

„A toll, mely sorsod írja, más kezében van.”

Kreatív munka és szerkesztői felelősség a hazai tehetségkutatók osztály- és gendernarratíváinak kialakításában a Megasztár példáján keresztül

Jelige: DMS945

2023.01.08.

Tartalomjegyzék

1. BEVEZETÉS	2
2. ELMÉLETI HÁTTÉR	4
2.1. A sztárság fogalma	4
2.2. A média hatásának értelmezése	5
2.3. Az amerikai és brit típusú tehetségkutatók narratívaképzése	6
2.4. Kreatív és érzelmi munka a szakirodalomban	8
3. A KREATÍV AUTONÓMIA ÉS URALKODÓ NARRATÍVÁK ALAKULÁSA A MEGASZTÁR ÉVADAI SORÁN	9
3.1. „Kedves idióták” és „katasztrófaénekesek”	10
3.2. A Megasztár – mint az etnikumok olvasztótégelye	12
3.3. Dívák és vadócok.....	14
3.4. A boldog békeidők és a lejtmenet a műsor kulturális közvetítőinek szemével	15
3.4.1. A főszerkesztői autonómia kérdése	15
3.4.2. A zsűritagok megélései.....	18
4. HOGYAN LESZ KÉT ANTISZTÁRBÓL SZTÁR?.....	21
4.1. Oláh Ibolya, a tiszadobi Janis Joplin	21
4.1.1. A tiszadobi nevelőotthonból a sztárok közé	21
4.1.2. „Több millió ember drukkol érted, hogy elbírd ezt az érzelmi terhet.”	24
4.1.3. A „fiús lány” és a „vad kanca” egy személyben.....	25
4.2. Szíj Melinda, a győri Susan Boyle	26
4.2.1. A Megasztár csodabogara.....	26
4.2.2. „Akárhogy, én is nő vagyok, egy parányi hiúság énbelém is szorult”	28
4.2.3. „Lehet-e szeretni egy siránkozó sztárt?”	29
4.2.4. Vesztes vagy nyertes?.....	30
5. KONKLÚZIÓ	31
6. IRODALOMJEGYZÉK	32
7. FÜGGELÉK	35

1. BEVEZETÉS

A Megasztár a mai napig egy olyan médiatörténeti mérföldkőnek tekinthető Magyarországon, amihez így vagy úgy, de mindenki tud kapcsolódni, a 2010 előtt születettek legalábbis minden bizonnyal. Én személy szerint öt éves voltam, amikor elindult az első évad, és tisztán emlékszem azokra a szombat estére, amikor a késői eredményhirdetést már nem várhattam meg, ezért a szobám ajtajának tapasztott füllel hallgatóztam, hogy ki jutott tovább a versenyben.

A műsorral kapcsolatban a mai napig van egy nosztalgikus visszatekintés a kereskedelmi televíziózás itthoni berobbanására. A korszakra, amikor társadalmi osztálytól függetlenül mindenki szombat este leült a televízió képernyője elé és együtt izgult szeretteivel a Megasztár versenyzőjéért, majd a másnapi ebédnél és hétfői munkában vagy iskolában kitárgyalta a szombati adás történetét.

A Megasztár 2003-ban indult és összesen hat szériát élt meg a TV2-n. A műsor több szempontból jelentősnek tekinthető mind a hazai médiaszíntér, mind pedig a zeneipar vonatkozásában. Egyrészt ez volt az egyik első a hazai kereskedelmi televíziós tehetségkutatók közül. Az ezredforduló előtt, 1998-as *Kifutó* című tehetségkutató csupán egy évadot élt meg – érdekesség, hogy a versenyt a későbbi Megasztár zsűri, Pély Barna nyerte, illetve Oláh Ibolya is indult a versenyben (Partizán, 2022). Így mindenképpen úttörő volt és megnyitotta az utat több későbbi tehetségkutató műsor előtt (pl. Csillag születik, X-Faktor). Még azzal együtt is forradalminak nevezhető, ha azt is megemlítjük, hogy korábban, a '60-as évektől a magyar társadalom már hozzászokhatott hasonló formátumokhoz a Magyar Televízió *Táncdalfesztiváljának* és a *Ki mit tud?* című kulturális tehetségkutatójának köszönhetően (Gyarmati et al., 1998). A kereskedelmi televíziózás azonban egy új fejezetet nyitott a tehetségkutatók történetében, a Megasztár pedig egy egész országot vonzott a tévéképernyőkhöz szombat esténként. A műsor országos ismertséget szerzett ma is aktív előadóművészeknek, legyen szó akár Rúza Magdiról, Radics Gigről vagy Puskás Petiről.

A Partizán – a hazai szintén egyik legjelentősebb politikai és közéleti kérdésekkel foglalkozó YouTube csatorna – 2021-ben egy emlékadást készített az egykori legendás műsorról. Ahogy más tartalmaikban, ebben az adásban is kiemelten és kritikusan foglalkoznak többek között a műsor médiatörténeti hatásaival, az egykori médiaviszonyokkal és a kereskedelmi televíziózáshoz kapcsolódó etikai kérdésekkel. A műsorban megszólaló egykori készítő és szereplők a Megasztár médiatörténeti jelentőségét – sok egyéb más mellett – abban

a közös élményben látták, melyet nézői oldalról a műsor együttes követése hozott magával és azóta sem jellemző olyan mértékben, mint a tehetségkutató első három évadában.

A műsor első évadainak jelentősége abban is megmutatkozik, ahogy a korabeli politikával is összekapcsolódott: az első széria döntője után Gyurcsány Ferenc, az akkori sportminiszter parlamenti felszólalásában reflektált az eseményre (Császi, 2009), míg a következő évad döntőjében a közönség soraiban tapsolt gyermekei kíséretében, míg a másik páholyban – az akkori ellenzékben helyet foglaló – Orbán Viktor követte a finálét (Partizán, 2021).

Bár az egykori műsornak rengeteg aspektusa kínál kutatási témát, dolgozatomban mindenekelőtt a tehetségkutatókban jellemzően megjelenő osztály- és gendernarratívákat vizsgálom a Megasztár vonatkozásában. Ezek kapcsán a társadalmi mobilitás mítoszát is több alkalommal érintem, hiszen a tehetségkutatókat, mint kereskedelmi televíziós formátumokat gyakran ábrázolják a rossz körülmények közül érkező tehetségek *kitörési és felemelkedési* lehetőségének. Emellett, ahogy azt a későbbiekben bemutatom, az etnikai hovatartozás reprezentációja is gyakorta kapcsolódik osztály- és genderaspektusokhoz, melyek együttesen tükrözhetik azt, hogy a kor médiamunkásai hogyan látták és láttatták az akkori társadalmi valóságot, illetve hogyan reprodukálták tehetségkutató során társadalomban jellemző kirekesztő diskurzusokat. Ezeket a narratívákat a Megasztár két különböző évadában szereplő két versenyző, Oláh Ibolya és Szíj Melinda karakterén keresztül elemzem, vizsgálva többek között azt is, hogy a 2004-es és 2010-es széria mennyire alkalmaz más eszközöket és elveket ezek megalkotásában.

Kutatásom során a kulturális közvetítők – így a műsorban dolgozó szerkesztők és a zsűri – szempontjaira is kitérek, hiszen a műsor által közvetített narratívák kialakításában elsősorban őket terheli felelősség. Emiatt szükségesnek tartok egy rövid kitekintést arra is, hogy mindez számukra milyen érzelmi munkával járt. Ezen szempont megemlítését azért tartom fontosnak, mivel az érzelmi megterhelés a tehetségkutatók kapcsán elsősorban a versenyzők szemszögéből van vizsgálva. Hogyan éltek együtt ezzel a felelősséggel és hogyan látják saját, illetve a műsor szerepét? Mennyire hozhattak fejezhettek ki autonóm véleményt és milyen szinten kellett alkalmazkodni üzleti szempontokhoz? Többek között ezen kérdéseket is vizsgálom dolgozatom során.

Mindezek feltárásához több diszciplína területén releváns szakirodalmi források, az online sajtóban megjelent interjúk, a TV2 online archívuma, illetve a Partizán 2021-es Megasztár-különkiadása voltak segítségemre.

2. ELMÉLETI HÁTTÉR

2.1. A sztárság fogalma

A témához kapcsolódó elméleti háttér bemutatását a *sztár* fogalmának bemutatásával kezdeném. Shuker megközelítésében sztároknak azokat tekinthetjük, akik a tömegmédiában való szereplésük és megjelenésük alapján szereznek széleskörű ismertséget és egyfajta szimbolikus státuszt. A sztárok ugyanakkor a 20. századtól kezdve gazdasági entitásokként is értelmezhetők, melyeken révén a média- és zeneipar termékei eladhatóvá váltak (Collins & Young, 2014, Shuker, 1998 alapján). A század elején a filmek, majd a rádió után a kereskedelmi televíziózás széleskörű elterjedésével a sztárkultusz és a bulvárosodás egy új platformot kapott.

Ahogy azt Guld (2021) megállapítja, a sztárság nem egy statikus fogalom, az adott karakterek reprezentációja a bulvármédiának köszönhetően folyamatos változásban van. Az pedig, hogy éppen egy karakter hogyan van bemutatva a bulvármédiában, nem a valóságot reprezentálja, hanem alapvetően az aktuális társadalmi, gazdasági és kulturális megfontolások alapján jön létre (Jenei, 2008), a jelentésteremtésben pedig döntő szerepe van a kulturális közvetítők munkájának (Negus, 2002).

A kereskedelmi televíziózás („neotelevízió”) demokratizáló narratívája szerint a korábbi, közszolgálati televíziózáshoz („östelevízióhoz”) képest egy sokkal szélesebb körű társadalmi reprezentációt tesz lehetővé (Médiakutató, 2006). Ugyanakkor, ahogy Guld (2022) is megemlíti, a – kereskedelmi televíziók által még nagyobb teret kapó – bulvárosodás Habermas (1995) polgári nyilvánosság modellje alapján éppen ellenkező irányba hat; a közügyek lényegi megvitatását ugyanis elfedi a szórakoztatás és a sztárokat éltető jelentéktelen bulvárhírek, ezzel szűkítve a nyilvánosságot. Ezt a megközelítést azért tartom fontosnak megemlíteni, mivel a kereskedelmi televíziózás, és azon belül a tehetségkutatók hajlamosak a társadalmi mobilitást és a „Bárból lehet sztár” - mítoszt szulykolni, ugyanakkor, ahogy azt a későbbiekben bemutatom, ez a narratíva alapvetően éppen a társadalmi egyenlőtlenségek és a valós viszonyok elfedésére hivatott.

A kereskedelmi televíziózás itthoni megjelenésével a tömegmédiákártékony hatásait tematizáló kritikusok hangja egyre jellemzőbb lett. Itt idézném Munk (2009) sztárfogalmat

körüljáró tanulmányát, melyben kritikusan tekint a tömegmédiát támadó, alapvetően a magaskultúrát képviselő elit által hangoztatott diskurzosokra: „Az esszencialista elitkritika úgy tekint a tömegkultúrára, mint minden kulturális jó gyilkosára, a kulturális átmenet okozta összes lehetséges baj megtestesítőjére, elkövetőként pedig a csapból folyó sztárokat, illetve az azokat előállító producereket és kereskedelmi orgánumokat, a bulvárt, mint kulturális gyilkost említi. Ahogy a tanulmány későbbi szakaszában egy sztárokkal foglalkozó, empirikus közönségkutatás eredményeiből kitűnik, a többség is a sztárkultúrától ódzkodó, a hírességekkel szemben szkeptikus elitdiskurzus hangoztatója. Bár Magyarországon a bulvárt illik lenézni, a lapolvasási és a tévézési adatokból kiderül: a sztárság igenis működik.” (Munk, 2009)

Ezt a nézőpontot két okból tartottam fontosnak megemlíteni. Egyrésről a sztárkultúra fogyasztásának „rejtőzködő” jellege miatt, melynek következtében sokkal szélesebb réteg követi a szórakoztató média történeteit, mint amekkora felvállalja. Másrésről pedig a későbbiekben, Megasztár kapcsán tárgyalt kulturális közvetítők érzelmi munkájában is fontos szempontot képvisel az elit felől érkező kritika, amely a hajlamos a magaskultúra által elfogadott egyének mainstream médiában való részvételét rosszállással figyelni (Médiakutató, 2006; Partizán, 2021).

2.2. A média hatásának értelmezése

A Megasztár jelentősége és narratíváinak bemutatása előtt fontosnak érzem, hogy röviden bemutassam, milyen jelentőséget és befolyást tulajdonít a szakirodalom a médiának. Bajomi-Lázár (2017) *Manipulál-e a média* című tanulmányában megjegyzi, hogy bár a közbeszéd és a médiakritika gyakran manipulatívnak és emiatt károsnak bélyegzik a médiát, a tudomány hozzáállása alapvetően már kevésbé fest zord képet a média hatásáról. Míg kezdetekben a különböző médiahatás-kutatások és elméletek (pl. a lövedékelmélet) az üzenetek passzív befogadójaként tekintett a médiatartalmak célpontjaira, a paradigmaváltást követően ma már a médiatartalom fogyasztóját aktív szereplőként tartja számon, akinek befogadásában és mérlegelésében saját tudása, meggyőződései és közvetlen környezetének hatása is fontos szerepet játszanak. Itt említhetjük Stuart Hall (1980/2007) kódolás-dekódolás modelljét is, mely az üzenet jelentését az egyéni használathoz köti, ami az előbb említett tényezők mellett a kontextustól is függ.

Kutatásom témája kapcsán fontosnak tartom megemlíteni Carey (1975) rítusmodelljét, amely a tömegkommunikáció közösségi vonatkozásaira és funkcióira fókuszál. Az elméletben fontos szerepük van a közös szimbólumrendszereknek és képzettársításoknak, melyek

együttesen hatnak az üzenet konstruálására. Guld (2022) a valóságshow-k példáját a következőképpen értelmezte az említett modell tükrében:

„A valóságshow-kkal kapcsolatban felhozott leggyakoribb kritika éppen az, hogy a gátlástalan figyelemhajászás közben a műsorok minden korábbi konvenciót és kulturális normát lerombolnak. A befogadói oldal vizsgálata legtöbbször mégis azt az eredményt hozza, és az itt bemutatott szövegek is ezt tükrözik, hogy az ilyen jellegű műsorok állandóan mozgásban tartják a társadalmilag elfogadott viselkedésminták normakontrollját. Így a programok által generált diskurzusok (interperszonális vagy interiorizált) nemcsak meggyengítik, de sokszor meg is erősítik az elfogadható és elfogadhatatlan viselkedésformák kategóriáit.” (Guld, 2022, 13).

Ezt az idézetet azért tartottam fontosnak a téma kapcsán, mert háttérrel ad annak, hogy mi a jelentősége a későbbiekben tárgyalt, szórakoztató médiában és azon belül is a zenei tehetségkutatókban – melyeknek van egy erőteljes valóságshow-vonatkozása – a narratívák képzésének és bemutatásának.

2.3. Az amerikai és brit típusú tehetségkutatók narratívaképzése

A Megasztár elemzése előtt szükségesnek tartom bemutatni viszonyítási alapként a nyugati példákat, amelyeknek – részben legalábbis – a mintájára jött létre a legendás műsor. Ehhez elsősorban Matt Stahl (2013) *Unfree Masters* című munkája volt segítségemre, melynek első fejezetében a szerző az American Idol jellemző, meritokráciára – teljesítményalapú társadalmi berendezkedésre – épülő narratíváit mutatja be. A gendernarratívák vonatkozásában pedig McRobbie (2004), illetve Tyler és Bennett (2009) tanulmányai adtak útmutatást.

A tehetségkutatók egyik alapvető ígérete, hogy bárkiből lehet sztár, pincérnőtől kezdve a köztisztviselőig, ha az a valaki elég tehetséges és keményen megdolgozik a sikerért. Az „amerikai álom” mítosza így egy alapvető pillérét képi nem csupán az American Idolnak, hanem az összes hasonló tehetségkutató műsornak, nemzetiségtől függetlenül. A jól hangzó társadalmi mobilitást hangsúlyozó narratíva azonban Stahl (2013) fenntartásokkal kezeli; szerinte ugyanis a műsor narratívái egy olyan társadalomban mutatnak be demokratikus-liberális viszonyokat és ígéreteket az önmegvalósítás kapcsán, amelyben a valós viszonyok sokkal egyenlőtlenebb képet festenek és az önmegvalósítás lehetősége csak egy szűk rétegnek adatik meg. Ezen a véleményen van Tyler és Bennett (2009) is, aki szerint, bár a fogyasztói társadalom és a meritokrácia kapcsán találkozhatunk azzal a feltevessel, miszerint a társadalmi osztályok lényegében jelentőségüket veszítették, ez továbbra is fontos részét képi a

sztárságnak. A kereskedelmi média és a sztárkultúra *demokratikus* természetét Tyler és Bennett szerint alapvetően két állításra alapozzák, melyek mindegyike támadható. Az egyik narratíva a növekvő társadalmi mobilitást tematizálja, mely szerint nem csupán a láthatósága és részvétele növekedett a korábban marginalizált társadalmi csoportoknak, rengeteg foglalkoztatási lehetőség is nyílt számukra. Másrészt pedig az új típusú médiaviszonyok lehetőséget teremtenek a nézők részvételére is – itt gondolhatunk például a tehetségkutatók SMS-es szavazási lehetőségére, amelynek köszönhetően lényegében a nézők dönthettek a versenyzők sorsáról, vagy akár a később az internet térnyerésével berobbant kommentkultúrára. Ezek azonban megállapításai alapján a neoliberalizmus ideológiájának megfelelően „*az egyenlő lehetőségek frázisát csupán a súlyos egyenlőtlenség álcázására és fenntartására használják*” (Tyler & Bennett, 2009, 5, saját fordítás)

Stahl (2013) alapvetően két jellemző narratíváját tárgyalja a tehetségkutatóknak; egyrészt a *megalázás*, másrészt pedig a *hitelesítés*. Előbbivel elsősorban a tehetségkutató castingjai során találkozhatunk, ahova rengeteg jelentkező érkezik a felemelkedés ígérete miatt – sokan közülük azonban híján vannak a tehetségnek, a műsor által elvárt fellépésnek és megjelenésnek. Az ő esetükben a műsor – amit elsősorban a zsűri és a stúdióban ülő nézők képviselnek – nem mutat kegyelmet, kifejezve ezzel, hogy aki nem bír megfelelő önkritikával, (illetve nem viseli jól a zsűri sokszor megalázó bánásmódját és kritikáját) az megérdemli, hogy nevetség vagy akár gyűlölet tárgyává váljon. Az itt bekapcsolódó „mi és ők” narratíva mellett (amelynek köszönhetően a nézők elégtétellel nyugtázhathják, hogy „Ennél még én is jobb vagyok”) az elbukottak *megalázásának* egy további funkciója is van; hozzájuk viszonyítva ugyanis még nagyobb a *katarzis* az igazi tehetségek felfedezésekor, akik így még inkább igazolást nyernek. A *hitelesítés* narratíváját Stahl a versenyzők imidzsének egyik alapköveként tartja számon. Ez nem csupán az *eredetiség* követelményét hordja magában – a tehetségkutatók által bemutatott mesebeli átalakulásoknak központi eleme a szerénység, az a mottó, miszerint *XY ugyanaz maradt, aki volt a verseny előtt*, a hírnév belső értékein és tartásán mit sem változtatott (Stahl, 2013).

Az American Idol példáján keresztül bemutatott, tehetségkutatókra jellemző narratívákról Stahl összefoglalóan így nyilatkozott: „*Ezek a narratívák a megalázásról, hitelességről, fegyelemről, munkáról alkotott elképzelésekről, bukásról és sikerről szóló történeteket kombinálnak. Elegyednek benne a kemény tanulságok az «új kegyetlen gazdasághoz» való alkalmazkodásról, illetve az ideológiával átítatott történetek egy*

utópisztikus játszótérről – az átlátható, egyenlő lehetőségeket adó meritokráciáról, ami ideológiai alapját képzi az amerikai álomnak” (Stahl, 2013, 52, saját fordítás).

Az osztályaspektusok kapcsán Tyler és Bennett (2009) Bourdieu szimbolikus (hírnév, státusz) és kulturális tőke (iskolai végzettség, képességek, ízlés) fogalmait említi, amelyek az egyén gazdasági értelemben vett tőkájával együtt szintén alakítják, hogy melyik társadalmi osztályba sorolható. A szerző az osztály- és gendernarratívák kölcsönhatásában úgy találja, hogy a mainstream média által definiált *nőiesség* alapvetően a közép- és felső társadalmi osztály sajátja, az alacsonyabb, mint a munkásosztályba tartozó nőknek ehhez a klasszikus értelemben vett kategóriába nem kerülhetnek be. A brit médiában Skeggs (2001) szerint az alsóbb osztály nőiességre való törekvése egy nevetséges kísérletként, próbálkozásként van ábrázolva, mely során általában lelepleződnek azok az gyengeségek (mint rossz ízlés vagy nem megfelelő beszédmód), amik a társadalmi osztályukhoz kötik őket és végső soron áthidalhatatlan akadályokat gördítenek a *nőiesség* beteljesítése elé. McRobbie (2004) – szintén brit kontextusban – az úgynevezett „makeover” - műsorok kapcsán hasonló osztály-gender összefüggéseket mutat be. Ahogy az átalakító reality-műsorok kapcsán, úgy a tehetségkutatókban sincs végeredményben semmilyen garancia, hogy a műsor végeztével a versenyzőknek ne kelljen visszatérni a korábbi életükhöz és társadalmi osztályukhoz. Ezt láthatjuk a későbbiekben a Megasztár példájában is: bár az első évadokból még mindig többen aktív és jelentős szereplői a hazai zeneiparnak, a felfevőpiac korlátozott és a 2010 körüli évadok, illetve a későbbi, akár ma is futó tehetségkutatók (Voice, X-Faktor) szereplőinek már csupán töredéke fut be olyan pályát, amelyet a műsor ígér. Ahogy a gendervonatkozásokkal kapcsolatban McRobbienál (2004) is láthatjuk, a reality-típusú műsorokban, illetve az azt keretező szórakoztató médiában a kirekesztő, női aspiránsokat érő szexista diskurzusok – melyek elsősorban testiségükön keresztül keretezik a női nemet – meglehetősen gyakoriak. A műsorokban tapasztalhatjuk, hogy ezen diskurzusok létrehozatalában nem csupán férfi-, hanem nőtársaik is részt vesznek és újratermelik azokat. Ez igaz a zenei tehetségkutatókra is, ahol – ahogy bemutatom a későbbiekben – a női versenyzőkkel kapcsolatos, *szexusukat* és *nőiességüket* firtató narratívák alapvető fontossággal bírnak karakterük felépítésében.

2.4. Kreatív és érzelmi munka a szakirodalomban

A kreatív munkával foglalkozó szakirodalomak közül dolgozatomban egyrészt Negus (2002) kreatív közvetítőkkal kapcsolatos munkájára, illetve Hochschild (1983) érzelmi munka koncepciójára támaszkodtam. Utóbbit Hesmondhalgh és Baker (2011) *Creative Labour: Media*

work in three cultural industries című munkája is továbbviszi, mely szintén segítségemre volt kutatásom során.

Megállapításaik között szerepel egyrészt, hogy a kreatív iparágakban végzett munka nagyon jelentős érzelmi munkával és teherrel jár együtt, mely megnehezíti, hogy a munkavállaló magánéletét elválassza munkájától. Emellett az általában előnyként számontartott rugalmas munkaidő sokszor a gyakorlatban a munkavállaló kizsákmányolását jelenti, a gyakran éjszakába nyúló munkavégzés, illetve a munka és magánélet elválasztásának nehézsége gyors kiégéshez vezethet. A posztfordizmus sajátosságának tekinthető az is, hogy a kreatív iparágakban dolgozók bér munkája és munkaviszonya általában bizonytalan, prekár élethelyzetben tartja a munkavállalót. Ezzel szemben azonban a kreatív munka általában olyan presztízst és szimbolikus tőkét nyújt a társadalmon belül, amely – részben legalábbis – kárpótolja a munkavállalót. Különösen erőteljes ez a presztízs vonatkozás a médiában dolgozók számára abból a szempontból, hogy az elvégzett munka és annak eredménye egy széles közönség számára válik láthatóvá és ennek köszönhetően gyakorol hatást rá (Hesmondhalgh & Baker, 2011).

Negus (2002) a kulturális közvetítőként azokra a kreatív munkásokra hivatkozik, akik munkájuk során a kreatív művészek és a fogyasztók között közvetítenek. Bourdieu (1984) *szimbolikus termelés* fogalmát is említi a kreatív munka kapcsán, ami egyfajta jelentéstermelést hordoz magában és a tehetségkutatók narratívaképzése során különösen relevánsnak számít.

3. A KREATÍV AUTONÓMIA ÉS URALKODÓ NARRATÍVÁK ALAKULÁSA A

MEGASZTÁR ÉVADAI SORÁN

A Megasztár megszületésében alapvető szerepet játszott, hogy 2002-ben a TV2 új vezérigazgatót kapott. Kereszty Gábor fontosnak tartotta a csatorna fiatalítását, így az akkoriban nagy népszerűségnek örvendő Big Brother mellett egy új – a brit Pop Idol mintájára, hazailag kifejlesztett – tehetségkutatót hoztak a televízió képernyőjére. Ahogy a Partizán (2021) stúdiójában elmondta, bármennyire is kockázatos vállalkozás volt, az anyavállalat (MTM-SBS) részéről nem érkezett nyomás a kereskedelmi szempontok alapján, a kreatív csapat lényegében szabad kezet kapott. Ennek ellenére, az interjúk alapján került sor konfliktusokra autonómiai kérdések kapcsán, hiszen ilyesfajta érdekütközés nem csupán a csatorna és a főszerkesztő, hanem a főszerkesztő és a produkció egyéb dolgozói és szereplői, így a zsűritagok és műsorvezetők között is felmerülhet. Ez megfigyelhető Hesmondhalgh és Baker (2011) megállapításának is, mely szerint a szerzők a Megasztárhoz hasonló tehetségkutatók, illetve a

kreatív iparágak egyik alapvető konfliktusaként kezelik a kreatív autonómia és a kereskedelmi szempontok ellentétét. Ezen kérdéskör kapcsán érdekes, hogy a Partizán (2021) emlékadásában megszólaltatott, kezdeti évadokat képviselő készítőket azt a narratívát képviselik, amely az első három évad működésében a kreatív autonómiát hangsúlyozzák, míg a későbbi évadok megváltozott hozzáállását a kereskedelmi szempontok eluralkodásának tekintik. Ez azonban egy leegyszerűsített és valamilyen szinten torzított értelmezést adhat, hiszen az első évadok ugyanúgy egy kereskedelmi televíziós formátum keretei között készültek. Úgy gondolom tehát, hogy a kreatív autonómia és kereskedelmi szempontok közötti kapcsolatot árnyaltabban érdemes kezelni.

A következőkben elsősorban a Partizán (2021) Megasztár-emlékadására, illetve a TV2 archívumában szereplő videókra támaszkodva hasonlítom össze a tehetségkutató első három és második három évadát. A kettéválasztás oka, hogy a műsor harmadik évada után egyértelmű irányváltáson ment keresztül; a *Star Academy* licencének megvásárlása következtében új műsorformátummal tért vissza 2008-ban a Megasztár negyedik szériájára. A kreatív csapat és a zsűri teljes mértékben lecserélődött, és az új műsor fókuszában már érezhetően nagyobb hangsúly került a nézettség hajszolására és a csatorna üzleti érdekeire, mint az előző évadokban. Ennek egyik sarokpontja, hogy a versenyzéshez szükséges korhatárt leszállították 12 évre, melyet utólag a korábbi évadok zsűritagjai és alkotói szintén rosszallással figyeltek (Partizán, 2021).

3.1. „Kedves idióták” és „katasztrófaénekesek”

A castingok kapcsán egy erőteljes törésvonalat láthatunk az korai és a későbbi Megasztár évadok felfogásában. Az eltérő jelleg egyik eleme, hogy bár a televízióban az első évadok során is lejátszottak egy összeállítást a válogatások legviccesebbnek vagy legemlékezetesebbnek értékelt próbálkozások közül, maguk a castingok nem élő közönség előtt zajlottak, így jóval kevésbé váltak teátrálissá. A negyedik évadtól a közönség aktív résztvevőjévé vált a válogatásoknak, még inkább felerősítve azok – Stahl (2013) nyomán korábban bemutatott – *megalázással* kapcsolatos narratíváját. Ezt a „*dehumanizáló bánásmódot*” problematizálja többek között a későbbi évadokkal kapcsolatban Bakács Tibor, az első három évad egykori zsűritagja is, aki szerint a kezdeti évadok értékközpontúságában egyértelmű volt, hogy nem szórakoznak mások nyomorúságán. Elmondása szerint „*volt pár kedves idióta, de úgy is bántunk velük, nem aláztuk meg őket.*” Ennek kapcsán kérdésként felmerülhet, hogy hol húzódnak a határok; hol kezdődik a megalázás és meddig tart, hogy „csak” kinevetik a *kedves idiótákat*. Falusi Mariann, az utolsó évad zsűrijeként úgy véli, hogy ilyen esetekben a zsűritagok

reakcióit nem lenne szabad mutatni a műsorban, mivel elsősorban ez adja a dolog megalázó jellegét. Mindenesetre az megállapítható, hogy az első három évad zsűrije és készítői – bár gyakran elhangzottak itt is szexista, vagy politikailag nem minden esetben korrekt megjegyzések (például: *(Bakács)* „Tudod kiket tudnál boldoggá tenni? Ha katonák előtt énekelnél. Az erotikus kisugárzásod a Soma miatt nem merem mondani, hogy mekkora... Csak ez sajnos dalverseny.”) – jóval elnézőbbek voltak a jelentkezőkkel, és a rosszul sikerült produkcióért kapott „büntetés” jóval enyhébb volt, mint a későbbi évadokban, ahol az instruált közönség is megtette a magáét. Erre egy példa az alábbi, 3. széria válogatásán történt eset, amikor egy gyengén szereplő jelentkező mérettette meg magát. Az elutasítás után ezt mondta a zsűrinek, akik azt a kérdést forszírozták, milyen visszajelzéseket kapott korábban, amiért úgy gondolta, megpróbálja:

K.R. (versenyző): Én ezt olyan véresen komolyan nem is gondoltam. Én ezt csak úgy gondoltam, hogy eljövök, kipróbálom mit tudok...

Novák Péter: Bátor vagy, hogy bejöttél és megcsináltad.

K.R.: ...sajnos pályakezdő vagyok, másfél éve munka nélkül, én dolgoznék nagyon, de sajnos mindezidáig nem jött össze.

zsűritagok egyöntetűen: Érthető.../Sok szerencsét kívánunk hozzá.

Bakács Tibor: (utánaszól a versenyzőnek) Mélyen egyetértek veled egyébként, az ember mindenbe belekapaszkodik. És még a mutatók sem igazak. Azért mondom, szolidaritok veled, szóval ne haragudj, de leszárják azt, hogy itt az embernek nincs munkája.

K.R.: Igen, de minden lehetőséget meg kell ragadni.

N.P.: Abszolút! Ügyes vagy és bátor! Sok sikert!

Ezzel a példával azt szerettem volna bemutatni, hogy a zsűri a tehetségkutató első három évadában – a későbbiekkel, illetve a korábban bemutatott amerikai példával szemben – itt nem bünteti a próbálkozást, sőt, elismeri annak létjogosultságát, hogy valaki csupán kipróbálja magát és pozitívan értékeli azt. Nem az volt tehát a cél, hogy minél szélsőségesebb érzelmek jelenjenek meg, és magát a versenyt nem ábrázolta egy élet-halál küzdelemként. Itt tehát – Stahl (2013) példáival szembeállítva, ahol az egyént hibáztató, neoliberális attitűd jelenik meg – a zsűri szolidaritást mutat az alacsonyabb osztályba tartozók felé.

A későbbi évadok ezzel szemben – többek között a fokozódó nézettségi verseny következtében is – egyre nagyobb hangsúlyt fektetett a jól eladható „*katasztrófaénekesekre*”, akik közül sokan a közösségi média és a közösségi videómegosztók (pl. YouTube) elterjedésével országos ismertséghez jutottak. (Így lett például legendás a Big in Japan „*Bikicsunáj*” verziója is.) A Stahl (2013) által lefestett casting forgatókönyvek itt már sokkal jobban érvényesülnek, sőt, egy ponton túl is szárnyalják azt. A negyedik széria fináléjában ugyanis egy közös produkcióra összehozták a castingok „sztárjait”, mondván, hogy „*Ha ez a vágyuk, ha egyszer szeretnének ezen a színpadon énekelni, akkor mi megpróbáljuk ezt megadni nekik.*” Az összevágott bejátszó után, melyben bemutatják az *ominózus*, korábbi produkcióikat, a Megasztár színpadán adják elő Soltész Rezső *Szóljon hangosan az ének* című számát. A nyilvánvalóan rossz produkciót a nézők kitartó tapsa és ovációja kíséri, jóllehet, a zsűri sokkal visszafogottan, de szintén mosolyogva követi a történeteket. Ebből a produkcióból mindenesetre kidomborodik mindaz, amelyet az előzőekben a *megalázás* és a demokratizáló narratívával elfedett egyenlőtlen bánásmód kapcsán az American Idol példája mutatott meg; a szórakoztató média és az általa képviselt neoliberális ideológia könyörtelenségét a kiszolgáltatott, felemelkedni vágyó egyénnel szemben.

3.2. A Megasztár – mint az etnikumok olvasztótégelye

A tehetségkutatóban a hazai etnikumok közül leghangsúlyosabban a cigány népcsoport képviseltette magát. A műsorban szereplő több cigány kulturális háttérű versenyző is a közönség kedvencei közé tartoztak, olyannyira, hogy Oláh Ibolya, Gáspár Laci, Molnár Ferenc Caramel és Radics Gigi is az élvonalban végeztek. Az etnikum ilyesfajta, alapvetően pozitív töltetű reprezentációja korábban a kereskedelmi- és közmédiában szinte példátlan volt (Partizán, 2021). Munk (2013) cigányok médiareprezentációjával kapcsolatos kutatásából kiderül, hogy bár a hírmédiában túlnyomórészt a cigányság a bűnelkövetés és devianciák kontextusában jelenik meg, addig a szórakoztató média műfajaiban, így a tehetségkutatókban szereplő romák sokkal elfogadóbb és barátságosabb narratívában jelentek meg. Munk szerint a zenei tehetségkutatók kapcsán ehhez annak is köze lehet, hogy a *zenész cigány* archetípusa már több évszázada jelen van a társadalmunkban, így ilyesfajta reprezentációjuk jellemzően elfogadható a társadalom nagyobb részében. Ugyanakkor egy másik, hasonló fókuszú kutatásában azt is megállapítja, hogy a roma származás sokuknál – bár származásukat felvállalják – nem képi karakterük jelentős részét, csupán a kezdetekben a „*kitörés*” és a „*csiszolatlan gyémánt*” narratívája kapcsán, a felemelkedést követően azonban ez az adalék érdektelenné válik. Ezt a romatelepről kitörő Caramel példájával illusztrálta, akinek nehéz

múltjáról szóló médiareprezentációját befutása után teljes mértékben felváltották aktuális magánéleti problémái (Munk, 2012). Úgy gondolom, hogy Munk ezen gondolata Oláh Ibolya esetében nem feltétlenül igaz, hiszen nála például azt láthatjuk, hogy a Megasztár első szériájának vége után is nagy jelentősége maradt származásának, hiszen többek között emiatt énekelte el ő 2005. augusztus 20-án a *Magyarország* című dalt a Lánchíd tetején, hitelesítve előadásával a dal antirasszista üzenetét (Partizán, 2022).

Bár a TV2 egykori vezérigazgatója, Kereszty Gábor kifejezte, hogy a látszat ellenére semmi szándékosság nem volt a cigánysággal kapcsolatos negatív sztereotípiák csökkentésére, illetve a romakérdés tematizálására, ezt a zsűri, különösen Bakács Tibor egyfajta missziójának tekintette (Partizán, 2021). (Erről a későbbiekben, Oláh Ibolya karaktere kapcsán bővebben is esik szó.) A rá jellemző explicit témafelvetés a romakérdés, illetve az azzal kapcsolatos feszültségek kapcsán a későbbi évadokban – bár ott is voltak roma származású versenyzők – jóval kevésbé volt jellemző. Ennek valószínűsíthetően ahhoz is van köze, hogy a későbbi évadokban már jóval erősebb volt az eladhatóság és az üzleti érdekek fontossága, ami miatt potenciálisan az ilyen érzékenyebb témák, mint az etnikai kérdések politikai vetülete, nem voltak többé tematizálhatóak.

A műsor etnikai sokszínűségét erősítette, hogy a harmadik évadban megnyitották az országhatárokat a határontúli magyarok számára; ennek köszönhető az is, hogy a vajdasági Rúza Magdi lehetett a harmadik, a nagyváradai Tolvai Renáta pedig az ötödik évad győztese. Származásuk hangsúlyozása az ő esetükben is alapvetően a *felemelkedés* narratívájához kapcsolódott. (Ugyanakkor az első három évadban a származás sokkal explicitebben fogalmazódott meg, mint a későbbi évadok során, így Tolvai Renáta esetében a „*nagyváradiság*” inkább egy állandó jelzőként szerepelt, mélyebben azonban nem reflektáltak rá a műsor során.) Emellett a korábban említett *hitelesítés*-narratívát is szolgálta, olyan versenyzőket bemutatva, akik büszkék gyökereikre és ezt hangoztatják is. Ennek volt iskolapéldája amikor Rúza Magdi az egyik adásban Emir Kusturica *Cigányok ideje* című filmjében szereplő *Ederlezi*-t énekelte el – félig magyarul, félig szerbül. A dal választásával egy explicit célja, üzenete is volt a nézők felé, miszerint: „*Azért döntöttem így, mert ugye én a Vajdaságból jövök, ezt már elmondtam a kisfilmben és büszke vagyok rá. Nagyon szeretném...azt reméltem, és remélem még most is, hogy végülis kaptam egy lehetőséget, és hátha ez alatt a két perc alatt minden olyan országban, ami nagyon hasonló szituációban van, mint az én hazám, ott tényleg megpróbálta mindenki teljes mértékben elfogadni egymást és tisztelték egymást.*”

3.3. Dívák és vadócok

A nők Megasztárra jellemző reprezentációja kapcsán – a TV2 archívumában található felvételek alapján – azt láthatjuk, hogy a műsorfolyam egészére jellemző egy alapvetően szexista felfogás. Az első évadokban a szexista diskurzusok közvetítői alapvetően a műsorvezetők és a zsűritagok voltak, érdekes azonban, hogy – ahogy ez a tendencia McRobbie (2004) kapcsán is megjelent – nem csupán a férfiak hozták létre ezeket, hanem nők között is gyakran előfordult. A főbb nőkkel kapcsolatos reprezentációtípusok kapcsán kettőt különítenék el: a *kifinomult, lágy diva* és a *belevaló, vadóc, szexi csaj* karakterét. Elsősorban ezek a szerepek váltakoztak, általában adásról adásra egy versenyzőn belül is. A zsűritagok közül például Soma rendszeresen firtatta a produkciók *erotikus töltetét és túlfűtöttségét*, sokszor hiányolva azt. Különösen gyakran felmerült ez a tematika a duettadások során, ahol a versenyzők egymással és meghívott sztárvendégekkel vagy korábbi évadok szereplőivel énekeltek közösen egy–egy dalt. Az erotikus töltet visszatérő motívum a férfi–női duettekben, sőt női versenyzők közös produkcióiban is (érdekes módon férfi–férfi leosztásban ezt nem tematizálták, mely véleményem szerint azt mutatja, hogy elsődlegesen a heteroszexuális férfi perspektíva jelenik meg) – például amikor Bakács Tibor megjegyezte Tóth Vera és Auth Csilla duettje után, hogy:

„Az az igazság, hogy mindig álmodtam róla, hogy egyszerre két nővel és ezt csak azért mondom, mert nagyon komolya szexuális élmény volt. Belépett a Vera, akkor hallottam, hogy ő lesz a domina. De kiderült, hogy nem és hallgatva a dalt a végén fogalmam sem volt. (...) Nekünk férfiaknak ez komoly élmény volt.”

A későbbi évadok reality-jellegének erősödésével még nagyobb tere nyílt a szexizmust újratermelő diskurzusoknak; a tehetségkutató saját, *Megamánia* című háttérműsora, illetve a TV2-n futó *Napló* és *Aktív* című műsorai is közelről követte a versenyzőkkel kapcsolatos aktuális eseményeket. A riportok és beszélgetések során a nők nagyon gyakran reprezentálták testi, vagy férfiakhöz való viszonyaik vonatkozásában, klasszikus női szerepeket felvonultatva. Többek között ezt illusztrálhatja a Megasztár 4. szériájához kapcsolódó egyik *Aktív*-riport (2008), melynek beharangozójából kiderül, hogy Nkuya Sonia valószínűleg azért nem fájlalta annyira kiesését a versenyből, mert barátja várt rá az adás után, akivel aztán együtt töltötte az éjszakát. Emellett a riport abba is betekintést ad, hogyan varázsolnak divát hétről hétre Eszenyi Enikőből – akinek frizurája mellesleg tíz órán keresztül készült. A későbbiekben Szij Melinda karaktere kapcsán bővebben foglalkozok egy *Napló Extra*-riporttal is (2010), mely ennek a vonatkozásnak szintén eklatáns példaként szolgálhat.

A negyedik szériától kezdve leszálított korhatár kérdését a műsor első három évadának főszerkesztője, Csényi Kati egy vele készült interjúbán többek között a szexualizált természete miatt problematizálja. Szerinte ugyanis „*Jó ötlet gyereket szerepeltetni, de magas sarkú cipőben és felnőtt, szexi ruhában, szerelmes dalt énekelve...én ezt ízléstelennek tartom*” (Kalmár, 2015).

3.4. A boldog békeidők és a lejtmenet a műsor kulturális közvetítőinek szemével

Kutatásom részeként fontosnak tartottam a kulturális közvetítők által megélt, szériák közötti változásokat is bemutatni. Mindezt elsősorban kreatív autonómiájuk és érzelmi munkájuk kapcsán vizsgálom. Úgy gondolom, hogy az általuk lefestett kép fontos kontextust adhat a későbbiekben bemutatott narratíváknak, melyek megalkotásában ők is tevékenyen részt vettek. Kutatásomat ugyanakkor korlátozza az a szempont, miszerint a műsor későbbi főszerkesztője részéről nem lelhető fel reflexió a műsor szerkesztői gyakorlatára, így erre vonatkozóan csupán a korábbi főszerkesztő és zsűritagok, illetve a későbbi évadok versenyzőinek reakcióiból tudtam következtetéseket levonni.

3.4.1. A főszerkesztői autonómia kérdése

A Partizán emlékadásában Csényi úgy nyilatkozott, hogy az első három évad megalkotásakor az eredmény két alappilléren nyugodott: a zenén és a karaktereken. Az egykori főszerkesztő elmondása szerint ekkor azonban még nem a kereskedelmi megtérülés volt az elsődleges szempont, így a műsor reality-elemei is teljesen más értéket képviseltek: céljuk az volt, hogy a versenyzőket saját valójukban mutassák be, ne szerkesztői döntések határozzák meg perszónájukat, csupán a teret adják meg, amelyben személyiségjegyeik kiteljesedhetnek. A előzőekben már kitértem rá, hogy ez a fajta nosztalgikus utólagos értékelés torzíthatja a valós képet, annak vonatkozásában, hogy mennyire voltak fontosak a kereskedelmi szempontok. Az ugyanakkor valóban feltűnő, hogy a műsornak kisebb részét képezték reality-típusú elemek, a sokszor szerkesztői munka által generált és felnagyított konfliktusok sokkal kevésbé voltak jellemzőek, mint a későbbi adásokban. Ahogy egy korábbi, Origen megjelent interjújában (Kalmár, 2009) elmondta, ez a kockázatvállalás és szemlélet az egész műsort jellemezte, ami azonban bizonyos szempontból szembement a kereskedelmi televíziózás irányvonalával: „*A mainstream szempontjából alig ismert Bakácsot vagy Somát elfogadtatni zsűritagként, vagy Nick Cave-számokat jóváhagyatni emberpróbáló feladat volt olykor. Egy kereskedelmi csatorna biztosra akar menni, a magyar gyakorlat szerint pedig ez jól ismert celebeket jelent. De végül sikerült megállapodnunk, és kialakult a zsűri, ami közel sem véletlenszerű, hanem egy nagyon pontosan végiggondolt csapat volt, sokféle személyiségjeggyel.*” Azt, hogy ezt a

szemléletet végül sikerült átvinni, Csényi a Kereszty Gábor-féle vezetésnek tulajdonítja, mely sokkal kevésbé tekintette fő céljának a piaci pozíció megszerzését, mint utódai. Itt tehát úgy tűnik, hogy a klasszikus ellentét, melyet Hesmondhalgh és Baker (2011) beazonosít az kreatív autonómia és a kereskedelmi siker között, a Megasztár első három évadában részben feloldódott, és a műsor így is nyereségesen tudott működni. Ugyanakkor a következő vezetés – illetve a következő évadok új formátumához társuló új stáb – már biztosra akart menni nézettség szempontjából, így a kereskedelmi siker hajszolása felé tolódott a hangsúly, Ennek kapcsán viszont azt is szükségesnek tartom megemlíteni, hogy míg a Megasztár első három évada alatt a zenés tehetségkutató egyedüli volt műfajában a televíziós piacon, a későbbi évadoknak már meg kellett küzdenie a konkurenciával a nézők figyelméért először az RTL Klubon futó *Csillag születik*, majd az *X-Faktor* formájában. A Megasztár leszállóágát gyorsíthatta az is, hogy a Megasztár 5. szériája és az *X-Faktor* 1. évada sokáig párhuzamosan futott szombat esténként, így a nézőknek választani kellett a két tehetségkutató között – a közönségmérések pedig azt mutatták, hogy ebben a helyzetben az *X-Faktort* preferálták (Origo, 2010a). Friderikusz a műsorok ütközése miatt a 2010. október 2-i adásban petíciót indított, és arra hívta fel a közönséget, hogy emailcímére írják meg, amennyiben mindkét műsort szeretnék megtekinteni (Origo, 2010b). Ezzel nyomást kívánt helyezni a versengő csatornák programigazgatóira, melynek eredményeként a Megasztár végül a péntek esti műsorsávba került át. Ez mindkét műsor nézettségének jót tett, nézőszámuk az utolsó adásokra kétmillió fölé emelkedett (Origo, 2010c). Annak, hogy az *X-Faktor* miért tudta tartani előnyét és végül legyőzni Megasztárt a nézettségi harcban, különböző okai lehetnek; Presser szerint az *X-Faktor* újdonságértéke volt a döntő az időközben elöregedő formátumhoz képest (Partizán, 2021).

A főszerkesztő 2009-es és 2015-ös, Origo-n megjelent, illetve 2021-es Partizán által készített interjújában is kifejezte véleményét azzal a szokásos, általában kereskedelmi televíziós döntéshozók által hangoztatott szólammal kapcsolatban, miszerint a műsorok a nézők ízlése alapján jön létre, arra támaszkodik. Szerinte „(...) *a Megasztár sikeres tudott lenni Bakács gondolatiságával, de Presser Gábornak vagy Novák Péternek is fajsúlyos hozzászólásai voltak hétről hétre. Ők ikonikus szereplőkké váltak, pedig a kezdetektől igen messze voltak a tömeg mainstream sztárjaitól. (...) Nem hiszek abban, hogy baromságra vágnak az emberek, mert van antennájuk a jóra: nem biztos, hogy meg tudják vagy meg tudták fogalmazni, hogy mire vágnak, hogy mi hiányzik a képernyőről nekik, de a minőség és a nézettség nem áll ellentmondásban egymással.*” Ez a kérdéskör – miszerint a kereslet teremti a kínálatot, avagy fordítva – gyakran előjön különböző szakirodalmakban, így például Jenkins (1992) is kritizálja

a tartalomelőállítók és producerek ilyesfajta önfelmentését, amelyet általában egy alacsonyabb minőségű műsor létének validálásaként hangzik el. A Partizánban megjelent egykori kreatív csapat egyöntetűen azon a véleményen volt, hogy a későbbi évadok egy egyértelműen csökkenő minőséget képviseltek, mely a kisebb merítés és költségvetés mellett olyan vezetőségi, illetve szerkesztői döntéseknek (pl. gyerekek szerepeltetése) és minőségi kompromisszumoknak is köszönhető volt, melyekkel ők szakmailag nem tudnak egyetérteni. Csényi elmondta: „*Én nem hiszek abban, hogy a szerkesztő mondja meg, hogy ki mit csináljon, én egy más minőséget, egy más iskolát képviselek*” (Partizán, 2021).

Erre a csökkenő minőséget képviselő szerkesztői gyakorlatra reflektál a negyedik évad egykori versenyzője, Szecsődi Kari is, akinek megélése szerint a negyedik évad szerkesztői és kreatív stábja gyakran hozta őt olyan helyzetbe, amely visszatekintve átlép bizonyos etikai határvonalakat. Az akkor még 16 életévét sem betöltő versenyző nem rendelkezett stabil háttérrel, amely támogatta volna a műsor által támasztott elvárások kapcsán fellépő dilemmákban. Ilyen volt az az eset is, amikor halottak napi adásban a versenyző egy évvel azelőtt elhunyt édesanyjának dedikálta az általa előadott Queen *Bohemian Rhapsody* című számát. A műsor készítői kihasználva ezt a tragédiát, egy olyan, produkció előtti kisfilmet forgattak le, amelyben Kari (akkor még Karcsi) szülőfalujába visszatérve a temetőben beszél édesanyja elvesztéséről, illetve a dalról, amit énekelni fog a műsorban (Partizán, 2021).

A Hesmondhalgh és Baker (2011) Hochschild koncepciója alapján bemutatott *érzelmi munka* a szerkesztői munka kapcsán – a feldolgozott interjúk alapján – alapvetően a versenyzőkkel való törődésben, váratlan helyzetekre való gyors reagálásban mutatkozott meg. A műsor által teremtett stressz szélsőségesen erős érzelmeket és helyzeteket hoztak létre a versenyzők életében – „*(...) volt baleset, gerincsérv, dráma, szerelem, terhesség, válás, minden, ami elképzelhető*” (Kalmár, 2009) – melyet részben a stábnak kellett kezelni, így ez a stressz potenciálisan rájuk is áttelepedhetett. Szem előtt tartották a versenyzők mentális egészségét, a rájuk nehezedő nyomás menedzselését, így Csényi elmondása szerint – a rendszeres pszichológiai segítség mellett, melyet minden versenyző számára biztosítottak – a stáb munkakörébe tartozott, hogy tudatosan időt, akár több órát szánjanak a versenyzőknek nyújtott lelki támogatásra, asszisztenciára. Elmondása szerint így a versenyzők részéről „*volt néha nyafogás, de a módszernek köszönhetően többé-kevésbé nyugi volt, pedig ez a fajta munka a stábnak jóval nagyobb terhelést jelentett.*” (Kalmár, 2009). A Csényi által lefestett képnek ugyanakkor ellentmond a Partizán emlékadásában és Oláh Ibolyával készített interjújában

elhangzottakkal, ahol a korábbi versenyzők tagadták, hogy kaptak volna pszichológiai segítséget a műsor során (Partizán, 2021; 2022).

A korábban említett prekár élethelyzet, mint a kreatív munka sajátossága, a Megasztár esetén is releváns. Egyrészt a rugalmas és ennek következtében kiszámíthatatlan munkaidő („*Rúza Magdival gyakran kellett hazamenni, mert nem volt állampolgársága, így bizonyos időközönként át kellett lépnie a határt*” (Kalmár, 2009)), másrészt pedig a munkaviszony „eseti” jellege és vezetéstől való függése miatt. Ez mutatkozik meg abban is, hogy a harmadik széria végeztével az új vezetés új irányt kitűzve Csényi Katit is elbocsátotta, majd sokan az ő hiánya miatt hagyták ott a műsort. Itt pedig visszautalnék arra, hogy mekkora fontosságot tulajdonítanak kreatív iparágakban a kapcsolati tőkének.

A Partizán (2021) emlékezésében a későbbi évadok főszerkesztőjét nem szólaltatták meg, így erről az oldalról korlátozott információk álltak rendelkezésemre. Az viszont az ötödik évadra a zsűribé visszatérő Presser Gábortól elhangzik, hogy a későbbi évadokban előfordult, hogy a csatorna érdekeinek megfelelően próbálták befolyásolni a zsűri megnyilvánulásait, így valószínűsíthető, hogy a főszerkesztő kreatív autonómiája is szűkülhetett a későbbi évadokra.

3.4.2. A zsűritagok megélései

Kutatásom során a zsűritagok, mint stábtagok kreatív autonómiáját és munkáját is vizsgáltam, hiszen bizonyos szinten kulturális közvetítőnek tekinthetjük őket. A zsűri egy furcsa kettősséget képvisel – egyszerre számíthatnak sztároknak, a műsor által forgalmazott „termékeknek” és egyszerre képezik a kreatív stáb tagjait. Ugyanakkor, ha az itthon később megjelenő tehetségkutatókhoz (pl. X-Faktor, Voice) hasonlítjuk, a zsűri a Megasztár esetében még sokkal kevésbé volt a reflektorfényben. Ezzel szemben, ha „utódait” vizsgáljuk, azt találjuk, hogy ezek már legalább annyira szóltak a – zsűri szerepét átvevő – mentorok versenyéről, mint az előadókéről. (Ezekben a műsorokban a mentorok ugyanis egyfajta mesterként készítik fel az általuk kiválasztott versenyzőket, így a végső győzelem is közös – ennek következtében sokkal kevésbé szól ez a szerepkör külső, szakértői vélemény és kritika megfogalmazásáról.) A zsűri a többi kreatív dolgozóhoz képest abban is különbözik, hogy általában nem ez képezi elsődleges alapját megélhetésüknek, illetve prominens alakként valószínűsíthetően más kategóriájú fizetésekre számíthatnak, mint egy kreatív háttérmunkát végző személy.

A Megasztár sugárzása során több zsűriváltáson is átment. Az első három évadban majdnem változatlan maradt a felállítás – Pély Barna, Spitzer Gyöngyi (akit a közönség Soma Mamagésaként elsősorban ismerhet), Presser Gábor és Bakács Tibor ’Settenkedő’ mellett

csupán Marosi Z. Tamás (Pierrot) esetében történt váltás – az ő helyét a harmadik évadra Novák Péter vette át. A későbbi évadokban többek között Fenyő Miklós, Eszenyi Enikő, Mester Tamás és Friderikusz Sándor tűnt fel a zsűri szerepében, illetve egy évad erejéig Presser Gábor is visszatért, az utolsó, hatodik évadra pedig Mester Tamás mellé Bochkor Gábor, Falusi Mariann és Bereczki Zoltán érkezett. Arról, hogy a kereskedelmi televízió futó tehetségkutatójánál mennyire egyedi volt egy ilyen, alapvetően „alternatív” zsűri szerepeltetése, az előzőekben már szó esett. Ahogy azonban ez a Partizán-interjúból (2021) is kiderül, ez nem csupán a vezetőség szempontjából jelentett kihívást, a leendő zsűritagokat sem volt könnyű meggyőznie a főszerkesztő Csényi Katinak, hogy nevükkel hitelesítsenek egy addig még ismeretlen műsorformátumot. A főszerkesztő addigi szakmai hírneve, illetve a személyes kapcsolatok azonban ezúttal is döntő jelentőséggel bírtak.

Annak, hogy a meggyőzés ilyen nehéz volt, nem csupán az új formátum által hordozott kockázat lehet az oka. Bakács Tibor Aczél (2005) megkérdezésére például problematizálja azt a fajta hozzáállást és toleranciahiányt, amellyel az értelmiség elhatárolódik a mainstream médiától, árulónak bélyegezve azt, aki egy műsorban való szerepléssel „eladja magát”. Ahogy Császi (2006) és Munk (2009) is megjegyzi, ez az elitizmus jellemzi sok médiakritika alapját is, melyben a magaskultúrát állítják szembe a „szennyet” közvetítő kereskedelmi médiával. E kérdéskör kapcsán azt láthatjuk, hogy bár a későbbi évadokban is a hazai közélet és művészeti szcéna prominens személyiségei jelentek meg a zsűriben (pl. Eszenyi Enikő, Friderikusz Sándor), néhányan fenntartásokkal viselték szerepüket. Falusi Mariann – aki a hatodik, egyben utolsó évad zsűrijében szerepelt – a Partizán stúdiójában is megerősítette azt a korábbi nyilatkozatát, miszerint *„(...) fenntartásaim vannak az összes énekessel szemben, aki elindul egy ilyen versenyen, hisz azért ez mégiscsak egy profi karaokeverseny.”* (Origo, 2012). Ha az érzelmi munka szempontjából vizsgáljuk ezt az idézetet, úgy gondolom, hogy ilyesfajta belső ellentmondás, illetve annak elnyomása szintén erős érzelmi terhet jelenthet, különösen, hogy zsűritagként még az arcát is adja egy olyan produktumhoz, mellyel nem feltétlenül tud száz százalékosan azonosulni.

Ha a zsűritagok autonómiájáról ejtünk szót, Presser elmondása szerint (Partizán, 2021) az első három évadban teljes teret kaptak valódi szakmai kritika megfogalmazására. Ehhez képest, ahogy az imént szó esett róla, a későbbi évadokban már többször megpróbálta a csatorna kereskedelmi érdekek alapján szűkíteni a zsűri véleménysszabadságát, jóllehet – Presser szerint – ez a próbálkozás mindig éles ellenállást szült a zsűritagok felől. Bakács Tibor a későbbi évadokhoz képest az első három évad értékközpontúságát fogalmazta meg legnagyobb

erényként, mely helyét a későbbiekben véleménye szerint egyértelműen a profitmaximalizálás vette át, a versenyzők pedig tömegcikké váltak. A zsűri autonómiája és mozgástere abból a szempontból is változáson ment keresztül, hogy a megszólalásaikra szánt időkeret sokkal rövidebb lett a későbbi évadokra. Bár Presser és Falusi szerint ezt általában jócskán túlbeszélték, a zsűri funkciója így is átalakult és a valós, részletes véleményalkotás helyét egy-egy jótanács és tömör visszajelzés vette át.

A visszaemlékezések alapján ahogy a szerkesztőknek a csatorna vezetősége felé, úgy a zsűrinek is a szerkesztőség irányában nagy mozgástere volt véleménye kifejezése és konfliktusok kezelése terén. Bakács Tibor Aczél (2005, 89.) kötetében kiemelte *„Az volt a jó a zsűriben, hogy néha nagyon komolyakat veszekedtünk a műsorkészítőkkel. Egymást váltogattuk, és az volt a döbbenetes, hogy meghátráltak, amire nem is nagyon tudunk példát, mert a tévéseknek általában mindig igaza van, de mi azt mondtuk, hogy most nem lesz. (...) A sikerhez egyébként szerintem ez is hozzájárult, csak ezt nem akarják bevallani.”*

Az érzelmi munka zsűritagként sem volt elkerülhető, hiszen óhatatlanul is elkezdtek kötődni a versenyzőkhöz. Presser elmondása szerint a tehetséggondozás, a versenyzők műsoron kívüli mentorálása nem állt lehetőségükben, viszont fontosnak tartották újra és újra hangsúlyozni a versenyzők számára, hogy az, ami a műsorban folyik az nem a valóság, kikerülve kell igazán nekiállni a munkának (Partizán, 2021).

Emellett nyilvános megszólalásaik azt is mutatják, hogy a válogatókon volt talán a legnehezebb dolguk. Egyrészt az embertelenül hosszú és fárasztó munkanapok miatt, melyet Bakács a *„humán tőke olcsóságával”* magyarázott a Partizán stúdiójában. Mindemellett azonban emberek százait kellett elutasítaniuk, ami egy-egy zsűritagnak különösen nehéz és megterhelő feladat volt. Csényi szerint *„Presser Gábornak, aki egy igazi úriember, vagy Novák Péternek, aki egy nagyon érzékeny férfi, nem könnyű feladat, hogy adott esetben eltanácsoljon a pályáról egy tehetségtelen, ám borzasztó lelkes énekest.”* (Kalmár, 2009). Falusi Mariann szerint azonban ilyen esetekben megalapozott volt akár erőteljesebben is kifejezni negatív véleményüket, ha ezzel jó, a zenei világtól eltérő irányba tudják terelni a jelentkezőt (Origo, 2012). Hesmondhalgh és Baker (2011) tanulmányában elemzett brit *Show Us Your Talent* című tehetségkutatójában ez az érzelmi teher – zsűri híján – alapvetően a szerkesztők vállára nehezedett, így nekik kellett feldolgozniuk a *„sztárcsinálással”* kapcsolatos érzelmi munkát. Esetükben különösen nagy dilemmát jelentett, hogy mennyire lehetséges egyfajta érzelmi távolságot tartani azokkal a versenyzőkkel kapcsolatban, akikkel heteken keresztül együtt dolgoznak a műsorban és akik aztán kiesésükkor érzett csalódottságukat gyakran a

szerkesztőkre zúdítják, mely számukra óhatatlanul is érzelmi bevonódással járhat (Hesmondhalgh & Baker, 2011). A Megasztár esetében az elutasítás kapcsán a versenyzők részéről kifejezett düh elsődlegesen valószínűleg a zsűrin csapódott le, így ezzel ebben az esetben főként nekik kellett megbirkózniuk.

4. HOGYAN LESZ KÉT ANTISZTÁRBÓL SZTÁR?

A következőekben két versenyzőt, és a hozzájuk kapcsolódó osztály- és gendernarratívákat vizsgálom. Oláh Ibolya és Szij Melinda karakterében hasonlóság, hogy egy, a tehetségkutatók által idealizált fejlődéstörténeten mennek keresztül; egy alacsonyabb társadalmi osztályból, sok komplexussal küzdve, tehetségüknek köszönhetően válnak egy egész ország kedvencévé. A két versenyzőt szándékosan a műsor két, sok ponton különbségeket mutató évadából választottam ki, vizsgálva azt, hogy a műsor formátumbeli változásai hogyan hatottak ki az osztály- és gendernarratívák kialakítására. Kutatásom során alapvetően a TV2 videós archívumában megtalálható, vizsgált versenyzőkkel kapcsolatos videókat vizsgáltam. A kutatásom eredményeit torzíthatja az a tényező, miszerint az első évadból sokkal kevesebb kiegészítő videós tartalom található, mint az ötödik évadból, így Oláh Ibolya kapcsán kialakított narratívákat a produkciói előtti kisfilmek, a műsorvezetők és a zsűri megszólalásai alapján tudtam elemezni. Ehhez képest az ötödik évadból Szij Melinda kapcsán produkciói mellett rengeteg háttéranyag és miniinterjú, riport maradt fenn – ezek egy része a szintén TV2-n futó *Napló* és *Aktív* című riportmagazinműsorok, illetve a *Megamánia* (a Megasztár ötödik évadának kulisszatitkaival foglalkozó háttérműsora) adásaiból kerültek ki. Ugyanakkor az, hogy az ötödik évadhoz kapcsolódva ennyivel több bulvártartalom jött létre, egy indikátora is lehet az egész műsorfolyam bulvárosodásának.

4.1. Oláh Ibolya, a tiszadobi Janis Joplin

4.1.1. A tiszadobi nevelőotthonból a sztárok közé

A verseny legelső szériájának talán legikonikusabb arca a második helyezett, cigány származású Oláh Ibolya volt. A versenyző származása erőteljesen tematizálva volt, nem csak a szerkesztők, de a zsűri – különösen Bakács Tibor „Settenkedő” – sőt, saját maga által is. Ez a kétezres évek elejének Magyarországon teljesen unikális jelenség volt, hiszen cigány származású sztárok azelőtt – a versenyben szereplő, szintén roma származású és végül harmadik helyezést megszerző Gáspár Lacin kívül – nem voltak gyakoriak a magyar szórakoztató média színterén. Ahogy Munk (2012) tanulmányából is kiderül, a korszakra jellemző kirekesztés és cigányellenesség, mely a híradásokat jellemezték, és a cigányságot

alapvetően a bűnelkövetéssel mosták össze, a zenei szcénában kevésbé volt tettenérhető – a „zenész cigányok” többszáz éves archetípusának köszönhetően a negatív előítéletek jellemzően nem akadályozták meg a nézőket, hogy drukkoljanak egy-egy kisebbségi énekesnek. A műsor zsűrijének érzékelhetően missziója is volt, hogy egyes produkciókkal növeljék a cigány származású versenyzők elfogadottságát. Ilyen volt például az az eset is, amikor Oláh Ibolya Máté Péter „Hazám” című számát adta elő – egyszerűen, ám igen hatásosan. A vastapsot követően a zsűri összes tagja elismerően nyilatkozott; Soma „istenadta tehetségét” méltatta, a produkció üzenetére viszont expliciten kizárólag Bakács Tibor reagált: *„Magyarságból példát az összes bőrfejűnek te mutattál. Köszönöm, hogy te énekelted el.”* Bakács a műsor több adásában is tematizálta a romakérdést, általában pozitívan diszkriminálva a versenyzőt. (Ezt a pozitív diszkriminációt – annak ellenére, hogy a harmadik helyezett Gáspár Laci is cigány származású – a Partizán-interjúban (2021) is elismeri, mondván *„A magyarság és a cigányság olyan fantasztikusan ötvöződik egybe, amihez képest a Gáspár Laci fiftyfiritty.”*) Ugyanakkor származásának hangsúlyozásával és folyamatos tematizálásával mind a szerkesztők, mind pedig a zsűri egy olyan narratívába helyezik a versenyhelyzetet, ami magán jócskán túlmutat – azt implikálja, hogy itt már nem csak arról van szó, kinek van jobb hangja, vagy nyeri meg a tehetségkutatót, hanem, hogy mindez milyen értékválasztást szimbolizál. Ahogy egy későbbi adásban Bakács megjegyzi: *„Arra gondoltam, hogy ha énekelsz, igazán megoldhatnád a magyar romakérdést és kibékíthetnéd ezt a nemzetet úgy melleleg.”*

Roma származása mellett Oláh Ibolya karakterének fontos összetevője, hogy gyermekotthonban nőtt fel, ahol a Megasztárba való bekerülés előtt, mint takarítónő dolgozott. Az etnikai hovatartozás ilyen formán Oláh Ibolya karakterében a társadalmi osztály reprezentációjával együtt jelenik meg. Származása és azzal kapcsolatos nehéz gyermekkor különböző kontextusokban gyakran felmerül a műsorban, illetve a korabeli bulvársajtó hasábjain, ahol a versenyző intézeti nevelőanyját, *Áncsán Arankát* „Anyácskaként” még a mai napig gyakran megszólaltatják. Anyácska, a nehézsorsú énekesnő támaszaként az összes adáson ott ült a nézők között, így Ibolya produkciója vagy a zsűri értékelése során a kamera minden alkalommal elidőzött rajta. A döntőn szereplő kisfilmben meg is szólaltatták: *„Egész héten azt fogom neki mondani, hogy készüljön teljes erőbedobással, akkor is, ha már úgy érzi, nincs elég ereje, hozza ki a maximumot.”*

Származása és a dalok kiválasztása között is találhatunk némi áthallást, ami vélhetően koncepció volt a szerkesztők, illetve Pierrot, a zenei producer döntése kapcsán. Ahogy a már említett „Hazám” című szám eléneklése, úgy Pink „Family Portrait” című dala is – amely egy

széthullóban lévő családot fest le a szenvedő gyerek szemszögéből – teret adott a „nehézsorsú, árva cigánylány, akit hirtelen egy egész ország megismer” -narratíva kihangsúlyozásának. A nehéz gyerekkor a szerkesztők mellett a zsűrinek is fontos adalékként szolgált Ibolya értékelésében és megfejtésében. Különösen Soma volt az, aki ezt gyakran hangoztatta olyan megszólalásaival, mint „A fájdalom egy nagyon jó tőke, amit lehet transzformálni.” vagy „Az a gátlástalanság, amiről a Pierrot beszélt, ahhoz meg kellett élni azt a rengeteg mindent, ami megedzett téged.” Származása, titokzatos fellépése és összetett karaktere kapcsán a műsor és a sajtó kiemelte Oláh Ibolyát a többi versenyző közül és bizonyos fokig egyfajta kívülállóként kezelte. Ez mutatkozik meg abban is, ahogy a verseny első kiesője, Aczél Gergő megfogalmazta könyvében, aki szerint, bár személy szerint nem ápolt különösebben jó viszonyt Ibolyával, a sajtó felnagyította a köztük lévő nézeteltéréseket. „A média ugyan ástott közénk egy árkot (itt a többi döntőre és Ibolyára, illetve a köztünk kialakult állítólagos rossz viszonyra gondolok), de annak ellenére, hogy még anno többször is nagyon felbőszített minket, és fordítva ugyanúgy, mégsem utáltuk egymást. Sem nem voltunk irigyek rá, sem nem közösítettük ki...” (Aczél, 2005, 45). A média ilyen irányú igyekezete rekonstruálhatja azokat a társadalmi gyakorlatokat, melyek során a – tetszőleges szempontból – társadalmi konszenzus alapján normálisnak ítélthez képest „másnak” számítókat kirekesztik. Ugyanakkor ez még inkább mesebelivé teszi a narratíva ívét, amennyiben ezt is csupán egy próbatételként keretezik – ahogy ezt a zsűri is több ízben tette. (Erre a mentális nehézségek tematizálásánál bővebben is kitérek.) Ibolya „másságát” származása mellett „titokzatossága” adja. Személyiségében, ahogy az lényegében mindegyik produkciója után elhangzott, folyamatos kettőségeket találunk, ami az ítések számára is „megfejtetlenné” teszik a karaktert. Oláh Ibolya esetében a folyamatos ambivalencia több ponton is teljesül. Egyszerre láttat benne a műsor származása alapján egyszerűséget és hatalmas érzelmi mélységet, előadasmódjában beleilleszthető egy vad rocker és egy lírai dalokat előadó művésznő szerepébe is. Ha megfigyeljük, ezt a kettőséget tükrözi adásról adásra a versenyző öltöztetése is – az alapvetően fiús, vagány lányra minden alkalommal nadrágot adnak, ugyanakkor mindig ellensúlyozzák valamilyen „nőcisebb” ruhadarabbal, amire aztán a műsorvezetők vagy a zsűri – általában némi szexista fennhanggal – fel is hívják a figyelmet. A versenyző ambivalens és titokzatos karakterét Bakács Tibor egy alkalommal így tematizálta: „Én bekategorizáltalak egy ilyen csöves, topis csajnak, aki nagyon jól énekel az utcán, és jelen pillanatban Párizsban éreztem magamat és mindened szép volt. A szemed, a mosolyod, a hangod, az előadasmódod. Egyszerűen nem vagyok tisztában azzal, hogy ki vagy.”

4.1.2. „Több millió ember drukkol érted, hogy elbírd ezt az érzelmi terhet.”

Ahogy azt a Partizán csatornáján megjelent Oláh Ibolya interjúból is megtudhatjuk, a műsorban nagy hangsúlyt fektettek a versenyző karakteréhez kapcsolódva mentális problémáira (Partizán, 2022). Már a műsor eleji kisfilmjében hangoztatva volt, hogy a tehetségkutató előtt depresszióval küzdött a sok visszautasítás miatt és a Megasztár volt az utolsó kitörési lehetősége.

Depresszióra való hajlama mellett dühkezelési problémái kerültek a fókuszba. Ennek előzménye egy rosszul sikerült produkció volt (amikor a Yaz „Situation” című számát adta elő), melyet a versenyző egy „*Hú, ezt elcsesztem!*” megjegyzéssel fejezett be. A zsűri értékelése ezek után érdekes dinamikát indított be a stúdióban – míg Pierrot és Pély Barna egyértelműen beleállt és kritizálta a produkciót (Pély Barna: „*Tiszteld meg annyival a közönséget, hogy megtanulod a nótát. És ha őket nem, akkor minket.*”), addig a zsűri másik három tagja Ibolya mellé állt, mondván, hogy hibázni emberi dolog. (Soma: „*Mindenki követ el hibákat, az a kérdés, hogy hogyan oldja meg és te kivágtad magad*”), ami alapvetően szembemegy a korábban említett meritokratikus társadalomképet tükröző tehetségkutatók működési elveivel. Miközben a zsűrtagok között is feszültség támad, a versenyző is láthatóan egyre feszültebb, még az őt védelmébe vevő zsűritagokkal szemben is, majd a műsorvezetők kérdéseire, firtatva, hogy „*Mi volt a gond?*”, sírva válaszolta, hogy „*Szeretnék most már lemenni.*”. A történet azonban itt nem ért véget, hiszen a bulvársajtóban és a műsorban ezek után hetekig Oláh Ibolya dühkezelési problémáiról volt szó, miután az imént lefestett rosszul sikerült produkció és feszült helyzet után belebokszolt egy vasajtóba. A kéztörést ezután hetekig napirenden tartották; egyrészt a műsorvezetők érdeklődtek folyamatosan hogyléte felől, másrészt a zsűri is rendszeresen megemlítette az érzelmi teher szimbólumaként, amelyet – láthatóan – a versenyző kevésbé bír elviselni. Bár ez igaz volt – erről Oláh Ibolya utólag mind Aczél (2005) könyvében, mind pedig a Partizán (2022) stúdiójában nyilatkozott – az érzelmi megterhelés nem csak az ő, hanem az összes versenyző számára mentális és fizikai szinten is jelentkezett, amelyet – ahogy azt a kreatív stáb ellenében az egykori versenyzők beszámoltak – a műsor készítői nem kezeltek megfelelő körültekintéssel. Ebből azonban a nézők számára semmi nem derült ki, csupán egy új szint adott Oláh Ibolya karakteréhez mentális és dühkezelési problémák formájában, ezzel implicit módon ismét mintegy elválasztva a többi versenyzőtől és az ő „*erősebb*” karakterükhöz képest pozicionálva a versenyzőt.

Soma, egyfajta anyáskodó pozícióba helyezkedve hétről hétre, minden produkció után tematizálja ezt a gyengeséget egy folyamatos biztatásba csomagolva „*Ebben az országban*

hányan izgulnak érted, drukkolnak, hogy ezt a nehéz pályát végig tudd csinálni, aminek nyilván vannak árnyoldalai is, amit a héten megtapasztalhattál, ami neked fájdalmat okozott. Ezeken túl kell lépni azért, hogy tudjál adni az embereknek, mert erre születtél.” Az „erre születtél” - fordulat emellett rezonálhat a sokszor hangoztatott roma zenész sztereotípiára is, miszerint a cigány származásúaknak „vérükben van a zene”.

4.1.3. A „fiús lány” és a „vad kanca” egy személyben

Ahogy arra utaltam már az előzőekben, bár az első évadokban ritkább volt az explicit szexizmus, mint a későbbiekben, akadt rá példa bőven. A kutatási eredményeim azt mutatják, hogy Oláh Ibolya kapcsán a legtöbb, testére és nőiségére vonatkozó utalást, dicséretet a műsorvezetők, a zsűriből pedig Soma tette, illetve Bakács Tibor is élt egy-egy szexuális töltetű megjegyzéssel az értékelések során, míg a zsűri többi részére nem voltak jellemzőek ilyen típusú megszólalások.

Oláh Ibolya karakterét a műsorfolyam során egyértelműen a „*csiszolatlan gyémánt*” skatulyájába helyezik, mely megjelenésében és nőiségében is tükröződik. Soma az egyik adásban Ibolyát a My Fair Lady műveletlen és esetlen virágáruslányával állítja párhuzamba, akiből Higgins professor végül egy dívát varázsol, implikálva, hogy végső soron Ibolya is egy – a példához hasonlóan – alacsony osztályból és ennek megfelelően igénytelenebb fellépéssel érkezett, majd a műsornak köszönhetően egy igazi, szexi nőként és előadóművészként lép be a sztárok közé. Ezt a párhuzamot egy nagyon erőteljes (bourdieu-i értelemben vett) szimbolikus erőszaknak tekinthetjük, melyet Tyler és Bennett (2009), illetve McRobbie (2004) is tematizál annak a bevett ábrázolásnak kapcsán, ahogy az alacsonyabb osztály női képviselőihez igénytelenséget és ízléstelenséget párosítanak.

Ibolya is több ízben nyilatkozott a műsorban nőiségéről, amelyek során legtöbbször kiderült, hogy számára nem a legkényelmesebb dolog kifejezetten „*szexin*” öltözködni. Mindemellett, a már korábban említett, balul elsült Situation produkciója után, mikor Görög Zita ilyen dicsérettel illette: „*Oláh Ibolya szórakozott egyet a színpadon, jól érezte magát, és milyen csinos ma este. Nagyon szexi vagy Ibolya, szerintem ma vagy a legszexisebb.*”, Ibolya erre zavartan nevetgélve így reagált „*Hát érdekes, így még sosem voltam így felöltözve, Anyácska a megmondhatója. Úgy vélem, hogy megvan az ideje egy nőnek, hogy mikor kell szexisnek lenni.*” A másik, örökmozgó műsorvezető, Tilla pedig a következőképpen szállt be a dialógusba: „*Én egy olyan országba szeretnék elutazni, ahol ilyenek a motoros csajok.*”, melyet a versenyző részéről ismét egy zavartabb reakció követett.

Ugyanakkor hozzá kell tennem, hogy a műsorvezetők nem kizárólag Oláh Ibolya kapcsán éltek ilyen típusú felkonferálásokkal és fordulatokkal, ami a produkció erotikus jellegét és túlfűtöttségét hangsúlyozza – ezt több más, jellemzően női versenyző, vagy férfi-női duettek esetén is gyakran elhangzott. Ugyanakkor ezek a megjegyzések egy új dimenziót adtak Ibolya „*ösztönlényszerű*” karakterének, aki, annak ellenére, hogy egy fiúsabb lányként indult a versenyben, a műsor során bejárt útja közben sikerült felszabadítani „*női energiáit*”. Ezt a kettősségre épülő narratívát erősíti Bakács egyik megjegyzése is, miszerint „*Hátul eltöröd a karodat, de a színpadon finom vagy, mint a selyem.*” Ez az ösztönlényszerű ábrázolásmód elsősorban azokkal a gyakori szexista diskurzusokkal mutat összefüggést, amelyek a nőket testiségük és ösztöneik által irányított entitásokként értelmezik. Ugyanakkor egyfajta osztályábrázolással is összefügghet; Hammer (2006) szegénységreprezentáció-elemzéseiben ugyanis megmutatkozik, hogy az alacsonyabb társadalmi osztály tagjait sokkal inkább testükbe zárva és – a „*civilizált*” középosztályhoz képest – ösztöneik szintjén megragadva ábrázolják.

Ahogy a többi versenyző, Oláh Ibolya magánélete is gyakran szerepelt a bulvárújságok címlapján. Aczél (2005) könyvéből kiderül, hogy nem egyszer hozták hírbe – nagy sikert arató duettjük után – Novák Péterrel, miközben *Pistiként* egy ország számára ismertté váló barátjáról is folyamatosan cikkeztek az újságok. A találgatásoknak végül egy lesifotó vetett véget 2011-ben, ami egy kényszer coming out elé állította az énekesnőt (Partizán, 2022).

4.2. Szij Melinda, a győri Susan Boyle

4.2.1. A Megasztár csodabogara

A Megasztár ötödik évadára, ahogy erről már szó esett korábban, sok változáson ment keresztül, mely a versenyzők karaktereiben, illetve az osztály- és gendernarratívák kialakításában is érezhető. Szij Melinda figurája megtestesíti az elméleti részben bemutatott tipikus felemelkedéstörténet típuspéldáját. A versenyző, bár erről az ötödik széria alatt nem esik szó, már két korábbi alkalommal is jelentkezett a versenybe, akkor azonban nem jutott tovább. Kinézetét a műsor már a negyedik évad során is kritikával illette „*Szj Melinda a megjelenésével enyhén sokkolta a zsűrit. Aztán a hangjával ismét*”. A következő évben viszont már egyéniségének és eredetiségének köszönhetően lehetőséget kapott. A válogatásról készült kisfilmjében a következőképp konferálták fel és mutatják be a nézőknek:

„*Szj Melinda az utolsó esélyt látja a Megasztárban. A 41 éves külkereskedelmi ügyintéző új életet szeretne kezdeni. Most minden megváltozhat. Lehetőséget kaphat-e a zsűritől álmai beteljesítésére?*”

A műsor a képi világgal kiegészülve máris bemutat az igazi, csetlő-botló átlagembert, aki mégis átlagon felüli tehetséggel rendelkezik. Ahogy Friderikusz Sándor kérdésére adott szószavú válaszaiból kiderül, egyedülálló anyaként neveli két gyermekét. Az is kiderül fellépéséből, hogy rettenetesen önbizalomhiányos, ennek ellenére – vagy pont ezért – megkapja a lehetőséget a zsűritől. A középdöntőben ezek a karaktervonások kezdenek felerősödni és a történet kezd bővelkedni drámai fordulatokban.

„SziJ Melinda nem az a klasszikus sztáralkat (kamera végigpásztázza a testét, ruházatát). »En elsősorban családanya vagyok. Az viszont az én gyarlóságom, hogy amikor fent állok a színpadon és elkezdődik a zene és akkor valami megindul a lelkemben, amire mindig is vágytam (elcsuklik a hangja). Abban a pillanatban tudom szeretni saját magam.« (produkció) »A fiam támogat, a kislány picit tart tőle, ahogy én is. Én nem tudok úgy örülni ennek, hogy ez őket aggasztja.« Melinda nem tudta félretenni anyai érzéseit (kézmorzsolásra fókuszál a kamera) és a középdöntő legfontosabb állomásán egy igen komoly döntést hozott. »A kislányomra való tekintettel, aki ugye nehezményezte a tegnapi továbbjutásomat, most egy olyan döntést hoztam, hogy egy olyan dalt választok, ami a képességeimet meghaladja, tehát kiesést eredményez.« ”

Ezek után következik a produkció, ami végül minden próbálkozás ellenére hatalmas sikert arat mind a közönség, mind pedig a zsűri körében, majd Presser Gábor, egy hosszú hatásszünet után közli a döntést, miszerint továbbjutott az élő adásba. Ezután ismét a narrátor veszi át a szót, Melinda *egyediségének és eredetiségének* tulajdonítva a sikerét. Majd ismét Melinda szólal meg a kamerák előtt, aki újra megmutatja kishitűségét, amire aztán minden héten rácáfol: *„Emberi számításaim szerint nem fűzök nagy reményeket saját magam további szerepléséhez.”*

Innentől egy igazi „tündérmese” veszi kezdetét, megmutatva, hogy lényegében bárkiből, egy igazi antisztárból is lehet sztár, ahogy SziJ Melindából is lehet közönségkedvenc. Egy korabeli adásában a *Napló Extra* című műsornak Vujity Tvrtko is ebben a tündérmese-keretezésben láttatja a versenyző sikerét. *„(...) itt van valaki, aki teljesen hétköznapi életet él, panellakásban neveli két gyermekét, csikos szatyorral jár a boltba, törlesztőrészleteken izgul. Aztán hirtelen egyszercsak felkapja a forgószelet és egy egész ország ünnepli őt.”* (Napló Extra, 2010). Természetesen, ahogy minden rendes mesehős esetében, Melindának is meg kell küzdenie egy rakás akadállyal; önbizalomhiányával és depresszióra való hajlamával, énektudásbeli hiányosságaival, a gyermekeitől való elszakadással és természetesen a

rosszindulatú kommentelőkkel, akik nem értik – vagy pontosabban fogalmazva nem *érzik* – a Szíj Melinda-jelenséget.

A versenyző egy másik erénye, hogy nem akar megfelelni a közízlésnek, az egész műsor alatt hű marad magához – már amennyire ezt egy showműsor keretében meg lehet valósítani. Ugyanazokat a kopott ruhákat hordja a mindennapokban, mint korábban, sőt, készülődés közben még a nagyestélyire is ráveszi a védjegyévé vált kék kardigánját. Ezek a külsőségek rengeteg beszédtemát adnak a műsorfolyam alatt a bulvárlapoknak és műsoroknak. Erre példa a *Megamánia* egyik rövid bejátszója is „*Szíj Melinda divatot teremtett*” címmel, ahol világsztárok gyerekeinek és kisállatok fotóival „bizonyítják” az ikonikus – közízlés szerint ódivatú – kék kardigán hatását. Ez természetesen egy gúnyos parodizálásaként is értelmezhető a versenyzőnek, implicit módon érzékeltetve a normától, vagyis a közízléstől való eltérést, ugyanakkor a „*bárból lehet világsztár*” mítoszát is erősítheti. A másik példa ehhez kapcsolódva az imént említett *Napló*-riportból származik, amely során több alkalommal felmerül Melinda kockás sapkája – mint nevetség tárgya, amitől családtagjai szégyellik magukat és a versenyzőt próbálják ilyen-olyan eszközökkel rávenni, hogy szabaduljon meg tőle. Melinda azonban – mint identitása részét – őrzi a sapkát és makacsul védi a kritikákkal szemben, majd az interjú végére a riporter, Keleti Andrea egy megoldással is szolgál a nézők számára:

„Vannak, akiknek minél többen mondják, hogy az a sapka ronda, annál inkább ragaszkodnak hozzá. Vannak, akiknek minél több ruhájuk van, annál szívesebben hordják a kicsit kopottas és régies kék kardigánt. Vannak, akiknél ezt makacsságnak vagy önfejlésnek neveznék. De Szíj Melinda más. Ő azt mondja, hogy ő maga a ronda sapka és a kopottas kardigán, és a bajok ott kezdődnének, ha már nem ezeket viselné.” (Napló Extra, 2010).

Szíj Melinda ezzel megtestesíti azt az autenticitást, melyet – ahogy az elméleti részben hivatkoztam rá – Stahl (2013) fogalmazott meg a tehetségkutatók egyik alapvető narratívájaként. Ez a „*ugyanaz maradt, aki volt*” - mítosz köszön vissza a győri versenyző esetében, aki hűségével és szilárd elveivel megmarad szerény önmagának, egy hétköznapi embernek – olyanak, mint bármelyikünk.

4.2.2. „*Akárhogy, én is nő vagyok, egy parányi hiúság énbélém is szorult*”

Szíj Melinda többé-kevésbé az egész műsor során megmaradt a tradicionális női szerepekben – az anya, aki egyedül neveli két gyerekét, akik az élete értelmei és akikért több ízben majdnem feladja „*élete lehetőségét*”, a műsorban való szereplést. Emellett háziasszony, aki még a

Megaházban is betölti ezt a funkcióját a sok rendetlen fiatal között, ahogy ez nem egy kisfilmjében és riportban szerepel. Mindemellett pedig egy nő: ezt a műsor pedig úgy bizonyítja be a nézőknek és Melindának, hogy egyre elegánsabb és hagyományos értelemben véve nőiesebb ruhákba öltöztetik a versenyzőt, aki bár eleinte kényelmetlenül botorkál a ruhákban és a magassarkú cipőben, elmondása szerint hiúságát mégiscsak legyezi, amikor így látja meg magát (Megamánia, 2010). Azzal, hogy minden adás során elhangzik a zsűri vagy a műsorvezetők szájából, miszerint Melinda *egyre nőiesebb, egy szép nő, és egyre otthonosabban mozog a gyönyörű ruhákban*, a műsor azt üzeni, hogy így vagy úgy, de mégiscsak a ruha teszi az embert, és ahhoz, hogy nőként tekintsenek rá, *nőiesen* kell öltözködni és – valamilyen szintig – konformizálódni kell. Látszik ugyanis, hogy a ragaszkodást, amit Melinda mutat régi ruhái irányába, a műsor iróniával kezeli és tematizálja, gyakran gúny tárgyává teszi, ahogy azt az előzőekben láthattuk. Ezen a ponton a műsor kapcsolódik a makeover show-k narratívájához, amelyek során demokratizálódási folyamat és segítő szándék álcája mögött alázzák meg az alacsonyabb osztályba tartozókat (McRobbie, 2004). Erre, illetve az autenticitás narratívájára további példát ad Liptai Claudia egyik felkonferálása: *„Elképesztő egyébként, hogy milyen egyéniség, és mennyire ragaszkodik a gyökereihez. Amikor például múltkor abban a csodálatos estélyi ruhában énekelt, leült ide a lihegőbe és visszavette a papucsát, mert ő abban érzi jól magát és nem hagyja magát befolyásolni. Tehát az önértékelési zavarai úgy tűnik kezdenek megoldódni Szij Melindának.”*

Az említett Napló Extra-riportból (2010) fontosnak tartok kiragadni még egy idézetet, ami a gendernarratívák tárgyalása kapcsán erőteljes üzenetet közvetít a műsor nőképéről, illetve arról, hogy ehhez képest Szij Melindát hogyan értékelik. A riporternő a már említett, tradicionális női szerepek sorolása után ugyanis ezt mondja: *„(...) és a nőt, aki olyan lelkesedéssel tud beszélni a traktorokról, mint minden rendes negyvenes nő a szemránckrémeiről.”* Ebben a mondatban két implicit üzenetet találhatunk; egyrészről, hogy Szij Melinda érdeklődése alapján nem egy mindennapi nő, másrészről pedig, hogy nem tekinthető *„rendes nőnek”*, hiszen nem számít kedvenc és elsődleges beszédtemájának a szépségápolás.

4.2.3. „Lehet-e szeretni egy siránkozó sztárt?”

A fenti költői kérdést az említett Napló Extra (2010) riportban teszi fel a riportner. Oláh Ibolyához hasonlóan Szij Melinda mentális egészsége is fontos részét képezte a róla kialakított narratívának. Az adások során központi kérdés volt, hogy a versenyző éppen hogyan érzi magát a versenyben, végig bírja-e csinálni, van-e ereje hozzá. Kisfilmjeiben nem egyszer szóvá tette

váltakozó kedélyállapotát és depresszióra való hajlamát, illetve, hogy örülne, ha már véget érne számára a verseny, hogy újra gyermekeivel lehessen. Produkciói előtt és után a műsorvezetők általában kihasználták a lehetőséget, hogy személyesen is érdeklődjenek Melindánál hogyléte felől. Liptai Claudiával egyik alkalommal ez a dialógus zajlott:

„L.C.: Azért a nagy plénum előtt kérdezem, mert sokan kérdezték és sokan féltenek. Kell-e téged félteni attól, hogy fogod-e bírni? Nem fog-e egyszer csak szétesni ez a személyiség? Látsz arra esélyt, hogy ez megtörténik vagy te sokkal erősebb vagy, mint ahogy azt gondolnánk?

Sz.M.: Nehéz kérdés, mert sokszor meghaladja a képességeimet az, ami zajlik körülöttem, meg a családomban. Ezt nehéz megélni meg elviselni abból a hétköznapiságból, ahonnan érkeztem.

L. C.: Igen, de úgy tűnik el kell, mert a nézők nagyon szeretnek.”

Mester Tamás egy alkalommal kifejezte, hogy Melinda a zsűritől jóval kevesebb kritikát kap, mint a többi versenyző, ahogy fogalmaz *„(...) főleg az elesettséged okán, hogy önbizalmat öntsünk beléd. Rengetegen érzik úgy, hogy általad a színpadon állnak. Úgy érzik, hogy közülük való vagy és megvalósítod az álmukat.”* Ebből az idézetből is látszik, hogy a zsűri bizonyos szempontból feladta funkcióját, hiszen Szij Melinda esetében többször kifejezik, hogy a hamis hangok, amelyek másnál éles kritika tárgyát képezhetik, az ő esetében tárgytalanok az általa képviselt jelenség és érzelmek miatt. Az olyan hiányosságok, amelyeket Melinda is hangoztat, miszerint nem tud ritmusra énekelni és sok hamis hang fordul elő produkcióiban – Bourdieu (1984) terminológiájával élve – felszentelődnek az egyediség és elesettség szimbólumaként, ezzel egyértelművé téve, hogy itt már nem feltétlenül a tehetségkutatás van a középpontban. Sokkal inkább az érzelmek felkorbácsolása, amelyhez ilyen típusú, megosztó figurákra van szükség, akinek a tökéletlenségéért lehet rajongani és lehet értetlenkedni vagy akár utálkozni. A műsor narratívaképzésében pedig láthatóan rá is játszik és felnagyítja azokat a személyiségvonásokat, amelyek ilyen megosztó érzelmeket válthatnak ki.

4.2.4. Vesztes vagy nyertes?

Közönségkedvenc ide vagy oda, Szij a döntőig mégsem jutott el, melyet a zsűri *„humánus okokkal”* magyarázott. Erre a kieső búcsúzó beszédében így reagált: *„Tisztelettel megköszönöm a zsűrinek, hogy levette ezt a hatalmas terhet a vállamról. Én nagyon örülök ennek. (elcsukló hangon) Szeretném megköszönni a kedves nézőknek, nagyon megtisztelő számomra az ő szeretetük.”* Ezt követően Liptai Claudia veszi át a szót, aki azt mondja *„Egy csodálatos anyukát láthattunk, aki megvalósította az álmát, én azt gondolom.”*, Tilla pedig megragadja Szij Melinda karját és a magasba emeli, mondván, hogy ő is győztese ennek a műsornak.

Az, hogy ezek után a műsor mennyire hagyta magára Szij Melindát, illetve, hogy ezt a versenyző kívánta-e így, kérdéses, ahogy az is, mennyire van megkülönböztetett felelőssége ebben az esetben a versenyző jóllétével kapcsolatban. Ahogy a Napló (2011) pár hónappal későbbi adásából kiderült, a kiesését követően boldogan tért vissza korábbi munkájába, minden folytatódott azzal a különbséggel, hogy egy-egy koncertet is be kell tűzdelni a munkája közé. A riportban elhangzottak alapján Melinda ugyanúgy viselkedik, mint a verseny előtt, ugyanolyan szorgalmas és önbizalma is ugyanolyan kicsi, mint volt a műsor előtt.

Az mindenesetre utólag is sok formában elhangzott, így a Partizán (2021) stúdiójában is az egykori zsűritagoktól, hogy a Megasztár egy tehetségkutató volt, a tehetséggondozásért nem vállalt felelősséget. Kérdés azonban, hogy ez, illetve az ezzel járó, műsort követő kihívások és bizonytalanságok mindenki számára egyértelműsítve lettek-e.

5. KONKLÚZIÓ

Dolgozatomban a tehetségkutatókra jellemző osztály- és gendernarratívákat vizsgáltam a hazai médiatörténet egyik legmeghatározóbb tehetségkutatóján, a Megasztáron keresztül. Kutatásomban a celebritás- és médiatudomány diszciplínáinak elméleti keretét, illetve ahhoz kapcsolódó tanulmányokat ismertettem az elméleti háttér felvázolásához, majd bemutattam az egykori tehetségkutatót, annak formátumbeli változásain és jellemző narratíváin keresztül. Ezek közül elsősorban a castingok során tapasztalható, Stahl (2013) által is bemutatott *megalázás*- narratívát, az etnikai kisebbségek reprezentációját és ennek kapcsán a *hitelességet*, majd pedig a nőkkel kapcsolatos, alapvetően szexista töltetű gender-narratívákat elemeztem.

Nagy hangsúlyt fektettem a műsor egykori kulturális közvetítőinek (zsűritagok és főszerkesztő) nézőpontjainak bemutatására, hiszen az ő kreatív – és sokszor érzelmi – munkájuk döntő fontossággal bírt az elemzett narratívák kapcsán. Az elemzett interjúkon keresztül azt a következtetést vonhatjuk le, hogy bár a kreatív dolgozók láthatóbb és elismertebb részét vizsgáltam, így a kutatás nem tekinthető teljeskörűnek, a munkájuk kapcsán viselt érzelmi teher mindegyik esetben jelentős volt, legyen szó akár a műsort összefogó főszerkesztőről, vagy a rivaldafényben lévő zsűriről. Emellett a szakirodalomban megjelenő, kreatív munkára jellemző sajátosságok (pl. prekár élethelyzetek, rugalmas munkaidő, érzelmi és fizikai megterhelés) mind tetten érhetőek voltak az interjúk elemzése során. Munkájuk kapcsán a kreatív autonómia is fontos részét képezte elemzésemnek, amely a műsor esetében is gyakran – Heshmondhalgh és Baker (2011) megállapításának megfelelően – a kereskedelmi szempontok befolyásának mértékével, illetve annak vonatkozásában volt értelmezve.

Ezek után pedig két egykori versenyző perszónáján keresztül mutattam be azokat a jellemző narratívákat, melyek Stahl (2013) és Tyler és Bennett (2009), illetve McRobbie (2004) által bemutatott külföldi reality-k és tehetségkutatók esetében is alapvető fontossággal bírnak. Az Oláh Ibolya és Szíj Melinda-karakterhez kötődő narratívák között sok hasonlóságot találhatunk. Bár a műsor két sok szempontból különböző felfogású évadában szerepeltek, mindkettejük perszónája kapcsán fontos volt a *csiszolatlan gyémánt*-narratíva, illetve a *nőiséggel* kapcsolatos ambivalens viszony, melyet a műsor meglehetősen expliciten osztálybeli pozíciójukkal is összefüggésbe hozott. Érdekes volt megfigyelni kutatásom során, hogy a mentális instabilitás és a lelki nehézségek témaköre mindkét versenyző esetén különösen nagy hangsúlyt kapott és az egész műsorfolyam alatt tematizálva volt, így ezt a kérdéskört szintén egy külön fejezetben tárgyaltam.

A bemutatott kutatás kapcsán ismét felvetődhet a kérdés, hogy egy kereskedelmi csatornán sugárzott műsorral szemben mennyire érdemes és jogos értékközpontúságról szóló elvárásokat támasztani? Mai szemmel meg tudunk-e fogalmazni egy akkori kontextusban érvényes kritikát a szexizmus kapcsán? Ennyi év távlatából mennyire alkothatunk valós képet a Megasztár színpad mögötti világról? Ezen kérdések megválaszolása azonban már túlmutat kutatásomon és egy potenciális, jövőbeli kutatás témáját képezhetik.

6. IRODALOMJEGYZÉK

Aczél, G. (2005) *Megasztár*. Budapest, Sirály! Kiadó.

Bourdieu, P. (1984) *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge. – Hivatkozva: Negus, K. (2002) The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance Between Production and Consumption. *Cultural Studies*, 16(4), 501-515

Bajomi-Lázár, P. (2017) Manipulál-e a média? *Médiakutató* 18 (4), 61-79 https://mediakutato.hu/cikk/2017_04_tel/04_manipulale_a_media.pdf Letöltés ideje: 2022.10.10.

Carey, J. (1975) A Cultural Approach to Communication. *Communication*, 1975/2. 16-22. – Hivatkozva: Guld, Á. (2022) Bevezető tanulmány. In: Szadai, K. (szerk.) (2022) *VV 10 – Egy valóságshow valósága*. Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanács Médiatudományi Intézete.

Collins, S. –Young, S. (2014) *Beyond 2.0. The Future of Music*. Equinox.

Császi, L. (2009) A valóságtelevíziózás társadalmi szerepe a késő modernitásban. *Médiakutató*. https://www.mediakutato.hu/cikk/2009_02_nyar/04_valosagtelevizio Letöltés ideje: 2022.10.10.

Guld, Á. (2021) Sztárok, celebek, influencerek. A médiában megszerezhető ismertség és hírnév természete. Erdélyi Múzeum-Egyesület.

Guld, Á. (2022) Bevezető tanulmány. In: Szadai, K. (szerk.) (2022) *VV 10 – Egy valóságshow valósága*. Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanács Médiatudományi Intézete.

Gyarmati, Gy. – Püski, L. – Barta, R. (1998) *Magyarország a XX. században, III: Kultúra, művészet, sport és szórakozás: A magyar televíziózás műfjai*. Szekszárd: Babits Kiadó

Habermas, J. (1995) A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Budapest: Osiris. – Hivatkozva: Guld, Á. (2022) Bevezető tanulmány. In: Szadai, K. (szerk.) (2022) *VV 10 – Egy valóságshow valósága*. Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanács Médiatudományi Intézete.

Hall, S. (1980/2007): *Kódolás–dekódolás*. In: Angelusz Róbert, Tardos Róbert & Terestyéni Tamás (szerk.) *Média–nyilvánosság–közvélemény*. Budapest: Gondolat. – Hivatkozva: Bajomi-Lázár, P. (2017) Manipulál-e a média? *Médiakutató* 18 (4), 61-79

Hammer, F. (2006) *Közbeszéd és társadalmi igazságosság*. Budapest: Gondolat Kiadó.

Hesmondhalgh, D. (2002) *The Cultural Industries*, 1st Edition London: Sage.

Hesmondhalgh, D. – Baker, S. (2011) Emotional and affective labour. In: *Creative Labour: Media work in three cultural industries*. London and New York: Routledge, 159–180

Hochschild, A.R. (1983) *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*. University of California Press.

Index (2010) Az év ütközete: Megasztár kontra X-Faktor. *Index.hu*
https://index.hu/kultur/media/2010/03/29/az_ev_mediautkozete_megasztar_vs_x-faktor/

Letöltés ideje: 2022. 10. 07.

Jenei, Á. (2008) A sztár változó fogalma. *Médiakutató*.
https://www.mediakutato.hu/cikk/2008_01_tavasz/01_a_sztar_valtozo_fogalma Letöltés ideje: 2022.10.20.

Jenkins, H. (1992) Fans and Producers. In: *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York & London: Routledge, 28–33.

Kalmár, Cs. (2009) "Harcoltunk Somáért, Bakácsért". *Origo.hu*.
<https://www.origo.hu/teve/20091017-csenyi-kati-megasztar-big-brother-mesterszakacs-viasat3.html> Letöltés ideje: 2022. 10. 09.

- Kalmár, Cs. (2015) A társadalom hülyül, de nem biztos, hogy a tévétől. *Origo.hu*.
<https://www.origo.hu/teve/20151009-csenyi-kati-interju-2015-comedy-central-keszhelyzet-hajos-andras.html> Letöltés ideje: 2022. 10. 09.
- McRobbie, A. (2004): Notes on ‘What Not To Wear’ and post-feminist symbolic violence. In: Adkins, L – Skeggs, B (ed): *Feminism after Bourdieu*. Blackwell Publishers, 2005, 99–110
- Médiakutató (2006) Neotelevízió: válság vagy megújulás? *Médiakutató*
https://mediakutato.hu/cikk/2006_01_tavasz/03_neotelevizio/ Letöltés ideje: 2022.10.10.
- Munk, V. (2009): Sztárság, elméletben. *Médiakutató*, 10.(1.), 7–16.
https://www.mediakutato.hu/cikk/2009_01_tavasz/01_sztarsag_elmeletben Letöltés ideje: 2022. 10. 07.
- Munk, V. – Morvay, J. – Szabó, K. (2012) Cigány csillagok. Roma sztárok médiareprezentációja. *Médiakutató*.
https://mediakutato.hu/cikk/2012_04_tel/10_cigany_csillagok, Letöltés ideje: 2022. 10. 01.
- Munk, V. (2013) Vágási Feri és Balogh Nóra esete Oláh Gergővel. A romák reprezentációja a többségi média szórakoztató műsoraiban. *Médiakutató*. 14(3.), 27–38
- Negus, K. (2002) The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance Between Production and Consumption. *Cultural Studies*, 16(4), 501-515
- Origo (2010a) A szombat estét a Tv2, a tehetségkutatók harcát az X-Faktor nyerte. *Origo.hu*
<https://www.origo.hu/teve/20101004-a-szombat-estet-a-tv2-a-tehetsegkutatok-harcat-az-xfaktor.html> Letöltés ideje: 2022.10.01.
- Origo (2010b) Nem hatotta meg Friderikusz kérése az X-Faktor urait. *Origo.hu*
<https://www.origo.hu/teve/20101004-friderikusz-keresre-sem-moccan-az-xfaktor.html> Letöltés ideje: 2022. 10. 01.
- Origo (2010c) Volt értelme áttenni a Megasztárt: kétmillió fölött mindkét show. *Origo.hu*
<https://www.origo.hu/teve/20101108-volt-ertelme-attenni-a-megasztart-ketmillio-folott-mindket-show.html> Letöltés ideje: 2022.10.01.
- Origo (2012) Falusi Mariann a Megasztárról: Mester Tamásnak volt a legnehezebb. *Origo.hu*
<https://www.origo.hu/teve/20120206-falusi-mariann-a-megasztar-6-zsuritagja-a-versenyrol-sajat-szereperol.html> Letöltés ideje: 2022. 06. 08.

Partizán (2021) MEGASZTÁR | Újra együtt 2021-ben!
<https://www.youtube.com/watch?v=g6L06eBC-DU&t=78s> Letöltés ideje: 2022. 10. 20.

Partizán (2022) Oláh Ibolya: "A Magyarország c. dalt már nem merem előadni" | PartizánPOP
<https://www.youtube.com/watch?v=ifcxVPwX6BQ> Letöltés ideje: 2022. 10. 20.

Skeggs, B. (2001) *The Toilet Paper: Femininity, class and mis-recognition*. Department of Sociology. University of Manchester.

Stahl, M. (2013) *Unfree Masters. Recording Artists and the Politics of Work*. Durham, London: Duke University Press.

Tyler, I. – Bennett, B. (2009) *Celebrity Chav: Fame, Femininity and Social Class*. Department of Sociology, Lancaster University.

7. FÜGGELÉK

A 3. fejezetben feldolgozott és hivatkozott videós tartalmak:

Castingsztárok – Szóljon hangosan az ének (2008)
<https://tv2play.hu/megasztar/castingsztarok-szoljon-hangosan-az-enek> Letöltés ideje: 2022.10.25.

Rúzsa Magdolna: Ederlezi (2006) <https://tv2play.hu/megasztar/ruza-magdolna-ederlezi>
Letöltés ideje: 2022.10.20.

Auth Csilla & Tóth Veronika Say, Say, Say (2004) <https://tv2play.hu/megasztar/auth-csilla-toth-veronika-say-say-say> Letöltés ideje: 2022.10.10

Aktív (2008) Sonia sokat változott a Megaházban <https://tv2play.hu/megasztar/sonia-sokat-valtozott-a-megahazban> Letöltés ideje: 2022.10.20.

Részlet a Megasztár 3. válogatásából (2006) – saját archív felvételek

A 4. fejezetben feldolgozott és hivatkozott videós tartalmak:

Oláh Ibolya:

Oláh Ibolya: Hazám (2004) <https://tv2play.hu/megasztar/olah-ibolya-hazam> Letöltés ideje: 2022.10.10.

Oláh Ibolya: Situation (2004) <https://tv2play.hu/megasztar/olah-ibolya-situation> Letöltés ideje: 2022.10.10.

Oláh Ibolya: Free Your Mind (2004) <https://tv2play.hu/megasztar/olah-ibolya-free-your-mind> Letöltés ideje: 2022.10.10.

SzÍj Melinda:

Megasztár 5 SzÍj Melinda álma beteljesülhet (2010) <https://www.youtube.com/watch?v=N4f9kl7Mggc&t=27s> Letöltés ideje: 2022.10.10.

Napló Extra (2010) A SzÍj Melinda portré – amit eddig nem sokan tudtak... <https://tv2play.hu/megasztar/a-szijas-melinda-portre-amit-eddig-nem-sokan-tudtak> Letöltés ideje: 2022. 10. 20.

SzÍj Melinda: Hulló levelek <https://tv2play.hu/megasztar/szijas-melinda-hullo-levelek> Letöltés ideje: 2022.10.10.

SzÍj Melinda kakukktojás lenne? (2010) <https://tv2play.hu/megasztar/szijas-melinda-kakukktojas-lenne> Letöltés ideje: 2022.10.11.

Megamánia: SzÍj Melinda: „Akárhogy is, de én is nő vagyok!” <https://tv2play.hu/megasztar/szijas-melinda-akarhogy-is-de-en-is-no-vagyok> Letöltés ideje: 2022.10.11.

Megamánia: SzÍj Melinda allergiás a hajlakkra (2010) <https://tv2play.hu/megasztar/szijas-melinda-allergias-a-hajlakkra> Letöltés ideje: 2022.10.10.

Megamánia: SzÍj Melinda divatot teremt? (2010) <https://tv2play.hu/megasztar/szijas-melinda-divatot-teremt> Letöltés ideje: 2022.10.10.

SzÍj Melinda igazat ad támadóinak (2010) https://tv2play.hu/aktiv_extra/szijas-melinda-igazat-ad-tamadoinak-2 Letöltés ideje: 2022.10.10.

„Van, aki megvet és gyűlöl...” (2010) <https://tv2play.hu/megasztar/szijas-melinda-van-aki-megvet-es-gyulol> Letöltés ideje: 2022.10.10

Napló: SzÍj Melinda: „Jól érzem magam” (2011) <https://tv2play.hu/naplo/szijas-melinda-jol-erzem-magam> Letöltés ideje: 2022.10.11.

Megasztár 5/11. döntő: SzÍj Melinda kiesett (2010) <https://www.youtube.com/watch?v=QQC8GRWkJMg> Letöltés ideje: 2022.10.10.