

Elmosódó határvonalak

A szerzői és a rajongói értelmező szerepek hibridizálódása az *EPIC: The Musical* című zenei album kísérettartalmaiban

Nagy Orsolya
Debreceni Egyetem

A gyártói és a befogadói oldalt elválasztó határok évtizedek óta egyre inkább fellazulnak; a *prosumer* szerep megjelenése nem újdonság a médiakutatás világában. Ugyanakkor míg viszonylag nagyobb akadémiai érdeklődés övezi a szerzővé előlépő befogadót vagy rajongót, ritkábban esik szó a rajongói tartalomgyártó stratégiák szerzői kommunikációba való beépüléséről, illetve a szerzői és a befogadói értelmezések vagy kánonok egymáshoz viszonyulásáról. Tanulmányomban a Jorge Miguel Rivera-Herrans által írt és kiadott *EPIC: The Musical* című koncepcióalbum népszerűsítéséért felelős tartalmakat elemzem, bemutattva, hogyan viszonyulnak egymáshoz a szerző által nyilvánosságra hozott (ön)elemző tartalmak és a klasszikus rajongói szövegértelmező gyakorlatok. Azt is górcső alá veszem, hogy miként hatnak ezek az értelmezést befolyásoló szövegek a rajongói tartalomgyártásra, illetve hogy az utóbbi miképp járul hozzá a további népszerűsítő vagy épp magyarázó szerzői tartalmak létrejöttéhez. A kutatás során kulcsaspektus a szerző mint híresség befolyásoló szerepe a közönség értelmezői munkájára.

Kulcsszavak: hibridizáció, médiakonvergenca, populáris kultúra, rajongói kultúra, szerzőiség

Blurry Lines

The Hybridisation of the Interpretative Roles of Authors and Fans in *EPIC: The Musical*

The boundaries between the producer and the consumer have been increasingly blurred for decades; the emergence of the prosumer is not a novelty in the world of media studies. However, while there is relatively great academic interest in the receiver or fan who becomes an author, there is less discussion of the integration of fan content creation strategies in authorial communication and the relationship between authorial and audience interpretations and canons. This paper analyses the contents responsible for the promotion of the concept album *EPIC: The Musical* written and published by Jorge Miguel Rivera-Herrans and shows how the (self-)analytical contents made public by the author and the classic fan interpretation practices relate to each other. Furthermore, it examines how the contents that influence interpretation interact with fan content creation and how the latter contributes to the creation of popularising or explanatory authorial content. A key aspect of the research is the influential role of the author as a celebrity upon audiences' interpretive work.

Keywords: authorship, fan culture, hybridisation, media convergence, popular culture

Az EPICről nem eposzi terjedelemben

Az *EPIC: The Musical* (a továbbiakban röviden *EPIC*) egy koncepcióalbum,¹ amelynek zenéjét és szövegét Jorge Miguel Rivera-Herrans szerezte, illetve a szerző saját kiadójának égisze alatt jelent meg 2023-ban és 2024-ben. A negyven dalból álló album Homérosz *Odüsszeiájának* történetét adaptálja zenés formában. A dalszöveg, a hangszerek és a kórus egyaránt fontos elbeszélői funkcióval bírnak.² Az album címe műfajmegjelölő, de adaptációs mivoltára is hivatkozik: az *epic* jelzőt epikaként vagy eposzként fordíthatjuk, ezzel megidézi az *Odüsszeia* eredeti médiumát, az irodalmat. A *musical* pedig rámutat arra, hogy az album dalai a zenés színház (*musical theatre*) műfaji és mediális kereteit szem előtt tartva születtek.

Rivera-Herrans zenés színházi munkássága az egyetemi éveire nyúlik vissza. Noha kezdetben orvostant hallgatott az indianai University of Notre Dame-on, az első év után szakot váltott, professzionális szinten űzve tovább a dalszövegírást és a musicalrendezést. A szakváltással járó frusztrációt első nagy projektjében, a *My Heart Says Go* (korábban *Stupid Humans*) című musicaljében dolgozta fel, amelyet egyetemi keretek közt 2019 februárjában színre is vittek.³ Később a koronavírus-világjárvány miatt további előadások helyett Rivera-Herrans az albumfelvétel mellett döntött, amely sokkal biztonságosabb terjesztési módnak bizonyult.⁴ A *My Heart Says Go* felvétele során elsajátított stúdiótapasztalatok – és a tartós járványhelyzet – fényében a diplomamunkának szánt *EPIC: The Musical* esetében a szerző már eleve úgy tervezett, hogy az albumfelvétel megelőzze a színpadi produkciót, viszont az album struktúrájának kiépítésekor ügyelt rá, hogy a narratíva- és az időkezelés is támogassa a későbbiekben a színrevitelt.

Az *EPIC* a színpadi musicalekhez hasonlóan két felvonással (*act*) rendelkezik, illetve a szerző a felvonásokon belül kisebb egységekre, úgynevezett *sagákra* is tagolta a művet.⁵ A teljes album kilenc sagából áll: öt hallható az első felvonásban, négy pedig a másodikban.⁶ A sagák nem egyszerre jelentek meg, hanem bizonyos időközönként folytatólagosan – ismét csak irodalmi példával élve: a folytatásos regény megjelenéséhez hasonló módon. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy minden egyes saga egy önálló album formájában jelent meg, és ezen albumok összefűzéséből, lejátszási listába rendezésükkel született meg az *EPIC* végleges, teljes verziója. A hivatalos megjelenés szempontjából tehát nem egyetlen koncepcióalbumról, hanem kilenc koncepcióalbum összefűzéséről beszélhetünk, de az áttekinthetőség érdekében a tanulmányban az *EPIC*-et egyetlen egységes műként kezelem, koncepcióalbumként vagy koncepciómusicalként hivatkozva rá.⁷

Írásom fókuszában azok a szerző által feltöltött közösségimédia-tartalmak állnak, amelyek az *EPIC* keletkezésével, megszervezésével és értelmezésével foglalkoznak, illetve – közvetetten vagy közvetlenül – népszerűsítő funkciót töltenek be. Tanulmányomban először bemutatom az *EPIC* szerzőiségének értelmezési lehetőségeit a „rajongó szerző” és a „rajongott szerző”, illetve az *auteur* és az amatőr fogalompárok viszonylatában, majd kitérek a rajongói kollaborációkra, végül pedig összevetem a szerzői és a rajongói értelmező gyakorlatokat az *EPIC* kísérőtartalmai kapcsán. Az elemzés során kulcsaspektus a szerző mint híresség befolyásoló szerepe a közönség, kiváltképp a rajongói közösség értelmezői munkájára.

1 Olyan zenei album, amelynek dalai együttesen fednek le egy tágabb témát, esetleg összességükben képeznek egy kiterjedt narratívát. Bővebben lásd Elicker (2001). Az *EPIC: The Musical (Official Concept Album)* Spotify-elérhetősége: <https://open.spotify.com/playlist/3sdEH7HfFE3d4xry5RnnLr>.

2 Egy korábbi tanulmányban az album narratív és intermediális tulajdonságait, valamint adaptációs lehetőségeit vizsgáltam. Bővebben lásd Nagy (2024).

3 Az előadás megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=4OJiE8ycxHE>.

4 A *My Heart Says Go (Studio Cast Recording)* Spotify-elérhetősége: <https://open.spotify.com/album/1eMDPQBK4RVz-PdqYaNaSfL>.

5 A *saga* elnevezés, bár magyarra fordítva mondát vagy legendát jelent, a narratíva szempontjából Odüsszeusz kalandjainak egy-egy állomását fedi le, tehát az eredeti forrásszöveg viszonyában énekként vagy fejezetként értelmezhető.

6 A sagák címei kronológiai sorrendben: *EPIC: The Troy Saga*, *EPIC: The Cyclops Saga*, *EPIC: The Ocean Saga*, *EPIC: The Circe Saga*, *EPIC: The Underworld Saga*, *EPIC: The Thunder Saga*, *EPIC: The Wisdom Saga*, *EPIC: The Vengeance Saga*, *EPIC: The Ithaca Saga*.

7 A koncepciómusical a stílusra, az üzenetre és a tematikus metaforára helyezi a hangsúlyt. Bővebben lásd Young-Gerber (2010).

Az EPIC szerzőisége

Zenei produktumok esetében nem olyan magától értetődő a szerző személye, mint például az irodalomban, ahol többnyire az író tekintetét szerzőnek a laikus, a szakmai és az akadémiai közönség. Az Amerikai Egyesült Államok Szerzői Jogi Hivatala (U.S. Copyright Office) különbséget tesz a zenei mű (*musical work*) és az annak előadását rögzítő hangfelvétel (*sound recording*) szerzőisége között. Az előbbi esetben a dalszövegíró és/vagy a zeneszerző számít szerzőnek, míg az utóbbi esetben az előadást kivitelező előadó(k) és/vagy a producer rendelkezik ezzel a címmel.⁸ Az *EPIC: The Musical* tekintetében azért beszélhetünk kizárólagos szerzőiségről, mert Rivera-Herrans egy személyben testesíti meg a dalszövegírói, a zeneszerzői, az előadói⁹ és a kiadói szerepeket. Az első sagák megjelenésének idejében ugyanakkor kiadói szempontból nem volt ennyire magától értetődő a *sound recording* szerzőjének kiléte.

Az *EPIC* első két sagája, a *The Troy Saga* és a *The Cyclops Saga* a Blair Russell tulajdonában álló Blair Russell Production kiadásában jelent meg, az első saga 2022 decemberében, a második pedig egy hónappal később, 2023 januárjában. A kezdeti dinamikus megjelenést azonban egy hosszabb hiátus követte: a *The Ocean Saga* csak 2023 decemberében debütált. Jóllehet Rivera-Herrans akkoriban még nem fűzött hozzá kommentárt, a megjelent album adatai egyértelműen mutatták a kiadóváltást. A harmadik saga ugyanis a Rivera-Herrans által alapított Winion Entertainment égisze alatt látott napvilágot, amely a további albumok kiadásáért is felelt. A váltást a szerző egészen 2024 júliusáig, a második felvonást elindító *The Thunder Saga* megjelenéséig nem tematizálta – addig a saját kiadásában még két további saga is megjelent 2024 februárjában és áprilisában –, míg végül a TikTokon bejelentette,¹⁰ hogy azért szakított Russell-lel, mert a kiadó tulajdonosa nem fizette ki a leszerződött előadókat, valamint Rivera-Herrans sem részesült az első két album szerzői honoráriumából. A majdnem egyéves hiátus során 2023 februárja és decembere között Rivera-Herrans nem csupán a cégalapításon, a harmadik saga rögzítésén és kiadásán dolgozott, hanem egy szövevényes bírósági per is kezdetét vette közte és Russell között az *EPIC: The Musical* szerzői jogaiért. A nyilvánosan elérhető vádiratokból kiderül,¹¹ hogy az első két saga megjelenésekor Rivera-Herrans és Russell között semmiféle írásos szerződés nem volt – épp azért, mert nem tudtak megállapodni a szerzői jogok kérdésében –, viszont az első két sagát előadó énekesek leszerződtek Russell-lel (*work for hire agreement*), ami azt jelentette, hogy a felvételek többségi tulajdonosa a Blair Russell Production lett. Mivel emiatt Rivera-Herrans csupán a harmadik sagától kezdődően rendelkezett a hangfelvételek szerzői jogával, az *EPIC* előadóival újravette otthoni keretek között – a saját hálószertermében kiépített ministúdióban – az első két sagát, az újradolgozott albumok pedig a *The Thunder Saga* debütálásával egy időben jelentek meg. Mivel mind az előadók, mind a producer (JP Warner) a Winion Entertainment alkalmazásában készítették el a kilenc albumot, azok szerzőjének jogi értelemben Rivera-Herrans minősül.

Az új média korában a szerző személyének meghatározásakor a jogi aspektus csupán egyike a lehetséges értelmezői irányoknak. Hasonlóan az irodalom és a film médiumához, a szerzői pozíció a zene területén is erősen függ a szakmai és a laikus közönség, illetve a rajongói közösség bírálatától és értékítélésétől, azaz attól, hogy elismerik-e az adott személyt (vagy személyeket) a mű szerzőjeként. A következőkben olyan elméleti megközelítéseket mutatok be a szerzőiségre vonatkozóan, amelyek egyrészt az *EPIC* rajongói közösségének értékítélete szempontjából, másrészt Rivera-Herrans közösségimédia-használata és a rajongókhoz fűződő kapcsolata szempontjából relevánsak.

A kizárólagos szerző eszméjéhez szorosan kapcsolódik a filmtudományból eredő *auteur*-szemlélet: „Az *auteur* egy olyan alkotó, akinek a munkái jól megkülönböztethetők más, az adott művészeti területen mozgó alkotóktól”

⁸ Lásd itt: <https://www.copyright.gov/eco/gram-pa/author.html>.

⁹ Rivera-Herrans a musical főhősné, Odüsszeusznek kölcsönözi az énekhangját.

¹⁰ Lásd itt: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/7387118819950497066>.

¹¹ A Jorge Rivera-Herrans vs. Blair Russell Production perek dokumentumai korlátozottan elérhetőek az alábbi forrásokon: <https://www.courtlistener.com/docket/67983662/blair-russell-productions-llc-v-rivera-herrans/>, <https://www.courtlistener.com/docket/69481255/rivera-herrans-v-blair-russell-productions-llc/>, https://www.pacermonitor.com/public/case/56230522/RiveraHerrans_v_Blair_Russell_Productions,_LLC_et_al.

(Dunai 2024: 147). Az auteur egy, a (szakmai) közönség által kiemelt pozícióba helyezett koncepció, amely olyan szerzőt feltételez, aki jellegzetes, egyedi stílussal és kimagasló tehetséggel bír, valamint olyan fogalmak társíthatók alakjához, mint a függetlenség és a kiválóság (Mitchell [2017] összefoglalja Dunai 2024). Az auteur mindemellett teljes kreatív kontrollal rendelkezik a munkája és a produkciója, sok esetben pedig annak népszerűsítése felett is. Bár az auteur-szemlélet egy meglehetősen ideális szerzői pozíciót feltételez, és módszertani szempontból is problematikus (Stokes 2008), a rajongói közösség szerzőhöz való viszonya szempontjából különösen fontos megközelítés.

A rajongó és a szerző viszonya a rajongókutatásban az elmúlt évtizedekben többnyire a szerző és a rajongó közti kommunikáció, kiváltképp az érdekütközések szintjén jelent meg. Henry Jenkins (1992, 2006) klasszikus szövegeiben elsősorban a rajongók médiaszöveg iránti rajongásáról ír, a szövegekhez való viszonyuk és kreatív gyakorlataik kerülnek a középpontba, ha pedig mégis megjelenik a szerző, akkor többnyire valamilyen konfliktus – szembenállás vagy kisajátítás – kapcsán tűnik fel (Dunai 2024). Mark Duffett (2014) felhívja rá a figyelmet, hogy a rajongókutatásban sokáig háttérbe szorult a celebritásokhoz való viszony, holott az alkotó iránti rajongás fontosságát már Matt Hills (2002) is említi a rajongói kultúrákat bemutató monográfiájában, amellel érvelve, hogy a médiaszöveg csodálata és a szerző követése olykor egymásra épülő, együttesen jelenlévő rajongói gyakorlat. Duffett (2014) a médiaszöveg és a szerző viszonyának tanulmányozására specializálódott rajongói közösséget *auteur fandom*-nak nevezi, amelynek egy következő szintje lehet a szerző nyilvános és magánéletének összehasonlítása, követése, a szerző hírességgént való értelmezése – ebben az esetben *star fandom*-ról beszélünk.

Az auteur-szemlélethez képest másféle – némiképp ellentétes – értelmezési keretet kínálnak az amatőr vagy alulról szerveződő (*grassroots*) fogalmak. Az amatőr fogalma a modernitástól kezdve jellemzően pejoratív jelentést hordoz, minőségen aluli színvonalat, hozzá nem értést implikál. Keszeg Anna (2022) „Kulturális elitek a divatiparban” című tanulmányában végigvezeti az „amatőr” média- és kultúratudományi értelmezési lehetőségeit, összefoglalója alapján az amatőrt az intézményes vagy ipari termelő oppozíciójaként értelmezem.

Ebben a meghatározásban megjelenik a kulturális iparágak teóriáinak legfontosabb komponense: a lényegi különbséget itt nem a színvonallal kapcsolatos előítéleteink adják, hanem a profitszerzési szándék megléte vagy meg nem léte (Keszeg 2022: 122).

Az amatőr fogalom Rivera-Herrans esetében azért is releváns, mert zenei karrierjét tekintve még kezdőnek tekinthető, zeneipari értelemben kevés tapasztalattal rendelkezik, ráadásul az *EPIC*-projekt a kezdeti fázisban a diploma megszerzéséhez, nem pedig a zenepiaci színre lépés és a profitszerzés ambíciójához kötődött. Az amatőr jelleg megfigyelhető az albumok otthoni felvételénél is: a szerző édesapja segítségével a saját szobájában épített egy hangszigetelt felvevőfülkét, ahol az *EPIC* előadóival rögzítették az éneket.¹² Mindez pedig az intézményi oldallal – a Blair Russell Production kiadóval – szembeni ellenállás jegyében történt, a teljes mű megjelenésének érdekében.

A grassroots fogalma Jenkins és munkatársai (2013) nevéhez fűződik a média- és kultúratudományban. Magyarul Torbó Annamária (2023: 83) ír a jelenségről:

A grassroots nem fordítható egyetlen szóval magyarra, de egyaránt magában foglalja az alulról szerveződést, valamint a szerveződésben fontos szerepet játszó polgárokat, „kisembereket”.

Az alulról szerveződést Jenkins a médiatermelés- és forgalmazás kontextusában tárgyalja.

Az alulról szerveződést leginkább Rivera-Herrans közösségimédia-használata, a TikTokon közzétett elemző és promóciós célt szolgáló tartalmi, valamint az *EPIC* rajongói közösségével ápoltt szoros kapcsolata és kollaborációs mintázzák, amelyeket a következő fejezetben mutatok be részletesen.

12 Rivera-Herrans az alábbi három TikTok-videóban mutatja be a fülké építésének folyamatát: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/7304379358037396782>, <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/7339196362791144746>, <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/7407567409751756078>.

Szerző, sztár és rajongó találkozása a TikTokon

Rivera-Herrans 2021 januárjában tette nyilvánossá szerzői munkáját a TikTokon.¹³ Legelső videójában bejelentette, hogy egy, az *Odüsszeiát* adaptáló musicalen dolgozik, majd megosztott egy részletet a legelső dal akkori draftjából.¹⁴ A TikTok „mitológiaközössége” („*MythologyTok*”) hamar rabjává vált a szerző dalainak, így még az *in-production* fázisban kiépült egy erős rajongói mag, amellyel Rivera-Herrans szoros kapcsolatot ápolt nem csupán a TikTokon, de a musical közösségének létrehozott Discord-szerveren is.¹⁵ A későbbiekben számtalan daltöröklet – úgynevezett *snippet* – látott napvilágot a TikTokon. Rivera-Herrans olyan dalrészleteket is megosztott, amelyek a végleges albumba egyáltalán nem vagy jelentős átalakítással kerültek be. Fontos kiemelni, hogy egy idő után Rivera-Herrans már nem csupán az eredmények vagy részeredmények közlésére használta a rövidvideó-megosztó alkalmazást, hanem a munkafolyamatokba is belátást engedett a közönségnek. Egyre több „*How I Made*”-típusú tartalommal bővült a repertoár, amelyekben a szerző megismertette követőit a musicalben feltűnő karaktereket reprezentáló hangszerekkel és zenei motívumokkal, felhívta a figyelmet bizonyos adaptációs vagy dramaturgiai döntésekre, illetve maga is tematizálta a készülő mű intermedialis jellegét – fő inspirációként a videójátékokat és az animéket említette.¹⁶

A munkafolyamatok hozzáférhetővé tétele, a szerzői döntések átláthatósága már ekkoriban is egy részvételi projekt érzetét keltette. Rivera-Herrans egyfajta antikapuőr-szerepben tűnt fel, aki nemcsak az elért sikereit, de az odáig vezető zsákutcákat is hajlandó volt felfedni a közönsége előtt, amelynek tagjai – a TikTok-tartalmak hozzászólásai alapján – az állandó tájékoztatás és a transzparens szerzői kommunikáció hatására valóban úgy érezhették, hogy maguk is részesei a projektnek. A kezdeti „látszólagos részvételiség” 2021 áprilisában alakult „tényleges részvételiséggé”, amikor Rivera-Herrans a musicalben feltűnő Kalüpszó szerepére – majd később más szerepekre is – a TikTokon keresztül hirdetett meghallgatást duett formájában,¹⁷ így „kitárta a kapukat” az *EPIC* közönsége előtt, lehetőséget biztosítva a csatlakozásra.

Mivel Rivera-Herrans TikTok-profilját a saját zenei munkásságának dokumentálására és kommunikálására használta fel, akaratlanul is népszerűsíteni kezdte az akkoriban még *in-production* fázisban járó koncepciómusicalt, különösen a meghallgatások meghirdetése idején, mivel a dalrészletek így már nem csupán Rivera-Herrans követőihez, de a TikTokon pályázó énekes(jelölt) követőihez is eljutottak, egyfajta láncreakciót elindítva. Érdemes felvetni annak a gondolatát is, hogy a közösségi médiában jelenlévő szerzők saját szövegeik népszerűsítése és az alkotói munkát tematizáló kommunikációjuk révén egyfajta „sajátos” influenszeri szerepet vesznek fel: miközben tanúbizonyságát teszik a szakértelmüknek, a közönség gondolkodását, véleményét és attitűdjét is formálják (bővebben lásd Deczki 2022), valamint közvetlen hatással lehetnek a követők értelmezői gyakorlataira is.

Miután Rivera-Herrans megalapította saját kiadóját, ezáltal pedig százszázalékos szerzői jogot és kreatív kontrollt szerzett nem csupán az *EPIC*-dalok megjelentetése, hanem a musical hivatalos kommunikációja és promóciója felett is, a korábbinál is szorosabb kapcsolata alakult ki a közönséggel, amelynek tagjaival a későbbiekben professzionális formában is elkezdett együttműködni. A *The Ocean Saga* beharangozását – korábban sosem látott módon – egy animációs *trailer* formájában tette közzé a csatornáján, amelyet az *EPIC* rajongói közösségéhez tartozó grafikus és animátor, Wolfy készített.¹⁸ A későbbi sagák megjelenésével Rivera-Herrans már nem csupán a beharangozók esetében kollaborált a közösség animátoraival, hanem az albumokban hallható dalok egy-egy részletének megalapítását is megrendelte, az aktuális album megjelenésekor pedig *livestream*

13 Rivera-Herrans TikTok-profilja elérhető itt: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans>.

14 Rivera-Herrans első videója a TikTokon 2021. január 17-én jelent meg. <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/6918570197511130373>.

15 A Discord-szerver elérhető itt: <https://discord.com/channels/875400284665438290/875843998336577586>.

16 Rivera-Herrans az *EPIC* egyik legnagyobb inspirációjának a *Kingdom Hearts* című videójáték-sorozatát nevezi meg: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/6944569449529888006>.

17 A TikTok duettfunkciója lehetővé teszi, hogy egy adott felhasználó kép- és hanganyagára mások a saját kép- és hanganyagukkal válaszoljanak. A felhívás itt található: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/6953705616766438662>.

18 A *The Ocean Saga* animációs trailere: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/7296980023393832238>.

formájában a YouTube-on tárta a közönség elé az elkészült munkákat, amelyek egyfajta vizuális – és transzmediális – paratextusként működtek, a koncepcióalbumok kísérőszövegeiként. A livestream egy közösségi eseménnyé – ismétlődéséből adódóan pedig rítussá – nőtte ki magát, amelyet Rivera-Herrans minden esetben az aktuális album megjelenése előtti órákban indított el, és részét képezte az összes addig megjelent saga, valamint az új album streamelése (*release party*). Az albumok lejátszása az élő közvetítés során egyrészt *lyrics video* formájában történt, tehát a szerző kivetítette a dalszöveget, viszont azon részletek esetében, amelyek animációját Rivera-Herrans készítette, a dalszöveg mellett az animáció is becsatlakozott a vetítésbe.¹⁹

Az élő adások esetében érdemes kiemelni, hogy Rivera-Herrans minden *release party*t köszönetnyilvánítással indított, minden esetben hangsúlyozta az előadók, a producer és az időközben egyre inkább kibővülő stáb munkáját, köszönetet mondott a szüleinek és a testvérének – akik előadóként is betöltenek egy-egy apróbb szerepet az albumokban –, a Discord-szerver adminjainak a közösségi kommunikáció moderálásáért, nem utolsósorban pedig magának az *EPIC* rajongói közösségének, amely nélkül elmondása alapján nem jöhetett volna létre a végleges album. A szerző tehát kommunikációjában mindvégig hangsúlyozta a részvételiséget, a kollaborációt, rávilágított azokra a munkafolyamatokra, amelyeket nem kizárólagosan ő végzett el, tehát ellensúlyozta azt az auteur-szerepet, amelyet a rajongói közösség mindennek ellenére ráaggatott. (Ez utóbbi a verbális kommunikáció szintjén is megnyilvánul, mivel Odüsszeusz hadvezéri rangját kisajátítva a közösség Rivera-Herransra is előszeretettel hivatkozik „*Captain*”-ként.) Ugyanakkor annak tekintetében, hogy az *EPIC* keletkezéséről és megszervezéséről a közönség évekig csupán a szerző TikTok-tartalmain keresztül jutott információhoz, egyértelműen egy olyan implikált szerző (Gripsrud 2007) alakja kristályosodott ki a rajongókban, aki egymaga lát el minden produkciós feladatot, ez pedig még tovább erősítette az auteur-megítélést.

Rivera-Herrans eltávolodása az auteur-szereptől mindenképp közelebb hozza alakját a rajongókhoz, hiszen a közösség egy közvetlen, elérhető és kommunikációját tekintve nyitott szerzővel találkozik, aki kiemeli az alkotói munkát a hagyományos misztikus homályból, és a siker mellett a vakvágányokat is bemutatja. Rivera-Herrans ezen felül saját tartalmaiban mindig kiemelkedő lelkesedéssel beszél az alkotói munkáról, különböző kreatív megoldásokról, illetve az *EPIC* kísérőtartalmaiban maga is alkalmaz a rajongói közösségre jellemző, tipikusan alulról szerveződő tartalomgyártói technikákat; ilyen például a musical egy-egy jelenetének amatőr újrakészítése,²⁰ TikTok-duettek készítése a stáb tagjaival,²¹ valamint TikTok-specifikus effektek használata a videóiban.²² Mindez a „rajongott szerző” (*adored author*) pozíció mellett „rajongó szerző” (*fan author*) státusába is emeli az alkotót, aki a hivatalos kommunikációja során maga is rajongókra jellemző kommunikációs és tartalomgyártói technikákat alkalmaz, ezáltal pedig még rokonszenvesebbé válik a közönség számára.

Az értelmezői szerepek hibridizációja

Az alábbi fejezetben amellet érvelek, hogy a szerzői és a rajongói szerepek hibridizációja az *EPIC* értelmezési lehetőségeit és gyakorlatait is befolyásolja: a szerző önelemző tartalmai kihatnak a közönség értelmező munkálataira, a közönség kreatív tartalmai (az animációk, a fanartok, a mémek) pedig befolyásolják a szerző hivatalos kísérőszövegeit. Az *EPIC*-rajongókat jellemző értelmezői gyakorlatok bemutatásához Kacsuk Zoltán (2006) „Superman, Kirk Kapitány és Songoku. Rajongói értelmező közösségek” című tanulmányát használtam fel, amely Stanley Fish (1980) és Hajdu Péter (2001) nyomán egészíti ki a Jenkins (1992) által a rajongókra alkalmazott, ám nem kellőképp tisztázott értelmezői közösségek koncepcióját. Kacsuk (2006) hétfajta értelmezői/szövegolvasói gyakorlatot határoz meg a rajongói közösségekre jellemzően.

19 A szerző YouTube-csatornáján a tanulmány születésének pillanatában megtekinthetők a korábbi *release party*k: <https://www.youtube.com/@JayHerrans/streams>.

20 Lásd itt: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/7167463007096950062>.

21 Lásd itt: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/7307722111219551531>.

22 Lásd itt: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/6983391353992449286>.

Ezek a következők:

- újraolvasás és aprólékos szövegelemzés
- intertextualitás – további szövegek bekapcsolása az értelmezésbe
- szövegen túli információk felhasználása
- közösségi jelentésalkotás
- kánonalkotás
- a szerző tekintélyének megkérdőjelezése
- az alkotó/befogadó kettősség kikezdése.

Az újraolvasás és az aprólékos szövegelemzés elnevezéséből fakadóan a precíz elemzést, a szoros olvasás (*close reading*) technikáját emeli a középpontba: a rajongók rejtett információkat, többletjelentéssel bíró *easter egg*-eket keresnek a szövegben. Az *EPIC* esetében Rivera-Herrans az önelemző tartalmai révén bizonyos értelemben leveszi a közönség válláról a szoros olvasás „terhét”, mivel szerzőként saját maga világít rá az albumokon keresztülélő motívumrendszerre és hangszerhasználatra. Ez a technika felvethet bizonyos aggályokat, hiszen a rajongói értelmező gyakorlatokat többnyire éppen az alkotói szándék titokzatossága hívja életre. A közönség viszonylag ritkán jut elsődleges, közvetlenül a szerzőtől származó, hitelesített információkhoz az adott médiaszöveg keletkezéséről és/vagy szerkesztéséről. Mivel nincsenek egyértelműen kijelölt, helyes vagy helytelen értelmezési módok, a rajongóknak kiterjedt játéktérük van az értelmezői munka szempontjából. Ugyanakkor azáltal, hogy Rivera-Herrans felfedi a karaktereket reprezentáló különböző hangszereket vagy épp kijelöli a kórus értelmezési lehetőségeit a narratíva szintjén,²³ a laikus közönséget egy sokkal mélyebb értelmezői munkára képes sarkallni, hiszen kijelöli azokat az elemzési szempontokat is, amelyek alapján érdemes a közönségnek újrahallgatnia a korábban megjelent albumokat, a szerző logikája mentén elemezve azokat. Például Rivera-Herrans idejekorán felfedi, hogy Odüsszeuszt a gitár reprezentálja,²⁴ és attól függően, hogy a karakter épp vágyódó férjként, család-apaként vagy éppen könyörtelen hadvezérként nyilvánul meg, más-más gitárhangzás jelenik meg az ének mögött, ezt pedig olykor az ének hangsávjának elnémításával is érzékelteti a szerző a TikTokon. Ezen információk tudatában a közönség tagjai már tudatosan kereshetik a dalokban a nejlonthúrú és az elektromos gitár hangzását a háttérben, így meg tudják különböztetni egymástól Odüsszeusz két énjét, a felfedezést pedig akár saját tartalom szintjén is megoszthatják a rajongói közösséggel. Az utóbbi esetben egyfajta versenyhelyzet kiépülésének is tanúi lehetünk: a rajongókat motiválhatja, hogy még azelőtt nyilvánossá tegyenek egy értelmezési lehetőséget, hogy a szerző hivatalosan megerősítene vagy cáfolná azt a saját profilján.²⁵

Az intertextualitás alatt Kacsuk (2006) további szövegek bekapcsolását érti az értelmezői munkába. Jellemzően a szerző további műveit vagy az adott zsánerbe tartozó alkotásokat hasonlítják össze a rajongók a médiaszöveggel. Az *EPIC* esetében főleg a szerzői oldalról találkozhatunk ezzel az értelmezési stratégiával: Rivera-Herrans nyomtatékosan hangsúlyozza az animék és a videójátékok inspirációs hatását mind zenei, mind narratív szinten. Mivel az alkotói munkában alkalmazott intertextuális megoldásokat a kezdetek óta hangoztatja a szerző, illetve az animátoroktól és a grafikusoktól megrendelt vizuális kísérőtartalmakban is egyértelműen megjelennek az animékre és a videójátékokra jellemző mediális vonások, az intertextuális elemzői munka már kevésbé motiválja a közönséget, hiszen minden rajongó, aki követi a szerzőt a TikTokon, tisztában van azokkal a művekkel, amelyek az *EPIC* inspirációjaként szolgáltak – ilyen például a *Kingdom Hearts* videójáték-sorozat.

A közönség részéről többnyire akkor valósul meg intertextuális elemzés, amikor az *EPIC* mint adaptáció értelmezése kerül a középpontba: a rajongók rendre felhívják a figyelmet Homérosz eposzáinak és Rivera-Herrans

23 Lásd itt: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/7322190387353865515>.

24 Lásd itt: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/6934815284603784454>.

25 Az alábbi videóban egy rajongó fejti ki a *Would You Fall in Love with Me Again* című dal értelmezési lehetőségeit az Odüsszeuszt és Pénélopét reprezentáló gitár és brácsa hangzásmódjának elemzésével. A rajongói videó 2024. december 27-én került megosztásra, lásd itt: <https://www.tiktok.com/@justvibingincosplay/video/7453117964452171031>. Ugyanennek a dalnak az elemzését Rivera-Herrans 2025. január 24-én osztotta meg, több ponton is igazolva a rajongó teóriáit, lásd itt: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/7463546934008089886>.

koncepcióalbumának hasonlóságaira és különbségeire, sőt más adaptációs műveket, jellemzően az 1997-es *Odüsszeia* és a 2024-es *Hazatérés* című filmeket is bevonják az összehasonlító elemzésbe.²⁶

A szövegen túli információk felhasználása Kacsuk (2006) értelmezésében igen sokféle módon történhet: ide tartoznak a gyártási körülmények tanulmányozása, a szereplők/előadók nyilatkozatai, valamint a zsáner szempontjából releváns szövegek bevonása az értelmezésbe, mint például a *fantasy* esetében különféle mítoszok vagy a *sci-fi* esetében tudományos-technológiai szövegek tanulmányozása. Az *EPIC*-nél éppen a szerző által feltöltött, többletinformációkat tartalmazó kísérőtartalmak fogyasztása és az értelmezői munkába való becsatolásuk tartozik ebbe a kategóriába, hiszen Rivera-Herrans TikTok-profiljának egésze a koncepciómusical kísérőtartalmaként, paratextusaként értelmezhető. A rajongói közösséget a szerző a kezdet kezdetén bevonta a szövegalkotásba, a *snippetek* és az elkaszált dalrészletek megosztása pedig egy archívummá változtatta Rivera-Herrans profilját. Miután 2024 decemberében hivatalosan megjelent az *EPIC* utolsó albuma is – tehát teljessé vált a kánon –, bevett rajongói gyakorlattá vált a végleges verzióba be nem került dalrészletek felkutatása, a videók alatti kommentek pedig hosszasan fejtegetik, hogy az elkaszált dalok mely elemei kerültek be a dalszöveg vagy zene szintjén a végleges verzióba.²⁷

A közösségi jelentésalkotás definíciója Kacsuk (2006: 226) szerint így szól: „különböző értelmezések, értékeitételek megosztása, megbeszélése, valamint az olvasás megfelelő technikáinak közösségileg kialakított és fenn tartott normái”. A közösségi jelentésalkotás különösen a történet értelmezésének szempontjából mélyen rezonál a rajongói kánon, azaz a *fanon* fogalmával is, amelyet Torbó Annamária (2024: 98) a következőképp definiál: „A fanon azokat az ötleteket és koncepciókat tartalmazza, amelyekről a rajongói közösségek egy része úgy döntött, hogy az elfogadott történet- vagy karakterértelmezések részét képezik.” Ugyan a kánonalkotás fogalma Kacsuknál is előkerül – a soron következő kategóriaként –, viszont az ő értelmezésében a közös kánonalkotás során a rajongók olyan további műveket is kijelölnek, amelyek értékes tárgyai lehetnek jövőbeli elemzéseknek. Mivel az *EPIC* egyelőre még nem tekinthető *franchise*-nak, amelyhez további művek tartoznának – bár a hírek szerint Rivera-Herrans tárgyalásokat folytat a lehetséges jövőbeli adaptációkról²⁸ –, így a kánonalkotás kifejezést ebben az esetben a rajongói kánon, azaz a rajongók által elfogadott koncepciók, történet- és karakterértelmezések kiépítése szempontjából használom.

Az *EPIC* esetében rendkívül izgalmas felfedezés, hogy a szerző által hitelesített kánon és a rajongói kánon egymástól nem élesen elválasztható fogalmakat alkotnak, hanem az értelmezői szerepekhez hasonlóan ez a két terület is hibridizálódni látszik. Ennek egyik fő oka az, hogy a szerző által megrendelt vizuális kísérőtartalmak jelentős részét is a rajongók készítik el, és bár ezek a művek értelemszerűen a szerző értelmezéseit, elképzeléseit – karaktermegjelenítések, mozgáskultúra stb. – reprezentálják, a későbbiekben ezeket a jegyeket a hagyományos, nonprofit, nem megrendelésre készült rajongói tartalmak is átveszik.²⁹ Ugyanakkor megfigyelhető egy bizonyos „szürke zóna” is a közösségi jelentésalkotásban, ahol a szerző egyáltalán nem kínál fel értelmezési lehetőségeket, és teljes mértékben a közönségre bízta a megítélést. Ilyen terület a konceptmusicalben feltűnő karakterek bőrszíne vagy épp neme, mivel a rajongók hajlamosak a karakterek külsejét az őket megszólaltató énekesek külsejéről mintázni. A rajongói kánonban több karakter, például Eurülokhosz vagy Antinoosz is színes bőrű, Politész pedig anakronisztikus módon szemüveget visel a legtöbb vizuális alkotásban. Aiolosz szélistent ugyan a görög mitológiában hagyományosan férfiként ábrázolják, az *EPIC*-ben viszont Kira Stone énekesnő hívja életre

26 Lásd itt: https://www.tiktok.com/@melodyartist_/video/7434963923138710816.

27 Az *Ismarus* című dal végül nem került be az *EPIC* végleges verziójába, viszont számos eleme felfedezhető több kánon dalban is. Az „All I hear are screams/Everytime I dare to close my eyes”, illetve az „I keep thinking about the infant from that night” részlet a hivatalosan megjelent *The Underworld* dalban hallható. Illetve az egyik kommentelő az *Ismarus* elején hallható ritmust azonosítja a hivatalosan megjelent *Little Wolf* című dal végén hallható ritmussal, lásd itt: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/6924443884827331846>.

28 Lásd itt: <https://amp.theguardian.com/technology/2024/dec/21/were-figuring-out-cool-ways-of-storytelling-how-tiktok-is-changing-the-way-we-watch-musicals>.

29 Pillows-Arty Poszeidón-ábrázolása a Wolfy által készített, hivatalosan megrendelt trailer alapján: https://www.tiktok.com/@pillow_drawz/video/7321294660192734469.

a karaktert, ennek eredményeként pedig a rajongói alkotások nagy része nőként vagy transzneműként jeleníti meg, a szerző pedig ebben az esetben sem szolgál megerősítéssel vagy elutasítással.

Szintén az alkotói és a rajongói kánon keveredését bizonyítják azok az esetek, amikor a szerző értelmezése nem megrendelés formájában, hanem a szövegen túli információk felhasználása – tehát Rivera-Herrans TikTok-tartalmai – révén épül be a rajongói kánonba. Az *Ithaca Saga* megjelenése után a szerző hosszasan fejtegeti egy videójában a Télemakhosz által forgatott fegyver kinézetét és funkcióját,³⁰ amely a későbbiekben több animátor is a Rivera-Herrans által leírt módon, kétélű dárda formájában rajzolt meg.³¹ Ebben az esetben olyan rajongók által készített kreatív tartalmakról beszélünk, amelyek a szerzői értelmezést, a szerzői kánont erősítik, és nem töreksenek átalakításra, módosításra. Bár a kreatív rajongói tartalmakat (*fanfiction*ök, *fanart*ok, animációk) általában a *transzformatív fandom* eszközeként definiálják a rajongókutatók, az *EPIC* esetében az alkotói kánont megerősítő *curative fandom* is aktívan gyárt hasonló tartalmakat (bővebben lásd: Conroy 2015).

A szerzői és a rajongói kánon közötti átjárást támasztják alá azok az esetek is, amikor a rajongói karakterábrázolásokat maguk az előadók hitelesítik. Bár említettem, hogy a kreatív tartalmat gyártó rajongók sok esetben a stábtagnak külsejét használják fel a karakterábrázolásokhoz, akadnak kivételek. Kirké alakját az elsők között gígi rajzolta meg, az ábrázolás pedig teljes mértékben független volt a Kirkét megszólaltató Talya Sindel kinézetétől.³² Ez azonban nem tartotta vissza az énekesnőt attól, hogy Kirkét *cosplayelje*, még hozzá gígi ábrázolása alapján.³³ A kreatív rajongói tartalmakon túl szintén fontos kánonformáló hatásuk van a mémeknek is. A *Suffering* című dalban Odüsszeusz és a Pénélopét mímelő szirén interakcióját temérdek rajongó figurázta ki mémek szintjén: Odüsszeuszt zavart, haját simogató, ábrándos bakfisként ábrázolják, ez az értelmezés pedig annyira megtetszett Rivera-Herransnak, hogy mind a *Wisdom Saga* debütálásakor tartott élő adásban, mind az *Ithaca Saga* release party esetében a *Suffering* dal kérdéses részének elhangzásakor maga is eljátszotta a hajtincsével babráló, zavart Odüsszeuszt.³⁴

A szerző tekintélyének megkérdőjelezése Kacsuk (2006) értelmezésében a rajongói kreatív tartalmak létrejöttének egyik lehetséges motivációja. A rajongói szövegalkotást Kacsuk a „befogadó/alkotó kettősség kikezdéseként” írja le, egyértelműen a transzformatív fandomokra jellemző attitűdként (Kacsuk 2006: 226, Conroy 2015). Mint minden fandomban, úgy az *EPIC* esetében is léteznek az alkotói kánontól jelentős mértékben elrugaszkodó rajongói tartalmak, amelyek részben a nem kanonizált szerelmi szálak – úgynevezett *shipek* – megvalósítását tűzik ki célul, azonban az *EPIC* hivatalos kánonjának megteremtésében az *Ocean Saga* óta kulcsfontosságú szerepük van a rajongók által gyártott tartalmaknak. Tehát míg hagyományosan a kreatív rajongói tartalmak általában a szöveg átírását, módosítását, szabad felhasználását szolgálják, az *EPIC* esetében éppen nem a szerző tekintélyének megkérdőjelezése, hanem annak elismerése hívja életre ezeket a tartalmakat.

Következtetések

Az *EPIC: The Musical* megszervezését és kommunikációját tekintve egy rendkívül komplex jelenség a kortárs populáris kultúrában, amelyet a média- és kultúrakutatás terepén számtalan különböző irányból lehet vizsgálni. A szerzőiség esetében olyan hagyományosan egymásnak feszülő fogalmak hibridizálódnak, mint az auteur és az amatőr, az alkotó és a rajongó, vagy épp a magánember és az influenszer. Rivera-Herrans közönséggel ápolta kapcsolata előhívja a részvételi kultúra, a transzparencia és az antikapuőr fogalmakat, de akár az influenszerek és követőik közt jellemzően kiépülő paraszociális kapcsolat szempontjából is megközelíthető a viszony. A TikTok

30 Lásd itt: <https://www.tiktok.com/@jorgeherrans/video/7456196907141025054>.

31 Lásd itt: https://www.youtube.com/watch?v=TBfp__LH554.

32 gígi Kirké-ábrázolása a *Done For* című dalban: <https://www.youtube.com/watch?v=mZ0ji9pt2kg>.

33 Talya Sindel Kirkét cosplayelve: <https://www.tiktok.com/@talyasindel/video/7431687954659118367>.

34 Lásd itt: <https://www.youtube.com/watch?v=Xwx0X4O91Kk> (01:16:08-től), <https://www.youtube.com/watch?v=hjotpDjR5YM&t=310s> (01:17:59-től).

mint interaktív felület ugyancsak hatalmas jelentőséggel bír az *EPIC* kommunikációja szempontjából, azonban jelen tanulmány éppen csak a felszínét érinti a platform affordanciájának.

Az újmédia-környezet egyértelműen újfajta szerzői és rajongói attitűdöket, kapcsolatokat hoz létre. A gyártói és a rajongói szerepek hibridizációja nem újkeletű jelenség, azonban az *EPIC* esetében mind a médiaszöveg értelmezése, mind a szerzői és a rajongói kánonok területén látványos összemosódás figyelhető meg. A folyamatosan értelmezési lehetőségeket biztosító, önelemző szerző mindenképp egy olyan alak, akit a közösségi média közvetlensége hív életre, és mint ilyen, médiapesszimista vagy médiaoptimista megközelítésből is értelmezhetünk. Az előbbi esetében aggasztónak tűnhet a jelenség, hiszen az önelemző szerző egy újfajta befogadói réteget is kitermelhet, amelynek tagjai kevésbé hatékonyan tudnak önállóan médiaszöveg-elemzést végrehajtani, tehát kevésbé fejlődhet a médiaműveltségük, ráadásul a felfedezés örömetől is megfosztják őket. A médiaoptimista olvasat a közönség tagjait aktív ágensekként értelmezheti, akiknek az önálló értelmezői munkáját a szerzői iránymutatások legfeljebb kiegészíthetik vagy alakíthatják, de semmiképp sem helyettesíthetik teljes egészében.

Felhasznált irodalom

- Conroy, Morgan (2015): *Gender Dynamics in Fandom: The Gender Theory Behind Curative and Creative Fandom*, https://www.academia.edu/32749631/Gender_Dynamics_in_Fandom_The_Gender_Theory_Behind_Curative_and_Creative_Fandoms.
- Deczki Sarolta (2022): Az író mint influenszer. In: Hermann Veronika, Gács Anna, Hamp Gábor & Bárány Tibor (szerk.): *Tudástermelők, kapuőrök és véleményvezérek*, 95–105. o. Typotex Kiadó.
- Duffett, Mark (2014): *Celebrity: The Return of the Repressed in Fan Studies*. In: Linda Duits, Koos Zwaan & Stijn Reijnders (eds.): *The Ashgate Research Companion to Fan Cultures*. pp. 163–180. Taylor & Francis, <https://doi.org/10.4324/9781315612959-13>
- Dunai Tamás (2024): *A comics szerzői kora. Az észak-amerikai képregény újrainstanzmentesülése a 21. században*. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány & SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.
- Elicker, Martina (2001): *Concept Albums: Song Cycles in Popular Music*. In: Walter Bernhart, Werner Wolf & David L. Mosley (eds.): *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, pp. 227–248. Rodopi, https://doi.org/10.1163/9789004488748_014
- Fish, Stanley (1980): *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press.
- Gripsrud, Jostein (2007): *Médiakultúra, médiatársadalom*. Új Mandátum.
- Hills, Matt (2002): *Fan Cultures*. Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203361337>
- Hajdu Péter (2001): Tegyük fel, hogy vannak értelmezői közösségek... In: Kálmán C. György (szerk.): *Az értelmező közösségek elmélete*, 149–157. o. Balassi Kiadó.
- Jenkins, Henry (1992): *Textual Poachers*. Routledge.
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Jenkins, Henry, Sam Ford & Joshua Green (2013): *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York University Press, <https://doi.org/10.1353/cj.2014.0021>
- Kacsuk Zoltán (2006): *Superman, Kirk Kapitány és Songuku. Rajongói értelmező közösségek*. In: Lóránd Zsófia, Scheibner Tamás, Vaderna Gábor & Vári György (szerk.): *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, 221–227. o. L'Harmattan.
- Keszeg Anna (2022): *Kulturális elitek a divatiparban*. In: Hermann Veronika, Gács Anna, Hamp Gábor & Bárány Tibor (szerk.): *Tudástermelők, kapuőrök és véleményvezérek*, 118–127. o. Typotex Kiadó.
- Mitchell, Adrielle (2017): *Comics and Authorship*. In: Frank Bramlett, Roy T. Cook & Aaron Meskin (eds.): *The Routledge Companion to Comics*. pp. 239–247. Routledge.
- Nagy Orsolya (2024): *EPIC: The Video Game. Az Odüsszeia történetének adaptációs lehetőségei akciószerepjátékként*. *Kortárs*, 12. sz., 73–90. o.

Stokes, Jane (2008): *A média- és kultúrákutatók gyakorlata*. Gondolat Kiadó & PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.

Torbó Annamária (2023): A részvételi kultúra (ön)kritikája. *Médiakutató*, 24. évf., 2. sz., 79–90. o., <https://doi.org/10.55395/MK.2023.2.5>

Torbó Annamária (2024): *Fikció, transzmédia, aktivizmus. Egy Harry Potter-rajongói közösség kulturális és részvételi politikái*. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány.

Young-Gerber, Christine (2010): Attention Must be Paid, Cried The Balladeer: The Concept Musical Defined. *Studies in Musical Theatre*, vol. 4, no. 3, pp. 331–342, https://doi.org/10.1386/smt.4.3.331_1