

Fengsel, fabrikk og laboratorium

Big Brother mellom tekst og kontekst

En studie av underholdningsprodusenters praksis



Håvard Legreid

Hovedfagsoppgave i medievitenskap

Cand.polit.

September 2003

Institutt for medievitenskap – Samfunnsvitenskapelig fakultet

Universitetet i Bergen

Takk

Når jeg nå er ved veis ende er det mange mennesker jeg er en stor takk skyldig. Jeg vil takke Lasse Hallberg for å åpne dørene for meg ved produksjonen av BigBrother Norge 2001 og for bemerkelsesverdig samarbeidsvilje gjennom hele prosessen. Mine informanter line producerne, realityprodusent og deltakerprodusent for å dele sine tanker og meninger. Andre medlemmer av staben skal også nevnes for å ha gitt nyttige opplysninger og for en åpen holdning til meg og mitt prosjekt. Alle ved produksjonen bidro til å gjøre mitt feltarbeid til en morsom og interessant opplevelse.

Jeg skylder en stor takk til min samboer Kjersti for hennes uendelige tålmodighet, støtte og faglige inspirasjon – vonde øyeblikk har vært lettere å bære med deg ved min side. Ann og Stine vil jeg takke for god korrekturlesning i en viktig fase. Jeg vil også nevne min venn Marius for nyttige faglige diskusjoner og tips.

Jeg vil trekke frem min veileder Knut Helland for uvurderlig støtte og hjelp under feltarbeidet, hans faglige tyngde og innsikt har hjulpet meg gjennom hele prosessen. Både staben ved Medievitenskapelig Institutt og studentmiljøet ved instituttet skal nevnes for å ha bistått med gode praktiske løsninger og interesse for mitt prosjekt. Rådet for Anvendt Medieforskning har bidratt med økonomisk støtte til prosjektet og har vært forståelsesfulle ved mine henvendelser.

Bergen 31. August 2003

Håvard Legreid

Til mamma og pappa

Del I:	Watching BigBrother	
1:	Innledning	3
	1.1. <i>Problemstillinger i møtet med Storebror</i>	4
	1.2. <i>Analytisk kompleksitet og profesjonell praksis</i>	6
	1.3. <i>Tykk beskrivelse</i>	7
	1.4. <i>Metaforer; fengsel, fabrikk og laboratorium</i>	8
2:	Kvalitative tilnærminger til underholdningsproduksjon	11
	2.1. <i>Kontakt og adgang</i>	11
	2.2. <i>Observatøren: roller og integritet</i>	13
	2.3. <i>Uformelle samtaler</i>	17
	2.4. <i>Halvstrukturerte intervju</i>	18
	2.5. <i>Produksjonsspråk</i>	19
3:	Analytiske perspektiver: aktør og struktur	20
	3.1. <i>Totalt institusjoner</i>	20
	3.2. <i>Erfaring, kompetanse og bevissthet</i>	21
	3.3. <i>Dramaturgi, narrasjon og underholdningsproduksjon</i>	22
	3.4. <i>Avsluttende bemerkninger; praktiske avgrensinger av analysen</i>	25
Del II:	Mellom fengsel, fabrikk og laboratorium: institusjonell praksis	
4:	Underholdningsproduksjonens institusjoner	26
	4.1. <i>BigBrother som total institusjon</i>	27
	4.1.1. <i>Underholdningens fangevoktere</i>	28
	4.1.2. <i>Casting av frivillige klienter</i>	31
	4.2. <i>Overvåkningsapparatet</i>	34
	4.3. <i>Produksjonshierarkiet; makt og ansvar</i>	36
5:	Ydmykelse, disiplinering og performative strategier	38
	5.1. <i>Storebror ser deg!</i>	39
	5.2. <i>Deltakerkonkurransen; BigBrother legger premissene</i>	42
	5.3. <i>Struktureringen av livet i huset; hverdager og høydepunkter</i>	43
	5.4. <i>Oppgaver og premier; stagingen av hendelser</i>	46
	5.5. <i>Deltakerne i skrifterommet – klagemur eller terapistol?</i>	51
	5.5.1. <i>Biggest Brother; terapeut og direktør</i>	54
	5.6. <i>Utskrivelsens særlige problemer</i>	56
	5.7. <i>Avsluttende bemerkninger; den totale institusjonens rasjonalitet</i>	58
Del III:	Drama på samleband: narrativ bevissthet og tekstproduksjonspraksis	
6:	Underholdningsfabrikken: standardisering og samleband	59
	6.1. <i>Produksjonsapparatets møblering og plassering</i>	60
	6.2. <i>Produksjonsprosessen steg for steg; filtre og innflytelse</i>	61
	6.3. <i>Programstruktur</i>	63
7:	Utvalgskriterier	65
	7.1. <i>Lyd og bilde; hva blir en bit?</i>	66
	7.2. <i>Karakterdrama: samtaler og aktivitet</i>	69
	7.3. <i>Avsløring og eksklusivitet</i>	71

7.4.	<i>Humor</i>	73
7.5.	<i>Høydare</i>	76
7.6.	<i>Stol på konseptet: underholdningsterskelen</i>	79
8:	Komposisjonshensyn og presentasjonspraksis	81
8.1.	<i>Rød tråd</i>	82
8.2.	<i>Speiling av virkeligheten</i>	83
8.4.	<i>Kontinuitet og oppfølging</i>	85
8.5.	<i>Kronologi</i>	87
8.6.	<i>Autentisitet og juks</i>	90
8.7.	<i>Avsluttende bemerkninger: institusjonslivets underholdningsverdi</i>	92
Del IV:	Profesjonelle holdninger og refleksiv praksis	
9:	Virkeligheten i henhold til Storebror: eksponering og regulering	95
9.1.	<i>Intimitet og følelser</i>	96
9.2.	<i>Sex og singelliv</i>	101
9.3.	<i>Det privates forhandlede stilling, om tredjepart</i>	105
9.4.	<i>Under- og overeksponering i praksis</i>	108
9.5.	<i>Ytre innflytelseslinjer: publikumshensyn</i>	112
10:	Kontroverser i underholdningslaboratoriet: nye reguleringer	115
10.1.	<i>Brennbare inngrep: opposisjon mellom produsent og distributør</i>	115
10.2.	<i>Sponsorer og annonsører: makt og ansvar</i>	117
10.3.	<i>Konsekvenser redaksjonelt og profesjonelt</i>	118
10.4.	<i>Avsluttende bemerkninger: praksis mellom visning og sensur</i>	119
Del V:	BigBrother mellom tekst og kontekst: underholdningsproduksjonens sosiologi	
11:	Fengsel, fabrikk eller laboratorium; en oppsummering	121
11.1.	<i>Etiske implikasjoner</i>	123
11.2.	<i>Publikum som Storebrødre</i>	125
11.3.	<i>Avsluttende bemerkninger: er BigBrother viktig?</i>	126
Litteraturliste:		128
Vedlegg:		
1:	liste over deltakerne med navn og alder	
2:	www.bigbrother.no [26.02.01] "hva har skjedd?"	
3:	Lasse Hallbergs kommentarer til oppgaven [19.08.03]	
4:	E-post fra Lasse Hallberg til medarbeidere om mitt besøk.	
5:	Intensjonsavtale med Lasse Hallberg.	
6:	Noen produksjonsbegreper og termer.	
7:	Oversikt over funksjoner i kontrollrommet.	
8:	Plantegning over kontrollrommet	
9:	Plantegning over huset, med kamerakrysset.	
10:	Møteplanoversikt	
11:	E-post om fra Lasse Hallberg om skrifteromssamtaler med deltakerne.	
12:	Oversikt over deltakernes dag etter utstemming.	
13:	Huskeliste til klippen, fra line producernes kontor.	
14:	E-post fra Lasse Hallberg til staben om redaksjonelle retningslinjer.	
15:	www.bigbrother.no [27.02.01] "gikk du glipp av programmet?"	

Del I

Watching BigBrother

1: Innledning

24. februar 2001 introduserte den kommersielle norske kanalen *TVNorge* (heretter *TVN*) et nytt underholdningskonsept for sitt publikum: *BigBrother* (heretter *BB*). Konseptets grunnleggende idé var å overvåke et antall mennesker innestengt i et spesialbygget hus. Deltakerne forlot huset etter en intern nominasjonsprosess som dannet grunnlaget for publikums utstemming. I programmets finalesending 30. mai 2001 ville én deltaker kåres til vinner og motta en million kroner. Det nederlandske produksjonsselskapet *Endemol* hadde utviklet konseptet, som allerede var produsert i flere land. *Nordic Entertainment* (heretter *Nordic*) produserte den norske utgaven.

I første ordinære episode (sendt 26.02.01) kunne man se hendelsene fra første og andre dag i huset, og jeg gjengir her én hovedlinje i episoden: etter ankomsten drakk deltakerne alkohol og hadde øyensynlig et festlig lag, før de utover kvelden krøp sengs. Rodney og Anita slo seg ned i sofaen (se vedlegg 1). På morgenkvisten begynte Trond å støvsuge stua, mens Rodney og Anita lå tett omslynget i sofaen. Da Rodney *så ut til* å våkne så man hånden hans smyge seg under skjorten og mellom beina til Anita, som *øyensynlig* sov og ikke merket det (jeg ikke kan uttale meg sikkert om hans eller hennes bevissthetstilstand). Trond hadde observert seansen, og Anita reagerte kraftig da han fortalte hva han hadde sett (han bemerket at også Anita hadde vært frempå, men dette kom ikke tydelig frem i episoden). Rodney fikk høre om Anitas raseri senere på kvelden, og benektet hele hendelsen. Etter en kort samtale lot Anita tvilen komme Rodney til gode, og kontroversen rant ut i sanden. *BBs* hjemmeside skrev under overskriften "Hva har skjedd?" følgende om hendelsene:

Anita blir fryktelig opprørt over at Rodney har kjærtegnet henne mens hun sov. Hun føler seg utsatt for et overgrep [...]. Anita er så opprørt at hun til og med går i skrifterommet¹ og ber Big Brother om å få se opptakene fra dagen før så hun kan finne ut hva som egentlig har skjedd. Big Brother beroliger henne med at det nok ikke er så alvorlig som hun tror. Spørsmålet er om noen har sett det samme som Trond, og hva er hans motiv for å gå ut med det? (www.bigbrother.no 26.02.01, vedlegg 2)

Ettersom intet ble gjort mens hendelsen utspant seg, verken av produksjonsarbeiderne eller Trond, må forløpet ha artet seg ulikt for produksjonsarbeidere, deltakere og publikum. Deltakerne hadde tydelig også forskjellige oppfatninger. Det er liten tvil om at både ansvarlig produsent Lasse Hallberg og overvåkerne hadde full innsikt i hendelsesforløpet og ville sett eventuelle problemer i denne situasjonen.² Eksempelet innebærer således en sentral observasjon: den sentrale linjen i episoden, som for publikum så ut til å være Rodney som forgrep seg på en sovende Anita, var etter alt å dømme ikke så ille i virkeligheten som det ble framstilt på fjernsyn.

Jeg vil i denne oppgaven analysere produksjonen av *BBs* daglige fjernsynssendinger. Utgangspunktet for min tilnærming er ledende personer i staben og deres særlige innflytelse på produktet og deltakernes liv i huset. Min tilnærmingen er innenfor en kvalitativ ramme. Dette innebærer utforskning både under datainnsamlingen og i analysen. Datainnsamlingen ble gjort under to opphold ved *BBs* produksjonsfasiliteter på Fornebu.

1.1. Problemstillinger i møtet med Storebror

Kvalitative studier innen den medievitenskapelige tradisjon har i stor grad fokusert på nyheter og originale fiksjonsproduksjoner. Min analyse er preget av denne ballasten, men skiller seg ut gitt undersøkelsesobjektets spesielle rammer både som adaptasjon av et internasjonalt konsept og fordi vanlige mennesker var de sentrale medvirkende. Adaptasjoner av internasjonale konsepter er i Akademia en ofte oversett del av nasjonal fjernsynsproduksjon (Moran 1998:9), selv om slike programmer i økende grad fyller kanalenes sendetid. Deltakerperspektiver i konsepter hvor vanlige mennesker medvirker har etter hvert fått plass som eget felt, blant annet av Rydsaa (2003), Langangen (2002) og Syvertsen (2001). Produksjonsstudier har ikke vært viet mye interesse, men dette ser ut til å være i endring (for eksempel Lindstad 2003 og Grindstaff 1997).

¹ Skrifterommet var et lukket rom deltagerne henvendte seg - eller ble innkalt til for å ha samtaler med Storebror uten de andre deltagerne nærvær.

² Executive producer var den formelle benevnelsen, jeg vil imidlertid forholde meg konsekvent til den norske oversettelsen og/eller Lasse Hallberg i oppgaven.

Det første som vekket min interesse for *BB* var den offentlige debatten som oppstod i forkant av programmet, men det var produksjonen selv; dens omfang og massivitet, som ble en vedvarende fascinasjon. Jeg hadde i forkant av datainnsamlingen en idé om hva jeg ville vite noe om, og jeg ønsket å undersøke hvordan programmet ble skapt. Dette åpnet for flere perspektiver og innfallsvinkler. Jeg vil formulere den overordnede problemstillingen for oppgaven som:

Hvordan ble fjernsynsprogrammet BB produsert, og hvilke produksjonsmessige hensyn lå til grunn for denne produksjonen?

Den overordnede problemstillingen for oppgaven omhandler *BBs* produksjonsprosess fra overvåkning til underholdning. Problemstillingen tar sikte på å kaste lys over hvordan produsentenes profesjonelle praksis var konstituert i forhold til regler, felter og bevissthet.³ Praksis favner om de sosiologiske aspektene ved produksjonen og avgrensner hvilke områder som vil bli belyst i analysen. Jeg vil diskutere både implikasjonene ved og konsekvensene av praksis for deltakerne, produktet, produsentene og produksjonen. Profesjonalitet kan settes i opposisjon til vanlige sosiale normer og individuelle følelser, forholdet mellom det profesjonelle og det personlige er kjernen i min anvendelse av praksisbegrepet. Deltakerne hører hjemme på flere plan av denne oppdelingen, men har størst relevans i relasjon til produsentenes praksis.

Analysen er disponert for å gripe problemstillingen og skape kontinuerlige drøftelser. Den første analysedelen tar utgangspunkt i *BBs* institusjonelle egenskaper, og jeg søker å gi en forståelsesramme for de videre analysene. Delen innebærer en analyse av produksjonens indre kontekst, og institusjonelle praksis. I den andre analysedelen tar jeg sikte på å vise produksjonsprosessen for underholdningsprogrammet, og er en analyse av produsentenes tekstproduksjonspraksis. Det overordnede perspektivet beveger seg mot *BBs* underholdningsverdi sett fra produsentenes ståsted. I siste analysedel vil jeg videreføre de foregående drøftelser og se på den redaksjonelle og sosiale refleksiviteten i produsentenes vurderinger om visning av sensitivt eller regulert programinnhold. Delen impliserer en rekontekstualisering av den profesjonelle praksis vendt mot publikum og den sosiale sammenhengen produsentene var en del av. Oppdelingen jeg har skissert springer ut av en overordnet bevegelse i presentasjonen fra indre kontekst, til tekst og mot ytre kontekst.

³ Produsentene brukes her som en generell benevnelse for personer med særlig innflytelse på produktet – og ikke fagfunksjonen.

1.2. Analytisk kompleksitet og profesjonell praksis.

De nasjonale utgavene av *BB* var ikke like i hvert land, men baserte seg på en felles lisens. *Endemol* hadde tydelig kontroll over konseptet, og samlet hele tiden nye erfaringer, ideer og løsninger. Albert Moran presenterer i boken *Copycat Television* (1998:20) mulige årsaker til at fjernsynsselskapene foretrekker å lage adaptasjoner av internasjonale konsepter heller enn å skape egne. Saken er, sier Moran, at et originalt konsept er nettopp dét: *originalt*. Dette betyr uprøvd, nytt og til syvende og sist *usikkert*. Å skape egne konsepter innebærer store utgifter, mens å kjøpe et ferdig produkt ikke bare er rimeligere, men også gir produksjonsmessig trygghet. *BB* hadde en svært gjennomført produksjonspakke og ble levert med produksjonsbibel og -materiell, teknikk og programvare.⁴ *Endemol*-konsulenter kurset og veiledet nøkkelpersoner i produksjonen og formidlet sin forståelse av *BB*s suksessformel og underholdningsverdi. Denne forståelsen må ikke ses som unik for *BB*, da flere elementer har relevans for fjernsynsproduksjon generelt.

Analytisk kompleksitet er ett av begrepene Barbara Gentikow (2002:96) bruker for å gå fra en defensiv til en offensiv holdning til vitenskapelighet i kvalitative studier. Analytisk kompleksitet kan i slike studier erstatte generaliserbarhetskravet ved at forskeren tar ”høyde for de undersøkte fenomenenes (situasjonsbetingede) kompleksitet. [...] *Analytisk kompleksitet* svarer også til metodens utpregede refleksivitet og, ikke minst, til forskerens selvrefleksivitet.”⁵ Sammen med Kvaales (2001:162) begrep om *relevant presedens* (en slags overførbarhet) gir dette det metodiske utgangspunkt for forståelsen av kvalitative oppleggs vitenskapelighet. Uten å gå inn på en drøftelse rundt ulike metoders vitenskapelighet ønsker jeg å påpeke at min analyse er relevant utover mitt case. Jeg har ambisjoner om en analyse som reflekterer en profesjonell praksis tilhørende *BB Norge*, men som også kan si noe mer generelt om underholdningsproduksjon og produsenter.

Forståelsen jeg legger til grunn for mitt begrep om profesjonell praksis er inspirert av det Martin Eide (1992:18) sier om Anthony Giddens’ (1984) struktureringsteori:

[...] å kjenne en regel er å vite hvordan du skal handle, ”how to go on”, slik knyttes regler og praksis sammen. Regler genererer – eller er mediet for produksjon og reproduksjon av – praksis. Slik blir en regel noe

⁴ En produksjonsbibel er en håndbok som beskriver alle aspekter ved konseptet, fra teknisk gjennomføring til målgruppe og visuelt format. (Moran 1998:14) Teknikken var bygd og levert av *Metronome Studios AS* som er søsterselskap til *Nordic*. Teknikken var således ikke levert av *Endemol*. *Endemol* er dog eier av 35 % av hele *Metronome* systemet hvor *Nordic* også inngår.

⁵ Statistisk generaliserbarhet er ikke mulig i kvalitative opplegg, på grunn av manglende statistisk representativitet.

mer enn en generalisering av det folk gjør, av regelmessig praksis. Regler blir medier for handling, men de ligger ikke fast en gang for alle – de kan forandres.

Det handler om praksis produsert og reprodusert av uttalte og uuttalte profesjonelle regler som kan anta mange ulike typer og former for gyldighet, men er ikke å vurdere som lovmessige⁶ eller i betydningen spilleregler, da slike ikke kan trekkes i tvil eller diskuteres. (Eide 1992:18) Profesjonell praksis er resultatet av regler som *kan* forandres eller i det minste diskuteres og tolkes, og muligens er dette deres mest definerende aspekt. Eide beskriver sitt felt som ”nyhetsproduksjonens sosiologi” (1992:10), og sier videre at dette:

[...] handler om journalistens arbeid med den gjensidige konstituering av tekst og kontekst. Og kontekst er da å forstå ikke bare som politiske, økonomiske og organisatoriske forhold, men også som journalistiske sjangerkriterier, normer, tradisjoner og redaksjonelle ideologier. Derne vil det handle om utøvernes legitimering av egen praksis og posisjon.

Mitt perspektiv er forenlig med Eides, underholdningsprodusentene i min studie kunne omtales som journalister og oppgaven kalt en studie i underholdningsproduksjonens sosiologi. Jeg har lånt hoveddelene av Eides undertittel som ”varedeklarasjon” og plasserer min studie av BigBrother ”mellom tekst og kontekst”.

1.3. Tykk beskrivelse

Clifford Geertz (1973) bruker begrepet *thick description* for å betegne sin etnografiske tilnærming. Den tykke beskrivelsen er et produkt av forskerens særlige sensitivitet til komplekse sosiale sammenhenger, og Geertz mener det er nødvendig å tilnærme seg mellommenneskelige relasjoner slik at man tar høyde for bredden og dybden i samhandlingen og dens rammer. Geertz setter den tykke beskrivelsen som den kvalitative etnografiens svar på objektivismens metodiske kritikk. Slike beskrivelser har nær sammenheng med eksplorerende opplegg: det er i undersøkelsens dybde og i analysens kompleksitet den vitenskapelige verdien viser seg.

Etnografiske tilnærminger til mediefeltet kalles gjerne medieetnografi og har to fokus: medieprodusenter og publikum/brukere. Mitt studium tilhører førstnevnte kategori. Den tykke beskrivelsen kan i henhold til Gentikow (2002:35) forstås å operere på flere plan og i flere betydninger: *rik* på innsamlede data, *bred* i metodisk tilnærming, *dyp* i analytisk tilnærming og

⁶ Naturvitenskapelige, ikke juridiske lover, da de juridiske i aller høyeste grad er basert på tolkning.

tykk i beskrivelse. Tykke beskrivelser kan imidlertid stå i fare for å bli utflytende og mangle fokus, noe jeg ønsker å unngå ved å gi tydelig avgrensning og mål for analysen.

Fjernsynsproduksjon er vanligvis et lukket foretak, og mange produksjoner faller inn i en klassisk massekommunikasjonsmodell der relativt få styrer og deltar i framstillingen av et innhold som kommuniseres til et stort publikum. Her er det selvsagt rom for å problematisere (særlig i forhold til deltakelse i *BB*-konseptet), men realiteten er likevel at produksjonsmidlene og prosessen i seg selv i stor grad er skjult for publikum, uavhengig av engasjering av og deltakelse fra publikums side. Gitt dette vil jeg vie forholdsvis mye plass til beskrivelser og anekdoter vedrørende produksjonen, produktet og deltakerne.

Deskriptive analyser oppfattes av en del akademikere – ikke minst ferske forskere – som annenrangs. Det er de imidlertid bare når de er så tynne at de ikke utvider kunnskapen om feltet. Normalt inneholder de mye stoff som fortjener å bli presentert. En del forskere velger allikevel å hoppe over denne presentasjonen, eller gjøre den så kort som mulig for så å gå i gang med den fordypede analysen som de oppfatter som ”den egentlige”. Dette mener jeg er en misforståelse. (Gentikow 2002:199f)

Jeg hevder ikke at beskrivelsene vil stå i sentrum for prosjektet, men jeg ønsker å vise at de vil stå sentralt. Den videre analysen og drøftelsene i oppgaven vil være satt inn i deskriptive sammenhenger ikke bare siden jeg besitter lite tilgjengelig informasjon, men også fordi det er viktig å plassere analysen i en kontekst. Jeg ønsker å formidle noe som er interessant for feltet, og bidra til en overordnet diskusjon om produksjon og underholdning.

1.4. Metaforer; fengsel, fabrikk og laboratorium

Gentikow (2002: kap. 11) fremhever i sitt kapittel om rapportskrivning *metaforer* som verktøy for forskeren. Perspektiver som springer ut av slike metaforer er ofte fruktbare i så vel analyse som framstilling. Bruk av metaforer anbefales ”fordi disse konkretiserer, kondenserer og således systematiserer komplekse og abstrakte forhold” (Gentikow 2002:276). Oppgavens teoretiske organisering gis av flere metaforer og sammenligninger. Som en overbygning vil det vises til tre hovedmetaforer for å beskrive objektet: *fengsel*, *fabrikk* og *laboratorium*. Disse metaforene er aktuelle på flere nivåer i min analyse og vil være fremtredende rammer.

Fengselsmetaforen viser til hvordan livet *BB*-huset var styrt og overvåket på en måte som minner om fengsler, og her er Michel Foucaults *Det moderne fengselets historie* (1977) en sentral inspirasjonskilde. Både *panoptisismen* og det *fengselsaktige* i vårt samfunn blir aktualisert

gjennom overvåkning som underholdning. Synliggjøringen av "vanlige mennesker" i *BB* ligner den Foucault beskriver i sin gjennomgang av panoptisismen, der han peker på hvordan overvåkningens struktur er rettet mot disiplinering av massene. I forkant av sendingene skapte *BB* stor debatt på grunn av frykten for avvik eller uakseptabel adferd. Slik ble fjernsynsprogrammet incitamentet til disiplinering av publikum og offentligheten. *BB*s overvåkingsapparat var sterkt utbygd både i forhold til teknikk, arkitektur og hierarki, som i Foucaults øyne er verktøy i den panoptiske disiplinering. Foucault fremstiller panoptisismens grunntanke som at mange skal synliggjøres for få, men det ser tilsynelatende ut til at *BB*-konseptet opererer vrent ved å eksponere få for mange. Dette er imidlertid ikke et fullstendig bilde. Fjernsynsselskapenes overvåkning av publikums reaksjoner på programmet og offentlighetens (spesielt pressens) kritikk av og fokus på konseptet gav en sterk grad av panoptisk disiplinering andre veien. Overvåkerne i denne prosessen blir i stor grad usynlige og hjelper til å fremtvinge normalisering av massene. Fengselets disiplineringsprosesser er et fruktbart perspektiv for min analyse.

Med *fabrikkmetaforen* søker jeg å beskrive *BB* som et industrielt produkt, og hvordan *underholdningsvaren BB* hadde implikasjoner for struktureringen og organiseringen av produksjonen. Tanken om "fabrikk" som betegnelse for *BB* er relatert til både produksjonshastighet og -standardisering. Konseptet og produksjonen var et internasjonalt konsept for nasjonal tilpassing og lisensiering, og er ikke noe nytt innen fjernsynsbransjen der utvikling, kjøp og salg av konsepter er grunnlag for storstilt handel. Selve *produksjonsapparatet* var imidlertid standardisert både i form av teknikk og organisering, som ikke er fullt så vanlig. *BB* som butikk og fabrikk er ikke unike trekk ved denne produksjonen eller konseptet, men likevel så vesentlig at de ikke kan omgås. Underholdningsproduktet *BB* ble produsert over tid i høyt tempo og med kontinuitet, og minner om samlebandsproduksjon. Dette var trekk som la særlige føringer på den arbeidsmessige praksisen i produksjonen og er derfor sentrale størrelser i min analyse. Det er viktig å påpeke at det er snakk om industrielle *tekk*, som Jostein Gripsrud (1999:293ff) sier det i sitt kapittel om kreativiteten og dens begrensninger: "industrimetforen går glipp av det håndverksmessige og individuelt pregede grunnelement i kulturindustriens tekstproduksjon." (1999:295) Jeg tar høyde for denne begrensningen og vektlegger det at det var levende mennesker som skapte nye originale elementer i produksjonen av de enkelte episodene.

Laboratoriemetforen henviser til *BB* som et slags eksperiment i forhold til underholdning, mennesker og produksjon. Laboratorieeksperimentet peker mot en iboende motsetning mellom

kontroll og kaos. I håp om å produsere fruktbare resultater i form av en underholdningssuksess må man imidlertid løsne fengselets og fabrikkens kontroll til fordel for eksperimentering for å finne tryllefomularet. For forskerne i virkeligheteksperimentet *BB* var deltakerne forsøkskaniner som skulle produsere lesbare resultater, mens deltakerne selv var medvirkende i en form for psykologisk ekstrem sport. Underholdningsforskerne og laborantene var likevel de som skulle raffinere resultatene og vise dem fram for offentligheten. Som alt nybrottsarbeid var eksperimentene kontroversielle, men ikke uten frukter. I denne metaforen ligger også noe av grunnlaget for *BigBrother 2001s* suksess og *BigBrother 2002s* manglende sådan.⁷ Det var muligens eksperimentet i seg selv som fenget publikum, følelsen av å se noe nytt og usikkert. Når forsøket ble gjenskapt for annen gang hadde både publikum, nye deltagere og produsenter lært mye og formularet var raffinert, men den viktigste ingrediensen var forsvunnet: *nyvinningen*. Som med de fleste eksperimenter var det mest spennende når det ble gjennomført første gang fordi det andre gang bar sterkere preg av rutine og kontroll. Magien hadde forsvunnet både for deltakere, forskere og offentlighet. Kunnskapen om eksperimentet gjorde det til en profesjonalisert gjentakelse – en etterprøving. Dette gjaldt spesielt for forsøkskaninene I *BB2*, som viste seg å verken være forsøkende eller kaniner, men bevisste ”performere” (aktører).

Organiseringen av produksjon og overvåkning har likheter i flere ledd og trekker veksler på hverandre. Det fengselsaktige stiller i en særstilling som Foucault (1970:200) sier det:

Det å settes under ”observasjon” er den naturlige forlengelse av en justis invadert av de disiplinære metoder og eksaminasjonsmetodene. At cellefengselet med sine tidsrytmer, sitt obligatoriske arbeid, sine bevoktnings- og anmerkingsinstanser, med sine lærere i normalitet, som viderefører og skjerper dommerens funksjoner, er blitt straffevesenets moderne redskap – er vel det noe rart? Er det vel noe rart at fengselet ligner på fabrikk, på skolene, på kasernene, på sykehusene, som alle ligner på fengselet?

Man kan kanskje føye til; er det noe rart at overvåkning er blitt underholdning? Metaforene peker mot tre perspektiver – overvåkning, produksjon og eksperiment – jeg føler alle tre er nyttige for å forstå objektet. Skillene mellom disse perspektivene er imidlertid ikke så tydelige at det vil være nyttig å la disse være strukturerende for analysen som helhet, de overlapper i stor grad av og vil derfor opptre i flere deler av analysen og på flere plan i drøftelsene.

⁷ Jeg sikter ikke bare til dalende publikumsoppslutning, men også manglende interesse fra media (se vedlegg 3).

2: Kvalitative tilnæringer til underholdningsproduksjon

Min metodiske tilnærming var kvalitativ og eksplorerende og innebar feltarbeid, altså et lengre opphold ved produksjonen. Med utgangspunkt i Knut Hellands redegjørelse for observasjon som metode for medievitenskapelig feltarbeid (Østbye mfl. 1997:87ff) vil studiet falle inn under en slags medieetnografi eller antropologisk feltundersøkelse. Helland påpeker at det er viktig å foreta en metodisk triangulering eller variasjon i datatilfang innefor denne kvalitative tilnærmingen. (Østbye mfl. 1997:102) For å få et videre innblikk intervjuet jeg medarbeidere og produsenter. I analysen vil jeg også trekke inn aviser, episoder og Internettsider.

Feltarbeidet gikk over to observasjonsperioder som hver hadde forskjellig intensjon. Første del gikk fra 12. til 29. mars, og var perioden jeg innarbeidet observatørrollen og skaffet meg oversikt over produksjonsapparatet. Andre periode varte fra 14. april til 5. mai, og var en aktiv observasjonsfase der observatørrollen var innarbeidet og informantene ble intervjuet. I avslutningsuken for programmet – ca. 29. til 31. mai – avrundet jeg feltarbeidet og overvar kåringen av vinneren og det konseptuelle klimaks i serien. Etter fjernsynssendingen ble jeg invitert til produksjonsfesten for medarbeiderne, deltakerne og spesielle gjester. Festen var en fin avslutning på arbeidet, og jeg kunne takke for tilliten i en uformell sammenheng.

2.1. Kontakt og adgang

Fjernsynsproduksjonsmiljøet er ofte preget av hemmeligholdelse, og det kan i mange tilfeller være vanskelig å opprette kontakt. Å være tålmodig med å vente på svar og samtidig være pågående nok til å oppnå det man ønsker kan være en komplisert balansegang. Den første kontakten med produksjonen ble opprettet av veileder, en tilnærming vi mente best ville ivareta mine interesser, samtidig som det ville signalisere seriøsitet i forhold til premissleverandørene. Ønsket om å få observere produksjonen ble først rettet til Jens Petter Gjølseth, informasjonssjef i TVN, og etter hvert videre til ansvarlig produsent Lasse Hallberg. Da klarsignal ble gitt, tok jeg over kontakten og forholdt meg deretter kun til Hallberg i forhold til adgang og observasjon. I kontaktfasen var det viktig både å begrense partene som kunne legge føringer på observasjonen, og å holde forespørselene til TVN og *Nordic* så uformelle som mulig, slik at det ikke ble gitt et

formelt avslag.⁸ I henhold til Helland (Østbye mfl. 1997:99) bør helst innledende kontakt og forespørsler om tilstedeværelse rettes uformelt til premissleverandører slik at man kan tilpasse forespørslene for å oppnå adgang, og ikke framprovosere et for tidlig formelt avslag.

Feltundersøkelsen sammenfalt ikke med produksjonstart 24. februar 2001. Hallberg ga klare signaler om at han ikke ønsket noen på settet før to uker senere. Vi ble enige om at jeg skulle komme 12. mars og så avtale videre. Jeg opplevde ikke dette som problematisk, da eventuelle interessante hendelser i produksjonen kunne undersøkes i ettertid. Dessuten hadde hensynet til premissleverandør presedens – det viktigste var tross alt å få tilgang.

Jeg ble tildelt adgang til fasilitetene allerede første dagen på settet. Jeg fikk et elektronisk adgangskort som sammen med en personlig kode åpnet både dørene og porten. Kortet ble båret rundt halsen i en blå snor med *BB*-logoen, og viste tydelig tilhørighet til produksjonen. Jeg hadde i utgangspunktet ubegrenset adgang via nøkkelkortet og Hallbergs introduksjon. Visse typer informasjon og lokaliteter var likevel begrenset. Kameraoposisjonene i huset (og selvsagt huset selv) var begrenset for alle andre enn teknisk ansatte og kameraoperatører. Man kunne imidlertid bli fulgt inn av autoriserte medarbeidere. Personopplysninger om deltakerne var også begrenset til ledersjiktet, altså Hallberg og de to co-produsentene.⁹ Min adgangsbegrensning ble slik på nivå med de fleste arbeiderne i kontrollrommet, men min observatørstatus gav meg bedre anledning til å stille spørsmål til alle produksjonsledd enn hva en medarbeider ville føle var riktig.

Hallberg tok seg første dagen tid til å gi meg omvisning på fasilitetene og introdusere meg for mange av medarbeiderne. Han skrev også en e-post til de medarbeiderne som var mest interessante for mitt opplegg (se vedlegg 4). I de følgende dagene oppdaget jeg likevel at ryktet om min tilstedeværelse var langt mer virkningsfullt enn e-posten.

Observasjonen fant hovedsakelig sted i kontrollrommet (en stor container festet direkte til ”huset”) og i redaksjonsområdet. Her hadde jeg god tilgang til å observere daglig aktivitet, og kunne samtidig aktivt nærme meg arbeiderne. Spørsmål ble stilt fortløpende og hadde slik direkte sammenheng i tid til observasjonene. Undersøkelsen tok samtidig høyde for den møtevirksomhet som foregikk på settet, og jeg var tilstede på flere av disse.

⁸ E-post kan fungere svært godt for å opprette en slags semiformell kontakt, men kan raskt oppfattes som for løs og uformell til at den blir tatt alvorlig. Det er gunstig å kombinere e-post med andre kontaktformer.

⁹ Her er betydningen fagfunksjon som var i leddet direkte under Hallberg. *BB* hadde to co-produsenter, en for de daglige sendingene (kalt reality) og en for talkshowet/deltakerne. Når jeg i fortsettelsen refererer til de to produsentene vil dette markeres ved bruk av deres fulle tittel.

Produksjonsmiljøene vokter sine produksjonshemmeligheter vel, og det opereres ofte med taushetskontrakter for ansatte og deltakere. Laura Grindstaff skriver i *Producing Trash, Class, and the Money Shot* (1997) at å kontrollere det ukontrollerbare er et sentralt aspekt ved fjernsynsprodusenters virke. Kontrollbehovet forårsakes av risikoen fjernsynsprodusenter føler de har i forhold til sitt virke. En observatør kan være en trussel, og må derfor te seg varsomt. Jeg måtte forholde meg til en taushetsavtale med *Nordic* som var lik den de andre arbeiderne hadde inntil produksjonen var over og den særskilte intensjonsavtalen trådte i kraft (se vedlegg 5). Sistnevnte avtale ble utformet av undertegnede, Hallberg og veileder. I utviklingen av denne var det sentralt for meg å sikre integritet og uavhengighet, og viktig å presisere rammene for forholdet slik at premissleverandøren kunne føle seg trygg på at hans profesjonelle restriksjoner ble etterfulgt. Restriksjonene var, som vedlegget viser, ikke av en type som ville skade min virksomhet som observatør eller forsker.

Anders Lindstad, hovedfagsstudent ved UiO, hadde også fått adgang til settet via bekjente ved *Hotell Cæsar* der han hadde jobbet tidligere.¹⁰ Det var dermed kjent for mange ansatte at en student skulle være tilstede på settet. Da jeg ankom hadde han ennå ikke startet sitt arbeide og mange i staben som ikke kjente ham gikk derfor ut fra at jeg var ham. Dette førte til at jeg innledningsvis ble behandlet som mer familiær av ansatte og produksjon enn jeg i realiteten var. Myten ble imidlertid raskt avkreftet, og jeg kunne opparbeide meg en selvstendig rolle.¹¹

2.2. Observatøren: roller og integritet

I metodisk litteratur brukes ofte deltakende observasjon som beskrivelse for etnografiske studier. Helland stiller seg kritisk til det deltakende aspektet når det gjelder medievitenskapelige feltobservasjoner. (Østbye mfl. 1997:92ff) Han påpeker at ettersom observatøren sjelden er en del av det profesjonelle fellesskapet han observerer er det vanskelig å vurdere ham som deltaker. Helland foreslår å bruke benevnelsen *tilstedeværende som observatør* som en erstatning, da det er tilstedeværelsen og ikke deltakeraspektet som er definerende for forskerens rolle. Denne definisjonen er en god beskrivelse av mitt feltarbeid. Som observatør deltok jeg verken fysisk eller verbalt i produksjonsarbeidet. Det ble tidlig gjort klart at jeg var en ikke-dømmende og ikke-

¹⁰ Dette og andre perspektiver er behandlet i hans hovedfagsoppgave: *I virkelighetens kulisser* (2003).

aktiv del av produksjonen.¹² Det kan hevdes at dette gjorde meg til en ”utenforstående” for informantene og at deler av produksjonen slik ville forbli skjult. Likevel er det objektive hensynet så tungtveiende at undersøkerrollen måtte forbli tilstedeværende og ikke deltakende.¹³

I første del av feltarbeidet ble etablering av egne roller viktig for å kunne gjennomføre observasjon og samtaler. Selv om Hallberg åpnet mange dører gjennom introduksjon og nyttig informasjon, måtte jeg selv ivareta og utvikle observatørrollen. Det ble tidlig klart at betegnelsen ”observatør” ikke var enkel eller utvetydig for produksjonsarbeiderne. Jeg fant raskt ut at *forsker* eller *observatør* var adekvate beskrivelser, men for observasjonens del var *student* mer behagelig for meg og mer nøytralt for informantene. Studentbegrepet er likevel ikke dekkende som rollebeskrivelse: hvordan jeg *søkte å fremstå* er mer interessant i forhold til rolleoppbygning. Det er ikke til å unngå at informanter har visse forventinger til en observatør eller students adferd, og dette utgjør den sosiale dynamikken som er grunnlaget for kommunikasjonen mellom observatør og informant.

Kjerneinformantene var seks line producere hvis arbeidsfunksjoner var den daglige overvåkingen av deltakerne og utvalg av sekvenser til fjernsynssendingene. Line producerne var ledere i hovedkontrollen, men underlagt både realityprodusent og ansvarlig produsent. Realityprodusenten var direkte tilknyttet produksjonen av de daglige sendingene og jobbet tett sammen med line producerne i redigering. Realityprodusenten og særlig ansvarlig produsent var betydningsfulle informanter, og Hallbergs stemme er tydelig gjennom hele oppgaven.¹⁴ Hallbergs kommentarer til utkast anno 19.08.03 er integrert i oppgaven og/eller vedlagt (se vedlegg 3).

Min rolles viktigste element overfor line producerne var å være nysgjerrig på arbeidet og produksjonen. Line producerne var ganske unge og reflekterte, og jeg opparbeidet et balansert forhold til dem. I forhold til de to produsentene og Hallberg var relasjonen mer forskjøvet, da de hadde makt til å begrense min adgang, og var mer profesjonelle enn de øvrige ved at de i starten overveide sine utsagn nøye. Dette var på ingen måte et problem ettersom de ble mer frittalende på sikt, men jeg hadde likevel en annen tone – med karakter av forsiktig høflighet – i omgangen med

¹¹ Det må påpekes at å være to observatører ved produksjonen ellers var veldig heldig, og samtaler med Lindstad var svært gunstige for analytiske perspektiver så vel som motivasjon underveis.

¹² Grinstaffs (1997) artikkel baserer seg derimot på at hun hadde arbeidet ved flere amerikanske talkshows og hennes metodiske benevnelse vil derfor måtte vurderes som deltakende.

¹³ Se Helland (1993:96) for en videre diskusjon rundt forholdet mellom deltakende og tilstedeværende observasjon.

dem. Andre produksjonsarbeideres forventninger til meg var ofte farget av mitt forhold til deres overordnede: line producerer for de som jobbet med realitydelen,¹⁵ deltagerprodusent for talkshow og Hallberg for webredaksjonen. Den sosiale organiseringen av forventingshorisonter endret seg på sikt. Og ettersom informantene og produksjonsarbeiderne dannet seg et personlig inntrykk av meg, la de mer vekt på slike erfaringer enn status og andre formelle roller jeg besatt.

Tilstedeværelse som observatør er ikke bare en metodisk benevnelse; det er også en sosial øvelse. Man kan si at de metodiske strategier man legger opp på forhånd blir fåfengte stengsler i møtet med den sosiale virkeligheten. Bevissthet er kanskje det viktigste nøkkelordet i denne sammenheng: observatøren befinner seg fort på tynn is om det kun tas hensyn til planlagte scenarier i en bok. Den metodiske bevisstheten er et verktøy for å navigere observatøren i arbeidet, mens den sosiale øvelsen består i å kombinere ens opparbeidede sosiale evner med metodisk bevissthet for å sikre observasjonens interessanhet og etterrettelighet. Selvsagt er metodiske arbeidsverktøy som båndopptaker og notatblokk viktige, men uten sosialt gangsyn kan man raskt fremmedgjøre seg fra situasjonen man skal observere. Man kan selvsagt ikke gardere seg mot ubehagelige situasjoner, man kan bare søke å minimalisere dem.

Jeg ble ofte spurt av informanter om hva jeg som *medieviter* syntes om *BB*, og om oppgaven min var kritisk til konseptet. Dette kunne fra informantenes side være et forsøk på å sette meg i en gitt forståelsesramme. På grunn av den massive kritikken konseptet fikk på dette stadiet vurderte jeg det som lite fruktbart å gi uttrykk for å være forutinntatt eller kritisk til informantenes virke. Jeg ville heller opparbeide en observatørrolle som bar preg av interesse og vidsyn. Mitt vanlige svar på slike henvendelser var å si at jeg var der for å observere og hadde en mer analytisk tilnærming. På visse tidspunkter kunne det selvsagt være ønskelig å stille meg mer positiv for å opparbeide en status som å være på lag med informantene og slik gi de muligheten til å fortelle hva de følte. En slik tilnærming kan kritiseres som taktikk, eller at den gjorde meg uforstående til at informantene kunne enes med kritikken mot programmet og dermed at de ikke følte det ønskelig å dele sine tanker med meg. Men dette tok jeg fortløpende høyde for, og holdt meg konsekvent til å være interessert i alle oppfatninger av konseptet.

¹⁴ Jeg vil i fortsettelsen bruke produsentene i betydningen jeg påpekte innledningsvis som personer med spesiell innflytelse på programmet og deltakerne, i fortsettelse begrenset til: line producer, realityprodusent og ansvarlig produsent. Fokuset vil variere underveis, men line producerne er de gjennomgående aktørene i min analyse.

¹⁵ Jeg vil i fortsettelsen bruke realitydelen, -sendingene eller -programmene som benevnelse for de daglige episodene fra huset, mens realityproduksjonen/redaksjonen refererer til dem som jobber direkte med skapelsen av dem.

Notatblokken er en flertydig gjenstand og kan gi andre konnotasjoner enn observatøren forventer, noe som ble klart for meg allerede første dag på Fornebu. Jeg hadde funnet frem til riktig lokale og fått øye på Hallberg, som samtalte med medarbeidere. For å ikke avbryte diskusjonen ventet jeg med å introdusere meg. I mellomtiden tok jeg opp notatblokken for å notere problemene jeg hadde hatt med å finne frem, noe som ikke gikk upåaktet hen. En medarbeider la merke til det og utbrøt: *Du er vel ikke journalist, vel?* Dette kunne jeg avkrefte, men den pågående diskusjonen var avbrutt og jeg måtte introdusere meg for ikke å skape mer oppstyr. Slik ble min i utgangspunktet forsiktige fremgangsmåte spolert av et ubevisst signal fra min side. Jeg hadde til og med skaffet meg en notatblokk som var av ulik de journalister vanligvis bruker, nettopp fordi jeg ikke ville bli tatt for å være journalist.

Slike små mistolkninger er selvsagt umulige å helgardere seg mot, men illustrerer likevel de misforståelser man kan møte i en fremmed kontekst. Det kan hevdes at denne lille hendelsen innebar en nyttig observasjon av produksjonsarbeidernes frykt for journalister (se vedlegg 3). Videre var det en viktig påminnelse om at jeg måtte være bevisst hvordan jeg fremstod for potensielle informanter, og jeg var i ettertid forsiktig med å ta opp blokken under samtaler med informanter for å unngå å gjøre dem utrygge eller mindre frittalende.

Høflighet og tålmodighet er viktige rettesnorer for observasjon, mens interesse og respekt er viktigere i samtaler. For observasjonsrollens del er det viktig at man faktisk observerer og slik gir tydelig inntrykk av ens oppgave. Man må i tillegg differensiere mellom disse modusene for å kunne gjøre jobben sin og samtidig respektere andres arbeidssituasjon. Jeg opplevde at å sitte i kontrollrommet uten å gjøre noe nummer av meg var svært nyttig som introduksjon til nye produksjonsarbeidere. Det at jeg var observert av dem over tid gjorde min undersøkelse lettere fordi informantene følte seg tryggere og mer avslappet i mitt nærvær. I observasjon er det viktig å ha tålmodighet til å la de en observerer bli vant til en, og man må ha utholdenhet til å forbli i en observerende modus selv om det ikke foregår noe som virker interessant. Det er viktig å be høflig om lov til å observere noen, men etter hvert som jeg ble bedre kjent med medarbeiderne var ikke dette lengre så nødvendig, og det ble mer snakk om å anerkjenne hverandres tilstedeværelse.

2.3. Uformelle samtaler

En av produksjonsarbeiderne som underveis hadde tatt initiativ til å snakke med meg vedrørende mitt arbeid, fortalte på avslutningsfesten om sin oppfattelse av min tilstedeværelse. Jeg fikk da direkte respons på en produksjonsmedarbeiders opplevelse av min rolle. I dennes øyne var min tilstedeværelse utelukkende positiv og det ble sakt at mine stadige spørsmål og undersøkelser hadde gitt refleksjoner og bevissthet rundt arbeidet som ellers ikke ville oppstått. Mine undersøkelser hadde altså tilført arbeidet noe positivt som gjorde jobben ekstra spesiell. Samtalen gav selvsagt meg også en god følelse, og peker på et meget viktig metodisk poeng i forhold til møte mellom informant og observatør; nemlig *gjensidighet*. Observatørens interesse for objektet oppleves ofte som positivt av informanter, og vice versa.

Man må søke å beholde engasjementet for studieobjektet i observasjonen og i de små, uformelle samtalene. Opprettholdelsen av interesse er viktig i forbindelse med hvilke signaler man sender til informantene: et gjensidig forhold mellom partene må opparbeides. Den respekten og forståelsen dette innebærer kommuniseres ofte gjennom små samtaler. Jeg skiller mellom uformelle *samtaler* og mer formelle *intervjuer*. De samtalene ble ofte innledet av meg i arbeidernes pauser, og kunne dreie seg om rene detaljspørsmål eller informantens følelser i forhold til programmet. Røykepauser viste seg å være velegnet for slike samtaler: her kunne jeg lett ta initiativet til samtalen, eller bli spurt av en medarbeider om hva jeg drev med, og bruke anledningen til å vri samtalen over i den andre retningen.

De små samtalene var en del av min oppsøkende undersøkelse og innebar at jeg søkte opplysninger som ikke var direkte tilgjengelige i den passive observasjonen. Uformelle samtaler var en integrert del av undersøkelsesprosessen og ble foretatt *ad hoc* etter hvert som mulighetene og spørsmålene kom på banen. Dette ble gjort for å gripe den sosiale dynamikken i prosessen som ble undersøkt. Det var nødvendig å beholde stor grad av åpenhet ved begynnelsen av undersøkelsen for å kunne følge opp ellers uforutsette hendelser, og å tilpasse seg begrepsapparat og samtalestrategier. Senere i studien, når rollene var bedre innarbeidet og objektet mer håndterlig, ble det interessant å formalisere intervjuene mer. Derfra ble det foretatt en form for halvstrukturert undersøkelse basert på tidligere observasjoner, uttalelser og tematikker.

2.4. Halvstrukturerte intervju

Undersøkellesdesignet i dette prosjektet medfører at de mer formelle intervjuene faller inn under kategorien *halvstrukturerte* intervju (Østbye mfl. 1997:83f) i den forstand at jeg hadde skrevet ned en stikkordliste til å veilede meg under intervjuet, men åpent ved at jeg ikke hadde faste formuleringer og slik åpnet for å trekke inn elementer som ble avdekket underveis. Disse intervjuene ble i hovedsak gjennomført i andre observasjonsperiode.¹⁶ Jeg søkte der det var mulig å få gjennomført intervjuene utenfor produksjonsområdet for å unngå forstyrrende elementer som avbrytelser og innvirkning på informantens åpenhet. Dette var imidlertid umulig med produsentene og en av line producerne, og jeg måtte da avfinne meg med å gjøre det på Fornebu. Alle intervjuene ble tatt opp på minidisc, og senere transkribert av undertegnede.

I intervjuene med line producerne tok jeg utgangspunkt i en spesifikk arbeidsdag jeg hadde observert eller lagt spesielt merke til, og lot dette være hovedeksempelet de kunne referere til. Ellers hadde jeg generelle temaer jeg ønsket belyst, som ble tatt opp hvis samtalen stagnerte og det var nødvendig å få en ny innfallsvinkel. Anonymiseringen av line producerne er i forståelse med informantene selv og i henhold til vanlig forskningsetisk praksis.¹⁷

Lasse Hallberg ble *formelt* intervjuet først vinteren etter feltarbeidet.¹⁸ Han var en meget travel mann under produksjonen, og alle samtaler jeg hadde med ham underveis var preget av kontinuerlige avbrytelser. Med så lang tid mellom feltobservasjonen og intervjuet kunne jeg ta opp mer presise og interessante problemstillinger i forhold til den analytiske innfallsvinkelen. Hallberg er dessuten et godt trent intervjuobjekt og jeg fryktet ikke at hans uttalelser ville være annerledes et år senere. Jeg intervjuet også begge produsentene, men da jeg i hovedsak brukte anledningen til å få besvart en del praktiske spørsmål er de bare unntakskvis sitert i oppgaven.¹⁹

¹⁶ Med unntak av en line producer som ble intervjuet i mai i Bergen, og fungerte som en sikkerhetsventil for å fange opp aspekter som trengte utdypning. Hallberg ble formelt intervjuet først et år senere.

¹⁷ Av anonymiseringshensyn unnlater jeg konsekvent å referere til datoene for intervjuene og vil anvende kjønnsnøytrale pronomen. Jeg vil markere intervjuene med benevnelsen line producer i introduksjon eller parentes.

¹⁸ Intervjuet ble foretatt 17.03.02 på kafé i Oslo. Når jeg i fortsettelsen refererer til intervju med Hallberg er det dette intervjuet det er snakk om, samtaler jeg hadde underveis vil markeres i teksten.

¹⁹ Jeg refererer til disse med tittel, uten at dette er av anonymiseringshensyn da produsentene vil være lette å identifisere, men for å la fokuset ligge nettopp på deres respektive fagfunksjon.

2.5. Produksjonsspråk

Et vanlig fenomen en observatør møter er at profesjonelle utøvere utvikler og bruker språklige koder i sitt arbeid. Kodene og begrepene er nøkler til å forstå den tekniske og sosiale organiseringen, og som tilstedeværende observatør er det essensielt at man forstår hva som blir sagt og gjort i miljøet man observerer. Denne formen for språklig inneforståthet eller utelukkelse kan sammenlignes med en form for uformell tilgang til datamaterialet. Helland beskriver i sin doktoravhandling *Public service and commercial news* (1993:100) hvor viktig det er med uformell adgang til det miljøet man skal observere. Den uformelle adgangen beskriver hvorvidt informantene gir observatøren tilgang til å få se eller høre alt som foregår. For et (profesjonelt) fellesskap er en av de mest effektive måtene å begrense slik uformell adgang nettopp språklige koder. Det er en mer indirekte form for utestenging enn å begrense adgangen til ulike fora, men vil fungere minst like effektivt med hensyn til datainnsamling.

Selv om jeg var forberedt på dette og hadde kjennskap til en del produksjonstekniske begreper for fjernsyn, måtte jeg bruke tid på å forstå mange sentrale begreper. Begrepene ble på mange måter mitt viktigste verktøy for å minske avstanden til produksjonsarbeiderne. Gjennom spørsmål og korte samtaler med produksjonsarbeiderne forsøkte jeg å trenge igjennom de språklige kodene slik at jeg bedre kunne forstå hva som ble sagt og gjort. Opplysningene som ble avdekket gjennom undersøkelsen var viktige for å forstå hvordan informantene *selv* forsto sin arbeidssituasjon. Dette var på mange måter et tidkrevende arbeid, men etter en tid førte min undersøkende holdning til at produksjonsarbeidere selv forklarte begreper uten at det var nødvendig å spørre.

Videre i feltarbeidet kunne jeg observere at det i all hovedsak var to variabler som dikterte hvilke benevnelser som ble brukt: produksjonsselskapets sedvaner og programkonseptets egenart. Liv Baggeråns (1993:12) sier ulik organisasjonsstruktur er en årsak til produksjonsbenevnelser mange mulige betydninger. *BB* var på mange måter et spesielt programkonsept, og produksjonen opererte med særegne benevnelser og begreper. Mange av disse har åpenbar betydning, andre er mer obskure. Jeg vil forklare og gå i dybden av disse begrepene, da de er viktige for analysen og presentasjonen av materialet. En del av begrepene vil jeg oversette for bruk videre i oppgaven og slik bedre kunne anvende dem som analytiske størrelser i en akademisk sammenheng. Dette både på grunn av presisjon og for å skape kontinuitet i gjennomføringen. Vedlagt foreligger en liste over sentrale ord og begreper (se vedlegg 6).

3: Analytiske perspektiver: aktør og struktur

Jeg vil i dette kapittelet gjøre rede for og diskutere de mest sentrale analytiske perspektivene for min analyse. Prosjektet har *BBs produksjonsprosess* som objekt. Produsentene var de sentrale aktørene i produksjonen og var derfor hovedkilden til informasjon.

Analysen har et aktørperspektiv og impliserer vektlegging av aktørens handlinger i strukturen som kontekst. *Aktør-* og *strukturperspektiver* oppleves som to tradisjonelt atskilte leire i sosiologien. (Kaspersen 1996:398f) Kaspersen påpeker at Giddens (1984) gjennom sin struktureringsteori har forsøkt å skape sammenheng mellom disse leirene. Praksisbegrepet er, som jeg har vært inne på, ett av disse områdene. I utgangspunktet er min analyse disponert i forhold til ulike strukturer, som betyr at jeg legger vekt på praksisens kontekst og søker en kontinuitet mellom struktur og aktør. De analytiske perspektivene jeg presenterer videre i dette kapitlet vil således dreie seg rundt forholdet mellom aktør og struktur.

3.1. Totale institusjoner

Erving Goffmans (1967a:11) løse definisjon av institusjoner i dagens samfunn sier de er steder hvor det regelmessig foregår en eller annen aktivitet som i større eller mindre grad avkrever sine medlemmer en del av deres tid og interesser og heller forsyner dem med noe i retning av en særskilt verden. Både fabrikken, fengselet og laboratoriet har slik et tydelig institusjonelt preg. *BBs* institusjonelle aspekter impliserte imidlertid noe mer enn den generelle definisjonen. Den totale institusjonen slik Goffman (1967a) beskriver den er kjennetegnet ved at den setter opp en barriere mellom institusjonsliv og omverden og konstituerer en total livsverden for menneskene innefor.²⁰ Totale institusjoner går altså ut over hva andre institusjoner avkrever og forsyner sine medlemmer med. I det moderne samfunn finner man mange forskjellige totale institusjoner som har varierende grad av totalitet og hvordan de legger rammene for det institusjonelle liv. *BB* skapte en total institusjon for deltakerne, og gjorde institusjonslivet selv til allmenn forlystelse for publikum. Goffmans analyse gir en sosiologisk tilnærming til hvordan den totale institusjonen

²⁰ Jeg bruker livsverden i betydningen verdenen der det leves, individets personlige livs-, fortolknings-, og erfaringshorisont. Altså rammen for sosiale relasjoner. Dette ligner definisjonen Genticow (2002:14) henter fra fenomenologien, hvor "lebenswelt" betegner det praktisk empiriske rommet for "gjennomlevde" erfaringer.

skaper særegne omgangsformer og handlinger. Jeg vil tilnærme meg *BB* som total institusjon, og ønsker å analysere hvilke institusjonelle praksiser som var tilstede i produksjonen.

Det skal påpekes at selv om Goffman tradisjonelt kategoriseres under aktørperspektiver (Kaspersen 1996:398f), viser han i flere av sine analyser en sensitivitet til strukturelle rammer. I prinsippet er Goffmans totale institusjon (1967a) og det lille sosiale system (1967b) å vurdere som strukturer eller rammer for sosial adferd. Goffman plassering innenfor aktørperspektivet kommer av at han tillegger aktørene og deres handlinger presedens og sier at uten aktører og deres handlinger vil strukturene forsvinne. (Kaspersen 1996:398f) Det blir derfor galt å vurdere Goffman i opposisjon til Giddens. Sistnevntes begreper utgjør snarere, slik Kaspersen sier det, en videreføring. Jeg trekker veksler på Giddens begrep om sosial praksis, men forholder meg i hovedsak til Goffmans analytiske poenger. Derfor innlemmes også ulike rollekomplekser i analysen av praksis. Det fengselsaktige i Foucaults (1977) analyse kan minne om Goffmans perspektiv, men er en analyse av funksjonelle og psykologiske disiplineringsprosesser, og selv om Foucault har veldig fengslende observasjoner, presenterer Goffman mer anvendelige verktøy for en sosiologisk analyse gjennom den totale institusjon. På tross av at jeg forstår *BB* som en del av hvordan det fengselsaktige griper om seg også i underholdningssfæren, vil jeg presisere at analysen i seg selv er "case-orientert", og dermed i samsvar med Goffmans mikrososiologiske perspektiv. Foucaults plass i min tilnærming er derfor mer som tankemessig inspirasjon, mens Goffman gir analysen form og retning.

3.2. Erfaring, kompetanse og bevissthet

Alle line producerne hadde erfaring fra ulike fjernsyns- og filmproduksjoner, men bare én hadde erfaring fra *BB*-lignende konsepter. Tre av dem var rekruttert fra stillinger som innspillingsledere ved *Hotell Cæsar*, mens to hadde jobbet under Hallberg som innslagsprodusenter ved *Helt Privat*.²¹ Hallberg ansatte samtlige line producere.²² Ingen av dem hadde noen direkte erfaring i forhold til line producer-jobben, som ikke er særlig overraskende – stillingen falt på mange måter mellom flere stoler. I intervjuene vektla informantene ulike erfaringer og kompetanser som var viktige i jobben, og viser hvor sammensatt line producer-funksjonen var. Produsentenes erfaring

²¹ *Hotell Cæsar* er en norsk såpeserie, *Helt privat* et humorprogram. Jeg refererer her bare til jobbene line producerne hadde rett før *BB*, da poenget er å illustrere deres ulike forutsetninger, ikke å gi en full oversikt over deres bakgrunn.

og kompetanse henger nøye sammen med min forståelse av praksis. Gentikow (2002:13f) knytter *kompetanse* til erfaringsdimensjonen, og sier det representerer å ha lært noe gjennom praksis. Erfaring har både kroppslig-sanselige, estetiske, kognitive og etiske dimensjoner, og betegner både en prosess og et resultat. Både line producerne og Hallberg refererer til erfaringer de har gjort seg underveis og deres forskjellige kompetanser kommer tydelig til uttrykk i min analyse.

Profesjonalitet forutsetter ikke bare handlende aktører, men også kyndige agenter. Kombinasjonen feltarbeid/intervjuer gir mulighet for innsyn i både informantenes daglige arbeid, forklaringer og refleksjoner, som korresponderer med aktørens *praktiske* og *diskursive* bevissthet som beskrevet av Giddens. (Kaspersen 1996:400ff) Begge bevissthetsnivåene gir et bilde av aktørens praksis. Praktisk bevissthet representerer arbeid som taus aktivitet; det å gjøre noe uten nødvendigvis å kunne forklare hvorfor. Diskursiv bevissthet kan variere sterkt fra person til person, da diskursivitet impliserer at aktøren selv gjør rede for sitt virke. Mine informanter var imidlertid svært verbale og talevillige, slik at det som varierte var hvor presise eller sammenhengende deres forklaringer var. Den diskursive bevissthet gjør det også mulig for en aktør å vurdere og endre sin egen adferd og er derfor et viktig element i relasjonen mellom intervjuer og informant som gjensidig interaksjon. Når man undersøker hvorfor noen handler som de gjør vil man ofte være nødt til å se etter ubevisste motiver hos aktørene., motiver som i henhold til Giddens dekker viten som er glemt eller fordreid. (Kaspersen 1996:401) Dette samsvarer med hva man kan si er målet for forskerens analytiske bevissthet. Jeg vil nærme meg de ubevisste motiver innenfor Goffmans mikrososiologiske begrepsverk.

3.3. Dramaturgi, narrasjon og underholdningsproduksjon

BB var nok fjernsynsvåren 2001s mest fengende historie. Realityprogrammer som *BB* blir ofte kritisert av deltakere og publikum for å konstruere konflikter og situasjoner, og påstandene om mediets løgnaktighet har økt i samsvar med antall nye konsepter og mennesker som har deltatt. Dette indikerer at dramaturgi ofte kommer i et konfliktforhold med virkeligheten. Er de moderne fortellingene kommet på kollisjonskurs med det autentiske, eller er publikum blitt stadig mer bevisst på de grep fjernsynsprodusentene gjør i sin formidling? Virkelighetsdramaet *BB* inneholdt flere betydningsfulle grep og spenningsmomenter som kunne representere mer eller mindre

²² Hallberg bemerket i sine kommentarer til oppgaven at ca. 90 % av staben var ansatt av ham.

aktive strategier fra produksjonens side. Arild Fetveit påpeker (2002:18) at det er en utfordring å forstå hvordan underholdningslaboratoriets performative handlingsmodus skapes.²³ Han sikter her både til produksjonens inngripen i deltakernes verden og deltakernes konstituering av sin egen performativitet. Dette ligger tett opp til mitt prosjekt og jeg vil se på hvordan virkelighetsdramaet var påvirket og tilrettelagt – institusjonelt, sosialt, dramaturgisk og narrativt.

BB var en meget kompleks fortelling som levde i over 100 timer på norske fjernsynsskjermer og eksisterte i flere formater og medier som talkshow og på Internett. Uavhengige medier deltok også i fortellingen, og skapte slik den mediehendelsen *BB* viste seg å bli. Jeg har allerede begrenset mine fortellere til et knippe mennesker jeg har definert som produsentene av programmet, dette som en analytisk middelvei mellom å si at den faktiske forfatteren i fjernsyn alltid er kollektiv (Gripsrud 1999:208f) og å overføre all *kreativ* makt til ansvarlig produsent (Gripsrud 1999:306). Dette betyr imidlertid ikke at andre fagfunksjoner eller instanser ikke hadde innflytelse på produktet. Produsentenes praksis var både konstituert av og konstituerende for, som jeg vil vise, flere nivåer og berettere. Jeg vektlegger derfor kollektivets ”intrikate interne arbeidsdeling” (Gripsrud 1999:208) i produksjonen av underholdningsteksten.

I forlengelsen av kompetanseperspektivet vil jeg se hvilken dramaturgisk og narrativ bevissthet som lå til grunn for line producernes tekstproduksjonspraksis, noe som impliserer sammenligninger med to andre typer underholdningsprodukter: *nyheter* og *såpeopera*.

Nyhetsproduksjon som sammenligningsgrunnlag begrenser seg ikke til fjernsynsmediet, men tar også høyde for nyheter som medieprodukt og kommunikasjonsform. Nyhets*verdi* slik Eide (1992:59, 63ff) behandler det er et sentralt aspekt ved den journalistiske praksis. Produksjon av dramaturgiske og narrative aspekter henger nøye sammen med underholdningsverdi, og konstituerer et sentralt perspektiv for den videre analysen av produksjonens praksis. Jeg ønsker å beholde parallellene til dette perspektivet og vil snakke om line producernes forståelse av *BBs* underholdnings*verdi*. Dette aspektet vil bli undersøkt ved å se på utvalg, komposisjon og presentasjon av elementer i de daglige sendingene. Jeg vil ikke bare se likheter i innhold og format, men også produksjon. Redaksjonelle avgjørelsesprosesser i *BB* hadde flere likheter med nyhetsredaksjoner, og dette arbeidets organisering er utgangspunktet for flere drøftelser om produsentenes praksis. Tid og kontinuitet er viktige brikker i nyhetsproduksjon, og nyheter

²³ I betydningen opptreden.

produseres alltid under en form for press. Presset kan forstås på mange måter, og hastighet, volum, eksklusivitet og dekning er bare noen av disse. Dette er dekkende aspekter også for *BB*.

Produksjonspress utenom direktesendinger er et relativt nytt fenomen for underholdningsindustrien, et fenomen som først kom til syne ved strømlinjeformingen av underholdningsformatene ved inngangen til åtti- og nittitallet. Særlig langt foran lå såpeoperaene, med *Dallas* og *Dynastiet* i spissen. (se Gripsrud 1995) I dag produseres såpeoperaer i et forrykende tempo, og *Hotell Cæsar* leverer én episode per dag i produksjon. *BB* var den første realityserie som kunne matche såpeserienes volum og hastighet. Dette daglige drama er noe av grunnen til at produksjonens omtale av *BB* som en realitysåpe føles treffende. Alex Iversen har i sin hovedoppgave i medievitenskap *Livet som såpeopera* (2000) blandingen av såpeopera og dokumentar som utgangspunkt for sine analyser. Iversens grunntanke er at de underholdningskonseptene som så dagens lys på begynnelsen av nittitallet var en videreutvikling og blanding av formater og sjangere, nærmere bestemt mellom dokumentaren og såpeoperaen. Konseptene han gjennomgår skiller seg på mange måter fra *BB*, men hans utgangspunkt er fruktbart, og hans sjangerforståelse gir rik innsikt i fjernsynets sammensetning. Utviklingstanken understøttes i Bjørn Sørenssens bok *Å fange virkeligheten*. (2001:292) Kontekstualisering av *BB* i forhold til andre fjernsynsprodukter både i forhold til utvikling og funksjon står sentralt i mitt prosjekt.

3.4. Avsluttende bemerkninger: praktiske avgrensninger for analysen

Målsettingen for prosjektet er en bred beskrivelse, men oppgavens format begrenser hva som kan inkluderes i analysen. Jeg begrenser oppgavens fokus til produksjonsdelen som ble kalt *reality*, altså fjernsynssendingene fra det daglige livet i huset. Avgrensningen er på ingen måte uproblematisk da *BB* i stor grad hadde en multimedial plattform; konseptet var en hybrid både i forhold til format og kanaler. Det er viktig å påpeke at sentrum for produksjonen var *realitysendingene*; de andre delene er hva man må forstå som biprodukter eller tilleggstjenester.²⁴

Prosjektet har et særskilt fokus på øvre del av produksjonshierarkiet: *line producere*, *co-produsenter* og *ansvarlig produsent*, som var kjerneinformanter under feltarbeidet og hadde den mest direkte innflytelsen på utvalg og presentasjon av realitydelen. Poenget er at toppsjiktet i produksjonen hadde innflytelse over både produksjonsprosessen og mange medarbeidere. Det var disse som foretok vurderinger i forhold til utvalget og eksponeringen av hendelser.

Deltakerne tillegges vekt i prosjektet da de innenfor dette perspektivet mer enn noe annet fungerer som *incitamentet* for produksjonsapparatets virke. Deres handlinger kan sammenlignes med ”hendelser” for en nyhetsjournalist, samtidig som de var produksjonsinstitusjonens klienter. Publikum er likeledes viktige i analysen da de var en sentral del av informantenes referanserammer.

Disse grunnleggende begrensningene er å forstå som analytiske grep for å gi et utgangspunkt og betyr ikke at jeg vil utelukke oppgrensede betraktninger. Jeg søker både det ”dype” og det ”brede” i analysen, uten å skape en opposisjon mellom det analytisk *relevante* og *interessante* – dette er to sider av samme sak.

²⁴ Dette nyanseres videre i oppgaven, men i alle praktiske hensyn var de daglige sendingene sentrum for produksjonens univers, og dermed objektets kjerne.

Del II

Mellom fengsel, fabrikk og laboratorium: institusjonell praksis

4: Underholdningsproduksjonens institusjoner

BB-konseptet innebar konstruksjonen av en dobbel institusjon konstituert av to organisasjonsstrukturer: en overvåkende institusjon i og rundt huset, og en ren produksjonsinstitusjon som rammeverk for raffinering og distribusjon av produktet. Produksjonens målretting var vendt vekk fra det institusjonelle livet, med fokus på det sosiale samspillet i huset som utgangspunkt for et overordnet produkt; underholdningsprogrammet.

Den overvåkende institusjonen måtte ta høyde for begge, og hadde en organisering lik et laboratorieeksperiment. Ett viktig unntak var imidlertid tydelig: der en forsker ville være interessert i lesbare resultater ut fra en hypotese, var *BBs* mål å gjøre institusjonslivet til forlystelse for allmennheten. Produksjonen av selve programmet var i stor grad en praksis rettet mot deltakernes bevegelser som *tekst*, mens overvåkningsinstitusjonen var en *interaksjon* mellom produksjon og deltakere. Denne grenseoppgangen er selvsagt i stor grad analytisk, men peker mot to atskilte nivåer for analyse: *tekstlig* og *sosiologisk*. Sistnevnte impliserer både etiske og praktiske problemstillinger. Kontrollrommet representerte på mange måter grensesnittet mellom produksjon og materiale. Selv om *BB* forstås som en målrettet institusjon er likevel mer tilfeldige hensyn interessante, da de var sentrale i institusjonslivets daglige praksis. Min gjennomgang er en sensitiv til begge organisasjonsformer, da de i stor grad er overlappende i produsentenes praksis. Denne delens fokus ligger på den totale institusjonen i *BB*. Jeg vil se på premissene for *BB* som representant for moderne underholdningsproduksjon og drøfte konseptuelle så vel som sosiale og strukturelle elementer i produksjonen av *BB*. Institusjonaliseringen av underholdning både fra et prosessuelt og et konvensjonelt perspektiv er tema for neste del.

4.1. BigBrother som total institusjon

BB var fra mitt perspektiv ”en sosial bastard” ved at den eksisterte i brytningspunktet mellom livsverden og målrettet produksjon av et underholdningsprodukt. Goffman (1967a:18) sier den totale institusjonen ”er en social bastard, dels et levesamfund og dels en formel for organisasjon”. Jeg vil ta utgangspunkt i hans beskrivelser som strukturerende enhet for denne første analysedelen. *BB* behandles i fortsettelsen som en total institusjon. Avvik fra Goffmans (1967a:12) redegjørelse vil imidlertid forekomme da han selv opererer med en løs definisjon:

Deres [...] *totale* karakter symboliseres ved den barriere mod socialt samspill eller interaksjon med omverdenen og mod det at kunne gå, når man vil, som ofte er direkte indbygget i institutionen [...].

Goffman etablerer et skille mellom to nivåer i den totale institusjon: klientverdenen²⁵ og personalverdenen. Det totale aspektet ved institusjonen er tilstede for klientene ved at

[...] det er noget socialt grundlæggende i det moderne samfund, at den enkelte som regel sover, leger og arbejder på forskellige steder, sammen med forskellige meddeltagere, under forskellige myndigheder og uden rationel helhedsplan. Det centrale kendetegn på totale institutioner kan beskrives som en nedbrydning af de barrierer, der normalt adskiller disse tre livsområder. (Goffman 1967a:13)

Det fins selvsagt totale institusjoner hvor personalet og klientene deler alle aspekter av den institusjonelle livsverdenen, men dette er unntaket snarere enn regelen. Jeg vil forholde meg til det særlige skillet mellom personalets og klientenes livsområder, og vise hvordan deltakernes liv var kontrollert av én myndighet i nærvær av andre som var i samme situasjon.

BB var i henhold til Goffman å forstå som en total institusjon av fjerde type: ”som angivelig er etablert for bedre at kunne tilgodese en eller anden arbeidsmessig oppgave, og som udelukkende finder deres berettigelse i sådanne helt sekundære hensyn” (1967a:12), altså lik militærleire, skip, kostskoler og arbeidsleire.²⁶ Den arbeidsmessige oppgaven *BB*s totale institusjon skulle tilgodese var underholdningsproduksjon. Den mest iøynefallende uoverensstemmelsen mellom Goffmans redegjørelse og *BB* fantes nettopp i den arbeidsmessige oppgave institusjonen hadde: forholdet mellom antall klienter og personale var reversert. 12 mennesker jobbet med overvåkingen i kontrollrommet (se vedlegg 7) og det var på det meste 12 deltakere i huset. Goffman (1967a) sier klientene er i flertall i totale institusjoner. Medarbeiderne var imidlertid på settet hovedsakelig for å ivareta produksjonen av fjernsynsprogrammet, og i realiteten var det få som hadde makt til å regulere deltakernes liv.²⁷ Produksjonen var dermed fortsatt i overensstemmelse med Goffmans påpeking.

²⁵ Goffmans begrep er egentlig *inmate*, men den danske oversettelsen poengterer at en oversettelse med innsatt vil være misvisende, da det impliserer tvang. Jeg er enig i dette og forholder meg til klientbegrepet.

²⁶ Dette er selvsagt idealtyper og ikke faste kategorier.

²⁷ Denne innflytelsen varierte også meget, som jeg vil vise i fortsettelsen, og var alltid avledet fra Hallberg.

Det som kanskje er mest bemerkelsesverdig ved *BBs* institusjon var den svært begrensede og spesielle kontaktflaten mellom deltakere og personale. Kontakten mellom produsentene og deltaker eksisterte, med få unntak, bare gjennom høytaleranlegget og skrifterommet, og kan nesten vurderes som asosial.²⁸ Jeg vil analytisk likevel fastholde det sosiologiske aspektet ved relasjonen mellom personalet og deltakerne. Den manglende fysiske kontakten mellom voktere og overvåket er ikke uhørt, bare veldig ekstrem, og bidrar til å styrke *BBs* eksperimentelle karakter. Poenget er at med hensyn til institusjonelle praksis måtte relasjonen mellom deltakerne og produsentene være preget av produksjonsmessige så vel som mellommenneskelige hensyn.²⁹

4.1.1 Underholdningens fangevoktere

Mange forskjellige funksjoner og oppgaver skulle løses og fordeles mellom de mange produksjonsarbeiderne ved *BB*. Det massive tekniske apparatet krevde et stort og effektivt team for å være operativt. De 120 menneskene som jobbet ved produksjonen utgjorde et nokså høyt tall i fjernsynsbransjen, som ellers er preget av mangel på jobber. Goffman sier det er viktig at en analyse av totale institusjoner tar høyde for at det er forskjeller innad i personal/klientkategoriene, for slik å ramme de problematikker som ligger latent i organiseringen av den totale institusjon. (1967a:89) Jeg vil fortløpende involvere de arbeidere og funksjoner som er relevante for min analyse, og søke et overblikk over produksjonen.

Etter hva jeg ble fortalt var nesten alt som fantes av ledige produksjonsarbeidere hentet inn til *BB*. *Nordics* moderselskap *Metronome* har en stab av fast ansatte som i hektiske perioder utgjør færre enn behovet, og derfor støtter man seg på frilansere. *Metronome* hadde i samme tidsrom som *BB* pågikk produksjonspause i *Hotell Cæsar*, og dermed kunne deler av frilanserne og fast ansatte overføres til *BB*. Det er naturlig å anta at uten produksjonspausen ville det vært vanskeligere å få et tilfredsstillende antall kompetente arbeidere til *BB*.³⁰

Alle medarbeidere ble kurset før produksjonen, og opplæringens lengde varierte i forhold til hvilket nivå og hvilken oppgave de hadde. Man avholdt en såkalt "dummy-week" som opplæring for de tekniske medarbeiderne. Utstyret og huset ble testet med statister slik at

²⁸ Da ansikt-til-ansikt kommunikasjon ofte forutsettes i "sanne" sosiale relasjoner.

²⁹ Produksjonsarbeiderne kunne hele tiden se deltakernes ansikter, og var ikke frarøvet det visuelle aspektet av deltakernes følelser. Dette innebar en strukturell mediering av relasjonen mellom deltakere og personalet.

³⁰ Flere av produksjonsarbeiderne fikk stillinger med høyere status enn de tidligere hadde hatt. De fleste var fornøyde med dette, men de færreste trodde det ville bli permanent. De hadde sammensatt bakgrunn og utdannelse, og var ofte satt i andre posisjoner enn deres erfaring skulle tilsi. Se Lindstad (2003). Et 20-talls arbeidere ble hentet fra Sverige hvor de hadde jobbet med lignende prosjekter (f.eks. *BB*-Sverige høsten 2000).

arbeidsmåter og rutiner ble innkjørt før det virkelige programmet tok til. Det ble meg fortalt at man ikke gjorde dette i Sverige, og derfor bar de første ukene av *BB Sverige* mer preg av prøving og feiling enn hva line producerne mente var tilfelle for *BB Norge*.

Miljøet i produksjonen var relativt ungt: de underordnede produksjonsarbeiderne var stort sett i tyveårene, og bare én line producer var over 35. Når mange unge mennesker jobber sammen skapes en spesiell stemning. Også programkonseptets popularitet og kontrovers bidro til en særegen sosial omgang. Da jeg ankom Fornebu hadde produksjonen vært i full sving i fjorten dager og arbeiderne hadde rukket å bli kjent med hverandre. Som nevnt hadde dessuten mange av produksjonsarbeiderne jobbet sammen tidligere og var tydelig familiære.

I henhold til Goffmans klassiske analyse av sosial interaksjon *Vårt rollespill til daglig* (1992:kap.2) vil et profesjonelt felleskap som *BB* være å forstå som et *lag* som gir presentasjoner av seg selv for et publikum. Dette kan være et *tenkt* publikum og inkluderer forestillinger om hvordan man skal opptre profesjonelt og favner dermed også ens kolleger. Dette publikummet kan også være *reelt*, som for eksempel en utenforstående på besøk – det være seg meg som forsker eller gjestende personer. Lagets adferd styres av forventede normer som profesjonalitet og seriøsitet, men kan også ledes av en *regissør* som setter standarden og gir korreks når noen trår over streken. Line produceren hadde ofte en slik funksjon.

Det sosiale miljøet i *BB* var på mange måter segmentert, blant gjennom adskilte produksjonslokaler. *Oppgaveredaksjonen*³¹, *webredaksjonen*³², *talkshowredaksjonen*³³ og *administrasjonen*³⁴ ble slik en enhet da de delte arbeidslokaler, mens *realityproduksjonen* og redigererne utgjorde en annen enhet grunnet deres arbeidsfellesskap i forhold til produktet. Fellesskap i arbeidsform vil forsterke dette, ettersom man gjerne vil snakke om arbeidsrelaterte emner. På bakgrunn av dette vil jeg dele produksjonen i to uformelle leire: *produksjonsarbeidere* og *tilretteleggere*. Førstnevnte arbeidet direkte med å fremstille programmateriale for sending, mens tilretteleggerne arbeidet administrativt eller indirekte med innhold for disse eller andre formater som web og talkshow. Skillelinjene er selvsagt forenklinger, men viser hvordan den sosiale interaksjonen var delt. De to overnevnte grupperingene kunne ha ulik oppfatning av hva som var akseptabel adferd, men utgjorde likevel et lag, da de hadde en felles, overordnet målsetning.

³¹ Disse tok seg av planleggingen og tilretteleggingen av diverse oppgaver som deltakerne skulle gjennomføre. Redaksjonen bestod av en oppgave ansvarlig (storyline), en revisitør og en revisittassistent.

³² Redaksjonen hadde ansvaret for drift og produksjon av stoff til hjemmesidene og SMS-tjenestene.

³³ Denne redaksjonen hadde ansvaret for tilrettelegging av oppgaver og stoff til talkshowene på torsdager.

³⁴ Administrasjonen var felles for hele produksjonen og hadde direkte kontakt med *Metronome* i Oslo.

Medlemmer av et lag vil altså, i den grad de opptrer som lag og ettersom hvor ofte de må beskytte det inntrykk de gir, være bundet av noe som kunne kalles "beslektethet". Denne beslektethet mellom medlemmene av et lag – en slags fortrolighet uten varme – behøver ikke å være av organisk art, noe som lagsomt vokser frem etter lengre tid, men heller et formelt forhold som automatisk oppstår når en person blir med i laget. [...] Medlemmer av lag vil altså gjerne være gjensidig avhengige av hverandre, men *en slik gruppe* må ikke forveksles med andre typer, som en klikk eller gjeng. (Goffman 1992:74)

Dermed blir ulike grupperinger innad mer å forstå som gjenger eller klikker underordnet det profesjonelle laget.

Vi ser at det var regler for struktureringen av den sosiale praksis i *BB*, og utenforstående ville bli behandlet etter særlige forsiktighetsprinsipper. Særlig interessant var dette i forhold til representanter fra *TVN*. De representerte en annen del av produksjonskjeden: *distributøren*, altså den egentlige arbeidsgiveren, og var derfor *outsidere* for produksjonen selv om de var involvert i samme program. Dette la et press på kommunikasjonen mellom partene, og det var stort sett bare line producere, realityprodusent og Hallberg som hadde omgang med dem. *TVN* var å regne som medsamsvorne, men ikke medlemmer av laget.

Det sosiale arbeidslaget i totale institusjoner blir i henhold til Goffman (1967a:80) stadig tvunget til å gi presentasjoner av institusjonen.³⁵ Fjernsynsteam og journalister var ikke fullstendig ekskludert fra innsyn bak kulissene på Fornebu. Et promoteringsteam fra *TVN* gjestet ved en anledning kontrollrommet [15.03.01], og ble guidet rundt av Hallberg som viste at tingene var i skjønneste orden. Goffman (1967a:82f) sier totale institusjoner gjerne benytter *idealklienter* når institusjonen skal vises frem for utenforstående. Rodney fungerte her som en velvillig klient, og ble kalt inn i skriftrummet for å reklamere for programmet. Hans joviale adferd og samarbeidsvilje gjorde ham til en god ambassadør for programmet.

Dagen etter utstemming fikk gjerne den avgåtte deltakeren en rundtur på produksjonsområdet, og produksjonsarbeidernes sosiale *spill* i utkrystalliserte seg. Inne i huset representerte deltakerne en gruppe som på mange vis hadde samme mål som produksjonen. Rollen endret seg radikalt når de kom ut: de tidligere *medsamsvorne* ble behandlet som *utenforstående* av overvåkerne. Jeg observerte [04.05.01] når en deltaker ble vist rundt i kontrollrommet at den tidligere så uformelle og ungdommelige stemningen forsvant: alle var hensatt til profesjonell andakt og gav en bemerkelsesverdig forestilling av samkjørthet. I henhold til Goffman (1967a:85) er det typisk for forholdet mellom personale og klienter at i de situasjoner hvor grensene mellom dem transcenderes, vil fortsatt personalet

³⁵ Talkshowets *Bak kulissene*-reportasjer bidro til en slags avmystifisering av konseptets totale institusjon samtidig som de var sterkt begrensede og ikke gav et fullstendig inntrykk av hvordan ting artet seg. Dette illustrerer godt den totale institusjonens dobbelthet: det er snakk om begrenset innsyn, ikke avsløring.

søke å opprettholde distanse.³⁶ Denne distansen viste seg i overvåkernes profesjonelle holdning, og fokus på arbeidet.

Et generelt trekk ved totale institusjoner er at ulike aspekter av ”virkeligheten” er synlig for forskjellige deler av populasjonen. (Goffman 1967a:83) Den totale institusjonen *BB* hadde elementer som var: a) skjulte for klientene, b) kjente for klientene og c) presentert for besøkende – og, i *BB*s tilfelle, et publikum. Goffman påpeker at disse aspektene bør ses i sammenheng og som forskjellig fungerende deler av en helhet. Dette er nettopp prosjektet for den videre analysen av *BB* som total institusjon.

4.1.2 Casting av frivillige klienter

Casting-begrepet er adoptert fra teater og film og henviser til ”the cast” – de medvirkende skuespillere. Dramaproduksjoner gjennomfører en castingprosess som ligner den som ble gjennomført i *BB*. Det utlyses at man er på utkikk etter medvirkende, og på basis av søkerens kvalifikasjoner (og eventuelle andre kriterier) kalles kandidater inn til intervju og audition. *BB* skilte seg imidlertid ut ved utvalgskriteriene og måten kandidatene ble vurdert på. Fiksjonsproduksjoner vektlegger utseende og skuespillertalent/erfaring, mens deltakerne i realityprogrammer vurderes på basis av personlighet.

Deltakerne i *BB*s totale institusjon var ikke innsatte i et fengsel eller innlagte i en psykiatrisk anstalt, de var der frivillig og kunne forlate huset etter eget forgodtbefinnende. Dette betyr imidlertid ikke at de faller utenfor begrepet klient – flere totale institusjoner i Goffmans (1967a) gjennomgang har *frivillige* klienter. Jeg ønsker å se hvordan institusjonelle maktstrukturer og praksiser reduserte deltakerne i *BB* til klienter. Jeg vurderer maktforholdet i relasjonen deltaker/produksjon som grunnleggende skjev og forstår deltakerne som incitament og objekt for produksjonens virke.³⁷ Jeg vil i fortsettelsen hovedsakelig bruke benevnelsen deltakere, og ikke klienter, da dette er den vanlige omtaleformen.³⁸

Selv om jeg ikke kan påstå å kjenne den enkelte deltakers motivasjon for å melde seg på *BB*, støtter jeg meg til Hallbergs og deltakerprodusentens uttalelser om motivene de mente eventuelle deltakere hadde for å være med. De sa blant annet at potensielle deltakere måtte

³⁶ I en diskusjon [20.04.01], sa en produksjonsarbeider at (den da utstemte) Rebekka var et dårlig alternativ til å erstatte ildereren som var tatt ut, fordi hun hadde vært på fest med personalet. Hun visste for mye!?

³⁷ Det vil si at mitt utgangspunkt er maktapparatet og institusjonens praksiser, ikke deltakernes ”psykologiske karriere”, som Goffman (1967a) betegner det, utover dem som respons på produksjonens strategier. Se Ingeborg Rydsaas (2003) hovedoppgave for mer om deltakerperspektiver.

³⁸ Analytisk vil jeg imidlertid fortsette å referere til klientbegrepet.

ønske å vise fram noe av seg selv og ikke ville flykte fra sitt ”vanlige” liv.³⁹ Jeg vil hevde at den jevne produksjonsmedarbeider mente deltakerne hadde meldt seg på fordi de ønsket berømmelse og/eller et videre liv i media, en form for ekshibisjonisme. Dette er en klar forenkling av hvordan det muligens artet seg for deltakerne og Hallberg/deltakerprodusent, men analytisk er påpekningen sentral for noen av produksjonsarbeidernes holdninger til deltakerne. Goffman (1967a:20) sier at frivillige klienter har ”allerede delvis trukket sig tilbage fra sin hjemlige verden. Det der nu definitivt snøres af ved institusjonens foranstaltning er noget, der allerede er i forfald”. Man kan reformulere dette som at tilbaketrekkingen impliserer et ønske om noe annet, en slags flukt fra ens tidligere livsverden, og dermed i kontrast til hvilke ”typer” ledelsen mente de var ute etter (se vedlegg 3).

Produksjonen ble i følge Hallberg igangsatt tidlig i november 2000, og bestod da av tre personer: Hallberg og to castingmedarbeidere. I henhold til Hallberg ønsket man en relativt ung casting, ettersom målgruppen til *TVN* er fra 12-44 år.⁴⁰ Aldersforskjellen mellom deltakerne var ikke mer enn 15 år, og et tegn på homogenisering av klientene i *BBs* totale institusjon. Hallberg vektla at produksjonen fortrinnsvis var ute etter single mennesker med ukompliserte familieforhold og ingen barn hjemme. Potensielle deltakere ble vurdert på grunnlag av ytre omstendigheter som i andre castingsammenhenger ville vært likegyldig og ikke noe ”arbeidsgiveren” burde legge seg i. Dokumentarproduksjoner ville vært interessert i slike aspekter, men da ville dokumentarens tema sprunget ut av livet til de medvirkende og dette være premisset for videre produksjon. Dette var delvis riktig for *BB*, da produksjonen var avhengig av deltakernes (for)historier for å lage programmet, men i *BB* var forholdet mellom deltakernes liv og produksjonen reversert da settingen, ikke deltakernes tidligere liv, må forstås som forutsetningen for historien.

Et radikalt trekk ved *BBs* casting var den tidlige psykologiseringen av deltakerne. Vurderingen av deltakernes liv og meninger kan minne om karaktergjennomgangen som finnes innenfor helsevesen, psykiatri, fengsel og politi: man har en mappe på klientene som vurderes av sakkyndig personell. Ca 15 % av søkerne ble kalt inn til intervju og 40 personer til videre tester, filming og intervjuer. Disse ble gjennomført av psykologer tilknyttet produksjonen, og var første ledd i etableringen av et patron/klientforhold med Hallberg som

³⁹ Dette viser også hvordan ledelsen ønsket å fremstille relasjonen positivt ved at de gjorde deltakerne en tjeneste ved å ta dem med, og dermed ikke utnyttet dem. Fetveit (2002) anvender et lignende poeng i forhold til at produsenter offentlig liker å si at deltakerne har en historie å fortelle.

⁴⁰ Selv om Hallberg mente at programmet som sådan var for aldersgruppen 20-50. *BB-Danmark* hadde, i jfr. Hjarvard (2002), størst appell til publikum fra 15-30, og vektlegger alderssammenfallet med deltakerne.

patron og deltakerne som klienter.⁴¹ Dette innebærer et avhengighetsforhold: i bytte for lojalitet og underdanighet ville deltakerne få sine minutter i rampelyset (og kanskje vinne en million). Avhengighetsforholdet her var skjevt, og som Goffman (1967a:19) poengterer er velkomsten til den totale institusjon første ledd i en rekke krenkelser av klientenes person.

Dernest satt castingen igjen med 20 potensielle kandidater. Seks av deltakerne var prikket inn som meget interessante allerede ved første intervju, fortalte Hallberg, og var klare etter at de passerte testene. Psykologen laget en profil som la grunnlag for en eventuell anbefaling. Den psykologiske testingen av deltakerne var underbygget det psykologiske ved deltakelsen og konseptet, og representerer videre en ”sykeliggjøring” av begge. En av line producerne mente at *BB* kunne sammenlignes med en slags postmoderne polferd, at innestengelse og overvåkning er dagens ultimate utfordring for individet. Ved å sikre seg på alle kanter; psykologisk, etisk og teknologisk ble skremmebildet forsterket, og det skaptes en risikospiral.⁴² Dette står både i kontrast til og underbygger reklameplakaten for konseptet: ”helt normal galskap”, og man kan spørre seg om *BB* dreide seg om en normalisering av galskap, eller en (p)sykeliggjøring av det normale?

Kontraktmessige hensyn ble tatt i fasen før deltakerne kom inn i huset.⁴³ Slik jeg forstår det omhandlet dette juridiske aspekter som rettigheter og plikter i og etter produksjonen. Dagbladet trykket 12.05.01 en artikkel, med overskriften ”Deltakerne svinebundet”, som påpekte at advokater mente deltakernes kontrakter var for omfattende. (Grindaker 2001) Jeg hadde ikke innsyn i den nøyaktige ordlyd, men det fremgår av artikkelen at én av kontraktene var av samme type produksjonsarbeiderne var underlagt. Denne omhandler i all hovedsak taushetsplikt vedrørende produksjonen, samt et erstatningsansvar ved kontraktsbrudd. Kontraktfestingen av deltakernes ansvar og innskrenkning av deres frihet etter ”oppholdet” representerer en forsterkning av konseptets skjeve maktbalanse. Selv om deltakerne ikke var direkte rettighetsløse, hadde de godtatt en rekke innskrenkelser av sitt liv. Det er tydelig at kontraktene snudde noe av ansvarskomplekset på hodet: med ett var deltakerne i ettertid forhindret fra å uttale seg om visse ting vedrørende produksjonen, mens produsentene hadde eiendomsrett over deres bevegelser den tiden de var i huset. Innskrenkelser av vanlige borgerrettigheter er ikke

⁴¹ Patron/klientforholdet er avledet av romernes ”klientelainstitusjon”. Romerske stormenn tok ambisiøse menn under sin beskyttelse og hjalp dem i sin karriere for slik å skape en lojalitet som varte livet ut. (Meier 1995)

⁴² Her kan man trekke veksler på Ulrich Becks (1992:100) analyse av psykologiens rolle i risikosamfunnet. Den fremtidige risiko for deltakerne og underholdningsindustrien oppleves som så stor at man tyr til profesjonelle systemer for å gardere seg mot ansvar i fremtiden. Paradoksalt nok er det de samme profesjonelle systemene som er grunnlaget for bevisstheten rundt risikoen i første omgang.

⁴³ Dette var forut for min undersøkelse, og jeg skal ikke spekulere i hva som foregikk.

uvanlig innenfor totale institusjoner, og også frivillige klienter må innfinne seg med taushetsklausuler og egne systemer for avstraffing. (Goffman 1967a:20) At deltakernes rettigheter var juridisk sekundære i forhold til programmet understreker likhetene med for eksempel militærleirene hvor de til og med er egen straffelov.

Frivillighet var i denne sammenheng ikke noe som gav deltakerne makt i forhold til institusjonen; det var tvert imot en kilde til avmakt. Den frivillige deltakelsen skapte også *BBs* mektigste trusselbilde for deltakerne: *fallitt*. Goffman (1967b:105) påpeker at ydmykelse og skam forutsettes av aktørens identitet og setting som definerende elementer for korrekt adferd. Ved å definere *BB* som en sosial konkurranse skaptes også skamfølelse ved å gi opp. Det å be om å få forlate huset var i *BB* den endelige ydmykelse, og innebar en fallitterklæring på flere plan: deltakeren hadde erklært fallitt ovenfor *BB* som maktapparat, erkjent for seg selv at en ikke klarte prøvelsene i huset og ikke minst: hadde kjørt lojaliteten til institusjonen, de andre deltakerne og publikum i grøfta. Forutsetningen for skamfølelsen endres imidlertid hvis *BB* utøver ”voldsmakt”, direkte avstraffelser som bryter med deltakernes egne oppfatninger av rettferdighet og sosiale retningslinjer. I et slikt tilfelle ville det å trekke seg kunne berettiges som et opprør.⁴⁴

Før deltakerne ble ført til huset ble de isolert på et hotell med en ”sitter”.⁴⁵ Her ble deltakerne holdt på separate rom uten kontakt med andre enn vakten. Dette var sannsynligvis for å gi deltakerne en ”myk” overgang, samt ha kontroll over dem nært opp til programstart.⁴⁶

4.2. Overvåkningsapparatet

Hovedkontrollen og huset hvor deltakerne bodde var festet til hverandre, men atskilt fra de andre produksjonslokalene, og lå utenfor studiohangaren på selve flystripen til Fornebu. Hovedkontrollen var sammensatt av ti trailercontainere og kunne rigges ned på tre dager, flyttes og settes opp igjen på fem dager.⁴⁷ Fra containerens pauserom kunne man gå til de forskjellige observasjonspostene for bemannede kameraer. Mellom huset og containeren fant man patchefeltet som koblet lyd- og bildesignalene fra kameraene og mikrofonene i huset med kontrollrommet og dirigerte signalene videre ut.⁴⁸ (se vedlegg 8 og 9)

⁴⁴ Et eksempel på dette var i den danske *BigBrother* 2001 hvor flere deltakere valgte å rømme fra huset etter gjentatt straff fra Storebror. Det at de også forsøkte å rømme over taket er et ytterligere bevis på deres revolt.

⁴⁵ Her i betydningen ”babysitter” eller barnevakt, og henspiller til at deltakerne måtte passes på – som et *barn*.

⁴⁶ Dog ikke uten problemer, en av sitterne fortalte [30.05.01] at han og ”babyen” hadde møtt en annen deltaker med følge i hotellheisen og der måtte unngå å se på kollegaen for ikke å avsløre deltakernes felles skjebne.

⁴⁷ I henhold til samtale [01.05.01] med TOM (*Technical operations manager* – benevnelse for driftstekniker).

⁴⁸ Et fysisk koblingsbrett for signaler med inn- og utganger. Kalles også interface eller grensesnitt.

Deltakernes bevegelser i huset ble kontinuerlig overvåket gjennom 28 kameraer og 62 mikrofoner – hvorav hver av de 12 deltakerne bar en på seg.⁴⁹ Monitorer for hvert kamera var plassert inn mot huset i hovedkontrollen og var det dominerende elementet i rommet. To billedprodusenter, som satt rett foran monitorveggen, dirigerte og mikset direkte bildene fra de 28 kameraene i huset til to bildesignaler.⁵⁰ Ved billedprodusentenes sider satt de to medarbeiderne som styrte de bevegelige overvåkningskameraene inne i huset.⁵¹ Line produceren satt på en forhøyning bak i rommet med oversikt over monitorveggen, og dirigerte derfra situasjoner som skulle følges. Line produceren kunne fra sin pult også lytte på deltakernes individuelle mikrofoner. Ved line producerens satt loggere som fulgte med på, og systematisk loggførte, det som utspilte seg på bildestrømmene.⁵²

I et lydisolert rom ved siden av loggerne og line producerens forhøyning lå lydkontrollen, hvorfra to lydteknikere styrte lydnivå og sammensetning for mikrofonene og billedstreamene. Ytterst til høyre innenfor lydkontrollen lå datamaskinene som var nødvendige for å operere kontrollrommet samt opptaksenheterne for bilde og lyd. Innenfor lydkontrollen lå Storebrors kammer, som hadde mikrofon til høytaleranlegget i huset. Her kunne "BigBrother" snakke med individuelle deltakere i skrifterommet, eller til alle deltakerne i huset og kunne slik brukes til å forstyrre deltakerne (om dette var ønskelig). Rundt huset var det flere overvåkningsposter og dører som kunne gi adgang til huset for å bringe inn oppgaver eller gripe inn i nødstilfelle. Rundt hele containeren og huset var det satt opp et gjerde, og adgangen var begrenset til mannskaper med nøkkelkort til porten.⁵³

Overvåkningsapparatet representerte ikke bare som en kontrollmekanisme som åpnet for inngrep i deltakernes tilværelse, men også begrensing i publikums innsyn. Kontrollrommet hadde en nødstopp knapp som stoppet utgående signaler slik at billedstrømmene bare gikk i opptak. Hallberg uttrykte at man ville bruke slike midler ved brudd på norsk lov. I min kjennskap ble det ikke grepet fysisk inn ovenfor deltakerne noen gang. Forstyrning av deltakerne foregikk nok ofte, men da heller for å gjennomføre daglige gjøremål enn å forstyrre deltakerne. Nødstopp knappen ble brukt ved tre anledninger da det var innbrudd i huset. Det var imidlertid bare et fåtall som fikk bruke disse kontrollmidlene.

⁴⁹ Disse kameraene kan deles inn i fire typer: 3 bemannede mobile kameraer, 13 fjernstyrte kameraer, 2 minikameraer (eller lipstick, da de lignet på en lebestift) og resten overvåkningskameraer med vidvinkellinse.

⁵⁰ Henholdsvis stream A og B (heretter strøm) som inneholdt et hovedbilde og hver sin iso (støtte- eller isolert bilde). Strømmene med iso utgjorde feeden og ble vist på line producerens monitor (quad-split).

⁵¹ Kalt KK (kamerakontroll), eller KK-remote. KK stilte også kameraenes blender, fargebalanse og skarphet.

⁵² BB hadde et eget dataprogram designet for arkiv, logg og line-up: *BigBrother-Office* (BB-Office).

⁵³ Den fysiske barrieren mot omverdenen ble også stadig utbedret med blant annet nett over deltakernes bakgård, og det var faste sikkerhetsvakter på kveldstid i og rundt "bunker". Fra tid til annen var også politiet involvert.

4.3. Produksjonshierarkiet; makt og ansvar

I produksjonen av realitydelen, web og talkshow var Hallberg alltid øverste myndighet og endelig beslutningstager. Iblant ville Hallberg selvsagt overlate dette ansvaret til en annen, men det er viktig å merke seg at denne autoriteten alltid ble avledet fra ansvarlig produsent. Han ledet morgenmøtene, og ny informasjon om deltakerne eller konseptet ble alltid gitt av ham.⁵⁴ Hallberg hadde høyeste grad av formell makt (ved stilling), i tillegg til full kunnskapsmakt (ved informasjonskontroll).

Informasjonskontroll var et sentralt element i forhold til publikum. Deltakerne måtte annenhver uke nominere to andre deltakere de ville ha ut av huset, og disse opplysningene ble strengt bevoktet.⁵⁵ Hallberg ble på overleverings- og stormøtene ofte spurt om hvem av deltakerne som kom til å gå ut eller nomineres. Han svarte konsekvent unnvikende, eller gjorde det klart at han spekulerte. I forbindelse med avstemningene hadde Hallberg tilgang på foreløpige tall og kunne holde seg fortløpende oppdatert i forhold til utviklingen. Først på briefingmøtene før direktesendingene kom han med tall for å forberede medarbeiderne.

Hallberg fortalte at fordi *TVN* ikke hadde nok innsikt i hva som foregikk på settet tok *Nordic* over alt informasjonsansvaret for serien og management for deltakerne:

Sen ble det ganske mye oppmerksomhet også når vi var i gang, så vi overtok også presseansvaret for deltakerne. Slik at det lå hos oss og ikke hos kanalen, for at vi kjente dem best, og vernet dem personene bedre enn kanalen skulle kunne gjøre.

Produksjonen tildro seg mer kontroll over konseptet enn de i utgangspunktet var tiltenkt, og Hallbergs plass på toppen ble ytterligere sementert: han var nå forvalter av deltakernes skjebne både i og utenfor huset.

Produksjonen hadde to co-produsenter med adskilte ansvarsområder, hvorav én er særlig interessant i denne delen. Deltakerprodusenten var ansvarlig for talkshowredaksjonen; hun hadde vært med på castingprosessen og kjente deltakerne svært godt. Retningslinjene for det redaksjonelle arbeidet til talkshowredaksjonen ble nedfelt av deltakerprodusenten, som også sørget for at de hadde deltakernes interesser i tankene. Videre medførte hennes inngående kjennskap til deltakerne at hun la føringer for hvilke opplysninger om deltakerne som kunne avsløres. Hallberg og deltakerprodusent delte på kontakten med deltakernes nærmeste og tok i fellesskap avgjørelser som vedrørte dem. Begge produsentene fungerte som Hallbergs stedfortreder innenfor deres ansvarsområder.

⁵⁴ Morgenmøtene var line producernes "overlemningsmøte" (avløsning) ca. klokken 08.15 og "stormøtet" for redaksjoner og *TVN* ca. klokken 08.30. (se vedlegg 10)

⁵⁵Nomineringene ble gjort i skrifterommet onsdag kveld eller torsdag formiddag og sendt i talkshowet torsdag.

Line producerne var produksjonshierarkiets tredje nivå og fungerte på daglig basis som leder for selve overvåkingen. Hvis *BB* var et fengsel og deltakerne innsatte, var line producerne vaktledere, produsentene inspektører og Hallberg direktøren. Line producerne hadde myndighet over kontrollrommet, men deres hovedoppgave var å plukke stoff til de daglige sendingene. De hadde 36 timers arbeidsdager, hvorav 24 i kontrollrommet. Arbeidsdelingen viser hvordan line producerne befant seg direkte i brytningspunktet mellom produksjon og overvåking. Denne første delen av analysen tar for seg line produceren i kontrollrommet som vaktleder, neste del vil fokusere på line produceren som underholdningsprodusent. Både i produksjon og overvåking var det klare hierarkiske linjer med atskilte oppgaver og ansvarsområder. Slik måtte det, i henhold til en line producer, være:

Det, det som jeg syns er det vakre med film og TV-produksjon det er klargitte oppgaver; du vet hva som din oppgave. [...] Er du kameramann så er din jobb å komponere bilder, og lage de bildene du får beskjed på. Er du lydmann så har du med å fikse lyden, sant. [...] det er ikke alltid alle skjønner plassen sin. Eller skjønner sin funksjon, sin oppgave.[...] altså det som er når hierarkiet ikke fungerer er når en fagfunksjon legger seg opp i en annen sin fagfunksjon; ikke lar de få gjøre jobben.

Respekten for hverandre gjaldt imidlertid ikke det laveste nivået i hierarkiet: deltakerne. Selv om man måtte være i en betrodd stilling for å interagerte med deltakerne, innebar dette ikke at produksjonsarbeiderne viste mye respekt for deltakerne. Deltakernes oppførsel og generelle karakter ble ofte diskutert på alle nivåer i produksjonen. Med unntak av det øvre sjikt var manglende respekt for deltakernes person påtakelig i den daglige sjargongen. Goffman (1967a:70) påpeker at en slik holdning til klientene er typisk for totale institusjoner, og at personalet ofte vurderer klientene som dumme. I Goffmans gjennomgang henger dette sammen med det moralske aspektet ved mange institusjoner, i *BB* var imidlertid forutsetningen for programmet at deltakerne var vanlige mennesker.⁵⁶ *BB* representerte en form for moderne mediert moralisme som i stor grad kolliderer med oppfatningen av deltakerne som vanlige mennesker. Personalet oppfattet deltakerne som forkvaklede på basis av deres frivillige deltakelse i det de selv ikke ville vært med på. Som Goffman sier det: ”Personalet har den oppfattelse, at alene det at komme ind er et eklatant bevis på, at vedkommende er den slags person, som institusjonen er beregnet til at tage sig af” (1967a:68). Personalets rettfærdiggjøring av sin manglende respekt ville ligge kombinasjonen av at deltakerne selv hadde *valgt BB*, og at castingen plukket dem ut som de mest egnede.

⁵⁶ Mange totale institusjoner er forbedringsanstalter, straffeleire eller tilbedelsessteder som i har sin berettigelse i moralske betingelser. Dermed er skillet mellom klienter og personale også moralsk. (Goffman 1976a:70)

5: Ydmykelse, disiplinering og performative strategier

Jeg vil i denne delen gå inn på den direkte relasjonen mellom overvåkerne og deltakerne som sosialt og institusjonelt felt. Det legges spesiell vekt på kontaktflatene mellom partene. Hovedfokus er på overvåkerne og institusjonen selv som aktive i forholdet. Jeg vil vise hvordan overvåkingsapparatet og personalet ved forskjellige strategier regulerte og kontrollerte adferden i huset, performativt og sosialt.

Goffman (1967a) påpeker at klientene representerer det laveste nivået i den totale institusjonens hierarki. *BB* plasserer seg her som en meget spesiell institusjon da bare et fåtall av personalet hadde direkte innflytelse over klientenes liv, resten var i stor grad henvist til å se deltakernes tilværelse utspille seg. Den totale institusjonen utsetter, i henhold til Goffman (1967a), sine klienter for en rekke krenkelsesprosesser, altså strategier for å *fremtvinge* klientenes underkastelse og samarbeid ovenfor den totale institusjon. Krenkelse impliserer imidlertid at det øves en form for vold mot deltakerne som ikke var typisk for *BBs* totale institusjon. Jeg velger derfor betegnelsen ydmykelse og ikke krenkelse, som brukes i den danske utgaven av Goffman (1967a), fordi det er mer dekkende for aspektene jeg ønsker å poengtere. Begrepet ydmykelse balanserer mellom *krenkelse* og *skam* som sosialt strukturerende elementer.⁵⁷ Menneskene disiplineres, i henhold til Foucault (1977), ved institusjonelle grep fra samfunnets side. Foucault anvender trekker frem det *panoptiske* som særlig relevant i analysen av samfunnets tilnærminger til sykdom, galskap og forbrytelse. Det vil si: individenes synlighet i samfunnet virker i seg selv *disiplinerende* på sosial adferd. Flere av *BBs* inngrep overfor deltakerne hadde disiplinierende aspekter og jeg ser grunnleggende likheter mellom disse og ydmykelsesprosessene.

Avsondringen fra omverdenen karakteriseres av Goffman (1967:19) som den første innskrenkning av klientenes personlighet i den totale institusjon. Dette var premisset for *BB* som underholdningseksperiment: isolering forventes å sette deltakernes historier (både forhistorier og -fremtidige) i fokus. I motsetning til mange totale institusjoner, slik Goffman (1967a) beskriver dem, lot *BB* deltakerne beholde sine egne klær, forfatte sine egne handlelister og ofte organisere egne gjøremål. I det at *BB* søkte å fremheve og eksponere det individuelle mens andre totale institusjoner søker å undertrykke det var *BB*-konseptet et vrengebilde av den totale institusjonens nivellerende egenskaper. Dette gjør imidlertid ikke at underholdningsinstitusjonen var uten ydmykelse eller disiplineringprosesser. Goffman (1967a:55) påpeker at en særlig form for selvopptatthet er et fremherskende trekk ved

⁵⁷ I Goffmans *Interaction Ritual* (1967b), er *embarrassment* også strukturerende for sosiale relasjoner.

klientkulturen. Denne selvsentreringen var uten tvil noe *BB* ønsket å kultivere, og den totale institusjonen som setting var å regne som en *agent provocateur* mot dette mål.

Det er klart at *BB* inneholdt både ydmykelser og disiplinering. Poenget mitt er å se på hvordan *BB* konstruerte sin institusjonelle virkelighet, og til hvilket formål. I det påfølgende vil jeg se på flere strategier for ydmykelse og disiplinering av deltakerne, og se hvilken funksjon disse hadde i forhold til institusjonens overordnede mål: underholdning.

5.1. Storebror ser deg!

Den grunnleggende ideen i *BB* var at deltakerne ville skape nye relasjonsmønstre og sosiale spilleregler under oppholdet i huset. (Reesink 2002) Deltakernes idealadferd var fra produsentenes ståsted naturlig, adferden ble imidlertid forstått som skjør og man ville ikke risikere at deltakerne gikk over i en presenterende modus. Disse to adferdsformene har en klar parallell i Goffmans (1992) begreper om sosiale scener, hvor "backstage" korresponderer med naturlig eller privat adferd og "on stage" med presenterende eller fremførende.

Storebrors tilstedeværelse var først og fremst synlig for deltakerne gjennom overvåkningskameraene. Deltakerne var svært interesserte i de fjernstyrte kameraene, og selv den minste bevegelse kunne fange deltakernes oppmerksomhet. Dette ble ikke oppfattet som et problem i dagligdagse gjøremål eller situasjoner der deltakerne fokuserte på noe annet, men hvis kameraet tildro seg oppmerksomhet i en ellers interessant situasjon var det veldig ødeleggende. Joshua Meyrowitz (1985) påpeker at nye medier og teknologi skaper en synlighet som er utgangspunktet for særegne adferdsmønstre. Man kunne tro synligheten (og nakenheten) deltakerne må ha følt i huset ville forårsake disiplinert adferd hvor de undertrykke alle ens private aspekter, som innebar en performativ "on-stage" oppførsel. Meyrowitz (1985:46ff) påpeker imidlertid at den nye synligheten skaper en form for "middle region" hvor aktørene blander "frontstage" og "backstage"-adferd i varierende grad, alt etter hvilken situasjon de befinner seg i. Dette innebærer et kollaps i Goffmans (1992) oppdeling, og en radikal reorgansiering av adferdsmønstre så vel som regioner. Man kan derfor si at den normale strategien for deltakerne ville være en form for "middle region" med "frontstage"-bias. Deltakerne ble imidlertid på sikt mer fortrolige med de summende kameraene, og det dynamiske ved deres "middle region" ble tydelig. (Meyrowitz, 1985:48) Deltakernes "middle region" utviklet et "backstage"-bias over tid.

Den totale overvåkingen av huset skulle sikre at deltakerne ikke kunne gjemme seg for Storebrors årvåkne blikk, og alle rom i huset, dusj og toalett inkludert, var utstyrt med

kameraer.⁵⁸ Soverommene hadde til og med spesielle lyssensitive linser slik at man kunne se selv om lyset var slått av – alle deler av deltakernes liv skulle kunne vises til publikum. *BBs* overvåkning var bygget opp for å også kunne fange deltakernes det Meyrowitz (1985:47) kaller ”deep back region”, hvor de trodde de ville være ”trygge”.⁵⁹ Jeg sier *trodde* her fordi deltakerne visste de kunne bli sett over alt, men etter hvert syntes på tro at bildene fra det mørklagte soverommet var veldig dårlige.

Det som vi da, eller i hvert fall jeg syns er litt rart er at de ikke tenker litt mer over hva det gjør inne på soverommet, men nå har de tydeligvis gitt helt blaffen i det da. Fordi at Rodney hadde jo lange utredninger om at det var umulig å se noen ting inne på soverommet på infrarøde kameraer. De var bare kornete, det var nesten umulig å se, det var bare sånne hentydninger til hva som skjedde. Nå vet jo alle at det er rimelig bra kvalitet på de bildene inne på soverommene selv om det er kølsvart der inne. Så det fikk de jo et lite hint om,⁶⁰ men det virker ikke som om de har forstått det helt enda. Uansett så vet de jo at kameraene er der og hvis de på en måte skal sikre seg så hadde de ikke oppført seg sånn som de har gjort. Men det viser jo bare at de er ikke så opptatt av det. (line producer)

Med andre ord lyktes *BB* i å invadere deltakernes mest private regioner uten at dette hadde nevneverdig innvirkning på deres adferd. Goffman (1967a:26) påpeker at blottlegging av kroppen er særlige krenkelser av klienters person, og bidrar til å bryte ned klientenes makt over egen situasjon. Det kan virke som fornektelse og ignorering var deltakernes eneste logiske strategi for beskyttelse mot overvåkningsapparatet.

Allerede fra starten av programmet gjorde deltakerne seg til for kameraene. Dette ble ikke satt pris på i kontrollrommet, og *KK* hadde instruks om å ikke følge deltakere som gjorde seg til for dem, dette var uakseptabel kommunikasjon. Det var greit at deltakerne merket at kameraene fulgte bevegelsene deres, men *Storebror* skulle ikke la seg styre.

De prøver jo å snakke til kameraene og be om ting, nekte på ting, spille opp mot, flørte, alle sånne ting – så er det bare å holde en vegg av nøytralitet og avstand til de. Og ikke la de la oss bli en jævla jukebox, eller ett eller annen budbringer for deres ønsker og private behov liksom, det går ikke. (line producer)

Storebror skulle ikke ”høre etter” hva som ble sagt i huset, hvis deltakerne lurte på, eller ønsket noe skulle dette foregå i skrifterommet.

Speilvinduene i huset bar også bud om at *Storebror* alltid fulgte med. Det var ikke uvanlig at deltakerne prøvde å titte inn gjennom speilvinduene i stuen for å se om de så noen. De hevdet fra tid til annen at de hadde sett folk inne i det såkalte kamerakrysset. (se vedlegg 9) Dette var ikke usannsynlig, da speilglassene ble gjennomsiktige om det var lys eller refleks inne i kamerakrysset og derfor var det strenge instruksjoner om bevegelser i krysset. Alle

⁵⁸ Deltakernes bruk av solbriller innendørs kan hevdes å være beskyttelse mot å møte dette blikket. Deltakerne selv hevdet at det var fordi lyset fra lampene i taket var så skarpt.

⁵⁹ ”Deep back region” representerer moderne menneskers nye private sfære, bla. søvn, toalett og dusj.

⁶⁰ I deltakernes musikkvideo ”Siste mann ut” (som de fikk se i huset) var det sekvenser med infrarødt kamera.

vinduene hadde sorte gardiner som var trukket for når ingen filmet ved stedet. Problemet med gardinene var at de bråkte når de ble dratt til og fra, og det kunne høres inne i huset, og tiltrekke en av deltakerne.

Da Lasse Hallberg fikk vite at det tidligere hadde det vært en stor krangel mellom Anette og Roy om andunger var gule eller ikke, brøt han radikalt med politikken for *BBs* taushet i forhold til hendelsene i huset. En line producer fortalte at Hallberg hadde hatt Anette inne i skrifterommet for en vanlig samtale og bemerket: *forresten kan du si til Roy at andunger er gule*. Dette imponerte deltakeren sterkt og hun gikk ut og avgjorde, i henhold til line produceren, krangelen på denne måten:

*[...] det var BigBigBrother som sa det. Åh fy søren han vet jammen mye! Og så tenker ikke de på at det har gått en uke siden de nevnte det, vi er faktisk i verden vi kan slå det opp. Men de forholder seg sånn, og det var Lasse sin intensjon at de skulle forholde seg til *BigBrother* som en enhet på en måte som de ikke skulle hate. Og det syns jeg har lyktes, og det er jeg glad for.*

Line produceren gir et interessant eksempel på hvor isolert deltakernes verden var, og hvor preget de var av dette. Et annet perspektiv blir imidlertid ikke nevnt; at Hallberg gav en påminner om at Storebror så og hørte alt. Balansen mellom at Storebror ikke skulle la seg styre og samtidig se alt var problematisk, og produsentene ikke alltid like konsekvente. Tanken om huset som en uforstyrret sosiotop ble i eksempelet tilsidesatt for å styre maktbalansen både mellom jentene og guttene i huset, og mellom deltakerne (i dette tilfellet Roy) og Storebror (se vedlegg 3).

Produsentene måtte være bevisst rollen som iakttaker, da overvåkerens tilstedeværelse kunne påvirke de overvåkede. En forutsetning for deltakernes "naturlige" oppførsel var stor grad av "usynlighet" fra overvåkernes side, men samtidig var Storebror en aktiv tilrettelegger og styrende part i deltakernes liv. Ønsket om å overvære deltakernes naturlige oppførsel avfødte slik en disiplinering av overvåkerne, viser tydelig hvordan institusjonen vekslet mellom selvdisciplin og regulering av deltakerne. Det er tydelig i *BB* at huset på Fornebu ble en egen verden for deltakerne, hvor deres eneste ytre feedback gikk gjennom *BBs* kontrollerte barriere, likevel var produsentene avhengige av å opprettholde deltakernes lojalitet. Balansegangen var aktuell i alle tilfeller av interaksjon mellom deltakere og produksjon, og dette er en problematikk som ligger til grunn for mange av de drøftelsene som følger.

5.2. Deltakerkonkurransen; BigBrother legger premissene

Den store gulroten i *BB* var muligheten til å vinne en million kroner. Deltakerne nominerte kandidater til utstemning underveis, men hadde ikke lov til å snakke med hverandre om nominasjoner eller allianser. Deltakerne med flest nominasjoner kunne stemmes ut av publikum. Konkurransen ble avgjort av publikum som stemte deltakere både inn og ut av huset, og ”siste mann ut”⁶¹ stakk av med premien. Konkurransen var aktivt gjort til en individuell øvelse hvor deltakerne verken visste hvordan en kunne vinne eller forbedre sine sjanser, og tydeliggjør forskjellen mellom personalets verden (med makt over presentasjonen av deltakerne) og deltakernes verden (uten innsyn i eller mulighet for strategisk spill). Gitt at konseptet var en konkurranse virker forbudet paradoksalt – hvis deltakerne ikke kunne alliere seg som strategi for å slå sine motstandere, hvordan skulle de da konkurrere?

Forbudet mot samtaler om nominasjonene gjorde konkurransen om til en opptreden. Det eneste publikum deltakerne hadde kontakt var overvåkningsapparatet og samtaler med Storebror i skrifterommet. Dette publikummet var, som jeg var inne på tidligere, ”en vegg av nøytralitet” og ga få hint om hvordan deltakerne skulle oppføre seg for å konkurrere effektivt. Denne organiseringen gav deltakerne få muligheter i sitt spill. Det hersket stor enighet, både blant produsenter, publikum og deltakere, om at deltakelsen i *BB* måtte være ekte og *ikke* et skuespill – altså måtte deltakerne konkurrere i ”å være seg selv” – eller i alle fall insistere på det. Da Rodney skulle overtale Anita, i eksempelet jeg gav innledningsvis (sendt 26.02.01), sa han at han kjente seg selv så godt at han ikke ville ha klådd på henne, enda han beviselig hadde det. De fleste deltakerne insisterte på en slik entydighet som lett ble avslørt i programmet, og demonstrerer at institusjonelle føringer også hadde implikasjoner for deltakernes identitet mens de var i huset.

Da Rodney fikk komme inn i huset igjen 17.05.01 etter å ha vært stemt ut gjennom en veldig kampanje, blomstret engasjementet blant presse og publikum. Under overskriften ”Føler seg lurt av Big Brother” skrev Dagbladet (19.05.01) at flere seere ”raser over at utstemte deltakere får nye sjanser til å vinne” (Fantoft 2001). Hallbergs kommentar til konkurranse aspektet står i kontrast til oppmerksomheten den ble gitt i media.

[...] seerne og media så konkurransedelen som mye større enn hva den er. Og konkurransen er egentlig fullstendig ubetydelig. Det vil si at en kan vinne en premie på en million kroner. Deltakerne de gir jo faen i konkurransen. For det første så er det ikke noen konkurranse der inne. Hvordan skal de vite, hvordan skal de konkurrere, det vet de jo ikke.

⁶¹ Dette var tittelen på deltakernes egenkomponerte sang, og viser deres engasjement og forståelse av konseptet.

Man kan selvsagt diskutere hvorvidt deltakerne virkelig ”ga faen” i konkurransen, det som er interessant her er at Hallberg gir uttrykk for at *han* ikke vektla konkurransen, den var der kun for publikum. Hallbergs handlinger var likevel mer ambivalente enn hva sitatet gir uttrykk for.

Dagen før nomineringsrunden 26.04.01 drøftet Hallberg og en line producer hvorvidt man bare skulle ha to deltakere til nominasjon, mot normalt tre. Hallberg ga da uttrykk for at han forbeholdt seg retten til å vurdere det etter hvem som ble nominert, og var samtidig bekymret for en pågående ”anti-Rodney”-kampanje som var støttet av *Radio 1* og hadde stor oppslutning på nettet.⁶² Line produceren vektla at på grunn av dette måtte man la det bli tre nominerte, for hvis Rodney var nummer tre og bare to ble nominert ville publikum mene at *TVN* ”tukler og rigger” med konkurransen for å beskytte Rodney. Hallberg var imidlertid mer engstelig for at noen skulle bruke datamaskiner til å stemme slik at Rodney ikke ville ha en ”fair” sjanse. Hallberg viser en sensitivitet i forhold til konkurransen som han egentlig benekter i delen over. Selv om Hallberg bestemte seg for tre nominasjoner, slik at Rodney ble stemt ut, viser eksempelet at *BBs* eneste regel var at *Big Brother* – her i betydningen Lasse Hallberg – bestemmer. Nå skal det sies at Hallbergs motiver for å vurdere endringer eller tillegg i reglene neppe var gjort for å påvirke hvem som vant millionen, hans tanker gikk mer i retning av å beskytte deltakerne og sikre programmets videre suksess (se vedlegg 3).

5.3. Struktureringen av livet i huset; hverdager og høydepunkter

Deltakernes liv var preget av at de levde i et kontrollert miljø, som blant annet manifesterte seg gjennom *møbleringen* av deltakernes livsrom. Blant annet var antallet og størrelsen på sengene i huset var organisert slik at noen deltakere måtte dele. En slik tvungen intimitet kaller Goffman (1967a:28) en forurensning av klientenes livsrom, og sammenligner det med en blottelse.⁶³ Deltakernes tilværelse skulle videre føres tilbake til basis, det vil si at deltakerne skulle klare seg uten mange moderne hjelpemidler de var vant med fra dagliglivet. (Reesink 2002) Deltakerne måtte på grunn av dette bruke mye tid på dagligdagse gjøremål slik som klesvask, oppvask og middagslaging. Produksjonsmessig var basistanken et fornuftig trekk for å aktivisere deltakerne. Konseptuelt var den grunnleggende møbleringen en garanti for fremtidige konflikter, da det var nettopp slike presselementer som ville forsterke de sosiale og personlige ulikheter deltakerne i mellom.

⁶² At Radio 1 deltok i kampanjen syntes line produceren var ekstra dumt da kanalen var en samarbeidspartner.

Livet i huset var preget av en veksling mellom ”hverdager” og ”høydepunkter” Huset på Fornebu hadde en høy frekvens av ekstraordinære hendelser, og skiller *BB*s totale institusjon fra det begivenhetsløse liv man ofte finner i totale institusjoner. Line producerne var særlig sensitive i forhold til at aktivitetsnivået kunne synke, og at livet i huset kunne bli kjedelig.

Det er jo mye som er kjedelig, det er jo gjør kjedelig at de spiller kort, at de spiller gitar, sånne ting. Særlig det der at alle sitter i sofaen og ikke gjør noen ting. Det er det blitt mer og mer av. (line producer)

Line producerne var avhengige av at deltakerne foretok seg noe, og hadde en rytme i hverdagen, for å kunne lage programmet. Organisering av dagliglivet ble derfor veldig viktig. Den begrensede tilgangen på varmtvann i dusjen var et uttrykk for dette. Deltakerne hadde bare en time varmtvann i dusjen hver dag, og det er klart at dette hadde flere motiver. På den ene siden kan motivet ha vært å organisere dagen slik at deltakerne kom seg opp, og dagens gjøremål kom i gang i rimelig tid.⁶⁴ På den andre siden hadde dusjingen stor attraksjonsverdi, og oppslutning på internettssidene tidlig på dagen, mens potensielle seere var på jobb eller skole, var ikke å forakte.⁶⁵ Den samme argumentasjonen kan overføres til bruken av badstua. Man må ikke se disse motivene som gjensidig utelukkende. Deltakernes morgenrutiner og kveldsaktiviteter var en del av Storebrors regulering av deltakernes liv, og kunne være styrt av mange forskjellige strategier, men var alle en del av Storebror regulerende helhetsplan. En nedbryting av individets handlingsøkonomi vil i henhold til Goffman (1967a:35) si at den totale institusjonen fratru klientene handlefrihet til selv å bestemme når og hvordan visse aktiviteter gjennomføres. Nedbrytingen av deltakernes handlingsøkonomi var ikke meget utstrakt i *BB*, men var likevel påtagelig. I Goffmans institusjoner tjener nedbrytingen til å underordne klientene, mens det i *BB* kunne ha flere vikarierende motiver. I begynnelsen var dusjingen en av hovedattraksjonene og viktig for å trekke publikum til dataskjermene, men mistet gradvis sin nyhetsverdi og ble derfor mindre viktig. Derfor vil jeg si forutsigbarhet og rutinepreg nok var det dominerende grunnlaget for struktureringen av deltakernes liv.

Nedbrytingen av deltakernes normale handlingsøkonomi, og åpnet for at elementer som vanligvis ikke tillegges videre vekt i dagliglivet fikk en enorm sosial og emosjonell effekt. (Goffman 1967a:37) Musikk var et slikt element:

⁶³ Blanding av kjønn på soverommene var riktignok deltakernes egen idé, men det pressede sosiale miljøet i huset åpnet lite for å opponere mot den dominerende deltakeren Rodney.

⁶⁴ Arbeidsstokken var større på dagen enn sent på kvelden, koherens mellom deltakernes aktivitetsnivå og kapasiteten ved produksjonen kan derfor sies å være et viktig motiv for organiseringen av deltakernes hverdag.

⁶⁵ BA's artikkel 06.03.01. ”Hadet på badet!” (Ottesen 2001) sier populariteten blant publikum var så stor at ”DnB stenger ansatte ute av Big Brother-Dusjen”, og det refereres til 3000 treff i sekundet på *BB*-hjemmesiden.

Etter de har spist middag og sånt da de har vist seg litt, hvis det ikke var noe spesielt som skjedde der inne, så spilte vi av og til musikk i en halvtime/time. Og det var rett og slett fordi musikken gav de energi. Og da fant de på ett og annet, og da gjorde de ett eller annet, og så pratet de eller så fant de på noe. Kanskje de gadd å gå å sitte i badstuen og da får du ofte folk på tomannshånd og da kan du få... det er så langt du kan strekke deg i form av, hvis vi kan si det her blir en regi. Vi kan jo egentlig ikke regissere, for du kan ikke få de til å si noe de ikke finner på å si selv. Vi kan jo ikke det. (line producer)

Musikken var en energigiver, og noe som gjorde det hyggeligere for deltakerne i huset.

Informant: [...] klokken elleve en kveld så hadde jeg 20 minutter igjen som var tomt i programmet. Og da snakket jeg med Lasse om det, og så spør jeg han om det er greit at jeg for eksempel får noen i skriftermet om vi kan ta på noe musikk, noen ganger så tar vi inn en dagsoppgave hvis vi merker at folk er veldig slappe og uengasjerte.

Intervjuer: Har du gjort det mye?

Informant: Jeg har ikke gjort det mye, nei. Det har jeg ikke. Jeg føler at det ofte blir veldig, det er ett eller annet med at de må ikke gjennomskue vår, vårt ønske om å skape situasjoner. Fordi at det er jo det som er, hvis jeg skal snakke om innholdet som er interessant med *Big Brother*, det er jo å se hvordan de menneskene faktisk klarer seg i det tomrommet som er der inne, den kjedsomheten, den avfjerningen fra alt som har med input å gjøre. [...] Og egentlig er jo dét – det psykologiske interessante aspektet med det er jo om de klarer å være, om du hele tiden forer de med ting, da blir det liksom ikke den naturlige konflikten av kjedsomhet og tomhet. Men det kan ofte sette i gang at det kommer, så jeg valgte å gjøre det på lørdag fordi alle gikk og la seg. (line producer)

Utsagnet poengterer iboende vekselspillet mellom å overlate deltakerne til seg selv og innta en observatørrolle, og det å aktivt styre deltakernes livsmiljø. Line producerne måtte passe på at deltakerne ikke gjennomskuet deres ønske om å skape interessante hendelser for fjernsyn, samtidig som man var svært avhengig av at de *gjorde* ting. Dette er tydelige eksempler på at *BB* må forstås som målrettet virksomhet, og ikke et sosiopsykologisk eksperiment.

Det var også et klart skille mellom helg og hverdag. Handling av matvarer ble gjennomført på fredager og det var dermed ofte mulighet for en fest i helgen.

Det er egentlig litt besynderlig og sjarmerende, at de er veldig sånn vi skal feste til helgen liksom, for dem er det forskjell på en helg og en mandag. Så det er litt kult. [...] Jeg vil også bare si at selvfølgelig er det forskjell nå fordi at de får, hvis de har klart ukesoppgaven så får de all alkoholen på fredag så selvfølgelig er det naturlig, men like fullt så tror jeg de har lettere for å drikke den påfølgende lørdagen også fordi det er lørdag enn det de har på en helt vanlig mandag. (line producer)

Festlighetene genererte gjerne episoder i etterkant og tjente således produksjonen, selv om festene i seg selv var vurdert som ”vanskelig” stoff.⁶⁶ Vekslingen mellom dagene i huset gikk dermed hånd i hånd med produksjonsmessige hensyn. Selv om det neppe var disse hensynene som avgjorde sendeskjemaet, viser likevel denne analysen hvor tett produksjonen var organisert og hvor viktig struktureringen av deltakernes aktiviteter ble for gjennomføringen.

Line producerne kunne legge flere føringer i forkant av direktesendingen på torsdagene, for eksempel gi beskjed om at huset skulle ryddes og vaskes på formiddagen. Dette kan både ha vært for å la *BB* i direktesendingen fremstå fra sin glansside (Goffman

⁶⁶ Problemet med fester var varierende lyd kvalitet på deltakernes dialog, både på grunn av rus og støy.

1967a:78ff), men også for å aktivisere deltakerne i en ellers slapp deg (se vedlegg 3). Deltakerne måtte samle seg i stuen en tid før sendingen begynte. Mange av deltakerne lot seg prege av høytidstemningen i huset disse dagene og pyntet seg til fest. Jentene sminket seg og satte opp håret, rene klær ble funnet frem og god drikke ble satt på bordet. Trond lot seg kanskje prege mest og hadde på seg dress. Oppførselen til deltakerne var både besynderlig og naturlig. Besynderlig fordi alt de foretok seg potensielt kom på fjernsyn og dermed burde de ha pyntet seg hele tiden. Naturlig fordi dette var direktesending, og dermed hadde deltakerne mer kontroll over sin presentasjon enn til hverdags. Man kan si at skillet mellom hverdag og høydepunkt var et resultat av forskjellige rammer for kommunikasjon. Dette skillet var tilstede også for publikum. Goffman (1967a:78) trekker frem at de fleste totale institusjoner avholder forskjellige former for seremonier med forskjellig grad av innsyn og nedbrytning av barrierer mellom klienter, personale og publikum. Direktesendingen var dramaturgisk orkestret og involverte som Goffman (1967a:87) sier ”en leggen til side og endog en afgjørende ændring af det vanlige, sociale drama.” Det endrede sosiale drama her representerer en overgang fra ”middle region” adferd som diskutert i 5.2. til en ”middle region” adferd med ”onstage” bias, eller nesten en ”forwardfrontstage” da deltakerne presenterte seg selv seremonielt. (Meyrowitz 1985:46ff)

Deltakerne reagerte forskjellig på de ulike føringene produksjonen la på livet deres. Trond tok initiativ til å lage varmtvannsdusj utenom vanlige dusjetider, Per Morten nektet å kle seg ut på ”krysskledningsmiddagen” (sent 29.03.01) og Rodney mente det var unødvendig å vaske huset før direktesendingene på torsdager. Likevel ble det grunnleggende rammeverket overholdt og rytmen i huset var tilnærmet ønskelig. Det største problemet var at deltakerne stod sent opp og var sent i seng. Produksjonen diskuterte situasjonen fortløpende og produsentene forsøkte alt fra musikk til oppgaver, men en fungerende løsning ble aldri funnet. Muligens var institusjonslivet så utmattende at søvnen var nødvendig (se vedlegg 3).

5.4. Oppgaver og premier; stagingen av hendelser

Sentralt i konseptet lå, som jeg har vært inne på, aktivisering av deltakerne. En line producer jeg intervjuet hevet at ”selv om det er drama inne hos oss går det veldig på hverdagslige ting og – det tror jeg folk liker”. Det er derfor påfallende hvor mye produsentene søkte å aktivisere, organisere og strukturere deltakernes liv (se vedlegg 3). Produsentene hadde på den ene siden stor tro på at publikum ønsket gjenkjennelse og dagligliv, på den andre siden

brukte de mengder av oppgaver og utstyr som gikk på tvers av det ordinære. Hva er for eksempel vanlig med å blåse opp 3000 ballonger for å slippe dem løs i hagen?

Selv om line producerne var ambivalente på dette punktet, var deres virke som underholdningsprodusenter ofte fullstendig prisgitt en viss aktivisering av deltakerne.

De beste oppgavene syns jeg er de som gjør at de må utfolde seg litt grann, noe som gir de energi. Ellers så kan det jo være dørgende kjedelig, og det er jo ikke så mye å gjøre. Det er veldig lett for at de bare synker hen i sofaen og spiller kort eller leser, sover. Så derfor ofte når det er litt energi så virker det som de er litt lettere til sinns. Og spesielt hvis det har vært noe artig, sånn som den der ski-hopp for eksempel. [...] At de får den type oppgaver, som gjør at de må bruke litt energi, det er de beste. (line producer)

Dette føyer seg inn i praksisen med musikkbruk i huset – at deltakerne fikk energi til å foreta seg noe. Oppgavene skulle tjene institusjonen som målrettet produksjon av underholdning.

[ukesoppgavene] er positivt for at det skaper energi. Eller så hadde det blitt en dødgang der inne hvis de ikke hadde hatt det å forholde seg til, det gir positiv input, til energinivået og engasjementet deres på en måte. Det kan være både positivt og negativt, de kan hate det eller elske det, men de gjør i hvert fall noe. Det setter i gang prosesser og du får jo alltid i forhold til ukesoppgavene så er det jo, skal man jo løse oppgaver og de er jo såpass forskjellige personer så det skaper jo situasjoner også. De har forskjellige måter å løse det på, og da ser du jo personlighetsklæsjene med én gang, ikke sant. For noen vil at alle skal løse det på sin måte og andre er friere, så ukesoppgavene er jo livsviktige for programmet. For å holde en fremdrift i det så det ikke bare blir sulling og kortspilling rundt stuebordet. (line producer)

Oppgaveredaksjonen var ansvarlig for å finne oppgaver og premier. Redaksjonen hadde tilgang på *Endemols* oppgavehåndbok, et oppslagsverk med tidligere utprøvde oppgaver og aktiviteter. *BB* hadde i hovedsak to typer oppgaver: *ukesoppgaver* som deltakerne måtte løse for å skaffe penger til såkalte luksusprodukter og *dagsoppgaver* med ytterligere gevinstpotensiale. Mens dagsoppgavene kunne være individuelle konkurranser var ukeoppgavene nesten alltid samarbeids- eller lagoppgaver.

Betydningen av oppgavene i huset var forskjellig for deltakerne og produsenter, derfor kunne også måten deltakerne løste dem på avvike fra det intenderte.

Den dere egg oppgaven, den kunne ha vært morsom, men på ett eller annet vis så klarte de å omgå hele opplegget som det var ment i utgangspunktet, og den falt jo egentlig sammen etter tjue minutter. [latter] Pakka egget inn i gaffateip og hang det rundt halsen, det var ikke sånn det var tenkt. Men det hadde ikke skjedd om den oppgaven hadde vært gitt tidligere i programmet fordi nå blir de bare mer og mer utspekulerte og er veldig opptatte av å omgå alle regler som de får. [...] Og sånn har det vel for så vidt vært på alle de andre dokusåpene jeg har vært med på også at når man kommer ca halvveis så får man en sånn derre anti-holdning [...]. Så må de strammes opp så ordner det seg igjen. (line producer, se for øvrig vedlegg 3)

Goffman (1967a:16) påpeker at "Uanset hvilket motiv der gives til arbejdet, har dette motiv ikke den samme strukturelle betydning som uden for institutionen." Line producerne så delvis på deltakerne som medsammensvorne, og irriterte seg derfor over manglende samarbeid. Deltakerne forstod imidlertid sitt arbeide kun i belønningstermer og var derfor mest interessert i å gjøre det så lett som mulig for seg selv.

En type dagsoppgave var de såkalte ”diskusjonsoppgavene”. Diskusjonene ble ofte oppfattet som lite produktive, men var formålstjenlige i etterkant.

Jeg syns at jeg får veldig lite ut av diskusjonsoppgavene, de gjennomskuer oss [...]. Jeg har hørt dem si at: *nå mangler de litt til programmet så slenger de inn en diskusjonsoppgave så skal vi sitte å diskutere og lage god TV for dem.* [...] Så de har jo gjennomskuet oss. Jeg de fleste diskusjonsoppgavene som jeg har hevet inn har jeg ikke brukt faktisk. Eneste som funker med en diskusjonsoppgave er at det kan starte noe som fortsetter etterpå gi noen noen ideer eller blitt sakt noe under diskusjonsoppgaven som starter en annen diskusjon som er mer ekte – og da funker det. (line producer, se for øvrig vedlegg 3)

Fetveit (2002) kaller oppgavene en del av *BBs* multidiskursive kompleksitet, og sier at produksjonen gjorde seg til en del av programmets performativitet. Produsentene gjorde sitt for å unngå at dette ble tydelig for publikum og holt seg selv som performativt lag skjult og en del av settingen. Ved bruk av diskusjonsoppgaver var produsentene redd for at deltakerne skulle gjennomskue deres ønsker (eller klientarbeidets dramaturgiske element). Dette impliserte ikke bare en potensiell fare med hensyn til at deltakerne kunne tildra seg makt over programmet, men også at de gikk over i en presenterende modus. Som jeg har påpekt var det er en form for autentisk adferd man ønsker i programmet, ikke arrangert oppførsel. Derfor fokuserte line producerne på at oppgaver og musikk kunne starte noe *annet* og mer *ekte*.

Det ble lagt mye arbeid i å tilrettelegge gjennomføringen av oppgavene, men det var likevel påfallende i hvor liten grad det var diskusjon mellom oppgaveredaksjonen/Hallberg og line producerne i forhold til dette. Tross alt var deres felles mål å lage godt fjernsyn. Hallberg påpekte i sin kommentar til oppgaven at dette kom av at line producerne tenkte kortsiktig og ikke utenfor sine program (se vedlegg 3). Dette illustrerer en forskjellig operasjonsmodus: line producerne fokuserte på sitt produkt, mens Hallberg/oppgaveredaksjonen tenkte i lengre linjer. Indirekte kunne line producerne selvsagt influere og komme med ønsker, men de var i utgangspunktet tilbaketrukket og passiv, og vurderte heller oppgavens suksess i ettertid.

Det var viktig å unngå at produksjonen selv ble objekt for deltakernes handlinger og diskusjoner, da dette ville implisere et fokusskifte fra livet i huset til livet utenfor.⁶⁷ Line producerne hadde problemer med at de selv ble gjenstand for diskusjon mellom deltakerne:

Men det er jo mange ganger de bruker veldig mye tid på å snakke om oss etterpå. [latter] På fredag så snakket de gjerne om meg over en halv time etterpå, og jeg satt der å manglet stoff. Jeg kan jo ikke akkurat bruke det da [...]. (line producer)

Totalt institusjoner impliserer en spenning mellom *inne* og *ute* som blir særlig viktig for klientene. (Goffman 1967a:18) Det å være inne fungerer i symbolsk og fysisk opposisjon til å være utenfor. *BB* hadde en dobbelthet i forhold til denne opposisjonen, og stimulerte

deltakerne til å fokusere på begge deler. Den totale institusjon er ikke ute etter å vinne en kulturell seier over verden utenfor, men vedlikeholder spenningen mellom de to verdenene som et strategisk element i å styre klientene. (Goffman 1967a:18) Musikkspilling, diskusjonsoppgaver, høytidsmarkeringer⁶⁸ og samtaler med verden utenfor⁶⁹ var typiske eksempler på produsentenes strategiske manøvrering av deltakerne, deltakernes oppfatthet av line produsernes person var mer utilsiktet.

Høydepunktene som ble skapt ved å innføre diverse gjenstander eller muligheter i huset skapte flere sosiale føringer. Premieringen oppgavene forutsatte ved suksessfull utførelse. kan forstås som bekreftelser på den eksisterende autoriteten i konseptet: Storebror var herre og deltakerne klienter. At Storebror dro den ene overraskelsen etter den andre opp av hatten bekreftet for deltakerne at Storebror var i stand til hva som helst, og gav dem følelsen av å være spesielle.⁷⁰ Suksessfulle ukeoppgaver ble premiert med penger i forhold til deltakernes innsats. Pengene kunne deltakerne handle varer eller såkalte luksusprodukter for, og deltakerne brukte mye av dem alkohol. I intervju påpekte Hallberg viktigheten av at deltakerne fikk en fest, og la vekt på at dette også var den vanlig i deltakernes liv utenfor.

Hallberg: Tingen er jo det at, når deltakerne mislykkes i et ukesoppdrag, så har de ingen penger å handle luksusproduktene før. Og det er ikke et sulteprojekt, så egentlig så må dom ha det, det er også konferert med psykologer og det er at man trenger en ut, i den her stressede miljøet så trenger man en utblåsning – en fest, en gang i uken. Man trenger liksom livs syklusen: nå er det helg, ”party time” eller ”relaxed”.

Intervjuer: Ja, altså det blir jo også et slags ganske kraftig incitament til å få noe til å skje også?

Hallberg: Ja... altså problemet er jo bare at når de drikker så kan ikke vi lage TV-program for det blir bare rør. Altså det er ikke noe som blir bra TV av det heller. Men de trenger en utblåsning i uken. For å ikke, det er presis som du kan ikke gå å knytte nevene i lomme hele tiden og ikke få utblåsning om du er sint på noen. På samme måte trenger de å blåse ut og ha, hvis nå det er det man gjør normalt i livet. Nå gjorde jo alle det normalt i livet. De stort sett hadde en fest minst en gang i uken. Og da må de nesten få gjøre det der inne og. Eller så blir de konstiga.

Hallberg legger vekt på at festene representerte en utblåsning for deltakerne og ikke et produksjonshensyn. Spørsmålet er imidlertid om en utblåsning ikke nettopp var en garanti for intriger og videre hendelser, dermed var det ingen konflikt mellom deltakernes psykiske helse og produsentenes arbeide.

Fokuseringen på ”luksusproduktene” var så sterkt hos deltakerne at de ville gjøre sitt ytterste for å skaffe dem, og gikk slik hånd i hånd med produksjonens målsetting. Goffman (1967a:43) trekker frem privilegiesystemer som en måte å kontrollere klienter. Han sier

⁶⁷ Hjelpemidler til ulike oppgaver måtte ofte bringes inn i huset. Prosedyren var da å kommandere deltakerne inn på soverommene slik at de ikke så noen fra produksjonen – Storebror hadde intet ansikt.

⁶⁸ Påske og 17. mai var festanledninger med spesielle middager og aktiviteter. Slike markeringer viser *BBS* nasjonale forankring, så vel som de representerer situasjoner hvor verden utenfor trådte inn i den totale institusjonen og gav en, om flyktig, følelse av at institusjonen var en del av omverdenen. (Goffman 1967a:82)

⁶⁹ I talkshowet fikk en deltaker noen ganger snakke med et familiemedlem eller en venn.

⁷⁰ Hvem får for eksempel besøk av *Status Quo*, eller *Alice Cooper* og *Dio* heist ned i bakhagen?

klientene ofte går så langt som å bygge hele verdenen rundt små goder som for en utenforstående kan være vanskelig å fatte. Deltakerne stod selv for komposisjonen av handlelistene, men det var ikke alltid de fikk produktene de hadde bestilt:

Jeg har jo ett eksempel når de, når de har handlet for eksempel så er det noen som alltid klager på at de ikke har fått riktig og de skulle hatt "Denja" og så fikk de "Delikat" salat og sånt, ikke sant? Og da er jo Rodney en av de som faktisk er sympatiske som sier at: *men herregud! Ikke heng dere opp i merker da, altså så viktig er det ikke.* (line producer)

Line produsenten hadde vanskelig for å forstå den sentrale plassen varene hadde i deltakernes liv, og sympatiserte tydelig med deltakeren som setter seg i institusjonens sted. Holdningen var på mange måter symptomatisk for line produsernes institusjonelle praksis, og tydeliggjør skillet mellom deltakernes og personalets livsverden.

Også for eksempel de to gangene de ikke fikk ukepengene for de tapte oppgaven det var utrolig interessant. Fordi at maten er veldig sånn, de snakker mye om mat, og de gleder seg veldig mye til maten, og de løper til slusen hver fredag når de får det, det er liksom den store gleden. Det er liksom lørdagsgodter for unger. (line producer)

Det ble under hele feltarbeidet presisert at det var viktig at *BigBrother* ikke ble en fiende for deltakerne. I den norske *BB* var hyggelige overraskelser mer vanlig enn straff. I gjennomføringen av *BB* i Danmark derimot ble Storebror (eller produsentene) en straffende instans og manglet tydelig det private tilsnitt som ble vektlagt i den norske gjennomføringen. Man skal huske at produsentene var avhengige av deltakernes samarbeidsvilje, deres største maktmiddel var, som jeg har vært inne på å, ikke gjøre noen ting. Dette var deltakerne i liten grad klar over, men produksjonen ville være ille tjent med å utprøve grensene. Hallberg satt som sjef med bukten og begge endene, og hadde kontroll over både utformingen av oppgavene, premissene for suksess og utdeling av eventuelle premier. Det var diskusjoner underveis om deltakerne skulle straffes for mindre brudd på Storebrors regler, men Hallberg hadde den holdning at dette ikke tjente noe formål.

Men i mange land så har man jo vært ute og gjerne vil bestrafte deltakerne, jeg har ingen tro på det, uten snarere at vi skal belønne dem, for at bestrafning blir, det tror jeg blir dårlig og da vender seg deltakerne mot produksjonen. Så jeg tror det er mer lønnsomt at man er snill med dem. Men det er klart at når jeg da ble sint non gong, og jeg synes de hadde gjort noe litt idiotisk, så lyttet jeg til dem i stedet. (Lasse Hallberg)

Hallbergs uttalelser åpner til og med for at deltakerne kunne premieres selv om de ikke hadde bestått ukesoppgaven av hensyn til deres ve og vel – som faktisk går hånd i hånd med produksjonsmessige hensyn. *BB* som total institusjon skiller seg altså fra mange andre i holdningen til straff på grunn av institusjonens spesielle mål og klientgruppe. Å holde deltakerne energifulle og glade var, som jeg har vist, i seg selv ansett som viktig i, og som ramme for profesjonell praksis var nok dette mye av bakgrunnen for programmets suksess.

5.5. Deltakerne i skriftherommet – klagemur eller terapistol?

Jeg vil i det påfølgende se på en særskilt del av *BBs* totale institusjon: skriftherommet. I henhold til Goffman (1967a:25) er mange aspekter ved skriftheromsseremonier ydmykende for klientene, jeg vil videre utforske *BBs* skriftherom med blick for rollen det spilte i institusjonelle praksis så vel som deltakernes liv. Først vil jeg se på generelle perspektiver og line producerens rolle i skriftherommet. Hovedansvaret for deltakernes skriftemål hadde imidlertid Hallberg og under neste overskrift vil jeg gå nærmere inn på denne relasjonen.

Jeg har allerede påpekt at *BB* skapte programmateriale ut fra deltakernes dynamiske ”middle-region”, men konseptet nøyde seg ikke med det. Skriftherommets funksjon var, som navnet impliserer, å skape en arena for bekjennelse. Hjarvard (2002) anvender Meyrowitz (1985) begrep ”deep back region” som beskrivelse for deltakernes bekjennelser og refleksjoner i enerom. Hjarvards parallell representerer imidlertid en selvmotsigelse ettersom ”deep back stage” i Meyrowitz (1985:47) definisjon skal være fri for publikum – et sted hvor aktøren kan øve på sine opptredener. ”Deep back region” erstatter ”backstage” i det medierte samfunnet hvor ”middle region” er normalsituasjonen. Man skaper altså en tilbaketrukket ”backstage” hvor man finner ro og kan opptre helt privat. Jeg vil hevde at skriftherommet utgjør en ”middle region” med et særlig ”backstage” bias, da det gav mulighet for en deltaker å unnsnippe de andre, men ikke ”deep-backstage” siden skriftherommet impliserte et publikum.

Line produceren hadde en knapp på sin arbeidspult i kontrollrommet som regulerte dørlåsen til skriftherommet, knappen hadde påskriften ”sytebu”. Denne tittelen fant mange produksjonsarbeidere meget treffende, men påskriften kom fra den svenske produksjonen som hadde brukt containeren først, og ”sytebu” var ikke vanlig omtaleform. Skriftherommets hovedfunksjon i det daglige livet i huset var som kontaktflate mellom produsentene og deltakerne.⁷¹ Line producerne hadde den daglige kontakten med deltakerne i skriftherommet og var de som måtte svare når de ville noe. Instruksen til utvalgslederne i denne situasjonen var at de skulle forholde seg passive og la deltakerne prate:

[...] hvis vi forteller dem at vi sitter og ser alt, de vet at vi ser alt, men hvis at vi allikevel sier: *jamen jeg så den situasjonen du trenger ikke forklare det*, så har vi på en måte ødelagt det litt. Da har vi ødelagt fordi de har jo en tro der inne at de er, selv om de vet at vi er der så vet de ikke det allikevel. Det detter jo ut av hue deres hele tiden. Og hvis vi hele tiden gjør dem oppmerksomme på at: *jo da det har jeg sett det er greit*, så, så ødelegger vi litt den illusjonen. (line producer)

Deltakerne skulle ikke minnes på at skillet mellom skriftherom og resten av huset ikke eksisterte for overvåkerne, det var et skille for *deltakerne* som invitasjon til bekjennelse.

⁷¹ Deltakerne skiftet blant annet batteri på sendemikrofonene i skriftherommet.

Line producerne skulle ikke svare på spørsmål vedrørende produksjonen eller sin egen person, og ved praktiske spørsmål angående livet i huset skulle de svare kort og henviser til reglementet. Hvis spørsmålet var mer komplisert skulle det gis beskjed om at man skulle undersøke saken og komme tilbake til det senere. Forespørsler om musikk eller om det kunne bringes inn ting skulle ikke bekreftes direkte, selv om det ikke innebar noe problem, da man ikke skulle la deltakerne få innflytelse over produksjonen og ikke etterkomme ønsker for lett.

[...] problemet er jo at vi på en måte ikke er 100 % sikre på om vi kan ta standpunkt i alle sakene som vi blir spurt om. Og derfor kjører man jo den generelle linja med at vi kommer tilbake til det. Mye av det er jo svada, ikke sant. De kommer jo å spør om det, og det er det bare blitt mer og mer av etter hvert som tida har gått. De kommer å spør om alt mulig fra hva heter gitaristen i Status Quo, *når ble den plata gitt ut* og så videre. *Kan dere spille mer musikk som jeg liker, kan dere bytte CD*, de begynner å prate inn i mikrofonene det er alle sånne ting, for det skal vi ikke ha, syns jeg da... (line producer)

Man kan si at den generelle instruksjonen var å holde distansen mellom overvåker og overvåket, et forhold som er påfallende likt det mellom fengselsbetjent og innsatt. Disse er i stadig kontakt med hverandre i løpet av dagen, men avstanden mellom deres roller opprettholdes gjennom atskilte områder med forskjellig adgang. Det er et sentralt moment at betjenten blir portvakten i forhold til de friheter de innsatte har, og dette styrker avhengighetsforholdet som maktstrukturen baserer seg på (Goffman 1967a:37). En del av disiplineringen av klientene er nettopp forankret i at de må spørre om lov for å få gjennomført selv den miste ting, og tregheten i systemet er en måte å gjøre behandlingen upersonlig. Nå var imidlertid deltakernes verden i *BB* nesten å regne som selvforsynt. Dermed var det bare et fåtall varer og tjenester line producerne vaktet over.⁷² Makten dette impliserer må ikke undervurderes, og nettopp det klientene tok for gitt på utsiden er det de savner mest på innsiden. (Goffman 1967a:43)

Det upersonlige elementet understøttes av profesjonaliteten som preget forholdet, i alle fall fra line producerens side. Profesjonalitet betyr at man ikke forteller ting om seg selv, eller at man opptrer på en privat måte, som en line producer sa det: "Du skal ikke bli personlig med deltakerne i skrifte rommet. Hvis de spør meg om hvor gammel jeg er eller om de spør ditt og datt, så svarer du ikke på det." Line producerne skulle ikke engang bruke navn, og deltakerne hadde vanskelig for å anslå hvor mange de var og skille dem fra hverandre.⁷³

Selv med disse strategiene for å distansere line producer (betjent) og deltaker (innsatt) var forholdet med nødvendighet intimt. Premisset for personalets og deltakernes forhold var at de overvåkede ikke tillates privatliv verken fra medfanger eller Storebrors årvåkne blikk.

⁷² For eksempel musikk og hodepinetabletter.

⁷³ Med unntak av de to bergenske line producerne, som på grunn av dialekt skilte seg fra de andre.

(Goffman 1967a:26) Slik blir Storebror i skrifterommet en alliert for deltakerne, og de ønsket nærhet med ham, både som flukt fra de andre og som intimitet til en ”nøytral” part.

[...] for de er skrifterommet et fristed å være, og vi er stemmer utenifra som gjør at de får litt kontakt med noe annet. Så de puster litt sånn ut der og nyter litt å få sitte i den stolen å bli litt tatt vare på en måte å bli hørt av et såkalt anonymt menneske. (line producer)

Goffman (1967a:53) beskriver ulike strategier klientene anvender ”for at slippe helskindet ut af” oppholdet i totale institusjoner, og sier at en pragmatisk linje er det vanligste. Pragmatismen innebærer en kombinasjon av flere strategier hvor klienten hele tiden spiller på lag med den dominerende part i enhver sosial situasjon, det være seg medklienter eller personalet. Det så ut til at skrifterommet fungerte som et rom hvor deltakerne kunne spille en medsamsvoren rolle ovenfor institusjonen ved å søke nærhet, selv om de ikke ble belønnet med det samme.

[...] det er utrolig vanskelig denne her balansegangen mellom å være vennlig, hyggelig, imøtekommende, men samtidig streng og konsekvent. Fordi at etterhvert så er deltakerne så drit lei av å prate med hverandre at de da prøver å tømme oss som jobber med det for informasjon og prøver på alle mulige finurlige greier og liksom snurre oss rundt pekefingeren. På hver ny produksjon jeg har vært har man sagt at: *nå skal vi være strengere mot dem, nå skal vi være mer konsekvent*, men det er veldig vanskelig å kjøre det fullt ut. (line producer)

En av line producerne utbroderte problemet videre og mente at det vanskeligste med hele jobben som vaktleder var å ha deltakerne i skrifterommet.

Og innimellom så er det så vanskelig altså, for det strider jo mot ethvert menneskes natur, at det sitter noen der inne som enten har lyst til å snakke eller er litt fortvilet eller sårbar eller redd for at de har gjort ett eller annet dagen før i fylla. Så har du så lyst til å si *Men vi har ikke vist det og Du fungerer så bra*. Du har så lyst til å si det, sånn som du gjør til venner sant. [...] vi har jo ikke lov til å bekrefte eller avkrefte noen ting - vi har jo ikke lov til å snakke om det i det hele tatt. Så det blir veldig sånn *Eh ja hmm, ja det skal BigBrother komme tilbake til, ja det skal vi undersøke, ja sier du det ja*. Så det blir jo det er jo nesten så du føler deg totalt uintelligent. Det er forferdelig vanskelig. Det er det vanskeligste med hele jobben. Det har vært det vanskeligste for meg. For det ligger ikke i min natur å ta avstand fra andre menneskers kontaktsøkenhet, eller kommunikasjon. Jeg er vant til å kommunisere veldig, og tørre å gå inn i ting. Og jeg ser på de inne, de er så sårbare og skjøre og har så behov for den der kontakten utenifra, så kan du ikke gi [personlig kontakt]. (line producer)

Skrifterommet var krysningpunktet mellom deltakernes og personalets verden, og utgjorde en direkte kontaktflate i opposisjon til line producerens virke som underholdningsprodusent. Deltakerne var utgangspunktet for underholdningsproduksjon og i det arbeidet objekter snarere enn personer. Totale institusjoner skiller seg fra andre typer institusjoner ved at objektet for deres virke er mennesker, personalet opplever ofte empatiske følelser for klientene – tross de regler og foranstaltninger som taes for å unngå slikt. (Goffman 1967a:66) Line producerens følelseskonflikt oppstod i konfrontasjonen med deltakernes ”sårhet” og gjorde det vanskelig å rettferdiggjøre behandlingen av dem – spesielt siden *BB* var et underholdningskonsept og ikke en forbedringsanstalt. Det var derfor ikke overraskende at line

produceren påpekte at det var store forskjeller mellom line producerne i skrifterommet, og som tyder på en stor grad av frihet i maktutøvelsen og i tolkningen av rollen som vaktleder. Ei heller var det overraskende at line producerne mente det var en god løsning at Hallberg hadde hovedansvaret for deltakernes skriftemål – det reduserte både deres ansvar og tilknytning.

Lasse er jo fantastisk med de på det området. De kaller han for the biggest. Og han, han har jo et helt annet forhold til de, for han har jo snakket med de lang tid i forkant, han og [deltakerprodusent]. Han har de et ansikt på, de har jo ikke et ansikt på oss. De har jo bare stemmen vår. (line producer)

5.5.1 Biggest Brother: terapeut og direktør

Bigbigbrother, som Hallberg også ble kalt av deltakerne, representerte øverste maktnivå. Han var den nærmeste og fjerneste fra deltakerne, og de kjente ham fra før de ble introdusert til huset og det norske folk. Halleberg fremstod som deltakernes allierte, og var samtidig arkitekten bak det hele – en rollemessig dobbelthet deltakerne i liten grad var bevisst. Den største Storebror var inkarnasjonen av systemet, og dermed også hevet over det. Den øverste myndighet får sin autoritet nettopp gjennom at man transcenderer rammene som de underordnede må forholde seg til. Dette visste deltakerne godt, og deres ønsker om å prate med ”biggest brother” var ofte motivert av hans makt over prosessen.

Hallberg hadde samtaler med alle deltakerne dagen før eller samme dag som talkshowet, og deltakernes følelser i forhold til den forestående sendingen ble ofte diskutert – altså en form for mental og sosial forberedelse. Goffman (1967a:25) kategoriserer totale institusjoners tvungne skriftemålsseremonier som en krenkelse av individet. Nominasjonene i *BB* var en slik tvunget seremoni, som søkte å grave enda dypere i deltakernes person. For Hallberg var skriftemålene en måte å holde seg oppdatert på deltakernes følelser.

Hallberg: Jeg visste jo veldig mye om deltakerne innen de gikk inn i huset, som ikke noen produksjonspersonal fikk rede på heller. Hvis det skulle komme frem så var det deltakerne selv som skulle fortelle det.

Intervjuer: Hvor viktig var det at du sitter på den informasjonen?

Hallberg: Det er jo viktig for at jeg kan jo forutse hva som kanskje kan hende, noe kan skje om tre uker. Og da kan jeg forvane line produceren at der er det mulig for at det er saker som kan bygge opp, så de er observante og kan følge det. Samtidig som jeg ikke avslører alt. Og sen får jeg vite enda mer av deltakerne mens de er der inne, siden de blir veldig forfrolige. Og det gjør at jeg kan vite hva som kanskje kan dukke opp.

Samtalene med deltakerne ble en forutsetning for Hallbergs autoritet og kontroll over konseptet. Medarbeiderne diskuterte dagene før talkshowet gjerne nominasjoner og utviklingen i huset. De sikreste antagelsene i disse diskusjonene ble fremsatt ved å referere til Hallberg, som på sin side ofte var tilbakeholdende. Det er imidlertid noe paradoksalt at sjefen for hele produksjonen, som var ansatt for å skape et kommersielt fjernsynsprogram, også ble

deltakernes vokter, og ofte formante andre i produksjonen til å huske at deltakerne var mennesker med følelser og ikke bare aktører på skjermen. Skriftefarrollen gir et tydelig bilde av kanskje den viktigste funksjonen til skrifterommet, nemlig psykisk avlastning. Uten at jeg har innblikk i deltakernes følelser på området var det tydelig at de brukte rommet som terapi.

Hallberg: [...]de jo også fått fortalt at: *Jeg er i første hånd til for dere, ikke for TV-programmet.* Og det viktigste der er deltakernes vel og ve. TV-programmet kommer alltid i andre hånd. Hvis ikke deltakerne har det bra blir ikke dette her et TV-program i alle fall. [...] Så det viktigste var deltakerne, at de hadde det fortroende og kunne prate om saker som, ikke de pratet med noen andre om. Det var jo saker som jeg pratet med dem om som deres nære kjære ikke hadde anelse om, og ikke har noen anelse om i dag heller. - og aldri kommer til å få. Da ble det jo også en slags taushetsplikt. Senere kunne jeg jo i og for seg, prate med våre psykologer for å høre om det skulle vært noen annen behandling, hvis jeg følte meg usikker.

Intervjuer: det gir jo deg et enormt forvaltningsansvar...

Hallberg: Ekstremt...

Det var altså et spørsmål om fortrolighet mellom deltakerne og Hallberg. Problemet her er imidlertid at Hallberg ikke nødvendigvis var den eneste som lyttet i diskusjonene, og dermed var det en uoverensstemmelse mellom hvem som var tiltenkt den fortrolige informasjonen og hvem som faktisk kunne høre den. Motivet for å dra inn Hallberg i kommunikasjonen var at han ga mulighet for helt private samtaler, noe line producerne ikke kunne (se vedlegg 11). Hallberg kunne si at noe ble mellom dem, og da ville line produceren gi beskjed om å slutte opptak. I denne situasjonen ble *Biggest Brother* vikar og erstatning for psykolog.

Intervjuer : Hvordan fungerte egentlig den praksisen, om når tid det var en fortrolig samtale, og når tid det var en samtale som kunne sendes?

Hallberg: Nei altså deltakerne kunne jo spørre om: *kommer det her på TV? – eller kan jeg får dette her "off-record"?* – nei det kan du ikke, sier jeg, fordi at deltakerne skal ikke komme inn dit og tro at så fort de sier at dette er "off the record". [...] Derimot så kunne jeg gå inn å si at: *dette er "off the record", jeg må vite en sak om deg. Fordi det er viktig. Hvorfor kommer du til å vite en gang i tiden,* og det kunne da være noe som; et rykte som har oppstått, vi har blitt konfrontert med noe fra utsiden, en påstand om en eller annen deltaker som har gjort ett eller annet. Og da forteller de jo stort sett sannheten. Da kunne jeg si at *dette er "off the record"*. Ja eller om en person føler seg i veldig psykisk ubalanse, eller dårlig. –*okei nå prater vi,* men da blir det jo at jeg blir mer en terapeut. Og da må jeg nesten, for da kan vi bevege oss inn i veldig følsomme områder før at personen skal føle seg trygg, og målet er jo ikke å få rede på sladder, uten målet er at den personen skal orke, og gi den styrke igjen. Og det er ikke interessant å vise liksom til folket. [...] Om det så fungerer så bra at det er derfor vi ikke har hatt psykologi inne i huset, eller om det bare ble sånn det vet jeg ikke.

Det er ikke overraskende at de fleste publikummere jeg snakket med trodde deltakerne snakket med psykolog i skrifterommet. *BB* hadde to psykologiske eksperter, men disse ble, som Hallberg påpekte, ikke brukt i særlig grad. Hallberg var den ansvarlige "terapeut" på daglig basis og den som ville bestemme om skulle kalles inn ekstra kompetanse. Dette legger et enormt ansvar i hendene på en fjernsynsprodusent, og forutsetter en særlig fintfølelse hva angår menneskelige relasjoner. Ansvarlig produsents delte profesjonelle mål kunne i brytningen mellom kommersielle interesser og deltakernes humanitære behov fort utvikle seg til et etisk dilemma. Det skal sies at *BBs* sikkerhetsnett i forhold til deltakernes psykiske helse

var godt utbygd, og var et sentralt moment gjennom hele prosessen. Dette betyr imidlertid ikke at risikoen ikke var tilstede, eller at Hallbergs innflytelse på deltakerne ikke ble brukt. Man skal huske på at det er stor forskjell på å være fjernsynsprodusent og psykolog – ikke minst i forhold til regulering av profesjonell praksis.

5.6. Utskrivelsens særlige problemer

Deltakerne ble fortløpende stemt ut av huset og konfrontert med sin deltakelse i Norges til da mest kontroversielle fjernsynsprogram. Utstemte deltakere ble umiddelbart etter direktesendingen tatt hånd om av Hallberg/deltakerprodusent. Noen ganger ble det gitt litt tid til å møte familie og venner (eller pressen for kort kommentar) før deltakeren ble ført til et hotell, der deltakeren skulle debriefies. Dette gikk ut på å samtale med psykolog og Hallberg/deltakerprodusent og deltakeren fikk se en video av sitt opphold i huset. (se vedlegg 12) Debriefingen skulle i henhold til Hallberg forberede deltakeren på hva som ville møte dem utenfor. Det er interessant hvor aktiv psykologien var i *BB*, både *før*, *under* og *etter* programserien. Den psykologiske sikringen var på mange måter en avspeiling av den offentlige kontroversen rundt programmet, og gir ytterligere dybde til eksperimentmetaforen. Både offentligheten, de psykologiske fagmiljøene og produsentene var bekymret for deltakernes psykiske helse, og satt fokus på virkningene av å delta i et fjernsynsprogram. *BBs* logikk var å dekke seg selv i forhold til potensielle problemstillinger underveis og i ettertid, for deltakerne betydde dette at storebror tok hånd om dem også etter utstemming.

Det som ble litt problematisk var at det ble vel kanskje litt for sterkt knyttning til dem. Nå ble jo ikke det bedre ved at vi valgte også å gjøre oppfølgingsprogram med dem, så varte jo det mye lengre. Og noen kommer å være mye lengre ved det, mens andre føler vel det at den perioden er slutt. Vi har jo i det minste skrevet et forpliktende oppfølging med dem i et halvt år. Men nå ble vi jo sittende som et salgs ubetalt management for dem også. For å se til at de ikke solgte seg for billig. Og at de fikk benyttet sin tid i huset til å også kunne tjene noen kroner på det. Så det, det ble vel at du blir jo også veldig glad i dem, for at du får jo høre alt som er, alt helvete de har også i og med at det ble slik, altså de ble jo så kjendiser uten å vite at de var det. Så da måtte du jo også hjelpe dem med det. For at føre tilbake dem til en normal hverdag igjen. (Lasse Hallberg)

Management av deltakerne ble overtatt av *Nordic* ved starten, og deltakerprodusenten og Hallberg tok seg av dette i etterkant.

Rundturen deltakerne fikk bak kullisene etter utstemming innebar intervjuer og omvisning – sløret foran deltakernes øyne ble fjernet og produksjonsapparatet avslørt.⁷⁴ Jeg vil ikke spekulere i hvordan deltakerne oppfattet dette, men at en viss spenning var assosiert med det er hevet over enhver tvil. Besøkende deltakere utgjorde, som jeg var inne på i 4.1.1,

en potensiell trussel mot deler av produksjonen. I etter at den andre deltakeren gikk ut av huset [23.03.01] ble det snakket mye om hvordan det ville være å møte denne personen. Noen gruet seg, andre tok initiativ til å møte ham. Tonen i disse møtene var imidlertid i all hovedsak positiv, og stemningen mer preget av stolthet enn skam. En line producer jeg snakket med var særlig ambivalent da en annen deltaker var på rundtur [04.05.01], og hadde først lyst til å springe bort for å ta en prat, men tok seg så i det og mente at dette ikke var riktig – det ødela noe av forholdet. Det er mulig at line produceren følte at den *objektive* distansen, både til arbeidet og personene i huset, ville kollapse i et møte med deltakeren, og dermed endre premissene for line producerens profesjonelle praksis.⁷⁵ Overvåkingsarbeidet var på mange måter forutsatt av skillet mellom klient og personale.

Den endelige avslutningen på deltakernes tilværelse i huset kom under avslutningsfesten på baren Galleriet i Oslo. Alle produksjonsarbeiderne og deltakerne var tilstede og man feiret at serien endte med rekordhøye seertall (1,2 millioner etter tall fra MedieNorge/Norsk Gallup). Festen var uten pressens nærvær og det var ikke tillatt å fotografere. Noen av deltakerne hadde med seg venner eller familie. For medarbeiderne og deltakerne var festen en mulighet for å møtes innefor en trygg og uformell kontekst, de kunne hilse på og gratulere hverandre uten at produksjonsapparatet var tilstede og la en ”profesjonell” demper på tilnærmingen.⁷⁶ De to gruppene hadde fortsatt atskilte roller, men fraværet av det fysiske apparatet og bevisstheten rundt om at det hele var over gjorde at de to gruppene kunne nærme seg hverandre og finne felles grunn. Det var muligens i denne settingen gruppene kunne se sine respektive opplevelser som sammenhengende.⁷⁷ Det var tydelig at strukturelle føringer i den sosiale konteksten må forstås som sentrale for relasjonen mellom deltakere og produksjon, og dermed også praksis.

⁷⁴ Deltakeren Trond fikk til og med gi en kort hilsen utefra over høyttaleranlegget ved sitt besøk.

⁷⁵ Profesjonalitet forutsetter ofte en objektiv eller instrumentell tilnærming til ens virke og illustrerer klientarbeidets særlige problemer da mennesker vanskelig kan vurderes som noe annet enn subjekter.

⁷⁶ Deltakeransvarlig og Hallberg tok imidlertid finaledeltakerne og Ramsy (fordi Anne Mona var en av disse) til hotellet relativt tidlig (03:00), fordi debriefingen skulle begynne klokken 10:00.

⁷⁷ Selv fant jeg det vanskelig å finne tilhørighet, og skillet mellom deltakelse og tilstedeværelse ble her tydeligst.

5.7. Avsluttende bemerkninger: den totale institusjonens rasjonalitet

Jeg har i denne delen tilnærmet meg *BB* som en underholdningsinstitusjon, og innledningsvis etablerte jeg bakgrunnen og rammene for denne institusjonen. Den grunnleggende føringen for analysen har vært hvordan programkonseptet *BB* tok utgangspunkt i en fengselsaktig organisering for produksjon av fjernsynsunderholdning og selv ble en total institusjon. Goffman (1967a:92f) påpeker en rekke elementer som varierer mellom totale institusjoner: den sosiale tonen, regulering/tilstrebing av forandring hos klienten og institusjonens gjennomsiktighet vises som sentrale variabler. Disse områdene har vært viktige i analysen og beskriver *BBs* særegenheter både som institusjon og utgangspunkt for underholdning.

Livsverdenen i *BB*-huset var strukturert rundt rasjonelle produksjonshensyn som satt rammene for produsentenes praksis. Klientarbeidets målretting, og rammene for den institusjonelle praksis, var ved ydmykelses og disiplinering med på å gjøre deltakerne til non-performative performere, med den implikasjon at institusjonen selv antok et performativt aspekt. Jeg vil dele de rasjonelle produksjonshensynene i tre overordnede aspekter: *effektivitet, kontroll og eksperiment*. Jeg definerer effektivitetsmål som en forutsetning for organiseringen av overvåkningsapparatet, det vil si de mennesker og teknikker som utgjorde personalets verden. *BBs* totale institusjon må regnes som en effektivitetsmessig nyvinning for underholdningsproduksjon. Gitt at utgangspunktet for tekstproduksjon var et lukket univers under kontinuerlig oppsyn var potensialet for underholdningstekster enormt. Kontrollaspektet beskriver etableringen av et hierarkisk skille mellom deltaker og produsent. Deltakerne var redusert til klienter ved ulike ydmykelses- og disiplineringsprosesser som gav produsentene makt og kontroll over deltakernes liv i institusjonen. Prosessene var avledet enten direkte av institusjonsstrukturen som setting for sosialt liv, eller som aktive føringer på deltakernes bevegelser. Det eksperimentelle ved *BB* representerer en motsats til kontrollaspektet: den ideoende usikkerheten ved å ha selvstendige og handlende mennesker i stedet for skuespillere som objekt for underholdningsproduksjon. Institusjonen som sådan var et laboratorium med settingen som en *agent provocateur*. Mange av produsentenes strategier for kontroll var prøvende og usikre, ikke minst kunne produsentenes praksis bære preg av usikkerhet eller ambivalens. Det var nødvendig med stadig utbedring og utprøving av løsninger og strategier.

Eksemplene jeg har vært gjennom i denne delen er talende for hvordan den institusjonelle praksis var en dynamisk størrelse og ikke et fast arrangement. Derfor kan produksjonens dramaturgiske inngrep i huset forstås både som resultat av effektivitetshensyn, kontroll og eksperiment. Jeg ser på effektivitetshensynet som særlig betegnende neste del, der jeg vil se på fjernsynsproduksjonen av *BB*, og vil derfor la fabrikkmetaforen være rammen.

Del III

Drama på samleband:

narrativ bevissthet og tekstproduksjonspraksis

6: Underholdningsfabrikken: standardisering og samleband

Fjernsynsproduksjon er på ingen måte en tilfeldighetens kunst, det handler på mange måter om å kontrollere det ukontrollerbare. For at overvåking av 12 personer i et hus skal resultere i en sendbar time med fjernsyn hver dag, kreves det en organisasjon som jobber sammen om å forutsi og tolke sosiale relasjoner hos de overvåkede. Produksjonsstrukturen i *BB* var i all hovedsak hierarkisk med tydelige ansvarsområder og tette arbeidsrammer. Medarbeidernes funksjoner hadde ulik innflytelse på sluttproduktet: institusjonelt, teknisk, narrativt og redaksjonelt. Den grunnleggende organiseringen av *BB* utgjorde et produksjonsmaskineri der produksjonsrammene, konseptets format og line producernes kompetanse muliggjorde *BBs* maratonsending. Både produksjonsvolum, -kapasitet og -hastighet indikerer at produksjonen hadde et industrielt preg, og man kan si at programmene kom på løpende bånd.

I denne delen vil jeg ta for meg *BBs* produksjonspraksis. Der jeg i forrige del tilnærmet meg produksjonen som total underholdningsinstitusjon, vil jeg her fokusere på tekstproduksjonen, og se hvordan denne artet seg som et resultat av industrielle, profesjonelle og personlige føringer. *BBs* tekstproduksjon forstås som et eget praksisfelt eller regelområde, og line producernes forståelse av sitt eget tekstproduksjonsmessige virke tillegges vekt. Analytisk vil jeg anvende *narrativ bevissthet* som begrep for line producernes kompetanse. Jeg foretrekker narrativ foran diskursiv bevissthet av to grunner: a) for å skille narrativ bevissthet fra diskursiv bevissthet (jfr. 3.2.) og b) for å unngå den allmenne forvirring og manglende presisjon i diskursbegrepet. (se Gripsrud 1999:200f og Larsen 1989) Min bruk av begrepet narrativ bevissthet/praksis impliserer både forteller og fortelling og er således konstituert som forteller bevissthet og bevissthet rundt fortellinger. Jeg velger videre å unngå

Peter Larsens (1995:59f) begrep narrative *kompetanse* fordi Larsen snakker om publikums tolkningsadferd, mens jeg behandler produsentenes bevissthet som en forutsetning for produksjonspraksis (og dermed en kombinasjon av tolkning og fortelling).

Innledningsvis i delen vil jeg vie plass til å beskrive rammene for tekstproduksjonen. Denne oppdelingen betyr ikke at produksjonsapparatet vektlegges mer enn de menneskelige aktørene eller praksisene som vil bli behandlet, det forstås bare som fruktbar organisering av analysen. Avslutningsvis i denne delen vil jeg samle mine analytiske poenger til en drøftelse av *BBs* underholdningsverdi sett fra produksjonens ståsted. Neste del viderefører analysen jeg presenterer her ved å analysere hvilke elementer produsentene fant problematiske å vise

6.1. Produksjonsapparatets møblering og plassering

BBs produksjonsapparat bestod av rundt 120 medarbeidere og inkluderte et studio, OB-buss,⁷⁸ administrasjonsområde, et redaksjonelt hovedområde, fire redigeringsrom, fire spotterstasjoner,⁷⁹ arkiv og hovedkontroll. Jeg gjennomgikk mye av hovedkontrollens oppbygning i forrige del og vil derfor kun gi et overblikk over apparatets øvrige deler.

Lyd- og bildesignalene (hovedfeeden) fra containeren gikk via kabel over til hovedlokalene på Fornebu. Studioet og OB-bussen var plassert i en tidligere flyhangar der det var god plass til utstyr, og hallen ble gjerne brukt til midlertidig lager. Redaksjonsområdet for web og talkshow (med mer) var å finne i første etasje ved siden av hangaren, og var et åpent kontorlandskap. Administrasjonsområdet som lå på tvers av redaksjonene var åpent med arbeidspulter, og hadde direkte adgang til redaksjonsområdet. Hallberg var den eneste med lukket kontor i denne etasjen, og morgenmøtene ble avholdt i møterommet rett ved siden av.

Redaksjonsfasilitetene var provisoriske og midlertidige, men organiseringen så ut til å ha en positiv effekt på kommunikasjonen mellom de som arbeidet der. Det åpne kontorlandskapet og felleslunsjene bidro til at samtalene gikk lett på tvers av arbeidsoppgaver og tilhørighet. To store skjermer, som viste de to billedstrømmene fra huset, var plassert sentralt i redaksjonsområdet og i administrasjonsområdet, flere små apparater fantes andre steder i bygget. Ofte kunne hele redaksjoner stoppe opp for å følge med.

I annen etasje, rett over administrasjonsområdet, fant redigeringen sted. Arkivet med alle tapene fra opptak var plassert innerst i korridoren, tapene var merket og katalogisert for så å bli lagt i et eget, låsbart rom. En datamaskin med muligheter for å søke i logger og hendelser

⁷⁸ Står for Outdoor Broadcasting, i *BB* en mobil kontrollenhet for det direkte sendte talkshowet på torsdagene.

⁷⁹ Videogjennomsynsstasjon som billedprodusentene tok i bruk for å vurdere kvaliteten på sekvenser fra huset.

fra huset fantes også i arkivet. Maskinen gjorde det mulig å finne enkelthendelser i huset og gav kryssreferanser til hvilke opptakskassetter disse fantes på. Line producerens kontor lå mellom to redigeringsrom i etasjen og hadde en seng og en TV. Hovedserveren, med alle logger og digitalisert materiale for redigering fantes også i denne etasjen.

6.2. Produksjonsprosessen steg for steg; filtre og innflytelse

BB produserte om lag 80 timer fjernsynsstoff for de daglige sendingene i løpet av perioden. Dette er et voldsomt volum i enhver fjernsynssammenheng, og impliserer en imponerende produksjonshastighet. 24 timer overvåkning ble redusert til 45 minutter fjernsyn. Line producerens jobbet 24 timer i huset med overvåkingen, og opp til 12 timer i redigering.

Line producerne startet arbeidsdagen på morgenmøtet i redaksjonsområdet. Her møttes Hallberg og avtroppende og påtroppende line producer. Avtroppende line producer var ferdig i kontrollrommet og på vei til redigering og påtroppende ville etter stormøtet overta hovedkontrollen. Hovedsakelig skulle morgenmøtet skape kontinuitet mellom dagene. Avtroppende line producer la fram sin line-up slik at påtroppende line producer fikk innblikk i hva som hadde foregått i huset det siste døgnet.⁸⁰ Selv om dette var et fast daglig møte var tonen på møtene uformell. Hallberg kommenterte og analyserte ofte det som foregikk i huset.

Ved overtakelsen av kontrollrommet, etter stormøtet, (se vedlegg 10) informerte line produceren det nye skiftet om hva de måtte være obs på, og gav både kontinuitet i overvåkingen og premissene for kontrollromarbeidet. Line producerens utvalg av elementer til fjernsynsprogrammet er i tråd med Sigurd Allerns (1996) beskrivelser av Whites (1950) klassiske "mr. Gate".⁸¹ Allern (1996:21) sier: "'Mr. Gate' avgjør hva og hvem som slipper igjennom, det vil si hva som utgjør nyhetstilbudet." Denne parallellen gir enorm definatorisk makt til line producerens fagfunksjon, men betyr ikke at jeg underkjenner den grunnleggende innflytelsen konseptet og ledelsen kunne legge på line producerens produksjonsmessige praksis. Jeg føyer meg etter Allerns vurdering (1996:21) om at selv om portvaktmetaforen er fruktbar må den ikke overskygge for mer strukturelle og institusjonelle perspektiver.

Billedprodusentenes hovedoppgave var å mikse bilder fra huset fortløpende for å skape koherente klippsekvenser til hver sin billedstrøm (henholdsvis A- og B-støm). Bildesekvensene skulle rent teknisk dekke situasjonene i henhold til fjernsynets krav til

⁸⁰ Bitene line produceren hadde plukket ut ble organisert kronologisk og satt inn i et skjema kalt "line-up".

⁸¹ Line producerne selv refererte til handlingselementene som "items", jeg foretrekker den norske benevnelsen "bit" da den i større grad viser disse som deler av en helhet. En bit kunne være fra et halvt til 16 minutter, (men lå vanligvis på to til tre) og kan forstås som en scene i dramaproduksjon. (Se for øvrig vedlegg 6)

billedfortelling. Billedprodusentene måtte ta hensyn til håndverksmessige av bildeproduksjonen samtidig som de ga kommandoer til KK og kameracrewet om å gi dem bildene de måtte ønske (se vedlegg 6).⁸² Bilder fra huset ble ofte produsert rutinemessig og med liten interesse for å skape gode klipp, men så snart man fikk inntrykk av at noe interessant var i ferd med å skje ble aktiviteten mer hektisk. Line produceren kunne stadig følge med på billedveggen med alle kameraene i huset og lytte til deltakernes mikrofoner for å orientere seg utenfor hendelsene på de to strømmene. Billedprodusenten måtte hele tiden være oppmerksom ettersom bare A- og B- strømmen (pluss iso-) ble tapet. Billedprodusentene var således et avgjørende begivenhetsfilteret for programmet.

Den intense visuelle overvåkingen gjorde det svært vanskelig for en hendelse å passere ubemerket og helt udekket (spesielt siden det var vanlig å la isoene ligge på store totaler). Lyden ble imidlertid fremhevet som spesielt avgjørende for programmet.

[...] altså vi må være på med lyden aller først. Bildene bør være der, men vi har jo alle disse her redningsplankene rundt i huset med iso-kameraene som tar liksom hele stua, hele kjøkkenet, hele badet ikke sant. [...] så jobber bildeprodusentene med å skaffe da oppdekning ikke sant.

Det var altså et samspill mellom lyd og bilde i programproduksjonen. Mange mennesker og fagfunksjoner måtte på plass og følge med for å skape fjernsynsprogrammet.

De fire billedstrømmene gikk til opptak på digital tape som måtte skiftes hver tredje time. Ved tapeskifte gikk lineproduceren og avtroppende billedprodusenter igjennom hva som skulle ”spottes” av materialet. Spotting innebar at potensielle biter skulle gjennomgås og kvalitetsvurderes av spotteren for eventuell bruk i sendingene. Tidskoder skulle også legges inn i redigeringsloggen slik at nattevakten i arkivet kunne *batche* eller digitalisere innholdet.⁸³ Billedprodusentene var på jobb i 12 timer, to ganger tre som billedmiks og to ganger tre som spotter. Etter gjennomsyn gav spotterne tilbakemelding til line produceren. Strukturelt hadde altså billedprodusentene hadde innflytelse på line producerens endelige utvalg i to ledd: først i bildemiksen og overvåkingen som visuelt filter, dernest gjennom feedback i dialog med line produceren i forbindelse med gjennomsyn og kvalitetsvurdering.

Morgenen etter line produceren kom på jobb hadde de en kort samtale med redigererne for å forklare line-upen – hva man var ute etter og hvor mye tid den enkelte bit var tiltenkt. To redigerere jobbet med hver sin del av programmet. Delene skulle være henholdsvis 23 og 22 minutter lange. Under redigering var det en kontinuerlig dialog mellom line producer og de

⁸² For eksempel bildets fotografiske komposisjon og sekvensenes kontinuitet. Forholdene i huset gjorde det vanskelig å oppfylle kravene, og sekvensene var ofte preget av såkalte ”stygge” bilder.

⁸³ Benevnelse for det å legge informasjonen over på redigeringsserveren slik at redigeringen kunne bruke dem.

aktuelle redigererne. Redigererne lagde gjerne flere forslag til hvordan materialet kunne organiseres og presenteres, og hadde på tross av rammeverket innflytelse på presentasjonen.

Før mastring (ferdigstilling) skrev realityprodusenten en voice (stemme) til biter som ikke var selvforklarende. Av delene var det satt av tid til gjennomsyn med realityprodusenten. Hallberg var ofte også tilstede for gjennomsyn, og hyppig innom tidligere i prosessen. Hvis programmet inneholdt særlig kontroversielle biter ble disse diskutert og alternative løsninger foreslått. Dette impliserer at Hallberg og realityprodusent hadde redigerende myndighet, line produceren var likevel den sentrale aktøren i produksjonen av programmet. Selv om ansvarlig produsent la *føringene* for den redaksjonelle linje var *utvalget* line producerens eget (se vedlegg 3). Det var line producerens kompetanse og underholdningstest som forvandlet trivielle hendelser i huset til underholdning, og derfor er det deres praksis jeg vil analysere i påfølgende kapitler. I fire-femtiden, i god tid før sending, ble den ferdige episoden kjørt med bil til TVN i Oslo.

6.3 Programstruktur

Strukturelt var de daglige sendingene bygget opp som en times kommersielt fiksjonsprogram. Man bevegde seg lineært i tid og gjorde bare én pause i programmet, som skilte de to delene.

Programmet startet med hovedvignetten og *utsagnene* *We are always moving on* og *Let the games begin*. Etter denne ble det gitt et tilbakeblikk eller en ”recap” av dagen før. Tilbakeblikket var typisk 30 sekunder langt og bestod av to -tre elementer, men gav ikke hele sammenhenger mellom dem og fungerte mer som en påminner enn et sammendrag. Etter tilbakeblikket ble det utdrag av kommende elementer presentert – en ”preview”. Sniktitten var kortere enn tilbakeblikket og inneholdt ofte dynamiske bilder eller kontante utsagn fra deltakerne. Sniktitten må ikke forveksles med såkalte *teasers* eller appetittvekkere for programmet som gikk ellers på dagen. Deres funksjon kunne ofte være like, det vil si å stimulere seerne og trekke dem til programmet. Men i motsetning til appetittvekkerne stod sniktittene i direkte sammenheng med programmet og var produsert på Fornebu. TVNs promoteringsavdeling lagde appetittbitene i konsultasjon med line producer.

Etter disse elementene ble det lagt en kort vignett (kortvignett#1) som lignet hovedvignetten, men bare inneholdt ett av utsagnene: *Let the games begin*. Og episoden kunne starte. Mellom sekvensklipp fra huset lå det såkalte ”item bumpers” (klippmarkør eller bomper). Disse skilte frekvensene fra hverandre og var en slags korte vignetter. Faktisk ble den korte introduksjonsvignetten kalt ”BB bumper”. Klippmarkørene ble brukt mellom

avsluttede sekvenser og var typisk bilder av overvåkningskameraer eller mikrofoner. Del en ble avsluttet etter ca 21 minutter av kortvignetten og en sniktitt på del to pluss en promosnutt for tilleggstjenester og en kort sluttvignett. Del to startet med en vignett (kortvignett#2) og utsagnet *We are always moving on*, en sniktitt og tilbake til kortvignett#2. Del to var ca 23 minutter lang og ble avrundet av kortvignett#2, en promo bit, kortvignett#2 og sniktitt på neste dag. Rulleteksten til slutt ble lagt oppå en stemningssituasjon som endte i logoene til *Nordic*, *TVN* og *Endemol*. Helt til slutt kom "end credit" med en animert *Nordic* logo.

Programformularet ble alltid fulgt og fungerte som et slags produksjonsskjema. Den konsekvente gjennomføringen av programmet gav stor grad av gjenkjennelighet og trygghet.

7: Utvalgskriterier

Til har jeg analysert og beskrevet det jeg vil kalle institusjonelle, strukturelle og organisatoriske elementer i produksjonen av *BB*, her vil jeg her vise hvordan line producerne forstod sitt virke og oppfattet sin særlige kompetanse i forhold til programmet. Jeg søker å finne ut hvilke kriterier de la til grunn for sine utvalg til og komposisjon av line-upen.

Hvis man forstår sendingene fra huset på Fornebu som nyhetsrapporter fra et lukket univers, blir line producerens rolle ikke ulik *deskens*.⁸⁴ Det var line producerne som måtte fortolke og stable sammen hendelsene til en sammenheng som kanskje ikke ble forklart direkte som i en nyhetssending, men likevel var strukturert og presentert for publikum som en genuin rapport.⁸⁵ På samme måte som fjernsynsnyheter og journalister hevder å gi et reelt bilde av hva som har skjedd i verden var det line produceren som gav bildet av livet i huset på Fornebu. Eide sier i *Nyhetens Interesse* (1992:10):

Det er derfor ikke sjelden å oppleve journalister ”søke tilflukt til en i journalistkretser populær tautologi”: en nyhet er en nyhet. Følgelig driver man verken med ideologiproduksjon eller fortellingskonstruksjon. Man driver nyhetsformidling rett og slett.

Dette er ikke ulikt hva man kunne høre line producere si om sitt eget virke:

Det jeg synes er veldig kult med BigBrother, som skiller det fra de andre konseptene er jo at det, man viser på en måte det som skjer og man ”highlighter” ikke alt mulig. Selvfølgelig så er jo vi selektive, og kanskje subjektive, når vi velger ut hva vi vil ha med, men det er jo faktisk ting som har skjedd.

Jeg søker å gå bak slike utsagn, og se hva det selektive ”selektive” og det ”subjektive” består i. Jeg er ute etter å analysere og problematisere forholdet mellom underholdning og overvåkning slik det fungerte i *BB*. Sentralt i mitt analytiske perspektiv er implikasjonene line producerens tekstproduksjon hadde for *BB* som fortelling. Mens Eide (1992) snakker om ”nyhetsverdi” i journalistens praksis, vil jeg nærme meg en drøftelse av *BBs* ”underholdningsverdi”, sett fra produksjonens ståsted. En tilnærming til *BBs* underholdningsverdi innebærer en etablering av narrativ tekstproduksjon som praksisfelt.

De forskjellige segmentene i line-upen og fjernsynssendingene har jeg referert til som biter. Disse bitene var det viktigste organiserende element i realitysendingene. Gripsrud (1999:211ff) påpeker at medievitenskapen ofte tilnærmer seg fjernsynets forløpsstrukturer i forhold til flow, program og segmenter. Flow viser til fjernsynsmediets flyt kan tilnærmes på

⁸⁴ Ofte erfarne journalister som avgjør hvilke produserte nyheter som får plass i nyhetsformatet.

⁸⁵ Flere av utvalgskriteriene i nyheter har paralleller til *BB*. Konstitusjonen av *BBs* tekstproduksjonspraksis gjør imidlertid at disse parallellene ikke må overvurderes, ei heller omtales likt.

program eller medienivå.⁸⁶ Fjernsynsproduksjon har programmer som den sentrale enheten, programmeringen av TV-kvelden som sådan ligger innenfor kanalens domene og er således utenfor mitt felt, jeg ser derfor utelukkende på flyt i forhold til programsegmenter. Gripsrud henter segmentbegrepet fra John Ellis (1982 og 1992:111ff) hvor det viser til fjernsynsprogrammenes bestanddeler. Elementene i *BB* var av mange typer (se vedlegg 6), jeg fokuserer på segmentene line producerne plukket ut som primære handlingbærende enheter i programmene og forholder meg løst til definisjonen Gripsrud (1999:213) gir: 5-6 minutter lange meningsmessig selvtilstrekkelige biter.⁸⁷ I det påfølgende er det *BB*-programmets flyt og segmenter som resultat av produksjonens rammer og line produceres tekstproduksjonspraksis jeg fokuserer på.

Jeg vil i fortsettelsen av denne delen trekke et analytisk skille mellom hva man kan kalle bitenes *utvalg* og *komposisjon* i programmet. Dette viser til to ulike nivåer i line produceres virke som *utvalgsledere*. Det ene er på segmentnivå – altså *utvalgsriterier*. Det andre er på flow-nivå – altså *komposisjon*. Disse nivåene eller *modusene* reflekterer på mange måter dobbeltheten i line produceren som både journalist og desk for *BB*s nyhetsoppdatering. Det vil i det følgende ikke skilles analytisk mellom strukturelle eller tekniske krav og mer dramaturgiske hensyn, da jeg ikke oppfatter disse som opposisjonelle, men sammenhengende. I dette kapitlet vil jeg gå inn på utvalgsriteriene for segmentene i programmet. Neste kapittel tar for seg utvalget som følge av komposisjonen av programmet.

7.1. Lyd og bilde; hva blir en bit?

Line producerne hadde en bevissthet om produksjonen, og hadde klare meninger om hva som krevdes av gode biter. Jeg vil i fortsettelsen se på disse meningene i forhold til tekstproduksjon som praksis. Overvåkningsarbeidet var, som jeg har vist, en kollektiv geskjeft, men ikke alle i kontrollrommet forstod hva line produceres oppgave innebar.

Det har vært etpar stykker jeg ikke helt har stolt på leser hva en line producers jobb er. For det kan du merke når de sier: *det her må jo være gøy! Det må være bra!* Og så handler det ikke om noen ting, det har vært en kommentar som har vært vittig som ikke er mulig å sette inn i en dramaturgisk sammenheng i det hele tatt. Og da spør jeg vel kanskje minst mulig og jobber dobbelt så mye selv for å ha svaret selv. For det er ikke troverdig nok om det mennesket syns at det var en vittig kommentar, det er ikke sikkert det mennesket vet hva et item er engang. Så det har vært et par sånne, men så har jeg noen som jeg har veldig tiltro til, som tenker veldig likt, og har skjønt konseptet, og line producer sin oppgave. (line producer)

Hva som krevdes av en bit var altså ikke en enkel faktor, men et sammensatt bilde.

⁸⁶ Gripsrud (1999:211ff) trekker frem Raymond Williams (1975) som "oppdageren" av fjernsynets flytpreg. Men påpeker at man lett kan overbetone flyten og dermed miste programmets betydning i TV-kvelden.

Det var et uttalt mål at *BB* skulle fortelle seg selv. En slik målsetting stiller store krav til produksjonen og utvelgelsen av elementer for sending. Slik gjorde line producerne seg avhengige av å vise biter som var tydelige og umiddelbare. Denne umiddelbarheten må ikke forveksles med en lett gjennomskuelig sammenheng. Som jeg presiserer ovenfor var det et sentralt poeng at publikum selv måtte aktivt tolke innholdet. Umiddelbarhet må forstås som at bitene er selvforklarende i forhold til kontekst og setting. Publikum måtte forstå den fysiske sammenhengen i biten, det vil si hvem som prater, hvor de prater og hva de prater om. Dette stiller krav til bitens innhold – krav som ble stilt til både lyd og bilde:

Jeg er alltid spent og usikker på om de itemene jeg har plukket ut om de funker. Og så om det er forståelig. Hører vi at, Ramsy sier: det og det, eller er det bare surr faktisk. Er lyden bra nok til at vi forstår innholdet av denne scenen for eksempel? (line producer)

Billedproduzentenes høye arbeidstempo og uforutsigbare arbeidssituasjon skapte ofte materiale av varierende kvalitet, og tydeliggjør skillet mellom fiksjonsproduksjoner og *BB*. Alle flerkameraunderholdningsproduksjoner legger arbeid i at programmet skal ha så få feil som mulig – jeg refererer her til feil som aksebrudd, jumpcuts og svakt komponerte bilder.⁸⁸ Ofte ville slike feil i *BB* bli ignorert om innholdet i biten var interessant:

Det er på en måte en industri liksom, og det kommer et nytt program i morgen og det er ikke den enorme kvaliteten som man er opptatt av å få i andre sammenhenger. Hvis man skal lage et tittelprogram for eksempel, [...] så er man nøye på hver overgang, fadinger og farger som passer sammen - sånn er det ikke [i *BB*]. Det er mye mer trashy i forhold til hva vi kjøper av dårlige bilder og kjøper av ufokuser mellom og – jeg kutter ikke ut en god historie fordi den er ute av fokus liksom. [...] I TV så får de som jobber med det behov for å gjemme seg bak teknikken og aldri ta valg, og heller gjøre ting om igjen og justere, forandre og regulere. Sånn sett så er det befriende å jobbe med et konsept hvor tempo er viktig og hvor du tar valg hele tiden og hvor du kommer deg videre og må bli fornøyd en eller annen gang. (line producer)

Det måtte være bilder av en situasjon for at den skulle bli sendt (hvis det ikke fantes bilder, fantes ikke noe opptak, og dermed intet materiale). Mitt poeng er at bildesekvensene ikke trengte å være spesielt pene for at biten skulle bli med i programmet. Bildefortellingen var altså ikke vektlagt verken teknisk eller narrativt. *BB* skiller seg fra fiksjonsetetikken i for eksempel såpeoperaen ved at produksjonsapparatet så vel som produksjonsformen la begrensinger på formidlingen og umuliggjorde strømlinjeforming. Generelt kan man si at for utvalget var innhold viktigere enn fremstilling.

Når det gjelder forholdet mellom lyd og bilde lå også en latent konfliktlinje innad i produksjonen. Line producerens innholdspreferanse kunne komme i konflikt med spotternes

⁸⁷ Definisjonen ligner en scene i en film. Flere line producere brukte nettopp en slik analogi i sine forklaringer.

⁸⁸ Aksebrudd betyr at man overskrider den usynlige akselen i klippen slik at handlingens retning blir forvirrende. Jumpcuts oppstår når man klipper mellom to bilder som er for like slik at personen i bildet ser ut som det hopper.

kvalitetsvurdering av materialet, fordi spotterne, gitt deres dobbeltrolle som billedprodusenter var visuelt orienterte, og dermed fokusere på formidlingsaspektet.

Til å begynne med så var det litt vanskelig, kommunikasjonen oss imellom, fordi [spotterne] så mye på bilder og lite på historier. Men det tok veldig kort tid før de var inne i tralten, så det var det eneste vi sleit litt med til å begynne med. Du beskrev liksom en historie til dem, og så hadde de gått ut og plukket ut fine bilder også mistet de biter av historien, for de var på jakt etter bildene. De er også blitt kjempedyktige til å følge historiene. Så det er klart at det er mange ledd det skal kommuniseres gjennom for å til slutt få akkurat det man så på skjermen. Jeg forteller dem noen ganger hvilke bilder jeg vil ha; *vi starter på det bildet vi slutter på det også er det viktig å få med det også essensen av historien, bildene spiller ikke så stor rolle, men jeg vil ha med at det sies og det sies og at følelsen av historien blir sånn.* (line producer)

Også i redigering kunne det oppstå en konflikt mellom innhold og formidling:

[...] men så kan [redigererne] si at: *Det er ikke gode bilder der, eller fant ikke så gode bilder. – Drit i bildene! Jeg skal ha innholdet, jeg skal ha at han sier det.* (line producer)

Ellis (1992:129) går så langt som å si at i fjernsynet illustrerer bildet lyden som den primære menings- og oppmerksomhetsbærer. Dette var veldig tydelig i *BB*, og line producerne gav uttrykk for at de var mest ute etter deltakernes ytringer.

Intervjuer: Hvor stor rolle syns du bilder har for utvalget av items? Hvor viktig er det at det er pene komponerte bilder og den type ting?

Informant: Det er ikke hovedbiten, det er ikke det aller viktigste. Men det er selvfølgelig ikke noe minus. [...] lyden er jo det absolutt viktigste – hva som blir sakt, at vi kan høre hva de sier. (line producer)

Line produceren uttrykker her en form for verbal-auditiv bias som viderefører poenget med opposisjon mellom innhold og formidling. Det var lyden som fortalte historien, og dermed ble også lytting på deltakerne line producerens primære oppgave.⁸⁹ En line producer svarte på spørsmål om hva som gjorde det mulig å finne de gode tingene til programmet at ”Det er egentlig ganske enkelt. Det er rett og slett å lytte. Bare å følge med.”

Selv om lyden var sentral for programmet, betyr det imidlertid ikke at bildene var helt uinteressante. Forholdet mellom lyd og bilde var klart en avveining i begge retninger.

Du kan ikke ha fenomenale bilder og dårlig lyd, det hjelper deg ingen ting. Det hjelper ikke med fantastisk lyd men bildene er helt fatale, det hjelper deg heller ikke, eller at fotografen ikke er der, eller at loggeren ikke er med å logger. Det er ikke så mye rom for unna-sluntring for å si det sånn. (line producer)

Det som er klart var at lyd og bilde spilte ulik rolle i forhold til innholdet og at den tekniske kvaliteten var viktig for bitens videre liv.

Ofte så har jeg hvis jeg jobbet med en billeprodusent som produserer så bra at det er masse bra utsnitt og det er bra rytme i selve klippen. Så kan det faktisk bli lettere for meg å forstå at: *Ja, dette er et item faktisk*, enn hvis du har en litt slapp billeprodusent som hvilte litt på en total liksom. Da er det lettere for meg å ikke se at det var et item. Så det er den kombinasjonen faktisk mellom innholdet, hva som skjer mellom disse menneskene, men også hvordan det er produsert det er jo det. (line producer)

⁸⁹ Historier henviser her til det narrative innholdet i programmet. (Larsen 1995:86 og Gripsrud 1999:200f)

Dette tydeliggjør *BB* som et kollektivt produkt hvor line producerne var avhengige av sine medarbeidere for å kunne foreta utvalget.

Hjarvard (2002) sier attraksjonsverdien i realitysjangeren er publikums nysgjerrighet. Denne nysgjerrigheten ble i *BB* stilt minst like mye ved å ”tyvlytte” som å ”smugtitte”.

7.2. Karakterdrama: samtaler og aktivitet

Det beskrevne auditive bias kan videreføres til innholdet i bitene. Selv om fjernsyn er et billedmedium ble *BB* dominert av deltagerne *verbalt* formidlede historier. I intervjuer vektla line producerne at det var *samtalene* deltakerne imellom som var det beste stoffet – og at mer aktivitetsladete biter mer var å forstå som avveksling.

Jeg syns de store actiongreiene kan jo være kule de og sånn, men mine favoritter er mer når det sitter to stykker sammen og har en god samtale, som dreier seg enten om dem selv eller deres synspunkter på ting, det er det jeg liker best. (line producer)

Verbale segmenter fortalt gjennom karakterenes tanker eller dialog er gjerne fremtredende i såpeopera, og fokus ligger på sosiale relasjoner mellom karakterene. Bildene og situasjonene er sjelden handlingsmettede og kan oppleves som stillestående. Det narrative element finnes i hvordan karakterene forholder seg til hendelser, og ikke hendelsene i seg selv – det er de nære menneskelige relasjoner som er viktige i såpen (Gripsrud 1999:215) så vel som i *BB*. En line producer fortalte at det var deltakernes personlighet som var interessant:

Det som jeg leter etter er de psykiske konfliktene, meldinger som blir gitt, drittsslenging om andre, og også sånne små sjarmerende ting som har med personligheten å gjøre.

Mye av line producerens utvalg var basert på hvorvidt deltakerne som karakterer kom frem. Dette betyr ikke at deltakerne skulle konstrueres til å passe inn i roller, mer at deres bakgrunn og historie kom frem.

Og det at Rodney forteller Anette at han har barn og sånn – de lager jo drama hele tiden. Han brukte jo så lang tid på det – kjempebra performance rett og slett. Han brukte sinnsykt lang tid, det var veldig spennende å sitte å se på. Det som jeg kan gjenkjenne at jeg har et item på, er at jeg kjenner nerven selv når jeg ser det første gang. At jeg forlanger total stillhet rundt og at jeg er kjempe nysgjerrig på hva som kommer videre. Da vet jeg at jeg har et item som jeg stoler på. (line producer)

Line producerens preferanser plasserer seg nært opp til såpeoperaens logikk. Den overordnede narrativ i *BB* var som i såpen et karakterdrama der deltakerne var det sentrale element og historien om deres liv i huset som skulle fortelles. Den sentrale appellen til konsepter som *BB* er i henhold til Hjarvard (2002) å overvære sosial samhandling mellom ”virkelige” mennesker med ”virkelige” konsekvenser. Publikum kan altså i henhold til Hjarvard (2002) bruke

programmet som mediert eksperimentell erfaringstilegnelse om mikrososiale interaksjoners kjennetegn. Her skiller ikke realityprogrammenes appell seg fra såpeoperaen. Gripsrud (1999:218ff) sier at fjernsynsfortellinger stort sett holder seg innenfor bestemte genreformer og dermed er variasjoner over kjente mønstre. Publikum opplever gjenkjennelsesglede i møtet med disse fortellingene. Line produceren i sitatet ovenfor viser nettopp dette og uttrykker spenning ved å overvære et kjent sosialt drama.

Ukesoppgaver som la opp til individuelt arbeid ble ansett som lite produktive selv om de visuelt kunne generere mange bilder. Oppgaver som la til rette for samtaler (eller samarbeid) mellom deltakere ble oppfattet som mer interessante.

For eksempel det å holde fyr i det bålet, det var en fin oppgave for der var to og to ute og det ville alltid bli et samtaleemne. Så, så lenge de har på en måte muligheten til å være flere om en ting. Men den der kunstlagingen så laget de ingenting sammen. Så jeg er spent på hvordan det går med det teateret, for de er veldig avhengig av hverandre. (line producer)

Dette peker mot en todeling i den overordnede fortellingen: på den ene side handlet det om den enkelte deltakers liv, og på den annen om samspillet mellom de ulike deltakerne. Dette peker imidlertid ikke mot en splittelse i det narrative fokus som hele tiden må forstås som sosialt, og sammenhengende med underholdningsinstitusjonens eksperimentelle premiss.

Anne Jerslev (2002) bruker benevnelsen *konsept-TV* (og ikke *dokusåpe*, som i denne gjennomgangen ville vært nærliggende⁹⁰) på programmer som *BB* fordi deltakerne lever og konkurrerer i et sosialt rom som ikke er deres.⁹¹ Hjarvard (2002) viser imidlertid at sjangeravgrensningene er flytende, og selv om Sørensen (2001:297) plasserer *BB* i kategorien *overlevelses-show* setter han *BB* opp som en av de nye *hybridformer*. Blandingen av mange elementer er sentral for forståelsen av *BB*. Vektlegger man *BB* som total institusjon kan man bruke *konseptfjernsyn* eller *overlevelses-show*. Foretrekkes konkurranseelementet, kan man snakke om *total immersion gameshow*, og om den dramatiske oppbygning gis presedens kan man snakke om *reality-såpe*. *Hybridformat* er en passende betegnelse, men uttrykker kun at *BB* bestod av elementer fra flere sjangere og ikke *hva* disse bestod i. Denne sjangermessige blandingen lå i hjertet av line producerens narrative bevissthet. Line producerne foretrakk samtaler og sosiale drama samtidig som livet i den totale institusjonen var regulert i forhold til aktivisering, og, som vist i forrige del, var disse ofte indirekte mål for

⁹⁰Betegnelse på programmer som *Campingliv*, *8 og ½* og *The RealWorld*. Representerer en blanding mellom dokumentar og såpeopera (beskrevet i Iversen (2000) og Sørensen (2001)).

⁹¹ Det sosiale rommet i *BB* huset var kanskje til tider deltakernes eget, men institusjonen var Storebrors og medierommet som ble skapt av produksjonen var publikums. (se Knudsen 2002)

å gi incitament til å vise deltakernes ulike sider. Hvilket analytisk nivå man opererer på er avgjørende for hvordan man karakteriserer *BB*.

Både historiene og dramaet i *BB* var sentrert rundt deltakernes person. En line producer fortalte i intervju hva denne forstod som en god historie.

Men en historie er jo noe som forteller ett eller annet om de som er der inne, det trenger ikke alltid være ord, det kan jo være handlinger også. Noe som sier noe om stemningen i huset, eller som sier noe om personene og hvordan de har det, som beskriver dem. Det er de jeg liker best.

Det er uten tvil deltakernes person og karakter som var sentrum i *BB*s narrative univers.

*BB*s dramaturgi er både parallelt med og i kontrast til såpeoperaens karakterdrama. Såpekarakterer er verktøy for plotmaskineriet, har liten eller ingen mulighet for reell utvikling og gis spesielle egenskaper eller dybde for å drive plottet. (Gripsrud 1999:217) Line producerne gravde i dybden av deltakerne og ga slik et skinn av utvikling. *BB* hadde ikke noe etablert plot utover settingen, og den narrative drivkraften var reversert i forhold til såpeoperaen. *Settingen* avslørte deltakernes karaktermessige dybde, og var kimen til konseptets suksess- og undergangspotensiale. Hvis deltakerne gradvis åpnet seg mer ville nye elementer stadig dukke opp og gjøre det interessant for seeren. I motsatt fall – at deltakerne holdt seg for seg selv og ikke tilførte dybde eller avsløringer – ville konseptets premiss gjøre at sporen til fortelling kollapser. Det var tross alt *personene* publikum skulle bli avhengige av.

Jeg tror det skaper en avhengighet for at folk enten identifiserer seg selv eller andre med de personene de ser, og nå har de liksom en mulighet til å smugkikke på dem på en fullt lovlig måte. Og situasjoner er jo vanedannende, man blir jo hekta på personene man omgås og treffer i det vanlige liv også. Og her kan du faktisk følge dem, få med deres lille små dirty secrets, tanker om ting og være flue på veggen mens de steller seg i speilet. (line producer)

7.3. Avsløring og eksklusivitet

Fjernsynsnyheter er ofte opptatt av eksklusive historier eller bilder. Er en kanal alene om eller først ute med noe er saken en sikker vinner i utvalget av det som presenteres. Forstår man konseptets ulike eksponeringsplattformer som atskilte formater kan man se at slike eksklusive bilder også fantes i *BB*s underholdningsunivers. Hvilket format som avslørte hvilke hendelser først og med hvilken kvalitet var viktige elementer i den interne informasjonskontrollen, og la spesielle føringer på utvalget – en slags eksklusivitetsdistribusjon.

Hallberg understrekte at redaksjonene med hensyn til eksponering måtte jobbe som en felles organisasjon og ikke konkurrere.

Altså, det blir jo som et behov, en må alltid vite hva som skjer i huset. Og det gjør at du ikke kan gå glipp av TV-programmet, ikke gå glipp av Internett, du må hele tiden oppdatere deg, for hvis du sitter i en diskusjon og ikke vet det siste som har skjedd så føler du deg utenfor. Så det er jo et skapt behov for

seeren/brukeren som med alt annet som det skapes behov for. Så derfor er det viktig at det ikke er forskjellige redaksjoner, uten – ja det er forskjellige ansvarsområder, men at alle jobber for samme produkt. [...] Og da er det viktig at man bruker nåtid som er da Internett som følger kontinuerlig hele tiden. TV ligger jo 24 timer ”delayed”. Men at man ikke holder på nyheter, uten at man bruker Internett som en nyhetsavis – nettavis. (Lasse Hallberg)

Det var altså ikke snakk om å ”lekke” informasjon om hva som ville bli sendt tidligere på dagen – det handlet om å pirre seernes nysgjerrighet.⁹² Web-redaksjonen, som også hadde ansvar for SMS-tjenesten og nyhetsbrevet, var alltid tilstede ved stormøtet der de fikk en pekepinn om hva som var interessant å skrive om i forhold til programmet. SMS-tjenesten var her i en særstilling: tekstmeldingene ble sendt ut fortløpende til abonnentene hvis noe spesielt inntraff. Hendelsene de omhandlet var gjerne så spesielle at de var garantert visning på fjernsyn dagen etterpå. Hadde noe tiltrukket seg stor oppmerksomhet i en annen plattform kan man si at et krav om visning i realitydelen var påkrevd. Line producernes utvalg var således ikke fullstendig deres eget, men influert av konseptets formelle organisering.

TV-programmet var ikke det raskeste mediet i forhold til hendelser i huset, og delvis tvunget til å *utfylle* de andre formatene. Realitydelen stod likevel i en særstilling, ikke minst hva angikk tilgang på eksklusive bilder. Bilder fra skrifterommet ble kun vist i realitydelen og talkshowet, og det var en klar oppdeling av *hva* som ble vist *hvor*.⁹³ To av årsakene til dette kan ha vært kontroll over den mest etterspurte informasjonen (nominasjoner, personlige betroelser) og det å holde produksjonsprosessen skjult. Talkshowet fikk nominasjoner og spesielle direkteintervjuer med deltakerne fra skrifterommet, mens realitydelen fikk eksklusiv tilgang på beklagelser og samtaler ellers i uken. Ved å holde tilbake informasjon stimulerte man publikum til å flokke seg foran fjernsynet for å se hvordan det gikk.

Avsløringen av deltakernes innerste tanker var altså instrumentelle i utvalget av biter, og en ny problemstilling ble alltid mottatt med glede. Skifterommet fungerte som unik arena for å gi deltakerne karaktermessig dybde og ble derfor flittig nyttet, det var imidlertid viktig at ikke samme poengene ble gjentatt og at det var stadig nye elementer som ble dratt frem.

Men det går litt på at det er viktig å, at ikke alt blir gjentatt hele tiden. Hvis det, si at det handlet om en nominering, så er jeg mer opptatt av hva han syns i nomineringen enn at han begynner å snakke om ting han gjorde for, si Per Morten da, ting han gjorde for en uke siden, om Rodney, som han har snakket om mye. Da er jeg mer opptatt av å finne nye sider som han har tenkt ut den siste tiden i forhold til en ny ting. [...] for å gi TV-seerne et større ja, større bilde av det – Innsikt. (line producer)

⁹² Det må skilles mellom eksponeringsplattformene som var assosiert med produksjonen og andre medier. Frykten for lekkasjer gjorde at all samtale med pressen etter hvert ble filtrert gjennom Hallberg. Den strenge kontrollen over dette ble i slutten av april innskjerpet fordi det var mistanke om en lekkasje blant de ansatte. Medarbeiderne fikk en e-post om at de måtte passe på hvem de snakket med og huske at de hadde taushetsplikt.

⁹³ Deltakerne hadde streng beskjed om at batteriene i sendemikrofonene måtte tas ut slik at lydsignalet til spylines og internett ble kuttet. Produksjonsmessig må skrifterommet betraktes som et usynlig rom med skjulte hendelser. Dette var det grunnleggende elementet i produksjonens informasjonskontroll.

BB hadde som nevnt *blottlegging av deltakernes sosiale regioner* som grunnleggende tanke, og ga publikum en følelse av å se alt. Skrifterommet var et tydelig bevis på at *BB* så alt, og ble en slags allvitende forteller som holdt publikum mer informert enn deltakerne selv i forhold til andre deltakers motiver og handlinger. Dette representerer en form for sladder, som både Hjarvard (2002) og Jerslev (2002) påpeker har en sentral plass i reality-formatene. Sladder gir ifølge Jerslev et anstrøk av autenticitet som trengs i virkelighetsfjernsyn, mens Hjarvard vektlegger publikumsappellen den representerer. Skrifterommet åpnet for at deltakerne kunne bli en part i sladder (i stedet forobjekt), men dette kunne være en risikabel strategi. Hjarvard sier den *medierte* sladder er øyeblikkelig og åpenlys, da publikum kan kommentere deltakernes handlinger og utsagn når de utspiller seg og uten hemninger i forhold til personen den omhandler. Slik ville en deltaker i skrifterommet *selv* kunne bli objekt for vurderinger og baksnakking. Gripsruds (1999:214ff) analyse av såpeoperaens narrative form går hånd i hånd med dette. Han sier blant annet at segmentstrukturen i såpeoperaen inviterer publikum til stadig å vurdere personers egenskaper og handlingers moralske kvalitet. (1999:217f) Publikum trener, som jeg har vært inne på tidligere, sine egenskaper som *sosiale fortolkere*. I den grad line producerne var eksperter på deltakerne, ville som oftest også realitysendingene bekrefte, som i såpen, at også publikum var eksperter på *BBs* sosiale og narrative univers.

7.4. Humor

Humor og positive elementer hadde en sentral plass i line producerens forståelse av programkonseptet. En av line producerne refererte spesifikt til en slik hendelse:

Vi hadde en veldig søt en med Rodney og Anette forrige dagen, der hun står på badet og han står på kjøkkenet og han begynner å gi henne komplimenter. Om at hun er like pen som Kaila,⁹⁴ og at hun har den indre skjønnheten i tillegg. En kan jo si hva en vil om komplimentene og hans sans for den type ting, men han gav henne komplimenter og det var en liten kjærlighetsting, sant. Man er ikke bare ute etter kranlingen, intrigene og baksnakkelser; også det positive.

Ordvalget er interessant, og viser line producerens bevissthet rundt det spekulative ved eget virke. Line produceren søker å rettferdiggjøre utvalgspraksisen ved å påpeke at man ikke *bare* fokuserte på drittsekkelementer, men også hyggelige ting. Utsagnet er videre et bevis på den dobbeltstandard line producerne må ha følt i forhold til sitt eget virke – å ha ansvar for et så omdiskutert program var sannsynligvis ikke enkelt.

⁹⁴En pornostjerne som figurerte i et av bladene Ramsy hadde tatt inn i huset. Bilder av henne ble etter hvert hengt opp til allmenn forlystelse (?). Produksjonen hentet henne også inn for å delta på avslutningsshowet.

Sett i forhold til konseptets underholdningsverdi er det ikke overraskende at produksjonen også ønsket å vise positive sider av tilværelsen i huset. Underholdning skal tross alt fenge publikum; ikke fremmedgjøre dem. Som en annen line producer sa det:

Jeg syns ikke alltid det er så viktig at det skal være morsomt, men jeg syns nok det er viktig at det er underholdende. Men jeg syns det kan være veldig underholdende hvis noe er alvorlig for eksempel.[...] Men jeg tar ikke med endeløse kortspill liksom.

Alvor og humor var ikke i underholdningsmessig opposisjon, snarere to sider av samme sak.

Ordet humor ble etter hvert en del av kontrollrom-sjargongen, og man betegnet mange ting som "humor". Det er ofte vanskelig å si hva som vil oppleves som morsomt på fjernsyn, og derfor kunne personlige preferanser bli tydelige i utvalget av eventuell humor.

Informant: Jeg vet at både jeg og [annen line producer] har vel kanskje de programmene som vi legger mye humor og varme i liksom inn til. Jeg vet at jeg er blitt gjenkjent, men det er vel kanskje fordi folk kjenner meg, og jeg har blitt gjenkjent på at: det her er typisk, det må være [line producer] som har laget. Det er folk som kjenner meg, det er ikke line producerne. Kjenner igjen hva jeg henger meg opp i, hva jeg syns er vittig eller hvilke diskusjoner jeg velger liksom.

Intervjuer: Så du legger mye personlig i [programmet]?

Informant: Ja, det tror jeg, jeg gjør. Jeg sitter faktisk å prøver å være en blanding av å ha, være line producer og ha innsikt i konseptet og menneskene, til å være en utenifra som ser på. Prøver å blande den kombinasjonen der. [og spørre meg selv:] *Syns jeg dette er vittig?* (line producer)

Det var i forhold til humoristiske elementer at utvalgslederne raskest satte seg selv i publikums sted og avgjorde hvorvidt de syntes noe var morsomt. I disse sammenhengene må man likevel forstå utvalgslederne som en slags ekspertpublikum, da deres tolkning representerte en forlengelse av institusjonell innsikt og dramaturgisk praksis.

Jeg tror at jeg av og til kan se ting som ikke nødvendigvis ligger i dagen er morsomme, men som er morsomme i en sammenheng, at jeg godt kan ha litt sær humor. Eller jeg viste et klipp husker jeg, hvor Per Morten trommer med en stokk og det er helt stille, og det viste jeg, tror jeg i halvannet minutt, og det var sånn når jeg ba om å få spottet det så sa de andre: *Hva i all verden?* Og så ble det innmari morsomt når det kom i en sammenheng. Så det tror jeg at det kan være sånne ting som jeg kan se, sånne ting som jeg syns er snurrige og sånn. Som har med å gjøre hvordan mennesker er liksom. (line producer)

Line producerens kunnskap om hva som foregikk inne i huset overgikk hva som kunne forventes av en gjennomsnittsseer, og ikke minst deltakerne selv. Derfor måtte elementene i henhold til line producerne være rimelig tydelige og ikke bli for interne:

Det går jo i bunn og grunn på hva jeg syns er interessant. Det må jo, men jeg prøver jo ikke være, jeg prøver jo å være objektiv da. [latter] For jeg skal jo på en måte, det er jo viktig at det ikke bare er internt for meg morsomt, jeg skal jo prøve å lage et underholdningsprogram for flere hundre tusen.

I de foregående sitatene gir line producerne tydelig uttrykk for at utvalget var en balanse mellom personlige meninger og en forestilling om hva publikum ville ha.

Deltakerne gjorde stadig små pek eller spøker mot hverandre, og dette ble gjerne godt mottatt i kontrollrommet. Man kunne til og med legge forholdene til rette.

Jeg hadde jo en liten episode på det siste programmet jeg hadde nå, som jeg da syns ble jævlige morsom, den var også på en måte staget, men det var på deltakernes premisser fordi at de hadde lyst til å lure Rodney og da kommer de i skrifterommet og spør, [...] om vi, BigBrother kunne åpne slusa så de kunne gjemme seg i slusa. Og om vi kunne sette på høy musikk for å vekke den andre deltakeren som da lå å sov, som de da hadde tenkt til å lure ikke sant. Og da tenkte jeg at det kunne være ganske morsomt, og derfor så ble jeg med på det.[...] Og Ramsy var jo med på leken og Rodney ble lurt trill rundt, så den fikk jo en plass i programmet ikke sant. Så, så lenge det har potensiale så er det bare morsomt. Det vi gjorde var å trykke på en knapp og åpne slusa og sette på musikk det var liksom alt. Sette på musikk har vi gjort hundre andre ganger når de har spurt om å få musikk. Og det var en fredag og det er den festedagen ikke sant. Så hvorfor ikke? (line producer)

Spøker som denne gav ikke bare produksjonen mulighet å forutse det videre handlingsforløp og dermed styrke den håndverksmessige produksjonen av biten. Den praktiske assistansen line produceren gav viser også hvordan den institusjonelle performative praksis passet som hånd i hanske med line producernes narrative bevissthet. Fetveit (2002) refererer til nettopp dette når han sier *BB* innebar en multidiskursiv kompleksitet. Kontrollrommet og line producerne var både publikum og dramaturgiske bidragsytere.

Lars Joakim illustrerer godt hvor viktig humor var for utvalget. Han bidro med svært mange humoristiske innslag og utviklet etter hvert status som moromann I programmet. Han ble etter hvert nesten et begrep for produksjonen og ble ensbetydende med humør og humor.

Ja, hvis det viser seg at vi mangler ting. Så bruker det som regel å komme noe "good stuff", hvis for eksempel Lars Joakim og Per Morten sitter og prater. Ja, Lars Joakim er jo den som vi er aktivt inne på om det skal være noe morsomt. Og uansett så får vi med oss ett eller annet, ikke sant. Lars Joakim og Anette bruker å bli ganske morsomt. [...] humor blir viktigere og viktigere nå for at folk skal gidde å se på det, på en måte. (line producer)

Produksjonsarbeiderne var svært fornøyd med Lars Joakim som vinner, og kan påstås å delvis ha hjulpet ham ved å reagere positivt på hans ironiske og lite selvhøytidelige holdning. Fetveit (2002) påpeker at Lars Joakim på en måte representerte konseptets nederlag ved å spille på mange deler av sin person i stedet for å avdekke sitt "sanne jeg" (se vedlegg 3). Fetveit har rett i at det bare var i en *viss* forstand, da han her stiller saken på hodet. Konseptet tapte ikke, men var en knakende suksess. Lars Joakim seiret over de andre deltakerne og deres unnfallende strategi hvor de insisterte på seg selv som ensidig størrelse. Man må huske at det er vanskeligere å avsløre personlig inkonsistens hos en som ikke insisterer på et ensidig selv.

Line producerne syntes selvmotsigelser var spesielt morsomme. Hvis en deltaker på et tidspunkt gav uttrykk for en oppfatning og senere foretok seg noe stikk i strid med dette ble det ansett som stor moro, og ofte viet oppmerksomhet i programmet. Denne typen morsomheter kan kreve ekstra mye av seerne da den ikke er eksplisitt og i stor grad hviler på at publikum har innsikt i deltakernes personlighet og meninger, og representerer slik en videreføring av *BB* som sladder, og line producernes aktivitet som videreformidling av det.

Altså for meg, jeg er bare publikum egentlig jeg også, bare privilegert publikum som får lov til å velge ut de bitene som jeg vil at andre skal få se. Så...eller så kan det være pussige situasjoner, det må være ting som fenger min interesse, jeg kan ikke si noe annet. Det er ikke noe formel for hva som fenger min interesse, det kan være en pussig situasjon som egentlig ikke har noen mening, men i settingen den er i og sånn så blir det, kan det bli litt absurd. Det kan være gode samtaler, og så alt som har med dobbeltmoral er jo veldig bra; noen som sier noe og gjør noe annet. Hvis man kan liksom sette fingeren på det er det ganske deilig også, få eksponere de som er falske på den måten. (line producer)

Deltakerne i reality-konsepter både påberoper seg og iscenesetter et autentisk selv og opplever en konflikt mellom å spille en rolle og å "være seg selv". (Jerslev 2002) Goffman (1967b:107) sier den fysiske strukturen ved en hendelse kan være ladet med symbolske elementer som kan lede en aktør til å hevde usanne og pinlige ting på egne vegne. Både den konvensjonelle oppfatning av reality-TV som autenticitetskonkurranse og overvåkningsapparatet selv kan sies å fremtvinge slike postulater fra deltakerne, ikke minst fordi den totale institusjonens både frarøver deltakerne korrigerende stimuli utenfra og har total kontroll over miljøet innenfor.

Alle spiller roller i hverdagen, men siden man gjerne har faste rollesett for forskjellige mennesker er ikke pinlige karakterbrudd en hverdagslig forseelse. (Goffman 1967b:108) Huset på Fornebu hadde imidlertid et konstant publikum, og dermed ville eventuelle rollekonflikter lett avsløres og det pinlige øyeblikk være et faktum. Gjennom utvelgelsen av selvmotsigende karakterframstillinger gjorde line producerne seg ikke bare til dommere over deltakernes videre skjebne, men også over deres person. Det er interessant at deltakerne ikke opplevde pinligheten før de kom ut av huset. Man må derfor si at line producerne skapte en form for *mediert pinlighet*, hvor den pinlig berørte ofte var ubevisst hendelsen, og det hele avfødte mer latter enn sympati hos publikum. Humoristiske pinligheter var nærmest en måte line producerne briljerte med sin innsikt i deltakernes institusjonelle liv. Humor var altså ikke nødvendigvis det samme som at deltakerne syntes noe var morsomt, ei heller et sympatisk trekk ved utvalget.

7.5. Høydare

Konseptets idé var å skape en setting som ville framprovosere gnisninger og konfrontasjoner mellom deltakerne. Spesielt følelseladete krangler eller konfrontasjoner ble ofte omtalt som "gull" eller "høydare" og var de bitene line producerne satte mest pris på. Slike episoder ville være det sentrale omdreiningspunkt i sendingen og eventuelle prioriteringer i redigeringen ble vurdert i forhold til disse. Når det hadde vært en såkalt slapp dag i huset kunne det ganske enkelt skyldes at deltakerne ikke hadde noen sammenstøt. Selv om konseptets logikk la opp til at emosjonelle utbrudd ville komme, var det imidlertid ingen garanti for å "treffe gull" eller få

en ”høydare” hver dag. Ujevn eller lav frekvens ligger implisert i forståelsen av en ”høydare”, som gjerne var en blanding av flere ulike elementer – for eksempel humor og karakterdrama.

Et eksempel på en tragikomisk ”høydare” var da Ramsy gråt i skrifterommet etter at Rebekka ble stemt ut (sendt 09.03.01). Man var vitne til et følelsesutbrudd som både var av de sterkeste man hadde sett og en selvmotsigelse i hans person – i alle fall slik han presenterte seg – og på grensen til det tragiske. Det var klart at ”høyden” her var på mange plan, og ikke minst som overraskelse. Den emosjonelle intensiteten må dog vurderes som det definerende.

Når produsentene spilte bursdagssang for Anette (og Rodney) under ”akten” (sendt 01.04.01) var dette ikke bare tilstrekkelig ”comic relief” for sending av et seksuelt ladet segment på fjernsyn, som Fetveit (2002) sier det, men også et nødvendig klimaks. Deltakernes ustanselige snakk om hvor mye seksuell aktivitet som foregikk i huset gjorde det tvingende nødvendig å vise *noe*. Høydepunktet var ikke kun konstituert av Rodney's klimaks, men også av at *tre verdener* kolliderte, og som ved et trylleslag var produksjon, publikum og deltakere ett. I pornofilmbransjen er den mannlige aktørens utløsningsøyeblikk ”the money shot”, det er kulminasjonen av produksjonen, øyeblikket som bare *må* komme med. (Grindstaff 1997:169f) Grindstaff overfører sjargongen til talkshowene, og beskriver deres ”money shot”: det er de medvirkendes spontane følelsesmessige utbrudd som gir produksjonen valuta for pengene. Showene promoterer eksplisitte visuelle bevis på deltakernes emosjonelle tilstand som hovedattraksjon.⁹⁵ På grunn av fjernsynets enorme tro på det personlige drama har de fleste fjernsynsformater sin versjon av ”the money shot”. (Grindstaff 1997:188) Alt etter programmets egenart er ”the money shot” ”soft” eller ”hard core”, tårer, sinne, angst eller latter. (Grindstaff 1997:170)

Ekstremitet er vel det mest beskrivende ordet for ”gullskuddene” da de ofte omhandlet situasjoner som utartet seg mer enn normalt. Dette kunne imidlertid være et sjansespill da overgangen mellom en underholdningsmessig høydare og tragedie kan være meget kort. Dette er klart en komplisert grenseopptrekking: det ville være vanskelig å plassere ansvar om det hadde skjedd et overgrep i huset. Både Rodney's raseriutbrudd i diskusjon med Per Morten (sendt 08.04.01), og Per Mortens dispuTT og påfølgende vannkasting på Anita (sendt 01.05.01) ble opplevd som skumle tilfeller. Line producerne sa senere at de hadde vært redde og fryktet at situasjonene skulle utarte seg til vold.

Selv om talkshowene ikke kunne være sikre på å få sitt ”gullskudd” ble betydelige ressurser satt inn for å fremskaffe disse, og man kunne nesten rutinemessig forvente dem i

⁹⁵I *BigBrother* fungerte dette selvsagt også verbalt.

hver episode. Dette viser dobbeltheten i produksjonssystemet: spontanitet satt i system. (Grindstaff 1997:170) Syvertsen (2001) låner også uttrykket i sin gjennomgang av *Reisesjekken*, og påpeker hvordan produksjonen til dels overkjørte deltakerne for å sikre seg sine gyldne øyeblikk. I *BBs* daglige sendinger var det begrenset hvor mye line producerne kunne gjøre for å framprovosere hendelser. Der talkshowene og *Reisesjekken* kunne manipulere deltakerne direkte gjennom programlederens spørsmål eller publikums respons, var *BB*-produksjonen i stor grad hensatt til å vente på at omstendighetene gjorde jobben. Kun Hallberg hadde mulighet til å fungere som *agent provocateur*. Hans innspill genererte imidlertid sjelden de helt store tingene, tvert i mot fungerte han ofte mer som en demper enn en katalysator i forhold til den emosjonelle temperaturen i huset. Hans råd og innspill i skrifterommet gjorde imidlertid deltakerne ofte tryggere og mer avslappede i forhold til sin opptreden. Som sitert i 4.5.1 var målet å gi ”selvtillit og styrke til å orke.” Dette er helt klart en form for ”coaching” av de medvirkende.⁹⁶ ”Gullskuddene” i *BB* var langsiktige prosjekter, og derfor var det heller ikke en katastrofe om man ikke traff gull hver gang – man var mer redd for å gå glipp av dem.

Informant: Så det er ofte veldig usikkert, hvis jeg får sove to timer om natten så legger jeg meg ofte med en litt sånn usikker følelse, er dette her egentlig et program? [...] jeg er litt sånn: kan det komme noe bedre, kan det? - hele tiden. I hvert fall, det var i hvert fall mest slitsom i begynnelsen, nå er jeg mer trygg på at billedprodusentene, gi de mandat til å, hvis det er noe bra så, samle det opp til meg. Og hvis det er noe helt krise så ring meg, og det har skjedd to ganger at jeg har blitt ringt og gått ned igjen. Det var en situasjon med Anette som var rasende på alle i huset og stod opp midt på natten å skjelte de ut [...] hun fikk høre at alle gikk rundt og småsnakket om hun og Rodney, så ble hun bare så forbannet, så samlet hun alle i stuen midt på natten.

Intervjuer: ja, tok du det med da?

Informant: jajaja, er du gal?! Jeg bare moste vekk to item og satte det inn med en gang. Er du gal, det er jo akkurat en sånn høydare. Du ligger mellom 12 og 16 item i et program, alle er jo ikke like gode, så det er ikke noe problem for publikum å vite, ja de har stått opp[...]. Jeg er mer sånn, viser at de står opp hvis det er en grunn for å vise det, Sant. (line producer)

Dette illustrerer kontrollrommets *modus operandum*: vaksom venting.

De store høydarene kan forstås som ankerpunkter for programmene de opptrådte i, som betyr at de hadde en plass i den overordnede historielinjen som de andre bitene ville prioriteres i forhold til. Dette kan på mange måter sammenlignes med hovedoppslaget i en nyhetssending: andre biter ville komme i annen rekke. Da Per Morten bestemte seg for å gå ut av huset oppstod en slik situasjon (sendt 17.05.01). Han og Anette kranglet da heftig på formiddagen, og dette var den direkte foranledningen til at Per Morten gikk. Krangelen varte,

⁹⁶Grindstaff (1997:182) sier om sine talkshowprodusenter at de fungerte som ”fluffer” for deltakerne. Igjen henviser Grindstaff til pornofilm-produksjon; en ”fluffer” er den som gjør den mannlige hovedrollenehaveren klar, i betydningen hard og het, til å ”levere varene”. Selv om dette er en tiltalende parallell mangler den det Hallbergs psykologiserende tilsnitt, og forenkler hans komplekse rolle i relasjonen med deltakerne.

i henhold til line produceren som var på jobb, i 22-23 minutter og ble vist i 16 minutter. Resten av episoden spant seg også rundt Per Mortens avgjørelse om å gå.

Den dagen Per Morten gikk ut, så var det jo et luksusproblem, da var det veldig mye bra ting. Bra ting ble utelatt da. En skal jo prøve å gi en gjenspeiling av hva som skjedde den dagen. Og da blir det, det valget: *kan den vike for den? Okei jeg har likevel gjenspeilt dagen.* (line producer)

Krangelen var en helt klar høydare, men ble også ankeret for episoden i og med at den satt det narrative utgangspunktet for presentasjonen av dagen. Alle andre hendelser i huset måtte vurderes i forholdt til denne hovedlinjen og ble prioritert i forhold til den.

7.6. Stol på Konseptet: underholdningsterskelen

Selv om rammene for programmet garanterte for formmessig likhet mellom programmene hadde line producerne forskjellige oppfatninger av hva som var gode biter. Jeg vil ikke påstå at de hadde forskjellige kriterier for utvelgelsen; det var mer snakk om *preferanser*. Det var små nyanser i hva de så etter eller hvordan de så på skjermene i kontrollrommet. Den smaksmessige variasjonen gjorde at programmene ble forskjellige, og må forstås som nettopp variasjon i innhold. Dessuten var stemningen i huset forskjellig fra dag til dag og uke til uke. Å fremstille ulikheter mellom programmene som et resultat av line producerne alene ville være uriktig, når deres utvalg var prisgitt hendelsene i huset.

Flere line producere påpekte at det stadig ble vanskeligere å få nok stoff til programmet. De tilskrev deltakernes utmattelse mye av skylden for dette, og mente det ble stadig viktigere å aktivisere dem – om ikke annet for å få *noe* stoff til programmene.

De blir mer og mer slitne for de har vært der så lenge, de blir apatiske. Altså, man kan jo si folk er litt sånn: *ach, herregud hvorfor snakker de ikke om noe viktig?* Men poenget er jo de har ikke sett en nyhetsending, det har jo ingen impulser, de blir maks selvsentrerte, opptatt av veldig, veldig små ting – og det blir av og til morsomt TV, av og til ikke. (line producer)

Når det var lite som skjedde ble line producerne mindre kresne på hva de plukket ut. Underholdningsterskelen var i bevegelse, og flere strategier kunne da tas i bruk:

Tørre å bruke mer tid på hver enkelt ting, ikke klippe ned pauser kanskje, ta litt i begge ender. Ja, bruke mer tid på, kanskje ta med et fullt morgenrituale da for en gangs skyld [...] så bruker man plutselig fem minutter på morgenen som man ellers ville ha brukt ett og et halvt minutt på. Ta med en middag som ikke handler om noe annet enn at maten er innmari god, det er sånn typisk ting det går an å ha med. (line producer)

Utvalget var situasjonsbetinget, og aktivitetsnivået eller stemningen i huset var avgjørende for hva man kunne plukke ut.

Det du spurte om var: *hva er en god historie?* Det er nesten umulig å svare på. For at en god historie er jo situasjonsbetinget også. Fordi at en dag hvor det skjer veldig mye ting så kan noe som er ”gull” en dag bli kassert fordi det er ikke spennende nok. Mens dager hvor det er lite blir det historier av det meste på en måte. Og du går igjennom det med lupe. (line producer)

Paradoksalt nok var også slike rutiner mindre og mindre interessante ettersom tiden gikk – de hadde mistet nyhetens interesse så å si.

Det er jo bare stakkars helt vanlige mennesker som lever et såkalt helt vanlig liv der inne, de er jo ikke i huset for å være klovn og morromenn så vi forventer mye av dem, men det er ikke så interessant i dag 63 å se at de dusjer og pusser tenner om morgenen liksom. Nå trenger vi andre spennende ting. Ting vi i begynnelsen syns var ganske spennende nettopp for å få den der observasjonsfølelsen [...] Så følte jeg vel etter hvert at: *nå har vi sett det*. Nå er det andre ting som er ensbetydende med spennende og det går da mer på det som skjer mellom karakterene. Det som er forutsigbart er jo kjedelig, så skulle vi startet opp hver dag med pusse tenner og dusje, selv om de er nakne, så er ikke det noe morsomt. Spenningsfaktoren har sikkert forandret seg også i løpet av disse 63 dagene. (line producer)

Produksjonspresset kunne føles hardt dager da det var lite stoff, 45 minutter programflate er tross alt ganske mye.⁹⁷ (se vedlegg 3)

Som vist i foregående deler la konseptet opp flere rammer som bidro til å legge føringer på programmet både presentasjonsmessig, innholdsmessig og produksjonsmessig. På tross av dette kunne line producernes jobb føles vanskelig og ensom. De måtte stole på sin egen evne til å forstå konseptet og deltakerne, og å vente på biter utover dagen kunne være en tålmodighetsprøve. Flere line producere la vekt på hvor viktig *Endemols* kursing i før produksjonen var i forhold til å gjennomføre jobben.

Nå hadde jo vi de nederlenderne fra Endemol, hvor som vi spurte jo dem om alt mulig. Vi hadde vel ikke så mange retningslinjer fra de heller, bortsett fra: *BigBrother tells itself*. [...] Vi begynner om morgenen og slutter om kvelden. (line producer)

Man måtte altså lære seg å stole på konseptet, at settingen og deltakerne ville generere biter som kunne vises som underholdning på fjernsyn.⁹⁸ Dette fører oss tilbake til et poeng jeg var inne på innledningsvis i forrige del: konseptuelle overveielser. Produksjonsselskapene og fjernsynskanalene søker først og fremst trygghet for produksjonene. Man vil heller gjøre en nasjonal adaptasjon av et suksessrikt internasjonalt konsept enn å risikere penger på en usikker egenproduksjon. Line producernes trygghet i konseptet var et tydelig bevis på dette.

Og det er jo noe av det som [konsulenten] fra Endemol fortalte oss: *våg å stol på konseptet, så fungerer det*. [...] *slapp av det skjer, du vil oppleve at du sitter til klokken tolv på natten og du har faen ikke programmet ditt og mangler mye, men det skjer ett eller annet, eller så må du ta med noe som er kjedelig. Du må og godta det, enkelte dager er mindre spennende enn andre*. (line producer)

⁹⁷ Dette var omvendt i helgene da det bare var en halv episode per dag.

⁹⁸ At de ikke stolte på konseptet ble trukket frem som grunnen til at svenskene ikke lyktes med programmet.

8: Komposisjonshensyn og presentasjonspraksis

Jeg har i foregående kapittel gjennomgått line producernes utvalg av biter til de daglige sendingene på bakgrunn av innholdet i biten. I dette kapittelet vil jeg videreføre analysen ved å fokusere på hvordan helhetsvurderinger (eller komposisjonshensyn) hadde innflytelse på utvalget. Jeg vil også vie oppmerksomhet til rammene for presentasjonen av bitene.

Det kan i hovedsak skilles mellom to typer biter i realitysendingene: *historier* og *stemninger*. I utgangspunktet peker oppdelingen mot en innholdsmessig og formmessig ulikhet, og korresponderer grovt med det representasjonsmessige skille Peter Larsen gjør i artikkelen ”TV-nyheter og representasjon” (1993) mellom ”det enestående” og ”det typiske” i fjernsynsnyheter. Historier var de bitene som fortalte om en hendelse eller et forløp på en slik måte at de inngikk i en fortelling eller en narrativ. Fortellingen trengte ikke fullføres i den isolerte biten – den kunne være en del av en større ramme eller historie som fikk en konklusjon på et senere tidspunkt. Ramsys giftemålsspøk (sendt 26 og 27.04.01) var en slik historie. Historiene var ikke representative for noe utover seg selv og derfor noe ”enestående”; en fortelling som kunne stå alene og ikke var en del av ”det typiske” livet i huset.⁹⁹ Stemninger skilte seg fra historier ved at de innholds- eller formmessig ikke fremstod som en narrativ. En stemning var en bit som gav inntrykk av humøret i huset eller viste hverdagslige gjøremål uten direkte sammenheng med en fortelling om deltakerne eller deres forhold til hverandre. Når det var lite aktivitet i huset kunne rapporter dominere episoden.

Biter som ble plukket ut for sending må imidlertid forstås som sammenhengende, og huset alltid var programmets overordnede ramme. Ofte kunne stemninger fungere som anslag for historiene, eller de kunne implisitt henvise til tidligere eller overordnede historier. Dette kan forklares som forholdet mellom subjett og fabel. (Gripsrud 1999:198ff, Larsen 1995:80ff) Sujettet – de enkelte bitene eller teksten publikum faktisk leser – settes i sammenheng, tolkes og gis mening. Dette ”egentlige” handlingsforløpet serne forstår utgjør *fabelen*. Selvsagt er ikke dette forholdet oversatt av produsentene (om enn ikke i slike termer); de la ofte opp til at ting måtte stå i forhold til hverandre og alltid ses i en større sammenheng. Komposisjonen av programmet som praksis forutsatte sensitivitet både til sujettet og fabelen. Selv om stablingen av sujettet var komposisjonens rent faktiske aktivitet, forutsatte dette en klar bevissthet til fabelen både utvalgs- og komposisjonsmessig.

⁹⁹ Det kan selvsagt hevdes at visse typer historier og hendelser etter hvert var typiske for huset. Forskjellen mellom det typiske og det enestående ligger imidlertid ikke i visningsfrekvens, men i hva som formidle.

8.1. Rød tråd

Line producerne kunne gjennom hele overvåkningsfasen reorganisere line-upen for å skifte fokus eller holde seg til et en hovedlinje. Det var ikke uvanlig at line produceren hadde flere alternative biter som raskt kunne legges inn for å skape sammenheng i episoden. Denne arbeidsmåten gir benevnelsen *line producer* mening. I foregående analysen kunne man kanskje kalt dem utvalgsledere, men dette ville bare gitt deler av helheten. Line producer henviser til *historielinjeproducent* – en som finner og setter sammen historielinjene for serien.

Jeg spurte en line producer om hva som var avgjørende for hvilke biter som ble stående i en episode hvis det var overskudd på interessant materiale.

[...] jeg tror nok at det som er med på å bestemme det er, for meg er dramaturgien. Hvis jeg har en tråd som dukker opp tidlig, og et par ganger i midten, og på slutten for eksempel, samme tingen, og det blir lagt til noe nytt – la oss is at to personer snakker om at en person er veldig lat, så ser man senere at den personen støvsuger hele huset, så syns jeg det er artig. Ikke nødvendigvis fordi de to situasjonene i seg selv er så bra, men at et sted i mellom de så skjer det noe morsomt som seerne lager. Jeg tror kanskje jeg ville tenkt hva som hang sammen jeg, hvis jeg hadde mye. At jeg ville valgt det.

Forskjellige biter ble klart mer interessante hvis de hadde innbyrdes koherens, og økte sjansen for at de ble tatt med i programmet. Denne prioriteringsstrategien legger opp til å samle episoden rundt noen få historielinjer eller røde tråder, og impliserte at line producer la aktive føringer på hvordan historiene skulle forstås – alt etter hvor mye som ble vist av foranledninger og etterspill. Line producernes arbeid krevde evne til å kunne ha flere historier i luften på én gang, og hele tiden prioritere de situasjonene som bandt episoden sammen. En bit fra tidlig på dagen kunne gi løfter om senere intriger eller handlig, men så vise seg å ikke innfri forventningene – dermed mistet den originale biten all sin kraft. Den røde tråden som utvalgsstrategi for episoden var altså ikke risikofri.

Utformingen av line-upen var sterkt preget av tidsbegrensningene i sendeskjemaet. Line producerne måtte kontinuerlig vurdere hvor mye tid de hadde til rådighet på de forskjellige bitene. Bitene skulle ikke være for korte, men heller ikke for lange uten at dette gir noen egentlig oppklaring.¹⁰⁰ En line producer sa *BBs* fortellermåte var å: ”kjøre situasjoner mye lengre, ikke ”high lighte” eller klippe i stykker.” Å presse inn flest mulig biter på en episode og bare ta med toppunktene var vurdert som uheldig og kalt ”highlighting”. Hvis det viste seg at det var for lite tid til de ulike bitene var det generelt større sjanse for en bit ville fjernes fullstendig enn at alle ble skåret til benet.

¹⁰⁰ Det er vanskelig å snakke om noen ideallengde på bitene da spennet var veldig stort (fra 30 sekunder til hele 16 minutter, som vist i 7.5.), men generelt vil jeg si at 3-4 minutter var en fullverdig bit.

Det er viktig, jeg merker når vi sitter i redigering så er det morsomt hvordan det, altså selve den klippeteknikken fungerer på lik linje her som ved en, enhver klippesituasjon når det gjelder fiksjon for eksempel at det er noe med å forstå når man skal avslutte på en måte. At du avslutter etter en fet punchline eller en kommentar eller. Altså når, det høres litt voldsomt ut det der med at, at hvert item skal ha en begynnelse, en midtdel og en slutt, men det er sånn det fungerer. (line producer)

Bitene skulle oppfylle kravene til en klassisk fortelling. Dette betyr at de enkelte bitene måtte ha en tråd for å velges ut og at line producer gav dem tid til å avsluttes innenfor sin egen logikk. Samtaler krevde dessuten mer tid på skjermen enn handlingsmettede biter, og som jeg har vist tidligere var disse spesielt viktige. Line producerne ønsket å unngå at det ble så lite tid til hver enkelt bit at bare skjelettet stod igjen, og måtte derfor velge biter som stod i sammenheng og stole på at interessante tråder ble tatt opp igjen i senere programmer.

Selvfølgelig så har vi gjort feil noen ganger også, og det gjelder vel mest på skrifteområdet. De vil prate om så mange ting og så blir vi litt sånn vi vil ha med oss alt, men så er det egentlig mye mer interessant å høre en person prate helt ut om, to ting da, enn å høre syv utsagn fra syv forskjellige ting som den personen er opptatt av. Fordi at vi vet at det kommer etter hvert uansett. Det andre som vi ikke tar med da det kommer til å bli prata om igjen, så derfor så er vi ikke redde for å miste det. [...] For da kan vi heller spare det til en annen gang. For de temaene som blir tatt opp i skrifteområdet de dukker opp støtt og stadig. Det er ikke noe som blir liggende dødt. (line producer)

8.2. Speiling av virkeligheten

Selv situasjoner som ikke ble forstått som ”gull” hadde høydepunkter eller dramatiske topper. Å bevege seg fra topp til topp ble sett som ”highlighting” og betød å ikke gi tid til å etablere situasjoner eller stemninger. En slik måte å komponere line-upen på ble vurdert som ugunstig og i konflikt med konseptet. Line producerne ville *speile* livet i huset og ta seg tid til å vise at det også kunne være kjedelig. Fremstilling er her et nøkkelord. Å vise ting slik de var må forstås som det sentrale visningsargument: line producer hevdet man ønsket å unngå fremstillinger eller konstruksjoner, og slik hadde man en konflikt mellom å *heve* og å ”highlighte” en situasjon. Å heve noe var å gi det tid og støtte det med andre linjer, mens ”highlighting” var forstått som fragmentering av historiene.

Ved oppsettet av line-upen måtte line produceren vurdere hvordan dagen skulle fremstilles. Line producerne vektla at dagliglivet i huset var sentralt i programmet.

Det som har vist seg er jo det at vi faktisk har kjørt masse sånne dagligdagse situasjoner for det fikk vi egentlig prentet inn fra starten at vi måtte bare stole på at det de faktisk gjør der inne er interessant. Mye av det er ikke interessant hvis du kommer inn som seer nå [...] og ikke har sett noe av det som har skjedd før, så er det ikke så interessant. Men det er ikke de seerne vi er ute etter heller for vi har 450-500 000 seere på programmene. Og de vet hva som har skjedd tidligere. Og derfor så er det interessant å vise litt sånne dagligdagse rutiner for å, da blir det på en måte humoristisk. (line producer)

Det trofaste publikum kjente programmet og ville ikke la seg kjede av trivialiteter. Spørsmålet er imidlertid om nye publikummere nødvendigvis ville la seg skremme. Jeg tror at

dagliglivshistoriene nettopp var noe av attraksjonen ved programmet, disse var enkle å forstå og appellerte til kjente situasjoner for de fleste. Dagligliv kan avledes fra det ”typiske” livet i huset og forstås her som to kategorier: stemninger og rutiner. Line producerne selv mente de var i deltakernes vold, og at stemningen i huset ville prege programmet.

[...] du kan ikke søke etter en balanse du må bare se hva som foregår. Du kan bare gjenspeile det som dagen der har brakt. Og har det vært en amper dag så blir det et ampert program. Og har det vært en kjedelig dag så blir det gjerne et litt kjedelig program. (line producer)

Selv om line produceren her gjør seg til en passiv formidler ved å si at man ikke kan *søke* en balanse, var line producerne i høyeste grad aktive formidlere med stor makt over fremstillingen. Det er klart at deres prioriteringer kunne avvike fra den generelle stemningen i huset selv om dette var en viktig føring i komposisjonen.

Livet i huset var som nevnt i 4.3. og 4.4. preget av forskjellige rutiner. Jeg har allerede drøftet noen av funksjonene til den ukentlige rytmen i huset, og daglige gjøremål hadde også en sentral plass i utvalget av biter. Støvsugning og middagslaging kunne være gode biter selv om meningsinnholdet ellers var fraværende, men oftest var de daglige gjøremålene en ramme rundt andre hendelser. Daglige gjøremål var ellers bare stemningsrapporter. Rutiner eller mer vage stemningsbiter kunne få plass i line-upen rett og slett for å speile hverdagen. Men arrangerte hendelser ble ofte vurdert som et slags nødvendig onde, og bare unntaksvis vurdert som ekte høydare.

ukeoppgavene er jo litt på en måte nødvendig fyll, man må jo fylle opp det i hvert dagsprogram for å si at de faktisk jobber med oppgaven. [...] hvis det ikke skjer noe annet enn kun rent det og ikke noe annet ved interesse ved det, så tar jeg det ikke med. Det kan være programmer som du, bygger seg opp mot en løsning. Men det som ofte er, er at de preger jo alt som skjer i huset. Så alt blir jo farget av ukesoppgavene. De sitter å trækker på sykkel eller militæruke eller noe sånt, da får man jo beskrevet ukesoppgaven, samtidig med at det skjer noe. (line producer)

Det må imidlertid påpekes at disse var vurdert som viktige elementer å ha med for å sikre seriens kontinuitet. Spontane hendelser ble, som påpekt i 7.5., ofte sett som mer verdifulle enn katalyserte høydepunkter. Disse skulle på et vis være mer beskrivende for livet i huset og deltakerne enn hva arrangerte hendelser ville være i stand til. Det blir snakk om en balansegang for å holde på seerne samtidig som man forholder seg til konseptets rammer.

Talkshowet var avhengig av at de daglige sendingene støttet dem, hvis ikke ville mye av innholdet der arte seg som meningsløst. Hva er vitsen med å premiere en oppgave publikum ikke har sett gjennomføringen av?¹⁰¹

¹⁰¹Spesielt elementer som støttet opp om faste spalter i talkshowet var viktige, så som utdeling og avslutning av ukesoppgaven, pakking av kofferter og avskjedsscener.

Det er óg et hensyn å ta, tenker jeg i BigBrother, at du må passe på å speile dagen. [...] det er jo en del ting må man, altså sånn, når de får ukesoppgaven så må man ha med at de leser det, at de henter det, selv om det kanskje ikke er så veldig spennende alltid, selv om man kanskje har dårlige bilder av det, selv om de ser uopplagte ut, så må man jo ha det med fordi det kommer til å være tema den neste uka. Så det er jo informasjon, det henger jo sammen her. Så man må liksom sørge for å få med seg det man både *tror* er spennende, og det som kommer til å bygges på av andre mennesker senere. (line producer)

Nå må det imidlertid påpekes at dette kunne variere sterkt fra episode til episode, og at line producerne prøvde å holde et helhetlig narrativt fokus. Selv om den interne sammenhengen i programmet var viktig for komposisjonen måtte line produceren følge opp lengre linjer og utviklingstrekk. Om det hadde vært tregt før i uken kunne dette i seg selv være grunn til å heve nye historier og la disse ta stor plass; om ikke annet enn for å skape variasjon.

8.3. Kontinuitet og oppfølging

Gjennom hundre dagers overvåkning av huset opplevde publikum en klar utvikling. Primært var det snakk om utvikling av settingen og fordypelse i deltakernes person. Settingen utviklet seg ved endringer i det overvåkede områdets møblering: badestampen på verandaen er et eksempel, svømmebassenget i hagen et annet. Deltakerne kan også forstås som en del av settingen. At deltakere ble stemt ut (og inn igjen) var det utviklingstrekket som hadde mest innflytelse på livet i huset og den overordnede narrativen.

Jeg var der dagen etter [Rodney] var stemt ut, og det var en helt annen rytme i huset, jeg tror folk prøvde å finne sin egen plass etter han. Og Anette var merkbart veldig utenfor, veldig irritabel og kort, og meldte seg vel litt ut av fellesskapet, prøvde å være litt med, men var veldig sår. Og jeg tror hun var litt lost for Rodney var jo en person som gav henne veldig mye fokus og tok seg av henne, og gjorde henne trygg på mange måter. Mens når hun var uten han så tror jeg hun var litt lost i hvor hun stod. (line producer)

Man kan si at den narrative fremdriften ble sikret ved at line producerne komponerte sendingene slik at den reflekterte slike endringer. Etter prøveuken møtte ikke line producerne hverandre som en samlet gruppe før ved avslutningssendingen. Skiftordningen var organisert slik at disse faktisk var de arbeiderne som hadde minst med hverandre å gjøre selv om deres arbeidsoppgave var en av de viktigste for å skape sammenheng. Den faste strukturen og formatet på programmene skapte imidlertid stor grad av likhet og kontinuitet i sendingene. I 6.2. var jeg inne på at avtroppende og påtroppende line producer hadde et såkalt overleveringsmøte først på dagen. Hovedfunksjonen til dette møtet var å sørge for kontinuitet i programmet og overvåkingen av deltakerne.

Intervjuer: Hvor mye bygger du på det som andre har laget før?

Informant: Nei, det er vanskelig å si hvor mye det er men... Vi har jo overleveringsmøter hver dag og da prøver vi å fortelle hverandre hva vi tror ligger i lufta. Og da sitter jeg jo med line-up'en den dagen før, og den leser jeg jo for å se, det er sånne ting jeg kan lese: *Var det mange karaoke-items i går? Ja vel, hvis det var fire, så trenger ikke jeg ha mer enn ett*, eller kanskje ingen eller sånn. Men jeg forholder meg

kanskje ikke så, det er mer sånn at jeg slår opp i den line-up'en hvis jeg er i tvil om noe har blitt vist. I hovedsak så forholder jeg meg til min egen dag. (line producer)

Overlemningsmøtet var det eneste organiserte møtet som fokuserte på overlevering av kunnskap om hendelsene i huset. Det må påpekes at en historielinje ikke nødvendigvis hadde lang gyldighet – overlemningsmøtet dreide seg i utgangspunktet om overlapping fra en dag til en annen. Jeg vil si at programmets referanser sjelden strakk seg over en uke, og derfor måtte en tråd stadig vedlikeholdes om den skulle være aktuell. Hallberg årvåkenhet og kunnskap om deltakerne var fremste garanti for kontinuiteten i programmet:

Også fungerer det egentlig veldig greit om morgningen hvor vi har Lasse, [...] og da gjennomgår en hva som har skjedd, og så tar en, og så tar vi da praktiske ting. Som vedkommer da, hva som foregår i huset, hva utviklingen nå er og hvilken retning tingene har tatt. For Lasse har jo fullstendig oversikt over alt. [...] *Og jeg tror han sånn og hun sånn, sånn, jeg tror det beveger seg sånn.* Det kan man aldri vite, men han forteller litt av trekkene han observerer og føler er i ferd med å gå. Vi har jo kanskje ikke vært der på fire dager eller en uke, og alt som ellers foregår utenom kulissene og av og til som vi ikke ser på programmet, så kan det være ting der også som, som sier noe om ting. (line producer)

Hvor mye de forskjellige line producerne fulgte med på *BB*-sendingene varierte sterkt, men ingen av dem oppfattet det som et problem om de ikke fikk med seg alt.

[...] vi har [realityprodusenten] som er med og har gjennomgang på programmene hver dag, og det er veldig greit for han vet alt hva som har blitt vist og han har hele den dramaturgiske linjen gjennom det. Han er fin når du sitter der og sperrer mot, hva skal du ta med hva skal du ikke ta med, sant *tjo, tjo tjo*. Han er veldig fin å bruke som en buffer, for å teste sant. Og kommer med veldig god konstruktiv kritikk. Han har og dramaturgien i hva som har skjedd hele tiden. Selv om jeg ser på TV, så ser jeg ikke hver episode, han ser jo hver episode. (line producer)

Realityprodusenten var tilstede hver dag og deltok i bearbeidelsen av hvert eneste program. Slik var det flere sikkerhetsventiler i forhold til kontinuiteten i mellom episodene, og man kan si at tekstproduksjonspraksisen kontinuitetsmessig var influert av flere aktører og strukturer.

Kontinuiteten mellom sendingene var i stor grad basert på stramme konseptuelle rammer: den produksjonsmessige organisasjonen og line producerens sosiale intuisjon. Den sosiale intuisjonen står i sammenheng med hva man kan kalle konseptets overordnede idé – underholdningseksperimentet. Balansen mellom usikkerhet og kontroll i dette var det overordnede organiserende prinsipp for hele konseptet. Line producerne måtte i stor grad stole på seg selv for at historien om huset på Fornebu skulle fremstå som en sammenhengende fortelling. De måtte tørre å velge ut elementer til line-upen de ikke kunne være helt sikre på ville komme frem igjen på et senere tidspunkt eller som ikke fikk en løsning i det hele tatt, og stod slik hele tiden i fare for å skape cliffhangere som ikke fikk en forløsning. Nå var likevel *BBs* avhengig av at en viss grad av hengere ble formidlet for å skape spenning og fremdrift. Ansvar for å se kontinuiteten ble imidlertid i stor grad overlatt til publikum, for selv om programmet hadde en voice-over ble denne sjelden brukt til å forklare de lange linjene.

Innholdsmessig kontinuitet er et svært viktig begrep i drøftelser rundt sammenbundne fjernsynsprogrammer. Gripsrud (1999:125) skiller mellom tre hovedtyper kontinuerlige produksjonsformater for fjernsynsunderholdning:

Det at vi kan si at serien inneholder ”historier som strekker seg over flere episoder”, viser at disse seriene er noe annet enn både *episodiske serier*, der hver episode forteller en avsluttet historie fra et kjent miljø med kjente hovedpersoner, og *føljetonger* [...] der én historie fortelles over et begrenset antall episoder. [...] Av de tre er det såpeoperaen, den prinsipielt evigvarende, den som er mest spesifikk for fjernsynsmediet. *Den er mest tilpasset mediets karakter av flow.*

Man kan si at line produceres narrative tekstproduksjonspraksis impliserte alle disse formene, og at programmet hadde preg av både føljetong, episode og serie. *BB* var en føljetong som bevegde seg mot en endelig slutt for programmet og historien om deltakerne i huset. Historien sluttet imidlertid ikke for deltakerne som, nå over to år senere, fortsatt er en del av en annen fortelling – kjendisverdenens. Fra tid til annen hadde også programmene klart episodisk preg, med en avsluttet historie fra et, etter hvert, veldig kjent miljø, med kjente hovedpersoner. *BB* som fortelling og *serie* bar preg av et vekselspill mellom lav narrativ fremdrift og høy produksjon av korte narrative linjer. Gripsrud (1999:125) sier såpeoperaens uendelige form best utnytter fjernsynets *flow*preg; jeg vil si *BB* representerte en form for segmentert flyt – som plutselige bølger over et ellers rolig vann. Både line producerne og publikum var stadig preget av frykten for å gå glipp av disse.

8.4. Kronologi

Line-upens innhold kunne variere sterkt fra dag til dag og fra line producer til line producer. Jeg vil likevel hevde at de hadde mange samlende trekk. Det viktigste organiserende prinsipp, som ofte ble fremhevet av line producerne, var *tidslinjen*: programmet skulle være kronologisk i forhold til når hendelsene fant sted¹⁰² (se vedlegg 13). For produsentene hadde dette to hovedfunksjoner; *autentisitetsbevis* og *produksjonsmessig linearitet*.

Den kronologiske organiseringen som sannhetsargument var viktig i forhold til hvordan produksjonsarbeiderne forsto sitt eget virke. Det var en vanlig oppfatning blant medarbeiderne at *BB* var et mer ”ekte” realitykonsept enn de konseptene man til da hadde sett. Dette hang spesielt sammen med organiseringen i forhold til kronologisk tid.

For det blir jo ikke redigert sånn, på samme måte som andre reality-program, tror jeg. Baren ”highlighter” veldig mye. Vi viser situasjoner kronologisk. Vi konstruerer ingen historier, jeg sier ikke at Baren gjør det, men kanskje de gjør det, jeg vet ikke. [...] Vi viser utsnitt fra dagen så plukker vi det som har vært

¹⁰² Kronologien ble kun opprettholdt *innenfor* selve sendingen, se 6.3., det var både tilbakeblikk og appetittvekkere først og sist i programmet.

verd å vise. Gjerne en dramaturgi hvis det er en. [...] det er veldig lett når du kommer fra en dramabakgrunn for eksempel at her må du hjelpe til for å støtte opp om historien: *æh, æh!, Det kan ikke du gjøre*. Historien er der og den er slik [deltakerne] utspiller den. Du kan ikke prøve å klippe inn, noe som skjedde fire minutt før, hvis du putter det inn der så får du en veldig bra sammenheng, det kan du ikke gjøre for da forteller du en annen historie. (line producer)

Det ble oppfattet som manipulasjon eller konstruksjon når man avvek fra kronologien. Dette gjaldt spesielt i synet på serier line producerne sammenlignet *BB* med. I *Baren og Robinson Ekspedisjonen* var det vanlig å kryssklippe intervjuer med deltakerne og hendelsene det ble ”referert” til. Denne fortellerstrategien ble i *BB* oppfattet som *for* aktiv – det var et uttalt mål å unngå illustrerende bilder (se vedlegg 13).

Fjernsynsnyheter anvender et helt annet prinsipp for organiseringen av sine sendinger. De adskilte nyhetsinnslagene blir ofte presentert som lineære narrativer, men komposisjonen av nyhetssendingen selv er organisert i forhold til helt andre kriterier. Sand og Helland viser i boken *Bak TV-nyhetene* (1998:27ff) hvordan ulike kanaler legger opp sine sendinger og prioriterer innslagene i henhold til tradisjonelle nyhetskriterier, kompositoriske vurderinger og konkurransehensyn. Hvis man tenker seg de daglige *BB*-sendingene som en slags nyhetsrapport fra et lukket univers er organiseringen av sendingene radikalt forskjellige fra rapportene i vår verden.¹⁰³ Nyhetssendinger gir et klart uttrykk for at det her snakk om et utvalg, mens *BBs* rapporter gir inntrykk av å representere et slags sammendrag. Dette gir en form for realisme som ofte kan virke mer overbevisende enn journalistiske prioriteringer klarer å gi. Line producerne gjorde i likhet med journalister og redaksjoner et *utvalg*, men *BBs* kronologiske form gav et mer direkte inntrykk av selvfølgelighet eller objektivitet i forhold til det foretatte utvalget. Seerne kunne enklere relatere til tidsaspektet og ville dermed legge mer ”virkelighet” i det som ble presentert enn om man brøt opp denne informasjonen. Dette ble selvsagt et viktig poeng når man skulle presentere ”den usminkede sannheten” for publikum.

BB ble som nevnt produsert fortløpende: utvalg, redigering og visning skjedde i løpet av ett til to døgn. Andre realitykonsepter som *Villa Medusa*, *Robinson Ekspedisjonen* og *Farmen* baserer seg hovedsakelig på redigering i etterkant av innspillingsprosessen, og betyr at de hadde god tid i redigering og kunne se etter de overordnede historiene i materialet og legge opp seriene i forhold til det. Line producerne hadde ingen slik mulighet til å se hele utviklingen under ett. En av line producerne fortalte at den kronologiske organiseringen kom som et resultat av erfaringer de gjorde seg i forkant.

Vi hadde jo en dummy uke hvor vi lagde prøveprogram liksom. Og da hadde vi rett og slett ikke den dealen så klart inne i hodet med kontinuitet, og da brukte vi veldig mye lengre tid på redigering for da

¹⁰³ Gripsrud (1999:217) sammenligner såpeseriene med nyhetsrapporter og sier at episodene slik får et skinn av informasjon ved siden av den narrative grunnstrukturen.

tenkte vi mye mer igjennom: *hvor skal vi plassere, hvem skal vi klippe sammen for å få den effekten.* Altså dramaturgien i BigBrother er jo på en måte ganske kul fordi det er virkelig postmoderne i den forstand at det er virkelig de som ser på som lager meningen i det som skjer. Der en dokumentarfilm ville fremhevet ting og samlet ting og lagt på regnbilder når en gråter ikke sant, det gjør vi så sjelden, sånne kryssklipp det har vi nesten ikke gjort altså. Jeg husker det ble gjort en gang når Anette satt og sa at hun var så glad Rodney ikke var en sånn fyr som skrøt, og akkurat da satt Rodney å skrøt som faen av stereoanlegget sitt, da brukte de det. Men da skjedde det på likt. Det skjedde ikke to timer før og så var det henta opp, det skjedde samtidig liksom. Og da er det kult. Men jeg syns ikke at det er så mye kompromier for å få det til å stemme med kontinuitet.

De konseptuelle rammene gjorde altså den kronologiske presentasjonen av *BB* til en produksjonsmessig nødvendighet, mye mer enn avstand fra å ”konstruere” sammenhenger. *BB* ble produsert fortløpende og hadde relativt kort tid fra opptak til sending. I en produksjon med 4 strømmer i opptak per døgn kan man forestille seg hvilket arbeid det ville innebære å ikke forholde seg til en stramt definert kronologi.¹⁰⁴ I flerkameraproduksjoner som *BB* er sekvensene ferdigredigerte på råtapen, og redigeringsprosessen handler om å sy dem sammen.

Forskjellige programformater bruker ulike organiseringer av tidsdimensjonen avhengig av hvilken rolle tid har for programmets dramaturgiske oppbygning. Såpeoperaen anvender for eksempel en tilsynelatende linearitet som primær organisering av narrativen. Ofte ser man bruk av tilbakeblikk, frempekere, drømmesekvenser eller andre innklipp som ligner det man kan se i realitykonsepter. Dette er en form for aktiv narrativ hjelp til publikum. Denne strategien kan imidlertid virke oppkonstruert eller undervurdere publikums evne til å stable sammen sekvenser og tolke innholdet. Når jeg sier at såpeoperaene *tilsynelatende* organiseres kronologisk er dette fordi det *egentlige* organiserende prinsipp er emosjonell intensitet. (Gripsrud 1999:216) Såpene lar deg tilsynelatende se hendelsene i den rekkefølgen de utspiller seg i forhold til en kronologisk tidsakse, det være seg en dag eller en uke; alt etter hvilken type såpe man snakker om. Episodens emosjonelle eller dramatiske høydepunkter kan imidlertid avvike fra dette, og da disse er det narrative dreiningspunkt vil alt annet i сюжетet presenteres i forhold til disse.¹⁰⁵ Dette er ikke ulikt hva jeg vil kalle *ankringen* av hendelsene i *BB*. Høydepunktene var sentrum for utvalget av biter og bakgrunn for episodens dramatiske fremdrift. Såpen og *BB* har dermed ulik vektning av samme dramaturgiske premiss. Der segmentene i såpeepisodes presenteres etter seriens distribusjon av emosjonell intensitet, ble hendelsene i *BB* presentert kronologisk forankret i ett eller flere dramatiske høydepunkt.

¹⁰⁴ Dette er forutsatt at A- og B- strømmene produserte opptak hele dagen, pluss en iso per støy. (4x24=96 timer)

¹⁰⁵ Såpen tar også hensyn til eventuelle reklameavbrudd ved å skape dramatiske cliffhangere. I henhold til produksjonsinstruksen (se vedlegg 13) skulle *BB* også produseres med cliffhangere, jeg vil imidlertid ikke overvurdere denne føringen, da variasjonen i stoffkvalitet og -mengde gjorde det vanskelig å gjøre slike grep.

8.5. Autentisitet og juks

Begrensningen i og nedvurderingen av billedfortellingen, som diskutert i 7.1., skapte en særegen form for fremstilling eller stil i *BB*.¹⁰⁶ Dette i form av et overvåkende blikk – publikum fikk virkelig opplevelsen av at de fulgte sammenklipte bilder fra et overvåkningsrom. Det var ikke kvaliteten på bildene, men *billedsekvensene* som skapte virkelighetsreferens. Selv om produksjonsarbeiderne tydelig ønsket å legge seg opp mot såpeoperaens billedfortelling, var dette sjelden mulig og man havnet på et billedfortelling med en egen logikk.¹⁰⁷ Jerslev (2002) trekker frem nettopp umiddelbar editering som et visuelt element i forhold til å skape autentisitet i det estetiske uttrykket og Ellis (2000:6ff) sier at et sentralt aspekt ved moderne fjernsyn er at det er som et vitne til verden – sjelden har vel noe program fylt denne rollen bedre enn *BB*. Billedsekvensenes så vel som den generelle virkelighetsreferansen i *BB* var definert ved manglende snarere enn aktive effekter.

BBs rot i virkeligheten som uregissert autentisk drama, var et sentralt moment i sammensetningen og presentasjonen av programmet. Line producerne skulle ikke bruke effekter i programmet – det vil si manipulering av bildene sekvensielt, auditivt eller visuelt.

Jeg syns ikke det er noe kult å stashe for mye. Det syns jeg ikke. [...] For mye effekter det er ikke BigBrother konseptet. Da er du på Baren, hvor det er mye "high lights" og my fast forward og slow motion og mekking med bildet rett og slett, tilbakeblikk alle sånne ting. [...] Det fungerer ikke sånn, da er du, da er du allerede på glattisen i forhold til BigBrother konseptet fordi at du, du pynter på virkeligheten. (line producer)

Line producerne skulle ikke tukle med virkeligheten, det skulle presenteres slik det hendte. Ikke bare var dette en vellykket autentiseringsstrategi, det var også produksjonsmessig effektivt – det krever mye tid og arbeid i redigering lage effekter. Line producerne var imidlertid ikke helt konsekvente i forhold til effektbruk som manipulering.

Altså jeg syns egentlig det er veldig behagelig å slippe alle de tinga der. Men noen ganger så kan det være morsomt. [...] jeg hadde vel også en episode med Lars Joacim som er veldig søt, hvor han tok helt av med den ilderen og krabba rundt på gulvet, det her er ting som tok veldig lang tid så da var det også sånn at vi pumpet det opp til fast forward og kjørte på litt musikk, bare for å liksom vise at han var høyt og lavt på kort tid. Og da syns jeg det fungerte. Men det er veldig sjelden vi bruker det. (line producer)

Line-upen inneholdt ofte flere biter enn det var plass til i programmet, og line produceren måtte derfor kutte antallet eller lengden på de enkelte. Kun i noen få tilfeller ble programlengden utvidet for å få plass til alt. Line producerne var derfor avhengige av å fortelle historiene effektivt, det vil si at en viss bruk av effekter eller knep var nødvendig.

¹⁰⁶ Gripsrud (1999:200) sier stil i Bordwells (1985) definisjon favner om alt i det tekstlige uttrykket utover susjett og fabel. Stilen er mediespesifikk og var i *BBs* tilfelle i stor grad teknisk og organisatorisk definert.

Når du har, la oss si en femti minutters veldig bra samtale, så vet du at du kan kanskje bruke fem minutter på den [...] og da når du må jobbe så raskt og prøve å samle det viktigste og samtidig, altså da jukser du jo på en måte for da, altså du dipper jo i sort hvis du ikke får det til å gå sammen, men hvis du får det til å passe sammen så signaliserer du ikke nødvendigvis at dette er ti minutter senere eller noe sånt. Så lege situasjonen er den samme [...] så smører du det til. Ja, altså folk kan jo se det av og til, hvis man klipper innom et nærbilde og sånn og så ser man når det er stor igjen at det er noen som har gått og sånn, og da skjønner jo folk at det er litt senere. (line producer)

En annen line producer utdypet dette nærmere:

Jukset ligger jo i at jeg, la oss si at det er en ganske heftig diskusjon som tar halvannen time og jeg lager et item som er tre minutter. Da har jeg jukset. Da tar jeg jo ikke alle longørene hvor Anette ser innholdsløst på de andre eller begynner å snakke om noe helt annet igjen i en halv setning. Det er noe med at "I cut the crap", jeg går, ja, jeg komprimerer det. Så det er jo juks. Men samtidig så prøver jeg ikke å få noen annen mening enn det som skjedde. Det gjør jeg ikke, så det er ikke juks.

Når biter ble komprimert var dette *stort sett* tydelig for publikum ved bruk av visuelle konvensjoner,¹⁰⁸ disse ble imidlertid ikke vurdert som effekter selv om line producerne innrømmet at det var en slags juks. Juksing ved å kutte innhold som ikke drev handlingen videre ligger nært opp til fiksjonsfortelling hvor scenene blir fortalt slik at de skal ha maksimal narrativ framdrift. Denne formen for juks var konvensjonell og ikke vurdert som å påvirke/fremheve meningen i biten, som ville vært tilfellet med for eksempel stemnings musikk. Saken er imidlertid at meningen ble påvirket ved at innholdet kom tydeligere frem.

Med unntak av de sjelden brukte overvåkningskameraene var *BBs* billedkvalitet var på mange måter for *god* i forhold til kvalitetskonvensjonene i overvåkning som autentisitet. Line producerne hadde imidlertid flere våpen i sitt arsenal og de var ikke fremmede for å regissere symbolske virkelighetsreferanser.

Intervjuer: Ja, hvorfor gjør man det, de der vindukjøringene?

Informant: ja, altså for det første er det fint å se på. For det andre så synes jeg det har en effekt for å vise at vi er over alt – bak veggene deres så lurte BigBrother. Så for å på en måte å vise at det her sånn går rundt i hele huset så syns jeg det er viktig å vise. (line producer)

Slike bilder ble gjerne referert til som "kunst" og var bare aktuelle om man hadde god tid, selv om line producerne ettervert så på slikt som kreative utfordringer.

Jeg prøver alltid å få med ett og annet "kunst" bilde og tyn på det, men de andre har også startet med masse kunstbilder så...det må vel være en viss fjernsynsteknisk kvalitet syns jeg da. (line producer)

Fjernsynsteknisk kvalitet var altså sammenhengende med stil, og såkalte "kunstbilder" var viktige for *BBs* visuelle uttrykk. Line producerens presentasjon av bitene så vel som

¹⁰⁷Såpeoperaens billedfortelling er kjennetegnet ved shot-reverse-shot og close-ups, og impliserer en form for realisme som fordrer mest mulig umerkelige klipp, også kalt kontinuitetsklipping. (Gripsrud 1999:210)

¹⁰⁸Så som å dyppe i svart, fade over eller legge inn klokke eller bumper (se vedlegg 6 og 13). Slike klippmarkører hadde omtrent samme funksjon som bruken av [...] i mine sitater.

programmet var styrt av mediets krav til historiefortelling så vel som uttrykksmåter, og dette stod på flere måter i opposisjon til oppfattningen av *BB* som autentisk drama. Presentasjonspraksisen var således flertydig, og *BBs* autenticitet mer symbolsk enn reell.

8.6. Avsluttende bemerkninger: institusjonens underholdningsverdi

Jeg har i denne delen sett på produksjonen av *BBs* underholdningstekst som et resultat av strukturelle rammer og en narrativ bevissthet/praksis hos de utvelgende aktører. I første kapittel så jeg på de tekniske, organisatoriske og konvensjonelle rammene for hvordan stoff ble produsert. De to neste kapitlene omhandlet henholdsvis utvalgskriteriene, komposisjonen og presentasjonen av biter til programmet. Jeg har vist hvordan produksjonsapparatet hadde samlebåndspreg kontrastert med at tekstproduksjonen selv var en høyst usikker gjest. Vekselspillet mellom kontroll og eksperiment har igjen vært definerende; denne gangen som opposisjon mellom underholdningsfabrikken og fortellingseksperimentet.

Line producerens narrative tekstproduksjonspraksis kan vurderes som en studie i *BBs* underholdningsverdi sett fra produksjonens ståsted. Mitt feltarbeid gav en unik mulighet til å se underholdningsprodusenter i en valgsituasjon – som underholdningsjegere.

Jeg trekke inn to aspekter som kanskje ikke kan vurderes som deler av *BBs* underholdningsverdi, men som likevel er sentrale for å forstå hva programmet var ment å vekke hos publikum og slik kaste lys over hva målet for line producerne var. Først skulle programmet vekke nysgjerrighet hos publikum – det var tross alt snakk om kikker-TV:

Det er ikke mange som vet hvordan sine venner og omgangskrets oppfører seg når de pusser tenner eller børster håret eller, altså jeg tror det går på samme instinkt som når man er ute i byen og går [...] jeg tror de aller fleste kikker inn i de lave vinduene i første etasje bare for å se hvordan de har det. (line producer)

Den innledende nysgjerrigheten skulle så skape grunnlag for avhengighet.

Det er det som har vist seg i andre land og, det skaper en avhengighet på en måte. Når folk har begynt å se på det, og fått personene som er med littegrann under huden så må de ha en liten dose av dem hver dag.

Det er klart at et program som både vekker nysgjerrighet og skaper avhengighet er et drømmescenario for enhver kommersiell fjernsynsstasjon. Både nysgjerrigheten og avhengigheten programmet skulle skape hos publikum tok utgangspunkt i deltakerne som attraksjon. To aspekter ved deltakerne var de mest sentrale elementene i line producerens oppfattelse av hva som hadde underholdningsverdi: deltakernes *følelser* og *relasjoner* til de andre deltagerne. Innholdsmessig var deltakernes følelser og/eller relasjoner til hverandre hovedingrediensen i alle biter som ble plukket ut. Underholdningsverdien i en bit var mer

avhengig av lyd enn bilde, og det var deltakernes utsagn som auditive bevis på deres relasjoner eller sinnsstemning som var vektlagt i utvalget. Intime betroelser og nye følelser/relasjoner hadde klar verdi i utvalget. Humor var særdeles viktig både som en motvekt til det emosjonelle innholdet og som underholdende i seg selv – produsentene satte stor pris på deltakernes egne humoristiske sprell. Line producerne la gjerne personlige oppfatninger til grunn for hva som var humor, men generelt forestilte man seg ting publikum kunne finne morsomt – deriblant selvmotsigelser hos deltakerne. Graden av emosjonell intensitet i relasjonene mellom deltakerne var målet på underholdningsverdi, jo høyere intensitet jo større verdi. I dager med lav emosjonell intensitet var underholdningsterskelen i bevegelse – stemninger og rutiner ble da viktigere.

Komposisjonen og presentasjonen av programmene dreide seg om å heve deltakernes følelser og relasjoner slik at de ble tydelige og meningsfulle for publikum. Komposisjonsmessig dreide underholdningsverdi seg om *sammenheng* og *speiling*. I utgangspunktet ble det også stilt krav til bitenes indre oppbygning; at de antok en narrativ sammenheng eller form. Hvis bitene hadde sammenheng internt i dagen eller med tidligere dager ville dette bidra til at de kunne forankre sendingen. Line producerne lette aktivt etter røde tråder mellom bitene og sendingene. Speilingen var aktuell i forhold til å la elementer eller stemninger som dominerte i huset også dominere sendingen. Dette indikerer hva som ble etablert som viktig i huset den aktuelle dagen, og impliserer at endringer i settingen som oppgaver og utstemming også måtte vies oppmerksomhet. Line producerne opplevde det som viktig at elementene fikk tid til å utspille seg fullt ut og ville heller ha få fulle elementer enn mange fragmenterte deler. Fragmentering eller ”highlighting” ble oppfattet som i konflikt med de konseptuelle rammene for underholdningsverdi. *Autentisitet* og *effektivitet* var presentasjonsmessig et komplementært begrepspar med følelser og relasjoner. Det var de ekte følelsene, formidlet usminket og urørt, som skulle tiltrekke publikum. Den effektive fortellerformen skulle vise utviklingen av relasjonene og livet i huset og gi publikum en følelse av fremdrift. Kronologisk organisering og svært begrenset bruk av formidlingsmessige effekter (sammen med varierende kvalitet i billedsekvensene) skapte programmets særegne virkelighetsreferanse. Likevel stilte rammene for programmet krav til at bitene fra huset måtte formidles effektivt, slik at en viss bruk av formidlingsmessig juks og knep var nødvendig. Man kunne klippe ned pauser og uinteressante passasjer, men en grense ble trukket ved endring av meningsinnholdet i bitene, selv om praksisen her var tvetydig. Produksjonsmessig garanterte organiseringen av arbeidet og struktureringen av sendingene for *effektivitet* og *gjenkjennelighet*. Programmet skulle produseres raskt og enkelt basert på en fastlagt mal.

Underholdningsverdien i *BB* slik jeg har analysert det stemmer godt med Hjarvards (2002) definisjon av reality-programmer. Hjarvard sier slike programmer er konstituert av 1) vanlige mennesker som tematikk og dramaturgisk omdreiningspunkt, 2) reelle konsekvenser for de impliserte parter i dramaet og 3) at programmet tilhører kategorien underholdning. Hjarvards to første krav impliserer de mest sentrale elementene i line produceres tekstproduksjonspraksis og narrative bevissthet, og er sammen med presentasjonsmåten det som gjorde *BB* til underholdning.¹⁰⁹ Blottlegging av deltakernes intime sosiale regioner var overvåkningsinstitusjonens grunnleggende idé, og videre innebar konseptet en konkurranse mellom deltakerne. *BB* var en videreføring av såpeoperaens underholdningsverdi ved å ikke bare la publikum sladre om og fortolke det sosiale dramaet de så, men også gi dem innflytelse over karakterenes videre liv i huset. Slik ble publikum et medium for sosiale konsekvenser. Line producerne omtalte seg selv som "hobbypsykologer" og lot ved sin praksis publikum bli det samme. Fetveit (2002) sier *BB*s største bragd var normalisering av kikkerfjernsyn. Jeg tror imidlertid bragden lå vel så mye i å skape underholdning av hverdagsliv.

Siste analysedel vil ta for seg behandlingen av og retningslinjer for både kontroversielle og dagligdagse elementer i eksponeringen av livet i huset. Dette er en videreføring av produsentenes tekstproduksjonspraksis, men impliserer å løfte blikket fra teksten til konteksten den ble produsert *innenfor* (til forskjell fra *på bakgrunn av*, som ble presentert i første analysedel).

¹⁰⁹ Hjarvards (2002) siste punkt omhandler formidlingsaspektet, men kan forstås som resultat av de to første.

Del IV

Profesjonelle holdninger og refleksiv praksis

9: Virkeligheten i henhold til Storebror: eksponering og regulering

I forrige del behandlet jeg line producernes tekstproduksjonspraksis med utgangspunkt i deres utvalg til og komposisjon av programmet. Dette førte til en analyse av underholdningsverdi i *BB* sett fra produksjonens ståsted. Jeg vil i denne delen tilnærme meg tekstproduksjonen med utgangspunkt i sosiale, samfunnsmessige og redaksjonelle føringer. Dette impliserer et syn på formidlingen av hendelser fra huset som regulert praksis. Jeg vil i det første kapitlet se på line producernes praksis innenfor den redaksjonelle konteksten (uten å ignorere perspektiver på publikum), og dernest vende blikket mot ytre faktorer som *TVN* og deres annonsører. Dette impliserer at praksisfeltet forstås som refleksivt.

Forrige del handlet for en stor del om hva man ønsket å vise på fjernsynet, mens denne delen *problematiserer* dette. Det følgende kapittel fokuserer på hva som ble oppfattet som sensitive elementer i programmene og hvilke vurderinger som lå til grunn for det. Jeg vil også ta høyde for de implikasjoner dette hadde for innholdet i og presentasjonen av programmet. Analytisk baserer kapitlet seg på en opposisjon mellom eksponering og utelukkelse, og line producernes praksis forstås som refleksiv. Kapitlet samler flere latente problematikker fra tidligere kapitler, men er ikke en restkategori. Grensen mellom de forskjellige vurderingene og retningslinjene er flytende, men skilt analytisk og kan derfor være gyldige i flere sammenhenger.

Redaksjonelle retningslinjer vurderes i denne delen som et regelsett i forhold til visning som refleksivt praksisområde. Intervjuer, skriftlige instruksjoner og observasjon gav innblikk i retningslinjer og praksis for eksponering av livet i huset. Hallberg og realityprodusent sto for gjennomsyn av episoden, og det var gjerne her deres innflytelse kom til uttrykk. Den redaksjonelle policyen ble utarbeidet i diskusjoner mellom Hallberg/realityprodusent og line

produserne.¹¹⁰ Jeg observerte ved flere anledninger slike drøftelser. Denne situasjonen var ikke en drakamp, da ansvar og innflytelse var tydelig definert: Hallberg var alltid på toppen.

Basically så har det vel vært sånn at jeg har vært ansvarlig for det som har gått ut av program. Og [Hallberg] har vel ved et par anledninger sagt at: *Du får bestemme du. Syns du det så gjør vi det, syns du det ikke så gjør vi det ikke.* Og det syns jo jeg er jævlig fint av Lasse, men det er jo til syvende og sist Lasse som har det avgjørende ordet. Altså hvis han mener at en ting ikke skal være med så kan jeg i og for seg mene akkurat hva faen jeg vil. Det er han som avgjør det. Men han har latt meg styre den biten. (realityprodusent)

Hvordan den videre redaksjonelle innflytelsen fungerte viser seg i svaret en line producer gav på spørsmål om hvordan denne følte det hvis realityprodusent ”pirket” på programmet.

Han er jo sjefen min, det må han jo bare gjøre. Det hører jeg ofte på, eller sånn, av og til er vi uenig og da sier jeg hva jeg mener, og så sier han hva han mener og så blir vi enten enig eller så sier han: *sånn skal det være.* Men det er gjerne ikke så store ting liksom. Det er ekstremt lite pirking til og fra, fra alle parter.

Den redaksjonelle innflytelseskjeden hadde klare regler, men innebar som sitatet viser stor grad av forståelse. De følgende analysene vil gi flere eksempler på hvordan og hvorfor den redaksjonelle linje ble utformet.

9.1 Intimitet og følelser

I prinsippet kan man si at deltakerne hadde gitt slipp på enhver form for privatliv da de gikk inn i huset på Fornebu. Deltakernes intime soner ville med nødvendighet invaderes og blottlegges for det norske folk. Jeg vil her skille mellom to former for intimitet som ble vist og vurdert av produksjonen: *emosjonell* og *fysisk* intimitet.

Deltakerne var oppmerksomme på at deres minste bevegelse ville bli overvåket. Man kan imidlertid stille spørsmål ved om de forstod at de ikke kunne slippe unna. Deltakeren Rodney svarte for eksempel: ”jeg må jo ha et privatliv her inne jeg og!” på spørsmål fra programleder Arve Juritzen om hvem Rodney var så begeistret for av jentene i huset (sendt 01.03.01). Den lille muligheten som fantes til et privat øyeblikk var på toalettet, men dette var også overvåket. Deltakerne hadde fått beskjed av Hallberg om at dette kameraet ikke ville brukes med mindre det skjedde noe ekstraordinært der inne.¹¹¹ Det første eksempelet på dette kom allerede første kvelden da Rodney sang i toalettet.

Nå har vi det jo sånn at vi ikke viser toalettet hvis ikke det skjer noe som ikke skal skje der. Vi viste jo blant annet at Rodney sang ned i toalettskåla og hadde pissa på utsiden og tørka opp etter seg. Det er den eneste gangen vi har vist bilder fra toalettet mens det har vært folk der. [...] en grunn er at jeg syns også

¹¹⁰ Selv om retningslinjene hadde innflytelse på alle deler av produksjonen refererer jeg i det påfølgende i all hovedsak til realityproduksjonen.

¹¹¹ Verken toalettameraet, minikameraet i dusjen eller skrifterommet kunne legges ut på strøm A (directors cut).

det er viktig å vise seerne at de ikke kan gjemme seg bort inne i huset. Grunnen til at vi ikke viser toalettet er for at det ikke har noe nyhetsverdi å se folk gjøre det man skal gjøre på do. Det er liksom ikke, det er ikke noe interessant, det blir bare ekkelt. [...] jeg synes det er viktig at publikum skal få se at: *ok de er faktisk overvåket på toalettet også*. Da vet de at så lenge vi ikke viser toalettet så skjer det ikke noe på toalettet som ikke skal skje der. (line producer)

Med ekstraordinært mente man her alt utenom det som vanligvis skjer på et toalett. Meg bekjent ble bilder fra dette kameraet tatt i bruk kun et fåtall ganger etter dette.

Som jeg var inne på i forrige kapittel var sterke følelsesutbrudd ofte klare høydare, og emosjonell temperatur en sterk indikasjon på underholdningsverdi. Dette betydde imidlertid ikke at det var helt uproblematisk. Jeg spurte en line producer om dennes vurderinger i forhold til å vise for eksempel deltakere som gråt.

Informant: nå har det vært ganske lite gråting. Så det har jeg egentlig ikke, har ikke noe følelser med det, men jeg ville nok tatt det med. Men ikke ukritisk på en måte. Altså jeg ville ikke tenkt: *jess! Herlig nå har vi skikkelig tynet dem* og: *ja! Nå er det bare grining i hele leiern*. – ikke i det hele tatt altså. Men jeg ville jo tatt det med, det ville jo isåfall ikke bare for å se et menneske gråte på TV, altså så teit er det ikke. Men det er jo sikkert fordi at det mennesket som gråter, da har det vært en eller annen sånn traumatisk opplevelse eller konflikt som har vært i huset og så har det bygget seg opp ett eller annet sted. Så jeg hadde blitt nødt til å ta det med, for å få en utblåsning på det problemet. Så at, ja...

Intervjuer: Ja, men føler du at det fins en grense der for hvor langt man går?

Informant: Ja det føler jeg absolutt. Altså, jeg ville ikke tynt det... jeg ville ikke tynt det bare fordi det er så utrolig stas å se et menneske knekke sammen på TV, på en måte. Det er, kanskje jeg er helt feil person på jobben altså, men jeg ville ikke tenkt at det var så jævlig stas.

Line produceren følte at eventuell gråting var viktig på grunn av den dramatiske sammenhengen dette ville ha med livet i huset, og understøtter således drøftelsen i foregående kapitler både i forhold til høydare og historielinjer. Terskelen line produceren mente å ha var satt i sammenheng med deltakernes psykiske helse (og dermed egentlig utenfor dennes felt), og var nært knyttet til eksponeringsgrad. De vurderinger som ble gjort i forhold til følelsesutbrudd var mer av psykologisk art knyttet til situasjonen i huset og hvordan man burde håndtere det enn vedrørende visning eller ikke. Det var imidlertid situasjoner hvor produsentene var usikre på visning fordi det kunne slå negativt ut for deltakeren. Per Mortens krangel med Anita var en slik situasjon (sendt 01.05.01). Line produceren var redd dette ville få Per Morten stemt ut, men siden de ble forsonet neste dag mente man det ikke ville være utslagsgivende.¹¹²

En line producer skilte mellom intimitet og det hun kalte deltakernes sårhet:

For jeg har den forståelsen, for jeg har jobbet så mye med skuespillere som jeg har gjort i mitt liv, forståelsen av den sårbarheten det er å være på scene, og den sårbarheten er jo absolutt hos [deltakerne] og, de er jo også på en scene selv om de ikke er skuespillere. Så jeg har en veldig omsorg for de, jeg går ikke inn for å vise noen ting som har med, å vise de fra en dårlig side, med mindre det er påtrengende

¹¹² Se for øvrig 7.5. i forhold at situasjonen også ble opplevd som skummel.

nødvendig. At det er en krangel eller diskusjon eller en ting som er veldig viktig for helheten. Ellers så er jeg ikke noe tilhenger av det i det hele tatt – tvert i mot faktisk.

Line produsere ville altså skåne dem for ”såre” scener, eller vise dem fra en ”dårlig” side. Jeg kan her vanskelig forstå ”dårlig side” bare i den dagligdagse bruken av ordet, som mindre sympatiske sosiale trekk. Jeg forstår her ”dårlig” også som ”avkledd” eller ”svak”. Line produsere ville ikke sette dem i et lys de vanskelig ville kjenne seg igjen i. Vurderingen er ikke bare problematisk i forhold til den grunnleggende attraksjonen til konseptet som drøftet tidligere, den er også sprikende i forhold til andre uttalelser i samme intervju, der det legges vekt på at det er karakterdramaet som var det viktige i *BB*. Ambivalensen mellom hva line produsere personlig følte var behagelig kontra hva som hadde underholdningsverdi vil jeg si var selve nerven i line produsere reflekse praksis.

Sårhet kan også knyttes til en mer praktisk avgrensning av intimitet, der det gir uttrykk for reell ”avkledning” – altså nakenhet. Det virker som det kanskje var lettere å beskytte deltakerne i forhold til den rent fysiske intimiteten, og line produsere mente at å vise dusjescener om morgenen på A-strømmen var en nødløsning.

Informant: Prøver alltid å ha en aktivitet på A, men jeg vil ikke ha sex, og jeg vil ikke ha dusj, og jeg vil ikke ha sårhet nødvendigvis. Men det er mest seng og dusj jeg ikke vil ha. [...] det er ikke noe problem for meg å vise nakenhet så lenge det har et innhold rundt. Men at de bare står å dusjer alene det syns jeg er totalt uinteressant.

Intervjuer: Du syns det bare blir setting og lite?

Informant: Ja, da er det porno man selger, da er det nakenhet man selger. Men det er jo ikke det programmet/konseptet handler om, det handler jo om hvordan de menneskene oppfører seg med hverandre og alene, ikke hvordan de står å vasker håret. Det kan man finne ut av selv når man står og dusjer. (line produsere)

Avkledd kropp er en form for fysisk intimitet. Skillet mellom det emosjonelle og det fysiske spiller på forholdet mellom det ytre og det indre. Det fysiske spiller på en åpenbart visuell nakenhet, mens det emosjonelle kan være mer skjult. Det er kanskje et paradoks at forskjellene mellom line produsere her var tydeligst. Selv om ingen av dem gikk så langt som til å hevde at nakenhet var et mål i seg selv, var det stor variasjon i hvordan hvilke refleksjoner de gjorde seg rundt dette. En line produsere sa om det å *tøye grensene* at:¹¹³

[...] jeg ser egentlig ikke at det er så mye mer man kan bryte uten at det skal bli trashy og utspekulert på en måte. Altså, det hadde ikke vært noe problem å vist utallige sekvenser på badet for eksempel hvor de skal dusje og det er rimelig ulekkert ikke sant.

Line produsere føyde senere til at selv om det var ”ulekkert” var det ikke noe *problem* å vise det i forhold til publikum og deltakere:

¹¹³ Intervjuet var en tid ut i perioden, og både nakenhet, fyll, gråt og ”bevegelser under dyna” hadde blitt vist.

[...] jeg tror ingen har tatt skade av å se nakne kroppar på TV – det tror jeg ingen tar skade av. Og det er jo heller ikke noe spesielt i norsk sammenheng å se nakne menneske, det ser man jo på hvordan de deltakerne takler å være nakne inne på badet. Det er vel Norge ett av de landa sammen med de skandinaviske landa hvor det er minst sjenanse, i USA så pakka de seg jo inn i regnfrakker, og gud veit, for at de ikke turte å vise seg frem på TV nakne. Men det er en sånn kultur som er i Norge at det ikke er så ille, og gud skje lov for det [latter], selv om det er puritansk og prippent på mange områder.

Holdningene til nakenhet på Internett var området hvor forskjellene ble klare. En line producer la blant annet stor vekt på attraksjonen ved dusjinga om morgenen.

[...] fordi jeg vet at folk logger seg inn på nettet akkurat da for å se akkurat det, så hvorfor skulle jeg gi dem et tomt kjøkken når alle står på badet. Jeg får jo prøve å se da, altså hvis det skjer noe annet så går jeg over med en gang, men hvis en av streamene er ledig så lar jeg den ligge på badet. De får ikke lipsticken over dusjen liksom, de får jo bare igjennom glasset på dusjen ikke sant, men folk er veldig interessert i det. Så det er ganske klassisk hver morgen så får A-streamen beskjed: *tenk på Internett gå på badet*. Det er faktisk, tror jeg en av de få gangene som er rutine på at det med Internett [...] Må gi litt valuta til de som logger seg på mellom halv ti og halv elleve også.

Dette viser et sprik i forhold til forståelsen av konseptet, men alle holdt seg likevel innefor hva man kan kalle redaksjonelle retningslinjer. Den første line produceren grunnlag sin holdning med en slags kjølig profesjonell etikk ved å si at det var kjedelig og uinteressant, og gjorde dermed seg selv til en aktiv formidler som nesten vil oppdra publikum. Den andre line produceren hevdet først at nakne deltakere var ekle, men blottla samtidig en tilbøyelighet til å vise det, og definerte dermed programmet som nettopp litt *trashy*. Den tredje line produceren overdro i realiteten ansvaret til publikum ved å redusere seg selv til budbringer og implisitt si *Hvis dette er hva dere vil ha, så skal dere få det*. Fjerde line producer påpekte at hvis noe annet skjedde, ville det få prioritet over dusjing. Selv om nakne kroppar kunne være attraktivt var det først og fremst *historier som innhold* line producerne gav underholdningsverdi.

I intervjuene nærmet jeg meg denne eksponeringsproblematikken ved å spørre line producerne om nakenhet på nett. Dette var en god indikator på de sprikende oppfatningene som kunne råde i produksjonen, og ga et godt bilde av line producerne eventuelle tilbøyelighet til å vise lignende scener på fjernsyn, selv om en line producer følte at det var stor forskjell i visningsformene:

[...] altså når det er gått på TV så er det mye rære, altså da er det mye flere som har sett det, mange flere som har meninger om det enn om det hadde vært vist på nettet. For det er begrenset kvalitet på det du får se på nettet.

Fjernsyn og nett hadde ulikt nedslagsfelt og kvalitet, og dermed kunne nakenhet behandles ulikt. Den samme line produceren oppgav flere grunner til å bruke bilder fra det meget avslørende lipstickkameraet over dusjen i programmene. Line produceren mente dette var gode klippebilder og sa videre at ”Det har også noe med å vise publikum at: *fy fader det er faktisk kamera inne i dusjen!*” Dette er samme argumentasjon som gjaldt toalettet: publikum

skulle vite at deltakerne ikke kunne gjemme seg for Storebror. En annen line producer la vekt på at dette kameraet ikke var så avslørende, men gav gode bilder av deltakernes ansikter.

Intervjuer: Hvordan, det her lipstickkameraet som sitter i dusjen, hvor ofte setter du det inn?

Informant: Vi bruker bare det i programmet. Det kan ikke legges ut på streamen. [...] det kan bare ligge som iso-kamera. Men vi bruker det en del. Brukte det mye til å begynne med fordi at, du ser ikke kroppsdelene så nøye der heller faktisk, men du ser ansiktet mens de dusjer. Jeg bruker det i dagens program.

Line producerne skulle ikke bruke nærbilder eller detaljbilder i biter med nakenhet – man lagde underholdning, ikke ”porno”. Man kan hevde at denne strategien ble en måte å holde en distanse til eller beskytte deltakerne på. Dette var imidlertid problematisk da den ”hensynsfulle” distansen druknet i volumet av tilgjengelige bilder.

Fysisk og emosjonell intimitet ble oppfattet ulikt i produksjonen og fremprovoserte ulike strategier. I forhold til eksponering var det helt klart mindre filtrering av følelsesmessig intimitet. Dette kan kanskje virke underlig eller nesten selvmotsigende ettersom man kan hevde at det emosjonelle er mer personlig og skjult enn det fysiske. Mye av logikken bak behandlingen av intimitet vil jeg påstå skriver seg fra konseptets visuelle paradoks. Programkonseptet var ute etter det som vanskelig lar seg fange i bilder: sterke private følelser og menneskelig samspill. Dette er, som tidligere drøftet, konseptets ”gullskudd”, og hele overvåkningsapparatet var konstruert for å fange nettopp slike øyeblikk. Den fysiske intimiteten som ble avdekket var på mange måter et biprodukt av jakten på følelsene; det virkelige menneskelige *drama*. Jeg sier ikke at den fysiske intimiteten mangler attraksjon, dette var svært salgbart da det ellers er begrenset i moderne fjernsynssammenheng. Likevel var det en bivirkning av konseptets egentlige attraksjon: deltakernes følelser. Derfor den motstridende behandlingen av de to formene. Jeg vil ikke gå så langt som å hevde generell gyldighet for dette poenget, det sentrale er at intimitet ikke var en udifferensiert størrelse i *BB*-formatet. Line producerne gjorde delvis publikum til konge i disse vurderingene, men praksis i forhold til visning ble avgjort av deres narrative bevissthet.

9.2. Sex og singelliv

Selv om deltakeren Ramsy lovde sengekos i huset med de bevingede ord *Blir det nokke knulling!?* allerede i åpningsshowet, fikk det norske folk se svært lite. I hovedsak var den norske pornolovgivningen¹¹⁴ det eneste som la formelle begrensninger på *BBs* innhold, og det var viktig for produsentene å bemerke at man holdt seg godt innefor disse rammene: ”vi opererer jo etter norsk lov, så vi har jo ikke lov til å vise kjønnsorganer i bevegelse”. (realityprodusent) Programmet inneholdt minimalt av selve akten når det forekom, og det var alltid redaksjonell diskusjon i forkant. En av line producerne hadde følgende kommentar til visningen av den aller første ”sengevalsen” (sendt 11.03.01):

Jeg så ikke at det var noe problem med å sende det. For det første så var det under dyna. Det som var det største argumentet var at vi hadde kjempebra seertall. Så det var ingenting krampeaktig over å sende den episoden.[...] Og det er bedre å sende det når seertalla er høye, så det på en måte ikke er en sånn derre: *nå stuper BigBrother, og nå må vi finne opp ett eller annet dramatisk, nå må vi kjøre de sexscenene for å få opp seertalla*. Det var det ikke, for de lå høyt. Så det var det jeg sa til Lasse at jeg syns det bedre å sende det nå enn når seertalla er på 200 000. Nå har jo riktignok ikke det gått ned likevel. [...] Men det er jo ikke noe i strid med norsk lov eller noen ting, så ”why not?” [...] Ja, det var jo selvfølgelig litt diskusjon om det, hvor mye av som skulle vises, og så videre. Men i tillegg til det jeg allerede har sagt, som kunne rettferdiggjøre det er jo at det ble veldig morsomt etterpå. Med alle de reaksjonene blant deltakerne, for det var jo da barrieren ble brutt. Og det sa jo han ene deltakeren da til de direkte rett etter det var ferdig: *ja der var den barrieren brutt*. Også [svarte de]: *hva da, hva da?* – men de innrømmet det ganske raskt.

Visningspraksisen i dette tilfellet var å skape en eksponeringsmessig høyde uten at dette medførte en endring i de videre retningslinjene. Visse seksuelle scener kunne være så sentrale for det narrative plottet at *noe* måtte komme med, men ikke nødvendigvis slik at det ville eksponeres til fulle. Romansen mellom Anette og Rodney hadde tross alt ligget i kortene en stund, og i praksis betydde dette en balanse mellom etablering og eksponering. Som et vikarierende motiv for visning henvises det til at deltakerne selv kommenterte hendelsen. Samtaler om sex ble ikke håndtert på samme måte som handlingen i seg selv da det både var for tydelig og sentralt til å kunne ignoreres. Dette underbygger min vurdering i 7.1. om at line producerne hadde et verbalt narrativt bias og forsterket ytterligere lyden som primær meningsbærer i programmet. Line producerens argumentasjon tyder imidlertid også på at det som først og fremst skulle ivaretas var hvordan produsentene fremstod. Argumentasjonen ble videreført i en e-post fra Hallberg (se vedlegg 14), men det ble klargjort at selv om man nå hadde vist det betydde det ikke at det nå var frie tøyler – snarere tvert i mot: Hallberg mente til forsiktighet. Realityprodusenten mente også at man kanskje hadde gått litt langt.

¹¹⁴ Visning av eksplisitt seksuell aktivitet med fokus på kjønnsorganer er forbudt. Paragraf 204 i straffeloven, se <http://www.filmtilsynet.no/Lover/Pornografi> [24.04.03]

Etter den første scenen vi viste hvor det var den der ronkegreia, jeg kutta ned masse, og gav meg med det for tidlig for det burde vært kutta mye, mye mer, for det blir patetisk å sitte å se på. Altså, du trenger ikke mange brøkdelenene av sekunder for å skjønne hva som foregår. Å se en dyne som pumper opp og ned, er liksom sånn, hva skal du vise det for? (realityprodusent)

Seksuelle biter ble altså klippet ned, det var mest snakk om å etablere en referanse. Det må imidlertid bemerkes at soveromskameraene lå både på nett og *canal digital* hele døgnet, og dermed kunne disse seerne få med seg mer seksuell aktivitet enn vanlige seere. Når deltakerne hadde sex var imidlertid lyset av (og det var ingen vinduer på soverommene som kunne slippe lyset inn). Bare to kameraer kunne se i mørket (med infrarød linse): et robotkamera og et stasjonært overvåkningskamera.¹¹⁵ Bildene på Internett eller *canal digital* hadde alltid stort utsnitt og ingen zoom, og gjorde det vanskelig å se hva som skjedde.¹¹⁶

Men hvis du har fulgt med nå i det siste så det jo flere og flere, særlig inne på forumet som skriver at *nå orker vi ikke se så veldig mye mer sex*, og vi viser ikke så veldig mye mer sex heller. Det var jo totalt overraskende at det skulle bli så mye av det. Det er jo liksom tre ganger om dagen, per par, enkelte ganger. [...] – for min del er det totalt uinteressant å vise alt det. Vi kunne jo ha lagd et helt ukesprogram med bare sex, for de har seg jo som kaniner. (line producer)

I noen tilfeller valgte produsentene å sette kamera i ut av fokus slik at det bare ble et tåkete bilde. Gitt begrensingen i eksponeringen kan man si at *BBs* eksponerings-praksis impliserte et paradoks. På den ene siden hadde man skapt en institusjon for maksimal avsløring og et konsept som lovet den usminkede sannhet, men på den andre siden la man sterke begrensninger på den visuelle gjengivingen av de mest avslørende elementene. Selv om det ikke var et problem oppleve en line producer det som litt merkelig:

Men det blir kanskje litt, etter en tid merket jeg i alle fall blir det litt ”johan” å ikke få vise to stykker som har sex under en dyne. Men kun vise at de snakker om det. Det tror jeg, det er i hvert fall det vi har hørt utad at folk blir litt forbannet av det. Så jeg vet ikke om det sier noe om oss eller om TV seerne. Men nei, jeg syns ikke det er noe problem fordi vi følger det tross alt 24 timer, så det er mange ting jeg ikke kan vise. Så jeg syns ikke det er noe problem i det hele tatt.

Selv om man viste få bilder av sex, ble det vist mange biter som omhandlet sex, og diskusjoner om seksualvaner var nærmest dagligdags i huset. En av line producerne, som mente det var riktig å unnlate sexen, viste litt ufrivillig det problematiske ved dette.

Ja, jeg syns [sexen] er pinlig å se på, veldig privat og ikke nødvendig i det hele tatt. Det er ikke nødvendig for handlingen, det er nødvendig for handlingen at folk skjønner at det er sex der fordi at de snakker om det hele tiden og det er årsak for en del problemer, konflikter som kommer opp og som styrer stemningen veldig sterkt [...]. Så sånn sett så er det av og til nødvendig å vise liksom på en måte forspill, etterspill til det eller utvikling eller noe sånt. Men den ene gangen det var sex så satt jeg å så på og jeg syns det var så pinlig, jeg måtte gå ut av rommet. Det er liksom ikke uten grunn at sexscener er de mest lyssatte, de mest musikkbelagte, de mest symbolladde i film for eksempel. Jeg har jo faktisk aldri i mitt liv sett en sexscene

¹¹⁵ Linsen skapte en fiskeøye-effekt og zoom-muligheten var svært begrensede (kameraene lå typisk som iso).

¹¹⁶ Sex ble alltid unngått på A-strømmen.

som ser realistisk ut på film, altså sånn som jeg har sex da, og det er ikke noe mennesker ønsker å se for det er så privat. [...] jeg hadde følt det verre om jeg måtte vise det, jeg har prøvd å unngå det.

Uttalelsen gir en opposisjon mellom *BBs* usminkede dynebevegelser og filmens estetiserte sexscener. Det pinlige ved sengegymnastikken var et produkt av det *autentiske*, paradoksalt nok et viktig element i underholdningsverdien, en manglende estetisert distanse, og derfor noe man ikke ønsket å se. Goffman (1967b:102f) sier en vanlig strategi i møtet med det pinlige er å unngå eller ignorere hendelsen, og i *BB* gjorde man dette til en regel. Om morgenen da sengekosen var på topp tok kontrollrommet gjerne felles røykepause, om ikke annet skjedde.

Unntakene var basert på en kombinasjon av narrative og diskursive argumenter, der det gjaldt å finne riktig tidspunkt for å vise sex som plotinformasjon. Goffman (1967b:112) sier humor kan ufarliggjøre pinlige hendelser og slik gjenopprette den sosiale balansen mellom den pinlig berørte og den som overværer det pinlige øyeblikket. Jeg kan vanskelig spekulere i deltakernes oppfattelse av dette, men produsentenes strategier var helt i henhold til Goffmans analyse, og humoren ble en forløsning for både publikum og kontrollrom. Et eksempel på kommentert humor var, som jeg har nevnt, spilling av musikk på Anettes bursdag 31. mars.

Nå kan det jo vises dynebevegelser også, men vi prøver å gjøre det med et glimt i øye. [...] Og så kan man gjøre et morsomt poeng ut av det. Det var jo derfor blant annet kjørte den der *congratulations* låta med Anette og Rodney, på bursdagen hennes. Og da viste vi at de var i full gang, og akkurat i det hun gav det siste hylet og han stødde for siste gang [knips] så var det rett inn med musikken, da blir det humor – da blir det moro. Og da er det ikke så støtende for folk. Jeg tror vi har funnet en gylden middelvei der jeg. (realityproducent. Forfatters anmerkning: sangen var egentlig ”vi gratulerer” med Kjersti Sparboe)

”Med glimt i øyet” sa realityprodusenten – kanskje den vanligste måten å rettferdiggjøre visning av sensitive elementer på. Latter og spøk hjelper de pinlig berørte å avløse spenning og å benekte realiteten i situasjonen (Goffman 1967b:112). Kontrollrommet opplevde utvilsomt deltakernes eskapader i sengen som pinlig, og det var derfor lettere å vise det for publikum om det var gjort med humor.¹¹⁷ Videre gjorde humoren at både publikum og kontrollrom kunne benekte alvorret i det som ble presentert – Anette og Rodneys intimitet ble redusert til underholdning. Praksisen forsterker humorens sentrale plass i vurdering av underholdningsverdi. Det humoristiske i situasjonen er ikke nytt for fjernsyn og var på mange måter lik elementer fra konsepter som *Smil til det skjulte kamera*, der pinlighet avløses av

¹¹⁷ Jeg tror imidlertid motivene for bursdagssangen ikke bare var å skape god TV. Line producerne mente den seksuelle aktiviteten på dette tidspunktet var i ferd med å bli så utagerende at det var direkte plagsomt, og andre i produksjonen uttrykte at de fant deltakernes oppførsel ubehagelig og pinlig. Å minne deltakerne på at de faktisk var overvåket var på bakgrunn av min analyse i del II den logiske strategien for å få deltakerne til å gå over i ”on stage” modus, og dermed undertrykke private elementer.

humor i øyeblikket kamera avsløres.¹¹⁸ Men som ved skjult kamera ville ikke hendelsen fungert for fjernsyn om ikke deltakerne også hadde brutt ut i latter. Denne performative strategien var derfor ikke helt uten risiko.

Line producernes praksis dreide seg om å balansere informasjon, og å veksle mellom overskudd og underskudd som et virkemiddel for å skape forventninger hos seeren.

Nå blir det jo antydningens kunst da, vi bruker jo alt unntatt selve sexen, og det kan jo for så vidt være ålreit en gang i blant det også. At folk får tenke seg litt selv, at vi sparer litt på konfekten og ikke pøser ut alt som skjer hele tiden. Så det kan være positivt og det. Vi skal jo på en måte *skildre* det som skjer.
(line producer, forfatters uteving)

Line produceren sier ”antydningens kunst”, og oppfatter ikke dette som et problem i forhold til å ”skildre det som skjer”. Det gjelder å ”tenke seg litt selv”, altså fylle inn bitene som mangler. Dette var i bunn og grunn konseptets logikk: å ”spare på konfekten” skaper en forventningshorisont og et ønske om å se mer (som sikkert både *TVN* og annonsørene ønsker). På filmspråket kalles strategien ”less is more”, og er en gylden regel for filmatiske fortellinger. Denne innholdsmessige dobbeltheten kan forklares ved å se på *BB* som kilde til sladder. Hjarvard (2002) trekker vekslers på Bergmann (1993) og sier sladderens grunnleggende er preget av moralsk dobbelthet. Den består mer i å balansere mellom å røpe og å tilsløre, fordømme og fryde seg over andres sosiale overskridelser enn å *moralisere* over andres gjerninger. (Bergmann 1993:149ff) Den stadige balansegangen sladringen innebar kaster nytt lys over den redaksjonelle praksis. Sladderens definerende trekk i henhold til Bergmann (1993:54) er *fravær av, bekjentskap til og innsyn i privatlivet* til sladderens subjekt – elementer som alle var tilstede i *BB*.¹¹⁹ Fjernsynssendingene var som det meste sladder forskjøvet i tid, og line producerne som sladrehanker hadde tid til å velge hvilke elementer det skulle sladres om, og hvor mye som skulle fortelles. Ved å plukke ut biter der deltakerne omtalte kontroversielle hendelser i stedet for å vise hendelsene selv skjulte line produceren som den reelle sladrehanken seg. Å spare på konfekten kan derfor forstås som et resultat av å overlate sladringen til deltakerne. Line producerne balanserte ikke kun mellom å være presis og vag, forklare og skjule – de balanserte mellom hvem som sladret og om hva.¹²⁰

¹¹⁸Heide-Steen jr.s (1984:105ff) eksperimenter med ”halvskjult kamera” er om mulig enda nærmere dette eksempelet. *NRK* gav ikke tillatelse til å bruke helt skjult kamera i Norge på 60-tallet, så Heide-Steen jr. kompenserte med å bruke kamera åpenlyst i samme øyeblikk som en planlagt ekstremisituasjon ble igangsatt.

¹¹⁹ Bergmann (1993:153) sier imidlertid at sladder i moderne medier bidrar til å uthule sladderens sosiale funksjon ved å legitimere dens plass. Paradoksalt nok, sier Bergmann, er sladder nødt til å være vond for å gjøre godt – *BB* var uten tvil medvirkende til en slik tendens. Jeg fastholder likevel at line producernes virke var influert av sladderens *sosiale* konstruksjon, og at deres praksis var preget av nettopp diskrete indiskresjoner

¹²⁰ Denne diskursive kontrollen over sladderens er mediespesifikk – det ville ikke være mulig i en ansikt-til-ansikt-relasjon å skjule den egentlige sladrehanken samtidig som en ikke tilstedeværende tredjepart ble identifisert som både sladderhank og subjekt for sladder. Vekslingen mellom hvem som har rollen som

Avsløring og sladring om hva som forgikk i huset henger sammen med å lukke det narrative univers. Hallberg påpekte at han i castingen foretrakk: ”Fortredelsvist singla menniskor så vi slipper liksom håndteringen av föreldrar med barn hemma. Massa sånt som kan komplisera hela greien.” Det ble altså tatt forhåndsregler i forhold til at deltakerne kunne være for bundet til den ytre verden. Strategien var imidlertid ikke helt gjennomført, og konfronterte produsentene med flere problemstillinger.

9.3. Det privates forhandlede stilling; om tredjepart

BBs drivkraft var å se bak fasaden til menneskene under overvåkning, og det ble derfor ikke stilt mange spørsmål ved om man skulle sende gråt eller pinlige øyeblikk hvis dette gav mening fra et narrativt perspektiv. Det var imidlertid store forskjeller i hvor interessant de enkelte line producerne mente rent private anliggender var. En grense som ble trukket var implisering av tredjepart, det vil si personer som ikke var med i programmet. Hallberg og deltakerprodusenten holdt fortløpende kontakt med deltakernes familie for å avklare situasjoner i huset, og det var et viktig mantra at utenforstående ikke måtte lide. Det kan likevel klart diskuteres hvor skillelinjene gikk mellom implikasjon og lidelse.

Ja hvis noen hadde snakket om folk som ikke var der på en veldig privat måte så hadde jeg nok tenkt at jeg skulle beskytte de – for de har ikke valgt å bli med i BigBrother, altså... det var jo en hvor Rodney snakker om sin far som jeg synes var på kanten. Den ville jeg ha vurdert hvis den var i mitt program. Nå får man vist en annen side av han – det hadde vært en del av vurderingen. Han får vist en mykere side, han får vist kanskje årsaken til sin person da gjennom å fortelle om sin bakgrunn. Likevel så sverter han en mann, eller ikke sverter, men han refererer til, og den mannen som er faren må nok forholde seg til den samtalen i ettertid. Nå kan man si at det han fortalte var sin opplevelse av barndommen og det hadde jeg kanskje vurdert at det må være lov. Så det kan, jeg tror nok jeg hadde sent den også, eller gått inn for da, det er jo ikke vi som bestemmer til syvende og sist. Men hvis noen hadde navngitt andre personer og sagt private ting om dem, så hadde jeg ikke villet ta det med. (line producer)

Man ville unngå scener der utenforstående ble nevnt, men ikke for enhver pris. Dette minner om et forvaltningsansvar ikke ulikt journalistenes ”vær varsom plakat” (kildevern paragraf 3). Men, som line produceren sa, var det en viktig vurdering at man fikk vist en annen side av Rodney – altså viktig narrativt – så viktig at den redaksjonelle linje ble tøyd. Den gode historien fikk, som det også skjer i journalistikken, presedens over det menneskelige hensyn.

Kontrollen rundt *BB*-huset hadde en dobbel funksjon: å holde deltakerne *inne* og offentligheten *ute*. *BB* kan forstås som en lukket offentlighet der det som var utenfor ikke måtte virke forstyrrende eller forstyrres. Utover de juridiske og etiske problemene med å

sladrehanke og forteller er nok mer definerende ved mediert sladder enn dens åpenbarhet og umiddelbarhet som diskutert i 7.3.

implisere utenforstående innebar det også et potensielt narrativt problem. *BBs* overordnede historie var på mange måter et ekteskap mellom karakterdrama og game show: karakterdramaet var katalysert av husets fysiske og sosiale miljø, og konkurransen en strid om hvem som var best likt av et publikum deltakerne ikke kunne se. De to grunnelementene fungerte forsterkende på hverandre, men bare så lenge de ikke ble forstyrret av ytre faktorer. Publikum ville vanskelig kunne relatere til personer eller hendelser utenom eller forut for det som ble presentert i den lukkede verdenen, og referanser til deltakernes liv utenfor huset ville slik være forstyrrende og meningsløse.¹²¹

Selv om produksjonen luket vekk referanser til utenforstående, betydde det ikke at de ikke eksisterte eller at deres konsekvenser ikke var reelle. Hjarvards (2002) poeng om at realityserienes appell til publikum dreide seg om at de presenterte reelle konsekvenser for vanlige mennesker, blir muligens *hyperreell* da konsekvensene av deltakernes handlinger og utsagn kunne transcendere sitt originale medium og bli en del av offentligheten.

Anne Monas forlovelse utviklet seg til å bli produksjonens største mare da den var i grenseland mellom bakgrunn og implikasjon av tredjepart, og mye attraksjonen ved hennes kjærlighetsaffære med Ramsy var nettopp at det stod i konflikt med hennes liv utenfor huset. Denne problematikken var bakgrunnen for en redaksjonell linje om å "skjerme" Anne Mona allerede fra slutten av mars.¹²² Dette innebar at line producerne måtte være veldig forsiktig med sitt utvalg av stoff for å unngå at forloveden ble trukket inn i noe han ikke hadde bedt om. Det var imidlertid ikke helt uproblematisk å gjennomføre dette i praksis.

Men akkurat i forhold til Anne Mona så var det en liten hemsko, at hun har faktisk gjort det hun har gjort og hun står faktisk for det, så likevel så skal vi være varsomme med å vise det. Men det viste seg jo at det var jo umulig. Det var jo umulig for det var jo ikke en enkel hendelse, og det var jo ikke gjort engang forsiktig, det har jo vært ropt gjennom hele huset flere ganger. Så jeg tror kanskje at hvis det hadde vært en enkelhendelse eller to så hadde vi kanskje skjermet henne for det. Og da er jo kanskje BigBrother snillere enn det kanskje BigBrother skal være. (line producer)

Line producerne kunne vanskelig omgå romansen mellom Ramsy og Anne Mona. Fokuset ble derfor lagt på Ramsy/Anne Mona, og referanser til tredjepart i dramaet unngått – den ytre sammenhengen ble i stor grad overlatt til publikum. Forloveden var imidlertid implisert selv i sitt fravær og ble utsatt for et mediekjør han på ingen måte hadde bedt om. Selv om han hadde opptrådt på fjernsyn to ganger i sammenheng med serien, kunne han umulig forestilt seg konsekvensene av Anne Monas deltakelse, selv om han hadde sagt at han fryktet at hun skulle

¹²¹ Deltakernes bakgrunn og yrke faller utenfor dette skillet da det bidro til å sette dem i en forståelig kontekst.

¹²² Skjerming betydde at en deltaker, eller spesielle elementer rundt denne, ble behandlet med særlig omhu, eller ikke eksponert. Psykiatrien bruker samme begrep, men da i forhold til å skjerme klienten for inntrykk utenfra. Ut fra en slik forståelse var det deltakernes familie og venner som ble skjermet.

være utro. Ved å ikke gjøre noe annet enn å fjerne direkte referanser til forloveden fraskrev produsentene seg deler av det etiske ansvaret. De var profesjonelle aktører, og dermed kan det stilles strengere etiske krav til deres valg enn hva som kan kreves av en enkeltperson. Maktfordelingen mellom de ulike partene i *dramaet* var dessuten skjev. Anne Mona befant seg trygt innefor *BBs* ”murer”, mens forloveden i stor grad måtte møte reaksjonene. I lys av dette er det ikke underlig at han til slutt valgte å stå frem i den ”kulørte ukepressen”.¹²³ Reaksjonen fra forlovedens side må imidlertid ikke oppfattes som en rettferdiggjøring av produsentenes valg, snarere tvert i mot. Det kan i denne sammenhengen nevnes at selv om deltakerne hadde en oppfølgingsavtale med psykolog var kontakten med familie op til deltakerprodusent og Hallberg (se vedlegg 3).

Det hvilte et etisk ansvar hos produsentene i forhold til å informere deltakerne om konsekvensene av deres utsagn og handlinger i huset. Deltakerne hadde rett nok fått beskjed om å ikke gå inn på utenforstående, men å skyve ansvaret over til deltakerne (som kanskje ikke så rekkevidden av sine handlinger) blir galt, særlig når produsentene var forvaltere av rammeverket og vill profitere på gjennomføringen. På en huskelapp til line producerne påpekte Hallberg følgende:

No sex action! Hvis Anne Mona og Ramsy kommer frem til at de skal holde seg fra hverandre så tar vi det. Anger eller snakk om det som skjedde er helt ok. Pass på snakk om BigBrother fordi jeg har sagt til dem å skjerpe seg og kanskje tenke litt på familien.
(Lappen var håndskrevet og lå på line producerens arbeidspult [29.03.01].)

Her kommer produsentene i et problematisk forhold til den ytre verden. Hallberg la gjennom sine formaninger tilsynelatende opp en strategi for å beskytte deltakerne mot fremtidige konsekvenser utenfor. Spørsmålet er imidlertid om Hallberg ikke bare skapte mer drama ved sin påpekning. Hallberg forventet at hans samtale ville få deltakerne til å angre eller holde seg fra hverandre, men han ville ikke eksponeres selv. Hallberg ”coaching” i denne situasjonen antok et regisserende aspekt. Problematikken forut for dette så ut til å være at deltakerne rett og slett hadde trukket konseptet til ytterste konsekvens og utviklet en egen oppfattelse av hva som var god underholdning. Den etter hvert så frisinne atferden var derfor ikke overraskende, spesielt siden konsekvensene av deres misoppfattelse ikke var synlig for dem selv. Ironisk nok var visningen av seksuelle biter nesten omvendt proporsjonal med deltakernes manglende hemninger.

Et aspekt av tredjeperson produksjonen ikke behandlet med samme omhu var utstemte deltakere. De var fortsatt en viktig del av *BB*-fortellingen, og tilhørte produksjonens univers

¹²³ Se & Hør (02.05.01), se også P4: <http://www.p4.no/txo/19405.asp> [27.05.03]. Skjermingen av Anne Mona

selv etter utstemming. Henvisninger til dem var interessante, særlig hvis de gjenværende deltakerne avslørte nye følelser i forhold til dem. Utstemte deltakere ble av management og intervjuer gjort til ”BB-ambassadører” og forlenget den overordnede fortellingens levetid. Natalie ble ikke ”hedret” på denne måten, og ble konsekvent unngått etter hun gikk ut.¹²⁴ I følge Hallbergs kommentarer til oppgaven var Natalie i tvist med *Nordic* etter kontraktbrudd.

9.4. Under- og overeksponering i praksis

Alle BB-deltakerne fikk langt på nær like mye tid i TV-ruten. Dette kunne henge sammen med hvilke deltakere som til enhver tid var mest opplagte eller aktive, eller rett og slett hvem som gjorde mest av seg og dermed deltok i interessante biter. Dette innebar både under- og overeksponering som del og resultat av produsentenes praksis.

Undereksponering kunne være et produkt av aktiv ”skjerming” som redaksjonell retningslinje, mer passiv underrapportering på grunn av manglende underholdningsverdi eller formelle omstendigheter. Jeg har allerede vist hvordan kollisjonen mellom Anne Monas fortid og livet i huset iverksatte en skjermingsstrategi. Redaksjonelt ble det fortløpende drøftet hvorvidt noen deltakere skulle ”skjermes”, i hovedsak med tanke på deltakernes liv etter BB. Biter som potensielt kunne forårsake ubehag utenfor ble overveid i samråd med Hallberg eller deltakerprodusenten før de ble sendt. Skjerming kunne komme som følge av at en deltaker ble vurdert som sliten eller at denne hadde gitt beskjed om at denne var i ulage i skriftrummet – uten at dette betyr at deltakerne hadde innflytelse over dette. Skjerming innebar ikke total blokkering i forhold til at det ikke ville lages biter med deltakeren, det var mer snakk om ”å være varsom” eller å unnlate å eksponere hete temaer.

Deltakerne kunne undereksponeres som resultat av at deltakeren(e) rett og slett var for intim eller privat til at det kunne passere gjennom andre filtre (som sex og tredjeperson). Line producerne kunne imidlertid gå ut over dette i sine individuelle vurderinger.

Jeg syns noen deler av det er helt naturlig at man tar ut, for noen blir kanskje for privat. Det fins faktisk en sånn greie i dette her konseptet også, syns jeg at det er noe som blir for privat. [...] det går på kanskje egenskaper jeg syns er *motbydelige* og *som stiller vedkommende i et veldig dårlig lys*, og så hvis man da har, og det er kanskje tatt litt ut av sammenheng, altså det sies i sinne eller sies i en provosert tilstand hvis man bruker det som en enkeltstående greie så kan man jo fokusere veldig negativt på den personen.
(line producer, forfatters utheving)

Dette er imidlertid delvis i konflikt med konseptets overvåkningspremiss eller, som så elegant påpekt av samme line producer i sitatet vedrørende Anne Mona i 9.3., var kanskje Storebror

ble myket opp gradvis i forkant av dette (uten at dette nødvendigvis hadde en sammenheng).

snillere enn hva Storebror *burde* være? Sitatet viser at line producerens praksis ikke bare var situasjonelt refleksiv, men også sterkt influert av egne holdninger. Selv om line produceren over var opptatt av å ikke fokusere negativt på ting ved deltakerne, fant ingen av dem det problematisk at deltakere ble underekspontert i forhold til vinner sjansen vedkommende hadde.

Informant: [...] Men det er klart en sånn person som Roy for eksempel, han er jo enormt stille, veldig lenge, fem uker. Og bare var liksom i bakgrunnen og så når han først begynte å si noe så begynte han å lage intriger. Og da kan man jo si at det kanskje er urettferdig mot han, at man ikke har vist så mye av han før han begynner å bli vennelig. For da har, men da kommer det med handling inn igjen, at hva skulle man ha vist da? Han som sitter å spiller gitar i fire timer, man orker liksom ikke det heller, eller det blir kjedelig og fælt. Så sånn sett så velger man jo det som man synes er handlingsmessig spennende, og da blir det ofte kanskje brautende ting eller tydelige ting, eller spissa ting kanskje.

Intervjuer: ja, føler du at det blir skjevt, eller er det?

Informant: [drar på det] nei... det kan nok bli det, men samtidig kommer det igjen med at det er så mange sendinger. Det er liksom, det er hundre da. Og det er på nettet, og på digital og alt mulig, så jeg tror vi får nok ikke presentert en person som noe annet enn det vedkommende er. (line producer)

Tekstlige og formelle kriterier i utvelgelsen av biter kunne generere underekspontering av både hendelser og karaktertrekk. Spesielt var det vanskelig å vise sider ved deltakerne som måtte bygges over lang tid.

Fikk en ganske interessant mail når Monica var i huset fra en ihuga fan som satt og så på hele tiden. [...] Det var en jente. Som hadde skrevet et langt brev til oss line producerne om at hvorfor i "hælvete" klarte ikke vi å vise hvor lat hun var. Hvorfor kunne ikke vi vise egentlig hvor lite hun gjorde og så videre. Og da har vi et lite problem for det er utrolig vanskelig å vise at noen ikke gjør noe. Det er ingen som vil se på at noen bare sitter i sofaen i tre timer. Hva kan man gjøre av det da? Du kan lage en collage, men vi lager ikke collager. Så du kan vise med tidslaps at ok, hun har sittet i samme posisjon i to timer og lagt kabal, så det er ikke, altså vi lager ikke "highlights" av programmene heller, vi prøver å ta ut bitene som de er og ikke manipulere sammen heller, lage konsentrater veldig tydelig. Så det er klart at det er ikke alle sider vi får vist av folk for det er ikke alle sider som er mulige å formidle på TV heller. [...] Så derfor blir hun ganske anonym i perioder, for hun gjorde ikke noen ting. Og dermed fanget hun heller ikke vår interesse, hun gjorde absolutt ingen ting. Så kanskje det var urettferdig, kanskje skulle vi ha vist hvor stille og lat hun var, men da hadde det blitt sove-TV også. (line producer)

Her kolliderer *BBs* formelle autentisitet som realityserie og narrativ praksis, som i utgangspunktet skulle generere *BBs* virkelighetsreferanse.

Line produceren kunne også mene at visse deltakerne var overekspontert og derfor vurderte det slik at man burde la deltakeren ligge og heller finne noe annet.

[...] hvis jeg har kommet på vakt å sett de programmene at nå har det vært to eller tre personer som har utmerket seg veldig de siste dagene og prøvd å lete om det er interessante ting hos de andre som ikke utmerker seg sånn at vi kan få, altså at vi ikke glemmer dem på en måte. [...] Men så lenge de ikke gjør noe så kan man ikke, så blir det jo ikke med uansett. Det er gjerne de som synes mye som også lager mye lyd og støy og viser seg, så det blir jo de man automatisk lager program om for det er jo de som lager historiene våre. (line producer)

Det kunne være at biter som ellers var sentrale i deltakernes liv ble underekspontert fordi den for eksempel at det involverte kommunikasjon med eller angrep på produsentene.

¹²⁴ Se Natalies egen side: <http://www.bigsister.no/kommentar2.asp?ArtikkelID=41> [10.03.03]

[...] det er liksom ikke noe interessant at en deltaker sitter å slenger dritt i kamera om en av de som sitter bak spakene i kontrollrommet på en måte altså det, fordi at det er noe seerne, seerne skjønner det ikke. Seerne ville ikke forstå hvorfor på en måte. Fordi at de har meldt seg på dette her og de kan vinne en million også går de og skjeller ut de som på en måte har plukka ut den personen av fire tusen mennesker, det er helt uforståelig for seerne. Mener jeg da i hvert fall. Så det syns ikke jeg er noe interessant. Men hvis man for eksempel viser noen som, det viste jeg jo også at de klagde så voldsomt på det forrige innkjøpet de hadde fått, at de hadde fått feil merker og at de hadde fått ditt og datt. Det viser noe mer om personlighetene deres, at de aldri er fornøyd, da gjelder det på en måte ikke bare det innkjøpet, da kan de liksom tenke seg at ok de er sikkert sånn i dagliglivet og at de bare klager på alt som ikke er akkurat som det skal – da syns jeg det er mer interessant å vise det. (line producer)

Dette er klart en videreføring av drøftelser fra den institusjonelle praksis: Storebror skulle være usynlig, også narrativt. Denne line produceren vektla at man gjerne kunne vise deltakernes mindre sympatiske sider, men da i forhold til Storebror som upersonlig system. En grense ble likevel trukket, og som line produceren jeg siterer først i denne analysen sier var det greit å ta ut ting som kunne sette deltakerne i et dårlig lys.

Jeg har tatt bort noen av [deltaker] mest rasistiske og homofobiske uttalelser noen ganger, for jeg syns at de blir for grove. Det er klart at hvis jeg hadde latt det gå på lufta i stedet for så hadde jo det gitt han et enda mer negativt image hos publikum, så det er jo et valg man gjør hele tiden. (line producer)

Uttalelser som definitivt ble oppfattet som pinlige for deltakerne kunne slik ignoreres eller klippes vekk uten at line producerne opplevde det som et problem for fremstillingen.

Det er jo klart at det er jo 24 timer vi skal lage tre kvarter av så vi kan ikke få med alle, alle aspektene på alle personene der inne. Det syns ikke, jeg syns ikke at vi har kreert mennesker der som ikke fins, altså personligheter som er overdrevet. [...] jeg mener at hvis de ikke kjenner seg selv igjen så er det de som har oppført seg, altså spilt en rolle der inne, eller vært i en situasjon som har gjort at de oppfører seg annerledes. For, ok vi lager en essens av dem for vi gjør jo for vi tar jo ut de bitene hvor de faktisk gjør noe, og ikke de bitene hvor de bare sitter og dasser. For meg er det ikke mulig å lage noe som ikke fins der inne fordi at, kanskje hvis man lagde ett program i uka og hadde mye redigeringstid så kunne man lage ett menneske til bitch, ett til den naive, en til sånn og sånn. Men vi skal tross alt i løpet av ganske kjapp tid vise tre kvarter av disse hver dag og da kommer vi til å trække i baret ganske fort for at det klarer vi ikke å følge opp. Så vi skildrer jo det som er der. (line producer)

Essensen av deltakerne, som line produceren sier det, var ikke stereotyp fordi man da raskt ville oppleve karakterbrudd. Utvalgmessig var det en større tendens mot å underekspone negative eller direkte usympatiske trekk ved deltakerne enn overeksponering.

I fortsettelsen av diskusjonen i 9.2. kan man si at i motsetning til publikum var ikke line producerne distanserte fra deltakerne som subjekt for mediert sladder – de holdt dem under konstant oppsyn og var bevisste effekten av negativ eksponering.¹²⁵ Sladderhanken følte selv sladderens moralske dobbelhet og ønsket ikke å gjøre moralske vurderinger ved å formidle de

¹²⁵ Bergmann (1993:54) sier at bekjentskap til sladderens subjekt er en forutsetning for sladder. Publikum hadde et slikt bekjentskap, men dette var strukturelt forskjellig fra line producerens forhold til deltakerne som var mer som et vennskap uten nærhet. I henhold Bergmanns (1993:151f) analyse har bekjentskap og vennskap forskjellig grad av intensitet og nærer dermed forskjellige lojalitetsbånd. Avsløringer som i en sammenheng er påkrevde for opprettholdelsen av relasjonelle lojalitetsbånd kan være upassende i andre.

groveste insinuasjonene. (Bergmann 1993) Line producerens nærhet til deltakerne var pseudososial, men reell nok til å føle både sosialt ansvar og pinlighet. Underrapporteringen av ubehageligheter har en klar parallell til Goffmans standarder for det lille sosiale system.¹²⁶ (1967b:106) Goffman (1967b:102) sier at siden stort ubehag er forbundet med å føle eller fremstå som pinlig berørt vil taktfulle personer unngå å sette andre i slike situasjoner. Line producerne demonstrerte sin taktfullhet ved å ignorere pinlige ytringer og dermed spare deltakerne for framtidig skam. Innefor det lille sosiale system er den som vanærer like skyldig som den vanærede,¹²⁷ noen ganger *mer* skyldig. Hvis man gir inntrykk av taktfullhet vil man ved å ødelegge en annens bilde også ødelegge sitt eget.¹²⁸ (Goffman 1967b:106) I *BB* må dette ansvaret ha følt om mulig enda sterkere da line produceren stod som både representant og deltaker i den fysiske strukturen som avdekket pinlighetene.

Du kommer mer under huden på dem enn jeg tror du kommer på din egen samboer. Fordi at selv om du er samboer, så går du kanskje på do alene, sant. [...] Men her er de overvåket 24 timer i døgnet, så alle mennesker får dårlige sider, det har vi alle. Sånn som med Rodney, sånn som han er en person som litt sånn oljearbeiderfakter, klør seg i nesen og piller seg over alt og vasker seg ikke på hendene og smatter og puster og snøfter, sant. Det blir veldig synlig 24 timer i døgnet, det hadde ikke blitt så synlig om man hadde kjent han under andre omstendigheter. (line producer)

Undereksponeering av usympatiske trekk kan relateres til identifisering. Det ble klart vanskeligere for publikum å sette seg i deltakernes sted om de var moralsk forkastelige. Det er derfor innenfor line producerens narrative logikk å dempe deltakerne som karakterer og satse på positive elementer eller gråsoner for slik å la publikum inneha rollen som sosial fortolker. Line producerne hevdet at de prøvde å gi et så balansert bilde som mulig selv om de, som jeg har vist, fokuserte på deltakerne som ”gjorde noe”.

Ja, men jeg syns at alle får sin plass det gjør de. Altså, det er bevisst, det tenker jeg litt på innimellom, at har jeg liksom fordelt dette programmet på de åtte. Men det er liksom en del av konkurransen og, det er å være aktiv. (line producer)

Line produceren gjør likegodt deltakerne om til performative konkurrenter uten tanke på at de, som jeg har vært inne på tidligere, ikke visste annet om konkurransen enn hva genren formidlet (og det var som påpekt et autentisk selv).

Noen deltakere var mer fremtredende enn andre. Jeg har allerede nevnt at Lars Joakim var et begrep blant line producerne. Rodney, derimot, ble omtalt som et vandrende item av helt andre grunner. Han var blant annet kjent for sine gode sluttkommentarer og åpenbare selvmotsigelser. Som oftest var det den som skrek høyest som ville vises i programmet.

¹²⁶ ”The little social system”, sier Goffman (1967b:106), og refererer til at mikrososiale kontekster/interaksjoner reguleres av andre standarder enn samfunnet ellers.

¹²⁷ Her bruker Goffman termen discreditor.

Men altså det man eventuelt kan tenke på er hvor mye plass man gir folk altså. Fordi at sånne skrikhalser som Ramsy, han får jo så innmari mye TV-tid. Så uansett så er han liksom elsket og hatet på en måte, mens Anne Mona for eksempel sier jo aldri noe hvis hun ikke sier det til Ramsy, hun starter aldri noe for seg selv. [...] Jeg skal love deg at hvis hun hadde begynt på noe så hadde vi klappet i hendene og vist det som bare det, men vi kan jo ikke få henne til å gjøre det. Selv om vi tenker på det faktisk i forbindelse med hvem som får oppgaver, hun ble jo lagleder på militæruka, det var fordi man ville vise mer av henne. Hun holdt på å forsvinne, så man prøver å regulere det litt sånn. (line producer)

Performative grep kunne altså også anvendes for å heve undereksponeerte deltakere.

Produksjonen var ikke fri for sympatier og antipatier i forhold til deltakerne, og selv om favorittene varierte fra uke til uke, var produksjonen var ofte samkjørt i sine betraktninger

Det er nesten litt skremmende og fordi det virker som om hele teamet får sånn kollektiv følelse av hvem de liker og hvem de ikke liker, eller hvem de er lei av og hvem de ikke orker trynet på. Så det er veldig sånn felles følelse av det, selv om man prøver jo selvfølgelig ikke å slenge så mye dritt om de stakkarne inne i huset – det blir jo sånn sjargong da. (line producer)

Man kan selvsagt spørre seg om dette hadde innvirkning på utvalget og hvordan deltakerne ble fremstilt. Den eksponeringsmessige behandlingen av upopulære deltakere var gjerne som undereksponeering eller forsøkt satt i et positivt lys (men hvorvidt dette var å gjøre dem en bjørnetjeneste skal ikke jeg bedømme). Tekstproduksjonspraksisen må sies å ha fungert ved siden av slike hensyn, snarere enn som et produkt av dem. Det sentrale aspektet ved sjargongen i kontrollrommet er at det representerte en distanse til deltakerne som forsterket tekstproduksjon som den primære aktivitet i kontrollrommet.

9.5. Ytre innflytelseslinjer: publikumshensyn

På basis av analysen kan man hevde at produsentene var svært vare for kritikk. De følte ofte at de balanserte på en knivsegg i forhold til hva som ble tolerert i offentligheten, og avgjørelsene med hensyn til visning ble diskutert med utgangspunkt i samfunnsnormer og egne etiske retningslinjer. Avslutningsvis vil jeg se på den kanskje mest sentrale aktøren i forhold til visning og presentasjon: publikum. Det er klart at deres innflytelse var indirekte, men ikke desto mindre var forestillingen om hva de måtte tenke og føle sentralt for den redaksjonelle linje og line produceres profesjonelle praksis.

Publikum er kommersielt fjernsyns viktigste valuta, og størrelsen og sammensetningen av seere var av kontinuerlig interesse blant produksjonsarbeiderne. Metermålingene fra *Norsk Gallup* var en viktig kilde til selvfølelse, og høye tall på fjernsynsbarometeret det objektive mål på programmets suksess. Spesielt viktig var det at måletallene holdt seg kontinuerlig på

¹²⁸ Parallellen til sladderhanken understrekes i munnhullet: ”Sladderhank skal selv ha bank”.

samme nivå – dette ble sett på som beviset på at produksjonen hadde forstått konseptet og at programmene holdt en jevn kvalitet. Line produceres bevissthet i forhold til et forestilt publikum har kommet tydelig frem gjennom flere sitater hittil i oppgaven, og dets størrelse og sammensetning hadde ytterligere innflytelse på redaksjonelle prosesser.

Analysen ovenfor viser at det kunne være forskjeller på hvor grensene gikk mellom line producerne. Dermed ble det desto viktigere at realityprodusenten holdt kontinuiteten ved like. Hallberg var dessuten ekstra obs på det man kan kalle liberalerne blant line producerne, og ville alltid kreve en redegjørelse for hvorfor en potensielt kontroversiell bit skulle være med eller var presentert som den var. Han hadde alltid det ekstra argumentet eller perspektivet klart om han fant noe han mente var over grensen. Et av disse argumentene var at man hadde mange barn blant seerne. Hallberg sa ved en anledning i redigeringsrommet [22.04.01] at programmet hadde anslagsvis 90 000 barn blant seerne og 200 000 voksne som så programmet med dem eller var direkte tilknyttet dem. Realityprodusenten utbroderte videre.

Man må jo se an litt i forhold til hvem som ser på dette her. Og det er jo overraskende mange barn som ser på i forhold til hva vi hadde trodd. Og det er klart lager du et program som foreldrene etter hvert tenker: *dette kan vi jo ikke la barna se*. [...] da vil du ikke bare miste de barna, men høyst sannsynlig foreldrene deres også. For det tyder jo på at barna deres *er* våkne på den tiden av døgnet, og hvis ikke de får se det så får ikke foreldrene sett det heller. [...] så det begynte å bli et sånn lite avveiningsspørsmål: skal vi gjøre det alle forventer at vi skal gjøre med et sånt prosjekt? Vise masse sex og griseprat, eller skal vi prøve å holde det innenfor rimelighetens grenser. Og da valgte vi å gjøre det på den siste måten. [...] Men det er klart du tøyser jo strikken folk venner seg jo til mer og mer og mer. (realityprodusent)

På et punkt tøyde man ikke strikken: fyll. Deltakerne hadde, som Hallberg påpekte i 5.4., behov for en fest i uken. Festene forårsaket allerede fra dag én, hendelser som ble vist på fjernsyn, men i etterkant av at en deltaker sovnet på gulvet (sendt 11.03.01) fikk line producerne beskjed om å holde biter som omhandlet beruselse på et minimumsnivå (se vedlegg 14). Dette impliserte imidlertid ikke et produksjonsmessig problem da festene som nevnt var vanskelig materiale å produsere for fjernsyn. Årsaken til den vedvarende reguleringen av alkoholholdige biter var nok den massive kritikken produsentene fikk i etterkant av fyllescenen.¹²⁹ Eksponering av fulle deltakere kunne klart få produsentene til å fremstå som kyniske bartendere som bare ville vise hvor mye deltakerne dummet seg ut i fylla – noe man i høyeste grad ønsket å unngå.

Også hensyn i forhold til kropp ble diskutert i forhold til publikum. Ved en anledning ønsket man å tone ned en hendelse hvor en deltaker impliserte at en annen hadde noen kilo for mye [01.05.01]. Hallberg sa at man måtte være forsiktig i forhold til hvilke signaler man

¹²⁹ For å møte kritikken presiserte Hallberg på hjemmesiden 13.03.01 at det ikke ble servert sprit i huset. (www.bigbrother.no [01.02.02])

formidlet til publikum, særlig barna. Videre ble det sagt at kontrollrommet lo av den omtalte deltakerens fysikk. Dette betyr at produksjonen som publikum var råere enn man kunne vise offentligheten, men utelukker ikke at publikum var interessert i stoffet. Som påpekt tidligere var synet på publikum festet i en grunnleggende antagelse om "kikkermentalitet". Dobbelthet i oppfatninger og praksis var typisk for line producerne: de var deltakernes voktere og angivere, de følte med dem, men kunne ikke gi dem det de ønsket, de underrapporterte og overeksponerte. Er det overraskende at publikum ble behandlet på samme måte?

Man kan hevde publikum var konge når det gjaldt produsentenes selvfølelse og suksess, men å krone dem til den dominerende størrelsen i line produceres reflekssive praksis blir å gjøre hele hoffet til hersker. Line producerne viste, som beskrevet tidligere, en tydelig underrapportering i forhold til ubehagelige eller usympatiske trekk ved deltakerne. Lindstad (2003) kaller denne strategien en *anstendigjøring*, og tilskriver det produksjonsarbeidernes selvrefleksivitet – de mente selv det var usympatiske ting ved konseptet, men de gjorde det i det minste litt bedre. Hva som ble vist på fjernsyn hadde klart konsekvenser for hvordan line producerne opplevde seg selv. Denne praksisen forårsaket ikke bare at line producerne kunne føle seg bedre i forhold til sitt eget virke, det fikk virkeligheteksperimentet til å fremstå som mer anstendig enn det muligens var. Ved redaksjonell underrapportering av ubehageligheter (så som fyll og sex) og deltakernes usmakelige utblåsninger mot hverandre eller personalet ble imidlertid det sosialt eksperimentelle ved *BB* utydelig for publikum, og huset på Fornebu fremstod mer som en ferieleir enn den anstalten det faktisk var. Dette impliserer ikke bare en anstendigjøring av konseptet, men også av produsentene. Det er klart at publikummet som var viktigst for line produceres visnings- og presentasjonspraksis var publikummet hjemme – venner, familie, kolleger og kjærester. Profesjonelt og personlig ville det være en klar sosial risiko, som Lindstad (2003) sier det, om line producerne hadde bekreftet kritikernes vurdering av konseptet i praksis.

10: Kontroverser i underholdningslaboratoriet: nye reguleringer

Underholdningskonseptets trylleformular, som beskrevet innenfor den profesjonelle praksis, ble flere ganger brutt eller satt i fare og påvirket av eksterne krefter utenfor det forestilte publikum. Et så suksessfylt og omdiskutert program som *BB* kunne neppe forvente seg noe annet, men faktum var at flere av ”eksplosjonene” i underholdningslaboratoriet både overrasket og sjokkerte produksjonen.

Jeg vil beskrive to av tilfellene der eksterne aktører som *TVN* og annonsører/sponsorer øvet direkte eller indirekte innflytelse på programmet.¹³⁰ Jeg vil i analysen legge særlig vekt på hvordan produsentene opplevde det og hvilke følger dette fikk for den videre gjennomføring. Flere av problemstillingene som er behandlet i tidligere kapitler vil bli gitt ytterligere dybde i dette kapitlet. Jeg har allerede vært inne på eksponeringsterskelen for sex og fyll, og jeg vil her komme inn på hvordan den ble korrigert av oppdragsgiveren *TVN* og dannet grunnlaget for den videre redaksjonelle praksis. I fortsettelsen vil jeg anonymisere deltakerne som var involvert i de aktuelle episodene. Jeg vil heller ikke beskrivelse innholdet i bitene analysen omhandler, det er nok å påpeke at det vedrørte fysisk intimitet og/eller fyll.

10.1. Brennbare inngrep: opposisjon mellom produsent og distributør

Etter den ”første” seksuelle aktiviteten ble vist 11.03.01 var det ikke lenger tvil hos publikum: en grense var brutt. Grensen for visning av seksuelle biter ble imidlertid raskt gjenopprettet.

Det ferdigredigerte programmet ble som påpekt sendt til *TVNs* hovedkvarter i Oslo, og derfra videre til de tusen hjem. I utgangspunktet var dette en formalitet og mastertapen å regne som klar til sending. Ved to anledninger grep imidlertid *TVN* inn i programmaterialet og endret mastertapen før sending, slik at det publikum fikk se var noe annet enn hva som var produsert på Fornebu. Tett etter det første ”inngrepet” kom representanter for *TVN* uanmeldt til produksjonen for å se igjennom materialet før ferdigstilling.¹³¹

Søndag 25.03.01 var det tydelig forskjell på episoden som forlot Fornebu og den som ble vist på fjernsyn. Endringene var gjort i del to, altså hendelsene fra lørdag 24.03.01. Sendingskvelden satt jeg som vanlig og fulgte med, men mot slutten av episoden oppdaget jeg at noe var galt – en fem minutter lang musikkvideo av deltakernes egen låt ”siste mann ut” avrundet programmet (som likevel var inne på riktig tid). Musikkvideoen var i tillegg tydelig

¹³⁰ Produksjonen opplevde så vidt meg bekjent tre slike ”inngrep”, jeg beskriver bare de to første da det siste (sendt 22.04.01) ikke hadde samme ringvirkningene eller relevans for min drøftelse. Episoden ble av Hallberg vurdert som et mistak – eller i det minste godtatt som en glipp.

klippet inn da den brøt den normale kontinuiteten, og flere biter tidligere i sendingen hadde uvanlig dårlige overganger. Lasse Hallberg kommenterte hendelsene slik:

Det var litt sånn overraskende, for at den ene gangen så var det en person på TVNorge som fikk panikk, og fattet et beslut helt ut i tomme luften uten å egentlig skjønne hvorfor han gjorde det – og i etterhånd angret seg. Men det var en sånn panikkreaksjon. Og formogligens så sitter noen oppe på kanalen og gjør en sånn panikkreaksjon på grunn av man er redd for at annonsørene skal gå fra kanalen. Og det var jo litt overraskende, det fikk bare følgen at jeg åkte opp dagen etter og sa: [...] *dette tolererer jeg ikke. Uten den sensur, eller beskyttelse [av deltakerne], den gjør vi der ute og de linjene har vi lagt og de har vi vært enige om begge to, så hvis det gjøres sånne inngrep som dessuten gjorde at programmet ble relativt uforstående, da slutter jeg.* Så da kom det bare en stor beklagelse.

Hallberg påpeker at den redaksjonelle linjen var uformet i enighet med *TVN* og at de hadde gått over streken og at hans myndighet som ansvarlig produsent var krenket. I 4.1.1 påpekte jeg at *TVN* var å forstå som utenforstående, om enn et beslektet profesjonelt felleskap. Redigeringen av programmet forsterket skillet mellom *TVN* og produksjonen og la ytterligere press på forholdet mellom dem. Jeg vil ikke si at *TVN*-representantene som deltok på stormøtet nødvendigvis ble mer utenforstående etter inngrepene, men jeg hevder at skillet mellom produksjon og kanal som to forskjellige enheter ble klarere. Stemningen ved produksjonen utviklet seg nærmest i opposisjon til *TVN* i stedet for sammen med dem.¹³²

Dagen inngrepet etter var stemningen svært trykket på Fornebu, og jeg merket at noe var i gjære. Det viste seg at to representanter fra *TVN* var på ”befaring” i redigeringsrommet. Line produceren satt ikke pris på dette.

[...] den gangen der så var det en stor sak og da var det veldig, på en måte, påkjenning å være line producer, for da var det så enormt mye ansvar. [...] da jeg skulle igjennom og se det før mastringen, så kom det liksom tre men med lange frakker marsjerende inn på det lille redigeringsrommet og bare: *hva har du vist og hva har du laget?!* Og da tenkte jeg [...] *at du er i funksjon og at de har en grunn til at de er så strenge og gale som de er nå.* [...] *bare ikke si en drit, la de se igjennom det og vurdere det og ta i mot de tilbakemeldingene du får, og gjør noe med det, fordi de vet hva de holder på med.* [...] Det var tre ting de poengterte, og så gjorde jeg rede for det, og mente at jeg hadde en viktig grunn for forståelsen av dette her for å vise det. Så jeg forandret på to, og beholdt den ene min. Jeg argumenterte for det og det syns de var rimelig.

Slik jeg oppfattet det er det ikke vanlig at distributør griper direkte inn i en produksjon på denne måten. Distributøren har kontroll gjennom enighet med ansvarlig produsent og ikke ved direkte inngripen i program eller produksjon. De nevnte tilfellene viser brudd i begge ledd. Hallbergs reaksjon var å søke gjenopprettelse av egen makt, mens line producer måtte prøve å opprettholde en profesjonell innstilling til hendelsen. Profesjonaliteten line produceren viser til var å argumentere for at visning av kontroversielle elementer var viktige for forståelsen av programinnholdet, og føyer seg slik inn i analysen av line producernes visnings- og

¹³¹ Det er mulig Hallberg var informert om besøket, men line produceren var i alle fall ikke advart på forhånd.

¹³² Og spesielt deres feige annonsører.

presentasjonspraksis (som behandlet i foregående kapittel). Jeg vil hevde at det ubehagelige i situasjonen kan tilskrives nettopp TVNs brudd på den normale innflytelseskjeden. Møtet med representantene fra TVN inviterte ikke til den samme relasjonen som mellom line produceren og Hallberg/realityprodusent, og var således anspent. Line produceren rettet også kritikk mot Hallberg og realityprodusenten for ikke å ha informert om ”besøket” på forhånd:

Jeg går ikke inn og blir personlig på noe som helst, det der er en funksjon og det lærer man seg med årene at sånn er det. [...] men det jeg skulle ønske at Lasse eller [realityprodusent] brukte to minutter til å si til meg at det er såpass alvorlig, [...] sånn at jeg selv visste, så at jeg kunne få den større forståelsen av det. Men det fikk jeg jo etterpå, de forklarte det jo etterpå. Men det er den ene gangen jeg har følt meg litt overkjørt uten at det gikk inn på meg på noen som helst slags måte. Jeg syns det... samtidig så føler du deg jo ivaretatt også, når ting er så viktig så er jo det enormt spennende sånn sett. Spennende å være den som lager det programmet. Ja, som lager det programmet og tar de valgene og leser i avisen etter på hva, altså det er et kjempekick faktisk.

Lagfølelsen ble kanskje svekket av hendelsene, men ble raskt gjenopprettet, og spenningen ved underholdningseksperimentet trukket frem som det sentrale – selv om det eksperimentelle gjerne var det opprinnelige ”problemet”. At line produceren ønsket å få forklart hvorfor TVN hadde kommet viser at selv om line producerne opererte innenfor den redaksjonelle linje så de på seg selv som forvaltere av de narrative linjene. Ansvaret i forhold til kanalen og annonsørene ble overlatt til ledelsen, mens de selv konsentrerte seg om programmet (og deltakerne?), og spenningen line produceren opplevde var kanskje mest en indre spenning.

10.2. Sponsorer og annonsører: makt og ansvar

Bianca og James Ford sier i boken *Television and Sponsorship* (1993:121) at sponning må forstås som en viktig del av kommersielle selvskaers totale markeds- og PR-strategi.¹³³ Det er kanskje ikke rart at flere sponsorer og annonsører vegret seg for å gå inn i kontroversielle programtyper som *Temptation Island* og *BB*. Under og etter første *BB*-runde (Supphellen 2001) trakk flere sponsorer seg fra programmet.¹³⁴ Hallberg påpekte i 10.1. at det formodentlig var frykt for å miste annonsører som drev TVN til å ta ”loven i egne hender”. Hallberg utbroderte sine tanker rundt dette senere i intervjuet.

Det kan jo være farlig for da har vi liksom ene stunden så klager vi over at det er annonsørene som bestemmer at vi skal få semre og semre TV-program, også skal man bruke annonsørene til å fortelle: *nei vi skal følge annonsørenes moral*. Det kan bli litt skremmende med tanke på at 50 % av annonsørene er sikkert amerikanske multinasjonale selskaper, som er fullstendig fulle av dobbeltmoral og masse dritt så det er jo farlig om annonsørene skal bestemme innholdet og det gjelder jo i så fall begge veier. Er det

¹³³ Forfatterne trekker et skille mellom annonsører og sponsorer der sistnevnte trekkes frem som industriens håp. Et slikt skille er imidlertid ikke nødvendig i min drøftelse da jeg kun nærmer meg disse i forhold til deres interesser i og eventuelle innflytelse på programmet, ikke deres forskjellige markedsstrategier.

¹³⁴ Blant annet madrassprodusenten *Princess* som stod for sengehalmen deltakerne koste seg i.

annonsørene som skal uttøve sensuren? [...] Men det var jo det jeg også sa at: det her var jo kanalen i så fall som har dritit seg ut på det. [...] har man tatt inn faen i huset, så får man faen meg ha den der og. Altså, det går jo liksom ikke å at *de* skal styre innholdet. (Lasse Hallberg)

Det er ikke noe i veien med Hallbergs argumentasjon i forhold til annonsørers manglende moral og ansvarfølelse og det problematiske ved at slike krefter avgjør hva som blir sendt. Hallberg hadde en klar oppfatning om at han, som ansvarlig redaktør, skulle bestemme innholdet. Den moralske tyngden han trengte var at han alene kunne ivareta deltakernes interesser – men var han i sannhet sin broders vokter? Han hadde rett nok innsyn i deres private følelser og bakgrunn, men var deltakernes tiltro til han velinformert og ikke villedet? Forhåpentligvis var Hallberg og line producerne klar over makten de hadde over deltakernes skjebner, men man må huske at forvaltningen i hovedsak gikk ut på å skape underholdning – de var ikke nødvendigvis de best egnede til å ivareta deltakernes individuelle behov eller forutsetninger.

10.3. Konsekvenser redaksjonelt og profesjonelt

Stemningen på Fornebu var som nevnt ikke overveldende positiv til *TVN* etter deres inngrep i sendingene. En av line producerne forklarte sin frustrasjon i forhold til dette.

Jeg blir jo sinna når det har skjedd ved to anledninger at TVNorge har klippet om, at de har tatt bort til dels vesentlige poeng, og hvis det hadde vært min sending så hadde jeg blitt veldig veldig sint. Fordi at det [...] er det fem minutter meningsløst TV etter [TVN klippet] og det hadde jeg blitt så sint av fordi det går på yrkesstoltheten altså. Det er akkurat som om du får lov til å si: *snipp snapp snute nå er eventyret ute*, men ikke får lov til å fortelle begynnelsen. Da framstår jo du som en dårligere håndverker, – det er veldig greit med sexen for det vet du at det får du ikke ha med, og da forholder du deg aldri til det, der bygger du ikke opp noe som blir tatt bort. Men hvis jeg hadde gjort det og det hadde blitt tatt bort så hadde jeg, da hadde jeg rett og slett tenkt at: *jaja hvis dere skal klippe om så trenger ikke jeg ha navnet mitt på det liksom*.

Dette understreker ytterligere deres rolle som historielinjeprodusent. Line produceren var forbannet fordi de ikke lengre hadde kontrollen over programmet, og fordi det fikk denne til å fremstå som en dårlig håndverker. Det gikk på yrkesstoltheten løs.

En annen line producer gikk så langt som til å si at *TVN* hadde forårsaket at profilen til programmet var endret såpass at den nå var i konflikt med konseptet.

Det har jo gitt oss en feigere profil. Vi tør jo ikke gjøre Norges hardeste sannhet, vi skildrer jo ikke hele sannheten. Vi skildrer jo ikke noe som ikke er sannhet, men vi får ikke vise hele sannheten. Og da høres det ut sånn at det er sånn kjempeviktig å få vise sex, det som jeg syns er viktig er at vi kanskje har det på oss at vi ikke kan vise sex, at det finns en lov på ting vi ikke kan vise. Ellers så har vi jo en viss sånn diskusjon selv. Jeg tror alle oss line producere har en viss sånn grense altså hvor man verner deltakerne mot seg selv på en måte. Vi kan si at: *nei det her, hvis jeg viser det så, kanskje jeg ikke mener det personlig engang, så er det uopprettelig skade for personen*. Jeg tror vi har alle de sperrene, tror jeg.

Det iboende konfliktforholdet mellom å vise alt og å ta hensynt til deltakerne og publikum fører imidlertid til at line produceren snart kjører seg fast. Det er innlysende at denne balansegangen var problematisk og at de profesjonelle rammene ikke var så enkle som de kunne se ut til. Jeg kan ikke si hvorvidt line producerne virkelig ble feigere av *TVNs* klipping, det som imidlertid er sikkert er at line producerne ble pinlig bevisstgjort et ansvar de i stor grad hadde skjøvet over på til andre. Og at de etter dette måtte ha et mer avklart forhold til hva som ble vist og hvorfor.

10.4. Avsluttende bemerkninger: praksis mellom visning og sensur

Jeg har i det foregående analysert line producernes praksis med utgangspunkt i produksjonens interne redaksjonelle prosesser. Aktørene i disse prosessene har jeg begrenset til line producer, realityprodusent og Hallberg, men hensynet til publikum, *TVN* og sponsorer/annonsører var også sentralt. Retningslinjene for den redaksjonelle linje var en kombinasjon av forsiktighetshensyn og klare forbud. Line producernes eksponeringspraksis var preget av personlige preferanser og narrative hensyn så vel som redaksjonelle regler, og var dermed refleksiv. I hovedsak vil jeg oppsummere mine analyser i seks hovedpoenger:

Hallberg og realityprodusent representerte den redaksjonelle linje og deres føringer var i hovedsak rammeverket for hvor eksplisitt eksponeringen av sensitive områder var. Sensitive områder var nakenhet, sex, implikasjon av tredjepart og fyll. Frykten for å miste seere (spesielt barnefamilier) dominerte argumentasjonen for å unnlate å vise noe. Deler av de redaksjonelle linjene var utformet for å ivareta deltakerne og deres familiers interesser.

Line producernes eksponeringspraksis var refleksiv. Den innebar en refleksivitet i forhold til redaksjonelle retningslinjer og narrativ praksis, og representerer slik kontinuitet i forhold til forrige del. Line producernes avveininger ble også gjort i forhold til konseptuelle føringer som avkledning av deltakernes intimsoneer. I visse situasjoner ble deler av den redaksjonelle linje tillempet slik at man gikk ut over det mandat som lå i rammene. Grunnene til dette ble knyttet til underholdningsverdien – altså et produkt av den narrative tekstproduksjonspraksis. Hvis kriteriene i forhold til den narrative praksis (som fortelling) var sterke nok kunne eventuelle medmenneskelige hensyn delvis tilsidesettes.

Likevel impliserte line producernes eksponeringspraksis stor grad av undereksponering av åpenbart negative elementer, som banning og angrep på produksjonen. Dette innebærer at line producernes eksponeringspraksis også var definert av hva de mente var ubehagelig i forhold til deres syn på seg selv.

Line producernes diskursive eksponeringsstrategi var å gjøre seg selv usynlige og la deltakerne anta rollen som sladrehanke, og impliserer ikke bare at *BB* representerte en form for mediert sladder, men viser også at den redaksjonelle praksis spilte ball med den narrative som motstrategi i forholdet til ansvaret for fremstillingen.

Jeg avdekket også til dels store forskjeller mellom line producerne, forskjeller som i stor grad var relatert til visning av sex eller kropp, og produsentene mente det ikke var en tilfeldighet i hvem som viste hva. Formatets konvensjoner, den narrative praksis og de redaksjonelle retningslinjene ville imidlertid bidra til å viske dem ut og gi like episoder.

TVNs inngrep korrigerer de redaksjonelle retningslinjene og medførte at programmet ble "feigere", for å bruke line producernes egne ord. Det var hovedsakelig måten denne innflytelsen ble øvet som var problemet. Line producerne og produksjonen var forbannet på *TVN* fordi de mistet kontroll over de respektive linjene og følte at det håndverksmessige produktet var ødelagt.

Som avslutning av denne oppgaven vil jeg samle trådene jeg har lagt ut gjennom analysekapitlene og se på hvilke konsekvenser og implikasjoner de ulike praksisfeltene hadde – mellom tekst og kontekst. Eksempelet fra innledningen vil hentes frem igjen som illustrasjon på etiske implikasjoner i underholdningsproduksjoner med vanlige mennesker som de sentrale medvirkende. På bakgrunn av mine betraktninger vil jeg gi noen utfordringer til forskere så vel som produksjonsmiljøer.

Del V

Big Brother mellom tekst og kontekst: underholdningsproduksjonens sosiologi

11: Fængsel, fabrikk eller laboratorium; en oppsummering.

Denne oppgaven har omhandlet profesjonell praksis i *BB*. Analytisk har jeg nærmet meg praksis som en kontinuitet mellom struktur og aktør. Jeg har latt tre sentrale metaforer beskrive tilnærmingen: fengselet, fabrikken og laboratoriet. Disse metaforene avledet tre perspektiver: overvåkning, produksjon, og eksperiment.

Line producernes fagfunksjon var spesielt interessant innenfor disse perspektivene. Som fangevoktere i den totale underholdningsinstitusjonen skulle de være restriktive og tilbakeholdne, men i skrifterommet kunne de føle både sympati for og nærhet til deltakerne. I denne konfliktsituasjonen var regelverket svært klart: line producerne skulle bare *lytte til* det deltakerne hadde å formidle og ikke gi stimuli eller tilbakemeldinger. Dette stod i opposisjon til den daglige reguleringen av deltakernes liv i huset. Underholdningsfengselet skulle fungere som *agent provocateur* og line producernes praksis innenfor disse rammene var en veksling mellom passiv observasjon (overvåkning) og aktiv stimulans (oppgaver, musikk og lignende). Således impliserte underholdningsfengselet ikke bare veksling mellom overvåkning og eksperiment, men også kontroll og usikkerhet.

Hallbergs to uttalte mål med skrifteromssamtalene illustrerer underholdningsfengselets dobbeltfunksjon som laboratorium og fabrikk. Han ønsket både å gi deltakerne psykisk styrke og å få deres intime betroelser – ”on” og ”off record”. Selv om flere psykologer var tilknyttet produksjonen hadde Hallberg hovedkontakten med deltakerne, og det er klart at den usedvanlige

tilliten han skapte var en av de fremste grunnene til deltakernes samarbeid og velvilje. *BBs* grunnleggende problematikk ligger nedfelt i konseptets idé: å sette noen under overvåkning, i en annens vold. *BBs* struktur og ydmykelser reduserte deltakerne til performative klienter i Storebrors eksperimentelle virkelighet. Samtalene tjente fjernsynsproduksjonen ved å sikre deltakernes videre opptreden og som materiale for sendingene – direkte som biter eller indirekte ved å gi Hallberg informasjon om fremtidige problematikker.

Produksjonen av fjernsynsprogrammet hadde et tydelig samlebåndspreg, men også her var det betydelige usikkerhetsmomenter. Line producerne søkte autentiske følelser og relasjoner mellom deltakerne i sine utvalg, men måtte ofte ta til takke med dagligliv og rutiner. Dessuten lå det en latent problematikk i at følelsesutbruddene kunne bli for sterke, og dermed sette premisset for videre produksjon i fare. Utviklingslinjer og sammenheng ble fremholdt som viktige ingredienser i programmet, men *BBs* narrative utviklingslinjer hadde sjelden gyldighet ut over et par-tre dager. Line producerne favoriserte biter med intern sammenheng i *dagen* og uforløste situasjoner i sine utvalg. *BBs* grunnleggende underholdningsmessige attraksjon lå nedfelt i blandingen mellom det kjente og det ukjente. Line produceres arbeid som underholdningsprodusenter innebar således sosial fortolkning og formidling. Der den fengselsaktige strukturen reduserte deltakerne til klienter medførte tekstproduksjon som praksis at deltakerne ble behandlet som karakterer.

Underholdningslaboratoriet er en dekkende beskrivelse også for produsentenes refleksivitet i forbindelse med visning av kontroversielle elementer. I utgangspunktet var eksplisitt sex, nakenhet, referanser til utenforstående personer og fyll regulert innhold. Hensynet til deltakerne ble av produsentene ofte trukket fram som grunnlaget for å fjerne eller skjære ned biter. Selv om dette var viktig, fantes det også andre, sentrale vurderinger. Hallberg argumenterte blant annet for hensynet til publikum, og da spesielt barna. Line producerne kunne ha personlige motiver for å underekspone visse elementer: både kropp, sex og vulgariteter fra deltakernes side ble kuttet ned eller fjernet fordi line producerne syntes det var pinlig eller upassende å se på. I de tilfellene man tillot sensitive elementer argumenterte man for sammenheng med de overordende historielinjene, eller at det ble gjort med ”glimt i øyet”. Line produceres profesjonelle praksis var i alle instanser styrt av kjerneoppgaven *underholdningsproduksjon*, og Hallbergs rolle blir her ekstra viktig. Han var øverste produksjonsmessige myndighet og hovedmannen i utviklingen av retningslinjene for produksjonen som helhet. Hallberg holdt

deltakernes interesser høyt, men det inntraff situasjoner der vurderinger rundt produktet var vel så sentrale (se vedlegg 3). Oppdragsgiveren *TVN* hadde imidlertid ikke like mye is i magen, og endret ved et par anledninger programinnholdet. Den vekslende praksisen og refleksive holdningen produsentene hadde til eksponering impliserer en dobbelthet i forhold til konseptet, publikum og deltakere. Konseptet var både avslørende og tilslørende, publikum var kikkere og sarte sjeler, deltakerne var klienter og karakterer.

Både den strukturelle oppbygningen av *BBs* produksjonsapparat, som en kombinasjon av fengsel, fabrikk og laboratorium, og aktørenes bevegelser innenfor dette rammeverket peker mot den profesjonelle praksis som en dynamisk størrelse – en kombinasjon av ulike regelverk og felter. Om noe skal sies som en generell konklusjon må det være at produksjonen av *BB* avkrevde produsentene en uvanlig kombinasjon av kompetanser og vurderinger.

11.1. Etske implikasjoner

Eksempelet jeg tok opp innledningsvis (sendt 26.02.01) åpner også for etiske problemstillinger. Jeg vil her ta opp denne tråden og gi en gjennomgang på bakgrunn av mine tidligere drøftelser.

Jeg påpekte innledningsvis at deltakerne hadde fest kvelden de ankom (se vedlegg 15). Gitt deltakernes alder og sosiale bakgrunn var festing ingen uvanlig foreteelse i deres vanlige liv, og på grunn av den spente stemningen rundt deres møte hadde de etter all sannsynlighet behov for en utblåsning. Det er imidlertid stor forskjell på en privatfest og det å innta alkohol i regi av en fjernsynsprodusent som vil eksponere ”fyllerøret”. Ansvar for hendelsesforløpet blir derfor dobbelt hos produsentene. De hadde etiske forpliktelser til deltakerne både ved den institusjonelle settingen og i videreformidlingen av hendelsene.

Det er betenkelig at Storebror i henhold til hjemmesiden (se vedlegg 2) bare beroliget Anita med at ”det ikke var så alvorlig”, når fjernsynsvisningen gav signaler om at det var så ille som hun fryktet. Jeg går ut fra at Hallberg fylte rollen som Storebror og terapeut i denne situasjonen. Gitt at Hallberg var herre over situasjonen og den som satt med alle kortene hadde deltakeren intet annet valg enn å ta Storebrors bemerkninger alvorlig. Dette impliserer at Hallberg hadde stor definatorisk makt, men med dette kom også et forvaltningsansvar. Hallberg hadde rett i at situasjonen ikke var så alvorlig i den forstand at den var raskt glemt, men trøsten

ville vært større om han hadde valgt å utelate historien i den påfølgende sendingen (eller i det minste vist *hvorfor* det ikke var så alvorlig).

Dette impliserer videre spørsmål om hvorfor hendelsesforløpet var et av de sentrale elementer i episoden, tross Anitas ubehag, og man kan spørre seg om hva som var grunnlaget for elementenes presentasjon. Underholdningsverdien i relasjonen Anita og Rodney, samt hennes emosjonelle engasjement, var etter alt å dømme sterk nok til å få presedens i de redaksjonelle vurderingene. Man kan formodentlig høre argumentene: ”det var den sentrale hendelsen den dagen, det farget alt, vi viser jo bare hva som skjer...” Det var påfallende hvor ofte produsentene sa at de beskyttet deltakerne ved å klippe vekk elementer, og jeg mener produsentene forsøkte å beskytte deltakerne i dette eksempelet: de to bitene der Rodney ”kjærtegnet” Anita var ikke dominerende tidsmessig i historielinjen. Vi fikk, som i de senere sexscenene, en etablering (som var kort, men ikke levnet tvil om hva som hadde skjedd), den egentlige vekten i episoden ble lagt på det påfølgende sosiale *spillet*. Anstendigjøringen av hendelsesforløpet var betydningsfull narrativt, men likevel problematisk. Det er viktig å huske at deltakernes familier og venner også var en del av *BBs* publikum, med den frustrasjon og maktesløshet det eventuelt innebar. Anitas hjelpeløshet ble underekspontert, særlig siden hun i henhold til nettsiden gikk i skrifterommet og ba om å få se opptakene, som ble utelatt i programmet. Problemet er at man fikk vite det likevel. Produsentenes dobbelttenkning gir en bitter ettersmak: de kunne unngått historien heller enn å gjøre hentydninger. Publikum *visste* for mye uten å ha *sett* alt. Denne behandlingen treffer hjertet i line produceres fortelling: sladder. Vage hentydninger og halvkvadede viser var paradoksalt nok produktet av Storebrors mektige overvåkningsapparat. I biten hvor Trond fortalte Anita hva han hadde sett sa han at også hun hadde vært aktiv med beføling i sofaen, noe som kom dårlig frem i dialogen. Enda viktigere var det at publikum ikke fikk se noe av det i episoden (og derfor vil jeg tro det ikke fantes bilder av det). Anitas reaksjon virket fullstendig berettiget i den narrative sammenhengen hendelsen var satt i. På tross av hva line producerne hevdet, impliserte *BB* ofte en dreining av sannheten: redigeringen av elementene skapte situasjoner som var tolket og satt i en spesifikk sammenheng.

Hallbergs kommentarer til oppgaven bærer preg av at kontinuerlige vurderinger av deltakernes ve og vel var sentrale i hans arbeid. Om denne spesifikke situasjonen ikke kvalifiserte til inngrep (fordi hendelsen ikke innebar et overgrep), impliserte likevel konstitueringen av praksis og *BBs* totale institusjon en risiko. Line producerne hadde forberedt seg på

underholdningsproduksjon, ikke institusjonsliv, og dermed kunne deres praksis bli styrt av hensynet til produktet snarere enn subjektene i huset. *BBs* institusjonelle regelverk var sterkt fokusert på underholdningsproduksjon og avstand mellom overvåkere og deltakere, og line produceres institusjonelle praksis la ikke opp til inngrep selv om det reelt sett var mulig. Line producerne var derfor avhengige av å ha et sterkt etisk kompass som kunne guide dem gjennom eventuelle gråsoner. Det etisk betenkelige i produksjonen av *BB* var at *spillet*s regler (i betydningen fjernsynsprogrammet) kunne blitt overordnet *livets* regler.

11.2. Publikum som Storebrødre

Hvis *BBs* institusjonelle praksis var rettet mot deltakerne som forsøkskaniner, innebar line produceres narrative bevissthet en søken etter lesbare resultater, og publikumsoppslutningen var den endelige bekreftelsen på eksperimentets suksess. Line produceres fortelling hadde implikasjoner både for publikum og deltakere. Deltakerprodusenten fortalte en historie som illustrerer forestillingene som kunne oppstå i forhold til deltakerne.

Jeg tror det handler om hva slags holdning man har til de menneskene som bor der inne. [...] Man blir litt blind for at det er mennesker man behandler og ikke dukker og skuespillere i et spill. Nå når Rodney kom ut nå så var det en som sa til meg: *det er jo så merkelig å møte han – han har jo akkurat de samme klærne på seg som han hadde inne i huset*. Så sier jeg: *ja det er jo klærne hans* [latter] altså folk skjønner ikke det der, på en måte så skjønner de, så på en annen måte så skjønner de egentlig ingenting likevel. (deltakerprodusent)

Deltakeren ble i produksjonsarbeiderens øyne redusert til en karakter, og ikke en person. Under direktesending ble kontrollrommet forvandlet til en stor TV-stue, og med utstemmingen som høydepunkt gikk mange i produksjonen fra å være produsenter til å være publikum for en kort stund. Dette førte til at man tillot seg holdninger som ellers kunne kategoriseres som uprofesjonelle: man spekulerte aktivt i hvem som skulle ut og hvem som ”fortjente” å bli. Fetveit (2002) sier i artikkelen ”Det kannibalske øie” at *BBs* største bragd var normaliseringen av kikkerfjernsyn. Det virkelige *kannibalske* ved Storebrors virkelighet var imidlertid at det også gjorde publikum til storebrødre: utvalget av elementer til programmet la opp til at de skulle være sosiale fortolkere. At de også skulle stemme på deltakerne de ville ha ut av programmet impliserte en videreutvikling av tolkerrollen til å også definere dem som dommere. Denne rolleblanding lå latent i *BBs* fortelling: sladder.

Det ligger i sladderens natur at man ikke griper inn, man blir faktisk selv grepet. Som publikum var jeg intet unntak. Problemstillingene rundt hendelsen jeg behandlet over ble først tydelige for meg i bearbeidingen av datamaterialet. Jeg hadde derfor ikke direkte innsyn i de produksjonsmessige vurderingene i den spesifikke episoden. Man kan si det var min analytiske tilnærming som skjerpet mine tanker om produsentene og deres praksis. Min relasjon til *BB* innebar flere roller med ulike bevissthetsnivåer. Som publikum var jeg bevisst *BB*s fortelling, men også fanget av den. Som observatør var jeg bevisst det sosiale og strukturelle ved objektet, men var også her fanget av konteksten jeg observerte. Analytisk var jeg friere i forhold til begge rollene og kan se de latente problematikene i materialet. Som forsker er jeg imidlertid privilegert og mitt innsyn i produsentenes holdninger og praksis er ikke tilgjengelig for alle. Det er derfor viktig at medieforskningen fortsetter å se produsenter så vel som publikum i kortene.

11.3. Avsluttende bemerkninger: er Big Brother viktig?

Jeg spurte en line producer hva denne syntes om at Rebekka fikk en ny sjanse til å vinne en million (sent 26.04.01), og fikk et interessant svar:

Altså for meg så er det sånn at dette er et TV-program, det er såpass mye sendetid og det er et underholdningsprogram, punktum. Altså alle TV-program er lutter juks. De siler ut hvem de vil ha i Jeopardy, de vet på forhånd når folk vinner ikke sant, [...] det er jo ikke tilfeldig at det er en som vinner en million av og til, da trenger de seg medieomtale og en peak. Så akkurat det der det kan nok de inne i huset bli forbitret på, tenker jeg meg, men jeg har ikke noe moralske greier på det der i det hele tatt. [...] og så syns jeg ikke det er så veldig alvorlig heller om publikum blir lurt litt av BigBrother, så tenker jeg at det er ikke så ille. Jeg syns det er verre hvis BigBrother torpederer sjela til en som er med, det hadde jeg syns vært ille. Og da hadde jeg ikke hatt veldig lyst til å være med på det. [...] BigBrother er jo ikke noe viktig, det er jo bare en greie som varer en eller to sesonger og så er man ferdig med det.

Line produceren presenterer én sentral argumentasjon: underholdningsprogrammer er juks, men gitt underholdningens grad av "uviktighet" er dette uproblematisk. "Vanlige mennesker" har ofte blandede følelser overfor showene de har deltatt i, (se Syvertsen 2001) og det er underlig at line produceren ikke ser sammenhengen mellom deltakernes potensielle bitterhet og det å "torpedere sjela" deres. *BB*-deltakelsen var utvilsomt viktig for deltakerne både under og etter produksjonen, og nettopp derfor må underholdningsprodusenter ta seg i akt. I *BB* hadde tross alt line producerne stor innflytelse på deltakernes fremtidige tilværelse. Konkurransen om en million er en underordnet problematikk i denne sammenhengen, og det er et tankekors at fjernsynsprodusenter bruker denne typen argumentasjon. At noe er underholdning betyr det ikke at er uviktig. Vanlige

mennesker har i økende grad blitt hovedattraksjonen i underholdningsformater, og dermed representerer *BB* en trend som ikke er forbigående. Som et generelt poeng etterlyser jeg større bevissthet hos fjernsynsprodusenter i forhold til vanlige mennesker som medvirkende, og selv om *BB* støttet seg til psykologisk ekspertise må man huske at dette raskt kan bli en sovepute og ikke en vekker. At Lasse Hallberg var samvittighetsfull i sin omsorg for deltakerne betyr ikke at de nødvendigvis fikk all den oppfølgingen de trengte, eller at de oppfattet oppholdet i huset som positivt i etterkant. Media og produsenter har et særskilt ansvar når vanlige mennesker skal opptre i offentligheten, et ansvar underholdningsprodusenter i økende grad må vise seg verdig. Dette leder mot et sentralt poeng: burde ikke underholdningsprodusenter på lik linje med journalister ha et fagetisk forum? (se vedlegg 3)

Debatter om medias forvaltning av etiske problemer er ofte forbundet med nyhetsmedier, men debatten var også sentral i *BB*. Om noe kan sies å ha vært samfunnsmessig viktig ved *BB* er det at fjernsynsunderholdning ble et tema for etisk debatt. Hallberg var en sentral aktør i debatten, og det er gledelig at noen i bransjen tok bladet fra munnen. Debattene var imidlertid ofte ufokuserte og klarte ikke skape en fruktbar dialog. Her hviler det et særskilt ansvar hos medieforskningen. Underholdningsproduksjon har lenge vært et neglisjert område for empirisk forskning, slike studier er nødvendige for å få en opplyst samfunnsdebatt som kan kaste lys over implikasjonene i det økende underholdningstilbudet. Det er nødvendig at akademiske forskningsmiljøer engasjerer seg og blir aktører i samfunnsdebatter. For fremtiden får forskere håpe at underholdningsprodusenter fortsetter å åpne dørene både for innsyn, kritikk og debatt.

Litteraturliste:

- Allern, Sigurd 1996: *Kildenes Makt. Ytringsfrihetens politiske økonomi*. Pax Forlag A/S: Oslo
- Baggerånsås, Liv (i samarbeid med Turid Schnell, Jardar Øyen og NRK opplæringsavdelingen) 1993: *Produksjonsplanlegging og produksjonsledelse i fjernsyn. Håndbok for produksjonsledere*. Vett & Viten: Bærum
- Beck, Ulrich 1992: *Risk Society, Towards a New Modernity*. SAGE: London, Thousand Oaks, New Delhi.
- Bergmann, Jörg R. 1993: *Discreet indiscretions. The Social Organisation of Gossip*. Aldine de Gruyter: New York
- Eide, Martin 1992: *Nyhetens interesse – Nyhetsjournalistikk mellom tekst og kontekst*. Universitetsforlaget: Oslo
- Ellis, John 2000: *Seeing Things. Television in the age of uncertainty*. I.B. Tauris Publishers, London, New York
- Ellis, John (1982), revidert utgave 1992 : *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. Routledge & Kegan Paul: London and New York.
- Fetveit, Arild 1999: "Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture?" I *Media, Culture & Society* 21, SAGE publications: London, Thousand Oaks and New Delhi.
- Fetveit, Arild 2002: "Det kannibalske øje: virkelighedsshow, eksperimentfjernsyn og den nye kreativitet i fjernsynsunderholdningen." I *Mediekultur* 34: Aarhus.
- Ford, Bianca & James 1993: *Television and Sponsorship*. Butterworth-Heinemann: Oxford.
- Foucault, Michel 1977: *Det moderne fengsels historie*. Gyldendal: Oslo
- Geertz, Clifford 1973: "Thick description: Toward an interpretive theory of culture." I: Geertz, Clifford: *The interpretation of cultures*. Harper Collins publishers, Basic Books: New York.
- Gentikow, Barbara 2002: *Hvordan utforsker man medieerfaringer? Kvalitativ metode for (ferske) medieforskere*. Institutt for medievitenskap publikasjon nr. 53, Universitetet i Bergen
- Giddens, Anthony 1984: *The Constitution of Society*. Polity Press: Cambridge
- Goffman, Erving 1992: *Vårt rollespill til daglig. En studie av hverdagslivets dramatik*. Pax Forlag A/S: Oslo

Goffman, Erving 1967a: *Anstalt og menneske; den totale institution sosialt set*. Jørgen Paludans forlag: København

Goffman, Erving 1967b: *Interaction Ritual, essays on face-to-face behavior*. Pantheon Books: New York.

Grindstaff, Laura 1997: "Producing Trash, Class, and the Money Shot." I James Lull & Stephen Hinermann eds.: *Media Scandals*. Polity Press: Cambridge.

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

Heide-Steen jr., Harald 1984: *Stille i Studio! Vær så snill... Erindringer fra fjernsynets pionértid*. Gyldendal: Oslo.

Helland, Knut 1993: *Public service and commercial news: contexts of production, genre, conventions and textual claims in television*. University of Leicester, Leicester

Hjarvard, Stig 2002: "Seernes reality" i *Mediekultur* 34, Aarhus.

Iversen, Alex 2000: "Livet som såpeopera: reality-tv, såpedokumentarisme og den dokumentariske filmtradisjon" Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen.

Jerslev, Anne 2002: "Autencitetsstrategier i Robinson Ekspeditionen 2000" i *Mediekultur* 34, Aarhus.

Kaspersen, Lars Bo 1996: "Anthony Giddens". I Andersen, Heine, Kaspersen, Lars Bo og Guneriussen, Willy red.: *Klassisk og moderne samfundsteori*, Hans Reitzel: København.

Knudsen, Birgitte 2002: "Man tager virkeligheden og gjør den til en god historie." i *Mediekultur* 34, Aarhus.

Kvale, Steinar [1997] 2001: *Det kvalitative forskningsintervju*. Ad Notam, Gyldendal: Oslo

Langangen, Christina 2002: "Se på meg!: Hva slags oppfatninger hadde deltakerne fra virkelighets-TV av å bli overvåket?" Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo

Larsen, Peter 1995: *TV-analyse for mediestuderende. Tre kapitler om betydning og fortælleanalyse*. Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen.

Larsen, Peter 1993: "TV-nyheter og representasjon", i Hagen, Ingunn & Helland, Knut (Red.): *Verda på Skjermen, om nyheter og fjernsyn*. Samlaget: Oslo

Larsen, Peter 1989: "TV: Historie og/eller diskurs?" i *Edda*. Nordisk tidskrift for litteraturforskning nr. 1

Lindstad, Anders 2003: "I virkelighetens kullisser: – en studie av produksjonsstaben i BigBrother" Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo

Meyer, Jørgen Christian 1995: *Antik grunnfag: den forgiftede gave*. Historisk institutt, Universitetet i Bergen

Meyrowitz, Joshua 1985: *No sense of place. The impact of electronic media on social behaviour*. Oxford University Press: New York, Oxford.

Moran, Albert 1998: *Copycat television: globalisation, program formats and cultural identity*. Luton University Press: Luton

Reesink, Marten 2002: "Hinsides post-Big Brother-syndromet. Produksjon og reception af Big Brother i Nederland" i *Mediekultur* 34, Aarhus.

Rydsaa, Ingeborg 2003: ""Spillet om virkeligheten": om forhandling og beskyttelse i en iscenesatt virkelighet" Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen

Sand, Gunnar og Helland, Knut 1998: *Bak TV-nyhetene. Produksjon og presentasjon i NRK og TV2*. Fagbokforlaget: Bergen-Sandviken.

Syvertsen, Trine 2001: "Ordinary people in extraordinary circumstances: a study of participants in television dating games". I *Media, Culture & Society* nr. 23 SAGE publications: London, Thousand Oaks and New Delhi.

Supphellen, Magne 2001: "Holdninger til programmene: Big Brother, Harem og Temptation Island – blant store norske TV-annonsører." Kortfattet sluttrapport. Norges Handelshøyskole: Bergen

Sørenssen, Bjørn 2001: *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre*. Universitetsforlaget: Oslo

Østbye, Helge, Helland, Knut Knapskog, Karl og Hillesund, Terje 1997: *Metodebok for mediefag*. Fagbokforlaget: Bergen-Sandviken

White, David Manning 1950: "The "Gate Keeper": A Case Study in the Selection of News" I *Journalism Quarterly*, bind 27.

Williams, Raymond 1975: *Television: Technology and Cultural form*. Sckocken Books, New York.

Avisartikler:

Grindaker, Siw: "Deltakerne svinebundet" Dagbladet, (12.05.01)

Fantoft, Sissel 2001: "Føler seg lurt av Big Brother" Dagbladet, (19.05.01)

Ottesen, Ken Andre 2001: "Ha det på badet!" og "3000 treff i sekundet" BA, (06.03.01)

Nettsider:

<http://www.bigbrother.no>: (26.02.01) "hva har skjedd?", (vedlegg 2)

<http://www.bigbrother.no>: (27.02.01) "gikk du glipp av programmet?", (vedlegg 15).

<http://www.bigbrother.no>: (14.03.01) "alkohol i huset" skrevet Lasse Hallberg [01.02.01]

<http://www.bigsister.no/kommentar2.asp?ArtikkelID=41> [10.03.03]

<http://www.puddingvideos.com/bigbrother/index.php> [10.03.03]

<http://www.filmtilsynet.no/Lover/Pornografi> [24.04.03]

<http://www.p4.no/txo/19405.asp> [27.05.03]

<http://www.nored.no/presseetikk/varsom.htm> "vær varsom plakaten" [27.08.03]

Andre kilder:

MedieNorge

Norsk Gallup

Se & Hør (02.05.01)

Episoder av Big Brother Norge 2001:

26. februar 2001, 27. februar 2001, 1. mars 2001 (talkshow), 9. mars 2001, 11. mars 2001,

25. mars 2001, 29. mars 2001, 1. april 2001, 4. april 2001, 8. april 2001, 22. april 2001, 26. april

2001, 27. april 2001, 1. mai 2001, 17. mai 2001,

Vedlegg 1:

Deltakerliste med deltakernes alder og yrke når de gikk in i huset:

Anette	24 år, apotekertekniker
Anita	25 år, student
Anne Mona	24 år, kokk
Lars Joakim	22 år, arbeidsledig
Lillebror	9 mnd, ilder
Monica	28 år, it-konsulent
Natalie	23 år, danser og artist
Per Morten	36 år, salgsingeniør
Ramsy	23 år, student
Rebekka	27 år, mediekonsulent
Rodney	26 år, boredekksarbeider
Roy	32 år, salgskonsulent
Trond	35 år, selger

>> NYHETER siste nytt fra huset**00:05 Hva har skjedd?** 26/02/01

Anita blir fryktelig opprørt over at Rodney har kjærteget henne mens hun sov. Hun føler seg utsatt for et overgrep og er på vei bort mot sofaen der Rodney ligger og sover for å kyle et glass cola i ansiktet på ham. Trond, som har satt i gang hele situasjonen ved å

fortelle hva han så, stopper henne og prøver å roe henne ned. Han mener at Rodney antageligvis har vært i halvsøvn han også og kanskje har misforstått situasjonen. Det er slikt som skjer, mener Trond. Menn er menn og det vil de alltid være. Anette er så opprørt at hun til og med går i skrifterommet og ber Big Brother om å få se opptakene fra dagen før så hun kan finne ut hva som egentlig har skjedd. Big Brother beroliger henne med at det nok ikke er så alvorlig som hun tror.

Rodney blir fortvilet når de andre forteller ham hva han skal ha gjort, og løper inn for å snakke med Anita. Sammen blir de enige om at ingenting kan ha skjedd, og snart er de venner igjen. Spørsmålet er om noen har sett det samme som Trond, og hva er hans motiv for å gå ut med det?

[TILBAKE](#)[TIL TOPPEN](#)

Vedlegg 3

Ansvarlig produsent Lasse Hallbergs kommentarer til oppgaven 19.08.03:

Til fornote 7 side 9: I den tredje utgaven av BB i 2003 økte seertallene igjen med ca 25 % i henhold til BB 2002. Medias fravær har dog fortsatt fra 2002 og skyldes den alminnelige holdningen i avisredaksjoner i Norge hvor de ser fremgangsrike TV-program som en konkurrent. Dette er dog noe dobbelt mener jeg siden de i høy grad lever av å skrive om det som skjer på TV. Muligens kan det også skyldes at BB har en meget stor trafikk på Internett og vi har i stort sett samme antallet besøkende på vår nettside som VG. I andre land som for eks. England er de mer av oppfattningen at de selger mer aviser når de skriver om Big Brother og det er uttalt at de skal følge dette i stor grad fordi de regner med kraftig opplagevekst spesielt i yngre målgrupper.

Til 2.2. side 16: Frykten for journalister var av hensyn til deltagerne siden de var meget på "jakt" etter informasjon som kunde misskreditere deltagerne i huset. Det viste seg at de anså deltagerne som "fritt vilt" fordi de valgt å være med på et slikt konsept. Jeg har ved flertalet debatter og forelesninger prøvd å sette litt lys på hvordan media helt plutselig ikke brydde seg om "Vær Varsom plakaten" i omtale om BB-deltagere.

Til 4.1.2 side 32: Dette er din påstand og jeg mener den er alt for generaliserende. Det er mer forskjell på hvorfor de søkte Big Brother enn så, og noen har nok sett for seg et videre liv innen media men det er ikke merparten. Big Brother oppfattes også mye som den ultimate utfordringen til tross for at det i stort sett har avsaknad av fysiske utfordringer. De fleste som har vært med i de 3 år serien pågått har dog sett før seg at de skal tilbake til sitt vanlige liv etter av programmet er ferdig.

Til 5.1. side 41: Forklaring til det oven nevnte: Jeg (Lasse Hallberg) ville forandre maktbalansen i huset til jentenes fordel. Roy var meget påståelig i alle diskusjoner og gav seg aldri til tross for at han hadde feil. Hvorfor jeg gikk inn og korrigererte var også fordi han prøvde å skaffe seg mer makt i forhold til Big Brother. En interessant aspekt sikkert for deg siden dette gjordes ikke enbart for å hjelpe jentene eller Annette i det her fallet men for programmets utvikling og det beste for det.

Til 5.2. side 43: Det er mulig du oppfattet det som et reelt alternativ som jeg vurderte. Min tanke var dog av mer hypotetisk art og handlet egentlig ikke om konkurransen i det hele tatt, uten i dette tilfelle først og fremst om Rodney og hva som ventet han, og var det noen hensyn som kunde tenkes i øvrig så var vel ikke Lineproducerne spesielt glad i om Rodney forsvant siden de også tidligere i dette uttrykket at han var et "vandrende item".

Til 5.3. side 45: Kommentar: Dette var den eneste gangen de visste de var på TV og det har også vist seg at også deltagerne i BB 2002 og 2003 agerer på samme måte. Ryddingen ble dog initiert helt og holdent av deltagerne selv og kan muligens ved senere anledning blitt oppfordrade til det av noen av Lineproducerne når det ikke såg ut som om de skulle gjøre noe med det av årsaker at ellers skjedde det ikke så mye på torsdagene siden samtlige deltagere oftest var meget nervøse pga utstemninger eller nominasjonsavsløringer og låg mest å såg i taket. Altså har noen Lineproducere gjort

Vedlegg 3

dette er det fordi de på den måten prøvde å fremskaffe "items" under en dag med relativt lav aktivitet før resultatet av kveldens sending var avslørt. Det låg definitivt ikke noe i reglene om at dette var noe de måtte gjøre.

Til 5.3. side 46: Kommentar: I BB 2002 så forandret vi også muligheten for deltagerne å kontrollere lyset i soverommene av denne anledningen og deretter har produksjonen avgjort når det skal slukkes og tennes også på soverommene

Til 5.4. side 46: Kommentar som gjelder generelt for oppgaver vare seg de er fysiske, teoretiske eller av diskusjonskarakter: De er i første hand ikke lagd for at selve oppgaven skal gi en masse programinnhold siden det er relasjonene mennesker mellom som er den virkelige konteksten i programmet. Samtlige oppgaver fungere derimot som en katalysator for at deltagerne skal stilles foran lignende situasjoner som mennesker også har i det virkelige livet utenfor huset, i arbeid, familie eller blant venner og "lagkamrater". Oppgaven har også for avsikt at de må gjøre noe for å få belønning i form av "lønn" (penger til å handle de varer de ønsker som når man arbeider) eller belønning i andre former som gjør livet litt bedre.

Til 5.4. sitat side 47: Kommentar: Jeg mener det er en kortsiktig og merkelig analyse av Lineproducere og bærer tydelig preg av denne Lineproduceren produserte program en dag da det var meget lav aktivitet og da gjerne la skylden på selve oppgaven. Det viser også at noen Lineproducere av og til tenkte meget kortsiktig og egoistisk på sitt eget program bare og ikke så helheten i det. Oppgaven var meget bra fordi den skapte mye press innbyrdes blant deltagerne fordi alle passet meget nøye på alle og "gud nåde den som ødela denne oppgaven" (hvilket også skjedde når den skulle avslutes da Ramsy ville briljere med å sjonglere med sitt egg og mistet det i gulvet til blant annet hans store venn i huset Rodney store forbannelse). Deltakerne hadde da misslyktes uken før og vikten av at få penger denne gang var meget stor i følge deltagerne. Selv var jeg øvertygad om at de skulle misslykkes og egentlig hadde de allerede gjort det hvilket jeg kunne tatt i bruk eller latt se gjennom fingrene med om det var det jeg ville. Ramsy visste dog at hvis Big Brother ville kunne Big Brother gi de et negativt resultat på oppgaven (dette visste jeg også at han visste).

Til 5.4. sitat side 48: Kommentar: Som tidligere nevnt generelt om oppgaver så var dette intensjonen og selve diskusjonen som Big Brother tilførte huset var ikke viktig men kunne selvfølgelig også brukes hvis det viste seg å bli interessant.

Til 5.4. side 48: Kommentar: Diskusjon om oppgaver var noe jeg (Lasse) selv styrte med oppgavegruppen og ikke noe som Line producere skulle gjøre fordi de såg mer kortsiktig (de tenkte i stort sett bare sitt eget program). Noen gang kunne jeg dog rådgjøre med Lineproducere om ideer jeg hadde for oppgaver.

Til 6.2. side 63: Kommentar: Jeg (Lasse) ser alt før sending æven om jeg ikke alltid såg det under mastringsprosessen, men uansett hadde jeg da en mulighet å gå inn og forandre om det var behov for det. Veldig lite brukt dog siden delegeringen til Lineproducere var viktig for at organisasjonen skulle fungere som ønsket. Det vil si: gi Lineproducere mest mulig følelse om kreativ frihet under ansvar.

Til 7.4. side 75: Jeg anser at Fetveit har en stor feil i denne påstand som også speiles av dårlig research i påstanden: "Fetveit (2002) påpeker at Lars Joakim på en måte representerte konseptets nederlag ved å spille på mange deler av sin person i stedet for å avdekke sitt "sanne jeg"." Jeg mener Fetveit vil at det skal være "drittsekk-TV", men det er alltid de snille og "de gode" som vinner i Big Brother uansett land som var

Vedlegg 3

vist det. Dette visste jeg og det har også vist seg de 3 omganger som blitt vist i Norge. Videre vil jeg påpeke at Lars Joakim ikke ”spilte” i det hele tatt. Dette er Lars Joakims personlighet og samtlige av han nærmeste kjente han også meget godt igjen i BB-huset. Han har heller ikke forandret seg etter dette. Det siste vet jeg siden jeg har jobbet med han og sett han privat kontinuerlig siden 2001.

Til 7.6. side 80: Det paradoksale er at seertallene øker de siste 30 dagene av konseptet og dette skjer i mai måned med mye sol og sterk sommervarme (andre del av mai 2001) hvor TV-seeingen normalt går ned markant. TVNorges research avdeling og salgsavdeling har senere konstatert at BB forandret deres planlegging og har forskjøvet inntekstpotesialet for TVNorge hvor de i dag etterstrever mer seere i denne perioden fordi de har større etterspørsel fra annonser og mer inntekter enn før BB.

Til 9.3. side 107: Deltakeransvarlig hadde kontinuerlig kontakt med familier og også i ettertid. Nå handlet det også om at deltagerne var voksne mennesker godt over myndighetsgrensen og uten mann/kone, kjæreste og foreldre som sine nærmeste (to mannlige deltagere hadde også barn som de ikke hadde daglig omsorg om).

Til 11: side 123: Kommentar: Hva du enn drar for sluttledning så er det deltagerne som er det primære uansett. Disse personene lever videre når TV-kameraene er slukket, og uten å sette de i første rekke så vil slik konsepter drepes av seg selv i fremtiden – så om du av den anledningen hevder at produksjonen indirekte blir det primære kan jeg holde med til viss del. Jeg vil dog poengtere at det er meget underordnet i den direkte produksjonen for der er det i første hand og det som er viktig deltagerens vel og ve. Spesielt i denne første versjonen siden mye var nytt og veldig lite var prøvd tidligere.

Til 11.3. side 127: Kommentar: Jeg er enig med at det er mye etiske overtramp i bransjen og meget lite krav som stilles. Det eneste jeg kan si til mitt forsvar er at jeg er utdannet journalist, noe jeg også har virket som. Jeg har forsøkt bygge en organisasjon hvor selve utførelsen av oppgaven i mangt ligner på det som en journalist møter i sitt yrke. ”Vær varsom plakaten” har blitt implementert om en dog usynlig og ikke nedfelt ordlydene i regler i denne produksjonen. Det var og er et banebrytende konsept, men jeg kan stå inne for det vi i teamet har utført. Jeg ser også at det ikke fungerer på lik linje i andre produksjoner og skulle gjerne fått fjernet noe av dette i muligens slike forum. Jeg håper debatten kan holdes ved liv og at denne bransjen fortløpende blir føremål for forskning slik at debatten kan føres på dybden og ikke bare i tabloide utalleser mot bedre vitende fra diverse synsere (som mer er ute etter litt populistisk egen PR) i samfunnet som den bar preg av i stor grad høsten 2000 og våren 2001 når det viste seg at Big Brother konseptet skulle komme til Norge.

VEDLEGG 4

Lasse Hallberg (Nordic Ent)

Fra: Lasse Hallberg (Nordic Ent)
Sendt: 12. mars 2001 11:35
Til: BB Lineproducer; BB Web: BB Talkshow: ; BB
Ledning:
Emne: Forskning Big Brother

Fra og med i dag kommer en person ved navn HÅVARD LEGREID at følge BB produksjonen som en "flue" på veggen.

Han kommer fra Instituttet for Medievitenskap i Bergen og rapporterer til en Første Amanuensis Knut Helland.

De første ukene skal Håvard sette seg inn i produksjonen og kommer troligen mest å følge Lineproducer og Stein i arbeidet med å ferdigstille råmateriale til ferdigt program (Reality).

I den anledningen kan det henda at han også stiller spørsmål til Ukesoppgavegruppen og andre.

Etterhvert kommer Håvard også å spørre webben og talkshowen om deres arbeid men tyngpunktet i begynnelsen ligger på Reality programmene.

Håvard må foreløpig signere en taushetserklæring og gis et nøkkelkort slik at han betraktes som en ansatt.

Ang. andre rutiner som vi har er jeg takksam om administrasjonen hjelper han tilrette slik at han vet om diverse praktiske saker om hvordan sikkerheten er og når og hvor det finnes mat.

Han er her til påske og kommer siden tilbake for oppfølging etter påske et par uker og kommer kanskje ytteligare en gang den siste uken da finalen er..

Hvis noen har spørsmål om Håvard og tiden han skal tilbringa her så still disse til han og ikke alle spørsmål til meg.

Lasse Hallberg
Executive Producer Big Brother
Nordic Entertainment AS

VEDLEGG 5

Kontrakt om taushetsplikt og intensjoner i forbindelse med produksjonsstudie av TV-Serien Big Brother

Mellom:

Håvard Legreid (student)
Kong Øysteinsgt. 2
8007 Bodø
160976 38555

og

Nordic Entertainment a/s
v/ Lasse Hallberg (produsent)
Gamle Snarøyvei 49
Postboks 4753 Nydalen
04212

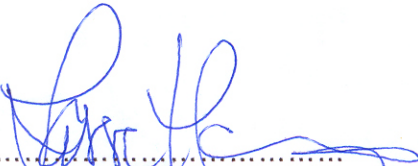
Taushetsplikt:

Håvard Legreid plikter å bevare taushet om alle forhold som han får kjennskap til i forbindelse med produksjonen etter denne avtale. Han har ikke rett til å gi uttalelse til pressen m.m. om produksjonen eller annet med mindre dette er uttrykkelig avtalt med produsent.

Denne taushetsplikten opphører ved produksjonens slutt. Likevel skal etter produksjonens slutt strengt produksjonstekniske løsninger, som kabling og dataprogram som danner grunnlaget for produksjonen, fortsatt være underlagt taushetsplikt.

Håvard Legreid skal i sin analyse og behandling av data forholde seg til forskningsetiske retningslinjer. Dette innebærer en markering av skillet mellom observasjon og analyse, samt at personvernet til deltagerne i programmet skal opprettholdes i forhold til ikke allerede offentliggjorte opplysninger.

Produsenten har rett til å lese og kommentere utkast til hovedoppgaven. Dette skal bidra til å sikre hovedoppgavens etterrettelighet. Kommentarene innarbeides i oppgaven i den grad Legreid mener de styrker analysen. Alternativt kan de vedlegges oppgaven uavkortet.


.....
Lasse Hallberg, Produsent

Oslo, den 30/4/01


.....
Håvard Legreid, student

Vedlegg 6

Ordforklaringer:

BB-office; dataprogramløsning spesielt utviklet for produksjonen. Programmet hadde løsninger for line-up, logg og arkiv, og var et søkbart system.

Batching; digitalisering, gruppering. Henviser til arbeidet spotterne gjorde med å overføre bilder til digitalt format for redigering i AVID.

Billedprodusent; bildemikser. *BB* hadde to billedmikserne i kontrollrommet; en for hver strøm. Disse mikset fortløpende bilder til opptak (og directors cut på web som var strøm A). Billedprodusenten hadde også kontroll over kamerateamet og kk (-remote). Ved linjeprodusentens fravær var også billedprodusent for strøm A fungerende sjef i kontrollrommet. Etter fire timer som billedmikser gikk disse over i spotting.

Bumper; klippmarkør eller bomper. Et stilisert lydbilde element mellom sekvenser for å markere et klipp eller en overgang. Markøren var typisk 1-6 sekunder lang og skilte seg tydelig fra "fadere" og "dipere".

Cliffhanger (cliff); henger eller åpen ende. Grep brukt i såpesjangeren for å skape spenning slik at publikum ønsker å slå på i neste episode. Den siste biten eller sekvensen i episoden blir ikke avsluttet og serien gir løfte om at du vil få se hva som skjer om du bare slår på neste episode. I *BB* ville mange av bitene i en episode ikke avsluttes fullstendig og dermed "henge" i påvente av oppfølging til neste dag, dette genererer en lignende form for narrativ spenning og bidrar til å holde på seerne.

Dip (in black); dyppe i svart, blunk. Kortere type klippmarkør enn fadere, men av samme art. bildet fra en sekvens går hurtig i svart for så å erstattes av en ny sekvens

Executive producer; ansvarlig produsent. Øverste leder for en produksjon og ansvarlig "redaktør" i forhold til oppdragsgiver. I *BBs* tilfelle Lasse Hallberg.

Fade (to black); (overgang) til svart, tone ut. Kort effekt der bildet i en sekvens tones over til svart for så å tones inn igjen i en ny sekvens, som en klippmarkør. Denne markeringen ble brukt på kortere overganger i tid enn bumpere (se bumper, dip og item).

Item; bit eller sekvens. Minste element med handling i en episode. Henviser til filmspråket. En line-up inneholdt flere biter.

Kameracrew; kameraoperatører. Fellesbetegnelse for de tre (senere to) medarbeiderne som opererte de mobile kameraene bak speilvinduene i huset (se vedlegg)

KK (-remote); fjernstyrt kamerakontroll. Arbeidsfunksjon som styrte de ubemannede kameraene i huset. *BB* hadde to personer som KK, hver av disse satt ved siden av en billedprodusent (se billedprodusent).

Vedlegg 6

Line-producer; linjeprodusent eller utvalgsleder. Benevnelse på den ansvarlige i hovedkontrollen og den produksjonsfunksjonen som gjorde utvalget av hvilke biter som kom med i line-upen. Utvalget ble gjennomgått av ansvarlig produsent og reality produsent før videresending til TVN.

Line-up; episodeskjema, produksjonsliste. Skjema som line-produceren lager over hendelsene en dag i huset. Listen viser line-producere sine prioriteringer av biter mot redigeringen av den ferdige episoden. Et eget dataprogram kalt BB-office ble anvendt i denne prosessen.

Logg (ere); nedtegnelse av innholdet i billedstrømmene. To medarbeider arbeidet i denne funksjonen, disse satt på hver sin sida av line-produceren i kontrollrommet.

Pachefelt (interface); Grensesnitt eller koblingsbrett. Et fysisk koblingsbrett for signaler med inn- og utganger. Koblet overvåkningskameraene og mikrofonene i huset med kontrollrommet.

Produsent; Mellomleder i produksjon. *BB* hadde to produsenter; en koordinerte for de daglige sendingene (reality), og overså redigeringen av disse sammen med line-producer, og en for deltakerne og talkshowet. Disse var i tett samarbeid med ansvarlig redaktør. I oppgaven brukes imidlertid betegnelsen for line-producer, executive producer og realityprodusent, som personer med stor innflytelse på realityprogrammet.

Preview (program); utdrag eller sniktitt. Kort presentasjon av element(er) i kommende episode, vist etter recap (se recap), som en slags appetittvekker.

Reality (-sendingene, -programmet, -redaksjonen, -delen, -produsent); daglige sendinger. Produksjonens egen betegnelse for de daglige sendingene (og de som var assosiert med det).

Recap (recapitulation); sammendrag eller her tilbakeblikk. Kort tilbakeblikk på tidligere hendelser som gjerne ble presentert i begynnelsen av episoder uten direkte forklaring av hendelsens sammenheng. Gjerne presentert som "statements" eller aktivitetsfylte bilder.

Spotter; gjennomtitter. Arbeidsfunksjon for å beskrive gjennomsynsprosessen av biter for digitalisering før redigering. Spotting ble gjennomført i forhold til biter linjeprodusenten plukket ut og foregikk kontinuerlig gjennom dagen. Billedprodusentene var spottere etter fire timer som billedprodusent slik at de så igjennom samme materiale som de hadde mikset bilder av.

Stockshots; stemningsbilde. Bildesekvens (gjerne pålagt ikke-diegetisk lyd) som skal sette en stemning eller gi en plassering. Brukes gjerne i fiksjoner for å vise til bytte av lokasjon. Vanligvis inneholder ikke stemningsbildet mennesker eller karakterer som er viktige i programmet. Det skal vise de fysiske omstendighetene for den kommende scenen og er derfor vanligvis bilder av natur og bygninger.

Vedlegg 6

Stream (-A og -B); (bilde) støm. Betegnelse for produktet av billedprodusentenes miks. A-stømmen var også directors-cut på Internett. B-stømmen ble forbeholdt sekvenser som ikke skulle på nettet, så som toalettet, lipsticken over dusjen og skrifterommet. Hver strøm hadde tilknyttet et iso-bilde som gjerne var et oversiktsbilde fra overvåkningskameraene. Bitene i line producerens line-up var hentet fra strømmene, og/eller iso-. Til sammen utgjorde de to strømmene pluss iso-hovedfeeden (foring). Line produceren hadde denne feeden på sin monitor, da kalt en quad-split (firedeling).

TOM (Technical operations manager); benevnelse for driftstekniker.

Voice (over); stemmelegging, forteller. Forteller stemmen som ble lagt over bildet når noe måtte forklares for publikum, slik som ukeoppgaver og hendelsesforløp. Stemmene til BB var henholdsvis Ingar Helge Gimle og reality produsenten.

Vedlegg 7:

Funksjoner i kontrollrommet:

Line producer

Logger (2 personer)

KK-remote (2 personer)

Billedprodusent (2 personer)

Lydmikser

Lydassistent

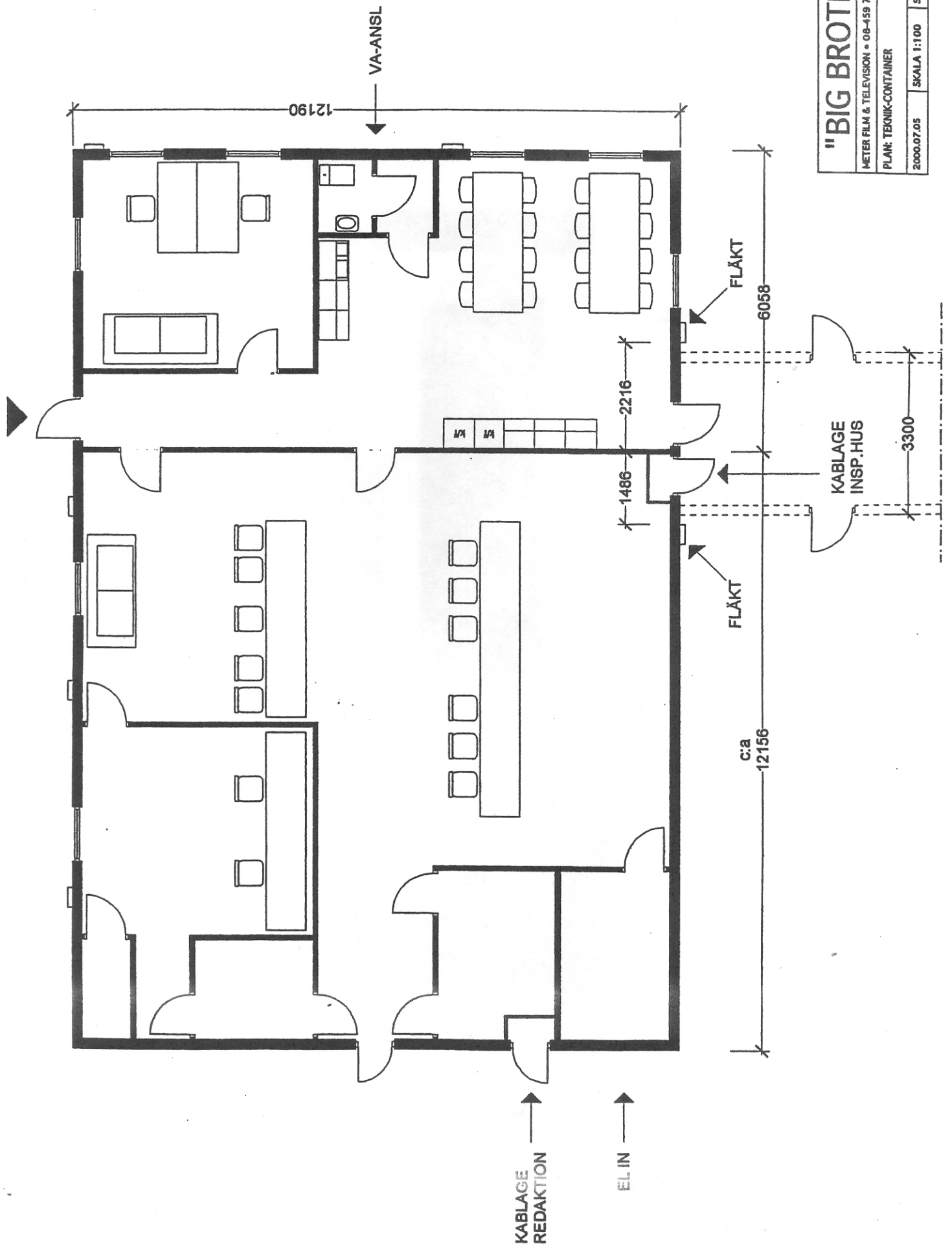
Funksjoner tilknyttet kontrollrommet:

Kameraoperatør (3 personer)

TOM

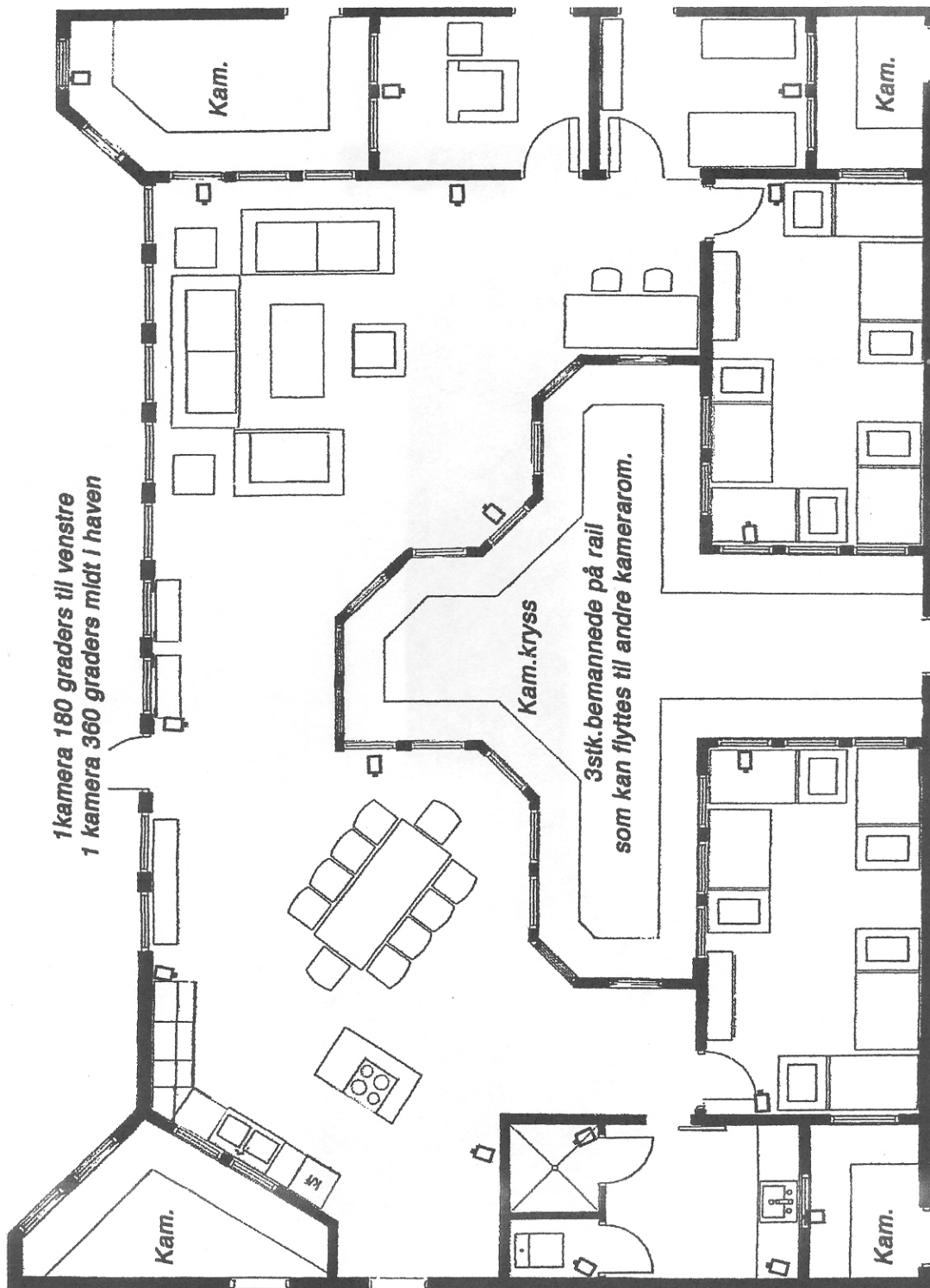
TOM-assistent

VEDLEGG 8

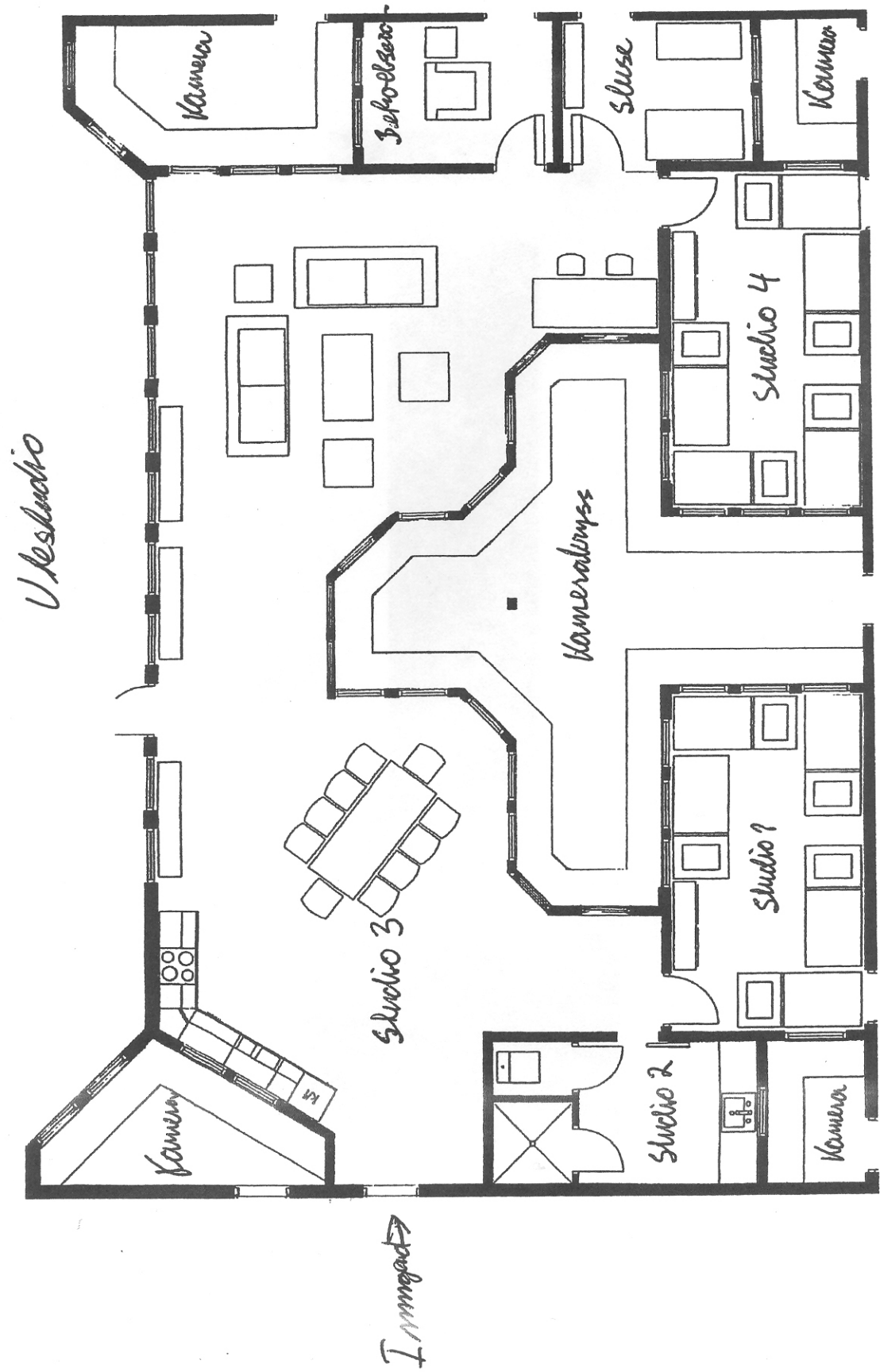


"BIG BROTHER"		
METER FILM & TELEVISION • 08-459 78 00		
PLAN: TEKNIK-CONTAINER		
2000.07.05	SKALA 1:100	Samtlige mått i mm

VEDLEGG 9



VEDLEGG 9



Vedlegg 10:

Møteplan Reality søndag-fredag:

Tid: Innhold:

- 08.00 Line producer gir redigererne line-up og setter de i arbeid. Dette er den seneste tiden dette skjer. I begynnelsen skjer dette tidligere.
- 08.15 Line producer gjennomgang. Lasse/realityprodusent
- 08.30 Stormøte: dagens line-up
Tilside: executive producer/produsent, casting manager (frivillig), line producer – avgående og påtroppende, BigBrother realityredaksjon (ukeoppgave, props med mer.), BigBrother talkshow (en representant minimum), Bigbrother web (en representant minimum), BigBrother produksjon ledelse (frivillig), TVN-promo, TVN-info, TVN-program (frivillig).
- 09.0 Møteslutt, TVN-promo får tape med diverse råklipp for dagens episode.

*Det kan tilføyes at line producerne og billedprodusentene hadde et spotter møte hver tredje time gjennom dagen i kontrollrommet. I redigering var det gjennomsyn med realityprodusent ca. klokken 12.00, og på ettermiddagen for stemmelegging. Hallberg hadde også gjennomsyn før mastering hvis han ikke hadde vært igjennom det tidligere på dagen.

Møteplan Reality lørdag:

Tid: Innhold:

- 08.00 Line producer overlæmingsmøte
Tilstede: redigerere, line producere –av og påtroppende, eventuelt Lasse/realityprodusent (alternativt telefonisk kontakt under dagen).**

**Jeg observerte kun at line producerne var i dette møtet (redigererne ble informert før eller etter).

Vedlegg 11:

Fra Lasse Hallberg (Nordic Ent)
Sendt 16. mars 2001
Til BB Lineproducer
Emne Skrifterom - VIKTIGT
Viktighet: Høy

Det begynner nå og hårdna til i huset og deltagerne begynner å lære seg hvordan de kan bruke oss og styre utviklingen.

Dere kommer å oppleve at de ber om konfidensielle samtaler og at dette ikke skal brukes på tape.

Dere får under inga som helst omstendigheter godkjenne at noe er konfidensielt overfor deltagerne om dere ikke befinner dere i en MEGET KLAR KRISESITUASJON..

Hvis deltagerne vil ha konfidensielle samtaler SKAL de ha beskjed om at det kan de få men at det i så fall tar de timer det tar innan det kan skje. Dere skjønner selv når det er mulig hvis det er på natten at det er når jeg har mulighet.

Vil deltageren snakke med psykolog skal dere opplyse at først må de snakke med meg og jeg er den som går vider emed det til psykolog.

Lineproducere må nå bli litt mer forsiktige med hva de spørr om fordi det lett blir ledende spørsmål som deltagerne gjennomskuer mer og mer.

MEN HUSK!

INGEN LINEPRODUCERE GODTAR SÅ KALLADE "OFF THE RECORD" SAMTALER.

Hvis deltagern ber om det skjer det i første hand med meg eller med psykolog. Og jeg skal allti inn før vi tar inn psykolog.

Lasse

VEDLEGG 12

Torsdag 23.30 –

Hotellet

- Utstemte har første samtale med psykolog alene på hotellet.

Fredag 09.15 - 11.25

Lasse og Julie har debrief om hva seerne har sett.

- Videovisning
- Hva pressen har skrevet om.
- Hva har varit frekvent på BB-Forum om utstemte.
- Mail.
- Hva kommer pressen fokusere på i intervjuer med utstemte.
- Hvordan opererer pressen.
- Hvordan foholde seg til pressen.
- Hvordan klarere med Nordic / TVNorge innan man sier ja til media.

Fredag 11.30 – 12.00

Big Brother kontorer

Julie / Utstemte / BB-Web

- Bigbrother.no intervju

Fredag 12.00 – 12.30

Big Brother huset

Lasse / Utstemte

- Omvisning av produksjonen

Fredag 13.00 – 14.00

TV Norge

Lasse / Julie /

Utstemte på TVNorge.

- Møte med TVNorges representanter Pål / Eivind / Ingrid / Jens P og gjennomgang om hva som venter.
- Brief fra fremstilling av utstemte og ev. frekventa påstand / spørsmål fra web-forumet.
- Lunsj

Fredag 14.15 - 15.30

Icanal/Live Nydalen

Julie / Utstemte / Icanal (Nb. Absolut seneste ankomst til Icanal er 14.15)

- Icanal chat (de er briefet på at det skal gå på positive ting.

Fredag 16.00 - 17:00

TV Norge

Julie / TVN Info / Utstemte

- Ev. deltagande i intervjuer på direkten i P4, Radio 1 mm

Lasse Hallberg

Executive Producer Big Brother

Nordic Entertainment AS

Vedlegg 13:

Noen huskereglar til klippen:

1. Vi prøver å lage et show som gir inntrykk av "flua på veggen" observasjon. Vi skal heve situasjoner som allerede er i huset, men ikke konstruere eller "illustrere frem" konflikter.
2. Programmet er i all hovedsak kronologisk. Med svært lite bruk av musikk og effekter.
3. Råklippen skal ikke inneholde musikk eller effekter av noe slag. Men ha en så riktig lengde som mulig.
4. Vi skal ikke bruke illustrerende bilder oppå voice eller samtale.
5. Vi skal (særlig i begynnelsen) være nøye med å vise geografien i huset.
6. Overgangene mellom forskjellige scener skjer med bruk av forhåndsproduserte/faste bumpere, stockshots eller ved naturlig etablering.
7. Hvert program har en fast mal med cliffhangere etc. se eget skriv.
8. I skrifterommet brukes korte dissolver når man skal klippe internt i samme intervju med samme deltaker, ellers bruker vi (særlig i starten) mye innganger for å etablere skrifterommet. Skrifteromsamtalene skal i all hovedsak også legges inn i følge kronologien i programmet.

(liste som hang på veggen til line producernes kontor, nedskrevet 29.03.01)

Vedlegg 14:

Fra Lasse Hallberg (Nordic Ent)
Sendt 13. mars 2001
Til BB Lineproducer; BB Web
Emne VIKTIGT MEDDELANDE!

Som dere sikkert notert så har det de siste dagene blitt mye oppmerksomhet om Big Brother i anledning innholdet den seneste tiden i Big Brother. Det framgår også fra diverse avisartikler at det blir en innskjerping i rutinene rundt Big Brother. Det er ikke noe som vi diskuterer i det hele tatt uten jeg som ansvarlig redaktør før Big Brother prosjektet [...] vi vet at vi hele tiden beveger oss i grenseland og til dels flytter grenser hver dag. Eftersom Big Brother Norge foreløpig har flere seere enn noen her til lands hadde trodd så blir vi selvfølgelig ekstra oppmerksomme.

Vi har nå vist det som i stort sett blitt vist i alle land og vi alle vet at dette er nødvendig og oundviklig i lengden. Vi vet også at det fokuseres mye på sex blandt deltagerne i huset hele tiden og det har økt den seneste uken. [...] Som en følge av det så var det helt riktig å vise dette på TV framførrallt med tanke på etterspillet som var meget humoristisk. Vi har nå vist sex og hatt mye fokus på det den siste tiden. Det er nå viktig at det ikke er målet i fortsettningen en stund framover og at vi finner de andre historiene som har gitt oss høye seertall. Vi vet at "konflikterna" puttrer under overflaten i huset men de vil ikke riktig frem. Vi har også hatt en delhumor som har virket meget bra på TV så langt, framførrallt mellom Per Morten og Lars. Jeg håper vi kan fokusere og finne fatt i disse igjen og vet selvfølgelig at det ikke allti er helt enkelt. Men når vi nå har kommit inn i en relativt vanlig trall med mye rutiner så er det lett at man ikke ser træna for skogen og bare ser etter de saker som førsigår med STORE BOKSTAVER. Jeg vet med meg selv at det er meget enkelt at vi blir litt blase og ikke synes de små tingene er interessante nok. Det er helt naturligt når vi lever med dette til døgnets 24 timer og det er spesielt viktig eftersom kontrollromspersonal og andre gjør det enn mer siden de har hyppigere turnus og det blir lett et trøkk fra billedprodusenter, fotografer, KK-Remote og andre at de setter fokus på de store ekstreme tingene og ikke er like begeistret av en mann som spiser egg i 30 minutter. Da er det viktig at dere fortsetter å tenke på disse små og trivielle tingene som gjør at vi ler og har det morsomt når vi ser på programmet.

Dere gjør et fantastisk jobb som har medvirket til at vi foreløpig er verdensmestere i Big Brother når det gjelder seere. Jeg er øvertygad at vi kan fortsette å være det uten at vi trenger å vise den verste siden av våre deltagere hele tiden når det gjelder fyll, eller at vi må ha stort fokus på sex. Innimellom skal vi gi publikum det også men vi får det vanskelig om vi skal bryte barrierer og vise det mest ekstreme i resten av tiden. Da må vi hele tiden overgå oss selv og det vet alle at vi ikke kan.

Jeg vil nå at vi lar folk leve i uvisshet om hva som førsigår under dyna et tag og legg fokus på andre ting. Husk da også at det som legges ut på Stream A, følges hele tiden på internet og hvis det da er sexrelatert så legger det da også press på oss å ha det på TV. Prøv å finne de små morsomme historiene og samtaler mellom to og to og forsøk finne "baksnakkingen". Det er et litt vanskelig jobb siden våre deltagere ofte visker og tisker når de kommer til slike ting. Men dere er Verdens Beste Big Brother Lineproducere (det mener i alle fall jeg) og våre nederlandske konsulenter har jo også skrytt mye om dere så noe må det jo være i mitt påstand. Og husk at dette ikke er noen kritikk til det som varit gjort, uten det er noe vi alle varit enige i. Og det er bedre å vise dette når vi har 450.000 seere enn når vi ligger under 200 for da virker det mye mer krampaktigt.

Stå på og søk etter humoren og konflikterne.
Lasse

>> NYHETER siste nytt fra huset**00:03 Gikk du glipp av programmet?** 27/02/01

Mandag klokken 20.30 ble det første programmet fra beboernes første døgn i huset sendt på TVNorge. Programmet viste i første del glimt fra premieprogrammet da deltagerne flyttet inn i sin nye verden.

Hovedsaken dreide seg om

Anita og Rodney som sovnet sammen på sofaen den første natten etter en lang og fuktig innflyttingsfest.

Trond startet morgendagen med sang og støvsuging. Når Anita våkner i 10.00 tiden blir hun servert en urovekkende historie fra Trond om at Rodney klådde på henne mens hun sov.

Dette får hun ikke til å stemme. Hun velger å legge seg, alene denne gangen, for å få noen timer til på øyet. Big Brother ber imellomtiden Per Morten hente ukeoppgaven, og gjengen avgjør at de skal ta fatt på oppdraget med full innsats. Innen onsdag må de fylle 3000 ballonger med helium og skrive personlige beskjeder som skal følge med.

Badstuen er åpen en stund, og i heten får Rodney høre Tronds tolkning av hva som skal ha skjedd på sofaen. Heller ikke Rodney får dette til å stemme og går resolutt inn til Anita for å klargjøre situasjonen. De to blir enig om at det neppe kan ha skjedd intim tafsing slik Trond hevder, og setter en strek over saken.

Høydepunktet i slutten av programmet blir presentert i talkshowstudioet av programleder Arve Juritzen. Han har med seg 2 inntrengere som skal flytte inn i huset. De ti deltagerne i huset får beskjed om å ta imot Natalie (23) og Roy (33). Innen 48 timer skal husets originale besetning avgjøre hvem av de to som får bli. Den allerede sammensveisede gjengen står ovenfor sin første virkelige prøvelse fra Big Brother. Den andre av inntrengerne som får bli mottar nemlig immunitet..Mer om hvordan Natalie og Roy blir mottatt får du se tirsdag til samme tid, klokken 20.30.

[TILBAKE](#)[TIL TOPPEN](#)