

'Spillet om virkeligheten'

om forhandling og beskyttelse i en iscenesatt virkelighet



En deltakende deltakeranalyse av virkelighetshowet Villa
Medusa 2001

Ingeborg Rydsaa
Hovedfagsoppgave for cand.polit-graden
Institutt for medievitenskap
Universitetet i Bergen
2003

<u>1. INNLEDNING</u>	<u>2</u>
1.1 PROBLEMSTILLING OG BEGREPSAVKLARING	3
1.1.1 FORHANDLINGSSTRATEGIER OG UTFORMINGEN AV EN TEKST	4
1.1.2 KORT BESKRIVELSE AV STUDIEOBJEKTET	6
1.1.3 SPILL OG STRATEGIER	6
MODELL 1.1:	8
1.1.4 FORKLARING PÅ MODELLEN	9
1.2 15 MINUTES OF SHAME? – Å TA DELTAKERNE PÅ ALVOR.....	11
1.3 OPPGAVENS STRUKTUR OG INNHOLD	11
<u>2. METODISKE OG ETISKE REFLEKSJONER</u>	<u>12</u>
2.1 VALG AV FORSKNINGSOBJEKT OG METODE.....	12
2.2 BEGRUNNELSER FOR VALG AV METODE	14
2.3 NOEN ETISKE VURDERINGER.....	16
2.3.1 DEN VANSKELIGE FORSKERROLLEN	16
2.3.2 INFORMERT SAMTYKKE.....	18
2.4 DOBBEL ERFARING - STYRKER OG SVAKHETER.....	20
2.4.1 ANONYMISERING.....	24
<u>3. DRAMATISK ISCENESETTELSE – SJANGER OG FORTELLERMÅTER</u>	<u>26</u>
3.1 HYBRID ELLER EKTE BASTARD? – VIRKELIGHETSHOWET.....	27
3.1.1 VIRKELIGHETSDYRKELSENS BEGYNNELSE - DOKUMENTARISKE FORFEDRE	29
3.1.2 TIDLIGE VERSJONER AV ISCENESATT VIRKELIGHET	30
3.2 VIRKELIGHETSSHOWENES FORTELLERMÅTER.....	33
3.2.1 DEN NARRATIVE KOMMUNIKASJONENS INSTANSER – HVEM FORTELLER?.....	34
3.2.2 VIRKELIGHETSSHOWENES SJANGERELEMENTER, OPPTAKSSITUASJONER OG UTOPI	36
<u>4. SELVPRESENTASJON OG FORHANDLINGSSTRATEGIER</u>	<u>41</u>
4.1 FALSKE SKUESPILLERE ELLER EKTE REALITYDELTAKERE?	42
4.1.1 KYNISKE OPPTREDENER	44
4.1.2 TEAM OG DRAMATURGISK LOJALITET	45
4.2 VIRKELIGHETSSHOW SOM TOTAL INSTITUSJON	46
4.2.1 BARE VÆR DEG SELV – ”PROGRAMMERING”, ROLLESEGREGERING OG BEKJENNELSER.....	48
4.2.2 STRATEGIER FOR BESKYTTELSE MOT PERSONLIGHETSKRENKELSER	49
<u>ANALYSE</u>	<u>51</u>
<u>5. DELTAKERMOTIV OG CASTINGSTRATEGIER</u>	<u>53</u>
5.1 EKSHIBISJONISTER OG EVENTYRERE - HVEM SØKER SEG TIL VIRKELIGHETSSHOW?....	54
5.1.1 PENGER SOM MOTIVASJON?.....	57

5.1.2 KJENDISMOTIVET.....	58
5.1.3 UTFORDRING OG SELVREALISERING – OPPLEVELSESORIENTERTE MOTIV	62
5.1.4 STAS OG TVIL	63
5.2 INTRIGEMAKERE OG DUMME BLONDINER – HVEM VIL PRODUKSJONSSKAPET HA? .65	
5.2.1 DET VIKTIGE FØRSTEINTRYKKET	66
5.2.2 DEN IDEELLE DELTAKER – UTEN FILTER	67
5.2.3 SELVINNSIKT OG SELVPRESENTASJON.....	69
5.2.4 GRUPPEDYNAMIKK OG KONFLIKTPUNKTER.....	70
<u>6. BESKYTTELSE OG FORHANDLING I EN ISCENESATT VIRKELIGHET. 73</u>	
6.1 ”DET INGEN FÅR SE” – BESKYTTELSESSTRATEGIER I BACKREGIONEN	75
6.1.1 TAUSHET, SELSKAPSPLEKER OG SAMARBEID OM ROLLEPRESTASJONER.....	76
6.1.2 Å BETRO SEG TIL ”FIENDEN” OG Å SØKE UT AV KONTEKST.	81
6.2 ”Å VÆRE SEG SELV” – FORHANDLINGSSTRATEGIER I FRONTSTAGE	83
6.2.1 FELLES FILMING.....	83
Utseende og manerer –inntrykksstyring av personlig fasade	84
Dramatisk dominans og oppmerksomhetskonkurranse	86
6.2.2 INTERVJUSITUASJONEN – ISCENESATT SLADDER	89
6.3 DEN PROBLEMATISKE AUTENTISITETEN.....	94
6.3.1 TROVERDIG ISCENESETTELSE?	98
<u>7. AVSTAND OG TILLIT – HVORDAN PRODUKSJONEN REGISSERER..... 102</u>	
7.1 ISCENESATT VIRKELIGHET - DRAMATURGISKE RAMMER.....	103
7.1.1 INCITAMENT OG REKONSTRUKSJONER.....	104
7.2 OVERTREDELSE AV SKILLET MELLOM GRUPPENE	111
7.3 FORHANDLINGER I BACK - ROLLEBEFRIELSER.....	115
7.4. STEREOTYPIER OG SKJERMING	118
<u>8. AVSLUTNING</u>	<u>124</u>
<u>LITTERATURLISTE</u>	<u>131</u>
<u>VEDLEGG 1</u>	<u>135</u>

1. Innledning

Big Brother er som en mental risikosport. Det er ingen som vil forby fallskjermhopping (Psykiater Geo von Krogh til Dagbladet 8. mai 2001).

Det er som å hoppe i fallskjerm, du vet jo ikke hvordan du reagerer før de har gjort det. Og når du har gjort det en gang, så vil det forandre hvordan du reagerer neste gang (Informant).

Åtte personer, fire menn og fire kvinner, skal bo sammen i et fremmed land over en periode på fem uker. De skal forsøke å skaffe penger til mat og husleie gjennom å finne seg jobber på det nye stedet. Alle pengene som tjenes går i en felleskasse og hver tredje dag skal husleien betales. De åtte holder morgenmøte for å diskutere hvordan pengene som er tjent skal disponeres. To dager etter morgenmøtet møtes de igjen for å gi hverandre ris og ros for dagene som har gått. Den som får mest ros av de andre, får en premie. Når de fem ukene er over og alle skal reise hjem sammen, blir dette feiret med en tre dager lang konkurranse. Den som vinner får en stor premie med seg hjem.

Denne oppgavens studieobjekt er tredje utgave av virkelighetshowet Villa Medusa, produsert av produksjonsselskapet Strix for TVNorge sensommeren 2001. Forsøkene på å begrepsfeste denne formen for fjernsynsunderholdning er atskillige, og spenner fra tv-konkurranse, konsept-tv og eksperiment-tv til det mer eksplisitt negative søppel- og drittsekk-tv. For å unngå verdiladning og samtidig søke å bruke et begrep som ligner det etablerte, men upresise ”reality-tv”, vil denne oppgaven konsekvent omtale sjangeren som *virkelighetshow*. Begrepet *virkelighetshow* er valgt ut fra et ønske om å understreke formatets underholdnings og – konkurranseelement, og for å skille det fra andre former for fjernsynsunderholdning hvor bruk av “vanlige mennesker” fungerer som et sentralt salgsargument.

1.1 Problemstilling og begrepsavklaring

Målsetningen med denne oppgaven er å analysere hvordan deltakerne i et virkelighetsshow reagerer på å bli kontinuerlig filmet innenfor rammene av en iscenesatt virkelighet - vel vitende om at opptakene i redigert form skal vises for det norske folk. Utgangspunktet vil være at man i alle situasjoner søker å fremstille seg selv i overensstemmelse med eget selvbilde, og i forhold til den rollen man i den gitte situasjonen forventes å spille. Deltakernes forsøk på å presentere seg selv vil imidlertid kunne komme i konflikt med fjernsynsproduksjonens krav om god underholdning. Fokus i oppgaven ligger på det *mikrososiologiske spillet* under opptak av et virkelighetsshow. Interaksjonen deltakerne imellom, mellom deltakere og produksjon¹, og mellom deltakere, produksjonsteam og en forestilt seer, føres av helt bestemte rolleanvisninger og utføres ved hjelp av helt konkrete dramaturgiske virkemidler. Oppgaven konsentrerer seg om spenningsfeltet mellom to ”hovedmotstandere” – deltakere og produksjonsteam. Der deltakerne tar i bruk strategier for å opprettholde sitt selvbilde og fortelle sin versjon av historien, vil produksjonsselskapet bruke spesifikke virkemidler for å fortelle gode historier.

Idéen om fjernsynet som møtested og forhandlingsarena for tekstens utforming, er hentet fra Bakøy og Syvertsen (red) inspirerende studie om TVNorges ”Reisesjekken” (2001). Her søker de å etablere et alternativt perspektiv til tradisjonell tekstanalyse, i lys av de endringene fjernsynsmediet har gått gjennom de siste 20 åra:

fjernsynet (...) betraktes som et *møtested* og en *forhandlingsarena*. Det som står i sentrum for forhandlingene er *tekstens utforming*: De ulike aktørene bruker de midler de har til rådighet for å forsøke å prege programteksten slik at den samsvarer med deres ønsker og interesser (Bakøy og Syvertsen 2001:15).

Hovedvekten i oppgaven vil ligge på ”maktkampen” mellom deltakerne på den ene siden og produsentene på den andre. Deltakernes forhandlingsstrategier settes i forhold til de virkemidlene produksjonen bruker for å lage ”god underholdning”. Alt dette foregår innenfor en bestemt kontekst, en kontekst som gir seg ut for å være en form for virkelighet. Det vil altså i all hovedsak være tre momenter som søkes analysert i denne oppgaven. Disse kan formuleres ved hjelp av tre hovedspørsmål:

¹ Tre begreper vil i oppgaven brukes for å henvise til denne gruppen: produksjonsteam, produksjonsselskap og produksjon. Med produksjonsteam menes de tilstedeværende representanter for produksjonsselskapet på opptaksstedet. ”Produksjonsselskap” vil henvise til den formelle organisasjonen og til standarder og mål som produksjonsteamet på bakgrunn av sin profesjonsmessige tilknytning søker å oppfylle. Det mer generelle ”produksjonen” henviser til begge. I de tilfeller kamerateam brukes, henvises det til de tre representantene for produksjonsselskapet som filmet deltakerne under opptak.

1) Hvilke forhandlingsstrategier (kan) iverksettes av deltakere under opptakene av et virkelighetsshow, og hvorfor?

2) Hvordan forholder disse strategiene seg til produksjonens ønske om å lage ”god underholdning” ?

I tillegg vil det være viktig å ha klart for seg hva som kjennetegner konteksten der disse forhandlingene foregår, altså:

3) Hva kjennetegner virkelighetsshowenes og særlig Villa Medusas iscenesatte virkelighet?

1.1.1 Forhandlingsstrategier og utformingen av en tekst

Hva legges i begrepet forhandlingsstrategier? For det første en implisitt antakelse om at utformingen av en fjernsynstekst, her et virkelighetsshow, innebærer til dels sterke kamper om den diskursive makten mellom de ulike partene i en opptakssituasjon. Den diskursive makten forstås her i tråd med Genette ([1972]1980) sitt diskursbegrep, som ”makt over fortellingen slik den fremtrer” (Gripsrud 1999:200). Bruk av narratologiske begreper som tekst og en diskursdefinisjon som henviser til en fortelling som en handling, er ment å understreke hvordan teksten i denne oppgaven betraktes som et resultat av forhandlinger. Fjernsynsteksten betraktes som polyfon - ikke bare i forhold til respondentene men også i forhold til avsenderne².

En strategi er en bevisst handling, et middel til å nå et eller annet mål. Begrepet ”forhandlingsstrategier” brukes innen andre fagområder i forhold til grupper med ulik makt, for eksempel kan forhandlingsstrategier innenfor sosiologien forstås innenfor rammene av bytteteori. Bytteteori tar utgangspunkt i målrettede aktører som har bestemte intensjoner med sine handlinger. Aktørene møtes i situasjoner med flere mulige utfall, som i ulik grad er gunstig for de ulike aktørene. Hernes (1975) mener at alle relasjoner kan analyseres som bytterelasjoner, enten man snakker om relasjoner innad i en familie, eller i organisasjoner. Så snart man har en målrettet aktør, vil forholdet kunne defineres i forhold til bytteteori.

² Bakhtins (1981) begrep polyfoni/heteroglossia tar utgangspunkt i det verbale språket, men betraktes her i forhold til en annen type tekst – fjernsynsteksten. Rollespill kan betraktes som en form for språk, som en måte å uttrykke sin vilje på. Deltakernes ulike roller i den narrative kommunikasjonen vil drøftes i teoridelens 3.2.1

Tankene som ligger til grunn for bytteteori har vært interessante i arbeidet med denne oppgaven. Imidlertid er bytteteori for avgrenset i forhold til mitt studieobjekt og datamateriale. Forhandlinger om utformingen av en fjernsynstekst fordrer utvidede perspektiver. Derfor vil oppgaven trekke inn teorier som omhandler utformingen av en tekst, teorier om roller og selvpresentasjon, samt diskutere hvordan ulike normer og konvensjoner virker inn på opptakskonteksten i et virkelighetshow.

Bakøy og Syvertsen bruker Goffmans teorier om selvpresentasjon i sin analyse av tidligere deltakers erfaringer i TVNorges ”Reisesjekken”. Denne oppgaven vil utvide det goffmanske perspektivet. Hoveddelen av oppgaven, og særlig analysen, vil basere seg på to bøker fra Goffmans tidlige forfatterskap: ”The representation of self in everyday life” fra 1959, og ”Asylums” fra 1961. Perspektivene fra disse to bøkene gir gode eksempler på både roller og selvpresentasjon og hvordan ulik status innenfor en bestemt kontekst innvirker på rollespill og interaksjon. Definisjonen på forhandlingsstrategier er inspirert av disse to bøkene, og utgjør følgende punkter:

1. Inntrykkstyring; selviscenesettelse og selvpresentasjon. Positiv og negativ idealisering
2. Beskyttelsesstrategier i forhold til informasjonsdeling
3. Fraterniseringsprosesser og opprør, i sammenheng med teamsolidaritet
4. Personlige tilpasningslinjer innenfor en kontrollert virkelighet
5. Samarbeid om rolleprestasjoner
6. Dramaturgisk lojalitet, distanse og dominans
7. Konkrete ”triks” for å lure produksjonen, herunder
 - konstruksjon av historier
 - å bryte sjangerkonvensjoner under filming
 - overtredelser av grensen mellom ansatt og innsatt
8. Taktikk som strategi; som en kombinasjon av selvpresentasjon og konkurranse
9. ”Åpne forhandlinger” - krangel om produksjonsteamets prioriteringer og ressursbruk

Kombinasjoner av disse strategiene er altså det som i det følgende vil kalles forhandlingsstrategier. Deltakerne forhandler både direkte og indirekte om fjernsynstekstens utforming, og primært gjennom ulike former for inntrykksstyring. I tillegg iverksettes en del ”beskyttelsesstrategier” (punkt 2, og delvis 3-5) som først og fremst fungerer som deltakerens forsøk på å opprettholde et eget, personlig rom innenfor rammene av en strengt kontrollert og overvåket virkelighet.

1.1.2 Kort beskrivelse av studieobjektet

Opptakene av Villa Medusa 2001 ble gjort på den karibiske øya Bequia i perioden mellom 9. august og 9. september 2001. Dette var tredje utgave av virkelighetshowet, som tidligere hadde blitt tatt opp på Grand Canaria og i Italia. De åtte deltakerne var i aldersgruppen 23-32 år, og fra ulike kanter av landet. Deltakerne ble fulgt av et kamerateam fra tidlig om morgenen til rundt midnatt, med unntak av kamerateamets vaktskifte to timer midt på dagen. Samtidig med opptakene av den norske versjonen, var det også svenske deltakere til stede på øya. Produksjonsselskapet samkjørte dermed en del av kjerneaktivitetene, som *stormøter*³ og redigering av disse. De norske og de svenske deltakerne hadde forbud mot å ha kontakt med hverandre.

17. september hadde virkelighetshowet premiere på TVNorge. Opptakene ble redigert og klippet underveis og etter hjemkomst. Hver episode baserte seg på omlag tre dager med råopptak, og varte i 45 minutter. Finalen 4. desember hadde 217 000 seere og en markedsandel på 14,3 prosent. Gjennomsnittlig hadde serien et seertall på knappe 177 000. Dette var en nedgang på nesten 60 000 seere i forhold til showets andre sesong i Rimini.

Det er foreløpig ikke aktuelt å lage flere sesonger av Villa Medusa. 12. desember 2001 uttalte TVNorges programdirektør Eivind Landsverk til Kampanje: ”Vi må konstatere at konsepter med sterkere image får mer oppmerksomhet. Kanskje har Villa Medusa kortere levetid enn andre konsepter”.

1.1.3 Spill og strategier

Even the most strictly ritualized exchanges, in which all the moments of the action, and their unfolding, are rigorously foreseen, have room for strategies (Bourdieu 1990: 15).

Denne oppgaven er kalt *Spillet om virkeligheten*. Bruken av ordet spill er gjort for å understreke sjangerens iscenesatte karakter, samtidig som Goffmans teorier om rollespill står sentralt i oppgaven. Spillet – i betydningen konkurranse – er også et sentralt sjangerelement, et underholdningsplot hentet fra gameshowsjangeren.

³ Betegner episodens dramaturgiske høydepunkt, hvor deltakerne evaluerer hverandre på bakgrunn av de to foregående dagene. Se 3.2.2 for en inngående beskrivelse.

Deltakerne i et virkelighetshow har en helt spesifikk og relativt begrenset virkelighet å forholde seg til. Spillet regler er bestemt på forhånd, og deltakerne må forsøke å gjøre det beste ut av sitt individuelle og felles handlingsrom. Mens noen opptakssituasjoner er åpne og relativt frie for forhandlinger om teksten, er andre preget av asymmetrisk maktforhold og hierarkisk kommunikasjonsstruktur.

Spillet kan sies å foregå på flere nivå. Spillet mest tydelige og kanskje enkleste nivå er den konkrete fjernsynsteksten. En analyse av denne vil kunne basere seg på en relativt ”enkel” forståelse av hvordan teksten blir til – teksten er et resultat av produksjonsteamets bestemmelser underveis og redigeringen i etterkant. Et annet nivå er (sam)spillet mellom deltakere, produksjonsteam og andre aktører på settet når det ikke blir filmet. Her kommer deltakernes forhandlinger om teksten fram, i konflikt og kontrast til produksjonsteamets regi. Et tredje nivå er det spillet som foregår når deltakerne faktisk filmes, altså hvordan deltakerne forsøker å påvirke handlingen under filmingen.

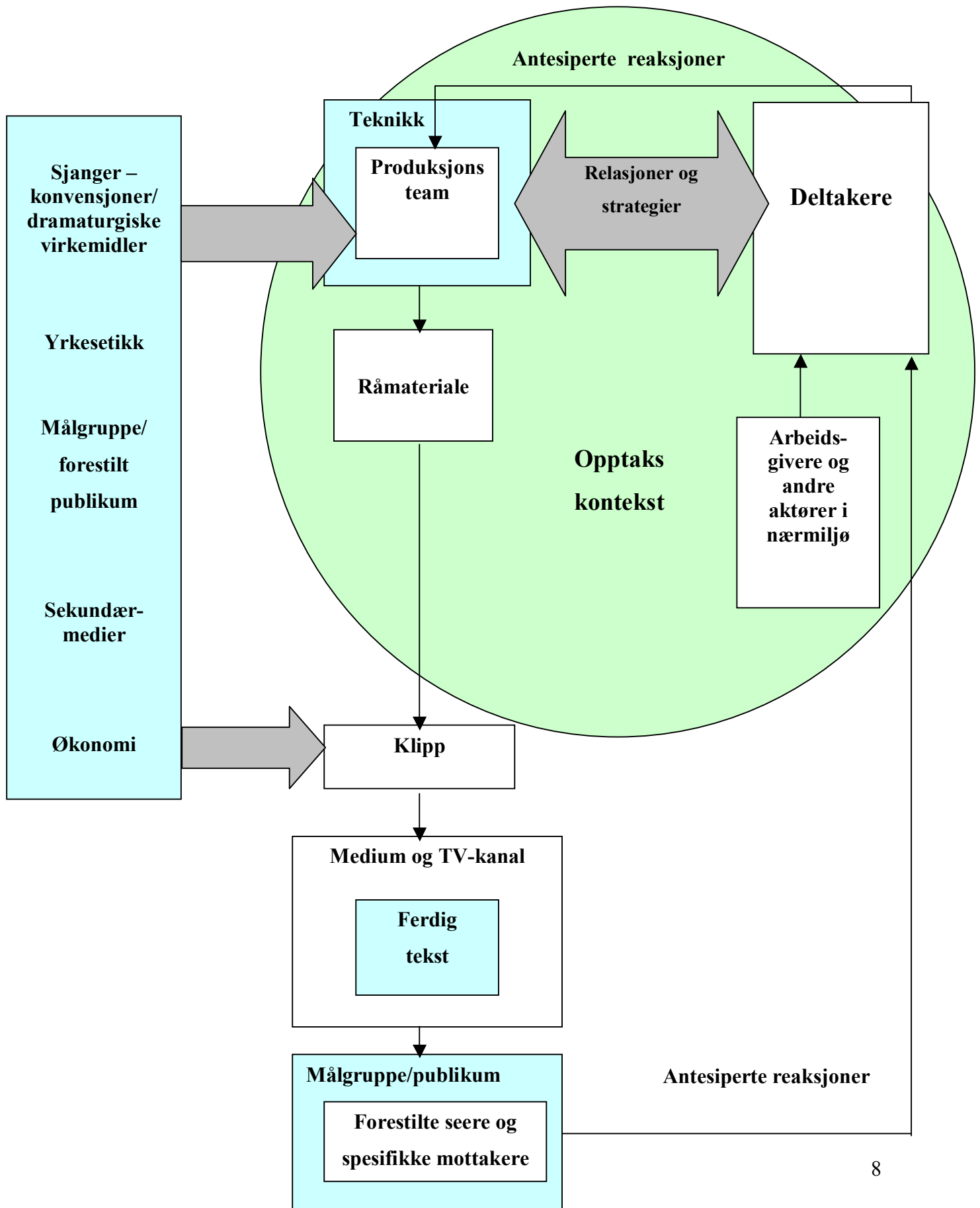
Å søke å forbedre en situasjon etter det man tror er egne preferanser, er vanlig i all menneskelig interaksjon. Bourdieu (1990) beskriver hvordan gjennomføring av strategier avhenger av den enkeltes *kompetanse*. De interagerende må handle innenfor samme forståelsesramme, altså ut fra samme verdier, oppfattelser av status og ulike former for kulturell og økonomisk kapital. Dersom man er enige om dette vil alle situasjoner ha rom for strategier. Felles forståelsesramme for oppfattelsen av status er viktig, fordi spillet gjennomføring avhenger av at de to gruppernes profesjonsmessige atskillelse. Produksjonsteamets rolle som arrangører og spillmestere avhenger av respekt fra deltakere og representanter fra denne gruppen vil alltid være overlegne i kraft av sin rolle som utøvere av produksjonsselskapets offisielle mål.

Produksjonsselskapet setter også rammene for historiefortellingen, idet de er ansvarlige for selve ideen, for utvelgelsen av deltakere og senere for gjennomføringen av programmet. De ulike rammene og påvirkningsfaktorene både begrenser og legger føringer for hvordan historien skal fortelles. Produksjonsteamet må forholde seg til både ytre rammer og deltakernes forhandlingsstrategier. De ytre rammene består av ulike normer og konvensjoner som yrkesetiske betraktninger, oppfylning av sjangerkonvensjoner og dramaturgisk utforming, forholdet til målgruppen og det forestilte publikum, samt forpliktelser ovenfor tv-selskapet og viktigheten av sekundærmediers omtale av programmet.

Selve mediet hvor det ferdige produktet skal vises – fjernsynet, legger selvsagt også føringer for utformingen av fjernsynsteksten. Dette produktet skal selges og må derfor følge fjernsynets logikk. Modell 1.1 søker å konkretisere disse ulike påvirkningsfaktorene.

Modell 1.1:

"Spillet om virkeligheten": tekstlige og interaksjonelle påvirkningsfaktorer for utformingen av et virkelighetsshow (Villa Medusa 2001)



1.1.4 Forklaring på modellen

Modellen er ment å illustrere de ulike faktorene som påvirker utformingen av den ferdige teksten. Det overordnede målet for produksjonsteamet er å lage et produkt som er salgbart - det må være underholdende. På opptaksstedet blir dette forsøkt oppfylt ved hjelp av en spesifikk dramaturgi, som igjen er ment å oppfylle sjangerens ulike konvensjoner. Sammen med deltakerens forhold til det som er kalt ”forestilt seer”⁴ påvirker dette forhandlingene på ulike måter. Mens sjangerkonvensjonene utgjør statiske rammer som både produksjon og deltakere må forholde seg konkret til, er de forestilte seerne bare indirekte med på å forme deltakernes forhandlinger.

Hovedfokus i oppgaven er illustrert med den grå dobbeltpilen mellom teknikk/produksjonsteam og deltakere. Forholdet mellom de to gruppene er preget av personlige sympatier og antipatier, tillit og avstand (relasjoner) og av deltakernes ulike forhandlingsstrategier (strategier). Disse faktorene vil ha konkrete følger for tekstens utforming. Hvordan produksjonsteamet relaterer seg til deltakerne vil for eksempel ha innvirkning på i hvor stor grad deltakerne er villige til å ”gi av seg selv”.

Relasjonene mellom produksjonsteam og deltakere er et problematisk område, idet et godt produkt fordrer tillit mellom de to gruppene, samtidig som dette forholdet ikke må bli for nært. Fetveit (2002:25) bruker begrepet ”terrorbalanse” for å beskrive forholdet mellom deltakere og produksjon. Mine observasjoner bekrefter at forholdet mellom deltakere og produksjonsteam i mange tilfeller vil arte seg som en terrorbalanse. I denne oppgaven er begrepene avstand og tillit vektlagt for å beskrive dette forholdet.

Hierarki kan være et kommunikasjons hinder, sier Sverre Høyen (1992:44). Relasjonene mellom gruppene er preget av at de står i et hierarkisk forhold til hverandre, og kommunikasjonen dem imellom vil være påvirket av dette. I den grad produksjonsteamet ”svarer på” deltakernes konkrete forhandlinger, er det stort sett gjennom bruk av sin hierarkisk overlegne posisjon i forhold til dem. Gjennom sin stilling som utøvere av institusjonens offisielle mål har medlemmer av produksjonsteamet makt til å definere situasjonen, samtidig som de har plikt til å oppfylle visse konvensjoner for gjennomføringen av opptakene.

I tillegg til forholdet til deltakerne påvirkes produksjonsteamet av faktorer som står utenfor opptakskonteksten, illustrert ved den avlange boksen til venstre i modellen. Særlige

⁴ Merk forskjellen mellom deltakernes ”forestilte seer” og produksjonens ”forestilte publikum”. Dette betegner instanser i teksten som noen ganger er sammenfallende, andre ganger ikke. Begrepet ”forestilte seer” kan også vise til helt konkrete personer. Se 3.2.1 for utdyping

interessante ytre påvirkningsfaktorer med hensyn til oppgavens fokus er sjangerkonvensjoner og yrkesetikk. Yrkesetiske vurderinger må gjøres i skjæringspunktet mellom forpliktelser til sjangeren, til tv-selskapet og til innholdet i Vær Varsom plakatens paragraf 3.9⁵. Selv om produsenter av virkelighetshow per definisjon ikke er journalister, vil de søke å holde seg til disse etiske retningslinjene. Yrkesetiske vurderinger i forhold til deltakerne og deres handlinger og uttalelser vil diskuteres i analysens siste kapittel.

Deltakernes forhandlinger foregår altså primært i forhold til produksjonsteamet, fordi denne gruppen representerer deltakergruppens ”forestilte seere”. Den tynne pilen som går fra boksen ”forestilte seere og spesifikke mottakere”, opp til deltakerne og videre til produksjonsteamet, skal illustrere hvordan ”folk inntreter seg etter det de tror de mektige venter seg av dem, uten at de på noen måte har blitt direkte beordret” (C. J. Friedrich lov om antesiperte reaksjoner, her etter Østbye 2000:18). Denne loven beskriver hvordan maktutøvelse ikke trenger innebære sanksjoner, fordi den med minst makt i situasjonen vil handle ut ifra det han tror den andre parten vil like. Konkret vil det si at deltakeren gjør det hun tror produksjonen vil ha, etter en idé om hva som er ”god tv”. I forhold til programmets forstilte seere og spesifikke mottakere; deltakernes familie og venner, vil de antesiperte reaksjonene påvirke deltakerens iscenesettelse. Samtidig vil ulike rolleforventninger fra disse gruppene kunne føre til ambivalens i rollen som deltaker. Seerne forventer noe, vennene noe annet og familien noe helt annet igjen. Utfordringen for deltakeren blir å finne en middevei mellom disse forventningene, en rolle som i tillegg skal passe inn i forhold til produksjonens forventninger.

Av andre forhold som vil kunne få innvirkning på utformingen av den ferdige teksten, er det verdt å nevne konkrete tekniske faktorer som lyd og bilde, illustrert gjennom rammen ”teknikk” rundt produksjonsteamet. Den observasjonelle produksjonsmetoden i Villa Medusa gjorde at mangel på bilder og lyd tidvis var et problem. Opptakskonteksten, i betydningen selve stedet opptakene er gjort, vil få innvirkning både gjennom sitt kulturelle klima og gjennom at det er i denne konteksten deltakerne finner lokale venner og arbeidsgivere.

⁵ 3.9. ”Opptre hensynsfullt i den journalistiske arbeidsprosessen. Vis særlig hensyn overfor personer som ikke kan ventes å være klar over virkningen av sine uttalelser. Misbruk ikke andres følelser, uvitenhet eller sviktende dømmekraft. Husk at mennesker i sjokk eller sorg er mer sårbare enn andre ”.

1.2 15 minutes of shame? – Å ta deltakerne på alvor

For produsenten er det (...) viktig å velge lojale og formbare deltakere som likevel har initiativ. Et høyt kritisk refleksjonsnivå er ikke nødvendigvis en fordel (Fetveit 2002:25).

Med utviklingen av Cultural Studies på 70-80 tallet, kom en retning som for alvor søkte å distansere seg fra den ensidige oppfatningen av mediepublikum som ”cultural dopes” (Garfinkel 1967). Mediebrukerne oppfattes isteden som aktive meningsskapere. Mye av den samme kritikken og lett forenklede forklaringsmodellen er blitt brukt med hensyn til deltakere i ulike former for fjernsynsunderholdning, og kanskje spesielt i forhold til deltakere i virkelighetshow.

Noen hovedintensjoner er forsøkt fulgt under arbeidet med denne oppgaven. Den ene er å ta virkelighetshowene på alvor som et tidstypisk populærkulturelt uttrykk. Dette innebærer en åpen og eksplorativ tilnærming til området. Et mål under arbeidet med analysen har for eksempel vært å undersøke hva produksjonen betrakter som god underholdning, og hvilke virkemidler de bruker eller kan bruke for å oppnå dette. En annen har vært å utvide feltet for deltakerforskning, idet vanlige menneskers opplevelser av deltakelse i media er et lite utforsket område. Hvorfor velger noen – ganske mange – å bli med på en type fjernsynsunderholdning som forutsetter en stor grad av både sjelelig og ofte kroppslig blottstilling? Hva er det egentlig som skjer under opptak av et virkelighetshow, og hvordan opplever deltakerne det å befinne seg midt i denne pseudovirkeligheten?

1.3 Oppgavens struktur og innhold

Oppgavens struktur er preget av at valg av forskningsobjekt, og særlig metode, går noe utenfor det vanlige. Kapittelet ”Etiske og metodiske refleksjoner” (kap. 2) vil derfor presenteres først. I kapittel 3 vil virkelighetshowenes sjangermessige inspirasjonskilder, fortellermåter, sjangerkonvensjoner og ulike opptakssituasjoner, gjennomgås. Kapittel 4 tar for seg Goffmans teorier rundt selvpresentasjon, samt prosesser innenfor såkalte totale institusjoner. Analysen vil først gjennomgå ulike deltakermotiv og produksjonens vurderinger under castingprosessen (kap. 5). Kapittel 6 vil diskutere ulike beskyttelsesstrategier og andre forhandlingsstrategier i henhold til Goffmans skille mellom back-og frontregion. Sist i dette kapittelet vil særlig autentisitetsbegrepet diskuteres. I kapittel 7 vil det konfliktfylte forholdet mellom deltakere og produksjonsteam gjennomgås.

2. Metodiske og etiske refleksjoner

Gratulerer! Du er valgt ut til å være med i Villa Medusa! Praktisk informasjon og deltakerkontrakt vil bli oversendt deg i løpet av uken.

2.1 Valg av forskningsobjekt og metode

Høsten 2000 satte TVNorge i gang en storstilt kampanje for å få tak i deltakere til det kontroversielle nye virkelighetshowet Big Brother. En voldsom debatt fulgte i kjølvannet. På bakgrunn av alle spekulasjonene rundt utnytting av deltakerne, og ikke minst antakelsene om deltakerne som ”hemningsløse ekshibisjonister”, kom ideen om å studere det hele innenfra. Jeg fikk lyst til å utfordre distansen mellom forsker og forskningsobjekt, til å ”gå inn i teksten” og se på produksjonen av det hele innenfra. En slik metode ville gi et helt annerledes perspektiv i forhold til tradisjonelle medievitenskapelige metoder som tekstanalyse, produksjonsanalyse, eller for den saks skyld kvalitative forskningsintervju av deltakere. Jeg slo imidlertid fra meg tanken. Sommeren 2001 kom ideen tilbake, da TVNorge begynte å annonsere etter deltakere til det allerede etablerte og noe mindre kontroversielle Villa Medusa-konseptet. Denne gangen bestemte jeg meg for å søke. Min motivasjon var basert på en kombinasjon av nysgjerrighet og eventyrlyst, både av personlig og akademisk art. Da jeg fikk vite at jeg hadde blitt plukket ut til deltakelse, bestemte jeg meg for å delta på de premissene jeg hadde blitt plukket ut på, og ha en arbeidshypotese i bakhodet. Bestemmelsen om å skrive en hovedoppgave på feltet, lot jeg ligge til jeg kom tilbake til ”virkeligheten” igjen, også fordi jeg allerede var i gang med en oppgave på et ganske annet felt.

Min foreløpige problemstilling var å finne ut av hvilke prosesser som gjør seg gjeldende innenfor opptakskonteksten til Villa Medusa 2001. Jeg hadde på forhånd en hypotese om at produksjonsselskapet ville prøve å påvirke deltakerne til å gjøre visse ”tv-vennlige” ting. Dette formulerte jeg som ”å hoppe i fontena”, etter en scene jeg selv husket godt fra en annen sesong av showet. Oppfordret produksjonsteamet deltakerne aktivt til å utføre handlinger som kunne lage god underholdning? I hvor stor grad ble virkeligheten manipulert og deltakere redigert inn i roller som skulle passe med historiefortellingen?

Under oppholdet ble det klart for meg i hvor stor grad deltakerne var bevisste på sjangerens konvensjoner, og hvordan de brukte denne kunnskapen til å forsøke å styre handlingen dit de selv ville. Deltakerne inntok altså en aktiv holdning overfor utformingen av teksten. Jeg hadde ingen klar ide om hvordan observasjoner gjort underveis eventuelt skulle brukes. På bakgrunn av min særskilte kjennskap til det som foregikk ”bak kulissene”, og

særlig den uforutsette og interessante konflikten mellom produksjon og deltakere, bestemte jeg meg for å den ferdige fjernsynsteksten være i fred, og heller konsentrere meg om prosessen og forhandlingene fram til den ferdige teksten.

Mitt datamateriale baserer seg på kvalitative forskningsintervju med tre andre deltakere i Villa Medusa 2001, intervju med to representanter for produksjonsselskapet, samt intervju med to deltakere som hadde vært med på henholdsvis en tidligere utgave av Villa Medusa og på Big Brother. I tillegg er materialet basert på deltakerkontrakten og på personlige observasjoner. Noen av disse personlige observasjonene ble nedskrevet i dagbokform. Observasjonene defineres som dagboknotater fordi feltnotater gjerne vil anta en mer vitenskapelig struktur og i tillegg være utfyllende for hele oppholdet. Dagboknotatene ble hovedsakelig skrevet under de to første ukene.

Intervjuene ble gjennomført i perioden mars-september 2002 og hadde fokus på fire hovedområder: sjangerkonvensjoner og dramaturgi, virkelighetsoppfattelse og forhandlingsstrategier, casting og den offentlige debatten rundt sjangeren⁶. For produksjonsselskapets representanter var forhandlingsstrategiene byttet ut med temaet yrkesetikk. Intervjuene var semistrukturerte og ble transkriberte umiddelbart etterpå.

Barbara Gentikow (2002) argumenterer for en egen kvalitativ mediebruksanalyse, og kaller feltet for forskning på medieerfaringer. Forskning på *publikum*serfaringer står som det helt sentrale, men forskningen skal også ta høyde for ”forskjellene mellom det å være publikum, å bli representert i mediene, å være brukere av medier som teknologi, bruk av medier som tekster, representasjon i medier og (profesjonell) kunnskap i mediebransjen” (Gentikow 2002: 17).

Forskning på erfaring er tradisjonelt et fenomenologisk område, et felt hvor subjektiviteten gjøres til gjenstand for den vitenskapelige interesse. Medieerfaringer kan ikke fullt ut forstås ved hjelp av eksempelvis kvantitative tv-meter målinger, idet slike metoder ikke vektlegger det grunnleggende viktige erfaringsperspektivet (Gentikow 2002:16-17,47). Min metode kombinerer to dimensjoner fra forskning på medieerfaringer; intervju med deltakere om deres erfaring ved å være med i et virkelighetshow, jamfør Gentikows kategori ”intervjuer med folk om deres oppfatning av hvordan mediene representerer dem selv eller bestemte grupper i samfunnet” (2002:19), og intervju med produksjonssiden med vekt på produksjonsbetingelser, idealer og etikk. De to ulike informantgruppene brukes i analysen for å belyse sentrale tema fra ulike sider, med hovedvekt på prosessen under opptak. Det er altså

⁶ Se vedlegg nr 1, intervjuguide

ikke først og fremst hvordan deltakerne opplever seg (re)presentert i det ferdige virkelighetshowet, men hvordan de opplevde deltakelsen og hvordan de forsøkte å påvirke utformingen av teksten, som er mitt fokus. Gentikow understreker dette som en underkategori:

Ett nytt og interessant område er hvordan folk opplever det å delta som aktører i bestemte fjernsynsprogrammer, eksempelvis spørreprogrammer(...) debattprogrammer, sjekkeprogrammer eller såkalt reality-TV (2002:19).

Et av særtrekkene ved kvalitativ metode er at den heller enn å gå inn i det generelle, går inn i spesifikke tilfeller av sosial handling for så eventuelt å trekke konklusjoner ut av dette. Mitt forskningsobjekt er en bestemt utgave av et bestemt virkelighetshow og har derfor form som en kasusstudie. Det problematiske ved denne formen for studie er at forskningsresultatene ikke automatisk kan la seg overføre til andre utgaver – verken av det samme showet eller av andre. Fokus har vært å gå i dybden på et spesielt fenomen, uten å nødvendigvis kunne trekke generelle slutninger på bakgrunn av dette. Likevel er det i teoridelen av oppgaven anlagt et bredere perspektiv, hvor virkelighetshowene som sjanger og generelle fellestrekk, diskuteres. I tråd med Kvale (1997: 161ff) er ønskemålet å avdekke et fenomens indre struktur og logikk, og gjennom dette eksempelet vise hvordan ulik grad av forhandlingsstrategier kan gjøre seg gjeldende innenfor virkelighetshowenes forskjellige kontekster. Teorier og begreper som det redegjøres for i teoridelen er altså ment å skulle hjelpe til i generaliseringsprosessen.

2.2 Begrunnelser for valg av metode

Avgjørelsen om å skrive en oppgave hvor tilgangen til materialet delvis er basert på erfaringer fra egen deltakelse ble altså gjort etter tilbakekomst den 11. september 2001. Bestemmelsen fordret en nøye gjennomtenkt fremgangsmåte, i forhold til hvor stor andel av personlige observasjoner som skulle brukes, og hvem som skulle intervjues. Dybdeintervju ble valgt som metode på grunn av studiens form som kasusstudie, og for å få et utfyllende og gjerne kontrasterende materiale i forhold til egne observasjoner og fortolkninger. Jeg bestemte meg for å legge hovedvekten på informantene, forsøke å være refleksiv under hele prosessen, og la egne observasjoner danne et bakteppe for intervju spørsmålene. De utvalgte informantene ble plukket ut på grunnlag av sine ulike roller i showet, sine ulike måter å fremstille seg selv på og deres ulike erfaringsbakgrunn. Antallet var i utgangspunktet fire, men en av de utvalgte informantene måtte trekke seg. Denne informanten var spesielt interessant i forhold til sentrale argumenter i oppgaven og dilemmaet ved å ikke ha

informantens personlige opplevelser om hva som skjedde og hvorfor, har blitt forsøkt løst ved å trekke inn og bruke andre informanternes uttalelser. Det aller beste ville selvsagt vært en førstehånds beskrivelse av erfaringen, men når det ikke var mulig, var dette den eneste måten å få belyst sentrale problemområder på.

Representantene for produksjonsselskapet ble intervjuet fordi disse representerer et annet perspektiv på en del av de samme situasjonene. Det var særlig interessant å få disses refleksjoner i forhold til deltakernes strategier for iscenesettelse, både i forhold til castingprosessen og til opptaksperioden. Et annet interessant aspekt, var produksjonsteamets tanker rundt regelverk og atskillelse mellom gruppene i forhold til yrkesetiske retningslinjer. Kun to informanter ble utvalgt som representanter for denne gruppen. Disse ble plukket ut på grunn av sine ulike roller; produsenten på bakgrunn av vedkommendes overordnede ansvar for produksjonen, og redaktøren på grunn av sine oppgaver som castingansvarlig, deltakerkontakt, og overordnet ansvarlig for reporterne⁷ under opptak. Ideen var i utgangspunktet å ha med flere representanter fra produksjonssiden, men underveis ble det klart at dette ikke var nødvendig, både fordi intervjuene fra de to representantene var utfyllende og fordi hovedfokus skulle ligge på deltakerne. Datamaterialet er altså i hovedsak basert på analyser av disse intervjuene. Egne observasjoner, både de som ikke ble skrevet ned, og de som fikk en samtidig skriftlig form, utgjorde sammen med teoretiske perspektiver, basis for utforming av intervju spørsmålene.

Egne notater er i analysen sitert et par ganger, og er ment å utgjøre et supplement til annet datamateriale. Det er altså sjelden at egne observasjoner står alene. Dette er gjort delvis fordi de nedskrevne notatene mer tok form av en dagbok enn av feltnotater, dels fordi de etter hvert ble lite utfyllende, og mest fordi subjektiviteten i dem gjorde at det var fare for at de kunne styre analysen i litt for stor grad.

I tillegg til fem intervjuer av informanter med kjennskap til min kasusstudie, valgte jeg å også intervju deltakere fra to andre show; en deltaker fra en tidligere versjon av Villa Medusa, og en deltaker fra Big Brother. Dette ble gjort av forskjellige grunner. Gjennom å intervju deltakere med helt andre erfaringer med hensyn til opptakskontekst var håpet å kunne avdekke erfaringsmessige likheter og ulikheter og å få et litt bredere grunnlag for eventuell generalisering. Deltakeren fra Big Brother ble valgt pga den ekstreme virkeligheten deltakerne i dette showet må forholde seg til, for å se om det i det hele tatt var mulig med

⁷ Villa Medusa hadde i alt tre ulike kamerateam som bestod av henholdsvis reporter, kamera og lyd. Reporter hadde regi under opptak og var den som kanskje hadde mest direkte kontakt med deltakerne.

noen som helst slags form for forhandling i denne konteksten. Deltakeren fra en tidligere utgave av Villa Medusa ble valgt ut for å gi et alternativt blikk på samme type show.

Til sammen utgjør dette hoveddelen av datamaterialet, et materiale som altså er basert på dybdeintervjuer av syv informanter. Kombinert med egne observasjoner ble dette datamaterialet vurdert som rikt nok som grunnlag for analysen

2.3 Noen etiske vurderinger

Noen ganger er det nødvendig å la interessante historier ligge, fordi gjenfortellingen kan skade dem som er med i historien. Slike etiske valg står dokumentarister som vil skildre livet på den ikke så altfor lyse siden, stadig overfor. Vi liker å tro at også journalister gjør de samme etiske valgene, jamfør Vær Varsom-plakatens punkt 3.9. Idet selve grunnlaget for denne oppgaven er basert på min tilgang til et spesielt felt i egenskap av privatperson og ikke som forsker, er en særlig refleksjon rundt min egen rolle og vurderinger av det potensielt uetiske i mine valg, påkrevd.

2.3.1 Den vanskelige forskerrollen

R. L. Gold identifiserte i 1958 to ulike forskerroller; den skjulte - altså forskeren som fullstendig deltaker, og den åpne – deltakeren som observatør (Gold 1958, her etter Bulmer 1983:5). Denne dikotomien er imidlertid for enkel, siden forskerrollen gjerne vil forandre seg underveis i observasjonen. Det vil dermed være mer korrekt å si at forskerrollen beveger seg på et kontinuum mellom fullstendig deltaker og fullstendig observatør. Lignende vil *observasjonen* bevege seg på et kontinuum mellom hemmeligholdelse og åpenhet (Roth 1961, her etter Bulmer 1983:234). Min form for observasjon kan defineres som *retrospektiv deltakende observasjon*. En vakker sammenligning er parallellen Bulmer lager mellom poesi og denne formen for deltakende observasjon; “If poetry is ‘emotion recollected in tranquillity’, one mode of participant observation might be described as ‘experience recollected in academia’” (Bulmer 1983:232). Vanlig deltakende observasjon beskrives som en utvikling hvor forskeren går fra rollen som forsker via rollen som deltakende observatør og tilbake til rollen som forsker. Retrospektiv deltakende observasjon vil isteden være en prosess hvor forskeren/personen fra rollen som fullstendig deltaker i et yrke eller en fritidsaktivitet, via rollen som forsker/student og over til en retrospektiv observasjon i lys av den kunnskapen man har tilegnet seg som forsker/student. En annen variant er følgende: rollen som forsker/student → rollen som fullstendig deltaker(og student) → rollen som forsker/student og retrospektiv observatør. Min forskerrolle kan beskrives på denne måten.

Jeg måtte tidlig i oppholdet distansere meg fra rollen som forsker, fordi den var umulig å kombinere med rollen som deltaker i virkelighetshow.

De potensielt etiske problemområdene ved retrospektiv deltakende observasjon uttrykkes i forhold til et videre perspektiv, hvor det diskuteres om forskeren har rett til å bruke sin faglige bakgrunn for å studere uvitende mennesker (Bulmer 1983: 233). Er studier av privat oppførsel på offentlig sted, som på et offentlig toalett, etisk forsvarlig?⁸ Spørsmålet er om min form for observasjon i samme grad kan sies å være observasjon av privat oppførsel på offentlig sted. Mine observasjoner ble gjort på bakgrunn av min tilgang til området *bak kulissene*⁹, en tilgang jeg hadde fått fordi jeg var deltaker. Som tilstedeværende observatør ville jeg ikke hatt den samme tilgangen. Det gjør mitt materiale spesielt, men også problematisk. Er det etisk forsvarlig å referere til episoder backstage, basert på mine observasjoner? De etiske problemene ved dette er altså forsøkt dempet ved at hovedvekten av materialet som oppgaven baseres på er kommet fram via intervju, som igjen er basert på informert samtykke. Først når jeg går inn i situasjonen, enten etterpå eller underveis, beveger jeg meg over i bevissthetsnivået som forsker. Når situasjonen i etterkant skal analyseres, har jeg en rekke forskjellige kilder å forholde meg til – min egen direkte erfaring, den refleksive erfaring, mine nedskrevne notater, hvordan historien fortelles på fjernsyn, og hvordan den fortelles til meg under og i etterkant av opplevelsen, av mine informanter. Dette utgjør et sett av ulike virkelighetsfortolkninger. Oppgaven blir å finne - om ikke en objektiv sannhet – så i alle fall en overensstemmelse mellom de forskjellige fortolkningene, som kan si noe om det jeg er på jakt etter.

Det finnes en del eksempler innenfor etnologisk forskning hvor forskeren har måttet gå inn i en rolle som fullstendig deltaker for å komme nært nok inn på informantene¹⁰. Å etablere en nær kontakt med informantene er ikke uproblematisk. En av de etiske utfordringene ved feltarbeid er å være klar over at rollen som forsker fordrer evnen til nærhet med distanse, det Thagaard (1998) kaller *innlevelse og systematikk*. Innlevelse i informantens situasjon er nødvendig for fullt ut å kunne forstå den sosiale virkeligheten han eller hun befinner seg i. Alver og Øyen beskriver forholdet slik:

⁸ jf Laud Humphreys studium på mannlig homoseksuelle aktiviteter på offentlige toaletter, 1965 (Bulmer 1983)

⁹ Betegner området som i analysen vil kalles backstage, defineres som de situasjonene hvor interaksjonen ikke var overvåket av kamera og mikrofon, et område med varierende grad av innsyn med hensyn til tradisjonell backstageadferd.

¹⁰ For eksempel Ehn/Klein 1994:23, om antropologen Favret-Sadaas erfaringer med hekseri.

Den ideelle relasjon mellom forsker og informant vil i visse faser av forskningsprosessen ligge nært opp til hva vi vanligvis forstår ved en vennerelasjon, selv om metoden krever en analytisk distanse (Alver og Øyen 1997:139).

En vennerelasjon kjennetegnes av nærhet, tillit og ærlighet. Dette er nødvendig for å oppnå nødvendig forskningsmateriale, men setter også forskeren i en noe vanskelig situasjon. Den nødvendige distansen forskeren skal ha til dette forholdet, deles ikke av informanten. Vedkommende kan oppleve det som et svik å bli omtalt som noe annet enn en venn i forskningsrapporten. Omvendt kan det forekomme at forskeren føler så stor grad av lojalitet til vedkommende informant at ”konklusjonene ’harmoniseres’ til informantenes forventninger, eller til det forskeren tror er informantenes forventninger” (Alver og Øyen 1997: 132).

I letingen etter gode informanter må bruk av personer fra egen omgangskrets være forbundet med særlig aktsomhet, særlig når temaet er spesielt ømtålig. De potensielle informantene kan føle seg presset til å delta på bakgrunn av et ønske om å ivareta vennskapsforholdet til forskeren. ”Forskeren oppfattes som – og er – en person med makt, og makten har mange dimensjoner”(Alver og Øyen 1997: 131). Disse aspektene ved forskerrollen og arbeidet etterpå var det spesielt viktig for meg å være oppmerksom på. Som forsker befant jeg meg i en svært uvanlig situasjon idet jeg *i etterkant* skulle gå ut og opptre som forsker overfor dem som hadde blitt mine venner – og ikke minst å opptre i en helt annen rolle overfor representanter for produksjonsselskapet.

2.3.2 Informert samtykke

En hovedregel for forskning på mennesker er at de skal gjøres oppmerksomme på forskningen i forkant av prosjektet. De skal få muligheten til å ikke ville være med som informanter og skal ha tilgang til lettfattelig informasjon angående forskningens hovedmål. Formuleringen ”informert samtykke” beskriver dette; på bakgrunn av relevant informasjon og på fritt grunnlag skal informanten kunne bestemme om han eller hun vil være med eller ikke. Informanten skal også stå fritt til å avbryte deltakelsen i et forskningsprosjekt uten at dette skal få negative konsekvenser for ham eller henne.

Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora, NESH, vedtok siste gang i 1999 de forskningsetiske retningslinjer som skal gjelde for samfunnsvitenskap, jus og humaniora. I punkt 8 heter det:

Som hovedregel skal forskningsprosjekter som forutsetter aktiv deltakelse settes i gang bare etter deltakernes informerte og frie samtykke. Den samme regel gjelder for forskning som innebærer en viss risiko for belastning på deltakerne.

Videre i dette punktet heter det at når samtykke er problematisk, stiller det spesielt høye krav til forskeren ivaretagelse av menneskeverd og personlig integritet;

Dersom informantene ikke kan informeres fullt ut på forhånd, skal de orienteres i etterhånd. Informantene har krav på hjelp til å bearbeide problemer som eventuelt er oppstått som følge av deltakelse i prosjektet. De bør da spørres i etterkant om tillatelse til at det innsamlede materialet kan brukes videre i forskning.

Forskning *uten* samtykke, som ”observasjon av individer og grupper i offentlig sammenheng”, kommer ikke under bestemmelsen om krav om informert samtykke, så sant denne forskningen ikke kommer i konflikt med ”individets behov for frihet eller selvbestemmelse”. Dersom observasjonen filmes, er det imidlertid god forskningsetikk å gjøre oppmerksom på dette. Dette kan nemlig komme under individets behov for frihet eller selvbestemmelse, å bli registrert på film mens man kanskje foretar seg ting man ikke vil at andre skal se. Å oppholde seg i et offentlig rom, med de potensielle muligheter det finnes der for å bli observert, er ikke det samme som å bli overvåket og festet på film.

En offentlig person trenger ikke informeres på forhånd og grunnen til dette ligger i forskningens kontekst. I kraft av sin stilling eller sin posisjon må personen forvente seg å være gjenstand både for offentlig samtale og forskning. ”Opptredenene” - for å bruke goffmansk terminologi - foregår ikke i en lukket kontekst, men baserer seg på en offentlig persons medieoverførte opptredener i det offentlige rom. Grensen går selvsagt ved ulovlige opptak eller inntrengen i privatsfæren.

Også offentlige personer har selvsagt rett til å bestemme over sin egen intimsfære. Statsministeren har, i egenskap av sitt embete, ingen formell plikt til å informere offentligheten om sine familieanliggender og personlige sjeleliv. Ulike typer av ”kjendiser”, er en annen type offentlige personer. Dette er folk som opptrer i media og er blitt kjente på grunn av sin dyktighet innenfor et eller annet område. Den nye typen kjendiser – ”realitystjernene”¹¹ – er imidlertid ikke først og fremst blitt offentlige personer i kraft av sin stilling eller dyktighet¹², de har blitt det fordi de villig eksponerer både sin offentlige og særlig sine private sider i media.

Forskningens eventuelle reservasjoner mot å avsløre noe som kan komme i konflikt med en slik offentlig persons autonomi må derfor vurderes i forhold til det denne personen

¹¹ Selv om virkelighetsshow er betegnelsen som vil brukes i denne oppgaven, vil “reality” brukes der det sammensatte ordet er etablert og gjerne har et videre fortløpning. Eksempel er etablerte bransjebetegnelser, og der virkelighetsshow rett og slett både blir tungvint og lettere parodisk å bruke (feks “virkelighetsshowbaren”)

¹² Kan diskuteres, det finnes ulike typer dyktighet, som dyktighet til å eksponere seg selv. I USA er det ikke uvanlig å være kjent for å være kjent. Deltakerne i slike serier reflekterer heller ikke gjennomsnittet av den norske befolkning (jf Østby Sæther 2001:141)

allerede har avslørt i media¹³. I NESHS punkt 13, som omhandler krav om konfidensialitet, heter det:

Personer i offentlighetens lys kan oppleve at deres frihet blir truet av den økte oppmerksomheten som blir dem til del. *De kan ikke sies å få sin frihet truet i samme grad som andre, i den grad de selv frivillig har oppsøkt offentlig oppmerksomhet*, eller har akseptert posisjoner som medfører offentlige oppmerksomhet. Men utover dette tilsier hensynet til privatlivets fred, og hensynet til andre berørte parter – for eksempel deres familie – at konfidensialitetskravet må gjelde (NESH 13, min utheving).

Dette punktet omhandler altså konfidensialitet, men kan også forstås på et mer generelt grunnlag. Det er ingen automatikk i at den som har søkt offentlighetens lys ved å eksponere sine mest private sider, ikke har krav på hensynsfullhet og diskresjon. Motivene for å ha gjort det kan være ulike, og forskningens mål er i slike tilfeller å se bak fasaden og oppdage disse motivene. Dette gjelder i aller største grad i tilfellet virkelighetshow. Min oppgave er ikke å henge ut deltakere og produksjonsteam, men å finne fram til de bakenforliggende årsaker for deres opptreden og undersøke deltakernes egne vurderinger av situasjonen. Oppmerksomheten som blir deltakerne til del under forskningsarbeidet kan ikke sammenlignes med den oppmerksomheten de opplevde under opptak og sending av tv-produksjonen. Det kan muligens oppleves som en ekstrabelastning å være i en intervjusituasjon for å utdype egne erfaringer og vurderinger. Deltakelse i forskningsprosjektet er imidlertid frivillig og det ble i informasjonsbrevet understreket viktigheten av dette.

2.4 Dobbel erfaring - styrker og svakheter

Det går ikke å beskrive andre uten å avsløje seg selv (Ehn og Klein 1994:12).

Refleksivitet i forskningsprosessen handler om forskerens bevissthet rundt sin egen bevissthet og evnen til å forstå og kunne reflektere rundt betydningen av sin egen tilstedeværelse. Forskeren er ikke bare forsker, hun er også privatperson og den refleksive prosessen består i å sammenføre forskeren og privatpersonen. Forskerens subjektivitet kan ikke ignoreres, idet han eller hun alltid har med seg et sett av tidligere erfaringer, av holdninger og av identiteter. Kun gjennom å reflektere over disse kan noe av det subjektive

¹³ Her kommer klipping og negativ framstilling inn. Forsterkning av negative prosesser er ikke ønskelig, og nettopp derfor lot jeg være å ”presse” en potensielt svært interessant informant.

reduseres, idet objektivitet finner sted ved dyptpløyende analyser av subjektiviteten (Devereux 1967, her etter Ehn og Klein 1994:14). Refleksivitet rundt rollen som forsker og tolker var særdeles viktig for meg, som skulle forske i et felt jeg mente å kjenne svært godt ut fra helt personlig erfaring. I tillegg var det viktig å få frem informantenes refleksjoner over de situasjonene de hadde vært med på.

Clifford Geertz tar utgangspunkt i sosialantropologiens studier av fremmede kulturer med tilnærmingen *thick description*. Thick description presenteres som en hermeneutisk tilnærming til studiet av kultur, og vektlegger at forskerens mål burde være å innhente en ”tett” eller *rik* beskrivelse. En slik beskrivelse innebærer en kontekstualisering av informantenes fortellinger, til forskjell fra en tynn beskrivelse som kun refererer fra observasjon uten å ta fatt i tolkningselementet. ”En tykk beskrivelse inneholder også utsagn om hva informanten kan ha ment med sine handlinger, hvilke fortolkninger vedkommende selv gir, og den fortolkningen forskeren har” (Geertz 1973, her etter Thagaard 1998:35).

Ved introduksjon til en ny kultur er det lettere å se den nye verden med barnets blikk, å stille spørsmål ved handlinger og ved symbolbruk som for de ”innfødte” er selvfølgelig. Når man som forsker skal tilnærme seg fenomener i sin egen kultur kan denne kritiske distansen være vanskeligere å oppnå. Det kan virke problematisk å gjennomføre en ”thick description” i studier av egen kultur, men gjennom den kvalitative metodes eksplorerende tilnærming kombinert med selvrefleksivitet og en viss forberedelse på området, er muligheten for å innhente et så detaljert og omfattende beskrivelse som mulig, absolutt til stede. Jeg måtte jobbe mye med formulering av spørsmål og særlig med tolkning av datamaterialet i etterkant. Gjennom en tilnærming som ”thick description” blir man bevisstgjort sin egen rolle. Å foreta reflekterte og åpne fortolkninger allerede i begynnelsen av prosjektet vil kunne danne grunnlag for en kulturell distansering.

Styrken i denne oppgaven er en unik kjennskap til forholdene ”bak kulissene”, til hva som skjedde under opptaksperioden. Nettopp dette gjør oppgaven spesiell og det ville være dumt å ”underspille” dette aspektet for mye. Utfordringen ligger i å bruke dette perspektivet på en etisk og metodisk forsvarlig måte, samtidig som min doble erfaring til fulle utnytter det spesielle datamaterialet som oppgaven bygger på.

Oppgavens svakheter kan være flere. Min personlige oppfatning av ”det som egentlig skjedde” kan for det første ha virket styrende for den typen spørsmål jeg valgte å stille. I tillegg vil det kunne være et problem at jeg i utgangspunktet ikke kunne definere meg selv fullstendig ut av rollen som deltaker. Slik kan det inkluderende men samtidig ekskluderende ”vi”-et, en solidaritetsfølelse overfor mine informanter fra deltakersiden kunne virke styrende

for tolkning av både opptakskontekst og av intervjuer, og dermed påvirke materialet direkte. Behov for rettferdiggjøring, i forhold til kontroversiell metode og i det hele tatt det noe uakademiske ved å faktisk delta i et underholdningsprogram kan føre til at materialet blir *for* ”deltakervennlig”. Dette kan for eksempel vise seg i understrekninger av ”deltakerne som oppegående mennesker”. En annen mulig svakhet er hvordan et behov for distanse fra stoffet og min egen rolle kan gjøre at jeg går motsatt vei, at dataene tolkes med en overdreven skepsis med hensyn til informantene fra deltakersiden.

En annen potensiell svakhet er at mine subjektive refleksjoner og opplevelser i enkelte avsnitt kan ta form som skjulte referanser. Dette gjelder for eksempel passasjer hvor forløpet i en dag eller bestemte situasjoner forklares. Her kan deltakersubjektiviteten lett komme til uttrykk, gjennom ordvalg og tolkning. For å unngå dette, har jeg holdt disse passasjene i en så nøytral tone som mulig, og unngått ladede ordvalg som ”slitsomme intervjuerunder”, ”irriterende kamelmøter” osv. Dette kan imidlertid virke mot sin hensikt, idet kilden blir uklar og informasjonen kan virke mer objektiv enn den egentlig er.

Under intervjuene ble det viktig å klargjøre for representantene for produksjonssiden hva formålet med studien var, og at hensikten med studien på ingen måte var å henge ut bransjen og dens representanter. I forhold til de andre deltakerne ble det viktig å ikke legge føringer i spørsmålsstillingen som kunne lede dem mot den fortolkningen jeg selv hadde hatt av oppholdet. Erfaringer er alltid subjektivt, selv om man har delt en fysisk relativt begrenset erfaring.

Formell og uformell adgang beskrives helst i forhold til (tilstedeværende) observasjon som metode. Typen adgang er viktig å klargjøre i forhold til studiens relevans, og forskjellen ligger i hvilken type informasjon man får tilgang på. Å få formell adgang til et produksjonsmiljø, er en sak, men forskeren vil gjerne bli møtt av skepsis og tilbakeholdelse av informasjon. Man snakker gjerne om gjennombrudd, det øyeblikket hvor forskeren ”bryter gjennom hinnen” mellom formell og uformell adgang (for eksempel Helland 1993:100).

Jeg vil definere den adgangen jeg fikk i forhold til deltakerne som overveiende uformell, det virket som om deltakerne stolte på meg, og intervjuene tok mer form av en uformell samtale om et tema vi begge kjente godt, enn et semistrukturert forskningsintervju. De to intervjuene med representanter for produksjonsteamet var noe mer problematiske å gjennomføre, kanskje fordi jeg nå inntok en helt annen rolle enn den jeg hadde hatt under deltakelse. Forskeren har makt, sier Alver og Øyen (1997:131), men i denne situasjonen følte forskeren seg mer som en litt dum ”eks-realitydeltaker” som nå holdt på med noe som kunne virke lettere udefinerbart. Den uformelle adgangen ble i større grad oppnådd i forhold til

redaktør enn produsent, selv om jeg med denne påstanden kan komme til å forveksle uformell adgang med ”innrømmelser”. Selve datamaterialet fra disse intervjuene ble imidlertid utfyllende.

Det er ikke bare forskeren som må tillegge sin egen rolle en form for distanse, det er også hennes ansvar å hjelpe informantene til den samme distansen. Det kan være like vanskelig for informantene å gi rike beskrivelser og fortolkninger av området som det er for forskeren (McCracken 1988:23). Jeg fant det problematisk å skulle føre informantene inn på ”rett vei” uten å legge for mye av mine egne opplevelser inn i spørsmålene. Som oftest lyktes det imidlertid å få både de refleksjonene jeg var ute etter og helt andre typer refleksjoner. Det var nok en fordel at de intervjuene som ble foretatt sist, var med informanter jeg ikke kjente fra før. Jeg var da litt mer rutinert, og skjønnte at jeg ofte måtte gå omveier for å få informanten til å reflektere over tema som i utgangspunktet kunne være litt vanskelig. Et eksempel på dette var da jeg spurte en informant om han hadde hatt problemer med å komme ”tilbake til virkeligheten” igjen, jamfør alle skriveriene om psykisk plagede deltakere. Informanten svarte benektende på dette, og vi fortsatte med et annet tema. Etter en stund kom jeg inn på det igjen, og da fikk jeg noen svært interessante betraktninger rundt temaet. Det synes klart at de fleste ikke vil ”innrømme” at det har vært vanskelig å komme hjem igjen, muligens pga pressens fokus på det, og at temaet ikke er så endimensjonalt som det har vært framstilt.

I den kvalitative tradisjonen anerkjenner man at forskeren ikke kan unngå å påvirke forskningsprosessen, en slik forskereffekt minsker heller ikke nødvendigvis den kvalitative metodes vitenskapelighet, men kan derimot virke positivt (Gentikow 2002:73).

Den potensielt vanskelige rollen forsker/tidligere deltaker viste seg å gi flere fordeler enn ulemper. Særlig en av informantene hadde hatt svært negative erfaringer med presse og andre forskningsprosjekter, og her ble tilgangen sikret kun på grunnlag av felles venner og vår felles erfaring. Det ble lettere for meg å unngå spørsmål om selvfølgeligheter, samtidig som jeg kunne trekke fram egne opplevelser som eksempler på hva jeg mente med spørsmålene. Informantene var i tillegg en velformulert og sosialt utadvendt gruppe. Den noe kunstige intervjusituasjonen og den uvante rollefordelingen gjorde nok sitt til at nærheten ikke føltes for sterk. Alle informantene virket å ta rollen som informant alvorlig, og flere syntes det var fint å få snakke om opplevelsen på en litt annen måte enn med venner og presse.

Et viktig formål med kvalitative studier er å oppnå en forståelse av sosiale fenomener på bakgrunn av fylldige data om personer og situasjoner. Kvalitative studier kan være

rettet mot en målsetting om å forstå *virkeligheten slik den oppfattes av de personer forskeren studerer* (Thagaard 1998:11).

Jeg valgte å la en god del av spørsmålene vektlegge det beskrivende aspektet, delvis fordi jeg ville ha deltakernes helt personlige opplevelse av castingprosess og opptakssituasjon, og delvis for å få informasjon som kunne supplere mine egne betraktninger. I forhold til noen av informantene mine ble det en stor utfordring å ta virkelighetsoppfattelsen deres ”på alvor”, fordi den overhodet ikke stemte med min egen. Dette var jeg delvis klar over før intervjuene begynte, og jeg forsøkte å være åpen for deres subjektive erfaringer. Det at jeg i utgangspunktet kjente de aller fleste av informantene mine, og kjente godt til situasjonen, førte til at jeg fikk en annen type data enn jeg ville fått dersom dette ikke hadde vært tilfelle. Jeg ville nok både ha stilt andre typer spørsmål, og kunne fått andre typer svar. Nærheten, i forhold til vennsrelasjoner, følte aldri så forpliktende at jeg unnlot å stille potensielt ubehagelige spørsmål. Denne nærheten gjorde imidlertid at jeg fikk tilgang på i utgangspunktet sensitive opplysninger¹⁴. De mest sensitive har jeg latt være å bruke i analysen.

Gentikow omtaler *utmattelse* som en grunn til at analysemateriale blir reduksjonistisk og preget av forenklete konklusjoner (2002:184). Min utmattelse kom ikke i forhold til metoden for analyse, men gjorde seg absolutt gjeldende i forhold til tema-og ikke minst metodevalg. Mitt svært personlige forhold til forskningsobjektet har gjort at jeg i analysen har blitt nødt til å se bort fra aspekter som potensielt kunne vært svært interessante, på grunn av min personlige tilknytning. Dette gjaldt for eksempel i forhold til konstruksjon av historier hvor jeg selv hadde en aktiv rolle. Underveis i prosessen fjernet jeg meg mye fra det faktum at oppgaven er basert på egen deltakelse, nettopp på grunn av en slags utmattelse. Mye materiale som jeg hadde liggende, er skrevet inn relativt sent, fordi jeg var redd for min subjektive nærhet til stoffet. Av disse refererte episodene, er det imidlertid ingen episoder som ikke også underbygges av andre informanternes uttalelser. Sett under ett tror jeg at mitt kjennskap til området i egenskap av tidligere deltaker har åpnet flere analytiske dører enn den har lukket.

2.4.1 Anonymisering

For å opprettholde en høyest mulig grad av anonymisering, har jeg valgt å la deltakernes uttalelser stå uten kodenavn, som det ellers er vanlig å gjøre. I et materiale hvor kun litt

¹⁴ Dvs tilgangen var der allerede i og med min kjennskap til området, det jeg fikk var først og fremst en bekreftelse på det jeg ”visste” fra før.

kjennskap til showet er nok for å kunne identifisere vedkommende deltaker, fant jeg det riktig å gjøre dette. En fare er imidlertid at en slik anonymisering kan skjule at noen informanter er brukt mer enn andre, noe som til en viss grad er tilfelle. Det vil alltid være noen informanter som er mer gjennomtenkte og velformulerte enn andre, og dette er i utgangspunktet ikke veldig problematisk. Det kan imidlertid bli det når jeg vet at mange av mine observasjoner samsvarer med vedkommendes. Et spørsmål blir da om jeg har valgt ut denne informantens uttalelser fordi de er viktige og velformulerte, eller fordi vedkommende fungerer som ”mitt” talerør. På bakgrunn av ønsket om en viss grad av anonymisering, har jeg likevel valgt å la alle deltakerinformantene stå uten noe navn.

Anonymisering har en annen side i denne bestemte konteksten; jeg var/er bundet til en kontrakt hvor det eksplisitt står at deltakerne ”verken direkte eller indirekte skal gi informasjon eller opplysninger om produksjonen/innspillingen av Programmet¹⁵ til noen form for massemedia eller tredjemann for øvrig” (deltakerkontrakt punkt 10.4). Innholdet i kontrakten skal også i utgangspunktet hemmeligholdes. Dette er, ettersom jeg forstår avtalen, knyttet til programmets kommersielle verdi. På bakgrunn av dette vurderte jeg å klausulere oppgaven, for ikke å bli møtt med et eventuelt erstatningskrav. Imidlertid tror jeg at oppgavens innhold for det første fokuserer på forhold som ikke vil ødelegge programmets kommersielle verdi, og i tillegg tror jeg noe av innholdet vil kunne være interessant for andre som skal studere det samme feltet. Forskning på deltakere er et nytt felt, og kombinert med egne erfaringer håper og tror jeg denne oppgaven kan tilføre et ”nytt blikk” i forhold til forskning på å delta som aktører i bestemte fjernsynsprogrammer.

¹⁵ altså Villa Medusa 2001

3. Dramatisk iscenesettelse – sjanger og fortellermåter

Høsten 1999 ble Norges første virkelighetshow lansert. Robinsonekspedisjonen var i gang på norske fjernsynsskjermer og ett helt sett med bindestrekskjendiser¹⁶ ble, med god hjelp fra Se og Hør og pressen forøvrig, Norges første ”realitykjendiser”.

Det skulle gå nesten to år fra virkelighetshowet Robinsonekspedisjonen først ble omtalt i media¹⁷, til den opphetede ”drittsekk-debatten” kom i gang for fullt. 11. november 2000 stod kronikken som lanserte begrepet ”drittsekkfjernsyn” på trykk i Bergens Tidende:

Derrick er død. Møt Mr. Drittsekk. Han sitter der i tv-ruten og flirer av deg. Mr. Drittsekk lyger, bløffer, bedrar, trikser og tøffer seg. Og blir gjerne belønnet med en kvart million kroner, milelang og nesegrus omtale i landets største aviser og egen hjemmeside på nettet. Drittsekken er blitt vår tids tv-helt. Såkalt ”virkelighetsfjernsyn” eller ”drittsekkfjernsyn” har tatt livet av norsk tv's aller siste snev av jomfruelighet. ”Robinson”, ”Villa Medusa”, ”Baren” og ”71 Grader Nord” har gitt oss et nytt sett med idoler vi elsker og hater med like stor fryd. Helten med stor H har pensjonert seg. Nå er det klyser, blærer og bøller som ruler (Bjerkestrand 2000).

Samtidig var et nytt virkelighetshow på vei – det kontroversielle og enormt populære Big Brother-konseptet. På samme måte som populærkulturelle uttrykksformer som jazz, tegneserier og rockemusikk etter tur er blitt anklaget for å korrumpere barn og unge, ble virkelighetsshowene nå gjenstand for anklager og opphetet diskusjon blant lærere, medievitere, journalister og andre engasjerte.

Mediepanikk kan betraktes som en reaksjon på fremkomsten av nye medier, men like gjerne som en reaksjon i forhold til innholdets form. Mediepanikken er et uttrykk for både en *kulturkamp* og en *generasjonskamp*, og inntreffer når det rokkes ved maktforhold (Drotner 1990). ”Mediepanikken (er) en maktdiskurs som dreier seg om retten til å definere kulturelle kvalifikasjoner og normer” (Drotner 1990:140, min tilføyelse). Virkelighetsshowene er blitt kalt både søppel-tv, drittsekk-tv og kikker-tv, de er blitt betraktet som ett nytt lavmål for fjernsynsunderholdningen og som en form for fjernsyn som formidler uheldige verdier for barn. Språklige forenklinger som ”drittsekk-tv” er gjerne uttrykk for kategoriske antakelser om produksjon, tekstresepsjon og ikke minst om virkelighetsshowenes deltakerne, begrunnet i et moralsyn hvor sjangeren representerer alt det som kan betraktes som farlig og skadelig ved fjernsynsmediet. Verken debatten eller hva som faktisk kan betraktes som årsaken til sjangerens tilsynelatende fascinasjonskraft er fokus for denne oppgaven, men for en dypere forståelse av fenomenet virkelighetshow, vil en gjennomgang av sjangerens forløperne kunne

¹⁶ ”Klyse-Christer” ”Robinson-Mette”, etterfulgt av Big Brother-Ramsey, Farmen-Gaute osv

¹⁷ I Aftenposten (!)februar 1999: produksjonsleder Marianne Mefald fra TV3 går ut og etterlyser flere kvinnelige deltakere til ”en ny tv-konkurranse”.

være klargjørende. Gjennomgangen av sjangerens fortellerinstanser og hvordan de ulike opptakssituasjonene oppfyller sentrale sjangerkonvensjoner til slutt i kapittelet er ment å konkretisere hvilken ”virkelig uvirkelighet” deltakerne har å forholde seg til.

3.1 Hybrid eller ekte bastard? – Virkelighetshowet.

Fjernsynsuniverset består av et økende antall såkalt sjangermessige hybrider, med varierende sjangerbetegnelser. Faksjon, dramadok, dokudrama, infotainment, dokusåpe – selve sammensetningen av ordene henspeiler på blandingen mellom de to hovedsjangrene fakta og fiksjon. Hovedproblemet med begrepet virkelighetstv er at denne formen for sammenblanding snarere enn å klargjøre blandingen, heller skyggelegger den gjennom sin lite eksplisitte merkelapp. Virkelighetstv handler ikke om virkeligheten i ontologisk forstand, det handler om en iscenesatt virkelighet hvor produksjonsmetoder, estetisk formgivning, autentisitetsretorikk og dramaturgisk oppbygning hentes fra andre (blandings)sjangre for å gi programformen både legitimitet og underholdningspotensial.

Man kan tale om i alt 5 grundlæggende tv-dokumentariske former i den hidtidige danske og internasjonale tv-historie fra 60'erne og frem: den dybdeborende journalistiske tv-dokumentarisme, den observerende dokumentarisme, den dramatiserte dokumentarisme, den refleksive og poetiske dokumentarisme og reality-tv¹⁸. (Bondebjerg 2001: 16)

Bondebjerg argumenterer for at det han kaller *reality-tv* er en underform av fjernsynsdokumentarsjangeren, og deler den videre inn i tre underkategorier; *reality-magasin*, *reality-serie* og *reality-show* (2001:18). Disse ulike undersjangrene representerer både stadier i en utvikling samtidig som de i dagens fjernsynsunivers eksisterer side om side.

Det finnes ingen etablerte betegnelser for de forskjellige formene på norsk, og for å unngå begrepsforvirring vil de ulike formene for virkelighetstv i denne oppgaven konsekvent kalles henholdsvis *kriminalmagasin*, *dokusåpe* og *virkelighetshow*¹⁹. Virkelighetstv vil stå som den overordnede betegnelsen på ”emosjonell og dramatisk iscenesettelse av hverdagsliv og human interesse” (Bondebjerg 2001: 17).

Kriminalmagasinet er den kanskje mest journalistiske varianten av virkelighetstv, med en studiovert som presenterer ulike ”case”, enten for å få seernes hjelp til å løse uopplarte kriminalsaker (”Crimewatch” (BBC), ”Kriminelt” (TV3), ”Etterlyst” (TVNorge))

¹⁸ Inndelingen er løselig basert på Bill Nichols(1991) og Carl Plantinga (1997).

¹⁹ Andre navn på kriminalmagasinet er bla *krisedokumentar* (Birkvad 1996) og simpelthen *reality-tv* (Dovey 2002). Dokusåpe er den etablerte betegnelsen i Norge (og Storbritannia: *docu-soap*), mens dette i Sverige er betegnelsen på virkelighetshow (Andersson 2001)

eller for å fortelle om politimenn eller vanlige menneskers heroiske innsats i krisesituasjoner. Disse krisesituasjonene er enten tilfeldige innslag i vanlige menneskers liv ("Rescue 911"(CBS/TVNorge)) eller en integrert del av hverdagen for actionfylte yrker som politi eller brannmenn. Dette er den opprinnelige²⁰ formen for virkelighetstv, hvor serien "Cops" (FOX) er blitt stående som banebrytende. Formen gjør gjerne eksplisitt bruk av typiske fiksjonsvirkemidler som dramatisk fortellerstemme og følelsesladet musikk, kombinert med autentiske øyevitneskildringer, rekonstruksjoner og amatørpregede videoopptak

Forskjellen mellom dokusåpen og virkelighetshowene er at den opprinnelig engelske dokusåpe-formen går inn i et allerede etablert sosialt miljø, som en arbeidsplass eller et feriested, mens virkelighetshowene *skaper* et miljø og setter deltakerne inn i det. Begge sjangrene følger føljetongens og såpeoperaens narratologi, noe som er tydelig i bruken av cliffhangers, parallelle handlingsforløp og gjerne spesielle karakterer. Eksempler på kjente dokusåper er "Veterinærene"(BBC/TVNorge), NRKs "Campingliv" og oppfølgeren "Sydenliv".

Harms Larsen skiller mellom journalistiske fortellerplot (faktaplot) og underholdningsplot, og lager på bakgrunn av kombinasjoner mellom disse en oversikt over de ulike sjangerhybridene i fjernsynet. Virkelighetshowene karakteriseres som en blanding mellom "avprøvende program + prøvelse/fristelse + oppgave + konkurranse + tidsfrist + uventet gjest + talkshow + seer/deltakeravstemning" (Harms Larsen 2002: 89). Et avprøvende program hører til under fjernsynets faktasjanger og karakteriseres av at dets *premiss* – den moralske påstanden som danner utgangspunktet for programmet - avdekkes gjennom eksperimentering med mennesker. Et avprøvende (dokumentar)program er ment å skulle bearbeide holdninger hos seerne, og fortelleren fungerer som synlig eller usynlig eksperimentator (Harms Larsen 2002:86).

En opprømsing av virkelighetshowenes ulike underholdningsplot understreker først og fremst et viktig aspekt; at virkelighetshowene må karakteriseres som en typisk blandingssjanger – en hybrid. Dovey (2000) mener at det finnes to underliggende antakelser i bruken av hybridbegrepet. Den ene manifesterer seg i en fordom om at hybrider er moralsk og intellektuelt skadelig for folk idet sammenblandingen av tradisjonelle dikotomier som fakta/fiksjon og privat/offentlig forvirrer det lettlurte publikum (2000:95). I tillegg mener Dovey å gjenkjenne en elitistisk inspirert antakelse om at dokumentarerer/faksjon mister sin kvalitet idet de blir *for* underholdende.

²⁰ Opprinnelige i betydningen den som først kom til å dominere fjernsynsskjermene på begynnelsen av 90-tallet

Selv om virkelighetshowene må kunne sies å være en sjangermessig hybrid, vil ordet bli unngått i denne sammenhengen, nettopp på grunn av de negative konnotasjonene ordet språklig og tolkningsmessig har²¹.

Blandingssjangeren virkelighetshow henter inspirasjon fra andre fjernsynssjangre, som gameshowet, talkshowet, skjult-kamera tradisjonen og såpeoperaene. Det som gir sjangeren aller mest legitimitet, er det omtalte slektskapet med dokumentariske sjangre. Grunnlaget for denne spesifikke måten å fortelle på, ble lagt på 50- og 60-tallet i USA og Frankrike.

3.1.1 Virkelighetsdyrkelsens begynnelse - dokumentariske forfedre

På 50 og 60-tallet la ulike tekniske nyvinninger grunnlaget for virkelighetshowenes dokumentariske forgjengere - den observerende *direct cinema* og den mer antropologisk rettede *cinema verité*. Lettere kamerautstyr, bedre muligheter for direkte opptak av lyd og mindre avhengighet av gode lysforhold gjorde at den ”nye bølgen” av dokumentarister kunne forkaste tidligere dokumentarers virkemidler, som voice-over og ikke-diegetisk lyd (Barnouw 1993: 248). Representanter for den amerikanske *direct cinema* retningen hadde som ideal å være en objektiv tilstedeværende ”flue på veggen”; et ikke-intervenerende øyenvitne som kun ”festet virkeligheten til film”. Idealet for *cinema verité* dokumentaristene var på den andre siden mer rettet mot en Vertov-inspirert tilstedeværelse. Dokumentaristen Dziga Vertov virket i Sovjet på 20-tallet, og ville med sin *cinema-pravda* bruke kameraøyet som *katalysator* – kamera skulle hjelpe til å få frem den egentlige sannheten om samfunnsforholdene²². I et ofte sitert avsnitt beskriver Barnouw (1993) forskjellen mellom *cinema verité* og *direct cinema* slik:

The *direct cinema* documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of *cinema verité* tried to precipitate one. The *direct cinema* artist inspired to invisibility; the Rouch *cinema verité* artist was often an avowed participant. The *direct cinema* artist played the role of uninvolved bystander; the *cinema verité* artist espoused that of provocateur (Barnouw 1993: 254).

Virkelighetshowenes selvforståelse og legitimering baserer seg i stor grad på idealene fra *direct cinema* tradisjonen. Deltakerne i virkelighetshow blir imidlertid påvirket av både sjangerens iscenesatte spillkarakter og av kamerateamets tilstedeværelse. Slik kan sjangeren også forstås i lys av *verité*-tradisjonens mer provoserende karakter.

²¹ hybrid: av lat. *hibrida*, av blandet herkomst, bastard. De negative konnotasjonene gjelder vel og merke i forhold til samfunnsvitenskapene. I forhold til botanikk og delvis språkvitenskap er ordet ikke nødvendigvis like negativt ladet.

²² *Cinema verité* er en direkte oversettelse av *cinema pravda*

Produksjonsmetoder utviklet innenfor disse dokumentariske sjangrene fikk stor innvirkning på det som etter hvert skulle utvikle seg til en særlig fjernsynssjanger; nyhetsreportasjen. En sentral konvensjon for nyhetsreportasjen er at teksten skal preges av billedsekvenser (Helland 1994: 37). Gjennom bildefortellingene skal sentrale nyhetskonvensjoner som aktualitet og autentisitet oppfylles. Her kan det spores en interessant likhet mellom direct cinema, fjernsynsreportasjen og virkelighetstv – hvordan bildet og dets estetikk illustrerer autentisitet. Dårlig lyd-og billedkvalitet trenger ikke nødvendigvis å være negativt, de trenger ikke en gang å være autentiske, så lenge det *ser* umiddelbart og ekte ut. (Helland 1993:261ff).

3.1.2 Tidlige versjoner av iscenesatt virkelighet

Karakteristisk for (iscenesatt virkelighet) er at de medvirkende spiller sig selv indenfor rammene af en realistisk men fiktiv iscenesat konfliktsituation, at der ikke foreligger noget traditionelt dramatisk manuskript med replikker og en nøje fastlagt handlingsgang som de medvirkende skal følge, og at de medvirkende derfor har en relativt stor og uinstrueret handlefrihet indenfor den fiktive ramme. (Harms Larsen 1990:69, min parentes)

I 1969 produserte danske Poul Martinsen ”Broen”, et av de første eksemplene på et gruppedynamisk eksperiment produsert for fjernsyn. En gruppe ”bikere” og en gruppe ”hippier” ble i dette ”sosiale eksperimentet” satt ut på en øy med beskjed om å bygge en bro fra øyen og inn til fastlandet. Belønningen var 5000 kroner dersom de klarte det innen en viss tidsfrist (Harms Larsen 1990:70). Likheten med dagens virkelighetshow er slående – bortsett fra på noen sentrale punkter. Martinsens premiss for eksperimentet var å undersøke den sosialpsykologiske teorien om at motvilje og fordommer mellom grupper kan bekjempes gjennom arbeid mot felles mål. Virkelighetshowenes handlingsdrivende element er noe mer intrikat, idet disse iscenesetter konflikten mellom to i utgangspunktet uforenelige interesser; individualisme og solidaritet. Samtidig som deltakeren forventes å fungere godt på det sosiale planet sammen med de andre, er konkurransemomentet med på å presse deltakerne til en ”alles kamp mot alle”.

Craig Gilberts ”An American Family” fra 1974 regnes som den første dokusåpen. Denne ”observerende dokumentaren” i 12 deler hentet inspirasjon, virkemidler og ikke minst legitimitet fra direct cinema tradisjonen, men idet *senderkonteksten* var fjernsynskanalen PBS er det naturlig å se på reaksjonene på innhold og handlingsforløp som direkte knyttet til mediet og føljetongformen. Moralsk indignasjon forekom både på familiens vegne og som en direkte reaksjon på det ”uhørte” som foregikk innenfor familiens fire vegger. Slik Meyrowitz påpeker, er det ofte ikke selve hendelsene som er nye, men fjernsynets offentliggjøring av det

intime, ”åpningen” av tidligere strengt avgrensede rom som fører til reaksjoner (Meyrowitz 1995: 18).

Nesten 20 år etter, i 1991, kom arvtakeren; MTVs ”The Real World”. Musikkkanalen MTV stod på denne tiden foran en omlegging, idet kanalledelsen ønsket å forandre konseptet fra å være en ren musikkvideokanal til å bli en bredere anlagt livsstilskanal (Sørenssen 2001:291). Den formidlede livsstilen skulle gjenspeile kanalens ungdommelige image og målgruppe. Ideen bak The Real World var å filme syv unge menneskers tremåneders samliv i en velutstyrt leilighet i New York. Produsentene av serien hadde tidligere erfaring med henholdsvis såpeopera og dokumentar²³, noe som er illustrerende for hvordan foreningen av disse to formene for fjernsynsproduksjon blir til vellykket og banebrytende underholdning. De syv ulike ungdommene ble kontinuerlig filmet av et *heng-på*-kamerateam²⁴, lignende den observasjonelle produksjonsmetoden for An American Family. Den samme produksjonsmetoden brukes i flertallet av virkelighetshowene. Beboerne i The Real World hadde, som deltakerne i virkelighetshowene, mulighet til direkte henvendelse til kamerateamet i form av stand-up og intervju. Målet for serien var å tematisere gjenkjennelige situasjoner for unge mennesker: “Living away from home for the first time, sharing living space with others, making decisions for yourself”(Farhi 1999:web).

The Real World er i 2002 inne i sin ellevte sesong og har vært gjenstand for nettopp den samme kritikken som er blitt virkelighetshowene til del; anklager om ensidig klipping og redigering av hendelser og personer til det ugjenkjennelige, direkte inngrep i handlingen og incitament fra produksjonens side, allerede planlagte storylines og casting basert på stereotypier og konfliktorientering. Seriens slagord er ”What happens when people stop being polite and start getting real”. Som Sørenssen (2001: 292) bemerker, ser ”virkelig” også her ut til å være ensbetydende med dramatisk.

MTV var altså først ute med denne formen for iscenesatt virkelighet på 90-tallet. Suksesserien Cops var allerede lansert i 1989, og med The Real World kunne produsentene unngå de ofte problematiske opptaksforholdene som opptak av en kriminaldokumentar potensielt kan representere. Det salgbare direct cinema preget ble ivaretatt samtidig som filmingen foregikk i mer kontrollerbare omgivelser (Sørenssen 2001: 292). Som en konsekvens av dette ble mer hjemlige og intime forhold (hvor konflikter baseres på emosjonell dramatik) det sentrale fokus, i stedet for de mer eksplisitte actionsituasjonene.

²³ Jon Murray og Mary-Ellis Bunim. Eier produksjonsselskapet Bunim/Murray productions.

²⁴ Dette teamet består av tre personer; reporter, kameramann og lydmann. Som navnet antyder, skal disse forsøke å ”henge etter” personene, for å få med seg ulike situasjoner.

MTV har en markant posisjon både som livsstilskanal og som populærkulturell trendsetter generelt, og nettopp i denne kanalen fikk en ny form for virkelighetstv premiere i mars 2002. Vanlige mennesker som gjør mer eller mindre vanlige ting i uvanlige omgivelser ser ut til å ha mistet noe av sin fascinasjonskraft²⁵ og dokusåpene har snart sluppet opp for flere ”naturlige miljø” å filme i. Løsningen lansert av MTV er et perspektivskifte; fra ”vanlige mennesker gjør vanlige ting” til ”uvanlige mennesker gjør vanlige ting”. ”The Osbournes” sendes i høstsesongen 2002 på TVNorge og gir seerne innblikk i hvordan familielivet hos eksrockestjernen Ozzy Osbourne arter seg. Seriens suksessoppskrift, hvor kjendislivets magi og eksentrisitet kobles med helt vanlige hverdagsproblemer, er blitt den største seersuksessen i MTVs historie. Andre avleggere av denne dokusåpeformen som blir vist i Norge, er eksplayboymodell Anna Nicole Smiths ”The Anna Nicole show” (TV3). Det finnes også en norskprodusert versjon av denne formen for virkelighetstv, hvor ekspønker, ufo-entusiast og nå selvutnevnt ”motherfucking diva queen” Gry Jannicke Jarlum gir seerne innblikk i sitt eksentriske hverdagsliv (NRK2).

Sjangerteoretikeren Thomas Schatz (1981) beskriver hvordan en sjanger utvikler seg via fire separate stadier. Gjennom et stadig mer bevisst forhold til sjangerkonvensjonene, forandrer produsentenes og publikums forhold til sjangeren seg, inntil den når det siste, selvreflekterende/ironiske stadiet. I dette stadiet – det barokke – er lek med sjangerkonvensjonene vanlig (Schatz 1981:39). Høy mediekompetanse hos fjernsynsseerne kombinert med fjernsynets stadige krav til fornyelse er nok medvirkende årsaker til at virkelighetshowene relativt raskt nådde dette stadiet, samtidig som helt ”vanlige” utgaver av sjangeren fremdeles hadde store seertall²⁶. Med TVNorges suksessparodi ”Nissene på Låven” desember 2001, kom en ironisering over en sjanger som i Norge så vidt hadde rukket å bli to år. Serien oppfylte alle sjangerkonvensjoner; utstemming og konkurranse, en isolert setting, konflikter og intime relasjoner deltakerne imellom, betroelsesscener, spesielle karakterer og

²⁵ ”Den nye trenden er hyggelige og koselige virkelighetstv-serier, er samhold og samarbeid er stikkord i stedet for krangel og utstemninger.”(Vidar Nordli-Mathisen til BT 10.05.02. Nordli-Mathisen sa nei til å produsere Big Brother I, og har nå produsert NRKs ”feelgoodreality” *Eldreølgen*)

²⁶ Eksempler på tidlige ironiseringer over ”virkelighetsbølgen” generelt er ”The Truman Show”(1998) og ”Edtv”(1999). Disse spillefilmene er tydelig samfunns-og mediakritiske, og tematiserer på ulike måter det potensielt farlige i publikums krav om autentisitet i underholdningen når det kombineres med fjernsynsselskapenes ønske om å lage et salgbart produkt. Spillefilmen ”Series 7: The Contenders” (2001) går enda lengre i sine virkemidler; her brukes virkelighetshowenes produksjonsmetoder og forrelementer i en skarp kritikk av både overvåknings-og voldssamfunnet. Her handler det om å drepe eller selv bli drept i en tv-overført konkurranse i sin ytterste konsekvens.

mer eller mindre meningsløse ukesoppdrag. Det eneste som ikke stemte helt, var at deltakerne var skuespillere og ikke ”ekte mennesker”.

”A successful product is bound up in convention because its success inspires repetition” (Schatz 1981:5). Schatz baserer sin analyse på Hollywoods sjangerfilm, og peker på filmskapernes dilemma med hensyn til nyskapning og repetisjon. Samtidig som den sjangermessige formelen stadig må varieres og ”finnes opp på ny”, må det som i utgangspunktet gjorde sjangeren til en suksess, ikke fravikes (1981:37). Selv om virkelighetshowene i sin ”rene” form ser ut til å være i ferd med å forsvinne fra tv-skjermene, er det lite trolig at det som gjorde blandingssjangeren populær, kommer til å forsvinne. Virkelighetshowenes suksesskonvensjoner – konkurransen og bruk av vanlige mennesker i hovedrollen, koblet med en særlig estetikk og fortellermåte, har allerede funnet veien til andre former for fjernsyns- og filmproduksjon. Repetisjonen viser seg altså i hvordan virkemidler og sentrale sjangerkonvensjoner blir en integrert del av det kulturelle kretsløpet. Slik kan man se at estetikken fra virkelighetshowenes betroelsesscener/intervju dukker opp som videomontasje på kunstutstillinger og hvordan castingprosessen blir en integrert del av nye former for både virkelighetstv og filmproduksjon²⁷

3.2 Virkelighetsshowenes fortellermåter

Problemet med fjernsynsprogrammer som skal dramatisere virkeligheten er konflikten mellom det dokumentariske innhold og i hvor stor grad ”virkeligheten” skal og kan redigeres inn i en dramaturgisk form. Der dramaturgien krever klare karakterfunksjoner som helt og skurk, enhet i tid og rom, klare konflikter som beveger seg mot klimaks osv, vil virkeligheten gjerne ha mer sammensatte karakterer, tidsforløpet kan være spredt, konfliktene er utydelige og utviklet gjennom lang tid uten synlig klimaks (Harms Larsen 1993:109). Virkelighetshowene har løst dette ved en stram regi på iscenesettelsen, basert på dramaturgiske prinsipper. Resultatet vil siden redigeres inn i en underholdende form. Den noe uregjerlige virkeligheten dramatiseres og spisses med andre ord på flere nivå; gjennom utplukking av deltakere, iscenesettelse på stedet og senere redigering.

²⁷ TV2s nye storsatsing ”Idol” er et eksempel på hvordan castingprosessen integreres i programmet. Under produksjon i USA er det sjanger- og medieblandende prosjektet ”I want to be a scream queen”/ ”Hybrid”. Førstnevnte karakteriseres som ”Reality-TV/dokumentary series”, og sistnevnte som spillefilm i grøsserkategorien. (www.iwanttobeascreamqueen.com).

Denne oppgavens utgangspunkt er at den ferdige teksten er et resultat av mer eller mindre eksplisitte forhandlinger. Det kan derfor være nærliggende å se på hvordan ulike instanser i teksten kan gjenkjennes ved hjelp av narrativ kommunikasjonsteori, og hvordan disse kan belyse en side av deltakernes selvscenesettelse.

3.2.1 Den narrative kommunikasjonens instanser – hvem forteller?

En fortelling er en handling, den er et resultat av noen som forteller til noen. I virkelighetshowet kjemper flere stemmer om å fortelle, gjerne ulike versjoner av den samme historien. Bakhtins polyfonibegrep understreker opprinnelig enkelte litterære teksters flerstemmighet, men kan også være nyttig i forhold til virkelighetshowenes utforming av fjernsynsteksten. Et polyfont verk er et verk med flere implisitte forfattere, et verk hvor ulike og motstridende normer kan gjenkjennes gjennom en analyse av tekstens språkbruk (Bakhtin 1981, her etter Gripsrud 1999:308). Med polyfonibegrepet understrekes de ulike stemmenes likeverdighet, selv ikke forfatterens stemme oppfattes som en autoritet (Børtnes 2002).

Klassisk fortellerteori kan hjelpe til med å understreke noen sentrale poenger i forhold til produksjonen av et virkelighetshow, blant annet med hensyn til hvordan ulike fortellertekniske roller kan betraktes som grunnlaget for deltakernes selvscenesettelse. Den fortellende kommunikasjonens instanser deles inn i henholdsvis *faktisk forfatter – implisitt forfatter – forteller - tilhører - implisitt leser og faktisk leser* (Gripsrud 1999: 207). Forskjellen mellom egentlig og implisitt forfatter er ment som analytisk redskap i litteraturvitenskapen:

Mens fortelleren er den vi kan si fører ordet i fortellingen, er den impliserte forfatteren taus. Den impliserte forfatteren er en *forestilling om den virkelige forfatteren* som leseren konstruerer ut fra diverse indikasjoner i teksten (...)en forestilling om en *norm, holdning eller ideologisk verdi* som en fornemmer ligger "under" eller "bak" teksten, som en slags styrende "tekstintensjon" (Gripsrud 1999: 206).

I et virkelighetshow er deltakerne valgt ut nettopp på grunn av sine ulike stemmer, og sine forskjellige normer, verdier og holdninger. Den implisitte forfatteren tydeliggjøres ved å velge ut deltakere som spiller rollen som seg selv og som samtidig representerer ulike holdninger. I tillegg kan den implisitte forfatteren betraktes som normen om at den *mest ærlige* deltakeren vinner, og den kan gjenkjennes i virkelighetshowenes ideologiske understreking av senmoderne idealer som verdien av selvrealisering og individualisme.

Produksjonsselskapet bestemmer i utgangspunktet hvilke stemmer som skal høres, og hvem sin stemme som "synger høyest" er i stor grad opp til redigeringen. I motsetning til Bakhtins harmoniske polyfoni, kan det altså sies at her finnes det faktisk en "dirigent" – en

autoritær instans som legger rammene og bestemmer reglene. Også innenfor denne autoritære instansen finnes det motsetninger. Den faktiske forfatteren er et kollektiv, og vil derfor representere ulike oppfattelser av hvordan en produksjon ideelt skal gjennomføres. Mediesosiologen Herbert Gans' studie av filmproduksjon på 50-tallet konkluderte blant annet med at Hollywoodfilmens brede publikumsappell kunne spores tilbake til forfatterkollektivets uenigheter og kompromisser under arbeidsprosessen (Gripsrud 1999:309). Forfatterkollektivet forholder seg til et forestilt publikum (imagined audience), som kan være målgruppe, arbeidskolleger eller stereotyper. Disse fungerer som en bevisst eller ubevisst instans under produksjonen, en slags "external observer-judge" (Gripsrud 1995:55). En typisk konflikt innad i virkelighetshowenes forfatterkollektiv er hvor stor grad av konstruksjon og iscenesettelse man skal tillate i et format som baserer seg på den dokumentariske tradisjon.

Fortelleren er en mer synlig instans, i sin egenskap av ordstyrer. Fra produksjonsselskapets side vil fortellerrollen kunne representeres ved en fysisk forteller i form av en programleder, og ved bruk av såkalt *voice-of-God*. "Guds stemme" er en allvitende forteller som oppsummerer, forklarer og tolker handlingen for seeren (Nichols 1991:34). Denne teknikken var mye brukt i ekspositorisk dokumentarfilm og ble forkastet av den nye bølgen dokumentarfilmskapere på 50-60-tallet, jf 3.1.1. "Guds stemme" brukes nå som dramatisk virkemiddel i alle de tre ulike formene for virkelighetstv.

Det mest interessante med fortellerrollen er imidlertid at den også kan fylles av deltakerne selv. I flere tilfeller blir deltakerne regissert til å opptre som det som kan kalles "vikarierende fortellere". Med dette menes de tilfellene hvor deltakerne blir instruert om å si noe, gjerne med konkrete forslag til hva de skal si. Deltakerne opptrer slik som historiefortellere på vegne av produksjonen, de binder teksten sammen gjennom å forklare handlingene sine. Samtidig som deltakerne inntar denne rollen, utgjør de også en egen fortellerinstans, idet handlingene og selvpresentasjonen i noen grad er bestemte av dem selv. Eksempler på dette, og deltakernes reaksjoner på denne typen regi, vil bli nærmere gjennomgått i analysen.

I narrativ teori forstås den implisitte leser (her seer) som de verdier, holdninger og ideologiske perspektiver teksten virker å være henvendt til, og er på samme måte som den implisitte forfatter å betrakte som en grunnholdning i teksten. Slik Gans (1957, i følge Gripsrud 1995:55-56) viste, får ideer om et forestilt publikum innvirkning på teksten fra produksjonens side. En helt konkret instans som står utenfor teksten og styrer utformingen av en fjernsynstekst, er målgruppen. Målgruppen for Villa Medusa 2001 var aldersgruppen

mellom 15-30 år, og dette preget både casting og produksjon. Det finnes imidlertid en annen instans som kan gjenkjennes i fjernsynsteksten, nemlig *den gruppen deltakerne anretter sin selviscenesettelse mot*. Denne vil noen ganger være det samme som det produksjonen betrakter som målgruppe, og kan sammenfalle med deres ideer om et forestilt publikum. Ofte vil deltakernes og produksjonsteamets oppfatninger imidlertid stå i kontrast til hverandre. Den *forestilte seer* vil for deltakerne være helt spesifikke seere, som familie og venner, samt en generell ide om målgruppens preferanser. Her vil det ligge motstridende rolleforventninger, og deltakerens utfordring blir å finne en middelvei. Produksjonsteamets utfordring ligger på den andre siden i å få deltakerne til å glemme tilstedeværelsen av den forestilte seer, representert av kamera. Dette gjøres blant annet gjennom ulike dramaturgiske virkemidler, virkemidler som skal oppfylle sjangerkonvensjonene og produksjonens ønske om å lage ”god underholdning” for målgruppen og det forestilte publikum.

3.2.2 Virkelighetshowenes sjangerelementer, opptakssituasjoner og utopi

Sjangerkonvensjoner er tekstlige elementer som produsentene av fjernsynsteksten søker å oppfylle i forhold til idéen om det forestilte publikum. Disse elementene kan også omtales som sjangerens *vokabular*: typiske omgivelser for handlingen, typiske karakterer, gjenstander eller forløp (Gripsrud 1999:122).

Virkelighetshowenes typiske omgivelser er at de gjerne utspiller seg utenfor rammene til ”den vanlige virkeligheten”. Virkelighetshowene blir tatt opp på en gård fra 1800-tallet, på en øde sydhavsøy eller i en bunkers på Fornebu. Rammene for opptakene er ekstreme i varierende grad, men alle har en ”setting” som er noe utenom det vanlige. Denne preges av større eller mindre grad av *isolasjon* fra omverdenen. I Villa Medusas tilfelle utspiller handlingen seg i et karibisk ferieparadis, og deltakerne er fratatt hjelpemidler som mobiltelefoner, penger og kredittkort. En isolert og gjerne spesiell setting er altså ett av sjangerens kjennetegn. Hvilke elementer må i tillegg være med for at man skal kunne gjenkjenne et typisk virkelighetshow?

Handlingen i et virkelighetshow sentrerer seg rundt to sentrale handlingsdrivende faktorer; *konkurranse* og *utstemming/evaluering*, jamfør Harms Larsens definisjon på virkelighetshow (se 3.1). I tillegg er sjangeren preget av en viss grad av *intimitet* og *blottstillelse* fra deltakernes side. De sosiale relasjonene deltakerne imellom står i fokus, og teksten vil derfor kjennetegnes av både *konflikter* og intime relasjoner. *Multimedialitet* og mulighet for *seerdeltakelse* via Internett og SMS, er andre typiske sjangerkjennetegn. Et annet viktig element som er spesielt viktig når deltakergruppen blir valgt ut, er at seerne skal

kunne identifisere seg med en eller flere av deltakerne. *Identifikasjon* må altså betraktes som en sjangerkonvensjon.

Virkelighetshowenes kanskje fremste definitoriske trekk er imidlertid bruken av *ekte mennesker* hvis filmede handlinger får konsekvenser for dem i det virkelige liv. I tillegg er det et sentralt kjennetegn at disse filmede handlingene og konsekvensene av dem først og fremst tjener en underholdningsintensjon (Hjarvad 2002:93). Disse handlingene foregår innenfor en bestemt type virkelighet. Harms Larsen definerer iscenesatt virkelighet som en virkelighet hvor historiefortellingen skal foregå innenfor en relativt fri, men likevel bestemt ramme (1993:69). Ser man på konkrete elementer i selve fjernsynsteksten, kan fire ulike opptakssituasjoner trekkes ut: *intervju (sync)*, *felles filming* med to eller flere deltakere, *korte forklarende kommentarer* til handlingen (stand-up) og *stormøte*, hvor deltakerne gir hverandre negative og positive poeng for den passerte perioden²⁸. Disse ulike situasjonene, i kombinasjon med virkemidler som musikk, tekst og oversiktsbilder, går igjen i alle episoder. Det er nettopp kombinasjonen av disse opptakssituasjonene som gjør at seerne øyeblikkelig kan kjenne igjen et virkelighetshow, og kanskje særlig vekslingen mellom sync-intervju og felles filming.

Gjennom de ulike opptakssituasjonene skal de forskjellige sjangerkonvensjonene oppfylles. En sync er i nyhetsjournalistikken en beskrivelse av en bildesekvens med synkronisert lyd (Helland 1994:31). I virkelighetshowene brukes betegnelsen på et lengre intervju hvor deltakeren er i halvnært bilde og har blikket festet i kameras ytterkant. I det ferdige produktet vil utsagn fra disse intervjuene ofte brukes som forklarende eller kontrasterende kommentar til handlingen, de vil settes opp mot hverandre, spisses og brukes akronologisk. Under opptak tar et slikt intervju omtrent en time, og gjennomføres rundt hver tredje dag. Deltakeren blir bedt om å svare på spørsmål, kommentere sine egne og særlig andres personlighet og handlinger. Deltakeren ser på og snakker til en reporter som er utenfor bildet. Kameravinkel, tema og blikkretning understreker inntrykket av *intimitet*, og et sentralt sjangerelement oppfylles. Ved å la deltakeren svare i hele setninger og gjenta spørsmålet som stilles, oppnås to viktige resultat; det blir lettere å redigere bort reporters spørsmål, og utsagnet kan stå for seg selv. Utsagn virker dermed som selvstendige meningsyttringer, og ikke som svar på spørsmål. Dette styrker sjangerens virkelighetsargument og uttalte indeksikale bånd. I nyhetssjangeren brukes sync-ene “som bevis på tid og sted, og skaper på den måten et inntrykk av autenticitet” (Helland 1994: 31). Slik fungerer denne

²⁸ Eksempelet gjelder Villa Medusa. For andre show vil disse møtene knytte seg til utstemming, bestemt av deltakerne eller som en kombinert seer-og deltakeravstemming.

opptakssituasjonen ofte også innenfor virkelighetshowene. For deltakerne er det viktig å understreke at de gjør en oppriktig opptreden, og dette gjøres gjennom å *iscenesette sin autenticitet* under sync-intervjuet. Autenticiteten iscenesettes gjennom å la deltakerne snakke om sin egen ærlighet og eventuelt de andres uærlighet. ”Jeg er i hvert fall meg selv” er et typisk eksempel på et utsagn hvor deltakeren iscenesetter sin autenticitet (Jerslev 2002: 34).

Felles filming er en opptakssituasjon hvor kamerateamet beveger seg i samme område som deltakerne, og forsøker å oppfylle ”flue på veggen”-idealet fra direct cinema. Deltakerne skal ikke la seg merke med kamerateamet og er frie til å forlate opptakssituasjonen dersom de har sagt fra på forhånd. Et spesifikt tekstlig trekk for denne opptakssituasjonen er produksjonsteamets tydelige bruk av såkalt *heng-på-kamera*²⁹. Denne produksjonsmetoden er et godt eksempel på en opptaksmetode som gjennom sin særskilte estetikk understreker det ekte, upolerte og dokumentariske i formatet. Produksjonsmetoden utgjør altså et typisk eksempel på hvordan produksjonen iscenesetter autenticitet. Opptakssituasjonen felles filming kan se ut til å være den dominerende i fjernsynsteksten, men brytes relativt ofte opp i mindre ”deler”. Eksempler på slike ”brudd” er rekonstruksjoner, kamerateamets pauser, møter mellom deltakere og produksjonsteam og såkalte stand-ups.

En *stand-up* kan beskrives som korte forklarende scener i opptakssituasjonen felles filming. Deltakerne instrueres til å snakke mot ytre billedvinkel av kamera, og forklare det de har gjort eller skal gjøre. I forbindelse med stand-up, er inngangs og utgangsscener vanlige. Disse består i at deltakeren går mot kamera og stopper opp for å gi en kommentar, og lignende beveger seg ut av bildet. Disse scenene må gjerne tas flere ganger.

Deltakerne i Villa Medusa har som offisiell oppgave å skulle tjene til livets opphold ved å finne seg jobb på stedet. Hver sendte episode baserer seg på tre dagers opptak, og avsluttes med et såkalt stormøte. Her skal hver enkelt deltaker gi sine negative og positive vurderinger av to av de andre deltakere, symbolisert ved utdeling av henholdsvis en svart og en hvit kamel³⁰. Innholdet i en episode baserer seg altså i prinsippet på to dager med relativ fri aktivitet og en dag som i det store og hele går med til stormøte og til sync-intervjuer. Stormøtesituasjonen har stram regi med hensyn til deltakernes plassering og uttalelser. De filmes ved hjelp av to til tre kamera, og opptakssituasjonen kan således minne om en studiosituasjon. Gjentakelser og instruering om oppstrammede begrunnelser for hvorfor man har valgt som man har gjort, er vanlig. Korte og velbegrunnede kommentarer om de andre er

²⁹ Betegner bruk av lettamera, og at kamerateamet på tre personer forsøker å følge etter deltakerne i stedet for å gripe inn i handlingen.

³⁰ Uklar symbolikk, muligens henspeiler bruken av kameler på uttrykket ”å svelge en kamel”?

viktig for å skape en følelse av alvor i møtesituasjonen og for å sikre stormøtesituasjonens status som episodens dramaturgiske høydepunkt³¹.

Produksjonsselskapets mål med sammensetningen av de ulike sjangerelementene er å skape god underholdning, samtidig som virkelighetsargumentet opprettholdes. God underholdning kan enklest sett betraktes som summen av sjangerelementene. For en dypere forståelse av hva god underholdning egentlig er, kan Richard Dyers (1992) beskrivelse av underholdningens *utopiske dimensjon* være til hjelp. Dyer definerer underholdningens attraksjonskraft på bakgrunn av hvordan den fremhever ulike dimensjoner, dimensjoner som hver finner sin motsats i hverdagslivets monotoni. Utopi forstås ikke i ordets tradisjonelt litterære forstand; ”rather, the utopianism is contained in the feelings it embodies”(Dyer 1992: 18). Slik blir *energi* underholdningens motsats til hverdagslivets utmattelse og rutine, *materiell overflod* står i kontrast til pengemangel, *transparens* i menneskelige relasjoner erstatter dagliglivets ambivalens, *intensitet* står i motsetning til monoton forutsigbarhet og *felleskap* understrekes til forskjell fra ensomhet (Dyer 1992: 24). Disse begrepene vil brukes videre i oppgaven, som beskrivelser av sentrale sjangerkonvensjoner, samtidig som de gir en ekstra dimensjon i forhold forståelsen av virkelighetshowenes opptakssituasjoner og sjangerelementer. Energi uttrykkes i underholdningen gjennom spenning, drama og livsglede. Det skjer noe utenom det vanlige, ”a capacity to act vigorously, human power, activity and potential”(Dyer 1992:21). For virkelighetshowene representeres denne energien blant annet gjennom det uvanlige med settingen, og den menneskelige skapende kraft/evne illustreres gjennom den enkelte deltakers selvrealisering. I Dyers film-og musikanalyse uttrykkes det energiske først og fremst ved sang, dans og slåsskamper. For virkelighetshowene kan stadig festing og særlig aggressive konfrontasjoner deltakerne imellom, sies å ha samme effekt. Bruk av håndholdt kamera kan også betraktes som et uttrykk for underholdningens energiske dimensjon. Samtidig som en slik produksjonsmetode understreker det autentiske, forsterker slik kamerabruk også inntrykket av aktivitet og drama.

Transparensbegrepet beskriver en spontan og ærlig menneskelig kommunikasjon, samt en ”befriende entydighet i menneskelige relasjoner”(Dyer 1992, her etter Bakøy 2001b:43). Den befriende entydigheten kan gjenkjennes i virkelighetshowenes understrekning av ”enten-eller relasjoner”; deltakerne er enten venner eller uvenner.

³¹ Den Hollywoodske fortellermodellen (Gripsrud, Harms Larsen) applikeres på både de enkelte episodene og på showet som helhet. For sistnevnte vil høydepunktet komme i siste episode, etterfulgt av nedtrapping. Denne tar form av enten en refleksiv episode hvor deltakerne møtes igjen etter en viss tid (Villa Medusa), et talkshow(Robinsonekspedisjonen) eller et ”100 dager etter”-program (Big Brother).

Gjennom å skulle snakke om og vurdere sine felles deltakere under sync-intervjuet, tvinges deltakerne til å ta stilling til de andre. I tillegg redigeres kommentarene til å bli spissformulerte uttalelser. Også stormøtesituasjonen understreker transparensen i deltakernes relasjoner. Når mellommenneskelige relasjoner reduseres til evalueringer og utdeling av en svart og en hvit kamel, forenkles det som i utgangspunktet er relativt komplisert. Både relasjonene og kommunikasjonens form virker slik enkel og tilsynelatende spontan, noe som også assosieres med det ekte og autentiske³². Det transparente aspektet er oftest et resultat av redigering og klipp, og også det produksjonen søker å skape gjennom utplukking og sammensetning av deltakerne.

Underholdningen presenterer gjerne en verden som er preget av materiell overflod heller enn knapphet på materielle ressurser. I virkelighetshowet representerer pengepremien og det ofte luksuriøse ved settingen denne dimensjonen. I Big Brother er deltakerne riktignok innestengte i en konstant overvåket bunkers, men bunkersen er også utstyrt med boblebad, sauna og fri flyt av alkohol. Robinsonekspedisjonen blir tatt opp i et såkalt sydhavsparadis, mens andre show er preget av reise og opplevelse.

Mens hverdagslivet gjerne preges av en fragmentert og usikker hverdag understreker underholdningen fellesskapet. Deltakerne former sterke og nære grupper, enten i form av smågrupper innenfor gruppen, eller som gruppe generelt. Relasjonene er sterke og personlige, uansett om de er preget av positivitet eller en negativ grunntone. Fellesskapet preges slik av intensitet, som kanskje uansett er et bedre alternativ enn hverdagslivets likegyldighet.

Intensitet er kanskje den dimensjonen som preger underholdningen aller mest, og som samtidig er vanskeligst å forklare (Dyer 1992:23). Intensitet viser seg i underholdningens evne til å vise følelsesmessig engasjement, direkte konfrontasjoner og personer som er autentiske og direkte. "(...)the capacity of entertainment to present either complex or unpleasant feelings (e.g. involvement in personal or political events; jealousy, loss of love, defeat) in a way that makes them seem uncomplicated, direct and vivid" (Dyer 1992: 23).

I virkelighetshowene gjenkjennes det emosjonelt intense blant annet gjennom iscenesettelsens stadige konfrontasjoner, utstemminger og evalueringer, og i deltakernes tilsynelatende åpne og direkte måte å forholde seg til hverandre på.

³² Med hensyn til begrepene intensitet og transparens refererer Dyer til Trilling (1972) og sier: "Both intensity and transparency can be related to wider themes in the culture, as 'authenticity' and 'sincerity' respectively" (1992:23). Forholdet mellom ærlighet, oppriktighet og autentisitet vil bli nærmere diskutert i kapittel 6.3.

4. Selvpresentasjon og forhandlingsstrategier

Gjennom sine omfattende studier av den menneskelige sosiale interaksjon, påviste Erving Goffman hvordan vi alle bruker mer eller mindre bevisste strategier for å opprettholde den rollen vi i en sosial situasjon forventes å spille. Særlig ”The representation of self in everyday life” (1959) er blitt en klassiker innenfor mikrososiologien. Her bruker forfatteren terminologi fra teaterverdenen for å tydeliggjøre våre ”opptredener på livets scene”. I en oppgave med fokus på deltakerne og deres aktive medvirkning til utformingen av teksten er Goffmans begreper rundt selvpresentasjon særlig interessante. De vektlegger hvilke strategier vi alle tar i bruk for å styre vår *opptreden* og det *inntrykket* andre får av oss. Under deltakelse i et fjernsynsprogram vil denne opptredenen være særlig bevisst. De fleste vil være opptatt av å ta seg så godt ut som mulig, og ønsker gjerne å presentere et idealisert bilde av seg selv. En persons evne til å uttrykke seg, og følgelig hans evne til å gjøre inntrykk, bygger på to forskjellige former for tegn – det uttrykk han *gir*, og det uttrykk han *avgir*.

The first involves verbal symbols or their substitutes(...)and is communication in the traditional and narrow sense. The second involves a wide range of action that others can treat as symptomatic for the actor” (Goffman 1959:14).

Selvpresentasjon handler om dette siste. På norsk kalles Goffmans ”representation of self” både selvpresentasjon og selvscenesettelse, i tråd med forfatterens teaterterminologi. I denne oppgaven vil selvpresentasjon stå som begrep for ulike former for inntrykksstyring uten kameras tilstedeværelse. De strategiene deltakerne tar i bruk når han forholder seg til tilstedeværelsen av et kamerateam, vil kalles *selvscenesettelse*. Dette er ikke annet enn et teoretisk skille, og strategiene for inntrykksstyring vil ofte være de samme. Likevel forsterkes enkelte strategier når deltakeren skal forholde seg til sin forestilte seer, og begrepsskillet vil være nyttig med hensyn til en senere diskusjon av autentisitet.

I tilfellet langvarig opptreden innenfor en nesten konstant overvåket virkelighet er det en annen bok av Goffman som kan bidra til interessante utvidelser av forståelsen for hvordan individet reagerer i en presset situasjon. I ”Asylums” fra 1961 tar Goffman utgangspunkt i livet innenfor lukkede institusjoner, med særlig vekt på mentalsykehuset. Kjennetegn for det Goffman kaller totale institusjoner er isolasjon, rollesegregering og at de innsatte blir utsatt for ulike angrep på selvet – som han kaller personlighetskrenkelsener (processes of mortification)³³. De innsatte bruker ulike motstrategier for å verne seg mot disse

³³ Også kalt forurensninger (av selvet) ,og grenseoverskridelser. Personlighetskrenkelsener vil videre brukes som samlebegrep for disse prosessene.

institusjonelle overgrepene mot selvet. Personlighetskrenkelser og selvforsvar aktualiseres særlig gjennom konflikten mellom ansatt og innsatt, for virkelighetshowenes del representert av deltakere og produksjonsteam.

4.1 Falske skuespillere eller ekte realitydeltakere?

Det som er sjarlatanvirksomhet det ene tiåret, kan bli en akseptabel beskjeftigelse det neste (Goffman [1959]1974:59)

Inntrykksstyring (impression management) er begrepet Goffman bruker for å beskrive hvordan vi tar i bruk bestemte strategier for å forsøke å kontrollere det inntrykket vi ønsker å avgi overfor vårt publikum. Entydighet i rollen – mellom den sosiale situasjonen vi befinner oss i (kulisser), hvordan vi ser ut (ytre/utseende) og hvordan vi oppfører oss (manerer), er avgjørende for hvordan vi oppfattes og om vi oppfattes som troverdige eller ikke³⁴. En persons fasade utgjøres av disse tre elementene til sammen, mens utseende og manerer utgjør en persons *personlige* fasade (Goffman 1959: 32-35).

Goffman omtaler to ulike ”steder” hvor vi til daglig befinner oss. Det klassiske begrepspar frontstage/backstage understreker det fysiske situasjonsbestemte ved hver opptreden – som at kelnerne smiler når de er *fremme* i restauranten (frontstage/frontregion), men snakker stygt om gjestene på *bakrommet* (backstage/backregion). Dette området bak kulissene defineres som

a place, relative to a given performance, where the impression fostered by the performance is knowingly contradicted as a matter of course (...).here the team can run through its performance, checking for offending expressions when no audience is present to be affronted by them (...) here the performer can relax; he can drop his front (...) and step out of character (Goffman 1959: 114-115).

Eksemplet med kelnerne er et av Goffmans mest brukte og mest tydelige eksempel på forskjellen mellom front-og backstage. Tidstypisk nok har det skjedd en forandring også i denne rollen, illustrert gjennom stadig flere restauranters åpning av et tidligere stengt rom – kjøkkenet. Fra å være et sted for avslapping og ut-av-rollen oppførsel, har kjøkkenet endret seg til å bli nok et sted for opptreden. Med kjøkkenet plassert midt i restauranten lar man ikke

³⁴ I den norske oversettelsen av *The representation of Self* brukes ”ytre” og ”manerer” som oversettelse av Goffmans ”appearance” og ”manner”. Dette ytre henspeiler imidlertid på kun utseendemessige faktorer (selv om appearance=opptreden og utseende), og vil i det følgende bli kalt utseende for enkelhets skyld.

kun gjestene få ”innsyn i matlagingsprosessen”, det skapes også et nytt ”sted”. Dette stedet blir arena for modifiserte opptredener.

Meyrowitz (1985) baserer sin analyse av fjernsynsmediet på henholdsvis Marshall McLuhan (1962/1964) og Erving Goffmans (1959) teorier, og beskriver hvordan fjernsynsmediets mest markante bidrag til offentligheten har vært å endre tidligere atskilte sosiale og fysiske sfærer som backstage og frontstage. Fjernsynsmediets allestedsnærværenhet har gjort at alle potensielt kan få tilgang til andres backstageopptredener, mediet har åpnet tidligere stengte dører og dermed skapt nye rolleopptredener. Det private gjøres offentlig, det offentlige blir privat og skillet mellom back-og frontregion blir dermed svært vanskelig å opprettholde. (Meyrowitz 1985: 18). Meyrowitz foreslår derfor at Goffmans todeling av rolleopptredener må gjøres om til en tredeling. Det bredere anlagte *middelregionen* rommer tidligere typiske opptredener fra både back-og frontregion. Et typisk eksempel på forventet opptreden i denne regionen er politikere som forventes å delta i underholdningsprogrammer og å ”gi av seg selv” samtidig som de må mestre denne formen for selskaperlig samvær uten å bli pinlig privat. Som en erstatning for det goffmanske backstage, foreslår Meyrowitz begrepet *deep backstage*, et helt tilbaketrukket fristed. Dette kjennetegnes ikke lengre av øvelser på rolleopptredener, men av det vi alle har til felles men ikke uten videre deler med hverandre. (Meyrowitz 1985:48). Øvingsrommet er isteden den nye middelregionen. *Forward frontstage* er forbeholdt seremonier, som offentlige begravelser, bryllup og lignende.

Meyrowitz kaller Goffman for ”situationist” pga hans understreking av *sted* som det avgjørende for adferd. Istedenfor sted mener Meyrowitz at Goffmans eget begrep ”barriers to perception” er mer beskrivende for interaksjonens natur (1985:36). Interaksjonens natur bestemmes med andre ord av hvilken type informasjon man har tilgang til, ikke av det fysiske stedet. For å bruke eksempelet med kelnerne igjen; selv om kelnerne ikke kan gå inn på kjøkkenet for å snakke stygt om gjestene, kan de gjennom små tegn ute i restauranten vise sin misnøye med dem. Gjestene vil (forhåpentligvis) ikke få med seg denne kommunikasjonen, hvis den foregår diskret nok. Mønstrene for informasjonsflyt legger altså grunnlaget for hvilken type informasjon man får tilgang til, og bestemmer dermed også interaksjonens form³⁵. For Meyrowitz innebærer altså dyp backstage det vi alle har til felles men ikke

³⁵ Sosiale situasjoner og opptredener i samfunnet kan altså forandres ved introduksjon av et nytt kommunikasjonsmedium (Meyrowitz/McLuhan). Mobiltelefonen et eksempel på dette. Gjennom dette nye kommunikasjonsmediet har en ”fraværende form” for helt personlige samtaler funnet veien inn i det offentlige rom. Den fraværende men fysisk tilstedeværende mobilbruker utøver en form for tilstedeværende/ikke

nødvendigvis deler med hvem som helst. Dette innebærer tilfredsstillelse av fysiske basisbehov som søvn, mat og drikke, samt ”elimination of bodily wastes, sexual activity, depressions, anxieties, and doubts” (1985:48).

4.1.1 Kyniske opptredener

Våre daglige opptredener på livets scene beveger seg naturlig mellom ytterpunktene *kynisk* og *oppriktig* opptreden (Goffman 1959:31). En kynisk opptreden vil være når en person bevisst forsøker å manipulere sitt publikum, gjerne for å fremstå som bedre enn det hun er, mens en oppriktig person vil legge vekt på ærlighet i opptreden. I sin beskrivelse av dagliglivets forstillelse kan Goffman umiddelbart virke som litt av en kyniker selv. Det er vel ikke sant at vi alle går rundt og later som om vi er noen andre enn det vi egentlig er? Goffman understreker imidlertid at enhver opptreden er mer eller mindre kynisk. Grensene mellom kynisk og oppriktig opptreden er flytende, og begrunnelsene for dem kan variere. Ren løgn aksepteres vanligvis ikke dersom den blir avslørt. Å gi seg ut for noe annet enn man er, er et eksempel på en sosialt uakseptabel løgn, særlig hvis man har gitt seg ut for å være noe ”bedre” enn det man egentlig er. Å opptre kynisk, i betydningen å unngå å si hele sannheten, er imidlertid påkrevd i visse situasjoner. En ekspeditør i en butikk vil kanskje si at en genser passet fint enda den helt tydelig er for liten eller stor. En deltaker i et virkelighetshow kan i intervjusituasjonen unngå å snakke stygt om en annen deltaker, selv om hun godt kunne tenke seg å gjøre det. Grunnen for det trenger ikke være knyttet til salginstinkt eller til barmhjertighet. Det kan like gjerne være at ekspeditøren og deltakeren forsøker å skåne den andre – og seg selv.

En kynisk opptreden er altså oftest situasjonsbestemt og ikke personbestemt. Det er ikke gitt at en som bevisst forsøker å gi et bestemt inntrykk av seg selv i en situasjon, vil gjøre det samme i en annen. Situasjonens egenart har selvsagt noe å si – hvem man interagerer med og dermed hvilken rolle man inntar. Under et jobbintervju vil man vanligvis forsøke å vise seg fra sin beste side, vel vitende om at dette ikke er ”hele meg”. Og nettopp her ligger en viktig nyanse: forskjellen på å være seg selv og å være *hele* seg selv. Å være hele seg selv er bortimot umulig, fordi man vil spille ulike roller i ulike situasjoner. Konteksten er avgjørende for rolleopptreden. Problemer kan oppstå når man selv forventer

tilstedeværende kommunikasjon, rolleopptreden og inntrykksstyring forandres, og han oppfattes annerledes av sitt observerende publikum, som han kun kommuniserer/interagerer indirekte med.

å spille en idealisert rolle innenfor et format som tar sikte på å avsløre personenes ”fulle og hele jeg”, slik virkelighetsshowene gjør.

4.1.2 Team og dramaturgisk lojalitet

Inntrykkstyringen kan være individuell eller basert på samarbeid i *performance team*. I goffmanske termer er et team en gruppe av individer som samarbeider om en felles opptreden, om å gi et samlet inntrykk av teamet som helhet (Goffman 1959:89). Et ektepar kan for eksempel utgjøre et team. Vanligvis vil de forsøke å gi inntrykk av en slags harmoni i ekteskapet. Å åpent kritisere eller irettesette sin ektefelle vil svekke dette inntrykket, og opptredenen mister sin troverdighet. Når reglene for selvpresentasjon ikke overholdes vil resultatet bli at situasjonen bryter sammen, og ”publikum³⁶” vil oppdage at solidariteten innad i teamet ikke er slik den skal være. For at teamet skal fungere på en tilfredsstillende måte kreves det *dramaturgisk lojalitet*, *dramaturgisk disiplin* og *dramaturgisk omtenkksomhet* av grupped medlemmene (Goffman 1959: 207).

Særlig dramaturgisk lojalitet er et begrep som med nytte kan overføres på situasjonen i et virkelighetsshow. Dramaturgisk lojalitet kan enkelt oversettes med det å følge spillereglene for en bestemt rolle, om det er offisielle regler for individuell atferd eller mer uoffisielle normer for team-atferd. Noen slike spillereglene vil omfatte både produksjonsteam og deltakere, andre vil skille disse. De offisielle reglene for individuell atferd tar form som en *kontrakt* for deltakernes del og enkelte deler av kontrakten vil kunne stå i motsetning til uoffisielle regler for team-atferd. Dermed oppstår en konflikt mellom gruppens uformelle spillereglene – regler for oppførsel - og de formelle reglene som formatet krever. Teamets uoffisielle spillereglene har som funksjon å skape en solidarisk gruppefølelse innad i gruppa. Denne vil stå i motsetning til dem som ikke tilhører gruppa, altså publikum. Publikum for deltakergruppa vil hovedsakelig være produksjonsmedlemmer og forestilte seere. I de fleste virkelighetsshow lykkes det å splitte opp det som måtte finnes av gruppefølelse, gjennom sjangerelementer som casting, konkurranse, evaluering og utstemming. For å få til konflikter bør det være minst en av deltakerne som ikke føler seg hjemme i gruppen, og som dermed vil bryte gruppens uformelle regler for inntrykksstyring.

Oppgaven for enkeltdeltakeren innenfor et virkelighetsshow er paradoksalt nok å både fungere godt i gruppen, samt å jobbe strategisk for seg selv. I Villa Medusa 2001 oppstod problemer blant annet fordi produksjonen ikke maktet å bryte ned deltakernes interne

³⁶ Altså de som ikke tilhører teamet. Kalles også iakttakere (observers) av Goffman. Disse veksler på å interagere med teamet eller personen, og å iakttas gruppen/vedkommende (1959:9ff)

teamsolidaritet. Når gruppefølelsen blir for sterk, og ”de andre” blir produksjonsteamet, oppstår problemer i forhold til produksjonens historiefortelling.

4.2 Virkelighetsshow som total institusjon

12 deltakere, ett hus, 100 dager, en million kroner
(Big Brothers tv-kampanje jan-feb 2001).

(The) encompassing or total character is symbolized by the barrier to social intercourse with the outside (Goffman 1961:15).

Big Brothers dramatiske retorikk brukt i lanseringskampanjen i 2001 og Erving Goffmans kjølige definisjon i *Asylums* fra 1961 beskriver begge sider av det samme fenomenet; sosiale relasjoner og konsekvenser for selvet innenfor rammene av en ekstrem, eller *total* virkelighet. Begrepet ”total institution” beskriver opprinnelig samfunnsinstitusjoner hvor de innsatte (inmates) får ha liten eller ingen kontakt med omverdenen. Den totale institusjonen er en sosial hybrid, delvis bofellesskap og delvis formell organisasjon, preget av intime relasjoner og institusjonell logikk. De hierarkisk fastsatte rollemønstrene mellom ansatte (staff) og innsatte må ikke overtredes og utenom de ansattes arbeidstid er sosial interaksjon mellom gruppene er ikke akseptert (Goffman 1961: 18ff).

Totale institusjoner kjennetegnes av at grensene mellom de ulike livssfærene³⁷ brytes ned og samles i ett felles rom, kontrollert av den samme autoriteten, utført sammen med andre i samme situasjon og til en tett kontrollert timeplan. De ulike aktivitetene utgjør deler i en større plan som er utarbeidet for å kunne oppfylle institusjonens offisielle mål (Goffman 1961:17). Denne nedbrytingen av grenser mellom institusjonen og selvet fører til det Goffman kaller personlighetskrenkelsener (1961:24ff). Begrepet beskriver hvordan ulike institusjonelle praksiser fører til en nedbryting av selvets normale beskyttelsesstrategier. Når individet taper muligheten til å ”opptre på forskjellige scener”, jamfør backstage/frontstage, fører dette såkalte psykiske personlighetskrenkelsener, som eksempelvis tap av retten til å holde sine følelser for seg selv og av retten til å få respekt for sin rolleprestasjon i offentligheten. Den innsatte blir et individ ute av stand til å beskytte selvet, uten kontroll over sine handlinger. De fysiske personlighetskrenkelsene beskriver hvordan grensene mellom selv og institusjon blir brutt ned via institusjonelle praksiser som tvungen kontakt med fremmede,

³⁷ Goffman deler de naturlige livssfærene inn i tre; der vi jobber, der vi ”leker” og der vi sover. Her bør verbet ”leke” oppfattes i forhold til det engelske ”play”, (lek, spill, opptreden) og må betraktes i sammenheng med Goffmans utstrakte bruk av teaterterminologi. Alternative oversettelser vil kunne være spille eller agere. Den danske oversettelsen (Eilskov 1967) bruker imidlertid ”lege”.

deling av seng, klær og toaletter. Samlet sett kan dette beskrives som tap av retten til å holde sosial avstand til andre.

I Goffmans sosiologiske perspektiv blir ulike motreaksjoner fra de innsattes side betraktet som naturlige konsekvenser av institusjonelle krenkelser, og bidrar dermed med interessante perspektiver i forhold til psykologiske forklaringsmodeller. Å tviholde på en penn som om den skulle være gull, blir slik betraktet som individets *naturlige forsøk* på å skape seg et eget personlig rom og en fordel i forhold til de andre innsatte, ikke som en bekreftelse på den innsattes sykdom.

Tre ulike typer av personlighetskrenkelser er spesielt interessante i forhold til fokus for denne oppgaven. Disse kan oppsummeres under overskriftene innrulleringsprosedyrer (admission procedures), rollesegregering og culpasesjoner³⁸. Culpasesjonene betegner gruppeterapi og ulike former for betroelser til representanter for ansatt-gruppen.

Før disse blir nærmere gjennomgått i neste avsnitt, er det viktig å understreke forskjellene på de ulike institusjonene og at ikke alle prosesser er like sterke i alle. Det kan innvendes at deltakelse i et virkelighetsshow er fullstendig frivillig og at de krenkelsene av selvet som Goffman omtaler derfor ikke kan betraktes som gyldige. Imidlertid beskriver Goffman også totale institusjoner som baserer seg på frivillig inntreden, som kloster eller militærskoler, og flere av prosessene er virksomme også der. Perspektivet er fruktbart i denne sammenhengen fordi det kan bidra til en utvidet forståelse med hensyn til deltakernes ulike forhandlingsstrategier. I tillegg er det ofte problematiske forholdet mellom innsatte og ansatte innen totale institusjoner interessant å overføre på opptakssituasjonen under et virkelighetsshow som Villa Medusa.

Asylums tar særlig utgangspunkt i prosesser innenfor mentalsykehuset. ”Helt normal galskap” var opprinnelig TVNorges slogan for Big Brother våren 2001³⁹ og Big Brothers konkrete setting er vel det som aller best faller inn under rammen av det *fysiske* ved de totale institusjonene. Forskjellige virkelighetsshow vil ha ulik grad av disse prosessene.

³⁸ Culpa (lat): skyld

³⁹ ”Helt normal galskap var en etikett vi satt på Big Brother nå i vinter. Vi synes den funket så bra at vi har valgt å la den gå videre på en del av de andre programmene vi har hatt der elementer av "normal galskap" er med. Dette betyr bl.a. Villa Medusa, 71 grader nord, Big Brother videre nå i høst, Tur Retur, Silje & Sigurd, Verdens verste TV-tabber” (e-mail, TVNorges informasjonssjef Jens Petter Gjelseth 21.9.01)

4.2.1 Bare vær deg selv – ”programmering”, rollesegregering og bekjennelser

Membership automatically disrupts role scheduling, since the inmate's separation from the world lasts around the clock and may continue for years (Goffman 1961: 24).

Ved inntreden i en total institusjon må individet gå gjennom en del prosedyrer for å kunne bli tatt opp som medlem. Goffman kaller disse prosedyrene ”trimming” eller ”programmering” fordi hensikten med dem er å sosialisere individet inn i en allerede veletablert stereotypi av den innsatte, her ”realitydeltakeren”. Noen av prosedyrene er konkrete og innebærer tap av eiendeler, andre er mer sublim og medfører tap av kontroll over personlig informasjon og over opprettholdelse av personlig fasade. Særlig toalettsaker og annet som er med på å opprettholde deler av en persons personlige fasade, kan oppleves som vanskelig å ikke ha full kontroll over. Nedskrivning av livs- eller sykehistorie, fotografering, veiing, fingeravtrykk, kroppsvisitering og inndragning av personlige eiendeler for oppbevaring er eksempler på relativt konkrete innrulleringsprosedyrer i en total institusjon. Instruksjon om regelverk, lydighetstester og kontraktunderskriving er eksempler på mer sublim krenkelser av selvet (Goffman 1961: 27ff).

Innenfor en total institusjon fører de begrensede mulighetene for besøk utenfra til et temmelig brått kutt med tidligere roller. Med utenfra menes her kontakt med personer som er viktige for individet, som familie og venner. Når inntreden er frivillig, har ”rekrutten” allerede delvis trukket seg tilbake fra hjemmeverdenen og rollene han eller hun har spilt tidligere og som nå blir fratatt ham eller henne, er allerede delvis avsluttet.

Deltakerne forplikter seg til å påse, og aktivt medvirke til at folk med tilknytning til Deltakerne under innspillingsperioden ikke besøker innspillingsstedet eller dets umiddelbare nærhet (deltakerkontrakt, punkt 14.2).

En åpenbar grunn til denne isolasjonen er at når det skjer et eller annet som får deltakeren til å bli litt ute av balanse, skal muligheten for å ”ringe hjem til mamma”, ikke være der. Deltakerens fokus skal ligge på det som skjer innad i gruppa, og verden utenfor blir, eller skal være, uinteressant for deltakeren i den tiden innspillingen foregår. Dersom det skjer noe dramatisk eller problematisk som man vanligvis kun ville ha snakket med gode venner eller familie om, skal dette lage god tv når det blir tatt opp med noen av de andre deltakerne. Dersom det er nødvendig, kan deltakeren også søke rådgivning hos medlemmer av produksjonsselskapet. Denne praksisen understreker også et annet poeng, i tråd med

Goffman; ved inntreden skal deltakeren legge av seg alle sine tidligere roller – som datter, arbeidstaker, student, friluftsmenneske osv, for kun å spille rollen som seg selv. Individet er blitt ”realitydeltaker” og forventes å oppføre seg deretter. Rollen som deltaker i et virkelighetshow virker fri, men er bundet av en hel rekke mer eller mindre offisielle regler og normer. Rollen innebærer blant annet det noe diffuse kravet å ”by på seg selv” og det forventes at deltakeren skal kunne snakke (ufordelaktig) om de andre deltakerne i en konstruert intim situasjon – intervjusituasjonen. Goffman beskriver hvordan culpasesjonene innenfor totale institusjoner kan få ødeleggende virkning på forholdet mellom to personer:

When a significant other must be denounced, and especially when this other is physically present, confession of the relationship to outsiders can mean an intense contamination of the relationship and, through this, the self. (Goffman 1961: 38)

Den religiøse funksjonen ved bekjennelse slik man kjenner den fra den katolske skriftetradisjonen, er å lette sitt hjerte for så å få tilgivelse. Bekjennelse og gruppeterapi skal også sikre den sosiale kontrollen i institusjonene. På lignende måte virker virkelighetshowenes betroelsesscener (sync-intervjuet) som både offentlig skriftestol og sosial kontrollinstans.

Andre krav som ligger implisitt i rollen som deltaker er ærlighet kombinert med et minimum av konkurranseinstinkt. Minst et par av deltakerne i gruppen bør søke heller enn å unngå konflikter, og alle deltakerne møter det noe problematiske kravet om å ”bare være seg selv”. Dersom deltakeren er uvillig til å fylle disse kravene må sosialiseringen betraktes som feilslått og produksjonen har lite annet enn milde straffemetoder og sanksjonsmuligheter for å forsøke å få deltakeren ”inn i rollen”.

Som i en total institusjon, forventes det altså at deltakeren skal utfylle rolleforventningene til en innsatt, mens de som jobber på produksjonssiden, fyller en annen rolle – rollen som ansatt. Rollesegregering kan føre til liten innlevelse og opplevelse ovenfor ”de andres” situasjon og bidrar til fremmedgjøring, stereotypisering og mistenksomhet (Goffman 1961:18). Sterk gruppefølelse og identifikasjon vil generelt kunne føre til mistenksomhet overfor dem som ikke tilhører gruppen (Adler & Rodman 2000: 45).

4.2.2 Strategier for beskyttelse mot personlighetskrenkelser

I en total institusjon opererer de innsatte med ulike strategier for å beskytte seg selv, for om mulig opprettholde en slags form for kontroll i en virkelighet kontrollert av andre. Disse strategiene kan deles inn i to; personlige tilpasningslinjer og såkalte sekundære tilpasninger. De sekundære tilpasningene beskriver hvordan den innsatte ikke nødvendigvis protesterer

åpenlyst mot institusjonen og dets ansatte, men "by seeking forbidden satisfactions, assert that they are still their own persons, still with some control over their environment, control apart from God, Country, Party, or whatever" (Goffman 1961: 65). Fraternisering mellom innsatte er et uttrykk for denne tilpasningen. Fraterniseringsprosessen beskriver hvordan i utgangspunktet sosialt innbyrdes fjerntstående personer utvikler gjensidig forståelse og felles opposisjonelle atferdsmønstre i motstanden mot et system som har tvunget dem inn i den institusjonelle intimiteten (1961:57). Deltakerne i et virkelighetshow er ikke tvunget inn i en institusjonell intimitet, men intimiteten er likevel høyst tilstedeværende, både gjennom deltakernes tette samliv og sjangerkonvensjonelle krav om deling av intime betroelser. Forbudte gleder i forhold til situasjonen virkelighetshowenes deltakere befinner seg i, vil stort sett knyttes til tilbakeholdelse av ulike former for personlig informasjon. Det kan også ta form av små opprør mot produksjonsteamet, som å gjemme seg for kamera, la være å si fra hvor man går, nekte å svare på spørsmål og generelt å samarbeide om rolleprestasjoner.

En annen måte å tilpasse seg livet i en total institusjon, er gjennom ulike personlige tilpasningslinjer. Disse kan gjerne utfordre institusjonen og de ansatte, og kan deles inn i fem ulike kategorier. Den enkelte klient vil gjerne skifte på å benytte disse ulike tilpasningene i løpet av sitt opphold.

Åpenlys utfordring	"Omvendelse"	
Fullstendig tilbaketrekning	"Kolonisering"	"Playing it cool"

Fullstendig tilbaketrekning er det som innenfor psykiatrien gjerne omtales som regresjon. Den innsatte nekter å ta del i det institusjonelle liv, og avviser både andre innsatte og personalet. Åpenlys utfordring innebærer en uforsonlig holdning overfor de ansatte, en tilpasningslinje som gjerne gir seg utslag i åpne konfrontasjoner. Kolonisering beskriver hvordan den innsatte forsøker å finne en rolle som både han selv og institusjonen kan godta. Den innsatte forsøker å gjøre det beste av situasjonen og benytter seg av de godene som er tilgjengelige innenfor den begrensede virkeligheten. Omvendelse beskriver hvordan den innsatte internaliserer institusjonens verdier, og entusiastisk stiller seg til rådighet for personalet. "Playing it cool" er begrepet for kombinasjonen av alle disse tilpasningene. Dette beskriver en avventende holdning hvor den innsatte søker å gjøre det som for han selv fungerer best i en gitt situasjon (Goffman 1961: 61-64).

ANALYSE

Fjernsynet har brakt oss inn i en ny situasjon: det idealet fjernsynet tilbyr oss å identifisere oss med, er ikke *superman*, men *everyman*. Idealet fjernsynet presenterer oss for, er det absolutt gjennomsnittlige menneske (Eco 1961: web)

Hvilke forhandlingsstrategier iverksettes av virkelighetshowenes deltakere før og under opptakene, og hvordan forholder disse strategiene seg til produksjonens ønske om å lage ”god underholdning”? Og hva kjennetegner virkelighetshowenes og særlig Villa Medusas iscenesatte virkelighet? Gjennom teoridelenes gjennomgang av sentrale begreper og perspektiver, har disse innledende hovedspørsmålene fått en teoretisk forankring som danner grunnlaget for den videre analysen.

Det er altså en grunnleggende antakelse at virkelighetshowenes opptakskontekst må betraktes som et typisk eksempel på iscenesatt virkelighet. Bruken av ordet iscenesatt legger fortolkningsmessige føringer; implisitt i begrepet ligger en forventning om at denne virkeligheten er regissert, det er noen eller noe som regisserer og noen som spiller rollen som skuespillere. Harms Larsens (1990) definisjon av iscenesatt virkelighet dannet i teoridelen utgangspunktet for en grunnleggende forståelse av den spesifikke typen virkelighet deltakere og produksjonsteam befinner seg i under opptak. Mer spesifikke kjennetegn for virkelighetshowenes spesielle form for iscenesatt virkelighet ble beskrevet ved hjelp av en gjennomgang av blandingssjangerens forgjengere, dens fortellermåter og særlige sjangerkonvensjoner. Gjennomgangen av blandingssjangerens forgjengere viste at virkelighetshowene trekker veksler på svært ulike former for medieproduksjon, fra seriøse dokumentariske tradisjoner som direct cinema, via såpeopera og ”Skjult kamera” til konkurranseorienterte underholdningsformater som gameshowsjangeren. Nettopp disse ulike formatene har til sammen lagt grunnlaget for virkelighetshowenes sjangerkonvensjoner. Disse konvensjonene vil i første analysekapittel knyttes til deltakernes ulike motiv for å søke til deltakelse, idet det som er sjangerspesifikt for virkelighetshowene kan gjenfinnes i motivene deltakerne oppgir.

Deltakernes forhandlingsstrategier vil i den videre analysen først og fremst basere seg på Goffmans (1959/1961) perspektiver på selvpresentasjon og prosesser innenfor totale institusjoner. Forhandlingsstrategiene spenner fra bevisst selviscenesettelse via direkte forhandlinger om tekstens utforming til eksplisitte beskyttelsesstrategier. Deltakernes selviscenesettelse vil på et rent tekstlig nivå kunne betraktes som en utfylling av fortellerrollen og av rollen som implisitte forfattere. Videre i analysen vil deltakernes funksjon som såkalte vikarierende fortellere eksemplifiseres og drøftes. Det teoretiske skillet mellom begrepene forestilt publikum og forestilte seere legger grunnlaget for forståelsen av det konfliktfylte skillet mellom deltakernes selviscenesettelse og produksjonens ønske om å lage god og salgbar underholdning. Skillet mellom selvpresentasjon og selviscenesettelse, hvor sistnevnte betegner deltakernes inntrykksstyring under filming, vil videreføres for å understreke hvordan situasjonen og forhandlingsstrategiene endrer seg ved kameras tilstedeværelse. Dette vil bli spesielt drøftet i kapittel 6.

Produksjonens primære mål er å lage god underholdning, noe som blir forsøkt oppnådd gjennom utvelgelse av deltakere, iscenesettelse på stedet og redigering i etterkant. Hele denne ”spissingen” og dramatiseringen av virkeligheten skal gjennomføres i tråd med sjangerens konvensjoner. Det at grunnlaget for underholdningen og et sentralt sjangerelement er bruk av vanlige mennesker, fordrer imidlertid særlig forsiktighet og omtanke.

People-work is not quite like personnel work or the work of those involved in service relationships; the staff, after all, have objects and products to work upon, not services, but these objects and products are people (Goffman 1961:73).

Dette fører til at prosessen fram til å lage god underholdning er preget av stadige avveininger. Hvordan skal man få tillit fra deltakerne samtidig som den profesjonelle avstanden blir overholdt? Når skal en deltaker skjermes fra seg selv? hvordan skal man få fortalt historier som deltakerne forsøker å holde for seg selv? Forholdet mellom deltakere og produksjonsteam vil særlig beskrives in analysens siste kapittel, med vekt på teori fra Goffmans totale institusjoner og om performanceteam generelt.

5. Deltakermotiv og castingstrategier

Man leter etter folk som gjør deg nysgjerrige, som du har lyst å vite mer om (produsent)

Jeg tror det var det de så, at jeg var ikke en person som satt der og brant etter å være med og var...stæsja...og... jeg virket vel som om jeg ga så innmari faen i om jeg kom med eller ikke (deltaker)

26 000 mennesker søkte om deltakelse på Big Brother II, i følge produksjonsselskapet Metronome. Den tredje utgaven av Robinsonekspedisjonen hadde 6000 søkere⁴⁰. Over en million mennesker så finalen i Big Brother I, og Farmen var TV2s absolutte seersuksess høsten 2001. Hva er det med disse formatene som får tusenvis til å melde seg på - vel vitende om at hundretusenvis kommer til å se på?

Ytreberg (in print) lanserer teorien om det ekspanderende selvet. I påvente av empiri rundt deltakermotiv går han til teoretikere som Foucault og til skjønnlitterære dystopier som Orwells "1984" og Huxleys "Brave New World" for å forstå prosesser rundt selvet og overvåkning. Det ekspanderende selvet er et selv som blir til og bekreftes gjennom overvåkning og massemediering:

I reality-TV fremstår det (selvet) som *ekstremt kommuniserende*, ikke bare overfor de andre deltakerne i programmet, men også ut i offentligheten via kameraene. Det ekspanderende selvet er et kringkastende selv, det blir til ved å spre seg utover (Ytreberg in print, min tilføyelse).

Grunnlaget for teorien om det ekspanderende selvet ser ut til å være at de som søker om deltakelse primært er ute etter positiv selvbekreftelse og selvrealisering. Gjennom overvåkning og massemediering av selvet tilbyr virkelighetshowene seg som en svært egnet arena for dette.

Av alle som søker om deltakelse i et virkelighetshow, er det kun en liten prosentandel som faktisk blir valgt ut. Dette første analysekapittelet vil presentere deltakernes motivasjoner og egne begrunnelser for å melde seg på et virkelighetshow. I tillegg vil deltakernes reaksjoner på å ha blitt valgt ut, gjennomgås. Siste del vil omhandle produksjonens tankegang i forhold til utvelgelsen av deltakere.

⁴⁰ Selv om tallene er tvilsomme og mer egnet til å skape presseoppslag enn å gi et nøyaktig beskrivelse av de faktiske forholdene, beskriver de en tydelig tendens; flere tusen nordmenn interesserer seg for denne typen fjernsynsunderholdning og kunne tenke seg å være med selv.

5.1 Ekshibisjonister og eventyrere - hvem søker seg til virkelighetsshow?

”Jeg håper dere får et fint opphold her,” sier den danske programlederen med samme ansiktsuttrykk som en gribb som inviterer deg hjem til middag. Og åtte mennesker har takket ja til å bli med. En av dem er stripper og selverklært ekshibisjonist. Motivene for de andre er ikke like klare. (Andreas Wiese, Dagbladet 6.3.2002)

Hvilken type mennesker søker seg til virkelighetsshow og hvilke motiver har de? Forskning på deltakermotiv generelt er mangelfull og den offentlige debatten preges mer av personlige oppfatninger og spekulasjoner enn av veloverveide antakelser. Deltakermotiv generelt må settes i sammenheng med *typen* fjernsynsprogram og med andelen av medbestemmelse i programmet. I debattprogram eller talkshow kan deltakelsen betraktes som et middel for å utnytte mediets potensielt demokratiserende effekt, idet den kan brukes til å representere og avstigmatisere svake grupper i samfunnet. Har virkelighetsshowene noe av det samme potensialet?

Livingstone og Lunt (1994) diskuterer tre ulike diskusjonsprogram/talkshow og disses rolle som forum for offentlig debatt i Storbritannia. I tillegg til fokusgruppediskusjoner, tekstanalyse og dybdeintervju med enkelte seere inkluderer undersøkelsen i tillegg intervju med syv deltakere. Forfatterne graderer deltakernes motiver fra dem som ønsker å bruke programmene som demokratisk forum, til det mer narsisstiske motiverte ønsket om å få komme på tv. Dette siste motivet kalles *self-glorification* (Livingstone og Lunt 1994: 116-117).

Trine Syvertsen (2001) beskriver deltakermotiver i TVNorges ”Reisesjekken”, og deler disse inn i tre hovedkategorier; instrumentelle, opplevelsesorienterte og ikke-instrumentelle motiv (Syvertsen 2001: 109ff). Deltakere i førstnevnte kategori betrakter deltakelsen som et middel til å nå et ytre mål; i Reisesjekkens tilfelle er eksempel på slike instrumentelle motiv det å vinne en reise, og/eller å finne seg en kjæreste. Et annet instrumentelt betinget motiv er deltakere som bruker fjernsynsopptreden til å fremme et budskap, for eksempel til å snakke om en veldedig organisasjon de er aktive i. I den mer opplevelsesorienterte kategorien plasseres deltakere som oppgir ”ønske om å være på tv” og det å bryte en personlig barriere som hovedmotiv. Den siste kategorien omfatter dem som på en eller annen måte er blitt utsatt for press eller overtalelser utenfra, enten fra venner og familie eller fra tv-selskapet (Syvertsen 2001:102ff).

Joyner Priest (1995) opererer med enda mer spesifikke kategorier. Priest intervjuet 40 deltakere i ulike amerikanske talkshow, og deler deltakerne inn i fire kategorier som skal

beskrive hovedtendenser hos de forskjellige deltakerne. Disse har hun kalt henholdsvis *møll* (moths), *sakførere* (plaintiffs), *markedsførere* (marketers) og *predikanter*⁴¹ (evangelists) (Priest 1995:45ff, min oversettelse). Førstnevnte kategori tiltrekkes fjernsynsskjermens lysende og fascinerende verden lik møll som uavlatelig svirrer mot lyskilden, og har gjerne en lang karriere som deltakere i ulike typer tv-program bak (og foran) seg. De såkalte sakførerne har noen eller noe som de søker å ta et (offentlig) oppgjør med, og markedsførerne ønsker å selge noe. Dette kan være noe helt konkret, som en bok de har skrevet, eller noe mer diffust – som en fremtidig skuespillerkarriere. Predikantene er den absolutt største gruppen representert. Deres agenda er å synliggjøre ett eller annet stigma. Med sin fjernsynsopptreden håper de å bidra til større åpenhet, mindre diskriminering og gjerne bidra til å ”åpne skapdøren” for andre.

I et virkelighetshow vil utvelgelsen av karaktertypene være helt grunnleggende, i mye større grad enn i andre typer fjernsynsunderholdning hvor vanlige mennesker utgjør en del av formatet. Deltakerne skal, lik skuespillere i en såpeopera eller en sit-com, bli eksponert over lengre tid. Dette gjør at mer står på spill for tv-kanalen med hensyn til å finne både riktige enkeltpersoner og en god gruppesammensetning. Karakterene skal fungere sammen, de skal være interessante over lang tid, de skal være villige til å eksponere seg selv over lengre tid og de skal gi mulighet for identifikasjon, jamfør sjangerkonvensjonene omtalt i kapittel 3.2.2. Den korte eksponeringen av deltakerne i et sjekkeprogram eller i et talkshow gjør at de lettere vil kunne opprettholde en effektivt fasade, selv om formatet baserer seg på personens villighet til å eksponere privatsfæren. I sjekkeprogrammets tilfelle er opptakene korte og selvutleveringen går på å stille eller svare på mer eller mindre vågale spørsmål. Selv om noen spørsmål kan være litt i dristigste laget for enkelte deltakere (Langstrand 2001: 154), bærer programmet i så stor grad preg av å være underholdning at fasaden og de innerste tanker og følelser allikevel ikke vil bli eksponert.

Av disse undersøkelsene, og andre som er gjort i forhold til innringere i radioprogram⁴², er nok undersøkelsen av motivene hos deltakerne i Reisesjekken, og delvis i amerikanske talkshow, de mest relevante i forhold til virkelighetshowenes deltakere. Talkshowet er interessant i forhold til fokuset på problematiske områder relatert til

⁴¹ Evangelist= vekkelsespredikant. Predikant altså ment som en person med et ønske eller trang til å påvirke (noen til noe)

⁴² Armstrong & Rubin 1989, Tramer & Jeffres 1983.

intimsfæren⁴³, mens sjekkeprogrammet ligner på virkelighetshowene med hensyn til det eksplisitte fokuset på underholdning, spill og konkurranse. Alle de tre sjangrene er særlig preget av emosjonell intensitet og transparens i menneskelige relasjoner (3.2.2). I tillegg kan en særlig understrekning av *det ekte* gjenkjennes i samtlige formater. Mye av attraksjonskraften baserer seg på en lovnad om at deltakerne er vanlige mennesker og at det som skjer ikke er regissert.

Et fellestrekk ved disse undersøkelsene, tross forskjellene i sjanger og grad av deltakelse, er ikke overraskende deltakernes fascinasjon for tv-mediet. Vanlige menneskers inngangsbillett til fjernsynets magiske verden baserer seg på en villighet til å fremstille seg selv og sin personlighet som underholdende, interessant, spesiell eller sjokkerende. Denne ”blottstillelsen” er ikke tilfeldig og sjelden tvungen, og bærer mer preg av strategi enn av dumskap. Deltakerne vil oppnå noe, og bruker kanskje mediet like mye som mediet bruker dem. Joyner Priest anvender begrepet *strategic self-disclosure* for å beskrive hvordan deltakere fremstiller seg selv (1995:93ff). Nettopp sammensetningen av strategi og blottstillelse⁴⁴ sier mye om deltakerens bevissthet rundt sin egen deltakelse. Deltakermotivene kan sjelden forenkles til ”en voldsom trang til å vise seg fram” som er den leksikalske betydningen av pressens hyppig brukte ekshibisjonismebegrep⁴⁵. Antakelsen om et ekshibisjonistisk motiv utledes direkte fra hvilke historier og karaktertrekk som fremheves i historiefortellingen, og har vært pressens vanligste antakelse også om deltakere i talkshow. At mennesker frivillig vil delta i fjernsynsprogram der selve konseptet går ut på å vise fram mer eller mindre heldige sider ved seg selv virker så uforståelig for enkelte at den eneste måten å forklare fenomenet på er ved hjelp av dikotomien ekshibisjonisme/voyeurisme. Som skissert i kapittel 3 kan en slik forenkling være tegn på et bestemt syn på virkelighetsshow som underlegen og ”trashy” populærkulturell uttrykksform. Sjangeren baserer seg sant nok på vanlige menneskers villighet til å vise sin dypeste backstage på tv, og er i så henseende ikke spesielt egnet for sjenerte personer med kameraskrekk. Det ekshibisjonistiske motivet er åpenbart. Deltakelse i et virkelighetsshow gir imidlertid også andre muligheter, noe som ser ut til å være vel så viktige for deltakerne som muligheten til å vise seg fram på fjernsyn.

⁴³ Talkshowet som sjanger trenger ikke nødvendigvis være eksplisitt fokusert på intimsfæren, men idet Joyner Priests undersøkelse baserer seg på denne typen talkshow, vil deltakertypologiene være relevante for en studie av virkelighetsshowets deltakere

⁴⁴ *Disclosure – revelation*: avsløring, avdekke, røpe. Bruken av ordet må sees i sammenheng med den store mengden av studier på området innenfor psykologien, hvor *self-disclosure* betraktes i sammenheng med blant annet samtalerapi og gruppeterapi. Her er blottstillelse valgt som en oversettelse av begrepet, idet selv-avsløring blir noe tungvint på norsk.

⁴⁵ Og forhåpentligvis enda mindre til andre del av definisjonen fra Kunnskapsforlaget: Ekshibisjonisme: trang til å vise seg, sykkelig trang til uanstendig blotting (særlig av kjønnsorganene)

Formålet med å undersøke deltakernes motiv, er flere. For den videre analysen vil det være interessant å undersøke hvorvidt deltakernes ulike motiver har innvirkning på hvilke forhandlingsstrategier som blir brukt under opptak. I hvilken grad oppgir deltakerne gjennomtenkte begrunnelser for deltakelsen, og kan dette kobles med sjangerkompetanse⁴⁶ og bevissthet rundt inntryksstyring?

Kategoriseringen av deltakermotivene i et virkelighetshow er delvis basert på Syvertsens inndeling. På bakgrunn av virkelighetshowenes noe annerledes tidsperspektiv og sjangerkonvensjoner, er et spesifikt opplevelsesorientert motiv skilt ut som en egen kategori; kjendismotivet. Dette kan delvis sammenlignes med Livingstone og Lunts "self-glorification". I tillegg kommer henholdsvis de instrumentelle og de mer opplevelsesorienterte motivene. Ikke-instrumentelle motiv er ikke funnet i datamaterialet. Priests deltakertypologier kan gjenfinnes i alle de tre kategoriene, hvor særlig "møllene" er godt representert både i forhold til kjendismotivet og de opplevelsesorienterte motivene. Det er viktig å understreke kategoriseringens veiledende funksjon, idet de fleste informantene oppgir motiv som passer inn i flere kategorier.

5.1.1 Penger som motivasjon?

Reise. Hotellopphold. Mulighet til å vinne en pengepremie. I hvor stor grad er dette viktige motiver for deltakelse? Ingen av mine informanter nevner pengepremie som motiv. Dette kan ha flere årsaker; enten fordi man i god gammeldags norsk husmannsånd er uvillig til å innrømme at pengepremie lokker, eller fordi det faktisk *er* underordnet. Pengepremie ser heller ut til å fungere som en potensiell bonus for deltakelsen. På spørsmålet "Tenkte du på pengepremie?", svarer en informant: "Helt teoretisk, at jeg ikke har vært nærmere en mill enn nå – ja. Men det forandret ikke oppførselen min. I den perioden jeg søkte så var det ikke pengene jeg trengte"(deltaker).

(Individuell) konkurranse er et sentralt sjangerelement og uten dette vil virkelighetshowene bli noe mer i retning av et sosialpsykologisk eksperiment, lik Poul Martinsens tidligere refererte "Broen" (3.1.2). Pengepremie kan kanskje betraktes som et motiv i overført betydning, hvor prosessen frem mot å faktisk vinne premien betraktes som mer verdifull enn selve pengesummen. Kanskje det ville vært mulig å lage disse programmene uten, eller med mindre pengepremier? Eller er dette sjangerelementet så viktig

⁴⁶ Som uttalte å ha sett mye på andre show, og var klarere i sin iscenesettelse av seg selv i castingprosessen, og delvis under opptak.

i forhold til opprettholdelse av konflikter, av usikkerhet og spenning og ikke minst i sin fascinerende lovnad om materiell overflod, at det for seerne ikke ville blitt det samme uten? For deltakerne er den mulige pengepremie derimot ikke av særlig betydning, den blir eventuelt viktig mot slutten av opptaksperioden, når konfliktene spisses og konkurranseorienteringen blir sterkere.

Deltakernes valg av serie kan imidlertid være tatt på bakgrunn av en instrumentelt orientert analyse av showets profil og hva det innebærer. Særlig to informanter fremhever fordelene ved Villa Medusa, til forskjell fra for eksempel Big Brother:

Jeg fant ut at Villa Medusa var vel egentlig det beste for meg, da, fordi det for det første så er det ingen som blir stemt ut og du får være (...) med på hele opplegget, og så er det ikke så stor pengepremie til at det blir allianser, konspirasjoner, taktikk, baksnakking og sånn dritt som det mye av i de andre. Det er jo som en sydenferie, bare at alt blir filmet og du får det gratis (deltaker).

Informanten setter her sammenheng mellom størrelsen på pengepremie og grad av taktikk. Dette er muligens en riktig antakelse, og en større undersøkelse av deltakere fra forskjellige show ville kunne gi svar på dette⁴⁷.

Ønsket om en gratis reise uten alt for mye gjenytelse går igjen hos alle informantene fra Villa Medusa, enten som hoved – eller delmotiv: ”(Jeg meldte meg på fordi) jeg hadde kommet hjem fra (utlandet) og var hypp på å reise igjen (...) også så jeg en link: har du lyst til å reise fem uker til Karibia? ja! det har jeg!” (deltaker, mine tilføyelser). Når deltakelsen brukes som et middel til å få seg en gratis reise, er den hovedsakelig instrumentelt betinget, selv om reiselyst i hovedsak må betraktes som et opplevelsesorientert motiv. Informantene betraktet ikke kontraktens understrekning av at ”medvirkning i Programmet kan innebære fysiske og psykiske påkjenninger utover det vanlige” (deltakerkontrakt punkt 5.1) som en særlig pris for en opplevelse utenom det vanlige.

5.1.2 Kjendismotivet

“The celebrity is a person who is well-known for his well-knownness.” Slik har Daniel Boorstin (1982) beskrevet det tjuende århundres berømmelse⁴⁸. En inntreden, om enn bare temporær, i fjernsynets magiske verden, kan tjene som et steg framover på veien mot et mer eller mindre

⁴⁷ Kun en av mine informanter hevder å ha bruk en mer eller mindre bevisst taktikk, mens en annen innrømmer å ha blitt ”fanget av spillet” han mente foregikk i kulissene. Dette kan naturligvis ha sammenheng med Villa Medusas relativt ”snille” format, eventuelt det lite stuerene i taktikk som strategi idet det kan stride imot deltakernes autensitetsideal (se også 6.3)

⁴⁸ Daniel J Boorstin *From Hero to Celebrity; The human pseudo-event*. (1982), her etter PJ Priests *Public Intimacies* (1995:165).

veldefinert mål. “As seen on tv”, har siden begynnelsen av fjernsynets kommersielle historie blitt brukt som salgsargument (Tichi 1991, her etter Priest 1995:165). Priest viser hvordan fjernsynsopptreden betraktes som en kvalitet i seg selv, og at det derfor blir underordnet hva man faktisk gjorde eller hvorfor man i det hele tatt deltok. Denne tankegangen finner man igjen i blant annet Tor Nørretranders (1997) begrep *oppmerksomhetssamfunnet*. Nørretranders hevder at samfunnet er gått fra å være et informasjonssamfunn til å bli et oppmerksomhetssamfunn. Dette samfunnet gir verdi til den som synes, og det å være på tv blir dermed det samme som å ha lykket. Overfloden av informasjon gjør at kampen om oppmerksomheten hardner til på alle samfunnsområder – innenfor politikk, kultur og økonomi, og selvsagt innen underholdningsbransjen. Barbara Gentikow uttrykker det slik:

Kulturelt sett kan man lettere parodisk si at alle roper «se på meg», om de kler seg stilig, lager attraktive hjemmesider, bruker mobiltelefon med stadig nye deksler og ringetoner eller søker om å bli utvalgt til neste runde av «Big Brother» (BT 26/1-02).

Ironisk nok er virkelighetshowenes setting preget av informasjonsfattigdom – deltakerne plasseres på en øde øy, i en bunkers, på en gård eller på tur i fjellheimen uten kontakt med omverdenen annet enn via produksjonsteamet og tilfeldige andre aktører. Det kjente, nære og intime er det som fanger oppmerksomheten i et samfunn hvor reklamens gjentatte rop har stadig større vanskeligheter med å fange oppmerksomheten.

I forbindelse med studiet om Reisesjekken, plasseres ”ønske om å komme på tv” under kategorien opplevelsesorienterte motiv. Fjernsynsopptreden betraktes som en særegen opplevelse i seg selv, og ikke nødvendigvis i forhold til den eventuelle kjendisstatusen etterpå. I forhold til virkelighetsshow, som jo innebærer eksponering over lengre tid og gjerne i flere medier samtidig, kan resultatet av det å ha vært på tv betraktes som et mål i seg selv:

Jeg meldte meg på, den største grunnen var at (...) jeg hadde lyst å se meg selv på tv og bli litt gjenkjent på gata (...) jeg liker å stikke meg fram, liker oppmerksomhet rett og slett. Og da er det jo greit å være på tv, hvis man vil ha oppmerksomhet (latter) (deltaker).

Deltakere som melder seg på for å *være på tv*, forventer seg, eller håper på, en kjendisstatus. Fokus ligger ikke først og fremst på opplevelsen under opptak, men på den forventede opplevelsen *etterpå* – følelsen av kjendisstatus. Nettopp her ligger forskjellen mellom opplevelsesorienterte motiv og kjendismotivet; førstnevnte har bare et femukers tidsperspektiv, mens det siste ofte kan vare noe lengre.

Deltakere som oppgir denne typen motiv, vil kunne betraktes som en blanding av Priests to kategorier ”møll” og ”markedsførere”. Flere av deltakerne er åpenbart tiltrukket av fjernsynet, men alle befinner seg i denne ”verdenen” fordi de har noe å by på – en mer eller mindre interessant personlighet. Ved hjelp av langvarig eksponering blir kjendispotensialet markant større enn ved en opptreden i et talkshow. Det finnes flere eksempler på deltakere som har brukt kjendisstatusen for å markedsføre ett eller annet prosjekt i etterkant. Et eksempel er ”realitybaren” Headline i Oslo, drevet av ”Robinson-Mette”. Andre deltakere har i etterkant uttalt til pressen at motivet for deltakelse blant annet var å få blest om sine allerede pågående personlige prosjekter. Med en økende bevissthet rundt fjernsynets slagkraft som personlig markedsføringsmedium, er det klart at de som søker om deltakelse i økende grad er bevisste på hvordan de skal fremstå for å bli lagt merke til på tv. Når dette blir et fremtredende trekk hos deltakere ødelegges imidlertid noe av grunnlaget for sjangeren – idet hva deltakerne oppfatter som en attraktiv personlig fasade ofte ikke lar seg forene med virkelighetshowenes behov for tydelige karakterer. Når opptredenen blir for strategisk og motivene endres fra eventyrlyst til ”jeg vil på tv” vil resultatet kunne bli deltakere som sensurerer seg selv⁴⁹. Selvsensur vil ikke kunne ødelegge et virkelighetshow, men det vil bli vanskeligere for produksjonen å oppfylle sentrale sjangerkonvensjoner som intimitet, blottstillelse og transparens.

Lysten til å bli kjendis behøver ikke nødvendigvis være grunnlagt i et egoistisk motivert behov for selvbekreftelse. Det kan også forstås ut fra et ønske om å stå fram som en positiv rollemodell for andre. Virkelighetshowets kvalitet som demokratisk forum, i betydningen ”åpent for vanlige folk” kombineres slik med dets ”magiske” kvalitet. Resultatet blir at man får større slagkraft dersom man ønsker å stå fram som en representant for noe, det være seg for nordlendinger eller for avholdsfolket:

Det som jeg tenker er at jeg kan bruke det til noe positivt, fordi at folk tenker at de som ikke røyker og drikker, det er kjedelige folk. Du må liksom være kul og røyke og drikke og være dødskul for å komme på tv. Men så tenker folk kanskje at ”jo du kan faktisk være kul selv om du ikke røyker og drikker” (deltaker).

Informanten setter her en direkte sammenheng mellom det å være på tv og det å ”være kul”, eventuelt at man gjennom fjernsynsopptredenen får vist at man det finnes andre måter å være ”kul” på enn via bruk av rusmidler. Deltakelsen hjelper altså til å få en ekstra gjennomslagskraft for alternative verdier: ”Dersom *en* ikke begynner å drikke av den grunn,

⁴⁹ I programmet ”Drømmen om 71 grader nord” (TVNorge), et metaprogram om virkelighetshowet 71 grader nord, lå fokus på forskjellen mellom de aller første deltakerne og senere tiders søkere til denne serien. Deltakerne i andre utgave av showet var i følge produsenten mer bevisste sin fremtreden og sitt utseende.

så er jo det en livs oppnåelse, det” (deltaker). Dette kan ikke betraktes som et direkte motiv, men mer som en positiv bieffekt av fjernsynsdeltakelsen. Syvertsen sier det slik: ”Å være på tv’ kan imidlertid også betraktes som en fritidsaktivitet med pedagogiske og demokratiske overtoner” (2001:166). Selv om deltakelsen skjer i et program med lav kulturell prestisje, som både Reisesjekken og ulike typer virkelighetshow må sies å være, skal ikke den demokratiske effekten av deltakelse i underholdningsprogram undervurderes, bemerker Syvertsen⁵⁰. Programmene har høye seertall, og dette enkle faktum kan være med på å gi deltakerne ”en aura av betydning”. Fjernsynsmediets potensielle demokratiserende effekt behøver ikke kun betraktes i forhold seriøse programmer med status som fora for offentlig debatt. Deltakelse i ”unyttige” og ”dumme” underholdningsprogrammer gir for enkelte både positiv selvbekreftelse og mulighet til å formidle verdier (Syvertsen 2001:166-167).

Kjendismotivet kan altså betraktes som et ønske om å bli kjent og få positive kommentarer på sin fremtreden, det kan være et ønske om å markedsføre et produkt gjennom å gjøre seg selv kjent, og det kan brukes som et middel til å fremstå som en positiv rollemodell. Ingen av mine informanter sier eksplisitt at de ville bruke deltakelsen for å få en bestemt type jobb etterpå, selv om programlederdrømmen absolutt er levende hos flere:

Altså, jeg gidder ikke å begynne på teaterskole eller medialinje eller noe sånt, altså. Men det er klart, hadde jeg fått muligheten (til å komme på tv igjen, min anmerkning) så hadde jeg lett blitt med på å gjøre noe sånt. Jeg trives egentlig foran kamera (deltaker).

Slik deltakere er uttalt likegyldige i forhold til pengepremien, oppfattes altså også en eventuell fjernsynskarriere som en potensiell bonus. Flere uttrykker at tv-opplevelsen har gitt mersmak, ikke bare i forhold til mediet og programlederjobben, men også i forhold til ny deltakelse i samme sjanger: ”Hadde lett blitt med på en ny reality, hvis jeg hadde fått lov til det”(deltaker). Med uttrykket ”lov til” impliserer deltakeren altså at dette ikke er aktuelt, det ”demokratiske forumet” er ikke åpent for mer enn *en* deltakelse. Sjangerens potensielle demokratiserende effekt må sies å ligge i representasjonen av vanlige folk og sjelden i enkelt deltakerens mulighet til å ”gjenta suksessen”. Man kan kanskje komme på tv en gang ved hjelp av en interessant personlighet, men for å gjøre noe mer, bør man også i fjernsynsmediet ha noe interessant å formidle.

⁵⁰ Med referanse til Lazarsfeld og Meltons (1948) ”tidlige studie av massemediens statusoverførende funksjon” (Syvertsen 2001:166)

5.1.3 Utfordring og selvrealisering – opplevelsesorienterte motiv

I den perioden jeg søkte så var det ikke pengene jeg trengte. Jeg trengte en opplevelse, en utfordring. Og det var akkurat det jeg fikk (deltaker).

De mer opplevelsesorienterte motivene fokuserer på utfordringen ved å være med, enten det gjelder spenningen ved å oppdage hvordan man reagerer og blir oppfattet i en presset situasjon, eller på selve reisen og opplevelsen av ved å være med på en tv-produksjon. Sjangerelementene isolasjon, evaluering/utstemming, konkurranse og den uvante settingen utgjør grunnlaget for denne typen motiv, samtidig som underholdningens energidimensjon innenfor virkelighetshow kan betraktes som uttrykk for nettopp selvrealisering (se 3.2.2). Det å realisere seg selv gjennom nye utfordringer betraktes av flere som en sentral verdi i det senmoderne samfunn. Moralfilosofen Charles Taylor (1998) beskriver hvordan de moderne idealene individualisme og selvrealisering kan betraktes på bakgrunn av innflytelsesrike filosofiske retninger. Disse er et uttrykk for vår (sen)moderne tid, men har mistet sin opprinnelige moralske verdi. Når fokus rettes innover heller enn mot fellesskapet, blir konsekvensen en ”selvsentrering som forflater og begrenser våre liv, gjør dem fattigere på mening og gjør oss mindre opptatt av andre og samfunnet” (Taylor 1998:18).

Selvrealisering handler både om å leve ut sine indre verdier, en jakt på mening i ens eget liv, men også om å vise verden at man er et søkende menneske som lever et liv fullt av opplevelser (Syvertsen 2001:112).

Det er interessant at deltakelse i et fjernsynsprogram, her virkelighetsshow, av flere oppfattes som en mulighet for å oppnå denne selvrealiseringen. Deltakelsen betraktes som en sjanse til å komme bort fra den man vanligvis er, og gir i tillegg deltakeren anledning til å teste ut seg selv og sine mer ekstreme sider, både fysisk og psykisk. Utfordringen, erfaringen og det ukjente tiltrekker deltakere som ønsker å utfordre, eller trosse, seg selv. Det å ta en sjanse som man normalt ikke ville tatt, å komme vekk fra hverdagen og fra den man er til daglig, kan i tillegg betraktes som et slags eskapistisk motiv. To informanter oppgir dette:

*(Jeg søkte)uten å tenke over i det hele tatt over hva jeg gjorde, jeg bare tenkte at nå skal jeg trosse meg selv, pluss ta en sjanse som jeg ikke normalt ville tatt (deltaker, min parentes).
(Jeg søkte for) å komme meg bort fra den jeg vanligvis er, vekk fra den jeg er hjemme. Det var deilig å komme et sted og få lov å bare være meg. (deltaker, min parentes)*

Her betraktes altså deltakelsen som et avbrekk fra tidligere roller, og muligens også som en mulighet til å snu opp ned på det livet man er vant til, idet en deltakelse kan bringe med seg

en hel del nye opplevelser også etter at opptaksperioden er over. Deltakelsen brukes som et middel for å finne ut hva man egentlig vil med livet, et middel til å endre på det livet man lever, som man kanskje ikke er så veldig fornøyd med. Virkelighetshowene kan betraktes som nok et uttrykk for hvordan verdiene om det eventyrlystne, reiseglade, aktive og selvrealiserende mennesket kommer til uttrykk, samtidig som de presenterer en løsning på dem. Slik kan virkelighetshowene fungere som redningsplanker i forvirrede menneskers leting etter mening i tilværelsen, eventuelt som stopp på veien mot noe annet. Slik forklarer en informant sin situasjon før søknaden om deltakelse ble sendt inn: ”(jeg) visste ikke hvor jeg ville bo, jeg visste ikke hva jeg ville gjøre, visste ikke om jeg ville ha kjæreste eller være singel...ingenting, bare kræsje oppi hodet”(deltaker, min parentes).

Deltakelse i et virkelighetshow kan betraktes som en avansert form for fritidsforbedrer eller fritidsinteresse, på samme måte som *seer*opplevelsen kan være det. Big Brother er det ultimate eksempel på denne tendensen; med sin høye grad av seerdeltakelse og interaktivitet er det mulig å kombinere tv-opplevelsen med å fysisk reise ut til opptaksstedet for å følge utstemmingsepisodene.

5.1.4 Stas og tvil

Joyner Priest beskriver ønsket om å bli gjort litt stas på, å bli utvalgt og å føle seg spesiell som et ekstra motiv for deltakelsen, i tillegg til de fire deltakertypologiene (Priest 1995:45). Flere av deltakerne i talkshowene som Joyner Priest (1995) undersøkte syntes altså at det var ekstra stas å få reise til en stor by, bo på hotell og bli behandlet som en stjerne. Luksusen kobles dermed til det ”magiske” ved en tv-opptreden, inntredenen i en verden svært annerledes fra hverdagen. I Reisesjekkens tilfelle ble deltakerne i tillegg lokket med en stor fest etter opptak. Deltakere som hadde blitt påmeldt av venner og familie, og dermed i utgangspunktet kanskje var skeptiske til deltakelse, falt for ”Reisesjekken-stabens (vellykkede) evne til å skape en følelse av at deltakerne var utvalgte og spesielle” (Syvertsen 2001: 108).

Det Syvertsen omtaler som ikke-instrumentelle motiv, er ikke spesielt fremtredende i forhold til mine informanter, selv om en av dem omtaler tvilen ved å si ja til deltakelse som sterk. Vedkommende ble imidlertid overbevist, ikke først og fremst på grunn av produksjonsstabens innsats, men på grunn av psykologens forsikringer om at man når som

helst kunne trekke seg⁵¹: ”Og så sa jo (psykologen) at det ikke var så farlig, du kan melde deg av helt til du står på flyplassen...og da var det så liksom, åja ok da er det greit å være påmeldt”(deltaker, min parentes). Slike forsikringer, kombinert med følelsen av å ha blitt utvalgt, kan ha gjort deltakerne sikrere på deltakelse og på ha gjort et veloverveid valg. Fra produksjonens side er det viktig å etablere et tillitsforhold til deltakerne allerede i denne fasen, fordi hele utformingen av programmet baserer seg på (fornøyde) deltakeres innsats og vilje til å ”gi av seg selv”.

Du tenker liksom, det finnes fire millioner i Norge ca, og oss åtte plukket de ut. Jeg synes det var litt stas. Du må tenke på alle de som hadde lyst til å søke, og så er det alle de som søker, og av alle de så er jeg en av dem de plukker ut. Det er klart at det er kjekt å bli lagt merke til sånn som det er, det er klart. Men jeg ble litt overraska over ”å, fins det ikke mer interessante folk enn meg i hele landet”(deltaker).

Mange deltakere finner det vanskelig å forklare hvorfor akkurat de ble valgt ut, særlig dem som ikke nødvendigvis går inn i en klar stereotypi. Den positive opplevelsen ved å ha blitt utvalgt kan også betraktes som en grunn til at verdien av pengepremien ikke settes spesielt høyt. Flere informanter hevder at de allerede syntes at de hadde vunnet mye bare ved å ha blitt utvalgt til deltakelse.

I Maslows behovspyramide settes selvrealisering og bekreftelse på at man *er* noe på toppen av pyramiden for menneskelige behov (Imsen 1991:49ff). Pyramiden er ment som et hjelpemiddel i forhold til psykologiske teorier om menneskelige behov og motivasjon. I forhold til teorien, må grunnleggende menneskelige behov som behov for mat, drikke og tak over hodet være dekket før behovet for trygghet, vennskap og kjærlighet begynner å melde seg. Når disse mangelbehovene er dekket, vil *vekst*behovene anerkjennelse, positiv selvoppfatning og til sist selvrealisering, melde seg (Imsen 1991: 50). Interessant nok er flere virkelighetshow basert på at deltakerne selv skal finne seg mat og drikke – i Robinsonekspedisjonens tilfelle også lage seg hus. Fokus ligger altså på tilfredsstillelse av basisbehovene, og paradoksalt nok fører denne ”kampen om tilværelsen”⁵² deltakerne direkte til toppen av pyramiden – gjennom kamp og konkurranse oppnås behovet for selvrealisering.

I forhold til Nørretranders (1997) teori om oppmerksomhetssamfunnet kan man undres på om noe av forklaringen på det stadig økende antallet av søkere til virkelighetshow ikke nødvendigvis er det at flere og flere har utviklet ekshibisjonistiske trekk. Behovet for

⁵¹ Psykologen er selvsagt en del av produksjonsstaben, men har som oppgave å gi trygghet på faglig basis heller enn å smigre en potensiell deltaker.

⁵² Som var undertittel på TV2 og Strix’ virkelighetshow ”Farmen” høsten 2001

selvrealisering er en del av menneskets natur. At selvrealiseringen tar nye veier og fjernsynsmediet betraktes som en god vei å gå for å bli verdsatt og lagt merke til, er kanskje ikke annet enn en naturlig utvikling? Kanskje er grunnen til de tusenvis av søkerne rett og slett at muligheten nå *er* der – også for dem som ikke nødvendigvis har spesielle ferdigheter eller er født til kjendisstatus.

Deltakerne er mennesker som ser på deltakelsen som en sjanse til å oppleve noe helt utenom det vanlige, de fokuserer på de positive sidene ved deltakelse og er bare perifert opptatt av de eventuelt negative konsekvensene. Søknadene motiveres ut fra et ønske om et avbrekk fra hverdagen, som middel til å snu opp-ned på livet for en stund og ut fra en motivasjon om å bli bedre kjent med seg selv. I tillegg nevnes det å være en god rollemodell og formidle spesielle verdier. Flere interessante spørsmål står igjen etter dette. Det ene er hvorvidt ulike motivasjoner for deltakelse former måten deltakeren presenterer seg selv på. En antakelse vil være at den først og fremst er med for å få oppmerksomhet, muligens ikke er så opptatt av positiv idealisering i sin inntrykksstyring. Deltakere som på den andre siden har meldt seg på for å få en gratis reise og en spesiell opplevelse, vil muligens være mer opptatte av å opprettholde en idealisert personlig fasade og iverksetter kanskje mer aktive beskyttelsesstrategier. Et annet interessant spørsmål er følgende: hva er det som gjør nettopp disse eventyrlystne menneskene attraktive for produksjonsselskapet? Hva skal til for å bli plukket ut til deltakelse? Neste avsnitt vil søke å svare på dette.

5.2 Intrigemakere og dumme blondiner – hvem vil produksjonsselskapet ha?

Det engelske *casting*-begrepet er blitt dominerende som uttrykk for beskrivelsen av utvelgelse av deltakere til virkelighetshow. Direkte oversatt betyr det rollebesetning, men det engelske begrepet har blitt brukt tidligere i oppgaven og vil bli brukt i det følgende. I forhold til fiksjonsproduksjoner vil casting betegne prosessen med å finne riktig skuespiller til en bestemt rolle. I virkelighetshowenes tilfelle vil rollen deltakeren castes til i intervjuprosessen, være rollen som seg selv. Fokus ligger ikke på en troverdig presentasjon av en annen (fiksjons) figur, men på en troverdig, autentisk og samtidig fengende selvpresentasjon.

Castingprosessen i Villa Medusa består av fire ulike stadier; tv-annonsering, utvelgelse av søknader, samt første-og andregangsintervju. Formen på tv-annonseringen vil legge føringer for hvilken type mennesker som søker seg til formatet. Noen formater har spesifikke krav i forhold til fysikk og sportslig utholdenhet i tillegg til mer subtile krav som en særskilt type utseende og en interessant personlighet. Villa Medusa 2001 hadde ingen

fysiske krav. Castingprosessens siste stadier kan på flere måter sammenlignes med et intensivt jobbintervju. Såkalte personlighetstester er etter hvert blitt en integrert del av jobbintervjuer, ofte for å skille to faglig like kandidater. Utfallet av to personlighetsmessig like karakterer til jobben som deltaker i et virkelighetsshow vil avhenge av selvpresentasjon og hvordan de passer til formatet. For Villa Medusa 2001 var det viktig for produksjonen å få med personer som tidligere hadde vist initiativ på flere områder, delvis fordi produksjonen visste at stedet deltakerne skulle til ville fordre stor oppfinnsomhet med hensyn til inntektskilder. Slik la altså et av showets offisielle mål – at deltakerne skulle jobbe for å overleve – en konkret føring for utvelgelsen.

5.2.1 Det viktige førsteinntrykket

En vanlig antakelse er at utplukkingen av deltakere i virkelighetsshow baserer seg på kulturelt grunnfestede stereotypier. Kritikere av sjangeren oppfatter deltakerne som endimensjonale, lignende karakterene i en såpeopera. De har ingen dybde og er tatt med pga sin potensielle karakterfunksjon og ikke fordi de i seg selv er interessante personligheter⁵³.

Inntrykket som den personen som du møter, skaper, er viktig. Det kan godt hende at det er veldig mange gode deltakere som aldri kom med, fordi de kanskje hadde en dårlig dag eller klarer ikke formidle det (seg selv) i løpet av den halvtimen (redaktør og castingansvarlig).

Castingprosessen handler om selvpresentasjon, og som i daglig interaksjon er førsteinntrykket svært viktig. Mennesket er engang slik anlagt at det baserer sin bedømming av et annet menneske på førsteinntrykket⁵⁴. Hvordan tenker de som plukker ut deltakere til et virkelighetsshow? Er førsteinntrykket viktig? Og - er det virkelig så enkelt som at de opererer med allerede fastlagte kategorier som de så søker deltakere til å fylle?

Førsteintrykket på søknaden har faktisk utrolig mye å si. De kan være alt ifra et uttrykk eller en setning der som virker spennende og man tenker oj, dette er en spennende person, til at den er utformet på en svær sponplate eller...ja, de kreative rare. kreative rare søknader er ikke nødvendigvis nok til å få en person inn på intervju, men det hjelper(...) kort konsist, spennende og at det er noe der som vekker nysgjerrigheten din (redaktør og castingansvarlig).

Ønsket om å få korte og konsise søknader kan ha sammenheng med den store bunken med søknader som castingteamet må forholde seg til. Det å presentere seg selv på relativt liten plass er en kunst, og en god utøvelse av denne kunsten kan være det som fanger castingteamets interesse. En vanlig feil som begås av søkere, er å forveksle utformingen av

⁵³ Eksempelvis BT.11.11.01, referert i avslutning, Dagbladet 6.3.02, referert under kap 5.1

⁵⁴ I kognitiv psykologi uttrykt gjennom begrepet "the primacy effect" (Jones et al 1968) "Our first impressions of a person make us interpret subsequent information as consistent with those impressions" (2002:web)

en slik søknad med konvensjonene for en vanlig jobbsøknad. Flere av mine informanter beskriver hvordan de løste denne første hindringen på en original måte: ”Jeg skrev sånn at ”jeg har brukt en av mine mange personligheter til å gjøre et intervju med meg sjøl, da” og da spurte jeg meg om alt...” (deltaker). I de tilfellene hvor produksjonen ikke spør etter en videofilm er det vanligvis et krav om å skulle sende med bilder. Også spesielle bildevalg kan være med på å fange castingteamets interesse: ”jaa, jeg skrev litt sånn generelt om sånn som jeg var, og sendte ikke bare bilder av ansiktet, jeg sendte bilder av magen min...(latter)”(deltaker).

Flere av informantene oppgir å ha brukt liten tid på utformingen av søknaden. Produksjonsselskapet biter seg merke i søknader som vekker nysgjerrighet, og korte søknader hvor man ikke umiddelbart forstår alt om personen, ser altså ut til å være en fordel. Humor og selvironi er andre viktige faktorer som nevnes av flere deltakere. Dersom dette kobles med kreativitet og en interessant personlighet ser det ut som om mye er gjort for å komme videre i prosessen.

5.2.2 Den ideelle deltaker – uten filter

(den ideelle deltaker) må i alle fall stå for det vedkommende mener, og tørre å by på seg selv, som er den største klisjeen jeg vet om men...som tør å være seg selv på tv(...).”jeg vil helst ikke vise den siden av meg selv, eller, jeg mener egentlig det men det vil jeg ikke si, for hvordan vil det bli oppfattet av alle andre, både på tv og andre deltakere”, sant. Den ideelle deltakeren skal ikke ha så veldig mye av disse filtrere i alle fall (redaktør, min tilføyelse).

Her kommer redaktøren nettopp inn på den goffmanske definisjonen av selvpresentasjon og de negative sidene ved dette under produksjon av et format hvor intimitet og blottstillelse er sentrale sjangerkonvensjoner. Virkelighetshowene baserer seg jo nettopp på åpne konflikter og diskusjon av sosiale relasjoner innenfor intimsfærens rammer. Derfor må idealdeltakeren ikke være for opptatt av hvordan hun fremstår for andre, hun må ikke ”filtrere” – altså sensurere seg selv. Sterke personligheter ”uten filter” vil lage bedre underholdning, tydeliggjøre historier og samtidig forhåpentligvis ha sterk nok rygg til å tåle eventuelle negative tilbakemeldinger, både fra publikum og fra andre deltakere. Også produsenten understreker lysten og villigheten til å eksponere seg som viktige kvaliteter hos idealdeltakeren:

Det viktigste er å finne, hva skal man si, sterke personligheter. Som har lyst til å eksponere seg. Det er vel det man ser etter. Altså folk som... selvfølgelig seerne kan identifisere seg med. Og som tør å eksponere seg fullt og helt, som ikke er redd for å stå for det de sier og gjør (produsent).

Her nevnes også et annet viktig sjangerelement, nemlig at seerne skal kunne identifisere seg med deltakeren. Personlig identifikasjon og identifikasjon i forhold til deltakelse i et sosialt fellesskap, er noen av massemedienes hovedfunksjoner for seerne (McQuail1987:79ff). I virkelighetshowene velges det ut deltakere som seerne skal identifisere seg personlig med, eventuelt som de skal kunne ta avstand fra. Fjernsynsmediets spesielle kombinasjon av intimitet og avstand gjør at seerne synes de blir godt kjent med deltakerne og kan gjøre seg opp til dels svært sterke meninger dem uten at det får direkte konsekvenser for dem selv.

Uttrykket ”parasosial interaksjon”(Horton og Wohl 1956) beskriver hvordan fjernsynsmediets retoriske henvendelsesmåte skaper en illusjon om intim kommunikasjon og en personlig relasjon mellom en tv-personlighet og seeren . Med hensyn til en programleder i for eksempel et talkshow, baserer denne illusjonen seg på en stilltiende enighet mellom seer og formidler om at begge vil late som om forholdet ikke blir formidlet, at dette dreier seg om en personlig, umediert ansikt-til-ansikt kommunikasjon (ibid 1956:228). I forhold til virkelighetshow og deres seere, understreker estetikken en slags overvåkningens intimitet – deltakeren vil aldri se rett inn i kamera, men samtalemønstre og tema for samtalen innenfor de ulike opptakssituasjonene vil kunne skape den samme illusjonen om et intimt forhold. Samtidig som det estetiske understreker det intime, vil altså også utplukkingen av deltakeren basere seg på et ønske om at seerne skal kunne identifisere seg med vedkommende. Parasosial interaksjon kan forstås som en prosess hvor identifikasjon sammen med en følelse av fellesskap utgjør en tv-persons fascinasjonskraft for seeren (McQuail et al 1972). Giles(2002) beskriver hvordan en parasosial *relasjon* utgjøres av to likeverdige elementer; identifikasjon og interaksjon⁵⁵. Nettopp muligheten til mediert interaksjon er ett av virkelighetshowenes sjangertrekk, i form av nettmøter med deltakerne, prateforum på showenes websider, SMS og lignende.

I løpet av castingprosessen avslører deltakerne ofte relativt sensitiv informasjon om seg selv. Denne informasjonen er nettopp noe av bakgrunnen til at deltakerne blir plukket ut

⁵⁵ I believe identification needs to be seen as just one of the processes that go to make up a parasocial relationship. In reality TV, the audience identifies with participants inasmuch as they recognise them as fellow 'members of the public', but identification alone can't explain viewers' preferences for different participants, and the complex relationships that they develop with them - some positive, some negative (e-mail, David Giles, Coventry University, 6.1.2003).

til deltakelse. Styrk Jansen, produsent for blant annet Baren, sier det slik i et intervju med Susanne Østby Sæter: ”Når vi caster, leter vi etter to ting. Det ene er folk som kan og er villige til å fortelle en historie. Det andre vi ser etter, er om de har noe å by på: kan de noe, har de noen ideer, er de drevet av noe?”(2001:141). Det noe diffuse historiefortellingsbegrepet, er stadig tilbakevendende i intervju med castingansvarlige. Hva ligger i det å ”kunne fortelle en historie”? Jeg velger å tolke det som et uttrykk for at personen er interessant, har levd og lever et spennende eller annerledes liv med erfaringer som ikke alle har gjort seg. Mesteparten av disse ”historiene” kommer imidlertid aldri ut til publikum. Hvor mye vet egentlig den jevne, eller til og med den trofaste, seer om deltakerne? Etter å ha fulgt med på time etter time med det som kan synes med minutiøs informasjon om i utgangspunktet fremmede mennesker – hvor mye kan man egentlig si om dem? Hvor mange vet noe om den egentlige grunnen til at for eksempel ”Big Brother – Anette” ble plukket ut til deltakelse? Hvilke historier hadde hun på lager som skilte henne ut fra andre søkere som kunne passet inn i kategorien ”søt blond jente”?

Det kan kanskje virke overraskende at produksjonsteamet velger å holde unna informasjon for seerne, og til og med informasjon som gjerne har et spektakulært tilsnitt. Klassiske stigma som tragisk familiebakgrunn, spiseforstyrrelser, homoseksualitet og alkoholisme osv blir oftere holdt skjult enn direkte markedsført ovenfor seerne. Samtidig håper produksjonen selvsagt at ulike bakgrunner skal kunne føre til spennende situasjoner i opptakssituasjonen.

5.2.3 Selvinnsikt og selvpresentasjon

Etter utvelgelse av søknader reiser castingteamet rundt i landet på en såkalt castingturné. Villa Medusa 2001 hadde intervjuer i fire store norske byer. Interessante søkere får betalt reisen dersom de bor langt utenfor disse byene. Antall innkalte varierer selvsagt fra produksjon til produksjon, redaktør i Villa Medusa 2001 anslår antallet til omtrent 150 fordelt over flere dager i de fleste byene. Her skal man blant annet svare på en omfattende intervjuguide. Spørsmålene er av typen ”Hvordan reagerer du når du blir sint?” ”Hvordan er forholdet til familien din?” ”Har du noen gang gjort noe kriminelt?” ”Har du blitt utsatt for vold?” ”Hvilket syn har du på homofili?” ”Er du selv homofil eller bifil?” ”Hva er du redd for?”. Mange av spørsmålene er svært personlige og krever en forholdsvis høy grad av selvinnsikt og et gjennomtenkt forhold til seg selv og sine reaksjoner på andre.

Etter førstegangsintervjuet blir interessante kandidater innkalt til et siste intervju. Dette er det mest omfattende, idet det innebærer en psykologisk test, en kognitiv test og et

mer auditionlignende intervju med et panel på fire castingansvarlige. Her gjelder det å kunne iscenesette seg selv, idet deltakerne er i sterk konkurranse med andre som potensielt kan fylle den samme rollen:

Jeg spilte på det, på mine ekstreme sider. Jeg fikk jo da vite at vi var 150 av 3000...?men det var vel egentlig det siste som var det største da, det var jo å bli grillet av et panel på 4 stk eller noe sånt. Og jeg visste jo at det skulle være sånn. Jeg hadde også trodd at det skulle være kamera der, for det var det de sa de som hadde vært der tidligere(deltaker).

Denne deltakeren har innhentet informasjon fra tidligere deltakere og virker svært bevisst på hvordan man skal framstille seg for panelet. Andre understreker det tilfeldige og avslappede, og mener at dette var en av grunnene til at de ble lagt merke til. Humor og en god tone spiller en stor rolle, kombinert med en generell avslappet holdning:

*(Jeg hadde) verdens verste sovesveis og følte meg veldig laidback (deltaker, min parentes).
Jeg kom nesten litt for sent til det intervjuet og med shortsene nedpå knærne og saltvann i håret og sminke og..(deltaker).
Vi lo hele tiden...det var en vanvittig god tone (deltaker).*

Å framstille seg selv som ”vill og gal”, er en måte å bli lagt merke til på, men denne strategien kan lett slå kontra dersom selvpresentasjonen ikke er troverdig. Deltakeren må altså virke ekte i rollen som seg selv. ”Falske” iscenesettelser er noe castingteamet er svært oppmerksomme på. ”Jeg er en intrigemaker’ er jo veldig vanlig...folk som er intrigemakere skriver jo ikke det...” (redaktør). Det samme poenget blir understreket av produsenten: ”de fleste mennesker som synes at de er crazy, de er det egentlig ikke....de har heller ikke noe å tilføre i en sånn serie.” (produsent).

En av deltakerne, muligens pga god bakgrunnskjenning til nettopp behovet for å overbevise castingteamet om at man virkelig er den typen personlighet som man utgir seg for å være, hadde kopiert opp bilder som han leverte til castingteamet. Slik fikk han underbygd påstandene sine med et overbevisende ”visual proof”:

Jeg hadde kopiert opp ganske mye bilder på fire A4 sider. Og da hadde jeg skrevet under litt sånne gale ting jeg hadde gjort. Det var litt av hvert, for liksom å dokumentere galskapen, da. Og da spurte jeg om jeg kunne få levere ut de her, og da så jeg med en gang at det syntes de var bra. For du kan jo sitte å si, og lyge om ting du har gjort. Men har du et bilde så er det ikke tvil (latter) (deltaker).

5.2.4 Gruppedynamikk og konfliktpunkter

I tillegg til humor, en interessant personlighet og noe å by på dersom ønsket om å komme på tv er svært sterkt, må deltakeren passe inn i formatet. Det er ikke uvanlig at interessante

søkere som kanskje ikke passer til formatet, eller som passer bedre til et annet format, blir oppfordret til å søke på noe annet. Føringer fra tv-selskapet vil ligge til grunn for hvem som kommer med i gruppen: ”(I år) hadde vi føringer fra kanalen. De ville ha en, kanskje en litt mildere cast enn det som hadde vært året før” (produsent, min parentes).

For Villa Medusa ble løsningen på dette en gruppe hvor ingen særskilte konflikter utmerket seg, bortsett fra den klassiske enkle avholdsmann/partygutt. Deltakerne var i snitt eldre enn i tidligere versjoner, og kanskje mindre stereotypiske. Fjernsynskanalens ønske om en mildere cast kan muligens ha sammenheng med reaksjoner på programmet i sekundærmedia, samtidig som man ønsket å utvide målgruppen for programmet. Om dette var vellykket eller ikke, er ikke tema for denne oppgaven, men at den ”milde casten” fikk innvirkning på utformingen av fjernsynsteksten vil diskuteres i både kapittel 6 og 7.

Det kanskje viktigste elementet når man har funnet frem til interessante enkeltindivider, er å sette sammen en gruppe som fungerer godt. Å fungere godt i denne sammenhengen vil ikke være det samme som det man til vanlig betegner som en velfungerende gruppe. ”Det fins liksom ingen mal, fordi at den gruppa...det kommer an på hvem som havner i den gruppa, fordi at det må på en måte være en sterk gruppe for at de skal spille, at de skal leve” (produsent).

En levende gruppe i virkelighetssammenheng er en gruppe hvor ulike mennesker kommer sammen, hvor interessante relasjoner skapes, hvor det er aktivitet, engasjement og temperatur. Dette blir forsøkt oppnådd ved å plukke ut deltakere med forskjellig bakgrunn.

Da begynner man å tenke at okay, det skal være en spredning i alder, helst(...)for å få frem generasjonskløfter, ikke sant, at man tenker annerledes (...) det skal være spredning i kjønn, omtrent halvt om halvt, det er liksom det ideelle, helst fra forskjellige steder i landet, og så skal det være forskjellige personligheter. da prøver man liksom å finne noen ok, de kan kanskje bli venner, de kan kanskje bli uv...eller...ha uenigheter, eh ja man ser liksom på...prøver å få en sammensetning som kan gi...ikke bare konflikter men det er jo samarbeid og...ja, at man er forskjellige rett og slett (redaktør)

I den kunstige situasjonen som opptak av et virkelighetsshow er, er det viktig med god planlegging fra produksjonens side. Ved gruppesammensetningen håper man å legge en viss forutsigbarhet i det som skal utspille seg, for å sikre showets dramatiske høydepunkt. ”Spillet på livets scene” er imidlertid ikke lett å forutsi, og deltakere som virker selvsikre og klar i talen under castingprosessen, kan forandre presentasjon og iscenesettelse under selve opptakssituasjonen.

Produksjonsselskapet og tv-selskapet har mange krav de vil ha oppfylt når de velger ut deltakere. Deltakeren må gi et godt førsteinntrykk, både i søknaden og under intervjuprosessen, de må kunne by på seg selv og være muntlig sterke. I tillegg er det en fordel om de får castingteamet til å le og de bør ha god selvtillit, selvinnsikt og en interessant personlighet. Deltakerne skal passe inn i en karakterfunksjon samtidig som de ikke er endimensjonale, de må fungere i forhold til formatet og til den gruppen castingteamet har begynt å se for seg. Et godt virkelighetshow har deltakere som både fungerer enkeltvis og som del av, og kontrast til, resten av gruppa.

6. Beskyttelse og forhandling i en iscenesatt virkelighet.

"Jeg har litt vanskelig for å se meg selv på en scene, i en eller annen rolle". Jonas lo ved tanken. "Si ikke det min venn". Gabriel ble ivrig, veivet med sigaretten som med en dirigentpinne. "Alle oppfinner og spiller akkurat så mange roller i hverdagen som de trenger for å bli tatt alvorlig. Bare se på deg selv. Det er jo en latterlig tanke at hvert menneske bare skal ha en eneste identitet." (fra Jan Kjærstad: *Forførelsen*)

Hvordan iscenesetter man seg selv i en kontekst der det forventes at man ikke skal spille roller? Hvor lett er det egentlig å "bare være seg selv"? Hvilke strategier iverksettes av deltakerne for å beskytte sitt innerste private rom, og hvordan iscenesetter deltakerne seg selv i tråd med selvoppfatning og sjangerkonvensjoner?

Kapittel 4 redegjorde for hvordan ulike personlighetskrenkelser innenfor totale institusjoner kanskje utilsiktet men likevel systematisk bryter ned den innsattes selv. Noen av de motstrategiene deltakeren iverksetter for å beskytte seg mot disse, vil i denne sammenhengen kalles *beskyttelsesstrategier*. Disse strategiene utfordrer ikke nødvendigvis den institusjonelle makten, men tøyser grensene og søker å skape et privat rom innenfor rammene av en kontrollert og iscenesatt virkelighet. Dette private rommet skapes hovedsakelig ved at deltakeren søker å ta kontrollen over det som her er kalt for *personlig informasjon*.

Det er en del selvsagte forskjeller på en total institusjon og et virkelighetsshow. De innsatte i et fengsel, et kloster eller et sinnssykehus har ingen usynlig tredjepart å forholde seg til, deres rolleprestasjoner formes ikke av vissheten om at deres virkelighet skal redigeres inn i et underholdningsformat, for så å vises for "hele Norge". Innenfor rammene av en konstruert virkelighet har deltakeren imidlertid en relativ frihet til å forsøke å påvirke utformingen av fjernsynsteksten, og det er disse spesifikke strategiene som her er kalt *forhandlingsstrategier*. Den relative friheten er det forhandlingsrommet deltakerne søker å skape innenfor rammene bestemt av produksjonsselskapet.

Ytreberg (2000) bruker Robinsonekspedisjonen som eksempel på hva han kaller kannibalisering av fasaden. Han hevder at de nye underholdningsprogrammene, som NRKs

Åpen post og *XLTV*, samt TVNorges *Mandagsklubben*⁵⁶, sammen med virkelighetsshowene har som hovedmål å sette sosiale fasader under press. De ulike konseptene gjør dette på forskjellige måter. Den såkalte ”nye humoren” lager det sosiale miljøet ”forvirrende og mangetydig, slik at det å få kommunisert en sosial fasade blir tilsvarende komplisert for de ikke-profesjonelle” mens virkelighetsshow utøver press mot fasaden ved å ”anrette sosiale miljøer som byr på forskjellige former for ekstrem påkjenning for selvfølelsen og verdigheten til dem som medvirker” (Ytreberg 2000: 128). Ytreberg konsentrerer seg om de moralske dilemma som oppstår innenfor denne formen for fjernsynsproduksjon, og kritiserer produksjonsselskapet Strix for å frasi seg ansvaret for den ”sosiale maktutøvelsen de bedrev på øya” (2000:131). Dette kapitlets oppgave er altså å se nærmere på hvilke motstrategier som kan iverksettes i forhold til denne (påståtte) maktutøvelsen.

Bruken av ordet ”strategier” impliserer at deltakerne forholder seg bevisst til de føringer de vet ligger i produksjonen av et virkelighetsshow. Deltakernes ulike strategier vil avhenge av forskjellige faktorer. De vil være personavhengige, og slik avhenge av både vedkommende deltakers sjangerkompetanse og av deltakerens hovedmotiv for deltakelse. Strategiene vil også være situasjonsavhengige. Todelingen av strategiene er ment å skulle virke avklarende i forhold til forskjellen på å iscenesette seg selv, og å beskytte enkelte deler av selvet.

Hovedskillet i dette kapitlet knyttes til Goffmans distinksjon mellom backstage og frontstage. 6.1 vil være løselig basert på beskyttelsesstrategienes utvikling over tid, altså hvem den personlige informasjonen deles med og hvorfor. Her er selvpresentasjon et nøkkelord. 6.2 er knyttet til deltakernes selviscenesettelse frontstage. Særlig maktforholdet innenfor to ulike opptaksituasjoner; felles filming og intervjusituasjonen, vil diskuteres. Det problematiske autentisitetetsbegrepet er tema for siste avsnitt.

⁵⁶ Ytreberg nevner ikke programmet, men henviser til ”*Thomas Giertsens talkshow*”, som må forstås som TVNorges *Mandagsklubben*. Etter stor suksess på TVNorge ble flyttet til TV2 på torsdager i vårterminen 2002. Konseptet er det samme, men programmet skiftet navn til *Torsdagsklubben*.

6.1 "Det ingen får se" – beskyttelsesstrategier i backregionen

Back regions tend to involve many of the things we all have in common (...) sleeping, eating, elimination of bodily wastes, sexual activity, depressions, anxieties, and doubts (Meyrowitz 1985: 43).

Here the team can run through its performance, checking for offending expressions when no audience is present to be affronted by them (...) here the performer can relax; he can drop his front (...) and step out of character (Goffman 1959: 114-115).

I denne oppgaven vil backstage defineres ganske enkelt som *det området som ikke blir filmet*. Av enkelthetsgrunner vil Goffmans todeling altså opprettholdes, med Meyrowitz' konkretisering av det stedsuavhengige som grunnlag: "The dividing line between backstage and onstage is informational, not necessarily physical" (Meyrowitz 1985: 39). Backregionen har varierende grad av innsyn, fra situasjoner der deltakere og produksjonsteam er samlet uten at det gjøres opptak, via situasjoner der alle deltakerne er samlet uten at noen fra produksjonsteamet er til stede, til mer eksklusive grupper bestående av to eller flere deltakere. I tillegg vil backstage involvere situasjoner der deltakeren befinner seg helt alene eller sammen med utenforstående aktører som arbeidsgivere. Backstage er styrt av en relativt høy grad av individuell grensesetting og en viss kontroll over graden av intimitet med de andre aktørene på settet. Regionen vil inneholde sosiale situasjoner og rolleprestasjoner lik de man finner i frontregionen – altså foran kamera, samt noen som ikke vil utspille seg i front. I backregionen har deltakerne en høyere grad av kontroll over sin inntrykkstyring enn i front, simpelthen fordi denne regionen ikke er underlagt sjangerens dramaturgiske føringer.

Et av virkelighetsshowenes særtrekk er iscenesettelsen av det som betraktes som tradisjonell backstageopptak. Den rollen deltakerne viser for tv-publikum kan imidlertid være unntatt visse elementer – informasjon - som kun deltakeren selv, utvalgte personer i produksjonsselskapet og/eller de andre deltakerne har del i. I et virkelighetsshow er deltakerne både formelt og uformelt kontraktfestet til å dele sine depresjoner, sine bekymringer og sin tvil, jamfør Meyrowitz' definisjon av backregionen innledningsvis. De oppfordres til dette gjennom formatets dramaturgi og gjennom konkrete incitament fra produksjonsselskapets side. Noe holder de imidlertid for seg selv, og dette er mulig først og

fremst i de formatene hvor produksjonsmetoden under felles filming baserer seg på såkalt ”heng-på”-kamera.

Under opptak av et virkelighetsshow vil en naturlig konsekvens av opptakssituasjonen altså bli en slags redefinering av baksideområdet. Deltakernes oppfattelse av ”det pinlige”⁵⁷ må nødvendigvis skille seg fra den tradisjonelle oppfatningen av hva som hører hjemme i offentligheten og hva som ikke gjør det. Det deltakerne i Villa Medusa ville, eller kunne, holde for seg selv, var ikke nødvendigvis hvordan de så ut om morgenen eller hvordan de reagerte på å få kritikk rettet mot seg i en anspent situasjon. Det de potensielt kunne holde for seg selv, var personlig informasjon. Med personlig informasjon forstås i denne sammenhengen *livshistorie, frustrasjoner, handlinger og følelser overfor de andre deltakerne og overfor andre aktører på settet*.

Deltakerstrategier for å opprettholde skillet mellom offentlig opptreden og et ”privat rom”, vil her deles inn på bakgrunn av hvem selvpresentasjonen foregår i forhold til, altså hvem informasjonen deles med. Den personlige informasjonen kan hemmeligholdes, og vil dermed være en del av deltakerens totale, personlige backstage⁵⁸. Deltakeren vil for eksempel kunne velge å ikke snakke med noen andre om sine antipatier overfor en av de andre deltakerne eller i forhold til ett av medlemmene i produksjonsteamet. Oftere vil denne informasjonen imidlertid deles med utvalgte andre blant deltakerne, og herunder kommer bruk av ”selskapsleker” som beskyttelsesstrategi. Selvpresentasjonen vil da foregå på bakgrunn av en slags modifisert backstageoppførsel (det Meyrowitz (1985) kaller midstage). Det vil med andre ord si at mye deles, men kanskje ikke alt. En alternativ strategi er å dele frustrasjoner og følelser med tredjepart, i betydningen medlemmer av produksjonsteamet. En siste strategi for å opprettholde et personlig rom, er å dele personlig informasjon med utenforstående aktører, som arbeidsgivere eller nye venner som ikke har noe med selve opptakene å gjøre. Også dette vil være en form for modifisert backstage.

6.1.1 Taushet, selskapsleker og samarbeid om rolleprestasjoner

Bevisst utelatelse av enkelte aspekter ved deltakerens personlighet eller tidligere erfaringer, er en strategi som brukes av både deltakerne selv og i enkelte tilfeller også av produksjonsselskapet. Personlig informasjon som traumatiske opplevelser i fortiden, kan være noe den enkelte deltaker velger å holde for seg selv, eller eventuelt venter med å fortelle. Seerne får presentert formelle og ”kalde” data som yrke, alder, bosted og interesser,

⁵⁷ Som John Fiske klassifiserer som et av kjennetegnene ved populærkulturen (Fiske 1989).

⁵⁸ Her i Goffman/Meyrowitz’ betydning; visse typer rollespill/oppførsel.

og siden en utgave av hvordan vedkommende er i en gitt situasjon. Nettopp dette aspektet – at deltakeren har et mye bredere register å spille på i sitt hverdagsliv, gjør at noen informanter føler at de egentlig ikke har blottlagt seg så mye som enkelte kritikere av sjangeren mener at de gjør: ”Jeg føler ikke at jeg har blottlagt meg for hele Norge. Det er mange sider ved meg som ingen vet noe om etter å ha sett meg på tv. De kjenner kanskje en liten bit av meg, de kjenner hvordan jeg er i en den gitte situasjonen” (deltaker).

Informanten understreker her det situasjonsavhengige ved atferden, og hvordan deltakelse i et virkelighetshow kun vil vise enkelte sider ved vedkommende. Dette er noe flere andre informanter også understreker, og vil bli nærmere diskutert under avsnitt 6.2.

Som bemerket i kapittel 5, kan en form for parasosial relasjon utvikle seg mellom seere og deltakere. Seerne synes de kjenner deltakerne godt etter å ha fulgt dem i uke etter uke. Deltakerne blir imidlertid i liten grad presentert som noe mer enn det de fremstår som innenfor rammene av virkelighetshowet. Anderssons (2001) kvantitative studie av svenske virkelighetsshow, blant dem Villa Medusa, viste at

bland ramhändelserna förekommer inte (...) *presentationer av deltagarna* eller *bakgrunds reportage* i någon större utsträckning (...) Sekvenser som ger närmare inblick i vilka deltagarna är, utanför programmet, är därmed tämligen sällsynta (Andersson 2001:31).

Anderssons funn er ikke overraskende. For det første er virkelighetsshowet et format basert på prinsippet om å sette personer med ulike bakgrunner i en helt ny sosial setting underlagt strenge dramaturgiske føringer, for så å ”se hva som skjer”. Ulikt en dokusåpe, er ikke interessen for deltakernes ”virkelige” liv, særlig stor. Deltakernes tidligere livserfaringer og opplevelser danner kun et potensielt viktig og interessant bakteppe for hvordan vedkommende kunne tenke seg å reagere i en gitt situasjon.

Felles for alle virkelighetsshow er at deltakerne blir presentert i løpet av første eller andre episode. Denne presentasjonen varer i omtrent tre minutter, og skal i korte trekk presentere deltakerens liv utenfor rammene av virkelighetsshowet. Presentasjonen kan lett bli overfladisk og stereotyp, idet den skal fange seernes interesse og understreke det unike ved den enkelte deltaker heller enn å gi et grundig portrett av vedkommende⁵⁹.

Å forsøke å avgi et idealisert bilde av seg selv er typisk for enhver opptreden i det daglige liv. Dette viser seg blant annet i enkelte deltakeres uvillighet til å vise relativt ”normale” ting foran kamera, som å røyke, banne eller – overraskende nok – drikke seg full.

⁵⁹ Anderssons studie er i tillegg foretatt i tidsrommet oktober-november 2000, og det er dermed sannsynlig at presentasjonsdelen allerede var overstått for majoriteten av de undersøkte programmene.

”Jeg vil ha ungene i bakhodet når jeg er der nede. De skal slippe å skjemme seg over meg. Fyll og sex skal de slippe å se på tv, men ellers skal jeg være meg selv” uttalte en av deltakerne i Villa Medusa til VG før avreise⁶⁰. En informant mente at de andre deltakerne bevisst lot være å vise ”mindre heldige” sider ved seg selv foran kamera:

Da ble sånn her ”oj, vi skal jo tross alt på tv og vennekretsen skal jo se det, og vi kan ikke vise på tv at vi røyker og...og alt dette(...) Det var mye å skjule ting, sånn ”det gjør vi men det kan vi ikke gjøre foran kamera” Når kamera kom, så merket du at folk ble stille, da ble samtalen brutt (deltaker).

Det at samtalen stopper opp når kamera kommer, behøver ikke nødvendigvis være en bevisst idealiseringsstrategi. Når to ulike situasjoner blandes, blir ikke den nye situasjonen summen av de to foregående, men en helt ny situasjon (Meyrowitz 1985: 39). En samtale mellom to parter vil nødvendigvis endre seg når en tredje person kommer inn i rommet. Under opptak av Villa Medusa ville denne tredjeparten være hele tre personer – kameramann, lydmann og reporter - i tillegg til den forestilte seer representert av kamera. ”Det er vanskelig å ha en naturlig samtale med en kjempeulldott hengende over seg, og ’ja! Alt du sier kommer på tape og vil komme på nasjonal tv” (deltaker). ”Kjempeulldotten” henspeler på lydmannens mikrofon, som ofte var mer merkbar enn selve kameraet. At samtalen ofte endret seg når kamera kom i nærheten, var kanskje mest tydelig i begynnelsen av oppholdet, noe som bemerkes av flere informanter: ”Jeg ble mer satt ut av kameraene enn det jeg trodde jeg skulle bli, i hvert fall i begynnelsen.”(deltaker). En annen sier noe lignende, og fortsetter: ”Det forandret seg og etter hvert så tenkte du ikke så mye over det”(deltaker)

Som det vil vises til senere, ble deltakerne etter hvert så fortrolige med andelen av ”tv-jobbing” at tendensen i mange tilfeller helte mot å hente kamerateamet for filming av potensielt interessante historier, heller enn å flykte fra det. Denne fortroligheten baserte seg på en etter hvert høynet kjennskap til både produksjonsmessige forventinger og til eventuelle sanksjonsmidler i forhold til uvillige deltakere.

Fullstendig taushet er en annen, og kanskje mer ekstrem strategi. Denne strategien vil muligens være mer situasjonsavhengig enn avhengig av personen. Å dele personlig informasjon er helt naturlig i en kontekst der man forventes å bli godt kjent etter hvert, og ikke minst i en situasjon som er så preget av både å danne og opprettholde vennerelasjoner og av vissheten om at man stadig må evaluere og evalueres. Det er derfor ikke overraskende at den eneste informanten som oppga å bevisst skjule informasjon for de andre deltakere, var

⁶⁰ VG 10.8.2001

informanten som befant seg i en konstant overvåket situasjon og derfor automatisk måtte belage seg på å dele denne informasjonen med Big Brother-seerne:

*Lot du være å snakke om ting som ellers ville ha vært naturlig å snakke om?
Ja, det følte jeg absolutt til tider, at det var ting jeg ville sagt som ikke ble sagt. (...) I situasjoner hvor jeg kunne tenke meg å dele mer med de gode vennene jeg fikk der inne, diskutere ting du sier til gode venner, de måtte jeg la være å si (deltaker).*

Villa Medusas åpnere opptakskontekst, blant annet i forhold til jobbsituasjoner hvor deltakerne gjerne fant jobber parvis, gjorde at deltakerne hadde gode muligheter for diskusjoner og personlige betroelser.

I en helt ny sosial setting er det naturlig å la seg styre av førsteinntrykk. Dersom gruppa skal være samlet over lengre tid, vil det i tillegg oppstå et behov for å ”komme bak” dette førsteinntrykket for å forsøke å bli bedre kjent. En form for intensiv sosialisering utspiller seg i løpet av innspillingens første dager og det forsert intime ved hele situasjonen gjør det naturlig å ville vite litt om dem man skulle tilbringe fem uker sammen med. Under opptak av Villa Medusa var det interessant å merke seg hvordan deltakerne de første dagene begynte med ulike former for ”selskapsleker” med en gang kamerateamet hadde gått. Deltakerne hadde tydelig behov for både å dele og å få personlig informasjon om de andre, uten at dette ble en sak for ”hele Norge”.

*Så lenge ikke kamera var der så kan du jo utlevere deg mye mer, da. for det er klart det blir jo noe annet når kamera er der og du vet at det du sier sannsynligvis kommer på tv (deltaker).
Jeg tror vi gjorde det fordi vi hadde lyst å fortelle hvem vi var uten at hele Norge fikk vite det (deltaker, min utheving).*

I formuleringen ”hvem vi var” ligger en implisitt forståelse om at seerne ikke nødvendigvis vil få del i hvem deltakerne ”egentlig” er, fordi de ikke får tilgang til samme type informasjon. Det ble gjort klart i gruppa at den informasjonen vi fikk tilgang til om hverandre ikke skulle snakkes om når kamerateamet var i nærheten. I begynnelsen var denne hemmeligholdelsen myntet på tv-seerne, fordi enkeltmedlemmer i produksjonsselskapet uansett hadde god kunnskap om de ulike deltakernes ulike personlige ”hemmeligheter”. Det som her er kalt selskapsleker var i hovedsak ulike variasjoner over ”flasketuten peker på”. Gjennom å fortelle om seg selv i en intim situasjon høynes teamsolidariteten, det ”hemmelige” ved lekene gjør at gruppen øver seg på dramaturgisk lojalitet og samarbeid om rolleprestasjoner.

I NRK-serien ”8 ½”, som gikk på norske fjernsynsskjermer i 1993, spilte produsentene nettopp på spenningen mellom førsteinntrykk og hvordan overfladisk

kjennskap til en person kan gi et helt feil bilde av vedkommende. Seerne ble presentert for åtte ungdommer og fikk innblikk i hvordan de levde sammen i et hus over korte perioder på til sammen to måneder. Hver episode hadde et tema, basert på de enkelte deltakernes livshistorier. Slik opplevde seerne å få dekonstruert sine oppfatninger etter hvert som man ble bedre kjent med deltakerne. Hvorfor ”Kristina” var så (irriterende) opptatt av utseendet sitt ble med ett mer forståelig da seerne fikk vite om hennes stadige utbrudd av psoriasis over hele kroppen. (ref?)

Hvorfor deltakerne reagerer som de gjør, og er blitt som de er blitt, er imidlertid ikke fokus i et virkelighetsshow. Deltakerne vil allikevel føle behov for å dele personlige opplysninger med de andre. Dette kan betraktes som et uttrykk for to ulike beskyttelsesstrategier: det Goffman kaller fraternisering og stille opprør mot overmakten, og som en strategi for å beholde verdigheten i forhold til avsløring av sin sosiale fasade – å forklare de andre deltakerne hvorfor man reagerer som man gjør. Førstnevnte strategi ble imidlertid mer aktuell etter hvert som deltakerne ble bedre kjent med hverandre. Etter hvert fokuserte selskapslekene mer på forholdet deltakerne imellom, og informasjon derfra ble dermed automatisk mer interessant for produksjonen. Det var også i sammenheng med disse lekene at deltakerne ble enige om hvilken informasjon som skulle ut til produksjonen, og hva som skulle holdes unna. Denne selvpålagte taushetsplikten, som skulle konkretisere seg i samarbeid om rolleprestasjoner, ble imidlertid brutt flere ganger. Et av disse bruddene endte til slutt opp som en åpen konflikt på tv, hvor nettopp bruddet på taushetsplikten var deltema for episoden.

Deltakerne i Villa Medusa samarbeidet altså delvis om sine rolleprestasjoner, om hvordan de skulle beskytte seg mot den eksponeringen de visste de var gjenstand for. Selskapslekene tok etter hvert slutt, for å bli erstattet av uttrykk for samarbeid om beskyttelsesstrategier:

Jeg kommer ned i stua, og der ligger M og gråter på sofaen. Pass på så ikke kamerateamet kommer, sier hun til meg, jeg orker ikke at de filmer meg og begynner å stille spørsmål nå. Jeg går ovenpå for å sjekke om teamet er i nærheten, noe de ikke er. M forteller meg at noe som har skjedd med en annen deltaker, minte henne veldig om en tragisk opplevelse hun selv har hatt i nær familie. Det begynner å bli sent i oppholdet, og selv små ting kan få oss ut av balanse. M greier å roe seg til teamet kommer tilbake (Dagbok 22.8.2001).

Opptak av et virkelighetsshow kan på mange måter fortone seg som et maraton. Deltakerne befinner seg i en konstant presset situasjon og blir naturlig nok slitne. For Villa Medusa utgjør en kombinasjon av varme, sykdom, insekter, lite mat, ofte inntak av alkohol samt kontinuerlig evaluering av seg selv og andre noen momenter i denne pressede situasjonen.

Episoder som kan fortone seg som små og uviktige i dagliglivet, blir plutselig forsterket og kan føre til voldsomme følelsesmessige reaksjoner. Dette er velkjent av produksjonen og ser ut til å brukes bevisst for å skape spenning og konflikter. Fetveit (2002) kaller virkelighetshowene for eksperimentfjernsyn, fordi det er ”basert på et sosialt/psykologisk/seksuelt eksperiment med mennesker” (2002: 15). Den tyske dokumentaristen Werner Herzog (1976) uttrykker det eksperimentelle aspektet på en treffende måte:

If you are a scientist, and want to find out about the inner structure of some matter you will put it under extreme pressure and under extreme circumstances. People under extreme pressure give you much more insight about what we are, about our very innermost being. (dokumentarist Werner Herzog, sitert i Sandford 1980: 49)

Å ha kamera rundt seg til stadighet og å ikke vite når man plutselig kan få et kamera i ansiktet eller bli stilt nærgående spørsmål, kan føre til et behov for tilbaketrekning i perioder. Goffman konkretiserer noen av *tilpasningslinjene* som individet iverksetter for å takle hverdagen innenfor rammene av en total institusjon (se 4.2.2). Disse tilpasningene opptrer på et kontinuum mellom tilbaketrekning og fullstendig absorbering av rollen som den perfekte innsatt. De aller fleste vil innta en posisjon som gjør det mulig å bevege seg mellom disse ulike reaksjonene, å trekke seg tilbake for en stund vil bli like naturlig som å forsøke å innfri alle rolleforventningene (Goffman 1961:64). Overført på situasjonen i et virkelighetsshow, vil en deltaker kanskje føle behovet for å stikke seg vekk en stund, for så med liv og lyst gå inn i rollen som ”moromann”, ”ærlig realitydeltaker som snakker rett fra levra” eller lignende. Det å trekke seg unna situasjonen, kunne også gjøres ved å gå dit kamera i hvert fall aldri kommer: produksjonens område.

6.1.2 Å betro seg til ”fienden” og å søke ut av kontekst.

Hver femte reality-deltaker føler seg utnyttet!
(VG 25.09.2001)

Mens de ni medlemmene av tre ulike kamerateam var de personene deltakerne hadde mest daglig kontakt med, var det redaktøren som hadde særlig ansvar for å ”snakke skikkelig med” deltakerne. Dette gjaldt både før, under og etter opptakene. Deltakerne fikk stadig beskjed om at de kunne komme til redaktøren dersom det var noe spesielt de ville snakke om, og det ble forsikret at taushetsplikten var absolutt. Uavhengig av deltakernes personlige behov for slike samtaler, ble det gjennomført en slik samtale hver tredje dag, som et ledd i formatets dramaturgiske utforming. Før hvert ”stormøte” var det satt av tid til den enkelte deltaker,

hvor vedkommende først og fremst skulle fortelle hvem av de andre deltakerne som skulle få pluss eller minuspoeng, for siden å begrunne valget sitt. I tillegg kunne denne tiden brukes til å luften frustrasjoner, som hjemlengsel eller vanskeligheter med å finne seg til rette i gruppa. Disse samtaler kan i tillegg til å betraktes som fristeder for deltakerne også fungere som en forhandlingsarena. En deltaker hadde for eksempel problemer med at produksjonsteamet tydelig var ute etter å lage en historie som ville skade deltakerens forhold til en person hjemme i Norge. Deltakeren hadde mange og inngående samtaler med redaktøren om dette, som er øverste regionsvarlig for reporterne ute i feltet. Selv om teamet fortsatte å forsøke å lage en historie, var historien helt fjernet i det ferdige produktet. Deltakerens forsøk på å påvirke produksjonens tekstlige strategier så altså ikke ut til å virke i begynnelsen, men ble tatt hensyn til under etterarbeidet.

Et av Villa Medusas offisielle formål som program er at deltakerne skal bidra til felleskassen ved å tjene penger. Deltakerne har derfor stor grad av kontakt med utenforstående aktører i form av arbeidsgivere. Samtlige deltakere i Villa Medusa 2001 fant seg personer som var helt utenfor den egentlige settingen, personer som delvis opererte som arbeidsgivere og delvis som ”velgjørere” og venner. Disse viste seg å ha stor innvirkning på den enkelte deltakers oppfatning av oppholdet, ikke bare ved å gi arbeid og ofte gratis mat og drikke, men også ved å tilby et fristed for deltakeren hvor produksjonen ikke var så interesserte i å filme. For enkelte av deltakerne var det å ”komme seg vekk” svært verdifullt, særlig mot slutten av oppholdet:

Heldigvis var programmet lagt opp sånn at vi kunne ta pauser innimellom. jeg merket de fem ukene vi var der...hvor utrolig godt det var med fritid. Off kamera og med helt andre mennesker enn de man hadde rundt seg og som var involvert...det var så verdifullt det. Og det gjorde mye av det oppholdet mitt (deltaker).

Deltakernes beskyttelsesstrategier utgjør en del av forhandlingsstrategiene, idet tilbakeholdelse av informasjon vil kunne ha direkte innvirkning på utformingen av fjernsynsteksten. Særlig selskapslekene utgjør de kanskje mest eksplisitte og interessante beskyttelsesstrategiene innenfor denne regionen. Reaksjonene på brudd på taushetsplikten eksemplifiserer hvordan balansegangen mellom teamsolidaritet og lojalitet til rollen og ”den institusjonelle makten”, er viktig og vanskelig.

Goffmans beskrivelse av enkelte personlige tilpasningslinjer, kan betraktes som prosesser som vil gjøre seg gjeldende både i back og frontregion. Neste kapittel vil særlig omhandle hvilke ulike måter deltakerne iscenesetter seg i rollen som den perfekte deltaker.

6.2 "Å være seg selv" – forhandlingsstrategier i frontstage

I henhold til definisjonen av backstage, vil frontstage for deltakerne være *alt det som blir filmet*, altså alle de ulike situasjonene hvor kamera er tilstede. Herunder faller også "transisjonsituasjoner" som overgangen mellom backstage og frontstage, for eksempel når kamerateamet nærmer seg eller er i nærheten av deltakere uten at de blir filmet. Felles for disse situasjonene er at deltakeren aktivt kan forsøke å påvirke opptakssituasjonen. Strategiene endrer seg, fra rene beskyttelsesmekanismer til mer aktive forhandlingsstrategier, fra selvpresentasjon til selviscenesettelse.

De ulike opptakssituasjonene vil være arenaer for ulike typer iscenesettelser og forhandlinger. Felles filming, sync-intervju, stand-up og fellesmøter⁶¹ følger ulike dramaturgiske disposisjoner og innebærer til dels ulike definisjoner av maktforholdet mellom produksjon og deltaker. Noen opptakssituasjoner er relativt åpne med hensyn til maktbalansen i situasjonen, og vil dermed gi et relativt stort rom for forhandlingsstrategier. Felles filming er et eksempel på en slik åpen situasjon. Intervjusituasjonen kjennetegnes på den andre siden av en mer lukket kontekst, hvor maktforholdet mellom reporter og deltaker preges av asymmetri. Nettopp disse to ulike opptakssituasjonene vil videre bli gjennomgått i forhold til ulike typer forhandlingsstrategier, fordi de på en god måte eksemplifiserer hvordan ujevn maktbalanse og sterke eller svake dramaturgiske føringer virker inn på forhandlingene.

Ideen om at virkelighetsshow skal oppfange noe sant og autentisk, ligger til grunn for både tv-selskapets og produksjonsselskapenes legitimering av sjangeren. Autentisitetsbegrepet er komplisert, og er tidligere i oppgaven blitt brukt for å beskrive både produksjonsmetoder i forhold til å høyne tekstens troverdighet og som ideal for både deltakere og produksjon. Autentisitet, i betydningen ektehet, betraktes som det motsatte av iscenesettelse, redigering og manipulasjon. Forskjellen mellom deltakernes iscenesettelse av autentisitet, deres oppriktighet i rollen og iscenesettelsens troverdighet vil gjennomgås helt til sist i kapitlet.

6.2.1 Felles filming

Joyner Priest beskriver hvordan talkshowdeltakerne gjennom strategisk planlagt inntrykksstyring forsøker å ta kontroll over hvordan de fremstår for andre (Priest 1995:93). Symptomatisk nok for en kultur og et medium med fokus på det visuelle, fant Priest at de kommende talkshowdeltakerne ofte konsentrerte seg mer om klesdrakt og hårfrisyre enn om

⁶¹ Se teoridelens 3.2.2 for en inngående beskrivelse av opptakssituasjonene

hva de skulle si og hvordan de eventuelt skulle si det i intervjusituasjonen. Begrepet *strategic self-disclosure*, omtalt i kapittel 5, beskriver hvordan deltakeren søker å ta kontrollen over sin personlige fasade og hvordan hun slik går inn i en aktiv forhandling med hensyn til seernes antatte stereotypiske rolleforventninger. Det å formidle et visuelt positivt førsteinntrykk og med klær og hår søke å utfordre publikums ofte stereotypiske tankegang, var viktig for mange av informantene i Joyner Priests undersøkelse. Talkshowet kan slik betraktes som en arena hvor det *sosiale jeg* har muligheten til å både utfordre og å utøve sin rolle, en arena hvor publikum og programvert aksepterer denne rollen og spiller med.

Anderssons (2001) analyse av svenske virkelighetshow viser at Villa Medusa skiller seg ut som det showet hvor sekvenser med to eller flere medvirkende, er absolutt dominerende (2001:26). Hele 94 % av sekvensene viser interaksjon og samtale deltakerne imellom. Opptakssituasjonen ”felles filming” er altså dominerende i forhold til den ferdige fjernsynsteksten. Felles filming har tre forskjellige karakteristika: den kjennetegnes av en høy grad av uforutsigbarhet med hensyn til når man blir filmet, den vil enkelte ganger ta form av en konstruert sosial situasjon og vil samtidig kjennetegnes av en viss grad av frihet for deltakerne til å bevege seg hvor de vil. Dette er den opptakssituasjonen hvor bruk av heng-på kamera er brukes mest og deltakerne får bevege seg relativt fritt. Deltakernes forhandlingsstrategier vil ha stort spillerom idet situasjonen er relativt åpen. De mest fremtredende forhandlingsstrategiene i denne situasjonen knytter seg til iscenesettelse av en idealisert personlig fasade, altså forsøk på å styre selviscenesettelsen gjennom kontroll over utseende og atferd/manerer.

Utseende og manerer –inntrykksstyring av personlig fasade

Hvordan kontrollerer deltakerne sin selviscenesettelse under seansene med felles filming? Er det sant, slik det er blitt hevdet, at økt sjangerkompetanse har fått direkte innvirkning på deltakernes selviscenesettelse? I følge mine informanter forsvinner ikke bevisstheten om at man er på tv. Tanken er der, men skyves imidlertid i bakgrunnen etter hvert, og virker ikke styrende for deltakernes atferd. Særlig to av mine informanter syntes hele situasjonen var så uvirkelig at det å bli festet på film ikke gikk opp for dem før de så seg selv på fjernsyn, og merket omverdenens reaksjoner. Interessant nok var denne ”uvirkeligheten” under opptak basert på to ulike oppfatninger, idet den ene informanten hadde høy grad av sjangerkompetanse men ikke følte at situasjonen var reell, og den andre levde i en slags naiv tro på at selv om alt ble filmet så var det til syvende og sist en personlig opplevelse: ”Jeg visste ikke...tenkte ikke at folk kom til å se på og spekulere på meg (...) Jeg hadde tenkt at

dette skulle være noe for meg selv, ingen andre skulle ha det...men det ble en sak for hele Norge” (deltaker). Følelsen av uvirkelighet nok ekstra sterkt i Big Brothers overvåkede kontekst;

Du vet at det er kamera der, du vet det kommer på tv, men når du kommer i en slik setting, (...) du skal ikke føle at du er på tv, at kamera er på deg, noe som jeg ikke gjorde, for selv om du vet en ting, hvis ikke du føler det reelt på kroppen så blir det ikke en realitet for deg der du er, før du kommer ut og ser det på tv (deltaker).

Når man ”glemmer” at man faktisk er i en situasjon hvor alt man sier og gjør potensielt kan komme på tv, kan det klart oppleves som ubehagelig å se seg selv etterpå. Å se seg selv på tv kan også være ubehagelig sett på bakgrunn av rent utseendemessige faktorer: ”...jeg svetter jo en god del. Sånn som de første dagene, så så jeg jo på tv hvor mye jeg svettet, og det syns jeg ikke var så behagelig å se på tv” (deltaker).

Selv om flere informanter nevner det som ubehagelig å se seg selv i en mindre velstelt utgave, er det ingen som fikk seg et sjokk eller opplevde det som spesielt pinlig. De fleste tar sitt ”dårlige” utseende med godt humør: ”jeg har i hvert fall funnet ut at jeg ikke er noe særlig vakker når jeg er dritings. Svett og dritings. Så de hadde jo ikke trengt å være med, de verste scenene der da ...jeg overlever det...men det hadde ikke gjort noe hvis de ikke hadde vært med (latter)” (deltaker).

Den personlige fasaden består av to likeverdige faktorer – *utseende* og *manerer* - som må harmonere for at personen skal kunne opprettholde en troverdig personlig fasade (jamfør 4.1). Både utseende og manerer vil over en opptaksperiode på fem uker kunne påvirkes av rent fysiske faktorer som varme, strandliv og ikke minst sykdom. At bevisstheten rundt utseende generelt sett er blitt høyere blant andre-og tredjegerasjons deltakere i virkelighetshow, er ikke umulig. Det ville vært rart om den *ikke* ble det. Når TVNorge ”avslører” at deltakerne sminker seg på fjelltur, jamfør metaprogrammet om virkelighetshowet 71 grader Nord omtalt i kapittel 5, kan det blant annet betraktes som en bevisst strategi fra kanalens side. Ved å vise hvordan deltakerne bevisst iscenesetter seg selv i forhold til utseendemessig inntryksstyring, settes det spørsmålsteget ved deltakernes naturlighet og dermed ved deres oppriktighet. Fjernsynskanal og produksjonsselskap kan dermed stå sterkere rustet i forhold til anklager om konstruerte personligheter og konflikter.

De fleste av mine informanter understreker hvordan de kanskje i begynnelsen tenkte over hvordan de tok seg ut rent kosmetisk, men at de etter hvert glemte det eller lot være å bry seg om at de ble filmet. Særlig en informant understreker hvordan *de andre* deltakerne var svært opptatte av å vise en idealisert personlig fasade: ”det merket jeg at for dem var det

veldig stort å være med på tv, det var stort å være en snill person på tv og vise sine beste sider og sine beste klær...for at når de kom hjem igjen så skulle de få nye venner og bli likt” (deltaker). Forsøk på å kontrollere sitt ytre kan virke å være en relativ enkel forhandlingsstrategi, med høy grad av vellykket gjennomføring. Imidlertid fungerer fjernsynet iblant som et trolldomsspeil, et medium som forvrenger virkeligheten i forhold til hvordan deltakeren selv husker situasjonen:

Ting ser jo veldig annerledes ut på tv enn det føltes ut som i virkeligheten, altså i situasjoner som man kanskje følte seg het på trynet , så så det ut som om man hadde helt kontroll og alt var helt greit, og andre ganger hvor man liksom ja ja , her går det greit, så man det ut som om man var på randen av å bryte sammen (deltaker).

I forhold til å avgi et troverdig inntrykk, sier Goffman at det må være samsvar mellom de tre delene som utgjør en fasade under en opptreden; kulisser (altså hvor opptreden finner sted), samt personlig fasade, som altså betegner utseende og manerer. Diskrepans mellom utseende og manerer, mellom manerer og kulisser osv, vil kunne slå ut på opptredenens troverdighet. I forhold til informantsitatet ovenfor vil en deltaker som *sier* at hun er sliten kunne få forklart rare uttalelser og handlinger. Men dersom dette ikke stemmer med det utseendemessige inntrykket – vedkommende ser frisk og rask ut, vil deltakeren kunne oppfattes som lite troverdig. Det er også sannsynlig at virkelighetshowets kulisser kan være med på å skape et misforhold i forhold til deltakerens ”egentlige” sinnstilstand. Bortsett fra Farmen, som var satt til en gård fra 1800-tallet, er virkelighetshowenes opptakssituasjon generelt eksotisk preget, eller preget av materiell overflod. En sommerbrun deltaker med palmer i bakgrunnen som snakker ufordelaktig om en annen deltaker, vil oppfattes som reflektert og oppriktig. Det er lite i opptredenens kulisser som kan lede seeren til å tolke utsagnene i en videre kontekst – for eksempel at de er utslag av en presset situasjon, dager med matmangel og høyt forbruk av alkohol.

Dramatisk dominans og oppmerksomhetskonkurrans

Situasjonens uforutsigbarhet med hensyn til hvem som blir filmet og når, kan føre til bevisste strategier fra deltakernes side for å tiltrekke seg oppmerksomhet. Dette gjør seg kanskje særlig gjeldende i begynnelsen, da presset om å oppfylle sjangerens underholdningskrav, føles sterkest:

I begynnelsen når filmkameraene kom så følte du liksom at du måtte gjøre noe, for wow du er jo på tv, noe må du jo gjøre. Så da kunne du gjerne slenge ut en kommentar, eller si noe som du ikke ville gjort, det var nok litt i begynnelsen at man prøvde å vise seg litt fram, kanskje var litt

frampå, mer enn man egentlig ville vært, kanskje tenkte at "nå må jeg si noe morsomt eller gjøre noe kult sånn at de filmer meg..." (deltaker).

Gjennom sine manerer, altså den rollen den opptredende tar sikte på å spille i en gitt situasjon iscenesetter deltakeren seg her i rollen som "klovn".

I en gruppe vil medlemmene kunne samarbeide om en felles rolleopptreden. De ulike personene i gruppen vil normalt innta forskjellige roller i ulike sosiale situasjoner. Ett av grunnpremissene for castingen til et virkelighetsshow er nettopp en tydeliggjøring av denne gruppedynamikken. Slik sett er det nesten på forhånd bestemt hvem som skal spille en fremtredende rolle, og hvem som har mer perifere eller mindre definerte roller i gruppa.

Goffman skiller mellom dramatisk og regimessig dominans (1959:101ff). Den som har ansvaret for sistnevnte er den som faktisk styrer gruppens opptreden og indre sosiale dynamikk, mens den dramatiske dominansen kan fylles av personen som utenforstående synes er styrende – en gallionsfigur. I virkelighetsshowsammenheng er dette bildet nesten *for* passende; produksjonen har den regimessige dominansen mens deltakerne inntar forskjellige grader av dramatisk dominans.

Den tidligere refererte deltakeren følte seg ikke bare hjemme i rollen som "klovn". vedkommende inntok også en annen viktig rolle, i en kategori som ikke alle ville synes det var greit å havne i; nemlig rollen som "partygutt/jente". I et format som baserer seg på iscenesettelsen av kombinasjonen ungdom/alkohol/strandliv, er ett av hovedtemaene selvsagt konflikten mellom en som er glad i å drikke og en avholdsmann. Denne konflikten er enkel og opplagt. Alle versjoner av Villa Medusa har castet deltakere som hovedsakelig passet inn i en av disse stereotypiene. Selvsagt var både "partygutten" og "avholdsmannen" mer nyanserte personligheter enn som så. Det var imidlertid denne rollen som sterkest ble fremhevet av produksjonen, og delvis også av deltakeren selv. "Klart du blir kanskje litt mer ekstrem på tv, altså for eksempel jeg festet jævlig mye, ja jeg gjorde det, men de andre festet nesten like mye, men på tv så virker det som om jeg er den desidert råeste"(deltaker). Her kommer informantene inn på et viktig poeng; at redigeringen av deltakerne har gjort noen tydeligere enn andre i bestemte roller. Denne deltakeren har fått rollen som den som festet mye, og levde absolutt opp til den. Fremstillingen av deltakerne som gruppe mister imidlertid nyansene idet en deltaker inntar rollen som flere deltakere potensielt kunne fylt. Forklaringen på denne spissingen /utelatelsen trenger ikke nødvendigvis være produksjonsteamets behov for klare karaktertegninger. Det er også mulig at deltakernes festligheter ble forsøkt nedtonet på grunn av tidligere negativ presseomtale, og tv- selskapets ønske om en "mer voksen cast", jamfør kapittel 5.

Negativ idealisering er ifølge Goffman når en person søker å spille seg selv ”ned” på en eller annen måte, gjerne for å oppnå en fordel (Goffman 1959:36). Goffmans klassiske eksempel er sosialhjelpmottakere som skynder seg til å gjemme unna materialistiske goder når sosialkuratoren kommer på uanmeldt hjemmebesøk. Å late som om man er dummere enn man er for å bygge opp om en annens selvfølelse, er et annet eksempel på negativ idealisering. Kanskje kan denne deltakerens strategi betraktes som noe av det samme – at vedkommende søker å fremstille seg som mer ekstrem enn det han egentlig er for å oppnå en fordel – nemlig tv-eksponering? Dette er interessant nok den samme deltakeren som oppga ”lyst til å komme på tv”, som sitt hovedmotiv for deltakelse. Det er i tillegg viktig å understreke at det som er en attraktiv selvpresentasjon for noen, kan være et uforståelig valg for andre⁶². Denne deltakeren hadde ”partygutt” som image, og dette utgjorde tydelig en viktig del av vedkommendes personlighet og identitet.

Vi begynner å bli litt mer vant til å ha kamera rundt oss. Det å få et kamera helt opp i ansiktet under en samtale med de andre rundt bordet, førte til mange vittige situasjoner i begynnelsen. Det å plutselig komme i fokus førte til fullstendig malplasserte kommentarer og plutselige latterutbrudd. Det er litt kamp om plassen, flere som kjemper om å være den morsomste og den som blir mest filmet. Egentlig ser det ut til at en sånn strategi plutselig kan slå kontra, for teamet virker veldig følsomme for overspill (Dagbok 13.8.2001).

Isenesettelsen av seg selv kunne se ut til å få motsatt virkning, at kamerateamet heller enn å fokusere på vedkommende deltaker, heller unnlot å filme. Overspill vil gå mot autentisitetidealet og - kanskje viktigst – deltakerne beveger seg med en slik alt for tydelig strategi for langt inn på produksjonens område.

Når deltakerne da blir veldig bevisst på det de gjør hele tiden, de tror at ”hvis jeg gjør det så blir det bra tv” eller hvis...og så blir det ofte ikke bra tv. Den beste tv-en er når folk ikke tenker så mye på at de skal være med på tv og bare gjør det de...bare er seg selv (produsent).

I følge produsenten er det å ”bare være seg selv” det samme som å ikke bry seg om at kamera er der. Samtidig er deltakerne forpliktet til å aktivt forholde seg til kamerateamet, noe som vil drøftes videre i kapittel 7.

Forhandlingsstrategiene innenfor felles filming impliserer altså forsøk på å opprettholde et godt *ytre*, positiv og negativ idealisering, forsøk på dramatisk dominans samt full eller delvis tilpasning til rollen som ideell deltaker. I tillegg vil advarsler i forhold til

⁶² ”I dagens pluralistiske samfunn finnes det delte meninger om hva som er en attraktiv sosial fasade, noe som innebærer at deltakerne i realityprogrammer sannsynligvis bli beundret for sin oppførsel av enkelte publikumsgrupper og foraktet av andre” (Bakøy 2001a: 161)

overgangen mellom back og front være en strategi deltakerne benytter seg av som uttrykk for samarbeid om rolleprestasjoner. Goffman omtaler det spesielle lingoet som kan utvikle seg innefor totale institusjoner (Goffman 1961:55). I Villa Medusas tilfelle fungerte koden ”monsteret kommer” som en konkret advarsel til fra en deltaker til en annen når kamerateamet nærmet seg og rolleprestasjonene måtte tilpasses den nye frontstagesituasjonen. ”Monsteret” henspeilte konkret på lydmannens mikrofon, og implisitt på den ansente og overvåkede situasjonen.

6.2.2 Intervjusituasjonen – iscenesatt sladder

Jeg tenkte meg såpass om før jeg sa noe, jeg visste det og merket det med en gang at de la ordene i munnen på oss, og da...da måtte man tenke seg godt om, hvordan man skulle svare på spørsmålet, så ikke det kom feil ut. At det kom mitt svar ut, og ikke deres svar (deltaker).

Et av virkelighetsshowenes absolutte særtrekk er tendensen til å snu opp ned på hva man vanligvis holder for seg selv og hva man deler med andre. Hjarvad (2002) mener at mye av virkelighetsshowenes tiltrekning ligger nettopp i å kunne betrakte deltakernes atferdsendring ettersom hvor han eller hun befinner seg, altså i forhold til de ulike opptakssituasjonene. Under de såkalte betroelsesscenene, er tema taktikk og baksnakking, mens seerne etterpå kan betrakte hvordan vedkommende deltaker oppfører seg i forhold til de andre, i den mer sosialt anrettede frontstage (Hjarvad 2002: 97). Gjennom denne vekslingen tydeliggjøres spenningen ved virkelighetsshowenes iscenesatte spill. Iscenesettelsen av backstage leker altså med diskrepansen som oppstår mellom fasade og ”virkelighet” (Goffman 1959:67)

Intervjuene utgjør en helt grunnleggende del av hver episode, nettopp på grunn av spenningen mellom backstageuttalelser og atferd i frontregionen. Kronologien er gjerne forlatt til fordel for oppbygning av en troverdig argumentasjon, og i forhold til episodens tematikk. Produksjonsmessige virkemidler som kameravinkel og deltakerens blikkretning, gir et inntrykk av intimitet, noe som forsterkes av samtalens tema. Intervjuene bærer preg av en blanding mellom faste formler, som beskrivelse av andre deltakere, og rene personlige spørsmål. Disse personlige spørsmålene utgjør til sammen en blanding av utspørring, betroelser og sladder. Deltakerens tilsynelatende refleksive måte å snakke om de andre på skaper et inntrykk av at vedkommende snakker sant, at han er pålitelig. Produksjonen kan velge å forsterke eller å kontrastere deltakerens argumenter gjennom billedbruk. Slik kan

bildene brukes som ”løgn – eller autentisitetsdetektor”(Fetveit 2002: 21), altså som middel for å ”avsløre” om vedkommende deltaker faktisk snakker sant. I Villa Medusa var en del av rutinen for sync-intervjuet å skulle si noe om alle de andre deltakerne. Disse uttalelsene ble siden brukt for å for eksempel skape inntrykk av konflikt, eller av intime forhold deltakerne imellom. En informant forteller om at en slik uttalelse tidlig i oppholdet (”jeg kunne egentlig tenke meg å bli bedre kjent med x”) ble brukt i en av de siste episodene der informanten stod og snakket med vedkommende deltaker i noe som kunne virke som en intim kommunikasjonssituasjon. ”Vi måtte jo si ett eller annet, og jeg vet ikke...jeg tenkte vel ikke noe særlig over det egentlig” (deltaker). Informanten forteller videre at det hadde vært vanskelig å finne på noe å si. Disse to deltakerne utviklet heller ikke et nærere forhold etter hvert. Andre typiske eksempler på at bildene brukes som autentisitetsdetektor er når en deltaker i intervjusituasjonen benekter å ha et intimt forhold til en annen deltaker. Mens deltakeren snakker, blir det vist bilder som sier det stikk motsatte; omfavnelser, lek i vannet, blikk og latter. Ofte settes også uttalelser gjort i intervjusituasjonen opp mot hverandre; en deltakers positive kommentar om en annen kontrasteres med den andre deltakerens negative kommentar om den første. Det hele legges gjerne oppå bilder hvor disse to deltakerne samhandler. Akronologi og redigering av disse uttalelsene forsterker inntrykket av konflikt.

Intervjusituasjonen er en presset situasjon. Intervjuet kan ta opp til en time eller mer, og deltakeren vet at han kan forvente seg til dels intime spørsmål, om seg selv og andre. Ofte vil det bli referert til tidligere hendelser som deltakeren blir bedt om å kommentere. Bevisstheten rundt redigeringens absolutte makt og frykten for å bli presset til å si noe man egentlig ikke ville si, var et stadig samtaleemne for deltakerne i Villa Medusa 2001. Redselen for både å såre de andre og for å fremstå som en drittsekk var ofte sterk.

Flere opplevde intervjusituasjonen som en presset og vanskelig situasjon, kanskje særlig fordi deltakeren på den ene siden forventes å være ærlig samtidig som ærlighet er en relativ sak. På spørsmålet ”Følte du at du ble presset noen gang?”, svarer en informant: ”Ja, det følte jeg. Eller kanskje mer manipulert, og litt lurt. Man blir lurt til å si ting som man kanskje tenkte men man tenkte det kanskje litt annerledes” (deltaker). Det begrensede sosiale universet kombinert med mangel på store konflikter gjorde i Villa Medusas tilfelle at det gjerne ble terpet på små eller ikke-eksisterende konflikter. Deltakeren forsetter; ”...det hadde kanskje vært en tanke som var i bakhodet en eller annen gang, men egentlig var det noe som ikke var viktig”

Thomas Nylund (2000) omtaler ulike typer institusjonelle samtaler. Disse kjennetegnes av at de har et forhåndsbestemt tema, en klar/komplementær og asymmetrisk

rollefordeling, at en part har sin rolle som profesjon og at aktivitetstypen er sosialt erkjent / akseptert (Nylund 2000: 48). Mediesamtalen er en type institusjonell samtale, og kjennetegnes som en målrettet virksomhet med en på forhånd bestemt dagsorden, en samtale som er beregnet på å ha publikum. Det er mye innbyrdes ulikheter i kategorien, men intervjusituasjonen under opptak av et virkelighetshow kan i høyeste grad betraktes som et eksempel på en mediesamtale. Intervjusituasjonen er lukket og preget av et asymmetrisk maktforhold i kommunikasjonsprosessen. Dermed vil det være lite rom for forhandlingsstrategier. Asymmetrien baserer seg først og fremst på aktørenes ulike makt og deres kunnskapsrelasjoner, og partene vil ha ulike muligheter til å påvirke samtaleforløpet. (Linell 1990, her etter Nylund 2000:47).

(Reporternes) oppgave var jo å få fram svarene på en måte...som man ønsket...det kommer jo an på hvem som skal svare og, fordi folk er forskjellige, altså å stille et spørsmål til deg må man gjøre på en helt annen måte enn når man stiller til (en annen) for eksempel. Så i utgangspunktet så forsøker man å ta flere skritt på veien slik at man liksom (...)kommer fram til det man vil, og da har du liksom svart det og det og det på veien og da...når jeg da kommer med det siste spørsmålet så har du på en måte bundet deg opp og da har du sagt alt det du mente inn mot det ene svaret som man faktisk ville ha (redaktør, mine parenteser).

Sync-intervjuet blir forsøkt gjennomført som en slags intim betroelsessamtale, som noe midt imellom en mediesamtale og den terapeutiske samtalen. Idet situasjonen er presset og deltakeren har få valg med hensyn til forhandling vil resultatet kunne bli en stor grad av uvilje fra deltakerens side, noe som vil føre til at vedkommende kanskje sensurerer seg selv. På den andre siden kan reporterens intervjuteknikker gjøre at deltakeren blir "lurt" til å si noe hun gjerne ikke hadde tenkt til å si, jmfør redaktørens beskrivelse av ovenfor.

Deltakerens ønske om opprettholdelse av en idealisert fasade og egne betraktninger med hensyn til viktigheten av små uoverensstemmelser kan fort komme i konflikt med produksjonens ønske om å lage historier. En informant eksemplifiserer dette med beskrivelse av en episode der produksjonen forsøkte å lage en historie av noe som ifølge informanten selv ikke hadde rot i virkeligheten:

De prøvde jo å lage en greie mellom meg og (to andre deltakere) i begynnelsen (...) og så husker jeg at jeg plutselig fikk spørsmål om jeg følte at jeg ble urettferdig behandlet, at jeg egentlig var den snille, som de prøvde å gjøre til den slemme...det blir helt sånn der, jeg hadde ikke tenkt den tanken i det hele tatt, det var sånn...øhhh, neei? (deltaker).

Anderssons kvantitative analyse av 18,5 timer med svenske virkelighetsshow viser at samtalene deltakerne imellom og i "skriftestolen" utgjør over halvparten av sekvensene.

Samtalene handler om de andre, og disse omtales hovedsakelig i negativ forstand (Andersson 2001:6).

Når man da blir sittende å snakke om det, (...), da ble det plutselig en sånn greie, som man satt og snakket om, som man kanskje ikke hadde tenkt på i det hele tatt... (...) hvis det ikke hadde vært for at de dro det fram. Det skjedde jo hele tiden, det er jo derfor det blir...det var jo bare fordi at vi var en gruppe mennesker som det ikke hadde vært mye konflikter med hvis ikke nettopp sånne små ting hadde blitt dratt frem (deltaker).

Mange av virkelighetshowenes sjangerelementer er beregnet å skape og forsterke slike tendenser. Stadige evalueringer, utstemming, isolasjon, konkurransepreg, en hverdag lagt opp etter dramaturgiske føringer og karakterer som en plukket ut for å representere forskjellige normer og verdisyn, gjør sitt til at små konflikter blir store. Dersom de ikke blir det, gjøres det mye i intervjusituasjonen for å fokusere deltakerne på små uoverensstemmelser. Som nevnt tidligere, kan deltakerens uttalelser fra intervjusituasjonen siden kontrasteres med en annen deltakers uttalelser, for å skape inntrykk av konflikt.

Flere teoretikere har fremhevet at kommunikasjonsformen som iscenesettes under intervjugeskvensene minner om en velkjent form for intim kommunikasjon, nemlig sladder. (Jerslev 2002, Hjarvad 2002). Sladder som kommunikasjonsform forutsetter intimitet, *privathet* og en fraværende tredjeperson, og er en form som spiller på det skjulte og det avslørende. Den kan betraktes som en kommunikasjonsform som alltid har en viss andel sannhet i seg, fordi den som sladrer i alle fall gjør det med *sann* oppriktighet. Slik kan sladder merkelig nok virke som et sannhetsbevis for sjangerens påberopte autentisitet – en type produksjonsvirkemiddel som iscenesetter sjangerens påstand om ektehet. Sladder kan også fungere som en sosial kontrollmekanisme, i henhold til teamets interne kontroll, dramaturgiske opptreden og solidaritet (Jerslev 2002, Goffman 1959).

Noen informanter følte seg altså presset til å si noe de i utgangspunktet hadde lyst å holde for seg selv, på bakgrunn av en kombinasjon mellom det å fremstå som en sympatisk person og fordi deltakeren selv ikke vurderte konflikten som spesielt viktig. I tillegg fungerte sterk gruppefølelse, kombinert med en relativt høy grad av mistillit og mistenksomhet overfor produksjonens motiver, til at flertallet av informantene heller sensurerte seg i noen tilfeller:

*Altså, det var nok litt mindre rosenrødt enn det så ut til på tv. Fordi...ja, man kunne jo ha sagt negative ting om andre, da. men jeg lot kanskje litt være (deltaker)
I forhold til at jeg visste at alt kom til å komme ut på tv, da kunne du ikke si at den personen er helt idiot og syk i hodet og teit og dust, sant (deltaker).
Jeg holdt igjen, og ville ikke snakke stygt om noen. Også på nettmøte med seerne. (deltaker).*

Vissheten om at det man sier i en konstruert intim situasjon med høy sannsynlighet kommer på tv, og særlig dersom det man sier er negativt, førte altså i dette tilfellet at deltakerne klart sensurerte seg selv. Gruppesolidariteten og vennskapet til de andre i gruppa viste seg sterkere enn tilliten til formatet og til produksjonsteamet. Når denne tilliten ikke er til stede, kan det bli svært vanskelig å lage såkalt god underholdning.

(Tvungen) betroelse til en tredjepart kan sammenlignes med de såkalte culpasesjonene innenfor visse typer totale institusjoner, jf 4.2.1. Å bli oppfordret til å snakket stygt om en annen person kan oppfattes som en særlig type personlighetskrenkelse, en ”forurensning” av forholdet mellom personer (Goffman 1961:38). Dette vil igjen vil ha en ødeleggende effekt på selvet. Det vil dermed bli naturlig for individet å beskytte sitt forhold til vedkommende og til sitt eget selv ved å ”spille ned” eventuelle konflikter: ”Måtte liksom begrense det **litt** da. (...)Selv om vi ikke har så mye til felles så kan jeg jo ikke drite han ut ved å si masse sjuke ting om han” (deltaker). En annen informant formulerer det slik:

Jeg mente det at det var ingen som skulle få noe sjokk nå de så ting på tv, i alle fall. Mine uttalelser om de andre, og i og med at jeg ikke hadde sagt det til dem, negative ting, så...selv om jeg egentlig hadde en negativ ting når jeg for eksempel ble spurt om ”ja, hva er det negative med den og den”, så kunne jeg ha sagt en del, men (...)det er jo trist at noen skulle få seg et sjokk når de så på tv om ting som jeg hadde sagt, og...så var det jo ikke de kjempestore tingene heller, egentlig. Men det er klart, hvis man hadde vært litt mer løs i kjeften så kunne man nok ha gjort mye mer, lagd mer konflikter, de kunne nok ha framstilt mer konflikter da (deltaker).

Deltakerne lar altså være å si sannheten, man kan kanskje si at de gir en kynisk opptreden – ingen hadde lyst til å leve opp til sjangerens ”drittsekkfaktor”, og en del av denne tilbakeholdenheten kan altså muligens bunne i et ønske om å skåne både seg selv og andre.

Fra produksjonens side ble deltakernes ulike forhandlingsstrategier oppfattet som sensur, selvsensur som i stor grad ødela programmets underholdningsverdi:

Hvis jeg skal på en måte bedømme årets Villa Medusa, så vil jeg jo si at... at vi hadde en cast som ikke fungerte så bra som den burde ha gjort. Rett og slett fordi deltakerne trodde at de ...de trodde de var smartere enn det de egentlig var. Og det er jo et problem (produsent).

Bruken av uttrykket ”trodde de var smartere enn de var”, kan virke som en direkte nedvurdering av deltakerne, i tråd med de kategoriske antakelser som Goffman omtaler i forhold til to grupper med ulik status og makt innenfor totale institusjoner. De innsatte tenderer til å betrakte de ansatte som kyniske og overlegne, mens de ansatte på sin side vil kunne ha stereotypiske oppfatninger om de innsatte som dumme og underlegne (Goffman 1961:18). På spørsmål om hva produsenten egentlig mener med ”å tro de er smartere enn de egentlig er” forklares uttrykket slik:

Når de legger mye mer i det enn det vi egentlig gjør. Det som skjer da er at man har en gruppe som legger bånd på seg. Og sensurer seg. Og viser en side av seg som ikke nødvendigvis er den fulle og hele typen som vi ønsket når vi castet (produsent).

”Å legge mye mer i det” kan være uttrykk for deltakernes tilbakeholdenhet i intervjusituasjonen. Problemet ser ut til å bunne i at høy sjangerkompetanse fra deltakernes side påvirker og kan virke ødeleggende for det ferdige produktet. Deltakerne har gjort seg opp en mening om både hvordan de tror produksjonen vil de skal være og hvordan de selv vil fremstå. Sjangeren baserer seg på det naturlige, eller en så høy grad av naturlighet som overhodet mulig. Alle bevisste tanker rundt selvpresentasjon, vil gå imot sjangerens ”naturlighetskontrakt”. I tillegg omtaler produsenten her hvordan deltakerne ikke ønsket å vise ”hele seg”, de ønsket altså å bare vise en side av seg. Kanskje naturlig nok i en slik situasjon, men ødeleggende for underholdningspotensialet:

Hvis man har noen som aldri kan si verken positivt eller negativt om en annen person så blir jo det veldig kjedelig, for da sitter man med en gjeng som høres ut som om de er politikere. Og prater i diplomatiske termer om alle. Og sånn er det jo ikke i virkeligheten, sånn er det jo virkelig ikke...sitter å prater om ting som har skapt reaksjoner hos deg så skaper det jo også reaksjoner mot personer, på godt og vondt. Hvis man ikke er villig til å gjengi det så påvirker det materialet. Til det verre (produsent).

Hittil i dette kapittelet er noen av deltakernes ulike forhandlingsstrategier forsøkt eksemplifisert, for å gi et innblikk i noen av de ulike strategiene deltakerne bruke for å ”overleve” et opphold i en type fjernsynsunderholdning som i følge flere kritikere baserer seg på å ødelegge deltakernes ”gode navn og rykte”, eller sosiale fasade. Det er blitt understreket at deltakerne, selv om de til syvende og sist er prisgitt produsentselskapet, har tilgang til ulike strategier for å forsøke å påvirke utformingen av fjernsynsteksten og dermed bildet av dem selv. Siste avsnitt skal diskutere grundigere det problematiske kravet om å være seg selv. Hvordan oppfatter deltakerne dette kravet, hvordan definerer de det og hvor bevisste er de egentlig sin egen opptreden?

6.3 Den problematiske autenticiteten

Goffmans begrepsapparat i ”The representation of Self” står i et grunnleggende motsetningsforhold til både det ”hverdagslige” troverdighetskravet og til virkelighetsshowenes autenticitetskrav. ”Det egentlige, autentiske jeg” er et problematisk begrep, og blir muligens enda mer problematisk å definere i en kontekst hvor kravet om

naturalighet står i skarp kontrast til sjangerens underholdningsaspekt. Det ekte og naturlige kommer ikke nødvendigvis fram når en person plasseres i en spesiell kontekst med beskjed om å være seg selv. Kanskje *særlig* ikke i en kontekst som blir filmet og som er underlagt strenge dramaturgiske føringer. Allikevel brukes begreper som understreker det autentiske av både produsenter og deltakere for å understreke det dokumentariske i formatet og det ærlige og spontane i selviscenesettelsen.

Autentisitet jevnstilles i ordbøkene med ektehet og pålitelighet⁶³. I det som kan kalles virkelighetshowenes autentisitetsretorikk utvides begrepet med det å ikke spille roller, å være ærlig og oppriktig. Dette assosieres igjen gjerne til å være åpen, direkte, konfronterende, selvavslørende og avslørende overfor andre. Kombinasjonen av Dyers (1992) to kategorier intensitet og transparens, (se 3.2.2), er beskrivende for det som kan legges i autentisitetsbegrepet innenfor virkelighetshowene.

Autentisitet er imidlertid ikke nødvendigvis det samme som oppriktighet. Hovedskillet i forhold til virkelighetshowenes opptredener i front og backregion går kanskje på hvem man forsøker å "lure" med rollespillet – er det de andre deltakerne, produksjonsteamet eller seerne? Dersom man bevisst forsøker å være en annen enn den man er i forhold til sin selvpresentasjon i back, altså i forhold til andre deltakere og delvis av produksjonsteamet, kan det defineres som en kynisk opptreden. Dersom det på den andre siden først og fremst er seerne man forsøker å fremstå på en spesiell måte for, vil den kunne kalles kynisk iscenesettelse. Iscenesettelse av autentisitet er i utgangspunktet uavhengig av deltakerens oppriktighet, men en vellykket iscenesettelse avhenger av ulike faktorer. Hvordan man iscenesetter sin autentisitet på en vellykket måte, vil være gjenstand for drøfting under avsnitt 6.3.1.

Som nevnt under 6.2 hevder deltakerne å ha vært bevisste sin selviscenesettelse i større eller mindre grad, og kanskje aller mest det siste. De innrømmer å ha vært bevisste på situasjonen, men ikke at dette hadde særlig innvirkning på deres atferd i frontregionen. Samtidig sier en informant at han bevisst forsøkte å få oppmerksomhet fra kamerateamet gjennom å iscenesette seg i rollen som "klovn". For å forstå disse motsetningene bedre, kan det være nyttig å gå til deltakernes egen definisjon av det å være å være seg selv. Først kan det imidlertid være interessant og nødvendig å se på hvordan andre har betraktet forholdet mellom virkelighetshow og deltakernes iscenesettelse av autentisitet. Deltakernes tilsynelatende uproblematisk måte å forholde seg til "autentisitetsmantraet" har vært

⁶³ Kunnskapsforlagets fremmedordbok 2002

gjenstand for interesse blant både journalister og medievitere. Deltakerne oppfattes som lett ureflekterte med hensyn til dette temaet:

(...)i beboernes selvforståelse er enhver forestilling om social performativitet og situational front og back region (Goffman 1959) og om social sandhed som et situasjonsavhengigt og relativt begreb (Meyrowitz 1985) fraværende (Jerslev 2002: 32).

Anne Jerslev ser i sin artikkel på autentisitetsstrategier i forhold til den ferdige teksten, i dette tilfellet den danske versjonen av Robinsonekspedisjonen 2000. ”Iscenesettelse av autentisitet (...) er en overordnet tekstuell strategi som bibringer en fornemmelse av ektehet og spontanitet” (Jerslev 2002:28). Jerslev diskuterer tre ulike former for iscenesettelse av autentisitet i Robinsonekspedisjonen; konstruksjonen av et intimt kommunikativt rom, påberopelsen av et autentisk ’selv’ og iscenesettelsen av et autentisk ’selv’(Jerslev 2002: 30). Førstnevnte og sistnevnte strategi finner sted på tekstens formelle nivå, mens ’påberopelsen av et autentisk selv’ beskriver tema for kommunikasjonen i frontregionen deltakerne imellom. Hvordan virkelighetshowene konstruerer et intimt kommunikativt rom ble beskrevet i forhold til intervjusituasjonen tidligere. Iscenesettelsen av et autentisk selv, slik Jerslev definerer det, er at deltakerne ikke lar seg merke med kamera, de skal ikke ’posere’ men *fremstå* som seg selv foran kamera. ”At være seg selv er i *Robinson Ekspeditionen* at negere en relation til kameraets tilstedeværelse, det er så at si å gjøre sin kropp ikke-fotografisk, at privatisere den”(Jerslev 2002: 35). Slik produksjonen bruker bestemte produksjonsmetoder for å understreke følelsen av virkelighet, blir det ekte og autentiske altså også understreket av deltakerne selv. Deltakerne iscenesetter sin autentisitet gjennom å stadig snakke om ærlighet og troverdighet, og gjerne om de andres tendens til å spille roller. Den tilsynelatende refleksive måte å snakke om andre deltakere på, skaper en fornemmelse av sann og pålitelig tale. (Jerslev 2002: 32). Jerslev konkluderer med at denne måten å iscenesette seg selv på vitner om en lav bevissthet rundt situasjonsavhengig atferd og vårt rollespill til daglig blant deltakerne.

I Villa Medusa var deltakernes iscenesettelse av autentisitet i intervjusituasjonen ikke spesielt framtrædende i fjernsynsteksten. Det ble heller ikke snakket særlig om andres rollespill og unaturlighet i forhold til atferd i front, jamfør Jerslev ’påberopelse av et autentisk selv’. En viktig grunn til dette er nok det lave konfliktnivået i showet generelt. Temaet ”ærlighet” og ”roller” og ”å være seg selv” var imidlertid gjenstand for stadig diskusjon *backstage*, og flere av informantene viser senere refleksjon rundt temaet. En informant beskriver det å være seg selv på følgende måte:

Jeg bestemte meg før jeg reiste ned der at når jeg reiste ned der så skulle jeg ikke late som om at jeg var noen andre eller mente noe annet enn det jeg mener i virkeligheten. Så der nede var jeg bare meg sjøl. Det var ikke snakk om noe annet en gang (deltaker).

Denne deltakeren definerer altså det å *ikke* være seg selv som å ”late som at man er noen andre enn den man egentlig er” og å ”si noe annet enn det man mener i virkeligheten”. Dette ønsket om å være så ærlig som mulig mot seg selv og andre kan i tråd med Goffmans selvpresentasjon kalles for *oppriktighet*. På linjen mellom oppriktig og kyniske opptredener, er den fullstendig oppriktige person helt overbevist om at den rollen han spiller gjenspeiler virkeligheten på en autentisk måte, eller sagt på en annen måte: “At one extreme, one finds that the performer can be fully taken by his own act; he can be sincerely convinced that the impression of reality which he stages is the real reality” (Goffman 1959: 28). Her vil bare en eventuell sosiolog eller kritisk iaktaker kunne stille spørsmål ved opptredenens ektehet (1959: 28). Hovedpoenget er at den opptredende *selv* er fullstendig overbevist om sin oppriktighet, sin ærlighet og autenticitet. Den samme deltakeren gjør videre en interessant kobling mellom ”skuespill” og ”bevissthet”:

Jeg satte meg som mål at jeg skulle ikke gjøre noe skuespill, så jeg hadde mine egne meninger og hadde mine egne oppfatninger, og jeg stod på dem hele veien. Derfor var jeg såpass bevisst på alle svar jeg ga, alle ting jeg gjorde og sa, var liksom meg (deltaker).

Man skulle kanskje tro at det å være seg selv ikke fordret en spesiell bevissthet rundt hvordan man velger å svare på spørsmål og hvordan man oppfører seg generelt, fordi det å være seg selv kommer naturlig. Denne informantens oppfattelse av å ikke spille skuespill knytter seg til den iscenesatte konteksten, sjangerkonvensjonene og forventningene om å gå inn i en bestemt rolle og å passe til formatet. For å være seg selv velger deltakeren å være ekstra bevisst under intervjusituasjonen, for å forsikre seg om at svarene er i overensstemmelse med den personen deltakeren oppfatter seg selv som.

Jerslev konkluderer altså sin artikkel om autenticitetsstrategier innen Robinsonekspedisjonen med at deltakernes iscenesettelse av autenticitet viser hvordan de er uoppmerksomme på situasjonsbestemt rollespill og sosial sannhet som et relativt begrep. Dette står i kontrast til mine observasjoner. Angående situasjonell back og front og hvorvidt det er mulig ’å være seg selv’, sier en informant:

I forhold til hvordan man fremstår, det er at det som vises er oss på ferie, i en situasjon hvor vi er i et ferieparadis og vi fester hele tiden og (..)når det kommer inn i de norske stuer (...)hvor det er en helt annen situasjon, så ser man jo(...), ja...man er jo, om ikke man er en annen

person så er man jo...hvem som helst er jo annerledes på ferie og hjemme i hverdagen (deltaker).

De fleste informantene var nok bevisste på dette, uten at det kom fram i fjernsynsteksten. Flere sier også at det ikke gjør noe at alle sidene ved dem ikke kommer frem, det er rett og slett ikke så viktig. Generelt er ikke refleksjon særlig forenelig med den ønskede spontaniteten som programformatet etterstreber, noe som er tydelig også i intervjusituasjonens strengt redigerte format. Sync-intervjuet er ikke bare underlagt konkrete dramaturgiske føringer og asymmetriske maktrelasjoner i forhold til samtalens form og tema, selve *måten* det snakkes om tema på er underlagt restriksjoner som vanskeliggjør en sammenhengende tankerekke. Dette gjelder generelt for fjernsynsmediet, og nettopp derfor er det kanskje overraskende hvordan flere kritikere konkluderer med at deltakerne er ureflekterte uten å ta fjernsynsmediets særtrekk særlig med i betraktningen. En informant ble bedt om å kommentere en avisartikkel (BT 11.4. 2001)⁶⁴ hvor deltakerne i Big Brother karakteriseres som dumme, og svarer følgende:

Ikke sant – det er 40 min av 24 timer. Vi snakket om mye ting vi, det er jo ikke så mye annet å ta seg til, men det er klart – det er jo ikke interessant. De skal jo lage underholdning. Så det er klart men kan framstå som en gjeng med tanketomme tullinger (deltaker).

I Villa Medusas tilfelle var den ferdige fjernsynsteksten på 45 minutter resultat av tre dagers filming. Som informanten selv sier har de mer dype og reflekterte samtalene ikke fått plass i fjernsynsteksten fordi disse ikke passer inn under sjangerkonvensjonene og produksjonens ide om hva som er god underholdning. Intensitet i følelsesmessige relasjoner kan kanskje komme fram under en såkalt reflektert samtale, men vil aldri kunne slå en skikkelig krangel om oppvask, en heidundrende fest eller deltakernes baksnakking av hverandre.

6.3.1 Troverdig iscenesettelse?

En særlig iscenesettelse av autenticitet er det Jerslev beskriver som 'påberopelse av et autentisk selv'. Å være seg selv er å være umiddelbart reagerende, å være "ikke-planlagt, ikke-kalkulerende, ikke-reflektert" (Jerslev 2002: 33). I følge denne karakteristikken, er taktikk uforenelig med oppriktighet, og derfor er det å være taktisk et skjellsord. Dette stemmer delvis overens med mine observasjoner. Imidlertid er det nødvendig med en liten justering med hensyn til forholdet mellom oppriktighet, taktikk og troverdig iscenesettelse av autenticitet.

⁶⁴ utdrag fra artikkelen er referert i oppgavens avslutning

Deltakerne i ulike virkelighetshow iscenesetter altså sin autentisitet ved å stadig snakke om oppriktighet og ærlighet. Det kan tilføyes at deltakernes snakk om *uærlighet* i rollen også må kunne betraktes som en særlig autentisitetsstrategi. En deltakers oppriktighet, dersom denne defineres som en personlig kvalitet, kan være helt uavhengig av hvordan vedkommende velger å iscenesette sin autentisitet under sync-intervjuet. En vellykket iscenesettelse av autentisitet, dersom man ikke er oppriktig, er å være ærlig med sin uærlighet. Så lenge deltakeren får presentert sitt syn på spillet og sine motiver for å gjøre som han/hun gjør, vil sannsynligheten for at deltakeren blir oppfattet som autentisk og troverdig, være større. Autentisitet trenger altså ikke å være uforenelig med uærlighet. Ved å snakke om at man bedriver taktikk i intervjusituasjonen framstår deltakerne som åpne og ærlige, samtidig som de utøver det Goffman kaller dramaturgisk disiplin – en distanse til rollen. Innenfor virkelighetshowenes kontekst kan denne distansen gjerne være ironisk. Slik signaliserer deltakeren at rollen er nettopp en rolle, som spilles uten at man nødvendigvis mener det man gjør.

De kanskje mest tydelige eksemplene på slike deltakere er den første Robinsonekspedisjonens vinner Christer Falck, og Farmen-vinner Gaute Grøtta Grav. Begge gjorde det helt klart at de var med i et spill, og at de oppførte seg deretter. Det muligens aller verste, i forhold til troverdig iscenesettelse, er å drive med hemmelige konspirasjoner *utenfor* kamera, hvor deltakeren først får forklart seg når det er ”for sent”⁶⁵. Selve konkurransesituasjonen tjener som en legitimering av i utgangspunktet moralsk tvilsom atferd – og det er kanskje nettopp denne spenningen mellom løgn og forstillelse som gir virkelighetsshowenes noe av deres tiltrekningskraft.

Taktikk kan defineres som en særlig bevisst iscenesettelsesstrategi som, dersom den er vellykket, vil føre vedkommende deltaker til å vinne konkurransen. Taktikk trenger altså ikke å være uforenelig med en troverdig iscenesettelse av autentisitet, dersom deltakeren er åpen med sin taktiske tankegang. Taktikk var, som nevnt tidligere, ikke et særlig tema i Villa Medusa, verken i den ferdige fjernsynsteksten eller i det observerte backstage. Kun én deltaker må kunne sies å ha vært særlig opptatt av dette, både gjennom en særlig bevissthet rundt selviscenesettelse og prat om taktisk stemmegivning. Slik beskriver en informant en situasjon som først foregikk frontstage, og siden hvordan samtalen endret seg da kamerateamet hadde fjernet seg:

⁶⁵ Eks er Amir fra *Farmen*, som i følge seg selv ble felt av sin egen hemmelige strategi og av at denne strategien ble avslørt av ”den medskyldige” andre deltakeren.

Sitter og prater med meg på verandaen, lar det velte ut av seg og jeg sitter og sier "gå til (en navngitt deltaker)", og B forsetter, og er sint eller lei seg eller hva det nå var.....og da hadde vi en diskusjon etterpå (uten kamera) rett og slett hvor B.(...) sier til meg at.. 'der burde du ha stoppet meg, du burde ha snakket om noe annet..du burde'...så sa jeg "ja men herregud, vi satt jo og snakket om det" "ja, men det er ikke lurt i forhold til hvordan jeg fremstår, at jeg ble så innmari oppgitt og sånn" "jammen du ble jo så oppgitt" "Ja, men det er ikke bra og det ser ikke bra ut, og det gjør seg ikke på tv..jeg burde klart å holde maska der og...ventet med det og...men det var innmari lurt av deg å si 'gå til (den samme navngitte deltakeren) og snakk om det, for da viser du at du vil ikke baksnakke' (deltaker, mine tilføyelser)

Informanten sier videre at vedkommende deltakers særlige bevissthet og taktikk kanskje var "litt teit", men forklarer det med deltakerens generelt høye konkurranseinstinkt. Det er interessant å legge merke til at heller enn å snakke om andre deltakers uærlighet i rollen, sier de av mine informanter som hevder å ikke ha "lest spillet" at de selv kanskje var naive, heller enn "mer ærlige" enn de andre. "Der tror jeg at jeg er litt for naiv, for meg så tenkte jeg aldri at det var et spill, at jeg skulle vinne osv, men at andre gjorde det...ja, det tror jeg" (deltaker). Ingen deltakere sier eksplisitt at det å spille taktisk er uakseptabelt og umoralsk. Konteksten gjør med andre ord at oppførsel som ville vært uakseptabel i daglig interaksjon blir akseptabel i en spillorientert kontekst. Alle er innforstått med spillet, selv om flere velger å definere seg ut av det. Andre nevner å ha blitt "fanget" inn i en slik tankegang pga andres snakk: "Det var jo mye snakk om det der nede, at noen drev taktikk og noen ikke, men jeg tror det ble litt av situasjonen, du ble liksom presset til å tenke at folk tenkte taktikk, og da ble du litt...bitt av basillen, på en måte" (deltaker). Det er interessant å se at det å være seg selv, og det å spille taktisk, som jo innebærer en strategisk manipulering av både spillet og av egen iscenesettelse, ikke utgjør noe problem i forhold til deltakernes egne tanker om å være seg selv. Dette er nemlig den samme informanten som flere ganger tidligere (sitat, 6.2.1) uttalte at målet for deltakelsen var å være seg selv og å være direkte i sine uttalelser.

Å være ekte settes av deltakerne i sammenheng med det å være seg selv, men ikke nødvendigvis i motsetning til uærlighet, fordi dette siste oppfattes som en naturlig konsekvens av spillet. Slik opprettholder deltakerne Trillings (1972)⁶⁶ klassiske skille mellom autenticitet og ærlighet, om enn på et litt annet grunnlag.

Johansen (1996) skriver i forlengelsen av Trillings distinksjon mellom autenticitet og ærlighet at *troverdighet* ser ut til å delvis avhenge av om vedkommende lykkes i å gi et

⁶⁶ Trilling (1972) bruker autenticitet om det moralske ideal bak vår tids selvrealisering og sier at det nye oppriktighetsidealet (sincerity) som vokste fram på 1600-tallet var ansvarlig for den plutselige oppblomstringen av oppriktige kunstformer som selvbiografien, memoirskrivning og portrettmaling (1972, her etter Melzer 1995). "And certainly this phenomenon continues today in our self-obsessed society, with its hunger for every form of personal disclosure and disburdening self-display from psychoanalysis to tell-all memoirs to Oprah Winfrey" (Melzer 1995:5).

inntrykk av at man ikke bevisst forsøker å ”lure” seerne. I tillegg understreker Johansen at oppriktigheten må virke ektefølt, at man må lykkes i å avgi en forestilling hvor det ikke virker som om man uforvarende fører *seg selv* bak lyset (1996: 204).

Hemmeligheten til et autentisk uttrykk ligger i forestillingens transparens, i den tilsynelatende mangelen på pathos, en mangel på stil og form i den tradisjonelle betydningen (Johansen 1996: 204ff). At fasaden sprekker, betraktes som et godt uttrykk for troverdighet. Særlig sterkt blir dette når de følelsesmessige reaksjonene står i kontrast til personens offentlige jeg. ”Da Gro gråt på TV” er et uforglemmelig TV-øyeblikk. Produsentene av fjernsynsunderholdning med vanlige mennesker i hovedrollen bruker begrepet ”money-shot” om slike øyeblikk der det ser ut som om man bryter gjennom fasaden til deltakeren og får kjennskap til denne deltakerens egentlige, virkelige jeg (Grindstaff 1997:164)⁶⁷. En deltaker som bryter sammen i gråt foran kamera, er et magisk øyeblikk for produsentene av virkelighetshow. En deltaker som gråter spiller ikke skuespill, han er derimot ekte, direkte og umiddelbart reagerende – og oppfyller underholdningens intense dimensjon. Særlig underholdende vil dette være dersom sammenbruddet står i kontrast til det inntrykket vedkommende har avgitt tidligere.

⁶⁷ Uttrykket kommer opprinnelig fra pornoindustrien.

7. Avstand og tillit – hvordan produksjonen regisserer

Alle mediekonsept er jo underholdningskonsept. Så det er jo helt klart at man skaper underholdning. Det er ingenting annet som er ønskelig(...)Lage noe å se på tv. Altså man vurderer jo selvfølgelig historiene og man vil jo vise ting som er underholdende... og det er jo ofte også en konflikt mellom hva vi synes er underholdende og hva deltakerne selv opplever som underholdende i øyeblikket (produsent).

Hva er god underholdning? Underholdning er tidligere blitt definert som summen av sjangerkonvensjonene, og underholdningens fascinasjonskraft ble forklart via Richard Dyers (1992) understrekning av dens utopiske dimensjon(3.2.2). Produsentens uttalelse ovenfor eksemplifiserer hvordan konflikten mellom underholdning og yrkesetikk kan bli et problem i et format hvor blottstilling og sosiale relasjoner mellom deltakerne er et sentralt sjangerelement. Formålet er å lage et salgbart produkt, og kritikere av sjangeren har blant annet pekt på at nettopp dette gjør virkelighetshowene til etisk tvilsom underholdning. Det antas at valgene som blir tatt oftest vil gå i deltakernes disfavør. Produksjonens dilemma er nettopp hvordan man skal kunne lage underholdning av vanlige menneskers liv samtidig som de tar hensyn til det potensielt problematiske og uetiske en inntreden i andre menneskers liv kan representere. Spørsmålet blir om kritikken har rett - kommer underholdningsaspektet alltid først, uten hensyn til at det produksjonen synes er underholdende ikke nødvendigvis er underholdende for deltakerne? Produksjonsteamets vurderinger med hensyn til hvilke historier som skal fortelles vil bli behandlet dette kapittelets siste avsnitt.

Dramatiseringen av virkeligheten foregår på tre nivå, jmfør 3.2. I forhold til hvordan deltakerne og showet som helhet fremstår i den ferdige teksten, er redigeringen⁶⁸ det kanskje aller tyngste virkemiddelet. Produsenten forklarer at klippingen blir gjort av en såkalt objektiv tredjepart hjemme i Norge mens opptakene fremdeles pågår, blant annet for at de som redigerer skal ha et ”friskt” blikk på stoffet, upåvirket av personlige sympatier og antipatier. Resultatet av den ferdige redigeringen er ikke tema her, men grunnivningen for at klippingen blir foretatt av en tredjepart vil undersøkes nærmere. Det potensielt problematiske forholdet mellom produksjonsteam og deltakere utgjør grunnlaget for en kanskje mindre åpenbar side av produksjonens regi. Også interaksjonen mellom de to ulike gruppene på settet må regisseres, og dette foregår i form av bestemte regler for interaksjon backstage.

⁶⁸ Med dette menes klipp, musikk og fortellerstemme.

Noen av disse reglene er eksplisitte, som at deltakerne har forbud mot å oppsøke produksjonsteamets hotellområde⁶⁹. Andre bærer mer preg av å være retningslinjer, for eksempel at relasjonene mellom deltakere og produksjonsteam skal preges av en viss avstand med hensyn til personlig informasjon-og kontakt. For å opprettholde illusjonen om at opptakene er et autentisk utdrag av virkeligheten må grunnleggende regler for interaksjon mellom deltakere og produksjonsteam frontstage, også respekteres. Brudd på disse reglene vil være brudd på sjangerkonvensjonene. Slike brudd kan være uttrykk for en bevisst strategi fra deltakerens side, for eksempel ”å snakke tv på tv”⁷⁰, å se inn i kamera eller å gjemme seg eller snu seg vekk fra kamerateamet. Eksempler på slike overtredelser og hvordan disse vil kunne få innvirkning på den ferdige fjernsynsteksten, vil diskuteres under avsnittet 7.2.

Kapittel tre skisserte hvordan deltakerne i enkelte opptakssituasjoner inntar rollen som vikarierende fortellere. Denne rollen er et konkret resultat av kamerateamets regi underveis, og utgjør et eksempel på hvordan deltakerne er forventet å ”tv-jobbe” samtidig som de i tillegg bare skal være seg selv. Neste avsnitt vil gi eksempler på slik konkret regi fra kamerateamets side.

7.1 Iscenesatt virkelighet - dramaturgiske rammer

Å lage dokumentar er å forsøke å fange virkeligheten og redigere det inn i et forståelig format (Aspøy 2001:27ff), mens det å lage virkelighetshow kan defineres som å iscenesette virkeligheten for så å redigere det inn i et underholdende format. For deltakerne innebærer dette at hverdagen under opptak består av en viss andel tv-jobbing. Dette betyr i praksis at deltakeren er forpliktet til å stille opp på morgenmøter, stormøter, filming før og etter disse møtene, intervju og møter backstage med representanter fra produksjonsteamet. I følge deltakerkontrakten er deltakerne på generelt grunnlag forpliktet til å følge produksjonsteamets instruksjoner:

Deltakeren er kjent med og godtar at opplegg og regi på innspillingsstedet, og vilkårene for deltakelse i Programmet bestemmes av Strix. Deltakeren forplikter seg til å utføre en del oppgaver, bidra til fellesskapet og etter beste evne delta i utførelse av oppdrag og konkurranser (deltakerkontrakt, punkt 5.2)

⁶⁹ En viktig faktor med hensyn til valg av opptakssted var muligheten til avstand mellom innlosjering av produksjonsteam og deltakere. I Villa Medusas tilfelle, var produksjonsteamet innlosjert på den andre siden av øya, skilt fra deltakernes ”Villa” med flere kilometer.

⁷⁰ Dette innebærer først og fremst at produksjonsmedlemmenes navn ikke må nevnes under opptak.. Å snakke om den konstruerte situasjonen er imidlertid blitt vanligere, jf deltakernes og produksjonens autenticitetsstrategier.

Noen interessante konfliktpunkter kan dermed oppstå. Hvordan styrer produksjonsteamet deltakerne inn i den forventede handlingen? Hva skjer dersom deltakerne nekter å oppfylle konvensjonene knyttet til rollen som deltaker? To særskilte virkemidler vil bli gjennomgått i for å få handlingen og deltakerne til å ”gå etter planen”. Disse vil knyttes til hvordan deltakerne reagerer på iscenesettelsen.

7.1.1 Incitament og rekonstruksjoner

Implisitt i begrepet iscenesatt virkelighet ligger en understreking av det kunstige, det dramatiserte, den spillorienterte konteksten. Det tv-publikum får se, er en virkelighet som er underlagt strenge dramaturgiske føringer. I tillegg til de oppsatte rammene vil situasjonen under innspilling også innebære direkte inngrep i deltakernes hverdag. Dette er virkemidler som er nødvendige for at historiene skal kunne fortelles, både med hensyn til bildedekning og sammenheng i historiefortellingen. Deltakerne kan imidlertid oppfatte dette som forstyrrende inntrengen i mye større grad enn den overordnede spillkonteksten. Det ikke-intervenerende idealet fra direct cinema tradisjonen viser seg vanskelig, om ikke umulig, å etterleve.

”Alle mediekonsept er jo underholdningskonsept”⁷¹ og skal konkurrere med hverandre i et tv-univers styrt av seerbarometeret. Problemene for virkelighetshow som skal konkurrere med hverandre og med andre underholdningskonsepter, oppstår når det ikke skjer noe. Tre dagers filming skal rett nok klippes ned til 45 minutter, men antall timer med råtape må likevel ha en og annen interessant historie å fortelle. I tillegg bør denne historien gjerne passe inn i en bestemt tematikk. Den iscenesatte virkeligheten er basert på forventninger til hva som kommer til å skje, ut fra både hvordan selve showet er lagt opp, og fra forventninger basert på profesjonell erfaring:

Den første uka så er det veldig mye å bli kjent med deltakerne, deltakerne skal bli kjent med seg, bli kjent med stedet. Folk er veldig positive og viser seg fra sine beste sider. Så kommer uke to som er litt sånn, en liten nedtrapping hvor man fokuserer på det å få jobb og sånn, i uke tre så er deltakerne stort sett ganske drittlei og da blir de også i opposisjon til produksjonen. Uke fire så begynner fokuset å starte litt på det der med spillet og hvem som skal vinne, og så er det siste uka hvor det handler om det (produsent).

I Villa Medusa kom det brev hjemmefra til en av deltakerne som savnet familien sin, og ”husverten”⁷² kom stadig med ulike gaver til deltakere. I følge redaktøren ble det for eksempel gitt en sykkel via husverten fra produksjonsselskapet med håp om at deltakerne

⁷¹ Jamfør produsentens uttalelse i kapitlets innledning.

⁷² I anførselstegn fordi vedkommende var leid inn av produksjonsselskapet for å spille rollen som husvert for både det norske og det svenske Villa Medusa: ”(Den opprinnelige) huseieren var ikke interessert i å komme på tv, derfor valgte vi han, som er en person som kjenner alle på Bequia, og som det var viktig å holde seg inne med. Og så er han jo en morsom fyr, absolutt en morsom karakter, som gjorde seg godt på tv”(redaktør).

dermed skulle komme seg mer rundt og muligens skape noen gode scener. Belønninger og straff relatert til stormøtet er også planlagt ut fra en forventet effekt, en effekt som ikke nødvendigvis trenger å være negativ. Redaktøren forklarer dette i forhold til showets dramaturgiske kurve: “Premiene blir gitt ettersom hva man vet vil være bra i forhold til dramaturgien, som massasje tidlig fordi man da kjenner seg ekstra skitten” (redaktør). Bruk av ulike incitament er altså vanlig for å forsøke å påvirke handlingen i en bestemt retning, eller for å forsterke forventede tendenser:

Man vet det sånn cirka på forhånd at ca i uke det og det eller ca i program det og det så begynner man å tenke på de hjemme, men så må man jo og se på hva som faktisk skjer, dersom alle driter i de hjemme så er det kanskje ikke vits i å legge inn et brev hjemmefra...men det...man legger alltid inn sånn (redaktør).

Den leksikalske betydningen av incitament er pirrende-eller stimulerende middel, stimulans⁷³. Et klassisk incitament i virkelighetshowene er alkohol⁷⁴. Alkohol brukes som stimulerende middel for å få fart i handlingen og fungerer også som en potensiell kime til konflikt, idet deltakerne ofte har begrensede pengerressurser og må diskutere hvorvidt mat eller alkohol skal prioriteres. Andre mye brukte incitament innen virkelighetshowene er forandring av regler, introduksjon av nye deltakere (såkalte jokere), represalier for brutt på regler, uventede oppdrag, konfrontasjon med innspilninger av seg selv eller andre, og kollektiv straff for mislykkede oppdrag (Andersson 2001:11). På bakgrunn av et relativt høyt aktivitetsnivå fra deltakernes side i Villa Medusa, var bruken av incitament begrenset. Incitament og direkte oppfordringer vil kunne være et resultat av at de dramaturgiske rammene eller castingen ikke virker som de skal:

Dersom det er ingenting som skjer og man blir slappe og late og har mest lyst til å ligge på sofaen og gjøre ingenting, da kan man prøve å oppfordre folk til å ...at den og den jobben er ledig...da kan man faktisk, da kan man be dem om at... vi skal faktisk lage tv og, det er kjedelig å lage tv på folk som bare ligger i sofaen (redaktør)

Informanten fra en annen utgave av Villa Medusa beskriver en opptakssituasjon som i større grad virket preget av at produksjonsteamet aktivt gikk inn for å ”få noe til å skje”:

*Hvis vi ikke hadde så mye å gjøre på, så var det veldig sånn, ”kan ikke dere gjøre noe nå, kan ikke dere to finne på noe kult, så kan vi følge dere?” (...)De kom med et forslag på at vi skulle kle oss ut som gutter, og late som om det var vår ide. Bussturer osv...det var veldig mye som de arrangerte for oss for at vi skulle lage underholdning
Var det fordi dere hadde lite penger, eller fordi det skjedde for lite?
Fordi det skjedde for lite. Det som skjedde, var jo festing. Festing og drikking stort sett hele tiden...og det blir vel ikke så interessant i lengden kanskje (deltaker).*

⁷³ Kilde: Kunnskapsforlagets fremmedordbok. 2002

⁷⁴ Interessant er hvordan alkohol er nærmest ikke-eksisterende i søreuropeiske v.show

Oppfordringer vil være noe annet enn incitament fordi de gjerne vil komme fra enkeltpersoner i kamerateamet og ikke som en planlagt og integrert del av de produksjonsmessige rammene. For Villa Medusas tilfelle ble det oppfordret til å både stjele penger fra kassen for å konstruere en konflikt, og mer uskyldig til å forfølge ideen om å ta livet av naboens hane. Det må understrekes at disse oppfordringene kom etter at deltakerne selv hadde snakket om det. En kan således betrakte dem som uttrykk for relasjonsbygging mellom de to gruppene, og ikke nødvendigvis forsøk på manipulering og press.

En annen form for inngripen i handlingen, er rekonstruksjoner. Bruk av rekonstruksjoner er omstridt også i den dokumentariske tradisjon, noe som særlig er blitt et problem idet den denne har nærmet seg journalistikken og det dermed forventes en høyere grad av etterretterlighet i formen (Aspøy 2000:22ff). I forhold til den nye typen dokumentarer – virkelighetstv – har det vært særlig diskusjon rundt bruken av umerkede rekonstruksjoner. I dokusåpen "Driving School" ble det avslørt at noen av scenene var rekonstruksjoner, noe som satte i gang en voldsom debatt i Storbritannia. Serien handlet blant annet om husmoren Maureen som skulle forsøke å ta sertifikatet, og hvordan hun gang på gang strøk til førerprøven. De rekonstruerte scenene omhandlet en nestenulykke og en scene hvor Maureen vekker ektemannen midt på natten for å øvelseskjøre. Frykten var at denne formen for fjernsynsdokumentar sin bruk av rekonstruksjoner skulle "smitte over" på de mer "seriøse" dokumentarene og dermed skade sjangerens seriøse kontrakt med publikum. Andre mente at rekonstruksjonene viste til typiske hendelser i samlivet mellom den håpløse Maureen og ektemannen, og at publikum selv "var sofistikerte nok i sin billedforståelse til å skjønne at kamerateamet ikke kunne ha vært til stede i Maureens soverom i flere netter på rad mens de ventet på at hun skulle vekke ektemannen" (Aspøy 2000:42). Her er det altså snakk om rekonstruksjoner av avgjørende hendelser – høydepunkt som forsterker dokusåpens underholdningsverdi. Slike autentiske magiske øyeblikk er salgbart – og vanligvis både tids, ressurs- og pengekrevene. I Villa Medusa foregikk ingen slike rene rekonstruksjoner av avgjørende hendelser, det ble isteden løst med å la deltakerne snakke om det som hadde hendt.

Det verste er jo å ha en historie som ikke alltid er dekt inn, men som har hatt en stor innvirkning på det som skjer der nede. Si at det skjer noe dramatisk, innbrudd i huset til deltakerne. Om man ikke har helt den fortalt, så må man allikevel vise det fordi det er noe deltakerne vil snakke om i mange dager etterpå. Så hvis ikke man klarer å vise det for seerne så blir det et stort hull, og det er jo egentlig det vi kjemper imot hele tiden, for å få fortalt best mulig...kronologiske forståelser...altså en forståelseskurve eller hva man skal si...i historien (produsent).

Deltakerne hadde flere ganger innbrudd i huset på nattertid, og disse hendelsene ble følgelig ikke filmet. Særlig en gang var et slikt innbrudd spesielt dramatisk og ble tema for en hel episode. Morgenen etter dette nattlige innbruddet skjedde et interessant samarbeid mellom deltakere og produksjonsteam. I følge dramaturgiens ”tre-dagerssyklus” (se 3.2.2) skulle det da holdes morgenmøte, hvor ulike saker ble tatt opp til diskusjon. Et slikt innbrudd ville normalt vært hovedtema under et morgenmøte, men siden deltakerne hadde dårlig tid fordi de skulle rekke en tidlig avgang med båt til et spesielt korallrev, ble innbruddet ikke nevnt i annet enn en bisetning. Først når deltakerne kom tilbake fra båtturen, ble det satt av tid til intervju hvor denne hendelsen stod i fokus. Kronologien ble altså forlatt til fordel for gjennomføring av en tema- og billedmessig interessant båttur.

Her var det altså samsvar mellom deltakerne og produksjonsteamets interesser, og ingen av deltakerne reagerte negativt på bestemmelsen om å la innbruddet ”vente”. Flere reagerte imidlertid negativt på de stadige små rekonstruksjonene under opptak. En informant nevner flere eksempler på at disse ble oppfattet som uventede og ”feil”: ”og når vi kom hjem der og måtte gå inn den døren og fortelle hvordan vi synes det var fem ganger...det blir helt feil...da går det på oss som skuespillere, liksom” (deltaker). Her refererer deltakeren til en episode hvor poenget for kamerateamet var å få med en inngangsscene, hvor deltakeren først ga en litt skarp kommentar til en annen deltaker om hvordan dagen hadde vært. Denne scenen måtte gjentas flere ganger, øyensynlig fordi kamerateamet ikke fikk riktig vinkel i forhold til lyd og bilde. Det er sannsynlig at gjentakelsen også skyldes den første kommentarens lett ironiske og potensielt konfliktskapende karakter.

Flere informanter forteller om slike episoder. Disse rekonstruksjonene kan bli unaturlige og plagsomme for deltakerne samtidig som det oftest er små episoder som må rekonstrueres, som utgang/inngang, en kort samtale med en utenforstående aktør osv. Rekonstruksjonene vil ikke nødvendigvis ha innvirkning på tekstens autentiske karakter, men kan være med å påvirke deltakernes oppfatning av produksjonsteamet og produksjonen generelt. Å protestere mot denne typen regi og dermed gå inn i åpne forhandlinger med kamerateamet, skjedde jevnlig innenfor Villa Medusas opptakskontekst. Resultatet ble som oftest at deltakeren til slutt gjorde som han eller hun fikk beskjed om. ”Det jeg synes var kjipest, det var den der ’jo du **skal** gå til (han) nå og si at dere skal gå hjem’, ’jo du skal gå til han og si at du vil låne surfebrettet i morgen’, ’- jammen jeg har nettopp sagt hadet til han’ ’- nei, du skal gå bort nå’ ” (deltaker).

Hvorfor reagerer enkelte deltakere egentlig så sterkt mot rekonstruksjonene? Er det fordi det er uventet og går imot deltakerens forventning om en filmet og iscenesatt men i liten

grad konkret regissert hverdag? En mulig forklaring kan være at regien ble oppfattet som en form for utidig inngripen i deltakerens personlige frihet. Opptakssituasjonen for deltakere i åpne virkelighetshow gir både en større grad av frihet og annerledes krav til jobben som deltaker, i forhold til mer lukkede format.

I Villa Medusa skulle deltakerne selv skaffe seg penger til mat og husleie ved å jobbe, og ble sjelden ”foret” med mat og alkohol. I en situasjon som i utgangspunktet var såpass åpen, kan det virke som harde inngrep i den personlige friheten å plutselig være underlagt strenge regler for hvor man kan gå og når.

Det tror jeg gjaldt alle oss, at vi ble litt trassige fordi vi følte at vi ble behandlet litt som barnehagebarn og da ble vi litt barnehagebarn. Da ble det sånn at man ble sånn...og så var det jo, det var deilig å ha litt tid for seg selv (deltaker).

I forhold til datamaterialet er det interessant å merke seg at informantene med høyest grad av sjangerkompetanse ikke nevner det som særlig problematisk å forholde seg til regelverket. Dette kan være fordi de var mer bevisste på hva en deltakelse innebar, men også at de kanskje var flinkere til å forholde seg til iscenesettelsen og heller forsøkte å utnytte det til sin fordel.

Deltakernes forhandlinger utvikler seg sjelden til ren opposisjon mot regelverket. Det mest kjente tilfellet var da alle deltakerne i dansk Big Brother 2001 forlot huset som en protest mot strengt regelverk. Fire av syv valgte imidlertid å gå inn igjen. Fetveit (2002) mener at en slik reaksjon uansett vil innebære tap for deltakeren. Den eneste måten å ”vinne” over produksjonsselskapet på, er å innfinne seg med regelverket og søke å gjøre det beste ut av situasjonen. Det finnes imidlertid flere typer opprør. Det mest ekstreme er selvsagt når deltakere velger å forlate opptakssituasjonen. I en situasjon hvor to grupper er forskjellige med hensyn til makt og sosial prestisje samtidig som gruppen med mest makt er avhengige av et godt forhold til ”undersåttene”, fordrer en spesielt pedagogisk form for maktutøvelse:

Det blir litt sånn barnepedagogikk her, faktisk. Fordi det blir veldig...deltakerne blir til en viss grad en barnehage. Og da skal man trosse og trasse og da hjelper det ikke uansett hva man sier. Hvis man tror at produksjonen har andre motiver enn det man faktisk har. Å skape den tilliten er jo vanskelig. Og det må man jo jobbe mye med (produsent).

Som nevnt i oppgavens innledning og i kapittel 4.2 baserer forholdet mellom deltakere og produksjonsteam seg på en klar overenskomst om hvem som innehar lederrollen. Med hensyn til produsentens barnehageanalogi, kan det bemerkes at en autoritær lærerrolle vil kunne få to mulige konsekvenser; barna kommer i opposisjon eller de blir underdanige og underkommuniserende (Imsen 1990: 123). Underkommunikasjon i pedagogisk forstand vil bety at barna lar være å gi uttrykk for sine evner og personlighet. Goffmans begrep negativ

idealisering kan sidestilles med underkommunikasjon. Den opptredende velger da, bevisst eller ubevisst, å spille ned enkelte aspekter ved sin personlighet. ”Deltakerbarna” valgte altså å trasse for å protestere mot strengt regelverk og ikke minst på bakgrunn av en misforståelse om hva produksjonen egentlig er ute etter, ifølge produsenten. For hvilke motiver har produksjonen egentlig? Mange av deltakerne er innforståtte med at produksjonsteamet representerer en utskjelt sjanger, og oppmerksomme på at uttalelser i intervjusituasjonen vil kunne bli klippet og spisset. Motivet for produksjonsteamet er selvsagt å lage underholdning. Balansegangen mellom det å hjelpe til i historiefortellingen og det å konkret konstruere historier, er vanskelig og en kilde til stadig diskusjon innad i produksjonsmiljøet:

Det er en sånn drakamp (mellom dokumentar og film) som jeg ofte opplever, fordi du har noen som tenker at ”å, jammen det hadde jo vært mye bedre om vi kunne gi dem den og den oppgaven eller, be den og den om å si det, så har vi liksom historien”. Men jeg går litt mer mot det dokumentariske, ”nei vi skal fortelle det som skjer ”greit nok ut ifra visse rammer og visse ting som man setter opp men...man lager ikke film! (redaktør, min tilføyelse).

Det går en viktig skillelinje mellom å stille ”de riktige spørsmålene” og det å formulere svaret for så å få deltakeren til å gjenta. Som vist i kapittel 6, har den spesifikke måten sync-intervjuet er lagt opp på en forsterkende effekt i forhold til refleksjon og mening i deltakerens uttalelser. Oppfordringer til spesifikke verbale uttalelser var også vanlig i stand-up situasjonen. Beskrivelser som ”nå skal vi inn på politistasjonen for å anmelde innbruddet som var i huset i natt”, fulgt av ”nå har vi vært og anmeldt innbruddet og det tok utrolig lang tid”, har som primærfunksjon å skulle binde historien sammen. Slik får deltakere en rolle som vikarierende fortellere. Dette er et typisk og sjangerspesifikt tekstlig trekk, et trekk som både legger grunnlaget for og tydeliggjør sjangerens iscenesatte natur. I noen tilfeller kan uttalelser i stand-up situasjonen være resultat av direkte oppfordringer fra reporter. I Villa Medusa skjedde det for eksempel at en reporter oppfordret en deltaker til å gi en forklaring som ikke stemte overens med deltakerens tanker. Deltakeren ble i følge eget utsagn så perpleks at hun faktisk gjentok ordrett reporterens foreslåtte setning, selv om det var et tydelig forsøk på å ”vri” historien til noe mer underholdende enn det den egentlig var.

Det er en viktig forskjell mellom det å oppfordre deltakerne til å dra et sted for å få handlingen i ”riktig” retning, og det å gi deltakerne skyss dersom de er på vei et sted og kamerateamet har bestemt seg for å følge dem.

Man er ikke udyr, og man skjønner jo at skal man ved siden av, så kan like godt deltakeren sitte på. (...) Det har ikke noen direkte innvirkning på en historie, nødvendigvis. Det er bare det med å være menneskelig. Og vise forståelse. Teamet vet at hvis de blir beordret til ikke å gjøre sånne ting, så gjør de det ikke heller. Men det handler bare om å vise at man har forståelse for hverandres jobbsituasjon da, hvis man kaller deltakernes situasjon en jobbsituasjon (produsent)

Produsenten sier altså at slik hjelp ikke vil ha direkte innvikning på historien. Imidlertid kan denne typen ”inngrep” i backstage få konsekvenser for handlingen frontstage, idet autentisitetsidealet gjør at handlingen må virke så ”naturlig” som mulig:

Morgenmøte. Vasker klær. Følges av kamerateam med levering av vask til Lower Bay. Det begynner å regne når jeg skal hjem, får haik med team men må være ute i regnet en stund fordi jeg må ha blitt våt før jeg kan komme inn igjen. Venter på trappen i fem minutt. I mellomtiden kommer (...) og (...), med mye å fortelle. Også de må vente på trappen, så ikke alle kommer inn samtidig (Dagbok 15.8.2001).

Balansegangen mellom avstand og tillit handler altså om å ha respekt for hverandres jobbsituasjon. Produksjonsteamets jobb er klarere definert enn deltakernes, som både møter lett uklare rolleforventninger knyttet til jobben som deltaker og helt konkrete krav om å stille seg til disposisjon med hensyn til historiefortellingen. Disse uklare rolleforventningene kan skape problemer, særlig hvis deltakerne ikke er innstilte på regelverket og opplever regler og sanksjoner som en sterk inngripen i den personlige friheten. For personer som regner seg som voksne⁷⁵ kan det være uvant å plutselig befinne seg i en kontekst hvor man faktisk kan risikere å få en verbal overhaling dersom man ikke følger de mer eller mindre eksplisitte reglene. Spesielt en episode to uker ute i oppholdet er illustrerende for denne konflikten. Produksjonsteamet innkalte til møte med deltakerne om morgenen, for å snakke om at flere deltakere ikke ”hadde skjønt av grunnen til at dere er her er for å lage tv og for å være tilgjengelige”(dagbok 17.8.2001). Bakgrunnen for denne ”tordentalen” var særlig en episode kvelden i forveien hvor en deltaker bevisst og svært synlig hadde gjemt seg unna kamerateamet under filming på et diskotek. Deltakeren forklarer situasjonen slik: ”Enten så stod jeg og klamret meg til lydmannen for da kunne jeg ikke bli filmet, og så snek jeg meg og drev å gjemte meg bak bardisken, utrolig barnslig selvfølgelig” (deltaker). Videre hadde det skjedd at deltakere gikk ut uten å si fra hvor de skulle, og også at enkelte regelrett hadde stukket av fra kamerateamet. Barnehage, i aller høyeste grad. Men kanskje en ikke alt for unaturlig reaksjon. ”Det blir allikevel litt sånn feil å (si) ’I går. Var det noen som brøt reglene!’ Det var litt sånn derre, du blir det du blir behandlet som. Rett og slett” (deltaker).

I en beskrivelse av hvordan de innsatte i totale situasjoner tenderer til å bli oppfattet og behandlet som, skriver Goffman ”The inmates are defined as not-fully adults, staff need

⁷⁵ Gjennomsnittsalderen i Villa Medusa 2001 lå noe over gjennomsnittet i andre utgaver av serien, jf tv-selskapets ønske om ”en litt voksne cast” (kap 5.2.4)

not feel a loss of self-respect by coercing deference⁷⁶ from their charges” (1961:108). Deltakerne forventes å ha respekt for de oppsatte reglene, og respekt for dem som er satt til å oppfylle dem. Ulikt en total institusjon, er det imidlertid mye som står på spill dersom deltakere protesterer på regelverket og nekter å respektere produksjonsteamet. Det er derfor viktig at de ulike representantene for produksjonsteamet lykkes i å overholde balansegangen mellom avstand og tillit.

Det var veldig forskjell på (...) de som behandlet oss som likeverdige...men selvfølgelig, de kom jo i en veldig vanskelig situasjon fordi de skal ikke bli venner med oss, for da er det vanskelig for dem å filme oss i situasjoner som de ikke ville unnet vennene sine å ha på tv, ikke sant. De kommer jo i et veldig dilemma der, men ved å behandle oss, eller være litt reale, litt ålreite, tøye grensene littegrann så opplever de veldig mye mer åpenhet fra vår side (deltaker).

Neste avsnitt vil utdype dette perspektivet, og gi konkrete eksempler på hva resultatet av overtredelsene kan bli.

7.2 Overtredelser av skillet mellom gruppene

When unusual intimacies and relationships do occur across the staff-inmate line we know that involvement cycles may follow and all kinds of awkward reverberations are likely to occur with a subversion of authority and social distance that again gives one the impression of an incest taboo operating within total institutions. (Goffman 1961: 89).

Profesjonalitet og følelsmessig distanse er viktig for at de ansatte skal kunne beholde sin autoritet og gjøre jobben sin i overensstemmelse med institusjonens offisielle mål – her å lage best mulig fjernsyn. Goffman nevner *involveringssyklusen* som et resultat dersom en av de ansatte feiler i å overholde den følelsmessige distansen, og derfor ikke klarer å gjøre en god (nok) jobb. (Goffman 1961:88, 1959:193ff)

Det kan iblant være hensiktsmessig for den sterkeste gruppen å ”senke standarden”, for å holde på sin egen overlegne posisjon. Å la den ”lavere” gruppen få innblikk i livet backstage og å vise seg fra en personlig side kan ha en god innvirkning på moralen (Goffman 1961:90). Den vanskelige balansegangen ligger – som ellers i en intimisert offentlighet – i forskjellen mellom privat og personlig omgang.

⁷⁶ = tvinge seg til aktelse, tvungen aktelse

Spillet om virkeligheten foregår på tre nivåer, jamfør innledningen. Den konkrete fjernsynsteksten utgjør ett nivå. De to andre utgjøres av henholdsvis interaksjonen mellom opptakssituasjonens ulike aktører bak kulissene og mellom de samme aktørene under opptak. Dersom noe dramatisk skulle skje i løpet av opptaksperioden, som potensielt kan innvirke på deltakernes arbeidsmoral, kan deltakerne få tilbud om å komme seg vekk fra situasjonen. Noe så enkelt som å bli tatt med bort fra opptaksstedet av en representant for produksjonsteamet for en kopp kaffe, kan ha avgjørende virkning for en deltaker som er i en presset situasjon. For produksjonsteamet gjelder det å vise et menneskelig ansikt og å være oppmerksom på misnøye blant deltakere.

Det er vel det som er det største i alt dette her, det er jo det ordet som heter tillit. Og den tilliten er essensiell og vanskelig! Fordi det er mange spillere som er med for å skape et produkt. Reportere, fotografer, lyd på vår side og dere deltakere...og så er omverdenen som kan ha stor innvirkning på deltakernes liv. Så det er veldig mange brikker som skal falle på plass og som skal fungere (produsent)

Samtidig som produksjonsteamet skal holde en viss avstand til deltakerne for å kunne gjøre jobben sin på best mulig måte, er de også avhengige av deltakernes tillit. Under intervjusituasjonen er deltakeren for eksempel forventet å skulle komme med til dels intime betroelser til kamerateamet, noe som forutsetter et tillitsforhold. Dersom forholdet mellom deltaker og kamerateam/produksjonsteam i stedet er preget av mistillit, vil en konsekvens kunne bli at reglene – både de eksplisitte og de mer implisitte - ikke overholdes. Resultatet av dette igjen vil kunne bli at produksjonen ikke får tak i alle potensielle historier. En overlegen holdning ovenfor deltakerne vil kunne være ødeleggende. ”Det høres så banalt ut men det er nesten sånn at ett av (kamera)crewene tøffet seg, og (...) det har selvfølgelig innvirkning på for det første hvor mye vi vil åpne oss (...) også sånn der i forhold til å stikke av” (deltaker, min tilføyelse).

En hvilken som helst personlig kommunikasjonssituasjon avhenger av at man viser motparten et visst minimum av tillit. Samtidig vil den også være preget av maktrelasjonen mellom de kommuniserende, det være seg vanlig ansikt til ansikt interaksjon eller en massemediert kommunikasjonssituasjon. Uten tillit blir det vanskelig å opprette et personlig forhold og å respektere hverandre som kommunikasjonspartnere. Dette gjelder uansett om man identifiserer seg med motparten eller omvendt prøver å skille seg fra situasjonen. I dette ligger også at man for det aller meste tar motpartens utsagn på alvor, som ærlig mente påstander om hensikter, opplevelser, tilstander eller sammenheng (Høyer 1989:44). Nettopp dette var nok mye av årsaken til det tidvis svært problematiske forholdet mellom deltakere og produksjonsteamet i Villa Medusa. I intervjusituasjonen ville deltakere kunne tendere til å

sensurere seg selv, delvis fordi de ikke hadde tillit til reporteren som representant for produksjonen av en utskjelt sjanger. Dette var igjen basert på sjangerkompetanse og ”drittsekk-debatten”. Produksjonen var dermed ikke fornøyde med historiene de fikk tilgang til. ”Når man da har en gruppe som har bestemt seg for at de ikke skal si noe annet enn kollektive uttalelser, så blir det et problem, for det blir veldig kjedelig å høre på” (produsent). Også redaktøren var av den formening at deltakerne hadde blitt enige om hva som skulle snakkes om og ikke: ”Jeg tror det var en del ting som...skjedde i huset som man ble enige om...dette skal vi ikke fortelle på tv...og derfor så fikk vi ikke med oss alt (latter)” (redaktør).

Mens formatet legger opp til brudd på teamsolidariteten deltakerne imellom, blir det et problem for produksjonen når teamsolidariteten isteden blir sterk, og konfliktorienteringen rettes mot den ”usynlige” gruppen på settet (jamfør 4.1.2.).

Med åpne forhandlinger menes de situasjonene der enkeltdeltakere, på bakgrunn av uenigheter med hensyn til kamerateamets prioritering, valgte å gå inn i en konfronterende situasjon med produksjonsteamet. På grunn av opptakskontekstens relative frihet, var kamerateamet avhengige av at deltakerne tok med seg kamerateamet i historiefortellingen. Konkret betydde dette at deltakerne hadde ansvar for å si fra om dagens gjøremål, hvor de skulle gå og eventuelt hvem de skulle snakke med. Dette siste gjaldt særlig dersom man hadde vært i en konfliktsituasjon med en av de andre deltakerne og planla å ”skvære opp”. Dette ansvaret kan kanskje være noe av bakgrunnen for de åpne forhandlingene – deltakerne hadde *plikt* til å si fra og følte dermed at de burde ha *rett* til medbestemmelse:

Hvis man toska seg og hvis man hadde det morsomt og det var noen poeng og sånne ting så ville man jo at de skulle filme det, for det var jo ting som var litt morsomt, det er jo klart at man ville ha ting som skjedde og som var gøy, med på tv (...)vi var jo bort til produksjonsteamet og så at de kanskje skulle hatt litt mer folk med og filme, flere team, sånn at de kunne følge med de fleste (deltaker).

Det er jo forståelig at man som deltaker er opptatt av hva som kommer på tv og hva som ikke kommer på tv, og det at dere har meninger om hva som er bra tv og hva som ikke er bra tv, men det er jo fryktelig frustrerende, fordi dere skal jo ikke tenke på det, det er jo vår jobb (redaktør).

Deltakernes jobb er altså å stille seg til disposisjon og å oppfylle det noe diffuse kravet om å ”lage god tv”. De skal fortelle hva de har tenkt å bruke dagen til, og så skal kamerateamet avgjøre om dette er interessant å filme eller ikke. Deltakernes frustrasjon må knyttes til det usikre i situasjonen, til det at kamerateamet ofte valgte ”feil” og ble med deltakere som ikke opplevde noe, og til ønsket om å selv være i fokus. ”Alle sammen, de fleste i hvert fall, var jo opptatt av at det skulle bli bra tv og at de skulle få filma det som var mest interessant og best. Så...vil man kanskje bli eksponert sjøl også da” (deltaker). Denne typen direkte

forhandlinger vil representere et overtramp i forhold til produksjonsteamets profesjonalitet, og var altså kilde til stor frustrasjon blant produksjonsteamet. Dette førte blant annet til en åpen konfrontasjon mellom en deltaker og en representant for kamerateamet, der sistnevnte kom med til dels krasse utfall mot deltakerens personlighet. Med referanse til denne bestemte episoden sier informanten: ”tilliten ble jo brutt når (vedkommende) kom med sine personlige meninger, da syns jo ikke jeg at det var så kjekt” (deltaker, min parentes). Videre hevder informanten at representanten for produksjonsteamet etter dette lot være å filme informanten i situasjoner med felles filming, noe som fikk informanten til å føle seg bevisst oversett og ”straffet”. Overtredelse av grensene mellom de to gruppene, fikk ifølge informanten altså konkrete tekstlige konsekvenser. En slik reaksjon fra en enkeltrepresentant er et typisk tilfelle på brudd på den dramaturgiske lojaliteten innad i produksjonsteamet. Slike overtredelser undergraver teamsolidariteten og muligheten til å vise en felles, profesjonell fasade til deltakerne. Det skjøre tillitsforholdet kommer dermed i fare.

Goffmans involveringssirkel understreker viktigheten av å holde avstand mellom gruppene. Innenfor rammene av et virkelighetshow er det viktig å ikke knytte for tette bånd, også fordi man da kan begynne å ta hensyn som man ikke bør ta i en slik situasjon. For produksjonsteamet vil dette kunne innebære en ”urettferdig” skåning av deltakerne.

Man (er) på jobb for å lage tv, og hvis det blir for nær kontakt så blir det gjerne kanskje vennskap, da vil man kanskje som crew ta hensyn som man ikke skal ta der og da, sensurere ute på jobb, det er liksom den ene tingen. En annen ting er at hvis det blir for nært vennskap så (...) blir det relasjoner og deltakeren kan ta ting ut på crewet som blir historier man ikke kan fortelle (redaktør, min tilføyelse).

For deltakerne kan en slik følelsesmessig involvering få innvirkning på deres ”jobb” – og på deres selvscenesettelse:

Vel, det har jo ikke vært ønskelig, men det har jo på en måte være uforskyldt. At en deltaker forelsker seg i en fotograf eller en reporter. Hva skjer da? jo utfallet er at en deltaker ikke vil være ærlig i intervjusituasjoner. Eller, det å ikke være ærlig kan være det at man sitter og prøver å fremheve seg selv, det blir veldig, alt blir liksom ut av setting, ut av karakter (produsent).

Det var jo en av de andre deltakerne som til og med hadde et lite forhold med en fra produksjonsteamet, og det vil jo ha innvirkning det. Hadde jeg hatt et forhold til han som styrte mic-en så hadde jeg garantert oppført meg annerledes enn jeg ville gjort hvis ikke personen var der (deltaker).

Personlige forhold vil altså kunne få innvirkning på tekstens utforming på flere måter. I tilfelle det skulle oppstå noe mer enn et profesjonelt vennskapelig forhold mellom representanter fra produksjonsteam og deltakere, vil det være viktig å ikke gjøre noe poeng ut

av det i løpet av opptaksperioden. Det er ikke uvanlig at slikt skjer i den intense og ofte intime opptakssituasjonen for et virkelighetshow, men grensene er diffuse på hvordan man eventuelt reagerer mot dette. Dersom det blir et tydelig problem og det tydelig får innvirkning på utformingen av teksten, vil representanten for produksjonsteamet eventuelt bli sanksjonert. Det er svært vanskelig å gjøre noe med slike forhold, fordi det ”ikke skjer”, i betydningen produksjonsteam finnes ikke og inngår derfor ikke på noen som helst slags måte i historiefortellingen. Det blir altså en historie man ikke kan fortelle.

Å få deltakere som sensurerer seg selv, er noe av det verste som kan skje i et format som baserer seg på å vise personene slik de ”egentlig” er. En følelsesmessig relasjon på tvers av gruppene, vil kunne forsterke den allerede tilstedeværende tendensen til positiv idealisering, og vil derfor bli forsøkt unngått.

7.3 Forhandlinger i back - rollebefrielser

(...) inmates typically live within the institution and have restricted contact with the world outside the walls; staff often operate on an eight-hour day and are socially integrated into the outside world. Each grouping tends to conceive of the other in terms of narrow hostile stereotypes (Goffman 1961:18).

To grupper med ulik livssituasjon og ulik sosial prestisje vil tendere til å betrakte den andre gruppen med mistenksomhet og innenfor stereotypiske kategorier. Situasjoner hvor både innsatte og ansatte kan ”tre ut av rollen” – kalles av Goffman *role releases* (1961:90). I disse situasjonene endres eller alterneres maktbalansen mellom gruppene, og de fremstår som jevnbyrdige eller til og med helt motsatte av det de ”egentlig” er. Noen av disse situasjonene er en integrert del av den institusjonelle praksisen, som for eksempel den årlige teaterforestillingen eller tradisjonen med internavis laget av de innsatte. Goffman mener at disse ulike praksisene fungerer som en slags seremonier hvis funksjon er å dempe tendensene til stereotypisering og mistenkeliggjøring mellom gruppene: ”These practices express unity, solidarity, and joint commitment to the institution rather than differences between the two levels”(1961:90).

Det som kan kalles *pausesituasjonen* innenfor opptak av et virkelighetshow er et eksempel på en slik ”institusjonell praksis”. I løpet av en arbeidsdag som gjerne gikk opp mot ti timer, ville kamerateamet med ujevne mellomrom slå av kamera og trekke seg litt unna deltakerne. Dette skjedde bare under felles filming, og bare når kamerateamet befant seg i

huset og dermed hadde en relativ kontroll over deltakerne. ”Når de ikke filmet så satt de jo og snakket med oss og da var det timeout, da var det liksom ikke reality mer (latter) når de hadde slått av kamera, da”(deltaker). Denne informantens definisjon av virkelighetshow knytter seg altså til situasjonen hvor deltakerne blir filmet. Flere informanter nevner det sympatiske ved denne praksisen, og det var tydelig for alle at dette var en situasjon hvor kamerateamet gikk litt ut av sin profesjonelle rolle: ”De kom jo alltid og så satt de i fem min for å prate før de begynte å filme og gjøre jobben sin” (deltaker).

I kapittel 6 ble intervjusituasjonen gjennomgått som eksempel på en statisk ramme, en situasjon med asymmetriske maktrelasjoner og relativt små muligheter for konkrete forhandlinger. Som opptakssituasjonen felles filming er pausesituasjonen et eksempel på en mer dynamisk situasjon. En slik åpen situasjon vil innebære større mulighet for forhandlinger, det være seg om maktrelasjoner, om rolledefinisjoner eller om selve handlingen (Goffman 1974).

Et interessant eksempel på en situasjon hvor rollene praktisk talt ble snudd på hodet, var da kamerateamet i noen tilfeller mot slutten av den femukers opptaksperioden lot deltakerne overta kamera-og lydutstyr og selv ”lekte deltakere”. Særlig en av informantene nevner dette som interessant: ”Så ble det jo mye mer interessant å være med på enn det jeg hadde trodd. For det var så innmari annerledes enn det jeg trodde, og i og med at jeg fikk lov til å filme litt og” (deltaker). Det interessante knytter informanten til innsikten i produksjonen av en fjernsynsproduksjon, og ikke først og fremst til den ”omvendte situasjonen”. Det kan allikevel stå som et eksempel på hvordan reglene etter hvert kunne fravikes, etter at standarden er satt.

Etter at denne standarden er satt, kan man altså tillate seg å åpne for alternative tolkninger og utførelser av rolleopptredener. Rollebefrielsene er situasjoner hvor de to gruppene kommer nært nok hverandre til å få et godt inntrykk av hverandre til å kunne identifisere seg med den andres situasjon, og er derfor viktige i en kontekst hvor tillit til den andre gruppen er grunnleggende.

Som nevnt tidligere, kan regelverket angående omgang mellom de to gruppene på settet betraktes som en del av produksjonsteamets mer usynlige regi. I forhold til regler angående omgang mellom gruppene må pausesituasjonen betraktes som en slags mellomsituasjon. Situasjonen er åpen for forhandlinger om små goder og om en redefinering av maktforholdet gruppene imellom. Under pausesituasjonen går kamerateamet til en viss grad ut av sin institusjonelle rolle, og dermed møter teamene hverandre på en mer nøytral grunn. Avstand til rollen – dramaturgisk disiplin, kommer fram under pausesituasjonene.

Imidlertid er det bare deler av rollen som forsvinner, for så lenge kamerateamet er i nærheten av deltakerne er de i større eller mindre grad på jobb, og skal fremdeles opprettholde en viss profesjonell avstand.

Jeg hadde inntrykk av at (...) kamera og mikrofoner skulle virke mer usynlig på oss i det hele tatt. Men det ble det jo ikke for kamera ble skrudd av, mikrofonen ble skrudd av og de tok seg en røykepause og (...)for de er jo personer som er der, og det blir jo veldig vanskelig å bli ikke-personer (deltaker).

Et annet interessant aspekt i forhold til pausesituasjonen, er hvordan den åpner for forhandlinger om små goder, lignende det Goffman beskriver som en del av privilegiesystemet innenfor totale institusjoner:

A small number of clearly defined rewards or privileges are held out in exchange for obedience to staff in action and spirit (...) The building of a world around these minor privileges is perhaps the most important feature of inmate culture (Goffman 1959:52)

Det kanskje beste eksempelet på privilegiesystemet innenfor produksjonen av et virkelighetshow, er organiseringen av belønninger og straff i forhold til den dramaturgiske kurven i showet som helhet. En slags mikrovariant av dette gjorde seg gjeldende i ”pausesituasjonen”. Balansegangen mellom avstand og det å opprettholde et godt forhold til deltakere er nok i mange tilfeller vanskelig for kamerateamet. I utgangspunktet høres det å gi bort et pizzastykke og sigaretter til en deltaker uskyldig ut, samtidig som en slik tilsynelatende uskyldig handling går imot programmets formelle mål; å filme deltakere som strever med å skaffe seg penger for å klare seg selv.

Stadige overtredelser av skillet mellom deltakere og produksjon vil kunne få innvirkning på selve fjernsynsteksten. Små overtredelser, som å gi bort mat, vil kunne føre til en instrumentell tankegang blant deltakerne i forhold til at produksjonsselskapet uansett er ansvarlige for å holde deltakerne i live. Slik vil programmets offisielle mål ikke gjennomføres. Samtidig kan slike små overtredelser styrke tillitsforholdet mellom deltakere og produksjonsteam, og dermed være utslagsgivende for selve historiefortellingen. Andre typer overtredelser, som et for tett forhold mellom representanter for de to gruppene vil kunne føre til at deltakerne søker å vise et for idealisert bilde av seg selv og ikke greier å være ”naturlige” under filming. Av samme grunn kan representanter for produksjonsteamet skjærme og ta *for mye* hensyn til deltakerne.

7.4. Stereotyper og skjerming

De har oss rundt lillefingeren. (...)fra dag en, så kan de vite skjebnen vår, de kan framstille oss nøyaktig som de vil, og de setter jo...de setter jo karakterene på spissen ikke sant, selv for en gjeng som oss, der jeg følte at herregud vi er jo så like og hvordan kan det bli konflikter her?(deltaker)

Produsentene av virkelighetshow har gjentatte ganger i media blitt beskyldt for å utnytte deltakere. I følge en undersøkelse fra svenske "Aftonbladet", sier 43 prosent at de føler seg delvis eller helt uriktig fremstilt. Allikevel ville over 80 prosent deltatt igjen⁷⁷. Hva betyr dette? At opplevelsen alt i alt er så verdifull at den er verdt det? En deltaker i Robinsonekspedisjonen 2001 fikk til dels sterke reaksjoner på sin person etter deltakelse, blant annet på grunn av det som ble oppfattet som rasistiske uttalelser og et tydelig "bitch-image". Selv uttalte denne deltakeren ifølge VG:

- Jeg ba om å bli kalt en bitch, og da må jeg tåle å få høre det. Dessuten følte jeg en plikt overfor dem som tok meg ut til «Robinson», det var en grunn til at de ville ha meg med. (...) - De legger jo mange millioner i å lage et TV-program. Og når de sier at «sånn er Ihne», da må jeg levere. (VG 3.3.01)

Her virker det altså å ligge en slags lojalitet til produksjonsselskapet og til den rollen vedkommende ble valgt på bakgrunn av. Hvordan er denne lojaliteten skapt? Er det eventuelt å betrakte som en form for forsvar, å innrømme at man aktivt har gått inn for å spille rollen fordi produksjonsselskapet har sagt det?

Virkelighetshowene har blitt kritisert for å brette ut deltakernes privatliv, registrere deltakerne inn i roller og å ødelegge omdømmet deres. At produksjonsselskapene i mange tilfeller tar svært mye hensyn til deltakerne, har imidlertid ikke vært tema. Skjerming av deltakere foregår imidlertid, og av flere grunner.

Det har jo vært tilfeller hvor folk har...gjort ting, veldig ubetenksomme ting, hvor de på en måte...vi har hatt mange rare problemstillinger rundt det, det kan være alt fra at et voksent menneske ikke tar ansvar for seg selv i en sånn setting og forventer at vi skal gjøre det (produsent).

Skjerming av deltakere begrunnes også delvis med hensyn til vedkommendes familie hjemme. Videre hender det at historien ikke blir fortalt fordi den kan føre til negative konsekvenser for både deltaker og tv-selskap/produksjonsselskap. En av de mest eksplisitte reglene for deltakere i Big Brother er å ikke nevne navn på tv. På grunn av den konstante

⁷⁷ Aftonbladet 10.10. 02: <http://www.aftonbladet.se/vss/noje/story/0,2789,16021,00.html>

overvåkningen, kan informasjon om utenforstående potensielt høres av hvem som helst. –
for eksempel i form av søksmål:

For eksempel hvis du hadde hatt en eks som hadde slått deg, og du kom ned til Karibia og du blir overfalt på ett eller annet vis, din reaksjon har jo selvsagt sammenheng med det som har skjedd tidligere, men...det er ikke sikkert det er så bra å fortelle den historien, både for din del og for kanskje den eksen som har slått (redaktør).

Som oftest vil skjerming foregå som et resultat av flere faktorer som spiller inn. Deltakeren kan ha gjort noe han i ettertid angrer på og går inn for å få produksjonsselskapet til ikke å vise dette på tv. Produksjonen vil da vurdere dette, ut fra underholdningsverdi og etiske vurderinger. ”Man har folk som har...gjort ting som kanskje kunne få innvirkning på familielivet sitt senere, og sånn sett...ja, dumheter som verken lager noe bedre tv eller som er noe å ta med” (produsent).

I forhold til formater som baserer seg på heng-på tv, er manglende bildemateriale den mest frekvente grunnen til at historier ikke blir fortalt. Det er vanskelig å få med seg alt, deltakerne har en viss grad av frihet og kamerateam er avhengige av deltakernes samarbeid for å få tak i alle historier. En potensiell begrunnelse til at historier blir redigert vekk når det faktisk finnes bildemateriale kan være at det *ikke passer inn i historiefortellingen*. Hvordan deltakeren oppfattes som person er noe produksjonen i høyeste grad er med på å bestemme. Det å få frem et relativt enkelt og ensartet bilde av deltakeren er en strategi med flere begrunnelser. Det kan gjøres for å skåne deltakeren fra sine mer uheldige sider, eller det kan gjøres for å utfylle karaktergalleriet som trengs for å skape spenning i serien.

Liza B. Priestley, som har jobbet med casting for produksjonsselskapet Strix, beskrev i sitt foredrag på de Nordiske tv-dagene i mai 2002 den ideelle deltaker som ”en person som bare skal være seg selv på godt og vondt”. Hun understrekte i tillegg at jo flere funksjoner en deltaker har, jo flere potensielle historier har man. Videre hevdet Priestley at virkelighetsshow ikke har rollefordeling, men at istedenfor ”kan man si at man skal dele ut hovedfunksjoner til hver deltaker, som leder, klovn osv”(foredrag 5.mai 2002). Dette kan høres ut som en snedig omformulering for å unngå kritikken mot ensidig fremstilling og stereotypisk tanksgang innen virkelighetsshow. Hva er egentlig forskjellen mellom hovedfunksjoner og stereotyper så lenge deltakerne får en hovedfunksjon og eventuelle bi-funksjoner forblir uklare?

At historiefortellingen blir mer interessant dersom deltakeren er en sammensatt personlighet, ser ut til å være en lærdom produksjonsselskapene har fått etter hvert. Priestley nevnte i sitt foredrag en tydelig konflikt som de hadde lagt stor vekt på i åpningsprogrammet

i 71 grader Nord 2001 – i lett vulgariserte ordelag karakterisert som konflikten mellom en homofil gutt og en bibeltro homofob vestlandsjente. Denne strategien ble mislykket. For det første var konflikten overtydelig og stereotyp. I tillegg er programformen uforutsigbar idet deltakerne er med på å konkret bestemme visse deler av programinnholdet. Slik ”forsvant” denne stereotype konflikten med en gang, da den ”bibeltro homofoben” ble stemt ut i første program.

Vi gikk jo veldig bort fra stereotypier eller hva det heter for noe i år, vi prøvde å ikke ha...det skulle være sterke karakterer men det skulle ikke være den her vanlige bitch og klovn og flørten(...)vi prøvde å finne folk som ikke bare hadde ei side, som var komplekse personligheter...så jeg kan vel ikke si det i den gruppa at vi hadde noen stereotype (redaktør).

Selv om stereotypisk tankegang kanskje er forlatt i forhold til personer som kan fortelle en historie og gjerne fylle flere roller på en gang, er det en klar tendens til å ha med det produksjonsselskapene definerer som sterke personligheter. Sjangeren gir adgang til personer som antakeligvis ikke ville fått oppfylt en så stor andel av sin 15 minutter dersom det ikke var for sjangerens fokus på vanlige mennesker. Samtidig er utvalget av deltakere ikke nødvendigvis basert på et gjennomsnitt av Norges befolkning. Styrk Jansen, produsent for blant annet *Baren* og *Harem* på TV3 formulerer det slik:

Hvis man skal finne fram til det folk oppfatter som et gjennomsnitt av Norge, er ikke det de menneskene som forteller historier. Gjennomsnittet av Norge sitter helt stille og ser på (Østby Sæther 2001:141)

Det å kunne fortelle historier ser ut til å ha blitt et slags mantra blant både tv-produsenter og reklamefolk. Hva vil det egentlig si å fortelle en historie? Betyr det å ha en spennende bakgrunn? Skal det oppfattes bokstavelig – at man må kunne formulere seg og visualisere opplevelsene under opptak? ”Mennesker som forteller historier” lar seg også putte inn i stereotypier. Et eksempel er det relativt ”tradisjonelle” stigmaet homofili. De aller fleste virkelighetsshow har med en deltaker med ”alternativ” seksuell orientering, selv om dette ikke alltid blir et tema.

Når karaktertrekk kommer i konflikt med hverandre, ser det ut som om ”klippen” velger å gjøre opptreden en entydig og konsist, heller enn flertydig. Dette kan være på grunn av at seerne skal få en enkel (enstemmig) karaktertegnning, som er enkel å dekode i forhold til allerede veletablerte stereotypier. En annen mulig forklaring kan være at man ønsker å spisse eller forenkle/tydeliggjøre historiefortellingen. I *Villa Medusa* var det flere eksempler på at flerstemmighet ble forlatt til fordel for en tydelig karaktertegnning. En deltakers seksuelle orientering, som klart hadde kunnet ”fortelle en historie”, ble ikke tatt med. En annens

tragiske familiehistorie ble utelatt. Noen av disse historiene kontrasterte mot den rollen vedkommende deltaker fikk i showet, andre ville utdypet og forklart reaksjonsmønstre og tankegang.

At de som caster i utgangspunktet vil ha personer med en så kompleks personlighet som mulig, er ikke nødvendigvis en garanti for at dette kommer fram i det ferdige produktet. Dersom flere deltakere har like trekk, er det store muligheter for at den som på forhånd er bestemt til å være for eksempel "sportsmannen", forblir det, og andre deltakere som i utgangspunktet har like stor interesse for det samme, ikke vil få fram dette. En deltaker hadde en typisk opplevelse av konflikten mellom stereotypi og kompleksitet:

*Har du noen oppfatning av hvilken stereotypi du skulle være?
Ja, jeg skulle være surfedama. Som ikke var så mye mer enn det. Så derfor så unnlot de for eksempel på nettet å skrive at jeg var student, som er det jeg har vært de siste åra, det er det jeg har drevet med (deltaker).*

Deltakeren omtaler her de korte personkarakteristikkene som blir lagt ut på Internett, som er de samme som gis til pressen. Over-og underdrivelser er vanlig, og flere informanter sier at de ikke kjenner seg igjen i beskrivelsen. Rollen som student kontrasterer med det livsnyttende "surfedame"-imgaget, og muligens fordi andre i gruppa kunne fylle rollen som student, ble dette utelatt for vedkommende deltakers del. Langvarig eksponering vil kunne få fram flere sider ved deltakerne og en kort presentasjon er mer ment som forsmak enn som utfyllende informasjon. Presentasjonen av deltakeren vil ikke nødvendigvis ha innvirkning i selve opptakssituasjonen, selv om denne informant faktisk følte seg stigmatisert i rollen som litt dum "surfedame":

Det de gjorde for å prøve å holde på den karakteren(...)det var for eksempel å...jeg skulle legge meg, og jeg leser og skriver masse og gjør sånne ting(...) og fikk da beskjed om å...(...)ja jeg tror til og med det var sånn "skal du gå og legge deg snart" "Ja jeg skal gå å legge meg snart men jeg skal ligge og lese litt" "Ja, men ikke gjør det. Gå og legg deg, og så går du oppi sengen og så skrur du av lyset, så skrur vi av kamera og så kan du ta opp boken og lese." "Det fikk jeg instruksjoner om å gjøre. Og jeg liksom "ja, men jeg leser ganske mye...bok, så dere kan godt ta med det, det er en del av meg" "Nei" Så det kom da heller ikke med. (deltaker).

Forklaringen kan være at kamerateamet trengte en "legge seg scene", men deltakeren følte at dette gikk på bekostning av hennes kompleksitet og kanskje på hennes forventning om autentisitet i opptakssituasjonen. Nettopp slike episoder kan ødelegge det skjøre tillitsforholdet mellom deltaker og produksjonsteam. I dette tilfellet føler deltakeren seg fremstilt på en forenklet måte, og reagerer med protest. Vedkommende hadde kanskje ikke hatt behov for mer enn en kort forklaring fra kamerateamet om at de bare trengte et kort klipp

hvor hun slukker lyset, og ikke nødvendigvis en karaktertegnning av vedkommende deltakers sengevaner. Samtidig vil det ta svært lang tid å gjennomføre filming dersom kamerateam til stadighet skal forklare hva de gjør og hvorfor de gjør det. Dette vil gå på bekostning av den etterstrebede autentisiteten - og kan bli et problem for både produksjonsteam og deltakere.

Det kanskje mest interessante aspektet med hensyn til debatten om stereotyper er produksjonens understreking av at de ønsker komplekse personligheter, som et tilsvarende svar til kritikken om endimensjonalitet. Det kunne vært interessant med en resepsjonsanalyse som tok for seg hvordan seerne oppfatter det produksjonen omtaler som komplekse og interessante personligheter. Er det virkelig slik at produksjonen ønsker deltakere med flere karakterfunksjoner fordi det fungerer best på tv? Eller ligger det isteden en slags helgardering i dette – at man dermed kanskje får mer å klippe på og å lage historier ut av? Intensjonen er god, og det er klart mer interessant med en ”machogutt” som i tillegg viser seg å være glad i visesang og husarbeid. Spørsmålet er om formen på virkelighetshowenes historiefortelling kan tillate slike nyanseringer. Samtidig skal seernes individuelle meningsskapning og effekten av den langvarige eksponeringen ikke undervurderes. En informant sier det slik:

Når de er så tett på over en så lang tid så er det allikevel vanskelig at ikke noe skinner igjennom, de ser det på måten du prater med andre mennesker på, på hvordan du forholder deg til ting, på hvordan du reagerer (...)de klarer ikke å gjøre en person hjernedød hvis ikke den er det, tror jeg (deltaker).

Denne informanten mener altså at deltakerens ”egentlige” personlighet ikke kan redigeres til det ugjenkjennelige. Det er ingen tvil om at redigeringens makt er svært stor, og at en deltaker kan føle seg både manipulert i opptakssituasjonen og urettferdig framstilt i den ferdige fjernsynsteksten. Likevel må muligheten holdes åpen for at noen av de som føler seg urettferdig framstilt, kanskje ikke er helt fornøyde med seg selv og sin i utgangspunktet?

Dette kapittelet har forsøkt å skissere opp noen av de konkrete føringene virkelighetshowene som sjanger legger for deltakernes hverdag under opptak, og hvordan disse også er bestemmende for hvordan interaksjonen mellom de to gruppene bør være. En sjanger som har konkurranse som ett av sine grunnelementer, er avhengig av at deltakerne viser en viss interesse i forhold til spill- og konkurranseelementet. Gjennom konkrete oppgaver og en finale som varer i tre dager for Villa Medusas tilfelle, oppnår produksjonsteamet å fokusere deltakernes interesse på dette dramaturgiske høydepunktet. Et vel så viktig sjangerelement er basert på deltakernes villighet til å eksponere ”sitt innerste jeg” – i betydningen dele sine tanker, frustrasjoner og følelser med tv-seeren representert av kamerateamet. Dette er altså et

vanskeligere element å oppfylle. Deltakerne kan føle seg presset og reagere med protester mot det de oppfatter som overstyring og de kan utvikle en generell mistillit til produksjonsteamet og dermed reagere med å sensurere seg selv. Selvsensur må selvsagt betraktes i forhold til andre mekanismer også, som gjennomgått i kapittel 6. Kyniske opptredener – å unnlate å si sannheten under intervjusituasjonen – kan ha flere grunner, og er til syvende og sist avhengig av et forhold preget av gjensidig tillit og respekt mellom deltakere og produksjonsteam. Å være refleksiv i sin egen rolle som deltaker og å ta deltakelsen for det virkelighetshowet utgir seg for å være – et underholdende spill med vanlige mennesker i hovedrollen, ser ut til å være den beste strategien for å løse konflikten mellom det deltakerne vet er forventet av dem og hva de egentlig har lyst til å gi.

8. Avslutning

Det er det største jeg har vært med på, jeg angrer ikke et sekund (deltaker).

Det var spennende, skummelt, helt annerledes enn alt mulig annet og helt annerledes enn det jeg trodde det skulle bli (...) jeg angrer ikke et sekund på at jeg var med på det (deltaker).

Kunne gjort det igjen, glatt gjort det igjen. Det var spennende (deltaker).

Jeg slutter aldri å imponere meg over hvordan deltakere i realityprogram...tør å stille seg så nakne(...) og å være sårbare på tv. Foran hele Norges befolkning! Jeg...hadde aldri turt! (redaktør).

Det overordnede målet med denne oppgaven har vært å forsøke å gi et bilde av hvordan deltakerne forholder seg til en iscenesatt, eksperimentell, spillorientert, konfliktfiksert, intimisert og ukonvensjonell form for virkelighet – virkelighetshowene. Utgangspunktet er en grunnleggende antakelse om at deltakerne forholder seg aktivt i forhold til de ulike situasjonene som oppstår underveis i både søknadsprosess og opptakskontekst. Før de viktigste funnene i oppgaven blir diskutert, er det kanskje på sin plass med en presisering. Deltakernes aktive forhandlingsstrategier vil kunne applikeres i større eller mindre grad, avhengig av både deltakeren selv og av hvordan virkelighetshowet er lagt opp. Min egen erfaring som deltaker har gjort at jeg ser på forhandlingene som noe selvsagt, samtidig som man skal være klar over at mitt studieobjekt i særskilt grad var åpent for disse forhandlingene. Studieobjektet og mine erfaringer har klart formet hvordan jeg har valgt å vinkle oppgaven, med fare for å kanskje overvurdere deltakernes aktivitet og bevissthet, og ikke minst påvirknings*mulighet*.

Flere av mine informanter fortalte om negative erfaringer med hensyn til særlig selviscenesettelsen, både underveis og i etterkant. Et interessant eksempel på feilslåtte forhandlinger er mislykket bruk av ironi. En informant fortalte om hvordan vedkommendes klart ironiske kommentarer var blitt redigert til en skarpt fornærmende uttalelse i den ferdige teksten. En ironisk distanse til rollen som deltaker og refleksiv kommentator, kan altså slå begge veier. Deltakeren kan risikere å både stå igjen med ”drittsekk”-stempelen og å fornærme og henge ut andre deltakere uten å egentlig ville det. Resultatet av mislykkede og vellykkede forhandlinger er et interessant område, men er altså ikke tatt med fordi den

ferdige fjernsynsteksten ikke har vært fokus for oppgaven. Negative erfaringer generelt har i tillegg vært tilbørlig dekket i pressen i løpet av de tre årene som er gått siden Norges første virkelighetshow kom på lufta.

Målet med å vektlegge deltakernes aktive rolle i utformingen av fjernsynsteksten, har vært å forsøke å forklare hvorfor så mange deltakere er *fornøyde* med opplevelsen som helhet. Det er kanskje lettere for ”folk flest” og kritikere generelt å forstå hvorfor noen deltakere føler seg misbrukte og ukorrekt fremstilt. Å forstå det flertallet av deltakere som *ikke* gjør det, er kanskje vanskeligere⁷⁸.

Villa Medusa 2001 var den tredje sesongen av dette spesifikke virkelighetshowet og ble gjennomført i kjølvannet av Big Brother-debatten. Antakelsen om at søkerne i større grad enn i tidlige nå var bevisste på hva de bega seg ut på, er nærliggende. Informanten fra en tidligere sesong av Villa Medusa sier det slik:

(Hadde jeg visst det jeg vet i dag) ville jeg holdt igjen, slik de på Big Brother gjorde i år. Jeg synes det er latterlig å holde sånn igjen, men jeg skjønner det jo. Sånn ville jeg også vært. Når du har sett mye på reality, du er jo på en måte i stua til en familie, da må du jo tenke over det du sier og gjør. Men jeg er en person som handler først og tenker etterpå (deltaker, min tilføyelse).

Deltakerne må forberede seg på at absolutt alt som blir filmet vil kunne komme til å brukes på tv, enkelte ganger i en tilspisset versjon. Mens noen evner å bruke formatets konvensjoner til sitt eget beste, kan andre føle seg misbrukt og redigert eller castet inn i en bestemt rolle. Selviscenesettelsen og ønsket om å opprettholde en idealisert personlig fasade kan støte sammen med sjangerkonvensjoner og kommersielle hensyn fra produsentenes side. Oppgaven har imidlertid vist hvordan dette sjelden blir en frontkollisjon, på grunn av deltakernes sjangerbevissthet og villighet til å justere sin rolle i forhold til programformatet. Denne tilpasningslinjen, som kan sammenlignes med Goffmans ”kolonisering”(4.2.2) innenfor totale institusjoner, er en del av en beskyttelsesstrategi fra deltakernes side. De er villige til å gi noe, for å beskytte noe annet og viktigere. Også produsentene styres av en etikk som gjør at poenget ikke for enhver pris vil være å henge ut deltakerne.

”The longer and more closely people are observed, either in person or by camera and microphone, the more their behavior is stripped of its social symbols and posturing” (Meyrowitz 1995: 48). Ikke alle deltakere lykkes i å iscenesette seg på en måte som er i tråd med deres egen selvoppfatning. Det er viktig å ikke miste dette av syne selv om deltakerne

⁷⁸ I TV2s debattprogram Holmgang 28.11. 2001 var tema hvordan virkelighetshowene utnytter deltakerne. For første gang var en del tidligere deltakere invitert i studio, sammen med journalister og andre kritikere. Samtlige tilstedeværende deltakere sa at de ikke kjente seg igjen i kritikken.

oppfattes som en aktiv, ressurssterk og generelt oppegående gruppe. Alle mine informanter – til tross for til dels sterke negative opplevelser som ”drittsekk”stempel og svært negative tilbakemeldinger fra enkelte seere, sier at de ikke ville vært opplevelsen foruten. Deltakerne trekker frem at de har lært noe – om seg selv, om andre og ikke minst om hvordan produksjonen av et underholdningsprogram foregår.

Analysens første del konsentrerte seg først om deltakernes mer eller mindre veloverveide valg om å søke til deltakelse, og hvordan de ulike deltakerne valgte å presentere seg selv i denne prosessen. Der motivene varierte fra det eksplisitt kjendismotiverte til det mer opplevelsesorienterte, varierte også selvpresentasjonen fra pågående selvmarkedsføring til en mer avslappet og avventende opptreden. Dette bekrefter antakelsen om at produksjonsselskapet er ute etter ulike personligheter for å sette sammen i ei dynamisk gruppe, og det stadfester at motivene for deltakelse sjeldent lar seg forklare kun i forhold til det entydig ekshibisjonistiske. Som produsenten sier det; det er sjeldent at de som *sier* de er ”crazy”, virkelig er det⁷⁹. Videre i kapittelet ble det gitt eksempler på hvordan produksjonen forholder seg til sjangerkonvensjonene i utvelgelsen av deltakerne og hvordan de reagerer på søkerens ulike strategier for å fange oppmerksomheten. I denne prosessen er forhandlingsstrategiene nettopp dette, selvpresentasjon og oppmerksomhetsstrategier på ulike plan. Ikke overraskende er produksjonens beskrivelse av den ideelle deltaker en person som oppfyller virkelighetstv-klisjeene; hun ”byr på seg selv” og har ”en historie å fortelle”. Det er også viktig at vedkommende passer inn i gruppa og potensielt kan fylle en eller flere roller.

”Når ’naturlighet’ betyr blottstilling, blir det naturlig å beskytte seg med rollespill” (Ytreberg 2000: 133). Vårt rollespill til daglig formes av ulike rolleforventninger og er både situasjons- og personavhengig. Det er åpenlyst at dette i høyeste grad også gjør seg gjeldende i virkelighetshowenes spesifikke opptakskontekst. Her forventes det imidlertid en nærmest umulig kombinasjon av rolleentydighet, intimitet og ærlighet. I tillegg vil sjangerens implisitte og innbyrdes motstridende forventninger om individualistisk motivert strategispill på den ene siden, og mer sosialt orientert solidaritet på den andre, føre til ambivalente rolleopptredener. Den stadige vekslingen mellom tradisjonell backstageoppførsel og atferd i frontregionen, må sies å være et spesifikt trekk for virkelighetshowene som sjanger – eller kanskje det heller kan betraktes som et resultat av kombinasjonen mellom sjangerspesifikke

⁷⁹ Jamfør sitat under avsnitt 5.2.3, s 70.

elementer som konkurranse, intimitet og autentisitetsretorikk. Rollespill er altså en strategi for å beskytte seg mot blottstilling, sier Ytreberg. Ifølge mine observasjoner, iverksettes det også mer spesifikke *beskyttelsesstrategier*, som først og fremst tar form som tilbakeholdelse av personlig informasjon. I min kasusstudie gjorde deltakerne for eksempel bruk av *selskapsleker* som en spesifikk beskyttelsesstrategi, for å bli kjent med hverandre uten at ”hele Norge” samtidig fikk del i livshistorier, personlige traumer og lignende. Etter hvert gikk disse lekene over til mer spesifikke uttrykk for samarbeid om rolleprestasjoner, slik Goffman beskriver det i sin bruk av “performance team”-begrepet.

Både opptaksstedets plassering og utvelgelsen av deltakere legger opp til at båndene mellom deltakere skal bli tette, enten de er preget av vennskap eller konflikter. Lagfølelsen er i utgangspunktet sterk, deltakerne føler de har noe til felles gjennom at de har blitt utvalgt til deltakelse. Den intimiteten som sjangeren setter krav om, kommer i mange tilfeller helt av seg selv, i betydningen sterke og intense relasjoner mellom deltakerne. Intimiteten må imidlertid være ”åpen”, og bør ikke utvikle seg i kombinasjon med teamsolidaritet. Resultatet kan bli *selvsensur*, som tilfellet var i Villa Medusa. Sjangerelementer og den dramaturgiske gjennomføringen skal i utgangspunktet sørge for at resultatet blir vellykket, i betydningen god underholdning. Selvsensur kan betraktes som en beskyttelsesstrategi idet deltakerne vil forsøke å beskytte seg mot det Goffman kaller ”personlighetskrenkelser” og av ”forurensning” av forholdet mellom mennesker. Samtidig kan sensuren være et uttrykk for aktiv forhandling om selviscenesettelse – deltakerne ville fremstå som hyggelige og sympatiske mennesker som ikke snakket stygt om andre. Høy (og i følge produsenten misforstått) sjangerkompetanse blant deltakerne var mye av grunnlaget for denne selvpålagte tausheten, idet produksjonsteamet ble betraktet med mistillit i sin egenskap av representanter for en utskjelt sjanger. I tillegg spilte nok deltakernes relativt ”høye” gjennomsnittsalder inn. Enkelte konflikter ble betraktet som bagateller og ble derfor enten ikke nevnt, eller ikke besvart i intervjusituasjonen. Reaksjonene på det strenge regelverket og umyndiggjøringen generelt var kanskje sterkere enn det ville vært i en gruppe med yngre deltakere. Resultatet av den generelle mistilliten mot produksjonsteamet var at konfliktene i stor grad ble vendt utover, istedenfor innover i gruppa, noe som til sist hadde innvirkning på selve fjernsynsteksten.

Alle deltakere i virkelighetshowene møter det noe diffuse autentisitetskravet. I enkelte show blir dette løst ved at deltakere *iscenesetter* sin mer eller mindre ekte autentisitet. Det vanskelige området ærlighet og åpenhet, viste seg å være viktig for flesteparten av mine informanter, samtidig som det å holde tilbake informasjon ikke ble betraktet som særlig

uærlig. Det å ”være så ekte som mulig” ble sidestilt med å ikke ta på seg en helt annen rolle, mene noe annet enn det man mener og å i liten grad være opptatt av taktikk.

Direkte gjennomtenkte og reflekterte samtaler hører du aldri fra disse ungdommene, som forhåpentligvis ikke er representative for den oppvoksende generasjon de tilhører. De virker rett og slett dumme. Finn Bjørn Tønder om deltakerne i Big Brother, Bergens Tidende 11 april 2001

Mens deltakerne i populære virkelighetshow utgjør godt stoff for de ulike sekundærmediene, har utfallene mot de samme deltakerne i aviser og tv-kanaler til tider vært svært krasse. Deltakerne har blitt ansett for å være mindre intelligente og virkelighetshowenes fokusområde hjelper kanskje ikke til å korrigere dette uttrykket. Det interessante er at representanter for produksjons- og tv-selskap understreker at de leter etter – og finner – flerdimensjonale personer. Produksjonsselskapets uttalte ønske om å få så komplekse personligheter som mulig, kan betraktes som en form for sikkerhetsnett – slik får produksjonen mer å velge i når de senere skal redigere opptakene. Slik fjernsynsmediet i form og innhold fremstår i dag, må flerdimensjonalitet generelt betraktes som et lite fremtredende trekk ved mediet. Det kan i tillegg se ut som om det å kommunisere en entydig og lett forståelig fasade er viktig for popularitet og hvordan seerne oppfatter deltakerne⁸⁰.

Deltakerne kan fremstå som endimensjonale på bakgrunn av flere faktorer. Noe gjør deltakerne selv ved å skjule enkelte sider av seg selv for kamera, jamfør beskyttelsesstrategiene. En annen faktor er at den spesifikke produksjonsmetoden vil gjøre at kamerateamet rett og slett ikke får med seg alt, og til sist vil redigeringen ha avgjørende virkning for hvordan deltakeren blir oppfattet av seerne. Som et resultat av alle disse faktorene kan deltakere som i utgangspunktet ble castet for sin flerdimensjonalitet, reduseres til ”dum bimbo” eller ”gråtende alenemor”.

Modellen i oppgavens innledning illustrerte alle de ulike faktorene som potensielt kan virke inn på fjernsynstekstens utforming og var ment å understreke det komplekse vekselspillet mellom de ulike faktorene. Forholdet mellom produksjonsteam og deltakere ble formulert ved hjelp av to begreper; relasjoner og strategier. Oppgaven har vist hvordan overtredelser av skillet mellom gruppene – brudd på konvensjoner og den ideelle relasjon produksjonsteam/deltaker, kan få både direkte og mer indirekte innvirkninger på teksten. De to gruppene tenderer til å oppfatte hverandre i tråd med Goffmans beskrivelse av de ulike gruppene innenfor en total institusjon, samtidig som virkelighetshowet skiller seg fra den

⁸⁰ Uttalelse med forbehold idet oppgaven ikke tar for seg seernes reaksjoner. Antakelsen baserer seg på inntrykk fra ulike nettmøter og enkelte informantuttalelser.

totale institusjonen idet at den ”sterkeste” gruppen er avhengige av den ”svakeste” gruppens tillit for å kunne gjøre jobben sin på en tilfredsstillende måte.

De to gruppene er i stadige forhandlinger med hverandre. Deltakerne har et sett med motstridende rolleforventninger å forholde seg til, de skal ”bare være seg selv” samtidig som de er både formelt og uformelt forpliktet til å ”hjelp til med historiefortellingen” i form av konkret tv-jobbing. Deltakerne opptrer som vikarierende fortellere under stand-up sekvensene, skuespillere under rekonstruksjonene og mer eller mindre lydige barn etter mislykkede opptak. Også representanter for produksjonsteamet har bestemte rolleforventninger knyttet til seg. For å hindre at overtredelser får innvirkning på fjernsynsteksten er omgang mellom gruppene utenfor ”arbeidstid” begrenset både fysisk og ved hjelp av regler.

Medievitenskapen er en fagretning med tradisjon for å forske på populærkulturelle uttrykksformer. Underholdning er ikke bare underholdning – den fungerer også som viktig uttrykk for gjeldende samfunnsverdier, den virker som sosialt lim, er kilde til individuell meningskonstruksjon og opposisjonelle lesninger og brukes som identifikasjon. At tilsynelatende banal og meningsløs underholdning som såpeoperaene er kilde til meningskonstruksjon, identifikasjon og sosial meningsbærer, er anerkjent. Også virkelighetshowene er underholdning, men samtidig uttrykk for en generell tendens som gjerne betraktes med bekymring – intimiseringen av det offentlige rom. Et annet perspektiv enn denne oppgavens mikrososiologiske hovedfokus, ville kunne gitt plass til denne diskusjonen⁸¹.

Deltakernes konkrete forhandlingsstrategier for å forsøke å påvirke fjernsynstekstens utforming, er kanskje spesielt sterke i virkelighetshowenes tilfelle. Etter at deltakere på mer eller mindre subtile måter har overbevist castingteamet om at de passer til formatet, har deltakerne en relativt stor makt i forhold til utformingen av teksten. Mitt studieobjekt er et eksempel på en av de siste ”snille” virkelighetshowene, i betydningen av deltakerne ikke ble utstemt og sendt hjem i løpet av oppholdet. Dette gir deltakerne et relativt stort forhandlingsrom. Også deltakere i mer ekstreme former for virkelighetshow har mulighet til å aktivt forsøke å påvirke det bildet som blir (av)gitt, men her er fallhøyden kanskje større og

⁸¹ Her kunne særlig Sennetts ([1977]1992) betraktninger rundt det han kaller intimitetstyranniet vært interessante. Andre bidrag som er utelatt er Thomsons (1995) refleksjoner rundt mediautvikling og konsekvenser for selvet, Postmans (1985) teknologi(-og publikums)pessimisme, samt Giddens (1991) teorier rundt intimitet og modernitet.

mislykkede forhandlinger vil kunne gi seg konkrete utslag – deltakeren blir rett og slett hjemsendt.

Slik virkelighetshowene i sin rene form er på vei ut, er kanskje også forhandlingsstrategiene et perspektiv som bare passer inn i forhold til virkelighetshowene? Avslutningsvis i kapittel 3.1 ble det gitt eksempler på hvordan virkelighetshow og virkelighetstv fortsetter å utvikle seg i forskjellige retninger. Produksjonsmetoder og showenes særlige estetikk hybridiseres ytterligere, de blander seg videre inn i nye former for kulturproduksjon. Teorien om deltakernes aktive forhandlinger om selvpresentasjon/selviscenesettelse er klart overførbar til flere ulike former for fjernsynsprogram, mens institusjonsperspektivet muligens kan virke noe mer begrenset. Likevel kan ideen bak begge disse klart overføres på ulike fjernsynsprogram med mer eller mindre vanlige mennesker i hovedrollen.

Litteraturliste

- Adler, Ronald B. og Rodman, George 2000: *Understanding human communication*. (7.utgave). Oxford : Oxford University press
- Alver, Bente Gullveig og Øyen, Ørjar 1997: *Forskningsetikk i forskerhverdag*. Oslo : Tano Aschehoug
- Andersson, Yvonne 2001: *Dokusåpor – en 'verklighet' för sig?* Granskningsnämndens rapportserie, rapport nr 8. Institutionen for journalistikk, medier och kommunikation, Stockholms universitet
- Aspøy, Arild 2000: *Virkelighetskonkurransen..* Kristiansand: IJ-forlag
- Bakøy, Eva 2001a: 'Fjernsynet – et medium uten sjel?' (anmeldelse) i *Norsk Medietidsskrift* 2/2001
- Bakøy, Eva 2001b: "'På kanten'" med Hammelow-Berg. Tekstanalyse og plassering av programmet i et sosiokulturelt perspektiv' i Bakøy og Syvertsen(red) *Sjekking på TV : offentlig ydmykelse eller bare lek?* Oslo: Unipub
- Barnouw, Erik 1993: *Documentary. A History of the Non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Birkvad, Søren. 1996 'Krisedokumentar: "Bæbu! Bæbu!" 'i *Norsk medietidsskrift* 1/1996.
- Bondebjerg, Ib, 2001: 'Den medialiserte livsverden: om reality-tv og den nye tv-kultur' i *Ekko*, 8/2001.
- Bourdieu, Pierre 1998: *Om fjernsynet*. Oslo: Gyldendal
- Bourdieu, Pierre 1990: *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, Cambridge, England
- Bulmer, Martin (red) 1982: *Social research ethics: an examination of the merits of covert participant observation*. London: Macmillan
- Dovey, Jon 2000: *Freakshow..* London : Pluto Press
- Drotner, Kirsten 1990: 'Modernitet og mediepanikk' i Sørensen og Frønes (red.) *Kulturanalyse*. Oslo: Gyldendal.
- Dyer, Richard 1992: *Only Entertainment*. London: Routledge,
- Eco, Umberto 1963: 'Fenomenologia di Mike Buongiorno', *Diario moderno*. <http://www.ilcircolo.net/Forumreply.php?1674> [12.12.02]
- Ehn, Billy og Klein, Barbro 1994: *Från erfarenhet till text*. Stockholm: Carlssons.

Fetveit, Arild 2002: 'Det kannibalske øje: virkelighetshow, eksperimentfjernsyn og den nye kreativitet i fjernsynsunderholdningen' i *MedieKultur* 34/2002.

Fiske, John 1987: *Television Culture*. London: Methuen

Gentikow, Barbara 2002: *Hvordan utforsker man medieerfaringer? Kvalitativ metode for (ferske)medieforskere*. Publikasjon nr 53. Bergen: institutt for medievitenskap

Giles, David C. 2002: 'Parasocial interaction: A review of the literature and a model for future research' *Media Psychology*, 4(3), 279-302.

Goffman, Erving 1959: *The presentation of self in everyday life*. Middlesex: Penguin Books Ltd.

Goffman, Erving 1961: *Asylums: essays on the social situation of mental patients and other inmates*. Middlesex: Penguin Books Ltd

Goffman, Erving [1961]1967: *Anstalt og menneske*. København: Paludan (dansk oversettelse ved Knud Eilskov)

Goffman, Erving [1959]1974: *Vårt rollespill til daglig*. Oslo : Pax (norsk oversettelse av Kari og Kjell Risvik)

Goffman, Erving 1974: *Frame Analysis*. New York: Harper & Row,

Gripsrud, Jostein 1999: *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget

Gripsrud, Jostein 1995: *The Dynasty years*. London: Routledge

Harms Larsen, Peter 1990: *Faktion som uttryksmiddel*. NørhavenA/S, Viborg: Amanda forlag

Harms Larsen, Peter 2002: 'Virkeligheten på spil' i *MedieKultur* 34/2002

Helland, Knut 1993: *Public service and commercial news*. Leicester: University of Leicester

Helland, Knut 1994: 'Nyhetsskonvensjoner i fjernsyn' i *Norsk medietidsskrift* 1/1994

Hernes, Gudmund 1975: *Makt og avmakt*. Universitetsforlaget. Oslo.

Hjarvad, Stig 2002: 'Seerens reality' i *MedieKultur* 34/2002.

Høyer, Sverre 1989: *Små samtaler og store medier*. Oslo: Universitetsforlaget,

Imsen, Gunn 1991: *Elevens verden : innføring i pedagogisk psykologi*. Oslo: TANO

Jerslev, Anne 2002: 'Autentisitetstrategier i Robinson Ekspeditionen 2000' i *MedieKultur* 34/2002.

- Johansen, Anders 1996: 'Credibility and Media Development' i Jostein Gripsrud (red) *Media and Knowledge. The role of television*. Arbeidspapirer 2/96. Bergen: Department of Media Studies, University of Bergen.
- Kjærstad, Jan 1993: *Forførelsen*. Oslo: Aschehoug
- Kvale, Steinar 1997: *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad notam Gyldendal
- Langstrand, Ingrid 2001: 'Å være på tv. Hvordan iscenesetter deltakerne seg selv?' i Bakøy og Syvertsen(red) *Sjekking på TV : offentlig ydmykelse eller bare lek?* Oslo: Unipub
- McCracken, Grant 1988: *The long interview*. California: Sage Publications
- McQuail, Denis 1987: *Mass communication theory: an introduction*. 2nd ed. London: Sage
- Melzer, Arthur M 1995: 'Rosseau and the Modern Cult of Sincerity' i *The Harvard Review of Philosophy*, vår1995. http://hrp2.student.harvard.edu/1995/95_4.pdf
- Meyrowitz, Joshua 1985: *No Sense of Place..* Oxford US: Oxford University Press.
- Nichols, Bill 1991: *Representing reality*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- Nylund, Mats 2000: *Iscensatt interaksjon*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Nørretranders, Tor 1997: *Stedet som ikke er*. København : Aschehoug
- Priest, Patricia Joyner 1995: *Public Intimacies: Talk show participants and tell-all tv*. Creskill, N.J.: Hampton Press
- Sandford, John 1980: *The new German cinema*. London: Oswald Wolff (Publishers) Ltd.
- Schatz, Thomas 1981: *Hollywood genres*. Boston, Mass: McGraw Hill.
- Syvertsen, Trine 2001: ' "15 minutes of fame" ' i Bakøy og Syvertsen(red) *Sjekking på TV : offentlig ydmykelse eller bare lek?* Oslo: Unipub
- Syvertsen, Trine 2001: ' "Alle mente jeg burde være med!" Deltakernes omstendigheter og begrunnelser' i Bakøy og Syvertsen(red) *Sjekking på TV : offentlig ydmykelse eller bare lek?* Oslo: Unipub
- Sæther, Susanne Østby 2001: 'Virkelighets-tv. Intervju med Styrk Jansen' i *Norsk Medietidsskrift 2/2001*
- Sørensen, Bjørn 2001: *Å fange virkeligheten : dokumentarfilmens århundre*. Oslo: Universitetsforlaget
- Taylor, Charles 1998: *Autentisitetens etikk*. Oslo: Cappelen upopulære skrifter, Cappelen
- Thagaard, Tove 1998: *Systematikk og innlevelse*. Bergen-Sandviken : Fagbokforlaget

Thoresen, Lisbeth 2001: *Det gode liv - den gode død*. Rapport 5/2001. Tønsberg : Høgskolen i Vestfold. <http://www-bib.hive.no/tekster/hveskrift/rapport/2001-05/> [21.12.02]

Ytreberg, Espen 2000: *Brede smil og spisse albuer: hvordan fjernsynet overtaler*. Oslo: Aschehoug

Ytreberg, Espen 2002: *Det ekspanderende selvet: om deltakelse i reality-TV*. (in print)

Østbye, Helge 2000: *Om eierforhold i norske media*. Rapport nr 46. Institutt for medievitenskap: Universitetet i Bergen.

Avisartikler

Bjerkestrand, Frode "Når gamle helter velter", *Bergens Tidende* 11.11.2000.

Farhi, Paul 'The Spin on "Real World"' *Washington Post* 4.11.99

Gentikow, Barbara 'Oppmerksomhetssamfunnet', kronikk, *Bergens Tidende* 26.1.2001

Holst-Hansen, Thomas 'Merket av reality-TV' *VG* 3.3.2001

Scholz Nærø, Gry: 'Virkelighets-tv på vei ut' *Bergens Tidende, Magasinet* 10.5.2002

Wiese, Andreas 'Fristende fråtsing' *Dagbladet* 6.3.2002

Winterkjær, Ståle 'Drar fra barna' *VG* 10.8.2001

Winterkjær, Ståle 'Hver femte reality-deltaker føler seg utnyttet' *VG* 25.9.2001

Nettsteder og annet

Deltakerkontrakt

Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, jus og humaniora (NESH)

<http://www.etikkom.no/Etikkom/Etikkom/retningslinjer/NESHretningslinjer/NESHretningslinjer/99> [12.12.02]

Holmgang, TV2: Hvorfor er virkelighets-TV så populært? 28.11.2001

NRK- lesekunst:13. Ved siden av formalismen. Intervju med Jostein Børtnes.16.4 2002

<http://www.nrk.no/litteratur/lesekunst/teorier/1788360.html> [29.1.2003]

NRK-lesekunst:14. Bakhtin og ordenes flertydighet. Publisert 16.4.2002

<http://www.nrk.no/litteratur/lesekunst/teorier/1788411.html> [29.01.2003]

Undersøkelse om svenske deltakere i virkelighetshow. Publisert 10.10.2002

<http://www.aftonbladet.se/vss/noje/story/0,2789,16021,00.html> [11.12.2002]

Primacy-effekten, Jones et al 1968:

<http://www.mansfield.ohiostate.edu/psych/mcnulty/Oct23,28,&29.htm> [4.11.02]

'Slutt for Villa Medusa' (Programdirektør Eivind Landsverk)Publisert i Kampanje 12.12.2001. Tilgjengelig på <http://www.p4.no/txo/41950.asp> [01.02.03]

Vedlegg 1