

# Autenticitetsstrategier i Robinson Ekspeditionen 2000

Af Anne Jerslev

*Isenesættelse af autenticitet i realityserien Robinson Ekspeditionen er en overordnet tekstuel strategi, som bibringer en fornemmelse af ægthed og spontanitet. Artiklen giver eksempler på, hvorledes debatorerne på Robinson Ekspeditionens hjemmeside behandler programmets deltagere, som om de er «sig selv», samtidig med at de vurderes på en parameter, der handler om ægthed og falskhed. Debatten på hjemmesiden handler bl.a. om «autenticitetshunger», og artiklen diskuterer, hvorledes det lykkes for programmet at formidle en iscenesat, men samtidig uinstrueret form for dokumentarisme, samtidig med at deltagerne fungerer som spilfigurer i en stramt redigeret fortælling, der baserer sig på fiktionens koder.*

## Autenticitet som tekstlig strategi

Sidste afsnit af *Robinson Ekspeditionen* år 2000 blev sendt på TV3 mandag d. 4. december. Finalen var iscenesat som en 2 ½ timer lang mediebegivenhed og bestod af to indslag, foruden en længere introduktion til aftenens forløb af Thomas Mygind, dels sidste afsnit af Robinson Ekspeditionen fra tropeøen Tengah i Malaysia, hvor fire finalister blev reduceret til to og dels et direkte studieprogram, hvor den endelig vinder blev kåret. Det var denne live-transmission, der var den egentlige begivenhed; det sidste regulære afsnit blev set af over 1,2 mio. seere, mens kåringen af vinderen blev set af over 1,3 mio. seere, kun overgået af EM-håndboldkampen Danmark-Hviderusland i samme uge, uge 49. (jf. *Politiken*, Media-tillægget d. 3. og 17. december). *Robinson Ekspeditionen 2000* havde i gennemsnit 939.000 seere. Programmet er således, alt andet lige, langt det mest succesrige af de reality-formater, vi har set på danske tv-kanaler.

I et internt papir til Robinson-journalisterne kaldes programmet for *iscenesat, men uinstrueret dokumentarisme*. Jeppe Juhl, som har skrevet det, siger endvidere, at »jeg kan dybest set ikke skelne mellem den »gammeldags« registrerende reportageform, som Poul Martinsen eksempelvis har været en flot eksponent for, og RE, andet end, at scenariet, det vil sige de kulisser, hvori reportagen udfolder sig, i RE's tilfælde er kunstige, forstået på den måde, at deltagerne er sat i en for dem unatur-

lig situation. Men det gør jo ikke deres handlinger kunstige«. Videre kaldes programmet for »et slags offentligt og socialrealistisk laboratorium, hvor seerne følger et eksperiment, præsenteret på en forhåbentlig underholdende facon.« Denne beskrivelse kunne umiddelbart gælde for både *Baren*, *Big Brother* og *Robinson Ekspeditionen*, som alle er eksempler på det, som jeg andetsteds har kaldt for *koncept-tv* som en underkategori til reality-tv, hvor en gruppe almindelige mennesker skal fungere sammen i et længere stykke tid og i sidste ende konkurrere med hinanden i et konstrueret rum, som ikke er deres eget (jf. Jerslev 2001) <sup>1</sup>.

*Baren*, *Big Brother* og *Robinson Ekspeditionen* har konkurrenceaspektet og pengepræmien til fælles, og de er fælles om, at seerne i sidste ende er medbestemmende for konkurrencens udfald. Ikke mindst er de fælles om ikke bare programmæssigt at være hybridformater, men også at være multi-medieformater. Men herudover skaber en række forskelligheder i de rammer, som grupperne skal gebærde sig i, meget forskellige programmer. Det gælder for det første forholdet mellem optage- og udsendelsestidspunkt, for det andet deltagernes grad af isolation, for det tredje omfanget af iscenesatte aktiviteter og konkurrencer, for det fjerde omfanget af overvågning eller kameraets rolle og endelig, ikke mindst, forholdet mellem kameraet og deltagerne samt programmernes forskellige strategier i forhold til at iscenesætte autenticitet, fornemmelsen af at komme tæt på personer, der altid er deres skinbarlige 'sande jeg'. Det er alene

dette sidste, *iscenesættelsen af autenticitet*, den »discourse of authenticity« (Hutcheon 1988:190) eller »rhetoric of authenticity« (Richard Dyer 1991: 137) *Robinson Ekspeditionen 2000* konstruerer, jeg vil kigge på og argumentere for i denne artikel. Autenticitet er altså en tekstlig strategi, et konglomerat af formelle teknikker, der i hvert program eller programformat har sit eget specifikke udtryk. Når eksempelvis beboerne i Big Brother-huset ofte kommunikerer åbenlyst med et eller flere af de 26 overvågningskameraer, så synes denne aktivitet at være en af de måder, hvorpå dette program iscenesætter autenticitet på. »Jeg er på, altså er jeg mig selv« synes at være formlen for autenticitet i *Big Brother*, mens strategien nærmest er den modsatte i *Robinson Ekspeditionen*<sup>2</sup>.

På *Robinson Ekspeditionens* hjemmeside under chat/debat blev det fra tid til anden diskuteret, hvorvidt de personer, vi ser, er eller agerer »ægte«. Pia blev gentagne gange (og især af pseudonymet Krycek) kritiseret for sin mangel på 'æghed', for at være 'falsk' og 'overfladisk': »Hun er en medieluder og ville gøre alt for at vinde. Men befolkningen gennemskuede hendes billige tricks og stemte på Sonny« skriver Krycek således d. 4. december. Og f.eks. hed en overskrift til en række indlæg: »Gør Sonny's æghed ham til en rigtig vinder?« (d. 30. november). Men størsteparten af indlæggene forholdt sig emotionelt opkørte til deltagerne, som var der ikke tale om spil (for et kamera), som var der tale om ufiltrerede, umiddelbare udtryk for beundringsværdige eller afskyvækkende personligheder i interaktion med hinanden, præsentation af spontane reaktioner og umiddelbare ikke-kalkulerede relationer mellem et antal personer, som kameraet viderebringer. Man diskuterede sym- og antipatier, og endeløst hvorvidt man nu ønskede, at den ene eller den anden skulle vinde eller skulle have vundet på grund af sine personlige kvaliteter eller mangel på samme. 'Marion' svarer under overskriften »Sonny« d. 4. december: »Jeg fatter ikke at han ikke er røget hjem noget før, hvis jeg havde været der på øen havde jeg risikeret mit eget »liv« og stemt på Sonny, bare for at vise at jeg var utilfreds med hans personlighed og mening om afstemningen. Jeg vil ikke kalde ham et dumt svin, for jeg kender ham ikke. Men jeg nyder ikke hans »personlighed«, men det kan godt være at han er en flink fyr hvis man kender ham privat. Jeg mener at Kim skal vinde i aften!«. Og 'beck'

svarer bl.a. på et indlæg under overskriften »Gør Sonny's æghed ham til en rigtig vinder ...« d. 1. december: »Der er, i mine øjne kun Sonny og Anton som rigtig skilder sig ud. De tør begge sige deres ærlige mening og tænker ikke så meget på konsekvenserne«.

På den ene side fremgår det nogle få gange eksplicit af debatten på hjemmesiden, at *den* er et spil, lige som *Robinson Ekspeditionen* er et spil. Under overskriften »Fuck Christina Hammer med en hammer«, skriver 'Feministen' i et indlæg den 5. december, dvs. dagen efter finaleafsnittet, om Christina Hammer, Ekstra Bladsjournalisten der var inviteret i studiet for at forsvare sine gentagne i *Ekstra Bladet* offentliggjorte antipatier mod Pia, at »Det er sjovt at gøre grin med Pia, men her på debatten er det netop mest for sjov! At svine Pia til på den måde offentligt er simpelthen for groft«. Og når 'Feministen' d. 5. januar foreslår en diskussion af en »Hade top-5«, så svarer hun selv efter et par indlæg, at »Jeg hader selvfølgelig heller ikke de pågældende RE-deltagere, men en liste over de personligheder, der har gjort sig mindret heldigt bemærket på TV, er det nu engang almindeligt at kalde en hade-liste«. Tilsvarende hedder det om Sonny (d. 4. december), at »der er gået så meget mode i at hade ham, at der ikke er nogen der tør holde med ham«.

De ekstremt ophedede sym- og antipatitilkendigelser kan altså læses som sproglig leg og spil med attituder, som indforstået jargon i gruppen af debattører, der igennem hele forløbet har haft en række dominerende gengangere, og netop derfor fremtræder som en indforstået gruppe. Krycek er en af disse, som d. 5. december, under overskriften »Hvad er Sonny's rigtige hårfarve egentlig?« bl.a. skriver, at »Man elsker at hade nogle personer mens andre er ens helte fuldkommen ligesom i Dollars og Glamour«. Men på den anden side diskuteres og vurderes deltagerens handlinger, reaktioner, udseende og væremåde også hele tiden udenom deres medierede fremtræden, som var deltagerne »sig selv« og ikke billedliggjorte repræsentationer i et stramt redigeret program. Således kan man måske sige, at en stor del af denne debat er udtryk for det, som Baudrillard har kaldt for *autenticitetshunger*<sup>3</sup>, og mit spørgsmål er, hvad det er i *Robinson Ekspeditionen*, der muliggør den form for læsning af serien, som debatten på hjemmesiden også er udtryk for, når i øvrigt en række af de autenticitetskoder, der karakteriserer andre af

disse års reality-programmer, dokumentarudsendelser og film- og tv-fiktioner, som påberåber sig realiteten, glimrer ved deres fravær. Det gælder f.eks. brugen af det håndholdte hoppende kamera, den tilsyneladende umiddelbare editering og de grovkornede billeder, den tilstræbte spontanitet og umiddelbarhed i det æstetiske udtryk, som *liveness*<sup>4</sup>, som Tove Arendt Rasmussen (1998) kalder for *videorealisme*, og som er den æstetiske formgivning af den typiske nutidige perceptionsform, som John Ellis (2000) kalder for *øjenvidnets*<sup>5</sup>. Eller det gælder den traditionelt realistiske, hverdagslige setting, der karakteriserer dokumentaren, og som her er skrevet ned til autenticitet som naturlighed, til robinsonadisk oprindelighedskliché, 'den øde ø'.

Spørgsmålet er altså, hvordan muligheden for en oplevelse af *æghed* og *spontanitet* i situationer, i personer og i samtaler iscenesættes, en fornemmelse af *oprigtighed*, *sandhed* og *privathed* i personerne i en programtype, der samtidig for det første hviler på et koncept, som, som en af personerne i *Robinson Ekspeditionen 2000* selv siger det, iscenesætter personerne som »spilfigurer«, og som for det andet er så åbenlyst redigeret og monteret i overensstemmelse med en række af fiktionens koder. Det gælder den omhyggelige og håndværksmæssigt imponerende continuity-klipping med gentagen brug af krydsklipping mellem forskellige situationer, det gælder den kronologiske fortællestruktur i enkeltafsnittene, det gælder de mange naturlriske indklip, det gælder den suspensefyldte opbygning af hvert afsnit hen mod ø-rådet, og det gælder den autoritative, stemningsskabende brug af musik – blot et af de tydeligere eksempler: Signe, er det formodentlig, synger i andet afsnit nogle linjer af *Solen er så rød, mor*, mens hun og nogle af de andre fra hold Syd kigger på solnedgangen, og mens der derefter klippes en række stemningsfulde naturbilleder ind, afløses hendes sang af Lars HUGs version af samme som underlægningsmusik. Endelig gælder det anvendelsen af en autoritativ fortællestruktur med en kropsliggjort fortæller. Programets første afsnit starter således umiddelbart før sidste ø-råd. Thomas Mygind kommer gående ind i ø-rådets mytiske setting hævet over havet og beretter, at »De startede 16, de er to tilbage. Det her er ø-rådet, og om ganske få minutter ankommer årets to finalister til det 13. og sidste ø-råd, hvor årets Robinson skal kåres. Robinson Ekspeditionen år 2000 blev en ekspedition fyldt med

overraskelser. Det hele startede for 47 dage siden«. *Robinson Ekspeditionen 2000* er altså en tilbageblikshistorie, som starter med at gøre os opmærksom på den slutning, vi skal komme til<sup>6</sup>.

Altså: Hvordan tilbyde en oplevelse af umedieret præsentation af, hvordan udvalgte almindelige mennesker virkeligt (re)agerer i en bestemt, for dem uvant, situation, hvordan de i et socialt rum forhandler urinstinkter som overlevelsessevner og evner til at leve i et fællesskab (det som er blevet opfattet som en af de væsentlige fascinationsmomenter ved serien), samtidig med at de formodentlig også er castet og stylet til at indgå i bestemte roller og narrativiseres i en bestemt fortælletradition. Hvad jeg altså er ude efter er den specifikke form for *autentifikation* (jf. i Dyer 1982/1991: »Authentication«), den tekstlige strategi, som *Robinson Ekspeditionen 2000* benytter sig af i sin omgang med sit materiale for at formidle fornemmelsen af »iscenesat, men uinstrueret dokumentarisme«, af at fange personer i kameraet, som ikke performer, men formidler 'sig selv' uden mellemlid.

Et indledende svar på disse spørgsmål kunne være, at *Robinson Ekspeditionen 2000* iscenesætter *autenticitet* ved ustandselig at lade programmet tematisere *autenticitet*. Ved konstant at lade personerne tale om oprigtighed, om at være falsk eller ærlig, om at spille (foran kameraet) eller om at spille med åbne eller lukkede kort, ved hele tiden at lade dem forholde sig reflektivt til hinanden, til hinandens handlinger og til de umiddelbare situationer og aldrig til noget andet suggererer programmet en fornemmelse af, at dette er »The Real World«, en verden hvor der ikke performs for kameraet, og hvor kameraet ikke spiller en rolle. Jeg skal i det følgende diskutere tre former for autenticitetsiscenesættelse i programmet; for det første *konstruktionen af et intimt kommunikativt rum*, for det andet *påberåbelsen af et autentisk 'selv'* og for det tredje *iscenesættelsen af et autentisk 'selv'*. Den første og tredje iscenesættelse finder sted på programmets formelle niveau, idet jeg her henholdsvis fokuserer på den formelle opbygning af et af programmets genkommende segmenter og på relationen mellem deltagerne og det observerende kamera, mens den anden iscenesættelse drejer sig om et bestemt tema for den kommunikation, som finder sted deltagerne imellem<sup>7</sup>.

I Linda Hutcheons (1988) diskussion af den postmoderne tekstualitet falder autenticitet sam-

men med kunstnerisk autoritet, størrelser der med deres påberåbelse af subjektivitet og endelig mening udfordres af andre, kontekstuelle, opfattelser af betydning(sproduktion) i det postmoderne. I sin bog om journalistik og populærkultur bruger John Hartley (1996) på sæt og vis begrebet på samme måde som Hutcheon, idet han ser Madonnas kunstneriske praksis som en bekræftelse af, som han siger, gamle sandheder om autenticitet, kreativitet, originalitet og subjektivitet (Hartley 1996:181). Endelig ser Paddy Scannell (1996) på tilsvarende vis i Walter Benjamins diskussion af kunstværket i reproduktionsteknikkens tidsalder autenticitet som den kvalitative investering, som auraen forlener kunstværket med. Men Scannell taler også andetsteds i sin bog om autenticitet som et grundlæggende tv-dokumentarisk skema, dette at fokus forlægges fra et officielt institutionelt synspunkt og en institutionel setting til de mennesker, hvis sande=autentiske erfaringer og oplevelser gives billeder og lyd – altså udtrykkes i en bestemt form.

Hos Scannell falder troværdighed og autenticitet mere eller mindre sammen, selv om han bruger de to begreber som hovedoverskrift til hvert sit kapitel i bogen og anvender helt forskelligt diskussions- og analysemateriale, nemlig henholdsvis sangerinden Vera Lynn og en episode af den engelske dokumentarserie *Police*. Men hans pointe i kapitlet »Authenticity«, hvor han analyserer *Police*-afsnittet *A Complaint of Rape* om en kvinde, der kommer ind på stationen for at anmelde en voldtægt, er, at autenticitet er en televisuel oplevelse skabt i samspillet mellem en bestemt anvendelse af det dokumentariske kamera, kvindens historie og politiets reaktion på hendes historie. Det autentiske ligger altså i tv's historie, dets måde at fortælle om, hvad der skete, da kvinden fortalte sin historie. I analysen af autenticitetsstrategier i *Robinson Ekspeditionen* bruger jeg dels begrebet i forlængelse af Scannell som et sæt af formelle teknikker, hvorigennem en historie formidler sig selv som troværdig, men også i forlængelse af dettes hverdagslige brug knyttet til personlige kvaliteter som ægthed, oprigtighed, sandhed, troværdighed<sup>8</sup>.

Autenticitet er således til enhver tid både et sæt af historisk specifikke konventioner for audiovisuel fremstilling, en konkret udnyttelse af disse i et bestemt program og disses (gen)forhandling i forhold til seernes oplevelse af autenticitet. Scannell siger i forlængelse af Erving Goffman (1959), at

oprigtighed involverer et performativt paradoks. I en mediemæssig sammenhæng er autenticitet altid et spørgsmål om iscenesættelse, både æstetisk og tematisk, og oprigtighed dermed et spørgsmål om, hvorvidt vi tror på det, vi ser. Når ekspeditionsdeltagerne, som jeg skal komme til nedenfor, hele tiden taler om at være sig selv og ikke spille roller, at de bebor og befolker »the real reality«, som Goffman formulerer det (1959/1990:77), kunne man også i forlængelse af Goffman sige, at den fremstår mest autentisk, som behersker flest forskellige roller i flest situationer uden at fremstå manipulerende og uden at give indtryk af at spille roller. Ekspeditionsdeltagerne kan da ses som et »performance team«, »any set of individuals who cooperate in staging a single routine« (ibid.:85), her autenticitet – sat i scene af en bestemt audiovisuel form.

## Konstruktion af et intimt kommunikativt rum

Situationers grad af autenticitet, personers grad af oprigtighed og troværdighed i de sociale situationer, hvor meget de spiller sig selv ud uden bagtanker og uden skjulte hensigter, står konstant til forhandling mellem deltagerne i *Robinson Ekspeditionen 2000*, såvel i de indledende øvelser på ø-rådene, inden afstemningerne, som i de intime interviews, der er en af programmets genkommende iscenesættelser af en kommunikativ situation. Men samtidig kaster den selvsamme refleksivitet et autenticitetens lys både på selve disse kommunikationssituationer som på de 'hverdags'situationer, der refereres til og diskuteres i kommunikationen.

*Autenticitet* er i *Robinson Ekspeditionen 2000* en personlig kvalitet, der formidler virkelighed; at være tro mod sig selv er altså at være tro mod seerne (At denne kvalitet også etableres mellem en person og et kamera vender jeg tilbage til, idet kameraet naturligvis bliver det apparat, som autenticiteten forhandles og testes i forhold til). Autenticitet i personer og dermed også i relationer mellem personer skal altså i programmet forstås som en enhed mellem indre og ydre, mellem et privat og et offentligt selv, mellem det skjulte og det åbenlyse. Autenticitet formuleres i *Robinson Ekspeditionen 2000* som ikke at »spille roller«, men at projicere sit sande selv, *at være sig selv* eller '*mig selv*'. I modsætning til Georg Lakoffs (1996) argumentation for at selvet konceptualiseres sprogligt i en række spatiale me-

taforer og, at der i vores kultur findes en række inkonsistente konventionelle, sprogligt eksisterende opfattelser af selvet, iscenesættes det som en uproblematisk enhed i *Robinson Ekspeditionen*. Men i beboernes selvforståelse er enhver forestilling om social performativitet og situationel front og back region (Goffman 1959) og om social sandhed som et situationsafhængigt og relativt begreb (Meyrowitz 1985) fraværende.

»Interviewsituationerne« eller »de intime betroelser« spiller en væsentlig rolle i *Robinson Ekspeditionens* konstruktion af autenticitet – den særlige form for interaktion, hvor deltagerne enkeltvis og med ryggen til – i hvert fald udenfor hørevidde af de andre deltagere – reflekterer over en eller flere af de andre deltagere til en person off frame, som ikke er ekspeditions- og konkurrencedeltager, og som vi heller aldrig hører stille spørgsmål eller sige noget. Det kan være Thomas Mygind, eller det kan være en anden fra produktionsholdet. Om end vi undertiden fornemmer, at der er blevet stillet et spørgsmål, skjules den 'offentlige' kommunikationssituation *interview* omhyggeligt, og der åbnes for, at situationerne kan opfattes som de meget intimere og mere uformelle kommunikationssituationer *snak*. Situationerne har altså i en vis forstand samme karakter af fortrolige betroelser til en ikke-kropsliggjort anden som de »private« samtaler med Big Brother i skriftestolen i *Big Brother* og tilsvarende i MTVs *The Real World*, idet de etablerer *et socialt rum af oprigtighed*, i begge de opfattelser af oprigtighed som Paddy Scannell taler om, nemlig både noget en person udstrålende og et aspekt af interpersonel intimitet: Den »interviewede« ekspeditionsdeltager offentliggør sine refleksioner over de andre ekspeditionsdeltagere til en udenforstående. Hun eller han snakker alvorligt og åbent, tilsyneladende uden at skjule noget og konstrueres dermed i situationen som en ægte, sand person. Refleksivitet iscenesættes her som intimitet, som er lig med oprigtighed, som igen er lig med ægthed og sandhed. Samtidig borger selve den interpersonelle intimitet, fastholdt i halvnærbilleder og understreget af den rumlige afsondretthed fra de andre, for oprigtigheden, som igen, som Scannell også siger det (1996:59), autenticiterer intimiteten. Det er altså i disse situationer ikke bare et spørgsmål om at sige, hvad man mener, dvs. at fremstå oprigtig, uden bagtanker og noget at skjule, men også – og ikke mindst – om at mene, hvad man siger, dvs. at fremstå troværdig.

Det er dog ikke alene settingen – privatheden og intimiteten i kommunikationssituationen – der borger for oprigtigheden. Også selve den talendes diskurs, *refleksiviteten*, det at man ikke bare taler om de andre, men tænker over de andre, skaber en fornemmelse af sand, pålidelig tale. Oprigtigheden breder sig da som ringe i vandet fra den talende til den talendes genstand – de andre deltagere og deres handlinger, og således kan man sige, at denne quasi metasnak tautologisk får den funktion, at den, for delvis at låne en formulering fra Richard Dyer (1991), *autenticiterer autenticiteten* i det ganske sociale rum på øen.

Men bliver den åbenhjertige og eftertænksomme refleksion over personer og situationer tegn på oprigtighed og autenticitet, så bærer et andet vigtigt aspekt af iscenesættelsen af de intime betroelser, den afsondrede, private ansigt-til-ansigt snak, også mindelser om en anden kommunikationsform, som indeholder træk af autenticitet, nemlig *sladder* som hverdagskommunikation. Men i *Robinson Ekspeditionen* kan man ikke tale om de andre uden at delagtiggøre de andre i, at man har talt om dem. Privathed og sladder er udelukket fra den fælles intimitet; det er i deltagerens øjne lig med at skabe alliancer og ublu konkurrenceforvriddning. Så derfor kan programmet ikke formidle autenticitet ved, at kameraet fanger to af ekspeditionsdeltagerne i en fortrolig snak om en tredje. Ikke desto mindre synes programmet alligevel at bruge sladder som autenticitetsstrategi ved i stedet at konstruere elementer af en sladderens grundstruktur på forskellige måder på programmets udsigelsesniveau.

Sladder er en form, der i sin struktur *forudsætter intimitet, privathed og en fraværende tredje*, som både afsenderen og modtageren af sladder er bekendte med. Sladder har en triadisk relationel struktur, siger sociologen Jörg Bergmann (1993); dens elementer er en producent, en recipient og et subjekt, sladderens genstand. Sladder er et spil med det skjulte og det afslørede, og sladder indeholder altid et moment af sandhed. Det er muligt, at der ikke er et gran af sandhed i sladderhistorien, men den leveres med oprigtighed og en formodning om, at der aldrig går røg uden af en brand – heri ligger kommunikationsformens betydning i en autenticitetsdiskussion. Sladder kan også ses som en væsentlig social mekanisme i etableringen af gruppesammenhænge og af de indirekte kontrolmekanismer, der er væsentlige for skabelsen af



funktionsdygtige sociale grupper, mener eksperimentel psykolog Nicholas Emler (1994). Sladder er vigtig i spredningen af, hvad han kalder for »reputational information«, men er samtidig selve den proces, hvorigennem et bestemt ry etableres.

Ekspeditionsdeltagernes intime, indforståede, rumligt afsondrede betroelser til/snak med en fra billedet fraværende person (tilhørende produktionsholdet) om de andre ekspeditionsdeltagere får altså i denne specifikke iscenesættelse strukturelle ligheder med sladder. Men også tilskueren involveres i sladdertriader som modtagere af kvalificeret (reflekteret) »reputational information«. Vi bliver involveret som modtagende part i en sladdertriade, når en ekspeditionsdeltager på ø-rådet viser det navn, han eller hun i hemmelighed har skrevet på sin stemmeseddel, ud mod kameraet til os, uden at de andre deltagere kan se det. Endelig bliver en ganske særlig redigeringsstrategi taget i anvendelse nogle steder i programmet, hvor stumper af udtalelser fra deltagerne fra de intime betroelsessituationer klippes sammen til dialoger, som fremstår, som om to af deltagerne sladrer om en fraværende, tredje deltager. Et eksempel: I en montage i 10. afsnit ser vi Kim, i et halvnærbillede med ansigtet vendt mod venstre, fortælle, at han hele tiden har sagt, at han ikke vil stemme på Anton. Derefter klippes til talens genstand, en indstilling af Anton, der går for sig selv et helt andet sted i lejren. I den følgende indstilling taler Sonny om Anton, i et halvnærbillede med ansigtet vendt mod højre, altså vendt mod Kims ansigt i den forrige indstilling. Derefter indmonteres Anton igen i samme situation som før, hvorefter Lærke i et halvnærbillede, ligeledes med ansigtet vendt mod højre, taler om Anton. Hun slutter af med ordene »lidt anderledes«. Herefter fortsætter Kim, efter gentagelsen af en Antonindstilling, med ansigtet vendt mod venstre – mod hende – som svarede han på Lærkes sidste bemærkning »... og derfor har jeg på fornemmelsen, at der er stadig er nogen fra hold Nord, der vil stemme på Anton« – Kim bliver altså her konstrueret som den anden, nærværende partner i en sladdertriade med Lærke. Dette klip følges endelig, efter endnu et klip til Anton, af en indstilling af Sonny, der, med ansigtet vendt mod højre, som den anden partner i en ny sladdertriade med Kim om samme genstand, Anton, starter med at sige, at »det ved man jo ikke [...]«. Programmet iscenesætter altså gentagne gange sladderlignende 'diskrete indiskretioner',

som Jürg Bergmann kalder det, og således transporterer det intimitetens autentificerende affekt til publikum, der både i rollen som modtagere i sladdertriaden og som udenforstående lyttere bliver inviteret til at tænke sit – og fortsætte diskussionen på Internettet.

## Påberåbelse af et autentisk 'selv'

Troværdighed og oprigtighed iscenesættes imidlertid ikke blot som kommunikationssituation i *Robinson Ekspeditionen 2000*, men også som kommunikationens tema. Disse størrelser forhandles og tematiseres vedvarende i diskussionerne om relationerne mellem deltagerne, først og fremmest i den gentagne tematisering af *taktikker* og eksisterende eller ikke eksisterende *alliancer* som mistænkeligt socialt mønster. Dette sker især i tematiseringen af deltageres stemmeafgivelser på *ø-rådene*. At være oprigtig og troværdig skal som autenticitetsmærke forstås som at lægge sig selv åbent frem. Men i *Robinson Ekspeditionen 2000* er personlig troværdighed først og fremmest at være følelsesmæssigt spontan. *At være sig selv* er at være umiddelbart reagerende, eller, som det hedder i jargonen, at handle »med hjertet«, dér hvor sandheden er gemt. At være umiddelbart reagerende er at være ikke-planlagt, ikke-kalkulerende, ikke-reflekteret – som Kim siger i sidste afsnit, da han har været med til at stemme Anton hjem »Det var en kold og kynisk stemme fra min side. Det var taktisk, og det er derfor jeg også har det dårligt med det«. At være sig selv er derfor også at kunne være ude af sig selv – at fælde den berømte tåre – når en af de andre bliver stemt hjem. At være ude af sig selv er i dette koncept at bebo sin krop; det er, at der ikke er forskel på ydre og indre. Derfor er det at være oprigtig at være utaktisk, og derfor er 'taktisk' et skældsord. Tilsvarende er skabelsen af *alliancer* et udslag af kalkulerethed og dermed et udtryk for manglende autenticitet, for upålidelighed. At skabe *alliancer* er en forbrydelse i programmets selvforståelse, fordi øens beboere i princippet ikke har nogen privathed og ingen hemmeligheder.

Tv-Danmark-direktør Poul Gazan udtalte om *Big Brother* i forbindelse med de indledende øvelser, »castingen« til programmet, at det handler om »mennesket back to basic« (*Politiken* 30.10.00). Og derfor opfordrede han de unge håbefulde aspiranter, hvis medicegnethed skulle testes, til at »vær jer

selv«, vær ærlige, lad være med at lade kameraet gøre jer til dårlige skuespillere. At være mig selv, at være jer selv er et autenticitets-mantra i denne type reality-formater, og det udtrykkes i forskellige varianter også direkte af *Robinson*-deltagerne: »Jeg forventer at jeg vinder, at det er også derfor jeg vil være mig selv og prøve at gøre min bedste indsats« siger f.eks. Victorine i introafsnittet, i interviewet inden afrejsen til Malaysia – hun var i øvrigt den første, der blev stemt hjem. Og Lærke bedyrer i finaleafsnittet, at »jeg har gjort det med ærlighed«. Men vinderen, årets Robinson, Sonny Rønne Petersen, placerede sig helt fra starten af programmet i rollen som indbegrebet af autenticitet, som ren og skær ægthed, pålidelighed, troværdighed – først og fremmest i rollen som dominerende, udiplomatisk leder, men dernæst ved konstant at fremhæve overensstemmelsen mellem 'mig selv' og 'sig selv', det indre og det ydre. »Jeg er fuldstændig ligeglad med, hvad fem millioner mennesker synes om mig«, udtaler han i syvende afsnit. I finaleafsnittet sandsynliggjorde han fortsat denne 'ærlighed' og mangel på kalkulation i en sådan grad, at han vandt den kvarte million kroner. I en artikel i *Ekstra Bladet* d. 12. september, dagen efter udsendelsen af første afsnit, blev Sonny Rønne Petersen refereret for at sige, at det er vigtigt at være sig selv helt fra starten: »Jeg rejser ikke 10000 kilometer for at lave mig selv halvt om, så de syv andre på holdet kan lide mig. Tag mig, som jeg er«. Han svarer i det sidste ø-råd på Bittens spørgsmål om, hvad der gør ham til en værdig Robinsonvinder, at »Hernede kunne jeg være taget ned og spille en rolle og klappet alle på ryggen og sagt, det er rigtigt og snakket alle efter munden, men det har jeg ikke gjort, jeg er ikke gået på kompromis med mig selv, jeg har været mig selv hundrede procent helt vejen igennem [...] Jeg har været ærlige overfor samtlige af Jer.« Og som en anden præst foran et brudepar slutter han af med at sige, at »hvis der er en der har noget andet at sige til det, så må personen gerne åbne munden nu.«

### Isenesættelse af et autentisk 'selv'

I et indlæg på chat/debat-siden på *Robinson Ekspeditionens* hjemmeside (d. 30.11.00) stiller 'Mona' spørgsmålet »Gør Sonny's ægthed ham til en rigtig vinder«, og hun svarer selv »Det er der tilsyneladende nogle på disse sider, der mener (og det

skal I da også have lov til). Jeg er ikke et øjeblik i tvivl om, at det er den rigtige Sonny, som vi får at se i fjernsynet, og det er netop det, som får mig til at sige, at han ikke er en ideel vinder af »Robinson« [...] Jeg mener, at eftersom konkurrencen meget går på, hvordan man fungerer i en gruppe – som man ikke selv har valgt – og ikke blot på overlevelsessevne, skulle den rigtige vinder gerne kunne tilskrives medgørlighed, tålmodighed med andre, samarbejdsevne, diplomatiske evner og forståelse for menneskers forskelle, og det mener jeg ikke – og vil aldrig komme til det – er tilfældet med Sonny [...] Men jeg vil da gerne høre, hvad I andre mener«.

På det afsluttende ø-råd tematiserer landmanden Jens muligheden af, at Sonny både opererer i en 'front region' og på en 'backstage'. Han stiller følgende spørgsmål til Sonny (i øvrigt i forlængelse af en kritik Kim rejste mod Sonny i andet afsnit – før Sonny og Kim blev venner): »Efterhånden som dagene gik oplevede jeg dig mere og mere som to personer, en når der var et kamera i nærheden og en anden, når der ikke var et kamera. Og så vil jeg godt spørge dig, når jeg nu skal stemme om lidt: Hvilken af de to Sonny'er skal jeg så tænke på?« Sonny svarer selvbevidst, at det, at kameraet er der, da ikke får ham til at skifte type. I finaleafsnittet gør han endvidere rede for det fornuftige i at bære stramme badebukser – han var den eneste, der ikke fik svamp i skridtet – underforstået: han har ikke kalkulerende sat sig selv i scene med de korte stramme badebukser. Endelig var en forsidehistorie i *Se & Hør* (»det officielle Robinson-blad«) i ugen 2.-8. november »Pia raser over TV3. Fup og svindel«. Inde i bladet kunne man (ud over de »forbudte klip«, som der lokkedes med på forsiden) under overskriften »Vi bliver misbrugt« se Kim Møller-Nielsen citeret for at sige, at TV3s sammenklipping af en romance mellem Pia og Kim, »intet har med virkeligheden at gøre«: »Jeg bliver fremstillet, som om jeg konstant render rundt i røven på Pia. Det passer overhovedet ikke. Hvis de havde klippet den virkelighed de så dernede, så ville jeg ikke blive stillet i et dårligt lys. Men det der sker er at de klipper en eller anden fantasivirkelighed«.

Ud over at vi her har et klassisk eksempel, som Paddy Scannells udsagn om, at »Participants in programmes ostensibly about themselves often imagine that the story is theirs and is told on their behalf. But it isn't. The story is television's and

is told for viewers (Scannell 1996:115), så er min pointe med disse konkrete eksempler, at autenticitet ikke bare, i *Robinson Ekspeditionen* såvel som i de andre eksempler på concept-tv, forhandles i »virkeligheden«, i det sociale rum på øen, men også i feltet mellem hver enkelt deltager og kameraet. At være sig selv er dermed også at kunne *fremstå* som sig selv foran kameraet. Autenticitet er i denne forståelse præcis det, som blev udtrykt af en af deltagerne i 1999-omgangen af TV-Danmarks *Villa Medusa*, som foregik i Grækenland. I programmets sidste afsnit sagde en af de selvrefleksive unge mennesker, at »jeg kan leve fint med kameraet, fordi jeg er mig selv«, i modsætning til en af de andre deltagere, som, mener samme unge menneske selvhævdende, »måske længes efter at få kameraet slukket, fordi hun spiller roller«. At være sig selv er altså ikke blot at agere, som om kameraet ikke var der, men også *at være i stand til* at gøre det. At være sig selv er i *Robinson Ekspeditionen* at negere en relation til kameraets tilstedeværelse, det er så at sige at gøre sin krop ikke-fotografisk, at privatisere den.

I *Robinson Ekspeditionens* koncept er kameraets tilstedeværelse (i modsætning til i *Big Brother*) usynliggjort. Det tematiseres aldrig, og deltagerne ser umådeligt sjældent ind i kameranlinsen, lige som de kun i ganske få tilfælde åbenlyst agerer til ære for kameraet. Benægtelsen af kameraets tilstedeværelse bliver overordnet tegnet på det ikke-iscenesatte i programmets registrering af dagligdagen på øen og dermed på præsentationen af et autenticitetens rum – i modsætning til i *Big Brother*, hvor spillet til kameraet med et glimt i øjnene (som især Nico og Suzanne har praktiseret det) bliver et tegn på den selv samme autenticitet. Deltagerne i *Robinson Ekspeditionen* lader sig ikke forstyrre i deres sysler og lægger dem ikke til rette for kameraet, lige som de heller ikke synes at lægge sig selv til rette for kameraet. Det vil sige, at deltagerne ikke åbenlyst indtager *positurer* i deres visuelle fremtræden, thi dette står i modsætning til bestemmelser af den kropslige autenticitet som knyttet til mangel på kontrol, uoverlagthed og privathed: det naturlige, ikke-overvejede i mimik og kropssprog og en manglende given udtryk for bevidstheden om at være 'på' (jf. Richard Dyer 1982/1991).

Såvel filmteoretikeren Kaja Silverman (1996) som kunsthistorikeren Craig Owens (1984, 1985/1994) har teoretiseret *poseren*, kroppens fotografiske iscenesættelse. Hvad gør jeg, når jeg

stille mig op til fotografering, spørger Owens, »What do I do when I pose for a photograph?« »I freeze, as if anticipating the still I am about to become« (1984/1994:210), og videre at »to strike a pose is to present oneself [...] as if one were already frozen, immobilized – that is, *already a picture*.« (1984/1994:198). At posere er at indtage en scene og et billede, at tage et af det kulturelle billedrepertoires former på sig og konstruere sig som et præ-fotografisk fotografi. Poseren er kroppens fotografiske/sceniske påtryk, dens mimen et allerede eksisterende fotografisk udtryk og som bevægelse alene sat i værk for at blive stoppet (i modsætning til snapshot'et, hvor kameraet stopper en brøkdelen af en bevægelse, der blot fortsætter uafhængigt af dette). Man kunne da sige, at *poseren* er kroppens essentielle visuelle fremstillingsform. Kroppen er altid parat til at blive opfanget af et kamera, den er allermost tilstede, allermost 'autentisk', når den er sig bevidst som billede.

Selv om både Silverman og Owens taler om fotografiet og ikke de levende billeder, kan deres betragtninger meningsfyldt knyttes til *Robinson*-kameraets usynlighedsstrategi. Thi at posere bliver da netop, som *interaktion med det tekniske apparat* udenom den sociale kommunikation, forbundet med inautenticitet. Kroppens *sande* interaktion bliver erstattet af mimende, stereotype gestus; kroppens tilfældige bliven fanget af kameraet, mens de er midt i en aktivitet eller en samtale, konstruerer autenticitet, mens den poserende gestus afslørende inkluderer det kamera, hvis tilstedeværelse programmet hele tiden skjuler. »In medias res« er derfor en genkommende stilistisk figur i programmet, der skal iscenesætte ageren i stedet for poseren: Begyndelser af samtaler eller af aktiviteter er som regel klippet fra i *Robinson Ekspeditionen*. Vi kommer altid ind et 'tilfældigt' sted i en samtale, eller mens en aktivitet har fundet sted et stykke tid – præcis for at understrege kameraets position af ikke-tilstedeværende tilstedeværelse. Den eneste undtagelse synes at være de genkommende billeder af sovndrukne morgenpersoner, men de er netop lukket inde i sig selv, udelukkende kameraet fra deres halvsovende kroppe.

Pia interagerer imidlertid flere gange, mere eller mindre åbenlyst, med kameraet, som også omvendt flere gange åbenlyst sætter hendes krop fotografisk i scene. I en række indlæg på hjemmesiden d. 14. og 15. november under overskriften



»Kompromitterende situationer med Pia« bruges formuleringen »udstiller sig« om hende; hun »vil have opmærksomhed« og karakteriseres som »medieliderlig«, »stangmedieliderlig« og »medieluder«. Kort sagt – Pia *poserer*. Hun gør sig til, og dermed kommer hun i denne kontekst til at gøre opmærksom på både sin egen og situationens mangel på autenticitet.

‘Antonfisk’, et af de genkommende pseudonymer på chat/debat-siden, indvender dog, at »jeg tror ikke at Pia er medieliderlig, hun er nok bare sig selv. At vi ikke er så tæt på hende, det er en anden sag!« Det interessante er imidlertid, at Antonfisk – om end nok i en helt anden forstand, end han selv mener det – kan siges at have ret. For Pia Rosholm er dels vant til at posere for et kamera i kraft af sine bijobs som model – i den forstand er hun »sig selv«. Men dernæst kunne man sige, at Pias interaktion med kameraet, hendes påtagelse sig fotograferbarhed, er et – det eneste – genuine udtryk for autenticitet i programmet. Den poserende, den »medieliderlige« Pia Rosholm gør opmærksom på, at *Robinson Ekspeditionen* nok handler om en kamp om overlevelse og en kvart million, som Thomas Mygind sagde allerførst i det andet program. Og programmet kan betragtes som et eksperiment, som Jeppe Juhl skrev i det interne papir. Men som *reality-tv* i en moderne medievirkelighed handler det dybest set det om kampen for den langt større sidegevinst, som følger efter værdigheden som »Årets Robinson« og den kvarte million. Det handler om den gevinst, det er at blive celebrity, og det blev Pia Rosholm. »Kan du være i fred«, spørger Thomas Mygind hende, da hun kommer ind i studiet i finalens live-program. På forsiden af *Ekstra Bladet* dagen efter, d. 5. december, hed det »Sonny vandt – Pia scorer«, og inde i bladet, med slet skjult malice, at »Uanset andetpladsen er det Pia, der scorer kassen«.

Andy Warhol sagde, som bekendt, og som forudsagde han medieudviklingen og *reality-tv*, at »in the future everybody will be famous for fifteen minutes«. Allerede i 1988 stod i et nummer af det amerikanske sladderblad *People* (Gamsom 1994: 15): »Well, Andy, the future is now«!

## Noter:

- 1 For diskussioner af forskellige typer af *reality-tv*, se i øvrigt Søndergaard 2001 og Bondebjerg 2001.
- 2 Paul Arthur (1993) gør opmærksom på, at både

1930ernes New Deal autoritativt fortalte og gennemnarrativiserede og redigerede dokumentarfilm og 1960ernes *direct cinema* films transparente »pure observation« er beregnet på at formidle autenticitet og sandhed. Begge dokumentariske strategier reflekterer historisk bestemte forestillinger om, hvordan sandhed udtrykkes. Arthur gør endelig opmærksom på, at en række postmoderne dokumentarfilm, trods deres skaberes kritik af *cinema vérité*-dokumentarismen, paradoksalt nok benytter sig af tilsvarende strategier, blot i omvendt form: »- *failure* to adequately represent the person, event, or social situation stated as the film's explicit task functions as an inverted guarantee of authenticity« (Arthur 1993:127).

- 3 Craig Owens (1983:117) refererer Baudrillard for at tale om »our thirst for authenticity«.
- 4 For en diskussion af *reality-tv* og *live-ness*, se mit arbejdspapir *Nu'ets affekt. Virkelighed, live-ness og katastrofisk intensitet i reality-tv* (Jerslev 2000). I en passus i papiret argumenterer jeg for, at den tabloide presse i sin omtale af *Robinson Ekspeditionen* iscenesætter *live-ness* stedfortrædende for programmet selv. Man kunne i forhold til *Robinson Ekspeditionen 2000* sige, at Internettet har samme funktion. Således kunne man her læse deltageransvarlige Regina Pedersens, første års Robinsonvinders, dagbog fra optagelserne dag for dag, simultant med at de tilsvarende afsnit blev sendt.
- 5 Jf. også at Paddy Scannell, med en af de slående formuleringer som der er så mange af i hans fremragende bog, taler om, at kameraet »is doing witnessing« (Scannell 1996:111).
- 6 Et af de berømte tidlige eksempler på *reality-tv*, den amerikanske dokumentarserie *An American Family*, har ligeledes bagudsyn. Producenten Craig Gilbert, kamerateamanden Alan Raymond og lydkvinden Susan Raymond fulgte den californiske familien Loud gennem syv måneder i 1971 for at portrættere deres liv, og det kom der en serie på tolv afsnit ud af, som, til trods for at de blev sendt på PBS, optog og diskuteredes heftigt af en stor del af den amerikanske befolkning i starten af 1973. Den første episode starter med, at Craig Gilbert, hævet over den Santa Barbara-setting, hvor familien bor, forklarer, hvad man nu skal se. Men i modsætning til Thomas Mygind giver han også udtryk for den gensidige effekt, filmholdet og familien Loud havde på hinanden. Craig Gilbert konstaterer, at »there's no question the presence of the camera crews and their equipment had an effect on the Louds, one which is impossible to evaluate. It is equally true that the Louds had an effect on us, the filmmakers – for this was a corporate venture«.
- 7 Jeg skriver lidt anstrengt og vil vedvarende skrive *Robinson Ekspeditionen 2000*, fordi det er påfaldende, at nogle af mine pointer i det følgende ikke vil kunne overføres på *Robinson Ekspeditionen 2001*, hvor deltagerne f.eks. åbenlyst taler om strategier og har erklærede alliancer, bl.a. den såkaldte »4-bande«, og hvor de også klart sladrer om hinanden.
- 8 Tove Arendt Rasmussen (1998) taler fra en bred kommunikationsteoretisk vinkel om et autentisk rum, som både omfatter miljø, situationer, personer, relationen

mellem personerne og relationen til seeren. I filmforskeren Richard Dyers indflydelsesrige teoretisering af stjernebegrebet (Dyer 1982/1991) er autenticitet en vigtig del af stjernen som en ustabil konstruktion, hvis autenticitet til stadighed må befæstes i en forhandling mellem stjernens on-screen roller, private liv og mediemæssige optræden i øvrigt.

- 9 Når jeg sætter selv i citationstegn, er det dels for at gøre opmærksom på, at 'selv' ikke er et uproblematisk begreb, dels for at markere, at ekspeditionsdeltagerne hele tiden taler om at være 'mig selv'. George Lakoff (1996) gør i artiklen 'Sorry, I'm Not Myself Today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self' opmærksom på, at subjektet ofte metaforisk konciperes som en toledet størrelse, når det taler om sig selv eller skal omtales reflektivt. På engelsk betegnes denne spaltning som henholdsvis Subject og Self, og disse to størrelser indgår i en række metaforiske og ofte inkonsistente relationer med hinanden. Subject er bevidsthedens og rationalitetens sted, mens Self er kroppen, følelserne og den del af os, der handler i verden. Hvis vi skal tale om os selv, gør vi det i metaforiske relationer, siger Lakoff, i termer af fysiske relationer mellem to eller flere adskilte individer (Lakoff 1996), ofte med en rumligt defineret forbundethed (»Jeg er *ude af* mig selv«, »hun var helt *ved siden af* sig selv«). Fra en sociologisk vinkel taler Erving Goffman (1959/1990) om selvet som et *sæt* af situationelt bestemte performances og om forholdet mellem front region og backstage som at »performers behave out of character while there« (i.e. backstage, i bagregionen, hvor det indtryk en performance har efterladt bliver modsagt) (Goffman 1959/1990:116).

## Litteratur

- Arthur, Paul (1993): »Jargons of Authenticity (Three American Moments)«, in Michael Renov, red., *Theorizing Documentary*, New York & London: Routledge
- Bergmann, Jörg (1993): *Discreet Indiscretions. The Social Organization of Gossip*, New York: Aldine de Gruyter (oprindeligt 1987)
- Bondebjerg, Ib (2001): «Den medialiserede virkelighed», in *Ekko* nr. 8, maj 2001
- Dyer, Richard (1982/1991): »A Star is Born and the construction of authenticity«, in Christine Gledhill, red., *Stardom. The Industry of Desire*, London & New York: Routledge, 1991
- Ellis, John (2000): *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*, London & New York: I.B. Tauris Publishers
- Emler, Nicholas (1994): »Gossip, Reputation, and Social Adaptation«, in Robert F. Goodman and Aron Ben-Ze'ev, red., *Good Gossip*, University Press of Kansas
- Gamson, Joshua (1994): *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Goffman, Erving (1959/1990) *The Presentation of Self in*

- Everyday Life*, London, New York, Victoria, Toronto, New Delhi: Penguin Books
- Hartley, John (1996): *Popular Reality. Journalism, Modernity, Popular Culture*, London, New York, Sydney, Auckland: Arnold Press
- Hutcheon, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism*, New York & London: Routledge
- Jerslev, Anne (2001): ««Jeg er desperat. Desperate mennesker onanerer for åben skærm»», *Ekko* nr. 8, maj 2001
- Jerslev, Anne (2000): *Nu'ets affekt. Virkelighed, live-ness og katastrofisk intensitet i reality-tv*, Arbejdsrapport 2 fra forskningsprojektet Realitet, realisme, det reelle i visuel optik, Århus Universitet
- Lakoff, George (1996): »Sorry I'm Not Myself Today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self«, in Fauconnier and Sweetzer, red. *Spaces, Worlds and Grammar*, Chicago: the University of Chicago Press.
- Meyrowitz, Joshua (1986): *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York & Oxford: Oxford University Press
- Nichols, Bill (1994): *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- Owens, Craig (1984/1994): »The Medusa Effect, or, The Specular Ruse«, in Craig Owens *Beyond Recognition*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994
- Owens, Craig (1985/1994): »Posing«, in Craig Owens *Beyond Recognition*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994
- Owens, Craig (1983/1994): »Allan McCollum: Repetition and Difference«, in Craig Owens *Beyond Recognition*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994
- Rasmussen, Tove Arendt (1998): *Hverdagens samtaler i TV. Del 1: Interaktion*, Arbejdsrapport 22 i serien af arbejdsrapporter fra forskningsprojektet TV's æstetik, Århus: Århus Universitet
- Scannell, Paddy (1996): *Radio, Television & Modern Life*, Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers
- Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*, New York & London: Routledge
- Søndergaard, Henrik (2001) 'Reality tv', in Jens F. Jensen red., *Analysen af tv 1-2*, København: Medusa (in print)

Dele af denne artikel har været fremlagt på et lærerseminar på Institut for Film- og Medievidenskab og på et seminar om reality-tv i forbindelse med mit overbygningskursus foråret 2001 om Realismeformer i 1990'ernes film og tv. Jeg vil gerne takke både kolleger og studerende for nyttige kommentarer.

Anne Jerslev er lektor på Institut for Film- og Medievidenskab ved Københavns Universitet.