

Úvod

I. Téma a záměr práce

V předložené práci se zabývám fenoménem fanfikce. Chápu ho jako sociálně kulturní jev, který se objevil v určité fázi vývoje populární kultury a mimo tento vývoj není srozumitelný. Chci ukázat, že k plnému vyjádření fenomén fanfikce dospěl teprve svým přechodem na internet, který se pro něj ukázal jako ideální médium. Vycházím z předpokladu, že fanfikci nelze úspěšně vymezit jako literární žánr nebo ji charakterizovat jako součást rodiny žánrů derivované literatury, spolu s pastischem, parodií a travestií. Fanfikce může být psána v kterémkoliv z těchto žánrů, ale určující je pro ni vztah k určitému společenství.

Pokud pomineme její prehistorii sahající do poslední třetiny devatenáctého století, objevila se fanfikce na konci první třetiny 20. století a prodělala bouřlivý vývoj související s proměnami médií. Současný stav by byl proto bez zohlednění této historie obtížně interpretovatelný, pokud vůbec. Proto věnuji jednu kapitolu práce rekapitulaci tohoto vývoje ve vztahu k současnosti.

Fanfikce dnes představuje globální fenomén, vytváří platformy, na nichž komunikují miliony lidí z desítek zemí světa. Je produktem a zároveň aktérem globalizačních trendů, fanfikční komunikace se odehrává v globální angličtině a zároveň vytváří rezistentní prostor národních jazyků, fanfikce se šíří na první pohled bez ohledu na hranice a zároveň vnímáme náznaky toho, jak tento globální impuls některé národní kultury zpracovávají výrazně svébytnou formou. Tyto globální souvislosti lze rozpoznat v hrubých rysech a jednu kapitolu, *Mlha na netu*, věnuji proto jak popisu těchto rysů, tak diskusi o tom, proč ji není možné popsat v jemnějším rozlišení.

Internetové fanfikční společenství se zřetelně vymezuje vůči celku společnosti a zdůrazňuje určité prvky sdílené identity fanoušků. Nabízí se zde označení subkultura, přinejmenším by se však jednalo o hraniční použití takového pojmu. Diskutuji jeho případnost pro zkoumání fanfikce a využitelnost interpretačních metod, které byly propracovány zvláště při studiu hudebních subkultur mládeže.

Sebevědomí fanfikčního společenství se nejpozději od konce sedmdesátých let vytvářelo kolem linie sporu o pojetí autora, autorství a originálního díla. Tento spor vyvolaly žaloby, jejichž úspěch by v zásadě znamenal zákaz fanfikcí. Fanfikční společenství se tak ocitlo uprostřed mnohem širšího sporu o duševní vlastnictví. V závěrečné části své práce sleduji, jaké proměny pojetí autora a autorství spor o fanfikci nasvětluje, jak souvisí s nahrazením konceptu světové literatury literaturou globální a s definitivním vyprázdněním hierarchizace kultury (vyšší, nižší, masová). Přitom se snažím ukázat, že vhodným horizontem pro porozumění těmto změnám je období od počátku osmnáctého století.

II. Fanfikční studia — *work in progress*

Jak je zřejmé z předchozí pasáže, pokouším se fanfikci interpretovat z perspektivy vývoje moderní doby a jako fenomén přerůstající do globálního rozměru. Velmi zhruba řečeno z pozice historické sociologie. Bádání o fanfikcích se poměrně překotně rozvíjelo v posledním čtvrtstoletí, vytvořilo si určitý pojmový aparát a testovalo vhodné metody. Rozvinulo se z perspektivy mediálních studií a otázky, které si ve své práci kladu, směřují spíš napříč než v souběhu s touto perspektivou. Zároveň hojně a vděčně využívám poznatky a postupy mediálního bádání o fanfikcích. Právě pro tuto křížící se perspektivu považuji za vhodné zmínit některé momenty historie fanfikčního bádání.

Nechci psát nějaký stručný přehled stavu bádání o fanfikci. Určitě

bych neposkytla nic než více či méně podařený referát z přehledu Kristiny Busseové a Karen Helleksonové, a ten nám v češtině nedávno napsala Veronika Abbasová.¹ To, oč mi jde, je upozornit na ještě nesedimentovaný stav akademizace výzkumu a na velmi vágní hranici mezi odborným bádáním a fanouškovskou sebereflexí, respektive na způsob, kterým je tato hranice zvýznamňována a používána v interpretačních strategiích určujícího proudu fanfikčních studií.

Tento určující proud má kořeny ve skupině žáků Johna Fiskea a příslušné vnukovské generaci, v prvním desetiletí nového tisíciletí představovalo jeho nejsilnější instituční oporu centrum komparativního studia médií na Massachusettském technologickém institutu (MIT), vedené Henrym Jenkinsem. Jenkinsova monografie *Textual Poachers* z roku 1992 znamenala průlom, který vydělil fanfikci jako relativně svébytné téma v rámci studií populární kultury.² Jenkins maximálně využil studium u Fiskea v působivém mixu volně zřetězených teoretických inspirací birminghamské školy, skupiny francouzských teoretiků: Michela de Certeau, Rolanda Barthesa, Pierre Bourdieu a jejich recepce Michaela Bachtina s metodami poučenými etnografickým výzkumem a citlivou textologickou analýzou.

Motiv osvojeného Fiskeova dědictví je nejzřetelnější v Jenkinsově vztahu k mocenskému a represivnímu charakteru masové kultury v současné

1 Busse, Kristina, Karen Hellekson. 2006. „Introduction“. In Karen Hellekson and Kristina Busse (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, s. 5–32; a Abbasová, Veronika. 2018. *Fanfikce: Ženská literatura nového věku*. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, s. 19–32.

2 Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers*. New York: Routledge. Jenkinsova studie není první případ tematizace fanfikce, uvádí se: Joanna Russová, Patricia Frazer Lambová, Diana Veithová, April Selleyová Camille Bacon-Smithová, Constance Penleyová a Lisa Lewisová, nicméně jen Jenkinsova kniha se vepsala do dalšího bádání jako trvalý zdroj metodologických inspirací.

společnosti. Nepochybuje o asymetrických mocenských vztazích, monopolizaci kultury, nastolování témat a odporném charakteru korporací, tedy o široce sdílené kritice masové kultury, Jenkins sám ji označuje symbolem mocenského bloku. Stejně jako Fiske však zdůrazňuje vůči monopolizaci moci kontrapohyb, který spočívá ve schopnosti „lidu“, to jest konzumentů populární kultury, zpracovávat, a tím si přivlastňovat kulturní zdroje, které jim musí masová kultura pro svůj provoz poskytnout, nikoliv jen formou pasivní konzumace, ale aktivně, a to ve třech rovinách:

„1) sémiotická produkce, tedy vytváření významů;

2) komunikační produkce, tedy poskytování těchto významů jiným konzumentům;

3) textová produkce, tedy vytváření nových kulturních statků.“³

Kontrapohyb přitom nemůže mocenský blok rozbít, nebo alespoň výrazně omezit, zůstává vždy jen rezistencí, ale — a zde se opět Jenkins a Fiske zcela shodují — radostnou rezistencí požitku a svobodné komunikace s druhými.

Jenkins vzpomíná na své diskuse s Fiskem o charakteru fanouškovské recepce. On hájil její kulturní specifčnost, Fiske jí zahrnoval do „interpretačních a přisvojovacích aktivit, jež jsou společné pro všechny vnímatele.“⁴ Spor, který nás vrací k otázce hranice fanouškovské a akademické reflexe. Ve Fiskeově podání si může nepřekvapivě týž člověk uchovávat akademický odstup k produkci popkultury a zároveň ji sledovat a užívat si ji, eventuálně si ji aktivně osvojovat jako fanoušek, aniž by se

3 Jenkins, Henry. 2017. „Proč má stále Fiske co říci?“ In Fiske, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Přeložil a doslovem opatřil Petr A. Bílek. Praha: Akropolis (ePub), s. 5–42, s. 27.

Jenkins tuto předmluvu napsal jako vyznání svého vztahu k Fiskeovi a řada charakteristik, které připsal svému učiteli, vypovídá mnohem více o něm samém.

4 Jenkins, Henry. 2017, s. 30.

přítom musel považovat za „tupou a ubohou oběť kapitalistického systému“.⁵ Rozpor akademického a fanouškovského je tudíž jen záležitostí žánru a onoho prolínání rolí, bez kterého se žádné „Já“ v komplexní společnosti neobejde. Jenkinsův důraz na svébytnost fanouškovské kultury posouvá rozpor k vytváření pevně dané trhliny mezi akademickým a fanouškovským, avšak samotná Jenkinsova tvorba svědčí o tom, že s vynaložením uměřenosti a vkusu lze tuto trhlinu elegantně překonat. Určité problémy vyvstávají tam, kde se proplétá bádání o fanfikci se zkoumáním politiky identit. Specifické strategie recepce masové kultury ze strany vyloučených a stigmatizovaných skupin se ve vztahu k předpokládané svébytné fanouškovské kultuře zdvojují, to spolu s konjunkturou feministických studií vedlo podle mého názoru k nadreprezentativnímu badatelskému zájmu o *slash* fanfikci, od publikace Jenkinsovy knihy kánonicky interpretovanou jako zástupné snění a únik růžových límečků, žen mimořádně tíživě svázaných represivními konvencemi střední třídy.⁶

Těžko lze dobře psát o fanfikci, když ji nemáme načtenou, nejsme ji schopni číst vstřícně a neovládáme jazyk fanouškovské komunikace, jinými slovy, když nemáme nejméně několikaletou zkušenost aktivního fanouška. Tento banální fakt získal v pozdějším bádání o fanfikci překvapivou závažnost a promítl se do individuálních kariérních strategií. Roberta Pearsonová disponuje jako absolventka prestižních univerzit, profesorka a vedoucí katedry na Nottinghamské univerzitě nesporně úctyhodným kulturním institučním kapitálem, popisuje ve zkratce, jak se jedna badatelské generace pokoušela transformovat subkulturní kapitál

5 Fiske, John. 2017. *Jak rozumět populární kultuře*. Přeložil a doslovem opatřil Petr A. Bílek. Praha: Akropolis (ePub), s. 253.

6 Srov. Jenkins, Henry. 1992, s. 1 a 206.

fanouškovského společenství do akademických kariér a pozic.⁷

Pearsonová přitom postřehla zvláštní zdroj metodologické krize fanfikčního bádání. Kontrastuje akademickou kariéru své zakladatelské generace a těch, kteří začínali na přelomu tisíciletí. „Moje a dřívější generace přišla do relativně nových polí filmových/televizních/kulturních studií z rozličných jiných disciplín...“,⁸ disponovala proto profesní výbavou těchto disciplín a vzhledem ke vzdělávacím nárokům musela být schopna demonstrovat poměrně vytríbený buržoazní vkus. Mladší badatelé, kteří začínali až po etablování těchto nových studií, „mohli po většinu svých akademických životů studovat pouze popkulturu“.⁹ Zmizelo proto zázemí, které umožňovalo Fiskeovi, Jenkinsovi či Pearsonové ono elegantní a zdánlivě snadné propojování různých teoretických podnětů a metod. Zároveň se váhy nachýlily na stranu fanouškovské kultury a vyvstal problém nedostatečné znalosti kultury, do níž bylo třeba fanouškovská témata překládat.

Tato krize byla produktivně zpracována v diferenciaci badatelských témat, objevuje se plejáda studií věnovaná konkrétním fanfikčním fandomům¹⁰ a produkcí, které se opíraly o vypracované metody historie literatury, jako například studie Katherine Brombleyové.¹¹

7 Pearson, Roberta. 2007. „Bachies, Bardies, Trekkies and Sherlockians“. In Jonathan Gray, Cornel Sandvoss a C. Lee Harrington (eds.) *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, s. 98–109.

8 Pearson, Roberta. 2007, s. 101. Překlad je vlastní, pokud není uvedeno jinak, je vlastní v celé práci.

9 Pearson, Roberta. 2007, s. 101.

10 Přehled viz Busse, Kristina, Karen Hellekson. 2006, s. 20. [Abbasová, Veronika. 2018. 21n.]

11 Brombley, Katharine. 2017. „A Case Study of Early British Sherlockian Fandom.“ [Sherlock Holmes Fandom, Sherlockiana, and the Great Game. Betsy Rosenblatt

Sborníky *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet* a *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World* potvrdily a etablovaly posun bádání o fanfikci v druhé polovině první dekády nového tisíciletí do pole studií nových médií. Problémy nastolované těmito sborníky — fanfikce a fandom na internetu, vztahy ke globalizaci, rozdíl vztahování se k jiným typům děl a fanfikce jako předmět akademického zájmu (textuálního a literárně-vědního) — tvoří dnes gró fanouškovských studií. V téže době získala fanfikční studia další organizační oporu v recenzovaném časopise *Transformative Works and Cultures*, který od roku 2008 vydává pod licencí Creative Common Organization for Transformative Works.¹²

a Roberta Pearson (eds.), special issue], *Transformative Works and Cultures*, no. 23.

<http://dx.doi.org/10.3983/twc.2017.0861>. [citováno 26. 4. 2019]

12 <https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/index> [citováno 26. 4. 2019]

Co je to fanfikce?

Fanfikce je poměrně nové slovo, Websterův slovník zaznamenává první výskyt v angličtině (fan fiction) k roku 1944¹³ a v češtině zdomácnělo až v tomto století. V žurnalistickém použití odpovídá výraz fanfikce literárnímu textu, nejčastěji krátké povídce, který byl vytvořen fanouškem nějakého známého díla a vychází, co do osob, reálií a prostředí z tohoto původního díla. V tomto smyslu také definují fanfikci již zmíněný Websterův slovník a příslušné heslo na anglické wikipedii. Pro první orientaci takové vymezení nesporně stačí, nicméně záhy narazíme na jeho meze: Jak se pozná fanoušek určitého díla? Jaký minimální rozsah sdílení společného fikčního světa (reálií, prostředí, postav atd.) je nezbytný k tomu, abychom mohli později napsané dílo považovat za fanfikci? a tak podobně.

Fanfikce se postupně v posledních dvou desetiletích dvacátého století stala předmětem akademického výzkumu sociologického, literárně-vědního a vzhledem ke sporům o autorská práva také právního. Nicméně pokud se podíváme do odborné literatury, vidíme, že rozpaky nad definicí fanfikce dále trvají. Vezměme si promyšlený a poměrně často citovaný pokus o vymezení fanfikce z pera Angely Thomasové:

„Fanoušky splétané nové příběhy, které si půjčují prostředí, zápletky, postavy a nápady ze všech forem médií a populární kultury: někdy v mezích přijímaného kánonu (skutečných děl, z kterých si půjčují); někdy míšením

13 Merriam-Webster Dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fan%20fiction> [citováno 10. 4. 2019].

několika nápadů z rozličných zdrojů (např. *Hvězdné války* potkají Středozeem) dohromady v druh fikce nazývaný ‚crossover‘; a někdy představováním si nových možností pro nové postavy, pro rozličné historie nebo rozdílná prostředí, která vyrůstají ze stávajících příběhů — fikce nazývané ‚alternativní vesmír‘.¹⁴

Vidíme, že zde nebyl oslaben problém s nutností odpovídat na otázku, jak se pozná fanoušek určitého díla. Zároveň pokud tento problém vyřadíme, jako to ve své definici provedla Veronika Abbasová: „Fanfikce je... derivátem jiného textu; způsob její existence určuje vztah k tomuto textu označovanému jako kánon.“¹⁵ pak samozřejmě vznikne vymezení, které je příliš široké. V některých případech se u takové široké definice jedná o zcela záměrnou strategii, která souvisí s obhajobou určitého přístupu — pracovně ho nazvěme aktivistický — k fenoménu fanfikce. Tak například Rebecca Tushnetová, profesorka práva na Harvard Law School specializující se mimo jiné na copyright a zároveň jeden ze zakládajících členů The Organization for Transformative Works,¹⁶ vymezuje fanfikci jako: „... jakýkoliv typ psané tvořivosti, který se zakládá na identifikovatelném segmentu populární kultury, jako je třeba televizní seriál, a který není utvářen jako ‚profesionální‘ literatura.“¹⁷ Takové pojetí je ovšem jasně záměrně otevřené vůči sebereflexi autorské a čtenářské obce

14 Thomas, Angela A. 2006. „Fan fiction online: Engagement, critical response and affective play through writing“. *Australian Journal of Language and Literacy*. 29(3), s. 226–39, s. 226.

15 Abbasová, Veronika. 2018, s. 26.

16 Viz <https://hls.harvard.edu/faculty/directory/11412/Tushnet> [citováno 10. 4. 2019]

17 Tushnet, Rebecca. 1997. „Legal Fictions: Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law“. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*. 17 (3), s. 651–686, s. 655.

fanfikce, jejíž představitel v tomto kódu zcela korektně zdůrazňuje, že mnoho Chaucerových a Shakespearových děl byly fanfikce „... a že západní literatura vůbec vzešla z ústní tradice, která je ve své podstatě fanfikce“.¹⁸

I. Fanfikce a společenství

Nechci se pokoušet nějak zpřesnit výše uvedená vymezení a podat správnou definici fanfikce. Podle mého názoru lze ukázat, že takovou definici, pokud by měla být vztažena k literárnímu textu, dost dobře podat nelze; a že by to dokonce ani nebylo prospěšné. Fanfikce je nesporně spřízněná s širokou rodinou žánrů, kterou nepřilíš šťastně zastřešuje pojem derivovaná literatura a do které náleží parodie, travestie, pastiche, apokryf, dějepřeva, profesorský román atd. Přinejmenším ve svých nejlepších projevech si fanfikce dokáže posloužit postupy každého z výše jmenovaných žánrů.

Fanfikce není vymezená žánrově, ale spíše publikem, ke kterému se obrací. Zatímco pro „velkou literaturu“ platí fikce anonymní veřejnosti, jejíž vztah k dílu je zprostředkován trhem a literární kritikou, fanfikce předpokládá čtenářstvo, jež je provázáno ve společenství, které sdílí určité literární zájmy, znalosti konkrétních autorů a děl a jehož komunikace je prosycena osobitým žargonem, odkazy a gesty. Existuje zde plynulý přechod mezi rolí čtenáře, autora a kritika. Přitom ty dvě později jmenované nemusejí být plně vyjádřené.

Omezenost šíře publika a neochota vystavit texty testu komerční úspěšnosti z vnějšího pohledu působí jako snaha o pobyt v jakémsi chráněném prostředí. Přesně to vyjadřuje často citovaná rada autora bestsellerů George R. R. Martina, který varuje začínající spisovatele před používáním fikčního světa jiného autora. To podle něj sice ulehčuje práci,

18 Tushnet, Rebecca. 1997, s. 656.

ale pisatel se pak nenaučí tvořit vlastní postavy, prostředí a svět, prostě: „Když nebudete cvičit vaše ‚literární svaly‘, tak se vám nikdy nevyvinou.“¹⁹ Možná je vhodné perspektivu obrátit, to jest neposuzovat fanfikci jako potenciální cestu k profesionální literární kariéře, ale naopak jako volbu těch, kdo se nechtějí stát úspěšnými autory bestsellerů a nechtějí se živit literaturou. Pochopitelně takové ‚buď a nebo‘ je polárně vyhocené, mezi autory fanfikce se určitě vyskytují i ti, kdo by se rádi stali profesionálními literáty, ale takový polární rozvrh nám umožňuje exponovat svébytný smysl fanfikčního autorství, kterým je spíše aktivní sdílení přátelské atmosféry, pobývání v určitém herním prostoru, v jedné z pospolitostí, v nichž se člověk realizuje (vedle například sousedské, profesní, politické, náboženské pospolitosti atd.). V tomto vymezování fanfikce se vlastně kruhem vracím k oné definici prostřednictvím fanouška, jen přitom zdůrazňuji jeho ukotvení nikoliv ve vztahu k autorovi původního kánonického díla, ale ke komunitě, subjektivní vztah se transformuje do intersubjektivní.

Obdoby podobných společenství najdeme v bohaté škále proměnlivých podob v celé novověké západní historii; čtenářské kluby, ochotnické divadlo, diletantské muzicírování, vesměs aktivity, které buď drasticky omezil, anebo zcela zlikvidoval tlak masmédií a masové kultury, zvláště filmu, rozhlasu a nahrávacích studií. Určitý přechod od těchto forem k fanfikcím a jejich společenstvím představují nejstarší formy literárních fandomů jako je holmesovský a tolkienovský, o tom však bude řeč v následující kapitole.

K diletantství v původním slova smyslu, tedy činnosti provozované z poučené záliby, se v souvislosti s charakteristikou fanfikce ještě vrátíme, nejprve je však třeba probrat meze uvedené analogie s výše zmíněnými

19 <http://www.georgermartin.com/for-fans/faq/> [citováno 10. 4. 2019].

organizačními formami občanské literární veřejnosti.

Při vytváření spolků a klubů fungovala určitá forma kombinace soukromí a intimity. Jsou vázány na určité místo. A pokud vytvářejí širší síť, pak tyto rostou zespoda (grassroot). Přitom lokalizace podobných forem neodpovídá jenom vztahům sousedství, ale obvykle se odehrává v interakci s národní kulturou, nezdá se se zprostředkujícím významem regionu či země.²⁰ Oproti tomu pospolitost fanfikce podobnou vazbu na místo buď zcela postrádá, anebo ji vytváří zprostředkovaně takřikajíc shora. Intimita fanfikce se neopírá o malou či intimní společnost v deweyovském smyslu. To paradoxně intimní a soukromý charakter fanfikčních společností neoslazuje, posouvá ho ale do jiného pole. Fanfikce v dnešní podobě je globální fenomén, přitom její globálnost můžeme předvést:

a) vztahem k původním ikonickým dílům, kolem kterých se jednotlivá fanfikční společenství utvářejí, nestačí, aby takové dílo bylo světové, musí se z něj stát globální mediální událost;

b) globálním jazykem, který se stal ve sféře fanfikce dominantní;

c) strukturou a velikostí fanfikčních společenství;

V určitém smyslu lze říci, že fanfikce má internet jako své mateřské médium. Toto tvrzení je potřeba brát jako nadsázku, fanfikce má bohatou předinternetovou historii a řada komunikačních forem, které se na první pohled zdají bez internetu nemyslitelné, se plně rozvinula již někdy v šedesátých letech. Tato historie před internetem bude podrobněji zmíněna v kapitole 3, zde uvádím jenom jako příklad takové komunikace: distribuci

20 Představme si hypotetický *Čtenářský spolek Jan Blahoslav* sdružující litovelské vlastenky, který se roku 1907 věnuje intenzivní četbě Henryka Sienkiewicze; členky tohoto spolku si vybraly jméno Jana Blahoslava, protože v jeho *Grammatice* najdeme první zmínku o Hané a Sienkiewicze, protože se v roce 1905 stal laureátem Nobelovy ceny za literaturu.

prostřednictvím korespondenčních kruhů, které umožňovaly obejít potíže s copyrihtem a také případné konflikty s psanými i nepsanými pravidly zabráňujícími šíření pornografie a nemravnosti.²¹ Avšak kdyby stav věci zůstal na předinternetové úrovni, pak bychom se s největší pravděpodobností zcela obešli bez pojmu fanfikce, respektive toto slovo by nepřekročilo horizont fanouškovského a žurnalistického žargonu. Nádherné nepřímé svědectví o tom představuje půvabná studie Sumnera Garyho Hunnewella o vývoji tolkienovského fandomu do roku 1964. Ačkoliv byla napsána v roce 2010 a její podstatná část se věnuje právě amatérským textům inspirovaným dílem J. R. R. Tolkiena, bez slova fanfikce se zcela obejde.²²

II. Nekomerčnost a kánon

Pokud vyjdeme z toho, co jsem se snažila demonstrovat v předchozích pasážích, totiž že fanfikci není možné smysluplně vymezit bez vztahu k určitému komunikativnímu společenství, fandomu, a že představuje fenomén, který náleží do určité kulturně historické konstelace, a který přes svoji bohatou prehistorii není srozumitelný bez vztahu ke globalizaci, pak nám toto stanovisko umožňuje určitým způsobem dešifrovat dvě charakteristicky fanfikce, které se objevily ve výše citovaných definicích: (a) nekomerčnost fanfikce; (b) vztah ke kánonu.

(a) Důvod, proč se v charakteristikách fanfikce opakuje důraz na její nekomerčnost, spočívá zcela jednoznačně v americkém pojetí autorského práva a precedentech ustanovených v sedmdesátých letech 20.

21 Jenkins, Henry. 1992, s. 162.

22 Hunnewell, Sumner Gary (Hildifons Took). 2010. *Tolkien Fandom Review from its beginnings to 1964*. Missouri: The New England Tolkien Society.

století. Ačkoliv je americká situace v zásadě nepřenositelná, přinejmenším do většiny evropských zemí, v celém globálním prostoru platí předpoklad: pokud není fanfikce předmětem obchodu, nehrozí, že se stane předmětem copyrightového sporu. Striktně dodržované pravidlo bezúplatnosti se promítá do samotné tvorby a publikování fanfikčních textů, jak o tom bude podrobněji řeč jinde. Přetavením lokální právní zvyklosti do globálního pravidla se zároveň ale dostává do stínu pouhého vnějšího omezení napětí, které náleží k vlastní produkci a čtení fanfikce, totiž rozhraní mezi autorstvím uměleckého díla a programovým diletantismem fanfikce.

Vrátíme-li se k radám G. R. R. Martina začínajícím autorům, je na první pohled zřejmé, že se náš autor bestsellerů hrubě mylí v hodnocení textů, které využívají cizí světy, jako méněcenných. Existují nesporná autorská díla, která si zcela programově vypůjčila cizí postavy, světy a prostředí; pravděpodobně nikoho nenapadne upírat originalitu uměleckého díla nejen Havlovu *Pokoušení*, které si půjčilo ústřední postavu z Goethova *Fausta*, ale ani jeho *Žebrácké opery*, ačkoliv ta přebírá postavy a prostředí hned ze dvou stejnojmenných předloh — oné od Johna Gaye (1728) i z té pozdější Brechtovy. A Brecht byl sice napadán jako plagiátor, protože do své *Žebrácké opery* přeložil Villonovu baladu, ale všichni přijímali jeho oživení zapomenuté Gayovy hry jako vynikající autorskou strategii, která umožnila v kostýmech raného kapitalismu vypovídat s odstupem o krizi pozdně kapitalistické společnosti.

Přítom rozhraní mezi originálním dílem a fanfikcí může být mnohem měkčí a nezřetelnější, než je tomu v demonstrativně citačních výpůjčkách obou dvou pozdějších zpracování *Žebrácké opery*. Neil Gaiman, nesporně autor přinejmenším stejně originální jako G. R. R. Martin, napsal několik vynikajících textů, které zcela odpovídají fanfikci, a to včetně toho, že kolem původních děl, ke kterým se Gaiman odkazuje, existují rozsáhlé

fandomy, a pokud by příslušné povídky nebyly podepsané Gaimanovým jménem, pravděpodobně by je tyto fandomy s nadšením přijaly za své. Jedná se například o povídku *Případ smrti a medu* ze světa Sherlocka Holmese nebo o *Problém se Zuzanou* ze světa Narnie od C. S. Lewise.²³

Pokud bychom zde vůbec rozpoznali rozdíl, pak tkví ve skutečnosti, že se Gaiman neobrací pouze k holmesovskému nebo lewisovskému fandumu, nespolehá se na sdílené znalosti a vytváří tyto texty se soustavným zřetelem ke svému veřejnému obrazu autora, charakterizovatelného a čitelného díky určitému nezaměnitelnému stylu a pečlivě respektované náročnosti tvorby.

Oproti tomu tvůrce stylisticky a jazykově skvěle provedené fanfikce s překvapivě provedenou hrou mezi kánonickým dílem a jeho textem postupuje vždy s větší volností, bez oné odpovědnosti ke svému profesionálnímu obrazu. Může dokonce upřednostnit interní komunikaci v rámci fanouškovského publika před otevřeností díla. Jeho diletantství se tak nemusí projevat nižšími nároky na originalitu díla, ale právě jen vztahem k přátelské a intimní společnosti.²⁴ Autorství tvůrce fanfikce není odděleno od jeho čtenářství, pisatel zůstává zcela programově rafinovaným čtenářem.

23 Viz Gaiman, Neil. 2018. „Případ smrti a medu“. In Maxim Jakubowski (ed.). *Nejlepší britské krimipovídky*. Přeložili Michael Havlen a Viktor Janiš. Ostrava: Domino, s. 670–690; a Gaiman, Neil. 2007. „Problém se Zuzanou“. In *Křehké věci: Krátké fikce a divy*. Přeložili Ladislava Vojtková a Richard Podaný. Frenštát p. R.: Polaris, s. 164–171.

24 „Mnoho lidí... dokáže napsat příběhy za které jsem ochotna zaplatit, a někteří dokonce píšou příběhy, které by mohly být s úspěchem vydány. Ale existuje fascinující hrstka lidí, která píše příběhy, co patří pouze do fandomu, který je zplodil. Je to jako mít poklad, o který se nikdy nemusíte dělit... Máte fakt radost, že jste přišli do tohoto fandomu a jste vděční a absolutně u vytržení, že si tohle můžete přečíst.“ [Pugh, Sheenagh. 2005. *The Democratic Genre: Fan Fiction in a literary context*. Bridgend: Seren, s. 35–36. Citováno podle Abbasová, 2018, s. 12].

Psaní fanfikce prodlužuje jeho erotické potěšení z četby a prohlubuje ho účastí druhých. Hraje si s pluralitou interpretací, kterou dva jinak co do intelektuálního profilu velmi odlišní autoři, Michael de Certeau a Umberto Eco, shodně popisují pomocí metafory literárního lesa, kterým čtenář volně prochází a v Ecově perspektivě se dopouští tu a tam zcela nevinného lesního pychu, zatímco francouzský autor tuto nevinnost zatěžuje mocenskými vztahy a rebelskou vinou pytláctví.²⁵ Jen nahodile a neprogramově dospívá odstup pisatele fanfikce ke čtenému tak daleko, že se tato hravá radost přetavuje do plného autorství.

Kritérium komerční-nekomerční je možné legitimovat pouze ve vztahu k autorovi a jeho nezczitelnému právu, jak bude později podrobněji probráno, zároveň ale narážíme na fakt, že produkce komerčně úspěšného díla vůbec nevyžaduje originalitu, dokonce existují celá odvětví literárního průmyslu, kde by originalita byla komerčním handicapem.²⁶ Předpokládá se, že vybočení z uklidňujícího rytmu stále stejného schématu by mohla čtenářka růžové knihovny pociťovat jako újmu anebo urážku. Frapantní příklad poskytuje někdejší bestseller Stephanie Meyerové *Padesát odstínů šedi*. Ačkoliv se vydavatelé tohoto autorského díla dušovali, že jde o dílo zcela odlišné od kdysi volně přístupné fanfikce napsané ke kánonu ostatně nepříliš původní mnoha svazkové ságy *Stmívání*, použití antiplagiátorského programu dokázalo, že oba výtvoř se z 89 % shodují.²⁷ Ponechme stranou,

25 Viz Certeau, Michal de. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Přeložil (do angličtiny) Steven Rendall Berkeley: University of California Press, s. 165–176; a Eco, Umberto. 2010. *Lector in fabula*. Přeložil Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, s. 72n.

26 Rose, Mark. 1993. *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, s. viii.

27 <https://dearauthor.com/features/industry-news/master-of-the-universe-versus-fifty-shades-by-e-l-james-comparison/> [citováno 10. 4. 2019].

že tento automatický důkaz byl možná mírně nespravedlivý a že nezanedbatelná část z oněch 89 % připadla pravděpodobně na sdílená klišé. Skandál definice autorství komerční úspěšností zůstává stále stejný.

(b) Kánon byl výše v diskutovaných definicích uveden jako původní dílo, v jehož fikčním světě se odehrává příslušná fanfikce. Fakticky je ovšem tento vztah složitější, protože se velmi často setkáme s fanfikcemi, které fikční svět původního díla zásadním způsobem přetvářejí anebo rozšiřují. V extrémních případech je původní dílo odkazováno jen jmény, která však označují postavy zásadně odlišné od jejich stejnojmenných předloh z původního díla, a řadou více či méně explicitních odkazů a aluzí. Spojení původního díla a nového textu jako kánonu a fanfikce se rozpoznává opět jen v intersubjektivní komunikaci příslušného fandomu. Jenom v ní se ustanovují meze toho, co je ve vztahu ke kánonu ještě přijatelné a co je vyloučené.

Takto uvažovaná ideální intersubjektivní komunikace zároveň naráží na vnější mez. Provozovatelé největších archivů uplatňují svou autoritu tehdy, pokud se obávají, že by transformace postavy či situace z kánonického díla mohla vyvolat právní spor ať již z hlediska specifického uplatňování autorských práv u korporací či důvodů příliš explicitního pojetí sexuality. Ostatně většina uživatelů přijímá tyto zásahy jako legitimní, racionálně zdůvodněné. Na menších serverech ovšem dodnes tuto funkci plně zajišťuje diskuse členů fandomu, to paradoxně častěji vede k vylučování fanfikcí, které se podle takto utvářené veřejné vůle fandomu příliš vzdálily od kánonické předlohy.²⁸

28 V prvním případě jde o politiku velkých archivů obvykle zdůvodňovanou ochranou nezletilých uživatelů —ať už se jedná o povinnost neregistrovaného čtenáře na AO3 odkliknout, že už mu bylo 18 v případě vyšších ratingů nebo o zákaz Fanfiction.net publikovat texty o skutečných osobách (RPF —typické pro hudební fanoušky, ale vyskytují

Vymezování kánonického díla vystupuje aktivně nejen vůči fanfikci, ale i vůči vlastnímu původnímu dílu, respektive vůči oné mediální události, kolem které se příslušné společenství ustanovuje. Dnes náleží k největším fandomům ty, které se vztahují k dílu J. K. Rowlingové. Není nijak překvapivé, že se tyto fandomy soustřeďují na fikční svět, který autorka vytvořila v mnohadílné sáze o *Harry Potterovi*, a vynechávají její pod pseudonymem napsané detektivní romány, část fandomu ovšem odmítá i některé autorské texty, které Rowlingová zasadila do potterovského světa. Značně nevstřícně bylo přijato zvláště *Prokleté dítě* a *Epilog*, o kterých explicitně zaznělo, že nenáleží do kánonu.²⁹

se i s herci) nebo s ratingem MA (pouze dospělí) a neuvádění povídek s ratingem M (vyzrálý 16+) v běžném nastavení filtrů či blacklist autorů, kteří se vyjádřili ve smyslu, že fanfikci nechťejí. Srov. https://www.fanfiction.net/story/story_tab_guide.php a https://archiveofourown.org/admin_posts/24 [citováno 10. 4. 2019]. V menší komunitě webu jednoho fandomu pak rozdělení vnímání toho, co je to kánon fanoušky je vidět třeba na dvou webech fandomu díla J. R. R. Tolkiena, kdy jeden podle svých vlastních slov bere vše jakkoliv související s knižní či filmovou tvorbou <http://www.lotrfanfiction.com/> [citováno 10. 4. 2019], zatímco druhý má adminy předepsaný rating G-R, zakázaný slash a zjevně v rámci zachování úcty k Tolkienově tvorbě nejsou ani v seznamu postav pro vyhledávání uvedené postavy pouze z filmů <http://www.storiesofarda.com/about.asp> [citováno 10. 4. 2019].

29 Zde bych ráda zdůraznila existenci popisku EWE (Epilogue What Epilogue), který se přímo k této situaci odkazuje, a který zdaleka není omezen jen na kánon Harryho Pottera (<https://archiveofourown.org/tags/Not%20Epilogue%20Compliant/works> [citovány 10. 4. 2019]). K neuznávání *Harryho Pottera a prokletého dítěte* jako jsou části kánonu viz například: <https://www.fanfiction.net/s/11992655/1/Advantage-of-Alone-Time>, <https://www.fanfiction.net/s/12787247/1/I-Name-this-Child>, <https://www.theodysseyonline.com/embarrassing-middle-school-moments>, <https://shortstorylongblog.wordpress.com/2016/08/25/n10-reasons-why-i-refuse-cursed-child-as-canon/>, <https://www.inverse.com/article/16871-5-harry-potter-fan-fictions-better-than-harry-potter-and-the-cursed-child> [webové stránky citovány 10. 4. 2019].

Fandom si dokáže v některých případech dokonce úspěšně vynucovat směřování další autorské tvorby (vynucením oživení postavy, odmítáním určitého směru rozvíjení zápletek apod.), eventuálně dokáže razantně spoludefinovat další mediální život kánonu. Přitom právě v tom posledním případě vidíme, jak se spolu prolínají zdánlivě vydělený herní svět společenství určitého fandomu a aktuální senzibilita „skutečného světa“. V několika případech se jednalo o problém rasy — ať už o razantní reakci na černou herečku představující Hermionu Grangerovou v divadelní hře *Harry Potter and Cursed Child* (*Harry Potter a prokleté dítě*) nebo o bouři odporu proti příliš jednostranně bílému herecké obsazení filmové adaptace oblíbeného animovaného seriálu *Avatar: The Last Airbender*.³⁰

V pospolitosti jednotlivých fandomů představuje svět kanonických děl páteř, kolem které se utváří sdílená čtenářská encyklopedie. Čtenářskou encyklopedii zde rozumím ve smyslu Umberta Eca jako stále se aktualizujícímu a proměnlivému vědomí lidí, vůči kterému se obrací autor se svými narativními strategiemi.³¹ V původním konceptu se rozlišuje mezi modelovým čtenářem a čtenářem empirickým. V ideální komunikaci fandomu se k sobě obě tyto kategorie přibližují, protože jako autor fanfikce počítám s modelovým čtenářem, který dokonale zná uzavřený fikční svět kánonického díla, a moji empiričtí čtenáři ve společenství příslušného

30 Viz například <https://www.buzzfeednews.com/article/alannabennett/seeing-a-black-hermione-in-2018>, pro přehledně zpracované informace o boji proti obsazení filmového zpracování cartoonu *Avatar: The last Airbender* https://avatar.fandom.com/wiki/Film:Casting_controversy a též stránky fanouškovského hnutí za subreprezentované skupiny v zábavním průmyslu, které vzniklo v důsledku této události <http://www.racebending.com/v4/about/> [webové stránky citovány 15. 4. 2019].

31 Eco, Umberto. 2010, s. 80.

fandomu se tomuto modelovému snaží co nejvíce přiblížit, eventuální absenci znalosti považují obvykle za projev vlastní inkompetence.

V globalizovaném fandomu, ve kterém se běžně setkávají lidé, kteří pocházejí z různých národů a států a nezdá se, že nejsou ani ze stejných kulturních okruhů, může být kánon naprosto převažující sdílenou součástí čtenářské encyklopedie. Vždy je však přinejmenším obalena vrstvou fanonu, tedy výsledky intenzivních diskusí o interpretaci kánonického díla, které vešly do společného vědomí fandomu a které se často od kánonického díla emancipovaly a žijí svým vlastním životem. Ani v této souvislosti nelze pochopitelně o kánonu přemýšlet staticky, umělecké dílo je vždy otevřené a přináší si vedle vlastního uzavřeného fikčního světa jak intertextualitu, která ho potencionálně spojuje s celým vesmírem literárních textů, tak s pozadí žitého světa, ve kterém je dílo srozumitelné.

Tato prevalence kánonů ve čtenářské encyklopedii se zvyrazňuje v souvislosti s asymetrickou kompetencí určitých mediálních událostí stát se kánonem. Je zřejmé, že větší potenciál má taková událost, která byla od počátku vytvářena pro globální veřejnost — například seriály a filmy kalkulující s tím, že překročí národní trh. Pochopitelně šanci na úspěch zvyšuje, pokud výtvar vznikl v angličtině jakožto globálním jazyku a opírá se o úspěch na americkém trhu, a v neposlední řadě také to, když událost produkuje některý z globálních nakladatelských domů, studií atd. Zrcadlí se tu obecný rys globalizace: na jedné straně odpoutání od konkrétního místa a kulturní situace, na druhé dominantní význam ekonomických a mocenských uzlů, globální monopolizace v oné na první pohled decentralizované síti. Z pohledu čtenářské (resp. divácké) encyklopedie se referovaná asymetrie nejlépe předvádí na středoevropských televizních seriálech: V *Comebacku*, který byl jinak svým humorem úspěšně ukotven v českém prostředí, pobývá jedna z postav v nemocnici pod falešnou identitou, protože nemá zdravotní

pojištění — zápletka obvyklá v amerických seriálech a nemožná u občana evropské země se všeobecným zdravotním pojištěním;³² v českých a rakouských detektivních seriálech se opakovaně objevují fanatičtí vrazi, kteří, ačkoli na rozdíl od svých amerických předloh nenavštěvovali nedělní školu, zanechávají u obětí čísla odkazující na příslušné verše Bible apod.

32 Comeback, 21. díl druhé série, <https://www.youtube.com/watch?v=RdW3r7FziPo> [citováno 14. 4. 2019].

IV. Poznámka: encyklopedie a rétorické společenství

Pojem čtenářská encyklopedie používám hodně nelegitimně, vydužila jsem si ho z naratologie a korektně jej lze použít jen k analýze fanfikce jako literárního, to jest uměleckého díla.³³

Carlo Ginzburg zdůraznil při interpretaci Aristotelovy *Rétoriky*, že rétorická promluva vždy předpokládá „konkrétní, a tedy ohraničené společenství“.³⁴ Řečník si vůči takovému společenství může dovolit vynechat to, co „všichni vědí“. Dokonce je takové vynechávání vhodné, protože usnadňuje komunikaci tam, kde by byl jinak posluchač nucen sledovat nepřehlednou řadu vět. V Aristotelově příkladu řekneme-li, že Dórierios zvítězil v olympijských hrách, není třeba zmiňovat, že byl ověnčen, protože „všichni vědí“,³⁵ že výhrou olympijských her je věnec. Ovšem „všichni“ neznamená ‚všichni rozumní živočichové‘, nýbrž ‚všichni Řekové‘.³⁶

Ve fanfikčním společenství obdobně platí, že řekneme-li: „Skřeti v Železném pasu na slovo poslouchali svého Šarkana a Sarumanova moc rostla.“, pak není třeba před ‚a‘ vložit slova „... jak skřeti přezdívali Sarumanovi,“ protože to „všichni skuteční čtenáři Knih“ vědí.

33 Srov. např. razantní rozlišení asymetrických rolí autora, čtenáře a kritika (tj. producenta diskursivního metatextu, jehož výroky jsou podřízeny pravdivostním kritériím) a ironické odmítnutí recepční estetiky v: Doležel, Lubomír. 2014. *Heterocosmica II*. Praha: Karolinum, s. 14 n.

34 Ginzburg, Carlo. 2013. . *Mocenské vztahy: historie, rétorika, důkaz*. Přeložila Zora Obstová. Praha: Karolinum. S. 51.

35 Arist. Rh. 1357a: „gignóskousi gar pantés“. V českém Křížově překladu [Aristotelés. 2010. *Rétorika*. Praha: Rezek, s. 30.] čteme „každý ví“, vzhledem ke Ginzburgovu komentáři je zde vhodnější ponechat neobratnější doslovné „všichni“.

36 Ginzburg, Carlo. 2013, s. 51.

Potud je situace přehledná a vzhledem k tomu, že Saruman je fikční postava, výpustka funguje ještě spolehlivěji než u historické postavy vítěze olympijských her. Věc se poněkud zesložití, pokud se ve fanfikčním společenství můžeme spolehnout na to, že o obyvatelích *Mundanie* — česky přibližně *Všednozemi*, krajinu obývanou lidmi, kteří nikdy nepocítili potěšení z fantastického vyprávění a do níž se musejí příslušníci fanfikčního společenství občas vracet jako do skutečného světa — nemusíme při rétorické promluvě k fanfikčnímu společenství připomínat, že by svůj šedivý nudný život nevydrželi bez komfortních polstrovaných cel a *happy pills*, protože „to všichni vědí“. A právě tak „všichni vědí“, že zlá korporátní studia brání svobodné tvorbě. Prostor rétorického společenství se tak vymezuje na škále od fikční hravosti přes ironickou sebeidentifikaci obrazem jiného až ke zcela vážnému postoji k mocenské asymetrii v populární kultuře. Domnívám se, že pro postižení tohoto rozpětí dosahujícího až k latentní kritice moci je Ginzburgův koncept rétorického společenství mimořádně vhodný.

Fandom a fanfikce: Krátké historické shrnutí

Slova *fan* a *fandom* jsou doložena poměrně pozdě; první z nich pro druhou polovinu devatenáctého století, druhé známe až ze století dvacátého. Slovo *fandom* nemá český ekvivalent a podle letmého internetového průzkumu se tím nelišíme od většiny evropských jazyků. Opis ‚společenství fanoušků‘ je vhodný jen v některých situacích, protože spíše zakrývá odkaz ke specifické organizační formě, které fandom využívá. A jen tato forma nám zároveň, jak bude ukázáno dále v této kapitole, umožňuje fandom historicky lokalizovat.

Složitější je to se samotným fenoménem fanouškovství. Skupiny lidí vedla intenzivní záliba a zájem o věci, které nebyly předmětem politiky, náboženství ani obživy, k tomu, aby se více či méně volně organizovali v určitých společenstvích: klubech, sdruženích apod., a to se zjevně dělo už v předmoderní době. V roce 532 n. l. stálo povstání vyvolané v Byzanci řevnivostí dvou dobře organizovaných skupin, zelených a modrých, na které se dělilo publikum vozatajských závodů, údajně třicet tisíc mrtvých.³⁷ V moderní době se slova *fancy* (v tomto smyslu doložené k polovině 18. stol.) a později *fan* původně spojovala se sportem, baseballlem a boxem, rychle se ale rozšířila na sběratelství a hobby.³⁸

37 Vavřínek, Vladimír, Petr Balcárek. 2011. *Encyklopedie Byzance*. Praha: Libri & Slovanský ústav AV Č, s. 347 n.; Prokopios z Kaisareie. 1985. *Válka s Peršany*. Přeložili Antonín Hartmann a Květa Rubešová. Praha. Odeon, s. 82–89 [I, 24].

38 „The Vocabularist: Are fans fanatical or fanciful? – BBC News.“
<https://www.bbc.com/news/blogs-magazine-monitor-34298659> ;
<https://www.etymonline.com/word/fan>; s

I. Prehistorie fandomu

Literatura vždy působila na čtenáře silným dojmem, když zůstaneme jen v moderní Evropě, všichni si jistě vzpomeneme na příběh o Goethově *Utrpení mladého Werthera* (1774), které nejen ovlivnilo pánskou módu, ale také zřejmě inspirovalo několik sebevražd. Z osmnáctého století známe čtenářské společnosti a kroužky,³⁹ ve sbírkách Alte Nationalgalerie Berlin nalezneme Ambergův obraz *Čtení z mladého Werthera* zobrazující skupinku dívek, které ve stínu stromů pláčou nad Wertherovou nešťastnou láskou.⁴⁰ Nejméně od 18. století je doložena literární turistika, kdy většinou skupinky známých navštěvovaly místa, která proslavil nějaký autor ve svém díle; půvabný doklad britské shakespearovské literární turistiky v Itálii představuje anekdota o Desdemonině domě.⁴¹ Ludwig Wittgenstein přesvědčivě srovnával projevy nadšené lásky publika k Franzi Schubertovi, které po mistrově smrti usilovalo o získání alespoň útržku autografu, partitury s magickými praktikami archaických dob.⁴²

Je tedy důležité rozlišovat mezi fascinovaným nadšením,

www.etymonline.com/word/fancy?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_1114

[citováno 16.4.2019]; K širšímu pojetí etymologie slova „fan“ srov: Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers*. New York: Routledge, s. 12 n.

39 Habermas, Jürgen. 2000. *Strukturální přeměna veřejnosti*. Přeložili Alena Bakešová a Josef Velek. Praha: Filosofia, s. 11 nn. Habermas ve svém přehlednu uvádí řadu odkazů na historickou literaturu.

40

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Amberg_Vorlesung_aus_Goethes_Werther.jpg [citováno 16. 4. 2019].

41 Feuchtwanger, Lion. 1968. *Desdemonin dům*. Praha: Odeon, s. 237.

42 Wittgenstein, Ludwig. 1979. *Remarks on Frazer's Golden Bough*. Rush Rhees (ed.). Přeložil A. C. Miles. Surrey: The Brynmill Press Ltd., s. 5e.

„fanouškovstvím“, které se už tradičně vztahovalo k vysoké kultuře v novověké Evropě, a mezi specifickou formou zpracování čtenářského zážitku, která vedla k vytváření skupin, jejichž členové transformovali společně sdílené nadšení určitým dílem a autorem nejprve do zcela fanouškovského uctívání autora jako celebrity a později do zvláštního vztahu k ontologickému statusu světa díla a jeho postav. To se podle všeho začalo postupně rozvíjet až v druhé polovině devatenáctého století, tehdy se poprvé objevuje ve Velké Británii.

II. Janeitě a kluby Sherlocka Holmese

Mluvíme-li o nejstarších známých případech sdílené vášně pro určité fikční dílo, pak z logiky věci mluvíme chronologicky nejdříve o nadšení literaturou, včetně divadla. Teprve mnohem později se objevuje podobné nadšení pro film, reprodukovanou hudbu atd. Již v devatenáctém století se s takovým sdíleným nadšením propojuje určitá hravost, která je typická pro fandom dodnes.

Krásná literatura vyžaduje od čtenáře, aby při čtení přijal fikční svět díla jako pravdivý, aby v rámci spolupráce s autorem „potlačil nevíru“, tedy suspendoval v procesu čtení námitky nepravděpodobnosti. Potlačení nevíry se u fanoušků proměňuje v „ironickou víru ve fiktivní postavu“,⁴³ respektive ve fiktivní svět díla. J. R. R. Tolkien vyžadoval takový vztah mezi „druhotnou vírou“, která umožňuje podržet si přesvědčení o skutečnosti „druhotného světa“, tedy z naší perspektivy fiktivního světa díla

43 Srov. Brombley, Katharine. 2017. „A Case Study of Early British Sherlockian Fandom“. In „Sherlock Holmes Fandom, Sherlockiana, and the Great Game“. Betsy Rosenblatt a Roberta Pearson (eds.), special issue, *Transformative Works and Cultures*, no. 23. <http://dx.doi.org/10.3983/twc.2017.0861>.

(dílo zde může představovat, tak jako v Tolkienově případě, i rozsáhlou sadu navzájem provázaných uzavřených textů), a to přesvědčení dost silně, aby čtenář zcela vážně o tomto druhotném světě uvažoval a zkoumal jej,⁴⁴ aniž by přitom byla zpochybněna ontologická priorita „prvotního světa“, tedy čtenářova žitého světa.

Zdá se, že již nejstarší dobře známý případ takového prolnutí světů v souvislosti s fanouškovstvím vyžaduje, abychom zdůraznili herní aspekt mnohem důsledněji, než to učinil proslulý autor fantasy, ve kterém v okamžiku, kdy definoval druhotnou víru, převládl oxfordský profesor. Tímto prvním dobře popsáním případem je *Pýcha a předsudek* Jane Austenové.

Skupina literárních nadšenců, — vesměs univerzitních profesorů, vysokých důstojníků a aktivních spisovatelů, z nichž nejslavnější je Rudyard Kipling, vždy se jedná příslušníky vyšší, zahálčivé třídy — si ovšem nehrála s postavami románu, ale s fantaskním pojetím jeho autorky. Ta se, podle mínění austenovské badatelky Deidry Lynchové, po vydání životopisu v roce 1870 proměnila ze seriózní autorky úctyhodného díla, Miss Austenové, v naši úžasnou Jane.⁴⁵ Fandom přijal podobu jakéhosi ironického sektářského kultu, který se nazýval hrdě přijatým jménem Janeité. Janeité vlastně nikdy nevytvořili vlastní organizaci, ale již ve 20. letech dvacátého století úspěšně využívali jako svoji platformu *Royal Society of Literature*. První klub výlučně orientovaný na Jane Austenovou

44 Tolkien, John R. R. 2006. „O pohádkách“. In *Netvoři a kritikové a jiné eseje*. Přeložil Jan Čermák. Praha: Argo, s. 131–182, s. 159 a 161.

45 Lynch, Deidre Shauna. 2005. „Cult of Jane Austen“. In Janet Todd (ed.). *Jane Austen in Context*. New York: Cambridge University Press, s. 111–120.

vznikl až v roce 1940, dávno poté, co se janeistické hnutí octlo za zenitem: *Jane Austen Society of the United Kingdom*.⁴⁶

Kult Jane Austenové má ještě jedno problematické prvenství. *The Janeites* představuje sebeoznačení, které má poměrně složitě strukturované významové pole od naprosto ironické distance až k jen mlhavému, protože nostalgii rozmarnému odstupu, jaký vidíme ve stejnojmenné povídce Rudyarda Kiplinga časopisecky vydané roku 1924.⁴⁷ Říká-li se dnes fanouškům *Star Treku* Trekkers a fanouškům *Harryho Pottera* Potterheads, pak se sice název vytváří stejně, ale významové pole je mnohem plošší, ironický rozměr se při seberefereci příslušníků těchto fandomů téměř neobjevuje, nevýrazná je i nostalgie.

První klub, který už vykazuje plně rozvinuté charakteristiky fandomu, vznikl v roce 1934. Byli to newyorští *The Baker Street Irregulars*, kteří se scházeli (a dodnes scházejí), aby rokovali o díle Arthura Conana Doylea. V době svého vzniku klub navazoval na bohatou holmesovskou fanouškovskou tradici. Ta začala ještě za Doyleova života. Kluby zabývající se Sherlockem Holmesem, dnes jich po světě existují desítky, ne-li stovky, dbají té nejlepší anglosaské tradice, a proto si říkají na obou stranách Atlantiku jinak— Holmsians (Holmsovcí/Holmsologové) ve Velké Británii a Sherlockians (Sherlokovci/Sherlokologové) v USA.⁴⁸

46 Lynch, Deidre Shauna, 2005, s. 115.

47 Kipling, Rudyard. 1926. „The Janeites“. In *Debits and Credits*. Project Gutenberg of Australia: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0603771h.html> [citováno 16. 4. 2019].

48 Viz <https://bakerstreetirregulars.com/about-the-bsi/> [citováno 10. 4. 2019]. Teoreticky i The Sherlock Holmes Society of London pochází z třicátých let, ale jelikož původní londýnská společnost skončila kvůli válce ještě v též dekádě a obnovila svou činnost až v roce 1951, přenechává obvykle prvenství New Yorku. <http://www.sherlock-holmes.org.uk/> [citováno 10. 4. 2019].

Fandom Sherlocka Holmese se už váže na postavu fikčního světa, nicméně prolnutí obou světů je i v tomto případě odlišné od pozdějších velkých fandomů. Holmesovští fanoušci zachovávají s naprostou důsledností fikci víry v reálnou existenci Sherlocka Holmese a tradiční kluby se jeho životem zabývají s akademickou vážností, která má obdobu jen v učeném cimrmanologickém a krhútském bádání. Vydávají vlastní časopisy s mnoha vědeckými články, ale tato periodika by se s fanfikcí nezahazovala. Ta v nich má místo nejvýše jako předmět kritických recenzí. A přitom má i sherlockovská fanfikce – *avant la lettre*, musela si tehdy ještě vystačit s označením *pastiche* a *parodie* – úctyhodné kořeny ve viktoriánském období, začala vycházet již na konci devatenáctého století.⁴⁹

Strategie fanouškovství zasahovaly různá herní pole. Důsledná fikce reálné existence geniálního detektiva vedla k tomu, že čtenářské dopisy byly adresovány Holmesovi a pouze zasílány přes sira Doylea, který byl přece literární agent dobrého doktora Watsona. Po Holmesově smrti v povídce *Poslední případ* fanoušci začali nosit zcela reálný smutek a pořádat smuteční shromáždění, zároveň ovšem tytéž osoby v jiném světě spustily dopisovou kampaň, která vyzývala Doylea k oživení slavného detektiva. A protože se v onom jiném, „skutečném“ světě pohybovali Holmesovi fanoušci obratně a prakticky, doprovázelo apelativní ráz dopisy také demonstrativní odříkání předplatného časopisu *Strand*.⁵⁰

49 Viz Watt, Peter Ridgway. 2016 *The alternative Sherlock Holmes: pastiches, parodies, and copies*. London: Routledge.

50 Viz: Brombley, Katharine. 2017. o.c.; a <https://www.inverse.com/article/19987-sherlock-holmes-and-the-birth-of-fandom> [citováno 10.4.2019].

III. První fandomy

O fandomu ve vlastním slova smyslu můžeme mluvit tehdy, pokud se určitá skupina fanoušků spojuje v relativně volné organizační formě, vydává buď vlastní bulletin, v této souvislosti označovaný jako fanzin,⁵¹ a pořádá poměrně velké srazy, které se nazývají cony (jedná se o zkráceninu slova convention tedy setkání). Na conech se nejprve setkávali fanoušci určitého žánru, později i jednotlivého díla či autora. Mívaly a dosnes mají poměrně pestrý program přednášek, diskusí, předávání literárních a jiných cen, k rituální součásti conů náleží společné zpívání filku.⁵²

Běžně se za počátky fandomu v dnešním smyslu slova považuje rubrika zahrnující dopisy čtenářů v časopise Huga Gernsbacka *Amazing Stories* (1926),⁵³ interakce čtenářů s editorem i mezi sebou navzájem údajně

51 Definice v závorce odpovídá Websterově slovníku, podle kterého se slovo fanzin poprvé objevuje v roce 1942 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fanzine> [citováno 10. 4. 2019.]; podle Stephena Perkinse [Perkins, Stephen. *Science Fiction Fanzines*. <http://www.zinebook.com/resource/perkins/perkins2.html> (citováno 10. 4. 2019).] byly tyto časopisy v třicátých letech známé jako „fans mags“ (tzn. fanouškovské magazíny respektive časopisy), což by podporovalo obecnou domněnku, že slovo fanzin vzniklo spojením slov *fan* a *[maga-]zine*. Tato hypotéza se zdá být pravděpodobnější než konkurenční vysvětlení zmiňované Jakubem Mackem, kdy první část slova fanzin neznámá fanouška, ale jedná se o zkráceninu ze slova *fantastic*. [Macek, Jakub. 2006. *Fandom a text*. Praha: Triton, s. 33 — kde ji připisuje Jindřichu Smékalovi.]

52 Název *filk* vznikl zkomolením z *folk*, jedná se o žánr hudby, kdy se fanouškovské texty písní zpívají na obecně známé melodie a s textem, který odkazuje na kánonická díla či život fanoušků. (Viz Jenkins, Henry. 1992, s. 274 nn a s. 261–265.).

53 Určení existence této rubriky jako milníku vyznačujícího vznik fandomu bývá běžně uvádělo ve všech publikacích, které se alespoň pokoušejí určit začátky fandomu. Srov. Coppa, Francesca. 2006. „A Brief History of Media Fandom“. In Karen Hellekson and Kristina Busse (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, s. 41–59, s. 42., Jenkins, Henry. 1992, s. 164. a

vedla k vytvoření prvního sci-fi fandomu — a v roce 1928 prvního moderního fandomu vůbec — Science Correspondence Club (SCC), později známý jako International Scientific Association (ISA).⁵⁴ Nepřekvapivě záhy poté, v roce 1930, vychází i první fanzin — *The Comet*,⁵⁵ následovaný rychle mnoha dalšími. Badatelskou pozornost jim věnovala Angela Thomasová, která v nich objevila první fanfikce.⁵⁶ Ojediněle se v této době vyskytovaly i fanziny zaměřené na komiksy, ale zatím se příliš neprosadily, komiksový fandom zůstává součástí širšího sci-fi fandomu a novinky o komiksech lze nalézt v některých fanzinech.⁵⁷

V třicátých letech tedy nastupují fanziny a rozvíjí se komunikace mezi fanoušky americkými a britskými.⁵⁸ Konají se i první cony. Nejstarším vůbec zmiňovaným bylo pravděpodobně setkání newyorských a filadelfských fanoušků v roce 1936, ačkoliv se běžně jako první con uvádí až Science Fiction Convention, který se odehrál v Leedsu v neděli 3. ledna 1937. Své prioritní postavení zjevně získal proto, že se k němu zachoval archivní materiál a reportáže, a také proto, že se ho zúčastnil Arthur C. Clarke.⁵⁹ Na konci třicátých let se poprvé ukazuje globální potenciál

Macek, Jakub. 2006., s. 32.

54 <http://fancyclopedia.org/isa> [citováno 10. 4. 2019].

55 Perkins, Stephen. *Science Fiction Fanzines*.

<http://www.zinebook.com/resource/perkins/perkins2.html> [citováno 10. 4. 2019].

56 Thomas, Angela A. 2006. „Fan fiction online: Engagement, critical response and affective play through writing“. *Australian Journal of Language and Literacy*. 29 (3), s. 226–39, s. 226.

57 Schelly, Bill. 2008. *Founders of Comic Fandom: Profiles of 90 Publishers, Dealers, Collectors, Writers, Artists and Other Luminaries of the 1950s and 1960s*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers. s. 3.

58 Macek, Jakub. 2006, s. 32n.

59 Srovnej Coppa, Francesca. 2006, s. 43; a článek *The First Convention (1937)*

fandomu, když se v prvním červencovém víkendu roku 1939 koná první World Science Fiction Convention, akce později známější pod jménem Worldcon, která od té doby probíhá dodnes každoročně s prolukou válečných let 1942–1945.⁶⁰

V první polovině padesátých let vydávali svá díla, která je prosadila jako velké autory, příslušníci generace, jež svou literární tvorbu začínala právě ve fanzinech před druhou světovou válkou. Nejslavnější z nich jsou zřejmě Ray Bradbury a Isaac Asimov. Bradburymu bylo osmnáct let, když editoval svůj první fanzin, *Futura Fantasia*.⁶¹ Záštitou etablovaných literárních osobností pocházejících z prostředí fandomu pochopitelně v padesátých letech posílila jeho pozici.

V šedesátých letech kulminovala první vlna nadšení tolkienovým dílem. Tolkienovský fandom se tehdy vydělil z obecného sci-fi fandomu a začaly vycházet fanziny zaměřené výlučně na svět Středozeemě.⁶² Poté, co se v padesátých letech začaly z područí sci-fi emancipovat fanziny zaměřené čistě na komiksy,⁶³ představovalo osamocení tolkienovců další krok k diferenciaci fandomu. Životaschopnost komiksového fandomu v šedesátých letech potvrdil vznik New York Comiconu (1964) a v roce 1970 se ustanovuje další velká řada, San Diego Comic-Con.⁶⁴

<http://www.fiawol.org.uk/fanstuff/then%20archive/1937con.htm> [citováno 10. 4. 2019].

60 Coppa, Francesca. 2006, s. 43; a

<http://www.fiawol.org.uk/fanstuff/then%20archive/1937con.htm> [citováno 10. 4. 2019].

61 *Futura Fantasia*, Summer 1939 – Winter 1940, 4 čísla, reprint fanzinu dostupný na www.gutenberg.org

62 K počátku Tolkienova fandomu viz Hunnewell, Sumner Gary (Hildifons Took). 2010. *Tolkien Fandom Review from its beginnings to 1964*. Missouri: The New England Tolkien Society.

63 Schelly, Bill. 2008, s. 3.

64 Schelly, Bill. 2008, s. 15 n.

Americká sci-fi literatura před druhou světovou válkou byla okrajový a zcela komerční žánr, diskriminovaný z pozice literární kritiky, vzdělání a kultivovaného vkusu.⁶⁵ Nevím sice o žádném výzkumu věkové struktury čtenářů a není pravděpodobné, že by vůbec existoval, nicméně už věk výše zmíněných editorů fanzinů (Bradbury, Asimov) podporuje domněnku, že se tak jako u lépe popsaného publika padesátých a šedesátých let jednalo převážně o mladé čtenářstvo. To zřejmě vytvářelo vhodné podhoubí pro vznik nových organizačních fanouškovských forem, rychlé vytváření rituálu komunikace a žargonu. Celkově měl původní sci-fi fandom v mnohém obdobné rysy s hudebními klubovými scénami. Na prvních conech a fanzinech se zároveň plně projevil rys, který bude nadále fandom provázet: zvláštní směs nadšeného diletantismu a využívání komerčních příležitostí.

IV. Mediální fandom

V šedesátých letech prolomil již etablovanou strukturu literárních sci-fi fandomů nový fenomén, pro který se přinejmenším od Jenkinsovy monografie ujalo označení mediální fandom; tedy fandom, který se sdružuje kolem filmů a seriálů.⁶⁶ Mediální fandomy přitáhly pozornost široké veřejnosti i právníků k problematice aktivního fanouškovství. První soudní spory s fanoušky probíhaly právě v souvislosti s mediálními fandomy.

První velké mediální fandomy alespoň ještě vznikaly v návaznosti na sci-fi seriály. Ten, který byl v šedesátých letech zřejmě největší, je dnes víceméně zapomenutý podobně jako jeho kánonický seriál: *Man from*

65 K počátkům sci-fi viz Clute, John, Peter Nicholls. 1995. *The multimedia Encyclopedia of Science Fiction*. Danbury CT: Grolier.

66 Jenkins, Henry. 1992, s. 1.

U.N.C.L.E. (1964–1968),⁶⁷ ten vůbec nejznámější, který vytvořili fanoušci *Star Treku* (1966-1969], známí jako Trekkies (ačkoliv sami preferují označení Trekkers), přišel o něco později, a ačkoliv se to dnes zdá neuvěřitelné, televizní seriál, který byl jeho kánonickým dílem, byl původně neúspěšný a zuby nehty zápasil o sledovanost. Zdá se ovšem, že oba dva první mediální fandomy sdílely převážně ty samé fanoušky.⁶⁸ První fanzin zaměřený pouze na Trekkers, *Spockanalia*, začal vycházet už v roce 1967.⁶⁹

Úspěch mediálních fandomů vnesl do sci-fi fandomu rozkol. Literární fanoušci se od fanoušků *Star Treku* dost často distancovali, seriály byly popisovány jako náhražka pro ty, kdo nečtou. Štěpení, se kterým se ostatně setkáváme ve fandomech dodnes. Cti dbalý tolkienovec se nezhazuje s tím, kdo nečetl knihy (to jest zná Tolkienovu Středozem jen z Jacksonových filmů).⁷⁰ Mediální fandomy přinesly ještě jednu nesnadno

67 Ačkoliv se zdá, že na sílu a početnost mediálního fandomu nemělo vliv, zda byl jeho kánon komerčně úspěšný či nikoliv. To ostatně dokládá tradice kampaní na záchranu a za opětovné vysílání těchto děl, která spatřuje své počátky právě s fanoušky *Star Treku*, srov. Jenkins, Henry. 1992, s. 28 nn a 131.

68 Coppa, Francesca. 2006, s. 44.

69 McCardle, Meredith (2003). *Fan Fiction, Fandom, and Fanfare: What's All the Fuss?* Florida: Boston University School of Law, s. 8.

70 Fanoušci Tolkienova díla se podíleli na neúspěchu předchozích pokusů zfilmovat *Pána Prstenů* nejméně ve stejné míře jako potřeba samotného Tolkiena zasahovat do přípravy scénáře. (k tomu viz například Porter, Lynnette [2012]. *The Hobbits: the many lives of Bilbo, Frodo, Sam, Merry and Pippin*. London: I. B. Tauris, s. 51 nn.). Komerční úspěch Jacksonových filmů nedokázal zastřít skutečnost, že film se v očích mnohých nemohl vyrovnat knize. Vynechání Toma Bombadila a Mohylových vrchů, zpodobnění Faramira, či vynechávka Vymetení Kraje — to vše fanoušci Tolkienova díla ostře komentovali, v diskusi, na kterou odkazují, dokonce padl argument, že jenom proto, že dvakrát přečetl knihy, Jackson ještě není fanoušek:

<http://boards.straightdope.com/sdmb/showthread.php?t=400597> [citováno 10. 4. 2019].

přijímanou změnu. Ve fanouškovském publiku se objevují ve větší míře ženy, fanyanky. V roce 1972 se Trekkers vydělují a pořádají svůj vlastní con. Nicméně napětí trvá a znovu eskaluje, když v roce 1974 získávají nominaci na prestižní cenu Science Fiction Achievement Award (dnes známou jako Hugo Award) Jacquelin Lichtenbergová a Laura Bastaová, ačkoliv obě publikovaly jen v rámci Star Trek fanzinů.⁷¹

Poslední ránou, kterou nástup mediálních fandomů zasadil původní pospolitosti literárních sci-fi fandomů, bylo prolomení žánrové hranice. Objevují se fandomy seskupené kolem detektivních seriálů typu *Starsky a Hutch* a *Profesionálové*.

Dominance sci-fi problematiky není zasažená jen z hlediska fanouškovské struktury. Objevují se dvě čtení kánonických děl, pro původní sci-fistické jsou určující děj a světy děl a zaměřuje na spekulace o možných alternativách, zatímco to druhé se soustřeďuje na mezilidské vztahy, přátelské romantické a také explicitně sexuální.⁷² Extrémní odnoží tohoto druhého čtení je pravděpodobně nejkomentovanější — a ze čtenářského hlediska spolehlivě nejnudnější — fenomén fanfikce, takzvaná *slash fanfikce*; to jest fanfikce, která spojuje dva mužské hrdiny kánonického díla v homosexuálním vztahu. Jméno *slash* získala podle lomítka, které se v návěští povídky vkládalo mezi jména či iniciály postav, aby varovalo čtenáře z hlediska obsahu textu. Populární dvojicí počátku sedmdesátých let byli Spock/Kirk.⁷³ Slash fanfikci psaly a četly téměř výlučně heterosexuální ženy a tato těžko interpretovatelná kuriozita soustředila právě na ni

71 Coppa, Francesca. 2006, s. 45 n.

72 Srovnej Jenkins, Henry. 1992, s. 98 nn.

73 Coppa, Francesca. 2006, s. 45 nn. K počátkům slashe viz též Jenkins, Henry 1992, s. 192 nn.

převažující zájem akademického bádání o fanfikci.⁷⁴

Rozšíření nové domácí reprodukční techniky přineslo další proměnu mediálního fandomu. Zvláště videorekordéry umožnily fanouškům nejprve opakované čtení mediálního díla — tedy jeho přehrávání, tím se sféra intimity čtení mediálního díla přiblížila dílu literárnímu.⁷⁵ Nahrávky se staly součástí komunikace skupiny, umožňovaly zasvěcování nových fanoušků a vyměňovaly si je navzájem fandomy z nejrůznějších zemí svobodného světa, rozvíjela se i nová aktivita tlumočení děl a specifická recepce takových nahrávek, od kterých fanoušky oddělovala jazyková bariéra, vznikal prostor pro spekulaci na základě obrazu, řeči těla a tónu promluvy. Videorekordéry také podpořily tvorbu vlastních hudebních klipů, které se vyjadřovaly výrazovým jazykem příslušné skupiny a nesly příběh, který je oslovoval.⁷⁶ Obecně platí, že fanoušci nadšeně využívali nové technologie a byli ochotni s nimi experimentovat. Na dopisovou komunikaci plynule navázala už koncem osmdesátých let komunikace na nejstarších sítích a pochopitelně se velice rychle začal využívat internet.⁷⁷

Rozvoj IT ukázal podivuhodnou pracovitost fanouškovských skupin. V osmdesátých letech začalo úspěšné tažení japonských komiksů,

-
- 74 Naposledy přehledně v češtině k bádání o slashi Abbasová, Veronika. 2018. Skupina autorů sofistikované úvahy varuje před přílišným zobecněním vztahu heterosexuálních žen a slashu, mohou mít do jisté míry v současnosti pravdu, populární žánr mohl překročit svoji původní genderovou lokalizaci, nicméně dosavadní empirické průzkumy potvrzují řečený vztah (Lackner, Eden, Barbara Lynn Lucas a Robin Anne Reid. 2006. „Cunning Linguists: The Bisexual Erotics of Words/Silence/Flesh“ In Karen Hellekson and Kristina Busse (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, s. 189–206.).
- 75 Nebo jej to alespoň značně ulehčilo: srov. Jenkins, Henry. 1992, s. 53 a 70n.
- 76 Jenkins, Henry. 1992, s. 78 a 245 nn.
- 77 Srov. Coppa, Francesca. 2006, s. 53 nn. a Jenkins, Henry. 1992, s. 78 nn.

mangy, západním světem. V obchůdcích, o kterých se člověk musel dozvědět od přátel, jste mohli koupit výtvarně vzrušující sešity provázené naprosto nesrozumitelným textem.⁷⁸ Grafické programy umožnily fanouškům neuvěřitelnou dřinu, když stránku po stránce vymazávali z textových bublin původní text a nahrazovali jej překladem. O něco později se v jednotlivých zemích začala objevovat nabídka fanouškovsky vytvářených titulků, jak k filmové době mangy, anime, tak ke kultovním seriálům.

Předchozí stručný přehled historické cesty od literárního sci-fi fandumu k internetovému fandumu fanfikce se omezoval na angloamerický svět. Tam je vývoj nejlépe poznáný, ale hlavně se právě v americkém prostředí razily nové komunikační a organizační formy, které se šířily do ostatních zemí. Proto je zde možné rekonstruovat jednotlivé vývojové fáze. Do proměn fandumu přispěla kromě anglo-amerického světa zvláště v osmdesátých a devadesátých letech výrazně také japonská mediální kultura, zatímco – pokud je mi známo – jednotlivé evropské kultury programově recipovaly americký vývoj.

V literatuře se sporadicky setkáme s pokusy popsat historii československého fandumu. Obávám se, že se jedná o dosti marnou práci. V obdobích uvolnění se u nás objevovaly snahy o zakládání různých klubů, udělovala se Cena Karla Čapka, ale v situaci potlačeného rozhraní mezi veřejnou a soukromou sférou se pochopitelně nemohla rozvíjet oblast apolitické intimity, která fandomy charakterizovala. Po roce 1989 byl československý, později český vztah k fandumu a fanfikci zcela receptivní.

78

Srov. Coppa, Francesca. 2006, s. 56 a Jenkins, Henry. 1992, s. 92.

V. Internetové společenství

Na konci dvacátého století dochází, promiňte mi neobratnost toho slova, k internetizaci fandomů. Neznamená to pouze, že se fanziny začínají objevovat také v digitální podobě, a že později online vydání zcela marginalizují ta tištěná. Podobně se nejedná o využívání běžných forem organizačních možností internetu, tak jak se je postupně naučily používat svazy zahrádkářů, podpůrné skupiny kojících matek a nakonec i tak konzervativní instituce, jako jsou politické strany — rozesílání pozvánek, využívání mail-listů apod.

V roce 1998 vznikl fanfikční archiv, na kterém byly v následujících pár letech uloženy miliony fanfikcí, a dnes dosahuje obludných rozměrů, Fanfiction.net (dále jen FFN). Pochopitelně neziskový, nevládní, nekomerční. O deset let později vznikl druhý globální web Archive Of Our Own.org (dále jen AO3) a v roce 2008 už existovaly také velké archivy ve světových neanglických jazycích. Nejnověji se fanfikce naučila využívat ke svému šíření sociální síť.

Díky internetu se ustanovovaly nové vztahy mezi fandomem a fanouškovskou literární tvorbou, rozvíjí se plnohodnotná fanfikce, nezávislá na fanzinech — které byly z podstaty věci nuceny provádět redakční výběr, popřípadě krácení publikovaných děl. Vytváří se nová široká vrstva internetové pospolitosti, která objímá a postupně překrývá scénu fandomů a conů. Jsou v ní aktivní i lidé, kteří cony nevyhledávají a výjimku nepředstavují ani ti, kteří nikdy na žádném nebyli. Zároveň se i dnešní fanouškovská scéna neobejde takříkajíc bez těla, tedy bez živného substrátu osobních setkávání na conech, maratonových sledování kánonických seriálů v klubových kinech, performací typu ručníkových dnů. Trekkies stále ještě neodložili své kostýmy a stále funguje obchod se sběratelskými předměty.

Vrstevnatost internetového fanouškovského společenství je

sycena zhuštěním žité historie. Období od prvních amerických conů (1936) do přechodu fandomů na internet (90. léta) odpovídá svým rozpětím době jednoho dlouhého tvořivého života. To konkrétně demonstruje biografie Raye Bradburyho (†2012) a vlastně i Isaaca Asimova (†1992). Lidé, kteří jako náctiletí zažili vznik mediálních fandomů, jsou dnes dost často ještě stále účastníky internetových diskusí. Přestože můžeme z dobrých důvodů předpokládat, že rozhodující část současných internetových společenství tvoří mladí a velmi mladí lidé, není rozhodně zanedbatelná ona hloubka tří generací, kterou dnes jakožto žitou fandomy disponují. Projevuje se v žargonu společenství, v trvalosti forem komunikace, které technický vývoj vlastně antikvoval a v nezapomínání určitých děl. Ostatně právě do této souvislosti patří ono výše zmíněné napětí mezi staršími zasvěcenými čtenáři knih (bez ohledu na to, že tito starší možná jen nedávno překročili dvacátý rok života) a mladšími, kteří kánonická díla znají jen ze „zcela nedostatečného“ filmového přepisu.

Už nejstarší fandomy překračovaly překvapivě lehce geografické hranice. Internetová fanouškovská společenství posunula tuto lehkost na vyšší úroveň, vedle globálnosti vlastní internetové sítě zde pomohlo i definitivní vítězství angličtiny jako nového globálního jazyka. Genealogie komunikačních a organizačních forem odkazuje k původu v americkém, respektive anglo-americkém prostředí, historie internetového fanouškovského společenství se ale již zřejmě vyvázala z rámce hranic národních států. Ani v tomto případě takové vyvázání neznamena totéž jako úplné zahlazení. Na globálních internetových archivech se stále provozují jazykové sekce. Pokud se podíváme na ty české, vidíme, že většina zde aktivních autorů píše své fanfikce také a vesměs převážně v angličtině a tuto svoji činnost rozvíjí překlady a diskusemi v odpovídajícím národním jazyce.

Mlha na netu

V této kapitole se pokouším poskytnout alespoň nejzákladnější přehled o velikosti internetového fanfikčního společenství, struktuře platforem, na kterých se pohybuje, a o členění tohoto společenství z hlediska globálního a národních jazyků. Většina údajů, které uvádím, je přitom zcela mlhavá a obvykle získávaná odhadem a oklikou. V závěru proto diskutuji možnost, respektive nemožnost získat přesvědčivější data prostřednictvím korektních výzkumných metod.

I. Struktura

a) Struktura internetových platforem dominují dva obrovské internetové archivy *Fanfiction.net* (FFN) a *ArchiveOfOurOwn.org* (AO3), oba lokalizované v USA. Tyto archivy jsou multifandomové a slouží zveřejňování fanfikcí ke stovkám kánonických děl. Podle údajů na anglické Wikipedii⁷⁹ má AO3 zaregistrován 1 880 000 uživatelů a v archivu jsou přístupné 4 700 000 fanfikcí, podle téhož zdroje je na FFN zaregistrováno přes 10 milionů uživatelů; počet fanfikcí FFN neuvádí, ale orientační součet jen tří největších kategorií (knihy, anime/manga, TV-shows) přesahuje celkový počet fanfikcí na AO3 a dosahuje pěti milionů. Anglickou Wikipedii můžeme v tomto případě považovat za velmi solidní zdroj, pokud provozovatelé velkých internetových archivů přímo sami podobné statistiky na Wikipedii nevkládají, pak je sledují a případné chyby by rozporovali.

79 https://en.wikipedia.org/wiki/FanFiction.Net#cite_note-main-3 a https://en.wikipedia.org/wiki/Archive_of_Our_Own [citováno 11. 4. 2019].

Oba archivy mají jazykové sekce.

Další miliony uživatelů a fanfikčních děl se s největší pravděpodobností nalézají na obrovském kanadském archivu *Wattpad*. Ten má přes 65 milionů registrovaných uživatelů (70 % z nich jsou ženy) a 77 % procent z více než 565 milionů děl na něm zveřejněných je napsáno v angličtině, a to i přesto, že platforma umožňuje práci v padesáti jazycích.⁸⁰ Bohužel kromě ručního indexování není způsob, jak podíl fanfikcí v těchto obrovských masách určit. Nicméně fakt, že v případě vyhledávání fanfikce ke konkrétnímu dílu na Googlu je *Wattpad* na prvních stránkách obvykle zastoupen častěji než oba zmíněné fanfikční archivy, naznačuje, že se nejedná o zanedbatelný podíl.

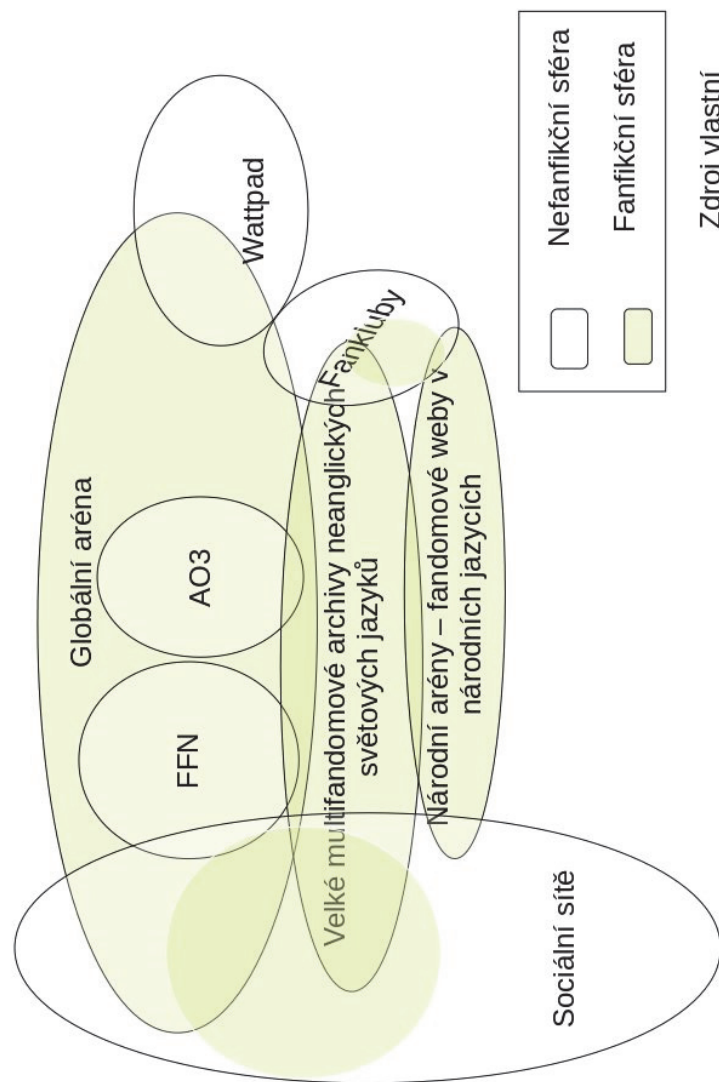
b) Platformy, které zveřejňují fanfikce ke kánonickým dílům buď podle žánrů, či věnované jednotlivým fandomovým skupinám (např. potterovské), nebo vymezené specifickým zaměřením v rámci fanfikce, zde si drží silné postavení slashfanfikce.

c) Platformy, které nejsou zaměřeny primárně na publikování fanfikce, jako jsou komunitní weby, které obvykle přebírají funkci dříve zastávanou fanziny. Zde se fanfikce obvykle publikuje spíš jako okrajová záležitost v rámci webu.

d) Sociální sítě a mail-listy, jejichž prostřednictvím se fanfikční produkce šíří semi-veřejnou cestou, přitom míra semi-veřejnosti je velmi rozmanitá.

80 <https://en.wikipedia.org/wiki/Wattpad> [citováno 11. 4. 2019].

Graf č. 1 Průniky platformem zveřejňujících fanfikci



II. Globální angličtina a národní jazyky

Velké globální platformy disponují jazykovými sekcemi, ovšem zastoupení kteréhokoli neanglického jazyka přesahuje jen zcela výjimečně — není opět možné určovat ho pro celý archiv, ale jen sčítáním v jednotlivých kategoriích — dvouprocentní hranici.

V ostatních světových jazycích, v nichž jsem se byla schopna orientovat při zkoumání údajů příslušných platforem, to jest ve španělštině, francouzštině, němčině a v minimální míře v ruštině, se archivy obdobných velikostí nevyskytují. Na největším německém multifandomovém archivu *fanfiktion.de* je uloženo 394 200 fanfikcí (údaj o počtu registrovaných uživatelů se mi nepodařilo získat).⁸¹ Největší španělský archiv, *Efpfanfic.net*, na který jsem narazila, má 557 256 registrovaných uživatelů a bylo na něm zveřejněno 504 597 fanfikcí.⁸² *Fanfic-fr.net* neuvádí počty registrovaných uživatelů a způsob zveřejnění děl mi neumožňuje jednoznačný součet, jeho velikost tak můžeme jen odhadovat podle počtu autorů fanfikcí, těch je 17 667.⁸³ Přes nahodilost průzkumu lze tvrdit, že v žádném ze tří uvedených jazyků nenalezneme platformu, která by se velikostí přibližovala těm anglickým. S ohledem na počet mluvčích se nejaktivněji projevují německé platformy, které v číslech příliš neztrácejí na více než pětkrát větší španělské jazykové prostředí a jako jediné se v poměru k počtu mluvčích alespoň přibližují oněm velkým anglickým.

V každém ze sledovaných jazyků existuje poměrně bohatá spleť specializovaných fanfikčních platforem a fanfikcí šířených na sociálních

81 <https://www.fanfiktion.de/> [citováno 11. 4. 2019].

82 <https://efpfanfic.net/index.php> [citováno 11. 4. 2019].

83 <https://www.fanfic-fr.net/fanfics.html> [citováno 11. 4. 2019].

sítích, od velmi malých, jejichž archivy obsahují dvě tři desítky děl, až po archivy se stovkami autorů. Tato spleť je obvykle vitálnější než výše popsané multifandomové archivy v národních jazycích.

U angličtiny nerozlišitelně splývá funkce národního a globálního jazyka. Nelze bohužel určit velice důležitý údaj, kolik pisatelů anglické fanfikce na velkých platformách nejsou rodilí mluvčí.⁸⁴ Na FFN se registrovaný uživatel může, ale nemusí, ke své státní či národní příslušnosti přihlásit ikonou vlajky u svého nicku, tyto informace však nelze filtrovat a web neposkytuje vnitřní statistiku.⁸⁵ Níže diskutuji průzkum z roku 2011, který poskytuje alespoň orientační data k národnostní pestrosti.

Globální pozice angličtiny se přitom neprosazuje jen v jazyce fanfikcí, ale i ve výběru kánonických textů. Mezi deseti knihami nebo sériemi knih s největším počtem fanfikcí se na *Fanfiktion.de* prosadila jediná německá *Edelsteintrilogie* (v češtině *Rudá jako rubín, Modrá jako safír, Zelená jako smaragd*) a populárnímu seriálu *Kobra 11* náleží mezi televizními seriály, co do počtu fanfikcí, až 25. místo, před ní se přitom

84 Téměř s jistotou lze tvrdit, že na oba globální archivy přispívají čeští mluvčí více anglickými povídkami než českými a vyskytují se také bilingvně tvořící autoři (srov. např. <https://www.fanffiction.net/u/4915082/SallyPejr> [citováno 11. 4. 2019]). Pokud mohu ze své jazykové výbavy soudit, taková situace není jen v češtině, ale třeba i v chorvatštině a slovenštině. Ze svého průzkumu podobných archivů soudím, že se jedná o splývání dvou motivů — a) neochota psát v rodném jazyce, pokud pro něj nemám beta-čtenáře, tedy korektora (přece jenom chybuje-li rodilý mluvčí, je to větší ostuda, než pokud se nejedná o mateřský jazyk) a b) rychlejší a spolehlivější čtenářská reakce (feedback), zveřejním-li dílo v některém ze světových jazyků.

85 Samozřejmě nelze zobecňovat osobní zkušenost, ale při účasti v týmových soutěžích na FFN jsem nikdy nebyla jediným členem týmu, který nepocházel z anglofonního prostředí; totéž platilo o konkurenčních týmech, které jsem měla příležitost poznat.

umístil jediný německý seriál *K11 — Kommissare im Einsatz*, pseudo reality show z policejního prostředí, vysílaná na RTL. Přitom počet fanfikcí k *Edelsteintrilogie* představuje pouze 3,4 % fanfikcí, které na *Fanfiktion.de* jsou zveřejněny k *Harrymu Potterovi* (48 951). Obdobná situace je u *Kobry 11*, která má 8,4 % fanfikcí napsaných k *Lovcům duchů (Supernatural)*. (srov. tab. č. 3) Naprostou převahu anglických kánonických děl na španělském *Efpfanfic.net* prolamují opět s obrovskou ztrátou jen argentinské telenovely a italské kostýmované romány. (srov. tab. č. 5.) Na *Fanfic-fr.net*, kde je však analyzovaný soubor relativně malý, se mezi první desítku knih zapsala jen jedna francouzská — *Oksa Pollocková*, přičemž počet fanfikcí k ní představuje pouze 1,2 % fanfikcí, které jsou zde zveřejněny k *Harrymu Potterovi* (srov. tab. č. 4). V kategorii televizních seriálů, která je zde na rozdíl od dříve jmenovaných archivů společná i pro filmy, je situace o něco lepší — ačkoliv se do první desítky dostal pouze jeden francouzský seriál, poměr fanfikcí zde není tak markantní ve prospěch anglické produkce. Počet fanfikcí k seriálu *Kaamelott* představuje 42,5 % počtu fanfikcí k seriálu *Hvězdná brána: Atlantida*.

V ruském jazyce je provozován nekomerční archiv *Kniga fanfikov*.⁸⁶ Podle údajů na ruské Wikipedii na něm bylo k 22. prosinci 2017 uloženo 2 453 756 fanfikcí k 24 561 různým fandomům.⁸⁷ Vzhledem ke způsobu třídění fanfikcí a mé neschopnosti dešifrovat názvy ruských filmů a televizních seriálů jsem nemohla provést srovnání analogické k ostatním velkým národním archivům, nicméně zastoupení ruských autorů je na první

86 <https://ficbook.net/> [citováno 11. 4. 2019]

87 https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0_%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2 [citováno 11. 4. 2019].

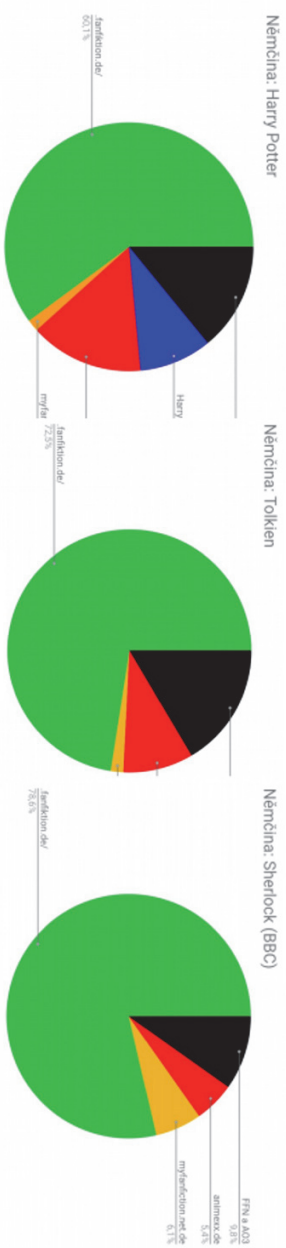
pohled výrazné. Přitom se nejedná jen o známé autory sci-fi (a fantasy), jako jsou bratři Strugačtí nebo Kir Bulyčev, ale také o ruské a sovětské klasiky, jen několika fanfikcemi jsou zastoupeni Babel, Achmatovova a Bunin, nicméně Bulgakov má již k osmi stovkám fanfikcí (719 k *Mistrovi a Markétce*) a Dostojevskij ke čtyřem stovkám (přitom absentují fanfikce k jeho fantastickým povídkám jako např. ke *Krokodýlovi*), Gogol těsně přes tři sta a Puškin dobrých 800 (529 k *Evženu Oněginovi*), vyskytují se i fanfikce k Shakespearovu *Hamletovi* (121) a k čínským autorům a například Sapkowski si s 1 662 fanfikcemi vede relativně lépe než na globálních archivech. Celkově je ruský archiv ze zkoumaných obsahově rozhodně nejoriginálnější.⁸⁸

Srovnala jsem data z neanglických jazykových sekcí na obou velkých archivech s daty z dohledatelných multifandomových národních platforem. Sledovala jsem přitom fanfikce ke třem kánonickým okruhům, které se spolehlivě vyskytují v každém ze sledovaných prostředí: Harry Potter, Tolkienovo dílo a Sherlock (BBC). Následující grafy jasně ukazují, že i v německém prostředí představují díla zveřejněná na globálních archivech výraznou část národní jazykové produkce. Ve prospěch národního, resp. jazykového svérázu vyznívá srovnání jen u ruského multifandomového archivu.

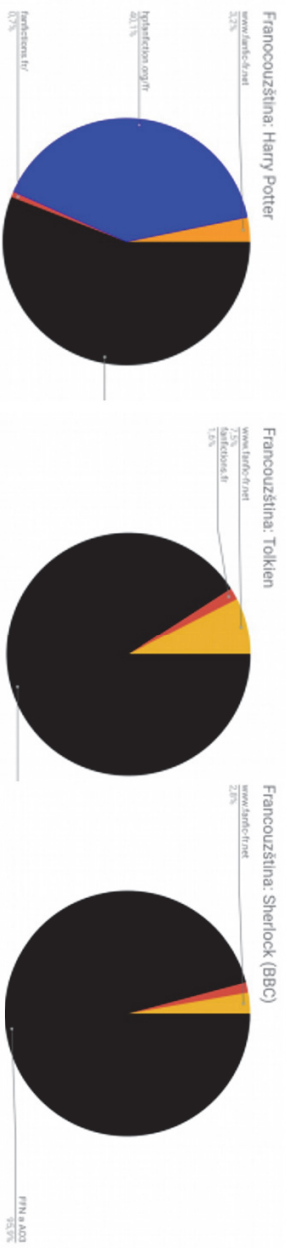
Fakticky je přitom podíl globálních platforem nezanedbatelně větší, protože nebylo možné započítat fanfikce z Wattpadu a sociálních sítí.

88 Neumím rusky ani v míře, která mi umožnila onu míru spolehlivosti, s níž jsem vyhledávala v ostatních referovaných velkých jazycích. Rozhodně jsem neměla šanci najít menší fanfikční archiv či fandomový web na ruském internetu. Odstavec proto vychází ze zcela povrchní znalosti.

Graf č. 2 Srovnání zastoupení vybraných fanfíků na globálních a národních archivech
Německé archivy



Francouzské archivy



Černá barva vyznačuje podíl globálních archivů

Barevné výseče značí podíl jednotlivých národních archivů

Zdroj: vlastní, tab č. 1 a č.2 příloha

Graf č. 2 Srovnání zastoupení vybraných fanfíkcí na globálních a národních archívech
 část 2 - Španělsko a Rusko



Černá barva vyznačuje podíl globálních archívů

Barevné výšece značí podíl jednotlivých národních archívů

Zdroj: vlastní, tab. č. 1 a č. 2 příloha

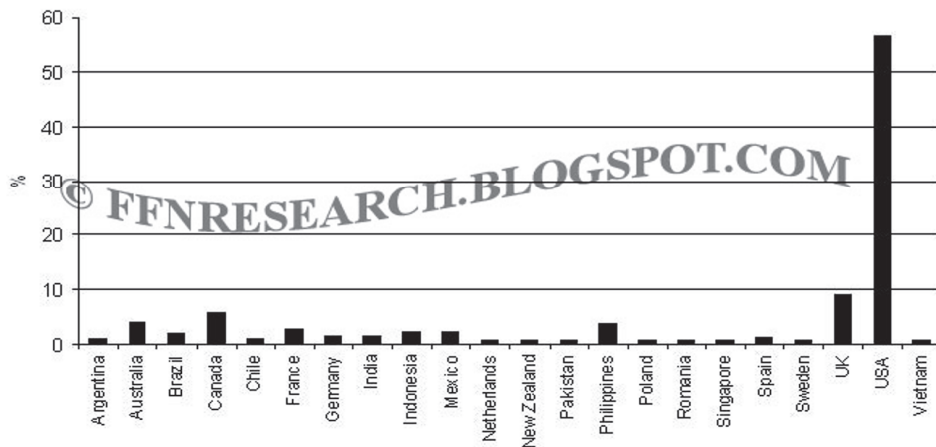
V roce 2011 provedl archiv FFN — měl tehdy ke třem milionům registrovaných uživatelů, tedy přibližně třetinu dnešního množství, a

6 600 000 fanfikcí — vlastní interní výzkum.⁸⁹ Jako vzorek mu posloužilo 95 313 uživatelských profilů. Vybral je náhodným výběrem z 443 400 uživatelů, kteří se registrovali v roce 2010; jednalo se o ty, kteří se zaregistrovali mezi prvním a sedmým dnem každého měsíce.

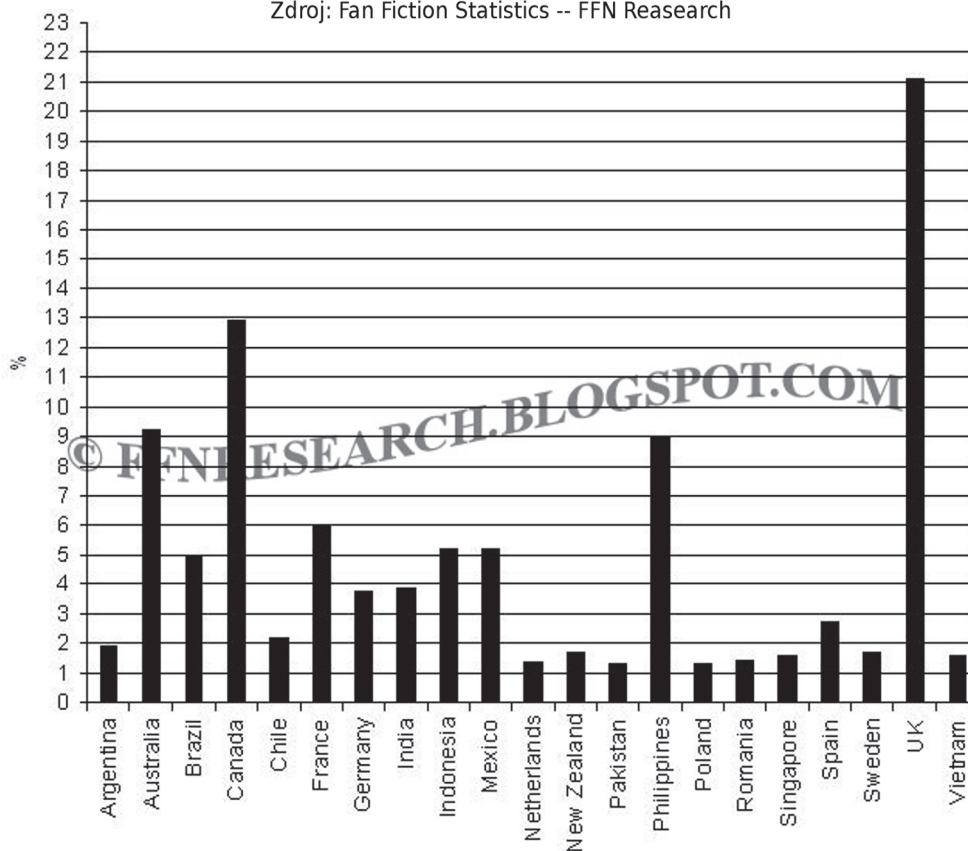
Výzkum se na základě uživatelských profilů zabýval především základní demografií — věk, pohlaví, národnost. U posledně jmenovaného narazil na problém, na možnost uživatele neudat národnost. Ze vzorku jim tak vypadlo 25 297 uživatelů, tedy 26,54 %. Doložit vysvětlení pro tuto volbu uživatelů pochopitelně nelze. Úvaha analytiků FFN o obavě z represí v nesvobodných zemích, jejichž občané se mezi těmi, kteří deklarovali národnost, ve výzkumu vůbec neobjevili, jako příklad uvádějí jmenovitě Severní Koreu, poskytuje nanejvýš dílčí vysvětlení. Pro nás to znamená jen to, že vzorek, ze kterého vycházejí následující grafy, činilo 70 016 uživatelů, grafy mají práh 0,5 % pro zanesení země, zveřejněná zpráva o výzkumu bohužel ty pod prahem ani nevyjmenovává.

89 Viz Fan Fiction Statistics – FFN Research. 2011. *Fan Fiction Demographics in 2010: Age, Sex, Country* <http://ffnresearch.blogspot.com/2011/03/fan-fiction-demographics-in-2010-age.html> [citováno 11. 4. 2019].

Graf č. 3 Složení uživatelů FanFiction.net podle zemí (Práh: 0,5)
Zdroj: Fan Fiction Statistics -- FFN Reasearch



Graf č.4 Složení uživatelů FanFiction.net podle zemí -- bez USA (Práh: 0,5)
Zdroj: Fan Fiction Statistics -- FFN Reasearch



Druhý graf pro názornost vynechává USA a je počítán z jiného základu. FFN jen selektivně zveřejnil operativní data. Uvádí podíl registrovaných uživatelů z anglofonních zemí: USA 57 %, Velká Británie 9,2 %, Kanada 5,6 %, Austrálie 4 %, v součtu 75,8 %. Tento výpočet je příliš rigidní, respektive pokud zohledníme vysvětlení autorů analýzy, příliš politicky korektní. Vypadl jim relativně vysoce zastoupený Nový Zéland, který formálně udává dvě úřední řeči, vedle angličtiny ještě maorštinu. A dalších pět z celkem dvaadvaceti referovaných zemí v grafu si angličtinu udrželo v důsledku své koloniální minulosti jako jeden z úředních jazyků; ve třech z nich představuje zároveň hlavní komunikační jazyk: Filipíny, Indie, Pakistán, Singapur a Indonesie. S nimi by podíl spolehlivě překročil 80 % (přesný údaj nelze přepočítat).

Zatímco přes problematickou metodologii a formu zveřejnění výzkumu můžeme masivní převahu registrovaných uživatelů z anglofonních a semi-anglofonních zemí považovat za relativně přesvědčivě předvedenou, ostatní momenty, které nám komentované grafy sugerují, zůstávají pouze v rovině hypotéz pro další výzkum, který však nelze provést.

a) Z deseti nejlidnatějších zemí světa je mezi dvaadvaceti zeměmi zachycenými grafem jen pět. Chybí nejlidnatější z nich, Čína, a také země, která představuje fanouškovskou velmoc, Japonsko; dále Rusko, Nigérie a Bangladéš. Chybí také jakákoliv z arabských zemí. Vedle Japonska nejvíce překvapuje Rusko, které v době výzkumu mělo velice rozvinutou tradici nezávislých webů, často s politicky výbušným obsahem, ruští uživatelé internetu jsou běžně navyklí užívat latinku. V absenci oněch pěti zemí tedy zřejmě působil mix ekonomické úrovně země a gramotnosti (Nigérie, Bangladéš), znalosti angličtiny v dané zemi a písma (čtyři země nepoužívají latinku), kulturní situovanost a případné cenzurní zásahy vůči internetu. V sadě dvaadvaceti zemí grafu ovšem nalezneme ke každé jmenované zábraně

protipříklad (Vietnam a jeho písmo, represivní přístup Pákistánu atd.).

b) Osm z dvaadvaceti zemí patří k zemím EU, z největších zemí EU chybí pouze Itálie a v obou menších zemích ve výběru, to jest v Nizozemí a Švédsku, se angličtina zcela prosadila jako konkurenční vzdělaný jazyk. Byla by zřejmě hájitelná hypotéza, že vztah k FFN je rozprostřen po zemích sedmadvacítky víceméně rovnoměrně a působení půlprocentního prahu zde v zásadě odpovídá lidnatosti země. Vzhledem k souboru by ovšem podobné tvrzení bylo spíš věštěním z křišťálové koule. Francie, která má z neanglofonních zemí EU v grafu největší podíl, jej dosahuje počtem přibližně 1 632 registrovaných uživatelů za sledované období (za předpokladu, že grafické vyjádření odpovídá přesně šesti procentům), tedy zcela statisticky směšným vzorkem, vztáhneme-li jej k obyvatelům Francie.⁹⁰

III. Diskuse k demografickým údajům

Jestliže k národnostnímu rozdělení máme k dispozici alespoň jeden výzkum, nad kterým lze smysluplně spekulovat, k nejzákladnějším demografickým charakteristikám nemáme ani to. Jestliže se podíváme na výše referovaný interní průzkum FFN, vidíme, že analytici byli schopni získat informaci o pohlaví u deseti procent vzorku, a to jen u těch, kteří uváděli své profily v angličtině. V tomto zlomku původního korektně metodologicky náhodným výběrem vymezeného vzorku, jednalo se o 9 544 uživatelů z původních 95 313, analytici zaznamenali 78% podíl žen. Napadá mě hned několik důvodů, proč mohou být uživatelky ochotnější přiznávat

⁹⁰ Kdyby měla ČR v roce 2010 stejný poměr nově zaregistrovaných uživatelů na FFN k počtu obyvatel jako Francie, byla by se svými 246 uživateli pochopitelně hluboko pod půlprocentním prahem, to jest 350 uživateli.

své pohlaví, v každém případě existuje silná pochybnost o neutralitě formy zmenšení vzorku. Osobně se domnívám, že výpovědní hodnota je nulová.

Ještě hůř dopadl pokus o zmapování věkové skladby uživatelů. Z původních téměř sta tisíc zkoumaných uživatelů zbylo tentokrát jen 6 410. Z nich polovina uváděla konkrétní věk v rozmezí od třinácti do sedmnácti let a dalších 2 230 uživatelů se obecně definovalo jako teenager. Přitom údaje o konkrétním věku kulminovaly ve třinácti, pozvolna klesaly k sedmnáctému roku života, kde nastal prudký propad. Hodnoty, které zpráva uvádí: průměrný věk 15,8, medián 15 a modus 14 let, jsou zdvořile řečeno víceméně nekvalifikovaným odhadem simulovaným jako statistický výpočet. Pomineme-li podobné pochopitelné, leč zmatené pokusy, můžeme korektně říci, že mezi 95 313 náhodně vybranými uživateli se vyskytlo 1,35 %, těch, kteří dosáhli 17. roku věku a zároveň byli ochotni své stáří zveřejnit. Mezi 13–17letými uživateli tato ochota mírně stoupla a dosáhla 3 %, mimoto se v této věkové kategorii vyskytla další skupina, jejíž členové sice nebyli ochotni uvést svůj věk, ale identifikovali se jako teenageři (cca 2,3 %).⁹¹ Stručně shrnuto: zkoumáním zveřejněných uživatelských profilů nelze relevantní údaje o věkové struktuře uživatelů archivu získat.

Konkurenční archiv AO3 zveřejnil v roce 2013 výsledky anketního šetření prostřednictvím webového dotazníku.⁹² Ankety se zúčastnilo 10 005 z 121 125 tehdy registrovaných uživatelů. Výsledky nabízejí o něco uvěřitelnější věkovou strukturu než analýza FFN. Dotazník vyžadoval výběr

91 Domnívám se, že tento nárůst ochoty u teenagrů souvisí s efektivní solidaritou uživatelů archivu při tvorbě fanfikcí. Teenagerovský pisatel najde mnohem snáze zkušeného tutora (beta-čtenáře) a jak tito rádcové, tak čtenářské publikum se ke gramatickým a stylistickým chybám mladého pisatele chovají s mnohem větší tolerancí, než projevují dospělému autorovi.

92 <https://archiveofourown.org/series/1215111> [cit. 10. 4. 2019].

podle definovaných věkových kategorií. Sedmdesát sedm procent (7 717) anketních odpovědí uvádělo věk v rozmezí 16–29 let. Přitom distribuční křivka poměrně strmě kumulovala ve věkové kategorii 19–21 let (23 %; 2 302), vzestup začíná v kategorii 16–18 let (15,9 %; 1 588) a kategorií 30–34 let (9,3 %; 933) začíná strmý pokles.

Na otázku po pohlaví odpovědělo 9 039 respondentů, že jsou žena a 417, že jsou muž. To by znamenalo, že podíl žen je 90,3 % a podíl mužů jen 4,2 %. V takovém případě by museli být mužští uživatelé AO3 zcela neviditelní, dokonce i kdyby byli nadreprezentativně zastoupeni jako autoři fanfikcí a diskutující. Pravděpodobněji zde však byla při práci stejná sexuálně distribuovaná rozdílnost ochoty zveřejňovat osobní údaje, na kterou narazili analytici FFN ve zveřejňovaných profilech. Ti, kdo nechtěli pohlaví uvádět, na anketu prostě neodpovídali. Autorka ankety, centrumLumina, ovšem strukturou otázky na pohlaví provedla poměrně drsný a zřejmě nezáměrný validizační akt. V originále se ptá po genderu. Nabízí sedm možností odpovědi, přitom připouští více než jednu odpověď, jejich distribuci vidíme v následující tabulce:

Tabulka č. 1. Zdroj: AO3 census 2013

Žena	9039
Genderqueer	727
Muž	417
Androgynní	242
Agender	232
Trans	191
Jiné	114
Neutrois	62

Vidíme, že muži se ocitají až v pozici třetího pohlaví.

U obou referovaných výzkumů není příliš těžké vyhledat metodologické chyby, naopak vyžaduje určité úsilí, aby člověk nepodlehł podezření, že v obou případech byla data zpracovávána tak, aby se znemožnila jejich operacionalizace. To poněkud zakrývá specifické důvody, proč není možné získat spolehlivější demografické údaje o uživatelích globálních platforem. Pokusím se shrnout ty, které vyplynuly z referovaných výzkumů, a přidám ještě další, na které jsem narazila, když jsem testovala možnost doplnit tuto práci vlastním šetřením.

Fanfikční archivy úzkostlivě, téměř paranoidně respektují soukromí uživatelů. Pro FFN by bylo například rozhodně snazší, kdyby zkoumání distribuce svých uživatelů podle zemí zkombinoval s místní lokalizací IP adres, při důsledné anonymizaci by tím neporušil běžnou etiku výzkumu. V šesté kapitole zmiňuji obavu z odhalení občanské identity rozšířenou mezi částí fanoušků, vzájemná důvěra mezi uživateli a administrátory archivu je proto naprosto nezbytná. K ochraně anonymity se připojuje další motiv, fanfikční archivy ostentativně demonstrují svoji nekomerčnost. V době, kdy se s údaji o uživatelích nestydí obchodovat ani ti největší internetoví giganti, jsem nenašla jediný doklad stížností na personálně cílenou reklamu, u které by bylo podezření, že využila unik fanouškovských dat. Přitom je zřejmé, že takto definovaná skupina představuje téměř stejně bohatý zdroj jako nastávající matky. Ochrana soukromí se odráží i v možnosti, respektive nemožnosti funkčně filtrovat uživatele tak, aby bylo možné klastrovat nebo jinak vybírat vhodné respondenty. Výzkum by nebyl možný bez spolupráce administrátorů archivů a musel by po nich požadovat překročení hranic, které oni sami důsledně respektovali i při vlastních analýzách.

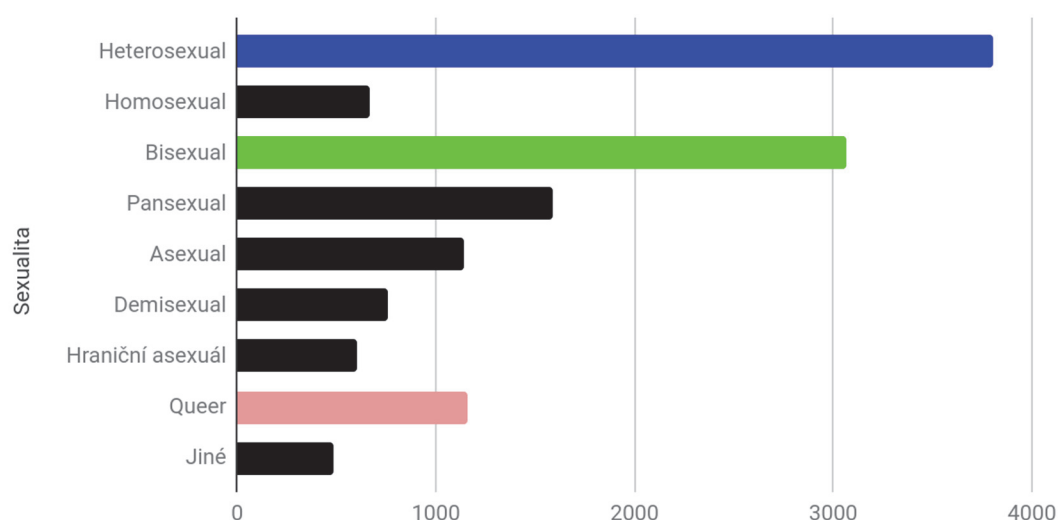
Jen na první pohled měkkou limitu získávání údajů

představuje hravost fanfikčního společenství. Nick, pod kterým lidé na internetu vystupují, bývá poměrně osobitě vyhraněný vůči uživateli, není neobvyklé, že si lidé vytvářejí několik propracovaných internetových identit. Pseudonymy komerčním autorům mohou sloužit k odstínění děl — např. Rowlingová píše své detektivky pod pseudonymem —, takové přiznané odstínění umožňuje AO3 svým uživatelům, ale již nikoliv FFN; možná proto mají tyto dva archivy tak markantní rozdíl v počtu registrovaných uživatelů, na FFN musí každý nick vystupovat jako registrovaný uživatel.

S tím však potíže s hravostí teprve začínají. Mnozí uživatelé utvářejí svůj profil jako profil často velmi promyšlené fikční postavy, kterou mohou rozvíjet jak ve svých fanfikcích, tak v diskusích k povídkám a na fórech. A v roli této fikční postavy budou pravděpodobně odpovídat i na anketní otázku. centrumLumina měla ve své anketě otázku na sexuální orientaci. Následující graf ukazuje pozoruhodnou skladbu:

Graf č. 5 Sexuální orientace podle anketního výzkumu na AO3

Zdroj: AO3 Census 2013, CENTRUMLUMINA



Otevřeně pochybuji, že by většina respondentů uměla dešifrovat rozdíly mezi některými uvedenými kategoriemi, sama to neumím. Mimoto anketa opět připouštěla více odpovědí na otázku a centrumLumina nám na svém profilu na Tumblr názorně předvádí, jak si takové zmnožení představuje, když se deklaruje jako bisexuální asexuálka.⁹³ Obecně se, pokud zkombinujeme údaje o věku respondentek ankety a rubriky gender a sexuální orientace, vyprofiluje v identitě nicku (herní postavy) mladá žena, někdy snad s neúplně ujasněnou sexuální orientací, které připadala kolonka „heterosexuální“ příliš nudná, a proto ji doplnila o narativně zábavnější, byť nevyzkoušenou variantu.

Na podobnou limitu hravosti bychom nejspíš narazili i při otázkách po nacionalitě, kulturní příslušnosti nebo náboženství. Ostatně i při posledních sčítáních lidu v ČR se u nás vyskytli Jediové a uctíváči velkého špagetového monstra, ačkoliv se sčítací komisaři snažili hrozbami pokut zdůraznit zcela nehavý charakter svého výzkumu.

Uvědomuji si, že vzhledem ke zcela mizivé výpovědní hodnotě výše zmiňovaných výzkumů může vzniknout dojem, že jsem se jimi zabývala příliš extenzivně. Zvolila jsem tento přístup, abych názorně ukázala, proč ani ta nejjednodušší a hodnotově neutrální data nelze reliabilně získat a žádný kvantitativně vedený průzkum nám neposkytne nic než krájně podezřelá data, která mohou dát jen velmi mlhavou představu o fanfikční populaci velkých archivů.

93

Viz <https://centrumlumina.tumblr.com/about> [citováno 11. 4. 2019].

Internetové fanfikční společenství jako subkultura?

V roce 1992 Henry Jenkins doplnil svoji úvahu o mediálních fandomech jako subkultuře zpochybněním: „Možná mým nejproblematictější tvrzením bude, že taková široce rozprostřená a rozmanitá skupina může stále utvářet rozpoznatelnou subkulturu.“⁹⁴ S plnou internetizací fanfikce se podle mého názoru za uplynulé čtvrtstoletí takové tvrzení zproblematizovalo ještě o něco více. Jenkinsovo modelové vysvětlení, už v jeho případových studiích funguje přesvědčivě, jen pokud ho vztáhneme na Trekkies nebo fanoušky *Profesionálů*, paradoxně mu začíná drhnout u seriálu, který měl od počátku kultovní charakter a očekávali bychom, že právě zde bude hypotéza subkultury fungovat nejlépe, totiž u městečka *Twin Peaks*.⁹⁵

Jenkinsova práce je pro studium fanfikce zakládající a dodnes určuje směr. Spojení fanfikce se subkulturou se proto stalo v dalším bádání sdíleným statkem. V následující kapitole diskutuji otázku, nakolik je tento pojem ve fanfikčním bádání užitečný, zda je dnes ještě smysluplné popisovat internetové fandomy, zvláště v jejich funkci fanfikčních společenství, s pomocí pojmu subkultury?

I. Jenkins

Podívejme se ale nejprve na důvody, o které Jenkins své tvrzení o

94 Jenkins, Henry. 1992, s. 2.

95 Jenkins, Henry. 1992, s. 112.

subkulturnosti mediálního fandomu, a zvláště fanfiktčního psaní a čtení opírá:

a) Fandomy jsou definovány svými styly konzumace a formami kulturní preference. Nejsou ale definovány vztahem k jednomu textu (konkrétní televizní seriál apod.), či dokonce žánru, ale ustanovují se ve vztahu k sci-fi seriálům, americkým a britským policejním a špiónským seriálům,

japonské populární kultuře (především její sci-fi a fantasy části), hollywoodské filmové produkci a komiksovým knihám. Funguje zde identifikace prostřednictvím odmítání či vyhranění se vůči částem spektra mediální produkce jmenovitě telenovelám a většině romantických filmů.

b) Příslušníci fandomu jsou převážně lidé, kteří při své práci nevyužívají plně své vzdělání a své intelektuální schopnosti. „Fanoušci reagují na tento neuspokojující stav snahou vytvořit si ‚víkendový svět‘.“⁹⁶ Proto není překvapivé, jestliže Jenkins zjišťuje mezi příslušníky fandomu převažující podíl bílých heterosexuálních žen ze střední třídy, nezřídka zaměstnaných na pozicích osobních asistentek, vedoucích sekretariátu a na nižších manažerských pozicích.

c) Fandom je nicméně inkluzivní napříč geografickými hranicemi, právě tak jako hranicemi genderovými, věkovými, třídními a rasovými. Dokonce takovou rozmanitost zřejmě vítá.⁹⁷

Vlastní vyhranění mediálních fandomů v interakci s masovou zábavní produkcí – odmítání telenovel a romantických filmů – je možná o poznání méně zřetelné, než bylo v roce 1992, ale stále trvá. Posouvají se hranice, to ovšem odpovídá i posouvání hranic samotných žánrů: ryzí sci-fi se v dnešní produkci vyskytuje stejně raritně jako ryzí romantická novela.

96 Jenkins, Henry. 1992, s. 288.

97 Jenkins, Henry. 1992, s. 1.

Nemizí členění v samotných fandomech, motiv, který není u Jenkinse příliš akcentován, tedy škála od skalních fanoušků k těm synkreticky tolerantním. Fenomén post-subkulturního synkretismu tuto škálu paradoxně neoslabil, jen jí poskytl jiný, možná trochu nevinnější rámec.

Menší uvěřitelnost si uchovaly Jenkinsovy sociologické charakteristiky mediálního fandumu. Přejít fanfikcí na internet de facto znemožnil empirické zkoumání toho, zda ještě platí sociologická charakteristika příslušníků fandumu uvedená v bodu b). Ostatně už v době, kdy vznikla Jenkinsova studie, byla tato charakteristika nadhozena jen s jistou mírou pravděpodobnosti. Zdá se však, že případný jasný profil takové určující skupiny se stal od té doby spíše vágní, téměř jistě by se dnes nemohla zdůrazňovat tak jednoznačná převaha žen mezi autory a čtenáři fanfikce a problematizuje se i určení prostřednictvím překvalifikovanosti a nudnosti práce. Možná i proto, že taková zaměstnanecká situace expanduje. Spolehlivě můžeme konstatovat jen jednu změnu, masivně se zvýšil podíl prematuritních čtenářů i autorů.⁹⁸

Tento rozdíl upozorňuje na zvláštnost transformativní doby, ve které Jenkins psal. Fanfikce se v té době již zveřejňovaly na internetu, ale standard stále ještě určovaly zvyklosti fanzinů s jejich často vysoce profesionálními redakcemi. Jak vzpomíná dnes již dávno profesionální autorka: „Chvíli to trvalo, než byla má první fanfikce ke *Star Treku* publikována. Ne, že bych je dřív nepsala, ale posílala jsem je do fanzinů, jejichž redaktoři měli profesionální nároky na úroveň psaní a editorských dovedností.“⁹⁹ Závěrem, na kterou dnešní čtrnáctiletý autor při zveřejňování

98 Hellekson, Karen and Kristina Busse. 2006. „Introduction“. In Karen Hellekson and Kristina Busse (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, s. 5–32, s. 13

99 Jenkins, Henry. [17. 5. 2010] *Star Trek, Darkover, Thunderbirds, and Fan*

povídky na většině webových stránek nenarazí.

Je zde ve hře určité zhuštění žité historie fandomu, J. M. Verba nepřipomíná kultivující význam redakcí jako nostalgickou retroutopii, dokonce i tištěné fanziny dodnes přežívají a vedle velkých redakční práce prostých archivů prosperují malé webové stránky s fungujícími redakcemi a na velkých stránkách přebírají část kultivující redakční role poroty virtuálních soutěží a respektovaní beta-čtenáři.¹⁰⁰ Toto zhuštění vstupuje i do úvah o mediálním fandomu jako subkultuře v době jeho dokonané internetizace. Žargonem a některými specifickými komunikačními formami zůstává stále přítomný někdejší sci-fi fandom, který měl ve svých počátcích plnokrevně subkulturní charakter, a právě tak přežívá v internetovém fandomu i starý mediální fandom, například Trekkies s jejich klingonštinou, kostýmy, divadelními performacemi, kolektivními zpěvy.

II. Subkultura a revolta

Výraz subkultura byl v dobách své největší slávy spojen s rezistencí, nebo dokonce revoltou, subkultura se konfrontovala s konformním většinovým vkusem a masovou kulturou, eventuálně v období

Fiction: An Interview With Joan Marie Verba (Part One).

http://henryjenkins.org/blog/2010/05/_httpwwwjoanmarieverbacom_your.html [citováno 26. 4. 2019].

100 Beta čtenář, respektive beta-reader, je osoba, často se jedná i o více osob, které text pro autora před jeho zveřejněním přečtou, opraví gramatické chyby a prodiskutují s autorem č autorkou stylistiku a případné nesrovnalosti v zápletkce. Upozorní dotyčného, pokud něco nejasně formuloval; zkrátka se chovají jako mix redakčního týmu a beta-testerů programů, odkud označení beta-reader ostatně pravděpodobně pochází. Pro bližší probrání úlohy beta-čtenář viz Karpovich, Angelina I., „The Audience as Editor: The Role of beta Readers in Online Fan Fiction Communities“. In Karen Hellekson and Kristina Busse (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, s. 171–188.

pádu velkých emancipačních hnutí subsistovala kontrakultura, a pokud nikoli programově, tedy svou samotnou osvobodivou estetickou a životní praxí problematizovala represivní společenské vztahy, jejichž produktem a zároveň stabilizací měla masová kultura být. To umožňovalo úspěšně konceptualizovat hudební subkultury mládeže, charakterizované vztahem k určitému hudebnímu proudu v kombinaci se specifickým stylem oděvu a vizuální stylizace příslušníků subkultury, tedy vztahem k určité subkulturní scéně.

Pokud si připomeneme výše zmíněné Jenkinsovy charakteristiky fanfikčních společenství, narážíme na paradox. Internetové fanfikční společenství žádnou scénu ani styl nevytváří a vztahuje se k produktům masové kultury jako ke svým kánonům. Jenkinsovi se sice podařilo vystihnout právě v tomto vztahu určitý subverzivní moment, nicméně ten podle mého názoru dnes již ztratil svoji srozumitelnost. Jedná se o myšlenku svatokrádežného posouvání textů, které nebyly prostředky buržoazní kultury ustanoveny jakožto kulturní, do pozice textů hodných intenzivního literárního zájmu. Texty, které neuznali tvůrci platného vkusu, to jest představitelé kritiky a vzdělání, jsou opakovaně čteny, analyzovány a komentovány, čtenářský požitek zde obchází povinný odstup a instituční zprostředkování, a svévolně sebe sama považuje za dostatečnou legitimitu ke čtení.¹⁰¹ Potíž je v tom, že taková subverzivita funguje pochopitelně pouze tehdy, pokud existuje sebejistá buržoazní kultura. V době, kdy se *Harry Potter* objevuje ve výběru doporučené středoškolské literatury a profesorka politologie na Rooseveltově Univerzitě se prostřednictvím této

101 Jenkins, Henry. 1992, s. 17 n. a s. 68 n. Jenkins v těchto pasážích souhlasně cituje a rozvíjí Pierre Bourdieuho a půvabnou úvahu o nepřijatelnosti opakovaného čtení textu laickým čtenářům Rolanda Barthesa.

ságy snaží oslovit své vysokoškolské studenty,¹⁰² bychom mohli spíše než internetovému fanfikčnímu společenství připisovat subkulturní charakter oné klasické buržoazní kultuře, kterou v druhé polovině dvacátého století kritizovali zmiňovaní francouzští intelektuálové.

Zdá se, že v souvislosti s takovým společenstvím obtojí nejvýše charakteristika, která zdůrazňuje subkulturnost jako odlišnost. Řečeno spolu s autory, jako jsou Berzano, Genova a Sarah Thorntonová, subkultury jsou kulturami vkusu s propustnými hranicemi, které různým způsobem komunikují a mísí se: jak spolu navzájem, tak s kulturním průmyslem a masmédií. Významnější je vztah komunikace a kooperace než nezávislosti a konfliktu. Myšlenka takového spontánního synkretismu odbývá jako výkladově nepotřebnou myšlenku jednotné homogenní dominantní kultury.¹⁰³ Silokřivky kulturní hegemonie, distribuce kulturního kapitálu atd. se zde netvarují podle štěpení na hegemoniální (většinovou, buržoazní atd.) kulturu a rezistující (vyloučenou, okupovanou atd.) subkulturu, tato štěpení naopak mohou probíhat vlastním polem subkultury, přesto nám mohou být užitečné přinejmenším dva pojmy, které byly promyšleny v souvislosti se subkulturou jako rezistencí. Jedná se o pojem subkulturního kapitálu a subkulturní identity.

III. Subkulturní kapitál

Subkulturní kapitál stanovila Sarah Thorntonová při zkoumání klubové scény v návaznosti na pojem kulturní kapitál Pierre Bourdieua. Analogicky k dvěma formám kulturního kapitálu: k a) formě ztělesnění

102 Barratt, Bethany. 2012. *The politics of Harry Potter*. New York: Palgrave Macmillan.

103 Srov. Berzano, Luigi, Carlo Genova. 2015 *Lifestyles and Subcultures History and a New Perspective*. New York: Routledge. s. 132–160.

kulturního kapitálu v způsobech vyjadřování, myšlení a stylu a k b) zpředmětnění kulturního kapitálu (forme objectivée) v kulturních statcích, jako jsou obrazy, knihy apod., zavádí dvě formy subkulturního kapitálu: a) ztělesněný subkulturní kapitál: „... subkulturní kapitál se ztělesňuje ve formě bytí ‚tím, kdo ví‘, používáním (ale ne nadužíváním) současného slangu a tím, že působím jako bych byl zrozen k tanci v nejnovějších stylech.“;¹⁰⁴ a b) zpředmětněný subkulturní kulturní kapitál, který podle Thorntonové představují pro subkultury hudební scény věci jako stylový sestřih nebo dobře sestavená sbírka limitovaných nahrávek.

V české literatuře navázal na Thorntonovou Ondřej Slačálek a jeho úvahy o zdrojích subkulturního kapitálu rozvolňují onu trochu scholasticky působící analogizaci forem kulturního a subkulturního kapitálu; mezi takové zdroje podle Slačálka patří například délka pobytu v subkultuře, důvěryhodnost pro ostatní, věrnost nepsaným pravidlům.¹⁰⁵

Pokud bychom se pokusili pro internetové společenství fanfikce hledat subkulturní kapitál v podobném členění, jaké zavedla analogií ke kulturnímu kapitálu Thorntonová, pak půjde poměrně snadno vymezit ztělesněný subkulturní kapitál: v sebejisté znalosti kánonu a fanonu, ve schopnosti interpretativně číst fanfikce a konverzovat o nich – a ovšem v dovednosti zajímavé fanfikce vytvářet. Naopak bychom v tomto případě velmi nesnadně hledali analogii k zpředmětnělému subkulturnímu kapitálu; „pirátské“ sdílení na internetu vyřazuje ze hry jednoduchá řešení, jako by byla úplná sbírka nahrávek či knih příslušného kánonu. V jistém smyslu

104 Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press, s. 27.

105 Slačálek, Ondřej. 2010. „České Freetekno — pohyblivé prostory, autonomie?“ In Marta Kolářová (ed.). *Revolta stylem: Hudební subkultury mládež v České republice*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 83–122.

představuje toto vyvlastnění zpředmětnělého subkulturního kapitálu jednu z bytostných charakteristik fanfikce. Oproti klubovým scénám se zde ale nabízí analogie s institučním kulturním kapitálem. Tuto formu Thorntonová ve svých úvahách o klubových subkulturách vypustila, Slačálek se ho pokusil ve výše citované studii zavést, ale později od takové myšlenky ustoupil ve prospěch solidarity v rámci subkultury.¹⁰⁶ Instituční stav kulturního kapitálu vztahoval Bourdieu, jak známo, k akademické kvalifikaci a je od akademického pole neoddelitelný, výslovně byl odlišen od autodidaktického vzdělanostního kapitálu.¹⁰⁷ Jedná se o specifickou formu zpředmětnění kulturního kapitálu, která je ovšem limitována vazbou na biologickou existenci nositele titulu. V internetovém fanfikčním společenství se podobně zpředměňuje ve vazbě na svého nositele subkulturní kapitál v obecném uznání pozice vynikajícího beta-čtenáře, spisovatele, porotce uznávaných soutěží nebo vedoucího fóra. Toto uznání je spolehlivě respektováno celým společenstvím, a přestože pochopitelně nemůže mít nikdy tak silný instituční status jako titul profesora, není možné ho ale podřadit pod titul ztělesněného subkulturního kapitálu.

Spíše než tato analogizující vymezení subkulturního kapitálu je pro nás v souvislosti s fanfikcí zajímavá funkce, kterou Thorntonová subkulturnímu kapitálu připsala: „... je to svorník alternativní hierarchie, ve které se používá věk, gender, sexualita a rasa, aby se ukrotila determinace

106 Charvát, J. Kuřák, B. a kol. 2018. „*Mikrofon je naše bomba*“ *Politika a hudební subkultury mládež v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga, s. 275.

107 Bourdieu, Pierre. 1986. „The Forms of Capital“. In J. Richardson (ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood, s. 241 - 258. <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm> [citováno 26. 4. 2019].

třídou, příjmem a profesí.“¹⁰⁸ Přitom by ve společenství fanfikce subkulturní kapitál působil — oproti relativně striktní alternativní hierarchii v klubových komunitách — jako svorník udržující svébytný prostor relativně rovnostářského společenství, které ukrojuje jak třídní rozdíly, tak rozdíly genderové, rasové, věkové atd. Jak bude ukázáno dále, tato velmi volně hierarchizovaná struktura umožňuje s pozoruhodnou efektivitou ukrocovat také politické rozpory.

IV. Autonomní zóna

Zóna, kterou fanfikční společenství takovým ukrocením sociálních, věkových atd. determinací vytváří, připomíná konkrétní utopie estetických společenství; „estetického osvobození racionálních a smyslových schopností“, které přináší negativní moc autentického umění a které je vždy dostupné jen pro „individua nebo malé skupinky... jako experiment neodcizeného žití“.¹⁰⁹ U Marcuse se jedná o skupinku čtenářů excelentního uměleckého díla, které je autorským, originálním výkonem individua. Tito čtenáři jsou jen díky své vzdělané zkušenosti a exkluzivní senzibilitě schopni přijmout nové dílo obvykle nedostupné běžnému čtenáři. Opět tedy vidíme ostré hrany analogie se společenstvím orientujícím se ke kánonům představovaným spíše zpravidla než výjimečně produkty masové zábavy.

Přesto podle mého názoru uvedená analogie nasvětluje problém fanfikce a může otevřít určitý interpretační směr. Marcuse neuvažuje o estetickém „experimentu neodcizeného žití“ jako o nějaké spolehlivé

108 Thornton, Sarah. 1995, s. 164.

109 Marcuse, Herbert. 2007. „The Philosophy of Art and politics: A Dialogue between Richard Kearney and Herbert Marcuse.“ In Douglas Kellner (ed.). *Collected Papers of Herbert Marcuse*. New York: Routledge, s. 225–237, s. 227.

avantgardě osvobozeného lidstva; jedná se o zkušenost, která může mít avantgardně emancipační význam, ale právě tak může být velmi rychle integrována a stát se součástí masové zábavy anebo může prostě odeznít. Ale ve všech třech případech znamenal tento experiment pro ty, kdo ho prožívali, zkušenost s osvobozující praxí, která je osobnostně obohatila a posílila jejich rezistenci vůči konformitě. Domnívám se, že takovou zkušenost osvobození a autonomie, která se nepokouší nijak zobecnit v emancipaci, prožívají při svých aktivitách i příslušníci internetových fanfikčních společenství.

Hakim Bey napsal v roce 1985 esej o dočasných autonomních zónách. Anarchistická, malá pirátská společenství, „žijící vědomě mimo zákon a odhodlaná či donucená v tomto veselém životě pokračovat, byť by to bylo jen na krátko“,¹¹⁰ vytvářejí onen „jediný možný čas a místo, kde se umění může díť jen pro čisté potěšení z tvořivé hry, a jako příspěvek k těm silám, které Dočasná Autonomní Zóně umožňují udržovat její soudržnost a její výrazový projev“.¹¹¹ Charakteristika, kterou by nemalá část příslušníků internetových fanfikčních společenství nejspíše ráda přijala za svoji a která mluví jejich jazykem. Potíž ovšem nastává se samotným centrem Beyových úvah, s jeho romantickým anarchismem, který bezpodmínečně vyžaduje, aby dočasná autonomní zóna představovala alternativní společenskou formu a striktně odmítá pouze „víkendový svět“ fanfikce. Jenkinsova metafora vyjadřuje rozčlenění doby života fanfikčního fanouška v příliš karikující zkratce, to by nicméně Beyovi mělo vyhovovat. Avšak rozlišení role, ve které se vystupujete, obvykle nikoliv pod svým jménem, ale pod nickem na internetových fórech jako fanfikční autoři, od rolí kariérových, rodinných

110 Bey, Hakim. 2004. *Dočasná autonomní zóna*. Přeložil Blumfeld. Praha: Tranzit, s. 3. [V citacích respektuji zvláštní překladatelovo zacházení s velkými písmeny.]

111 Bey, Hakim. 2004, s. 38.

atd., vydělení zabývání se fanfikcí jako času hry a zároveň jako specifické intimní sféry, -- to všechno rozšiřuje požitek z fanfikce a pochybuji, že by se toho fanoušci chtěli vzdát. Herní intimita, skrytost fanfikce tak představuje zásadní hranici analogie s dočasnou autonomní zónou v Beyově podání, zároveň se právě touto herní charakteristikou internetová fanfikční společenství s dočasnou autonomní zónou protínají.

Bey dočasnost své zóny vymezoval ve vztahu ke „Konečnému Státu, megakorporátnímu informačnímu státu, impériu Spektáklů a simulace“,¹¹² tedy k etablované pozdní společnosti západního typu. Tuto moc, jak opakovaně zdůraznil, nelze porazit v přímé konfrontaci, ta by vedla jen k zbytečnému mučednictví, a dočasná autonomní zóna se proto v takovém přímém boji neangažuje, vytváří se v poměrném klidu mimo pozornost etablované moci a trvá do té doby, než si jí moc všimne, tehdy se rozpustí a objeví se jinde.

Dnešní obrovské fanfikční internetové archivy bychom sotva mohli popsat jako malé autonomní zóny, nicméně jejich situace je obdobná, existují právě proto, že se jim doposud podařilo vyhýbat se přímému střetu a masivní veřejné pozornosti. Ve své paměti, bude o tom řeč dále, si uchovávají vzpomínky na dílčí střety, které fanfikci téměř zničily — právní boje o hranice copyrightu a morální paniku, která drtivě dopadla na japonské fanoušky. Tato paměť funguje jako memento mori, tedy jako připomínka dočasnosti. Bez anarchistického romantismu bychom tak nejspíše měli mluvit o dočasné autonomní scéně s omezenou suverenitou.

112 Bey, Hakim. 2004 s., s. 7.

V. Filtr depolitizace

K nepsaným, ale tu a tam zmíněným pravidlům diskusí na fórech fandomů a velkých fanfikčních archivech patří: O politice a náboženství se nebavíme, protože bychom se nejvýš zbytečně rozhádali. Toto pravidlo je ctěné zcela samozřejmě i v diskusích na AO3, velkém archivu fanfikce, který provozuje aktivistická a politicky aktivní Organizace pro transformativní díla (OTW), ačkoliv tato organizace poskytuje v příslušných rubrikách téhož archivu zprávy o své činnosti a o politických aktivitách, které se týkají diskusí o restriktivní ochraně copyrightu a svobodě internetu.

Filtr, který chrání komunikační arénu internetového fanfikčního společenství a který umožňuje fanouškům nenuceně poznávat hranici, za kterou politika nepatří, nespočívá samozřejmě jenom v jednom nepsaném pravidlu a je docela zajímavě strukturován. První rovinu depolitizace poskytují samotná kánonická díla. V případě sci-fi a policejních seriálů může být stávající společnost či její blízký budoucí tvar popisován jako záležitost brutálních sociálních nerovností, útlaku a násilí, některé sociální patologie mohou být kultivovány do drastické dystopie (V jako Vendeta, Watchers, Battle Royale), nicméně společenské zlo je zde vždy popisováno jako danost a je integrováno do narativního schématu boje dobra se zlem, mládí se zkorumpovaným stářím atd. Dokonce ani zpětná politizace kánonického díla, masky *Anonymous* vytvořené podle *V jako Vendeta* byly k vidění na všech masových demonstracích proti omezení svobody internetu prostřednictvím transatlantické smlouvy, TTIP, se nepromítá do fanfikce bez toho, že by prošla depolitizačním filtrem.¹¹³ Fanfikce může být politicky o něco víc prostořeká než její mediální vzory, zároveň udržuje silný odstup

113 Na obou velkých archivech zde zmiňovaných (AO3 a FFN) se ke dni 26. 4. 2019 vyskytuje 850 fanfikcí okamžitě identifikovatelných jako vztahujících se k *V jako Vendeta*.

od případného politického vyznění svých příběhů, zmocňuje se politických motivů a neutralizuje je.

Chci tento neutralizační postup ukázat na několika konkrétních případech, volila jsem fanfikci ze světa Harryho Pottera, který na první pohled k politickým aktualizacím příliš nevyzývá a většinou se jedná o příklady spojené s velmi nedávným politickým děním.

Povídku *DADA Boycott* (Bojkot obrany proti černé magii) napsal autor vystupující pod nickem Midnighter 13,¹¹⁴ o kterém se z jeho profilu dozvídáme, že je to americký student. Příběh je zasazen do děje pátého dílu Harryho Pottera, na kouzelnické škole v Bradavicích vyvolala nově dosazená profesorka a vrchní vyšetřovatelka Dolores Umbridgeová svými metodami odpor studentů. V povídce se ocitáme na studentské schůzi, kde jedna z hlavních hrdinek potterovského cyklu Hermiona Grangerová přesvědčuje ostatní studenty, aby se bránili prostředky pasivní rezistence a občanské neposlušnosti. Studenti ze starých čarodějnických rodin přitom tyto postupy neznají, a tak se Hermionino vystoupení proměňuje v lekci ze soudobých dějin a na půdě staré školy se poprvé hovoří o Mahátmovi Gándhím a o americkém hnutí za občanská práva. Aktualizace příběhu zde ovšem nepřekračuje za integraci pedagogické encyklopedie středních škol v USA. A přesně v tomto rámci se pohybuje i diskuse, která o povídce na netu proběhla.

V povídce *A historic and seismic shift* (Historický a seismický posun) od autora vystupujícího pod nickem Raven (singlecrow)¹¹⁵ navštíví nově jmenovaného britského premiéra Davida Camerona ministryně kouzel, aby ho podle tradice popsane v šestém díle ságy o Harrym Potterovi

114 Viz <https://www.fanfiction.net/s/6448082/1/DADA-boycott> [citováno 26. 4. 2019].

115 Viz <https://archiveofourown.org/works/121330> [citováno 26. 4. 2019].

zasvětila do tajemství existence magie a navázala tak se svým politickým protějškem formální kontakt. Cameron projevuje přes takt a vstřícnou snahu ministryně kouzel tupohlavou neochotu přijmout skutečnost vymykající se jeho dosavadní zkušenosti. V závěrečné scéně magická návštěva s rezignovanou úklonou odchází plameny krbu a premiér poté, co sklidil stopy po předchozích událostech, vyvozuje z celého setkání jediný závěr, a to takový, který překládá věc do situace odpovídající běžné vládní agendě, to jest do otázky: „A platí ti lidé vůbec daně?“ Není snadné rozhodnout, zda zde jméno premiéra funguje jen jako politická kulisa, anebo zda má Cameronovo jméno konkrétní význam. Tak či onak demonstrováná politická slepota působí jako exemplum a není čitelná jako komentář politického dění doby vzniku povídky. Komentáře pod povídkou tuto exemplárnost stvrzují a oceňují pointu povídky — otázku po daních — jako dobrý žert.

V povídce *We are here* (Jsme tady) od autora vystupujícího pod nickem [elanev91](#),¹¹⁶ se rozehrává stejná scéna, magická návštěva informuje britského premiéra o existenci kouzelnického světa. Ovšem premiérem je v tomto případě James Potter, budoucí otec Harryho Pottera, a děj se odehrává z pohledu povídky v blízké budoucnosti. Jamese Pottera totiž do křesla premiéra vynesl úspěch v boji proti brexitu. Ministryně kouzel je Lily Evansová, budoucí Harryho matka. Razantní časová transpozice a posun postavy Jamese Pottera, v knize pocházejícího ze staré kouzelnické rodiny, které musel autor/ka provést, aby zavedl fikci úspěšného odvrácení brexitu, zůstávají ale v povídce nevyužity, jde v ní nadále jen o milostné spárování budoucích rodičů hlavního hrdiny. Politická aktualizace se přes svojí původní výbojnost opět mění v pouhou dějovou kulisu.

116 Viz <https://www.fanfiction.net/s/13247379/1/We-are-here> [citováno 26. 4. 2019].

Brexit zasáhl imaginaci autorů fanfikce tak tvrdě, že vznikly i povídky, ve kterých není politika úspěšně neutralizovaná. V povídce *The Devolution of Muggle-Magical Relations* (Devoluce mudlo-kouzelnických vztahů)¹¹⁷ popisuje autor/ka vystupující pod nickem such_heights setkání ministryně kouzel, Hermiony Grangerové, se skotskou premiérkou Nicolou Sturgeonovou. Hermiona byla nucena vyjednávat pod úrovní, kterou určuje protokol, jak víme ministr kouzel informuje o existenci kouzelnické komunity vždy jen britského premiéra, jenomže Bradavice leží ve Skotsku a vzhledem k neschopnosti britské vlády se musí odpovědná politička Hermiona připravit na rozpad Velké Británie a jednat se svojí budoucí statutární partnerkou.

Podobně při četbě povídky *Backstop at Malfoy Manor* (Na skok u Malfoyů)¹¹⁸ od britské autorky s nickem Smoltenica nemůžeme pochybovat o postoji její autorky k brexitu a jednotlivým postavám britské politické scény. Po účasti na protibrexitové demonstraci navštíví skupinka kouzelníků Malfoyovic dům, přesněji paní domu, sestru jedné z návštěvnic. Dostanou se do bouřlivé politické diskuse s pánem domu, Dracem Malfoyem, který v knihách J. K. Rowlingové vystupuje jako krajně nesympatický školní rival Harryho Pottera, a proto je očekávatelně zastánce brexitu. Roztržka vyvrcholí, když Malfoyův švagr nenalezne dost tvrdá slova, jak svého příbuzného nazvat a přirovná ho k jedné z nejobskurnějších postav z brexitářské galerie, Jacobu Rees-Moggovi. Smoltenica zjevně předpokládá, že urážlivost takového příměru není potřeba čtenářům blíže vysvětlovat. Pozoruhodné je, že povídka měla jen pochvalné ohlasy a na zjevné porušení nepsaných pravidel si nikdo nestěžoval.

117 Viz <https://archiveofourown.org/works/3902527> [citováno 26. 4. 2019].

118 Viz <https://www.fanfiction.net/s/13238657/1/Backstop-at-Malfoy-Manor> [citováno 26. 4. 2019].

Specifický vztah k političnu zahlédneme v povídce *Don't Fuck With Florists (They'll Fuck You Up)* [Nejeb květináře (zjebali by tě)]. Autor s nickem MayMarlow vkládá do úst kandidáta na post ministra kouzel následující věty: „Moje krása, jak vidíte, spočívá v tom, že jsem velmi bohatý ... Můžu Vás, Vás všechny, učinit také bohatými. Můžu učinit naši společnost bohatou. Můžu učinit kouzelnický svět Británie opět skvělým.“¹¹⁹ MayMarlowovi se tu podařilo vytvořit karikaturu nejznámějších Trumpových výroků; výkon, který by snad ani neměl být možný. Karikatura je plně funkčně vřazená do děje povídky a Trump zde vlastně ani není parodován, spíše se objevuje v pozadí jako událost, která svou neskutečností náleží pouze do fikčního světa. Komentáře k povídce se vyznačují potěšením z rozpoznání objektu parodie a vyznívají velmi přátelsky k autorovi, a zároveň bez jakékoliv potřeby se vůči Trumpovi negativně vymezovat.

Ve fanficcích se poměrně sporadicky objevuje také Islámský stát, většinou jen jako reálie na okraji pozornosti, v jednom případě ho kouzelní analytici vyhodnotili jako hrozbu, kolektivní paměť britské kouzelnické komunity uchovává traumatické spojení mezi fanatiky a upalováním čarodějnic.¹²⁰ ISIS zároveň inspiroval jedinou povídku, kterou se mi podařilo nalézt, a která jednoznačně prolamovala strategii politické a v tomto případě také náboženské neutralizace fanfikce: *Harry Potter and the Will of Allah* (Harry Potter a Alláhova vůle) od liberalshateamerica.¹²¹

119 MayMarlow. 2016. *Don't Fuck With Florists (They'll Fuck You Up)*. <https://archiveofourown.org/works/7769080> [citováno 26. 4. 2019]. Na tuto pasáž odkazuje také Veronika Abbasová.

120 <https://www.fanfiction.net/s/12515417/7/Beater-s-Chronicles-Montrose-Magpies> [citováno 26. 4. 2019].

121 <https://www.fanfiction.net/s/11447460/1/Harry-Potter-and-the-Will-of-Allah>

Ponižovaný a ostrakizovaný sirotek Harry Potter žije u svých příbuzných v Londýně, pochází ovšem z Afghánistánu a jeho rodiče zahynuli při obraně víry. Na internetu, kam se ve své osamělosti uchyluje, ho nalezne náborář Islámského státu a Harry odchází do výcvikového tábora jménem Bradavice, aby se stal bojovníkem ve válce s nevěřícími. Zatímco čtenářské komentáře ke všem výše anotovaným povídkám přijímaly politické náznaky v textu se vstřícným pochopením a zároveň je obalovaly neutralizační vrstvou, text liberalshateamericy vyvolal řadu reakcí, které zdůrazňovaly jeho naprostou nepatřičnost a několik velmi ostrých a ironických komentářů, nejreprezentativnější se mi zdá reakce, ve které se velmi tvrdě odmítnutí postojů autora textu mísí s výkladem o neslučitelnosti fanatismu Islámského státu s Koránem a vírou naprosté většiny muslimů, prostě s klasickým přístupem tolerantního příslušníka západní civilizace.

* * *

Z dosavadní rekapitulace podle mého názoru, vyplývá, že internetové fanfikční společenství není možné smysluplně interpretovat jako subkulturu, můžeme však při jeho interpretaci s prospěchem využít některé pojmy, které byly ustanoveny při výzkumu subkultur. Pouze příležitostně jsem zmínila pokus o transpozici pojmu kulturní kapitál pro takový výzkum; jeho význam pro naši problematiku ukazuje z jiného úhlu v mém rozboru nezmíněná esej Johna Fiske *The Cultural Economy of Fandom*.¹²² Nejdůležitější moment shody internetového fanfikčního společenství s hudebními subkulturami souvisí s intersubjektivním charakterem

[citováno 26. 4. 2019].

122 Fiske, John. 1992. „The Cultural Economy of Fandom“. In Lisa A. Lewis. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. New York: Routledge, s. 30–49.

společensví; výše probírané charakteristiky autonomie fanfikčního společensví, to jest depolitizace, fungování „subkulturního“ kapitálu a ukrocování třídních, genderových atd. rozdílů, nejsou nějaké danosti, ke kterým internetové fanfikční společensví přišlo historickou nahodilostí, ale vytvářejí se, neustále se obnovují a přetvářejí v praxi komunikace společensví, bez které by okamžitě zanikly.

Paměť a identita

V předchozí pasáži věnované subkultuře jsem nechala stranou nezbytné určení každé subkultury i každého společenství. V obou případech musejí existovat lidé, kteří se k danému společenství nebo subkultuře hlásí a jsou ochotni je provozovat. Taková identifikace může být různě těsná či volná, a také různě ostentativní. V rámci fandomů existují takové, ve kterých se příslušnost demonstruje nepřehlédnutelnými vnějšími znaky, nejenom Trekkers, ale i Potterovci budou na conech očekávatelně vystupovat v kostýmech. Vlastní internetová fanfikční společenství podobnou ostentativnost nepěstují, příslušnost je vyjadřována pouze používáním a zvládnutím specifických forem komunikace a respektováním velmi skromného nepsaného kodexu. V této kapitole zkoumám specifickou stránku identity internetového fanfikčního společenství, která se ustanovovala ve vztahu k traumatu, stigmatizaci a kolektivní paměti.

I. Kolektivní paměť fanoušků?

Praktiky internetového fanfikčního společenství formálně náležejí do oblasti hry. Pokud nebudeme přímo klást důraz na únik ze starostí každodenního života, pak nelze pominout vědomé a důsledné odlišení praktik a forem komunikace, které vytvářejí herní prostor fanfikčních aktivit, typické přijímání rolí, formy anonymizace (nický apod.), a které určují hranici fanfikčního světa. Z tohoto formálního hlediska se zdá jakákoli úvaha o kolektivní paměti internetového fanfikčního společenství

jako naprosto nesmyslná. Funkci takové kolektivní paměti by analogicky s mýty archaických společenství mohly zastávat nanejvýš kánonické texty daného fanfikčního společenství. A pokud se tak neděje aktivně, přinejmenším tyto texty okupují potenciální místo historické paměti.

Obdobně formální vymezení vztahem ke kánonu de facto neumožňuje, aby kánonické texty spojovaly příslušníky různých fandomů. Nejvýše se nabízejí společné, multi-fandomové platformy.

Pokud se přesto vytvořila určitá sdílená fanouškovská paměť, pak jako odezva na vnější represivní tlak. Jednalo se o reakce na perzekuce společenství toho či onoho konkrétního kánonu, které byly pochopeny jako obecné nebezpečí, a na vesměs měkké formy stigmatizace. Vznikla tak určitá slabá fanouškovská solidarita, která postupně přerostla až k vědomí kolektivní identity, kde „My“ znamená fanoušky knih, seriálů, filmů, komiksů počítačových her etc. a „Oni“ znamená nudné, předsudečné, komerční a konformní lidi, kteří to nejenže nechápu, ale ani chápat nechtějí.¹²³ Toto štěpení na „My“ a „Oni“ přitom staví na jednu stranu příslušníky rozdílných fandomů, mezi kterými jinak často panuje řevnivost. Pracovně toto slabou solidaritou propojené uskupení označuji jako interfandom.

123 Možná nejsilněji se dá toto štěpení z fanouškovské strany dokumentovat na filku — fanouškovské muzice, texty protkané aluzemi na kánonická díla, zpívané na populární nebo folkové melodie —, kde se pro ne-fanoušky ujalo označení „mundane“ (všedňák). To se projevuje například v názvu alba Barry Childs-Heltona *Escape from Mundania* (Útěk z Všednozemě), s často rozebíranou písní *Mundania* (Všednozem) nebo v slavné písni *Weekend-Only World* (Jen víkendový svět) od T. J. Burnside Clappa, zatímco na soudružnost fandomu odkazuje např. *Strangers No More* (Již ne cizí) od Brendy Suttonové. Srov. McGath, Gary. 2015. *Tomorrow's Songs Today: The History of Filk Music*. Vydáno pouze elektronicky: <http://www.mcgath.com/tst/> [citováno 26. 4. 2019].

Jedná se o pohyb, který je dnes ještě neúplně vyjádřený, ve stadiu zrodu, a k jehož plnému rozvoji nemusí vůbec dojít, přesto je však již rozpoznatelný a čitelný. K jeho uchopení používám koncept sociálního traumatu jako konstitutivního prvku kolektivní paměti, tak jak byl původně využit při zkoumání sociálního traumatu v souvislosti s vytvářením nacionální identity,¹²⁴ volím tedy na první pohled provokativní identitu společnosti, které je zcela kontrastní vůči internetovému fanfikčnímu společenství. Jak už bylo předestřeno, budu zde pracovat především s termínem sociálního traumatu, dále s pojmy mýtus zlatého věku, aktivismu, plurality kolektivní paměti v demokratickém zřízení a homogenizace paměti. V analogii ke studii Zuzany Kubišové¹²⁵ zdůrazňuji paralelu mezi mainstreamem napadeným společenstvím a jeho aktivizovanou a homogenizovanou kolektivní pamětí, která napomáhala nejen k vymezení identity tohoto společenství, ale byla a je využívána i k jeho mobilizaci, kterou provádějí aktivisté, příslušníci vzdělanostní elity a organizací typu The Organization for Transformative Works.¹²⁶

II. Trauma

- a) *Hrozba soudními postihy*. V druhé polovině 70. let dvacátého století se začaly šířit žaloby, které podávaly velké korporace — studia na

124 Využívám přitom zvláště práce Nicolase Maslowského a Zuzany Kubišové; srov. Kubišová, Zuzana. 2015. „Kolektivní paměť a národní identita“. a Maslowski, Nicolas. „Politika paměti jako nástroj manipulace a morálky“. obojí In Maslowski, Nicolas – Šubrt, Jiří a kol. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, II. oddíl knihy s. 67–113.

125 Kubišová, Zuzana. 2015. „Kolektivní paměť a národní identita“. In Maslowski, Nicolas – Šubrt, Jiří a kol. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, s. 82–113.

126 Viz <https://hls.harvard.edu/faculty/directory/11412/Tushnet> [citováno 15. 4. 2019].

fanziny jejich vlastní produkce. Přitom již první z významných sporů tohoto typu vlastně vytvořil prostor pro koexistenci korporátního autorství a fanouškovské tvorby. Jednalo se o spor Paramount studio versus *Dreadnought Exploration* z června roku 1977. *Dreadnought Exploration* byl populární fanzin *Star Treku*. Kauza skončila smírem poté, co vešla ve známost amatérská a nekomerční povaha fanzinu.¹²⁷ Tolerance ze strany studia, které dalo smíru přednost před procesem, zde respektovala civilizovaný přístup amerických soudů a morální senzibilitu americké veřejnosti: není-li obohacení, není zločinu.

Tato deviza rozhodně neposkytovala fanzinům spolehlivou ochranu, to se ukázalo v roce 1981, kdy se odehrával spor, který do určité míry definuje vztah fanoušků s vlastníky copyrightu. Dalo by se říci, že do určité míry probíhá přesně opačně než případ *Dreadnought Exploration*. Vydavatelé fanzinu *Guardian* ukončili svoji činnost po obdržení žalobou hrozícího dopisu od předsedkyně oficiálního fanklubu Hvězdných válek (Official Star Wars Fan Club), Maureen Garrettové. Garrettová přitom zjevně využila velmi extenzivní výklad dohody mezi fanoušky a LucasFilms.Ltd., podle které tolerance vlastníků copyrightu vůči fanzinům končí momentem, kdy se v nich objeví pornografie. Potíž spočívala v tom, že Garrettová s podporou studia interpretovala jako pornografii cokoliv, co se vymykalo interní stupnici označující přístupnosti filmů.¹²⁸ K řídkým právním vítězstvím ve prospěch fanouškovské strany náleží rozhodnutí ve

127 McCardle, Meredith (2003), s. 8n. a

https://fanlore.org/wiki/Dreadnought_Explorations [citováno 15. 4. 2019].

128 McCardle, Meredith (2003), s. 9. V té době X-rated, dnes by šlo o M nebo možná MA rating. Srov. znění smlouvy s Jenkinsem (Jenkins, Henry. 1992, s 31). Pro větší přehled o vztahu fanouškovských organizací a LucasFilms viz

[https://fanlore.org/wiki/Open_Letters_to_Star_Wars_Zine_Publishers_\(1981\)](https://fanlore.org/wiki/Open_Letters_to_Star_Wars_Zine_Publishers_(1981)) [citováno 15. 4. 2019].

sporu Sony Corp. versus Universal City Studios, Inc. z roku 1984, kdy se soud usnesl, že domácí nahrávání videa nečiní majiteli copyrightu újmu.¹²⁹

Strategie studií, jako byl Disney a LucasFilms.Ltd., která se pokoušela ostře zlikvidovat příslušné fanfikce a také všechny projevy fanouškovství, které bylo potenciálně možné komercializovat: domácí výrobu kostýmů a masek, fandomových písniček zasazených do světa kánonu, fandomových videí atd., byla spíše výjimečná. Nebyla příliš efektivní, jak jsme viděli, soudní spory zdaleka vždy nevyznávaly ve prospěch korporací, hlavně přinášela vysoké náklady z hlediska popularity děl, útok na vlastní fanoušky není nejlepší forma propagace.

Efektivnější se ukázala strategie, kterou zvolil vlastník práv ke kánonu snad vůbec největšího tehdejšího fandomu, *Star Treku*, studio Paramount. Právě to v roce 1977 definovalo jednu z charakteristických podmínek koexistence korporátního autorského práva a fandomů, totiž prokazatelný nekomerční charakter fanfikce.¹³⁰ Tuto strategii můžeme popsat jako represivní vstřícnost vůči fandomu. Počátkem osmdesátých let tak již existovaly obecně sdílené a všeobecně známé formy domestikace a kontroly fandomů. V roce 1981 například spolehlivě fungovala neformální dohoda o tom, že nebude žalována fanfikce, ve které se nevyskytují explicitní sexuální scény.¹³¹ Postupně se zpřesnila v prováděcím pravidlu, které v zásadě kopírovalo filmový rating kánonu a cenzuru vztaženou k věkové klasifikaci vhodnosti filmu. Paramount, podobně jako japonská vydavatelství komiksů,¹³² přešel k ofenzivnímu využívání fanfikce a začal

129 Tushnet, Rebecca. 1997, s. 661.

130 McCardle, Meredith [2003]. *Fan Fiction, Fandom, and Fanfare: What's All the Fuss?* Boston University School of Law, s. 8.

131 Jenkins, Henry 1992, s. 31.

132 Křivánková, Anna [11. 11. 2015]. *Dvakrát zakázané ovoce: Japonské*

vyhledávat její talentované autory pro své oficiální sešitové novely. Domestikací a nepsanými dohodami se tak hranice mezi legalitou a ilegalitou posunula dovnitř produkce fanfikce, přitom ji většina fandomových společenství přijímá jen zcela instrumentálně, pokud vůbec, nepřikládá jí žádný morální význam.

Podle chování vydavatelů fanzinů je zřejmé, že ani v nejlepších dobách nebyla tato domestikace fanzinů nijak komfortní a že vládla neustálá obava z právních útoků. Situace se vyostřovala tam, kde se nejednalo o komerční stránku copyrightu, ale o problém sexuality. Záležitost v zásadě neřešitelná u jedné velké větve fanfikcí, již několikrát zmiňované slash fanfikce. Dobře je to popsáno v souvislosti s fanfikcí k britskému seriálu *Profesionálové*. Obava z platných britských zákonů postihujících pornografii zde zabránila vzniku regulérního fanzinu a fanfikce se šířily pomocí alternativních forem distribuce. Existovaly rozsáhlé dopisové kruhy (nejedná se o klasické korespondenční šíření, protože fanfikce se většinou nesvěřovaly poště, ale vhažovaly se do schránek) a trochu paradoxně se pro konspirační šíření kriminalizovaných textů používala knihovní služba výpůjčkou z centrální knihovny.¹³³ Jenkins přesvědčivě dovozuje, že tato konspirace byla poněkud upřílišněna, což vyplývalo z postavení čtenářek a autorek fanfikce k *Profesionálům*. Jednalo se o manželky pastorů, učitelky, knihovnice v dětských odděleních a sestřičky,¹³⁴ prostě ženy, jejichž život by bez ohledu na to, zda by byly odsouzeny byť jen k pokutě, zničilo již obvinění podle zákonů proti šíření pornografie. Historii soudního ohrožení v zásadě uzavřel přechod fanfikce na internet. To ale nezmírnilo trauma z právní nejistoty, spíše mu tím, že se vyvázalo z bezprostřední zkušenosti,

fanouškovské komiksy. In. A2 kulturní čtrnáctideník. Ročník XI. č. 23, s. 6.

133 Jenkins, Henry. 1992, s. 162.

134 Jenkins, Henry. 1992, s. 206.

umožnilo, aby vyrostlo do mytických rozměrů.

b) *Stigmatizace fanoušků*. Zatímco pokus o násilnou likvidaci a o vnější reglementaci přeložila slabá kolektivní paměť interfandomového společenství jako projev represe, do hry s proměnami celkové společenské senzibility vstoupila ve dvacátém století též problematika stigmatizace, kterou příslušníci fanouškovských společenství a aktivističtí intelektuálové tato společenství interpretující začali rozpoznávat v mainstreamovém pohledu na fanoušky.

V roce 1996 natočil Tony Scott film *The Fan*. O pojetí fanouška v něm zjevně vypovídá titul, pod kterým byl představen českému divákovi: *Fanatik*. Vrcholí v něm jedna z větví odmítnutí fanoušků.¹³⁵ Jsou zobrazovány jako postavy blízké konspiračním teoretikům a stalkerům, podivínské a obtěžující. Možná ještě vlivnější a určitě vitálnější byl obraz fanouška jako obtloustlého muže blížícího se střednímu věku, který žije s rodiči, nejčastěji s matkou, a zjevně rezignoval na rozlišování fikce a reality; ten v mediální naraci přežívá dodnes, často v něžně shovívavém, ale o to represivnějším vyjádření (např. *Teorie velkého třesku*). Vždy se jedná o outsidersy, se kterými se nikdo normální nemůže ztotožnit.

Extrémní míru stigmatizace zažili japonští fanoušci mangy a anime. Tato relativně svébytná větev mediálních fandomů se nazývá *otaku*, což původně japonsky znamená domov nebo rodina, toto sebeoznačení fanoušci přijali v osmdesátých letech.¹³⁶ Latentní prekérnost jejich postavení v japonské společnosti propukla ve dvou morálních panikách. V roce 1989 sedmadvacetiletý Mijazaki Cutomu sadisticky zavraždil čtyři holčičky,

135 Jenkins, Henry. 1992, s. 12nn

136 Hiroki Azuma. 2012. „Database Animals“. In: Mizuko Ito, Daisuke Okabe, Izumi Tsuji (eds). *Fandom Unbound: Otaku Culture in a Connected World*. New Haven: Yale University Press, s. 30–67, s. 33.

vyšinutý vrah se odvolával na fiktivní postavy, které média ztotožnila s postavami z mangy, k tomu přibyly fotografie z Mijazakiho pokoje s videokazetami anime — svědectví o tom, že se Mijazaki zúčastnil conu zaměřeného na mangu a anime. Média ho popsala jako *otaku*, který není schopen rozlišovat fikci od skutečnosti, a tento obraz pochopitelně stigmatizoval celou fanouškovskou komunitu. V roce 1995 zaútočila sekta Óm šinrikjó nervovým plynem v tokijském metru. I v tomto případě japonská média spojila sektu a jejího vůdce Asaharu Šókó s *otaku*.¹³⁷ V literatuře koluje optimistické přesvědčení, že se podařilo negativní obraz *otaku* zlomit a že milostné filmové drama *Densha-Otoku* (Train Man) z roku 2004 nastartovalo éru pozitivního vnímání *otaku* japonskou i světovou veřejností.¹³⁸

Ke stigmatizujícímu obrazu fanfikce paradoxně přispěla abolice, kterou korporace poskytli nekomerčním fanfickým. Tištěné fanziny musely pokrýt náklady tisku a předtiskové přípravy, na internetových serverech je náklad na konkrétní výstup k čtenáři prakticky nulový a náklady přípravy řádově nižší než u tisku.¹³⁹ Zúžená a technologicky fundovaná

137 Při převyprávění útisku japonských fanoušků jsem se držela Galbraith, P. W. 2010. „Akihabara: Conditioning a Public ‚Otaku‘ Image“. In *Mechademia 5*. Minnesota: University of Minnesota Press, s. 210–230 a vynikající bakalářské práce Huyen Chi Le. 2017. *Mapování diskurzu o japonských otaku*. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta: Katedra asijských studií. https://theses.cz/id/thbb8n/Le_Mapovni_diskurzu_o_japonskch_otaku.pdf [citováno 26. 4. 2019].

138 Mizuko Ito. 2012. „Introduction“. In Mizuko Ito, Daisuke Okabe, Izumi Tsuji (eds). *Fandom Unbound: Otaku Culture in a Connected World*. New Haven & London: Yale University Press, s.xi-xxxi; s. xiv.

139 Zde je kolektivní paměť interfandomu potlačena rovina skrytých nákladů, fandomová společenství disponovala z řady důvodů, které zde není prostor zvažovat co do

nekomerčnost internetové fanfikce způsobila, že ani velké servery typu FFN, na kterých se měsíčně zveřejňují tisíce povídek, nemohou udržet kvalitní redakci, jaká byla nezbytná při selektivním vydávání v tištěných fanzinech. Důsledkem je nevyrovnaná kvalita produkce, děsivý pravopis, překlepy, stylistické neobratnosti a celkový dojem, že autor po sobě dílo zřejmě vůbec nečetl. To vše přímo udeří do očí při prvním otevření téměř každého velkého archivu s fanfikcí, přitom situaci ještě zhoršuje skutečnost, že nezanedbatelnou část publikovaných děl nenapsali rodilí mluvčí příslušného světového jazyka. To vše podporuje dojem o snížené inteligenci autorů fanfikce a situaci ještě zhoršuje fakt, že část členů fanfikčního společenství reaguje na tento ponižující obraz agresivně, odmítá arogantní diktaturu „grammernazi“ a absenci redakční práce interpretují jako výraz neomezené svobody internetu.¹⁴⁰

Nutno podotknout, že podobné obrazy fanoušků nepřevládaly pouze v popkultuře a každodennosti, ale nalezneme je i v publicistických textech a reportážích,¹⁴¹ které si nárokuje punc serióznosti, a pronikly i do akademických pokusů o zmapování fandomu. Předsudky akademických

významnosti (generační hledisko, těžiště v prostředí symbolických specialistů apod.) vždy dostatek vynikajících aktivistů schopných vytvářet pro fandomové servery často mimořádně kvalitní internetovou infrastrukturu.

140 Tomuto stigmatizujícímu obrazu čelí náročnou dřinou jako dobrovolní korektoři a editoři (beta-čtenář), kteří někdy opravdu dosahují zcela profesionální úrovně a nejméně v českých zemích se občas také jedná o dobrovolnictví profesionálních nakladatelských redaktorů.

141 Srov. Gray, Jonathan, Cornel Sandvoss a C. Lee Harrington. 2007. „Introduction“. In Jonathan Gray, Cornel Sandvoss a C. Lee Harrington (eds.) *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, s. 1–16, s. 2. a Busse, Kristina. 2013. „Geek hierarchies, boundary policing, and the gendering of the good fan participations“. *Participations Journal of Audience & Receptions Studies*. Volume 10 (1), s. 73–91.

pracovníků pak vyvolaly nedůvěru vůči nim ze strany fanoušků, která ztížila další výzkum.¹⁴²

III. Paměť

Pokud se pokusíme rekonstruovat uzlové body kolektivní interfandomové paměti, pak identifikujeme dva klíčové zlomy. První z nich představuje završení korporátního autorství spojené s vrcholným rozvojem filmové a televizní produkce. Interfandom spíše než na fakt, že právě tato produkce představovala nezbytnou podmínku k vzniku mediálních fandomů, vzpomíná na represivní praxi vynucování zákonů o duševním vlastnictví.

Tato vzpomínka vytváří bázi, na které se formuje sebestpotvrzující se obraz stigmatizace a probíhají střety o legitimitu oddělování reálného života (v žargonu fandomových společenství reprezentovaného zkratkou RL) a příslušnosti k fandomovému společenství. Střety natolik intenzivní, že se na diskusních fórech věnovaných fanfikci běžně vyskytují dlouhé debaty mezi těmi, jejichž rodiny vědí o jejich aktivitách a podporují je, a těmi, kteří fanouškovskou dimenzi svého života usilovně tají před „lidmi z RL“; diskutující přitom samozřejmě a zcela neironicky používají výraz „coming out“.¹⁴³

Další zlomové místo, na kterém se bohatě tříbí a zauzlovává

142 Jenkins, s. 6 n., 19, 37; a srov. Jenson, Joli. 1992. „Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization“. In Lisa A. Lewis (ed.). *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. New York: Routledge, s. 9–29.

143 Srov. Jenkins 206 n. a dále <https://www.tor.com/2018/04/09/the-bodies-of-the-girls-who-made-me-fanfic-and-the-modern-world/comment-page-2/> a <https://www.editorialdepartment.com/coming-out-of-the-fan-fiction-closet-part-1/> [citováno 26. 4. 2019].

interfandomová paměť a společenství utvářející komunikace, je nástup internetu jakožto média masifikované komunikace (nikoliv tedy vznik technologie a období jejího relativně exkluzivního používání). Určující aktivistická interpretace tohoto zlomu je pozitivní, zdůrazňuje se, že pokud rozšíření televizního vysílání vedlo k žalobám, pak internet vedl k obratu jejich výsledků.¹⁴⁴ Už před jeho nástupem se v rozsudcích silně zvažoval komerční rozměr díla, snad že se dal lépe posuzovat než inovativnost metatextu. Jisté je jen, že se vytvořily precedenty podporující pokud ne přímo legalitu, pak alespoň obtížnost žalovatelnosti nekomerční fanfikce.

Fanfikční archivy přijaly z nutnosti zásadu vytváření seznamu autorů, jejichž díla — ať již pro explicitně odmítavý postoj autora k fanfikci (ten bývá uváděn jako jeho respektuhodná oprávněná volba), či pro očekávatelné agresivní vymáhání extenzivně chápaného copyrightu — nejsou vhodná jako mateční zdroj fanfikce.¹⁴⁵ Jejich porušení vede k preventivnímu smazání díla, nikoliv jako represe vůči jeho autorovi, ale jako kolektivní obrana proti copyrightovým žalobám. Paradoxně toto pragmatické opatření začalo kromě funkce instrukce plnit i symbolickou funkci integrace obrazu jmenovaných autorů do kolektivní paměti, s tím, že k proměnám seznamů váže i ocenění či odsouzení vypsáných autorů pro změny postojů k uplatňování autorských práv.

IV. Mýtus o zlatém věku

Interfandomová fanouškovská kolektivní paměť si poměrně výrazně vytváří mýtus zlatého věku jako formy kritického odstupu od přítomnosti, která je pochopitelně nuzná, provizorní a vede k vyprávění o předchozím

144 Tushnet, Rebecca. 1997, s. 663 nn. Zvláště poznámka 66.

145 Viz https://www.fanfiction.net/story/story_tab_guide.php;
https://fanlore.org/wiki/Professional_Author_Fanfic_Policies [citováno 26. 4. 2019].

úpadku (včetně dějů, jež způsobily konstitutivní trauma společnosti).¹⁴⁶ Zlatý věk přitom není lokalizován nijak hluboko do minulosti. Jedná se o dobu před dnešními praktikami využívání copyrightu. Doba, ve které velkého tvůrce jen potěšilo, pokud se čtenář nad jeho dílem nejen ptal: A co se stalo pak? A předtím? A jak by vypadal příběh z pohledu jiné postavy?, ale sám na ně nabízel, jako projev obdivu, odpovědi. A publikum si bylo vědomo, že slova, která dnes považují zábavní korporace za tak děsivá a podvratná: Co kdyby? patří k těm lákavým vzrušujícím a neobyčejně plodným otázkám.

K heroickým osobnostem zlatého věku náležejí autoři, jako byl sir Arthur Conan Doyle a J. R. R. Tolkien, kteří texty inspirované jejich vlastní tvorbou vítali a fanouškovského zájmu si vážili. Pád zlatého věku popsal Lawrence Lessig ve své neobyčejně populární knize *Svobodná kultura* s celou galerií ničitelů, mezi nimiž svojí odporností vyniká T. A. Edison, a s další odosobněnou generací velkých médií, která zneužívající technologie a právo spoutávají kulturu a tvořivost. Tato pouta nemohou rozlomit ani velcí autoři, kteří by rádi následovali dobré jednání osobností zlatého věku. Není zde na místě kritizovat historické nepřesnosti Lessigovy knihy, řeč je přeci o mýtu. Mýtu, který v kombinaci se sociálním traumatem představuje konstitutivní momenty formování skupinové identity, která už není spojená obdivem a láskou ke konkrétnímu dílu či žánru, ale jedním traumatem a jedním snem; snem o světě, kde vypůjčení si postavy od mocné korporace typu DC Comics neriskuje oplétačky se zákonem o nic více, než by takové oplétačky hrozily Lordu Alfredu Tennysonovi za jeho *Ulyseas*, nebo dokonce Shakespearovi za jeho přiznané inspirace v italských novelách.

146 Srov. Tushnet, s. 652 a 656.

* * *

Zopakujme si výše probírané motivy — a) trauma a jeho zpracování v kolektivní paměti, b) mýtus o zlatém věku před vládou korporátního copyrightu, c) důraz na kolektivní identitu výlučnou vůči kultuře každodennosti (vůči těm, kdo žijí jen v Mundanii) a d) heroické vyprávění — a nabídne se nám tvrzení, že se zde opakuje struktura analogická mechanismu utváření kolektivní paměti etnie transformující se v národ.¹⁴⁷

Homogenizace kolektivní paměti internetového fanfikčního společenství, která toto společenství vtahuje do širšího uskupení interfandomu, vede přitom k přesahu za uzavřenou herní zónu fanfikce a k vyjadřování jasných politických požadavků na úrovni politických společností. V USA je aktérem reprezentujícím tento přesah kupříkladu *The Organization for Transformative Works*, která bojuje za práva transformativních děl a změnu americké legislativy upravující duševní vlastnictví.¹⁴⁸ Přesah do politické dimenze se dnes ovšem nevyčerpává v aktivistických hnutích. Pirátské strany přijaly do svých programů, které se jinak týkají mnohem širěji pojaté problematiky úpravy duševního vlastnictví v postindustriální informační společnosti,¹⁴⁹ v plném rozsahu aktivistické požadavky fanfikce a nejméně ve střední Evropě by bylo možné přesvědčivě

147 Jak již bylo řečeno, pro testování této analogie jsme jako příkladný text zvolili studii Zuzany Kubišové: Kolektivní paměť a národní identita. In. Maslowski, Nicolas. – Šubrt, Jiří a kol. 2015. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, s. 82–113.

148 Viz <http://www.transformativeworks.org/> [citováno 26. 4. 2019].

149 Viz <https://www.pirati.cz/program/psp2017/kultura/> a <https://www.pirati.cz/program/psp2017/kultura/> [citováno 26. 4. 2019].

dokumentovat vztah fanfikčních komunit a vzniku pirátských stran. Politický přesah tak jednak posiluje sebejistou identitu internetového fanfikčního společenství, jednak umožňuje komunikaci původně marginalizovaných témat na celospolečenské úrovni.

V předchozích kapitolách jsem předvedla bytostnou potřebu politické neutralizace, která prostupuje fanfikční komunikaci, pokusila jsem se dokonce ukázat její konstitutivní význam. Přesah k politickým požadavkům, o kterém zde tvrdím, že vstupuje do formování identity fanfikčního společenství, je evidentně v strmém rozporu s takovou potřebou. Tento rozpor je ve fanfikčním společenství narativně zpracován s využitím následující figury: Odstranění pobuřující stigmatizace a represe, které brání v nevinném, nikoho nepoškozujícím fanfikčním obcováním a přátelské hře, zde vystupuje jako náprava, návrat k ospravedlnitelnému stavu před zásahem korporátních studií a dalších odporností.

Případná politizace je tak chápána jen jako dočasný a vynucený stav. Obávám se, že i k tomuto postoji včetně jeho očividně naivní formulace bychom našli až příliš přesné paralely v promluvách protagonistů předpolitické, učenecké fáze vytváření moderního národa. Abychom ale tuto podobnost příliš nepřetěžovali, upozorněme zároveň na zásadní rozdíl. Filtr depolitizace funguje spolehlivě i vůči politické aktivizaci interfandomu. Zatímco na demonstracích za svobodu internetu podle mé osobní zkušenosti, kterou si v tomto případě dovolím generalizovat, jsou čtenáři fanfikce nadreprezentativně zastoupeni a ve zpravodajské sekci AO3 bude očekávatelně zmíněna i hodně bezvýznamná demonstrace, do fanfikcí, fanonu a diskusí na fórech tato tematika nevstoupí, zůstane nejvýše lokalizovaná na neveřejných chatech.

Rozmanitost autorství

„Cokoli čtenář pozná, náleží XY [= autorovi kánonického díla], co nepozná, je moje.“¹⁵⁰ Věta, kterou v různých obměnách píše tvůrci fanfikcí ke svým publikacím, odkazuje k napohled samozřejmé věci. O fanfikci se nedá smysluplně mluvit bez vztahu k autorství, a to k dvojímu autorství v každém jednotlivém literárním textu. Vždy je ve hře autorství kánonického díla a autorství fanfikce. Přitom se citovaná věta vztahuje, jak bude dále ukázáno, k určitému historickému typu autorství; a to k modernímu autorství, které krystalizovalo v průběhu osmnáctého století. Ve Velké Británii se ustanovovalo v diskusích mezi racionalismem a romantickou estetickou teorií, ve francouzském a německém prostředí v rozpravách osvícenců.¹⁵¹

Moderní autorství se kontinuálně rozvíjelo v průběhu devatenáctého a první polovině dvacátého století, postupně bylo inovováno o konflikt tvůrce a buržoazní společnosti vlastníků a zároveň o problematický vztah tvořivého individua k národu, později také k sociální

150 Srov. např: „Disclaimer: alas, the Harry Potter universe belongs to J. K. Rowling but I do claim credit for the storyline. Everything else is hers!“
<https://www.fanfiction.net/s/13216230/1/A-Doomed-Existence>; „Disclaimer: I do not own Harry Potter (that magic belongs to J. K. Rowling).“;
<https://www.fanfiction.net/s/12962182/1/Sense-of-Belonging>; „I don't own Harry Potter or any of the characters. They are all J. K. Rowling's (Yes, she is the genius!). This story is, however, all mine.“ <https://www.fanfiction.net/s/12668135/1/The-Wizard-of-Dusk>
[citováno 30. 4. 2019].

151 Viz Cassirer, Ernst. 1951. *An Essay on Man*, New Haven: Yale University Press, s.152

třídě. Po druhé světové válce se v obrazu moderního autora objevují trhliny a na konci 60. let dvacátého století vycházejí dvě zlomové eseje, které završují subversi takového pojetí autorství v literárně-sociologické rovině a definitivně vyhlásují jeho konec: Barthesova *Smrt autora* a hlavně Foucaultovo *Co je to autor?*¹⁵² Moderní autorství ovšem neantikvovaly ani tak pronikavé úvahy teoretiků, jako spíše proměny sociální struktury západních společností.

Jakkoliv se nejpozději od 80. let dvacátého století považuje moderní autorství za něco odbytého, zároveň dodnes nezobecnělo jiné, „případnější“ pojetí autorství. V současných bojích proti pirátství a v pokusech o kontrolu internetu, jež má údajně přinést prospěch strádajícím autorům, tedy ve sporech, jejichž malou součástí je diskuse o legálnosti a legitimnosti fanfikce, se obě strany vymezují právě ve vztahu k modernímu pojetí autorství. Následující kapitola se nepokouší přispět k neobyčejně rozsáhlému a komplexnímu historickému, sociologickému a literárně vědnímu bádání o moderním autorství, jen zpřehledňuje a akcentuje ty motivy, které vstupují do sebereflexe tvůrců fanfikce a kolektivního sebevědomí literárních fandomů.

Poznámka

Interpretovat současné konflikty o copyright na pozadí úvah z osmnáctého století? V éře nových médií recyklovat spor z dob, které ještě neznaly rotačku? Prekérní pozice, navíc jsem si nebyla jistá, zda je vůbec obhajitelná, dokud jsem neposlechla radu a nepřečetla si předmluvu, kterou

152 Barthes, Roland. 2006. [1967] *Smrt autora*. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. roč. 10, č. 3. Olomouc: Univerzita Palackého [překladatel neuveden]; Foucault, Michel 1994. [1969] *Co je to autor?* In *týž, Diskurs, autor, genealogie*. Přel. Petr Horák, Praha: Svoboda, s. 41–73.

napsal Jürgen Habermas k vydání *Strukturální přeměny veřejnosti* v roce 1990. Ve svém slavném díle z roku 1962 vypracoval „ideální typ občanské veřejnosti z historických kontextů anglického, francouzského a německého vývoje v 18. a 19. století“¹⁵³ a v předmluvě po třiceti letech obhajoval svůj koncept vůči kritice, které byl vystaven z Foucaultem poučené feministické perspektivy. Proti interpretaci veřejnosti v diskursu kultury a kontrakultury akcentuje diskursy, ve kterých sebe sama artikuluje občanská veřejnost a ve kterých se artikuluje i její kritické a teoretické interpretace. Tyto diskursy jsou univerzalistické a sebereflexivní, nemohou být imunní vůči kritice zevnitř: „... mohlo na ně navázat nejenom dělnické hnutí, nýbrž také ono ‚jiné‘, které [občanská veřejnost] vyloučila, tedy feministické hnutí“.¹⁵⁴ Socialistické, feministické a postkoloniální perspektivy sice radikálně transformovaly diskursy občanské veřejnosti, ale zůstávají a vyjadřují se přitom v rámci základního principu liberální občanské veřejnosti, totiž „práva na neomezenou inkluzi a rovnost“.¹⁵⁵ Habermas zapracoval tuto dynamiku inkluze do ideálního typu občanské veřejnosti jako její nezbytnou charakteristiku.

Habermasův pozdní žák, Axel Honneth, píše v souvislost s přechodem sociálního řádu uznání „od hierarchie k rovnosti, od exkluze k inkluzi“,¹⁵⁶ který se odehrál s nástupem moderny, jako o historickém faktu. V následujících pasážích chápu ustanovování pojmu autorství v diskusích literární veřejnosti osmnáctého století jako takový historický fakt; to jest

153 Habermas, Jürgen. 2000. *Strukturální přeměna veřejnosti*. Přeložili Alena Bakešová a Josef Velek. Praha: Filosofía, s. 11.

154 Habermas, Jürgen. 2000, s. 19.

155 Habermas, Jürgen. 2000, s. 20.

156 Fraserová, Nancy, Axel Honneth. 2004. *Přerozdělování nebo uznání?*. Přeložili Alena Bakešová a Marek Hrubec. Praha: Filosofía, s. 323.

danost, která vyvstala historicky nahodile, bez které se ale neobejde naše současné porozumění pojmu autorství.

I. Autor v literární veřejnosti

V osmnáctém století se začíná objevovat literární veřejnost, prudce roste počet čtenářů, kteří nečtou stále dokola pouze několik knih a nečtou jen knihy, které odpovídají jejich profesnímu zaměření. Vzniká poptávka po nových publikacích. Rozšiřuje se vydávání knih, objevují se první časopisy, které se obracejí k anonymnímu publiku, vydávají se noviny. Evropské země pokrývá síť knihkupectví a vydavatelství, které vytvářejí své distribuční sítě.¹⁵⁷ Knihkupectví, kavárny a salony se stávají místy intenzivních diskusí. Literární veřejnost je nepolitická či přesněji řečeno předpolitická. To jest, diskutuje se o věcech veřejného zájmu a očekává se, že by vládnoucí autority mohly — jen největší smělci by pomýšleli na „měly“ — k výsledku diskusí přihlídnout, teprve se objevují první náznaky budoucí funkce veřejnosti jako zdroje legitimacy politického rozhodování.¹⁵⁸

V takovém prostředí se nově ustanovovalo pojetí autorství. Zmizelo definování prostřednictvím autority (církevní, univerzitní atd.). Autorstvím ve vlastním slova smyslu se stává umělecké autorství a osvědčuje se uznáním individuality a původnosti, respektive geniality v kantovském smyslu: schopnost vytvořit dílo, které je zcela originální, nevzniklo odvozením z nějaké předlohy a nedá se převést na známá pravidla, jak dobře psát či malovat — a které se stalo zákonodárným aktem uměleckého

157 Robert Darnton provedl analýzu korespondence v archivu Société typographique de Neuchâtel, 25 tisíc dopisů ukazuje intenzivní distribuční síť švýcarského nakladatelství zasahující Nizozemí, Francii a vlastní Švýcarsko. Viz Darnton, Robert. 2002. *Der Wissenschaft des Raubdrucks*. Mnichov: Siemens Stiftung, s 17 nn.

158 Habermas, Jürgen. 2000, s. 125 nn.

vkusu.¹⁵⁹ Autor nabývá a obhájí svůj status před diskutujícím publikem literární veřejnosti. Do diskuse o něm přispívá každý, kdo má vkus („čtoucí člověk vkusu“) a je schopen dobře a důvtipně argumentovat. Přitom je ve prospěch váhy argumentu odsunuta stranou sociální hierarchie (status, vzdělání, moc) a hospodářská závislost. Platí zde „rovnost ‚pouhé lidskosti‘“.¹⁶⁰ Tuto ideální rovnost literárního publika poměrně rychle prolomila nová instituce. Po nesmělých počátcích se v druhé polovině osmnáctého století prosadila literární kritika,¹⁶¹ která začala lidem vkusu doporučovat, o jaký vkus jde, a vzala na sebe také odpovědnost posuzovat, kdo je originální autor.

Nová představa autorství byla od počátku konfrontována s rostoucím významem trhu, a tedy potřebou definovat autorská práva jako specifické vlastnictví. Statuta královny Anny z roku 1710 proslula jako zákon, který nahradil udělování privilegií k výsadnímu tisku určitého jednotlivého titulu, tedy praxi doloženou v Evropě od počátku šestnáctého století,¹⁶² copyrihtem: právem výsadního tisku, který získal každý, kdo si zaknihoval příslušný titul. Autor se zde objevuje ve stejné roli jako knihkupec, tedy jako vlastník díla, které může sám vydat nebo prodat knihkupci. A britská Koruna bere jeho a knihkupcovo vlastnictví ve zvláštní ochranu, aby podporující vzdělání motivovala „učence ke skládání a psaní užitečných

159 Viz Kant Immanuel 1975. *Kritika soudnosti*. Přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha: Odeon, s. 125–127.

160 Habermas, Jürgen. 2000, s. 98.

161 Dresdner, Albert. 1915. *Die Kunstkritik: Ihre Geschichte und Theorie*. Bd. 1. München: F. Bruckmann, s. 17. Srov. Habermas, Jürgen. 2000, s. 106.

162 Přehled nejdůležitějších textů k autorskému právu s kvalitními komentáři k jednotlivým textům vznikl prací mezinárodního výzkumného týmu po roce 2012 a je dostupný: *Primary Sources on Copyright (1450–1900)*, eds. L. Bently & M. Kretschmer, www.copyrighthistory.org [citováno 30. 4. 2019].

knih“.¹⁶³ Těm totiž dosavadní zneužívání svobody tisknout knihy bez souhlasu autorů nebo vlastníků bylo „k obrovské škodě a příliš často ke zruinování jejich a jejich rodin“.¹⁶⁴ Pojetí autorství jako originálního výkonu zde není ani v náznaku přítomno.

S datem 20. června 1733 publikoval Voltaire slavný dopis cenzorovi, kde pozoruhodným způsobem vymezil a v pokojném sousedství předvedl obě stránky autorství. Varoval nejprve před omezováním originální tvorby, před přistřihováním křídel cenzorskými nůžkami, které proměňuje v domácí drůbež ty, kdo mohli být ve své tvorbě orli, aby paradoxně přešel k obhajobě průměrného románu: „Takový román dává živobytí spisovateli, který ho napsal, nakladateli, který ho šíří, písmolijci, tiskaři, papírníkovi, vazači knih, kolportérovi a obchodníkovi se špatným vínem, u kterého ti všichni utratí své peníze. Dílko na dvě tři hodiny pobaví pár žen... a tak, jakkoliv je to opovržením hodné, vytváří dvě důležité věci: zisk a potěšení.“¹⁶⁵ Podle Voltaira měli holandští knihkupci, protože Francouzi byli chráněni před vydáváním špatné literatury, milionové zisky a ekonomický ohled by měla brát v úvahu každá odpovědná vláda: „Člověk vkusu čte jen dobré, ale státník dovoluje dobré i špatné.“¹⁶⁶

163 Viz Statuta královny Anny, <https://www.copyrighthistory.com/anne.html> [citováno 30. 4. 2019].

164 Tamtéž.

165 Voltaire. 1833. *Lettre d'un écrivain censuré, Voltaire, au premier commis de la Censure Royale* [*Œuvres complètes de Voltaire*, Texte établi par Louis Moland, Garnier, tome 33, p. 352–355].
https://fr.wikisource.org/wiki/Correspondance_de_Voltaire/1733/Lettre_343 [citováno 30. 4. 2019].

166 Voltaire. 1833. s. 352–355.

Teprve v druhé polovině osmnáctého století se pojetí autorství jako originálního výkonu a právní ochrana autorství (copyright law, Urheberrecht, autorské právo) zapletly v pokusech legitimovat autorství jako jedinečný druh vlastnictví. Ve Velké Británii se to odehrálo v souvislosti s velkými procesy o všeobecnou platnost copyrightového práva na celém území monarchie, které proti sobě vedli skupiny londýnských a skotských knihkupců (v té době zároveň nakladatelů). Tyto spory popsal ve svých monografiích Mark Rose, zde zmiňuji jen tři nejmarkantnější kombinace.

Francis Hargrave vydal v roce 1774 brožurku na ochranu autorských práv a definoval jako předmět literárního vlastnictví psanou kompozici, vždy nutně vázanou ke konkrétnímu individu. „Každý člověk má svůj jedinečný způsob kombinování a vyjadřování myšlenek. Tytéž doktríny, tytéž názory nikdy nepocházejí od dvou osob nebo od jedné v různých časech a nejsou nikdy oděny do stejných slov ... může se vyskytnout silná podobnost stylu, citu, rozvrhu a uspořádání; ale vyskytují se v takové nekonečnosti variací, co do způsobu myšlení a psaní, zrovna tak jako v rozsahu a spojení myšlenek jako v užívání a rozestavení slov, že literární dílo *skutečně* originální je jako lidská tvář, vždy bude mít takové jedinečnosti a rysy, které jej charakterizují a které utvářejí a ustanovují jeho identitu.“¹⁶⁷

Hargrave, přední dobový advokát a právní teoretik, odůvodňoval vlastnický titul autora vynaloženou prací, protože „žádné literární dílo [...] ať už je složeno z nových myšlenek a idejí nebo ze starých myšlenek a idejí nově uspořádaných a vyjádřených, nemůže být vytvořeno bez usilovného a

167 Hargrave, Francis. 1774. *An Argument in Defence of Literary Property*. London: náklad vlastní, s. 6–7.

bolestivého uplatnění duševních schopností na určitý předmět“.¹⁶⁸ Rose sveden slovem práce, uvažoval v této souvislosti o převzetí Lockova pojetí vzniku vlastnictví a tuto úvahu studie o fanfikci dodnes nekriticky přebírají.¹⁶⁹ Zahlazuje se v ní ovšem svéráz literárního vlastnictví. U Locka nezáleží na individualitě toho, kdo „smísil svou práci“¹⁷⁰ s předmětem a přivlastnil si ho tak. „Mým vlastnictvím“ se u Locka stává i „rašelina, kterou nařezal můj sluha“,¹⁷¹ a právě tato abstraktnost jednotlivce umožňuje případné plné zcizení prací nabytého předmětu jako zboží na trhu. Hargrave se ale vypořádá s legitimizací typu vlastnictví, který neumožňuje důsledné odtržení individuality a prací nabytého předmětu, ve společnosti, která je tržní.

Obtíž v jasné a razantní zkratce vyjádřil David Dalrymple, Lord Hailes, když rok před vydáním Hargravovy brožury komentoval spor londýnských knihkupců, zastánců neomezeného copyrightu, se skotskými vydavateli. Ustanovit precedent věčného copyrightu, jak chtěli londýnští knihkupci, znamená „udělit jméno původního autora každému vkus

168 Hargrave, Francis. 1774, s. 21.

169 Rose, Mark. 1993. *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, s. 5; k derivovanému převzetí Rosovy myšlenky srov. např. Tushnet, Rebecca. 2007. „Copyright Law, Fan Practices and the Rights of the Autor“. In Jonathan Gray, Cornel Sandvoss a C. Lee Harrington (eds.) *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, s. 60–71, s. 64.

170 Locke, John. 1992. *Druhé pojednání o vládě*. Přeložil Josef Král. Praha: Svoboda, s. 45. Vodítko k následující interpretaci mi poskytl komentář k první verzi textu, za který děkuji M. Profantovi.

171 Locke, John. 1992, s. 46.

postrádajícímu kompilátorovi“.¹⁷² Lord Hailes problém demonstruje na příkladu Thomase Stackhouse,¹⁷³ „nejryzejšího kompilátora, jaký kdy vypadl z knihkupeckého podkroví. Nehmotnou substancí Stackhousových myšlenek je nejsoucnost [non-entita] ... kdybychom shledali, že literární vlastnictví bylo ustanoveno v zákonech přírodních i národních, stále bychom nemohli vznést rozsudek ve prospěch obžaloby, pokud bychom neuznali, že Stackhouse byl originální autor; a *to* nemohu nikdy učinit.“¹⁷⁴

Problematikou se v téže době zabývali i kontinentální myslitelé a nebyli to ti z nejmenších: Denis Diderot, Gotthold Ephraim Lessing, Immanuel Kant.¹⁷⁵ V roce 1793 napsal Fichte článek, ve kterém, poučen průběhem předchozích diskusí, shrnul v pregnantním vyjádření pojetí autorství jako originálního výkonu individua a rozlišil zcizitelnou (a) a (b) a nezcizitelnou část díla.

a) Výtisk knihy je zboží jako každé jiné a ten, kdo si koupil, s ním nakládá podle libosti; zda knihu čte, spálí nebo půjčuje, do toho mu autor nemá co mluvit.

b) S koupí knihy získáváme možnost přivlastnit si myšlenky autora.

172 Citace z řeči Lorda Hailese překládám z Rose, Mark. 1993, s. 136–137 [jím citovaný zdroj mi nebyl přístupný: Boswell, James. *The Decision of the Court of Session upon the Question of Literary Property in the Cause of Hinton against Donaldson*. Edinburgh, 1774. Rpt. *The to the the Bill for Encouraging Learning, Literary Property Debate: Six Tracts 1764-1774*. Ed. Stephen Parks. New York: Garland, 1975, s. 7–8.]

173 Thomas Stackhouse (1677–1752), skotský autor mnoha objemných knih věnovaných biblickým a církevním dějinám.

174 Rose, Mark. 1993, s. 136–137.

175 Srov. Bennett, Andrew. 2005. *The Author*. Londýn: Routledge; a Woodmansee, Martha. 1984. „The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the ‚Author‘“. In *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 17, No. 4, Special Issue: *The Printed Word in the Eighteenth Century*, s. 425–448.

Ta se nemůže realizovat bez naší vlastní práce: „Nikdo si za peníze, které vydal za koupi [výtisku] *Kritiky čistého rozumu*, nekoupil jejího ducha. Mnozí prozíraví muži si ho ale přivlastnili; a vskutku to nebylo skrze zakoupení knihy, ale jejím pilným a rozumným studiem.“¹⁷⁶ To, že si autor za to, co se takto stává obecným majetkem, nechává zaplatit, je nesmyslné. Honorář je jen náhražka za „čas, po který myslel za druhé, zatímco oni pro něj lovili, rybařili, seli a sklízeli.“¹⁷⁷

c) „Co si ale nikdo nemůže poskytnout [...] je forma těchto myšlenek, ideová souvislost a znaky, jimiž jsou prezentovány.“¹⁷⁸ Právě vlastní způsob myšlení, tvorby pojmů a ideové souvislosti, v nichž je pořádáme, vytváří individualitu každého z nás, a protože nemůžeme druhým představit jen čisté ideje bez smyslových obrazů, musí jim každý autor vtisknout formu, „a nemůže to být žádná jiná než ta jeho, protože žádnou jinou nemá“.¹⁷⁹

Fichte svým rozlišením úspěšně impregnoval autorské vlastnictví proti nejčastější námitce: Jak může člověk vlastnit to, co je užíváním společných kulturních statků a forem? Nikdo přece nedokáže napsat dobré dílo bez využití společného jazyka, bez stylistických dovedností, bez znalostí a myšlenek, které vyčetl z knih jiných autorů atd. Důraz na jedinečné spojení duchovního a smyslového, bez kterého není možné nic sdělit druhým a které je vlastním výkonem tvořivého individua, mu umožnil odpoutat autorskou originalitu od konceptu genia a příliš silné orientace na umělecké vyjádření, otevřel mu prostor pro rozrůzněné pojetí autorství.

176 Fichte, Johann Gottlieb. 1793. Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. *Berliner Monatsschrift* 21 (1793), s. 443–483, s. 448.

177 Fichte, Johann Gottlieb. 1793. s. 449.

178 Fichte, Johann Gottlieb. 1793. s. 450.

179 Fichte, Johann Gottlieb. 1793. s. 450.

II. Fanfikční autorství na pozadí autorství v literární veřejnosti

Při porovnání uznání fanfikčního díla a díla, které uznávala literární veřejnost na základě originálního autorského výkonu, se objevují určité shody. V obou případech rozhoduje o uznání publikum, které vytváří jasně vymezené společenství uvnitř společnosti a které se chápe jako zcela inkluzivní. Vymezení a relativní malost literární veřejnosti určovala omezení, která členové veřejnosti považovali za vnější a vhodná k překonání: míra gramotnosti a absence prostředků a volného času, která dělníkům, rolníkům a chudíně znemožňovala účast v komunikaci literární veřejnosti.¹⁸⁰ Paradoxně právě toto vnější uzavření umožňovalo důvěryhodnost suspendování sociální hierarchie a hospodářské závislosti, důvěryhodnost rovnosti „pouhé lidskosti“, ve které rozhodují lepší argumenty.

Inkluzivita a její vnější mez ve fanfikčním společenství má pochopitelně jinou formu, i když tato odlišnost nemusí být na jinak nepřiznávaných geografických okrajích tohoto globálního společenství příliš propastná: na velkých archivech se vyskytují lidé z rozvojových zemí, kde je stále ještě funkční přístup k internetu striktně sociálně omezen a kde vládne vysoká negramotnost; a také lidé ze zemí, kde se funkční znalost angličtiny stále omezuje jen na menší část populace a v zásadě jen na některé sociální vrstvy. Obecně však je inkluzivita fanfikčního společenství spíše realizací vysokého standardu společenské emancipace, relativně sebejistým deklarováním a užíváním si rozmanitosti, kterou dnešní společnost umožňuje. Jak bylo ukázáno v předchozích kapitolách, tato sebejistota není příliš silná a je si vědoma svých mezí a rizik. Přes zjevnou odlišnost představují inkluzivita literární veřejnosti a inkluzivita fanfikčního

180 Srov. Habermas, Jürgen. 2000, s. 16 n.

společnosti realizaci téhož základního principu moderní občanské veřejnosti.

Literární veřejnosti osmnáctého a počátku devatenáctého století se vytvářely v rámci národních jazyků a států, ale byly i v tomto ohledu inkluzivní. Byly kosmopolitní a jejich pozdním plodem je myšlenka světové literatury. Goethe ji charakterizoval jako spojení mezi národními literaturami umožňující oběh idejí a ideálů, které rostou z jednotlivých národů a stávají se společným světovým majetkem zachovávající si přitom rysy, které jim vtiskl jejich národní původ. Internetové fanfiktční společnosti v zásadě mívají rozlišení světového a národní, obrací se ke globalizovaným dílům v angličtině jakožto globálním jazyku, odkazy a aluze k anglické a americké národní literatuře obvykle nevybočují z okruhu těch děl, která se již dávno stala světoznámá. Pokud se ve fanfiktčních autorů z neanglických zemí objevují odkazy k jejich národní literatuře, a to je velmi pravděpodobné, pak jsou raritní a nepodařilo se mi je zachytit.¹⁸¹

Ve výše citovaných pasážích vidíme, že ani klasické vymezení autorství prostřednictvím originálního výkonu nevyžaduje nutně originalitu postav anebo fikčního světa; připomeňme si: dílo složené „ze starých myšlenek a idejí nově uspořádaných a vyjádřených“ (Hargrave) a obecně sdílené duchovní statky originální právě jen jedinečnou individuální formou vyjádření (Fichte). Originalitu půvabného humoristického díla, rozsahem a rozvrhem odpovídající románu, *Poison Pen* (Jedovaté pero), napsaného GenkaiFanem,¹⁸² by pravděpodobně žádný „člověk vkusu“ z osmnáctého století nezpochybňoval jen proto, že po svém a pro vlastní literární účely přiznaně využívá postavy a rekvizity ze světa Harryho Pottera. A právě tak

181 Strich, Fritz. 1949. *Goethe and World literature*. Translated by C. A. M. Sym. London: Routledge & Kegan Paul LTD, s. 5.

182 Viz <https://www.fanfiction.net/s/5554780/1/Poison-Pen> [cit. 30. 4. 2019].

by nezpochybňoval toto dílo jako originální individuální výkon jen proto, že se pod nickem GenkaiFan skrývá manželský pár.

Pokud bychom poměřovali fanfikční díla kritérii autorství z osmnáctého století, pak by dělicí linie vedla napříč fanfikční tvorbou. Jestliže se v současných sporech o ospravedlnění fanfikční tvorby -- konfrontována s výhradou, že připravuje děti autorů komerčních děl o jejich dědictví a že užívat při psaní fikce cizí postavy je morálně identické s vyloupením domu a zabráním domu a vyhozením nebohého autora na ulici,¹⁸³ -- odvolává fanfikční strana na období zrodu moderního autorství, nelze této strategii upřít dobré důvody. Zároveň ale nesmíme zapomínat, že zde fanfikce vystupuje takříkajíc v cizím kostýmu, nejde jí o to, prokázat schopnost dostát nárokům moderního autorství, ale udržet a rozvíjet vlastní pojetí, které nechává splývat autorství a čtenářství.

V předchozím náčrtu autorství v literární společnosti jsme nepojednávali jeden rys, který byl později do proměny autorství v osmnáctém století interpretačně promítán. Autor se stává ekonomicky svéprávnou osobou, nežije při svém psaní z výnosu majetku či podpory mecenášů. Anonymita a konkurence trhu zajišťuje jeho svobodu. Ponechme-li stranou, zda a jak dlouho takové tvrzení dávalo smysl mimo největší jazykové knižní trhy, právě tak jako polopravdu, podle které jautor zbaven nezbytí pokorně podlézat mecenášům či hrbít se pod byrokratickou diktatury jen proto, aby byl vystaven mnohem tvrdšímu diktátu trhu a přijmeme anonymitu trhu jako ideální tendenci, pak nonkomerčnost fanfikční produkce představuje na první pohled příkrý protiklad. V obou

183 Card, Orson Scott. 2004. <http://www.hatrack.com/research/questions/q0121.shtml> [cit. 30. 4. 2019]; podobnost nářků s preambulí *Statut královny Anny* je soudě podle projevu autora čistě náhodná.

případech se ale opět pohybujeme v rámci stejného, byť zcela odlišně realizovaného ideálu svobodné tvorby.

III. Korporátní autorství na pozadí autorství v literární veřejnosti

Paradox současné obhajoby co největšího rozsahu autorských práv a jejich legitimování prostřednictvím argumentů z osmnáctého století vystihl v předmluvě ke knize *Authors and Owners* Mark Rose způsobem, který by bylo škoda necitovat *in extenso*:

„Jako soudní odborný znalec jsem si uvědomil kontradikci mezi romantickým pojetím autorství — představa tvůrčího jedince —, na kterém stojí copyright, a skutečností, že většina děl v zábavním průmyslu je tvořena korporátně spíše nežli individuálně. Navíc mnoho z charakteristických produktů tohoto průmyslu — soutěžní pořady, telenovely, situační komedie (sitcomy), krimi seriály a pořady o špionech — tíhne k šablonám. V rámci romantického pojetí autorství se diskuse o nich zdá stejně nepatřičná jako o některých neméně dle šablony tvořených děl dřívějších dob, například balad nebo rytířských románů.“¹⁸⁴

Ve skutečnosti tento problém překračuje Rosem vyjmenované žánry a zasahuje i vlastní formálně individuální literární tvorbu. To není nic nového, už Voltaire popsal román, který na „dvě tři hodiny pobaví“ a který rozhodně nesnese kritéria dobrého vkusu. Novum spočívá v tom, že se autoři zábavných spotřebních děl psaných podle spolehlivých konvencí a receptů dovolávají ochrany svých autorských práv nejhlasitěji a nehrozí jim ironický šleh z voltairovské pozice.

V tom, co se v literatuře občas nazývá korporátní autorství, a já se tohoto sousloví konvenčně držím, se prolínají dva motivy. Za a) návrat pojetí autorského práva před diskuse z druhé poloviny osmnáctého století,

184 Rose, Mark. 1993, s viii.

od copyrightu zpět k patentu. Tento posun se v devatenáctém století začal prosazovat v USA, a teprve on umožnil rozšířit autorské právo na postavy a fikční světy. Za b) tento posun se prosadil s nástupem nových technologických forem produkce a reprodukce uměleckého díla a produktů zábavního průmyslu: muzikály, velké cirkusy, film, rozhlasové mýdlové opery atd. Samotné vytváření díla zde vyžadovalo tovární organizaci a rozdělení rolí. S vytvářením velkých masmediálních provozů a jejich asymetrickým či přímo monopolním postavením se vytvoření jména autora stávalo záležitostí reklamy a ten, kdo do takové záležitosti investoval, chtěl mít pochopitelně jméno smluvně pojištěné jako obchodní značku, kterou přinejmenším spoluvlastní a kontroluje.

Dobře dokumentovaná analýza filmové série *Star Wars* vydělila čtyři základní autorské role: a) romantický autor, který je perfekcionista a trvá na tom, že každý detail musí odpovídat jeho vizi a dílu podřizuje vše, b) obchodní autor, který je analogický filmovému producentovi, c) franšizový autor, který je zodpovědný za kohezi fikčního světa, d) značkový autor, který slouží jako indikátor kvality a prodejnosti produktů franšizy. Přitom George Lucas představoval pro celou sérii značkového autora, ačkoliv se tvorby většiny filmů série vlastně neúčastnil.¹⁸⁵

Rozpad autorství do rolí a funkcí nemusí sám o sobě korporátní autorství kompromitovat z hlediska originálního výkonu. V tomto režimu vznikají díla, jejichž uměleckou úroveň by pravděpodobně málokdo zpochybňoval, stejně jako nejhorší komerční zábavní sedlina. Přitom by

185 Viz Bently, Lionel, Laura Biron. 2014. „The author strikes back: mutating authorship in the expanded universe“. In Kathy Bowrey, Michael Handler (eds.). *Law and creativity in the age of the entertainment franchise*. UK: Cambridge University Press, s. 29–51.

řekněme Trnkův *Sen noci Svatojánské* nemohl vzniknout v jiném způsobu produkce.

Moment, ve kterém se nejzřetelněji střetává autorství založené na originálním výkonu a korporátní autorství, je strategické řízení autorské tvorby. Může jít o tlak na autora, aby neriskoval inovaci či opuštění úspěšného produktu (ságy, filmové série apod.), může jít o prosazování přesně definovaných omezení z hlediska erotiky, zobrazování profesních skupin, etnických menšin, násilí atd., může se jednat o strategii zajišťující dlouhodobé vytěžování konkrétního úspěšného světa či postavy, výsledek je vždy stejný, potlačení originálního autorského vstupu.

Morální intuice utvářená v posledních nejméně téměř tři sta letech dává za pravdu spíše fanfikčnímu pojetí autorství než korporátnímu. V jistém smyslu ovšem fanfikční pojetí autorství vyrostlo z toho korporátního, fandomy a fanziny se přece objevily jako fenomén nové populární kultury nesené právě produkcí masové zábavy a plně se rozvinuly v návaznosti na mediální události typu televizních seriálů. Napětí mezi různými pojetími autorství a morální střety, ve kterých se navzájem vymezují, je nezahladitelné a je třeba ho brát zcela vážně, zároveň je pravděpodobně produktivnější uvažovat o rozmanitosti autorství než přijmout předem jednoznačný morální klíč nebo interpretovat to či ono pojetí jako úpadkové či zvrhlé.

Závěr

Nabídka fanfikce dnes sestává z neobyčejně rozmanité spleti žánrů, je široce rozevřená co do literární kvality a odstup ke kánonickým dílům se pohybuje v intervalu od bezprostřední závislosti až po úroveň zcela svébytného autorského výkonu. Ve své práci reflektuji řečenou rozmanitost a vycházím z teze, že není smysluplné pokoušet se definovat fanfikci literárními prostředky. Interpretuji fanfikci ve vztahu k určitému společenství, které je v práci označováno jako „internetové fanfikční společenství“. Ukazuji, že text se stává fanfikcí, pokud je tímto společenstvím jako fanfikce uznán. Podstatným rysem komunikace v internetovém fanfikčním společenství je poměrně rozvinutá ritualizace promluv o fanfikčních dílech, která podporuje splývání autorství a čtenářství.

Současné fanfikce jsou záležitostí internetu; formy komunikace, produkce textů a jejich prezentace, formáty atd. se zcela adaptovaly na toto médium. Internet zároveň umožnil překročení geografických hranic a změnil fanfikci v globální fenomén provozovaný v globálním jazyce. Ve zkratce lze říci, že fanfikce našla v internetu médium pro své plné vyjádření. Přes zralost vyjádření a úspěšnou adaptaci by však komunikační formy internetového fanfikčního společenství byly nepochopitelné bez historie fanfikce, či přesněji bez historie masové formy populárního kulturního fanouškovství. Ta začala na přelomu 20. a 30. let dvacátého století, charakterizují ji fandomy a cony a v průběhu necelého století prošla bouřlivým vývojem, který reagoval na zlomové proměny médií — od bulletinů, čtenářských kroužků populárních knih, zvláště románů na pokračování, až k novým médiím. V současném internetovém společenství

je přítomná jako zhuštěná žitá historie, projevuje se v žargonu společnosti i v trvalosti forem komunikace, které technický vývoj už vlastně antikvoval, a v nezapomínání určitých kánonických děl.

Fanfikční společnost reflektuje sebe sama jako herní společnost, to jest společnost se zvláštním časem, ze kterého se navracíme zpět do každodenního „reálného světa“, a zdůrazňuje svoji nekomerčnost a apolitičnost. V práci ukazují, že depolitizace internetové společnosti, právě tak jako ukrocování třídních, genderových, kulturních atd. rozdílů nejsou nějaké danosti, ke kterým fanfikční společnost přišlo historickou nahodilostí, ale vytvářejí se, obnovují a přetvářejí v praxi komunikačního společnosti a jsou udržovány konkrétními komunikačními strategiemi.

Specifické komunikační formy a rituály, právě tak jako vyhraněnost vůči světu tam venku, svádějí k interpretaci fanfikčního společnosti jako subkultury. V předložené práci se diskutuje užitečnost takového interpretačního přístupu a probírají se motivy, které vytvářejí slabou, ale nepominutelnou identitu fanfikčního společnosti. Přitom se jedná o identifikaci, která vyrůstá z traumatu, ohrožení fanfikce copyrightovými žalobami a vytvářením negativního obrazu fanouška. Tato identita se může prolínat s politickými požadavky a aktivitami, například účastí na demonstracích proti omezování svobody internetu a rozšiřování patentových a copyrightových práv, nicméně vlastní aréna komunikace fanfikčního společnosti je od této politické roviny oddělena silným depolitizačním filtrem.

Střet o pojetí autorství a duševního vlastnictví je v současnosti živé téma, které zřejmě ještě dlouho neztratí svou aktuálnost. Problém fanfikce v něm představuje jen jeden dílčí moment, který ale poskytuje příhodnou interpretační perspektivu. V závěrečné části své práce interpretují fanfikční pojetí autorství a korporátní pojetí autorství na pozadí moderního pojmu

autorství, jak se utvářel od poloviny 18. století a pokouším se spor o autorství uchopit jako rozmanitost současných autorství.

Internetové fanfikční společenství působí jako globalizované par excellence. Přitom ale pod hladinou uniformity, tušíme neurčité tvary a rozhraní. Členové společenství se domlouvají anglicky, ale přicházejí z různých míst. Lze uvažovat hypotézu, že se podle regionu navzájem liší motivací a očekáváními, se kterými do fanfikční komunikace vstupují. Vystává otázka, zda jsou tyto odlišnosti natolik výrazné, aby bylo možné uvažovat například o typu fanfikčního fanouška přicházejícího z regionu nových zemí EU.

Domnívám se, že tato otázka představuje velice zajímavý směr případného dalšího výzkumu. Ovlivnil by například tento typ fanouška fakt, že v důsledku jazykových znalostí může ve fanfikčním společenství komunikovat nejvýše každý pátý obyvatel těchto zemí, v konkrétním českém případě každý desátý? Výzkum by byl poměrně riskantní, vyžadoval by nějakou formu nepravděpodobnostního výběru, například metodu sněhové koule upravenou pro internetovou komunikaci. Časová investice by se přitom nemusela vůbec zúročit, protože získaný vzorek by se ukázal příliš malý.

Při psaní diplomové práce jsem se setkávala s udivenou reakcí, jak obskurní téma jsem si vybrala. Pokud jsem zdůraznila rozsah fanfikčního společenství a mluvila o milionech fanoušků a desítkách milionů textů, o počtu zemí, ve kterých se fanfikce píšou a čtou, odpověď tazateli obvykle stačila. Nebyla ovšem příliš poctivá a doufám, že jsem touto prací odpověděla alespoň trochu přijatelněji. Byť ta odpověď jen skicuje nejistý prostor mezi konformní konzumací a autonomní tvorbou, mezi podvolením se a dočasnou autonomní zónou, která se vytváří při fanfikčním psaní, čtení a rozprávění.

Seznam Literatury

- Abbasová, Veronika. 2018. *Fanfikce: Ženská literatura nového věku*. Praha: Filosofická fakulta University Karlovy.
- Aristotelés. 2010. *Rétorika*. Přeložil Antonín Kříž. Praha: Rezek.
- Barratt, Bethany. 2012. *The politics of Harry Potter*. New York: Palgrave Macmillan.
- Barthes, Roland. 2006. [1967]. Smrt autora. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. roč. 10 , č. 3. Olomouc: Univerzita Palackého [překladař neuveden].
- Berzano, Luigi, Carlo Genova. 2015 *Lifestyles and Subcultures History and a New Perspective*, New York: Routledge.
- Bennett, Andrew. 2005. *The Autor*. Londýn: Routledge.
- Bently, Lionel, Laura Biron. 2014. „The author strikes back: mutating authorship in the expanded universe“. In Kathy Bowrey, Michael Handler (eds.). *Law and creativity in the age of the entertainment franchise*. UK: Cambridge University Press, s. 29-51.
- Bey, Hakim. 2004. *Dočasná autonomní zóna*. Přeložil Blumfeld. Praha: Tranzit.
- Bourdieu, Pierre. 1986. „The Forms of Capital“. In J. Richardson (ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood, s. 241-258.
<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm> [cit. 26. 4. 2019].
- Brombley, Katharine. 2017. "A Case Study of Early British Sherlockian Fandom." In „Sherlock Holmes Fandom, Sherlockiana, and the Great Game“. Betsy Rosenblatt a Roberta Pearson (eds.), special issue,

Transformative Works and Cultures, no. 23.
<http://dx.doi.org/10.3983/twc.2017.0861> [cit. 26.4. 2019].

- Busse, Kristina. 2013. „Geek hierarchies, boundary policing, and the gendering of the good fan participations“. *Participations Journal of Audience & Receptions Studies*. Volume 10 (1). s. 73 -91.
- Busse, Kristina, Karen Hellekson. 2006. „Introduction“. In Karen Hellekson and Kristina Busse (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, s. 5-32.
- Cassirer, Ernst. 1951. *An Essay on Man*, New Haven: Yale University Press.
- Certeau, Michal de. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Přeložil (do angličtiny) Steven Rendall Berkeley: University of California Press.
- Clute, John, Peter Nicholls. 1995. *The multimedia Encyclopedia of Science Fiction*. Danbury CT: Grolier.
- Coppa, Francesca. 2006. „A Brief History of Media Fandom“. In Karen Hellekson and Kristina Busse (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, s.41-59.
- Darnton, Robert. 2002. *Der Wissenschaft des Raubdrucks*. Mnichov: Siemens Stiftung.
- Doležel, Lubomír. 2014. *Heterocosmica II*. Praha: Karolinum.
- Dresdner, Albert. 1915. *Die Kunstkritik: Ihre Geschichte und Theorie*. Bd. 1. München: F. Bruckmann.
- Eco, Umberto. 2010. *Lector in fabula*. Přeložil Zdeněk Frýbort. Praha: Academia.
- Feuchtwanger, Lion. 1968. *Desdemonin Dům*. Praha: Odeon.
- Fichte, Johann Gottlieb. 1793. Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. *Berliner Monatsschrift 21 (1793)*, s. 443-483.

- Fiske, John. 1992. „The Cultural Economy of Fandom“. In Lisa A. Lewis. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. New York: Routledge. s. 30-49.
- Fiske, John. 2017. *Jak rozumět populární kultuře*. Přeložil a doslovem opatřil Petr A. Bílek. Praha: Akropolis (ePub).
- Foucault, Michel 1994. [1969] Co je to autor? In týž. *Diskurs, autor, genealogie*. přel. Petr Horák, Praha: Svoboda, s. 41-73.
- Fraserová, Nancy, Axel Honneth. 2004. *Přerozdělování nebo uznání?* Přeložili Alena Bakešová a Marek Hrubec. Praha: Filosofia.
- Futura Fantasia, Summer 1939 - Winter 1940, 4 čísla [reprint fanzinu dostupný na [www. guttenberg.org](http://www.guttenberg.org)].
- Gaiman, Neil. 2007 „Problém se Zuzanou“. In *Křehké věci: Krátké fikce a divy*. Přeložili Ladislava Vojtková a Richard Podaný. Frenštát p.R.: Polaris. s. 164-171.
- Gaiman, Neil. 2018. „Případ smrti a medu“, In Maxim Jakubowski (ed.). *Nejlepší Britské krimipovídky*. Přeložili Michael Havlen a Viktor Janiš. Ostrava: Domino. s. 670-690.
- Galbraith, P. W. 2010. „Akihabara: Conditioning a Public ‚Otaku‘ Image“. In *Mechademia 5*. Minnesota: University of Minnesota Press, s. 210–230.
- Ginzburg, Carlo. 2013. *Mocenské vztahy: historie, rétorika, důkaz*. Přeložila Zora Obstová. Praha: Karolinum.
- Gray, Jonathan, Cornel Sandvoss a C. Lee Harrington. 2007. „Introduction“. In Jonathan Gray, Cornel Sandvoss a C. Lee Harrington (eds.). *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, s. 1-16.
- Habermas, Jürgen. 2000. *Strukturální přeměna veřejnosti*. Přeložili Alena Bakešová a Josef Velek. Praha: Filosofia.
- Hargrave, Francis. 1774. *An Argument in Defence of Literary Property*. London: náklad vlastní.

- Hiroki Azuma. 2012. „Database Animals“. In Mizuko Ito, Daisuke Okabe, Izumi Tsuji (eds.). *Fandom Unbound: Otaku Culture in a Connected World*. New Haven: Yale University Press, s. 30–67.
- Hunnewell, Sumner Gary (Hildifons Took). 2010. *Tolkien Fandom Review from its beginnings to 1964*. Missouri: The New England Tolkien Society.
- Charvát, J. Kuřík, B. a kol. 2018. „*Mikrofon je naše bomba*“: *Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Jenkins, Henry. 2017. „Proč má stále Fiske co říci?“ In Fiske, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Přeložil a doslovem opatřil Petr A. Bílek. Praha: Akropolis (ePub), s. 5–42.
- Jenson, Joli. 1992. „Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization“. In Lisa A. Lewis (ed.). *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. New York: Routledge. s. 9-29.
- Kant Immanuel 1975. *Kritika soudnosti*. Přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha: Odeon.
- Karpovich, Angelina I., „The Audience as Editor: The Role of beta Readers in Online Fan Fiction Communities“. In Karen Hellekson and Kristina Busse (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson: McFarland & Company, s. 177-188.
- Kipling, Rudyard. 1926. „The Janeites“. In *Debits and Credits*. Project Gutenberg of Australia: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0603771h.html> [cit. 16.4.2019].
- Křivánková, Anna [11. 11. 2015]. *Dvakrát zakázané ovoce: Japonské fanouškovské komiksy*. In. A2 kulturní čtrnáctideník. Ročník XI. č. 23, s. 6.
- Kubišová, Zuzana. 2015. „Kolektivní paměť a národní identita“. In Maslowski, Nicolas – Šubrt, Jiří a kol. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, s. 82–113.

- Lackner, Eden, Barbara Lynn Lucas a Robin Anne Reid. 2006. „Cunning Linguists: The Bisexual Erotics of Words/Silence/Flesh“. In Karen Hellekson and Kristina Busse (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, s. 189-206.
- Locke, John. 1992. *Druhé pojednání o vládě*. Přeložil Josef Král. Praha: Svoboda.
- Lynch, Deidre Shauna. 2005. „Cult of Jane Austen“. In Janet Todd (ed.), *Jane Austen in Context*. New York: Cambridge University Press. s. 111-120.
- Macek, Jakub. 2006. *Fandom a text*. Praha: Triton.
- Marcuse, Herbert. 2007. „The Philosophy of Art and politics: A Dialogue between Richard Kearney and Herbert Marcuse.“ In Douglas Kellner (ed.), *Collected Papers of Herbert Marcuse*. New York: Routledge. s. 225 - 237.
- Maslovski, Nicolas. „Politika paměti jako nástroj manipulace a morálky“. In Maslovski, Nicolas – Šubrt, Jiří a kol. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, II. oddíl knihy s. 67–81.
- McCardle, Meredith (2003). *Fan Fiction, Fandom, and Fanfare: What's All the Fuss?* Florida: Boston University School of Law.
- Mizuko Ito. 2012. „Introduction“. In Mizuko Ito, Daisuke Okabe, Izumi Tsuji (eds). *Fandom Unbound: Otaku Culture in a Connected World*. New Haven & London: Yale University Press, s. xi-xxxi.
- Pearson, Roberta. 2007. „Bachies, Bardies, Trekkies and Sherlockians“. In Jonathan Gray, Cornel Sandvoss a C. Lee Harrington (eds.). *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press. s.98-109.
- Porter, Lynnette (2012). *The Hobbits: the many lives of Bilbo, Frodo, Sam, Merry and Pippin*. London: I. B. Tauris.
- Prokopios z Kaisareie. 1985. *Válka s Peršany*. Přeložili Antonín Hartmann a Květa Rubešová. Praha. Odeon.

- Rose, Mark. 1993. *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Schelly, Bill. 2008. *Founders of Comic Fandom: Profiles of 90 Publishers, Dealers, Collectors, Writers, Artists and Other Luminaries of the 1950s and 1960s*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Slačálek, Ondřej. 2010. „České Freetekno — pohyblivé prostory, autonomie?“. In Marta Kolářová (ed.). *Revolta stylem: Hudební subkultura mládeže v České republice*. Praha: Sociologické nakladatelství. s. 83-122.
- Thomas, Angela A.. 2006. „Fan fiction online: Engagement, critical response and affective play through writing“. *Australian Journal of Language and Literacy*. 29 (3), s. 226-39.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Tolkien, John R. R.. 2006. „O pohádkách“. In *Netvoři a kritikové a jiné eseje*. Přeložil Jan Čermák. Praha: Argo. s. 131-182.
- Tushnet, Rebecca. 1997. „Legal Fictions: Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law“. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*. 17 (3). s. 651-686.
- Tushnet, Rebecca. 2007. „Copyright Law, Fan Practices and the Rights of the Autor“. In Jonathan Gray, Cornel Sandvoss a C. Lee Harrington (eds.). *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, s 60-71.
- Vavřínek, Vladimír, Petr Balcárek. 2011. *Encyklopedie Byzance*. Praha: Libri & Slovanský ústav AV ČR.
- Voltaire. 1833. *Lettre d'un écrivain censuré, Voltaire, au premier commis de la Censure Royale* [*Œuvres complètes de Voltaire, Texte établi par Louis Moland, Garnier, tome 33, p. 352-355*]
https://fr.wikisource.org/wiki/Correspondance_de_Voltaire/1733/Lettre_343 [cit. 30. 4. 2019].
- Watt, Peter Ridgway. 2016. *The alternative Sherlock Holmes: pastiches, parodies, and copies*. London: Routledge.

Wittgenstein, Ludwig. 1979. *Remarks on Frazer's Golden Bough*. Rush Rhees (ed.). Přeložil A. C. Miles. Surrey: The Brynmill Press Ltd. s. 5e.

Woodmansee, Martha. 1984. „The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the ‘Author’“. In *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 17, No. 4, Special Issue: The Printed Word in the Eighteenth Century, s. 425-448.

Internetové zdroje

Primary Sources on Copyright (1450-1900), eds L. Bently & M. Kretschmer, www.copyrighthistory.org [cit. 30. 4. 2019].

Statuta královny Anny, <https://www.copyrighthistory.com/anne.html> [cit. 30. 4. 2019].

Fan Fiction Statistics – FFN Research. 2011. *Fan Fiction Demographics in 2010: Age, Sex, Country*. <http://ffnresearch.blogspot.com/2011/03/fan-fiction-demographics-in-2010-age.html> [cit. 11. 4. 2019].

Huyen Chi Le. 2017. *Mapování diskurzu o japonských otaku*. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta: Katedra asijských studií. https://theses.cz/id/thbb8n/Le_Mapovni_diskurzu_o_japonskch_otaku.pdf [cit. 26. 4. 2019].

Jenkins, Henry. [17. 5. 2010] *Star Trek, Darkover, Thunderbirds, and Fan Fiction: An Interview With Joan Marie Verba (Part One)*. http://henryjenkins.org/blog/2010/05/_httpwwwjoanmarieverbacom_your.html [cit. 26. 4. 2019].

McGath, Gary. 2015. *Tomorrow's Songs Today: The History of Filk Music*. Vydáno pouze elektronicky: <http://www.mcgath.com/tst/> [cit. 26. 4. 2019].

Card, Orson Scott. 2004. <http://www.hatrack.com/research/questions/q0121.shtml> [cit. 30. 4. 2019].
<https://centrumlumina.tumblr.com/about> [cit. 11. 4. 2019].

https://avatar.fandom.com/wiki/Film:Casting_controversy [cit. 15.4. 2019].

<https://www.bbc.com/news/blogs-magazine-monitor-34298659>[cit. 16. 4. 2019].

<https://www.buzzfeednews.com/article/alannabennett/seeing-a-black-hermione-in-2018>, [cit. 15. 4. 2019].

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm_Amberg_Vorlesung_aus_Goethes_Werther.jpg [cit. 16. 4.2019].

https://en.wikipedia.org/wiki/FanFiction.Net#cite_note-main-3 [cit. 10. 4. 2019].

https://en.wikipedia.org/wiki/Archive_of_Our_Own [cit. 11. 4. 2019].

<https://en.wikipedia.org/wiki/Wattpad> [cit. 11. 4. 2019].

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0_%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2 [cit. 11. 4. 2019].

<https://dearauthor.com/features/industry-news/master-of-the-universe-versus-fifty-shades-by-e-l-james-comparison/> [cit. 10. 4. 2019].

<https://www.etymonline.com/word/fan> [cit. 16. 4.2019].

www.etymonline.com/word/fancy?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_1114 [cit. 16. 4.2019].

<http://fancyclopedia.org/isa> [cit. 10. 4. 2019].

https://fanlore.org/wiki/Dreadnought_Explorations [cit. 15. 4. 2019].

[https://fanlore.org/wiki/Open_Letters_to_Star_Wars_Zine_Publishers_\[1981\]](https://fanlore.org/wiki/Open_Letters_to_Star_Wars_Zine_Publishers_[1981]) [cit. 15.4.2019].

https://fanlore.org/wiki/Professional_Author_Fanfic_Policies [cit. 26. 4. 2019].

<http://www.fiawol.org.uk/fanstuff/then%20archive/1937con.htm> [cit. 10. 4.

2019].

<http://www.georgerrmartin.com/for-fans/faq/> [cit. 10. 4. 2019].

<http://gutenberg.net.au/ebooks06/0603771h.html> [cit. 16. 4. 2019].

<https://www.inverse.com/article/19987-sherlock-holmes-and-the-birth-of-fandom> [cit. 10. 4. 2019].

<https://www.inverse.com/article/16871-5-harry-potter-fan-fictions-better-than-harry-potter-and-the-cursed-child> [cit. 10. 4. 2019].

<https://hls.harvard.edu/faculty/directory/11412/Tushnet> [cit. 10. 4. 2019].

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/fanzine> [cit. 10. 4. 2019]-

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/fan%20fiction> [cit. 10. 4. 2019.]

<http://www.racebending.com/v4/about/> [cit. 10. 4. 2019]

<https://shortstorylongblog.wordpress.com/2016/08/25/n10-reasons-why-i-refuse-cursed-child-as-canon/>, [cit. 10. 4. 2019]

<https://www.theodysseyonline.com/embarrassing-middle-school-moments>, [cit. 10.4. 2019]

<https://www.pirati.cz/program/psp2017/kultura/> [cit. 26. 4. 2019].

<https://www.pirati.cz/program/psp2017/kultura/> [cit. 26. 4. 2019].

<https://www.tor.com/2018/04/09/the-bodies-of-the-girls-who-made-me-fanfic-and-the-modern-world/comment-page-2/> [cit. 26. 4. 2019].

<https://www.editorialdepartment.com/coming-out-of-the-fan-fiction-closet-part-1/> [cit. 26. 4. 2019].

<http://www.transformativeworks.org/> [cit. 26. 4. 2019].

<https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/index> [cit. 26. 4. 2019].

<https://www.youtube.com/watch?v=RdW3r7FziPo> [cit. 14. 4. 2019].

<http://www.zinebook.com/resource/perkins/perkins2.html> [cit. 10. 4. 2019].

Webové stránky fandomů

- <https://archiveofourown.org/series/1215111> [cit. 10. 4. 2019].
- <https://archiveofourown.org/tags/Not%20Epilogue%20Compliant/works> [cit. 10. 4. 2019].
- <https://archiveofourown.org/series/1215111> [cit. 10. 4. 2019].
- <https://bakerstreetirregulars.com/about-the-bsi/> [cit. 10. 4. 2019].
- <http://boards.straightdope.com/sdmb/showthread.php?t=400597> [cit. 10. 4. 2019].
- https://www.fanfiction.net/story/story_tab_guide.php [cit. 10. 4. 2019].
- <https://www.fanfiction.net/s/11992655/1/Advantage-of-Alone-Time> [cit. 10. 4. 2019]
- <https://www.fanfiction.net/s/12787247/1/I-Name-this-Child> [cit. 10. 4. 2019].
- <https://www.fanfiction.net/s/5554780/1/Poison-Pen> [cit. 30. 4. 2019].
- <http://www.lotrfanfiction.com/> [cit. 10.4. 2019].
- <http://www.sherlock-holmes.org.uk/> [cit. 10. 4. 2019].
- <http://www.storiesofarda.com/about.asp> [cit. 10.4. 2019].
- <https://www.fanfiction.net/s/6448082/1/DADA-boycott> [cit. 26. 4. 2019]
- <https://archiveofourown.org/works/121330> [cit. 26. 4. 2019].
- <https://www.fanfiction.net/s/13247379/1/We-are-here> [cit. 26. 4. 2019].
- <https://archiveofourown.org/works/3902527> [cit. 26. 4. 2019].
- <https://archiveofourown.org/works/7769080> [cit. 26. 4. 2019].
- <https://www.fanfiction.net/s/12515417/7/Beater-s-Chronicles-Montrose-Magpies> [cit. 26. 4. 2019].
- <https://www.fanfiction.net/s/11447460/1/Harry-Potter-and-the-Will-of->

[Allah](#) [cit. 26. 4. 2019].

<https://www.fanfiction.net/s/13216230/1/A-Doomed-Existence> [cit. 30. 4. 2019].

<https://www.fanfiction.net/s/12962182/1/Sense-of-Belonging> [cit. 30. 4. 2019].

<https://www.fanfiction.net/s/12668135/1/The-Wizard-of-Dusk> [cit. 30. 4. 2019].

<https://efpfanfic.net/index.php> [cit. 11. 4. 2019].

<https://www.fanfic-fr.net/fanfics.html> [cit. 11. 4. 2019].

<https://www.fanfiction.net/u/4915082/SallyPejr> [cit. 11. 4. 2019])

<https://www.fanfiktion.de/> [cit. 11. 4. 2019].

<http://www.sosaci.net/> [cit. 11. 4. 2019].

<http://www.potterpovidky.cz/web/> [cit. 11. 4. 2019].

<http://fantasmagorium.net/> [cit. 11. 4. 2019].

<http://www.discworld.cz/clanky.php?section=povidky> [cit. 11. 4. 2019].

<https://www.potterfics.com/categorias/39> [cit. 11. 4. 2019].

<https://efpfanfic.net/categories.php?catid=3218&parentcatid=3218> [cit. 11. 4. 2019].

<http://www.fanfic.es/> [cit. 11. 4. 2019].

<http://www.harrypotter-xperts.de/fanfiction> [cit. 11. 4. 2019].

<https://www.animexx.de/events/> [cit. 11. 4. 2019].

<https://www.myfanfiction.net/de/> [cit. 11. 4. 2019].

<https://www.fanfic-fr.net/> [cit. 11. 4. 2019].

<https://www.fanfictions.fr/> [cit. 11. 4. 2019].

<http://www.hpfanfiction.org/fr/index.php> [cit. 11. 4. 2019].

<https://www.amor-yaoi.com> [cit. 11. 4. 2019].

Přílohy

Přílohy 1: Tabulky

Příloha 2: Glosář

Příloha 1 — Tabulky

Tabulka č. 1 viz s. 53

Tabulka č 2

	Němčina		Francouzština		Španělština		Ruština	
Harry Potter	FFN a AO3	11464	FFN a AO3	41027	FFN a AO3	50381	FFN a AO3	5227
	.fanfiction.de	48940	hpfiction.org/fr	29463	efpfanfic.net	55497	Kniga fanfiko v	773133
	animexx.de	12046	fanfic-fr.net	2348	potterfics.	35652		
	Harry Potter Xperts	7672	fanfictions.fr	550	amor-yaoi.com	4133		
	myfanfiction.net.de	1276			.fanfic.es/	284		
J.R.R. Tolkien	FFN a AO3	1777	FFN a AO3	2937	FFN a AO3	1455	FFN a AO3	1365
	.fanfiction.de	7816	fanfic-fr.net	244	efpfanfic.net	2342	Kniga fanfiko v	21018
	animexx.de	1002	fanfictions.fr	52	potterfics.com	170		
	myfanfiction.net.de	181						
Sherlock BBC	FFN a AO3	527	FFN a AO3	2592	FFN a AO3	4053	FFN a AO3	2711
	fanfiction.de	4220	fanfic-fr.net	75	efpfanfic.net /	4936	Kniga fanfiko v	32118
	Myfanfiction net.de	330	fanfictions.fr	37				
	animexx.de	290						

Tabulka č. 3 Němčina — 10 fandomů s nejvíce fanfikcemi (+ první dva německé seriály v tomto řazení)

	TV- shows		Knihy		V češtině jako:
1.	Supernatural	5605	Harry Potter	48951	Harry Potter (J. K. Rowlingová)
2.	Navy CIS	4724	Bis(s)	13983	Stmívání (Stephenie Meyerová)
3.	Sherlock BBC	4220	J.R.R. Tolkien	7861	J. R. R. Tolkien
4.	Vampire Diaries	4002	Die Tribute von Panem	4292	Hunger Games (Suzanne Collinsová)
5.	Stargate	2464	Rick Riordan	4038	Richard R. Riordan Jr.
6.	Star Trek	2406	Warrior Cats	3229	Kočičci válečníci (Erin Hunter)
7.	Doctor Who & Torchwood	1802	Edelsteintrilogie	1672	Drahokamová triologie (Kerstin Gierová)
8.	Criminal Minds	1784	Chroniken der Unterwelt	1637	Nástroje smrti (Cassandra Clare)
9.	Glee	1706	Eragon - Das Vermächtnis der Drachenreiter	1208	Eragon (Christopher Paolini)
10.	The Mentalist	1675	Das Lied von Eis und Feuer	1067	Píseň ledu a ohně (G.R.R. Martin)
12.	K11 - Kommissare im Einsatz	1433			
25.	Alarm für Cobra 11	471			

Tabulka č. 4 Francouzština — 10 fandomů s nejvíce fanfikcemi

	Tv-seriály a filmy		Knihy		V češtině jako:
1.	Stargate Atlantis	200	Harry Potter	2348	Harry Potter (J. K. Rowlingová)
2.	Stargate SG1	198	Twilight	461	Stmívání (Stephenie Meyerová)
3.	Buffy contre les vampires	169	Le Seigneur des Anneaux	198	Pán Prstenů (Tolkien, J.R.R.)
4.	Supernatural	112	Hunger Games	170	Hunger Games (Suzanne Collinsová)
5.	Star Wars	95	Percy Jackson	137	Percy Jackson (Riordan, Rick)
6.	Angel	87	Eragon	97	Eragon (Christopher Paolini)
7.	Kaamelott	85	La guerre des Clans	43	Kočí válečníci (Erin Hunter)
8.	Teen Wolf	82	Le Hobbit	41	Hobit (Tolkien, J.R.R.)
9.	Pirates des Caraïbes	78	Oksa Pollock	28	Oksa Pollocková (A. Plichotová a C. Wolfová)
10.	Sherlock	75	Le Monde de Narnia	25	Kroniky Narnie (C. Lewis)

Tabulka č. 5. Španělština 10 fandomů s nejvíce fanfikcemi

	Tv-seriály		Knihy		V češtině jako:
1.	Sherlock (BBC)	4937	Harry Potter (Rowling J.K.)	55497	Harry Potter (J. K. Rowlingová)
2.	Supernatural	4779	Twilight (Meyer, Stephenie)	8619	Stmívání (Stephenie Meyerová)
3.	The Vampire Diaries	4051	Hunger Games (Collins, Suzanne)	4565	Hunger Games (Suzanne Collinsová)
4.	Teen Wolf	3617	Percy Jackson (Riordan, Rick)	3512	Percy Jackson (Riordan, Rick)
5.	Once Upon a Time	3298	Shadowhunters (Clare, Cassandra)	2453	Kroniky lovců stínů (Cassandra Clare)
6.	Merlin	2424	Il Signore degli Anelli e altri (Tolkien, J.R.R.)	2343	Pán Prstenů (Tolkien, J.R.R.)
7.	Il Trono di Spade/ Game of Thrones	1801	The Maze Runner (Dashner, James)	475	Labyrint: Útěk (Dashner, James)
8.	Doctor Who	1788	Divergent	405	Divergent (Rothová, Veronika)
9.	Castle	1759	Il diario del vampiro (Smith, Lisa J.)	382	Upíří deníky (Smithová, Lisa J.)
10.	Violetta	918	Cronache del mondo emerso (Troisi, Licia)	380	Kroniky Vynořeného světa (Troisi, Licia - It.)

Příloha č. 2 Glosář

V rámci internetového fanfikčního společenství existuje rozvinutý slang, který si na jedné straně vypůjčuje pojmy z literární a filmové vědy (přístupnost filmů — tzn. rating, předběžná varování) a na druhé tvoří vlastní pojmy, které často zkracuje na akronymy. Tyto akronymy pocházejí z angličtiny a vzhledem k jejímu dominantnímu postavení se prosazují i v jiných národních jazycích, kde se pravděpodobně rozšiřují především díky možnosti opatřit fanfikce popiskami (tagy) nebo krátkými anotacemi.

Slang fanoušků je protkán anglicismy a japonismy, které se drží všude tam, kde nemají obdobu v národním jazyce. S ohledem ke skutečnosti, že na takovém Archive of Our Own se můžete setkat s fanfikcí napsanou v češtině, ale opatřenou anglickými popisky, pojala jsem tento glosář základních interfandomních pojmů i trochu jako anglický slovníček, vše je řazeno podle angličtiny a anglické transkripce japonštiny — tedy nejčastěji používaných tvarů — a následuje překlad či vysvětlení pojmů, pokud se obvykle používá akronym, začínám od akronymu.

Následující slovníček pojmů, tak jistě neobsahuje všechny výrazy se kterými se setkáte, pokud se pustíte do studia fanfikcí, ale měl by obsahovat všechny základní pojmy, s kterými se máte šanci setkat napříč fandomy. Z pochopitelných důvodů se vyhýbám pojmům typickým pro pouze jeden fandom.

! — zkrácený způsob vyjádření přítomnosti určitého rysu nebo schopnosti postavy v příběhu, která obvykle nebývá v kánonu nebo v něm není prokazatelně doložená, formát zápisu pak vypadá: povahový rys!jméno postavy např. cunning!Jack O'Neill.

A/A — Action/Adventure (akční /dobrodružný) -- žánr se zápletkou s notnou dávkou bojových scén, podobně jako u akčních filmů.

Abandoned (opuštěné) — dílo, které autor zanechal, aniž by ho dokončil.

Adult (dospělé) — dílo nevhodné pro osoby pod 18 let.


Amnesia fic — fikce, v níž postava, popřípadě postavy trpí amnézií.

A/N — Author's Note — poznámka autora.

Angst (úzkost, strach) -- charakteristika povídky obvykle uvedená v záhlaví.

Always!girl (vždy!dívka) — popiska, který signalizuje, že kánonicky mužská postava je v díle pojmána jako od narození ženská. Tvar Always!- — se může vztahovat i k alternativním historiím postav, jedná se o subvariantu ! — popisku.

A/O/B — alfa, omega, beta; označuje přiřknutí hierarchie známé například z vlčích smeček lidským nebo humanoidním postavám. Dominantní a submisivní chování jsou v takových fanficcích obvykle společenskou normou, alespoň pokud jde o alfy a omegy.

APA -- (Amateur press association) — amatérská tisková asociace; skupina lidí, kteří vydávají  fanziny a místo, aby je je zasílali jednotlivcům, odesílají výtisky osobě odpovědné za další distribuci.


A+Parenting (rodičovství za 1*) — sarkastický popis upozorňující na velmi špatné rodičovství někdy až přecházející na pomezí legality (zanedbávání péče, emocionální týrání), obvykle bývá doplněn o jméno daného rodiče (např. Howard Stark's A+parenting).

Arc (oblouk) — rozsáhlý dějový celek, může pod sebe dokonce zahrnovat více fanficcí, jeho rozsah je určen uzavřením zápletky.

Archive — archiv je označení pro jednoduše přístupné úložiště příběhů od různých autorů, v kontextu mé práce jde o archivy zaměřené na fanfikci (např. Fanfiction.net nebo archiveofourown.org).

AR – Alternate Reality — alternativní realita.

AU – Alternate Universe — alternativní vesmír.

Backstory — minulost postavy; jedná se o příběh, který vypráví o událostech, jež formovaly postavu známou z  kánonu do podoby, ve které se s ní v kánonu

setkáváme (např. Společná minulost milady de Winter a hraběte de la Fère).

Badfic (špatná fikce) — označuje schválně špatně napsané povídky.

BAMF – zkratka z badass motherfucker (drsnej zmrď) — obvykle vyjadřuje, že postava je poněkud schopnější či méně držená zpět svými vnitřními rozpory než v kánonu, je víc cool (asi jako je z našeho pohledu Dr. Watson v televizním seriálu Sherlock od BBC v porovnání s Dr. Watsonem v díle A. C. Doyle).

Beta — Beta-reader (Beta čtenář) — označení pro člověka, který po autorovi text před publikací přečte, opraví gramatické chyby a upozorní na případné logické či stylistické chyby; jinými slovy dobrovolný korektor a redaktor.

BDSM — Bondage Domination Sadism Masochism — varuje před přítomností prvků masochismu, sadismu, bondáže či dominance ať už v sexuálním životě postav nebo v jejich životním stylu.

Big Bang (velký třesk) — odkazuje se na zvláštní druh fikatonové události, při které se autoři mohou přihlásit k psaní dlouhých příběhů nebo románů k určitému datu a jsou spárováni s fanartisty, kteří jim dělají ilustrace. Požadavky na délku pro výzvy velkého třesku se mohou pohybovat od nejméně 10 000 slov až po 50 000 slov. Často díky nim vznikají eposy, které překračují maximální vyžadovaný rozsah („Reverzní velký třesk“ je to samé, ale, autoři vytvářejí romány založené na předloženém fanartu.). Velké třesky mohou být specifické pro fandomy, specifické pro párování, specifické pro žánry nebo otevřené všem možnostem. Obvykle vyústí ve velký výbuch dlouhých fanfikcí ve výzvu daném termínu, proto vhodnost termínu "velký třesk".

BNF — Big Name Fan (fanoušek s velkým jménem) — osoba natolik proslulá v daném fandomu, že v něm získala poměrně slušnou moc (např. Leslie Fish pro Trekkies).

Body Swap — Výměna těl — označení tropu, kdy se vědomí dvou postav vymění, takže postava A se probudí v těle postavy B a vice versa.

C2 — fanoušky vedené komunity či diskusní fóra, obvykle se zaměřením užším než fandom odvozeným z motivů opakovaně se objevující ve fanfikcích — od

oblíbených romantických [☞](#)spárování postav po cestování časem.

Canon (Kánon) — dílo nebo série děl (knižní ságy, televizní seriály atd.), ze kterého fanfikce vychází, přitom může referovat k souhrnu autorského zdrojového materiálu i jednotlivým elementům z něj vybraných. Kolem kánonu se vytvářejí [☞](#)fandomy. Každá fanfikce předpokládá jeho znalost u čtenáře a v různé míře se k němu vždy vztahuje.

Canon complaint – neodporující [☞](#)kánonu.

Canon divergence — odchýlné od [☞](#)kánonu — obvykle na úrovni, co by bylo, kdyby.

Canon typical violence — násilí typické pro kánonické dílo.

Challenge (výzva) — nápad na příběh / jeho zápletku, který je představen potenciálním autorům jinými členy [☞](#)fandomu. Variantně se může od autorů vyžadovat, aby dodrželi nějaké pravidlo: např. ABC Challenge, kde každá věta musí začínat na další písmeno abecedy, dokud není využita celá abeceda.

Character bashing (mlácení postavy) — tento popisek nesouvisí s násilím, svým způsobem jde o opak [☞](#)BAMF, špatné povahové rysy „mlácené“ postavy bývají zdůrazněny oproti kánonickému pojetí, mnohdy až ab absurdum.

Character Death (smrt postavy) — varování, že dílo obsahuje smrt jedné z postav, občas upřesněné přes dělení na [☞](#)minor a [☞](#)major.

Child Abuse (týrání dětí) — varování, že se v díle objevuje týrání dětí.

Companion Piece (doprovodný kus) — označení pro fanfikci, která je vevázaná do jiné fanfikce ať už jako její [☞](#)prequel, [☞](#)sequel či [☞](#)chybějící scéna.

Complete (dokončené) — umělecké dílo je samo o sobě hotové.

Con — zkrácenina od Convention (Setkání) — označení setkání fanoušků naživo, obvykle trvající několik dní (např. WorldCon, PragaCon).

Concrit — Constructive Criticism (konstruktivní kritika) — referuje k odezvě na dílo,

která je prospěšná pro autora, jedná se o slušné zhodnocení toho, na čem by autor měl zapracovat a proč a jak.

Continuity — plynulost příběhu.

Corporal Punishment (tělesný trest) — varování před přítomností fyzického trestu ať už mírného nebo extrémního (mučení).

Cosplay — kostýmový hra.

Crack (prásk / sranda k popukání) — označuje povídky, ve kterých se zcela nepravděpodobné, nemožné a šílené věci dějí často bez jakéhokoliv zdůvodnění, téměř vždy se jedná o humorné hříčky.

Crossover (křížení) — dílo, které kombinuje prvky z více než jednoho kánonického díla, obvykle v podobě postavy z jedné fikce překračující do světa fikce jiné či dochází ke splnutí podobných světů,

Crossposted (křížově zveřejněno) — upozornění, že se dílo nachází i na jiném [archivu](#).

Curtain-fic (záclonová fikce) — odkazuje na příběhy, ve kterých se postavy, které jsou ve vážném vztahu, zabývají příležitostnými domácími aktivitami, jako je vaření, prádelna, nakupování nebo jak už název napovídá společně vybírají závěsy. Viz také: [Fluff](#).


Dark fic /Dark Story (temná fanfikce) — popisek se odkazuje na příběhy, ve kterých buď obsah nebo obvykle samotné postavy jsou popsány "temněji" než jejich kánonické protějšky, nikoli nutně mimo hranice charakterizace kánonu. Rozsah posunu je od morálně nejednoznačného až po zlé, případně i psychopatické / sociopatické jednání. Takovéto fanfikce bývají často označovány jako dětem nepřístupné.

Daemons — popisek označuje díla, v nichž se vyskytuje manifestace duše či spíše její části v podobě hmotně přítomného zvířete, jedná se o motiv z trilogie *Jeho šerá hmota* od Philipa Pullmana. Tento popisek symbolizuje převzetí právě tohoto konceptu do jiného světa bez jakéhokoliv jiného ovlivnění Pullmanovým dílem.

Death-fic / Death-Story (fanfikce s úmrtím) — odkazuje na díla, v nichž kánonická postava zemře nebo zemřela před začátkem díla, obvykle se zaměřuje na vliv, který toto úmrtí má na zbývající postavy.

Dimension-Travel (cestování mezi dimenzemi) — popisek znamenající využití paralelních rovin bytí, mezi nimiž je možný pohyb. U povídek s tímto označením v popisu bývá takové cestování klíčovým motivem zápletky díla.

Disclaimer (zřeknutí se) — označení výroku uváděného před začátkem fanfikce. Informuje čtenáře, komu kánonické dílo patří, a že si autor následujícího díla nečiní nárok na motivy odtud převzaté (např. „Harry Potter patří J. K. Rowlingové, Všechno, co poznáte na následujících řádcích, není moje.“). Autor fanfikce v něm obvykle také upozorňuje, že na fanfikci nevydělává. Z právního hlediska je takové prohlášení bezcenné, ale dnes je bráno jako slušnost a výraz úcty k autorovi.

Discontinued (zastavené) — Viz  Abandoned.

Drabble — povídka o rozsahu sta slov, označení pochází od Monty Pythonů z *Big Red Book* (1971), též se vyskytuje jako double drabble (200 slov) a triple drabble (300 slov).

Drug use — užívání drog.

Dub-Con — Dubious consent (pochybný souhlas) — varování před situací, kdy dílo referuje ať už explicitně či implicitně k sexuálnímu styku mezi postavami, jehož konsensualita je sporná (např. protože jedna z postav je opilá či pod vlivem drog).

Ensemble (soubor) — označení fanfikcí, v kterých se vyskytuje většina kánonických postav (tj. všechny hlavní a i nějaké vedlejší)

ETA — Editing Turn Around — editováno po zveřejnění — může referovat jak k opravám gramatických chyb, tak radikálním přepisům textu.

ER — Established relationship — ustanovený vztah — dvě postavy jsou v stabilním romantickém vztahu

Era typical racism— pro dobu typický rasismus.

Era typical sexism — pro dobu typický sexismus.

Era typical violence — pro dobu typické násilí.

EWE — Epilog What Epilog — Epilog? Jaký epilog?! — označení fanfikcí, jejichž autor neuznává epilog kánonického díla, a proto ho pochopitelně jeho dílo zcela ignoruje.

f/f — Female/Female — žena/žena — odkazuje na přítomnost homosexuálního vztahu mezi dvěma postavami ženského pohlaví.

Fanart (fanouškovské umění) — referuje k výtvarnému umění prováděném fanoušky a založeném na kánonickém díle.

Fandom — komunita fanoušků určitého kánonického díla či žánru.



Fanmix (fanouškovský mix) — mix písniček, které jsou tématicky uspořádány fanouškem do ‚alba‘, jež je možno volně stáhnout. Fanmix může mít vlastní Cover art, být zamýšlený jako soundtrack k textu (ať už [↗](#) kánonu nebo fanfikce) nebo jen jako projekt sám o sobě.

Fanon (fanouškovský kánon) — jedná se o zápletku, charakteristiku postavy či jakýkoliv detail, který není zavedený v kánonu, ale ve fandomu je uznáván jako pravda — např. pokud by se někomu podařilo vymyslet chytlavá křestní jména pro Macha a Šebestovou, tak by se jistě rychle stala fanonem.

Fan Service (fanouškovská služba) — je označením pro scény v kánonu, které jsou zamýšlené pro fanoušky — ať už jde o inside vtipy nebo bonusové scény; někdy se výrazu používá pro popis scén s nahotou nebo hrátkami s subtextuálním vztahem mezi postavami, i když je to z hlediska zápletky spíše nadbytečné.

Fanvid (fanouškovské video) — označení pro video vytvořené fanoušky, typické pro díla je [↗](#) kánon audiovizuální, kdy se klipy z kánonického díla uskupují do příběhu k písni nebo hudbě.


Fanwork (fanouškovské dílo) — referuje k jakémukoli fanouškovské tvorbě od fanfikce po [↗](#) fanvid.

- Fanzin** — časopis psaný fanoušky a pro fanoušky, nejedná se o komerční dílo a jeho prodejem se pokrývá tisk a popřípadě redakce, pokud ta není plně dobrovolnická. Slovo pravděpodobně vzniklo složeninou slov fan a magazin.
- Feedback** (zpětná vazba) — označení pro komentáře, které čtenáři poskytují autorovi, ať už prostřednictvím veřejných “reviews” nebo soukromě na mail či přes interní sdělovací službu daného serveru.
- Feels / Feelings** (po)city) — vztahuje se k scénám, které vyvolávají v čtenáři silné emoce.
- Ficathon** — pojem odvozený od slov fikce a marathon, značí událost, kdy jeden z účastníků píše na základní zápletku jiného, přičemž účastníci bývají obvykle do data ukončení takového maratonu fikcí anonymní.
- Ficlet**(povíděčka) — označení pro krátkou povídku, která je nicméně delší než drabble, obvyklá délka mezi 500 a 10 000 slovy.
- Filk** — název vznikl zkomolením z folk, jedná se o žánr hudby, kdy se fanouškovské texty písní zpívají na obecně známé melodii.
- First Time** (poprvé)) — označuje fanfikce, kde se postavy poprvé romanticky či sexuálně zapletou, protiklad ER.
- Fix-It** —Oprava — speciální příklad AU nebo cestování časem, kdy se autor snaží přepsat něco, o čem si myslí, že se to v kánonu stát nemělo nebo mělo dát jinak. Obvykle se drží kánonu až k měněnému místu, kterým často bývá smrt oblíbené postavy nebo zjevný problém se zápletkou.
- Flame** (plamen) — označení pro neslušné, kruté, nespravedlivé či nenávistné poznámky o autorovi a jeho díle. Nezaměňovat s kritikou obecně, jedná se o pravý opak konstruktivní kritiky. Flaming je považován za velmi neslušný a může být důvodem vyloučení z některých fanouškovských komunit.
- Flashfic** — Bleskova — extrémně krátká povídka, která bleskově osvětluje jeden motiv, obvykle nepochopitelná bez dobré znalosti kánonu. Obvykle psané v rámci týdenní či dokonce denní výzvy.

Fluff (chmýří) — žánrový popisec pozitivně laděné povídky, vyskytuje se i v podobě tooth-rotting fluff, což už je spíše varování před zubokazným přeslazením daného díla.

Fourth Wall (čtvrtá zeď) — označení pro hranici mezi realitou a fikcí.

Freeform — neregulérní — systémové označení na konci nesystematického popisku vymyšleného autorem používané na Archive of Our Own. Pokud se používání takového Freeform popisku rozšíří, zařadí se do systému a ztratí “freeform” zařazení.

Fusion (fúze) — označuje spojení dvou či více fikčních světů, podžánr  crossover, u kterého jsou kánonická díla zastoupena velmi vyrovnaně.

Future fic (budoucí fikce) — jedná se o díla zasazená do budoucnosti postavy, obvykle do doby mnoho let po skončení kánonického díla.

Gary Sue — označení nerealistické originální postavy mužského pohlaví, kterou má každý rád, je nejchytřejší, nejpohlednější v celém příběhu apod. Jedná se o zcela nereálné dokonalé hrdiny, kteří obvykle vznikají promítnutím idealizovaného sebeobrazu autora do příběhu.

Gen — General — obecné — kategorie příběhů bez romance a sexu.

Gender-bender (-swap /-flip) — popisec odkazující k změně pohlaví postavy či postav oproti kánonickému dílu. Může se jednat jak o náhlé prodělání změny pohlaví kvůli magii či mimozemské technologii nebo o případ, kdy autor napíše postavu, jako by vždy byla opačného pohlaví.

Gore — krvavé scény /násilí

H/C — Hurt/Comfort (zranění/útěcha) — žánr fanfikce, kde je jedna postava psychologicky či emocionálně zraněná a jiná se o ní poté stará.

Harem fic — fanfikce, v níž jedna z hlavních postav má vlastní harém.

Headcanon — osobní kánon — jedná se o individuální interpretaci kánonu, která je jím

nepodpořitelná, ale která mu obvykle přímo neodporuje. Pokud se stane oblíbenou ve fandomu, mění se ve fanon.

Heateykle (cyklus hárání / říje) — jedná se o trop, který se často pojí s ↗A/O/B dynamikou, kdy postavy prochází estrálním cyklem. Použití tohoto tropu se také často spojuje s dub-con situacemi.

Het — přítomnost heterosexuálního vztahu.

Hiatus — přestávka v publikování, tak jako bývá u seriálu mezi sezónami.

Human AU — lidské ↗AU — všechny postavy jsou lidé, ať už byli kánonicky cokoliv.

IC — In Character — postavy jsou povahově věrné kánonu.

Jossed — původně kánonické nápady, které se staly ↗AU, protože se kánon vyvíjel jinak než autor očekával.

Kidfic — dětská fikce — označení pro fanfikce, kde děti hrají velkou roli, ať už protože byli kánonické postavy proměněny v děti, nebo protože se odehrávají před kánonem.

Kink (úchylka) — v rámci fandomu se tak občas označují i tropy.

Kinkmeme — anonymní podávání výzev s často velmi sexuálně explicitními motivy autorům, ale může se jednat i o zcela nevinné návrhy na kličky zápletky.

Kripked — odkazuje na nápady a fanfikce, které se náhle stanou kánonem, protože zdrojové dílo se také najednou vydalo touto cestou (opak Jossed).

Lemon — citron — fanfikce s tímto popiskem obsahují výslovně sexuální (pornografické) scény, termín odkazuje k ranému pornografickému anime jménem Cream Lemon.

Lime (limetka) — označující vkusné svádění nebo jednoduše R-hodnocenou verzi sexuální scény.

LoC / Letter of Comment — dopis komentář — míní se tím krátká pochvalná zpráva od

čtenáře autorovi, tento výraz byl rozšířenější před přesunem fandomů na internet, dnes se místo něj používají výrazy feedback a review.

Lurker — Tichošlápek — označení pro čtenáře, který nenechává komentáře, ale jen si potichu čte, aniž by na sebe upozorňoval.

m/f — Male/Female — muž / žena — odkazuje na přítomnost heterosexuálního vztahu.


m/m — Male/Male — muž/muž — odkazuje na přítomnost homosexuálního vztahu mezi dvěma muži.

Major Character (hlavní postava) — odkazuje na kánonicky významnou postavu. Taková postava bývá kánonicky středem dění, má propracovanou minulost a komplexní charakter.

Manip — Manipulation (manipulace) — označuje fotomontáže.

Mary-Sue — označení nerealistické originální postavy ženského pohlaví, kterou má každý rád, je nejchytřejší, nejhezčí v celém příběhu apod. Jedná se o zcela nereálné dokonalé hrdinky, které obvykle vznikají promítnutím idealizovaného sebeobrazu autorky do příběhu.


Masterlist — označení jednoho příspěvku, kde autor pro snazší orientaci čtenáře uvádí seznam svých děl, která na sebe navazují.

Meta (-fic) — meta dílo — označuje příběhy, která mají meta charakteristiky, jako fanfikce založené na jiných fanficcích nebo příběhy, které bourají  čtvrtou zeď mezi realitou a fikcí či fanfikce, v nichž postavy z knih jsou konfrontovány s knižními sériemi, ze kterých pocházejí či pokud je kánon audiovizuální, pak s nějakou podobou tohoto audiovizuálního díla.

Minor Character (vedlejší postava) — označení postavy, která v kánonu nehraje příliš velkou roli a tudíž toho o ní není mnoho známo.

Missing Scene (chybějící scéna) — označení obvykle používané pro kratší fanfikce, které se odehrávají v čase mezi kánonickými scénami.

MST (-ing) — **Mystery Science Theatre** — označení fanfikcí, do nichž autor vkládá vlastní vtipné komentáře. Označení odvozené od názvu televizního seriálu využívajícího této techniky — Mystery Science Theatre 3000 (MST3K).

Mpreg — Male Pregnancy (mužské těhotenství) — jedná se o trop, kdy z nějakého důvodu mužský charakter je schopen otěhoten. Fanfikce takto označené mohou obsahovat i porod a z pochopitelných důvodů bývají považovány za AU.

Multimedia — označuje fanfikce, které plnovýznamově zahrnují i jiná média — obrázky, krátké animace, zvukové záznamy, videa...

Multiple Partners (mnoho partnerů) — označení fanfikcí, kde se vyskytuje romantický či sexuální vztah tří či více postav.

Mythology (mytologie) — upozornění na mytologické prvky zamotané do příběhu.

Neofan — nový fanoušek, který ještě nebyl zasvěcený do žargonu specifického fandomu ani jeho fanonů.


Non-Beta'd (bez beta-čtenáře) — upozornění, že dílo po autorovi nikdo před zveřejněním nepřečetl (tj. neprošlo sebehorší korekturou).

Non-Con – varování, že dílo obsahuje scénu s nekonsensuálním sexem.

NaNoWriMo — National Novel Writing Month — jedná se o každoroční událost, při níž se po účastnících vyžaduje, aby během 30 dnů napsali dílo, o rozsahu minimálně 50 000 slov.

OC – Original Character (vlastní postava) — popisek značí, že ve fanfikci hraje významnou roli postava, která se v kánonu vůbec nevyskytuje.

OFC — Original Female Character (vlastní ženská postava).

Omake — pojem pochází z japonštiny a doslova znamená ‚navíc‘. V mluvě fandomů (a japonské kulturní scény) se jedná o bonusové scény, interwia s herci a podobné krátké klipy, které obvykle poskytují originální DVD. Odtud se to rozšířilo k humorným poznámkám na okraj, takovým, co se nehodí do celku díla, ale autorovi

přijdou vtipné (obvykle přidávané za konec příběhu či jeho kapitoly, zřetelně oddělené slovem Omake).

OMC — Original Male Character (vlastní mužská postava).

Oneshot — označení pro povídku, která stojí samostatně a dává tak smysl.

Original Poster — člověk, který začal konverzaci, poprvé nadnesl určité téma, popřípadě založil fórum.

Origin Story (příběh počátku) — fanfikce věnovaná tomu, co formovalo kánonickou postavu do podoby, v jaké se objevuje v kánonickém díle.

OOC — Out of Character (mimo charakter) — znamená, že autorem používaná charakterizace postav neodpovídá kánonu.

Otaku — zapálený fanoušek japonské popkultury, především mangy a anime.

OTP — One True Pairing (jeden pravý pár) — označuje autorem preferované romantické spárování postav, pokud autor preferuje triádu postav jedná se o OT3.

Outsider POV (Point of View) — označuje fanfikci napsanou z pohledu vedlejší či vlastní postavy, která často nepoznává důležitost detailů, které jsou zjevné kánonu znalému čtenáři.

Pairing (párování) — označuje romantický či sexuální vztah mezi dvěma (či více) hlavními postavami fanfikce.


Plot-bunny — nekontrolovatelný nápad na fanfikci, který autorovi nedá pokoj, dokud není sepsán. Pokud na to autor nemá čas, zveřejňuje obvykle tuto ideu v naději, že ji někdo jiný adoptuje. Slovo vzniklo spojením slov zápletky (plot) a králíček podle oblíbeného přesvědčení fanoušků, že se ty potvory množí jako králíci.

Podfic — audiokniha vytvořená z fanfikce.

Prequel — označení příběhu, který se odehrává před jiným příběhem ve stejném universu (např. Hobit je prequel Pána Prstenů).

- Pre-Series** — označuje fanfikci, která začíná či se celá odehrává před událostmi kánonu.
- Pre-Slash** — označuje fanfikce, kde sice ještě neexistuje homosexuální vztah, ale je velmi pravděpodobné, že by se mohl mezi postavami vyvinout.
- Prompt** — vybídnutí — nabádání autorů, aby napsali fanfikci obsahující cokoliv od slova po část zápletky či, aby napsali fanfikci, kde nepoužijí nějaká slova.
- Post-Canon** — fanfikce se odehrává po kánonu.
- POV** — Point of View (úhel pohledu) — zkratka označující pozici vypravěče (např. většina Harryho Pottera je napsaná z Harryho POV).
- PWP** — Plot What Plot — zápletky jako zápletky — popis označuje, že se jedná pouze o porno.
- R&R** — Read & Review (čti a komentuj) — odkazuje na autorovu prosbu, aby dílo bylo čteno a komentováno.
- Rape / Non-con** (znásilnění /sex bez souhlasu).
- Rare pairing** (vzácné párování) — značí, že se v díle objevuje pár postav v romantickém vztahu, přičemž takové spojení není v daném fandomu často vidět. Obvykle se jedná o pár vedlejších postav, ačkoliv hlavní postava/vedlejší postava či crossover pár jsou pro tento popis také docela typické.
- Rating** — označení pro žebříček přístupnosti podle věku (pro děti a mladistvé nevhodné apod.), fandomy si povětšinou osvojily USA Motion Picture Ratings, ačkoliv vzrůstající počet archivů přechází na Fan Rated Rating System, který není chráněn copyrightem.
- Reboot** — označuje kompletní přepracování fanfikce nebo originální fikce.
- Remix** — označuje fanfikci napsanou druhým autorem na motivy fanfikce autora prvního, může se jednat o stejný příběh z pohledu jiné postavy nebo s jiným koncem. Remixy se vytvářejí pouze se svolením prvního autora.
- Retcon** — Retroactive Continuity — označuje příběh nebo nápad napsaný, aby změnil

či rozšířil již ustanovenou historii kánonu nebo fanfikce.

Review — označuje obvykle veřejný komentář čtenáře k zveřejněnému dílu. Na některých archivech mohou být komentáře anonymní, ale patří k dobrým mravům zanechat alespoň nějaký nick, aby autor měl koho v odpovědi oslovit či komu poděkovat.

RPF / RPS — Real Person Fiction and/or Slash — označuje příběhy, které obsahují skutečné lidi, obvykle herce, tvůrce komiksů, jiné celebrity nebo historické postavy. Pokud se jedná o RPS, pak jsou tyto na skutečných lidech založené postavy v homoseuálním vztahu. Jedná se o diskutovaný žánr, který mnoho fandumů skálopevně odmítá.

RPG — Role Playing Game — hry na hrdiny — označení pro díla, která využívají postav hráčů stejnojmenné kategorie her. RPG mohou být psány z pohledu jakékoli postavy ve hře. Označení RPG může znamenat, že autor považuje svůj literární výtvar za fanfikci dané hry nebo že je fanfikce založená na odehrané či plánované hře odehrávající se ve fikčním světě kánonického díla.

Round Robin — označení děl, která mají mnoho autorů, zvláště pokud se autoři střídají (např. po kapitolách). Takováto díla mohou být otevřená, takže kdokoli může přidat novou pasáž.

RST — Resolved Sexual Tension (uvolněné sexuální napětí) — označuje díla, která obsahují vztah, jenž je “nevyhnutelným” řešením sexuálního napětí mezi postavami.

Rule 34 (pravidlo 34) — odkaz k *Rules Of The Internet (pravidla internetu)*, původně součást 4chan meme s pravidly internetu. Pravidlo v zásadě říká: „Pokud to existuje, má to porno verzi.“

Rule 63 (pravidlo 63) — opět se jedná o odkaz k pravidlům internetu. Pravidlo 63 zní: „Jakákoli mužská postava má ženskou verzi a vice versa.“

S/D (Sub-Dom) — obsahuje dynamiku submisivního a dominantního.

Slash (lomítko) — Označení vzniklo díky zvyku indikovat skutečnost, že postavy jsou ve


vztahu zápisem X/Y. Heliotizací slova se významové pole zúžilo na popis ek díla s homosexuálním vztahem.

Self-Insert — označuje typ příběhů, kdy jedna z postav, obvykle OC, vědomě a úmyslně reprezentuje autora, který sám sebe vepsal přímo do příběhu, aby se mohl potkávat s postavami.

Sequel — označení příběhu, který se odehrává po jiném — ať už těsně po něm nebo s velkou časovou mezerou (např. *Tři Mušketýři po deseti letech*).

Sentinel / Guide dynamics — obsahuje základní princip převzatý z televizního seriálu Sentinel, kdy jedna postava Sentinel (Strážce) má nadlidsky ostré smysly, jejichž citlivost může nastavovat. Guide (průvodce /rádce) patří k Sentinelovi a je schopen tuto postavu ukotvit, pomoci jí zvládnout obtíže spojené s přílišnou citlivostí smyslů.

Series (série) — označení více na sebe navazujících příběhů.


Sex Pollen (sex pyl) — varování, že příběh obsahuje nějaký vnější činidlo (obvykle pyl), který ovlivňuje postavy, nutí je k sexuálnímu styku, často bez ohledu na gender, sexualitu či společenské normy. Trop sex pylu je klasikou ve  fandomech science-fiction a komiksů.

Shipper / Relationshipper — označení toho, kdo podporuje nápad, že by dvě konkrétní postavy měly být v romantickém nebo sexuálním vztahu. V případě, že se jedná o postavy stejného pohlaví, může být takový člověk označován též jako "slasher".

Slave fic — označení pro dílo, v němž postavy buď byly vychovány v otroctví nebo byly zotročeny. Může se jednat i o sexuální otroctví. Z pochopitelných důvodů ta to díla bývají označována jako pro děti nevhodná a povětšinou se s nimi váže celá řada předběžných varování (trigger warnings).

Slow Burn (pomalé hoření) -- se vztahuje k pomalému vývoji vztahu mezi dvěma postavami. Označují se s ním díla, ve kterých se popisuje, jak se do sebe dvě postavy zamilovaly a daly se dohromady.

SMOF — Secret Masters of Fandom (tajní mistři fandomu) — označení fanoušků, kteří

se pohybují za scénou a organizují  fandom, ať už skrze online komunitu nebo naživo na conech.

Smut (porno) — označení povídek s grafickými sexuálními scénami. Pokud je užito označení smut, pravděpodobně půjde o heterosexuální porno.

Snark — odkazuje k typu sarkastického humoru a slovních hrátek mezi postavami. Snark označuje opravdu kousavý sarkasmus. Pojem pochází od Lewise Carrola, z básně *The Hunting of the Snark (Lovení Snárka)*, a všeobecně se má za to, že slovo vzniklo spojením "snide"(uštěpačný /jízlivý) a "remark"(poznámka).

Songfic — označuje fanfikce inspirované písněmi, mnohdy se ve fankfikci přitom objevuje text této písně, často pomáhá rytmitizovat dílo

Spoiler — označuje díla či příspěvky obsahující pasáže, které odkrývají klíčové informace k zápletky či vývoji postav kánonu odpovídající jeho určité části (knize, epizodě etc.). Termín odkazuje k skutečnosti že by vám obsah následujících řádek mohl zkazit překvapení, pokud neznáte veškerý publikovaný materiál.

Squick — označení pravděpodobně pohoršlivých motivů díla, které mohou zneklidnit čtenáře.

Stand Alone (samostatné) — k dílu se neváží jiná díla.

Steampunk — využití anachronické technologie, obvykle se jedná o futuristické začlenění poupravené dnešní technologie do viktoriánské éry nebo na divoký západ.

Subtext — označení toho co se odehrává mezi řádky nebo nevyslovených, leč přítomných slov. Ačkoliv nemůžete ukázat na část kánonu a říci: „Je to zde černé na bílém.“ a přesto se to zdá čtenáři či divákovi zjevné. Ve fandumu je subtext nejčastěji spojován s neuvolněným sexuálním napětím mezi postavami.

Summary (souhrn) — na archivech mají souhrny nalákat čtenáře

Tagfic / Episode Tag (visačka epizody) — označuje obvykle krátké fanfikce, které se odehrávají okamžitě po epizodě nebo pracují s celým dějem této epizody či s její

částí. Z pochopitelných důvodů je toto označení používáno jen fandomy audiovizuálních kánonů.

TBC — To Be Continued (na pokračování) — označuje nedokončené dílo

Timestamp — odkazuje se k datu nebo jinému časovému určení na začátku díla, které jej přesně časově situuje. Pojmem timestamp se označují krátké fanfikce úzce svázané s konkrétními scénami z kánonu.

Time-Travel — cestování časem — označení děl, v nichž jedna či více postav nebo jejich vědomí cestují časem ať už do minulosti či do budoucnosti.

The Powers That Be — (Vrchnosti, kteréž jsou) — označení sil, které ač neviděny kontrolují ↗kánon ↗fandomu, rozplemené tam, kde není jeden autor, především pokud copyright vlastní studio, které si diktuje parametry scénáře. Znění tohoto popisku je narážkou na seriál *Buffy: Zabijčka upírů*, kde je toto označení použito jako odkaz k Bibli (Tyndalův překlad a Bible krále Jakuba; Římanům 13:1).

Trigger (TW = Trigger Warning) — Předběžná varování — odkazuje k obsahu, který by mohl fungovat jako takzvaná “spoušť”. Autoři se těmito popisky snaží vyvarovat toho, že by někomu přivodili ↗fleshback nebo něco ještě závažnějšího.


Troll — označuje člověka, obvykle anonymního, který úmyslně a často přilévá oleje do ohně nebo se použitím komentářů zcela se nevztahujících k tématu snaží vyvolat hádku. Vzhledem k tomu, že jedinou úspěšnou strategií se zdá být ho zcela ignorovat, rozšířil se po netu také požadavek, aby se trollové nekrmili

Trope (trop) — Ve fandomech je slova využíváno v poněkud specifickém významu, který má určitý průnik s významovým polem užívaným literární vědou. Oproti tomu, jak je trop chápáný v češtině, se zde význam více posouvá ke klišé. Odkazuje se k prvkům fanfikce, které jsou běžně užívané a tudíž je fanouškové jistě znají, přičemž se může jednat o zápletku, umístění příběhu, charakterizaci postav etc. Většina popisků, které nejsou varováním, informuje čtenáře o využití takových tropů — ať už jde o určitou interpretaci kánonu nebo o cestování časem.

Underage (nezletilý) — popisek upozorňuje na přítomnost nezletilé postavy v romantickém či sexuálním vztahu, ať už s další nezletilou osobou nebo s dospělým (vzhledem k globálnosti internetu může nezletilé postavě být klidně i 20 let). Popisek se často kombinuje s dalšími popisky, aby upozornil, že tyto postavy dělají něco, co by neměly — pijí, přidávají se k armádě etc.

Universe / !verse (fikční svět)— jedná se o prostředí, v němž se autorovy příběhy odehrávají.

UST — Unresolved Sexual Tension — neuvolněné sexuální napětí.

Unusual Pairings — neobvyklý pár. Viz  Rare Pairing.

Unreliable Narrator —Nedůvěryhodný vypravěč.

Violence — Násilí.

Vignette (Viněta) — krátké impresionistické dílko, ve kterém nejde příliš o děj.

VS / Virtual Season — označuje fanouškovské pokračování televizního seriálu nebo přepracování série. Díla označená VS se musí řídit kánonickým formátem.

WAFF (-iness) = Warm And Fuzzy Feelings — hřejivé a načechrané pocity — označení děl, v nichž se nevyskytuje strach a úzkost. Jedná se obvykle o fanfikce, kde postavy relaxují nebo ačkoliv jsou v práci, mají dobrou náladu a škádlí se navzájem.

Wank — označení úpadku online diskuse ze zdvořilé debaty v stěžování si, kňučení a nadávání.

Warning — Varování

Wing!fic — označení děl, v nichž postava či postavy mají křídla. Může jít o případ, že je vždy všichni přirozeně měli, něco se stalo a někomu či všem potom narostla nebo se na něm /nich objevila křídla.

WIP — work in progress — rozdělaná práce, používá se u delších fanficcích k zdůraznění, že celek díla není prozatím dopsaný.

Whump — jiné označení pro [H/C](#), varování před fyzickou či psychickou bolestí postav.

Woobie (-ified) — odkazuje k postavě, která podněcuje obrovské sympatie a touhu po jejím utěšení kvůli fyzické nebo psychické bolesti, kterou zjevně trpí.

Worldbuilding (tvorba světa) — odkaz k originálnímu fikčnímu světu, který autor svými příběhy tvoří. Většina fanfikcí je do takového světa zasazena a tudíž ho nemusí příliš tvořit, ale někteří autoři píšící fanfikce s tropem [AU](#) nebo [Dimensional travel](#) vytvářejí bohaté, originální světy s unikátní minulostí.

Word of God (slovo Boží) — odkazuje se k výrokům a úvahám „Boha“, tvůrce kánonického materiálu daného [fandomu](#), které ale nejsou součástí kánonického díla samého. Jelikož pocházejí od autora, mohou být některými fanoušky považovány za [kánon](#), ale je to čistě subjektivní.

Xeno — odkazuje ke skutečnosti, že jedna z postav rozhodně není člověk. Obvykle se používá, pokud dochází ke vztahu mezi takovou postavou a člověkem.

Yaoi — japonské označení díla obsahujícího homosexuální vztah mužů; původně se využíval jen v anime a manga fandomech, ale rozšířil se i do jiných fandomů.

Yuri — japonské označení díla obsahující homosexuální vztah žen; původně se využíval jen v anime a manga fandomech, ale rozšířil se i do jiných fandomů.

Zine — Fanzine — označení fanouškovských časopisů, v nichž obvykle vychází fanfikce a fanouškovské eseje a zpravodajství o věcech, které by fanoušky mohly zajímat — conech, novinkách v žánru, soutěžích, plánech autorů etc. Původně byly vydávány vlastním nákladem, dnes se přeorientovaly a působí na netu jako elektronické časopisy (E-Ziny).