swojej wiedzy i racjonalizmowi może awansować społecznie i spełnić się w typowo męskich rolach. Choć ich punktem wyjścia pozornie jest

sytuacja marginalizacji, w ostatecznym rozrachunku służą one reafirmacji tradycyjnych ról płciowych i wzmocnieniu hegemonii. Przede wszystkim zaś samo przywoływanie owego stereotypu prowadzi do wyparcia z przestrzeni publicznej osób odbiegających od niego pod względem rasy, płci czy orientacji seksualnej.

W centrum swoich rozważań Stanfill ustawia zatem ideę normatywności i sposoby jej konstruowania przez przemysł rozrywkowy. Sytuacja opisywanego w *Kulturze konwergencji* fana rzeczywiście uległa poprawie, a miejsce stigmatyzacji zajęły próby zaspokojenia jego potrzeb. Stało się tak jednak przede wszystkim dlatego, że to on jest projektowany jako idealny konsument. Proces tworzenia modelowego fana przez przemysł rozrywkowy, przejawiający się w tym, kto jest adresatem komunikatów i jak jest on pokazywany oraz z myślą o kim i o jakich działaniach tworzone są strony internetowe, nierozłącznie wiąże fanostwo z konsumpcją. Twórczość transformująca czy fanowski aktywizm, ponieważ nie przynoszą zysku przemysłowi, traktowane są jako nienormatywne i często nie przewiduje się ich w afordancjach oficjalnych stron i forów. Praktyki te nie są wprost zakazywane i wciąż mogą istnieć, jednak albo spychane są do osobnych przestrzeni, bowiem oficjalne strony uniemożliwiają publikację określonych treści, albo traktowane są jako aberracja. Zdaniem Stanfill przykładem takiego podejścia jest szereg kontrowersji, które znalazły kulminację latem 2016 r., kiedy to pod wpływem oburzenia części fandomu wywołanego uśmierceniem nieheteronormatywnej postaci z serialu *The 100* w mediach wybuchła panika moralna. Fanów należących do różnych grup, zainteresowanych odmiennymi tekstami, podejmujących bardzo niejednorodne działania i reprezentujących skrajnie różne poglądy polityczne, skategoryzowano zbiorczo jako roszczeniowych, tworząc ich obraz jako homogenicznej grupy dążącej do przejęcia władzy nad przemysłem rozrywkowym i terroryzującej twórców. Ten przypadek paniki moralnej autorka traktuje jako próbę pacyfikacji grupy (która i tak nie jest uprzywilejowana), podkreślając zarazem, jak niewiele wspólnego z rzeczywistością ma – utrwalone wszak również przez fantopologów – przekonanie o sprawczości fandomu. *Exploiting Fandom* jest przede wszystkim książką o niesymetryczności relacji między fanami a przemysłem, który sprawuje nad nimi kontrolę.

Nadrzędną metaforą organizującą zawarte w książce rozważania jest obraz pasterza zapewniającego zwierzętom pożywienie i ochronę przed niebezpieczeństwami oraz trzody, dzięki której pasterz się utrzymuje. Z jednej strony zatem koncerty medialne i sportowe kultywują swój wizerunek jako dobrotliwych opiekunów, którzy dostarczają fanom kolejnych tekstów kultury i nie przeszkadzają im w amatorskiej twórczości. Z drugiej natomiast strony korporacje te korzystają z władzy pastoralnej w zakresie, który nigdy dotąd nie był możliwy. Stanfill sięga po rozpoznanie Foucaulta, rozpatrując koncerty medialne i właścicieli praw autorskich jako instytucje biowładzy, sprawujące kontrolę nad populacją fanów, jej decyzjami i migracjami. Jak dowodzi, kluczowym procesem umożliwionym przez kulturę konwergencji stało się udomowienie fanów. Już we wstępie wskazuje:

Tak jak trzoda jest hodowana w ten sposób, by być jak największa i jak najłagodniejsza, [tak samo] zaproszenia wystosowane przez przemysł rozrywkowy do fanów mają za zadanie uczynić ich bardziej użytecznymi i podatnymi na kontrolę, przekształcając ich w zasób, który można wykorzystać (s. 11).

Sprawowanie tego typu niewidzialnej władzy jest możliwe przede wszystkim dzięki upowszechnieniu się internetu, które Jenkins traktował niemal jako gwarancję demokratyzacji. Stanfill podkreśla znaczenie problemu, który nie jest nowy, ale wciąż wydaje się rzadko eksponowany w obrębie fantropologii. Chodzi mianowicie o sposób, w jaki technologie Web 2.0 umożliwiają pozyskiwanie i systematyzację szczegółowych danych o upodobaniach publiczności, które wcześniej dostępne były tylko w szczątkowym stopniu za pośrednictwem statystyk sprzedaży czy wskaźników Nielsena. Jak podkreśla autorka, pozorna demokratyzacja internetu pozwoliła osobom dysponującym kapitałem wzbogacić się jeszcze bardziej, wcale nie poprawiając statusu majątkowego tych, którzy znajdują się niżej w kapitalistycznej hierarchii. Wraz z przekształceniem użytkowników internetu w twórców zamieszczanych tam treści, odbiorcy sami zaczęli dostarczać koncernom medialnym informacji o sobie i swoich oczekiwaniach wobec produktu, wykonując nieodpłatnie pracę, która umożliwia poprawienie wyników sprzedaży.

Część *Exploiting Fandom* poświęcona szeroko pojętej pracy wykonywanej przez fanów wydaje się szczególnie interesująca. Stanfill analizuje bowiem wątek zadziwiająco rzadko poruszany w *fan studies*: kwestię nieodpłatnej pracy i tego, kto ma prawo do jej owoców. Druga połowa książki dotyczy statusu prawnego twórczości fanowskiej i szokująco niesymetrycznej relacji pomiędzy właścicielami praw autorskich i fanami. Owa niesymetryczność ujawnia się niekiedy dopiero po przeczytaniu tekstu pisanego drobnym drukiem w regulaminach oficjalnych serwisów internetowych czy forów. Stanfill szczegółowo pokazuje nadużycia ze strony przemysłu, który nie tylko działa niekiedy wbrew interesom publicznym, ale uzurpuje sobie prawa, których w rzeczywistości nie ma, lub wytwarza dodatkowe zapisy, z których istnienia odbiorcy produktów nie zdają sobie sprawy. Przede wszystkim użytkownicy internetu i innych mediów nie są informowani wprost o zyskach, które będą czerpane z ich działań, więc nie mają możliwości wyrazić świadomej zgody na uczestnictwo w przemyśle. Dzięki podejściu biopolitycznemu autorka omawianej publikacji jest w stanie w przekonujący sposób opisać fanów i ich najbardziej osobiste upodobania jako towar, który staje się przedmiotem handlu. Ukazuje jednocześnie, jak duża część operacji zyskowych dla koncernów reklamowych, właścicieli platform lub franczyz wykonywana jest przez nieświadomych tego użytkowników, dostarczających narzędzi do kontroli samych siebie.

Zastanawiając się nad pracą twórczą fanów i – w szczególności – fanek, Stanfill odwołuje się do idei *lovebor*, czyli nieodpłatnej pracy wykonywanej z miłości, pogłębiając obserwacje dokonane wcześniej przez Kristinę Busse

(2015). *Exploiting Fandom* pokazuje, że fantazmat ekonomii daru i odrzucenie przez część fandomu kapitalizmu stwarzają idealne warunki do wykorzystywania pracy jego członków. Fanowska produkcja, pozornie istniejąca na zewnątrz struktur rynkowych, jest do nich z łatwością wcielana – jako źródło przychodów reklamodawców, jako darmowa reklama franczyzy czy jako zasób łatwo dostępnych informacji o gustach i oczekiwaniach widowni. Biorąc pod uwagę, że z twórcami fanowskimi nie zawiera się żadnych umów i nie informuje się ich o przychodach, które mogą oni generować dla właścicieli praw autorskich, wykorzystywanie ich aktywności przez przemysł rozrywkowy trudno postrzegać inaczej niż w kategoriach wyzysku.

Jeśli czegoś w *Exploiting Fandom* miałoby brakować, to byłaby to, jak sądzę, kwestia sprawczości fanów. Stanfill odmalowuje przekonującą wizję sprzężenia, w ramach którego przemysł pozornie odpowiada na pragnienia i oczekiwania fandomu, sam je najpierw wywołując. Nie rozwija jednak wątku zaspokojenia fanowskiego pożądanego, skupiając się na jego kształtowaniu. Same zmiany wprowadzane w tekstach kultury pod wpływem wiedzy o fanowskich upodobaniach stanowią temat, który wymagałby osobnej analizy, jest więc rzeczą zrozumiałą, że akurat ta kwestia została zmarginalizowana, by dało się wyeksponować mechanizmy biowładzy.

Książka Stanfill stanowi fascynującą lekturę nie tylko dlatego, że opracowanie poparte zostało wnikliwymi i doskonałymi metodologicznie badaniami, a materiał jest świetnie uporządkowany retorycznie. *Exploiting Fandom* to przede wszystkim *Kultura konwergencji* Jenkinsa *à rebours* – opracowanie poświęcone dokładnie tym samym procesom, ale skonstruowane nie w oparciu o myślenie życzeniowe, ale o zadawanie niewygodnych pytań. Popularyzacja internetu, umożliwienie milionom odbiorców wyrażania swoich opinii i tworzenia sieci znajomości, zwrócenie przez przemysł rozrywkowy uwagi na najaktywniejszych członków widowni czy rozkwit łatwo dostępnej i powstającej na niespotykaną dotąd skalę twórczości fanowskiej stanowią fakty. Nie sprawia to jednak, że optymistyczne prognozy Jenkinsa dotyczące rosnącego upodmiotowienia fanów i emancypacji dotąd zmarginalizowanych grup stają się prawdziwe. Jak pisze Stanfill,

[p]rzemysł nie pyta fanów, czy chcą zostać udomowieni. [...] Zmalała (choć nie zniknęła) stygmatyzacja fanów, zwiększył się dostęp do informacji, a struktury prawne zostały poluzowane. Z braku przyzwyczajenia do myślenia w kategoriach systemowych, ale też z powodu celowych działań [przemysłu], trudno nam [jednak] dostrzec cenę, którą za to płacimy: normalizację w ramach wąskiej i dla wielu wykluczającej wersji fandomu, wykonywanie nieodpłatnej pracy i porzucenie krytycznych tradycji fanostwa (s. 197).

Stanfill nie rozstrzyga, czy dojdzie w końcu do całkowitego udomowienia fanów. Zostawia tę decyzję fandomowi – postulując tylko, by była ona podjęta świadomie i na własnych zasadach.

BIBLIOGRAFIA

- Bacon-Smith, C. (1992). *Enterprising women: Television fandom and the creation of popular myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Busse, K. (2015). Fan Labor and Feminism: Capitalizing on the Fannish Labor of Love. *Cinema Journal*, 54(3), 110-115. doi:10.1353/cj.2015.0034
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. *Studies in culture and communication*. New York: Routledge.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Lewis, L. A. (ed.) (1992). *The adoring audience: Fan culture and popular media*. London: Routledge.
- Scott, S. (2019). *Fake geek girls: Fandom, Gender, and the Convergence Culture Industry*. New York: New York University Press.



ISSN 2544-2872 — ONLINE
ISSN 0024-4708 — PRINT