

Kolofon

Nanna Kann-Rasmussen

Resumé

Kolofon

6. årgang, nr. 2-3, udgivet november 2017

ISSN (online) 2245-294X

© Forfatterne og Det Informationsvidenskabelige Akademi. Det er tilladt at kopiere frit til privat brug med tydelig kildeangivelse. Kopiering i større omfang til undervisningsbrug o.l. kan kun ske efter indhentning af forfatterens og IVA's tilladelse eller i henhold til kopieringsaftale med Copy-Dan.

Redaktion:

Nanna Kann-Rasmussen (ansvh.)

Trine Schreiber

Lisa Engström

Mia Høj Mathiasson

Redaktører af dette nummer:

Nanna Kann-Rasmussen

Pia Quist

Kristin Veel

Nanna Kann-Rasmussen, lektor, Institut for Informationsstudier, Københavns Universitet, nanna.kann.rasmussen@hum.ku.dk

Pia Quist, lektor, Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet, pqj@hum.ku.dk

Kristin Veel, lektor, Institut for Kunst og Kulturvidenskaber, Københavns Universitet, kristinv@hum.ku.dk

Efter SKAM

Kollektive perspektiver på den individuelle oplevelse

Introduktion

I værket *Take Care of Yourself* fra 2007 sender den franske kunstner Sophie Calle et afskedsbrev fra en tidligere elsker til 107 forskellige kvinder for at de med afsæt i deres profession kan hjælpe hende med at afkode og fortolke brevet. Sprogforskeren, detektiven, balletdanseren, grafikeren, advokaten har selv sagt alle forskellige tilgange og perspektiver på brevets tekst. I efteråret 2016 fandt vi, som tre humanistiske akademikere midt i livet, os opslugt af en teenage-forelskelse foranlediget af netdrama-serien *SKAM*, som ligeledes krævede bearbejdelse. Dette temanummer er vores "taking care of ourselves". Det er et katalog med femten forskellige vinkler på serien fra mindst lige så mange faglige og teoretiske ståsteder - herunder sprogvidenskabelige, juridiske, kulturpolitiske, queer teoretiske, urbanitetsteoretiske, medievidenskabelige, kulturteoretiske og musikvidenskabelige perspektiver. Her bliver vi klogere på en række videnskabelige tilgange, som det er muligt at anlægge på serien, og det bliver tydeligt, hvor mange fagdiscipliner serien har talt ind i.

Siden ideen om temanummeret blev sat i søen, har serien nået sin endelige afslutning med fjerde sæson, og det kræver, at vi ikke bare forholder os til den "her-og-nu-oplevelse", vi har haft, mens serien kørte, men også seriens efterliv. Hvordan bevares en serie som denne for eftertiden? Hvordan formidles første generations seeres oplevelse? Og hvordan vil den opleves af fremtidige generationer? Dette temanummer giver dels et indblik i, hvordan bidragsyderne oplevede serien, mens den kørte første gang, og hvordan de genkender deres respektive forskningsfelter i serien, dels begynder det at stille metodiske spørgsmål til, hvordan vi nu - efter seriens afslutning - kan forholde os retrospektivt til dette mange-facetterede fænomen. Som Calles kærlighedsforhold er det vi har levet *med* og *i* slut, og det burde på den ene side give en større distance og klarsyn. På den anden side konfronteres vi med det, som har været performancekunstens vilkår i mange år: hvordan forholde sig til noget som i dén grad har en så markant situeret og tidslig komponent? Og hvor interaktionen med publikum på tværs af medieplatforme har været et afgørende element i den samlede oplevelse?

Men for kort at opsummere, hvad er så objektet for denne tværdisciplinære undersøgelse? Hvad er - eller var - *SKAM*? Og hvad er det *SKAM* har skabt? Og gjort ved alle dens mange fans og følgere?

SKAM er produceret af den norske public service-station NRK. Den blev sendt på NRK P3's hjemmeside med korte klip publiceret lørdag til fredag, hvorefter klippene blev samlet til en hel episode. Det første *SKAM*-klip blev lagt på hjemmesiden mandag den 22. september 2015, og det sidste lørdag den 24. juni 2017. I den mellemliggende periode publiceredes fire sæsoner med henholdsvis 11, 12, 10 og 10 episoder. Første sæson blev fra begyndelsen

en stor succes i Norge med det højeste antal streamede episoder nogensinde, mens det først var med sæson to og især tre at serien for alvor brød igennem i resten af Skandinavien. Endnu i skrivende stund er *SKAM* det mest streamede program på Danmarks Radios hjemmeside nogensinde. *SKAM*'s enorme popularitet betød, at der skød fanfællesskaber op, ikke bare i de nordiske lande, men i hele verden. I Danmark har det især været facebookgruppen Kosegruppa DK der har dannet platform for det store fan-engagement, som serien har bragt med sig. Det er dog ikke kun blandt lægmands-seere, at serien har imponeret. Således kom det frem under en paneldebat om *SKAM* på Schæffergården, arrangeret af Fondet for Dansk-Norsk samarbejde, at flere inden for tv-branchen opfatter serien som så banebrydende, at man taler om et 'før' og et 'efter' *SKAM*. Seriens gennemførte integration af sociale medieplatforme som fortælleteknisk drive har formentlig haft den konsekvens, at det i dag ikke er muligt at skabe nye tv-serier uden, at producenterne må tage stilling til i hvilken udstrækning sociale medier skal være en del af produktionen.

I denne introduktion forsøger vi, ud over at præsentere de 14 artikler, at samle det tværvidevidenskabelige multiperspektiv, som tidsskriftet som helhed kaster på *SKAM*, i tre forskellige linser: de tematikker den tager op, de formmæssige virkemidler den benytter sig af, samt den reception og fankultur den har givet anledning til og som både arbejder inden for og overskrider de institutionelle rammer, som serien er vokset ud af. Disse tre linser er nødvendigvis dybt sammenvævede, men vi bruger dem her som en matrix i forhold til at organisere bidragene i dette temanummer af NTIK, samtidig med at vi på baggrund af bidragenes analyser argumenterer for, at *SKAM* konfigurerer et forhold mellem et *jeg* og et *vi* på både et tematisk, formmæssigt og receptions-mæssigt niveau, som har været afgørende for seriens succes. Det er netop denne gennemgående vekselvirkning mellem det individuelle og det kollektive perspektiv i serien på alle niveauer, som nødvendiggør den tværvidevidenskabelige tilgang. Artiklerne i dette nummer bidrager med hver deres dimension til forståelsen af *SKAM*, men som samlet fænomen kræver den et tværvidevidenskabeligt perspektiv. "Mennesker trenger mennesker", skriver William i sæson 2, og vi kan tilføje, at forskere trenger andre forskere for at kunne begynde det teoretiske og metodemæssige arbejde med at forstå et fænomen og et stykke mediemæssig samtidshistorie som *SKAM*.

De tematiske perspektiver. Forestillinger om identiteter mellem *SKAM* og skyld

Ifølge medieforsker Glen Creeber er et definerende træk ved de populære nordiske tv-dramaer, der har fået prædikatet *Nordic noir*, at individet til stadighed relateres til et kollektiv, der dels skaber og rammesætter individet, og dels påvirkes af individets handlinger (Creeber 2015). Personernes liv og handlinger i f.eks. *Broen* og *Forbrydelsen* viser sig ofte at være forbundne på implicite og overraskende måder, indimellem med fatale konsekvenser. Det skaber ifølge Creeber et billede af et samfund der er "*made up of millions of individuals that are all intimately connected, a world where a single action can cause a never-ending series of ripples across a whole community*" (2015, 24). Creeber argumenterer videre for, at skildringen af denne 'interdependens' mellem kollektiv og individ "*offers its audience a subtle moral message, one that urges them to believe in the redemptive power of love and community*" (Creeber 2015, 27). Hvis vi følger Creeber i sin karakteristik af *Nordic noir* og ser på individ og kollektiv i *SKAM*, er det tydeligt, at *SKAM* lægger sig i sporet heraf. Den fælles forbundethed mellem kollektiv og individ tager forskellige former, men løber som en rød tråd gennem alle fire sæsoner (Kann-Rasmussen et al, forthcoming.). Mest markant – og dramatisk – bliver det måske i sæson 4, hvor Sanas falske konto på instagram utilsigtet rammer Wilde og nær får Isak smidt ud af skolen. Sana kæmper for en ligeværdig plads blandt sine jævnaldrende, men kampen synes i flere tilfælde ulige, og som seer følger og forstår man de hændelser, der fører frem til hendes (moralsk anstødelige) handlinger, og derpå hvordan de får konsekvenser for hende selv – for hvordan hun bliver set og hvordan hun ser sig selv. Individets position, eller rettere individets tilbliven i det kollektive, kommer i *SKAM* på mange måder til at fremstå som netop en kamp, eller i hvert fald et 'arbejde', som den enkelte hele tiden er i gang med. Og det er netop dette arbejde med at være/at få lov til at være et individ i kollektivet, der tematiseres gennem begrebet '*SKAM*'.

Christa Lykke Christensen citerer Skårderud for at definere *SKAM* som repræsenterende en "selviagttagelse". Skamfølelsen er knyttet til "selve forholdet mennesker imellem, og til hvordan andre opleves at vurdere én selv". Christensen stiller i sit bidrag spørgsmålet om titlen på *SKAM* betyder, at serien så behandler skam som en negativ følelse og som socialt virksom mekanisme. For at besvare dette gør hun teoretisk rede for forskellen på

skyld og skam og bruger sociologen Erving Goffmans teori om *facework* til at vise, hvordan skammen spiller med når f.eks. Vilde forsøger at opretholde og bekræfte det selv billede hun gerne vil have af sig selv. Christensen argumenterer endvidere for at selv uhæmmet og ukontrolleret adfærd, som det f.eks. fremstilles i de allerførste scener i både sæson 1 og 2, hvor der vises klip fra vilde fester med unge, der drikker, danser og har sex, kan tolkes som en måde for de unge at leve op til tidens ideal om at realisere sig selv på. Festerne kan ses som et kollektivt rum for selvudfoldelse, hvor risiko for ansigtstab opleves som mindre. Hverdagens skam undersøges også i **Elisabeth Oxfeldts** artikel. Men hos Oxfeldt sættes det man kunne kalde den lokale hverdagsskam over for "global skyld". Med global skyld henviser Oxfeldt til den fornemmelse af skyld, som mange skandinaver kan have over at være materialistisk velstillede i en verden fuld af fattigdom. Skismaet mellem lokal hverdagsskam og global skyld undersøges gennem Nooras kamp for at finde sit ståsted i relationen til William. Noora og hendes relation til William kan ifølge Oxfeldts læsning på den måde ses som en allegori over en idealpolitik der tørner sammen med en skandinavisk realpolitik.

I sæson 3 følger vi Isaks kvaler og udvikling. Hos ham er SKAMmen tæt knyttet til sit begær til Even, og den bliver gennem sæsonens ti afsnit en udfordrende del af hans proces og kamp. I processen "fucker han op", som **Mons Bissenbakker og Michael Nebeling** formulerer det, og lige som Sana i sæson 4 bliver han og vi som seere klogere undervejs. Isaks læringsproces trækkes frem i Bissenbakker og Nebelings artikel om skrøbelighed og queeralliancer i SKAM: "Isak dummer sig konstant: Han sårer Eskild med homofobiske kommentarer, han fornærmer Sana med sine fordomme om religion, og han skubber Even væk med sine opfattelser af psykisk sygdom. Men det magiske er, at man som seer forstår ham og holder af ham alligevel". Bissenbakker og Nebeling fremhæver seriens tematisering af hverdagshomofobi og den "marginaliseringserfaring" som følger med. Men selvom Isak 'fucker op', bliver kollektivet ikke fritaget for ansvar for de subtile marginaliseringsprocesser. Kollektivets omsluttende heteronormativitet illustreres i scenen hvor Isak og hans venner overværer "dansechiksne". Mens de heteroseksuelle venner Mahdi, Jonas og Magnus henføres over pigernes dans og skønhed, ser man at Isaks oplevelse er en helt anden. Musikken til pigernes dans i slow motion er skiftet ud med klassisk musik, hvilket ifølge Bissenbakker og Nebelings læsning bliver til en skildring af livet som queer i et heteronormativt samfund: "Det er lige præcis mislyden mellem heteroseksualiteten og det begær, man forventes at have investeret i den, som genererer følelsen af at være *ad led*". Queer-erfaringen, at være 'ude af synk' med den virkelighed, der af kollektivet forventes man er en del af, behandles også af **Lea Laura Michelsen** i en analyse af hvordan selve mediet bruges som middel til at skildre og eksperimentere med parallelle virkeligheder. Michelsen undersøger, hvordan karaktererne i SKAM bruger medier til at udfolde forskellige og forskudte erfaringsuniverser, idet hun inddrager begrebet *queer-tid*. Et medie skal i Michelsens sammenhæng forstås bredt som ramme for "væren og erkendelse". Således udgør vand og luft forskellige medier og med Isak og Evens første erotiske møde placeret under vand i seriens centrale pool-scene illustreres, i Michelsens læsning, den fundamentalt anderledes eksistensbetingelse som drengenes kærlighed har. Queer-tiden i poolen udfordres af "hetero-tidens" altoverskyggende "her-og-nu, som Isak er fanget i og ude af synk med". Men mediets forskudte tid og rum udgør også et rum der gør queer-begæret mulig.

Et lignende mulighedsrum kan man muligvis også skimte i nogle af de fremstillinger som SKAM giver af byen Oslo. Oslo forstået som storby med storbyens mulige anonyme folder og lommer skildres - ofte i glimt og korte klip - som et rum for begærsudfoldelser. Med udgangspunkt i åbningsscenerne til hver af de fire sæsoner undersøger **Svava Riesto og Henriette Steiner** i deres bidrag, hvordan SKAM opererer med forskellige byforestillinger mellem tradition og fornyelse. Det første møde med byen i SKAM giver indtryk af, at de unge i serien er 'urbanister', der vurderer byen som et sted for frisættelse og selvudfoldelse. Men ser man nærmere efter, bygger serien også, ifølge Riesto og Steiner, på nedarvede kulturelle forestillinger om storbyen som fordærvende. Bag facaden præsenterer SKAM "storbyen som et sted fyldt af fristelser og forbrug; et kapitalistisk styrt emblem på global ulighed".

Formmæssige perspektiver og seriens virkemidler. Sprog, musik og medier

Forskyder vi fokus fra selve fortællingen til det formmæssige og de virkemidler serien gør brug af, træder forhandlingen mellem det individuelle og det kollektive ligeledes frem som centralt. Som flere af vores bidrag

peger på, er en række af seriens centrale formmæssige karakteristika med til at skabe den intense identifikation med *SKAM*-universet, som har medvirket til dens store popularitet. Det er ikke mindst gennem sin brug af sprog, musik og medier, at serien opnår sin særlige indlevede fortælleform, der rent formmæssigt peger på vekselvirkningen mellem på den ene side den indlevede intimitet og sammensmeltning med karaktererne, og på den anden side det fællesskab, som den kollektive oplevelse af at se og dele *SKAM* på sociale medier skaber. Det sætter en række af vores bidrag fokus på fra forskellige akademiske fagdiscipliner.

De to sprogforskere **Pia Quist og Astrid Ravn Skovse** behandler således i deres artikel, den rolle sproget i serien spiller for dens evne til at skabe indlevelse og en næsten dokumentaristisk fornemmelse af autenticitet hos seerne. De argumenterer for, at brugen af nutidigt ungdomsnorsk i filmscenerne såvel som i *SKAM*-figurerne chat- og SMS-beskeder er med til at fremstille et varieret persongalleri og understøtte oplevelsen af autenticitet og identifikation. Hver karakter bruger særlige individuelle lingvistiske karakteristika som identitetsmarkører, ligesom drenge- og pige-grupperne har forskellig sprogbrug, der bruges som inklusions- og eksklusionsmarkører. Men også 'uden om', i medier og faninteraktioner, har sprog vist sig at spille en central rolle, hvorfor Quist og Skovse gennemgår eksempler på, at sprogelementer fra *SKAM* diskuteres, deles og også kommercialiseres. Et andet eksempel på etableringen af fællesskaber og legen med kulturelle for-forståelser sætter **Elise Ligaard** fokus på fra et musikvidenskabeligt perspektiv i sin artikel om, hvordan musikken bruges i *SKAM* til at portrættere karaktererne. Hun udfolder i en række udvalgte scener den kulturhistoriske kontekst og illustrerer, hvordan specifikke musiknumres konnotationer og associationer bruges i serien til at skabe nuancerede karakterer, som både skaber genkendelse hos seerne, men også udfordrer etablerede forestillinger.

Også karakterernes medievaner bliver identitetsmarkører og bidrager til vores forståelse og indlevelse i deres liv, samtidig med at muligheden for at følge dem på sociale medier udviser skillelinjen mellem de fiktive karakterer og de øvrige venner vi følger online. Som nævnt opleves serien på tværs af en lang række forskellige medieplatforme såsom Instagram, Facebook og YouTube. Ligesom sproget og musikken bruges til at mime en urban ungdomsstil i samtids-Oslo, er også brugen af medier i serien central, hvilket **Ruth Grüters og Knut Ove Eliassen** kredser om i deres gennemgang af mediebrugen ud fra et medieøkologisk perspektiv. Samtidig med at de trækker den kulturhistoriske ramme op og påpeger slægtskabet med 1700-tallets brevromaner som Samuel Richardsons *Clarissa*, 1800-tallets avisføljetoner som Dickens' *The Old Curiosity Shop* og 1900-tallets radioteater som historiske eksempler på samtidsfiktion, der udforsker sin tids medier, argumenterer de for, at det som adskiller *SKAM* fra andre populære serier i dag, netop er den måde, som serien bruger vor tids medievirkelighed i form af de sociale medier til at mobilisere publikum og skabe en stærk indlevelse i fiktionsuniverset. I tråd hermed argumenterer **Kristin Veel** i sit bidrag fra et litteratur- og kulturteoretisk perspektiv - og ved hjælp af en række nedslag på seriens brug af henholdsvis gentagelsen, pausen og tidsoplevelsen - for at den fortælleform, som *SKAM* udvikler, kan forstås som en re-konfiguration af det narrative begær, der modsvarer det 21. århundredes digitale virkelighed og at serien som sådan kan ses som et dynamisk digitalt arkiv, hvilket især bliver tydeligt i den sidste uge af sæson 4.

Et centralt element til at opnå en effekt af intens indlevelse, er *realtids*-formidlingen, der betyder, at vi oplever historien som den sker i løbet af ugen, fordi en scene, som sker onsdag morgen offentliggøres på netop det tidspunkt. Der sker med *realtids*-formidlingen en sammensmeltning mellem vores almindeligt levede liv og seriens fiktive univers, hvilket endvidere underbygges af, at hele sæsonen ikke er færdigproduceret, når en ny sæson går i gang. Nyhedshistorier som fylder vores øvrige nyhedsstrøm i den periode kan dermed indarbejdes i fortællingen (for eksempel valget af Donald Trump, klovneangreb eller HBO serien *Westworld's* sæsonafslutning i sæson 3). Det får den effekt, at i de 10-12 uger en sæson varer, "ser" vi ikke bare serien, vi lever i serien. Det er netop denne oplevelse af nærhed og virkelighed, som medieforsker **Anne Jerslev** undersøger i forhold til tværmedialiteten og *realtids*-oplevelsen. Hendes læsning af serien er centreret omkring spørgsmålet om, hvordan *SKAM* skaber en fornemmelse af nærvær forstået som et *nu* i tid og et *her* i sted, og hun undersøger derfor *SKAMs* karakter af (medie)begivenhed, samt hvordan den digitale tværmedialitet og brugen af nærbilledet skaber et rum, som vi inviteres ind i og karakterer, vi kommer tæt på. Det er netop denne individuelle og intime

oplevelse af *SKAM*, som baner vejen for en opbygning af et fællesskab, som serien også faciliterer og som en række af vores bidrag ser nærmere på i forhold til receptionen af *SKAM* og dens institutionelle forankring.

Institutionelle og receptions-mæssige perspektiver. Offentlige og følsomme samtaler

Seriens institutionelle forankring er Norges public servicekanal NRK. På sin vis skriver *SKAM*, med sin fortælling om individets forbundethed til kollektivet, sig ind i en klassisk public servicediskurs. De ovenfor nævnte eksempler på Nordic noir-serier som Creeber (2015) argumenterer for har en morale om kærligheden og fællesskabets frelsende kraft, er typisk også produceret som public service-indhold. I **Nanna Kann-Rasmussen og Gitte Ballings** artikel vises det, hvordan et kulturpolitisk perspektiv bidrager til forståelsen af *SKAM*'s succes. Forfatterne trækker to forhold frem. Dels argumenterer de for, at *SKAM* leverer en moderne nordisk referenceramme for sin målgruppe (serien viser sit publikum, hvordan man kan agere tolerant, inkluderende og cool i livets svære situationer). Men ligeså vigtigt for forståelsen af *SKAM* som en public service-succes, er *SKAM*'s evne til at skabe fællesskaber og offentlig samtale. En del af denne offentlige samtale foregår i de store fanfællesskaber som er temaet for flere af tidsskriftets artikler. På NRK's *SKAM*-blog diskuterer fans i et redigeret kommentarspor. Sideløbende hermed har *SKAM*-fans selv skabt mange store og aktive online-fællesskaber. Her har fans i alle aldre, køn og nationaliteter, mens serien første gang blev offentliggjort, diskuteret serien i detaljer, delt oplevelsen af serien med hinanden og produceret memes, merchandise, fansubs, og teorier om seriens plotudvikling. Oplevelsen af at se *SKAM* var for mange fans meget mere end blot at følge med på bloggen eller at se fredagens episoder. Som ovenfor nævnt har det at følge med i *SKAM* betydet en intens følelse af nærvær. Seriens skiftende protagonister inviterede ikke blot seerne med ind i deres verden, de trådte ind i seernes. Det gjorde de fordi fortællingens dele, udvekslinger og diskussioner mellem Eva, Noora, Isak, Sana og de andre fandtes i de samme feeds, på de samme platforme som alle vores andre nyheder og beskeder befandt sig på. Det oplevedes simpelthen *live*.

Denne særlige *liveness* behandles i artiklen af **Lone Kofoed Hansen og Stine Liv Johansen**. De to forfattere diskuterer hvordan man, som forsker i online fanfællesskaber, altid er på arbejde og peger på metodiske udfordringer. Når hvert afsnit og den efterfølgende diskussion på fx Kosegruppa DK, med Jerslevs begreb bliver en begivenhed, må alt andet vige når "der er klip". Som forskere blev de to forfattere også fans, og artiklens bidrag er vigtigt, hvis man som ovenfor beskrevet mener, at *SKAM* er en *game changer* i forhold til transmedielle TV-serier og fankultur. **Ida Hartmann Rasmussen og Bjarki Valtysson** er også optagede af *SKAM*'s fans. Gennem systematiske læsninger af kommentarer på *SKAM*-bloggen i en enkelt sæson kombineret med fokusgruppeinterview fokuserer de på den afhængighed af serien og hungren efter mere *SKAM* som fansene har følt undervejs (som Veel benævner det rekonfigurerede narrative begær). Forfatterne viser hvordan seriens tværmedielle *storytelling* og *network publics* ikke blot producerede teorier og diskussioner om seriens indhold på bloggen, men i høj grad understøttede kommunikationen om fansenes egne følelser, identifikation og oplevelse af afhængighed af serien.

SKAM's fans har været bemærkelsesværdige på flere måder. Ud over den interne plotspecifikke og følelsesmæssige udveksling der har foregået i fanfællesskabernes egne fora, har *SKAM* i sidste halvdel af 2016 og første halvdel af 2017 fyldt meget i medierne. Seriens tematikker, fx vedrørende anoreksi, religion, homoseksualitet og psykisk sygdom er blevet debatteret i massemedier over hele Norden. Men også rettighedshaverens brug af geoblokering for udenlandske seere i januar 2017 har affødt heftig debat. **Sebastian Schwemer** viser i sin artikel, at *SKAM* har afdækket og aktualiseret presserende problemstillinger i forhold til det juridiske begreb grænseoverskridende adgang. Ligeledes diskuterer han, hvordan den transnationale reception af *SKAM* kan være begyndelsen til en ny balance mellem hensynet til rettighedshavere (fx af musikken) og forbrugere. Schwemers artikel afsluttes med en refleksion over, hvordan internettet som kulturel distributionskanal må rykke ved vores forestillinger om, hvem der skal have adgang til hvad. De traditionelle skel mellem producenter og forbrugere forskyder sig. *SKAM* som netdrama rykker således både ved de traditionelle kulturpolitiske forestillinger om adgang, men som især sæson 4 viste, også ved opdelingen mellem værk og fanfiction. I første episode af sæson 4 ankommer Sana til Isaks flyttelæs. De fem drenge, Even, Mahdi, Magnus, Jonas og Isak taler med Sana foran flyttebilen i en opstilling som en fan mellem sæson 3 og sæson 4 har tegnet

(Woicik, 2017). Også i slutningen af sæson 4 blev mange fan-fantasier "realiseret", fx Williams tilbagekomst og genforening med Noora og langsomme close-ups af Penetrator Chris i bar overkrop. Serien har således institutionaliseret fans som medproducenter. Det kommer vi sandsynligvis også til at opleve i fremtidige TV-serier.

Hvad så?

Indledningsvist stillede vi spørgsmålet om, hvordan man kan forholde sig til noget som i dén grad har en så markant situeret og tidslig komponent og hvor interaktionen med publikum på tværs af medieplatforme har været et afgørende element i den samlede oplevelse? Artiklerne i dette temanummer er skrevet, mens sæson 4 stadig blev vist. De behandler derfor serien og dens reception, som den forelå mens det hele var i gang. Men hvad med seriens efterliv? Hvad sker der med fællesskaberne, følelserne og optagetheden af seriens temaer og karakterer? Hvordan bevares de som forskningsobjekter? Og hvad sker der, når besættelsen har lagt sig og vi streamer serien i afsnit som så mange andre serier? Vil den så udmærke sig som andet og mere end endnu en god ungdomsserie? Hvilke nuancer vil stå frem, når vi får den affektive oplevelse af serien på afstand - på samme måde som når hjertesorgen over en abrupt afsluttet forelskelse gør os bedre i stand til at se forholdets fejl og mangler og ikke blot *føle* forførelsen? De kritiske røster har allerede meldt sig og blandt andet påpeget den måde, hvorpå Noora-William-historien gennemspiller kønsstereotype forestillinger og indirekte kan ses som en legitimering af en voldtægtskultur, hvor en kvindes nej ikke tages alvorligt (Nilsson 2016). Ligeledes har der været rejst kritik af, hvordan en serie som ellers berømmes for at give stemme og fabulationsrum til figurer som ofte er marginaliserede og stereotype i populærkulturen, så som den homoseksuelle, den manio-depressive og den muslimske kvinde, fastholder Jente-Chris i rollen som den typecastede tykke og sjove pige (Rud 2017). Seriens situering blandt velstillede 'hvide' norske unge uden nogen form økonomiske kvaler kan også diskuteres. Og endelig kan alliancen mellem public service-kanalers brug af kommercielle medier som Instagram og YouTube problematiseres. Aveny T's opsætning af teaterversionen af *SKAM* og *American Idol*-producenten Simon Fuller's annoncerede amerikanske re-make af serien er også en del af efter-bearbejdelsen af *SKAM*, som vil bidrage til at forme fremtidige læsninger af fænomenet. Vores håb med dette temanummer er gennem en tværvenskabelig prisme at bidrage til at pege på den vifte af aktuelle problematikker, som serien peger ind i og er en del af. Seriens centrale udsigelse om relationen mellem det individuelle og det kollektive, som vi mener at kunne spore på et tematiske såvel som et formmæssigt og et receptions-mæssigt niveau, har vi hermed forsøgt at gøre til et forskningsmæssigt omdrejningspunkt, og ved hjælp af sammenstillingen af 14 forskellige perspektiver tilbyde vores læser et prisme til det videre arbejde med serien.

Referencer

Creeber, G. (2015). Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television. *Journal of Popular Television*, 3(1), 21–35.

Kann-Rasmussen, N., Quist, P., & Veel, K. (forthc.). From the Inside Out: Collective Perspectives on the Sensation of SKAM. I R. McCulloch, & W. Proctor (Red.), *The Scandinavian Invasion: The Nordic Noir Phenomenon and Beyond*. Peter Lang.

Nilsson, M. (2016). Nej, William och Noora i SKAM är inte ett "gulligt" par. I *Nyheter24* 9.12.2016 <https://nyheter24.se/nyheter/kronikor/870300-nej-william-och-noora-i-skam-ar-inte-ett-gulligt-par>

Rud, I. (2017) SKAM fastholder tyk kliche. I *Filmmagasinet Ekko* 4.7.2017, <http://www.ekkofilm.dk/artikler/SKAM-fastholder-tyk-kliche/>

Woicik, J. (2017). Gennem inkludering af fan-art cementerer Julie Andem 'SKAM's online-bevidsthed. I *Soundvenue* 11.4.2017. <http://soundvenue.com/film/2017/04/gennem-inkludering-af-fan-art-cementerer-julie-andem-skams-online-bevidsthed-251196>

Christa Lykke Christensen, lektor, Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet,
christal@hum.ku.dk

Er web- og tv-serien *SKAM* en serie om skam?

Abstract

In this article, I discuss whether the Norwegian teen web series drama SKAM (NRK, 2015-2017) is really about shame and to what extent the fictional characters of the series feel ashamed. The theoretical framework is based on a social psychological conceptualization of shame, supplemented by a micro-sociologically based analysis of the social meaning of face loss and shame. Shame may both entail a negative feeling and an active mechanism serving social and psychological purposes. The main characters of the series are used to analytically exemplify the role of shame and embarrassment. In conclusion, the series does thematize shame and the characters are often placed in conflicts that may give rise to shame. On the other hand, the series also suggests potential social strategies, to constructively avoid the face loss of shameful situations.

Keywords: skam, tv-/web-serie, ungdoms-tv, ansigt, følelser, pinlighed

Introduktion

Er der i den norske web- og tv-serie *SKAM* noget, som i særlig grad kan berettige seriens titel? Serien omhandler unge gymnasieelever, der befinder sig i en identitetsmæssigt udfordrende livsfase, hvor både forelskelse, ulykkelig kærlighed, misforståelser og svigt giver anledning til følelsesmæssige rutsjeteure. Men tematiserer serien følelsen skam, og skammer de sig egentlig i *SKAM*?

Dette spørgsmål vil i det følgende blive belyst, dels ved hjælp af forskellige teoretiske vinkler på fænomenet skam, dels ved analytiske iagttagelser af, hvordan først og fremmest *SKAM*'s centrale karakterer - Eva, Noora, Vilde, Isak og Sana - der er bærere af de enkelte sæsoners hovedkonflikter, tackler situationer, som kan diskuteres i lyset af fænomenet skam. Teoretisk tager artiklen sit afsæt i en social-psykologisk forståelse af skam og skamfølelse og vil på baggrund af en mikro-sociologisk funderet analyse af ansigtstabets og skammens sociale betydning, fokusere på fænomenet skam som både en negativ følelse og som en socialt virksom mekanisme, der kan tjene såvel sociale som psykologiske formål. En udfoldet analyse af seriens enkelte karakterer er ikke formålet med artiklen; derimod vil de respektive karakterer blive inddraget som eksempler, der skal tjene den teoretiske diskussion af skam og skammens betydning. Det er på denne baggrund, at artiklen vil diskutere, hvorvidt og i givet fald hvordan serien forholder sig til sin titel.

Skam som negativ selvfølelse

Set i et psykologisk perspektiv peger forskere på, at skam tilhører menneskets selvbevidste følelser (Lewis, 1995; Skårderud, 2006; Tangney & Fischer, 1995; Tangney & Tracy, 2011). Det betyder, "at vi reflekterer over og tar stilling til vårt psykologiske og sociale selv, over hvem vi er og hvem vi vil være. (...) Skammen repræsenterer en *selviakttakelse*..." samt det forhold "å se seg selv med de andres blikk" (Skårderud 2006, s. 49). På den ene side er skamfølelsen altså en følelse, der opleves og føles yderst personlig. På den anden side er skamfølelsen knyttet til selve det sociale forhold mennesker imellem og til, hvordan andre opleves at vurdere én selv. Skam er derfor både et individuelt-psykologisk og et socialt og kulturelt fænomen.

Skamfølelsen kan have sin oprindelse i forskellige instanser eller situationer. Den kan være affødt af de normer, der kulturelt gør sig gældende for, hvornår man *bør* føle sig skamfuld, fx kan den afklædte, nøgne krop i bestemte situationer opleves som behæftet med skam. Skamfølelsen kan også være foranlediget af andre mennesker, fx som følge af krænkende bemærkninger og adfærd. I *SKAM* er det fx tilfældet med Noora, der skammer sig over, at en anden, Nicolai, muligvis har lagt et nøgenbillede af hende på internettet. Hun står i fare for at blive konfronteret med et blik på sig selv udefra, som hun ikke kan acceptere, da hun ikke selv har foranlediget denne eksponering - eller i tilfældet med Eva, der ønsker at forsones sig med Ingrid og fortæller hende, at hun savner hende, men brutalt bliver afvist med den, for sagen uvedkommende, sårende bemærkning fra Ingrid om Eva's udseende: "Du ser ut som en slut" (*SKAM*, sæson 1).

Skamfølelsen kan også stamme fra en konstant følelse af underlegenhed i bestemte situationer, hvor den negative selviagttagelse får en sådan vægt, at den bliver socialt lammende. Dette kunne – uden at serien dog helt overbeviser os om det - være tilfældet med karakteren Linn, idet hun – helt frem til Sanas fest i fjerde sæson, hvor hun møder op iklædt hijab - skildres som en ikke kun sløv og ugidelig, men også altid stille og trist person, der tilsyneladende 'vælger' at stå uden for de øvrige personers fællesskab. Uanset i hvilke situationer skamfølelsen opstår og hvem der rammes af den, opleves den som en udelukkende negativ følelse, der "encompasses the *whole of ourselves*; it generates a wish to hide, to disappear, or even to die" (Lewis 1995, p. 2).

Ansigtstab

I et sociologisk perspektiv sætter Erving Goffman (2004) fokus på skam og pinlighed som reguleringsmekanismer, der kan tjene sociale funktioner. Han understreger det situationsbestemte i forbindelse med sådanne følelser og forklarer skam som en følelse, der kan opstå som følge af at tabe ansigt og i desto højere grad, hvis andre opdager dette ansigtstab (Goffman 2004, s. 42). Ansigtstab er at føle andres ikke-ønskede blik på sig med den konsekvens, at den sociale situation, man er del af, står i fare for at blive destabiliseret, frem for bekræftet og opretholdt (Op.cit., s. 45). Ansigtstab og skamfølelse giver sig ofte udslag i en tilbagetrækning som følge af, hvad også Skårderud (2006, s. 49) påpeger, at man ikke kan leve op til forventningerne til én selv, og man dermed ikke kan blive mødt af det blik fra andre, man gerne vil mødes af. Skammen resulterer derfor ofte i tilbagetrækning, i tavshed og ønsket om at kunne forsvinde og krybe i et musehul.

Oplagte eksempler fra *SKAM* på et sådant reaktionsmønster er Vilde, da hun i første sæson afvises af William, som hun er forelsket i, med hans lammende bemærkning om, at hun på ingen måde skal tro, at hun er lækker nok til at være hans trofæ (*SKAM*, sæson 1); eller Sana, der i fjerde sæson indser, hvilke fatale følger hendes oprettelse af den falske Instagram-konto har og som isolerer sig på sit værelse og græmmes. Hvor Sana således skammer sig over at have forvoldt andre skade, forholder det sig omvendt i forbindelse med Noora, da hun bliver offer for Nikolais trusler om at ville offentliggøre et foto af hende (*SKAM*, sæson 2). Noora bliver ikke, i samme grad som hendes kæreste, William, vred på Nikolai, men krænket og flov. Hun taler ikke med nogen om episoden, da hun oplever at have lidt et afgørende ansigtstab – på trods af, at det er Nikolai, der er skadevolderen, som har opført sig *skamløst* over for hende. Noora kan således hverken bære at tabe ansigt eller at blive set som bærer af et nyt (og krænket) ansigt – og hun isolerer sig.

Begrebet om ansigt er, ifølge Goffman, et udtryk for, hvorvidt man er i stand til at bekræfte sig selv i den rolle, man har påtaget sig (Goffman 2004, s. 39). Man kan derfor, som det også er Goffmans pointe, opfatte selve bevidstheden om, at skamfølelse kan indfinde sig som en gunstig social reguleringsmekanisme. Den kan fx afholde os fra at komme ud i pinlige situationer samt medvirke til, at vi beskytter andre imod, at de kommer ud i sådanne situationer. I den forstand kan skam-bevidstheden 'redde' den sociale sammenhæng fra et sammenbrud. I *SKAM* er denne mekanisme virksom, omend ikke decideret synlig, da den bl.a. træder i kraft i måden, hvorpå de fem kvindelige hovedkarakterer *beskytter* hinanden i socialt udfordrende situationer, ved fx ikke at udstille eller grine hånlige af hinanden, men ved at foretage handlinger, der bryder skammens sociale 'logik', eksempelvis som da pigegruppen i fjerde sæson pludseligt kommer kørende i en gammel bus og 'redder' Sana ud af en prekær situation og dermed viser hende både accept og tilgivelse.

Goffman redegør imidlertid også for, hvordan man, i samme grad som man kan 'besidde et ansigt', altså opretholde positiv værdi i et givent socialt møde, kan 'besidde et forkert ansigt', hvor man altså er skæv i forhold den forventede udfyldelse af en given social rolle (Op.cit., s. 41). Man kan med andre ord gøre sig forkerte forestillinger om den sociale rolle, der kræves af én i situationen, og dermed risikere at tabe ansigt. Et eksempel på dette kunne være karakteren Isak, der i de første to sæsoner er meget opmærksom på ikke at komme til at være bærer af 'et forkert ansigt'. Det er sandsynligt, at Isak, indtil han kommer ud af skabet, oplever, at han i kraft af sin homoseksualitet besidder et forkert ansigt, hvilket resulterer i, at han, det bedste han har lært, forsøger at leve op til det ansigt og de normer, han finder virksomme i relation til heteroseksuel adfærd – bl.a. ved at have en kvindelig kæreste og ved at tale nedsættende om bøsser. Han kommer derved til at overkompensere den mangel, han føler, eller det forkerte ansigt han oplever at have i en række sociale situationer. Men hermed undgår han netop at komme ud i pinlige situationer, der kunne destabilisere hans sociale relationer til kammeraterne, hvilket er en situation, han endnu ikke er parat til at skulle konfronteres med. Isak fremstår derfor som en karakter, der har en dyb indsigt i skammens sociale dynamik som en social reguleringsmekanisme, der kan beskytte ham, og som han kan benytte sig af, indtil han oplever, at han kan træde frem med sit oprigtige ansigt uden at risikere at tabe det, så at sige.

Et andet eksempel på 'besiddelsen af et forkert ansigt' kunne være Vilde, der i mange tilfælde 'overspiller' sin rolle som organisator af russebus-projektet. Hun forekommer de andre at være *for* aktiv og engageret og rammes af de andres initiativløshed, når de ikke bekræfter hende i, hvor vigtig hun er i sin rolle som organisator. Dermed får hun ikke bekræftet det ansigt eller det billede, hun gerne vil have af sig selv som den, der har tjek på tingene og alt under kontrol; situationen tangerer til tider det pinlige, hun 'klapper i', bliver flov og tavs.

Klassisk og moderne skam

SKAM-serien er således rig på konfliktsituationer, hvor trusler om ansigtstab og efterfølgende skamfuldhed opleves som nærværende for flere af seriens karakterer. Hvor sådanne situationer udspilles i det intense sociale samspil de unge imellem, og af karaktererne opleves på et psykologisk og mikro-sociologisk niveau, gør der sig imidlertid også en 'skam-faktor' gældende på et andet niveau, der i højere grad knytter sig til en historisk og kulturel forståelse af skam.

I den forbindelse taler teologen Trygve Wyller om hhv. en klassisk og moderne form for skam (Wyller 2001, s. 10). Den klassiske skam hører til traditionelt organiserede samfund, hvor faste normer, stærke sociale bånd og tydelige forventninger til acceptabel adfærd markerer skarpe grænser for den individuelle adfærd. Overtrædes sådanne grænser til fordel for forfølgelsen af personlige mål og gevinster, vil det ofte være behæftet med skam, for dermed forbyder man sig mod fælles koder, der holder gruppen, familien og samfundet sammen. Den moderne forståelse af skam er derimod, iflg. Wyller, karakteriseret ved, at man *ikke* skal skamme sig, da det enkelte menneske tager vare på sig selv og forventes at fastsætte sin egen individuelle dagsorden og sine egne grænser og dermed ikke er underlagt autoritære regler, der kan udløse skam, hvis ikke de overholdes (Ibid.). I *SKAM* fremstilles karakteren Sana som en pige, der står i et vadeded mellem på den ene side de trygge, hjemlige rammer med familien som en fast bastion – og på den anden side hendes gymnasievenner, der omvendt fremstilles som selvberørende individer, hvor familierelationer er stort set fraværende og kun har en minimal

betydning. Sana fremstilles dog ikke som en person, der kæmper med skamfølelse, bortset fra episoden i fjerde sæson, hvor hun forsøger at hævne sig ud af sine problemer. Hun fremstilles derimod som en pige, der måske nok har andre grænser at tage hensyn til, end vennerne har, men som netop træder i karakter ved ikke at acceptere skammens 'logik' og derfor nægter at være tavs eller tilbageholdende.

At realisere sig selv for lidt

At man ikke skal skamme sig i den moderne individorienterede verden, betyder imidlertid ikke, at folk ikke skammer sig. Pointen er, at folk stadig skammer sig, men at grundlaget for skamfølelsen har ændret sig i forhold til tidligere. I karakteristiken af den moderne skam henter Wyller (2001) sin argumentation fra modernitetens fokus på selvrealisering og de mange mulige valg, som i sig selv stiller krav til den enkelte om at *realisere sig selv* på så mange parametre som muligt og om at overskride grænser og ikke lade sig holde tilbage af, hvad evt. normer i kultur og samfund måtte tilsige. I den forstand kunne man sige, at den moderne skam er forbundet med skammen over *ikke* at kunne vælge, over *ikke* at være tilstrækkeligt selvstændig og unik i sine mange valg og over *ikke* "å være autonom nok, for ikke å ha realiseret seg selv like mye som 'alle andre'" (Wyller 2001, s.11). I den klassiske skam skammer man sig, hvis man realiserer sig selv for meget; i den moderne skam skammer man sig derimod, hvis man ikke formår at indfri alle de forventninger og muligheder, der stilles i udsigt, og man derfor oplever, at man realiserer sig selv for lidt.

Sociologen Ola Stafseng (2001) beskæftiger sig med samme problematik i et specifikt ungdomspædagogisk perspektiv, hvilket er særligt relevant i relation til en ungdomsfiktionsserie som *SKAM*. Hans argument er, at med udviklingen af det moderne syn på unge som nogle, der har ret til og skal have mulighed for selvbestemmelse og selvudvikling, samt med nedbrydningen af traditionelle samfundsstrukturer forsvinder gradvist den klassiske skam. Han ræsonnerer, at hvis vi i dag skal tale om skam, "må det være knyttet til det å mislykkes med det subjektive grepet om egensocialiseringen" (Stafseng 2001, s. 31). Stafseng peger på de unge som dem, der især er 'ramt' af selvrealiseringens dilemmaer og i en sådan grad, at de har vanskeligt ved at vide, hvilke pejlemærker det er relevant og godt at have for egen udvikling og identitet. De af traditionen overleverede idealer for livsførelse og udvikling er nok væk, men til gengæld erstattet af et væld af muligheder og idealer, de unge kan forsøge at efterleve, men som de også kan mislykkes med - for hvilke er de bedste, og ud fra hvilke kriterier skal de vælge?

Oplevelsen af de grænseløst mange muligheder kan opleves som en individuel byrde, der også er med til at ændre de situationer, der knyttes til skam. Naturligvis kan skam fortsat opstå i forbindelse med overskridelsen af grænser, ved erfaringen af skamløs og krænkende adfærd, men som Vetlesen (2006) er inde på, er skammens historisk nye skikkelse forbundet med at føle skam over, at grænser overhovedet findes. For "Grensene utfordrer vår streben etter uavhengighet, selvstendighet, mestring, kontroll – kort sagt, det som er grunnelementene i en psykologisk individualisme fiksert på frihet, frihet forstått som den enkeltes valgfrihet. Når valgfriheten - eller budskapet om dens plass i tilværelsen – blir total, slår den over i sin motsetning: valgtvang (Vetlesen 2006, s. 152). Står de unge i fare for at miste orienteringen og grebet om deres eget liv, er det således ikke, fordi de ikke oplever grænser, hvad de naturligvis gør, men fordi de oplever, at grænser altid skal overskrides og nye 'territorier' bør erobres. Ser man sig af forskellige årsager ikke i stand til at være med på den vogn, er der risiko for, at man vil føle sig mislykket, have ringe selvværd og måske være ramt af skamfølelse over ikke at kunne præstere som forventeligt.

Skammer de sig i *SKAM*?

Skal vi på baggrund af disse refleksioner over skam besvare spørgsmålet, om de skammer sig i *SKAM*, vil svaret være et 'ja, men de kæmper med ikke at ville skamme sig'. Seriens prioriterede fokus på sociale relationer mellem de unge fremmer nærmest af sig selv en opmærksomhed på karakterernes manøvrer i ofte konfliktfyldte situationer, hvor skamfølelsen er nærliggende. De unge har travlt med at realisere sig selv, primært i forhold til venner, kærester, sex og alkohol. Især fremstilles festerne som et eksperimenterende rum for denne selvrealisering. Det anskueliggøres bl.a. i introen til 2. sæson. Her præsenteres seeren for hurtigt skiftende billeder fra fester, der ser ud til at være gået ud af kontrol; alle kropslige grænser overskrides, kroppen stilles

frem og krænges ud, og alle ser ud til at udleve sig selv hundrede procent autentisk i en ekstremt kropslig udadvendt adfærd. Her sættes alle sejl til i forhold til de unges vilde forestillinger om, hvad det vil sige at realisere sig selv og være en autentisk person. Her skammer de sig ikke over at overskride egne grænser eller opføre sig skamløst udfordrende i forhold til andres grænser, for her konstrueres ideelt set et rum, hvor grænser er fraværende, hvor den enkelte forfølger sine helt egne mål og hvor risikoen for ansigtstab i situationen (men ikke nødvendigvis efterfølgende) kan opleves som mindre. Formår man imidlertid ikke at leve op til krav om en sådan forestillet autentisk selvrealisering, kan den oplevelse være nærliggende, at man underpræsterer og føler sig mislykket. Det kunne være Vildes situation, hvorfor hun overkompenserer sine oplevede mangler ved en vældig ekstrovert adfærd.

I et radiointerview er højskolelærer, Christian Hjortkær (Hjortkær 2017) inde på, at unge mennesker nemt kan komme til at opleve sig som altid værende bagud på points. De gør ikke nødvendigvis noget forkert, men "de oplever på den anden side aldrig, at de er helt deroppe, hvor de mener, at de som minimum bør være" (Hjortkær 2017). Ikke at kunne leve op til alle idealer, ikke at kunne udnytte alle de muligheder, der tilbyder sig, repræsenterer ifølge Hjortkær en form for underskudslogik. På den baggrund vil det være nærliggende at føle sig ramt af et kritisk blik, man ikke ønsker sig set af – et blik, som ikke nødvendigvis er andres blik på én selv, men ens eget selvkritiske blik. Dette blik kan udløse følelsen af ikke at slå til over for sig selv, et svigt, der kan ledsages af skam.

Ud fra et sådant ræsonnement betragtes skamfølelse og ansigtstab som del af unges erfaring i al almindelighed. I *SKAM*-serien skildres erfaringen imidlertid ikke særlig eksplicit, hvorimod angsten for prekære og pinlige situationer og for de negative følelser knyttet til skam er mere fremtrædende. Denne angst eller agtpågivenhed i sociale situationer afslører sig ikke mindst i de talrige tavse passager, serien installerer mellem personerne. Her kommer seerne i lange nærbilled-sekvenser tæt på personerne og får indtryk af, at de reflekterer og forhandler med sig selv i forhold til det, som sker omkring dem. Personerne skildres således ikke kun som handlekraftige, impulsive og energiske unge mennesker med fuld fart fremad. De fremstilles som unge, der også eftertænksomt overvejer deres situation og sociale positioner og muligheder – hvilket også levner seerne et udvidet spillerum for eftertanke.

I lyset af en serie som *SKAM* må man give Goffman ret, når han argumenterer for det socialt virksomme potentiale, der knytter sig til den opmærksomhed, der er omkring selve risikoen for at ende i en skamfuld situation. For serien lykkes overvældende godt med at skildre en ungdomsgruppes forsøg på at manøvrere og etablere sig socialt under forhold, hvor de hver især bliver spændt ud imellem på den ene side at skulle realisere deres muligheder fuldt ud, være unikke og autentiske, og på den anden side at ville skabe holdbare, sociale fællesskaber. Det sidste kræver, at de gør sig afhængigheden af andre og af det sociale klart og dermed også forpligter sig til det fælles ansigtsarbejde, der ligger i at beskytte hinanden – og dermed sig selv - for pinlige situationer og dermed også for skammen.

Måske ligger seriens store attraktion i netop det forhold, at gruppens dynamik og hensynet til den sociale situation så entydigt prioriteres til fordel for et fokus på det enkelte individ, der blot skal klare sig bedst muligt – og ofte på andres bekostning. I en vis forstand kunne man sige, at i denne serie skildres den enkelte persons særskilte og subjektive ønsker som mindre vigtige – ja, disse er for så vidt ikke i sig selv særligt interessante. Derimod lykkes det serien at vise, hvordan alle personer skabes og agerer i kraft af gensidige sociale behov. Netop herved lykkes det *SKAM* at fremstille et socialt fællesskab, der kan rumme de enkelte unge og tilmed rumme dem i al deres forskellighed. De søger anerkendelse hos hinanden på kryds og tværs; de ved, at de er afhængige af hinanden, og at det sociale og fællesskabet rummer værdier, som de ikke vil eller kan leve foruden. Serien kan således, på trods af store konflikter og følelsesmæssige dramaer personerne imellem, betragtes som et billede på, hvordan fænomenet skam ikke kan benægtes, men kan holdes i skak af netop de sociale bånd i det fællesskab, de unge får skabt og som viser sig at være langt større end dem alle sammen tilsammen.

Referencer

- Goffman, E. (2004 [1967]). Om ansigtsarbejde. I M. H. Jacobsen & S. Kristiansen (red.), *Erving Goffman. Social samhandling og mikrosociologi* (pp.39-75). København: Hans Reitzels Forlag.
- Hjortkær, C. (2017). Synd, skam og selvrealisering. I *Mennesker og Tro*, DR Radio P1, 24. maj, kl. 13.00-13.30. Lokaliseret på: <http://www.dr.dk/p1/mennesker-og-tro/mennesker-og-tro-christian-hjortkjaer-om-synd-skam-og-selvrealisering>
- Lewis, M. (1995). *Shame. The exposed self*. New York: Free Press.
- Skårderud, F. (2006). Flukten til kroppen – senmoderne skamfortællinger. In P. Gulbrandsen, P. Fugelli, G. H. Stang & B. Wilmar (Eds.), *Skam i det medisinske rom* (pp. 45-64). Oslo: Gyldendal.
- Stafseng, O. (2001). Ungdommen, skammen og pedagogikken. En kunnskapshistorisk riss om skam og sosialiseringsidealer. In T. Wyller (Ed.), *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* (pp. 19-35). Bergen: Fagbokforlaget.
- Tangney, J. P. & Fischer, K. W. (1995). *Self-conscious emotions. The psychology of shame, guilt, embarrassment, and pride*. New York: Guilford Press.
- Tangney, J. P. & Tracy, J. L. (2011). Self-conscious emotions. In M. R. Leary & J. P. Tangney (Eds.), *Handbook of self and identity* (pp. 446–479). New York: Guilford Press.
- Vetlesen, A. J. (2006). Skam: Fra naturgitt til valgstyrt?. In P. Gulbrandsen, P. Fugelli, G. H. Stang & B. Wilmar (Eds.), *Skam i det medisinske rom*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Wyller, T. (2001). Skam, verdighet, grenser. In T. Wyller (Ed.), *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* (pp. 9-18). Bergen: Fagbokforlaget.

Elisabeth Oxfeldt, professor, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo
elisabeth.oxfeldt@iln.uio.no

”Vi som er oppvokst i verdens rikeste, frieste land”

Globale skyldfølelser i SKAM

Abstract

The article investigates how SKAM negotiates between feelings of individual shame and a sense of global guilt. By analyzing the opening and closing sequences, as well as the Syrian refugee theme in the second season, I argue that the series operates with an understanding of love and solidarity in which one has to tend to the self before one can turn to others. In terms of politics, the series prioritizes identity politics, yet continually reminds the viewer of issues pertaining to geopolitics as well. It is especially through Noora and William that issues of ideal politics vs. realpolitik are treated. The couple, I maintain, may be understood from the perspective of a national allegory in which the woman embodies the nation's spirit, while the man represents its institutionalization – as a nation state. The series' goal is to create healthy individuals who may in turn fight for world justice.

Keywords: SKAM, skam, skyld, globalisering, national allegori, titelsekvens, flygtningekrise

Introduktion

I SKAM ligger den globale skyld og ulmer. Skylden rammesætter serien via åbningssekvensen; den trækkes som en (tynd) rød tråd gjennom efterfølgende episoder, især iscenesatt og italesatt av Noora; og den dukker endelig opp igjen i avslutningssekvensen. Den globale skyld er skammens skyggefigur. Den fremstilles som en nagende følelse, der til enhver tid kan dukke opp og virke forstyrrende inn på norsk ungdoms hverdagsliv og -glæde. Hvor serien hævder sin rett til å fokusere på enkeltindividene og deres skamfølelser – for med humor og åpenhet å nedbryte ellers tabubelagte emner og skape større toleranse for hvordan enkeltindividene velger å realisere seg selv – viser den også til det ubehag det å bo i et av verdens rikeste, tryggeste og lykkeligste land medfører. Identitetspolitikk er rettignok seriens hovedfokus, men kan ikke holdes adskilt fra national (og dermed også global) politikk.

For å uddype hvordan en global skyldfølelse settes opp mot det, der kan betraktes som individets hverdagsskam, tar jeg i denne artikkel afsatt i første episodens åbningssekvens for å analysere seriens tematisering av skam og skyld. Dernest leser jeg kjærlighetshistorien om Noora og William i et national-allegorisk perspektiv for å vise, hvordan den fungerer i en nasjonsbyggende tradisjon, hvor kvinnen representerer nasjonens ånd og mannen dens politiske institusjonalisering som stat. Måden Noora og William

mødes og forenes på, handler dermed ikke kun om to enkeltindivider, ej heller kun om køn og ligestilling, men også om Norges rolle i en globaliseret verden. Til sidst vender jeg tilbage til seriens rammefortælling om global skyld gennem en analyse af fjerde sæsons afsluttende scene. Overordnet, vil jeg hævde, ligger en vigtig del af seriens styrke i måden, den tiltaler nationen med et budskab om skam og skyld på: Identitetspolitik og national politik kan i en globaliseringstid ikke holdes adskilt. Norsk ungdom er derfor konfronteret med spørgsmål om retfærdighed, ikke kun i en indenrigsarena vedrørende køns-, sundheds-, minoritets- og indvandringspolitik (og -holdninger), men også i et globalt perspektiv, hvor det at leve i et af verdens lykkeligste lande forstyrres af bevidstheden om at ens privilegier eksisterer side om side med andres nød og lidelse – ofte mere eller mindre på bekostning af deres nød og lidelse.ⁱ

Skam, skyld – og kærlighed

Der er i udgangspunktet forskel på skam og skyld. En overordnet definition er, at skyld er knyttet til handling og skam til væren. Man føler skyld for noget man har gjort, og skam for noget man er. Skyld er udadvendt mod en anden (som objekt), mens skam er indadvendt mod selvet (som objekt for andres blik). Men overgangene er glidende. Som den norske psykolog Finn Skårderud skriver: "For både individet og kollektivet kan det være vanskelig å finne akkurat hvor distinksjonen mellom skyld og skam går" (s. 46). Skyld- og skamforståelse ændrer sig desuden historisk, således at man i dag ofte taler om skam, hvor man tidligere talte om skyld.ⁱⁱ Endelig handler skam grundlæggende om kærlighed. Skårderud påpeger at den ultimative skam er ikke at blive mødt, set og elsket: "Den dype skammen er smerten ved å se seg selv som en som ikke fortjener å bli elsket" (s. 38, 65).

SKAM handler i høj grad om kærlighed: kærlighed til selvet, romantisk kærlighed og næstekærlighed. Både skam og skyld kan knyttes til kærlighed. Det kan de i den forstand, at hvor *mangel* på kærlighed til selvet kan ses i lys af skam, kan *mangel* på kærlighed til næsten ses i lys af skyld. Næstekærlighed er et fænomen, der strækker sig fra de snævrere (fx vennekredsen) til de videste fællesskaber. Som Sigmund Freud konstaterer i *Kulturens byrde* (1930): "Kulturen [...] må være en proces i Eros' tjeneste, der ønsker at knytte isolerede menneskelige individer, senere familier, så stammer, folkeslag og nationer sammen til en stor enhed, menneskeheden" (s. 63). Men kærligheds-/civiliseringsdriften (Eros) og destruktionsdriften kolliderer: "Hvis kulturen er den nødvendige udviklingsgang fra familie til menneskeheden, da er [...] forøgelsen af skyldfølelsen uløseligt knyttet sammen med den, måske til højder, som den enkelte finder det vanskeligt at udholde" (Freud, 1987, s. 75). Freud skrev dette for snart et århundrede siden, men emnet er kun blevet endnu mere presserende i dagens globaliseringstid. Affektteoretiker Kathleen Woodward erklærer sig for eksempel enig med Freud: "Certainly the burden of guilt many carry in the face of global conditions today is virtually intolerable"(s. 45).ⁱⁱⁱ

SKAMs åbningssekvens

Georg Stanitzek forklarer i "Reading the Title Sequence" (2009), at titelsekvenser udgør komplekse og kompakte tærskeltekster, der bygger bro mellem en films (i dette tilfælde en tv-serie) ydre og indre verden. De forbinder kontekst og tekst, og de rummer gerne en selvreflekterende fortolkning af den efterfølgende film (eller tv-serie) (Stanitzek, s. 47). I nyere tid tenderer titelsekvenser knyttet til skandinaviske tv-serier dog mod at ramme serierne ind i en større ideologisk sag, end de efterfølgende belyser. Jørgen Bruhn omtaler dette som en strategi, hvor åbningssekvensen får lov til at fungere som en form for "pretext" i ordets dobbelte forstand: Det er både en tekst, der kommer før en anden, og et påskud (Bruhn, 2018). "The opener covers a larger ideological sphere without fully examining the consequences of its possibly provocative or unpleasant message," skriver Bruhn (upagineret).^{iv} I SKAMs tilfælde har vi ikke med en titelsekvens, der gentages i starten af hver episode, at gøre, og således fungerer første episodes åbningssekvens mere som en films åbningssekvens. Samtidig knytter åbningssekvensen an til fjerde episodes afsluttende scene på en måde, der understreger dens tematisering af global skyld som en rammesætning af serien.

Konkret introduceres seriens første episode af et godt et minut langt anslag: Tilsyneladende amatør-mæssige filmklip taget med håndholdte kameraer klippes hurtigt og rykvist sammen, og giver tilsammen et intenst

billede af et lykkeligt, privilegeret og efterhånden dekadent ungdomsliv bestående af sol- og naturrige ungdomsminder blandet sammen med nutidens fester, koncerter, dans, druk, brækture og politi, der må gribe ind overfor den forstyrrende ungdom. Ironien er stor, når man i en voice-over hører følgende tekst:

Den globale mentaliteten bevæger sig stadig mer mot fri verdenshandel og en økt markedsliberalisme. En verden full av muligheter. En verden der drømmer kan gå i oppfyllelse. Det høres fantastisk ut. Og det er fantastisk.

Her holdes en lille kunstpause, inden stemmen fortsætter:

For en veldig liten andel av oss. Men for det store, fattige flertallet, for langt over halvparten av verdensbefolkningen betyr dette kapitalistiske systemet bare én ting: Død og lidelse. Mens vi lever en ubekymret hverdag, der vi fråtter i forbruksvarer, og spiser oss overvektige og syke på billigmat, sliter jordas fattige på fabrikker som minner om arbeidsleirer. Lønningene presses ned til det minimale, og arbeidsdagene strekkes til det lengste. Fagorganisering er ulovlig, og arbeidsforholdene er uutholdelige. Så før vi klapper i hendene over friheten, over rikdommen og over kjøpefesten, skal vi huske én ting: Vårt overforbrukssamfunn står på skuldrene til de slitne kaffebøndene i Peru. Vi kler oss med svette og tårer fra Kina, og vi fråtter i billigmat produsert av underbetalte barnehender i India.

Der bliver stille, skærmen går i sort, og titlen "skam" dukker op i skrigende gule versaler. Den dekadente og privilegerede ungdom skal åbenbart skamme sig. Ved nærmere eftersyn peger titlen dog også på andre mulige sammenhænge mellem præsentationen af global skyld og temaet skam, idet vi præsenteres for kæresteparret Jonas og Eva.

En enkelt klapsalve danner lydbro til seriens første scene: Eva og Jonas sidder i skolegården og diskuterer en stil, Jonas har fået 5+ på (på en skala fra 1 til 6). Vi genkender Jonas' stemme fra voice-overen, og dermed glider åbningssekvens og tv-serie ind i hinanden. Det var Jonas' stil, vi hørte Jonas læse højt. Man sporer dog stadig også en ekstradiegetisk afsender af anslaget, der ikke bare har klippet illustrerende filmklip sammen, men muligvis også lagt Jonas ordene i munden – som lærer, som manusforfatter, som repræsentant for institutioner, der socialiserer norsk ungdom ind i en skyld, de (endnu) ikke selv har ansvar for. Man bliver med andre ord i tvivl om skolestil-tekstens status som tærskeltekst. I hvor høj grad er Jonas afsender? I hvor høj grad mener han det, han læser op? Har han oprigtigt dårlig global samvittighed? Eller er han bare dygtig i genren skolestil og til at gengive lærerens ord?

Samtidig ser vi, hvordan fokus på den globale skyldfølelse forstyrres af enkeltindividets skamfølelse. Hvor Jonas introducerer emnet global skyld, men ganske skamløst virker mere optaget af sin stils form end dens indhold (han vil diskutere litterære virkemidler), sidder Eva med sin skam over kun at have fået 3+ på sin stil. At hun skammer sig, fremgår ved at hun helst ikke vil snakke om sin karakter, og når hun bliver presset, lyver og siger 4-. I efterfølgende scene ser vi hende hjemme på sit værelse med stilen foran sig. Titlen er SKYLD, og hun har fået 3+. Vi forstår hvor stærk hendes skamfølelse må være, når Jonas (og Isak, der også er kommet til) reagerede på 4- ved at grine og omtale det som en "dårlig" karakter.

Anslaget sætter altså global skyld og skyldfølelser på dagsorden, idet det påpeger de grelle kontraster mellem verdens fattige og rige. Men det antyder i sin videre kobling til seriens titel og første scene også, at disse skyldfølelser og perspektiver ryger i baggrunden, når enkeltindividet er engageret i sit hverdagsliv – som til gengæld kan byde på en god del skamfølelse. Dette fremstilles med en vis humor, muligvis undskyldende overfor ungdommen så vel som serien og serieskaberne selv, som holdt de på deres ret til at lave en serie om privilegeret ungdom og deres første verdens problemer, på trods af at andre problemer i denne verden er større. Jeg vil alligevel mene, at i den grad temaet dukker op undervejs i serien og får tyngde ved at blive genoptaget i dens afslutningsscene, bestræber serien sig på at udforske selve relationen mellem skam og skyld – og kærlighed.

Noora, Norge og de globale skyldfølelser

Tematikken om de privilegeredes globale skyldfølelser præger ikke resten af sæson 1, men de vender tilbage i sæson 2's kærlighedsfortælling. Denne indtager blandt seriens mange kærlighedshistorier en særstilling som national kærlighedsallegori, hvor det erotiske også kan læses politisk (jf. Sommer, 1990).

I en national-allegorisk optik spiller kvinden en grundlæggende symbolsk rolle. Hun er bærer af nationens natur, sjæl og ånd. Hun er selveste moderlandet, og den det er værd at kæmpe for. Hendes funktion er samlende og motiverende. Hun repræsenterer det evige og knytter nationens folk sammen på tværs af historiske, sociale og politiske skillelinjer. Hun er Moder Danmark, i latinske varianter er hun Britannica, Svea og Norvegia, og som frihedskæmper er hun den franske Marianne. Rollen er ophøjet og romantisk og genkendes fra 1700- og 1800-tallets frihedsdiskurser og nationalromantik, men hun genopstår også i nye postnationale varianter i efterfølgende sekler.^v

Meget tyder på at Noora har netop denne funktion. Det antydes gennem hendes navn (Noora-Norge), hendes ærkenationale udseende (blond, blåøjet, smuk og slank), hendes rolle som den, der binder venindekredsen sammen og efterfølgende knytter dem sammen med William og hans venner. Hun fremstår som bærer af norske traditioner, især i påskefjeldsepisoden, hvor hun er den der klæder sig i rød anorak og uden at savne internetforbindelse hengiver sig til den traditionelle norske "påskekrim" (Stieg Larson). I tillæg skriver hun sig ind i en af nationens litterære grundfortællinger (Ibsens *Et Dukkehjem*).^{vi} Sidst, men ikke mindst, er hun nationalpolitisk og –historisk bevidst, hvilket kommer til udtryk i de taler hun skriver.

Siden serien skabes i realtid og absorberer nutidige hændelser i sin handling, giver det god mening efter udgangen af 2015, at de globale skyldfølelser kommer til udtryk gennem den syriske flygtningekrise.^{vii} Noora er forelsket i William. Det er for hende et tegn på, at følelser og fornuft er på kollisionskurs, og hun gør hvad hun kan, for at modarbejde det, der skal vise sig at være en uimodståelig tiltrækningskraft. De to finder sammen i et lidenskabeligt kys i episode 5, hvor temaet syriske flygtninge ligeledes dukker op.

Det har været påskeferie. Noora kommer tilbage fra venindetur på fjeldet, og Eskild, som hun bor i kollektiv med, er i gang med at forære hendes tøj væk til en ung mand, der samler ind til syriske flygtninge. Noora begynder nu at betragte William, hans venner og deres dekadente opførsel i lys af den syriske flygtningekrise. I løbet af påskeferien er det lykkedes William og venneklokken at vandalisere en hytte, og de skylder nu et erstatningsbeløb på 300 000 NOK. Pengene vil de samle ind gennem en fest, hvor de bl.a. auktionerer sig selv til at "hooke" med. William vil have Noora til at deltage, men hun nægter i første omgang. Hun betragter William og hans "Penetrator"-gruppe som uetiske i lys af tidens globale nød: "Dere bare trasher en hytte til 300 000 mens verden sulter!". Til Vilde siger hun: "Jeg bare synes at hele oplevelset deres er skikkelig dust. Altså Europa er i unntakstilstand. 12 millioner syrere er på flukt [...]". Og igen, når Vilde vil have, de hjælper "Penetrator-gutta i solidaritet" og omtaler det som en god sag, irettesætter Noora hende: "Vilde, hvilken verden er det du lever i? Du veit at millioner av flyktninger sulter! Og du synes det her er en god sak! Du synes vi skal gi penger til en gjeng med drittunger, som akkurat har drukket seg dritings og trasha en hel hytte?!"

William går ind i Nooras ræsonnement og begynder at forhandle. Som man så ofte gør, når det handler om vestlig veldædighed, tænker William at fest, privilegier og skyldfølelser har bedre kår, hvis man betaler lidt til de nødlidende – som bistand, aflad eller tiende. Han starter på 10 %, men tilbyder til sidst at give 20 % af indtægterne fra festen til flygtningene, hvis Noora lover at komme. Ved indgangen til festen hænger der et skilt, der fungerer som et slående billede på geopolitiske tilstande: "Help the Penetrators", og nedenunder er der tilføjet: "And Syria". Tilføjjelsen hænger som en komisk eftertanke og et symptom på skyldfølelser, dårlig samvittighed og måden disse forhandles på. I global sammenhæng – set i lyset af postkolonial teori – er ideen om de privilegerede hvide som "penetrators" træffende. Det handler om magt i forbindelse med køn og seksualitet, men også i geopolitisk sammenhæng om at trænge ind i, og udnytte andre kontinenter – i fortid og nutid.

William kan i sine forhandlings- og forførelsesstrategier betragtes som manipulerende, men hans strategier afspejler en tankegang, man kan genkende ikke bare på individuelt, men også på nationalt plan. Seriens anslag minder os, som sagt, om, hvor privilegerede nordmænd er på globalt niveau. Det ved de som nation godt, og det er også derfor de ønsker at yde bistand og hjælpe dem i nød. Som Noora vil Norge gerne med til "festen", men ikke uden at det drypper lidt på de fattige. Bistandspolitik er en vigtig del af den norske selvidentitet (Tvedt, 2003). Norge giver – som de andre skandinaviske lande – en ekstraordinær del af sin brutto nationalindtægt til bistand. Det drejer sig om ca 1 %.^{viii} Men kan man nogensinde påstå, at man giver "nok"? Bliver ens afvejn timer ikke altid pinlige? Og kan man ikke sige, at Williams handlinger svarer til de fleste andres, og i høj udstrækning afspejler norsk realpolitik?

17. mai-talen

At kærlighedsforholdet forhandles på baggrund af en specifik norsk kontekst, understreges ikke mindst af den 17. mai-kronik, Noora (og William) skriver til avisen (episode 10).^{ix} Det er en gribende tale, der viser de unges forståelse af og visioner for Norge. Grundværdierne i Norges grundlov gengives på pædagogisk vis, man bliver mindet om, at Norge er verdens rigeste og frieste land, og man opfordres til at være inkluderende og blandt andet tage godt imod de syriske flygtninge. Eva læser talen højt for veninderne, og idet hun når afslutningen, lægges "Ja vi elsker" ind som baggrundsmusik:

Nå er det snart vi som skal overta dette landet. Det er opp til oss hvilke verdier som skal råde her i framtiden. Jeg håper like rettigheter og frihet til alle mennesker i verden er en kamp vi er klare for å ta. For helt serr... hvis ikke vi, som er oppvokst i verdens rikeste, frieste land, hvis ikke vi kan velge raushet, tålmodighet og åpenhet, hvis ikke vi velger å lete etter og tro på det gode i hverandre, hvis ikke vi kan kjempe for rettferdighet, hvem skal kunne gjøre det da?

Noora får tårer i øjnene, idet Norge omtales som verdens rigeste og frieste land. Vi forstår, at hendes nationalfølelse, som også rummer en global ansvarsfølelse, er berørt: De privilegerede må stille sig solidariske med verdens mindre privilegerede og kæmpe for global retfærdighed. Vi er tilbage til nogle af de tanker, sæson 1's åbningssekvens vækker omkring, hvad man som nordmand skylder andre.

Samtidig er Noora også personligt berørt over artiklen. På den ene siden er William og venindernes engagement i artikelskrivning og -læsning stærke støtteklæringer. På den anden side virker det nationale perspektiv forløsende i forhold til Nooras personlige dilemma, noget Vilde understreger ved (som i mange andre episoder) at bruge Nooras ord "mod" hende – for at hjælpe hende. Frem mod 17. mai-episoden har Noora været udsat for et seksuelt overgreb af Williams bror, Nico.^x Hun mistænker, at hun kan være blevet voldtaget, og ved, at han har taget et nøgenbillede af hende. Dette betror hun veninderne, der slår ring om hende og tager hende med til en af flere norske institutioner, de unge skal lære, at de kan stole på, nemlig sundhedsvæsenet, her repræsenteret af skadestuen. Vilde overtaler Noora ved at bruge hendes egne ord: "I dette frie, demokratiske landet så må vi tro på at det fins lover og regler som beskytter oss mot sånne rasshøl som ham [Nico]! Vi må tro på rettferdighet. Vi må tro på at det gode vinner. For helt serr ... hvis ikke vi tror på det, hvem skal tro på det da?"

I nationale kærlighedshistorier er det som sagt traditionelt den kvindelige heltinde, der repræsenterer nationens ånd, og manden, der repræsenterer dens politiske system; og disse må forenes på bedst mulig vis. Noora er i den sammenhæng repræsentant for den idealistiske ånd, en varm fortaler for frihed og lighed, mens William gennemgående, som i første-kys episoden, repræsenterer det realpolitiske. Når Noora forarges over, at William har slået en fyr i hovedet med en flaske, forsvarer William sig som en repræsentant for norsk politik generelt: "Tror du Norge ville være som det var, hvis vi ikke hadde brukt vold til å løse problemer? [...] Hvordan tror du Norge har fått et så fritt og demokratisk land? [...] Det er noen som har kjempet for det med vold!". Williams voldsforsvar får et institutionelt præg, ved at et musikkorps spiller op og passerer parret, der står i en park, når han begynder at tale om Norge.

Scenen indeholder en grad af ironi, og man kan selvfølgelig hævde, at William endnu engang er manipulerende og skamløst henter argumenter, hvor han kan. Man kan også se det som en kritik af Norge, der skal få seeren til at reflektere over, hvordan nationen opdrager dagens ungdom til at tro, at vold er en nødvendig del af problemløsning. William bliver et pædagogisk (vrang)billede på norsk udenrigspolitik i en tidsalder, hvor Norge bidrager militært i Afghanistan, Libyen, Irak og Syrien. Samtidig handler Williams dannelsehistorie også om, at han skal lære at stole på norske institutioner. Han bevæger sig fra en grundlæggende mangel på tillid til voksne og nationale institutioner (der gør, at han tyr til selvtægt), til at overgive sig til samme institutioner, idet Noora overbeviser ham om, at de er grundlagt på retfærdighed.

Ringens sluttet

Sæson 2's afslutningsscene knytter an til første sæsons åbningssekvens, ved at vi endnu engang trækkes ind i de unge og privilegeredes dekadente festliv, denne gang indenfor seriens diegetiske handlingsunivers. Solen skinner på den dansende, drikkende ungdom, og kontrasten mellem fest og global skyld trækkes ind, både ved at scenen minder os om seriens indledende titelsekvens, og ved at Eskild ser en jakke og mener, at han kender hende, der har syet den på en fabrik. Hende har han mødt i Asien. Påstanden virker "random" og usandsynlig, hvilket på den ene side kan være karakteristisk for Eskild – en karakter, der skaber en god del humor i mødet med venner (og seere) – og på den anden side minder os om kontrasterne. Her fester de skamløst privilegerede – i det tøj, de fattige i Asien syr. Som Jonas skrev i sin stil: "Vi kler oss med svette og tårer fra Kina". Kritikken ligger der som en diskret vedvarende undertone, og det er igen svært at lokalisere perspektivet. Hvis dårlige samvittighed og skyldfølelser kommer til udtryk? Serieskabernes? Karakterernes? Begges?

Ringens sluttet endelig ved udgangen af fjerde sæson. Nok engang er der fest, og Jonas får ordet. Han bliver igen oplæst af en tekst, denne gang en tale til Sana skrevet af Noora (med hjælp fra William og Isak). Som i kronikken er Noora den primære afsender, men også her understreges det, at hendes ord og meninger repræsenterer fællesskabets – SKAM-flokken taler så at sige i kor. Skærmen går som efter første episodes åbningssekvens et øjeblik i sort, og tråden om global skyld tages op: "Vi lever i en kaotisk verden, hvor det er vanskelig å skjønne reglene. For hvorfor er noen fattige, og andre rike? Hvorfor må noen flykte, mens andre er trygge?" På billedsporet fremhæves kontrasterne ved at vi ser en montage med billeder fra krig og demonstrationer klippet sammen med billeder fra Sanas fest og SKAM-vennernes liv gennem seriens fire sæsoner. Talen afrundes på et humanistisk grundlag med troen på det gode menneske og den gode handling:

Hver og en av oss er en viktig del av det store kaoset, og det du gjør i dag, har en effekt i morgen [...] Effekten av handlingene dine er der alltid, et sted i kaoset. Om 100 år så har vi kanskje maskiner som kan regne ut nøyaktig effekten av hver eneste handling, men inntil da så kan vi stole på dette: frykt sprer seg. Men: det gjør heldigvis kjærlighet og.

På billedsiden forankres budskapet i klip, der viser fansenes reaktioner i seriens kommentarfelt, præget af hjerteikoner og ordet "kærlighed". Når det gælder global uretfærdighed, er det vigtigt, at ungdommen bevarer troen på, at solidaritet og kærlighed kan skabe en bedre verden – dette forbliver Nooras, Williams, Isaks, Jonas' – og SKAMs budskap.

Mere solidaritet, mindre vold

I SKAM rettes fokus mod en privilegeret ungdoms hverdagsproblemer. Som unge skal de socialiseres ind i et institutionelt Norge, hvor man tror på det gode i mennesket, på retfærdigheden i statsinstitutionerne, på kønsligestilling, på tolerance og på beskyttelse af mindreårige.^{xi} Samtidig socialiseres ungdommen ind i en global verden, hvor den norske reaktion på global uretfærdighed er en skyldfølelse, som med jævne mellemrum dukker op og forstyrrer hverdagen. Den bliver muligvis en følelse ungdommen kan gribe fat i og i højere grad handle på grundlag af, efterhånden som de bliver ældre og lægger ungdomstidens skam-episoder bag sig. Jeg tror med andre ord at skyldfølelsen er med i serien som et generelt udtryk for skandinavisk skyld, men ikke for å klandre de unge for å være mere uengagerede og/eller handlingslammede end andre nordmænd (eller andre skandinaver for den sags skyld). De har trods alt som umyndige mindre ansvar for

global uretfærdighed, og de lever i en intens livsfase, hvor de skal finde sig selv. Men ved at ramme kærlighedsbudskabet ind i globale skyldfølelser fremhæver serien, hvor langt kærligheden skal strækkes. Den starter i selvet, strækker sig mod de nærmeste – venner og kærester – men skal i sidste instans også nå ud til et verdenssamfund. Dette er Noora – som symbol på Norges sjæl – en fortæller for, og sammen med William – som repræsentant for norsk realpolitik – finder de en fordeling, de tilsyneladende kan leve med. Det ligger dog i SKAMs anslag og indramning, at solidariteten kunne og burde være større – og at i takt med at man lader kærligheden til selvet vokse, bør man også lade næstekærligheden blive mere omfattende. Menneske først; verdensborger så.

Referencer

- Bruhn, J. (2018, forventet). Ecology as Pre-Text? The Paradoxical Presence of Ecological Themes in contemporary Scandinavian Quality TV. *Journal of Aesthetics and Culture*.
- Freud, S. (1987 [1930]). *Kulturens byrde*. Oversat af C. Raun. København: Hans Reitzels Forlag.
- Garvik, O. (2016). Asylsituationen i Norge 2015 og 2016. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/asylsituasjonen_i_Norge_2015_og_2016 (læst 5.4.2017).
- Leys, R. (2007). *From Guilt to Shame. Auschwitz and After*. Princeton: Princeton University Press.
- Opplæringslova. (1998). Lov om grunnskolen og den vidaregåande opplæringa. Lokaliseret på <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1998-07-17-61>.
- Oxfeldt, E. (2012). *Romanen, nasjonen og verden. Nordisk litteratur i et postnasjonalt perspektiv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Oxfeldt, E. (2016). Innledning. I E. Oxfeldt. (Red.). *Skandinaviske fortellinger om skyld og privilegier i en globaliseringstid* (s. 9-31). Oslo: Universitetsforlaget. <https://www.idunn.no/skandinaviske-fortellinger>.
- Oxfeldt, E. (2017, forventet). Noora som verdensredder og feminist i TV-serien *Skam*. I J. Bakken og E. Oxfeldt. (Red.). *Åpne dører mot verden. Norske ungdommers møte med fortellinger om skyld og privilegier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skårderud, F. (2001). Tapte ansikter og Det tragiske mennesket. I T. Wyller. (Red.). *Skam. Perspektiver på ære og skamløshet i det moderne* (s. 37-52; 53-67). Bergen: Fagbokforlaget.
- Sommer, D. (1990). Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin-America. I H. K. Bhabha. (Red.). *Nation and Narration* (s. 71-98). London: Routledge.
- Speed, J. (2015). Norge er 8. største bistandsgiver. *Bistandsaktuelt* 19.04. Lokaliseret på <http://www.bistandsaktuelt.no/nyheter/2015/norge-er-8.-storste-bistandsgiver/>.
- Stanitzek, G. (2009). Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique). *Cinema Journal*, 48(4), 44-58.
- Tvedt, T. (2003). *Utviklingshjelp, utenrikspolitikk og makt. Den norske modellen*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Woodward, K. (2009). *Statistical Panic. Cultural Politics and Poetics of the Emotions*. Durham: Duke University Press.

ⁱ Artiklen er skrevet som en del af projektet "Scandinavian Narratives of Guilt and Privilege in an Age of Globalization". Den er en forkortet og revideret version af en tidligere publiceret artikel (Oxfeldt 2017, forventet).

ⁱⁱ Dette er for eksempel beskrevet i *From Guilt to Shame*, hvor Ruth Leys kritiserer bevægelsen for at føre til politisk handlingslammelse, idet man i mindre grad kan ændre den man "er", end det man "gør" (eller har gjort).

ⁱⁱⁱ Emnet om hvorvidt man kan eller bør føle en form for skyld for andres ulykke (fx kollektiv skyld, historisk skyld, eksistensialskyld), er behandlet af filosoffer og psykologer som Hannah Arendt, Sigmund Freud, Martin Buber, Melanie Klein, Karl Jaspers og Pascal Bruckner. Kritiske spørgsmål om hvordan den slags skyldfølelser fungerer socialt – hvad de *gør* med os i et socialt perspektiv – er behandlet af affektteoretikere som Sara Ahmed, Lauren Berlant og Judith Butler. For mere om skyldfølelser i et skandinavisk samtidsperspektiv se Oxfeldt 2016.

^{iv} Bruhn skriver om serierne *Okkupert*, *Bedrag* og *Jordskott* og undrer sig over hvor de økokritiske perspektiver, der præger titelsekvenserne, bliver af i selve handlingen (Bruhn, 2018, forventet).

^v Litteraturforskere, der har skrevet om kvindefiguren i nationsbyggende litteratur, inkluderer Doris Sommer, Elleke Boehmer, Anne McClintock og Franco Moretti. Pragteksemplaret af det kvindelige nationalsymbol i nordisk litteratur, vil jeg mene, er Snøfrid i Halldor Laxness' *Island klokke* (1943-46). I tidlig norsk litteratur havde Bjørnstjerne Bjørnsons *Synnøve Solbakken* (1857) en tilsvarende rolle. I den ikke-nordiske litteratur er Dina i Rohinton Mistrys *A Fine Balance* (1997) et oplagt eksempel. For mere om nyere nordiske romaner, der fungerer som nationale allegorier, se Oxfeldt 2012.

^{vi} At hun er en postnational variant har især med det internationale perspektiv at gøre, hvor navnet Noora også konoterer det multikulturelle og arabiske (navnet Noor), og hvor hun for eksempel har boet i Madrid og til dels betragter det norske fra et outsider-perspektiv.

^{vii} Over 30 000 personer søgte om asyl i Norge i 2015 (Garvik, 2016).

^{viii} I 2014 var Norge for eksempel verdens ottende største bistandsgiver med 0,99 % af bruttonationalindtægt (Speed, 2015).

^{ix} Noora er hovedforfatter og er gået i gang med et udkast baseret på en skoleopgave, hun har fået ros af læreren for. Når hun inden deadline bryder sammen og falder i søvn, sætter William sig med hendes laptop, skriver den færdig og sender den ind til *Aftenposten*. Williams udfyldninger gælder formodentlig sætninger som dem, jeg har sat i kursiv, det vil sige i åbningen om at Grundloven: "sier at alle har like rettigheter, og at mennesker er født frie og skal forbli frie. Frie til å velge å sitte fire timer på sosiale medier. Frie til å drikke seg drita og pule rundt. Frie til å bruke 900 000 på en russebuss."

^x Det kan i 17. mai-sammenhæng være fristende at nævne skurkens tilknytning til Sverige, landet Norge måtte frigøre sig fra.

^{xi} Dette er i tråd med den norske skoles formålsparagraf, der blandt andet påbyder skolen at bygge på grundlæggende kristne og humanistiske værdier så som respekt for menneskeværd, næstekærlighed, tilgivelse, ligeværd og solidaritet. Den skal give indsigt i kulturelt mangefold og fremme demokrati og ligestilling. Den skal forankre eleverne i historiske og kulturelle traditioner, samtidigt med at den åbner dørene mod verden. Og den skal hjælpe eleverne med at mestre deres liv, så de kan deltage i et større fællesskab (Opplæringslova 1998).

Mons Bissenbakker, lektor, Center for kønsforskning, NORS, Københavns Universitet, thc211@hum.ku.dk
Michael Nebeling Petersen, lektor, Institut for kulturvidenskaber, Syddansk Universitet, nebeling@sdu.dk

”Det er bare du, som kan føle det, du føler”

Skrøbelighed og queer alliancer i SKAMs Sæson 3ⁱ

Abstract

Analysing the series SKAM through an affective queer, crip, and antiracist reading strategy this article shows how SKAM re-politicizes the otherwise gay clichés the series touches upon; thus, the series present anything but a so-called “universal love story”. Rather, it offers a seldom seen queer eye for everyday homophobia as well as a possibility for alternative alliances among queers, crips, and secularism-criticals; alliances that move through as well as beyond the Feminist Killjoy.

Keywords: SKAM, affekt, queer, crip, sekularisme-kritik, glædesdrab, solidaritet

Introduktion

I et queerteoretisk lys fremstår SKAMs skildring af queer begær enestående. På magisk vis formår serien nemlig at undgå den mængde af homo-faldgruber, man som queer ellers har indstillet sig på at lade sig udsætte for, når man ser mainstream TV: Den tragiske homo, der dør til sidst. Den fjollede og acceptable, men ensomme sidefigur-homo. Eller den gode, straight-acting homo, som man får lov at identificere sig med på betingelse af, at man disidentificerer sig med svansen (som det fx skete i den amerikanske tv-serie *Will & Grace* (NBC, 1998-2017)).ⁱⁱ

Men SKAM er noget så sjældent som en populærkulturel fortælling om mulige queer alliancer, som (trods drama og udfordringer) ikke går gennem, at det queer gøres tragisk eller afsværges. I SKAM bliver svansede Eskild således aldrig en figur, man skal andetgøre for at få lov at elske Isak. Snarere bliver Eskilds eyeliner og tights udtryk for en lidt større modenhed, som får lov til at blive eksplicit politiseret – ikke i form af en udglattende lovsang til homo-mangfoldighed, men i en queer kritik af forskellighedens ulige mulighedsbetingelser, som fx scenen hvor Isak afviser at identificere sig som ”homo-homo” og taler nedsættende om stereotypiske homoseksuelle i gay prides:

Jeg må fortelle deg én ting om de folka du ikke vil assosieres med. *Om de som har tatt på seg tights og maskara og gått ut å slåss for retten til å være den de er.* Det er folk som opp igjennom har valgt å stå i hets og hat, og

som har blitt banket opp og drept. Og det er ikke fordi de har så sykt lyst til å være annerledes, men fordi de heller vil dø enn å late som om de er noe de ikke er. Akkurat det, Isak, det krever mot på et helt annet nivå enn de fleste mennesker skjønner. Og jeg synes, at før du har tatt den kampen selv, før du har turt å stå op for den du er, så skal du være jævlig forsiktig med å snakke og heve deg over Gay Pride (*SKAM*, sæson 3, episode 5, 20:10)

Det er med andre ord ikke legemliggjørelsen af stereotypien, der er problemet, men det homofobiske angreb på sådan en legemliggjørelse.

Som figur er Eskild væsentlig for sæson 3, ikke bare fordi han får lov at tegne et mere komplekst queerpolitisk projekt op, men også fordi hans figur medvirker til, at Isak ikke fremstår som den eneste queer i et hav af heteroseksuelle. I stedet for at lade hans skæbne afhænge af, hvorvidt han opnår accept fra heteroseksuelle, fortæller *SKAM*, at der faktisk findes andre queers, hvis erfaringer og kampe man kan læne sig op ad – og at det især er dét, der gør livet som queer muligt.

Selv ens velbegrundede frygt for, at sexscenerne – nu da der var tale om to mænd – ville være reduceret til kindkys og blafrende gardiner blev gjort til skamme: Ikke bare bliver homo-begær skildret både i sexscener og sexede sms-udvekslinger, Isak får oven i købet mulighed for at lufte den ambivalens over for det straighte blik lystfulde investeringer i homosex, som man som queer godt kunne få oven på en den generelle Isak+Even-hype, der fulgte sæsonen. Som han siger: "Det er lidt turn off..." (*SKAM*, sæson 3, episode 10, 16:00).

Den subtile homofobi

Det kunne så nemt være endt i en repressiv tolerant fortælling om, at 'det at være homo jo bare er HELT DET SAMME som at være hetero', eller 'kærlighed er universel (læs: heteroseksuel)', eller at 'det er så flot, at de ikke gør et nummer ud af det'. Men dér ender *SKAM* ikke, fordi serien i stedet vælger at tematisere, at selv hvis kærligheden virkelig er universel, så er dens eksistensbetingelser det ikke. Og det er disse forskellige eksistensbetingelser, der kan gøre det nødvendigt at 'gøre noget ud af det'.

Selvom man på den ene side kan argumentere for, at serien bliver lige vel harmoniserende i sit fravær af mere direkte homofobi, så brillerer sæsonen med Isak omvendt ved sin skildring af de mere subtile måder, hvorpå homofobien virker. Det havde været oplagt at indlægge en eksplicit homohadende karakter (fx den homofobiske bøvert fra parallelklassen), som på praktisk vis kunne bære al homofobien og dermed frikende alle andre fra at være del af homofobiske dynamikker (sådan som til dels det sker i sæson 2, hvor Williams latente misogyni udspaltes i hans onde bror). I stedet viser *SKAM* det, der ellers kan være så svært at forklare den, som ikke deler en queer erfaring: Alle de små dryp af heteronormativitet, man konstant er udsat for. Det er de små dråber, som i længden udhuler én – måske i langt højere grad end det åbenlyse homofobiske overgreb gør. Når minoriteter skal forklare, hvordan eksklusion fungerer, bliver vi ofte bedt om at levere de mest ekstreme og spektakulære eksempler, som majoriteten så i ro og mag kan sidde og vurdere, om de nu synes er slemme nok til, at de vil anerkende dem som homofobi/ sexism/ ableisme/ racisme.

Men de små homofobiske dryp – også dem, der kommer fra ens bedste venner – det er dem, vi queers ser i *SKAM*: Vi ser, når Isak undlader at fortælle vennerne om Even, fordi samme venner lige står og snakker om, hvor klamt det må være at kysse én med skæg (*SKAM*, sæson 3, episode 5, 10:48). Vi ser ham vende hovedet væk fra et kys fra Even på åben gade (*SKAM*, sæson 3, episode 8, 16:52), fordi... fordi, man ved aldrig... og man orker aldrig. Og vi ser, hvor brutalt internaliseret homofobi virker, når Isak langer ud efter de åbenlyse og svansede homoer som Eskild (i ovenstående) og danselæreren (*SKAM*, sæson 3, episode 3, 10:20).

I disse scener tilbyder *SKAM* seeren at se med et queer blik, der formidler den affektive oplevelse af at være ude af takt med heteronormativiteten. Det ses måske mest tydeligt i scenen med "dansechiksne" (*SKAM*, sæson 3, episode 3, 8:40), som åbnes med en slow motion-montage af en gruppe frækt dansende kvinder. Musikken, de danser til, er her byttet ud med klassik musik. Det kan dels læses som om, at de dansende kvinder udgør en

åbenbaring af poetisk skønhed, en *port til paradis* som Mahdi senere siger (*SKAM*, sæson 3, episode 10, 18:10). Men som kameraet panorerer hen over drengegruppens henførte ansigter, ser man, at det netop kun er heteroseksuelle Magnus, Mahdi og Jonas, der er i paradis: Isaks tvivlende-forundrede ansigtsudtryk fanger, hvordan det opleves at føle sig totalt uden for det heteroseksuelle blik. Hvordan det er ikke at kunne høre den englesang, det forventes, at alle drengeører per definition må høre.

Dén uoverensstemmelse mellem lyd og billede er en meget præcis skildring af livet som queer i et heteronormativt samfund: Det er lige præcis mislyden mellem heteroseksualiteten og det begær, man forventes at have investeret i den, som genererer følelsen af at være *ad led* – altså fejlmatchet i forhold til det normative begærssystem I stedet for at skildre det spektakulære overgreb giver *SKAM* et andet billede af, hvad der kan genkendes som ekskluderende praksisser. Faren ved den subtile fremstilling af hverdagshomofobi er selvsagt, at det gør serien sårbar for at kunne fortolkes som, at homofobien bare er paranoia, der findes inde i Isaks eget hoved, fordi der ”i Isaks verden ingen homofobi er” (Edelberg, 2017). Der er homofobi i Isaks verden, men det kræver, at man ser ordentligt efter.

At kunne se ordentligt efter marginaliseringserfaringens udtryk er ikke altid så nemt, men noget, der kan styrke dén evne, er selv at have en lignende erfaringshorisont – ikke nødvendigvis af *den samme* marginalisering, men af marginalisering i det hele taget. Det er fx betegnende, at det udover Eskild er Sana, som får lov til at levere sæsonens stærkeste enetale om marginalisering:

Islam sier det samme som alti: at alle mennesker i denne verden er like mye verdt. Og at ingen mennesker skal baksnakkes, krenkes, dømmes eller latterliggjøres. Så hvis du hører noen bruke religion for å argumentere for hatet sit, så bare ikke hør på dem. Fordi hat kommer ikke fra religion, det kommer fra frykt (SKAM, sæson 3, episode 8, 11:05).

Dele af *SKAM*-receptionen har set netop Eskilds og Sanas opsange til Isak som realismebrud, fordi de fremstår mere formfuldendte end fx Magnus’ og Jonas’ fumlede sætninger (Ludvigsen, 2016). Men det er spørgsmålet, om det ikke netop ville være et realismebrud, hvis Sana og Eskild ikke udtrykte sig formfuldendt. For når nogle – som fx svansen eller den muslimske feminist – ofte har svar på rede hånd, så er det jo fordi, netop *de* oftere er nødt til at have det. Det er ikke urealistisk, at lige præcis Eskild og Sana tager en dyb indånding, før de tager den for 117. gang for Prins Knud: Det ville være urealistisk at forestille sig, at de ikke så meget oftere er blevet bedt om at forklare deres livsvalg, end fx en Magnus, en Vilde eller en Eva er blevet det – og at de derfor har været nødt til at lære at forklare sig.

Solidaritetsens mulighedsrum mellem feministiske lyseslukkere og queer fejltagelser

SKAM viser med andre ord nogle alliancemuligheder, som går gennem erfaringerne af udsathed. Og det er måske det, som i et affektivt perspektiv drager os til den her serie, nemlig seriens dvælen ved og insisteren på *sårbarhed*. Det er i hvert fald det, der (måske?) forklarer forfatterne til denne artikels investering i et teenageunivers, som noget mere end blot infantil romantisering: Noget af det bedste og vigtigste ved *SKAM* er nemlig seriens insisteren på sympati og forståelse for det at fucke up.

For i *SKAM* fucker alle up. Isak dummer sig konstant: Han sårer Eskild med homofobiske kommentarer, han fornærmer Sana med sine fordømme om religion, og han skubber Even væk med sine opfattelser af psykisk sygdom. Men det magiske er, at man som seer forstår ham og holder af ham alligevel – at man giver ham en chance for at blive klogere. Og ja: det er sikkert også bl.a. fordi han er en ciskønnet, kropskapabel, hvid dreng, at serien er så tålmodig med ham – men den er det i hvert fald.

Der er meget at lære af en tålmodighed med at dumme sig: Lige så vigtigt det er at arrestere homofobi, racisme og ableisme – lige så vigtigt er det at erkende, at ingen af os er født med at kunne identificere den. Som Lene Myong har sagt: ”Ingen af os ankommer ren til viden” (Se også Ahmed, 2007). Vi er ikke neutrale voksplader, der bare venter på at blive imprægneret med den etiske, politisk ansvarlige, antinormative, queer viden. Tværtimod

er de fleste af os vokset op med en tro på at samfundet er retfærdigt, at der ikke findes andre begrænsninger end dem, man lægger på sig selv, at racisme er et overstået kapitel, at kvinder bare ikke har lyst til at være ledere, at transkønnethed er noget pjat, at handicappede kan, hvis de vil, at racial farveblindhed er antiracistisk osv. At aflære diskriminationsstrukturernes logik er en lang, vanskelig og vedvarende proces.

Vi, der er interesserede i queerteori og affekt, har i nogle år være glade for medie- og kulturanalytiker Sara Ahmeds figur Den Feministiske Lyseslukker eller Glædesdræberen.ⁱⁱⁱ Det er lyseslukkeren, der siger nej, siger stop, siger fra, siger op. Og som er villig til at ødelægge den gode stemning for at påpege uretfærdigheder (Ahmed, 2010). I *SKAM* er lyseslukkeren således repræsenteret ved Sanas og Eskilds opsange. Men selvom lyseslukkeren/glædesdræberen er vigtig, så er det også vigtigt ikke at fortabe sig i glædesdræberens raseri. For glædesdrab er ikke et mål i sig selv.

Midt i kampen for at sige nej, må der være en plads til at fejle – eller endog, som Jack Halberstam påpeger at se fejltagelsen som del af en queerpolitisk teknik (Halberstam, 2011). Historisk er minoriteter blevet betragtet som fejltagelser: Naturens fejl, fysiske fejl, mentale fejl, politiske fejl. Derfor er der noget paradoksalt ved en queer politik, som operer med en nul-tolerance over for fejl. For et ideal om, at vi *kan* blive fejlfrie, og at vi *bør* stræbe efter at blive subjekter, der aldrig lader os tale igennem af cis-normativitetens, racismens, kapitalismen, ableismens logikker risikerer at gøre os blinde over for, hvor subtile, gennemtrængende og uforudsigelige den slags logikker er. Det er ikke det samme som at acceptere fx homofobisk opførsel – men at være multolerant over for homofobi kræver også en meget specifik viden om, hvad homofobi er, og hvordan den kan ser ud. Det er langt fra sikkert, at man bedst bekæmper homofobi ved at tro, at vi på forhånd ved, hvad homofobi er eller kan være.

Og deri ligger måske vores primære omkring-de-40-årige investering i en serie, hvis målgruppe er 15-18-årige. Det er ikke fordi, vi synes, det er så eksotisk og nuttet at se teenagere, der ikke kan finde ud af en skid, men fordi vi godt ved, at det aldrig rigtigt holder op med at være svært at finde ud af hvad, der er det rigtige at sige og gøre. Og fordi vi tror på værdien af at give de folk, vi tror, vi kan nå, en reel chance for at komme igen. Der er forskel på at dømmе folk for evigt ude og så det at give dem en mulighed for at "sitte der og tænke litt over det jeg har sagt" som Eskild siger (*SKAM*, sæson 3, episode 5, 21:41).

Snarere end at udpege fejlen som en diskvalificering af solidaritet, bliver Eskilds og Sanas glædesdrab således en anledning til at bygge solidaritet og alliancer i og på tværs af minoritetspositioner. En solidaritet som ikke løber gennem majoritetens blik og erfaring, men finder sine veje uden om den. En queer politik, hvor det at udpege fejlen er vævet sammen med og udspringer af en fælles minoritetserfaring af queer fejl og skrøbelighed. Det vil sige, hvor queer ikke bare betegner køns- eller seksualitetsminoritisering, men det at være andetgjort. *Fejlen* eller det at *fucke up* bliver anledning til at forstå diskriminationens og minoritiseringens allestedsnærvær og anledning til at bruge de minoritetserfaringer som grobund for solidaritet. I *SKAM* bliver glædesdrabet ikke det politiske facit, men en vej til det, der er vigtigere: at lære og forstå – og at bygge alliancer.

Queer, crip og sekularismekritiske alliancer

Sådan en alliancebygning ses især i tredje sæsons fokus på psykisk sygdom, repræsenteret både ved Even, Isaks mor, Magnus' mor og semi-depressive Linn. *Homoseksualitet og psykisk sygdom* er temaer, det historisk set er prækært at filtrere ind i hinanden, fordi det er en klassisk filmkliché at fremstille queers som vanvittige, og psykopater som queer. Men her formår *SKAM* at vende en filmkliché på hovedet på en måde, der hverken andetgør homoseksualitet eller psykisk sygdom. I stedet for at hævde at *homoer ikke er psykisk syge* eller at *psykisk syge godt kan have en sund, heteroseksuel seksualitet*, peger serien i stedet på de oplevelser af devaluering, som den psykisk syge og den homoseksuelle kan have til fælles: Oplevelsen af at andre konstant stiller spørgsmålstejn ved ens følelsers autenticitet. Ex-kæresten Sonjas reduktion af Evens følelses for Isak til mani spejler det evige spørgsmål om, hvorvidt ens ikke-heteroseksuelle begær mon ikke bare en fase (eller et modefænomen/et eksperiment/et teenageoprør/en fiks idé). Når Even og Isak står fast på, at "det er bare du, som kan føle det, du føler" (*SKAM* sæson 3, episode 8, 4:42) er det ikke kun en viljestærk insistens på, at deres

kærlighed er ægte, men også en henvisning til at queer følelser ofte må trives uden for den løbende støtte og opmuntring, som heteroseksuelle følelser normalt opnår. At "hjernen er alene" (SKAM, sæson 3, episode 5, 3:37) spejler også den blandede følelse af ensomhed og begejstring ved udsigten til at måtte finde et eget narrativ for sit begær. Et narrativ hinsides heteronormativiteten.

SKAM gør med andre ord en pointe ud af værdien af uforudsete alliancer: Da Isak og Even til sidst finder sammen igen, er det blandt andet på grund af Magnus' uforudsete crip-politiske^{iv} attitude over for bipolaritet. På én gang formår han at nedtone dramatikken omkring den, samtidig med at han fastholder dens antiautoritære potentialer, som han kender fra moderens breve til/fra Socialstyrelsen (SKAM, sæson 3, episode 9, 6:25). På samme måde gør Sanas no-bullshit-attitude og hendes intuitive forståelse af eksklusionens dynamikker hende til en mere solidarisk ven, end fx Vilde gør med sin velmente, men repressivt tolerante fascination af Isaks homoseksualitet: "utrolig kult om du er det. Jeg digger homofile!" (SKAM, sæson 3, episode 7, 8:24). Således bliver det ikke løftet om assimilation ind i majoriteten, som sæson 3 ender på. I stedet betones værdien af støtte fra ligesindede såvel som solidaritet med den, der godt nok ikke deler ens konkrete oplevelser, men som ikke desto mindre kan nikke genkendende til erfaringen af eksklusion.

Det må afslutningsvist siges, at alliancernes potentiale ikke ubetinget løftets i sæson 4. Selvom koalitionen mellem "homsen og muslimeren" (SKAM, sæson 4, episode 7, 26.00-36.00) udfoldes, så udmønter den sig desværre også i en helt klassisk scene, hvor hvide, majoritetsnorske Isak reagerer på Sanas vidnesbyrd om smerten ved de hverdagsracistiske spørgsmåls dead-if-you-do-logik med en affærdigende belæring om, at "du må bare slutte å lete etter rasisme i dumme spørgsmål [...] hvis [folk] slutter å stille de dumme spørgsmålene, da fine på egne svar og DET er farlig" (ibid.). Narrativt bliver minoriteternes alliance altså her benyttet som anledning til at lade dem pålægge hinanden et gensidigt ansvar for solidaritet – ikke med hinanden – men med majoriteten. Både i kraft af scenens længde (ca. 10 min) og af Sanas manglende protest mod Isaks svar kommer scenen at fremstå som én af seriens 'teachable moments', og netop derfor er kravet om den undertrykte tålmodige omsorg for undertrykkeren mildest talt svært at sluge (Se også Duygu, 2017). Også selvom der til en hvis grad blødes op for det i en efterfølgende scene, hvor et homofobisk tilråb på gaden får Isak til at reagere med samme vrede, som han netop underkendte hos Sana (SKAM, sæson 4, episode 10, 28:00). I en senere sms til Noora har oplevelsen øjensynligt åbnet for en revision, for Isak understreger, at Sana er "sykt sterk. Tror ikke det er så mange som egentlig skjønner hvor mye bullshitt hun må tåle" (ibid., 32:05). Måske er det ikke så svært at kende forskel på reel nysgerrig uvidenhed og homofobi/racisme-forklædt-som-dumt-spørgsmål, når det kommer til stykket? I hvert fald synes Isak på falderebet at sande, at det også for Sana gælder, at det er den, der bliver konfronteret med hverdagsundertrykkelsen, der er nærmeste til at vide, hvordan den føles.

Referencer

- Ahmed, S. (2016). Hvorfor lykke, hvorfor nu? *Kultur & Klasse*, (121), 15-44. (Oversat af Thomas Takla Helsted)
- Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2007). A phenomenology of whiteness. *Feminist Theory*, 8(2), 149–168.
- Bissenbakker, M. & Nebeling Petersen, M. (2017, 2. januar). "Det er bare DU, som kan føle det, du føler". Skrøbelighed og queer alliancer i SKAMs Sæson 3. Peculiar.dk. Lokaliseret på <http://peculiar.dk/det-er-bare-du-som-kan-foele-det-du-foeler-skrøbelighed-og-queer-alliancer-i-skams-saeson-3/>
- Danbolt, M. (2011, 11. maj). Queerfeministisk glædesdrab. Modkraft. Lokaliseret på: <http://modkraft.dk/node/16508>
- Duygu, C. (2017, 19. juni). Debat: Sana har givet muslimske piger en ny stemme. Politiken. Lokaliseret på <http://politiken.dk/debat/kroniken/art6000740/Sana-har-givet-muslimske-piger-en-ny-stemme>

Edelberg, P. (2017, 15. januar). Serien 'Skam' viser os en verden, der er forandret. Politiken. Lokaliseret på <http://politiken.dk/debat/kroniken/art5788839/Serien-'Skam'-viser-en-verden-der-er-forandret>

Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.

Ludvigsen, J. (2016, 16. december). De 10 bedste øjeblikke i 'Skam' sæson 3 – og to ting, der var lige på kanten. Soundvenue. Lokaliseret på: <http://soundvenue.com/film/2016/12/de-10-bedste-ojeblikke-i-skam-saeson-3-og-to-ting-der-var-lige-paa-kanten-234070>

McRuer, R. (2006). *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: NYU Press.

Nebeling Petersen, M. (2012). *Somewhere, over the rainbow. Biopolitiske rekonfigurationer af den homoseksuelle figur*. Ph.d.-afhandling, INSS, Københavns Universitet.

ⁱ En tidligere version af denne artikel kan findes på peculiar.dk, se Bissenbakker og Nebeling Petersen, 2017.

ⁱⁱ For en uddybning af den kulturelle figuration om homoseksualitet som død eller døende, se Nebeling Petersen, 2012, side 16-21 og side 113-116.

ⁱⁱⁱ Ahmeds begreb "The Feminist Killjoy" er oversat til dansk som "glædesdræber" af Danbolt (2011) og som "Feministisk Lyseslukker" af Helsted (i Ahmed 2016).

^{iv} "Crip" benyttes her som betegnelsen for mødet mellem antinormative handicap- og queerpolitiske perspektiver (McRuer 2006).

Tak til Dorte Staunæs og peculiar.dk-redaktionen for konstruktive kommentarer til denne artikel.

Lea Laura Michelsen, cand.mag. i Moderne Kultur og Kulturformidling, Københavns Universitet,
lealaura@live.dk

“Drengen, som ikke kunne holde vejret under vand”

– en analyse af mediets funktion i manifestationen af “Evak”

Abstract

This article explores how main characters Isak and Even in the Norwegian web series SKAM (Season 3) cultivate “Evak”. I investigate how different kinds of media function as a means for Isak and Even to explore a different kind of temporal structuring: queer time. I do this through the concepts of media and temporality and in a theoretical framework composed by media philosophy and queer studies. I argue that by residing in different time warps, effected by these mediations, Isak and Even step out of a heteronormative structuring of time. I thereby conclude that they, in ecstasy, manifest themselves as Evak, reclaiming their “here and now” earlier disturbed by heteronormative life forms.

Keywords: Medier, temporalitet, hetero og queer tid, barnet, ekstase, paralleluniverser

Universet er blødt og fyldt med folder

- Isak: Det, der er interessant, er jo uendeligheden. Alle de parallelle universer, og hvor store ting er. Vi er så små i forhold til, at der findes uendelige parallelle universer. Alt, hvad der kan ske, kommer til at ske. Det kommer ikke bare til, det sker! Der findes sikkert et parallelt univers med en Isak og en Even, som ligger på helt samme måde, bortset fra at gardinerne har en anden farve eller sådan noget.
- Even: Så der er gule gardiner?
- Isak: Ja.

I citatet oven for [fantaserer Isak](#), som er hovedperson i tredje sæson af SKAM, om, at uendeligt mange universer eksisterer side om side. Det parallelle univers, han forestiller sig her, ligner det univers, han og Even befinder sig i, med undtagelse af, at gardinerne er gule i stedet for orange. En detalje, der kan synes ubetydelig, men som imidlertid indfanger en væsentlig pointe. Selvom tiden – i sammenligning med et gardin – i udgangspunktet kan

ligne et glat, *straight* stof, der strækker sig i en lige linje fra A til B, bliver vi med historien om Evak opmærksomme på dens blødhed og fleksibilitet. Mere end en linje, er tiden en overflade, som – uanset, hvor meget man stryger den – krøller og folder og danner tidslommer, hvori alternative temporale struktureringer kan finde sted.

I de paralleluniverser, som Isak og Even skaber – bag de orange, gule gardiner, under vandoverflader, i private beskeder, tegninger og drengæværelser – udforsker de, hvad man ud fra en queerteoretisk referenceramme kan kalde *queer tid* (Edelman, 2004; Freeman, 2010; Halberstam, 2011; Muñoz, 2009). En strukturering af tiden, som adskiller sig fra, hvad man i modsætning hertil kan kalde *hetero tid*. Jeg vil i denne artikel dykke med ind i disse queer tidslommer, som Isak og Even udforsker hinanden i, og undersøge, hvordan de bruger dem som en slags *medier* til at opdyrke Evak. En alternativ omstrukturering af deres tid, som ikke længere konstitueres gennem heteronormative logikker. På den måde ønsker jeg at bidrage til, hvad man kunne kalde en kritisk eller queer mediefilosofi.

Medier og temporalitet

Jeg undersøger, hvordan Isak og Even manifesterer Evak, med udgangspunkt i begreberne *medier* og *temporalitet*. Det gør jeg, fordi historien om Evak synliggør – og dermed også muliggør en analyse af – hvordan man kan bruge medier til aktivt at ændre den tid, man lever i. For at skabe en forståelsesramme for analysen vil jeg kort udrede, hvad jeg forstår ved de to begreber, og hvordan de relaterer sig til hinanden.

Når jeg opererer med et bredt mediebegreb, som i princippet kan rumme både analoge medier (tegninger), digitale medier (SMS'er, Messenger-beskeder, Instagram-posts) og fysiske rum (swimmingpools, toiletter, drengæværelser, omklædningsrum), er det ikke for at hævde, at alt det er medier *i sig selv*. Det skal snarere forstås sådan, at det kan *tages i brug som medier* til at kommunikere, bevæge sig og handle på bestemte måder. Mark Hansen og W. J. T. Mitchell (2010, s. xiii) strækker i forlængelse af blandt andre Marshall McLuhan (1964) mediebegrebet til at betegne mere end bare konkrete tekniske enheder. Som Klaus Bruhn Jensen (2015, s. 63) formulerer det i bogen *Medier og samfund* indledte McLuhan en teoretisk opmærksomhed på, at medier, alt afhængigt af deres form, skaber vidt forskellige mulighedsbetingelser for væren, oplevelse og erkendelse. Og netop det leder Hansen og Mitchell til at definere medier som *miljøer*:

For in media, to paraphrase the Bible only slightly, we live and move and have our being. And they do not remain static, but constitute a dynamic, historically evolving environment or ecosystem that may or may not sustain a recognizable form of human life indefinitely. The most obvious medium in which the human species dwells is the earth's atmosphere, and that, we know, is undergoing drastic, man-made modifications. (Hansen & Mitchell, 2010, s. xiv).

Medier i denne radikale forstand kan forstås ikke blot som konkrete *genstande*, men også som *fysiske rum*, *miljøer* og endda *atmosfærer*. Alt efter hvilke medier, man vælger, muliggøres forskellige livsformer; forskellige sansninger, bevægelses-, kommunikations-, erkendelsesformer etc.

Men hvordan relaterer medier og temporalitet sig mere præcist? Det mest oplagte eksempel på sammenhængen er, at der er forskel på, hvor hurtigt og hvordan, man kan bevæge sig igennem et medie. Det tager længere tid at gå, når man befinder sig i vand, end når man befinder sig på land. Hvis man danser,¹ bliver man i stand til at bevæge sig på andre måder og i andre rytmer, end hvis man blot går. Man siger ofte, at udviklingen af medier som telefonen og internettet har gjort verden mindre, men det ville måske i virkeligheden være mere præcist at sige, at den har gjort mennesket i stand til at bevæge sig hurtigere igennem det fysiske rum. Når vi bruger eller bevæger os i medier, er det altså med til at omstrukturere vores opfattelse af den tid, vi lever i.

“Homoer fører jo ikke verden videre” eller at være queer barn i en hetero tid

Elizabeth Freeman (2010) giver i bogen *Time Binds* en historisk analyse af, hvordan forskellige medier har formet den temporale erfaring. For eksempel peger hun på, hvordan tidszonen, kalenderen og armbåndsuret har produceret bestemte kropslige rytmer, rutiner og skemaer (Freeman, 2010, s. 3). Væsentligt i denne kontekst er,

hvordan man med opfindelsen af fotografiet og videomediet blev i stand til at repræsentere familien, hvormed begrebet *familietid* blev produceret (Freeman, 2010, s. 21-22). Ifølge Freeman blev børneportrættet en særlig måde at repræsentere familiens fremtid. Jack Halberstam (2011) betegner i sin bog *The Queer Art of Failure* barnet og familien som en heteronormativ strukturering af tid:

What family promises and what marriage-chasing gays and lesbians desire is not simply acceptance and belonging but a form of belonging that binds the past to the present and the present to the future by securing what Lee Edelman has called "heterofuturity" through the figure of the child. [T]he child is always already queer and must therefore quickly be converted to a proto-heterosexual by being pushed through a series of maturational models of growth that project the child as the future and the future as heterosexual. (Halberstam, 2011, s. 72-73).

Halberstam henviser her til, hvordan Edelman (2004) læser barnet som en fetich-figur, stærk ladet med og struktureret af heteronormative logikker. Barnet er for Edelman kvintessensen af en særlig heteronormativ strukturering af tiden, fordi det ofte gøres til genstand for en heteronormativ fantasi om familiens fremtid. Derfor kalder Halberstam (2011, s. 72) den tidslighed, som orkestreres gennem barnet, en generationel og ødipal tid, som producerer reaktionære interaktioner mellem mennesker, fordi den privilegerer det langvarige og permanente over det midlertidige og uforudsigelige, og familiære bånd over f.eks. venskabelige. Mens familien er et fænomen, der strukturerer den temporale erfaring gennem heteronormative logikker, er barnet altså en central figur, som denne strukturering finder sted igennem. Men Halberstam peger i citatet på en dobbelthed i barnefiguren, som er interessant i sammenhæng med *SKAM*, der jo er et univers, som om noget centrerer sig omkring barnet (teenageren). Nemlig den, at barnet ikke er en heteronormativ figur *per se*. Barnet er ifølge Halberstam snarere en queer figur, som forsøges indlemmet i de voksnes rækker; som gennem forskellige ritualer forsøges kørt i stilling for at sikre de samme heteronormative logikker for fremtidens generationer. Hvad Halberstam på den måde understreger, er altså, at barnet, selvom det forsøges domesticeret gennem synkroniseringer med hetero-tiden, ikke nødvendigvis i udgangspunktet er *in synk* med dem.

Isak og Even befinder sig netop på tærsklen mellem at være barn og voksen. De prøver at finde ud af, hvem de er – at finde sig til rette. Men der er noget over deres situation, som virker off. De kan ikke finde sig tilpas i hetero-tiden; dens rytmer og skemaer. I sæsonens [første klip](#), hvor vi kastes ind i et rum, der emmer af heteroseksuelt begær, bliver netop det tydeligt. Unge dansechicks svinger deres kroppe i takt til den pulserende musik. Eva og Chris står tæt omslyngede op ad væggen, og selvom Vilde forsøger at snakke med dem om noget, varer det ikke mange sekunder, før deres tunger næsten magnetisk finder tilbage til hinanden. Samtidig forstyrrer et andet univers glimtvis den gode heteronormative stemning. I alt ni dokumentariske klip intervenserer. De kan være svære at opfatte, men henviser ikke desto mindre til, hvilke voldelige konsekvenser heteronormative logikker har haft uden for *SKAM*-fiktionens verden. Klippene cirkulerer tematisk omkring diskrimination af homoseksualitet – fra gay bashing til *Pulse*-tragedien i USA, også kendt som *the Orlando Nightclub Shooting* (Ellis et al., 2016). Den type fysisk voldelige diskrimination skånes vi for i *SKAM*, men alligevel initieres med denne frenetiske klipning en anden tidslighed, der vidner om, hvilke konsekvenser det kan have at være *ude af synk* med heteronormativiteten, som Mons Bissenbakker og Michael Nebeling Petersen (2017) formulerer det. Den tunge bas vibrerer helt ind på toilettet, hvor der oser af pot og drengenhørm og seksuelle fantasier. Her ender Isak med at kysse med Emma, men der noget, der ikke rigtigt svinger. Der er noget over Emmas bevægelsesmønstre, som ikke stemmer overens med Isaks. Der er med andre ord ingen magnetisk tiltrækning imellem dem, og da Isak vender sig væk fra hende med et "Ja...", afbrydes deres kropslige kontakt, såvel som det beat, der ellers indtil da har udgjort en konstant puls.

Isak *ude af synk* med heteronormativiteten, som strukturerer *SKAM*-teenagernes tid; som optager Isaks venner, og får dem til at længes efter fredag, weekend og fest. Muñoz (2009, s. 25) skriver, at det, at være uden for *hetero-tiden*, kan producere følelser som angst og nervøsitet. Og det bliver efterhånden klart, at Isak på én gang er utilpas i hetero-tiden og nervøs for at falde uden for den. I en [biologitime](#) på Hartvig Nissens Skole, hvor Isaks mor sender ham en masse sms'er om Gud, synd og renselse, spørger Isak Sana, hvorfor hun er religiøs.

Spørgsmålet, som formentlig kommer ud af en frygt for, at hans kristne mor ikke vil acceptere hans seksualitet, ender med at lyde mere som en anklage mod Sanas religion, og hendes svar er derfor, forståeligt nok, en smule hårdt:

- Sana: Hvad tror du på, Isak?
 Isak: Jeg tror på naturvidenskaben. På evolutionsteorien og ikke en skid andet.
 Sana: Fint nok. Så lad os se på evolutionsteorien. Hvordan forklarer du homoseksualitet inden for den naturlige selektion? Evolutionsmæssigt er homoseksualitet jo en genetisk blindgyde. Homoer fører jo ikke verden videre.

Hvad Sana konfronterer Isak med, er, at de samme heteronormative logikker, som han hævder opererer i hendes religion, er dybt indlejrede i hans eget naturvidenskabelige forståelsesgrundlag. Man kan sige, at Isaks er fanget i hetero-tidens normative logikker, som tilsyneladende opererer både i hans nære vennegruppe, undervisningen i skolen, hans familie, og endda hans eget verdensbillede.

Samtidig er der andre rytmer og beats, der kalder på ham. I [skolegården](#), hvor Vilde forsøger at overtale ham og drengene til at komme med til forfest, glider Isaks opmærksomhed i en helt anden retning. I det Even bevæger sig ind i billedet, tones Vildes stemme ud, og Isak orienterer hele sin krop mod ham. Alting begynder at bevæge sig i slowmotion, og et helt andet beat fylder rummet. Radioheads sætning: "I want to be someone else or I'll explode" introducerer allerede på lydsiden et ønske om transformation – om at *være på en anden måde*. Isaks blik er rettet mod og tryllebundet af Even i alt i 44 sekunder. Men efterhånden begynder noget på både lydsiden og billedsiden at trænge sig på. Vildes stemme toner igen ind, og Isak afbrydes af Emma:

- Emma: Hej! Fik du min besked?
 Isak: Øhh... Undskyld... Nej, den fik jeg ikke.
 Emma: Vi holder opvarmning på fredag. Vi tænkte på, om I ville med?
 Isak: Fredag? Det ved jeg ikke rigtigt. Jeg tror...
 Mahdi: Isak er hjerneskadet. Vi kommer.
 Emma: Okay. Ja. Cool. Fedt. Jeg skriver til dig.
 Mahdi: Hvad sker der for dig? Er du helt homo?
 Isak: Hun sender psykovibes.

Isak er tydeligvis forvirret og desorienteret over hetero-tidens rytmer og skemaer, der igen trænger sig på. Og selvom det måske er spøgefuldt ment, får Mahdi med et par uheldige udtryk formuleret Isaks situation meget præcist. At Isaks hjerne ikke er som hans, at han ikke tænker straight. Men for Isak er det ikke behageligt at rette sig efter hetero-tidens skema og beat. Han opfatter snarere den puls, der holder den i gang, som "psykovibes". På den måde er han et godt eksempel på en barnefigur, der ikke er tilpas i den hetero-tid, som han forsøges indlemmet i. For Halberstam (2011, s. 73) rummer barnet et queer potentiale i det omfang, at det er i stand til at *træde uden for*: "Queer culture enacts rupture as substitution as the queer child steps out of the assembly line of heterosexual production and turns toward a new project." Denne "stepping out" indebærer bl.a. at *glemme* familien og dens måde at strukturere tiden på (Halberstam, 2011, s. 70). Når man tænker over det, er voksgenerationen stort set fraværende i *SKAM*-universet. De voksne, og i hvert fald deres ansigter, er holdt uden for narrativets ramme, og på den måde er forældrene allerede lidt glemt. Det er et univers, som netop gør plads til at undersøge og udforske hinanden på måder, som ikke er styret og struktureret af forældregenerationens logikker. Og Isak og Even gør netop det på en meget eksplicit måde. I det næste vil jeg undersøge, hvordan de ved hjælp af forskellige medier træder ud af hetero-tiden og manifesterer sig som Evak. En ekstatisk tilstand og queer strukturering af tiden, hvis alternative rytmer og beats muliggør helt andre bevægelsesformer og måder at relatere på.

Queer tid: "Samme tid et helt andet sted i universet"

Man kan betegne den særlige sammenblanding af digitale medier og fysiske rum, som kendetegner *SKAM*-universet, såvel som vores egen ikke-fiktive samtid, med begrebet *mixed reality*. I sin bog *The Transreal – Political*

Aesthetics of Crossing Realities beskriver Micha Cárdenas (2011, s. 150) *mixed reality* som en væren hen over en konstellation af mange virkeligheder: “We’re constantly dealing with different realities: the reality of the body, of emotions, of ideas, or the person we’re talking to on our cell phone or texting with.” Med begrebet det *transreale* foreslår Cárdenas (2011, s. 142), at man kan bruge medier til at udforske og performe alternative måder at leve og relatere på, og at netop det kan initiere forandring på tværs af de virkeligheder, vi eksisterer i (Cárdenas, 2011, s. 22-23). Cárdenas bruger digitale medier som virtual reality til dette. Men historien om Evak gør imidlertid opmærksom på, at denne udforskning også kan finde sted i fysiske medier. På samme måde, som dansen for Muñoz (2009, s. 162) kan siges at være et medie, der muliggør at bevæge sig på andre måder end dem, som den heteronormative koreografi foreskriver, åbner Isak og Even op for alternative rytmer, bevægelsesmuligheder og interaktionsformer i forskellige medier.

Det sker for eksempel på Evens [værelse](#), hvor de kan bevæge sig mere frit og ugeneret end ellers. Her kan de tilsyneladende glemme hetero-tiden lidt, mens de ryger, griner, snakker og beatboxer i vindueskarmen. Mens Even smører sandwich, tikker det dog ind med beskeder på Isaks telefon, og da han endelig tager telefonen op af lommen, konfronteres han af hetero-tidens skema: “Hvornår skal vi være hos Emma? Fik du fat i øl? Svar nu. [...] Vi starter kl. 19 [...] Hvornår kommer I?”. I det hele taget lider Isaks og Evens relation i begyndelsen under dårlig timing. Heteroseksuelle kvinder vedbliver med at forstyrre dem. Kort efter, at Isak aflyser sine planer, træder Evens kæreste Sonja ind på værelset, og senere i [køkkenet](#) til Isaks forfest afbryder Noora dem lige i det sekund, hvor de skal til at kysse. Efterhånden begynder de dog aktivt at søge ud i medier, hvor de kan opholde sig uforstyrret. Da de holder [forfest](#) med Emma og Sonja, stikker de af og cykler ud i natten til tonerne af Tears for Fears – head over heels, madly in love. På cykelturen bryder de ind i et hus og bader, i en parafrase over en scene fra filmen *Romeo + Juliet*, i en swimmingpool i kælderens. Under vandoverfladen åbner sig en anden verden og sanselighed. I dette medie er det, som om de bliver i stand til at bevæge sig og interagere på måder, de ikke kunne før. Tiden står et øjeblik stille, og de kan uforstyrret, i deres eget tempo, udforske hinanden. Først idet de bryder vandoverfladen i et kys, opdager de, at de er havnet midt i en ødipal kernefamilie-matrix. Musikken begynder at hakke og et barn udsender det ødipale skrig: “Mama!”.

Efterhånden får Isak og Even opbygget en del paralleluniverser, som er forholdsvist uforstyrrede af hetero-tiden, fordi de – som i swimmingpoolen – udfolder sig *under overfladen* og parallelt med hetero-tiden. Som en art tidslommer. Det visualiseres tydeligst i de tegninger, som Even begynder at tegne til Isak, og som meget passende går under titlen: “Samme tid et helt andet sted i universet”. Tegningerne er opdelt i to parallelle universer: en hetero tid og en queer tid. Den [første tegning](#) skildrer et nu, hvor Isak får en vanddråbe galt i halsen, og et nu, hvor han ikke gør. Den [anden tegning](#) skildrer et nu, hvor Isak spiser en sandwich alene, og et nu, hvor de spiser sandwich sammen. Den [tredje tegning](#) skildrer et nu, hvor Even ikke har svaret på Isaks besked: “Hej Even. Tak for den flotte tegning. Hvornår lagde du den egentlig i min jakke?” og et nu, hvor han har: “Godt, du kunne lide den. Jeg lagde den der, da du havde idræt. Savner dig.” Det gennemgående for de tre tegninger er, at de demonstrerer en splittelse mellem, hvad der sker, og hvordan Even ville ønske, tiden udfoldede sig. Med tegningerne udforsker og insisterer Even på en anden verden og strukturering af tiden – hvad man med Muñoz kan kalde queer tid:

Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present. [...] Queerness is that thing that lets us feel that this world is not enough, that indeed something is missing. [...] Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world (Muñoz, 2009, s. 1).

Muñoz (2009, s. 32) uddyber senere, at queer tid er en slags ekstatiske tilstand. Og denne ekstase – denne “stepping out”, som Halberstam ville kalde det – er meget billedligt indfanget i tegningerne. Men den gør sig også gældende for resten af de medier, som Evak tegner sig i. I drengeværelser, swimmingpools, [omklædningsrum](#) etc. skaber Isak og Even små temporale lommer, som ikke er heteronormativt strukturerede. Og i en af dem: [hotelværelset](#) bliver Evens ekstase meget bogstavelig:

- Even: Tror du ikke, vi bliver gift? Vi skal kraftedeme da giftes. Et fucking stort bryllup. Og vi kommer som Gud og Julius Cæsar. Nej, for resten, vi skal komme... Splitternøgne! Uden en trævl. Fra nu skal vi altid være nøgne [...] Jeg frier til dig på en balkon. Se for dig. Jeg kommer kørende i en hvid Tesla-limo. Jeg kommer kørende, og så råber jeg: "Princess Vivian!"
- Isak: Princess Vivian?
- Even: Det ville være et genialt svar. For hele joken er, at du tror, det er en reference til 'Romeo og Julie', men det går først op for dig ude på balkonen, fordi jeg sidder nøgen og kun har et slips på. Og så fanger du referencen. Når jeg er klatret op til balkonen spørger jeg dig: "Hvad sker der så, når jeg har reddet dig?" Og så svarer du... "Jeg redder dig tilbage". Det er jo pissesjovt. Det er faktisk en af mine drømme. Hvor mange Isak'er og Even'er tror du ligger sådan her lige nu?
- Isak: Uendeligt mange.
- Even: I uendelig tid.
- Isak: Ja.
- Even: Du ved, den eneste måde, man kan have noget i uendelig tid, er ved at miste det.

I denne maniske fantasi om ægteskabet begynder Even at blande *Romeo og Julie* sammen med Gud, Cæsar og *Pretty Woman*. Det er, som om de referencerammer, hetero-tiden tilbyder, ikke længere rækker og er ved at kortslutte. Den lineære hetero-tid udfordres af en queer horisontalitet; en uendelig række af Isak'er og Even'er i uendelig tid. For Even virker det tilsyneladende umuligt at få hinanden i det univers, de lever i. Han kan bedre forestille sig den mest radikale ekstase, døden, end en fremtid, som ikke er heteronormativt struktureret. Men har queerness, som Edelman synes at insinuere i *No Future*, kun en plads i ekstasen og i sidste ende døden?

"Isak og Even minut for minut"

På en poetisk måde peger swimmingpoolscenen allerede tidligt på, at et liv i parallelverdener – ligesom et liv under vand – ikke er nogen holdbar situation. At Isak får vand galt i halsen, er et meget konkret billede på netop det. Men efterhånden som Isak deler sin kærlighed til Even med sin omgangskreds – med [Eskild](#), [Jonas](#), [Mahdi og Magnus](#), [Noora](#), på [Instagram](#), i [kollektivets messenger-tråd](#), og med hans [far](#) og [mor](#) – begynder tiden at strukturere sig mere og mere efter Evak. Og måske netop derfor, godtager han ikke den besked, han får fra Even, da han er i [kirke](#) med sine forældre: "Havde glemt, at det ikke går an at miste nogen, at alle mennesker er alene uanset. Et andet sted i universet er vi sammen til evig tid." Beskeden får Isak til at løbe af sted mod Even. Og mens han efterlader familien og kirken bag sig, vender serien for første gang tilbage til det klippegreb, som indledte sæsonen. 15 flashbacks, som alle skildrer manifestationen af Evak i forskellige medier – drengeværelser, tegninger etc. – begynder at intervenere i billedet, og da Isak finder Even alene på bænken ved Hartvig Nissens Skole, kysser de endelig på åben gade. Evak er, som ringe i en vandoverflade, trængt ud i alle afkroge af Isaks og Evens virkelighed – alt er love. De er ikke længere ude af synk med tiden, for tiden er ikke længere heteroseksuelt struktureret for dem:

- Even: Jeg ved bare, at det her ikke kommer til at fungere.
- Isak: Hvorfor siger du det?
- Even: Fordi det passer. Jeg kommer bare til at såre dig. Og så ender du med at hade mig.
- Isak: Nej. Du ved ikke en skid om, hvad det ender med. Vi kan blive ramt af en atombombe i morgen, og i så fald er det bare waste of time at diskutere det her. Så skid hul i al den snak om fremtiden, og så tager vi to det her helt chill. Nu leger vi en leg. Den er sådan her. Den hedder 'Isak og Even minut for minut'. Den... Den går ud på, at det eneste, vi behøver at bekymre os om, er det næste minut. Er du med på det?

Evak er ikke længere henvist til at udfolde sig i parallelle universer og har i den forstand generobret et "her og nu", som før var konstitueret af heteronormative logikker. Der er tid og ro til at være queer, minut for minut. Og selvom fremtiden er truet af atombomber, tegner sig en ikke-hetero verden i horisonten. Her, i vores ikke-fiktive virkelighed, synes idéen om at bruge alle de medier, vi har, i en kreativ omstrukturering af vores ofte heteronormativt strukturerede virkelighed kærkommen. Og måske kan *SKAM* endda bidrage til en sådan transformation. I det mindste som en forstyrrelse af de ekskluderende og heteronormative logikker, som seriens indledende klip vidner om. En insisterende flimren i horisonten.

Referencer

Bissenbakker, M. & Nebeling Petersen, M. (2017). "Det er bare DU, som kan føle det, du føler". Skrøbelighed og queer alliancer i SKAMs Sæson 3. Lokaliseret på: <http://peculiar.dk/det-er-bare-du-som-kan-foele-det-du-foeler-skrøbelighed-og-queer-alliancer-i-skams-saeson-3/>

Cárdenas, M. (2011). *The transreal: Political aesthetics of crossing realities*. New York, Dresden: Atropos Press.

Edelman, L. (2004). *No future: Queer theory and the death drive*. Durham, London: Duke University Press.

Elleström, L. (2012). Mediernes modaliteter. En model til forståelse af intermediale relationer. I Stougaard Pedersen, B. & Zacher Sørensen, M. (Red.), *Medialitet, intermedialitet og analyse*. Akademiet for Æstetikfaglig forskeruddannelse. Århus: Forfatterne og Akademiet for forskeruddannelse Aarhus Universitet.

Ellis, R. et al. (2016). Orlando shooting: 49 killed, shooter pledges ISIS allegiance. *CNN*. Lokaliseret på: <http://edition.cnn.com/2016/06/12/us/orlando-nightclub-shooting/>

Freeman, E. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Durham, London: Duke University Press.

Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham, London: Duke University Press.

Hansen, M. B. N. & Mitchell, W. J. T. (Red.). (2010). *Critical terms for media studies*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Jensen, K. B. (2015). *Medier og samfund: En introduktion*. 2. udgave. København: Samfundslitteratur.

McLuhan, M. (1994/1964). *Understanding media: The extensions of man*. New York, London: The MIT Press.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. New York, London: New York University Press.

¹ Lars Elleström (2012) definerer bl.a. dansen som et medie i sin fremlægning af en *multimodal analysemodel*, som afgrænser og nuancerer mediebegrebet i en æstetisk kontekst.

Svava Riesto, lektor, Sektion for Landskabsarkitektur og Planlægning, Københavns Universitet, svri@ign.ku.dk
Henriette Steiner, lektor, Sektion for Landskabsarkitektur og Planlægning, Københavns Universitet,
hst@ign.ku.dk

TV-serien SKAMs byforestillinger Innenfor og utenfor det urbaneⁱ

Abstract

This article discusses the understanding of urbanity invoked by the Norwegian drama series SKAM. It does so by revisiting the four short preambles to each of the series' four seasons, thus outlining the central narratives used to frame each season. Norwegian culture is characterised by a long-lived tradition for valuing nature and life in the countryside over and above urban life. In this context, SKAM arguably appears as a sea change, using new media and narrative forms to aestheticize the life of a new generation of teenagers in Oslo. However, this article's close reading of selected sequences of the series illuminates SKAM's indebtedness to an anti-urban tradition. According to this tradition, the city centre is seen as dark and dangerous and full of corrupting temptations, and, in contrast, what lies outside the city is regarded as authentic, liberating and morally superior. What is at stake is a dual-sided evaluation of city and countryside – building on binaries such as genuine vs. superficial - which may be seen to mirror human emotions, ethical concerns and affects. In this way, SKAM becomes a vehicle for recirculating dual-sided understandings of the urban condition, which become evaluated according to well-known criteria.

Keywords: Storbyliv, byforestillinger, humanistiske bystudier, identitetsdannelse, ungdomsliv, modernitet

Introduksjon

Dramaserien SKAM virker på mange måter som en ultimat samtidsfortelling i måten den blir fortalt på. Den benytter flere medier (på nettet og TV) og insisterer sterkt på samtiden, ungdommen og 'nået' gjennom bruken av real-time-formatet. Med lansering utenfor tv-sendetider, rask klipping, mange close-ups og en mye rost bruk av populær musikk kan SKAM framtre som et markant bilde av en ny generasjon som lever livet på en ny måte i et urbant Oslo. I SKAM synes vi som seere i første omgang å presenteres for en virkelighet som ligger langt fra den tradisjonelle norske byslepsisen, der natur- og bygdelivet blir sett på som mer verdifullt, autentisk og rotnorsk enn storbytilværelsen (Schieffloe, 2002; Næs, 2014). SKAMs storbysetting kan gi oss inntrykk av at serien er i tråd med en nyere norsk byoppfattelse, hvor særlig ungdommer er 'urbanister', som vurderer byen positivt, både i forhold til sosiale, økonomiske og økologiske markører (McNeil, 2017).

Ser vi nærmere på hvordan *SKAM* framstiller livet i storbyen, nyanseres imidlertid dette bildet. Ved første øyekast er serien forankret i en ny norsk urbanitetskultur, men samtidig bygger den, som vi vil vise, på kulturelle bilder av det urbane som er forankret i en lang tradisjon som til tider er anti-urban. Denne artikkelen vil vise at *SKAMs* fortelling om urbanitet er ambivalent – det privilegerte storbylivet i den vestlige verden med alle dets muligheter for en liten gruppe unge mennesker blir framstilt innenfra, mens det også blir sett i sammenheng med et 'utenfra'. Denne vekslingen mellom indre og ytre drama, mellom inne i den vestlige verdens privilegerte liv og refleksjon over et 'utenfor', kjennetegner serien.

Det er ikke miljøskildringer, men nærbilder og personschildringer som karakteriserer *SKAMs* fortelling. Serien handler om en vennegjeng fra Hartvig Nissens skole i Oslo, som vi følger fra de begynner på videregående i første sesong og blir kjent med hverandre, til serien slutter i deres siste år på skolen. Serien er delt inn i fire sesonger med hver sin hovedperson fra den samme vennegjengen og hver sitt hovedtema. I hver sesong ser vi verden fra hovedpersonens perspektiv, mens de andre trer fram som bipersoner. I første sesong følger vi Eva som helt ny elev på videregående og får bl.a. se hvordan forholdet til ungdomsskolekjæresten Jonas forandrer seg i denne nye rammen. Noora, som er nytilflytter og blant annet har bodd et år i Madrid, er hovedpersonen i andre sesong. Hun er en politisk bevisst feminist og hennes kjærlighetshistorie med den ved første øyekast overfladiske rikmannssønnen William er sesongens hovedtema. I tredje sesong er Isak hovedpersonen. Isak kommer fra et konservativt kristen hjem, som står i sterk motsetning til det progressive livet vennene lever i byen. Han kjemper med erkjennelsen av at han er homofil og føler seg annerledes i guttegjengen. Fjerde og siste sesong handler om Sana, datter av et marokkansk innvandrerpår. Hennes utfordring er det å balansere mellom den muslimske troen og tradisjonen, og den norske kulturen som hun en er del av. Alle fire hovedpersonene beveger seg i et spenningsfelt mellom å være 'innenfor' og 'utenfor' i det moderne storbylivet. De bruker byen som et sted for frisetting av seg selv som individer, samtidig som byen blir et bilde på deres ambivalens i forhold til nettopp denne kulturen. Hver sesong begynner med en introsekvens på ca. 40 sekunder, som setter en ramme for fortellingen for de etterfølgende avsnittene, både ved å zoome inn på hovedpersonen og ved å spinne gjennom de temaene hver sesong behandler. Nettopp knappheten og presisjonen som miljøbeskrivelsene har i disse korte sekvensene, og det at de blir bundet sammen med de første scenene i hver sesong, gjør dem vesentlige for serien. Sesongintroene er tydelig annerledes enn resten av serien fordi de bruker filmatiske montasjeteknikker og i tillegg har en fortellerstemme (sesong 1) eller preges av en popsang (sesong 2-4). Derfor vil vi gjennom de fire sesongintroene undersøke hvilket bilde av urbanitet serien formidler. Vi vil kort referere til de mest sentrale elementene i hver av de fire sesongintroene og basert på analysen diskutere de byforestillingene – i spenningsfeltet mellom innenfor og utenfor, tradisjon og fornyelse – som serien opererer med.

Sesong 1

Introen til sesong 1 er en filmmontasje med en klar politisk fortelling. Åpningsbildet er et svart stillbilde hvor vi hører en ukjent fortellerstemme som vi senere skal forstå er Jonas, messende si: 'Den globale mentaliteten beveger seg stadig mer mot den frie verdenshandelen og en økt markedsliberalisme'. Mens vi hører denne setningen kommer det fram en blå himmel med skarpt solskinn, som straks klippes over til en blond jentes rosa lepper og munn som suger noe som kan ligne en fruktsmoothie opp av en plastkopp. Deretter ser vi et bilde av en bie, som flyr fra blomst til blomst som en stille seksualisert naturreferanse, mens fortelleren fortsetter 'en verden full av muligheter, en verden hvor drømmer kan gå i oppfyllelse', samtidig med et bilde av en av jentene i serien dansende foran kameraet mens hun lager grimaser dukker opp i et sløret klipp. Vi finner senere ut at dette er Ingrid, Jonas' ekskjæreste. Neste klipp: vi presenteres for en solskinnsdag på en øde basketbane med ugress og grønne trær i bakgrunnen før vi får et nytt close-up av en blond, vakker jente med solbriller med speilglass. 'Det høres fantastisk ut, og det er fantastisk', sier stemmen, mens vi ser en leende venninnegruppe med Ingrid i midten, 'for en veldig liten andel av oss'. Deretter fortsetter fortellingen med mer og mer utagerende scener fra skolefester, rus og nattens mørke. Fortellerstemmen beretter hvordan de norske ungdommene har mange muligheter, overflod og rikdom, nettopp på grunn av utnyttelse av verdens fattige i et globalt kapitalistisk system.

Et plutselig klipp avbryter flyten og seriens logo *SKAM* toner fram. Selve ungdomslivet i Oslo som tilstand leder, hvis vi skal tro på dette, altså til en følelse av skam. Det kan være skam over egen rikdom, skam over egne muligheter på bekostning av andre, skam over utnyttelsen av verdens fattige. Men, som vi hører i samtalen mellom Jonas og Eva som åpner første scene, er det også stolthet over det Jonas klarer å fortelle, motsetningen mellom inne (i den rike byen i Vesten) og ute (i en verden med fattigdom) som han stiller så effektivt opp. 'Var den god?', spør Jonas. 'Så god!' sier Eva anerkjennende, etter å ha lest teksten Jonas har skrevet, og som vi som seere har blitt innviet i parallelt med motfortellingen 'innenfra' kulturen som hovedpersonene i *SKAM* representerer. Det er nettopp *ikke* bilder av det 'utenfor' som teksten beskriver som er tilstede i ungdommens erfaringshorisont. Det er bilder av hovedpersonene, som blir framstilt som gjennomsnittlige norske tenåringer som fester og som dermed uten skam utnytter mulighetene sine. Serien plasserer seg på den måten helt tydelig i dette 'innenfor' som hovedpersonene kun er i stand til å kritisere retorisk. Gjennom deres kritiske stillingtagen til dette skamfylte vilkåret, toner en ambivalens overfor det moderne vestlige livet fram, som, vil vi vise, bylivet i Oslo i særlig grad inkarnerer.

Jonas spør Eva om hun har merknader, og hun påpeker en gjentakelse. Men Jonas forteller, oppslukt av arbeidet sitt og lettere doserende, at gjentakelsen var bevisst for å understreke fortellingen. Dette blir en meta-kommentar til hele serien, som bygger opp et tilsynelatende autentisk fortellerunivers ved å gjenta (og utvide) seriens handling i forskjellige medier, blant annet i fiktive tekstmeldinger på nettet og i karakterenes profiler på sosiale medier, samt på TV. I denne fortellingen, som innovativt foregår på mange medieplattformer, blir sesongintroen et Shakespearsk 'spill i spillet'.

Den første sesongintroen speiler og kondenserer sesongens fortelling om skam som noe som er tett sammenvevd med en særlig livsform i en moderne, konsumpreget verden. Fortellingen om en vestlig moralsk forpliktelse for det som er utenfor er karakteristisk for serien. Men dette politiske poenget får samtidig et motbilde i en narrativ bevegelse mellom det nære og det fremmede, hvor serien framstiller selvet, som speiles i vennene og mulighetene for ubekymret lek og lyst på terskelen til voksenlivet. Denne vekselvirkningen mellom det nære og det fjerne, innenfor og utenfor, brukes til å ramme inn *SKAMs* hovedfortelling, men bidrar også til å skape en selvironisk ramme for serien og dens stereotyper. Vekselvirkningen beskriver en tilstand i en geopolitisk virkelighet de norske ungdommene ikke kan slippe ut av: de er fanget innenfor, og den potensielle frisetelsen for individet som dette livet muliggjør blir karakterisert som falsk og naiv. I introoptakten til sesong to blir denne fortellingen vevd tett sammen med en fortelling om det urbane.

Sesong 2

Kamera kretser over Oslo sentrum fra et opphøyd perspektiv. De distanserte bildene av byen blir kjøpt og rytmisk i takt med musikken avbrutt av fotografier og stillbilder av rumper, skritt og oralsex, flasker fra ville fester, hvor selve kameralinsen eller kroppene er påtegnet seksualiserte tags. Det Oslo som det kretsende kameraet viser, er hverken bakker, Nordmarka eller drabantbyene som utgjør store deler av Oslo, men glass- og stålbygningene i Bjørvika – en generisk arkitektur som skaper et bilde av 'storby som sådan', mer enn av Oslo som liten europeisk hovedstad. Ved å klippe nærbildene av sex og fest inn i en montasje med bildene av storbyarkitekturen, skapes et bilde av det urbane som de mange fristelsene byen byr på – suggererende og potensielt destruktive.

Introen til sesong 2 spiller på forestillingen om en sammenheng mellom metropolarkitekturen og de fotografiene og stillbildene som peker på det korruperende, utagerende og amoralske storbylivet, en forbindelse som blir skapt i kraft av teksten i soundtracket; det norske rockbandet Turbonegers sang fra 2005, 'City of Satan'. Den opprinnelige musikkvideoen fremstiller et dystopisk framtidsscenario, før forsangeren skriker 'City, city of Satan', og bandmedlemmene kjører i en stor, åpen Cadillac mot en by, som viser seg å være et sammensurium av Romerriket, fortid og nåtid, projisert inn i en framtid preget av undergang. Vi ser romerske templer pyntet med neonlysreklamer og en form for levende skjeletter ute i gatene iført romerske symboler, som til sist går på rockekonsert med nettopp Turboneger og fester til lyden av sangen i en slags dystopisk massekultur til byens monumenter til slutt faller sammen på slutten av musikkvideoen. På samme måte er det nærliggende å lese

sesongintroens montasje av bybilder fra det som fremstilles som monumentalt og det som fremstilles som korrupperende som en referanse til de gammeltestamentlige byene Sodoma og Gomorra, som Gud tilintetgjorde nettopp fordi de var promiskuøse.

Sesongintroen setter opp effektfulle kameratekniske motsetninger mellom det glidende helikopterperspektivet, som beveger seg fra høyhusarkitekturen i Oslos business district inn over de gamle bygårdene på Frogner, i nærheten av der hvor *SKAM* primært utspiller seg, og de kraftig seksualiserte nærbildene som er klippet inn i introen. Klippene følger rytmisk musikkens harde trommeslag. Bildene flørter med et porno- og fetisj-univers, der normer og typiske kjønns mønstre er brutt. Veksle mellom overraskede, leende og stivnede smil, gir bildene et hint av en slags dokumentarisk autentisitet på samme måte som den første sesongintroen. Gjennom sin snapshotaktige kvalitet foregir disse bildene å være hentet fra noens Instagram-profiler eller telefoner. Grensen mellom å framstille seg selv og andre blir uklar, mens både form og innhold går helt på grensen av hva som er mulig å vise på TV i en rikskringkastingskanal. Mens vi zoomer inn på kroppene, zoomer kameraet også ut i en glidende bevegelse over Oslo, som framstilles som en evig utstrakt storby. Kamera svever kjælent omkring byens (få) høyhus, som blir en form for monumenter som samtidig tilskrives 'Satan' gjennom sangens refreng. Ved å estetisere både byen og de seksualiserte unge kroppene, får denne montasjen den store og lille skalaen – inne og ute – til å reflektere hverandre, men uten at byen styrter i grus som i musikkvideoen.

Etter 40 sekunders bombardement av bilder toner ordet *SKAM* fram med store bokstaver midt på skjermen. Dette bekrefter at skam er et tema i serien og projiserer den inn i et mer presist fortellermessig univers der første scene av sesongen begynner. Kameraet, som har svevd over Bjørvika, zoomer nå inn på Hartvig Nissens videregående skole hvor handlingen utfolder seg, de første sekundene fortsatt til lyden av refreng til 'City of Satan'. Vi ser Isak i heftig tungekys med en mørkeblond jente (Sara, hvilket får konsekvenser for handlingen i sesong 3 og 4). Kameraet zoomer ut i rommet og Nooras ansikt kommer i forgrunnen. Noora ser bort på det kysende paret og sender et ironisk smil og blick til venninnene Chris og Eva som smiler tilbake. Slik blir seriens figurer skrevet inn i sesongens rammefortelling og dens dualistiske og verdimittede portrettering av bylivet og dets mulige korrupperende effekt. Samtidig gir det karakterene muligheten til å vise at de blasert og ironisk tar avstand fra den, som blant annet Nooras ambivalens i forhold til William reflekterer. Hun opplever en seksuell tiltrekning til William, men har samtidig moralske betenkeligheter ved valget av nettopp ham på toppen av tidligere traumatiske seksuelle erfaringer. Denne ambivalensen følger vi fram til den endelige frisetting på en fest i siste avsnitt, hvor vi opplever henne i kjærlig ekstase med William.

Selv om musikken er den undergangstruende 'City of Satan', setter selve denne introen rammen for handlingen i den kommende sesongen ved å iscenesette et nytt og erkeurbant Oslo. Byens monumentale glass- og ståarkitektur og gamle bygårder er et vilkår for figurene i serien. Det er et vilkår som framstår karikert, men samtidig estetisert og normalisert som en uunngåelig del av en urban ungdomskultur. I introen til tredje sesong forsterkes disse indre ambivalensene som bilde på de ytre motsetningene mellom gruppe og individ. Her skifter perspektivet fra det panoramiske blikket på byen til å zoome inn på et spesifikt interiør og til å handle om et spesifikt indre drama.

Sesong 3

Den tredje sesongintroen viser kun interiørscener. Kamera panorerer gjennom en festscene med karakterene som mange seere på dette tidspunktet delvis allerede kjenner; vi ser guttegjengingen med Jonas og vennene Isak, Mahdi og Magnus som noen av de sentrale medlemmene. Det utspiller seg små dramaer i sesongintroen; for eksempel ser det ut som om Vilde prøver å få Eva til å slutte å kysse en av Penetrator-guttene, men vi hører ikke hva hun egentlig sier. I stedet hører vi en dance-hit fra 2016 som heter LiQR av den norske Idol-sangeren Sandra Lyng. Sangen har en eskapistisk tekst om hvordan festing og drikking setter en fri og hjelper til å 'show who you are'. Samtidig ser vi hovedpersonen fra første sesong, Eva, som i serien gjennomgår en identitetskrise. Vi ser solbrune, blonde jenter danse sammen og svinge med håret midt i en flokk ungdommer. Scenen blir igjen og igjen avbrutt av små glimt med bilder fra en større verden utenfor Hartvig Nissen skole og Oslo, som blir klippet

inn på en måte som peker tilbake til introen til sesong 1. Det er korte filmklipp med referanser til blant annet homokultur med to avkledde menn som står på et dansegulv i et diskotek, i sterk kontrast til store militærstøver som tramper på et regnbueflagg som representerer nettopp homofil frigjøring. Vi er i et helt lukket rom. Verden er stengt ute fra kameranlinsen, men sniker seg inn gjennom montasjen som blander enkeltstående glimt fra verden ute med lengre sekvenser av ungdommenes fest og dans, ofte i en rus av alkohol og andre euforiserende stoffer.

Vi ser Isak sitte med vennene på fest, på badet, hvor de bruker et badekar uten vann som sittemøbel og røyker hasj. De snakker om jenter og sex, men Isak virker avvisende og plaget. Festens form for virkelighetsflukt tematisert i musikken blir vilkåret som piner ham i lys av hans usikkerhet på sin egen seksualitet. Dette blir tydelig når introen glir over i første scene og Jonas spør Isak hva han synes om to jenter, og Isak svarer at han ikke vil ligge med dem. Jonas, uvitende om vennens homofile legning, spør 'Hva er det med deg?'

Her flytter perspektivet seg igjen slik at dilemmaet ikke bare kommer til å handle om *skam*, som seriens navn foregriper, men også om *skyld*. Skam er i denne sammenhengen et begrep som henviser til mer eller mindre stabile kollektive normer – man opplever at fellesskapet kan utsette en for skam – mens skyld er et individuelt begrep – man føler selv at man har gjort noe galt. I en skamkultur blir handlingene dine vurdert i en åpen sosial eksklusjon eller inklusjon, mens i en skyldkultur skjer det et indre drama, der du selv avgjør om handlingene dine var rett eller gal (se bl.a. Benedict, 1946). Klassisk ses skam som mer arkaisk og ikke-vestlig, mens skyld er mer moderne, vestlig og protestantisk. Slik er Isak i denne sesongintroen både underlagt skam – det å komme ut av skapet kan bety å miste et heteroseksuelt fellesskap og hans plass i elevhierarkiet – og samtidig også av skyld – vi fornemmer han er plaget av effektene av å skjule sine homoseksuelle følelser overfor andre og dermed oppføre seg falskt.

Mens nettdramaserien heter *SKAM* og undersøker og utstiller den privilegerte ungdomskulturen i et konsumpreget Oslo, ser vi samtidig seriens karakterer foreta vurderinger av skyldspørsmål i forhold til de moralske valgene de treffer. I Isaks tilfelle er det hans indremisjonske mor, som sender tekstmeldinger med bibelsitater og gjennom dette kanskje uventede mediet skaper en forbindelse til et annet, konservativt religiøst sted, som maner til en dyp skamfølelse over å ikke leve opp til de kristne tradisjonelle normene. Serien framstiller slike skam- og skyldspørsmål i forhold til motsetninger som ute/inne, virkelighet/fest, realitet/rus, hvor byen gir muligheten til å velge bort de tradisjonelle normene som innskrenker friheten. Isaks frigjøring er avhengig av storbyens åpne sosiale rom i kraft av dens muligheter for å gjøre opp med de gamle normene, men den er samtidig en frigjørelse som fører sterke indre dilemmaer med seg. Isaks møte med sin egen seksualitet er i serien rammet inn som et spørsmål om å bruke storbyens mulighetsrom til å frisette individet, fordi han kan velge mellom forskjellige identiteter og fellesskaper. Han kan velge å verne om det, som fremstilles som de ekte følelsene og å være tro mot seg selv. Slik er denne sesongintroen ikke bare spilt inn i et interiørrum, men den beskjeftiger seg også med et indre drama hos en av hovedpersonene. I introen til sesong 4 blir dette fokuset på indre dilemmaer og opplevelsen av å stå mellom to verdener forsterket. Her zoomer kameraet igjen og igjen ut og inn mellom bilder, som synes å forestille et 'inne' i individets opplevelser og et konkret 'ute' hvor bylivet truer det autentiske følelseslivet. Samtidig muliggjør bylivet nye livsformer og krysseksistenser, selv om det med disse medfølger risiko og usikkerhet.

Sesong 4

Introen til sesong 4 viser Sana, seriens eneste hovedperson med et muslimsk livssyn og foreldre fra Marokko, sittende mens hun ser ut av vinduet på en buss. Kamera skifter mellom å vise ansiktet hennes og det hun kjører forbi: shoppende nordmenn på Karl Johan, reklameplakater av bikinikledte modeller, en uteligger, en kvinne i bunad, en uniformskledd soldat og mange søppeldunker. De fleste menneskene vi ser er alene, uttrykksløse og travle med handleposer og mobiltelefoner i hendene. Bildene av Oslo, slik Sana ser byen, blir kun avbrutt av korte stillbilder fra verdens brennpunkter, hvor vi ser bl.a. Donald Trump, krig og terror. Denne sesongintroen peker på denne måten tilbake på de forrige, ved å skape motsatser mellom det trygge og konsumpregede livet i

storbyen og en faretruert verden utenfor. I sesong 4 er midlertid dette bybildet tydelig preget av perspektivet til én særlig person – vi møter Oslo sett med power-jenta Sanas øyne, innrammet av hijaben og senere også gardinene på rommet hennes. Disse to forskjellige formene for slør og tilsløring framhever hennes særlige perspektiv på Oslo, som skiller henne fra de andre hovedpersonene.

Scenen med Sana i bussen blir understreket av popsangerinnen Robyns sang 'None of Dem' fra 2010, som starter med verset: 'None of these boys can dance / Not a single one of dem stand a chance / All of dem girls a mess / I've seen it all before I'm not impressed'. Kamera og dermed Sanas blikk kan ikke la være med å dvele ved en gruppe veltrente unge menn, som står og tøffer seg for hverandre. De drar opp T-skjortene sine og sammenligner ytterst veltrente magemuskler og er dermed de eneste menneskene i montasjen som gjør noe sammen. Helt i tråd med Sanas velkjente kule framtoning, hører vi imidlertid Robyn synge med en monoton, nesten metallisk stemme 'None of dem get my sex / None of dem move my intellect / None of dem work for me / None of them make me feel anything'. Som bilde på urbanitet beretter denne montasjen et velkjent narrativ, som bringer tankene tilbake på sosiologen Georg Simmels tekster om urbanitet og fremmedgjøring. Han bidro til en oppfattelse av det moderne storbymennesket som blir mettet og blasert av alle de inntrykkene og til dels elendigheten det hele tiden blir konfrontert med, i det tette mylderet av mennesker, reklamer, trafikk osv (Simmel, 1903). Både sesongintroens lydspor og Sanas steinansikt kan tolkes i tråd med denne velkjente kritikken av det blaserte, urbane mennesket og kulheten det må ikle seg for å orke å utsette seg for storbyens påtrengende inntrykk og mennesker.

Plutselig ringer en alarm på Sanas telefon med en påminnelse om at det er tid for den muslimske bønnen Duhr. Varslingen kommer fra en mobilapp, som så å si holder orden på tidspunktene for bønn for Sana, og som her i bussen tilsynelatende minner henne om en helt annen tilstand av intimitet, nærvær og tradisjonsbundethet, som med det samme får den uttrykksløse fasaden til å forsvinne fra Sanas ansikt (ikke ulikt Isaks mors tekstmeldinger, men med omvendt fortegn). Kameraet zoomer inn på henne, denne gangen uten flere avbrudd fra byen og verdens brennpunkter, og musikken forsvinner. Igjen har vi på et millisekund gått fra distanse til nærhet, fra det overfladiske til det nære, inntil Sana på ny blir konfrontert med storbyens allestedsnærværende blikk; i dette tilfellet en kvinnelig medpassasjer, som ser interessert på henne. Sana retter seg opp og tilbake er den urbane, harde fasaden, som hun mer enn noen andre i serien er uttrykk for. Hvis Robyns tekst hadde fått lov til å spille videre, hadde vi hørt refrenget: 'I'm so bored in this town / Take me away from here / Play me some kind of new sound / Something true and sincere' og det hadde vært helt i tråd med seriens bruk av musikalsk formidling, eskapistiske motfortellinger om å unnsnippe byen og bylivet i sesongintroene. Rent overordnet framhever sangteksten ambivalensen som hovedpersonenes moraldilemmaer er preget av, mellom det å ha en moderne, vestlig storby som livsvilkår og på samme tid søke etter et 'utenfor', frisetting og avstandstaking.

Mulige refugier utenfor byen

Sesongintroene viser Oslo som innbegrepet av moderne urbanitet – stedet for det unge, seksuelle, fristende, forbrukende og utagerende. Det å være innenfor i denne vestlige storbyverdenen er en tilværelse som ikke kan unnslippes, og som dermed også innebærer etiske overveielser om kapitalismens ofre andre steder i verden. Det overfladiske ved storbyen parres hele tiden med sekvenser av nærhet som gir *SKAM* en ambivalent og til tider ironisk tone. Serien er på mange måter forankret i en anti-urban diskurs, snarere enn å tilby en ny forståelse av det mangfoldige Oslo som by eller av sammenvevdheten av indre og ytre, av tid og sted, som kjennetegner det 21. århundre. Samlet sett er introsekvensene steder hvor spørsmålet om innenfor/utenfor-tematikken blir tatt opp: fra et geopolitisk perspektiv (sesong 1), fra et panoramisk perspektiv med opphøyet distanse til byen (2), fra et intimperspektiv i et fullkomment lukket interiør (3) og fra et psykologisk perspektiv i forhold til Sanas ansikt som bilde på den sinnstilstand og holdning karakterene kan ses som bærere av, og som skiller dem fra hverandre (4). Fortellingene representerer storbyen og storbylivet i forhold til deres 'annet' som kan være et moralsk forankret 'utenfor' som storbyen fortærer, eller en eskapistisk forestilling om et annet sted hvor individet kan bli frisatt. Serien opererer med en rekke bifortellinger som retter kritikk mot det privilegerte livet i en vestlig storby

fra forskjellige perspektiver, mest tydelig gjennom Jonas' skolestil i den første sesongintroen. Denne kritikken forblir imidlertid en uforløst sidefortelling underordnet SKAMs hovednarrativ om vennskap, kjærlighet og terskelerfaringer i overgangen mellom ungdom og voksenliv.

Selv om denne urbanitetskritikken finnes i serien, fremstiller den også en rekke steder hvor de urbane hovedpersonene kan søke tilflukt 'utenfor' den privilegerte, konsumpregede og noen ganger overfladiske storbyen; i parker, på fjellet eller oppe på åser som gir utsikt ned på byen. Her utenfor byen får hovedpersonene samtidig muligheten for å oppnå mer autentisk kommunikasjon og erkjennelse, både i face-to-face-dialog og spirituelt. I SKAM er disse refugiene steder, som storbyennesket kan dra til i kortere perioder for å få glimtvis pusterom fra byens kav og intensitet som i disse tre eksemplene:

I sesong 2, episode 2 ser vi et slikt 'utenfor' når den tilsynelatende overfladiske vestkantgutten William endelig har fått den kapitalismekritiske Noora, som serien i blant framstiller som en slags moralens vokter, med på en date. I den nypolerte sportsbilen hans kjører de tause forbi nyere kontorarkitektur gjennom storbyens flimrende lyskryss, langs urbane kjempeveier, tunneler og broanlegg. De setter seg til slutt på en benk på en ås med utsikt over byen, som blir en stor, fjern masse av fargerike lys. Scenen er velkjent fra utallige amerikanske filmer, hvor særlig høydene rundt Los Angeles ofte danner scene for nære, romantiske og tilsynelatende autentiske samtaler. Det samme synes William å håpe på når han begynner å fortelle historier fra sin barndom og åpne seg for Noora. Her, på avstand fra det urbane, framstår William som en dypere person enn den overfladiske egoisten Noora har opplevd ham som. I stedet for et klimaks med et filmkyss, blir imidlertid den nære stemningen i SKAM avbrutt når Noora spiller på klisjeen og spør om William har 'tatt notater fra en ræva high-school-film'. Selv om det ikke lykkes helt å få til den nære kontakten seerne fristes til å håpe på, er denne scenen et av gjennombruddene i historien om og relasjonen mellom Noora og William. Her, med Oslo på avstand, synes personene å være mer autentisk nærværende enn de er i den urbane settingen.

Et annet bilde av det som er utenfor byen, møter vi i sesong 2, episode 4. Jentene har påskeferie og vi ser et langt klipp fra et kamera som svever over granskogen på samme måte som vi så luftbilder av Oslos havnefront i sesongintroen. Jentene er redde for å ha gått seg vill og snakker om ubehaget ved å være 'utenfor ring 3' og 'in the middle of nowhere'. Episoden er en påskespesial og henspiller for dem som kjenner norsk TV på NRKs påsketradisjon med å vise krimserier. Ikke desto mindre er settingen interessant; det er her i granskogen at jentene spiller det 'magiske' spillet Ouija board, som tilsynelatende bringer dem i kontakt med noe overnaturlig. Jentene tror de har sett et spøkelse og begynner å lure på om Sana er synsk. De er redde, viser det for hverandre og trøster hverandre. I en scene viser Noora vennskapelig omsorg og tar opp det vanskelige spørsmålet om spiseforstyrrelse med venninnen Wilde. Her er skogen som byens motsetning framstilt som stedet for det skumle og irrasjonelle, ja, til og med overnaturlige. Mens jentene vil hjem og vekk fra naturen, har opplevelsene deres på hytta ikke desto mindre brakt dem tettere sammen. Her ute i granskogen har de blitt bedre kjent med hverandre, så på den måten framstiller scenene fra hytta naturen klisjéfyllt som et sted hvor man er sammen på en tilsynelatende mer ekte måte enn i byen.

I sesong 4 er det flere scener der den kriserammede Sana finner refugier. Disse er steder utenfor det urbane rommets jag og mas – lokaliteter som geografisk sett er i byen, men som er forankret i andre rom og tilsynelatende i en annen tid, som både framstår mindre moderne og som en tid, der ting går saktere enn i det urbane. Flere ganger i sesongen, hvor alt synes å gå dårlig for Sana, ser vi henne søke tilflukt i bønnen som en form for ultimativt indre rom, men også på barndommens lekesteder; huskestativet og basketbanen. Stedene blir til den unge byjentas friplasser fordi vi her hverken ser andre mennesker eller hører byens lyder. På disse erindringsstedene kan hun oppnå øyenkontakt og ha ærlige samtaler med andre mennesker. Samtidig er det steder av i går; hun er alt for stor for huskestativet og kan kun være der i korte sekvenser. Når hun ber, blir hun flere ganger avbrutt av larmende utenforstående.

Vi sporer altså en dualistisk forestilling om den amoralske og overflatiske storbyen, som settes opp mot de forløsende andre steder utenfor, for eksempel på landet, i naturen eller i fortiden. Denne forestillingen om byen

er kulturelt nedarvet og kan knyttes sammen med reaksjonene mot det moderne storbylivet generelt, selv om disse reaksjonene historisk har stått særlig sterkt i en norsk sammenheng. I boka *The Country and the City* trekker den engelske kulturhistorikeren Raymond Williams opp den dualistiske oppfatningen av henholdsvis byen og det som er utenfor byen; byen som mørke og landet som autentisk, og begge bildene er gjensidig avhengige (1973). Disse forestillingene ble, som Williams beskriver, etablert i litteratur, billedkunst og andre kulturelle uttrykk samtidig med industrialiseringen og urbaniseringen på 1800-tallet og som en reaksjon på det nye livet. Slik er landet, ifølge Williams, ikke å forstå som en direkte kontinuitet fra det førmoderne rurale samfunnet, men som en nyfortolkning sett fra storbyens perspektiv. Selv om *SKAM* ved første øyekast presenterer oss for den fagre nye verden i et urbant, ungt Norge, fortsetter serien denne anti-urbane diskursen, mer enn den tilbyr et alternativ eller en ny fortelling om Oslos urbanitet.

Avslutning

På den ene siden konstruerer *SKAM* Oslo som en storby med mange positive assosiasjoner til urbanitet: den er fascinerende, omskiftelig, estetisk polert og danner rammen for en progressiv urban ungdomskultur, som på mange måter kan ses som en fornyelse av samfunnet. Det urbane er et sted for frisetting av individet innenfor storbyens anonymitet, og den muliggjør konsum av ting, mennesker, kjønn, kulturelle tegn og identiteter. Bak denne appellerende fasaden presenterer *SKAM* imidlertid også storbyen som et sted fylt av fristelser og forbruk; et kapitalistisk styrt symbol på global urettferdighet.

I sesongintroene og med de eskapistiske fristedene, formidler *SKAM* således en urbanitetsforestilling som bygger på en lang, anti-urban tradisjon beskrevet av blant annet Raymond Williams, hvor storbyen ble sett på som mørk, fristende, farlig og korruperende, mens det som er utenfor byen ble betraktet som mer autentisk, ærlig og godt. Williams understreker at oppfattelsen av et slikt motsetningspar opererer med like abstrakte bilder av byen som av landet. Begge blir stereotyp konstruert gjennom en unyansert dikotomi av by vs. land, ekte vs. overfladisk, mørk vs. lys osv. Når dette samtidig blir vevd sammen med og brukt som bilder på menneskelige tilstander, etikk og følelser, får disse moraliserende dualistiske opfatninger betydning for hvordan serien presenterer dilemmaene hovedpersonene befinner seg i. På denne måten blir de naivistiske, eskapistiske og verdiladede fortellingene om det moderne, vestlige ungdomslivets vilkår forsterket. *SKAM* har vist seg å appellere bredt på tvers av landegrenser og generasjoner av seere, kanskje fordi serien resirkulerer en rekke kulturelle tegn som foreldre og besteforeldre kan kjenne seg igjen i – fra mote, film, litteratur, tv-produksjoner og i bruken av kulturelle og fortellermessige stereotyper. På samme måte resirkulerer den dermed også forestillinger om urbanitet, om kultur vs. natur, som blir verdsatt etter velkjente parametre med en lang historie.

Referencer

Benedict, R. (1946). *The Chrysanthemum and the Sword*. Boston, MA: Houghton Mifflin.

McNeil, D. (2017). Pro or anti-urban: Is Norway an international exception? Presentation til CIENS seminar, Universitetet i Oslo, Senter for Utvikling og Miljø. Lokaliseret på <https://www.toi.no/getfile.php/mmarkiv/Aktuelt/DESMOND%20CIENS%20frokost%20S%203%2017%20%20ProAntiUrban%20%28003%29.pdf>

Næss, P. (2014). Urban Form, Sustainability and Health: The Case of Greater Oslo. *European Planning Studies*, 22(7), 1524-1543.

Schiefloe, P.M. (2002). Byen - ideal for det gode liv. *Plan : Tidsskrift for samfunnsplanlegging, byplan og regional utvikling*, 34(22),4-9.

Simmel, G. (1903). Die Grosstädte und das Geistesleben. In T. Petermann (Ed.), *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*. Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, vol. 9. Dresden: Petermann, 185–206.

Williams, R. (1973). *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press.

ⁱ Forfatterne vil rette en stor takk til Henriette Thune for innsiktsfulle bidrag til utviklingen av artikkelen.

Pia Quist, lektor, Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, NorS, Københavns Universitet,
pia.quist@hum.ku.dk

Astrid Ravn Skovse, ph.d.-stipendiat, Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, NorS, Københavns
Universitet, rgk911@hum.ku.dk

Sprog i og uden om *SKAM*

Autenticitetselement, fællesskabsmarkør og vare

Abstract

This article argues that language is a key element in the creation of the entire SKAM universe, both inside the series and outside of it in media discourse and fan communities. The use of contemporary Norwegian youth language in the episodes as well as in the characters' chat and text messages online contribute to the portrayal of a varied gallery of personas and support the experience of authenticity and identification. It is also shown that language works to symbolically construct autonomous youth communities in opposition to adults in the series. Furthermore, the article demonstrates how language is crucial to SKAM's success in creating transnational fan communities where linguistic elements are used as shareable markers to create a sense of in-groupness among fans. Finally, it is demonstrated that linguistic elements associated with the series have undergone commodification to an extent which exceeds what is normally the case for a public service production.

Keywords: youth language, online communication, linguistic commodification

Indledning

Autentiske locations og *realtime*-publicering har været fremhævet som virkemidler, der i serie-succesen *SKAM* er med til at skabe en oplevelse af realisme og autenticitet hos seerne. Dertil kommer den tværmediale brug af online platforme som Instagram og YouTube, som i kombinationen med de autentiske locations og realtid fremstillingerne konstruerer et univers der, som Jerslev (dette særnummer) skriver, bibringer seeren "en fornemmelse af at være 'inde i *SKAM*'". Et væsentligt virkemiddel, som derimod ikke har tiltrukket sig nær så meget opmærksomhed, er den rolle som *sproget* i serien spiller for dens evne til at skabe indlevelse og en næsten dokumentaristisk fornemmelse af autenticitet hos seerne. I denne artikel er fokus derfor på hvordan sprog i *SKAM* er brugt som et effektivt virkemiddel i opbygningen af hele seriens univers.

I artiklen argumenteres for fire pointer i relation til sprog *i og uden om SKAM*: De første to pointer relaterer sig til sprogets rolle internt i serien, de sidste to til dets rolle eksternt. Først vises det, hvordan brugen af nutidigt

ungdomsnorsk i episoderne såvel som i karakterernes chat- og SMS-beskeder er med til at fremstille et varieret persongalleri og understøtte oplevelsen af autenticitet og identifikation. Dernæst argumenteres for at sprog bruges til symbolsk at konstruere autonome ungdomsfællesskaber i opposition til de (fraværende) voksne i serien. Det vises derefter hvordan sprog har spillet en central rolle for SKAM's succes med at skabe et transnationalt fan-fællesskab hvor sproglige elementer bruges som delbare markører der fungerer som in-gruppe-markører mellem fans. Og til slut påvises hvordan de sproglige elementer har undergået en kommercialisering og varegørelse der overskrider det almindeligt forventede i forbindelse med en *public service*-produktion.

Ungdomsnorsk skaber autenticitet og identifikation

Persongalleriet i SKAM adskiller sig ikke væsentligt fra det man kender fra andre serieuniverser, idet serien præsenterer en række prototypiske personer som tilbyder et udvalg af identifikationsmuligheder hos seerneⁱ. Serien centrerer sig i sæson et og to om en pigegruppe på fem personer der hver især besidder forskellige karakteristika som adskiller dem som typer. Eva, tilflytteren fra Bergen, som i sæson et skal etablere sig på en ny skole og have nye veninder (og på den måde personificerer seerens udgangspunkt som ny i SKAM-universet), Noora, den smukke med (tilsyneladende) tje på tingene, Vilde, den naive som ikke sjældent overskrider eller ekspliciterer en uskreven norm og dermed gør den tydelig for enhver, Chris, den buttede og sjove pige, og ikke mindst Sana, den rå og vurderende outsider (i dette tilfælde muslim) der ser igennem alt og alle. Typerne ser forskellige ud, går forskelligt klædt og præsenterer sig på forskellige måder på deres profiler på Instagram.

Derudover understreges portrættingen af deres forskellige måder at bruge sprog på, både i episoderne og i chats på Instagram og Facebook. For eksempel høres Evas position som tilflytter til Oslo på hendes bergenske dialekt der selv for et utrænnet dansk øre kan genkendes på sine *ka* i stedet for *hva*. Sanas skoleengagerede persona understreges med en tydelig, til tider hyper-artikuleret diktion (som f.eks. i hendes udlægning af islams værdisæt over for Isak i sæson tre). En tydeligt artikuleret stil er velbeskrevet inden for sociolingvistikken af bl.a. Bucholtz i hendes studier af amerikanske "white nerds" (Bucholtz, 2001). Bucholtz har beskrevet stilen som en måde at markere en alternativ social position i en kontekst hvor ungdomsidentiteter ellers i høj grad knyttes til det at drikke alkohol og have kærester.ⁱⁱ En anden brug af stilistisk variation ses hos den homoseksuelle Eskild der i flere scener leger med en stemmebrug der kan associeres med en 'diva-stil' (Podesva, 2007) eller 'party-stil' (Podesva, 2011). Fremstillingen af ham kan forekomme næsten parodisk karikerende, den 'flamboyante bøsse', men som også Bissenbakker & Nebeling (dette særnummer) påpeger, er Eskilds figur fremstillet med flere nuancer end det. I sæson tre leverer han f.eks. en af seriens mest markante enetaler, formfuldendt formuleret på standard oslo-dialekt. Eskilds leg med personaer (herunder også 'guruen' i sæson tre) og vekslen mellem sprogstile er parallel til Podesvas (2007) sociolingvistiske undersøgelser af en amerikansk læge der i sit arbejdsliv over for patienter bruger et standardnært sprog, mens han med sin mand og sammen med venner kan tillægge sig 'diva-stilen'. Det er en banal observation i sig selv at sprogbrugere skifter sprog i forskellige situationer, men som Podesva også fremhæver, har der i sociolingvistikken været en tendens til at fremstille 'bøsse-sprog' som en statisk størrelse karakteriseret ved træk der bruges i uformelle sammenhænge. Uden at trække parallellen længere end den kan bære, rammer Podesvas pointe ind i SKAM i Eskilds tilfælde ved netop, understreget af hans individuelle stilistiske variationer, at få ham fremstillet med flere facetter end 'bøsse-figuren' almindeligvis er blevet gjort i film og serier (Bissenbakker & Nebeling, dette særnummer).

At sproglig variation anvendes aktivt i portrættingen af fiktive karakterer, er (naturligvis) ikke nyt. Det er ikke særligt for SKAM at bruge sprog til at bygge individuelle karakterer, men måske er det særligt for SKAM at sprog spiller så aktiv en rolle for fremstillingen af venskabsgrupperne og deres dynamikker. I hvert fald er det interessant at observere nogle centrale stilistiske forskelle mellem drengene og pigernes sprogbrug. Drengelikken med Jonas, Isak, Magnus og Mahdi på den ene side og pigeplikken med Noora, Sana, Chris, Eva og Vilde på den anden benytter sig af mange af de samme ungdomssproglige træk (slang, engelsk, lydord osv., Jørgensen & Quist, 2008), men med forskellig intensitet og på lidt forskellige måder. Særligt drengegruppens sprog er karakteriseret ved en intensiv brug af engelsk, chat-forkortelser, slang og referencer til film- og

musik/rap-tekster. Følgende korte udveksling mellem Jonas og Isak rummer lidt af det hele – og er ikke ualmindelig for drengenes stil:



Figur 1. Chatudveksling mellem Isak og Jonas, SKAM-bloggen 3. sæson.

Isak kontakter Jonas med brugen af (afro)amerikansk slang *SUP* (whats up?), og Jonas svarer ligeledes med et amerikansk *yo*. Isak spørger derpå med endnu et engelsk ord *gaming?* om Jonas har lyst til at spille. Til det svarer Jonas med brug af norsk slang *skoleass* ('skole altså') – Jonas kan ikke spille fordi han skal lave lektier (eller i skole?). Isak skriver derpå *ait* som er en sms-slang-forkortelse af *all right*, hvilket Jonas følger op på med en anden sms-forkortelse *l8r* (later). For at signalere at alt er ok, sender Isak en gif af rapperen Snoop Dogg der viser et peace-håndtegn. Det er altså ikke kun verbalsproglige elementer der benyttes i karakterernes online interaktioner, men også emojis, memes og gifs.

For udenforstående (og selvfølgelig især ældre aldersgrupper, men ikke udelukkende) kan det være ganske vanskeligt at følge med og forstå alle slangord, forkortelser og referencer. Den hurtige, dynamiske og ikke mindst intertekstuelle stil som ofte henviser til tidligere interaktioner både i episoder og chats, skaber en fornemmelse af drengenes in-gruppe-fællesskab som er afgrænset udadtil.

Pigegruppen bruger *også* engelsk, slang osv. i deres online interaktioner, men ikke i så udpræget grad som drengene, i hvert fald hvis vi ser på sæson et til tre. Udvekslingen mellem Chris, Eva og Vilde nedenfor er et eksempel helt uden engelsk og med et enkelt slangord (*vors* for opvarmningsfest). Til gengæld med brug af emojis, som pigerne gennemgående benytter en del mere end drengene.



Figur 2. SMS-udveksling mellem Chris, Eva og Vilde, SKAM-bloggen 4. sæson.

Selvom engelske ord og udtryk er fraværende i denne sekvens, betyder det ikke at pigerne ikke inddrager engelsk i deres sprog. Men der er en tendens til at de i nogle sammenhænge gør det på en lidt anden måde end drengene. Det er vores opfattelse at pigerne i højere grad end drengene bruger engelsk i situationer hvor de vil sætte en personlig grænse eller understrege en bestemt position, relation eller identitet. Det ses f.eks. i anden sæson hvor Noora i sin indre kamp om at overgive sig til forholdet til William, må have lidt tid til sig selv fordi hun "trenger *space*". Eller da pigerne i sæson et i deres bus-gruppe bliver enige om at de skal være "*strong and independent*". Tendensen ses også i chat-udvekslingerne. Nedenfor ses et eksempel fra fjerde sæson hvor Vilde og Sana forsikrer hinanden om at deres venskab er lige stærkt som altid, trods de foregående ugers misforståelser og gensidige mistro. Her bruges engelsk til at bekræfte pigernes stærke relation:



Figur 3. SMS-udveksling mellem Vilde og Sana, SKAM-bloggen 4. sæson.

SKAM foregår i det centrale Oslo på et gymnasium hvor majoriteten består af hvide norske middelklasseunge. Havde serien i stedet foregået i det multietniske kvarter Grønland eller i Oslo-forstaden Holmlia, havde karaktererne formentligt brugt mere af det som norske forskere kalder multietnolektisk ungdomsstil (f.eks. Opsahl, 2009), i folkemunde "kebabnorsk". Det vil sige Oslo-baseret ungdomssprog der bl.a. er kendetegnet ved brugen af ord og vendinger fra nyere minoritetssprog som arabisk og tyrkisk. I enkelte interaktioner forekommer der dog også på Hartvig Nissen – i SKAM's udlægning – brug af arabiske ord. F.eks. ordet *spa* (eller *schpaa*) der associeres med multietnolektisk ungdomsstil. Det bruges af unge i betydningen 'godt' eller 'cool', og i en af sæson tres centrale scener får det en vigtig funktion i scenen hvor Isak bliver nødt til at fortælle de andre drenge i venskabsgruppen, Mahdi og Magnus, at han har noget kørende ("har en greie") med en anden dreng. Det er uvist hvordan de vil reagere, og man følger som seer Isaks nervøsitet for om de vil kunne acceptere at han er forelsket i en dreng. Hans ængstelse viser sig dog at være grundløs, og scenen forløses da Jonas siger at der uanset hvad er "vors" (opvarmningsfest) hos Isak på fredag og Mahdi svarer med et enkelt, men betydningssladet "*spa*". Ordet bliver her tegn på fælles forståelse, en genetablering af deres fortolkningsfællesskab, alt er godt, venskabet er intakt.

Sæson fire skiller sig en smule ud i forhold til de første tre: Der er flere sproglige repertoarer i spil, fx bruges arabisk i interaktioner mellem Sana og hendes bror, og seerne bliver præsenteret for forskellige typer norsk som andetsprog (i kraft af Sanas forældre, svigerinde og broren Elias' vennegruppe). Elias' vennegruppe introduceres i sæson fire, og med dem også et bredere repertoire af multietnolektiske sprogtræk, ikke blot enkelte leksikalske træk som i de foregående sæsoner.

Det nutidsnorske ungdomssprog som bruges i forskellige varianter af personerne og grupperne i SKAM, bidrager til fornemmelsen af at samtalerne – både on- og offline – reflekterer et autentisk, urbant ungdomsliv. Karakterernes sprogbrug, det høje tempo og den fyndige brug af slang og engelsk skaber en fornemmelse af at man som seer får lov til at smugkigge ind i her-og-nu situationer i ægte Oslounges liv, og bliver dermed et centralt element i hele SKAM-universets konstruktion af autenticitet, identifikation og samtidighed.

Sprog bruges til symbolsk at fremstille autonome ungdomsfællesskaber

Sproget i SKAM som beskrevet ovenfor, bidrager endvidere til fremstillingen af de unge som autonome – som individer med koder og sproglige distinktioner der er anderledes end hos forældre, lærere og andre autoriteter. I tredje sæson, afsnit 2, kommer biologilæreren uden hoved (man ser kun hendes overkrop fra livet til halsen iført en stram hvid T-shirt og uden BH) hen til Isak og Sanas bord og spørger hvad Sana har gemt i sin "burka". Det provokerer Isak at hun kalder Sanas hijab for burka og efterfølgende for "niqab", så han replicerer: "Niqab? Du kan ikke navnet på det plagget 10% af eleverne bruger?" Udvekslingen kommer til at understrege den store afstand der er mellem lærerens og Isak og Sanas verdener. Lærerens manglende kendskab til (eller ignorance over for) distinktioner og nuancer, som er delt viden blandt de unge, understreger distancen mellem de voksnes og de unges verdener.

En anden central voksen i serien er skolelægen. Hvor biologilæreren bliver fremstillet som en type der på ingen måde viser interesse for at møde de unge hvor de er, så er skolelægen omvendt gjort til en (over)velmenende autoritet der frygtelig gerne vil møde de unge 'i øjenhøjde'. Øjenhøjden tager hun ganske bogstaveligt når hun læner sig fremover og med stirrende øjne undersøger det unge mennesker der har opsøgt hende. Fremstillingen af skolelægen bliver en karikatur på en voksen der lidt for ihærdigt prøver at tale de unges eget sprog. I sæson tre, episode seks, opsøger Isak skolelægen og fortæller at han har problemer med at sove. Til det svarer hun "Det er lø". Men lø er ikke et ord som voksne i kittel almindeligvis forventes at bruge. Lø betyder 'irriterende' eller 'nederen', og er et ord der (ligesom *spa*) associeres med multietnolektisk ungdomsstil. Lægens brug af ordet fremstår derfor komisk og kikset.

Vi har frem til nu vist at sprog udgør et centralt virkemiddel i opbygningen af SKAM's interne univers, og vi vil i det følgende flytte fokus til brugen af og meta-diskurserne om seriens sprog. Det er nemlig bemærkelsesværdigt så stor en rolle sprog har spillet i *modtagelsen* af serien. I det følgende undersøger vi

derfor sprog *uden om SKAM* idet vi ser på meta-diskurser, sprogs rolle i skabelse af transnationale fanfællesskaber og kommercialisering af sproglige elementer fra serien.

Meta-diskurser om sprog i SKAM

Det er ikke kun skolelægen og biologilæreren i *SKAM* der slider med sproget i serien. Det gør seerne også hvis man skal tro de mange online 'skam-ordbøger' som flere aviser og netsider har publiceret med oversættelser af ord fra serien.ⁱⁱⁱ Disse ordbøger, eller rettere ordlister, er sammen med utallige medieomtaler eksempler på at sproget i *SKAM* fremstilles som noget der kræver oversættelse, som et sprog i sig selv som man kan lære at tale. "Lær at snakke Skam" skriver for eksempel *Kommunikationsforum.dk* i forbindelse med en ordliste med skam-gloser.^{iv} Disse meta-diskurser (altså snak om sprog, sprog om sprog) spejler medieomtaler af unges sprog generelt. Det er almindeligt at unges sprog i medierne fremstilles som noget voksne ikke forstår, som et "eget sprog" (Jørgensen & Quist, 2008), og ikke mindst noget der kræver ordlister og oversættelser (Quist, 2015, 2016). Det er måske ikke så overraskende at svenskere og danskere kan behøve hjælp til at forstå visse af de norske glosser, men også i norske medier er sproget i *SKAM* blevet fremstillet som vanskeligt at forstå. For eksempel i avisen *Dagbladet*, der i forbindelse med et interview af forfatter til *Kebabnorsk ordbok* Andreas Eilert Østby skrev "at selv slang-eksperten ble overrumplet etter å ha fått servert noen av frasene gjengen i "SKAM" bruker".^v I hele Skandinavien, og altså også i Norge selv, skinner der i omtaler af *SKAM* en fascination af sproget igennem. Og som følgende citat af den norske kulturjournalist Mona B. Riise illustrerer,^{vi} er det en fascination som går helt ind i den enkelte *SKAM*-seer. Riise beretter at hun blev nødt til at holde en *SKAM*-pause: "det ble for mye for meg, altså jeg gik helt amok, fulgte alle på instagram, og snakka lige som dem, *vors, hooka og serr* lissom".

De fleste af medieomtalerne centrerer sig om enkeltord – slang og nogle af de særnorske ord som *dorull* og *dust* – men en del har også omhandlet det norske sprogs status og popularitet i Norden. Artikler i både Danmark, Sverige og Island har sat fokus på hvordan *SKAM* er med til at skabe større interesse og forståelse for Norge, norsk og vigtigheden af nabosprogsforståelse. Og norske medier har omvendt flittigt rapporteret for norske seere og læsere om Nordens øgede interesse for norsk.^{vii} Da NRK inden sæson fire meddelte at man på grund af musikrettigheder var nødsaget til at geo-blokere *SKAM*-klippene på NRK's hjemmeside, så de ikke kunne ses uden for Norge, medførte det store protester i flere nordiske lande. I Danmark tog tidligere kulturminister Bertel Haarder – med masser af medieomtale til følge – sagen op med den siddende kulturminister som han bad om at arbejde for igen at skaffe "uhindret adgang til den norske tv-serie Skam for seere over hele Norden samt tilsvarende uhindret adgang til nabolands-tv generelt i hele Norden".^{viii} Selv kunne han også krydre sit sprog med nye termer fra serien, som i denne melding på Facebook:

Serr, SKAM er drittkul! Pludselig forstår unge danskere norsk. TV som SKAM og Pippi Langstrømpe har betydet mere for vores gensidige sprogforståelse end samtlige sessioner i Nordisk Råd. Derfor skal vi sikre fri adgang til nabolandskanalerne i Norden.

Det hele endte med at NRK fik forhandlet en aftale med musikorganisationerne om rettigheder, så fans i hele Norden kunne få lov til at se med da sæson fire blev publiceret på NRK's hjemmesider i foråret 2017 (se også Schwemer dette særnummer). Der er ingen tvivl om at *SKAM* har rykket ved den inter-skandinaviske nabosprogsforståelse med et tempo og en effekt som få havde kunnet forestille sig muligt inden – måske især fordi serien skabte en motivation for at forstå talt norsk som ingen dansklærers pligtskyldige gennemgang af "Et dukkehjem" i danske folkeskoler førhen har formået. Før *SKAM* blev vist (med danske tekster) på DR, fandt tusindvis af seere selv vej til NRK's hjemmeside og så klippene med norske tekster. I december 2016 modtog *SKAM* derfor også Foreningen Nordens sprogris med den begrundelse at sproget i serien er "en vigtig del av seer-opplevelsen, en identitetsmarkør som er annerledes, men likevel så kjent og lik ens egen at den enkelt kan tas opp i eget repertoar. Få har klart å gjøre nabospråk så morsomt, relevant og sejt blant unge nordboere som årets prisvinner".^{ix}

Sprog spiller en vigtig rolle for SKAM's succes med at skabe et transnationalt fan-fællesskab

I Kosegruppa DK på Facebook,^x en gruppe for fans af serien med flere end 47.000 medlemmer pr. august 2017, er sproget i SKAM et genkommende tema. Følgende udveksling fra 2016 giver et praj om hvordan seere synes at fascineres og påvirkes af sprogbrugen i serien: Et medlem skrev "Er jeg den eneste, der er begyndt at tænke på norsk?", hvortil et andet medlem svarede at hun var begyndt at drømme på norsk. Og atter en skrev: "Jeg får altid lyst til at sige halla og digg."

Søgninger på ord som *drittsekk*, *halla* og *serr* og vendinger som *kødder du* og *hooka med ham*, viser at de bruges af sprogbrugere i Danmark, Norge og Sverige i tusindvis af posts på sociale medier (se Hougaard et al., 2017 for en afdækning af Kosegruppa DK-medlemmernes brug af ord fra serien). Populære tv-serier er ofte leveringsdygtige i *catch frases* som – typisk i en afgrænset periode – kopieres af seere og indgår i almindelige samtaler (Androutsopoulos, 2001). I Danmark blev f.eks. "Av min arm" udbredt med *Matador*, "Bop bop" spredte sig med *The Julekalender*, og seere lærte vendingen "Orn'lig syg" at kende med *Yallahrup Færgeby* (se også Stæhr, 2015). Vi kender ikke til kvantitative undersøgelser af sådanne medicirkulerede *catch frases*, men vi er af den klare opfattelse at brugen og spredningen af ord og vendinger med direkte reference til en tv-serie ikke tidligere i en nordisk kontekst har været så omfattende som den har været med SKAM. Mens sæsonerne var i gang, blev der på Kosegruppa DK jævnligt (hvis ikke dagligt) diskuteret sprog. Udover at man hjalp hinanden hvis der var norske ord man ikke forstod, blev dobbeltbetydninger, tvetydigheder osv. debatteret (ikke mindst tvetydigheden i den centrale vending *ALT ER LOVE* i sæson tre). Sprog bliver dermed et emne som fans af serien samles om – på linje med fans' engagement i seriens plot og karakterer (se også Valtysson, dette særnummer).

Ord fra serien blandes også med dansk og svensk og bliver en måde at signalere at man er fan af SKAM, som f.eks. i dette (typiske) eksempel fra Kosegruppa DK:

Jeg har tænkt på noget, ass. I Mekke Øl, siger Sonja til Even, at hun er blevet månedens medarbejder. MEN i 21:21 - taler hun med Emma om, at hun keder sig om dagen, og mangler noget at lave. Hvad har jeg misset? Kanskje I vet? Eller noe. (Ja, ja - jeg vet - ser bare sæson 3 igjen da... Serr?....)

Mange SKAM-fans skrev også f.eks. *ALT ER LOVE* på deres profilbillede på sociale medier eller havde fraser som "hat sprer sig, men det gør kjærlighet heldigvis og" som cover på Facebook. For svenske, norske og danske SKAM-fans er ord og udtryk fra SKAM dermed blevet til delbare markører der signalerer at de kender og er fans af SKAM. Og sprog spiller på den måde en vigtig rolle for SKAM's succes med at skabe et transnationalt fan-fællesskab.

Samtidig kan det at tage seriens ordforråd til sig og bruge det i egne ytringer forstås som et middel for seriens fans til at komme endnu nærmere karaktererne og deres univers, som et aktivt element i oplevelsen af at være "inde i SKAM" (Jerslev, dette særnummer). Som det ses nedenfor, beskriver en fan i Kosegruppa DK i pausen mellem tredje og fjerde sæson, hvordan vedkommende har taget norske ord, norsk syntaks og noget der ligner norsk fonologi til sig. Hun demonstrerer med sine eksempler over for de andre fans i gruppen hvordan hun har taget SKAM til sig på alle planer, også sprogligt.



Figur 4. Kommentar på facebook-siden Kosegruppa DK.

Som et vidnesbyrd om *SKAM*s store internationale fanskare findes der desuden en lang række virtuelle fællesskaber på fx Tumblr og Twitter bestående af fans, der har sat sig for at lære norsk udelukkende for at kunne se *SKAM* på originalsproget,^{xi} ligesom serien har affødt sin helt egen undergenre af memes hvor norsk og engelsk blandes:



Figur 5. Meme fra facebook-gruppen Kosegruppa DK

SKAM-sprog er blevet en vare

Fascinationen og brugen af ord og fraser fra *SKAM* rækker dog ud over fans'enes dyrkelse af dem. Der findes flere eksempler på at firmaer også udnytter *SKAM*-successen og den sproglige *SKAM*-hype kommercielt. Sprog associeret med serien er dermed blevet kommodificeret, ligesom det er sket for f.eks. dialekter (se bl.a. Johnstone, 2009 og Monka et al., 2015). En stor del af den merchandise som i kølvandet på *SKAM*'s popularitet kan købes i butikker og på nettet, har ord og vendinger fra serien trykt på T-shirts, kopper, telefon-covers, muleposer og tilsvarende. I Norge kørte Läkerol i vinteren 2016/17 en kampagne hvor udtrykket *hooke* (med

slet skjult reference til *SKAM*) blev brugt til at skabe opmærksomhed for reklamen og interesse for produktet, som det ses nedenfor.

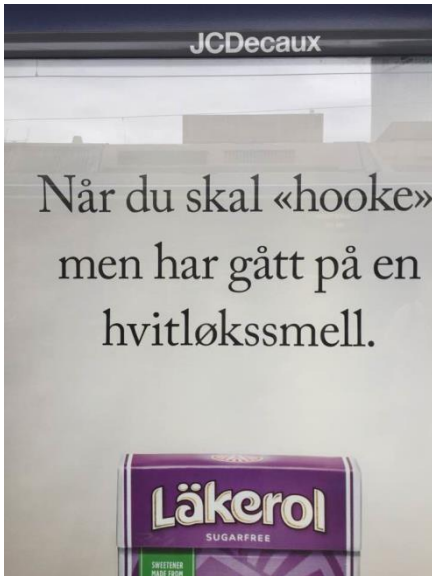


Foto: Oslo sentralstasjon, taget af Pia Quist.

Kommodificeringen af sprogelementer fra en i princippet ikke-kommerciel *public-service*-produceret tv-serie er formentlig kommet bag på NRK. Men da tøj-kæden *Gina Tricot* i foråret lancerede en række beklædningsgenstande med påtrykte ord og fraser fra *SKAM*, gik NRK i medierne og protesterede over at firmaet havde "glemt" at spørge NRK om lov,^{xii} hvilket dog nok kun har bidraget til hypen og de uendelige mediehistorier om *SKAM* som i praksis har gjort det overflødigt for NRK selv at reklamere for serien. Tøjet fra *Gina Tricot* blev da også, ifølge svenske *Elle*, populært og hurtigt udsolgt: "Vill du visa upp din kärlek till Skam? Då får du skynda dig – de nya Skam-tröjorna har nästan sålt slut (men vi vet när det fylls på igen!)."^{xiii}

Afrunding

Vi har i denne kortfattede gennemgang af sprog i og uden om *SKAM* argumenteret for fire pointer: At sprog er et centralt element i opbygningen af seriens realistiske og nærmest dokumentariske udtryk; at sprog indgår i fremstillingen af de unge som autonome individer i opposition til voksne; at diskussioner om og brug af sprog fra serien har spillet en vital rolle i opbygningen af transnationale fan-fællesskaber; og at sproglige elementer fra serien er blevet varegjort af en bred række kommercielle aktører i et omfang der er bemærkelsesværdigt for en public service-produktion.

Referencer

- Androusoyopoulos, J. (2001). From the streets to the screens and back again: On the mediated diffusion of variation patterns in contemporary German. *LAUD Linguistic Agency*, Series A: No. 522. Universität Essen.
- Bucholtz, M. (2001). The whiteness of nerds: Superstandard English and racial markedness. *Journal of Linguistic Anthropology*, 11(1), 84-100.
- Foreningen Norden. (2016, December 5). Nordens språkpris 2016 til SKAM. [Nyhed] Lokaliseret på <http://www.norden.no/nordens-sprakpris-2016-til-skam/>
- Furuly, J.G. (2016, October 21). Islandske ungdommer elsker å snakke norsk - på grunn av «Skam». [Artikkel]. Lokaliseret på <https://www.aftenposten.no/kultur/i/KA8J5/Islandske-ungdommer-elsker-a-snakke-norsk---pa-grunn-av-Skam>
- Johnstone, B. (2009). Pittsburghese shirts: Commodification and the enregisterment of an urban dialect. *American Speech*, 84(2), 157-175.
- Jørgensen, J.N. & Quist, P. (2008). *Unges sprog*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Jørgensen, S.A. (2017, Februar 2). Bertel Haarder kæmper for Skam: Kulturminister Mette Bock svarer ham på norsk. [Artikkel]. Lokaliseret på <http://jyllands-posten.dk/politik/ECE9337593/bertel-haarder-kaemper-for-skam-kulturminister-mette-bock-svarer-ham-paa-norsk/>
- Knorring, N.v. (2017, February 15). Gina tricots skam-tröjor tog nästan slut direkt – då kommer det nya till butikerna. [Artikkel] Lokaliseret på <http://www.elle.se/gina-tricot-skam-trojor/>
- Malm, M.S. & Michelsen, I. (2017, April 21). Bruker «Skam»-sitater uten tillatelse. [Artikkel] Lokaliseret på https://www.nrk.no/kultur/kleskjeden-gina-tricot-bruker-_skam_-sitater-uten-tillatelse-1.13481797
- Monka, M., Maegaard, M. & Scheuer, J. (2015). Den autentiske dialekttalende – bornholmsk dialekt som vare i turistindustrien. I F. Gregersen & T. Kristiansen (Eds.), *Hvad ved vi nu – om danske talesprog?* (pp.93-107). København: Sprogforandringscentret.
- Opsahl, T. (2009). Wolla I swear this is typical for the conversational style of adolescents in multiethnic areas in Oslo. *Nordic Journal of Linguistics*, 32(2), 221-244.
- Pedersen, R. (2016, April 1). Skjønner du hva «hooke», «shippe» og «lø» betyr? [Artikkel] Lokaliseret på https://www.dagbladet.no/kjendis/skjonner-du-hva-hooke-shippe-og-lo-betyr/66650129#_ga=2.169699749.56624078.1502601006-74816030.1502601006
- Podesva, R. J. (2007). Phonation type as a stylistic variable: The use of falsetto in constructing a persona. *Journal of Sociolinguistics*, 11(4), 478-504.
- Podesva, Robert J. (2011). The California vowel shift and gay identity. *American Speech*, 86(1), 32-51.
- Quist, P. (2015). Konstruktion af "perkerdansk" og danskhed i online debatter om multietnisk ungdomsstil. *Danske Talesprog*, 15, 173-192.
- Quist, P. (2016). Representations of multi-ethnic youth styles in Danish broadcast media. I Coupland, N., Thøgersen, J & Mortensen, J. (Eds.). *Style, Media and Language Ideologies* (pp.217-234). Oslo: Novus Forlag.
- Redaktionen Kforum. (2016, September 15). Er du en drittsekk? [Artikkel]. Lokaliseret på <http://www.kommunikationsforum.dk/artikler/Ordbog-over-Skam-seriens-kebabnorsk>

Stewart, E. (2016, December 22). The mysterious pull of 'Skam': Norway's racy, alcohol-soaked, explosively popular teen drama [Blog post]. Lokaliseret på <http://junkee.com/mysterious-pull-skam-norways-racy-alcohol-soaked-explosively-popular-teen-drama/92654>

Stæhr, A. (2015). Sociale medier og hverdagsprog. I F. Gregersen & T. Kristiansen (Eds.). *Hvad ved vi nu – om danske talesprog?* (pp.153-164). København: Sprogforandringscentret.

ⁱ Ifølge Jan Strande Ødegårdstuen, som er *Head of Innovation Drama* i NRK, har Julie Andem arbejdet systematisk med at udvikle SKAM's persongalleri ud fra etablerede principper som kendes fra amerikanske successerier som Friends, Full House og Beverly Hills 90210, hvor hver person repræsenterer en type, f.eks. nørden, den naive, klovn og den smukke milde (foredrag på Schæffergården, 26. april 2017).

ⁱⁱ Hos Bucholtz kædes konstruktionen af 'nørdehed' sammen med hvid amerikansk identitet i kontrast og opposition til afroamerikanere. Det forekommer dog noget spekulativt i sammenhæng med Sana i SKAM at hævde at hyperartikulation kan være en måde at fremstille sig selv som mere hvid og etnisk norsk på. Dermed ikke sagt at race og etnicitet ikke spiller sammen med de i en norsk gymnasiekontekst genkendelige og til rådighedsværende ungdomsidentiteter: Det er vel bare positionen 'nørd' der er ledig i vennegruppen for den der afviser at drikke alkohol og have kærester.

ⁱⁱⁱ På dansk f.eks. Politiken, Mydaily.space.dk, Se&Hør, Cosmopolitan; på svensk f.eks. Elle og Expressen.

^{iv} Redaktionen Kforum. (2016, September 15). Er du en drittsekk? [Artikel]. Lokaliseret på <http://www.kommunikationsforum.dk/artikler/Ordbog-over-Skam-seriens-kebabnorsk>

^v Pedersen, R. (2016, April 1). Skjønner du hva «hooke», «shippe» og «lø» betyr? [Artikel] Lokaliseret på https://www.dagbladet.no/kjendis/skjonner-du-hva-hooke-shippe-og-lo-betyr/66650129#_ga=2.169699749.56624078.1502601006-74816030.1502601006

^{vi} Video indlejret i Furuly, J.G. (2016, October 21). Islandske ungdommer elsker å snakke norsk - på grunn av «Skam». [Artikel]. Lokaliseret på <https://www.aftenposten.no/kultur/i/KA8J5/Islandske-ungdommer-elsker-a-snakke-norsk---pa-grunn-av-Skam>

^{vii} Jf. f.eks. overskrift i Aftenposten 21. oktober 2016 "Islandske ungdommer elsker å snakke norsk - på grunn av Skam"

^{viii} Jørgensen, S.A. (2017, Februar 2). Bertel Haarder kæmper for Skam: Kulturminister Mette Bock svarer ham på norsk. [Artikel]. Lokaliseret på <http://jyllands-posten.dk/politik/ECE9337593/bertel-haarder-kaemper-for-skam-kulturminister-mette-bock-svarer-ham-paa-norsk/>

^{ix} Foreningen Norden. (2016, December 5). Nordens Språkpris 2016 til SKAM. [Nyhed] Lokaliseret på <http://www.norden.no/nordens-sprakpris-2016-til-skam/>

^x <https://www.facebook.com/groups/KosegruppaDK/>

^{xi} Se f.eks. Stewart, E. (2016, December 22). The Mysterious Pull Of 'Skam': Norway's Racy, Alcohol-Soaked, Explosively Popular Teen Drama [Blog post]. Lokaliseret på <http://junkee.com/mysterious-pull-skam-norways-racy-alcohol-soaked-explosively-popular-teen-drama/92654>, hvor forfatteren rapporterer, hvordan fans fra lande verden over har sat sig for at lære norsk.

^{xii} Malm, M.S. & Michelsen, I. (2017, April 21). Bruker «Skam»-sitater uten tillatelse. [Artikel] Lokaliseret på https://www.nrk.no/kultur/kleskjeden-gina-tricot-bruker-_skam_-sitater-uten-tillatelse-1.13481797

^{xiii} Knorrning, N.v. (2017, February 15). Gina tricots skam-tröjor tog nästan slut direkt – då kommer det nya till butikerna. [Artikel] Lokaliseret på <http://www.elle.se/gina-tricot-skam-trojor/>

Eva Elise Ligaard, ekstern lektor, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet,
eeligaard@gmail.com

“Hva hører du på?”

Refleksioner over ”SKAM-musikken”

Abstract

In this article I wish to highlight some of the many ways that music functions in SKAM. In particular I wish to ask: Which role does music play in portraying the characters? How are the connotations and associations of specific songs actively used in the TV show? To answer these questions, I will unpack the cultural and historical context of certain songs and musicians and mirror this to selected scenes. I argue that SKAM, through the music selection, actively confronts the audience's expectations to the characters and both confirms and challenges specific cultural narratives. Hereby cultural codes are turned upside down, and new interpretations are made possible. The soundtrack of SKAM is not used to stress a singular reading of the scenes, but opens up for multiple interpretations. To fans of SKAM, the pre-existing music tracks will be connected to specific scenes, and new connotations of the music appear.

Keywords: SKAM, tv-serie-musik, karakterskildring, fortolkning, musikbrug

FREDAG 31. marts 2017, kl. 20.02.

DR's musikshow X Factor indtager danske tv-skærme med årets store finaleshow. Finalisterne står klar på scenen iført hatte, høje hæle, og med kæmpestore lip gloss-smil synger de i kor: "Du har mig, og du løfter mig op / Der' ingen andre, der kan køre mig ned / Du får os til at komme i kog / Der' ingen andre, vi vil gøre det med." En dansk oversættelse af den norske popstjerne Gabrielles hit "Fem fine frøkner" (2014), der fik sit gennembrud i Norden efter at have medvirket i en scene i den norske netserie SKAM, hvor de to unge gutter, Even og Isak, kysser passioneret.

Det er tankevækkende, at X Factors deltagere, der intet har med SKAM at gøre, optræder med en sang, der for manges vedkommende skaber direkte associationer til den populære serie. Et "SKAM-nummer" bliver her showets fællessang, stemningssætter for konkurrencen. Dansk X Factor er ikke ene om sin brug af SKAM-referencer, seriens popularitet kan nemlig spores i flere forskellige musiksammenhænge. Den norske kulturjournalist Robert Hoftun Gjestad (2017) mener, at musikken i SKAM har haft direkte indflydelse på bookninger på dette års Roskilde Festival og påpeger ligesom flere andre journalister, hvordan flere sange har peaket på de nordiske hitlister over mest streamede numre efter at have medvirket i et SKAM-afsnit (Knudsen, 2016; Peitersen, 2016). DJ's beretter om, at folk efterspørger "SKAM-musik" i det danske natteliv, og kan udpege forgangne hits, der har fået fornyet succes takket være serien (Vuorela et al., 2017; Nielsen, 2017). For SKAM-fans er de musiknumre, der indgår i serien, blevet rekontekstualiseret, så de både skaber associationer til yndlingsklip, men altså også har fået deres eget liv uden for seriens fiktive rammer.

I denne artikel undersøger jeg "SKAM-musikken" og nogle af de måder, soundtracket er med til at tegne seriens persongalleri, både gennem oplagte og forudsigelige sammenstillinger mellem musik og karakterer, men også gennem overraskende musikvalg, der udfordrer vores forestillinger om de fiktive karakterer. SKAM leger med de associationer, der knyttes til diverse musiknumre og genrer, hvormed serien er med til at sætte de præeksisterende numre ind i nye sammenhænge.

Musikkens centrale placering i SKAM

SKAMs genremæssigt alsidige soundtrack får tildelt en stor plads i serien. Gjestad (2017) betegner ligefrem musikken i SKAM som en slags "karakter i seg selv". Musikkens betydningsfulde rolle for SKAM-universet understreges bl.a. af, at flere af klippene på NRKs hjemmeside er navngivet efter et musiknummer, der fylder meget.

Serien benytter sig udelukkende af prækomponerede numre: Både succesfulde superhits, gamle "evergreens", klassiske kompositioner, spritnye numre fra undergrundsbands af både internationale og norske musikere. Som tv-musikforskeren Janet K. Halfyard (2010) pointerer, kan tv-serier gennem deres brug af en særlig type musik hurtigt signalere, hvilken målgruppe de henvender sig til, fordi målgruppen allerede identificerer sig med den type musik. SKAM har ydermere ønsket at styrke dette forhold mellem serie, musik og seere ved at uploade alle de benyttede musiknumre til NRKs officielle playlist "SKAM" på Spotify synkront med, at musikken blev brugt i et givent afsnit – som en venlig public service for de musiknysgerrige fans.

Musiknumrene har altså en helt central placering i serien, og de har betydning for den måde, seere relaterer sig til og forstår serien og persongalleriet. Som Julie Brown har beskrevet, har musik stor betydning for vores forståelse af en tv-series eller films karakterer (Brown, 2001, s. 292). Den korrigerer vores læsninger af karaktererne og kan til tider være med til at underbygge karikerede stereotyper. Herudover kan musikken være med til at indikere, hvad publikum bør føle i forskellige scener (se Frith, 1996). Noget af det, der imidlertid er interessant ved SKAMs musikbrug er, at det ikke altid er éntydigt, hvad serien ønsker, at publikum "bør føle". Til tider laver serien nogle forbløffende sammenstillinger mellem musik og billede. Når Sana fx bærer Vilde, der har fået et alkohol-blackout til tonerne af Julesalmen "Deilig er jorden" (S1:A10), er scenen da komisk eller tragisk, eller skal den ses som en "øm kærlighedserklæring", som Informations kulturanmelder argumenterer for (Nikolajsen, 2017)? Måske alle ting på én gang? Det overraskende og uventede musikvalg indbyder til mange forskellige fortolkninger.

Fordi serien benytter præeksisterende (oftest populærmusik-)numre, medfølger en række konnotationer, der har betydning for den måde, seerne fortolker serien på. Brugen af en specifik sang indikerer ikke kun én følelse eller ét budskab, men skaber en lang række associationer og læsninger af karaktererne gennem musikkens "extramusical sources of meaning" (Rodman, 2009, s. 4).

Dette fortolkningsarbejde fungerer på forskellige niveauer. For ikke nok med at udvalgte fragmenter af sangtekster kan fortolkes direkte i relation til plottet, så sange taler på vegne af karaktererne (Woods, 2013, s. 201), så leger serien også med mange indforståede koder i sin intertekstualitet. Når Isak fx betragter Even gå igennem skolegården i slowmotion til lyden af Radioheads "Talk Show Host" (1995), skaber musikbrugen en række forskellige betydningslag (S3:A2). Sangen kan fx forstås i henhold til den britiske eksperimentelle rocktradition, der skaber billeder af en dystopisk fremtid, dyrker melankolien, osv. Derudover kan den tydeligt hørbare sangtekst ses som en "stream of consciousness" (Moschini, 2011, s. 200) for den unge Isaks identitetskrise: "I want to / I want to be someone else or I'll explode / Floating upon the surface for the birds / The birds". Samtidig refererer nummeret også til Baz Luhrmanns filmfortolkning af Romeo + Juliet (1996), hvor sangen fungerer som et slags ledemotiv til Romeo – en film, som Isak i øvrigt ser i den efterfølgende scene. Associationsrækken er dermed lang: Umulig kærlighed, ægte kærlighed, en uundgåelig krise, præ-millennium-melankoli, genreeksperimenter (at befinde sig "mellem" kasser), osv.

Karakterskildring gennem musikreferencer

Ved at knytte musik af specifikke musikere til de fiktive karakterer får seerne yderligere information om seriens persongalleri. Serien trækker på allerede eksisterende konnotationer til at udbygge de fiktive karakterer. Fx har Sanas iPhone et baggrundsbillede af den ikoniske rapper Tupac, som hun også lytter til, når hun sidder i køkkenet og prøver at koncentrere sig om sine lektier (S4:A4). Derudover har hun en T-shirt med det subtile citat "Boy Bye" fra Beyoncé-sangen "Sorry (I Ain't)" (2016) (S4:A1), ligesom den albumaktuelle rapper Kendrick Lamar akkompagnerer Sanas basketball-spil (S4:A5) med sangen "Humble" (2017). Musikreferencerne harmonerer med karakterskildringen af Sana generelt. Det virker plausibelt, at den selvstændige Sana ser op til Beyoncé, der gennem sin musik har sat fokus på feministiske og racemæssige spørgsmål (Trier-Bieniek, 2016). Det gør sig også gældende for Tupac, der både hyldes for sin "warrior-like persona", der udfordrede "White supremacy", diskrimination og uretfærdighed (Stanford, 2011, s. 3), men som også associeres med vold og bandekriminalitet. Gennem musikreferencerne understøttes vores opfattelse af Sana som intelligent, cool og kritisktænkende, men også som en marginaliseret minoritet.

Men det er ikke kun i referencerne til afrikansk-amerikansk kultur, at Sana som karakter udfoldes. Indimellem overrasker serien med sine musikvalg. Når Sana i en hjerteskerende scene (S4:A5) overværer veninden Noora kysse med Sanas store forelskelse, Yousef, er underlægningsmusikken hverken hård eller kølig som den hiphop, Sana ellers sættes i forbindelse med. Det er derimod norske Susanna and the Magical Orchestra's cover af Joy Division's "Love Will Tear Us Apart" (2006), der giver indblik i Sanas følelsesliv. En skrabet, langsom version spillet på Rhodes, der omfortolker Joy Divisions småstøjende og energiske nummer til en vemodig indiepopsang. Musikken er altså med til at give os et indblik i karakterenes psyke (Woods, 2013, s. 201), men danner samtidig også nogle forbløffende associationer. Som en apatisk og modløs kærlighedssang, der blev udsendt efter forsanger Ian Curtis' selvmord, har "Love Will Tear Us Apart" blandt postpunk-publikummet en helt særlig status, og det er bl.a. nogle af disse forbindelser, der sættes i sving, når seerne betragter den rystede og fortvivlede Sana. Som en uheldig ung pige, der er tæt på at give op.

Også Joy Divisions "New Dawn Fades" (1979) medvirker i serien som den tunge og dystre underlægningsmusik, når Jamilla og hendes klike af sortklædte muslimske piger går gennem skolegården (S2:A2). Forbindelsen mellem britisk post-punk fra 1970'erne og muslimske teenagepiger i Oslo anno 2016 er både tankevækkende og rammende: Via musikken fortolkes pigerne som hårdføre, utilnærmelige og småfarlige, og på ægte post-punk manér som antiautoritære og distancerede outsiders.

SKAM leger altså med seernes forventninger til persongalleriet, og musikken bruges i den sammenhæng til både at underbygge og udfordre specifikke forestillinger.

Musikmag og identitet

Musikvalget har altså betydning for den måde, seerne forstår karaktererne på, men også inden for SKAMs fiktive rammer bruges musik til at fortælle om, hvordan karaktererne oplever sig selv og ikke mindst om den måde, de betragter hinanden på. Musik bruges i relation til et identitetsskabende projekt, som "a building material of 'subjectivity'" (DeNora, 2000, s. 57), hvor seriens karakterer gennem musikforbrug både får mulighed for at dyrke specifikke sider af sig selv og for at signalere til omverden, hvem de er. At snakke om musikpræferencer er således en måde, karaktererne lærer hinanden at kende på.

I 2. sæson spørger Even Isak, hvad han "hører på", mens de deler en joint i Evens vindueskarm (S3:A2). Isak nævner den amerikanske 1980'er-rapgruppe N.W.A.: "Det er sånn musikk man hører på, når man liksom skal gå rundt i byen og føle sig tøff." Even dyrker selv den amerikanske rapper Nas, som Isak, til Evens forbløffelse, ikke kender: "Kødder du? Har du ikke sjekka det ut? Nas? (...) Du skal høre på det etterpå." Der er en let drillende (flirtende) tone i Evens forundring, men også en imødekommenhed. Ved at introducere Isak til Nas' musik, åbner Even sig også op over for Isak og ønsker at lade ham komme tættere på. Samtidig indikerer de to drenges fælles forkærlighed for old school hiphop, at de har en del til fælles, at de er på bølgelængde.

Snak om musiksmag er altså med til at farve SKAM-karakterernes syn på hinanden, og herigennem lærer seerne også nyt om karaktergalleriet. Fordi "[p]articlar types of music have strong cultural links to specific demographic groups" (Halfyard, 2010, s. 124), bliver musikkens "allusive and referential qualities" (Woods, s. 200, 2013) en hurtig genvej til ekstra betydningslag og associationer.

At springe ud til gangsta-rap

Nas og andet amerikansk gangsta-rap fra 1980'erne og 90'erne fungerer sæsonen igennem som et soundtrack til Isak og Evens kærligheds- og 'springe-ud-af-skabet'-fortælling. Genren kan siges at fungere som ledemotiv (Woods, 2013), der indikerer forskellige stadier af Isaks (indre) kampe, fx når han gemmer pot for politiet, mens N.W.A.'s "Fuck Tha Police" (1988) bliver spillet på anlægget i baggrunden (S3:A1); når han forgæves leder efter Even på Facebook til tonerne af Wu-Tang Clan (S3:A2); eller når han går ensom og skamfuld gennem skolegården efter weekendens voldsomme konfrontationer, og "Hate Me Now" (1999) af Nas feat. Puff Daddy overtager lydsiden (S3:A6).

At knytte lyden af retro gangsta-rap til fortællingen om hvid homoseksualitet er overraskende, ikke mindst pga. genrens ofte eksplicite homofobiske tekster, som i øvrigt også gælder Nas (Oware, 2011, s. 25). På den måde står gangsta-rappen med sin dyrkelse af et særligt hypermaskulint ideal (Ibid.) umiddelbart i skrigende kontrast til de følelseladede og empatiske norske gutter.

Der er langt fra Oslos hvide middelklasse-gymnasieelever til den afrikansk-amerikanske gangsta-rap-scene i 90'erne. Old school hiphop får nye konnotationer i relation til de homoseksuelle hovedpersoner, der sammen dyrker musikkens æstetik og de stærke tekster. I SKAM tilskrives genren nye betydninger, og de kulturelle koder vendes på hovedet. Men gangsta-rappen repræsenterer ikke blot én ting i SKAM: den udtrykker både dybe budskaber, en slags leveregler, men den er også en karikeret, nærmest komisk, attitude, man kan lege med, når man vil "føle sig tøff". Derudover er der visse temaer, der, på trods af de til tider homofobiske og de misogyne tekster, alligevel vækker genklang i de norske gymnasieelevers virkelighed: Følelsen af at være en outsider; det samfundskritiske blik (Stanford, 2011); ønsket om at fremstå cool og selvsikker i andres øjne (Oware, 2011, s. 23); fællesskabet med sine homies, hvor "friends are family" (Ibid., s. 27).

"[T]he systematic use of certain sorts of music in films can change the meaning of that music", skriver Frith (1996, s. 112). Udsagnet synes at passe fint på SKAM. Ved den gennemgående brug af amerikansk 90'er-hiphop bidrager serien med nye forståelser af musikken. Og ikke nok med det. For musikken er også med til at udfordre vores forestillinger og fordomme – fx vores ideer om, hvilken musik homoseksuelle teenagere eller muslimske piger foretrækker og her igennem: hvem disse karakterer (læs: mennesker) er.

"SKAM-musik" uden for SKAM

Gangsta-rappen er ikke den eneste musikgenre, der rekontekstualiseres i serien. For SKAM-fans forbindes julehymnen "O Helga Natt" (1847) nu med et helt afgørende øjeblik i Isak og Evens kærlighedsfortælling (S3:A9). Alle de associationer og følelser, som den kristne "O Helga Natt" kan give (håb, overgivelse til troen, kærlighed, vemod, højstemthed, osv.) projekteres nu over i en anden sammenhæng, der ikke er bundet op på et juletema om Jesu fødsel. Nils Bechs rørende fremførelse af salmen bliver således en klangbund for Isaks og Evens følelser. Og det er nu, de for alvor vælger, accepterer og griber hinanden. Selv har Bech udtalt, at hans fortolkning af julesalmen er en bøn: "Det skulle være en bøn til os i det homoseksuelle miljø om at være mere inkluderende over for hinanden og værdsætte dem, som har kæmpet for, at vi er kommet så langt i 'homokampen'" (Grønberg, 2017). Hvem havde forventet, at den kristne "O Helga Natt" skulle danne baggrund for det mest afgørende øjeblik for de to homoseksuelle drenges kærlighedserklæring? Igen leger SKAM med vores associationer og skaber nogle helt nye betydningslag.

Ved at opbygge sit soundtrack omkring præeksisterende numre rekontekstualiseres numrene, når de medvirker i serien (Moschini, 2011, s. 200). Og SKAM prikker meget bevidst til nogle af de mange konnotationer og associationer, der forbindes med musiknumrene. Musikken bruges på den måde ikke til at reducere karakterernes oplevelser og relationer til entydige følelsesmæssige udbrud, tværtimod viser serien netop,

hvordan specifikke situationer kan opleves meget forskelligt. Og den engagerer sit publikum ved at værne om de "åbne" fortolkningsmuligheder.

Når fans lytter til de sange, der optræder i SKAM, bliver det en måde, hvorpå de kan forlænge "SKAM-følelsen" og lade den blive en integreret del af deres egen hverdag, både gennem et individuelt musikforbrug eller til fx SKAM-temafester. I Facebook-grupperummet "Kosegrupp DK" diskuterer SKAM-fans musikbrugen ivrigt, samtidig med, at musikken også bliver noget, fans kan mødes om: "NAS kommer på Roskilde i år! Hvor mange fra Kosegrupp mon kan samles til hans koncert og komme i EVAK trance sammen?" skriver en bruger d. 28. april 2017. På den måde tilskrives musikere og sange, der medvirker i serien, nu en ny betydning for fans: De forbindes med SKAM-universet og omtales blot som "SKAM-musikken". Men musikken rækker netop ud over seriens enkelte scener og bliver bl.a. gennem NRK's Spotify-liste tilgængelig for fans på samme måde, som musikken er tilgængelig for SKAM-karaktererne. Dermed rummer musiknumrene et potentiale for ikke kun at være soundtrack til SKAM, men også at blive soundtrack til fans' hverdag: Fans kan kysse til "Fem fine frøkner", ryge joints til lyden af Nas, læse lektier til Tupac – præcis ligesom seriens karakterer. Musikken rækker ud over de fiktive rammer og har givet unge på tværs af de nordiske lande et fælles soundtrack.

Referencer

- Aronsson, A. (2017). Slog stort i "Skam": Nu sælger hon guld i Sverige [Interview med Gabrielle]. Aftonbladet, 27. januar 2017. Lokaliseret på <http://www.aftonbladet.se/nojesbladet/a/GEgJm/slog-stort-i-skam-nu-saljer-hon-guld-i-sverige>
- Brown, J. (2001). 'Ally McBeal's postmodern soundtrack. *Journal Of The Royal Musical Association*, 126, 275-303.
- DeNora, T. (2000). Music as a technology of self. I T. DeNora (red.), *Music in Everyday Life* (pp. 46-74). Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. (1996). Where Do Sounds Come From?. I S. Frith (red.), *Performing rites, on the value of popular music* (pp. 99-122). Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Gjestad, R. H. (2017). Derfor treffer musikken i Skam så vilt bra [Anmeldelse]. Aftenposten 29. april 2017. Lokaliseret på <http://www.aftenposten.no/meninger/Derfor-treffer-musikken-i-Skam-sa-vilt-bra-620114b.html>
- Grønberg, M. K. (2017). Nils fik tårerne til at trille i Skam: Jeg tænkte det var for godt til at være sandt [Interview med Nils Bech]. DR. Lokaliseret på <http://www.dr.dk/nyheder/kultur/musik/nils-fik-taarerne-til-trille-i-skam-jeg-taenkte-det-var-godt-til-vaere-sandt>
- Halfyard, J. K. (2010) Boldly Going: Music and Cult TV. I S. Abbott (red.) *The Cult TV Book (Investigating cult TV)*. London: I.B. Tauris.
- Knudsen, R. T. (2016). Når Skam går i ørerne [Artikel]. Gramex Lokaliseret på <http://gramex.dk/nar-skam-gar-i-orerne/>
- Moschini, I. (2011). Music and series: The verbalizing role of soundtrack lyrics from TV series to user-generated narrations. *Visual Communication*, 10(2), 193-208.
- Nielsen, M. R. (2017). 5 geniale hits som 'Skam' har givet nyt liv [Interview med DJ Josefine Winding]. DR. Lokaliseret på <http://www.dr.dk/nyheder/kultur/anbefalinger/5-geniale-hits-som-skam-har-givet-nyt-liv>
- Nikolajsen, L. (2017). Teaterversionen af tv-hittet 'Skam' er som en koncert med et coverband [Anmeldelse]. Information 18. september 2017

- Oware, M. (2011). Brotherly Love: Homosociality and Black Masculinity in Gangsta Rap Music. *Journal of African American Studies*, 15(1), 22-39.
- Peitersen, N. (2016). Kirkesang fra 'Skam' går viralt [Artikel]. DR. Lokaliseret på <http://www.dr.dk/nyheder/kultur/film/kirkesang-fra-skam-gaar-viralt>
- Rodman, R. W. (2010). Introduction. I *Tuning in: American Narrative Television Music* (Oxford Music/Media Series). Oxford, England: Oxford UP.
- Stanford, K. L. (2011). Keepin' It Real in Hip Hop Politics: A Political Perspective of Tupac Shakur. *Journal of Black Studies*, 42(1), 3-22
- Trier-Bieniek, A. (2016) Introduction. In Trier-Bieniek, A. (Ed.), *The Beyonce Effect, Essays on Sexuality, Race and Feminism* (pp. 1-9). Jefferson NC: McFarland & Company.
- Vuorela, M., Odoom, L., Runøe, C. & Skov, A. (2017, June 22). Sommerens Uundgåelige Hits. Politikens Poptillæg [Podcast]. Lokaliseret på <http://itunes.apple.com>
- Woods, F. (2013). Storytelling in Song: Television Music, Narrative and Allusion in The O. C. In S. Peacock & J. Jacobs (Ed.) *Television Aesthetics and Style* (pp. 199-207). London, England: Bloomsbury.

Ruth Grüters, førsteamanuensis, Institutt for lærerutdanning, NTNU, Norge, ruth.gruters@ntnu.no
Knut Ove Eliassen, Institutt for språk og litteratur, NTNU, Norge, knut.eliassen@ntnu.no

Medieøkologien i SKAM

Abstract

To understand the success of SKAM, the series' innovative use of "social media" must be taken into consideration. The article follows two lines of argument, one diachronic, the other synchronic. The concept of remediation allows for a historical perspective that places the series in a longer tradition of "real time"-fictions and media practices that span from the epistolary novels of the 18th century by way of radio theatre and television serials to the new media of the 21st century. Framing the series within the current media ecology (marked by the connectivity logic of "social media"), the authors analyze how the choice of the blog as the drama's media platform has formed the ways the series succeeded in affecting and mobilizing its audience. Given the long tradition of strong pedagogical premises in the teenager serials of publicly financed Norwegian television, the authors note the absence of any explicit media critical perspectives or didacticism. Nevertheless, the claim is that the media-practices of the series, as well as the actions and discourses of its followers (blogposts, facebook-groups, etc.), generate new insights and knowledge with regards to the series' form, content, and practices.

Keywords: Medieøkologi, mediearkeologi, blogg, participatory culture, sosiale medier, remediering

Introduksjon

Den norskproduserte blogg-serien SKAM har tatt norske, skandinaviske og etter hvert også internasjonale seere med storm. På bloggen til radiokanalen P3 har publikum i mimet *real time* – gjennom korte videoklipp, meldingstråder og instagram-bilder – kunnet følge livet til jentegjengen Noora, Eva, Chris, Sana og Vilde og deres skolekamerater, og de intriger, forelskelser, drømmer, problemer og, kanskje først og fremst, *medier* som binder sammen livene til første- og andreklassinger på Hartvig Nissen videregående skole i Oslo.

Seriens uventede, voldsomme og ikke minst brede gjennomslagskraft gjør det i høyeste grad berettiget å spørre hvor den hentet sin sterke appell i fra. Vårt utgangspunkt er at dette ikke – primært – kan forklares verken med dens subjett eller karakterer, men at årsakene er å finne i dens bruk av, både formelt, intrigemessig og performativt, de nye mediernes temporalitet og sosialitet – seriens utnyttelse av *real time* og følgene dette har for dem som er påkøpnet slike nettverk. SKAM-seriens relasjon til tidligere mimetiske fiksjoner som har utforsket «sann tid», har vært lite kommentert, og vi vil derfor i det som følger forsøke å innfange hva som er det særlig nye med serien ved å inndra mediearkeologiske perspektiv (Kittler, 1985, Ernst, 2013). Slik vil det analytiske grepet være dobbelt: Dels vil vi vise hvordan serien er innovativ i måten den remedierer eldre innholdsmessige og formmessige mønstre på (Bolter & Grusin, 2002, Hui Kyong Chun & Keenan, 2006). Dels vil vi drøfte seriens investering i den aktuelle medieøkologien ved å se på hvordan seriens blogg fungerer som kommunikasjonsplattform, og hvordan egenskapene til *messenger*, *facebook*, *instagram*, etc. anvendes til å drive plottet fremover, skape *real time*-effekter og etablere en *participatory culture*.¹

Den følelse av «her og nå» SKAM klarte å vekke, henger i høy grad sammen med at den mobiliserer erfaringer med hvordan den aktuelle mediekonstellasjon skanderer hverdagens rytmer, preger den sosiale temporalitet og etablerer nye affektive økonomier, hvor den konstituerende sosiale handlingen er å «kople seg på». ⁱⁱ Mens serien på den ene siden både performativt og tematisk viser de nye mediernes «interpellerende kraft» (telefoner og pc'er varsler om meldinger som påkaller oppmerksomheten), bestemmer rytmene til fellesskapets interaksjon (eller de jevnlige, men, vel å merke, foreløpige sammenbruddene av det samme), og former selvbilder og reaksjonsmønstre (karakterenes virtuelle alter egoer på Facebook og den allment utbredte maniske dokumentasjonsdriften), forteller den på den andre siden også en kjent historie om *den nye medierealiteten* og om det som modernitetsteoretikere har omtalt med formler som *the shock of the new* og *always already new media* (f. eks. Gitelman, 2006). Engasjementet den har vekket, skyldes etter vårt skjønn serieskaper, manusforfatter og regissør Julie Andems suksess med å bruke grensesnitt fra de sosiale mediene til å engasjere publikum og skape en usedvanlig innlevelse i fiksjonen hos følgerne av SKAM-bloggen. ⁱⁱⁱ

Seriens åpenbart oppdragende agenda – unge mennesker foran en ny livsfase – står trygt forankret i en veletablert didaktisk tv-tradisjon i de skandinaviske riksdekkende mediene. Det nye og dets utfordringer og risikoer er en av serieskaper Julie Andems viktigste ressurser, men det pedagogiske perspektivet i SKAM-prosjektet omfatter også mer tradisjonelle emner som seksualitet (overgrepet mot Noora), homoseksualitet, etnisitet, foreldrerelasjoner etc. Samtidig kan man bemerke at serien stort sett ignorerer klasseforskjeller, sosiologiske forhold og økonomiske realiteter (penger synes stort sett å være noe man har, og seriens utematiserte klasseperspektiv er storbyens penge- og ressurssterke, utdannede øvre middelklasse). Serien kan overraskende nok heller ikke sies å være uttalt mediekritisk. I scenen hvor Noora sier passordet sitt høyt i kantinen, brukes ikke dette til et kritisk blikk på mediepraksisen hennes, men som redskap i plottet (Sana logger seg inn på Nooras konto og skriver mail til William).

Andems serie er åpenbart nyskapende, men i et medie- og fiksjonshistorisk perspektiv peker serien – ved dens bruk og tematisering av den nye medieøkologien – uvegerlig på en større kontekst, sanntidsfiksjonens forløpere som på ulike vis både utforsket samtidens medier og også ble mediebegivenheter. Eksempler på dette spenner fra det 1700-tallets brevromaner som Samuel Richardsons *Clarissa*, 1800-tallets avisføljetonger som Dickens *The Old Curiosity Shop*, 1900-tallets radioteater som Orson Welles' *The War of the Worlds* til tv-serier som *Beverly Hills 90210* og *Sex and the City*. Ved Clarissas rystende død i den lenge påventede *third installment* av *Clarissa* høsten 1748 ringte kirkeklokkene i engelske kirkesogn. Vinteren 1840/41 stod amerikanske lesere på postkaien i Boston og ventet på nytt om Little Nells skjebne i Dickens' føljetong, mens Welles' radiodramatisering av *The War of the Worlds* utløste panikk i New Jersey høsten 1938. *Beverly Hills 90210* og *Sex and the City* mobiliserte en ny medierealitet (80-tallets økonomiske og politiske deregulering av tv-mediet og 2000-tallets blogging) for å skape en uhørt identifikasjon med fiktive skikkelser som fremstod som seernes samtidige.

Det er en tautologi å hevde at mediene og deres teknologiske føringer – temporaliteter, økonomier, affekter – betinger meningsdannelsen. Enhver oppdatering, om det er på fb, ig eller skam.p3.no, skriver seg inn i et sosialt tolkningsrom som er betinget av det mediet den produseres av. Til forskjell fra det klassiske tv-mediet hvis interaktivitet stort sett begrenser seg til AV/PÅ-knappen og kanalsøkeren, drives de sosiale mediene av aktive brukere som selv deltar på forskjellige måter: affektivt ved hjelp av «likes», opprettelse av lenker og generelt å være pålogget, diskursivt ved å poste kommentarer, mimetisk ved å legge inn bilder og lydskutter. De er alle påkoplede. I denne deltagerkulturen har de sosiale mediene overtatt telefonens interpellerende funksjon – om ikke en ringetone, så en lyd, en vibrering eller et visuelt ikon; de gjør oppmerksomme på seg selv og på sin eksistens med forskjellige signaler som oppfordrer til respons. Derfor kan fraværet av signaler være et mulig tegn på utelukkelse og avvisning (som når Noora ikke får svar fra William fordi han har mistet telefonen).

Medier, peker Norbert Bolz på, kommer alltid i «forbund» (Bolz, 1993). De reagerer på, tar opp i seg, og supplerer eldre medier. De såkalte sosiale mediene utmerker seg i et historisk perspektiv ved at computeren har visket ut grensesnittene mellom dem. Lyd, bilde og tekst presenteres på samme tekniske plattform, i slående forskjell fra

det som utgjorde de analoge medienes realitet (Kittler, 1985, 2002). Bloggen blander ulike medier og gjør følgerne oppmerksom på nye postinger. Aktivitetene er ikke kun måter å variere fortellemåten på, de har i kraft av å være mediespesifikke handlinger også følger for plottet. Slik kan en åpen webside avsløre en persons seksuelle legning, en feilsendt melding skape misforståelser, en bloggpost avsløre en kjærlighetsintrige, et fotografi være stigmatiserende, aktiv bruk av telefonen føre til mistanker osv. Fra denne nye medieøkologien henter SKAM sine mimetiske ressurser. Protagonistene, elevene på Hartvig Nissens skole, er til enhver tid opptatt med å sende tekstmeldinger, chatte, ta bilder, surfe på nettet, høre på musikk, etc. Svært sjelden opptrer karakterene alene, for eksempel opptatt med trening, lekselesing eller andre ensomme aktiviteter; utvekslingen av informasjon står slik ikke bare i sentrum for handlingen, de sosiale mediene leverer infrastrukturen til de bånd som holder karakterene sammen.^{iv}

La oss se nærmere på det som skjer på innholdssiden. En gruppe med fem jenter møtes i første videregående og blir tilfeldig en vennegjeng fordi russetiden – den felles sosiale begivenheten som gir retning til kollektivets tid – trenger planlegging og gruppesamhold. Hver sesong følger en hovedperson og fokuserer ett bestemt tema eller problem. Emnene spenner over forelskelse, vennskap, homoseksualitet, overgrep, rusmisbruk, kultur møter og psykisk helse, velkjente temaer fra tv-serier, filmer og litteraturen. Men den bevisste bruken av sosiale medier i serien gjør noe med den ellers tradisjonelle innholdssiden; dens gjenbruk og resirkulering av gamle temaer i nye formater har den dobbelte effekt av både å presse ny dramatisk energi fra kjente klisjeer, men også å utstille disse som ironiske sitater. Drama- og litteraturhistoriske ekko kan identifiseres i plott og karakterer, hvor de mest åpenbare intertekstuelle referansene omfatter Jane Austen (søstrene Benning og Mr. Darcy, Elinor og Marianne Dashwood), Charlotte Brontë (Jane Eyre og Rochester) og Henrik Ibsen (Nora). Med sine kjærlighetshistorier byr Austen og Brontë på følelsesregistre som spenner fra avmakt, misunnelse og lojalitet til naivitet, kjærlighet og jalsus, effektive klisjeer om sårbar maskulinitet, og modeller for uavhengige kvinner.

De kanskje tydeligste ekkoene fra Austens *Pride and Prejudice* er forviklingene og intrigene forbundet med forelskelser og samfunns- og standsmessige utfordringer som i SKAM finner et klart uttrykk i det hierarkiet russefeiringen etablerer på skolen. Den får allerede fra første episode funksjon av å være den sentrale sosiale og rituelle begivenheten i skolens indre liv, og det endemål som bestemmer fellesskapets dynamikk for de tre kommende årene. Slik blir russefeiringen både et narrativt og et sosialt organiseringsprinsipp, et *rite-de-passage* som det påtagelig knapt nok etableres motforestillinger til i løpet av serien.^v Dette innebærer i realiteten et hierarkisk system der førsteklasinger står lavest, mens tredjeklassingene er «adelen» øverst på rangstigen (hvor guttene er like mystisk formuende som Austens mannlige helter). Sett med en førsteklasingens blikk er en fest med russegjengen en betydelig og prestisjetung sosial hendelse som derfor også må dokumenteres, gjenfortelles og settes i sirkulasjon – kort sagt, gis realitet – i sosiale medier.

Innholdssiden gir oss i henhold til de ovenstående betraktningene ikke nye, opprivende moment som skulle kunne tilsi seriens popularitet. SKAM-seriens voldsomme oppslutning er neppe å finne i framstillingen av Isaks homofili, men i måten det blir fortalt, dvs. mediert, på. Det begynner med avslutningen av første sesong hvor Noora får låne Isaks mobil og oppdager en åpen gay pornoside. For Noora og Eva faller dermed brikkene på plass. Den nye innsikten gjør at de to jentene kan tolke blikkene Isak kaster på Jonas, som bekreftelse på legning. De siste minuttene i klippet består således kun av blikkutvekslinger mellom Eva og Noora, og Isak og Jonas. Når mistanken slik er bekreftet i serieuniverset, kan den også utfoldes fritt i kommentarfeltet på bloggen. Disse blikkene danner grunnlaget for lesernes entusiastiske kommentarer. Her har leserne lagt igjen 332 kommentarer under den siste bloggposten:

Noen

Jeg visste isak var HOMO! Endelig

Lol

Jeg visste det hele tiden

Aisha

Omg

Isak+jonas

Jeg visste det!! (SKAM 2015)

SKAM tilfører innholdssiden en ny referanseramme når det gjelder å akseptere og godta ung homofili, og temaet «homoseksualitet» blir en god illustrasjon på Andems på mange måter tradisjonelle didaktikk. Men SKAM er ikke en ny opplysningsfilm om hvordan det er å være ung og homofil – den medierer imidlertid temaet på en ny måte (som alle de andre kjente ungdomsfilmtemaene den berører), og bruker medieformatets deltagerimperativ til å skape en uhørt form for nærhet, autentisitet og identifikasjon. Faren for at leserne og seerne skal glemme seriens fiktive karakter er hele tiden til stede, og derfor finnes det pauseklipp midt i sesongen – konstruert stillhet som minner publikummet om at det er fiksjon de ser på og som sådan en egen form for mediepedagogikk.^{vi}

Det som utmerker *fenomenet SKAM* – altså resepsjonen av og reaksjonen på serien –, er den uvanlige grad publikum inngår og deltar i samme kommunikasjonsunivers som forbinder seriens karakterer. For SKAM er ikke helt til å forstå uten den særlige *fandom* serien har skapt, som i tråd med de nye mediernes muligheter, rekker ut over de nasjonale grensene som tradisjonelt har vært avgrenset nedslagsfeltet for de riksdekkende mediekanalene (Jenkins, 2006b, Atkinson, 2012). Slik har det sågar oppstått en egen skandinavisk fortrolighet i en av de mange og lange diskusjonstrådene på seriens nettside: *Skandinavica*. Parallelt med oppdateringen på nettsiden og klippene som vises samlet ved ukeslutt, blir serien diskutert og analysert i ulike grupper på *facebook* og blant bloggere.^{vii}

Serien skiller seg fra tidligere tv-serier ikke kun ved at hver sesong lar et individ i gruppen være fokaleringspunkt, både tematisk og mediemessig, men også publikummet tilfører grensesnittet gjennom sin aktive deltakelse i bloggkommentarene både et aktuelt og et pedagogisk aspekt. Resepsjonen av en vanlig dag på SKAM kan beskrives som følger: Datoen på bloggen er den samme som leserens dato. Om det har skjedd en oppdatering, vises klokkeslettet. Er leseren tidlig ute, kan han/hun markere i kommentartråden at hun er *fjiiirst* eller 1; er leseren sent ute, kan det ta tid å lese gjennom eksempelvis 300 kommentarer før man selv poster noe. Avhengig av spenningsnivået i serien er kommentarene oppgitte, medfølende, rådgivende, og viser liten grad av metabevisthet om seriens fiksjonskarakter.^{viii}

Til tross for at seriens episoder har blitt presentert fortløpende av de statlige tv-kanalene i alle de tre skandinaviske landene,^{ix} er SKAMs mimetiske grep først og fremst bloggen. Vi vil derfor mene at det er noe misvisende å analysere serien som en tv-føljetong siden dens kraft og appell består i måten den utnytter narrativitet, suspens og identifikasjonskraft som er innebygget i de sosiale mediernes brukergrensesnitt. Den iverksetter dermed en *annen ordens mimesis* ved både tematisk og performativt å trekke veksler på de konsekvenser den nye medierealiteten har for både fiksjonskarakter og publikum. Både seriens karakterer – og plottstrukturen – er preget av at de til enhver tid er «på»; de sosiale mediene utgjør et annet virtuelt rom som fortløpende fordobler den handlingen som utspiller seg i det fysiske fiksjonsrommet. Personene er nesten alltid til stede i *to* rom, de samtaler med sine venner samtidig som de surfer på nettet, melder, chatter, filmer, etc. Den optiske fordoblingen – vi ser hva Isak skriver mens han sitter sammen med vennene sine, – ledsages av meldingslyder som kunne vært fra ens egen mobil. Selv om den akustisk-mimetiske funksjonen er velkjent fra tidligere filmers telefoner og ringeklokker, forsterkes den i SKAM ved at den speiler publikumets kommunikasjonsmønstre og -handlinger. I en tv-serie som *Sherlock* (2010-) brukes riktignok også tv-skjermen til å vise bloggposter og tekstmeldinger, men her for å bringe diskursive opplysninger; i SKAM mimes derimot ungdommenes mediepraksiser, det vil si de mediepraksiser som gir tilskuerne adgang til og delaktighet i serien. Seriens kommunikasjonsformer og deres innhold er hverdagslige og fortrolige – gjennom språkbruk, ordvalg og tilstedeværelse –, men de mobiliserer først og fremst tilskuerens deltagelse.

Dette både pedagogiserende og performativt medrivende – altså ambivalente – aspektet kan spores i opplysende og belærende kommentarer der leserne spekulerer over et tema. Det følgende sitatet fra kommentarfeltet fremstår som eksemplarisk i måten det kombinerer aktualitets- og opplysningsprinsippet på. Videoklippet «Ikke døm meg» er datert 3. mai, klokken 13:37. Klippet genererer nesten 600 kommentarer der

mange er opprørt over at Noora gir bort mailadressen og passordet sitt i kantinen slik at det i prinsippet kan høres av mange. Første kommentaren fra «Lilja» lyder da også: «Nå skal vi lære om nettvett. Ikke del passordet ditt.» Men det er ikke det som skjer. Nooras skjødesløse omgang med passordet brukes ikke til å rette et kritisk blikk på mediebruken; derimot brukes den som plottpådriver i serien. Fansen viderefører heller ikke nettvett-tråden, men går over til å diskutere betydningen av Nooras passord "Exper5":

Symbols everywhere

Exper5 → (leet) → expers → (latin) → foruten/berøvet/etterlatt
(for English speakers: expers is Latin for without/deprived/bereaved) (SKAM 2017a)

Leet

Haha ja. Og digger at klippet ble lagt ut 1337. It's hacking time

1337

Hvorfor er det hacking time?

ignorant

1337=LEET (SKAM 2017b)

Lesere som ikke har vært bort i 1337 = LEET, har nå muligheten til å google dette alternative alfabetet som ble brukt av datahackere på 1980-tallet for å kunne kommunisere med hverandre uten at andre skulle forstå det. Etter hvert begynte unge videospillere å bruke det, og det spredde seg gjennom chatting og i ulike online fora. Under dette klippet finnes altså flere kommentarer som ikke beskjeftiger seg med hva som hendte, eller kommer til å skje, fordi Noora var så uforsiktig med å si passordet sitt høyt i kantinen. De retter seg i stedet mot informasjon om formatet: klokkeslettet da klippet ble publisert. Dette viser høy grad av metarefleksivitet om selve mediet, og kommentarene er ikke uten humor:

lol

Kalles ikke å hacke om man allerede har passordet. Det kalles å logge inn :-/ (SKAM 2017c)

Det utradisjonelle og nyskapende ved SKAM ligger ikke i dens pedagogikk som dels preges av velkjente emner, dels undergraves av en distanseløs affektiv mobilisering, men derimot, slik vi har argumentert for her, at serien ved å utforske grensesnittene mellom eldre og nyere medier ikke bare integrerer de unges mediepraksis i selve serien, men også har skapt en refleksiv offentlighet. SKAM-serien kan sies å remediere tv-seriens episodestruktur ved å publisere ukens videoklipp fra bloggen som en hel episode en gang i uken. Men bloggens videoklipp utgjør bare en del av SKAM-universet. På bloggen publiseres det chatte-tråder og instagram-bilder. En leser som følger SKAM via bloggen, får altså flere innholdsbitar enn den som kun ser på ukens TV-episode. Som blogg tilføres serien en avgjørende interaktiv funksjon: lesernes kommentarer. Denne feedback-funksjonen har Andem visst å gjøre bruk av, slik hun også har hatt kontrollgrupper i målgruppen for å sikre at de unges sjargong er i samsvar med det språket som faktisk snakkes i aldersgruppen det handler om.^x

SKAM er en blogg som overskrider formatet ved å integrere sosiale medier som følgerne bruker på samme måte som karakterene i serien. Ved at korte klipp og meldingstråder legges ut på bloggen, og at alle karakterene også har aktive brukere på instagram, viskes grensen mellom de dramatiske personene og skuespillerne nærmest ut, og publikummet kan leve seg helt og holdent inn i serien. Illusjonen forsterkes av at meldingslydene i de mange chattene i serien er de samme publikummet hører når de chatter, men illusjonen av at fiksjonen viskes ut, blir aldri tematisert på kritisk vis. Enhver form for mediekritikk i Wolfgang Ernsts forstand er fraværende i serien. Derimot forsterkes den felles mediepraksis mellom karakterene og publikummet også gjennom funksjonen som musikken har fått. Låtene legges i en egen SKAM-liste på Spotify, tilgjengelig for fansen, slik at serien bruker samme musikkplattform som publikum. Slik utnyttes mediene til å gi illusjonen av *real time*: «SKAM» lever i nåtid. Instagram-bildet av Sana etter bombeangrepet i Manchester, 23. mai, kommenteres med: "Dette viser hvor ekte SKAM er" (SKAM 2017d).

Gitt seriens didaktiske premisser som statsfinansiert ungdomsserie med kvinneperspektiv, kan man overraskes over at dens bruk av litterære sjabloner bidrar til en affektiv mobilisering som truer med å undergrave dens didaktikk. Like fullt må man kunne konstatere at seriens mediepraksiser, både de som utgjør seriens grensesnitt og form, og utenfor i fanskarens blogkommentarer og fb-grupper, tilfører nye innsikter i kjente strukturer på form-, innholds- og praksissiden. Gjennom de nye mediepraksiser *SKAM* setter i scene, kommer serien til å vise hvordan kjente strukturer på form- og innholdssiden reforhandles i og med nye medie-økologier, men vel så viktig, den leverer nye innsikter i hvilke utfordringer et ungt individ som skal lære å administrere seg selv sosialt står overfor i dag. Hva den sier mindre om, er om det fortsatt gir mening å tenke seg et sosialt bånd som ikke er elektronisk mediert, i det minste om ikke annet enn som en kritisk horisont.

Referencer

- Atkinson, S. (2012). The view from the fourth wall window: Crossmedia fictions. In I. Ibrus & C.A. Scolari (Eds.), *Crossmedia Innovations. Texts, Markets, Institutions* (pp. 77-92). Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Bloustein, G. (2004). *Girl-Making: A Cross-Cultural Analysis of the Process of Growing Up Female*. Sydney: Bergham Books.
- Bolter, J.D., & Grusin, R. (2002). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bolz, N. (1993). *Am Ende der Gutenberg-Galaxis*, München: Wilhelm Fink.
- Dijck, J.V. (2015). *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*. New York: Oxford University Press.
- Ernst, W. (2013). *Digital Memory and the Archive*. Minn.: Univ. of Minnesota Press.
- Gitelman, L. (2006). *Always Already New. Media, History and the Data of Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hui Kyong Chun, W. & Keenan, T. (Eds.). (2006). *New Media, Old Media. A History and Theory Reader*. New York: Routledge.
- Jenkins, H. (2006a). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. (2006b). *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H., Purushotma, R., Weigel, M., Clinton, K. & Robison, A. J. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Cambridge, Mass.; The MIT Press.
- Kittler, F. A. (1985). *Aufschreibesysteme 1800-1900*. München: Brinkmann & Bose.
- Kittler, F. A. (1986). *Film, Grammofon, Typewriter*. München: Brinkmann & Bose.
- Kittler, F. A. (2002). *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve Verlag.
- SKAM* (2015). Retrieved from <http://skam.p3.no/2015/12/11/o-come-all-ye-faithful/#comment-6956>
- SKAM* (2017a). Retrieved from <http://skam.p3.no/2017/05/03/ikke-dom-meg/#comment-115721>

SKAM (2017b). Retrieved from <http://skam.p3.no/2017/05/03/ikke-dom-meg/#comment-115464>

SKAM (2017c). Retrieved from <http://skam.p3.no/2017/05/03/ikke-dom-meg/#comment-115375>

SKAM (2017d). Retrieved from <http://skam.p3.no/2017/05/23/insta-23-mai-kl-1415/#comment-122482>

ⁱ Vårt begrep om *real time* er inspirert av Wolfgang Ernsts begrep *Medienzeit* (Ernst, 2013) Vår forståelse av mediens interpellierende og performative funksjonsmåte står i gjeld til Friedrich Kittlers begrep *Aufschreibesysteme* (Kittler, 1985, 1986). Endelig hentes begrepet *participatory culture* fra Henry Jenkins (Jenkins et al, 2009).

ⁱⁱ Det finnes en omfattende litteratur om interaktiv identitetsskapende mediebruk i ungdomskulturen, se f. eks. Bloustein, 2004. For affektive økonomier, se Jenkins, 2006a. For det å være «koplett på», se van Dijck, 2013.

ⁱⁱⁱ Julie Andem har en betydelig merittliste bak seg med serier som gjør bruk av og utforsker de nye mediene. *Sara* (2008-2010) følger en fiktiv videoblogg av og om 12-årige jenter, *MIA* (2010-2012), tre venninner på barneskolenivå som skriver og poster video-snutter på en blog, og *Jenter* (også om 12-åringer) som fortsatt går (dog ikke lenger regissert av Andem).

^{iv} Her utgjør 4. sesong et unntak. Samtidig blir Sanas mediebruk (f.eks. oppretting av en *fake*-konto på instagram) også et grep for å karakterisere henne som individ.

^v Dette er ikke så rent lite oppsiktsvekkende ettersom det i Norge finnes en lang, ikke minst radikal, tradisjon for å kritisere russefeiringen.

^{vi} Et underfundig brudd på fiksjonen er Isaks øyekast til kameraet på slutten av sesong 2. Det er både et hint om hans rolle i den følgende sesongen, og en påminnelse til seeren at dette er en fiksjon.

^{vii} Seriens gjennomslagskraft begrenser seg for øvrig langt fra til Skandinavia, dens appell til russiske, brasilianske eller amerikanske ungdommer vil imidlertid ikke bli berørt av oss.

^{viii} Dette kan naturligvis leses på to måter, begge interessante, nemlig enten som et uttrykk for naivitet, eller som et uttrykk for en vilje til å være med på leken og delta i fiksjonen.

^{ix} I Danmark ble serien kjøpt av DR høsten 2016 og vist på «ungdomskanalen» DR 3 som julekalender av samme år. SVT kjøpte også inn serien i 2016, her ble den imidlertid ikke vist på riksdekkende TV, men derimot lagt ut på WebTV-kanalen *SVTPlay* i 2016.

^x Også reelle episoder fra skolemiljøet i Oslo, for eksempel scenen med flaskeknusingen, er skrevet inn i manus.

Kristin Veel, lektor, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet,
kristinv@hum.ku.dk

Fortællingens dynamiske arkiv

Fortælleformer og narrativt begær i *SKAM*

Abstract

With a starting point in the success that the netdrama series SKAM has had in engaging its audience in an almost addictive relation, this article examines how the series makes use of formal techniques such as repetition, intermissions and a minute-by-minute temporality to generate what may be considered a "narrative desire", with a classic term borrowed from literary scholar Peter Brooks. I here argue that the mode of narration that arises from the amorphous, transmedial and fan-engaging universe that is SKAM, resonates with the characteristics of the dynamic, digital archive and the particular spatial and temporal configuration, which the possibilities of digital technology create for production, storage, distribution and consumption of text, sound and images.

Keywords: fortælleformer, big data, *SKAM*, narrativt begær, gentagelse, mellemrum, temporalitet

Fortællingens dynamiske arkiv: Fortælleformer og narrativt begær i *SKAM*

Hver og en er en vigtig del av det store kaoset. Og det du gjør i dag, har en effekt i morgen. Det kan være vanskelig å si hvilken effekt. Og man klarer som regel ikke å se hvordan det hele henger sammen. Men effekten av handlingene dine er der alltid. Et sted i kaoset. Om hundre år har vi kanskje maskiner som kan regne ut effekten av hver eneste handling. Men inntil da kan vi stole på dette: Frykt sprer seg. Men: Det gjør heldigvis kjærlighet òg.

Med disse ord i voice-over avsluttes fjerde og sidste sæson af netdramaserien og succesfænomenet *SKAM*, som netop kredser om fællesskabet som konstituerende. Det er det, der bærer vores hårdtprøvede og skamfyldte teenagere igennem livets kvaler i både stor og lille skala. Brugen af kaosteoriens sommerfugleeffekt, som bærende metafor i den afsluttende scene, tydeliggør, hvordan forholdet mellem årsag og virkning og muligheden for at forudsige effekten af vores handlinger har været et centralt tema i den afsluttende sæson. I billedsekvensen, som ledsager denne voice-over, vises det, hvorledes den sidste uges klip er bundet sammen i kausale sammenhænge og kulminerer i en effekt, som rækker ud over det fiktive univers til fansenes respons på serien, som her bliver gjort til en del af fortællingen i kraft af kameraets urolige panorering over fangruppernes diskussioner i online fora. Det illustreres på den måde, hvordan det fællesskab og den effekt, der er sat i bevægelse af en initalt set ubetydelig norsk sommerfugl på en public service kanals ungdomssendeflade, tager form af et globalt fanfællesskab, der strækker sig fra Brasilien til Kina. Men det peger også på den betydning, feedbacket fra fansene har haft for serien, og i hvilken grad fansenes respons er en integreret del af serien på en måde som gør, at vi, hvis vi vil prøve at forstå seriens effekt, ikke kan tale om værk og faninteraktion som adskilte

størrelser. Vi må i stedet betragte helheden, som en sammenvævet masse, som seriens skabere har formået at operationalisere i fortællingens tjeneste.¹

Det er denne amorfe masse, jeg i denne artikel forsøger at indkredse som forskningsobjekt ved at betragte det dynamiske digitale arkivs karakteristika som en afgørende forminspirator for serien. Digitale arkiver skal her forstås som den akkumulation af data, der i øjeblikket sker overalt i vores samfund under betegnelsen *big data*. Arkiver som ofte er karakteriseret ved at være uafgrænsede, dynamiske og i konstant bevægelse. De er ikke blot samlinger af fortidens artefakter eller dokumenter, som i en traditionel arkivopfattelse, men er samlinger af data, der peger ind i fremtiden og skaber nye spatio-temporale konfigurationer, idet de bruges til at forudsige alt fra forbrugsmønstre til sikkerhedsrisici. Sådanne former for dynamiske arkiver gennemsyner vores samfund, og når den afsluttende tale til Sana, gengivet ovenfor, påpeger, at "[o]m 100 år har vi måske maskiner der kan utregne den nøjagtige effekt af hver eneste handling", så er det ganske givet den slags *predictive analytics* og *machine learning*-algoritmers arbejde med at kortlægge det, som voice-overen betegner som "kaosset" i vores eksisterende livsverden, der sigtes til. Samtidig er det også en fundamental narrativ funktion at "skabe orden i kaosset", at konfigurere begivenheder, karakterer og objekter på en meningsfuld måde for at skabe sammenhæng – det den franske filosof Paul Ricoeur kalder *konkordant diskordans*. Udbredelsen af dynamiske digitale arkiver og big data-analyser, der vægter korrelation højere end kausalitet, har afgørende indflydelse på, hvordan vi tænker årsagssammenhænge i dag – og i denne artikel argumenterer jeg for, at de også giver genklang i de fortælleformer, der resonerer hos et publikum i det 21. århundrede.

I det følgende vil jeg med udgangspunkt i litteraturteoretikeren Peter Brooks klassiske begreb om narrativt begær indkredse hvorledes formmæssige greb som *gentagelsen*, *mellemrummene* og en *minut-for-minut tidslighed* i *SKAM* medvirker til at binde et sådan amorft univers sammen på en måde, der i sjældnen set grad formår at engagere fansene. Tilgangen her – som i denne artikels korte format nødvendigvis blot anslås – er på mange måder meget *old-school* narratologisk og fokuseret på form, hvilket kan synes paradoksalt i forhold til et mediemæssigt nybrud som *SKAM*, men jeg vil her argumentere for, at der i denne klassiske værktøjskasse gemmer sig redskaber til at forstå og afkode seriens akutte nutidige appel, som *både* indlejret i en længere kulturhistorie og knyttet til samtidskulturelle strømninger, der er tæt knyttet til de digitale mediers konfiguration af årsagssammenhæng og forløb.

Værk som dynamisk arkiv

Lad os i første omgang se nærmere på, hvordan *SKAM* som fænomen (der inkluderer hele mængden af NRK-produceret materiale på de forskellige medie-platforme, samt fan-interaktionen) kan forstås i relation til en udvidet såvel værk- som arkiv-forståelse.² Med afsæt i den franske filosof Jacques Derrida, har medieteorikeren Abigail Derecho brugt begrebet "archontic" til at beskrive fanfiktion, som hun karakteriserer som noget, der ikke er en afledning eller en kopi af en original, men har samme tendens mod udvidelse og akkumulation som arkivet (Derecho, 2006 s. 64-65). Det er værker, som ikke er afgrænsede enheder, men som udgør en dynamisk masse, der hele tiden udvider sig:

In fan fiction, there is a constant state of flux, of shifting and chaotic relation, between new versions of stories and the originary texts: the fics written about a particular source text ensure that the text is never solidified, calcified or at rest, but is in continuous play, its characters, stories, and meanings all varying through the various fics written about it. (ibid. s. 77)

*SKAM*s karakter af et univers, der udspiller sig både på seriens egen weblog, på Instagram og Youtube, samt i fanfora og på skuespillernes private profiler på sociale medier, gør dette udvidede arkivbegreb relevant i forhold til at begribe den svært afgrænselige værkstørrelse, vi har med at gøre. Jeg bruger dog, i modsætning til Derecho, i det følgende betegnelsen "faninteraktion" frem for fanfiktion, idet jeg ønsker at inkludere den respons, som ikke er fiktion, men kan være alt fra online diskussioner af det seneste klip til perlepladefigurer af karaktererne hængt op i byrummet.

Med *SKAM* har vi altså ikke at gøre med et værk på den ene side og faninteraktion på den anden side som to adskilte størrelser, og hvor det kun er værket, der er fælles, mens faninteraktionen er partikulær. Netop fordi så meget af det, der produceres af NRK, som en del af *SKAM* universet, finder sted på Instagram, Youtube og i *realtime*, og derfor også er partikulært, bliver det nødvendigt også at følge med på fanfora, hvis man vil fange alt, hvad der sker i universet. Et eksempel er den had-konto som *Pepsimax Gjengen* i fjerde sæson opretter om Vilde (@ellevillevilde2), som eksisterede i så kort tid, at de fleste fans kun havde mulighed for at se, hvilke billeder og videoer, der var lagt ud, hvis de efterfølgende fandt dem i fanfora, hvor andre havde nået at tage et screenshot af dem. På samme måde gav de nye kontoer, der i kølvandet blev oprettet for flere af seriens øvrige karakterer, anledning til spekulationer om, hvorvidt de formidlede hints om handlingen fra manuskriptforfatterenes side, eller om det var fan-producerede konti. Grænsen mellem, hvad der er fan-produceret, og hvad der er NRK-produceret, bliver på den måde flydende, og man kan derfor argumentere for, at *SKAM* ikke kan adskilles fra sin faninteraktion, men udgør et univers som *både* er værk og fan-interaktion. Selv hvis man kun ser serien i det mere traditionelle serie-format, som også tilbydes, når ugens klip samles til et afsnit, der publiceres hver fredag, har de aktive fans potentielt allerede sat deres mærke på handlingen. I hvert fald har producenterne effektivt fået skabt *følelsen* hos publikum af en sådan mulighed for at sætte sit aftryk eksisterer, blandt andet ved at der i sæson fire er der indarbejdet konkrete eksempler på fanart i seriens scener. Det er en form for interaktion med publikum, som potentielt kan virke opmuntrende på fansene i forhold til at engagere sig yderligere, og endda foranledige hierarkier blandt fans i forhold til, hvem der er mest aktive, opdager nye opslag først osv., hvilket alt sammen bidrager til øget engagement.

Gentagelse

Gentagelsen er et centralt greb i opbygningen af de fleste plots, fordi den bidrager til genkendelse og en opfattelse af fortællingen som en helhed, samtidig med at den retter læserens fokus mod noget, der særligt ønskes fremhævet. I den nu klassiske *Reading for the Plot* fra 1984 ser litteraturteoretikeren Peter Brooks på, hvad der fastholder læserens interesse og engagement i en fortælling – det han kalder et narrativt begær. Med afsæt i Sigmund Freud og Walter Benjamin kobler han det narrative begær til en "anticipation of retrospection" (s. 23) og et begær efter slutningen som meningstilskrivende. Det narrative begær er således koblet til et begær efter slutningen som stand-in for den død, vi ikke selv har mulighed for at opleve i vores eget liv, og som også er en længsel efter mening. Her er gentagelsen som udskydelse en væsentlig komponent:

We emerge from reading *Beyond the Pleasure Principle* with a dynamic model that structures ends (death, quiescence, nonnarratability) against beginnings (Eros, stimulation into tension, the desire of narrative) in a manner that necessitates the middle as detour, as struggle toward the end under the compulsion of imposed delay, as arabesque in the dilatory space of the text. The model proposes that we live in order to die, hence that the intentionality of plot lies in its orientation toward the end even while the end must be achieved only through detour. (Brooks, 1984 s. 107-108)

Gentagelsen med små variationer er således en udskydelse af slutningen, men en udsættelse som er nødvendig for at meningstilskrivelsen overhovedet kan finde sted, fordi der i denne multiplikation ligger en erkendelsesproces, som er med til netop at gøre slutningen meningsfuld.

I *SKAM* bruges gentagelsen aktivt gennem serien i en række spejlingsscener, der går igen både internt i sæsonerne og mellem de forskellige sæsoner, men også i intertekstuelle gentagelser af scener fra andre film, som for eksempel Baz Luhrmanns *Romeo & Juliet* i sæson tre. Disse gentagelser kan tage form af enslydende ordvalg, en gentagelse af baggrundsmusik eller visuel komposition. Eksempelvis ser vi i hver deres sæson hovedpersonerne Eva, Isak og Sana på vej ind i skolegården, når skammen og angsten for, hvad de andre tænker, tynger deres skuldre. Men gentagelsen figurerer også centralt i brugernes tilegnelse af serien, som man kan se i diskussionerne af de enkelte klip på for eksempel facebookgruppen Kosegruppa DK samt seriens egen weblog. Her rapporterer seerne jævnligt, at de ser de enkelte klip 10-20 gange. En seer-praksis som synes indbygget i de helt korte klip i og med at det hele tiden er en mulighed at gå tilbage og gense gamle klip og finde nye nuancer, intertekstuelle referencer og spejlinger til andre scener, mens man venter på, at der sker noget nyt i realtiden. Hertil kommer en tredje form for gentagelse i form af fansenes bearbejdning af materialet i YouTube-

videoer, fanfiktion, fanart, genskabelse af scener med dukker, fortolkningsfællesskaber i online diskussionsfora, osv.

Serien som helhed kan således ses som et katalog af klip, der kan hives frem og ses igen og igen i små bidder, der fungerer som afrundede entiteter, men ikke desto mindre er indlejrede i den fortløbende fortælling, som udgøres af i første omgang sæsonen og i et videre perspektiv serien som helhed, eftersom centreringen omkring den samme vennegruppe gør, at vi i senere sæsoner får tilføjet nye facetter til de historier, vi allerede tror er afsluttet. På grund af den serielle logik slutter fortællingen om Noora og William således ikke med sæson to's *happy end*. Fortællingen fortsættes og griber ind i de efterfølgende sæsoner som underplots, for eksempel i trekantsdramaet mellem Sana, Yousef og Noora i sæson fire. Serien arbejder således både med afsluttede enheder, der kan ses og genses, og hvor nye betydningslag tilskrives, når de ses med den øgede viden, der fås ved retrospektion, men også med en konstant påmindelse af publikum om, at slutningen som meningstilskrivende ende blot er en *placeholder*, fordi livet fortsætter og nye betydninger til det allerede fortalte kan og vil komme til. Det narrative begær placeres således snarere i den konstante udvidelse, end i forventningen om en slutning som endepunkt, hvorfra betydning kan tilskrives.

Mellemrum

Et af *SKAM*'s centrale greb er realtidsformatet, som betyder, at scener der foregår kl. 09.58 lørdag morgen også uploades kl. 09.58 lørdag morgen. Den fortalte tid og fortællertiden, er således sammenfaldende på en måde, der mimer en følelse af handlingen foregår *live*, som vi kender det fra TV-mediet. Ligesom i TV-mediet er det ikke afgørende, i hvor høj grad live-sendingen er en illusion. Det afgørende er den *følelse* af realtid der genereres. I forhold til følelsen af "liveness" på nettet skriver medieforskeren Tara McPherson:

This liveness foregrounds volition and mobility, creating a liveness on demand. Thus, unlike television which parades its presence before us, the Web structures a *sense of causality* in relation to liveness, a liveness which we navigate and move through, often structuring a feeling that our own desire drives the movement. The Web is about presence but an unstable presence: it's in process, in motion. (McPherson, 2006 s. 202)

Denne illusion om en realtidsoplevelse, som giver en fornemmelse af agens og indflydelse, er medvirkende til at mellemrummene mellem opslagene får en central position i fortællingens fremdrift.³ Ser man *SKAM* i realtid, kommer mellemrummene mellem nye opslag (i form af klip, sms-udvekslinger, Instagram-billeder osv.) relativt set til at fylde mere end opslagene selv, og de får deres egen vægt og signifikans, fordi de bruges med stor dramaturgisk effekt i spændingsopbygningen. For eksempel venter vi sammen med Noora på, at William svarer på hendes beskeder, efter at han i klippet "DET VERSTE SOM KAN SKJE" fra 20. maj 2016 kl. 14.15 stormede ud af skolegården. Det gør vi helt frem til klippet "WILLIAMMÅSVARE" fra den 25. maj 2016 kl. 14.13. I den mellemliggende periode har vi læst Nooras mere og mere desperate beskeder, pigegruppens forsøg på at støtte hende, samt fulgt en fanskare som fik hashtagget #williammåsvare og websitet harwilliamsvart.no til at gå viralt (Graatrud, 2016). Det tydeliggør den fællesskabsfølelse, som skabes blandt fansene omkring det at vente, samtidig med at det kobler sig til en intim og meget kropslig følelse af at svinge mellem agens og overgivelse til den anden, som de fleste af os kender, hvis vi går og venter på en vigtig besked og konstant tjekker vores telefon.

I modsætning til en "anticipation of retrospection" har vi således her at gøre med en tidslighed, som beror på en følelse af "liveness", og som i høj grad kan forstås gennem det digitale arkivs dynamiske form. Realtidsoplevelsen bidrager til en følelse af, at vores fiktive persongalleri lever deres liv simultant med vores, og at vi blot ind i mellem og drypvist får indsigt i, hvad der foregår i deres liv (ligesom det er tilfældet med bekendtskaber, som vi måske sjældent møder fysisk, men hvis liv vi er opdateret på, fordi vi følger dem på sociale medier). Mellemrummene får dermed også en særlig vægt.

Som receptionsæstetikken har argumenteret for, har alle tekster små mellemrum, som består af det, der ikke bliver ekspliciteret i teksten. Den tyske litteraturteoretiker Wolfgang Iser kaldte dem "Leerstellen" (Iser, 1978). Det er de tomme pladser, læseren selv må udfylde. I de seneste 40 års diskussion af interaktivitet, som er fulgt i kølvandet på digital litteratur og spilforskning, hvor den form for læseraktivitet bliver gjort meget konkret, har

debatten centreret sig om, i hvor høj grad indlevelse kræver, at læseren/brugeren/spilleren har indflydelse på tekstens handling (Aarseth, 1997; Ramsay, 2011). I *SKAM* er spørgsmålet imidlertid ikke, i hvor høj grad vi har medindflydelse på plottets fremdrift. Selvom fanart inkorporeres, og seriens skabere gør sit publikum opmærksomme på, at de følger med i fan-diskussionerne og bliver inspireret af dem, så er fanbasen overordnet set henvist til at vente på historiens fremadskriden uden direkte indflydelse på, hvornår det næste klip eller den næste chat lægges ud, eller hvad den indeholder, på trods af at realtidsillusionen mimer en følelse af handlemulighed og at der eksisterer en teoretisk mulighed for, at ens fan-aktivitet er blevet registreret af manuskriptforfatterne. Mellemrummene i *SKAM* bliver på grund af realtidsoplevelsen tidsligt udstrakt på en måde, der bevirker, at de bliver ekstremt betydningskabende i fortællingen. Det er afgørende, om der går 3 timer eller 14 dage, inden William svarer. Som seer kan ventetiden føles næsten fysisk anstrengende og bidrager til en indlevelse i Nooras magtesløshed i forhold til at få ham i tale. Samtidig skaber mellemrum som disse et mulighedsrum for spekulationer, faninteraktion og for at gense tidligere klip i ventetiden. Mellemrummets dramaturgiske effekt ser vi i forstørret udgave i de pauser på mellem 10 og 18 dage, som forekommer midt i hver sæson, og som typisk kommer efter en kulmination i handlingen og efterfølges af en kort teaser, der giver et hint om, hvad der kommer til at ske i resten af sæsonen.

Det er altså ikke kun en forventning om tilbageblikkets meningstilskrivning, der driver fortællingen fremad i *SKAM*, men i lige så høj grad en arkivalsk akkumulativ logik, der gør narrativet til en åbnende bevægelse mod fremtiden. Ligesom gentagelserne fungerer mellemrummene som udvidelser af fortællingen og peger på en anden, dynamisk temporalitet.

Minut for minut

I *SKAM* ser vi således anslag til en narrativ temporalitet, som jeg her argumenterer for, udspringer af seriens dynamiske arkivlogik, der gør sig gældende både i den narrative opbygning af fortællingen og i den amorfe masse af faninteraktion med serien, som det ikke er muligt at skille fra selve serien som sådan. Når vi beskæftiger os med *SKAM* og det narrative begær, den vækker, må vi altså betragte fænomenet som en dynamisk masse i konstant udvikling, hvilket fundamentalt udfordrer idéen om slutningen, som det der tilskriver mening, eftersom fortællingen nødvendigvis aldrig når et afgrænset hele, men netop i kraft af sin dynamiske realtidsform mimer det levede liv. I denne artikel argumenterer jeg for, at vi ser en meningstilskrivning knyttet til gentagelsen og til mellemrummet, hvilket peger på en dynamisk arkivalsk temporal konfiguration af den narrative meningstilskrivning i et udvidet liveness-felt, der udfordrer en traditionel fortællings skematik i form af et forløb med en begyndelse, midte og slutning.

En sådan temporalitet finder vi tematisk måske tydeligst artikuleret i sæson tre. Her møder vi den bipolare Even, der i løbet af sæsonen veksler fra at være plaget af hektisk, manisk tankemylder til at være apatisk depressiv og selvmordstruet, og som tidligt i sæsonen udtrykker et ønske om "at kunne være regissør i sit eget liv", med andre ord at have narrativ kontrol over meningstilskrivning. Over for ham står hovedpersonen Isak, som er fascineret af muligheden for parallelle universer og en uendelighed, hvor "alt som kan skje, kommer til at skje, eller ikke bare kommer til at skje, det *skjer*". Begge karakterer gennemgår en udvikling i løbet af sæsonen, mens Isak lærer at få de forskellige parallelle universer, han har levet i for at skjule sin homoseksualitet, til at forenes i et "nu", hjælpes Even gennem depressionen og den angst for den uoverskuelige fremtid, der plager den depressive, i kraft af Isaks insistensen på at tage tingene "minutt for minutt". Der er altså en insistensen på *nu'et* som betydningsbærende, på samme måde som seerne tvinges af realtidsformatet til at følge fortællingens fremdrift i en serie af *nu'er*, mens de ved hjælp af mellemrummene forhindres i at *binge-watche* (undtagen som gentagelse), som man kan med serier på Netflix og HBO, der præsenterer hele sæsoner på én gang.

Den form for afhængighed, som serien foranledigede for mange af de fans, som fulgte den i realtid, skal netop ses i forhold til denne form for *liveness* i tidsforståelsen, som forstærker fansenes følelse af agens, omend de reelt ikke kan påvirke selve plottets fremdrift. Således udtrykt af en fan fra fanforumet Kosegruppa DK:

Åh jeg holder det ikke ud! 1+2 sæson blev binge watched. Så startede 3. sæson og jeg nøjedes bare med at se de første par afsnit om fredagen. Så kom pausen... forvirringen, savnet og frustrationen. Nu er jeg helt føkked!

Tjekker hele tiden hjemmesiden, mit hjerte hopper når der kommer nyt og jeg sover dårligt om natten. Og bruger alt for meget tid her i kosegruppen. Min kæreste ser på mig med bekymring i blikket og jeg forstår ham så godt...

Men hvorfor er der så få minutter i den her sæson!? I 2. sæson var der flere afsnit på over 40 minutter?! Og næsten dobbelt så mange minutter som i 1. sæson. Jeg vil have mere!⁴

Som citatet tydeliggør er afhængigheden her en anden end *binge-watching* af en hel sæson, som trods alt giver en form for ro, når sæsonafslutningen nås (lidt ligesom når der ikke er flere lakridser i posen, og man derfor godt kan lægge den fra sig). Den konstante stimuli i en akkumulativ fortælling, som man både føler sig som en del af, i kraft af den indlevelse serien genererer, men som man også er prisgivet, fordi man ikke kan speede den op eller træffe aktive valg som i et computerspil, genererer en form for afhængighed, som er beslægtet med den efterhånden veldokumenterede afhængighed af sociale mediers nyhedsfeeds (Alter, 2017; Schüll, 2012). Det er en afhængighed, som netop er knyttet til en temporalitet, der performer et *nu*, som der hele tiden kan udvides og interageres med, og hvor gentagelser og mellemrum pulserer og bidrager til nuets udvidelse.

Fortælleformer og narrativt begær

At der er interaktion mellem de teknologiske muligheder, vi har til at fortælle historier med, og den form fortællinger antager, er langt fra en ny historie. De teknikker vi har til rådighed til at producere, opbevare, distribuere og konsumere tekst, lyd og billeder påvirker æstetiske værkers udtryksformer, ligesom disse ofte kan være med til at fremme udviklingen af nye teknologier. Tænk blot på Gutenbergs trykkemaskine, film- eller radiomediet og på de æstetiske værker, vi finder i perioden omkring deres fremkomst.⁵ Det gælder naturligvis også de digitale medier, som den ekstensive forskningslitteratur på området viser.⁶ I denne artikel har jeg argumenteret for, at den fortælleform, en netdramaserie som *SKAM* etablerer, har sin klangbund i det digitale arkiv som en dynamisk enhed og den særlige rumlige og tidslige konfiguration, som den digitale teknologis muligheder for produktion, opbevaring, distribution og konsumering af tekst, lyd og billeder skaber.

Som samtidskulturelt fænomen, står netdramaserien naturligvis ikke alene. Den skriver sig ind i en sammenhæng med andre genrer, der benytter sig af de sociale medieplatformes karakteristika. For eksempel Twitterfiktion, der som fænomen har været udfordret i forhold til at fastholde læserens opmærksomhed, når det myldrer med input fra det omkringliggende og konstant opdaterede nyhedsfeed. Det har medvirket til at gøre det til en relativt smal litteratur, som kun i sjældnen grad har nået en større læserskare (Veel, 2016). I modsætning hertil har computerspil og digitale universer, der muliggør interaktion, og som ofte bygger på film- og tv-serie succeser, formået at skabe stor indlevelse i fiktive universer og at mobilisere en ellers potentielt distraherende tværmedial mediekultur i fortællingens tjeneste. Her har operationaliseringen af fans gennem sociale medier og i fanfiktionsfora medvirket til at udvide værkbegrebet og re-konfigurere afsender-modtager forholdet i det, Henry Jenkins (2006) i sin karakteristik af web 2.0 har kaldt "participatory culture".

SKAM synes ligeledes at have formået at skabe et univers med en ekstrem fanappel og indlevelse i seriens univers. Karakteristisk er den "afhængighed" mange fans beskriver, som bevirker, at de konstant opdaterer seriens website og nærmest har mere fokus på, hvad der sker i de fiktive karakterers liv end på deres egen dagligdag, til trods for at fortællingen foregår på flere medieplatforme og derfor om noget er i konkurrence med andre nyhedsfeeds. Hermed synes Twitterfiktionens udfordring omkring fastholdelse af opmærksomhed at være overkommet og erstattet af en næsten tvangsmæssig drift. Det er på den ene side i tråd med vores generelle sociale medieforbrug som potentielt afhængighedsskabende, men det er også, som jeg i denne artikel ved hjælp af brugen af *gentagelsen*, *mellemmrummene* og *minut-for-minut temporaliteten* har argumenteret for, en nykonfiguration af det litteraturteoretiker Peter Brooks har kaldt "narrativt begær". *SKAM* har været udråbt som banebrydende og nyskabende netop i sin brug af sociale medier, men det måske vigtigste at forstå i forhold til seriens rekonfiguration af et spatio-temporalt fortælle-rum skal formentlig findes i den måde, hvorpå serien er i dialog med det dynamiske digitale arkivs karakteristika og formår at omforme disse til et narrativt begær, der giver genklang hos sit publikum i 2017.

Referencer

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Alter, A. (2017). *Irresistible: The rise of addictive technology and the business of keeping us hooked*. London: Penguin Press.
- Benjamin, W. (2005). The author as producer. I H. Eiland, M. W. Jennings & G. Smith (eds), *Walter Benjamin: Selected writings 2* (pp.768-783). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Brooks, P. (1992). *Reading for the plot: Design and intention in narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bolter, J. D. (2001). *Writing space: Computers, hypertext, and the remediation of Print*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Derrida, J. (1996). *Archive fever: A Freudian impression*. Chicago: Chicago University Press.
- Derecho, A. (2006). Archontic literature - A definition, a history, and several theories of fan fiction. I K. Hellekson & K. Busse (eds), *Fan fiction and fan communities in the age of the internet*. McFarland: McFarland Press.
- Ensslin, A. (2014). *Literary gaming*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Graatrud, G. (2016). "Skam"-frustration skapte viral hit. *Dagbladet*. 25.maj. <https://www.dagbladet.no/kultur/skam-frustrasjon-skapte-viral-hit/60385310>
- Hayles, N.K. (2008). *Electronic literature: New horizons for the literary*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jenkins, H. (2006). *Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture*. New York & London: New York University Press.
- Karlskov, T., Vithner, M. & Lentz, M. (2017). Otte skarpe til SKAM-skaberne: Instruktør besvarer spørgsmål fra dansk kosegruppe. *DR.dk*, posted 18.januar, opdateret 19.januar. <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/otte-skarpe-til-skam-skaberne-instruktoer-besvarer-spoergsmaal-fra-dansk-kosegruppe>
- Kittler, F. (1997). *Literature, media, information systems: Essays*. Amsterdam: John Johnston.
- Landow, G. P. (1992). *Hypertext: The convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ong, W. J. (2002). *Orality and literacy: The technologizing of the word*. New York: Routledge.
- McPherson, T. (2006). Reload: Liveness, mobility and the web. I W. Hui Kyong Chun & T. Keenan (eds.), *New media. Old media: A history and theory reader*. London: Routledge.
- Murray, J. (1998). *Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Postman, N. (1985). *Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business* London: Penguin.
- Ramsay, S. (2011). *Reading machines: Toward an algorithmic criticism*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative*. Trans. Kathleen McLaughlin og David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Rettberg, J. W. (2008). *Blogging*. Cambridge: Polity Press.

Ryan, M-L. (2015). *Narrative as virtual reality 2: Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Scholes, R., James Phelan and Robert Kellogg (2006). *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press.

Schüll, N. D. (2012). *Addiction by design: Machine gambling in Las Vegas*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Strate, L. (2014). Notes on narrative as medium and a media ecology approach to the study of storytelling. *Between* 4(8), 1–30.

Veel, K. (2016). Sites of uncertainty: The disruption of the newsfeed flow by literary tweets. *Journal of Romance Studies*, 16,1, 91-109.

¹ Seriens skabere lægger offentligt meget vægt på at fremhæve, at de følger med i fanfora og er i direkte dialog med deres publikum – ikke blot i kraft af de fokusgruppe-interviews de lavede som research inden serien blev til, men også løbende, mens serien kørte. Mari Magnus, der var ansvarlig for karakterernes online tilstedeværelse, viste til en præsentation på Techfestivalen i København 5. september 2017 en række eksempler på, hvordan de har fulgt med i fansenes diskussion og aktivt indarbejdet deres respons i serien. Her et citat fra et interview med DR: "Vi er afhængige af kontakten med publikum, som vi bliver inspireret af, for eksempel i form af musik og replikker, siger Mari Magnus og nævner, at de også høster inspiration fra kommentarfelterne på NRK's Skam-side. - Reaktionen på de sociale medier, da Eva var til eksamen i sæson 2, var en klar spejling af, hvordan pigerne i serien også følte, siger hun." (Karlskov, Vithner og Lentz).

² Jerome McGanns arbejde med The Rosetti Archive (1993-2008) er et tidligt konkret eksempel på en udvidelse fra værk til arkiv. Her samles, i digitaliseret form, den engelske digter og kunstner Dante Gabriel Rossettis (1828-1888) produktion i form af både tekst og billeder, men også omfattende sekundærmateriale fra hans samtid, såvel som inspirationskilder tilbage fra 1300-tallet.

³ I min læsning forholder jeg mig primært til SKAM som oplevet i realtidsformatet. Man kan argumentere for, at seeroplevelsen for efterfølgende generationer, som ikke har adgang til denne dimension, eller dem som i første omgang har valgt at se den i et traditionelt serie-format, vil have en anden temporal oplevelse af serien, men selv i disse tilfælde arbejder fortællingen med en illusion om realtid (McPherson).

⁴ Jeg har gennem sæson 3 og 4 fulgt både seriens egen weblog og Facebookgruppen Kosegruppa DK og indsamlet citater, der beskriver samme form for afhængighed, som ovenstående citat vidner om.

⁵ En lang liste af kulturteoretikere har engageret sig i relationen mellem medier og narrativ form fra Walter Benjamin (2005) til Marshall McLuhan (1994), Walter Ong (2002), Neil Postman (1985), Friedrich Kittler (1997), George P. Landow (1992) og J. David Bolter (2011). Listen eksploderer i slutningen af det tyvende århundrede, og det er i dag svært at forestille sig kulturteori som ikke i en eller anden form relaterer sig til forholdet mellem medier og æstetisk form. Se eksempelvis Scholes et al. (2006) og Strate (2014).

⁶ For eksempel Ensslin (2014), Hayles (2008), Murray (1998), Rettberg (2008), Ryan (2015).

Anne Jerslev, professor, Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet,
jerslev@hum.ku.dk

SKAMs 'lige her' og 'lige nu'

Om SKAM og nærvær

Abstract

The article discusses strategies for creating presence in space and time in SKAM, in particular the way the series unfolds as event and its extended use of close-ups. Moreover, the article discusses Bolter and Grusin's understanding of immediacy and argues that the many mobile screens as well as the series' cross-mediality, or hypermediacy, contribute to the creation of an impression of being close to the characters and their world, in time and space.

Keywords: Immediacy, close-ups, media event, presence, real time

Indledning

I forlængelse af en samtale med en ung SKAM-fan om seriens tid og sted modtog jeg følgende sms fra hende: "Det er helt realtid! Hvis der foregår noget klokken 03 inde i SKAM tid, så uploades det også 03 seertid". Denne formulering indeholder for mig at se essensen af SKAMs overbevisende realisme som en kommunikation af nærhed i tid og rum: For det første en fornemmelse af *real time* – det sker lige nu – og for det andet en næsten omvendt fornemmelse af repræsentationsforholdet: at SKAM opleves som et autonomt virkelighedsrum – eller parallelunivers, for at tale med Even og Isak. Som om SKAM-verdenen ikke er en fiktionsverden, men en virkelig verden, hvori der foregår noget klokken 3 om natten, som optages, mens det sker og uploades i samme øjeblik. Hvor kameraet altså på dokumentarisk vis synes at indfange en 'virkelig' virkelighed, der eksisterer uafhængigt af det, fremfor at optage en fiktion, som ikke ville eksistere, hvis kameraet ikke optog den.

Sms'en fra min unge veninde sammenfatter den intense oplevelse af nærvær og virkelighed, som SKAMs tværmedialitet både muliggør og afstedkommer: en fornemmelse af hvad Bolter og Grusin kalder for *immediacy*, eller hvad John Ellis, før digitaliseringen, sagde om tv, at det producerede "the effect of immediacy" (1982, s. 132, min kursivering), en fornemmelse af at være direkte og øjeblikkeligt involveret i karakterer og handlinger. Denne nærværsfornemmelse understøttes af den kæde af Messenger-samtaler, sms-beskeder og Instagrambilleder, der som perler på snor forbinder det ene klip med det andet i løbet af ugen, og som både udvider og udfolder det diegetiske rum og skaber fornemmelsen af et univers, man kan gå ind i og lade sig omgive af. SKAM er således et godt eksempel på, at et tværmedialt projekt arbejder med "worldmaking instead of storytelling", som Saldre og Torop (2012, s. 29) siger om, hvad de generelt kalder for transmedia projekter.

Men spørgsmålet er, hvordan SKAM mere præcist er i stand til at skabe denne immediacy-effekt, en fornemmelse af det øjeblikkelige nærvær: *nu* i tid og *her* i sted. Jeg vil i denne artikel give to bud på svar på dette

spørgsmål, af hvilke det første knytter sig til tid, til SKAMs konstruktion af 'lige nu', og det følgende til konstruktionen af rum, 'lige her'. Først diskuterer jeg SKAMs karakter af (medie)begivenhed – som traditionelt er blevet opfattet som en begivenhed, der transmitteres i *real time* – og dernæst, hvordan den hyppige brug nærbilleder og ultranærbilleder skaber fornemmelsen af et intimt rum, vi inviteres ind i og af karakterer, vi kommer helt tæt på.

Jeg forstår i artiklen nærvær og nærhed som udtryk for *immediacy* og henter begrebet fra Bolter og Grusin (2002) og ikke mindst Bolters senere kommentar til *Remediation*-bogen (2007). Hvor de to begreber *immediacy* og *hypermediacy* hos Bolter og Grusin (2002) refererer til to forskellige medieringsstrategier, henholdsvis den transparente, usynlige og den mediering, hvor medier og skærme hele tiden synliggøres, dér gør Bolter i sin senere artikel (2007) opmærksom på, for det første at begreberne "transparency" og "immediacy" i *Remediation* ofte bruges synonymt, for det andet at både *transparency* og *hypermediacy* "aim for the authentic or the real" (Bolter 2007, s. 202), men at de gør det på forskellige måder. Bolter understreger, at begrebet *immediacy* retteligt burde beskrive "the goal shared by both strategies (transparency and hypermediacy)" (ibid.), nemlig at etablere en fornemmelse af realisme og autenticitet i forhold til et fiktionsprodukt. Denne seneste forståelse af *immediacy* passer godt til at forstå SKAMs digitale, tværmediale rum, hvor fornemmelsen af nærvær netop *også* etableres igennem den diegetisk forankrede hypermediering, hvormed serien henleder opmærksomheden på sig selv som digital medialitet (de mange nærbilleder af mobiltelefoner, karakterer der ustandselig er på sociale medier, sms'er der synliggøres på skærmen, osv). For selv om fx indsættelsen af sms-beskeder på skærmen umiddelbart kunne siges at forstyrre *transparency*, intensiveres *real time* oplevelsen snarere, i og med at vi får adgang til en privat konversation, mens den udfolder sig. Hermed giver *hypermediacy* en forstærket adgang til og tæthed med karaktererne. Tilsvarende bidrager *hypermediacy* til *immediacy* ved, at sms'erne på skærmen og Messenger-konversationerne mellem klippene kommer til at fremstå som næsten *indeksikale spor* efter karakteren.

Nærhed i tid

Tid som begivenhed

Igennem alle sæsoner er ugens klip blevet uploadet på forskellige tidspunkter på dagen, og klippene er derefter blev samlet til en episode, der også er blevet uploadet på et tilfældigt tidspunkt fredag aften (i alle sæsoner har der været en pause på et par uger ca. midt i 10-ugersforløbet). Hvornår det daglige klip blev uploadet var uforudsigeligt, men en tidsangivelse øverst på skærmen over klippets indledningsbillede etablerede fornemmelsen af et eksakt sammenfald mellem diegetisk tid og uploadingstidspunkt. I den samlede episode gjorde store gule tal og bogstaver (for ugedag og klokkeslet) opmærksom på, hvor vi var i tid. Hvis klippet blev uploadet 11.30, foregik det typisk på skolen; blev det uploadet om aftenen, kunne det foregå hjemme, eller, hvis det var fredag, fx til en opvarmning (*vors*). Tidsangivelsen gjorde ikke bare opmærksom på et bestemt tidspunkt; den fungerede også *deiktisk*, som *real time* markør, pegende på at 'det er *lige nu*, det sker, det der sker'. Såvel denne *deiktisk* som den medfølgende tidslige uforudsigelighed er afgørende for at forstå SKAM som digitalt fænomen. Det er i kraft af denne (på)pegende uforudsigelighed og dens etablering af såvel *øjeblikket* (hvad Stephanie Marriott kalder for "the moment" (Marriott, 2011)) som dets tidslige udfoldelse ("its moment-to-moment unfolding" (Scannell, 1996, s. 84)), at upload af det enkelte klip kan forme sig som en *begivenhed*, noget ganske særligt.

SKAM som mediebegivenhed

Man kunne sige, at begrebet mediebegivenhed er en tautologi: begivenheden antager i dag altovervejende medieform (jf. fx Fiske, 1994). I Dayan og Katz (1992) berømte diskussion fra starten af 1990'erne forstås mediebegivenheden som afbrydelser af det hverdagsligt repetitive televisuelle flow, hvor live-transmission af store historiske begivenheder rydder sendefloden og samler nationen (som et royalt bryllup, en præsidentbegravelse eller Månelandingen). Hos Dayan og Katz er mediebegivenheden det unikke. Engangsforekomstens aura understreges dels i kraft af det transmitteredes ceremonielle indpakning i højtidelig særlighed, dels igennem live-transmissionen. I en nutidig medievirkelighed er det blevet svært at samle nationen. Dels er begivenheden i dag, hvor "breaking news" er en daglig trivialitet, yderst sjældent forbundet med

historiens vingesus, men er snarere en markør for det modsatte, flygtighed og sensation. Dels er mediebegivenheden i dag ofte både initieret og sat i scene af mediet selv uden forankring i en ydre virkelighed. I kraft af SKAMs etablering af *tid som afbrydelse*, gennem seriens konstruktion af *real time* og *liveness* (Caldwell, 1990) og fornemmelsen for at skabe forstyrrelse i det ordinære og hverdagsliges flow kan iscenesættelsen af tid som "the moment" derfor snarere ses i forlængelse af nyere konceptualiseringer af begrebet, der ser (natur)katastrofer, terrorangreb, store ulykker mv som eksempler på mediebegivenheden som *disruption*, det uforudsigeliges og uventedes tilsynekomst (Dayan, 2010; Stepinska, 2010; Seeck & Rantanen, 2015; Van Loon, 2010).

Sin serialitet til trods er SKAM netop ikke defineret ved den fastlagte, repetitive medierytme, hvorigen gennem serieformatet er med til at forme den hverdagslige kontinuitet i flow-tv. Når et nyt klip uploades får vi ikke bare udvidet den diegetiske verden, men vi inviteres til at bevidne og bekræfte det, som Paddy Scannell (1996) har kaldt for "the enunciative now", *udsigelsens nu som begivenhed*. Det er således ikke *i sig selv* det, at et nyt SKAM-klip uploades, der er begivenheden. Det er heller ikke det, at vi kollektivt kan tælle ned til det nye klip, for nedtællingens nul eksisterer ikke. Det, der skaber begivenheden, er, at forventningen udløses pludseligt og uforudsigeligt, uden at vi har haft mulighed for at forberede os ved på forhånd at afsætte plads til begivenheden i vores kalender. I denne forståelse af SKAMs funktionsmåde er mediebegivenheden uploadet af det enkelte klip. Igennem dette temporale greb etableres "the moment", det overrumplende medialiserede nu, hvor der pludselig sker noget helt særligt; det minder da – sin kontrolleret iscenesatte fiktionsform til trods – om Caldwell's (1995) benævnelse af mediebegivenheden som selve virkelighedens indbrud i det trivialiserede televisuelle flow. I en vis forstand er det selve *tidsliggørelsen* af klippet, dets *gøren* opmærksom på sig selv som brud på tidens rutineprægede flyden, der er begivenheden. Herigen gennem skabes øjeblikket som det særlige, og alene herigen gennem er begivenheden ekstraordinær. Medieforskeren Joos van Loon hævder, at det ikke så meget er *live*-aspektet, som er essentielt i forståelsen af mediebegivenheden. Det er erkendelsen af eller oplevelsen af tid som noget mærkbart, noget der ikke bare er der: "The event is what is marked, what stands out, in time. Standing out in time becomes a time out" (2010, s. 111). I forlængelse heraf kan man sige, at som begivenhed i tid fungerer SKAMs korte klip som "moments" af time-out for brugerne/seerne, hvor en anden, selvgyltig, verden for et kort øjeblik åbner sig. Facebooks Kosegrupp DK bidrager til at rammesætte klippet som begivenhed og realiserer, hvad med Paddy Scannells (1996) engelske betegnelse kunne kaldes for klippets *eventfulness*, dets begivenhedspotentiale, ved sekundet efter upload at kundgøre, at begivenheden har fundet sted. Og fordi det enkelte klip som regel er så kort – og derfor måske så meget mere dyrebart – fungerer det som en næsten fysisk mærkbar time-out – fyldt med begivenhedens intensitet af det særliges 'lige nu'. Fordi SKAM-klippet iscenesættes som en intens time-out fra den hverdagslige tids upåfaldende uafbrudthed, og fordi klippene uploades på et vilkårligt tidspunkt, får de (medie)begivenhedens karakter af at stå ud, af at være *out-standing* og fungere autonomt og selvtilstrækkeligt, uden at henvise til noget udenfor sig selv.

Tidsangivelserne og den deiktiske form for uploading er narrative redskaber for det, Paddy Scannell kalder for *presencing* (1996, s. 84) – en auratisk form for ikke bare *gøren* nutid men *gøren* lige-nu-tid lige-her – foran os, sammen med os og i kraft af os. Selv om Scannell (1996) i kapitlet med den sigende titel "Eventfulness" af gode grunde ikke snakker om digitale medier, og selv om han, på linje med Dayan og Katz, er optaget af live som det tidsligt sammenfald mellem en begivenheds folden sig ud i virkeligheden og dens broadcast, forstår han nærvær og liveness som den *gøren*, igennem hvilken et program kan skabe en *fornemmelse* af live, af real time.

Paddy Scannell taler elegant om, at mediet, når det broadcaster store begivenheder, ikke repræsenterer noget for os, men "presence for us" (1995, s. 91). Igennem en række audiovisuelle strategier skabes nærhed og nu-hed ved at gøre os til en del af begivenheden. Forskellen mellem event og eventfulness er hos Scannell netop forskellen mellem mediebegivenheden som live-broadcast event og mediebegivenheden som det særliges bliven-særligt igennem og i kraft af etableringen af nærværsrelationen mellem medieprodukt og tilskuere/brugere/seere osv. (jf. også Ytreberg, 2017). I forhold til en webserie som SKAM omfatter *precensing* de digitale strategier, hvorigen gennem begivenheden bliver til og konstituerer sig som begivenhed lige her og lige

nu, sammen med os og i kraft af os. Ved at pege på *presencing* som en relationel dynamik kan Scannells beskrivelse af tid, rum og *liveness* være nyttig til at forstå *SKAM* som begivenhed.

Nærhed i rum

Når et nyt klip uploades i *real time* er det ikke blot en begivenhed, der samler fans og befæster onlinefællesskaber som fx i Kosegruppa DK på Facebook. Det er også en begivenhed, der inviterer indenfor i *SKAM*-universets tværmediale rumlighed. *Immediacy* handler altså ikke bare om konstruktion af tid, men også om rum. Jeg vil derfor i den sidste del af denne artikel diskutere en af de måder, hvorpå *SKAM* skaber fornemmelsen af nærvær gennem konstruktionen af nærhed i rum: igennem seriens omfattende brug af nærbilleder. Nærbilledet hedder på engelsk netop *close up*. Det er kameraet, der kommer tæt på, men det er også os, der kommer tæt på karaktererne og det, der foregår.

Nærbilledet

Nærbilleder og ultranærbilleder af ansigter er en dominerende udtryksform i serien. Det er ikke mindst i kraft af de mange nærbilleder, som serien, ligegyldigt hvor korte klippene er, giver sig god tid til at dvæle ved, at der skabes nærhed mellem seriens personer og seerne. Samtidig med at nærbilledet forstærker ansigtets karakter af "center[s] of power" (Elkins, 1996, s. 169), kan det forstærke seriens immediacy-kvalitet, fornemmelsen af nærvær i øjeblikket, lige nu. Nærbilledet af ansigtet iscenesætter "the time of the moment", siger Mary Ann Doane (2003, s. 91). Rummet bliver "used up" (ibid.), og i nærbilledet udvides øjeblikket på bekostning af den narrative fremdrift. Doane fortsætter: "The close-up embodies the pure fact of presentation, [...] of showing—a "here it is."" (ibid.); hun argumenterer altså for, at nærbilledet skaber fornemmelsen af en direkte adgang til realiteten.

Doane beskæftiger sig i artiklen med det *filmiske* close-up og refererer til tidlige filmskabere og -teoretikere, fx Jean Epstein, der i 1920'erne var optaget af ansigtsnærbilledet. Hendes udgangspunkt er derfor larger-than-life billedet på det store lærred, men hun gør i slutningen af artiklen opmærksom på, at dette størrelsesforhold ikke er essentielt for hendes argument, og at den skærm, hvorpå nærbilledet af ansigtet i dag projiceres, både bliver større ("made gigantic in IMAX theatres" (Doane 2003, s. 109)) og mindre – på mobiltelefoner og bærbare computere. Doanes overvejelser er da også relevante for diskussionen af, hvordan *SKAM* bruger nærbilledet, og hendes tanker herom, om tiden og om rummet er i god overensstemmelse med forståelsen af immediacy som nærvær og nærhed. Hvad vi ser i *SKAM*, er nærbilleder af talende og lyttende ansigter, filmet i two-shots i dialoger, hvor det ene ansigt er fokuseret og det andet ufokuseret – og ofte fremstår som en uklar kontur eller skygge i den ene side af billedfeltet. Igennem de nære billeder af de samtalende komprimeres det diegetiske rum – eller det bruges op, som Doane ville sig; det omfatter alene de to karakterer, der er optaget af at forklare sig for hinanden (baggrundslyde, fra skolegården fx, dæmpes eller forsvinder). Nærbillederne skaber en selvstændig, afgrænset zone af intimitet, der er ligefuldt ladet af ord og af pauser, og hvori ansigtstræk og -bevægelser udtrykker sig.

I et klip fra skolen i sæson to, hvor Sana vil udfordre Nooras moralbegreber, fokuserer kameraet skiftevis på de to piger. Noora tænker over det, Sana siger og har svært ved både at lade sig overbevise og at formulere sine meninger. Igennem de små ændringer i hendes ansigtsmuskulatur registrerer kameraet hendes besvær med at komme med modargumenter og hendes indre kamp med Sanas pointer, og der klippes først til Sana, da Noora har fået formuleret det, hun er kommet frem til at kunne sige. Der er megen tavshed i scenen og ingen såkaldte reaktionsklip (som fx reality-programmer excellerer i – klip til som oftest affektfyldte reaktioner hos tilhørerne på det, der er i færd med at blive sagt (jf Skeggs & Wood, 2012)). Noora får sit rum og så megen tid, hun skal bruge, og så klippes til Sana, som får sin tid og sit rum. Alt overflødig rum forsvinder – til fordel for hvad Mary Ann Doane om nærbilledet benævner "a spectacle of scale with its own integrity" (2003, s. 93); ligegyldigt hvilket størrelsesforhold, der er tale om – på mobiltelefonen, computerskærmen eller et 42-tommer tv – er nærbilledet overvældende. Klippet udfolder sin egen intimitet. I scenens "moment" er der i en vis forstand ikke noget før eller efter – hvilket understreges i denne scene (såvel som i mange andre i *SKAM*) ved, at den varer hele klippet.

Nærbillederne tilbyder en oplevelse af at komme tæt på karaktererne, uden kameraets mellemkomst, men, fordi ansigtet ikke bare kan aflæses, paradoksalt nok også at være på respektfuld afstand. Som en *pars pro toto repræsenterer* ansigtet en karakter, men samtidig *præsenterer* det sig for os lige her, som Doane ville sige. Det træder ud af sin narrative rum- og tidslighed, men det samme gør tilskueren, hvis rumlige bevidsthed forstyrres og træder ind i et andet rum – som den ungarske filmteoretiker Bela Balázs (1970 [1923]) for snart 100 år siden, kaldte for fysiognomiens.

Balázs tekster om ansigtsnærbilledet er klassiske, og han talte af gode grunde ud fra (stum)filmen som medie. Ikke desto mindre er hans tekster inspirerende i dag – også i forhold til små skærme og det digitale billede. Ja, man kunne påstå, at refleksionerne over stumfilmens ansigtsbilleder passer godt til SKAMs omfattende brug af lange nærbilleder af udtryksfulde ansigter. Det medierede ansigt er både generelt og specifikt påstået Balázs. Det er helt unikt (det særlige, individuelle ansigt), men dekontekstualiseringen (nærbilledets sugen rummet til sig) typificerer det også og gør det på sær vis abstrakt (et ansigt). Det medierede ansigt i nærbilledet er på én gang bærer af konkret betydning og ren (mageløs) visualitet.

Igennem nærbilledets *mikrofysiognomi* bliver vi givet adgang til *sjælens dyb*, mente Balázs; nærbilledet afslører det usynlige bag det synlige og etablerer *en dyb sandhed*. Balázs' noget patetiske påstand om adgangen til sjælens dyb kan i en nutidig kontekst måske forstås sådan, at nærbilledet af ansigtet bidrager til fornemmelsen af umedieret adgang, til immediacy; men Balázs understregede også, at fordi nærbilledet er løsrevet fra en rumlig kontekst, typificeres det og etablerer således en afstand i nærheden. Hvilket Gilles Deleuze – med en reference til en nyere teoretiker, der har beskæftiget sig med nærbilledet – også er inde på i sine betragtninger om *facialitet* ("faceification") i *The Movement-Image* (1983/1986), hvor han i stedet for at sige, at nærbilledet dekontekstualiserer, taler om, at det *detritorialiserer*. Men som Deleuze mente Balázs, at et ansigtsudtryk er "complete and comprehensible in itself" (Balázs, 1970 [1923], s. 61); det rækker ikke ud over sig selv. Nærbilledet af ansigtet er på en gang en reflekterende flade og intense mikrobevægelser, siger Deleuze (1983/1986, s. 88), og han slutter kapitlet af med at sige, at nærbilledet af ansigtet både er "the face and its effacement" (1983/1986, s. 100), ansigt og noget andet end ansigt.

Igennem nærbilledet inviteres vi til at betragte ansigter og forsøge at tyde deres mening, Men vi bliver aldrig i stand til at be-gribe dem. Når vi kigger på fx Nooras talende ansigtsudtryk, må vi gætte os til, hvad hun tænker i de lange pauser, inden hun taler, og der forbliver en rest af ikke-genkendelighed tilbage. Fordi nærbilledet har denne dobbelthed, som Balázs og Deleuze på hver deres måde beskriver, konkret og abstrakt, tilstedeværende og fraværende, genkendeligt og ikke-genkendeligt, kan nærbilledæstetikken, til trods for at vi kommer så tæt på, også siges at udtrykke respekt for karakterernes liv og integritet.

I kraft af de lange og nære indstillinger, skuespillernes på én gang udtryksfulde og tilbageholdte mimik og en sparsom dialog får vi adgang til en form for indre sandhed i de unge mennesker, vi følger, der ligger hinsides såvel Messenger-chatten som face-to-face dialogerne, og som vi ikke kan gribe til fulde. Men fordi nærbilledet også i en anden forstand er dobbelt – det henleder uundgåeligt opmærksomheden på skuespilleren bag karakteren – tilføjes det en ekstra virkelighedsdimension. Når vi ser urenhederne i Evas ansigt, ser vi også urenhederne i skuespilleren Lisa Teiges ansigt. Således kan de i bogstaveligste forstand grænseoverskridende nærbilleder give en forstærket oplevelse af nærvær.

Som Sana har en Instagram profil og selv følger en række personer – de øvrige fiktive karakterer men også en berømt amerikansk basketballspiller og dennes hold – således opløser nærbillederne grænsen mellem fiktionens og virkelighedens kroppe og blander karakteren og skuespilleren på en helt ny måde. Dette greb etablerer, sammen med upload af klip som begivenhed i tid og nærbilledets invitation til tæthed, et virkelighedsunivers, der kan give en fornemmelse af at være "inde i SKAM".

Afslutning

Gennem to eksempler på SKAMs funktionsmåde og på baggrund af en række teoretiseringer af konstruktionen af tid, af begivenheden som "moment" og "disruption", men også som "presencing", en gøren nærvær igennem en dynamisk relation mellem medie og bruger, har jeg i denne artikel diskuteret, hvordan serien er i stand til at skabe sin stærke fornemmelse af immediacy: i forhold til seerne/brugerne at etablere nærvær og nærhed i tid og rum. Seriens tværmediale strategier og dens omfattende *hypermediacy*, som jeg, eksemplificeret i de synlige sms-beskeder på skærmen, har foreslået at se som en form for indeksikalt spor efter karaktererne, får samme funktion som den *transparency*, der fx etableres igennem nærbillederne. Seriens mange skærme bidrager til nærværskonstruktionen, ligesom de mange eksempler på opblødning af grænsen mellem fiktion og virkelighed forstærker nærhedsfølelsen.

Disse nærheds- og nærværstrategier kan ses som blot nogle bud på forklaring på SKAMs store succes. I bredere forstand kan seriens konstruktion af 'lige nu' og 'lige her' ses som såvel en udfordring af som et strategisk svar på en segmenteret, digitaliseret og medieoverophedet kommunikationskultur, hvor *upload* er en konstant foreteelse, og hvor *begivenheden* er blevet en måde at skabe opmærksomhed omkring et program på. Dette er uden tvivl, hvad SKAM gør, og den *disruptive* uploading af klip er uden tvivl med til at skabe fællesskab og snak omkring serien. Igennem SKAMs etablering af parallelitet mellem diegesen og distributionens karakter af begivenhed skaber den også en parallelitet mellem fiktionens mediebrug og de unge seeres/brugeres mediebrug. I den forstand understreger serien, at hypermediacy, et (digitalt) medies gøren opmærksom på sig selv som medie, paradoksalt nok bidrager til at skabe immediacy. Netop fordi serien er gennemsyret af medier, i diegesen og som tværmedialt produkt, giver den fornemmelsen af at skabe direkte og øjeblikkelig kontakt med karaktererne og deres verden.

Referencer

Balázs, B. (1970 [1923]). *The Close-up/ The Face of Man*. I B. Balázs *Theory of the film. Character and growth of a new art* (pp. 52-89). New York: Dover Publications.

Bolter, J.D & Grusin, R. (2002). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press.

Bolter, J.D (2007). Digital essentialism and the mediation of the real. I H. Philipsen & L. Qvortrup (Red.), *Moving media studies. Remediation Revisited* (pp.195-210). København: Samfundslitteratur Press.

Caldwell, J. T. (1995). *Televisuality: Style, crisis, and authority in American television*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Dayan, D. (2010). Beyond media events: disenchantment, derailment, disruption. I N. Couldry, A. Hepp, & F. Krotz (Red.), *Media events in a global age* (pp.23-42). London & New York: Routledge.

Dayan, D. & Katz, E. (1992). *Media events: The live broadcasting of history*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Deleuze, G. (1983/1986). *Cinema 1: The movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Doane, M.A. (2003). The close-up: Scale and detail in the cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 14(3), 89-111.

Elkins, J. (1996). *The object stares back: On the nature of seeing*. San Diego, New York, London: Harcourt Inc.

Fiske, J. (1994). *Media matters: Everyday culture and political change*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Marriott, S. (2007). *Live television: Time, space and the broadcast event*. London, Thousand Oaks, New Delhi:

Sage.

Saldre, M. & Torop, P. (2012). Transmedia space. I I. Ibrus, & P. Torop (Red.). *Crossmedia innovations: Text, markets, institutions* (pp.25-44). Frankfurt am Main, London & Oxford: Peter Lang.

Scannell, P. (1996). *Radio, television & modern life*. Oxford & Cambridge, MA: Blackwell Publishers.

Seeck, H, & Rantanen, T. (2015). Media events, spectacles and risky globalization: a critical review and possible avenues for future research. *Media, culture & society*, 37(2), 163–179.

Skeggs, B. & Wood, Helen (2012). *Reacting to reality television: Performance, audience and value*. London og New York: Routledge.

Stepinska, A. (2010). 9/11 and the transformation of globalized media events. I N. Couldry, A. Hepp, & F. Krotz (Red.), *Media events in a global age* (pp. 203-216). London & New York: Routledge.

Van Loon, J. (2010) Modalities of mediation. I N. Couldry, A. Hepp, & F. Krotz (Red.), *Media Events in a Global Age* (pp.109-123). London & New York: Routledge.

Ytreberg, E. (2017). Towards a historical understanding of the media event. *Media, culture & society*, 39(3), 309–324.

Nanna Kann-Rasmussen, lektor, Institut for Informationsstudier, Københavns Universitet,
nanna.kann.rasmussen@hum.ku.dk

Gitte Balling, lektor, Institut for Informationsstudier, Københavns Universitet, gitte.balling@hum.ku.dk

Endelig!

Historien om en tiltrængt public service succes

Abstract

The article discusses why and how SKAM, as a public service production, has become a success. The article presents two interconnected challenges for public service broadcasters today. The first challenge pertains to the fact that young people in particular turn away from traditional television; the second challenge relates to the concept social media logic, a logic that is largely incompatible with public service logic. The article presents a discussion on how SKAM has met these challenges. The article focusses mainly on its Danish reception. Through SKAMs thematic emphasis, the series offers its intended audience (young people) a contemporary guide to Nordic values. Furthermore, its transmedial distribution has engaged a large audience of people who are otherwise moving away from traditional public service content.

Keywords: Public Service, SKAM, NRK, DR, Transmedialitet, Kulturpolitik

Introduktion

Traditionelt dansk public service-TV lider i disse år. Tallene taler deres tydelige sprog om en generation, hvis mediebrug i stigende grad går i retning af sociale medier og alternative underholdningsplatforme såsom YouTube.¹ Men tendensen ses ikke alene blandt unge. Blandt alle aldersgrupper, undtagen de ældste, er der en stigende tendens til at TV-forbruget foregår som streaming, enten via DR's streamingtjeneste eller gennem andre kommercielle aktører som HBO eller Netflix (Slots- og Kulturstyrelsen 2016, TV 2016). Kommercielle streamingtjenester er en udfordring, men også sociale medier udgør en udfordring for public service institutionerne. Med sociale medier kan man ikke alene se indhold andre har skabt, men man kan også selv skabe, dele, samarbejde og debattere. Unges brug af sociale medier udfordrer derfor traditionelle public service medier, fordi de ikke på samme måde rummer muligheden for aktiv deltagelse (Slots- og Kulturstyrelsen, 2016; Van Dijck & Poell, 2015; Edmond, 2014). Den digitale revolution har således skabt en situation, hvor nye aktører på medieområdet tilbyder både indhold og platforme til indholdsskabelse uafhængigt af hvor og hvornår behovet opstår.

Så meget desto større er forundringen over den succes, som den norske public serviceproducerede ungdomsserie SKAM i 2016 har opnået i hele Norden. SKAM har ikke alene ramt den erklærede målgruppe, de unge, for også blandt voksne har serien skabt mange dedikerede fans. DR må med længsel se mod den norske søsterorganisation NRK, som tilsyneladende er lykkedes med at få unge til at interessere sig for public service

TV. Spørgsmålet, som denne artikel søger at besvare, er: **Hvorfor og hvordan lykkedes SKAM – set i et public service perspektiv?**

I det følgende præsenteres to sammenhængende udfordringer for public serviceinstitutioner i dag. Herefter diskuteres hvordan SKAM overvinder udfordringerne dels gennem *hvad* der fortælles og *hvordan* der fortælles. Artiklen er skrevet ud fra et dansk perspektiv, og har således primært eksempler fra den danske reception af serien.

Udfordringer for public service

Public serviceinstitutionerne er tæt forbundet med etableringen af det moderne demokratiske velfærdssamfund, som det etableredes i de nordiske lande i sidste halvdel af det 20. århundrede (Mouritsen, 2006, Larsen, 2014a). Begrebet public service lader sig kun vanskeligt definere entydigt, men rummer flere forskellige betydninger, ligesom begrebet løbende har formet sig efter den samfundsmæssige og mediemæssige udvikling (Syvertsen, 2003). Der hersker dog enighed om, at public service indhold er ikke-kommercielt, og har til opgave at understøtte befolkningens kulturelle og demokratiske dannelse med henblik på en styrkelse af demokratiet. Public service skal endvidere formidle og styrke det nationale sprog og den nationale kultur. Ligeledes er nøgleord som kvalitet, uafhængighed og bredde centrale (Syvertsen, 2003; Mouritsen, 2006; Larsen, 2014b). Public service institutioners rolle kan således ses som understøttende for det repræsentative demokrati, der klæder borgerne på i forhold til at deltage i den offentlige debat og forholde sig til aktuelle problemstillinger på såvel samfunds- og individniveau. I Danmark har rollen som opdrager stået stærk i DR's selvbevidsthed frem til monopolbruddet i 1980'erne. Med den øgede konkurrence fra både danske og udenlandske kommercielle aktører er public service begrebet blevet udvidet i retning af en bredere, mere efterspørgselsorienteret betydning (Mouritsen, 2006). Udviklingen i retning af globalisering og digitalisering har dog ikke betydet en bevægelse væk fra de oprindelige målsætninger, men et delvist opgør med den mere formynderiske og alvidende rolle som de nationale public service stationer oprindeligt indtog.

Som mange andre kulturpolitiske områder er public serviceinstitutionerne udfordrede i disse år. I det følgende vil vi pege på to sammenhængende udfordringer for public service TV.

Den første udfordring knytter an til public serviceinstitutionernes legitimitet. Da public service institutionerne i sin tid blev oprettet, var et af de stærkeste bagvedliggende argumenter, at der ikke var noget alternativt tilbud, "the scarcity argument" (Larsen, 2014b, s. 65). Der var simpelthen mangel på fx neutrale nyheder, radiokoncerter og debatprogrammer. Både Syvertsen (2003) og Van Dijck & Poell (2015) peger på, at eksistensen af et privilegeret offentligt rum (altså at public serviceinstitutionerne tidligere "havde kanalen for sig selv") er blevet udfordret, i første omgang af kommercielle udbydere og siden af de sociale netværksmedier. I en tid hvor public servicestationer som DR var den eneste udbyder af indhold, var indholdet i sig selv værdifuldt, simpelthen fordi det var det eneste, der var. I dag er mange centrale diskussioner om fx politik, samfund og kultur flyttet fra public serviceinstitutionernes sendeflader til sociale medier, hvilket undergraver knaphedsargumentet. Det betyder, at den yngre del af befolkningen vender sig væk fra TV-mediet. Som beskrevet i indledningen er det tydeligt, i hvert fald i Danmark, at DR, som er den suverænt største udbyder af public service indhold, ikke har godt nok fat i de unge. De unge er fremtidens mediebrugere og derfor vil en manglende interesse fra de unges side på længere sigt undergrave DR's legitimitet. Public serviceproduceret TV er ikke bare indhold skabt inden for en særlig national ramme, men er også indhold skabt med et særligt formål og en særlig forpligtelse. Public service medier er sat i verden for at producere og tilgængeliggøre ikke-kommercielt indhold som 1) lever op til bestemte kvalitetsnormer, 2) som tilgodeser både en bredde og mere nicheprægede behov, 3) som understøtter national kultur og sprog samt 4) virker for en styrkelse af demokratiet (Mouritsen, 2006). Når seerne vender ryggen til public service-TV, udgør det i første omgang et kulturpolitisk problem, mens det på længere sigt kan risikere at skabe en samfundsmæssigt og demokratisk problem.

Den anden udfordring vi vil fremdrage, udgøres af de sociale mediers logik. Denne udfordring er beskrevet af Van Dijck og Poell (2013, 2015). Logikbegrebet referer til de processer, principper og praksisser gennem hvilke de sociale medier behandler information, nyheder og kommunikation samt hvordan social interaktion gøres muligt.

Van Dijck og Poell (2013) peger på 4 logikker, der er kendetegnende for sociale medier. *Programmability*, dvs. muligheden for både medieplatformen og brugerne for at styre og programlægge flow af indhold. *Popularity*, muligheden for på samme tid at måle emners og personers popularitet og gennem algoritmer at manipulere disse rankeringer. *Connectivity*, muligheden for at forbinde brugere med indhold og annoncører. Begrebet henfører til hvordan den givne platform i samspil med brugeren ikke blot muliggør forbindelser mellem brugere men i mange tilfælde pusher bestemte forbindelser gennem forslag, adgang til potentielle nye kontaktpersoner, annoncører o.l. *Datafication*, anvendelse af data og algoritmer til at måle, forudsige, men også forme brugeres adfærd, holdninger og præferencer. Et vigtigt aspekt af datafication er, at disse målinger er usynlige for os som brugere. I dag er det evident, at de sociale medier er store forretningsimperier, hvor vi som brugere underlægger os kommercielle aktørers regler og mere eller mindre frivilligt betaler med vores private data, et vilkår som den kritiske teoretiker Christian Fuchs (2013) med et marxistisk perspektiv har kaldt udnyttelse af arbejdskraft. De sociale mediers logik udgør en udfordring for public service af flere grunde. Public service indhold er traditionelt udbudt gennem massemediernes en-til-mange distribution. I dag betyder de sociale mediers *programmability* og *connectivity*, at vi er blevet vant til selv at kunne deltage (gennem fx kommentarer, likes og diskussionstråde) og kommunikere med andre. Det betyder, at TV og radio kan fremstå som kedelige og uattraktive (en uvidenskabelig men tankevækkende artikel om hvordan TV og radio opleves af unge er Alfort, 2017). Ligeledes har public service indhold skullet være opbyggeligt og "for alle", hvilket betyder, at det kvalitetsbegreb, der har været fremherskende for public service, er anderledes end på de sociale medier, hvor kvalitet måles i antallet af likes og clicks.

Van Dijck og Poell (2015) diskuterer hvordan sociale netværksmedier i de tidlige stadier promoverede sig selv som en neutral infrastruktur, hvor alle kunne fylde indhold i. Den udvidelse af den offentlige sfære, som digitale sociale medier kan ses som, er altså ikke et neutralt offentligt rum på samme måde som public service stationerne var tænkt. Til gengæld tilbyder de sociale medier, med deres specielle logikker, en anden form for interaktion fx gennem distribution via personlige anbefalinger og ikke mindst muligheden for selv at deltage ved at producere og dele indhold. Et forhold som særlig Henry Jenkins (2006, 2008) har beskæftiget sig med. Han beskriver de frigørende potentialer som de sociale medier rummer, gennem begrebet konvergens- og deltagerkultur, der beskriver internettets muligheder for nye fællesskaber og kunstnerisk udfoldelse, bl.a. gennem sænkede barrierer for at komme til orde. De sociale medier udgør således en form for offentligt rum, hvor det private og det offentlige er vævet sammen, og hvor almindelige mennesker har større mulighed for at initiere debat end tilfældet er ved traditionelle massemedier (se fx Rønlev, 2014). De sociale medier bærer på den ene side løftet om en offentlig sfære, hvor alle kan komme til orde, på den anden side er prisen for at deltage i den offentlige debat, at man deltager i et gennemkommercialiseret rum, hvor prisen er private data. Public serviceinstitutionerne kæmper med disse udfordringer overalt i vesten. I det følgende skal vi derfor dykke ned i den opløftende historie om en tiltrængt succes.

SKAM: en kulturpolitisk succes

Med SKAM har NRK skabt en public servicesucces, som vi mener kan forklares gennem kombinationen af *hvad* der fortælles, og *hvordan* det fortælles.

Hvad: SKAMs tematikker og debatskabelse

Som nævnt ovenfor, er det en kerneopgave for et public servicemedie at understøtte befolkningens kulturelle og demokratiske dannelse med henblik på en styrkelse af demokrati og sammenhængskraft i samfundet. I det følgende vil vi, gennem to eksempler og en kort diskussion, vise hvordan SKAM løser denne opgave.

Sæson 3 udspiller sig som en kærlighedshistorie mellem Isak og Even. Som seere følger vi Isaks kvaler med at erkende over for sig selv og senere sine venner, at han er forelsket i Even. På et tidspunkt slipper det ud, og Isak skal fortælle sine venner at han har *en greie* med Even. I scenen føler vi Isaks nervøsitet, der er meget på spil, men scene forløses, da to af vennerne Mahdi og Magnus nærmest glemmer, at det er Isak det handler om, fordi de kommer til at diskutere hvad forskellen egentlig er mellem at være *panfil* og *bifil*. Denne diskussion fortsatte både på sociale medier (eksempelvis kosegruppa.dk på Facebook) og i etablerede medier (en søgning i artikelbasen *Infomedia* på ordene *Isak*, *homoseksualitet* og *skam* gav 56 artikler fra juni 2016 – juni 2017).

Ligeledes har Nooras og Vildes vekslende grader af anoreksi, der tages op i sæson 2, fostret flere debatter om spiseforstyrrelser og forventningspres hos unge. Begge piger holder op med at spise, når livet er svært, men de hjælper hinanden ved at lave tortilla. Udtrykket "*kroppen din trenger potet*" er blevet et af de norske udtryk, der sammen med *føkkboy* og *serr* er kommet ind i det danske sprog, men det er samtidig et udtryk, som husker os på, at vores krop faktisk har godt af at få rigtig mad og ikke kun den "*tyggis og cola light*", som på et tidspunkt udgør Vildes morgenmad.

Ovenstående er blot eksempler på samfundsrelevante tematikker som *SKAM* tager op, og lykkes med at sætte til debat, også i en bredere offentlighed end blot seriens målgruppe.

Udover at danne baggrund for en offentlig debat, leverer *SKAMs* tematikker en moderne nordisk referenceramme til sin målgruppe. Serien tilbyder sine unge seere nogle ganske bestemte løsninger på, hvordan man kan forholde sig til vanskelige problemer, og viser at det er gennem kommunikation og fællesskab, at man overkommer sin skam. *SKAM* slår konsekvent til lyd for moderne nordiske værdier som tolerance, inklusion, og åbenhed, og mangfoldighed. Værdier som i øvrigt ligger i tråd med kulturministeriets seneste kanon, nemlig Danmarkskanonen, hvis formål det er at synliggøre og promovere netop det nordiske værdisæt (eksempler på disse værdier er frisind, kønsligestilling og tillid).

Hvordan: SKAM tilbyder deltagelse og tiltrækker seere gennem moderne distributionsformer

At serien kan tjene som referenceramme for en generation, der sædvanligvis henter sine identitetsmarkører i en bredere vestlig kontekst, handler ligeledes om måden serien fortælles på og de medier, der inddrages i fortællingen. *SKAMs* distributionsform er banebrydende, fordi den blander en massemedielogik med en netværkslogik. Ifølge Hjarvard (2015) er massemediernes logik karakteriseret ved en professionel og omkostningstung indholdsproduktion, hvor indhold udvælges centralt og formidles til et anonymt publikum ud fra viden om bestemte segmenter. Produktionen af *SKAM* er professionel og indholdet er valgt efter nøje analyser af målgruppens karakteristika. På denne måde er der en klar skillelinje mellem seriens producenter og deres modtagere, i modsætning til fx indhold som produceres og remixes af amatører på YouTube.

Samtidig udnytter *SKAM* dele af de sociale mediers logikker til at understøtte sin egen fortælling og skabe fascination hos seerne. *SKAM* er produceret som traditionelt flow TV, men distribueres i realtime og i mindre klip igennem ugen, så man som seer ikke ved, hvornår næste bid kommer. Den primære distribution foregår på nettet på distributionsplatformen <http://SKAM.p3.no> som tilgås alene for at opleve *SKAM*. Indholdet i serien begrænser sig ikke kun til filmklip, men også Instagramopslag og screenshots af SMS eller Messenger *meldinger*. De første udsendes simultant på hjemmesiden og på karakterernes Instagramprofiler, som man også kan følge. Det betyder, at seerne opdateres gennem deres feeds på sociale medier og at serien følges efter samme logik, som man følger sine venskaber eller andre platforme, man abonnerer på. Ugens små klip samles efterfølgende af NRK og sendes hver fredag som en del af den faste sendeflade, en distributionsform, som for de indviede minder om genudsendelse.

En vigtig pointe er, at hvert indholdselement på <http://SKAM.p3.no> følges af et kommentarfelt og en mulighed for at *like* klippet, Instagramopslaget eller *meldingen*. Kommentarråden modereres af NRK, og derfor er den altid ryddelig, kronologisk, og tonen er sober. På denne måde giver NRK adgang til en offentlighed, hvor *SKAM* og relaterede emner kan diskuteres i den form, som vi er vant til (sociale medier), men uden at vi skal betale med vores personlige data, modtage reklamer eller på anden måde underlægge os de dele af sociale mediers karakteristika, som er uforenelige med public service. Dog skal det siges, at den største del af diskussionen forgår på platforme udenfor NRK, fx på Facebook og tumblr. Her må diskussionen og brugerne underlægge sig de medielogikker som Van Dijck og Poell (2013) beskriver.

Afsluttende diskussion

Som vi har vist er *SKAM* en bemærkelsesværdig public servicesucces, idet serien har overvundet mange af de udfordringer, som de nordiske public service institutioner kæmper med. For det første har *SKAM* overvundet nogle af de udfordringer, som de sociale medier udgør for institutioner som DR og NRK, ikke ved at konkurrere

mod dem eller ved at udelukke dem, men ved at integrere dem både i fortællingen og i formidlingen af den. *SKAM* har så at sige løst den gordiske knude ved, for det første, at bruge de sociale medier som en vigtig del af narrativet og som en naturlig del af hovedpersonernes liv, og for det andet ved samtidig at skabe sin egen ikke-kommercielle platform som hjemsted for serien. *skam.p3.no* er således både det sted, man kan se de små klip først og et sted fans kan diskutere og *like* forskellige dele som indgår i serien. Alt dette foregår på et sted, der importerer funktionaliteter og logikker fra sociale medier, men som samtidig fritager brugerne fra at skulle betale med deres private data, fordi platformen er en del af public service koncernen NRK og fordi man ikke skal logge ind.

Ligeledes har *SKAM* fostret den deltageraktivitet, som både ud fra et kulturpolitisk og fortælle-mæssigt perspektiv er et vigtigt mål for værdien, på flere planer. At TV-serier har en engageret og aktiv fanbase er dog ikke noget nyt (Matt Hills, 2002; Jenkins, 2006; Ryan & Thon, 2014; Kampmann Walther, 2012). Specielt har de nye TV-serier, fx *Game of Thrones* ligesom store transmediale fortællinger såsom *Star Wars* og *Harry Potter*, en stor international fanskare, der debatterer, teoretiserer og analyserer både tematisk indhold, helte, skurke og skuespillere. Disse fortællinger spiller på vores ludiske begær (Kampmann Walther, 2012). At være seer/fan er ikke kun at lade sig underholde eller være forelsket i seriens univers eller personer, men er også gådeløsning på et højt plan, hvor man sammen med andre fans udforsker den fiktive verden, og leder efter de underlæggende logikker, der binder begivenhederne sammen.

Når det gælder store kommercielle produktioner, er det værd at bemærke, at formålet med at skabe en transmedial fortælling er at skabe et univers som potentielt kan blive ved at udgøre kilden til film, afsnit, spil etc. Der ligger således et økonomisk incitament bag etableringen af en verden, som fans kan dyrke (Mittel, 2014). Formålet med *SKAM* og den måde som serien fortælles og distribueres på er derimod at skabe et univers, som de unge for det første kan spejle sig i og identificere sig med, og som kan inspirere til at debattere temaer som optager både unge og voksne. *SKAM* skaber et offentligt rum hvor de unge kan mødes og debattere, hvor de kan finde inspiration til at tackle deres egne problemer og hvor de kan se hvordan man hjælper andre med deres. Seriens tematiske fokus på kommunikation, tolerance og mangfoldighed reproduceres i den transmediale distribution og i de fanfællesskaber serien har medført. *SKAM* forener således det bedste af begge verdener. En public service succes.

Referencer

Alfort, S. (2017). Erik på 15 år har aldrig rigtigt set fjernsyn. Mød fremtidens mediebrugere. *Zetland*. 27 juli 2017.

DR Medieforskning (2017). *Medieudviklingen 2016*. Lokaliseret på http://www.dr.dk/NR/rdonlyres/EDBEE3F4-5C3E-439E-A08E-870734C3CD72/6150035/medieudviklingen_2016.pdf

Edmond, M. (2014). All platforms considered: Contemporary radio and transmedia engagement, *New Media and Society* 17(9), 1-17.

Fuchs, C. (2013). Social media and capitalism. I T. Olsson (Red.), *Producing the Internet. Critical perspectives of social media*, (pp. 25-44). Göteborg: Nordicom.

Hills, M. (2002). *Fan Cultures*. London: Routledge.

Hvenegaard Rasmussen, C. (2015). Brugerinddragelse og kulturpolitisk kvalitet. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 18(1), 81-100.

Jenkins, H. & Bertozzi, V. (2008). Artistic expression in the age of participatory culture. I S. J. Tepper & B. Ivey (Eds.), *Engaging art. The next great transformation of America's cultural life* (pp. 171-195). New York, NY: Routledge.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture*. New York: NYU Press.

- Kampmann Walter, B. (2012). *Computerspil og de nye mediefortællinger*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Klastrup, L. & Tosca, S. (2014). Game of Thrones: transmedial Worlds, fandom and social gaming. I M.L. Ryan & J.N. Thon (Eds.), *Storyworlds across media: towards a media-conscious narratology*. (pp. 295-314). Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Mouritsen, P. (2006). I folkets tjeneste: Public service som omstridt begreb. *Journalistika* (3), 65-85.
- Kongelege Kulturdepartement (2014). *Stortingsmelding 38. Open og Opplyst*. Lokaliseret på <https://www.regjeringen.no/contentassets/98dcafb6544e4161b32b5c2e8b978d20/nn-no/pdfs/stm201420150038000dddpdfs.pdf>
- Kulturministeriet (2014). *Mediepolitisk aftale for 2015-2018*. Lokaliseret på http://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Kulturpolitik/medier/Mediaaftalen/Mediaaftale_2014/Mediaaftale_af_26_juni_2014endelig1.pdf
- Kulturstyrelsen (2014). *DRs public service kontrakt for 2015-2018*. Lokaliseret på http://www.kulturstyrelsen.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/KS/medier/tv/DR/Kontrakter/Kontrakt_2015-2018/DRs_PS-kontrakt_2015-2018.pdf
- Larsen, H. (2014a). Legitimation work in state cultural organizations: the case of Norway. *International Journal of Cultural Policy*, 20(4), 456-470.
- Larsen, H. (2014b). The legitimacy of public service broadcasting in the 21st century: the case of Scandinavia. *Nordicom Review*, 2, 65-76.
- Mittel, J. (2014). Strategies of storytelling on transmedia television. I M.L. Ryan & J.N. Thon (Eds.), *Storyworlds across media: towards a media-conscious narratology*. (pp. 253-277). Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Mouritsen, P. (2006). I folkets tjeneste: Public service som omstridt begreb. *Journalistika*, 3, 65-85, <http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/journalistika/article/view/1797/1619>
- NRK (2016). *Langtidsstrategi 2016-2021* lokaliseret på https://fido.nrk.no/ac747416b8a31f633cc2fe88edc653a07d0a842797f0b644b4bbdb208999770f/nrk_strategi_2016_20121.pdf
- Rønlev, R. (2014). *Danske netaviser som webmedier for retorisk medborgerskab*. Ph.d. afhandling, København: Københavns Universitet.
- Slots- og Kulturstyrelsen (2016). *Mediernes udvikling i Danmark: TV*. Lokaliseret på http://slks.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/medier/Mediernes_udvikling/2016/TV/TV_2016_FINAL_TIL_UPLOAD.pdf
- Syvertsen, T. (1999). The many uses of the "Public Service" concept. *Nordicom Review*, 20(1), 5-12.
- Syvertsen, T. (2003). Challenges to public television in the era of convergence and commercialization. *Television & New Media* 4(2), 155-75.
- van Dijck, J. & Poell, T. (2013). Understanding social media logic. *Media and communication*, 1(1), 2-14.
- van Dijck, J. & Poell, T. (2015). Making public television social? Public service broadcasting and the challenges of social media. *Television & New Media*, 16(2), 148-164.

ⁱ I den seneste udgave af *Mediernes udvikling i Danmark* (Slots- og Kulturstyrelsen 2016) er 12-18-åriges daglig sening af traditionelt tv faldet med 52,2 % siden 2010 (figur 12). Unge mellem 16-34 år er til gengæld blandt de mest ivrige brugere af streaming (30 % dagligt) (figur 27). I DR's egen årlige undersøgelse *Medieudviklingen* viser resultatet af spørgsmålet *Hvad benyttede du i går?* at 80% af 15-29-årige så korte videoer og klip på nettet mod 52%, der så traditionelt tv (DR, 2017s. 27).

Stine Liv Johansen, Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet, stineliv@cc.au.dk
Lone Koefoed Hansen, Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet, koefoed@cavi.au.dk

S[k]amtaler

Om etnografisk metode og forskerpositioner

Abstract

Researching a phenomenon like the Norwegian TV-series SKAM further complicates the inside-outside notion already debated within ethnographic methods. With SKAM, the reception takes place in a multi-platform and always-on environment: the fan culture(s) happen(s) across several online platforms and the series makes use of a particular understanding of 'liveness' when it updates the story throughout the week, at random times, and on several platforms. This directly influences a researcher's positioning and modes of action. In this paper, we discuss the act of researching SKAM through analysing empirical data from our conversation on Messenger in which we—in the eight months it lasted—acted both as fans or viewers and as researchers aiming to understand SKAM's fandom. In this case of an continuously updating narrative that seems to happen in a parallel universe to our everyday life, what might 'being-there' entail for researchers?, we ask. The methodological perspectives thus discussed here relate to auto-ethnography as well as to media-ethnography, allowing us to discuss how SKAM was a phenomenon that interfered into our professional but definitely also into our private lives.

Keywords: SKAM, netnografi, reception, fankultur, forskerpositionering, autoetnografi, tv-serier

Indledning

Being a mobile social media ethnographer does not only involve following the (digital) action, but also getting caught up in it, being carried along the trail and becoming entangled with others... (Postill & Pink, 2012, s. 10)

Vi har ført en otte måneder lang samtale på Messenger, fra pausen i SKAMs sæson 3 og indtil serien sluttede i juni 2017. Tråden er fyldt med screenshots af andres samtaler på Facebook, diskussioner om forskningsperspektiverne i det, vi oplevede, og beretninger om, hvor(dan) SKAM brød ind i vores dagligdag. Med udgangspunkt i vores oplevelser med at være SKAM-seere og -forskere, vil vi i denne artikel beskrive og diskutere, hvordan en online tilstedeværelse (også som forsker) konstant vikler sig ind i ens liv, når man studerer et internetrelateret fænomen. Som Postill & Pink påpeger, så er internettet et "messy fieldwork environment that crosses online and offline worlds and is connected and constituted through the ethnographer's narrative." (2012, s. 5)

Vi vil med denne artikel vise, hvordan det så ud i praksis; vi fulgte ikke bare SKAMs narrativ, men skabte også vores eget som empiriske forskere. Vi følte, at vi var nødt til at være "til stede", når det skete, uanset hvor vi var, "in real, experiential ways" (Postill & Pink, 2012, s. 11). Både fordi det var den oplevelsesstrategi, som andre fans havde (dvs. vi opførte os som fans), og fordi det forskningsmæssigt føltes som en umulig opgave at skulle få det

til at give mening som et samlet hele på et senere tidspunkt. Det er netop denne artikels emne: Hvordan ser en forskningsproces ud, når man forsker i en fiktiv begivenhed, som foregår lige nu og her, som blander sig ind og ud af ens eget hverdagsliv samt flere forskellige medieplatforme, og som man ikke helt ved hvad er, før man får vendt og drejet den, mens den sker.



Og forskningstiden (og rummet) er sprængt på alle mulige måder gennem vores dialog, der breder sig ind over vores egne tid og rum.

Jeps. Og pludselig har man officielt en forskningsdiskussion på Messenger of all places!

Figur 1. Med udgangspunkt i vores samtale på Messenger undersøger vi, hvordan en forskningsproces ser ud, når ens studieobjekt blander sig ind og ud af ens eget hverdagsliv.

Netnografi - altid på, altid med

The everyday life of the social media ethnographer [...] involves charting out and living through the ethnographic place of the fieldsite, which is a sensorily embodied, rather than 'virtual' experience. (Postill & Pink, 2012, s. 6)

Strukturen i *SKAM*, hvor små klip af varierende længde lægges på <http://skam.p3.no/> på uforudsigelige tidspunkter i løbet af ugen, lægger op til, at seerne følger løbende med. Dette understøtter en følelse af, at serien foregår i et slags parallelt univers i Oslos gader, og det styrker indlevelsen og identifikationen med seriens karakterer. For mange af seriens fans blev netop denne struktur en afgørende faktor i forhold til deres engagement i serien, og de forstærkede den ved at deltage aktivt i dedikerede fangrupper på Facebook, bl.a. KosegruppDK, SKAM Fri og Ekte 20+ (FogE) og #SKAMSIRKEL. For andre fans var dette aspekt mindre betydningsfuldt; de så serien mere traditionelt, når den udkom som et samlet afsnit hver fredag aften på NRK (eller hver søndag på DR3). Vores måde at se serien på var helt klart den første, og det er med dette afsæt, at vi diskuterer vores forskerposition. Strukturens indbyggede uforudsigelighed bliver et grundvilkår, som man som forsker er nødt til at lade sig opsluge af, hvis man vil forstå, hvordan et fænomen som *SKAM* kan få betydning i menneskers liv. Den oplevelse, som fans (og dermed vi) har, bliver formet af mobiltelefonen, både fordi den er adgangsvejen til indholdet (klip og andet indhold, diskussioner i Facebook-grupper, samt vores indbyrdes diskussion på Messenger) og fordi den altid er med os i hverdagslivets øvrige praksisser.

Nyere, kvalitativ medieforskning tager ofte sit udgangspunkt i en variant af (digital) etnografisk metode, der bygger på klassiske, etnografiske principper, herunder et holistisk perspektiv på det undersøgte felt og en kritisk bevidsthed om den position, hvorfra man som forsker foretager sin undersøgelse. I mange akademiske undersøgelser krydres dette dog med en positivistisk ambition om at undgå at 'forurene' de data, man 'indsamler', fordi man forestiller sig, at man netop online kan være en usynlig flue på væggen. Etnografiske undersøgelser, der finder sted online, synes i den sammenhæng taknemmelige, da det ofte er muligt som forsker at agere relativt anonymt som bruger af eksempelvis sociale netværksmedier.

Det er dog ikke nødvendigvis en ambition, man skal stræbe efter, hvis man ønsker at forstå, hvordan det online og det offline liv smelter sammen og er hinandens forudsætninger i hverdagslivets praksisser. Tværtimod er der en pointe i, som forsker, at forsøge at omfavne de rodede og uforudsigelige praksisser, som digitale og sociale medier anvendes i. Det handler således ikke om at kunne identificere sociale mediepraksisser som tekst eller for den sags skyld som et afgrænset og definerbart netværk; det handler -- iflg. bl.a. Pink og Postill (2012, s. 1) -- om

'a critical departure from the dominant paradigms of network and community in internet research', som skal føre til en forskning, hvori *'engaging concepts of routine, movement, and sociality to enable us to understand the practices and places of social media ethnography'* (ibid.). I vores arbejde med SKAM som fænomen blev det således en ambition for os at komme så tæt på den indlevede og opslugte oplevelse af brugen som muligt. Vi ville 'være der', både i tid og rum (Frykman & Gilje, 2003; Hine 2000).

Vores engagement i serien -- og vores indbyrdes diskussioner om den -- medfører, at vores feltarbejde får auto-etnografiske toner, eller kan siges at forholde sig til auto-etnografiske pointer. Formålet med vores feltarbejde -- og emnet for denne artikel -- er således ikke at opnå en forståelse af, hvordan *andre mennesker* så og oplevede SKAM, men netop at vise, hvordan *vi* så og oplevede serien, fordi vi derved får en dybere indsigt i fænomener, som kan være vanskelige at registrere og forstå hos andre end en selv. Vi argumenterer dog for, at denne indsigt fungerer som en vej ind i en øget forståelse af, hvordan denne form for emergende mediefænomener føles og fungerer generelt. Det handler således om at anvende autoetnografi som en *'approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze (graphy) personal experience (auto) in order to understand cultural experience (ethno)'* (Ellis et.al., 2011, s. 1).

Hvad man taler om, når man forsker i SKAM

'Antropologen må ind i den verden, der undersøges, og det gøres ved at tage plads i den; det er ikke alle pladser, der er åbne for antropologen (det er det heller ikke for de andre i fællesskabet), men en plads må man have'. (Hastrup, 2003, s. 10)

Vores undersøgelse af SKAM begyndte med, at vi som kolleger udvekslede små begejstrede udbrud og kommentarer i relation til de klip, vi så. Herfra fulgte en erkendelse af, at vi havde bevæget os ind i et felt, hvor vi måtte reflektere over vores position som forskere -- eller rettere som forskerteam. Vi måtte altså finde en plads i den kultur, vi ville undersøge, hvorfra vi var i stand til at registrere og erkende -- og dermed forstå -- dens præmisser og perspektiver.

Vores ærinde var således at forstå den særlige receptionsstrategi, der for mange af seriens fans blev omdrejningspunktet i den periode, hvor serien blev sendt. Vores plads var -- ligesom andre fans' -- i vores konkrete hverdagsliv og i de online fællesskaber, der opstod, og som hurtigt voksede til et sjældent set omfang. På den ene side foretog vi online feltstudier som deltagende observatører i fangrupperne, men vi satte os også for at mærke på vores egen krop, hvad det vil sige at være optaget af et fænomen, der griber ind i ens hverdag via smartphonen og dens løbende notifikationer om nye klip, nye kommentarer og nye samtaler. Vi så altså SKAM-indholdet, når det blev lagt ud på <http://skam.p3.no/> eller på andre platforme, såsom Instagram og (i S4) YouTube -- stort set uanset hvor vi befandt os. Vi lod os rive med i fornemmelsen af, at man er lukket ude af fællesskabet, hvis man ikke hele tiden følger med og bidrager til diskussionerne. Dermed registrerede vi, hvordan seriens struktur greb ind i vores hverdag på en særlig måde. Vi oplevede den stress, der opstod, når der kom nye klip, og samtidig skulle vi sørge for ikke blot at se, men også dokumentere dem, og måtte således erkende at *'fieldwork often shifts between periods of relative calm and periods of intense activity, even turbulence'* (Pink & Postill, 2012, s. 9).

Vores positionering som 'fans' ses især i de *umiddelbare reaktioner* på aktuelle klip og/eller andre former for indhold. Disse reaktioner er oftest affektive og bliver ikke nødvendigvis fulgt op af yderligere analyser. Et eksempel på dette ses herunder i figur 2 fra en af de sidste uger af sæson 4, hvor konflikterne mellem Sana og veninderne endelig ser ud til at løse sig, og pigegruppen Los Losers opstår med stor forløsning.



Figur 2. I *SKAM* opstår Los Losers under stor jubel, og vi ser her et eksempel på, hvordan vores forskningsposition blander sig med fankulturen i affektive udbrud, analyser samt konkrete, medierede handlinger.

Vores kontinuerlige samtaler handlede meget ofte om, *hvor vi var, og hvordan vi kunne se* (eller havde praktiske vanskeligheder med at kunne se) nye klip. Et par gange så vi et klip sammen, hvis vi tilfældigvis var fysisk til stede det samme sted, men som hovedregel så vi klip og andet indhold hver for sig (mere eller mindre synkront) og var i kontakt med hinanden via Messenger. Samtidig tog vi screenshots af væsentlige tråde og hændelser i kommentarfeltet på <http://skam.p3.no/> og i de forskellige Facebookgrupper, vi fulgte. Ofte var det med det formål at dokumentere, hvordan en diskussion udviklede sig over tid; vi tog fx screenshots af potentielt interessante kommentarer, eller dokumenterede aktiviteten med screenshots umiddelbart efter et klip var offentliggjort, 10 minutter og en halv time efter, alt efter intensiteten i diskussionen. Hvis den ene af os var forhindret i at se et klip eller i at tage screenshots, prøvede vi at sørge for, at den anden gjorde det, se figur 3.

07/12/2016 17:10

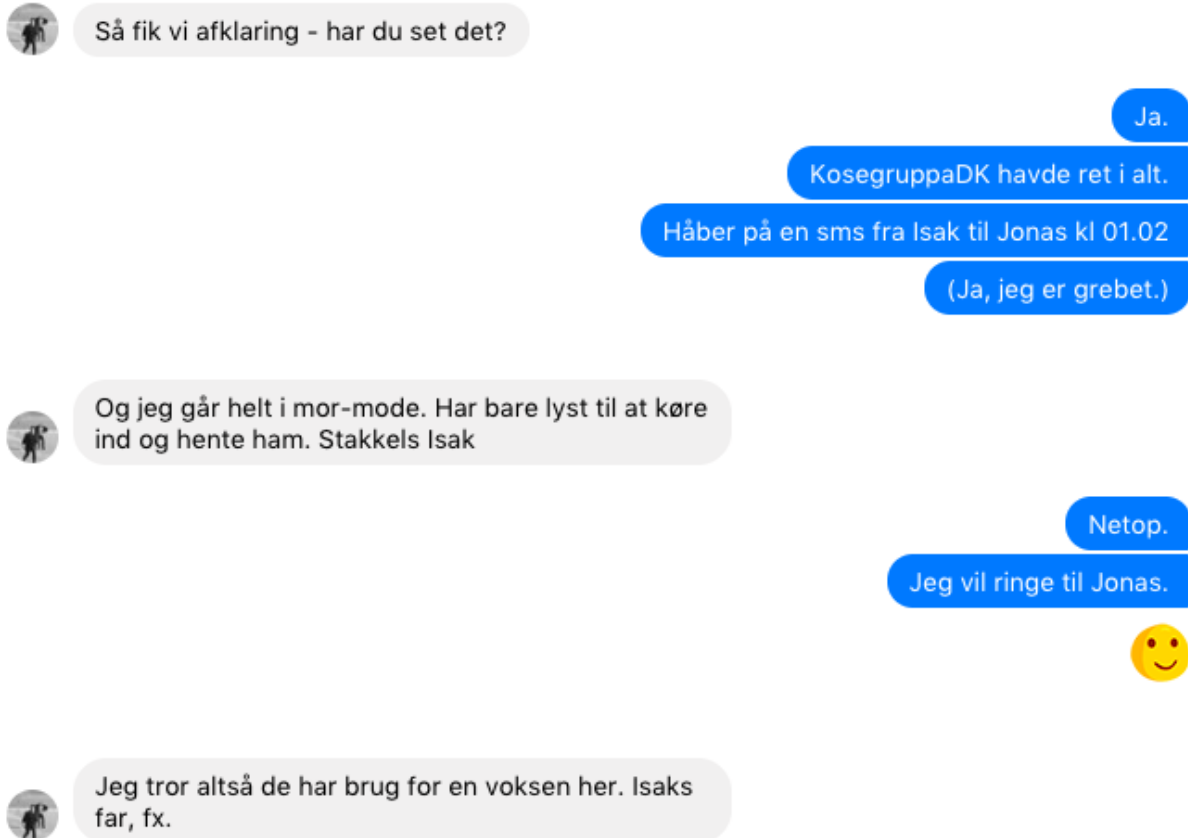
Der er nyt klip. Åh altså. Der er stadig noget ø uden bro i spil.

Og jeg kan ikke følge med i KosegruppaDK de næste to timer, FYI.

Figur 3. Hverdagen kommer nogle gange i vejen for forskningen, men selv midt i de umiddelbare reaktioner på et nyt SKAM-klip, titter forskeren frem, når empiri-opsamlingen skal sikres.

Vores efterhånden meget fyldige samtaletråd på Messenger blev på den måde en form for fælles notesblok, hvor vi både gav udtryk for vores umiddelbare reaktioner og noterede analytiske pointer, som vi kunne vende tilbage til, ligesom vi her postede særligt interessante screenshots eller billeder af den situation, vi var i, mens vi fx så et klip. I andre tilfælde trak vi *erfaringer* fra vores eget liv ind i vores fortolkninger. Det kan være, når vi huskede tilbage på vores egen teenagetid, eller når Stine -- som mor til to teenagere -- relaterede fiktionen til hændelser i hendes eget eller hendes børns liv. Da klippet med 'hotel-scenen' i sæson 3 (hvor det under stort drama går op for Isak, at Even er bipolar) udkom en sen fredag aften i december 2016, sad Stine derhjemme, mens hendes børn og deres venner holdt fest i huset (se figur 4). Sammenhængen mellem det fiktive teenagedrama og det drama, der fandt sted på etagen nedenunder, følte i det øjeblik meget fremtrædende. Det var ligeledes den samme aften, at Stine gik i 'mor-mode' og fik en umiddelbar trang til at redde stakkels Isak fra alt det kaos, han stod midt i, mens Lone gættede på, hvad næste træk i handlingen mon bliver:

02/12/2016 21:11



Figur 4. I sæson 3s dramatiske højdepunkt sad Stine derhjemme, mens hendes børn og deres venner holdt fest i huset – for et øjeblik følte SKAMs narrativ ekstra nærværende.

Oftentimes our conversations were more unfolded and took the form of an actual *analyse*. This could be linked to the text and to the narrative-driven drift, to the technical and dramaturgical devices (hereunder the connection between the different media platforms) or to the analyses, which in a large way unfolded in the focus groups on Facebook.

There is no doubt that we – consciously or unconsciously – were mutually influenced by the analyses in the groups, where fans demonstrated a high analytical competence. This is seen, for example, in our choice of words and language use and in the topics, which we discussed. For example, we had in December and especially in the beginning of January a longer discussion about the concept of *fokalisering* (that the narrative's focus is tied to the main character's perspective). In the following example (figure 5) we see Norwegian words (*lekser, greier*), fan reaction to the clip (scary scene), a series-internal comparative analysis, personal experiences of the series narrative (recognizing good) and an introduction to a professional conversation about *fokalisering* and the connection to corresponding concepts:

skrækkelige hyttetur. Derudover: genlæste hele S1 med meldinger i går: vildt hvor meget Eva har Jonas på sin insta. Især ift hvor lidt aktiv S3 var ift Isak. Stor kontrast (men samme type usikkerhed).

Ja, den er skrækkelig. Jeg har lige set den igen i dag (må jo gøre lekser). Synes Jonas disses mere end han har fortjent. Han har en masse greier, han skal holde styr på, og vil gerne virke cool over for Elias, men han er 100 p klar over, at Eva er ked af det. Kan bare ikke finde ud af at handle på det

Og Evas mor får også hug. Jeg synes det er synd for hende. Genkender alt for godt, at når man selv endelig er hjemme efter en presset periode, så har teens ikke tid til at se en

Vi kan jo starte en tråd hvor folk får mindre tæsk. 😊 Derudover er det interessant at gense S1 når man har oplevet det med den farvede fortæller senere: altså at alt her ses skarpt med Evas briller.

Fokalisering, er det det, I mediefolk kalder det, der i litteraturvidenskab mest hedder upålidelig fortæller?

Figur 5. De norske ord "lekser" og "greier" indgår lige så gnidningsfrit i samtalen som de akademisk-faglige diskussioner om begreber og fortællegræb.

Samtalen fortsætter med links, definitioner og yderligere udfoldning af begrebet og dets anvendelse. Som sådan fungerede Messenger som et backstage-rum, hvori vi kunne reflektere og klæde os på til at deltage i de offentlige diskussioner. På samme måde diskuterede vi selve grupperne og den måde, de fungerede på, og hvordan de adskilte sig fra hinanden. Som for eksempel i den samtale fra 26. april 2017, som er gengivet i figur 6:

839 kommentarer på tråden i FogE!



Ja, de er helt vilde! Og det fungerer bedre med de samlede tråde.

Meget



KosegruppaDK er endnu ved at diskutere om det er ok med det teaterstykke, og om skuespillerne ligner godt nok

Åh Gud. Get over yourselves.

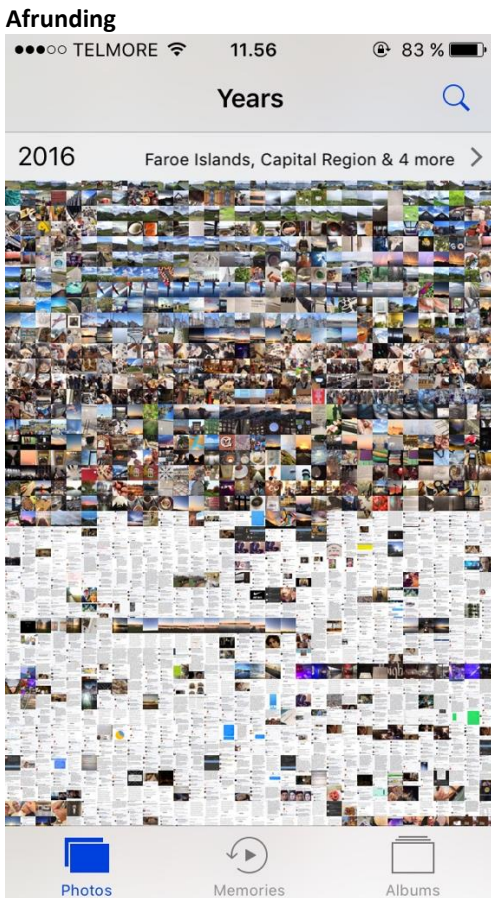


Figur 6. Back-stage talk om de fangrupper, som vi studerede.

Til vores sammenligning mellem FogE og Kosegruppa DK hører også, at Kosegruppa DK efterhånden nåede op på 40.000 medlemmer, mens FogE stoppede på nogle tusinde, hvoraf størstedelen var meget aktive deltagere i diskussionen.

Ud over de meget serie-bundne diskussioner, havde vi også en løbende *reflektorisk diskussion* om, hvad det egentlig er, vi undersøger og hvilke mulige forskningsperspektiver, der ligger i det materiale, vi havde samlet sammen efterhånden. Igen er der tale om en samtale, der finder sted i det lukkede rum, som vores Messenger-samtale er, og som derved illustrerer den etnografiske balancering mellem involvering og distance i forhold til den empiriske felt. Det er gennem disse samtaler, der løbende udvikler sig, at vi afprøver analytiske argumenter, og efterhånden når frem til en form for afgrænsning af det mest interessante for os, herunder vores egen rolle, som i nærværende artikel.

Endelig indeholder vores samtale en lang række elementer, der *ikke direkte relaterer sig til SKAM*. Vi diskuterer for eksempel andre ting, vi har set eller læst i medierne, fortæller om og diskuterer private og arbejdsmæssige ting, og har en del samtaler af praktisk og teknisk karakter. Vi vil ikke gå mere i dybden med de enkelte eksempler på disse typer af indhold, men blot konstatere, at den diversitet, der er i vores samtale, i sig selv understreger, hvordan vores forskningsproces blev en 'always on - always in'-oplevelse for os.



Figur 7. Hundredevis af screenshots sætter deres tydelige præg på Lones telefons fotoalbum i 2016, hvor det er tydeligt at se, hvornår Lone begyndte at forske i SKAM-online-grupperne.

Vi har i denne artikel undersøgt, hvordan man kan forstå forskerpositioneringer i og omkring emergende, online fænomener, og hvordan forskning finder sted, når man arbejder med en kulturel og æstetisk hændelse, der som *SKAM* breder sig over tid, rum og sociale kontekster. Vi var selv ivrige seere, og samtidig var vores reception præget af, at vi er forskere i medier og mobile teknologier, dvs havde en særlig interesse for de forhold, som teknologien og medierne sætter for både serie og reception. Empirisk data er ikke tidsligt neutral, og en vigtig del af den forskningsmæssige bearbejdning bliver at følge med -- hvilket vi fx helt tydeligt kan se på vores mobilers fotoalbums, hvor sidste del af 2016 er fyldt helt op med screenshots fra interessante øjeblikke i diskussionerne i facebookgrupperne (se figur 7). Her fanger vi ikke bare et øjeblik med det formål at databehandle det senere, men markerer gennem screenshots en forskningshændelse, hvor vi har set noget interessant, som oven i købet kan deles med kollegaen med det samme.

Denne forskningsproces har udfoldet sig, hvor vi tilfældigvis stod, da der skete nyt i *SKAM*, hvad enten vi var i et tog en sen aften, under en koncert i regnvejrr på Northside, i køen i Brugsen, på toilettet til en konference, i de sidste minutter inden undervisning, til julefrokost, på Folkemødet, på kontoret, hjemme i lænestolen, under madlavning, på en togperron i New York, i en bus på vej til Tyskland, siddende i en vindueskarm på Als, i en lufthavn i Barcelona eller gik på Kastellet i København med en soldat i hælene, fordi anlægget skulle lukkes af for natten.

Som Postill og Pink beskriver i vores indledningscitater, så foregår denne type af forskning også ud fra en præmis om, at man skal lade sig blive "caught up in it, being carried along the trail and becoming entangled". I dette tilfælde beskriver citatet både den empiriske forskers og den ivrige fans oplevelse af en serie som *SKAM*.

Oplevelsen formes netop ikke kun af narrativet og produktionen selv, men også af, at receptionsprocessen er med til at skabe forventninger til seriens videre forløb, hvad enten det handler om at bekymre sig om seriens plot, eller om receptionens og forskningsprocessens vilkår.

Soldaten på Kuppet satte i øvrigt smilende farten ned, da Lone stakåndet sagde, at hun var lidt optaget af det dér klip, så hun kunne altså ikke gå så hurtigt.

Referencer

Ellis, C, Adams, T.E. & Bochner, A.P. (2011). Autoethnography: An Overview. *Forum: Qualitative Social Research*, 12(1)

Frykman, J. & Gilje, N. (2003). *Being There: New Perspectives on Phenomenology and the Analysis of Culture*. Lund: Nordic Academic Press

Hastrup, K. (2003). *Ind i Verden. En grundbog i antropologisk metode*. København: Hans Reitzels Forlag

Hine, C. (2000). *Virtual Ethnography*. London: Sage

Postill, J. & Pink, S. (2012). Social media ethnography: the digital researcher in a messy web. *Media International Australia*, 145, 123-134.

Ida Malene Hartmann Rasmussen, cand mag. i Moderne kultur og kulturformidling, idamhr@gmail.com
Bjarki Valtysson, lektor, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, valtysson@hum.ku.dk

At føle meget

Affektive relationer i SKAM fanfællesskaber

Abstract

This article investigates SKAM's transmedia storytelling with specific focus on the affective relations between fans on the SKAM blog (<http://skam.p3.no>). Empirically, the article is based on data extracted from a focus group conducted with SKAM-fans and a qualitative content analysis of the communication found in the commentary section on the blog. Results indicate that SKAM's strategic use of transmedia storytelling is experienced by fans as authentic, and contributes to the emergence of affective online publics, where emotions and feelings run high.

Keywords: Fans, fællesskab, affektive relationer, tværmedialitet, SKAM-blog

Introduktion

Den norske ungdomsserie SKAM har forsøgt at ramme de unge seere, ved at anvende de medier, som unge mennesker bruger i deres hverdag. Det gør SKAM til et interessant eksempel på moderne storytelling, hvor man ser indhold og struktur gå op i en højere enhed og hvor de forskellige mediers *affordances* flere gange om dagen bruges til at udvikle og udvide historien. Serien gør strategisk brug af digitale medier, hvor SKAM-bloggen (skam.p3.no) spiller en hovedrolle sammen med andre digitale udtryksformer som sociale medier (Instagram og Facebook) og SMS'er. Derudover står fansene også for en nærmest instrumental drift af det tværmediale historieunivers, da deres investering af tid og kræfter på bloggen skaber en ekstra dimension af affektive relationer, som binder fanfællesskabet sammen i bloggens kommentarspor.

SKAM's format skriver sig ind i former for deltagelseskulturer (Jenkins 2006), hvor fansene ikke regner med at tjene økonomisk på deres deltagelse, da deres motivation snarere er at være aktive medskabere i en kultur, hvor kreativ udfoldelse, fællesskabsfølelse, samarbejde og selvpromovering er vigtige parametre (Gauntlett, 2011). De digitale teknologier gør dermed muligt for brugeren at engagere sig som et interaktivt publikum (Jenkins, 2006), hvor *producers* (Bruns, 2008) ikke nøjes med at læse, men også at skrive (Lessig, 2008).

Denne artikel fokuserer primært på de affirmative dimensioner, der understreger de kreative potentialer fansene får afløb for gennem en produktion som SKAM. Artiklen lægger derfor vægt på fansenes deltagelse, udsagn og fascination i forhold til deres interesse i SKAM-universet. Det er dog vigtigt at understrege, at denne form for deltagelse og fascination altid er betinget af teknologien i et digitalt tværmedialt medielandskab, da den både faciliterer og begrænser de udtryksmuligheder, fansene har til rådighed. Den kommunikation der udfolder sig i SKAM-universet, er derfor påvirket af de muligheder som SKAM-bloggen, SMS'er og de sociale medier giver fansene i forhold til deres bevægelsesmuligheder som medskabere.

Med andre ord påvirker teknologiens *affordances* fansenes "space of agency" (Sandvik, Thorhauge & Valtysson, 2016) og omvendt. Dette er tydeligt, når man kigger nærmere på selve produktionen og distributionen af *SKAM*. Historien udvikler sig hovedsageligt på *SKAM*-bloggen, hvor de forskellige brudstykker af *SKAM*-livet samles. I stedet for at have et fast ugentligt afsnit, brydes afsnittet op i små bidder der udgives i realtid. Mellem de korte klip får man yderligere indblik i karakterernes liv gennem Instagrambilleder, SMS'er og Messenger-samtaler. Det gør, at fansene på daglig basis kan deltage og relatere til serien gennem de digitale medier de i forvejen bruger i deres eget digitale hverdagsliv. Denne produktionsmetode fører serien tættere på fansene og giver dem sammen med andre vigtige parametre en følelse af autenticitet, som fansene kan relatere til. Det er disse affektive relationer, der opstår blandt online og offline *SKAM*-fans, som er denne artikels hovedfokus. Med udgangspunkt i en fokusgruppe med danske *SKAM*-fans og en kvalitativ indholdsanalyse af kommentarsporet på *SKAM*-bloggen (skam.p3.no), vil vi i denne artikel undersøge de affektive relationer, der opstår blandt online og offline *SKAM*-fans. Fokus vil derfor være på "cliffhanger-effekten", som seriens korte klip og opslag giver, den følelsesmæssige afhængighed, hvad der ligger i respondenternes italesættelse af sig selv som "SKAM-junkies", og *SKAM*-fanfællesskabet.

Metode og empiri

Empirisk begrænser artiklen sig til den kommunikationstråd, der findes i *SKAM*-bloggens kommentarspor (<http://skam.p3.no/>) som er styret af NRK. *SKAM*-universet udfoldes også på andre fanfora og diverse kommercielle sociale medier, men da denne artikel søger at forstå effekten af de enkelte opslag og de affektive relationer opstået herefter, og da kommentarsporet netop afspejler den umiddelbare reaktion på et opslag, udelades de andre platforme. Der er et hav af faninteraktion på *SKAM*-bloggen, og til at begrænse mængden af data fokuserer vi især på den kommunikation, der udfoldede sig i forhold til 3. sæson af *SKAM*, efteråret 2016. Det var desuden med 3. sæson, at *SKAM* for alvor slog igennem på verdensplan, og derfor giver det god mening, at analysen tager sit afsæt her. Helt konkret drejer det sig om 135 opslag i den gældende periode. Hvert opslag har et sted mellem 50-1500 kommentarer. Grundet artiklens omfang, afgrænses det til de ca. 50 første kommentarer på hvert opslag, dvs. 6700 kommentarer. Til at organisere og kode dataene, anvender vi kvalitativ indholdsanalyse (Mayring, 2014), hvor man induktivt udvikler kategorier, som efterfølgende bliver deduktivt anvendt og udformet som bestemte temaer. De temaer som strukturerer artiklens analyse, er seriens *produktionsstrategi og format, følelsesmæssig afhængighed og SKAM fanfællesskabet*.

Udover den kvalitative indholdsanalyse af *SKAM*-bloggen gør vi også brug af en fokusgruppe (Halkier, 2008; Bloor, et al., 2001), da vi er interesserede i fansenes egne udtalelser og erfaringer med *SKAM*-fællesskabet. Fokusgruppen blev rekrutteret via eget netværk, og endte med at bestå af fire kvinder i alderen 25 til 28, som alle karakteriserer sig selv som fans. Fokusgruppen understøtter indholdsanalysen med dybdegående informationer om *SKAM*-fanfællesskabet, det følelsesmæssige engagement og formatets betydning med 'de daglige cliffhangers'. Både fokusgruppens deltagere og kommentatorerne fra *SKAM*-bloggen er blevet anonymiseret i analysen.

Seriens format

Tværmedial storytelling, transmedia storytelling, remediering, polymedia, cross-media. Betydningen og brugen af disse begreber varierer, men sammen har de tilfælles at beskrive, hvordan indhold bliver påvirket af de medier og mediestrategier, der transmitterer indholdet. De finere variationer er ikke så vigtige i forhold til artiklens kontekst, men snarere den pointe at indhold aldrig kan formidles af platforme uden at blive påvirket af platformenes teknologi og platformenes socioøkonomiske forhold. Som van Dijck (2013) påpeger, er platforme ikke 'intermediaries', men snarere 'mediators'. Platformene formidler derfor ikke kun sociale forhold og adfærd, men påvirker dem også. Dette kan tydeligt ses på *SKAM*-bloggen og i fansenes reaktion på de klip, som regelmæssigt bliver frigivet. Bloggen og klip kan dog ikke afskæres fra de andre platforme, f.eks. Instagram og Facebook, som tit indgår i den diskussion, der finder sted på bloggen: "Er helt på tuppa her assa! Først oppdager man at det er et kvarters klipp igjen, så poster Isak en story på Insta hvor de tilsynelatende er på Plaza?! Hjertet mitt tåler ikke det her ass. Skam, der føkker med oss så jævlig opp nå! Vet ikke hvor jeg skal gjøre av meg :-O" (02.12.2016).

Ved at implementere flere medier i historiefortællingen bliver *SKAM*-universet udvidet, og de engagerede fans som er til stede på de forskellige platforme bliver belønnet med særlige indblik og detaljer i narrativet. Udover at *'Insta-stories'* bruges som varslinger på, hvad der er i vente og til at give yderlige informationer, så understøtter disse ekstra narrative elementer de officielle klip, f.eks. når Isak gør forholdet mellem ham og Even officielt via et billede på Instagram: "Åååååh! Det fineste bilde poste på Insta leeeenge. Dette er den lykkelige slutten jeg har venta på hela sesongen! <3 ALT ER LOVE >3" (16.12.2016).

SKAMs integrerede tværmedialitet gør, at fansene kommunikerer med hinanden og hjælper hinanden med at få merværdi ud af seeroplevelsen. Da SMS'er, Instagram og Facebook indgår i fansenes naturlige brug af medier, bidrager disse medier til at gøre serien og dens kommunikation autentisk, og historiens tværmedialitet ender med at afspejle en realtid, som fansene sameksisterer i. Den kommunikation der finder sted i bloggens kommentarspor, viser også fansenes kendskab til de forskellige mediers *affordances* og deres rolle i at skabe *agency* og identifikation i forhold til fansenes hverdagsvaner og kommunikation (Sandvik, Thorhauge & Valtysson, 2016). Dette kan ses i følgende reaktion på en SMS mellem Isak og Even: "De meldingene som er 'random' er nesten de som er søttest. Når du egentlig ikke har noe fonuftigt å si, men at du likevel ønsker kontakt, så du sender noe meningsløst. Søtt" (25.10.2016).

Seriens udformning er til konstant diskussion på bloggen, hvilket afspejler sig i kommunikationen i form af meta-refleksioner og spekulationer om handlingen. Ved sæsonstart er mange kommentarer præget af en form for utålmodighed som bygger på de enorme forventninger, fansene har til serien: "Ikke mye spenning som bygger seg opp mot slutten her, gitt. Litt tynn historie denne sesongen? Lite som skjer, få klipp, ingen sidehistorier... sesong 1 og 2 skjedde jo litt med de andre karaktererne også. Begynner å bli litt kjedelig, ass..." (07.12.2016). Seriens format spiller derfor en ambivalent rolle hvor mange udtrykker frustration over de korte klip, hvilket vidner om, at fansene er bevidste om hvilken effekt formatet har på dem. Denne ambivalens kommer også til udtryk i fokusgruppen:

Altså, jeg synes det er meget ambivalent.. det er mega frustrerende, for man vil jo gerne have en update hver dag, men på samme måde, du får ikke rigtig tilfredsstillet det behov du egentlig har, fordi det typisk er mellem de her to til fire minutter.. men jeg har ikke mådehold til at sige: Godt, jeg venter til fredag. Også fordi det er en stor del af det, at se de her opdateringer, som ikke er klip. Dem der kun ser afsnit, tror jeg, går glip af nogle nuancer i det, for der er nogle ting, der ikke bliver nævnt i afsnittene, som giver en, en større forståelse af hele det her univers, når man ser alle de opdateringer der er... (Respondent 1)

Fansene arbejder konstruktivt med både deres afhængighed og utålmodighed over for konceptet, og omfavner ambivalensen ved disse frustrationer ved at hjælpe hinanden med at forstå seriens format og de begrænsninger, som den naturligt indeholder. De indgår frivilligt i seriens format, fordi den ikke kun giver dem ekstra indsigt i narrativet, men også samtidig styrker fanfællesskabet og den affektive relation til serien.

I følelsernes vold

Metarefleksionerne om seriens format understreger fansenes medieadfærd og behov. Fans, der i Jenkins' optik skal forstås som et interaktivt publikum, vil ikke længere nøjes med at stå passivt på sidelinjen, men insisterer derimod på at skulle have noget at sige og på retten til at deltage aktivt i deres egen kultur. Deres adfærd er derfor i takt med Lessigs (2008) og Gauntletts (2011) redegørelse for henholdsvis skrive/læse-kulturer og gøre/handle-kulturer. Alligevel må det forstås, at det også kan have emotionelle og sociale konsekvenser at navigere mellem forskellige medier, hvilket Madianou og Miller's (2012) koncept om *polymedia* angiver. *Polymedia* understreger den integrerede kultur, hvor hvert medie defineres relationelt i kontekst med andre medier, hvilket netop gør, at disse konsekvenser kan opstå. Dette mediebrug bliver tydeligt i den måde *SKAM*-fansene relaterer både til universet som helhed, men også i den måde de italesætter deres brug og forståelse af de forskellige medier. Disse affektive aspekter glider for mange fans vedkommende fra utålmodighed og frustration over i en følelsesmæssig afhængighed – en decideret *junkie-adfærd*, som nogle fans selv påberåber

sig i deres desperation. Men frem for at være skamfuld omkring denne voldsomme afhængighed, omfavnes det af fællesskabet, der sammen dyrker at være *junkies*.

Effekten af de korte klip som cliffhangere er et af de steder, hvor graden af SKAM-fans afhængighed bliver synlig: "Ja, det var akkurat det vi trengte etter den horrible slutten på dagens episode – en jævla pause. Kill me now, sier jeg bare. SKAM will be the end of me!" (05.11.2016). Da fansene er meget bevidste om narrativets og produktionens indbyggende *suspense*-effekt, har de svært ved at acceptere ventetiden mellem de forskellige klip. Mens de venter, florerer der på SKAM-bloggen livlig kommunikation: "4 timer siden, denne side er blevet opdateret, og fortsat absolut ingen livstegn. Men hvem tæller?! [...] Jeg klikker seriøst snart *click* (intet nyt) *click* (intet nyt) *click* (intet nyt) osv. (hjælp mig)" (07.12.2016). Denne desperation er typisk for den fællesskabsfølelse som eksisterer på bloggen, hvor der tilnærmelsesvis går konkurrence i at vise sin afhængighed af serien, mens det samtidig står klart, at de ikke er alene om disse stærke følelser: "Jeg bliver gal av å gå inn og oppdatere hele tiden..." (31.10.2016); som efterfølges af lang række kommentarer, der bekræfter denne form for følelser; "Ja, bliver helt dårlig av det her". Fiktionen glider ind i fansenes følelsesliv og medfører en stor indlevelse; noget som respondenterne også kommenterede i fokusgruppen:

Jeg tror aldrig at jeg har følt mig så involveret i en fiktiv persons liv, det er jo ekstremt, det dér real time-perspektiv, det er ekstremt medrivende, man føler sig også virkelig, sådan.. jeg sidder der og er 27 og boede i øvrigt i Warszawa det sidste halve år, og følte mig nogle gange totalt latterlig, for jeg bare var sådan helt sådan: "NEEEJ" (alle griner), hvor jeg nogen gange bare græd og sådan noget... men ja... Det er virkelig godt lavet. (Respondent 2)

Det er det vildeste jeg nogensinde har indlevet mig i, ligesom når man råber af en fodboldkamp, jeg er fodboldfan, når man råber af en fodboldkamp, det er fuldstændig den samme følelse af, - at hvis det her ikke sker nu, så dør jeg! (alle griner højt), og det havde vi så alle fire.. det var sindssygt. (Respondent 1)

Denne form for følelsesmæssig afhængighed er dybt forbundet med de teknologier, der fordrer kommunikationen, men også af det fremspirende kollektiv af fans på bloggen. Det er det Boyd (2011) henviser til som *networked publics*; offentligheder restrukturere af teknologier, som konstruerer rum og grupper af mennesker. I SKAM's tilfælde er der dog ikke kun tale om *networked publics*, men *networked affective publics*. Dette indebærer, som Papacharissi (2015) påpeger, en bevidsthed om "det tredje sted": Online, uformelle mødesteder som er essentielle for dannelse og vedligeholdelse af fællesskaber, social kapital og civilt engagement. På SKAM-bloggen kommer det til udtryk i fansenes engagement og affektivitet over indholdet. På et diskursivt niveau relateres de til hinanden med et sprog, som på samme tid er eksistentielt og kropsligt. Fansenes engagement og identifikation siver ned i deres eget følelsesliv, som bliver forstærket via deres fælles bevidsthed som en *networked affective public*. "Åååå nå ble jeg nettopp sykt happy, og begynte å få tårer i øynene, og hoppe opp og ned. Var så gira jeg ropte og klarte å velte vannglaset mitt da de blei avbrutt. Trodde aldri jeg skulle blive sint av å se Noora :((<3" (21.10.2016), og "Hvad er det SKAM gjør med meg?? Må bare si at det er helt vanvittig bra laga, spesielt denne sesongen. Jeg går rundt å føler meg nesten forelska i Even selv, og venter om det var meg han skal ta kontakt me. Det gjør vondt å vente vettu" (01.11.2016). Denne sterke affektive reaktion, når noget gør så ondt, og når man føler så meget, glider også ud i fysiske reaktioner: "Herregud jeg gråtter som en foss!" (09.12.2016), og "JEG FÅR IKKE PUSTE" (25.11.2016).

Denne følelsesmæssige afhængighed, hvilket nogle af fansene henviser til som SKAM-syken (stærk fysisk reaktion på serien såsom søvnløshed, mangel på appetit og tankemylder) er et samspil af mange parametre. Vi har diskuteret teknologiens rolle i at konstruere kommunikative rum, der gør at fansene overhovedet kan kommunikere. Men som Boyd påpeger, konstruerer teknologier ikke kun rum (i dette tilfælde SKAM-bloggen), men også grupper af mennesker, hvilket i SKAM's tilfælde er bygget op af nogle bestemte karakteristika og normer.

Et SKAM-fanfællesskab

Ifølge Jenkins (2006) bliver man først en reel fan, når man begynder at transformere det præsenterede indhold over på en kulturel aktivitet. Det gør man ved at dele følelser og tanker omkring programmets indhold med venner eller i fællesskaber, som deler samme interesse. I SKAM's tilfælde giver de digitale medier og bloggen fansene tilgængelige hverdagsteknologier til at kommunikere, men disse rum ville være tomme, hvis ikke fansene investerede affektivt i dem. Vi har allerede set eksempler på, hvordan fansene fremstår som fælles SKAM-hjerne, hvor praksis er baseret på en vis form for kollektivt vidensrum. Som Baym (2010) påpeger, kan fællesskaber beskrives ud fra sted, praksis (fællesskabet udvikler dets egen måde at kommunikere på), fælles medvirken til hinandens sociale kapital via støtte og deling af følelser, en vi-følelse og interpersonelle relationer.

Disse dynamikker gør sig gældende på bloggen, hvor fans engageres i diskussioner, som er af opklarende karakter: "Jeg glæder mig til at finde ud af mere om Isaks familie. Hvornår han ikke bor ved faderen? Har faderen fået en ny familie? Hvorfor har han ikke snakket med moderen? Hvor meget ved Jonas og de andre?" (22.10.2016), som bliver besvaret med en opklaring fra fællesskabet. Andre diskussioner tager udgangspunkt i en personlig forståelse og analyse af karaktererne: "Jeg likte Isak veldig godt før, men han er jo ikke noe hyggelig i det hele tatt?! Hva skjer ☹" (05.10.2016). Hvilket forsvarer af en anden bruger: "Tror Isak har en tid der han har vanskeligheter med å vite hva han selv føler, ikke virker det som han skjønner det selv engang, kjenner meg igjen selv ☺".

Det bliver derfor til en form for fanpraksis, hvor de står sammen om at få den fulde forståelse af serien, og hvor dybere analyser bifaldes i fællesskabet: "Dæven du må være intelligent. Skjer med å greie å trekke sånne kompliserte tråde a? Jeg mener det" (26.10.2016). Der går også lidt sport i at spore de små gåder og hemmeligheder i mange af opslagene. Udover disse kommentarer som fællesskabet deler omkring seriens handling og symbolik, bliver der ofte diskuteret de bredere emner og tematikker som serien tager op, som biologi, homoseksualitet og evolution.

Det er dog de mere affektive emner, der giver størst dynamik på bloggen, f.eks. når Isak og Even kigger på hinanden når de endelig kysser for første gang: "<3<3<3 Dette er det fineste eg har sett" (28.10.2016) og "Jeg har aldrig blitt så glad for en episode før <3". Generelt set står SKAM-fansene, som de fremstår på bloggen, sammen som en enhed og de er bevidste om at fællesskabet føler og længes efter det samme. Vigtigheden af at kunne dele sine følelser med nogen kommer også klart til udtryk i fokusgruppen:

Helt sikkert, ellers ville jeg føle mig totalt ensom og tror, at jeg ville være ved at blive sindssyg. Altså, som sagt, så tror jeg, at det kommer helt vildt meget an på hvem jeg er sammen med, jeg har klart haft følelsen af, at i nogen grupper, at jeg har været for meget eller haft lyst til at snakke for meget om Skam (de andre griner), eller har lavet for mange skam-referencer og snakket lidt for norsk (de griner igen), men de andre venner jeg har, der har været ligeså hooked på det, jeg har da haft meget mere lyst til at snakke med dem, haha, i en lang periode. (Respondent 2)

Dette sammenhold og fornemmelsen af at være en del af en helhed bliver også omtalt på bloggen, hvor man bliver stolt og rørt over at tilhøre fællesskabet: "En ting er sikkert: SKAM-red får ihvertfall frem det BESTE i oss seere. Kanskje der er det som er meningen? Når jeg leser igjennom (nesten) alle kommentarerne på hver episode-side o.l. bliver jeg STOLT og RØRT" (03.12.2016). Det er dog stadig væk de affektive relationer, som er de mest fremtrædende, hvor man får lov til at føle meget sammen med de andre fra fællesskabet: "NEEII FY SØREN DET ER IKKE SANT!?!?! HERREGUD. JEG GRÅTER NÅ. VÆR SÅ SNILL. VEKK MEG FRA DENNE FORFERDERLIGE DRØMMEN" (01.12.2016). Kommentaren efterfølges af en masse støttende kommentarer og vidner derfor om, hvor vigtigt det er kunne føle meget og dele disse følelser med fællesskabet.

Konklusion

SKAM-universet figurerer i dens format som et socialt medie, hvis tekniske karakteristika styrer brugeren hen mod et forhøjet engagement og større indlevelse i universet (van Dijck, 2013). De daglige opslag formår at skabe

en uforudsigelighed i narrativet og dertilhørende hungrende fans, idet cliffhangerne ender med at påvirke fansenes virkelighed og offentlighed. Den tværmediale historiefortælling griber altså ind i brugernes hverdag og følelsesliv på en uhyre effektiv facon. Formatet ender med at være fællesskabsskabende, idet de kan stå sammen omkring deres ambivalente forbrug af serien. Derfor lykkes *SKAM* som et tværmedialt univers, der både udnytter brugernes mediebrug og mediernes indbyggede *affordances*, men også brugernes deltagende adfærd og behov for at skabe fællesskaber omkring serien. Ved at være en aktiv del af kommentarsporet opnår brugerne merværdi og kan tage deres oplevelse med ud i den virkelige verden; alle handlingsmønstre der knytter sig til Jenkins ide om *deltagelseskulturen*. Selvom at de føler meget og hårdt, så står det klart, at fans godt kan lide denne form for følelsesmæssig involvering. *SKAM*-fans er i følelsernes vold og føler sig trygge nok i fællesskabet til at dele deres følelser. At føle meget er derfor en essentiel del af *SKAM*-universet; at føle med fællesskabet, at føle med karaktererne, at føle med skuespillerne, at føle med temaerne og at føle med og igennem hinanden. Det er disse affektive relationer, faciliteret af den tværmediale fortællestil, som primært gør *SKAM* til den succes som den nu er.

Referencer

- Baym, N. (2010). *Personal connections in the digital age*. Cambridge: Polity Press.
- boyd, d. (2011). Social network sites as networked publics: Affordances, dynamics, and implications. In Z. Papacharissi (Ed.) *A Networked self: Identity, community, and culture on social network sites* (pp. 39-58). New York & London: Routledge.
- Bloor, M., Frankland, J., Thomas, M. & Robson, K. (2001). *Focus groups in social research*. London: Sage.
- Bruns, A. (2008). *Blogs, wikipedia, second life, and beyond: from production to produsage*. New York: Peter Lang.
- Gauntlett, D. (2011). *Making is connecting: The social meaning of creativity, from DIY and knitting to YouTube and web 2.0*. Cambridge: Polity Press.
- Halkier, B. (2008). *Fokusgrupper*. 2. udgave. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Jenkins, H. (2006). *Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture*. New York & London: New York University Press.
- Lessig, L. (2008). *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy*. New York: The Penguin Press.
- Madianou, M. & Miller, D. (2012). Polymedia: Towards a new theory of digital media in interpersonal communication. *International Journal of Cultural Studies*, 16(2), 169-187.
- Mayring, P. (2014) Qualitative content analysis: theoretical foundation, basic procedures and software solution. Klagenfurt, 2014. Lokaliseret på <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-395173>
- Papacharissi, Z. (2015). *Affective publics: Sentiment, technology, and politics*. Oxford: Oxford University Press.
- Sandvik, K., Thorhauge, A.M. & Valtysson, B. (2016). Spaces of agency at the intersection between media technologies and everyday life. In K. Sandvik, A. M Thorhauge & B. Valtysson (Eds.) *The media and the mundane: Communication across media in everyday life* (pp. 151-156). Gothenburg: NORDICOM.
- Van Dijck, J. (2013). *The culture of connectivity: A critical history of social media*. Oxford: Oxford University Press.

Sebastian Schwemer, ErhvervsPostdoc, Center for informations- og innovationsret (CIIR), Københavns Universitet / Dansk Internet Forum (DIFO), sebastian.felix.schwemer@jur.ku.dk

SKAM – ophavsretlige grænser på det grænseløse Internet?ⁱ

Abstract

This article examines some of the copyright-related questions that arise in the context of cross-border access to the Norwegian series SKAM. The programme has turned into a cultural phenomenon throughout the Nordics and rightholders' geo-blocking of consumers from other countries led to much awareness of cross-border access in January 2017, not least from the former Danish minister of culture. The EU-legislator has in the recent years proposed a variety of solutions to secure cross-border access to copyright-protected works. This article provides an overview on these initiatives and their complex interplay. A consumer-focused perspective is finding its way into the academic discourse and the lawmaker's agenda for copyright in the 21st century. The article argues, however, that there is a long way until the traditionally unproblematic geographical delineation finds its balance on the Internet. Conventionally, an argumentation based on culture is used to justify a high level of protection for rightholders. In the light of transnational culture, this article reflects on transferring these considerations to cross-border access to content, i.e. the justification for a high level of access to transnational culture.

Keywords: Det digitale indre marked, ophavsret, geoblokering, grænseoverskridende portabilitet, multiterritoriale licenser

Introduktion

SKAM er et kulturfænomen. Ikke alene i dens oprindelsesland, men i hele Norden, især Danmark. I 2016 oplyste den norske public service-udbyder NRK, at hele 28 procent af SKAM-seerne af den tredje sæson kom fra Danmark.ⁱⁱ SKAM er født på det 'grænseløse' internet og byder på et innovativt format, hvor små indslag i form af videoklip, Instagram-opslag eller skærbilleder af SMS-tråde bliver lagt på nettet i blogformat. I januar 2017 var denne adgang dog pludselig ikke grænseløs længere: NRK måtte umiddelbart geoblokere adgang til serien, både via deres hjemmeside og NRK P3's egen SKAM-side, for udenlandske seere, efter at musikpladeselskabernes brancheorganisation IFPI påstod, at serien havde fået for mange udenlandske seere til at være dækket af musikkens licensaftalen.ⁱⁱⁱ

I Danmark blev denne udvikling mødt med meget opmærksomhed, og den netbaserede serie fik et (politisk) højdepunkt i debatten om grænseløs adgang i januar 2017, da tidligere kulturminister Bertel Haarder stillede et § 20-spørgsmål til den nuværende kulturminister, om hun "i det nordiske kulturministerråd [vil] arbejde for, at

der igen bliver uhindret adgang til den norske tv-serie *Skam* for seere over hele Norden samt tilsvarende uhindret adgang til nabolands-tv generelt i hele Norden?"^{iv}

Spørgsmålet om grænseoverskridende adgang til ophavsretsbeskyttede værker er imidlertid hverken en ny eller en nordisk problemstilling, men snarere en skærpet indre markeds-problematik, hvor eksklusive rettigheder og licenseringspraksis kolliderer med hensyn til det indre marked. I de seneste år har EU-lovgiver sat problematikken højt på dagsordenen og foreslået eller introduceret forskellige foranstaltninger med henblik på at mindske hindringer af grænseoverskridende adgang for EU-borgere.^v Det vil jeg belyse nærmere i det følgende.

Når tjenester og borgere krydser grænser

Lad os først kigge på de situationer, hvor onlinetjenester, som f.eks. NRK P3's *SKAM*, krydser grænser. Når vi ser på disse situationer af "grænseoverskridende" karakter, skal det bemærkes, at den juridiske terminologi afviger fra den metaforiske sprogbrug. Der bør i hovedtræk sondres mellem to scenarier: Det første scenarie finder sit anknætningspunkt i forbrugernes bevægelse over grænsen. En borger fra medlemsstat A befinder sig i medlemsstat B og ønsker at tilgå tjenester fra sit hjemland A. Dette vil eksempelvis være tilfældet, når en norsk forbruger tager til Danmark og forsøger at tilgå sine norske tjenester derfra. Det andet scenarie finder sit anknætningspunkt i selve onlinetjenestens bevægelse over grænsen. En tjeneste fra medlemsstat A skal kunne tilgås af en forbruger i medlemsstat B. Dette vil være tilfældet, når en dansk forbruger prøver at tilgå en norsk onlinetjeneste fra sit hjemland. Det er således netop det sidstnævnte, som er tilfældet i den ovenfor beskrevne situation, hvor *SKAM* ikke kunne tilgås i Danmark.

Europa-Kommissionen betegner det første fænomen som '(grænseoverskridende) portabilitet'^{vi}, imens det andet fænomen betegnes som 'geoblokering'.^{vii} Disse to fænomener danner grundlag for sondringen i denne artikel. Det bør nævnes, at geoblokering beskriver den praksis at begrænse adgangen til indhold afhængig af brugerens geografiske placering ved hjælp af tekniske foranstaltninger.^{viii}

Den ophavsretlige dimension

Der er en lang række ophavsretlige spørgsmål, som er interessante at belyse ved at bruge *SKAM* som undersøgelsesgenstand. Denne artikel har til formål at granske de retlige spørgsmål, som opstår i forbindelse med *udøvelsen* af ophavsretten, navnlig i grænseoverskridende situationer. Ikke desto mindre er det behjælpeligt hurtigt at minde om nogle af ophavsrettens mest centrale aspekter.

Den ophavsretlige beskyttelse kan forstås således, at den har til formål at skabe incitamenter for ophavsmænd til at frembringe værker. Beslægtede rettigheder finder deres begrundelse i beskyttelsen af investering i skabelsen af værkerne. Forskellige aspekter af *SKAM* kan være ophavsretsbeskyttet. I modsætning til nogle andre immaterielle rettigheder, stiftes ophavsretten ikke gennem registrering, men opstår med skabelsen af selve værket. Det vil sige, at tekst, billeder eller videomateriale i form af SMS-tråde, Instagram-billede eller videoklip kan være ophavsretsbeskyttet, hvis disse opfylder værkshøjdekriteriet.^{ix} En vigtig begrænsning ligger i, at ophavsretten ikke beskytter idéer.^x Også i situationer, hvor brugere selv kollaborativt bygger videre på serien, eksempelvis ved at lave 'memes' eller merchandise, opstår en række ophavsretlige spørgsmål.

Derudover spiller især brug af musik central rolle i *SKAM* (den officielle spilleliste på Spotify har 120.000 følgere). Hvor indhold, der er beskyttet af ophavsret og beslægtede rettigheder, bliver brugt, kræves udstedelse af licensrettigheder fra de forskellige rettighedshavere. Musikværker har oftest flere rettighedshavere (en eller flere musikautorer, tekstforfattere, udøvere, producenter/musiklabels mfl.), således at flere ophavsmænd kan have rettigheder til det samme værk. Ved licensering af musikværker er denne fragmentering af rettigheder, rettighedshavere og repertoire forbundet med høje transaktionsomkostninger (Schwemer 2015, 700).

Ophavsrettigheder bliver traditionelt forvaltet nationalt og licenseret for geografiske områder, der oftest svarer til landegrænser. Dette er imidlertid ikke en følge af lovgivningen, men snarere af den licenseringspraksis og de underliggende forretningsmodeller, som rettighedshavere har udviklet over en lang række år, og som er bygget på eksklusive territoriale rettigheder. Hvis man tager udgangspunkt i aftalefriheden og den eksklusive karakter

af de pågældende rettigheder, bliver det tydeligt, at spørgsmålet om hvorvidt onlineindhold skal være tilgængeligt over grænser i vidt omfang er et retspolitisk spørgsmål. Men er det overhovedet noget, lovgiveren skal gribe ind i?

EU's intervention på grænseoverskridende indhold

Etableringen af det europæiske indre marked har været en af de primære politiske og legislative prioriteter i det europæiske samarbejde og kulminerede i traktaten om Den Europæiske Union i 1992. I takt med den stærkt voksende digitale sektor er etableringen af det 'digitale indre marked' ligeledes kommet på Europa-Kommissionens dagsorden. Formålet er at afskaffe hindringer, når borgere og virksomheder handler på tværs af grænser.^{xi} Det vil ikke sige, at den europæiske lovgiver ikke tidligere har haft grænseoverskridende adgang til indhold på agendaen. Faktisk blev beslægtede spørgsmål allerede adresseret i sekundær lovgivning i 1989 i det såkaldte 'fjernsyn uden grænser'-direktiv^{xii}, som etablerede at medlemslande skal sikre modtagefrihed og ikke må hindre retransmission på deres område af fjernsynsudsendelser fra andre medlemsstater.

Ganske interessant er den EU-retlige dimension også, da der ved SKAM er tale om indhold fra Norge, som ikke er en del af EU men *Det Europæiske Økonomiske Samarbejdsområde* (EØS). Igennem EØS-aftalen har EFTA-landene Island, Liechtenstein og Norge siden 1994 fået adgang til EU's indre marked og er samtidig forpligtet til at behandle og implementere alle EU retsakter, som ændrer det indre marked og har EØS-relevans.^{xiii}

Tiltag på licenseringssiden: grænseoverskridende musik-licensering

En måde at adressere grænseoverskridende adgang på er at forenkle licensering af de relevante rettigheder. For at sikre grænseoverskridende, det vil sige multiterritoriale, licenser på musikområdet, har EU-lovgivning i 2014 delvis reguleret området ved *direktiv 2014/26/EU om kollektiv forvaltning af ophavsret og beslægtede rettigheder samt multiterritoriale licenser for rettigheder til musikværker med henblik på onlineanvendelse i det indre marked*.^{xiv} Direktivet blev i Danmark implementeret ved den omfattende *lov om kollektiv forvaltning af ophavsret* (LOV nr 321 af 05/04/2016) og ændringer i ophavsretsloven, men direktivet er på dette tidspunkt endnu ikke blevet en del af EØS-aftalen som først forventes gennemført i løbet af 2017.^{xv}

Direktivet introducerer bl.a. et system til udstedelse af multiterritoriale licenser for onlinemusikrettigheder, som skal sikre en licenspolitik for erhvervsbrugere, "der er tilpasset det grænseløse onlinemiljø, og som dækker flere territoriale områder" (jf. betragtning 39 i direktiv 2014/26/EU).^{xvi} Direktivet er dog begrænset til kun at finde anvendelse på kollektiv forvaltning. Det vil sige, at musikrettigheder, som ikke bliver forvaltet af kollektive forvaltningsorganisationer, falder uden for direktivet.

Tiltag på licenseringssiden: oprindelseslandsprincip for tilknyttede onlinetjenester

I september 2016 offentliggjorde Europa-Kommissionen omfattende lovgivningsinitiativer med det formål at modernisere den europæiske ophavsret, herunder et forslag til en forordning *om regler for udøvelse af ophavsretten og beslægtede rettigheder, der gælder for visse af radio- og tv-selskabernes onlinetransmissioner samt retransmissioner af radio- og tv-programmer* (COM(2016) 594 final). Formålet med forordningen er at øge den grænseoverskridende tilgængelighed af radio- og tv-selskabernes programmer for EU-borgere ved at forenkle den "kompleks[e] clearing af rettigheder med en lang række rettighedsindehavere" og dermed mindske transaktionsomkostninger.^{xvii}

Af afgørende betydning er indførelsen af oprindelseslandsprincippet i artikel 2 i udkastet, som imidlertid er begrænset til radio- og tv-selskabernes onlinetjenester, der er 'tilknyttet' de oprindelige udsendelser i form af simulcasting (lineær eller live udsendelse) og catch-up (on-demand) tjenester.^{xviii} Virkningen af mekanismen vil være, at radio- og tv-selskaber kun skal klare de for den tilknyttede onlinetjeneste nødvendige rettigheder i den medlemsstat, hvor selskabet har sin hovedforretning (jf. artikel 2, stk. 1).^{xix}

Selvom der er tale om en "mulighedsskabende" mekanisme, det vil sige ingen forpligtelse (jf. betragtning 11) og fortsat mulighed for aftalebaseret begrænsning af distributionen til specifikke territorier, blev forslaget mødt med skepsis blandt danske brancheorganisationer, rettighedshavere og forvaltningsorganisationer. Disse

bekymringer bliver imødekommet i forordningen bl.a. i artikel 2, stk. 2, ved, at parterne skal tage ”hensyn til samtlige aspekter af den tilknyttede onlinetjeneste, såsom den tilknyttede onlinetjenestes egenskaber og publikum samt sprogversionen” (jf. også betragtning 11).^{xx} Dermed skal princippet ikke begrænse rettighedshavernes mulighed ”for fortsat at licensere rettigheder på territorial basis, som omfattet af kravene i EU-lovgivningen”.^{xxi}

Frygten for svækkelsen af territorielt baserede forretningsmodeller afspejles også i Regeringens holdning i Kulturministeriets grund- og nærhedsnotat, hvori vigtigheden i ”at en løsning på området tager hensyn til de særlige forhold, der gælder for tv- og filmbranchen, og at aftalelicenssystemet kan opretholdes” understreges.^{xxii} Ligeledes gav Folketingets Kulturudvalg i april 2017 udtryk for bekymring over lovvalgsreglen, bl.a. da dette vil gøre det mere ”vanskeligt for danske rettighedshavere at aftale rimelige vederlag for brug af deres rettigheder”.^{xxiii}

Skulle forordningen blive vedtaget i den foreslåede form, vil det betyde en forenkling af licensering på visse områder. Det fremstår dog uklart, hvorvidt udsendelser, som primært foregår på onlinetjenester, vil være omfattet af forordningen, hvor den traditionelle tv-udsendelse er tilknyttet onlinetjenesten og ikke omvendt. Der pågår forhandlinger i Bruxelles herom.

Tiltag på adgangssiden: grænseoverskridende portabilitet

Indtil for nyligt fandtes der ikke nogle regler om tvungen grænseoverskridende portabilitet i primær eller sekundær EU-ret. I december 2015 præsenterede Europa-Kommissionen sit forslag til en *forordning om sikring af grænseoverskridende mobile onlineindholdstjenester i det indre marked* (’portabilitetsforordning’).^{xxiv} Forordningens retsgrundlag er artikel 114 TEUF, som giver EU beføjelsen til at vedtage foranstaltninger, der vedrører det indre markeds funktion. Formålet er at indføre en fælles strategi for at sikre, at abonnenter på onlineindholdstjenester, der lovligt udbydes i deres bopælsmedlemsstat, kan få adgang til og bruge disse tjenester, når de midlertidigt opholder sig i en anden medlemsstat (artikel 1 i forordning (EU) 2017/1128).

Kernen af forordningen består af en juridisk fiktion indeholdt i artikel 4, som bestemmer, at de relevante ophavsretlige handlinger ved adgangen til og brugen af onlineindholdstjenester anses for udelukkende at finde sted i bopælsmedlemsstaten. Mekanismens effekt efterligner dermed oprindelseslandsprincippet fra servicedirektivet (2006/123/EF) og satellit- og kabeldirektivet (93/83/EØF). Med andre ord udgør portabilitetsforordningen et de facto indgreb i aftalefriheden via en juridisk fiktion med bagvedliggende hensyn til det indre marked og ultimativt forbrugerbeskyttelse.

Forordningens anvendelsesområde er begrænset på en række punkter: Pligten til at sikre grænseoverskridende portabilitet er rettet mod situationen, hvor et abonnement til en onlineindholdstjeneste leveres mod betaling (jf. artikel 3, stk. 1) og abonnentens bopælsmedlemsland kan identificeres. Gratis abonnements-tjenester, på den anden side, kan – men er ikke forpligtet til at – tilbyde grænseoverskridende portabilitet ”forudsat at abonnentens bopælsmedlemsland verificeres af udbyderen”.^{xxv} Hvorvidt public service-tjenester skal være omfattet af forordningen, blev drøftet af forskellige udvalg i Europa-Parlamentet. Disse tjenester vil ligeledes kunne gøre det muligt for deres abonnenter at drage fordel af forordningen under de nævnte betingelser som gælder for gratis abonnements-tjenester.^{xxvi}

I februar 2017 nåede Europa-Parlamentet til enighed om forslaget, og forordningen (EU) 2017/118 vil finde anvendelse fra den 20. marts 2018.^{xxvii} I kontekst af SKAM skal det også nævnes, at musiklicensaftalen faktisk omfattede udbredelsen af indholdet til nordmænd i udlandet, det vil sige grænseoverskridende portabilitet. Problematikken lå snarere i spørgsmålet om, hvorvidt aftalen også dækkede den uventede højje efterspørgsel fra udlandet.

Tiltag på adgangssiden: geoblokering

Det leder mig til det sidste aspekt: adgangsbegrænsninger af indhold for brugere fra andre lande ved hjælp af tekniske foranstaltninger, det vil sige geoblokering. Denne praksis kan typisk føres tilbage til, at rettighedshavere

af økonomiske årsager indgår aftaler med tjenesteydere for geografisk begrænsede områder (Riis & Schovsbo 2016, s. 666).

I maj 2016 fremsatte Europa-Kommissionen udkast til en forordning *om imødegåelse af geoblokering og andre former for forskelsbehandling på grundlag af kundernes nationalitet, bopæl eller hjemsted i det indre marked og om ændring af forordning (EF) nr. 2006/2004 og direktiv 2009/22/EF* (COM(2016) 289 final). Formålet med forordningen er at afskaffe 'ubegrundet' geoblokering og "at give kunderne bedre adgang til varer og tjenesteydelser på det indre marked ved at forhindre, at erhvervsaktørerne praktiserer både direkte eller indirekte forskelsbehandling gennem en kunstig opsplitning af markedet på grundlag af kundernes bopæl."^{xxviii}

Ifølge artikel 4, stk. 1, lit. b, gælder forbud mod forskellige generelle betingelser for adgang til deres tjenesteydelser afhængigt af kundernes nationalitet, bopæl eller hjemsted, dog ikke for ydelser "hvis vigtigste funktion er at give adgang til og mulighed for brug af ophavsretligt beskyttede værker eller andre beskyttede frembringelser". Med andre ord ville adgang til ophavsretsbeskyttet indhold i første omgang ikke være omfattet af forordningen. Efter Europa-Parlamentets ændringsforslag, er Europa-Kommissionen nu ved at overveje at udvide til ophavsret beskyttede værker alligevel.^{xxix} Spørgsmålet er også her, hvorvidt dette overhovedet vil finde anvendelse på public service-tjenester.

Vejen frem: Hvordan skal grænseoverskridende adgang sikres?

Bertel Haarder har trukket sit § 20-spørgsmål tilbage, NRK har fået en ny musiklicensaftale på plads, og SKAM forlænges ikke efter den fjerde sæson. Happy end?

De lege ferenda: usikkert og kompleks sammenspil

Som belyst er EU-lovgiveren ved at adressere nogle af hindringerne i form af grænseoverskridende portabilitet og 'ubegrundet' geoblokering ved brug af indhold på nettet i en række instrumenter. Det er bemærkelsesværdigt, at den europæiske lovgiver satser på forordninger på nogle områder, det vil sige en totalharmonisering, efter tidligere at have støttet på 'soft law' (såsom anbefalinger) eller direktiver.

Derudover viser der sig med de forskellige horisontale instrumenter, navnlig forordninger og direktiver, et yderst komplekst sammenspil. Et yderligere aspekt, som ikke har været genstand for denne artikel, er grænsefladen til konkurrenceretten. Almindelig europæisk konkurrenceret er i stand til at adressere og løse begrænsninger på grænseoverskridende adgang i et vist omfang, og de territoriale begrænsninger giver ifølge Riis & Schovsbo (2016) ikke i sig selv anledning til en omfattende modernisering af ophavsretlige regler. Ikke desto mindre spiller EU's konkurrencemyndighed en central rolle i multiterritorial licensering (Schwemer, 2016) og adgang (jf. pay-tv sagen).

Direktiv 2014/26/EU, som faciliterer multiterritorial licensering på musikområdet, er det eneste af disse instrumenter, som er trådt i kraft på nuværende tidspunkt. Selv når portabilitetsforordningen finder anvendelse fra marts 2018 og hvis de forskellige øvrige lovforslag bliver vedtaget, forbliver der en lang række åbne spørgsmål og ikke adresserede aspekter, som hvorvidt onlinetjenester eller serier som SKAM overhovedet vil være omfattet. Og mildest talt er nogle forslag kontroversielle blandt rettighedshavere, som fører forhandlingerne og deres resultater i den politiske snarere end i den juridiske arena.

Aftalefriheden er et bærende civilretligt princip, som i et vist omfang bliver begrænset i det indre marked. I en snævrere forstand vil kun geoblokeringsforordningen og direktiv 2014/26/EU begrænse aftalefriheden som sådan, mens de andre regulativer virker aftalebegrænsende. I lyset af den kraftige modstand fra rettighedshavere er det dog uklart i hvilket omfang de forslåede tiltag vil blive en realitet. Komplexiteten forhøjes yderligere med tanke på, at tredjepartstjenester såsom platforme som Instagram og Facebook bliver brugt mere aktivt. Mens det er teknisk muligt for NRK at begrænse adgangsmuligheder til deres egen hjemmeside, vil brug af andre platforme være underlagt deres vilkår og ofte ikke teknisk muligt at geoblokere.

Transnational kultur og forbrugerperspektivet

Hvis vi tænker tilbage på Bertel Haarders intervention, er det værd at stille spørgsmålet om, hvad det betyder for den retspolitiske debat, når en tidligere kulturminister kritiserer den manglende grænseoverskridende adgang til ophavsretsbeskyttet indhold på baggrund af kulturhensyn som "den gensidige nordiske sprogforståelse".

I Lissabontraktaten fastslog lovgiveren i artikel 3, stk. 3 TEU, at Unionen "respekterer medlemsstaternes rige kulturelle og sproglige mangfoldighed og sikrer, at den europæiske kulturarv beskyttes og udvikles." I den konventionelle forståelse bliver kulturargumentet primært anvendt for at begrunde et højt beskyttelsesniveau af rettighedshavere. Men hvad hvis man overfører disse overvejelser til grænseoverskridende adgang til indhold, det vil sige begrundelsen for et højt adgangsniveau til transnational kultur?

Haarder kommenterer i sin skriftlig begrundelse, at "Pippi Langstrømpe har i så henseende haft større betydning end samtlige sessioner i Nordisk Råd." Og når sportsbegivenheder kan være af så væsentlig samfundsmæssig interesse, at fjernsynsforetagenders eneret begrænses i udnyttelsen så "en betydelig del af befolkningen [ikke] forhindres i at kunne følge dem via direkte eller tidsforskudt transmission på gratis fjernsyn"^{xxx}, burde et lignende rationale ikke kunne udvides til kultur- og underholdningsindhold?

Mens ophavsretten eller dens udøvelse traditionelt ikke har taget hensyn til forbrugere som sådan (Hugenholtz & Helberger, 2007), virker det tilsyneladende som om, den europæiske lovgiver er ved at kalibrere interesseafvejningen for så vidt angår grænseoverskridende adgang til værker, navnlig i form af portabilitets- og geoblokeringsforordninger. Adgangsdimensionen (Geiger, 2015) og, i forlængelse af dette, forbrugerbeskyttelse er ved at finde sin vej ind i den akademiske diskurs og lovgiverens agenda for ophavsretten. Men der er stadigvæk lang vej før den traditionel uproblematisk geografiske opdeling finder sin ligevægt på internettet.

Referencer

Europa-Kommissionen (2012). Meddelelse om indhold på det digitale indre marked, COM(2012) 789 final, Bruxelles, den 18.12.2012

Europa-Kommissionen (2015). En strategi for et digitalt indre marked i EU, COM(2015) 192 final, Bruxelles, den 6.5.2015

Europa-Kommissionen (2015). Forslag til Europa-Parlamentets og Rådets forordning om sikring af grænseoverskridende mobile onlineindholdstjenester i det indre marked, COM(2015) 627 final, Bruxelles den 9.12.2015

Europa-Kommissionen (2016). Forslag til en forordning om imødegåelse af geoblokering og andre former for forskelsbehandling på grundlag af kunders nationalitet, bopæl eller hjemsted i det indre marked og om ændring af forordning (EF) nr. 2006/2004 og direktiv 2009/22/EF, COM(2016) 289 final, Bruxelles den 22.5.2016

Europa-Kommissionen (2016). Forslag til en forordning om regler for udøvelse af ophavsretten og beslægtede rettigheder, der gælder for visse af radio- og tv-selskabernes onlinetransmissioner samt retransmissioner af radio- og tv-programmer, COM(2016) 594 final, Bruxelles, den 14.9.2016

Folketingets Europaudvalg (2017). Politisk udtalelse om forslag til reform af ophavsretten, 25. april 2017

Geiger, C. (2015). Copyright as an Access Right, Securing Cultural Participation through the Protection of Creators' Interests, *Max Planck Institute for Innovation and Competition Research Paper No. 15-07 2015*

Hugenholtz, B. (2015). Extending the SatCab Model to the Internet, *Study commissioned by BEUC (Brussels, 2015)*

Hugenholtz B. & Helberger, N. (2007). No Place Like Home for Making a Copy: Private Copying in European Copyright Law and Consumer Law, *Berkeley Technology Law Journal* (22), 1061-1098. doi.org/doi:10.15779/Z38296M

Kulturministeriet (2016). Grund- og nærhedsnotat til folketingets Europaudvalg, 21. december 2016

Riis T. & Schovsbo J. (2016). Den grænseløse onlinebruger – geografisk opdeling af markedet for online- og streamingtjenester. In *Liber Amicorum Jan Rosén* (pp. 665-680). Visby: Eddy.se.

Schwemer, S. F. (2015). Kollektiv forvaltning i informationsområdet og det nye regime under direktivet 2014/26/EU i Danmark. *NIR*, 697-705.

Schwemer, S. F. (2016). Emerging models for cross-border online licensing. In T. Riis (Ed.), *User Generated Law, Re-Constructing Intellectual Property Law in a Knowledge Society* (pp. 77-98). Cheltenham: Edward Elgar.

Schovsbo, J., Rosenmeier, M., Salung Petersen, C. (2015). *Immaterielret*, 4. udgave 2015. Copenhagen: Jurist- og Økonomforbundets Forlag.

Schønning, P. (2016). *Ophavsretsloven med kommentarer*, 6. udgave 2016. Copenhagen: Karnov Group.

i Tak til professor Thomas Riis og professor Jens Schovsbo for deres værdifulde kommentarer til artiklen

ⁱⁱ Politiken (2016, oktober 28). 28 procent af 'Skam'-seerne er fra Danmark [artikel]. Lokaliseret på <http://politiken.dk/kultur/filmogtv/article5647726> ece

ⁱⁱⁱ NRK P3 (2017, januar 13). Nå kan du ikke lenger se «SKAM» fra utlandet [blog post]. Lokaliseret på <http://p3.no/na-kan-du-ikke-lenger-se-skam-fra-utlandet/>

^{iv} Ifølge Folketingets forretningsorden § 20, kan et folketingsmedlem få "oplyst en ministers holdning til eller opfattelse af et offentligt anliggende (...)" ved et spørgsmål til vedkommende minister. Se Folketinget (2017, januar 23). § 20-spørgsmål S 602 Om adgang til nabolands-tv i hele Norden. Lokaliseret på <http://www.ft.dk/samling/20161/spoergsmaal/s602/index.htm>

^v Den tidligere Europa-Kommission gennemførte eksempelvis en omfattende høring i 2014, hvor det første spørgsmål gik ud på, hvorfor det ikke er muligt at tilgå mange onlinetjenester overalt i Europa. Høringen resulterede i flere end 9.500 svar

^{vi} Den danske version af lovforslaget oversætter "portability" som "sikring af grænseoverskridende mobile onlineindholdstjenester", jf. lovforslaget i deres engelske og danske oversættelser

^{vii} Europa-Kommissionen definerer geoblokering som "en fremgangsmåde, der benyttes af onlinesælgere af forretningsmæssige grunde, og som medfører, at brugerne nægtes adgang til websteder i andre medlemsstater." se Europa-Kommissionen, En strategi for et digitalt indre marked i EU, COM(2015) 192 final, s. 6

^{viii} Se Riis & Schovsbo (2016), s. 673

^{ix} Ved værkshøjde forstås "kravene til en litterær eller kunstnerisk frembringelse, for at frembringelsen kan anses som et værk i ophavsretslovens forstand", jf. Schønning (2016), § 1, 1.3.1, s. 120

^x Se litteratur om beskyttelse af TV formater og programkoncepter og U 1999.1762 Ø (tv-format), jf. Schønning (2016), § 2, 1.5, s. 164, og Schovsbo et al. (2015), s. 113ff og U 2014/888 H (Netto-reklamefilm)

^{xi} F.eks. Europa-Kommissionens *Meddelelse om indhold på det digitale indre marked*, hvor den præsenterede dens to parallelle fremgangsmåder bestående af "indsats[en] for at revidere og modernisere EU's lovgivningsmæssige rammer for ophavsret" og af facilitering af en struktureret industrialog om "praktiske erhvervsorienterede løsninger", jf. Europa-Kommissionen, *Meddelelse om indhold på det digitale indre marked*, COM(2012) 789 final, s. 2-3

^{xii} Rådets direktiv 89/552/EØF af 3. oktober 1989 om samordning af visse love og administrative bestemmelser i medlemsstaterne vedrørende udøvelse af tv-radiospredningsvirksomhed, som er forløber af direktivet om audiovisuelle medietjenester

^{xiii} Store Norske Lexikon (2016, juli 8). EØS [artikel]. Lokaliseret på <https://snl.no/EØS>

^{xiv} Grænseoverskridende licensering af musikværker fra kollektive forvaltningsorganisationer har beskæftiget Europa-kommissionen både i dens egenskab som EU's konkurrencemyndighed og i dens egenskab som legislativ initiativtager for eksempel i CISAC-sagerne (2000-2013) og i en række tidligere sager. Se også Schwemer (2015)

^{xv} Med andre ord er direktivet derfor endnu ikke implementeret i national ret i Norge. Jf. Regjeringen (2017, januar 1). Oversigt over sentrale EU- og EØS-sager i forvaltningen - januar 2017. Lokaliseret på https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/vedlegg_planer2017/id2536935/

^{xvi} Disse regler for kollektive forvaltningsorganisationers multiterritoriale kollektive licensering er indeholdt i afsnit III af direktivet 2014/26/EU og fastslår blandt andet mindstekrav og betingelser, der skal fremme en frivillig sammenlægning af musikrepertoarer

^{xvii} Europa-Kommissionen, Forslag til en forordning om regler for udøvelse af ophavsretten og beslægtede rettigheder, der gælder for visse af radio- og tv-selskabernes onlinetransmissioner samt retransmissioner af radio- og tv-programmer, COM(2016) 594 final, s. 2

^{xviii} Kommissionens forslag er bl.a. baseret på en evaluering af satellit- og kabeldirektivet (93/83/EØF), som indførte oprindelseslandsprincippet for satellittransmissioner. Udvidelsen af princippet har fundet forskellige fortalere i litteraturen, herunder Hugenholtz (2015). En anden mulighed, som Kommissionen overvejede, var at udvide oprindelseslandsprincippet til også at omfatte såkaldte webcasting-selskaber. Dette blev afvist af Kommissionen "navnlig på baggrund af den usikkerhed, der er forbundet med markedets fortsatte udvikling og det faktum, at visse tjenester stadig er i deres vorden", Europa-Kommissionen, COM(2016) 594 final, s. 4-6

^{xix} Mekanismen bliver anset for at "åbne nye muligheder for radio- og tv-selskaberne, så de kan udbyde deres onlinetjenester på tværs af grænserne, navnlig for så vidt angår indhold, som ikke er afhængigt af territorial eneret.", se Europa-Kommissionen, COM(2016), 594 final, s. 3

^{xx} Jf. Europa-Kommissionen, COM(2016), 594, betragtning 11 og Kulturministeriet, grund- og nærhedsnotat til folketingets Europaudvalg, 21. december 2016 (revideret), s. 3

^{xxi} Europa-Kommissionen, COM(2016), 594 final, s. 5-6

^{xxii} Kulturministeriet, Grund- og nærhedsnotat til folketingets Europaudvalg, 21. december 2016 (revideret), s. 13

^{xxiii} Jf. Folketingets Europaudvalg, Politisk udtalelse om forslag til reform af ophavsretten, 25. april 2017, s. 2

^{xxiv} Europa-Kommissionen, Forslag til Europa-Parlamentets og Rådets forordning om sikring af grænseoverskridende mobile onlineindholdstjenester i det indre marked, COM(2015) 627 final

^{xxv} Europa-Parlamentets retsudvalg (JURI) foreslog bl.a., at der indføres en ny artikel 3a om grænseoverskridende portabilitet af gratisabonnementstjenester, som fungerer som opt-in i en tidligere 'Draft Report'. Den endelige forordning adresserer disse tjenester i artikel 6 om grænseoverskridende portabilitet af onlineindholdstjenester, der stilles til rådighed uden betaling i penge

^{xxvi} Ifølge betragtning 18 anses betaling af en obligatorisk gebyr for offentlige tv- og radioselskaber ikke som "betaling i penge" for en onlineindholdstjeneste

^{xxvii} Det Europæiske Råd (2017, februar 2). Portabilitet af digitale indholdstjenester: Enighed mellem EU-formandskabet og Parlamentet [pressemeldelse]. Lokaliseret på <http://www.consilium.europa.eu/da/press/press-releases/2017/02/07-portability-digital-content-services/>

^{xxviii} Europa-Kommissionen, COM(2016) 289 final, s. 2

^{xxix} I Europa-Parlamentets industri, forskning og energi udvalg (ITRE) blev der bl.a. påpeget en udvidelse til tjenesteydelser, hvis vigtigste funktion er at give adgang til ophavsretsbeskyttede værker, forudsat udbyderen har de relevante rettigheder (jf. ændringsforslag 132 og 133 i Europa-Parlament, Industri, Forskning og Energi Udvalg, Amendments 42-164, Draft Opinion, 15.11.2016. Lokaliseret på <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=COMPARL&reference=PE-594.031&format=PDF&language=EN&secondRef=01>

^{xxx} Jf. § 1, stk. 2 bekendtgørelse nr 546 af 19/04/2015 om udnyttelse af tv-rettigheder til begivenheder af væsentlig samfundsmæssig interesse