

ТИЈАНА ТРОПИН

ФАНОВСКА ПРОЗА И ИНТЕРНЕТ: НОВИ ВИДОВИ СТАРИХ ПРИЧА¹

Fan fiction, фанфикција, фановска проза – све су ово потенцијални називи за феномен који је, иако глобалног карактера, до данас остао сразмерно незапажен међу нашим истраживачима, ако изузмемо пионирски рад Љиљане Гавриловић.² Фановска проза би се најједноставније дала описати као прозно дело деривативног карактера³ које љубитељ (фан) неког уметничког дела ствара као омаж, без претензија на самосталност свог дела. Од давно постојећих текстова сличног карактера (не само пародије и пастиша већ и нових обрада старих мотива и тема, као и адаптација у други медиј) фановска проза разликује се пре свега статусом који данас заузима: њена функција није примарно уметничка, дела која спадају у фановску прозу стварају се и перципирају готово искључиво у оквиру *фандома*, заједнице љубитеља одређеног дела.

Треба нагласити да се у случају фандома врло често не ради о љубитељима књижевности: као предмет обраде изузетно су популарне и серије, филмови, стрипови, као и видео-игре, док засебну грану представља РПФ (*real people fiction*, проза о стварним људима) која се бави конструисањем фиктивних ликова на основу ауторских представа о постојећим људима (најчешће славним и

¹ Овај рад написан је у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору”, бр. 178008, на Институту за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

² Љиљана Гавриловић, „Fan-fiction и колективна креативност”, *Трећу програм*, 2012, бр. 154, 199–209.

³ Постоје и бројни други видови фановске креативности почев од визуелних уметности (*fan art* и *fan vid*, односно ликовни прикази и монтаже постојећег филмског и телевизијског материјала) па до музике, било да су у питању оригинална дела (*filk*) или компилације прилагођене одабраном делу (*podcast*). Због ограниченог обима рада, њихова анализа биће изостављена из овог текста.

популарним) и наратива о њима; због често проблематичног односа између стварности и фикције у њој, РПФ је до данас најоспораванији облик фановске прозе.

Да бисмо стекли јаснији увид у стварање фановских текстова, најважније је знати под каквим условима настају и како циркулишу међу читаоцима. Данашње схватање фановске прозе искристалисало се у англофоном фандому седамдесетих година, да би у жижу академске пажње ушло крајем осамдесетих – прве озбиљне студије посветили су јој Хенри Џенкинс⁴ и Камил Бејкон-Смит⁵.

Од првог појављивања Џенкинсовог рада променило се много тога, пре свега на плану повезивања фанова: испоставило се да интернет представља поље бескрајне слободе. Са папирних фанзина које је било тешко и незгодно умножавати и дистрибуирати прешло се најпре на *Usenet* листе, а потом на *Yahoo* групе за дискусију. Са развојем различитих интернетских платформи и, касније, друштвених мрежа, динамика фандома се муњевито мењала. Формат блогерских платформи пружио је фановима могућност да организују активности везане за неки одређени фандом или дело: најпопуларнија платформа почетком двехиљадитих свакако је била www.livejournal.com, која је знатно олакшавала прегледну и повезану дискусију, пласирање властитих радова и коментарисање туђих. Паралелно са блогерским платформама настајали су и вебсајтови – агрегатори фановске прозе, попут www.fanfiction.org или, доста касније, www.archiveofourown.org; већи фандоми углавном имају и засебне сајтове за фановску прозу, понекад организоване према жанровима фановских дела (тако је Хари Потер имао на десетине различитих фановских сајтова, попут www.schnoogle.com, www.fictionalley.org или www.sugarquill.net). У другој половини двехиљадитих блогови су постепено потиснути новијим платформама и друштвеним мрежама: најважније су свакако већ одомаћени Фејсбук и www.tumblr.com, који су акценат фановске активности пренели са текстуалног на визуелно. Формат Тамблра, осим тога, отежава и редукује комуникацију између корисника.

Интернет је корисницима омогућио да сачувају једну од најважнијих одлика учешћа у фандому, а то је *анонимност*: огромна већина фандомских аутора пише (и уопште учествује у фановским активностима) под псеудонимом, или чак под више њих, мењајући их у складу са фановским идентитетом који се строго раздваја од „стварног”.

⁴ Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television fans and participatory culture*, Routledge, New York and London 1992.

⁵ Camille Bacon-Smith, *Enterprising Women. Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1991.

Фанови своју прозу објављују под псеудонимима, како због евентуалних тужби због кршења ауторских права и нарушавања интелектуалне својине, тако и због потребе да своје идентитете из стварног живота раздвоје од фановских идентитета.⁶

Дисоцијација „стварног” и „фановског” идентитета достигла је особен степен у домаћем, српском фандому. Приватни покушаји да се успостави контакт са домаћим ауторима фановске прозе нису били претерано успешни, али се на основу сразмерно малог узорка да закључити како активни фан-аутори пишу пре свега на енглеском и делују на англофоним интернет-окупљалиштима фанова, већином учествују у „глобалним” фаномима и не баве се домаћим ауторима, уз спорадичне изузетке (који се односе нпр. на *Косинџаса* Александра Тешиха); потом, ретко или никако не успостављају везе са другим локалним фановима.⁷ О разлозима за овакво стање ствари да се нагађати. Најважнија је свакако чињеница да домаћи фанови, у сразмерно малим локалним интернетским заједницама, тешко могу да достигну критичну масу неопходну за стварање виталног, активног фандома и фановске уметности: на супрот томе, прикључивање, рецимо, постојећим међународним фаномима за актуелне америчке серије или јапанске видео-игре обезбеђује учешће у великој, већ етаблираној и структурисаној заједници, са јасно одређеним правилима и хијерархијом, као и израженим осећајем солидарности међу њеним члановима. Треба напоменути да слична ситуација влада и у другим, знатно већим фаномима, попут, рецимо, немачког, у коме се велики проценат учесника такође опредељује за делатност на енглеском језику. Коначно, већ помињана жеља да се раздвоје фановски и нефановски идентитети свакако доприноси томе да се дистанцирање од „свакодневног” идентитета пренесе и на језички ниво.

Описани фаномски контекст за собом повлачи две врло важне карактеристике фановских дела. Једна је проблематизација статуса оваквог текста – деривативног и наглашено *незваничног*, на корак од илегалног, објављеног ван стандардних издавачких токова; друга је *инијенција* текста који се ствара и реципира унутар мале али чврсто повезане заједнице у којој сваки текст добија одзив, реакцију и коментар готово истог тренутка кад се појави, што доводи до врло флексибилног и интензивног повратног односа писца и читаоца.

⁶ Љ. Гавриловић, нав. дело, 204.

⁷ Дугујем захвалност фановима Anya Rei, Shady Kat и Жарку Милићевићу, који су ми помогли различитим корисним информацијама и показали изузетну сусретљивост.

Морамо се осврнути на непрекидно, континуирано проблематизовање статуса ових текстова као плагијата: иако добар део фан-аутора своја дела јасно обележава као непрофитна, наглашавајући да она не задиру у туђа ауторска права, многи угледни писци осећају јаку нелагоду или одбојност према оваквој врсти омажа.⁸ С друге стране, многи популарни аутори фановску прозу третирају као безазлену разоноду која не само да није штетна него може и подстаћи читаност њихових оригиналних дела. Међу најпознатијим заговорницима оваквог става јесте Џоана К. Роулинг, која је успоставила парадигматично срдчан однос са својим читаоцима, што се повратно одразило на пораст њене популарности.

Замерке самом постојању фановске прозе могу се разделити у неколико основних група. Осим већ поменуте главне бојазни да би могли претрпети финансијску штету, поједини аутори истичу да им постојање фановске прозе наноси душевни бол – како наводе, рецимо, Робин Хобб⁹ или Џо Волтон,¹⁰ неподношљива је помисао да њихове властите креације преузимају и скрнавље мање квалитетни писци (овај аргумент против фановских обрада најчешће се концентрише на ликове, док је преузимање стила, заплета или креираног секундарног света знатно ређе у центру пажње – што се подударно са интересовањима фанова).¹¹

Неки аутори као крајње негативну карактеристику истичу суштинску деривативност фановске прозе и сматрају да она убија

⁸ Не без разлога. У одређеним случајевима долазило је не само до контакта између аутора и фануатора већ и до узajамних оптужби за крађу и прекрађу идеја. Најозлоглашенији случај, и један од најранијих, свакако је онај који се одиграо крајем осамдесетих година двадесетог века, када је дошло до сукоба између списатељице Марион Цимер Бредли (познате пре свега по серијалу епске фантастике *Магле Авалона*) и фана Џин Лем (детаљан и аотиран приказ може се прочитати на http://fanlore.org/wiki/Marion_Zimmer_Bradley_Fanfiction_Controversy); све до данас у оптицају је више варијанти развоја догађаја, од оне да је ауторка покушала да откупи постојећи текст и објави га под својим именом, до те да је ауторкин већ написани роман издавач одбио јер је показивао превише сличности са постојећом фановском прозом. Овакви немиле случајеви, који су се понекад завршавали претњама судском тужбом, довели су до ситуације у којој су чак и аутори склони фаномским активностима морали да се ограђују од (званичне) интеракције са фановским делима.

⁹ Robin Hobb, „The Fan Fiction Rant”, http://fanlore.org/wiki/The_Fan_Fiction_Rant.

¹⁰ Jo Walton, „Fanfiction can hurt writers”, <http://nielsenhayden.com/makinglight/archives/009034.html#189645>.

¹¹ О њиховим ставовима према фановској прози видети следеће: http://fanlore.org/wiki/The_Fan_Fiction_Rant и <http://nielsenhayden.com/makinglight/archives/009034.html#189645>. Радикално негативни ставови често изазивају бурне реакције фанова, за које је стварање деривативних дела пре свега израз наклоности према оригиналу; стога се многи аутори суздржавају од експлицитне критике фандома или, суочени са негативним реакцијама, уклањају спорне текстове са својих вебсајтова и блогова, као што је Робин Хобб учинила у овом случају.

креативност младих аутора у покушају, јер само имитирају постојећа дела и стилске поступке вољених аутора. Тај аргумент у најмању руку пренебрегава чињеницу да је готово немогуће писати а да се при томе не буде под утицајем претходника, било формалним било садржинским; свакако да утицај може варирати од чистог епигонства, преко плодотворног подстицаја, до антиутицаја који се испољава у одбацивању претходника и стварање антипоетике (у духу антитетичке критике Харолда Блума), али се напосто не може изоставити.

Конечно, реално је постојећа и могућност да се неко деривативно дело, уз поступак познат као „турпијање серијског броја”, тј. мењање властитих имена и појединих препознатљивих одлика ликова или заплета, објави као „оригинални” текст, што појачава бојазан од плагијата: у најновије време, највидљивији случај те врсте јесте *Педесет нијанси – сива*, роман првобитно настао као фановска проза на основу *Сумрака* Стефани Мејер.¹² Међутим, „покрадена” ауторка није предузела никакве законске кораке против Е. Л. Џејмс, ограничивши се на изјаву да није читала ни *Педесет нијанси* нити наставке тог романа, јер су превише експлицитни за њен укус.¹³

Други фанови који су из аматерских прешли у професионалне воде нису превалили овако једноставан нити кратак пут. У ауторе који су популарност најпре стекли у оквиру фандома неког другог писца, осим Е. Л. Џејмс, спадају и бројне друге тиражне списатељице, пре свега оне посвећене жанру епске фантастике: Наоми Новик, Касандра Клер, Џаида Џоунс и Сара Риз Бренан – последње три све су припадале фандому Џоане К. Роулинг и њихови први радови бавили су се управо преобликовањем ликова и мотива из серијала о Харију Потеру; широка омиљеност њихове фановске прозе знатно им је олакшала пут до издавача. Ипак, показало се да је фаномско порекло двосекли мач: од свих набројаних, само је Наоми Новик и даље активна као фан, док су остале биле принуђене да се повуку из својих фандома – Касандру Клер и данас повремено прате оптужбе за плагирање других аутора, које се не

¹² О померању из једног жанра у други (у датом случају из подврсте фантастично-љубавног романа у порнографско штиво) биће више речи касније.

¹³ Више о њеном ставу може се прочитати у интервјуу са Киrom Кокран датим за *Гардијан* (Kira Cochrane, „Stephenie Meyer on Twilight, feminism and true love”, <http://www.theguardian.com/books/2013/mar/11/stephenie-meyer-twilight-the-host>), али и у чланку *Ваџинџион њосџа* чија ауторка Кристина Малиген пише о „законском апсурду” копирајта примењеног на фановску прозу и друга уметничка дела деривативног карактера (Christina Mulligan, „The most scandalous part of 'Fifty Shades of Grey' isn't the sex and bondage”, <https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2015/02/11/the-most-scandalous-part-of-fifty-shades-of-grey-isnt-the-sex-and-bondage>).

односе на њене актуелне романе већ на фановску прозу писану почетком двехиљадитих година. Испоставило се, сасвим очекивано, да је фановска интеракција са ауторима који су некад били познати чланови фандома често отежана због постојеће историје личних сукоба.

Овакви прелази са аматерског на професионално бављење књижевношћу и даље су пре изузеци него правило, а бројни разлози због којих се фановска проза пише и чита готово никад нису комерцијалног карактера. Међу њима се најчешће наводи продужење уживања у постојећем делу – било попуњавањем празнина у заплету, било писањем наставака или такозваних приквела (*prequel*), посвећених догађајима који су претходили описаној радњи.¹⁴ У најнаивнијој варијанти фановске прозе, честој међу ауторима преадолесцентског и адолесцентског узраста, јасно је видљиво остварење личних фантазија јер се лако препознаје лик са којим се аутор идентификује, идеализујући га и смештајући га у средиште заплета који често укључује романтичну везу са омиљеним јунаком (у фандому је за овај тип ликова, тзв. аутоинсерте (*self-insert*) распрострањен назив Мери Сју). Функција остварења фантазија још је видљивија у еротској фановској прози, али управо захваљујући свом некомерцијалном карактеру ова дела показују низ занимљивих одлика које одступају од класичне порнографије и којима се вреди детаљније позабавити.

Еротска проза, нарочито *слеш* (*slash*)¹⁵ који приказује хомосексуалне везе, представља неуобичајено велики сегмент фановске прозе. Популаризацијом интернета, писање и читање порнографског штива знатно је олакшано – не само због нестајања различитих препрека између писца и читаоца какве су постојале кад се радило о писању, објављивању и растурању класичне порнографије. Еротска фановска проза (у којој, треба нагласити, слеш који пишу жене заузима почасно место) издваја се од класичне порнографије¹⁶ по неколико ставки.

¹⁴ Хенри Џенкинс у свом класичном делу посвећеном телевизијском фандому *Текстуалне ловокрадице* наводи десет различитих приступа оригиналном делу: реконтекстуализацију, проширење временског оквира, рефокализацију, преиспитивање морала, промену жанра, укрштање са другим фандомом (*cross over*), измештање ликова, персонализацију (синдром Мери Сју), емоционалну интензификацију и еротизацију (Н. Jenkins, нав. дело, 165–180).

¹⁵ Слеш (коса црта) назван је по цртици којом су се у најранијој слеш литератури раздвајала имена пара о коме се пише: најранији познати пар тог типа јесу Кирк и Спок (односно Кирк/Спок) из ТВ серије *Звездане стазе*.

¹⁶ Проблематика разграничења порнографије и уметничке еротске прозе свакако заслужује засебно разматрање. Овде, међутим, упућујемо само на класичан есеј Анцеле Картер „Садовска жена”, који истражује однос порнографије и жена; њен амбивалентни став упућује на основни проблем порнографије,

Пре свега, основна одлика фановске прозе – да се не пише и објављује за новац и ради користи – овде има изненађујуће позитиван ефекат на сам текст, који представља у првом реду испуњење жеље самог аутора, а не удовољавање жељама претпостављеног читаоца. Тешко би било заговарати претпоставку да се искрена тежња за уживањем која води ауторе слеша може наћи у било којој грани професионалне порнографске индустрије.

Потом, слеш претежно пишу *жене* најразличитијих старосних, образовних и професионалних профила, за себи сличну публику која је такође претежно женска. То је природно и неупадљиво довело до стварања једне другачије концепције еротског у књижевности. Можемо навести једно уопштено образложење настанка фановске прозе, оно Шине Пју, која каже: „Some fans, often female, wanted the action to slow down enough to give the characters and relationships time to evolve; they wanted more overt emotion and personal interaction than the scriptwriters were giving them.”¹⁷ Овај исказ описује основни разлог за настанак фановске прозе која се бави превасходно „сентименталним васпитањем” ликова; међутим, он може да се искористи и као образложење за постојање доброг дела *еројске* фановске прозе. Док се у стандардним производима популарне културе сцене секса или изостављају или приказују путем клишетираних стереотипа, фановска проза користи их као наративно равноправне са другим ситуацијама, као извор „створене емоције и личне интеракције” коју захтева Шина Пју; детаљно приказивање сношаја се у дужим фановским текстовима романтичне тематике користи и да би се јасније оцртали односи ликова, њихов развој и сазревање, динамика везе и (не)равнотежа моћи. Ово последње је посебно значајно и у њему се крије објашњење за на први поглед збуњујућу склоност фанова – претежно женских, претежно хетеросексуалних – да описују љубавне везе између мушкараца. Можда најпримамљивија могућност коју слеш отвара фановима јесте та што не морају да се ограничавају на углавном типски приказане љубавне односе међу ликовима: могу да одаберу два јунака који ће ступити у *равнојравну* везу, не репродукујући уобичајену динамику познату из љубавних романа.

Треба бити искрен: овај потенцијал за субверзивност, истраживање другачијих модела сексуалности или неуобичајене дина-

„идеологија савремене порнографије не обухвата могућност промене” (Анцела Картер, „Садовска жена”, *Поља*, јануар–фебруар 2003, бр. 423, 59). Слеш, напротив, представља управо ту могућност промене – промену става жене према сексуалности и артикулацију те промене.

¹⁷ Sheenagh Pugh, *The democratic genre. Fan fiction in a literary context*, <http://refractory.unimelb.edu.au/2004/02/03/the-democratic-genre-fan-fiction-in-a-literary-context-sheenagh-pugh>.

мике у везама – најчешће остаје неискоришћен. Не само зато што је солидан удео слеша заиста усредсређен само на еротско у тексту (добар пример за ово је поджанр сликовитог назива *Зайлејџи*, *какав зайлејџи?* – *Plot, what plot?* или скраћено *PWP*) већ и зато што аутори често на приказане везе до у танчине пресликавају динамику познату из хетеросексуалних романа, тако да се врло лако може препознати коме је додељена мушка а коме женска улога. Не само то: као што је већ поменуто, аутори су склони читавању властитих искустава, нада и страхова у своје јунаке. Тако је широка заступљеност тинејџерки међу ауторима довела до учесталости мотива који одражавају типичне адолесцентске страхе од сексуалности. Међу њима можемо као пример издвојити концепт *mpreg*-а (скраћено од *male pregnancy*), трудноће код мушкарца. Карактеристично је да се у причама *mpreg* често уопште не мотивише, нити се ликови баве апсурдношћу своје ситуације; напротив, мотив трудноће третира се или хумористичним арсеналом преузетим из филмских комедија или, опет, у хорор-варијацијама које подсећају на *Розмарину бебу*.

Као што је више пута доказивано¹⁸, слеш је вишестран, сложен феномен који еволуира заједно са фаномском заједницом и тешко га је свести на неколико основних црта. Џенкинс резимира:

The ideology of slash remains open to debate and cannot be reduced simply to pre-existing political categories. Slash, as I have suggested here, has many progressive elements: its development of more egalitarian forms of romantic and erotic relationships, its transcendence of rigidly defined categories of gender and sexual identity, its critique of the more repressive aspects of traditional masculinity. Yet, fan writers also accept uncritically many ways of thinking about gender that originate within the commercial narratives, most especially elements of homophobia and an often thinly veiled distaste for female sexuality and feminine bodies. Slash, like most of fan culture, represents a negotiation rather than a radical break with the ideological construction of mass culture; slash, like other forms of fan writing, strives for a balance between reworking the series material and remaining true to the original characterizations.¹⁹

Са књижевноуметничког аспекта, у фановској прози су најзанимљивија нова, алтернативна тумачења предлошка: с друге приповедачке тачке гледишта, уз давање предности другом лику, или са алтернативним током догађаја. Ти амбициозни и често врло

¹⁸ Видети: Н. Jenkins, нав. дело; С. Bacon-Smith, нав. дело; Conesula Francis and Alison Piepmeier, „Interview: Joanna Russ”, *Journal of Popular Romance Studies*, Issue 1.2, March 31st, 2011 (<http://jprstudies.org/2011/03/interview-joanna-russ>).

¹⁹ Н. Jenkins, нав. дело, 225.

квалитетни текстови сведоче о постојању сасвим старомодних књижевних квалитета у фановским делима. У таквим случајевима, фановска проза може бити типично постмодерно поигравање интертекстуалношћу, али може ступити и у другачији, полемички однос са делом или са неким његовим аспектом – као што ћемо видети у случају А. Џ. Хол, то може бити развијање неког занемареног наративног детаља, односно његових неискоришћених импликација. Међу природним последицама таквог процеса налази се и промена жанра.

Све и ако изузмемо прелажење из једног медија у други, какво је по природи ствари на делу у телевизијским и филмским фандомима, фановска проза обилује флуидним прелазима из једног жанра у други: из љубавног романа прелази у „тврду” порнографију, из дечјег романа у детективски или ратни роман за одрасле, или из детективног у историјски роман. При томе се конвенције жанра преиспитују и изнова обликују, или се откривају скривене подударности међу различитим жанровима.²⁰

После измештања жанра, природан следећи корак јесте измештање *ликова* из једног дела у друго, или повезивање различитих текстова, у поступку који се назива *укрштање* (*crossover*); од сразмерно логичних повезивања, нпр. ликова који припадају истом жанру (Херкул Поаро среће Шерлока Холмса), стижемо до детаљно осмишљених алтернативних универзума у којима Северус Снејп живи у Енглеској с краја осамнаестог века и, што је још важније, уклопљен је у матрицу љубавних романа Џорџет Хејер – заједно са Хермионом Гренцер. У завршном делу овог рада показаћемо како такви захвати уопште могу функционисати.

А. Џ. Хол је добар пример списатељски надарене и образоване особе која је посвећена писању фановске прозе, док се у свакодневном животу не бави писањем већ неком другом професијом. Њена дела припадају бројним и различитим фандомима, почев од Харија Потера преко ТВ серије *Шерлок до Краљице Гондала*, „кросовер” дела које укршта дечје текстове сестара Бронте, *Шерлока* и још неке, мање познате фандоме.

Најранија фановска проза А. Џ. Хол посвећена је Харију Потеру и обухвата циклус приповедака и романа познат под заједничким називом *Lopiverse* (према називу најдужега дела у тој групи, роману *Жудња за Пендлом* – *Lust over Pendle*).²¹ Холова ове своје

²⁰ Поједини жанрови тзв. тривијалне литературе често преузимају матрице других жанрова: ово се односи пре свега на научну и епску фантастику, које неретко репродукују структуру и заплет вестерна, детективских или чак љубавних романа.

²¹ А. J. Hall, „About LoPiverse”, <http://ajhall.shoesforindustry.net/about/lopiverse>.

текстове смешта у натуралистички приказан свет – Велику Британију почетком деведесетих, у време збивања из серијала о Харију Потеру – и враћа овом серијалу реалистичност. Њени јунаци се боре са различитим економским, политичким и чисто људским тешкоћама, честе су алузије на актуелне друштвене промене, политика чаробњачког света приказана је са много вишим степеном уверљивости него код Роулингове, као и са израженијом свешћу о комплексности и дуготрајности система власти. Осим тога, фановска ауторка развија знатно веродостојније верзије алтернативне историје и суживота чаробњака и Нормалаца (*Muggles*): веродостојност и аутентичност приказаног света постижу се и пружањем одговора на питања која Роулингова занемарује, попут судбине бројних поруга (*Squibs*) у свету Нормалаца. Штавише, А. Џ. Хол се не устручава да до крајњих консеквенци развије неке назнаке Џоане Роулинг, у потпуности мењајући њихову интенцију. Тако близанци Визли, који су у оригиналним књигама стереотипна весела спадала, овде добијају очигледне садистичке црте, а Невил, честа жртва њихових шала, сећа их се са много више горчине него код Роулингове: овај имагинарни свет, наиме, више не припада подручју дечје књижевности и жанру школске прозе, тако да неслане шале губе ауру дечачке незлобивости.

Један од најјучљивијих квалитета А. Џ. Хол јесте суптилно бављење моралношћу јунака, преиспитивање ликова Роулингове (често приказаних црно-бело) и стално враћање на мотив искупљења и преобраћења. Вероватно најбољи пример представља њена рана прича „*Ships that pass*” („Бродови који пролазе”), лирски згуснута и интензивна минијатура која приказује животну и моралну кризу Дрејка Малфоја. Клишетирани размажени дечак из романа о Харију Потеру овде је представљен као нешто старији младић који се усред чаробњачког грађанског рата ломи између две стране, при чему спас, неочекивано, долази од Алена, пријатеља (и, наговештава се, некадашњег љубавника) на самрти. Симболичка борба за Дрејкову душу представљена је Аленовим упињањем да до зоре одржи запаљену светилку на обали у магли, како би упозорио бродове који пролазе. Истовремено, Аленове самртничке успомене на детињство пружају и додатну мотивацију његовог делања и паралелу са тренутним поступцима јунака: „*The lifeboat crew doesn't ask if the ship's worth saving before they launch. Only where it is. They work out what they need to do when they get there.*”

У каденцама дединог описа ноћног стражарења на мору више се не препознаје стил Џоане Роулинг, често незграпан, већ одједи Цозефа Конрада:

They never called it a truer thing, the graveyard watch. There's more ships gone down between two and six of the clock than on all the other watches put together. That's when the hands get careless, like. That's when you have to keep your eyes well peeled for what's really there, and not steer for what you'd like to believe you can see, bor. Keep checking the log, and smell the wind, and trust the old boat. If her starts to ride uneasy, then get yourself to the side and start looking for breaking water. But if you trust the boat, and listen to her, then she'll get you home.²²

Главнина фановског опуса А. Џ. Хол ипак је написана у знатно лепршавијем тону: у самом Лопиверзу преовлађују детективски заплети и (често јетка) савремена комедија манира. Сличну комбинацију ангажованог хумора, брижљиво разрађеног заплета и врло слободно преиначених и рафинираних ликова сусрећемо и у другим делима. По премиси и по жанровском карактеру свакако је најзанимљивија *Краљица Гондала*, циклус у настајању. Као што је већ поменуто, у овим текстовима А. Џ. Хол ликове из ТВ серије *Шерлок* измешта у краљевине које су у детињству измислиле и описале сестре Бронте; није претерано тврдити да је ауторка одабрала један од најмањих постојећих фандома (ако га није и у потпуности створила). Њен предговор за ову групу дела показује колико је свесна одабраних жанровских конвенција и њихове суштинске сукобљености са жанром из кога је презузела ликове:

The time period is the late seventeenth century and readers should bear in mind that this saga contains the doings of a set of supremely dysfunctional more-or-less European Royal families steeped in the „divine right of kings” ideology of monarchy, filtered through an early nineteenth century Romantic/Gothick sensibility and then depicted using the freedom of expression afforded by the early twenty-first century internet.

The genre is basically Ruritanian romance, though the author reserves the right to cross over into other genres without notice. While all efforts will be made to stay true to the technology and belief systems of the late seventeenth century, in any clash between naturalism and genre conventions expect genre conventions to triumph every time.²³

Самосвест и слобода којима списатељица овде оперише вредни су дивљења: она истовремено скреће пажњу на своје настојање да очува веродостојност приказаног периода и иронично се огра-

²² A. J. Hall, „Ships that pass”, http://ajhall.shoesforindustry.net/ebooks/14/ajhall_ships_that_pass.

²³ A. J. Hall, „About the Queen of Gondal”, <http://ajhall.shoesforindustry.net/about/queenofgondal>.

ђује од њега, дајући предност жанровским конвенцијама. У пракси то води до историјског романа са интелигентно вођеним детективским заплетима, честим интертекстуалним алузијама на сродна жанровска дела и неочекиваним укрштањем са другим фандомима, од ТВ серија до радио-емисија. Ликови преузети из „основног” фандома, *Шерлока*, измењени су у складу са другачијим наративним полазиштем и додатно изграђени тако да је основна констелација Шерлок–Вотсон–Мајкрофт једино што их недвосмислено повезује. Упркос томе што краћи заокружени текстови и даље следе структуру детективске приче, целина коју граде недвосмислено се склапа у „руританијску романсу” са сплеткама, плаштом и бодежом.

Конечно, међу најновијим приповеткама А. Џ. Хол је и „Rumpole and the Constricted Pupil”²⁴, која представља кросовер између више фандома: ТВ серије из седамдесетих година *Рампол из Белија*, серијала о породици Марлоу списатељице Антоније Форест и романа *Возара* (*The Charioteer*) Мери Ренолт, код нас познате по трилогији о Александру Македонском. Ова приповетка занимљива је пре свега по томе што не представља класични кросовер, у коме се механички спајају ликови из различитих дела, већ својеврсно место укрштања *хипоџеза* о могућим развојним линијама појединих ликова: екстраполацијом различитих претпоставки о старости одређених ликова и њиховим могућим животним путевима, било пре, било после временског сегмента који описују оригинална дела (која се одигравају у различитим периодима двадесетог века), А. Џ. Хол долази до тачке њиховог потенцијалног укрштања. Ова танана и врло слободна постмодерна игра доведена је до врхунца, међутим, у фановским коментарима на причу. Будући да је главни јунак *Возара* у овој фановској причи замишљен као поморац који се у пензији посветио писању ратних и шпијунских романа, фанови у коментарима почињу да описују заплете тих романа (служећи се алузијама на одређене догађаје из *Возара*, али и из других текстова А. Џ. Хол), коментаришу њихову успелост и, у завршном обрту ког се не би постидео ниједан постмодерниста, почињу да критикују *ТВ адапџације једног од романа*.

Да закључимо: овај текст замишљен је не као детаљна анализа већ као увод у разматрање многоструког и разгранатог савременог књижевног и друштвеног феномена који заслужује критичку пажњу, без предрасуда и начелног одбацивања. Стога га треба читати и као апологију једног све видљивијег простора *књижевне слободе* и игре.

²⁴ А. J. Hall, „Rumpole and the constricted pupil”, http://ajhall.shoesforindustry.net/ebooks/63/ajhall_rumpole_and_the_constricted_pupil.