

# SKAM OG AUTENTICITET

Bachelorprojekt i medieanalyse

Emma Teresa Redlefsen Sønnichsen, 5. semester på AAU Dansk  
Vejleder: Louise Brix Jacobsen

## Indholdsfortegnelse

<b>Indledning</b>	<b>3</b>
<i>Metodiske overvejelser</i>	6
<b>Fiktionalitet som en retorisk strategi</b>	<b>8</b>
<b>Instagram og Facebook som sociale medieplatforme i SKAM</b>	<b>10</b>
<b>Transmedialitet i SKAM</b>	<b>11</b>
<b>Analyse: Jeg er i hvert fall ikke sjalu</b>	<b>14</b>
<i>Filmklip: Welcome back, lørdag 26.03.16 kl 14.35</i>	15
<i>Filmklip: Obsessed, mandag 28.03.16 kl 15.10</i>	16
<i>IG: tirsdag 29.03.16 kl 16.03</i>	18
<i>Messenger: tirsdag 29.03.16 kl 19.33</i>	21
<i>Filmklip: Fy faen så deilig, onsdag 30.03.16 kl 10.15</i>	23
<i>Filmklip: Hvilken verden lever du i? Torsdag 31.03.16 kl 11.33</i>	25
<i>Messenger: fredag 1.04.16 kl 13.03</i>	27
<i>Filmklip: Help the Penetrators - and Syria, fredag 1.04.16 kl 20.14</i>	29
<i>“Skam” som begreb og det tematiske i SKAM</i>	31
<b>Konklusion</b>	<b>35</b>
<b>Abstract</b>	<b>37</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>38</b>

## Indledning

“Uanset hvor mange gange man råber, at det bare er fiktion, så efterlader fiktionen altid større indtryk end den ofte kedsommelige virkelighed” (Jacobsen 2013, 134)

Citatet af Lisbeth Knudsen (*Berlingskes* chefredaktør) handler egentlig om tv-serien *Borgens* særlige virkelighedstematisering, men kunne lige så godt beskrive de muligheder, der er ved fiktion – at den kan sætte fokus på virkelighedens tematikker og dilemmaer, sådan at de føles mere vedkommende og nærmest virkelige. Det samme er specielt ved Norges hidtil mest populære netdrama *SKAM* på public service-kanalen NRK. Ungdomsserien udkommer i små dele på flere forskellige medieplatforme, og fælles for delene er, at de kun distribueres på [skam.p3.no](http://skam.p3.no) til at starte med. Hver fredag samles de små filmklip til ét afsnit på NRKs hjemmeside, og senere sendes afsnittene som flow-tv<sup>1</sup> på NRK og som noget nyt også på DR3. Frem til sommeren 2016 var *SKAM* et norsk fænomen, men i løbet af efteråret 2016 har serien også for alvor vundet indpas i Danmark, mens den endnu ikke er så udbredt i Sverige (Måslet 2016).

Instruktør Julie Andem præsenterer *SKAM* som en dramaserie og henviser da til, at serien og dens handling er fiktiv og dermed opdigtet. Men alligevel fremstår serien autentisk gennem bl.a. dens transmedialitet, tematik og karakterer. Serien handler om en gruppe 16-19-årige norske gymnasieelever med deres små og store problemer i livet. Det fiktive netdrama henter temaer som politik, psykiske lidelser, seksualitet og religion fra virkeligheden og skaber på den måde en referentiell tilknytning til nutidens unge i Norge. Det er netop den særlige autenticitet, det referentielle og transmedielle, der er blandt temaerne for dette projekt. Mere præcist er formålet at undersøge:

Hvordan bruger afsenderen bag tv-serien *SKAM* virkemidler som transmedialitet, karakterer og tematik til at skabe autenticitet for seerne?

Jeg vil tage udgangspunkt i afsnit 5 fra sæson 2 og de tilhørende opdateringer på de forskellige medieplatforme. Det udvalgte afsnit fungerer som optakt til point of no

---

<sup>1</sup> Ray Williams står bag selve begrebet “flow-tv”, der betyder, at man sætter sig ned og ser programmerne i sit tv i en sammenhængende strøm, hvor indslag, reklamer og programmer kobles til hinanden med flydende overgange (Gripsrud 2010, 236)

return i sæsonen og rummer mange af de tematikker, der er fokus på i hele serien: Flygtningekrisen, religion, seksualitet, kærlighed, psykiske lidelser, sociale universer og selve skammen. I analysen vil jeg inddrage karakterteori sammen med transmedialitet for at undersøge, hvordan det får karaktererne til at fremstå mere autentiske. Jeg vil komme ind på, hvordan Facebook og Instagram typisk bruges af virkelige brugere, og hvilken effekt det får, når seriens skabere lader karaktererne have fiktive profiler blandt vores virkelige. Til sidst vil jeg analysere det tematiske i serien, og hvordan "skam" fungerer som tematisk begreb.

I artiklen "Foran Borgen" beskriver Rikke Andersen Kraglund, hvordan fikcionalisering kan vække seernes interesse for temaer fra virkeligheden ved at personliggøre dem og at tilføje dramatik og spænding. Som hun siger, kan "Film og TV opleves mere virkelig end virkeligheden selv" (2014, 13). Teorien om fikcionalitet vil jeg uddybe senere i et teori afsnit, men kort sagt er teorien med til at udvide vores forståelse af fiktion. Fikcionalitet anses ikke som noget, der er afgrænset til et værk, og som er afskåret fra virkeligheden. I stedet undersøges fiktionen i samspil med konteksten. Derfor er fikcionalitet en retorisk strategi, som afsenderen kan benytte med et formål i sigte.

Selvom *SKAM* er utvetydig fiktion, kan seriens format være med til at udfordre den klassiske forståelse om fiktion som genre, der

"er afgrænset til et værks rammer og mere eller mindre afsondret fra virkeligheden. [for] Man mister noget essentielt ved tv-serien, hvis man vil forstå den autonomt, som om den kun handler om sin egen fiktive verden og ikke om vores virkelige verden ... " (s. 10)

Ved siden af seriens medieplatforme spiller temaer fra virkeligheden også en stor rolle. Her er der eksempelvis tale om flygtningekrisen, psykisk sygdom, kropsidealer, forskellige seksualiteter, religion og dét at være online hele tiden. Derfor er det nyttigt at have in mente, at selvom et værk er fiktivt, kan det stadig indeholde dele, der er referentielle (s. 10).

*SKAM* udgives som nævnt i små dele på internettet, deraf betegnelsen netdrama. Det er et format, der adskiller sig fra flow-tv ved at være tilgængeligt på nettet. På den måde kan serien altid ses, selv når seeren er på farten. Netdramaet som format opfordrer seeren til at følge med på sin computer, tablet eller smartphone, fordi serien

ikke primært distribueres via stationært tv. Netdramaet og transmedialitet er dog ikke nye fænomener. I de seneste år er det set flere gange, at tv-serier skaber opmærksomhed om sig selv på forskellige sociale medier. Hos NRK i Norge sås eksempelvis *Jenter* (2013) som et af de første forsøg med netdramaer, hvor forskellige digitale platforme fungerede som distribution. Serien havde samme koncept som *SKAM*, men med 10-14-årige piger som målgruppe i stedet (Andresen 2014). I forhold til tv-serier med transmedialitet i Danmark har vi TV2 Zulus *Sjit Happens* (2012). Her fungerede Facebook som omdrejningspunkt for samspil med de følgende sæsoner og seerne selv, der havde indflydelse på handlingen (Graversen 2016). *Fucking Fornuftig* (2015) er ligeledes en tv-serie, der bruger Facebook til klip og ekstramateriale og har en hjemmeside, som samler seriens materiale (TV2 2015). Sidste eksempel er *Fetter* (2016), hvor Frederik Fetterlein spiller sig selv i en komedieserie, der kun udgives på nettet (Iversen 2016). Modsat *SKAM* er *Fucking Fornuftig* og *Fetter* fiktiobiografiske<sup>2</sup>, mens *Sjit Happens* er scripted comedy, hvor seerne er med til at bestemme handlingen. Alle har til fælles at være netbaserede serier med sociale medier ved siden af, hvor seerne kan være mere eller mindre medskabere af handlingen.

Hvis man ser på estimeringer over målgrupper i forhold til streamingtjenester og tv set on demand, giver det mening, at seerne af *SKAM* og ovenstående eksempler er de unge. DR Medieforskning udgav senest en rapport i 2015 over danskernes tv-vaner. Rapporten viste, at danskerne absolut ikke har opgivet flow-tv, men har taget streamingtjenester til sig ved siden af. 34% ser både flow-tv og streamet tv på nettet, 5% streamer udelukkende, 59% ser kun flow-tv og 3% ingen af delene. Heraf består de to første grupper mest af unge under 30 år (Dohrmann 2016). Som Politiken beskriver det, er "Den moderne forbruger ... yderst bevidst om de mange muligheder i dag og er mere kritisk end nogensinde før. Det vigtigste for ham er, at han kan se hvad vil, når han vil, på den platform der passer ham bedst" (Pedersen 2014). Selvom det er svært at lave præcise statistikker over tv set på smartphones og på tablets, tyder det uanset hvad på, at flow-tv er på vej nedad, mens on demand-tv er i hastig vækst. Med John Ellis' begreber om "gaze" og "glance" vil det sige, at forbrugerne nu helst vil holde et koncentreret blik på noget, de selv har udvalgt, i stedet for at se flow-tv i glimt, hvor engagementet er on/off (Gripsrud 2010, 238).

---

<sup>2</sup> Et fiktionstvetydigt værk hvor kendte personer fra populærkulturen spiller rollen som sig selv. Det efterlader en tvivl hos modtageren om, hvad der er biografisk, og hvad der er fikionaliseret. (Jacobsen 2013, 61)

På trods af at netdramaet og transmedialitet i forbindelse med serier ikke er nyt, har NRK formået at skabe en hype omkring *SKAM*, som har gjort serien til et kæmpe skandinavisk kulturfænomen og NRKs mest populære (Eskesen 2016). Seertallet er støt stigende, og bare sidste afsnit af anden sæson havde over én million seere (Graversen 2016). Serien har fået enorm omtale i medierne, hvor eksempelvis Politiken hylder den som verdens bedste ungdomsserie. DR har lavet flere parodier og købt rettighederne til at sende den på dansk tv. Som noget nyt har *SKAM* vundet Nordens Sprogpris 2016, og generelt ses det, hvordan klip og billeder fra serien går viralt på sociale medier, lærere bruger serien i undervisningen, den diskuteres i podcasts, bliver gennemanalyseret og anmeldt på forskellige nyhedsforlag og fora. Serien roses bl.a. for dens særlige autenticitet, det koncentrerede fokus på teenagerlivet uden voksne med løftede pegefingre og selve formatet, der appellerer til de unge seere: Korte sekvenser, der kan ses og kommenteres på smartphonen og senere 'binge watches' (Haastrup 2016).

### *Metodiske overvejelser*

Som nævnt vil jeg undersøge det transmedielle og det tematiske i *SKAM*, hvordan fikcionalitet i serien kan påvirke virkeligheden, og hvad der sker, når karaktererne nærmest bevæger sig ud af værket – alt sammen for at få en forståelse af skabelsen af autenticitet i serien. I det kommende teori-afsnit vil jeg først introducere teorien om fikcionalitet. Afsnittet er skrevet på baggrund af *Fiktionalitet*, hvor Louise Brix Jacobsen mfl. udfolder teorien om fikcionalitet som en retorisk tilgang til værker og udsigelser. Her er det interessante, hvordan fiktioniseringer virker både indeni og uden for værket, som her et afsnit fra *SKAM*. Tesen er, at afsenderen fiktioniserer med nogle bestemte mål for øje, så derfor undersøges værket i samspil med konteksten, som her er seerne og deres virkelighed. Ved siden af *Fiktionalitet* henviser jeg til Kraglunds "Foran Borgen", hvor hun uddyber, hvad en retorisk opfattelse af fikcionalitet betyder for en analyse af fiktive værker. Hun beskriver, hvordan der i fiktionisering "opstår et nyt analytisk potentiale i forhold til fx en nykritisk tilgang, idet man igen kan inddrage forfatteren eller instruktøren og spørge til, hvilke valg han eller hun har gjort i forhold til fiktionisering og hvorfor" (2014, 11). Fiktionalitet som retorisk tilgang kan dermed belyse, hvordan karaktererne med skaberne bag kan skabe autenticitet ved at tale om seernes egen virkelighed samt indgå en form for interaktion med seerne selv.

Transmedialitet er en kommunikationsform, hvor der anvendes flere medieplatforme i skabelsen af et univers. Denne kommunikationsform er nyttig i forhold til at fastholde, engagere og opfordre modtagerne til at undersøge og bruge tid på de forskellige platforme (Bechmann 2007). Jeg har brugt Marie Laure Ryans tekst "Transmedial Storytelling and Transfictionality" til at belyse de forskellige medieplatforme i *SKAM*, og hvordan de understøtter hinanden i skabelsen af et fiktivt univers, som modtagerne kan engagere sig i. Teorien er også vigtig i forhold til skabelsen af autenticitet, eftersom *SKAM*-universet er bredt ud over de medieplatforme, seerne selv bruger til daglig, og som normalt ikke opfattes som fiktive. Det er på disse platforme, at interaktionen og fiktionaliseringen kan foregå mellem afsender og modtager. For at forstå det transmedielle i *SKAM*, har jeg brugt Yasmin Ibrahims tekst "Instagramming life: banal imaging and the poetics of the everyday", hvor hun beskriver Instagrams funktion som stedet for æstetiske hverdagsopdateringer. Desuden anvender jeg Paula Uimonens artikel "Visual identity in Facebook" samt Jakob Linaa Jensens "Fra onlinefællesskaber til onlinenetværk", der beskriver Facebooks funktion som socialt mødested. Det gør jeg for at belyse, hvordan de sociale medier normalt anvendes, og hvad der sker, når fiktive karakterer pludselig optræder på sociale medier.

I analysen anvender jeg også andre medieanalytiske perspektiver, hvor jeg fokuserer på filmtekniske virkemidler som nærbilleder og klipning i forhold til indlevelsen i karaktererne, som jeg analyserer ud fra Murray Smiths teori om karakterer og engagement. Jeg anvender også Jay David Bolter og Richard Grusins teori om moderne medier med begreberne "immediacy" samt "hypermediacy". Skabelsen af autenticitet sker nemlig også gennem seerens engagement og indlevelse i de forskellige karakterer, og hvor virkeligt den fortalte historie fremstår på skærmen. Hyper- og immediacy er gode begreber til at vise, hvordan filmtekniske virkemidler både kan skabe indlevelse, men omvendt også en forståelse for, at hele den fortalte historie er skabt gennem visuelle medier.

## **Fiktionalitet som en retorisk strategi**

Ifølge Louise Brix Jacobsen mfl. i *Fiktionalitet* skal begrebet fiktionalitet anses som en retorisk strategi, der kan optræde både i generisk fiktion og i ikke-fiktion som f.eks. taler, dokumentarer og updates på sociale medier (2013, 7). Derfor er fiktionalitet ikke en betegnelse for en genre, men en kvalitet i et eller værk eller udsigelse, som afsenderen har brugt som et retorisk valg (s. 10). At fiktionalisere anses som en menneskelig evne, der går ud på at beskrive idéer om den potentielle virkelighed, som den kunne være, blive eller aldrig blive (s. 8).

I løbet af de seneste år er der opstået flere forskellige og nye fiktionstvetydige former. Fiktions- og dokumentariske genrer blandes, og mediekulturen bruger flere forskellige platforme til at udgive deres værker. Analyserne af både de genretvetydige samt de transmedielle værker bliver hurtigt for fastlåste i deres form, hvis den grundlæggende diskussion er, hvorvidt værket tilhører generisk fiktion eller ikke-fiktion. Samtidig bliver de fiktive værker pludselig mulige at sammenligne med de ikke-fiktive, når der i stedet fokuseres på de steder, hvor der fiktionaliseres. Forfatterne bag *Fiktionalitet* beskriver på den baggrund, hvordan

“en analyse kan begynde og kan tage sit udgangspunkt før skellet mellem fiktion og ikke-fiktion og tidligt spørge: Fiktionaliseres der, og i givet fald hvordan og hvorfor og med hvilke konsekvenser for fortolkningen? Hvis der ikke fiktionaliseres, kan man så på samme baggrund spørge hvorfor og undersøge, hvilke *andre* narrative teknikker som bringes i anvendelse” (s. 131).

I dette projekt er teorien om fiktionalitet nyttig at anvende, fordi en analyse af et afsnit fra *SKAM* og dens tilhørende medieplatforme er utilstrækkelig, hvis den blot analyseres ud fra de klassiske fiktionsteorier. Ved at analysere afsnittet og dens tilhørende platforme ud fra fiktionalitetsteorien er det muligt også at analysere de samtidige virkelige forhold på sociale medier uden at glemme, at serien tilhører fiktionsgenren. Som Jacobsen mfl. beskriver det, bidrager “Fiktionalitetsteorien ... med et vokabular til inddragelse af de forhold, der ellers er blevet betragtet som irrelevante for generisk fiktion: skaberforhold og kontekst generelt” (s. 135). Dette skaberforhold kan undersøges nærmere vha. en retorisk model fra s. 147 lavet af *Fiktionalitets* forfattere inspireret af Richard Walsh:



Afsender (fx en virkelig forfatter) → Meddelelse  
(fiktionaliseret eller ikke og typisk en fortælling) → Modtager  
(fx en virkelig læser)

Figur 11. En retorisk model for narrativ kommunikation.

Modellen viser, at det ikke kun er forfatteren, der er den fortællende instans i forskellige fiktive værker. Karaktererne i den fiktive verden har også indbyrdes samtaler, der bidrager til skaberforholdet. Der er en virkelig afsender, som viser en fortælling, hvor fortællingens karakterer interagerer med hinanden, og disse informationer går videre til den virkelige modtager, altså seerne. På den måde bliver karaktererne én ud af flere fortællende midler i et værk, som afsenderen benytter (s. 147f).

Hvis tv-serien *SKAM* analyseres udelukkende som generisk fiktion afskærer man sig fra, hvordan serien potentielt kunne henvise til virkeligheden. Ved at analysere ud fra begrebet om fikcionalitet, kan man sætte fokus på, hvordan *SKAM* også lever videre andre steder end bare på computer- eller tv-skærmen. Teorien om fikcionalitet udfordrer og adskiller dermed skellet mellem fiktion og ikke-fiktion, genrekonventioner og grænserne mellem forskellige medialiteter (s. 47).

Serien *SKAM* er utvetydig generisk fiktion, der er skabt og præsenteret som et netdrama. Det kun var i starten, at seerne kunne blive i tvivl om, hvorvidt den omhandlede en virkelighed for nogle gymnasieelever i Norge. Det skal dog ikke underkendes, at et værk som *SKAM* alligevel kan interagere med seerne og påvirke deres virkelighedsforståelse. Det kan serien fordi, den også omhandler den virkelige verden med politiske og etiske problematikker sideløbende med seriens fiktive verden fordelt på flere platforme. Seriens tematisering af virkeligheden giver nogle muligheder for at bruge fikcionalisering som et retorisk begreb. De forskellige platforme inviterer seerne til forhandling mellem det ungdomsunivers, som eksisterer i serien, og det ekstramateriale, der lægges ud på de sociale medier, som seerne selv bruger. Det er også væsentligt for autenticiteten, at karakterernes profiler befinder sig blandt seernes egne virkelige profiler.

Analysen vil da have to dimensioner i form af den næranalytiske med fokus på det afsendte og den kontekstuelle med fokus på værkets interaktion med modtagerens virkelighedsforståelse (s. 7). I analysen vil det blive klart, hvordan den ikke kun

omhandler sin egen fiktive verden, men også den virkelige verden i form af eksempelvis politik og etik (s. 132).

### **Instagram og Facebook som sociale medieplatforme i *SKAM***

De sociale medier spiller som nævnt en vigtig rolle i *SKAM*. NRK har lavet Instagram- og Facebookprofiler til de fleste af karaktererne, således at seerne kan følge eller blive venner med dem. Derfor vil følgende handle om, hvilke funktioner henholdsvis Instagram og Facebook har normalt, og hvordan man som almindelig bruger agerer på dem. Der opstår nemlig en spænding, når der blandt de virkelige profiler eksisterer fiktive brugere, som fiktioniserer.

Paula Uimonen beskriver i artiklen “Visual identity in Facebook”, hvordan Facebook fungerer som et vigtigt digitalt mødested for interaktion og identitetskonstruktion mellem venner. Her bliver ens identitet bl.a. skabt visuelt gennem nøje udvalgte billeder og skriftligt gennem statusopdateringer. Uimonen beskriver, hvordan “Seeing your friends in Facebook has become a common means of social interaction, illustrating a visual turn in digital media in general and social media in particular” (2013, 122). Denne visuelle drejning i digitale medier er vigtig, når det kommer til den senere analyse af *SKAM*. Her er de sideløbende uploads af billeder og messenger-samtaler med til at understrege karakterernes individuelle personer samt vigtigheden i at være med på de visuelle mødesteder. Facebook er nemlig en digital medieret verden, der bygger videre på sociale sammenhænge i dagligdagen (s. 122).

Mens Facebook lægger mest op til skriftlige opdateringer (men stadig er visuel gennem f.eks. profilbilleder, billedalbums og videodeling), er Instagram mere visuelt, fordi opdateringerne her *kun* kan foregå gennem billeder med en tilhørende billedtekst. Yasmin Ibrahim beskriver i “Instagramming life: banal imaging and the poetics of the everyday”, at teenagere er ved at miste interessen for Facebook og migrerer over til sociale medier, hvor billeddeling er i fokus – eksempelvis Instagram og Snapchat, der er domineret af unge voksne brugere (2015, 43). Disse sociale medier spiller en vigtig rolle i *SKAM*.

Jakob Linaa Jensen beskriver i artiklen “Fra onlinefællesskaber til onlinenetværk”, hvordan Facebook nu har en vigtig funktion i at styrke de eksisterende sociale relationer. Han kalder det “augmentering af den sociale virkelighed”, hvilket

går ud på, at et socialt medie som Facebook ikke skal ses som noget, som ikke er en del af den virkelige fysiske verden. Tværtimod er det en udvidet virkelighed, hvor brugerne er online og “styrker deres normale sociale og professionelle relationer” (Jensen 2009, 90).

På Instagram er det det banale, der bliver æstetiseret gennem billeder, som bliver publiceret af private brugere. Pludselig bliver hverdagen kommercialiseret og fremvist til fordel for sig selv og for andre. Det er både med til at understrege brugerens egen identitet samt selvrepræsentation og med til at opnå social kapital gennem anerkendelse fra andre. Da bliver en ellers lille ting fra hverdagen gjort æstetisk, mindeværdig og dermed værd at vise frem til andre, fordi den inviterer til en visuel kontakt fra dem, der finder billedet (Ibrahim 2015, 44). Samtidig med, at brugerne dyrker og æstetiserer hverdagen gennem uploads af billeder, får følgere lov til få et indblik i andres privatliv. Det er desuden vigtigt, at de andre brugere kan bedømme hverdagsbilleder vha. likes og kommentarer. Dermed bliver hverdagen ikke bare gjort æstetisk, men også identificerbar for tilskueren (s. 45) – det æstetiske og identificerbare bliver netop vigtige nøgleord i den kommende analyse af *SKAM*.

### **Transmedialitet i *SKAM***

Handlingen i *SKAM* foregår som sagt i et transmedielt univers. På bloggen skam.p3.no udgives de små klip, samtaler og opdateringer fra Instagram og Facebook i realtid. Hver uge samles klippene til et afsnit, som udkommer på NRKs hjemmeside og derefter på TV. På den måde har NRK skabt en hype omkring serien, fordi den udkommer løbende i små bidder på nettet. Det transmedielle univers bidrager til storytelling og giver samtidig seerne mulighed for at etablere et fællesskab omkring serien.

Marie-Laure Ryan definerer i artiklen “Transmedial Storytelling and Transfictionality” transmedial storytelling som “the creation of a storyworld through multiple documents belonging to various media” (2013, 361). Transmedial storytelling er en særlig form for transfiktionalitet. Richard Saint-Gelais definerer transfiktionalitet med “when “two (or more) texts ... share elements such as characters, imaginary locations, or fictional worlds”” (s. 362). Dvs. i transfiktionalitet kan handlingen godt foregå inden for samme medie, mens den i transmedial storytelling

skal foregå på flere. Ryan uddyber med teoretikeren Henry Jenkins, der beskriver transmedial storytelling som et flow af indhold, der er på flere forskellige medieplatforme, hvor indholdet dermed flytter sig fra ét medie til et andet. Da bliver transmedial storytelling til en fortalt historie, der fylder så meget, at den ikke kan dækkes fyldestgørende på kun ét medie (s. 362). I *SKAMs* tilfælde ville det sige, at serien ellers kun skulle eksistere som en tv-serie bygget op af små afsnit.

Ryan deler transmedial storytelling op i to hovedformer. I den første hovedform begynder historien på ét medie, men bliver senere med sneboldeffekt spredt ud på flere platforme. Eksempler kunne være *The Matrix*, *Star Wars* eller *Ringenes Herre*. Den anden og nyeste hovedform går ud på, at selve historien allerede begynder i et transmedielt system, der spænder over flere platforme. Formålet bliver da at nå ud til mange forskellige modtagere på de forskellige platforme. Her kan modtagerne som beskrevet før opnå ny viden om de fiktive karakterer og dermed få en form for baggrundsviden. *SKAM* hører til den nyeste hovedform. Ifølge Jenkins bliver de fiktive universer da så store og historierne så fulde af detaljer, at det bliver svært at beholde et komplet overblik over det fiktive univers (s. 363).

Handlingen i *SKAM* foregår i ét fiktivt univers, men er fordelt på flere medier. Ryan beskriver den slags forhold som “*One world / many-texts relation*” (s. 363). Dvs. at der foregår flere distribueringer af indhold (her via Instagram, Facebook og sms), men indholdet henviser til den samme fiktive historie i den samme fiktive verden (den man ser i serien). Jenkins beskriver det ikke med termen “world”, men i stedet som en omstændighed, der bare ikke kan eksistere via ét medie eller én tekst (s. 364). På den måde giver de forskellige medier forskellige oplevelser af den samme verden og fortælling.

Når medierne støtter hinanden i skabelsen af historien eller serien, bliver medieplatformene subordinerede i forhold til selve historien. Ryan beskriver, hvordan dette faktum inddeler seerne i to grupper: Dem der kun følger selve historien (den største gruppe) og dem, der også undersøger de andre medieplatforme, som beskriver universet yderligere og skaber forbindelse til handlingen (s. 374). I *SKAMs* tilfælde vil gruppe to sandsynligvis ikke begrænse sig til kun at kigge på Instagram, Facebook og samtalerne uden at se de enkelte filmklip på [skam.p3.no](http://skam.p3.no), som senere samles til hele afsnit. Selvom opdateringerne på [skam.p3.no](http://skam.p3.no) bidrager med et yderligere perspektiv, kan seerne godt nøjes med at se de samlede filmklip som afsnit på NRKs hjemmeside.

For at den transmedielle storytelling skal fungere efter hensigten, beskriver Ryan, hvordan det er vigtigt at undgå redundans. Hvis der udgives en lille bid af historien på ét medie, skal denne information tages væk fra et andet. Ifølge hende må der gerne være en smule gentagelse, fordi det kan hjælpe med at binde den fortalte historie sammen for folk, der ser med fra forskellige platforme (s. 381). Eksempelvis kan redundans være med til at understrege en karakters personlighed og udvikling.

## **Analyse: Jeg er i hvert fall ikke sjalu**

I det følgende vil jeg analysere afsnittet “Jeg er i hvert fall ikke sjalu” fra sæson 2 med de tilhørende opdateringer på de forskellige sociale medier. Jeg lader dermed ét afsnit med dets opdateringer fra skam.p3.no være repræsentativt for hele serien, men med supplerende eksempler ved siden af. I analysen vil der være fokus på autenticiteten i afsnittet både i et indholdsmæssigt og transmedielt perspektiv. Jeg vil komme ind på funktionen og betydningen af de forskellige medieplatforme brugt af fiktive karakterer. Det kobler jeg sammen med teori om seeres engagement i karakterer for at beskrive, hvordan det kan blive et redskab med fiktive profiler. Til sidst afdækker jeg “skam” som begreb sammen med det tematiske i *SKAM*.

I afsnittet er blikket fæstnet på karakteren Noora, og det er hende som hovedperson, man følger i anden sæson. Afsnittet er valgt på baggrund af, at det er optakten til point of no return i serien, hvilket uddybes senere i analysen. Desuden er det repræsentativt for serien, idet mange af seriens temaer optræder her: Flygtningekrisen, religion, seksualitet, kærlighed, psykiske lidelser, skammen og sociale universer. I afsnittet ses det også, hvordan universet er bundet sammen af sociale medier og live opdateringer, hvilket som nævnt er en nyere (men ikke hidtil ukendt) måde at lave tv-serier på. Jeg har undladt at analysere sms-samtalen “Torsdag 31.03.16 kl 19.25”, fordi den ikke giver noget nyt til analysen, men derimod ligner den foregående messenger-samtale i forhold til sprogbrugen og det ekstramateriale, som det transmedielle perspektiv giver. Alle henvisninger til filmklip er fra afsnit 5 på NRKs hjemmeside og står i minut- og sekundtal. Henvisninger til opdateringer fra sociale medier er fra skam.p3.no.

Filmklip: *Welcome back*, lørdag 26.03.16 kl 14.35



(00:34)

I starten af hver sekvens dækker en tidsangivelse billedet for at sætte rammen for den pågældende scene. Typografien er enkel og i gule blokbogstaver, der står i skarp kontrast til billedsiden i serien. Jay David Bolter og Richard Grusin beskriver i *Remediation*, at “In every manifestation, hypermediacy makes us aware of the medium or media (in sometimes obvious ways) remind us of our desire for immediacy” (2000, 34). Det betyder, at det fremhævede tidspunkt som hypermediacy i hver sekvens starter med at gøre seerne opmærksomme på, at de ser den fortalte historie gennem et medie. De små filmklip bliver uploadet i realtid på skam.p3.no. Så da klokken var 14.35 d. 26.03.2016 for seerne, var den det også for karaktererne i *SKAM*, sådan at serien foregår parallelt med seernes virkelighed. På den måde understreger dato- og tidsangivelserne visuelt, at det foregår én til én med den virkelige verden. Så selvom teksten som hypermediacy umiddelbart forstyrrer billedet ved at fremhæve sig selv som medie, gør den samtidig billedet autentisk, fordi den påpeger, at handlingen foregår samtidig med seerens egen tid. Dette styrker immediacy, fordi der bliver skabt en realistisk fornemmelse – Bolter og Grusin forklarer det med, at immediacy er afhængigt af hypermediacy (s. 6).

Scenen begynder med, at Noora træder ind på sit værelse, hvor rumboen Eskild sammen med tyrkiske Lito er i gang med at sortere Nooras tøj for at donere det væk til syriske flygtninge. Eskild argumenterer, at “she never uses clothes like this” og at syrerne har brug for hendes hjælp. Da hun protesterer, får hun at vide, at hun ikke skal

være så “gjerrig” og at der er “mange som trenger dette mye mer enn deg” (03:00-03.18). Det er hele tiden klart, at Noora føler et ansvar for at redde verden, men at hun også har svært ved at leve op til sine egne krav. Skaberne af serien viser da nogle unge karakterer, som er bevidste over deres position i en vestlig verden. Serien tager denne bevidsthed op: At karaktererne står i en verden i krise, men er samtidig også i sin egen krise.

*Filmklip: Obsessed, mandag 28.03.16 kl 15.10*

To dage senere har Noora haft tid til at tænke over donationen, og hun befinder sig nu i veninden Evas værelse. Her er de to i gang med at sortere ud i Evas tøj, hvor Noora kommenterer “Vi må vise at vi bryr oss her.” (05.16), hvorefter hun uddyber, at hun virkelig bekymrer sig om flygtningekrisen.

Fra at håndtere krisen går de to piger over til at diskutere forholdet mellem Noora og William, som Noora benægter. Eva siger “Jeg vet jo det. Vilde ville fått sammenbrudd hvis det var det” (07:38), mens man ser et langt nærbillede af Noora, der slår sit blik skamfuldt ned uden at sige noget. Dette er et typisk filmteknisk virkemiddel i serien: Nærbilledet af en karakters ansigt uden nogen replikker, hvilket skaber fokus på mimikken frem for det sagte og øger immediacy. Nærbilleder hjælper også seeren med få empati ved at knytte sig emotionelt til en karakter.



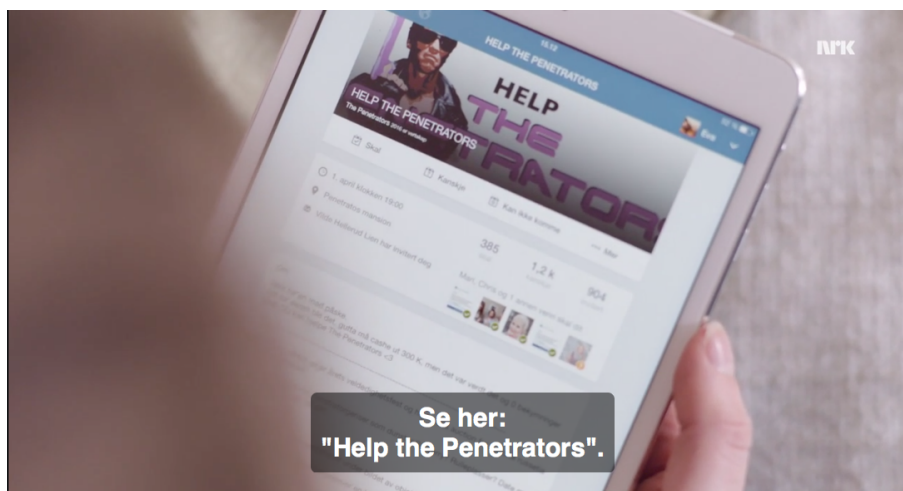
(07:38)

I *Analyse af billedmedier* beskrives det ud fra Murray Smiths teori, hvordan seeren kan engagere sig i en karakter, hvis denne lever op til begrebet “person schemata”. Begrebet dækker over en afrundet person med menneskelige karakteristika. På



baggrund af denne egenskab kan seeren engagere sig i karakteren ved at føle empati eller sympati. Empati opnås som en reaktion på karakterens udviste følelser, hvor seeren knytter sig emotionelt til karakteren. Dvs. at nærbillederne og de lange indstillinger i scenen viser Nooras følelser, sådan at seeren kan opleve indefra at stå i hendes sted og dermed få empati for hende. Sympati opnås, når seeren ser en karakters udvikling og handlinger udefra, i dette tilfælde på skærmen eller på sociale medier. Seeren vil da ikke føle karakterens mentale tilstand på egen krop, men vil i stedet tilskyndes at interessere sig for selve karakteren samt dennes holdninger og motivation. Med Smiths begreber vil det sige, at dét, som seeren præsenteres for gennem plottet eller sociale medier om karaktererne i *SKAM*, kaldes alignment. På baggrund af alignment kan seeren bestemme sig for, om han eller hun føler allegiance med en karakter – altså om seeren vil tilslutte sig karakterens morale eller ej. Hvis seeren har samme kulturelle værdier eller deler morale og principper med en karakter, vil det være lettere at føle allegiance med karakteren (Rose 2009, 241f). Empati og sympati er derfor med i skabelsen af seerens engagement i karakteren og selve oplevelsen af autenticitet. Hvis seeren reagerer på karakterens følelser, der visuelt opleves på nært hold, øges den realistiske fornemmelse. På den måde giver de lange indstillinger og nærbilleder mulighed for at leve sig ind i karakterernes sindstilstande. Derfra virker de realismeskabende – altså styrkende for immediacy.

Senere går samtaleemnet over til, at drengegruppen the Penetrators vil holde en velgørenhedsfest for eget godtbefindende. Eva viser en begivenhed på Facebook, der hedder “Help the Penetrators”, hvor drengene har navngivet deres event inspireret af typiske opråb som “Help Syria” eller “Help the Syrians”.



(08:42)

Man kan se, det er Evas profil, der er logget ind, og karaktererne fra serien står som inviterede på begivenheder. Disse profiler kan seerne se i virkeligheden fra deres egen Facebookprofil. Eva fortsætter med at forklare, at the Penetrators skal sælge trøjer med deres logo og holde "hookeauksjon" for at tjene penge ind til en gæld, de står i. Mens Eva taler, ses Noora hele tiden i nærbillede, hvor hun egentlig ikke udviser nogle særlige reaktioner. Stilstanden i kameravinklen og vinkelskift skaber en virkning af, at dialogen tager den tid, den nu tager. Dette er igen et eksempel på, hvordan lange indstillinger som filmteknisk virkemiddel hører til hypermediacy, men styrker immediacy, fordi seeren får tid at leve sig ind i den fiktive verden. Seeren inddrages bedre, fordi kameraet dvæler ved én karakters ansigtsudtryk, så seeren kan aflæse karakterens følelser og dermed få empati for denne.

*IG: tirsdag 29.03.16 kl 16.03*



loglady99 · for 7 måneder siden

+ Følg



Fant Eva utenfor kl. 08:45. Hun visste ikke at det var planleggingsdag, var på skolen 08:30 #nkvo

5,444 Synes godt om 101 kommentarer

Instagram

Tirsdagens første opdatering sker på Instagram. Her har Noora under brugernavnet loglady99 lagt et billede op af en frustreret Eva, som er mødt op forgæves på skolen, fordi hun havde glemt, de havde fredag. Billedet er hashtagget #nkvo, som er et norsk fænomen for “nå koser vi oss”, der flourerer på sociale medier. Hashtagget bruges til uredigerede snigbilleder, hvor den afbildede ikke hygger sig eller ikke ved, at han/hun bliver fotograferet. Det er dermed et ironisk hashtag, der samler de upolerede og “ægte” billeder, så alle kan finde dem.

På den måde bruger den fiktive karakter Noora et hashtag, som almindelige brugere også anvender på Instagram – et hashtag, der er blevet så stort i Norge, at udvalgte billeder er blevet samlet i bogen #NKVO (nkvo.no). At bruge udtrykket “nå koser vi oss” på et billede af en person, der er frustreret, er ironisk, fordi det betyder det modsatte af, hvad der egentlig sker. Det er også en måde at fiktionalisere på, eftersom hashtagget i dette tilfælde omtaler en fiktiv virkelighed, der refererer til den virkelige verden. På samme tid signalerer Noora (eller instruktøren bag), at hun er kreativ nok til at bruge Instagram på en anden måde, end man plejer at gøre. Dette gør hun i adskillige posts i løbet af sæsonen – f.eks. på et andet uskønt billede, hvor hun skriver “Blir jeg kastet ut av insta nå?” (17.03.2016 kl 10.33)

Normen på Instagram er ifølge Yasmin Ibrahim at dyrke og æstetisere hverdagen samt at skabe et narrativ gennem en mindebank af æstetiske hverdagsbilleder. Carsten Stage har desuden beskrevet, hvordan der er en “stigende interesse for hverdagslivet, det autentiske, kropslige og konkrete. Dyrkelsen (og æstetiseringen) af hverdagen gennem daglige rytmer af at skrive og læse intime blogs handler om at producere oplevelser af ægthed, kontinuitet og kropslig-affektiv forankring” (2015, 268). Noora går imod hverdagsæstetiseringen ved at poste et umiddelbart tilfældigt og uredigeret billede, men passer ind i Stages beskrivelse af, hvordan det hverdagsagtige og autentiske bliver mere interessant. Jacobsen mfl. Beskriver samme fænomen:

“Fiktionaliseringen i hverdagskommunikation på nettet er ... en overskudshandling, der skaber en relation mellem dem, der forstår og værdsætter dette overskud. Man signalerer, at man har kulturel kapital, at man besidder kreative og kommunikative kompetencer, og at almindelige profiler ... er lidt uinteressante” (2013, 111)

Billedet er selvfølgelig hverken tilfældigt eller uredigeret, da det ikke er afsendt af den fiktive Noora selv, men af afsenderen bag *SKAM*. Den fiktive hverdagskommunikation i form af et Instagrambillede fungerer alligevel, fordi loglady99s følgere går med på legen og liker samt kommenterer billedet. Følgerne fiktioniserer ved at kommentere f.eks. “stakkar”, “Bra jobba må jeg si”, “Hvorfor var du der da?” og “Det skjedde med meg også i dag” som om, det var en virkelig hændelse, der kan identificeres med og bedømmes. Det er dermed tydeligt, at selvom opdateringen er fiktiv, fungerer den stadig som et almindeligt opslag på Instagram. Mediet er en blanding mellem henholdsvis “Content community” og “social networking site”, hvor content community har fokus på at dele indhold (her billeder) med hinanden, og social networking site fokuserer på relationslister (Kaplan 2010, 62ff).

Nooras fiktive profil eksisterer side om side med følgernes virkelige profiler, hvilket skaber en spænding mellem det fiktive og det ikke-fiktive. Ifølge Marie-Laure Ryan vil seerne sandsynligvis anskue Nooras Instagram som en profil, der eksisterer inden i den fortalte fiktive verden – men som opfordrer følgerne til at engagere sig i handlingen ved at interagere med afsenderen, der enten kan anses som Noora selv eller *SKAMs* instruktør. Billedets funktion bliver da at give en slags baggrundsinformation, seeren ellers ikke ville få, hvis han/hun nøjedes med at se selve afsnittene i serien. Billedet giver desuden adgang til en mere nuanceret indsigt i karakterernes liv. Billedet er med til at skabe engagement hos følgerne, fordi de har mulighed for at interagere med afsenderen.

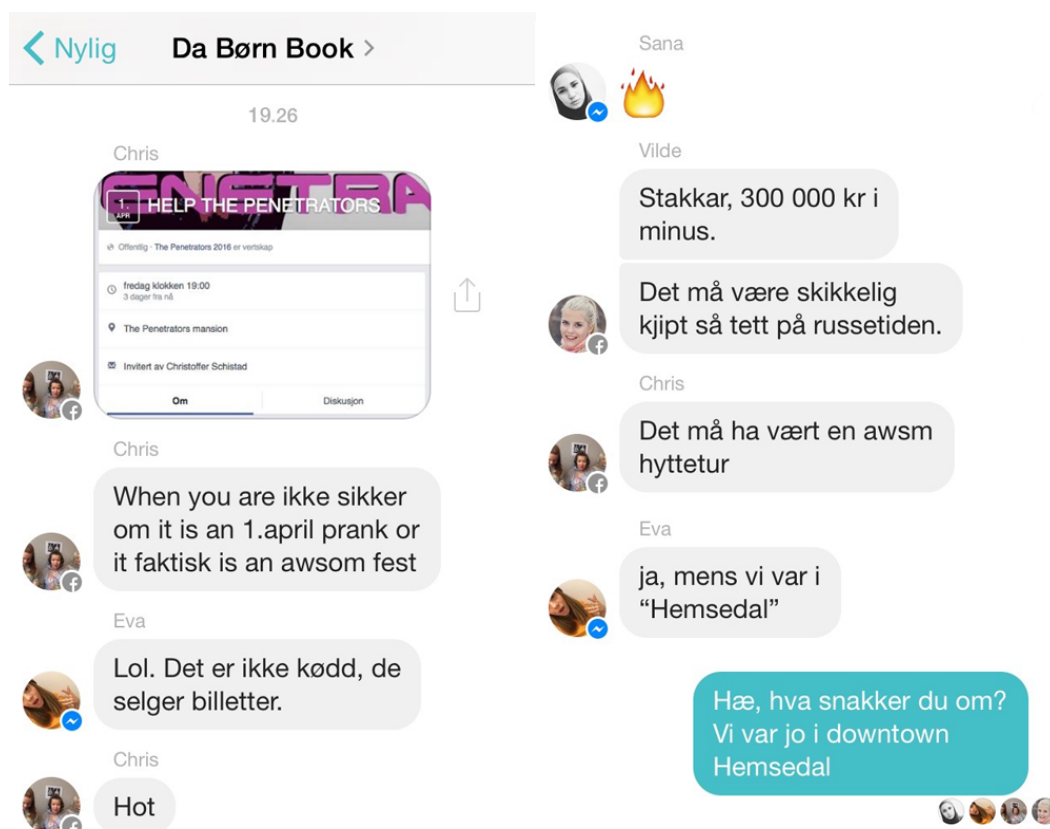
Instagram som medie gør, at modtageren kan være med, når de selv har lyst. Når modtageren er vant til, at der på sociale medier konstant er et flow af nyt indhold, kan modtageren selv koble sig på, som han eller hun har lyst til. Afsenderen bag *SKAM* kan lave nye opdateringer, selvom seeren ikke er med lige, når det sker – men seeren kan hele tiden gå tilbage og tilslutte sig karaktererne og få små hints til handlingen, hvilket samlet bidrager til den transmedielle storytelling.

Samtidig med at billedet i sig selv giver en baggrundsinformation, bliver de kommenterende følgere som sagt en slags medskabere af fiktioniseringen. Opdateringer på Instagram tillader brugeraktivitet i form af direkte kommentering. Så snart billedet uploades, kan følgerne være med i kommunikationen, der lagres og kan genlæses af alle. Følgerne kan være medskabere af fiktioniseringen overalt, fordi Instagram både kan tilgås fra smartphones, tablets og computere. Dermed kan følgerne hurtigt udvise deres medfølelse eller forundring gennem likes og

kommentarer, når de læser, at Eva havde glemt skolens fridag. Også selvom de ved, det aldrig er sket rigtigt i virkeligheden, men fordi det er en situation, man sagtens kunne komme ud for selv.

Med udgangspunkt i Smiths karakterteori vil det sige, at billedet giver følgerne mulighed for at se en karakters handling udefra og føle sympati. Billedet giver måske ikke en dybere indsigt hverken Noora eller Eva som karakterer, men seeren får lov at se dem i en ny situation. Følgerne kan engagere sig i billedet, hvis de sympatiserer med Noora eller Eva i denne situation, hvis de selv har oplevet noget lignende og dermed føler allegiance. Hvis både Eva og Noora er anerkendt for at være afrundede personer med menneskelige karakteristika, giver det mening, at følgerne engagerer sig i dem og får lyst til at skrive til dem, som om de var virkelige personer, der kan interageres med. På den måde lever seerne sig ind i handlingen og det transmedielle univers, fordi de oplever karaktererne og deres oplevelser som autentiske.

*Messenger: tirsdag 29.03.16 kl 19.33*



Tirsdagens anden opdatering er en Facebook-korrespondance mellem pigegruppen, der i messenger-samtalen kalder sig "Da Børn Book". Ifølge kommentarsporet skulle

navnet være en reference til tv-serien *Mean Girls*. Her sender karakteren Chris et screenshot af “Help the Penetrators”-begivenheden til de andre piger med udsagnet “When you are ikke sikker om it is an 1.april prank or it faktisk is an awesome fest”. I samtalen diskuterer pigerne helt kort, hvad der er sket, mens de selv var på hyttetur i Hemsedal, eller i “downtown Hemsedal”, som Noora ironisk kalder det. Samtalen er et godt eksempel på det sprogbrug, der også bruges i selve serien, nemlig “kebabnorsk” og blandingen mellem norsk og engelsk. Kebabnorsk er rent faktisk et fænomen blandt unge i Norge og består af låneord og slang inspireret fra andre sprog (DR P1 2016). Sprogbrugen i serien er en måde at fastholde den unge norske målgruppe, hvis de selv taler sådan. Desuden bidrager den særlige sprogbrug med en “vigtig del af seeroplevelsen. En identitetsmarkør, der er anderledes, men alligevel så kendt og ligesom egen, at den enkelte seer kan bruge det i sit eget repertoire” (Ritzau 2016). I samtalen byder Vilde ind med et svar, der står i modsætning til diskussionen dagen inden, nemlig at det er synd for the Penetrators, at de skylder penge så tæt på “russetiden”. Det står i kontrast til Nooras politiske karakter, der holder drengenes forbrug op mod flygtningeproblematikken.

Samtalen her er et godt eksempel på de forskellige “storyworlds”, som Jenkins kalder dem, der optræder i serien. Der er to verdener på spil, hvor den ene er den fysiske verden inde i serien, som de via samtalen henviser til, og den anden er i de sociale medier, som de kommunikerer igennem her – det som Ryan kalder “one world – many-texts relation”. Men ud fra Jensens teori om augmentering giver det ikke mening at skille de to verdener ad, fordi samtalen på Facebook fungerer som en forlængelse af karakterernes fysiske virkelighed. Facebook fungerer da som det transmedielle univers. Samtalen kan nemlig både læses og kommenteres på af seerne, og den omtalte begivenhed kan seerne selv finde og deltage i på Facebook, hvor den er tilgængelig blandt seernes ikke-fiktive begivenheder. Det giver seeren et overblik, idet han/hun kan samle handlingstråde – f.eks. pigernes indbyrdes tanker om begivenheden og begivenheden selv samt dens beskrivelse og deltagere. Ekstramaterialet tilføjer mere realisme og troværdighed til serien og giver desuden mere fyld på karaktererne. Det er også en vigtig detalje, at samtalen giver ny information, som seerne ellers ikke ville have fået med gennem de enkelte filmklip.

Der kan desuden være en pointe i, at linket til “Help the Penetrators” ikke blev lagt ud på [skam.p3.no](http://skam.p3.no), men at seerne selv måtte finde begivenheden blandt alle andre virkelige begivenheder på Facebook. Her må seeren være engageret i at opstøve

yderligere information om serien på egen hånd. Som Ryan beskriver det, giver det følelsen af “pleasure of experimentation” (2013, 384), fordi transmedielle historier motiverer seerne til at bruge deres smartphones, tablets og computere til at engagere sig i universet. Desuden giver det fornemmelsen af, at man kan “return to this world as often as we want” (s. 385), fordi begivenheden her netop ligger blandt de ikke-fiktive begivenheder. På den måde kan seerne selv deltage i festen på Facebook, kommentere på den, være med i afstemninger om “hookeauksjon” og konkurrencer om Penetrator-trøjer – altså være med i en fikcionaliseret begivenhed i interaktion med de fiktive karakterer.

Dette er igen et eksempel på, hvordan seerne oplever karakterernes handling udefra via et transmedielt univers. Gennem samtalen og begivenheden oplever seeren ikke nogle mentale eller fysiske tilstande på egen krop, men lader ham/hende se karakterernes holdninger og morale. Dette alignment fungerer særlig godt på de sociale medier, fordi de giver en dybere indsigt i karaktererne. I teoriafsnittet beskrev jeg en retorisk model inspireret af Walsh, der viste, at det ikke kun er forfatteren, der er den fortællende instans. I samtalen her, som er en del af Julie Andems fortælling, ses det, hvordan karaktererne indbyrdes bidrager til skaberforholdet. Som nævnt før er det netop informationer fra plottet om karaktererne, der gør, om seeren vil engagere sig i en karakter eller ej. Ved at kunne følge med i Facebook-samtaler og -events fremstår afsnittet mere genkendeligt for seeren, og samtidig styrker det immediacy. Immediacy øges nemlig ved høj interaktivitet.

*Filmklip: Fy faen så deilig, onsdag 30.03.16 kl 10.15*

Dagen efter får seerne en kort scene, der består af en dialog mellem Noora og William. Samtalen skildrer et sammenstød mellem to problematikker: Williams festlige påske, der resulterede i en stor gæld, som nu skal indtjenes via en velgørenhedsfest overfor Nooras engagement i flygtningekrisen. William påpeger, at Noora bare er jaloux, mens Noora mener, at William er egoistisk og forsøger at få ham til at skamme sig over sin handling. En del af samtalen udspiller sig således:

Noora: “Europa er i unntakstilstand her. 12 millioner syrere er på flukt. Altså, folk dør af sult her!”. William: “Hvad har det med sagen at gøre?”. Noora: “Det har ALT med sagen at gøre! Bare trashe en hytte mens verden sulter! Altså!” (11:17)

Samtalen er lavet af lange indstillinger med nærbilleder af de to ansigter, så fokus holdes på mimikken og det sagte, hvilket skaber autenticitet. Når der filmteknisk skabes fokus på mimikken, bliver det nemmere for seerne at føle empati for karaktererne og sætte sig ind i deres mentale sted. Hvis seeren endda deler principper og morale med enten Noora eller William, vil seeren have allegiance med hende eller ham og dermed kunne engagere sig bedre.

Efter Nooras sidste kommentar ser William opgivende og frustreret på, mens hun går væk, og nærbilledet fastholdes på hans ansigt. Samtalen er et godt eksempel på fiktionisering i serien. Noora fiktioniserer ved at sige, at Europa er i undtagelsestilstand, folk dør af sult, og at hele verden sulter. Det er ikke direkte sandheden, men omvendt kan man heller ikke beskyldte hende for at lyve. Det er en fiktionisering sagt af en fiktiv person, som henviser til seernes virkelige verden, hvor overdrivelsen fremmer forståelsen. Nooras fiktionisering er med til at sætte tingene i perspektiv for William og måske også for seerne. På den måde får den fiktive serie en egenskab ved, at den provokerer karaktererne og seerne tematisk.

I *Fiktionalitet* beskriver forfatterne dette i forhold til tv-serien *Borgen*: “En dramaserie på DR som public service-kanal forventes måske nok at kunne provokere tematisk, men vi forventer ikke, at den skal opfattes som propagantisk udtryk for bestemte politiske holdninger” (Jacobsen 2013, 133). NRK er som sagt Norges public service-kanal, og det er det samme, som sker i scenen her. Noora provokerer, men er ikke propagantisk, og spørgsmålet er, om hendes udsagn kan påvirke seernes holdninger. Fiktioniseringen bruges her som et middel, der måske kan påvirke seernes forståelse af den faktiske virkelighed, dvs. en eksplicit virkelighedstematisering, som de kan tage stilling til. I *Fiktionalitet* beskrives også en problematik, der kan opstå: “Når *Borgen*-universet ligner vores, er der mulighed for at gøre dilemmaerne mere vedkommende, men samtidig er der fare for, at spørgsmålet om politisk overbevisning overskygger de kvaliteter og muligheder, der er ved den fiktive dramaserie som genre” (s. 135). For hvor politisk må Noora blive, og lyver hun om virkelige forhold? Her kan det være en god funktion, at William står som kontrast og siger, det ikke har noget med sagen at gøre og dermed fremstår som en almindelig teenager, der i stedet ser frem til den kommende fest uden at få dårlig samvittighed.



*Filmklip: Hvilken verden lever du i? Torsdag 31.03.16 kl 11.33*

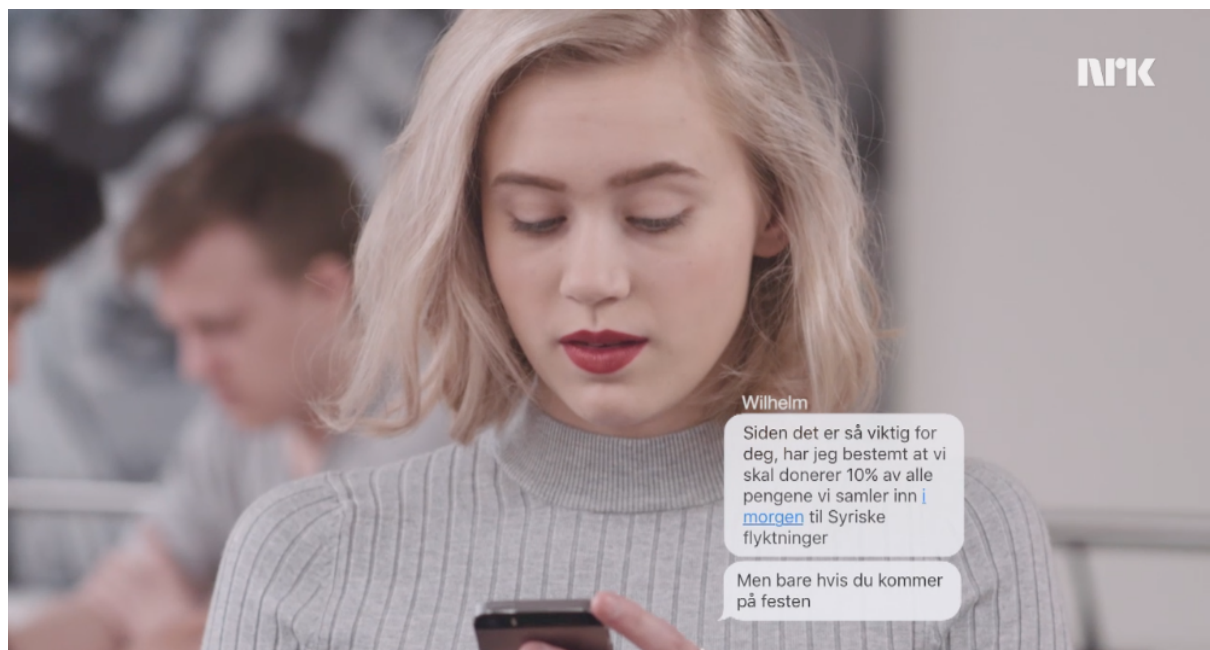
Torsdagens scene indeholder tre store temaer, der går igen i serien: Psykisk sygdom, religion og flygtningekrisen. Førstnævnte handler i dette tilfælde om Vildes spiseforstyrrelse. Hurtigt ser man Noora trække en madpakke med et hjerte-post-it op af tasken, som hun skubber hen til Vilde som en venlig påmindelse om, at hun skal huske at spise. Imens fokuserer kameraet i et nærbillede på Vildes ansigt, der udviser en form for skepsis og magtesløshed eller måske endda skam.

Det er fælles for afsnittene i sæsonen, at det kun er mellem de to karakterer, at der er en håndtering af spiseforstyrrelser. Fremfor at forældre eller andre voksne tager sig af sygdommen, ser man Noora gøre det. Eksempelvis fortæller hun i andre afsnit, hvordan kartoffel er godt for kroppen, eller at Vilde er "kjempe fin" som hun er. Den underspillede håndtering af spiseforstyrrelsen gør, at det ikke bliver en stor tematik, men mere et vilkår for pigerne. Den psykiske sygdom fremstilles subtilt, som også kan være flere ting end den stereotype forestilling om en anorektisk tynd pige, der kaster alt op i toilettet. Pigerne taler lidt om det og udviser omsorg gennem handlinger. På den måde viser afsenderen bag serien en tillid til modtagerne – for vil den unge seer forstå det? Sandsynligvis ja, idet kropsidealer fylder meget i nutidens mediebillede. Den stilfærdige måde, som sygdommen optræder på i serien, gør, at den hverken bliver stigmatiseret som en galskab eller et særligt personlighedstræk. I stedet fremstår sygdommen som et menneskeligt og svært vilkår for nogle mennesker og deres pårørende.

Næste tema, som pigerne kommer omkring, er religion. De diskuterer for og imod deltagelse i the Penetrators velgørenhedsfest, og Noora mener, de burde fokusere mere på flygtninge i stedet. Vilde får sagt, at Sana ved mere om at være flygtning, end de andre gør. Hertil svarer Sana, at hun er fra Norge og dermed fra samme kultur som de andre piger og ikke ved noget om at være flygtning. Vildes reaktion er "Jamen, du er muslim. Muslim er en annen kultur", hvor Sana lukker diskussionen med "Islam er en religion, Einstein" (14.48-14.56). Her får afsenderen bag serien skabt fokus på spørgsmålet om muslimer: Hvilken kultur er de egentlig fra? Må de gerne feste sammen med andre unge? Vilde får en funktion som den umiddelbare, klodsede og fordomsfulde karakter, der siger de ting, andre måske ikke tør. Som modsvar sidder Sana og giver svarene på de spørgsmål, Vilde og seerne måtte have. Her giver plottet forudsætninger for, om seeren følger allegiance eller ej. Hvis seeren tilslutter sig Vilde eller Sanas syn på religion, kan denne nemmere engagere sig karaktererne –

engagementet forstærkes, hvis seeren deler kulturelle værdier med enten Vilde eller Sana.

I forhold til festen mener Vilde, at the Penetrators gør en stor indsats. Derfor vil hun gerne støtte op omkring dem både økonomisk og ved selv at være med i hookeauksjonen. Spørgsmålet er nu, om de andre piger skal være med. Noora fortsætter som den politiske karakter, der taler om flygtninge og nedgør Vildes sag. Hun beskylder Vilde for at ville prostituere sig, mens Vilde argumenterer, at kys er noget andet, og at det blot er for sjov og fremmer ens sociale liv på skolen. Det vigtige her er ikke, hvem der har ret, men at begge holdninger får lov at være der uden, at de bliver seriens egne opfattelser. Noora får både lov at være syriske flygtnings fortaler og feminist, mens Vilde er den udadvendte karakter, som bare gerne vil socialisere sig. Da Noora forsøger at pålægge en skam over Vildes lyst til at være med til velgørenhedsfesten og hookeauksjonen, bakker de andre piger Vilde op. Det viser, at holdningerne eksisterer i karaktererne, uden at de bliver til løftede pegefingre over for seerne.



(14.40)

Imens pigerne diskuterer, ses det, hvordan telefonen har en særlig rolle i tv-serien. Karaktererne kan have mange ting kørende både fysisk og online, og telefonen er en helt almindelig kommunikationsform i *SKAM*. I scenen her har Noora en mundtlig samtale med sine veninder, men samtidig skriver hun med William. Hun opretholder to kontakter på én gang, hvor hun både er helt og halvt til stede på skift. I forhold til Jensens begreb om augmentering mener jeg, at det også kan bruges her, hvor det er

en sms-samtale i stedet for Facebook: Noora går ikke ind i en anden online virkelighed, mens hun skriver med William. Telefonen fungerer som en forlængelse af virkeligheden, hvor hun opretholder en social kontakt med ham. Problemet er her, at Noora altid vil ende med kun at være halvt til stede i mindst en af de to kontakter. Derfor skifter hun pludselig mening og udbryder til pigerne, at hun vil gerne med til festen alligevel, selvom den fysiske samtale handlede om noget helt andet.

Sms'erne mellem Noora og William vises som talebobler på skærmen, så modtageren kan læse, hvad de skriver om. Disse beskeder bliver ikke uploadet på SKAMs hjemmeside, så på den måde indgår de ikke direkte i det transmedielle univers, serien eksisterer i. Sms'erne er et tydeligt eksempel på hypermediacy, fordi taleboblerne er sat ovenpå billedet som en collage. Her bliver seerne gjort opmærksomme på, at det er et medie, de oplever handlingen gennem. Måske forstyrrer taleboblerne umiddelbart seerens indlevelse og "remind us of our desire for immediacy" (Bolter 2000, 34), som Bolter og Grusin beskriver det. Men selvom beskederne visuelt forstyrrer indlevelsen, øger de alligevel immediacy i scenen. Taleboblerne gør, at seerne nærmest får lov at læse med over skulderen på Noora. Det bliver dermed mere gennemsigtigt, hvad der foregår på hendes telefon, fordi taleboblerne som virkemidler øger autenticiteten. Det viser igen, hvordan hypermediacy kan være med til at skabe en realistisk fornemmelse og dermed indlevelse for seeren.

*Messenger: fredag 1.04.16 kl 13.03*





Fredagens første opdatering er endnu en messenger-samtale i pigegruppen. Ligesom i den første samtale ses det, hvordan pigerne skriver i et bestemt sprog. Denne samtale adskiller sig ved, at den indeholder flere referencer til seernes virkelige verden. Chris skriver, at “Ingen skal mess with my man igjen”, hvilket er en reference til Lucy Pearls sang “Don’t Mess With My Man” fra 2000. Senere skriver Eva “Fy faen, sykt skuffa over Mayoo i går”, som en reference til Paradise Hotel i Norge ifølge kommentarsporet til samtalen. Chris skifter navn på samtalen fra “Da Børn Book” til “Gjengen-allianse”, der også skulle være en reference til det norske Paradise Hotel. Som konsekvens er der nogle seere, der i kommentarsporet beskylder Chris for både at spoilere afsnittet fra Paradise Hotel og være ond mod deltagerne i showet. På den måde sker der en fiktionisering, når en fiktiv karakter følger med i og spoiler en virkelig reality-serie, som modtagerne også ser.

Som nævnt før er messenger en del af Facebook, men der optræder aldrig statusopdateringer i sæsonens udgivelser. Der kan være en pointe i, at ingen af karaktererne skriver opdateringer på Facebook, men i stedet “styrker deres normale sociale og professionelle relationer” gennem samtaler, som Jensen (2009, 90) beskriver det. De deler ikke materiale på Facebook, men bruger det til chat og invitationer til begivenheder. Instagram bruges i stedet til at udgive opdateringer, hvilket stemmer overens med den visuelle drejning, der er sket på sociale medier, som Uimonen beskrev. Ligeledes beskriver Ibrahim, at unge er ved at miste interessen for selve Facebook som socialt medie og i stedet migrerer over til Instagram, hvor det visuelle er i fokus. På den måde støtter de to medieplatforme hinanden i skabelsen af historien i *SKAM*. Facebook står for at styrke de eksisterende sociale relationer gennem samtaler, mens Instagram bruges til at opdatere følgerne med æstetiske uploads fra hverdagen. De to sociale medier bidrager måske ikke med en dybere

indsigt i de forskellige karakterers liv, men seerne får mulighed for at opleve en videreudvikling udefra. På baggrund af karakterernes samtale kan seerne få sympati og engagement for karaktererne, hvilket gør, at følgerne får lyst til at bidrage til samtalen – f.eks. ved at sige, at Chris spoiler et reality show. I forhold til den retoriske model er det også tydeligt, at karaktererne bliver én ud af flere fortællende midler i serien, som instruktøren bag benytter. Det er især tydeligt på de sociale medier, da det bliver sløret, hvem afsenderen egentlig er.

*Filmklip: Help the Penetrators – and Syria, fredag 1.04.16 kl 20.14*

I afsnittets sidste sekvens ankommer pigerne til festen “Help the Penetrators – and Syria”. Sekvensen fylder omkring halvdelen af afsnittet, rummer flere vigtige dialoger, og der bliver i højere grad brugt flere forskellige filmtekniske virkemidler end i de tre tidligere filmklip. Desuden bygger sekvensen op til seriens point of no return, hvor Noora skal tage valget, om hun vil have William eller ej.



(18.20)

Som det eneste i femte afsnit begynder filmklippet med ikke-diegetisk lyd i form af underlægningsmusik, der først stopper, når sekvensens første længere dialog går i gang. Noora overbringer den svære besked til Eva, at Evas ekskæreste har fundet en ny. Under det meste af samtalen fastholdes blikket på Evas ansigt i et nærbillede, så seeren ser hendes forskellige reaktioner i ansigtet fra munter til alvorlig, overrasket, sorgfuld, forvirret og udadtil festlig igen. Herefter begynder et pop hit som underlægningsmusik. Hypermediacy optræder her som de lange, dvælende indstillinger og nærbilleder, der sætter fokus på begge pigers sårbarhed under samtalen: Smerten i Evas øjne, selvom hun gentager, at “Det er fint” og “Det går jo fint”, mens Noora fortæller sin veninde en sårende besked. Pigerne ansigter står

knivskarpt som fokus i billedet, da baggrunden er sløret. Den slørede baggrund og underlægningsmusikken er eksempler på hypermediacy, da de fremhæver det filmtekniske. Samtidig styrker det immediacy, når seeren kan se aflæse ansigter helt tæt på og udelukkende fokusere på samtalen. Desuden øges immediacy, når billedet er fotorealistisk, dvs. skarpt og i korrekte farver.

Herefter klippes der hen til festen, hvor der er ekstrem brug af hypermediacy. Underlægningsmusikken, der er Robyns "Dancing On My Own", skrues op og fungerer nu som den musik, de unge danser til. Indstillingerne skifter mellem slow motion og normal hastighed, der er nærbilleder af dansende kroppe og forskellige glade ansigter. Her er der ikke fokus på nogle bestemte personer eller dialoger. Kameraet klipper blot rundt på dansegulvet til festen, så seeren kan sidde og betragte scenen og føle karakterernes stemninger.



(20.11)

Da Robyn synger "I know where you're at, I bet she's around", klippes der over til Eva og Noora, der begge sidder syge af jalousi og kigger på hver deres drømmefyr. Eva holder en fortrukket enetale om hendes hjertesorg, hvor alt, hun siger, passer til Nooras længselsfulde blik hen mod William. Kameraet dvæler på skift mellem et nærbillede af Nooras ansigt og et halvtotalbillede af William, der taler med en anden pige. Imens hører man hele tidens Evas stemme i baggrunden, hvilket kommer til at virke meget intenst. Nærbillederne af Nooras ansigt viser hendes jalousi, tænkthed, måske endda skamfuldhed over at længes efter William og fravær over for Eva.

Til sidst gemmer Noora sin skam væk, går hen til William og begynder samtalen med ham, der leder til sæsonens point of no return. Den bagvedliggende musik understøtter optrapningen til samtals endepunkt, hvor William siger: "Si at du ikke liker meg, and i'm gone", mens sangeren i baggrundsmusikken selv synger gentagende "Then i'm gone". Musikken fungerer igen som hypermediacy, der både gør opmærksom på sig selv som filmteknisk virkemiddel, men også giver immediacy ved at fungere som normal festmusik. Noora hæver til sidst blikket fra jorden, kigger



William i øjnene og siger “Jeg liker deg ikke” (27:09-28.10), hvorefter han forlader festen. Kameraet står stille med blikket på Noora i nogle sekunder, før hun også forsvinder ud af venstre side af billedet – hun går tilbage til det gamle eller det kendte, der hele tiden har ventet på hende. Afsnittets sidste scene foregår udenfor og afsluttes med den endelige forløsning: Noora kysser William med Coldplays “Paradise” som høj underlægningsmusik i baggrunden, der også fremhæver hypermediacy, men passer til handlingen. Imens klipper kameraet over til Vilde, der har set det hele. Resultatet bliver da, at Noora kommer over sin skam ved at være forelsket i William, men må nu skamme sig over at have ført sin veninde Vilde bag lyset.

Det er desuden i “Help the Penetrators – and Syria”, at emnet homoseksualitet bliver berørt. Denne tematik kommer kort frem forskellige steder i hele serien, men bliver først for alvor fokuspunktet i 3. sæson. Under festen er der en episode mellem Eva og Isak, hvor der stilles spørgsmålstegn ved Isaks seksualitet. Han har ikke lyst til at kysse med den fulde Eva, og hun spørger derfor “Er det fordi du liker gutter?” (23.27), mens Isak overrasket forsøger at få hende lidt væk. Det er ikke noget, der spilles yderligere på, men det kan ses som et hint til den kommende sæson. Senere kommer en kysscene mellem Eva og Vilde, som egentlig ikke er lesbiske, men blot gør det for sjov. Tidligere i samme sæson rejses spørgsmålet af Vilde: Er Noora lesbisk, fordi hun aldrig rigtigt deltager i snakken om drenge? Denne teori bliver hurtigt afkræftet, men det er alligevel en måde at sætte fokus på forskellige seksualiteter. I et andet afsnit ser man drengen Chris kysse med to andre piger på én gang, uden at det fremstår underligt. Det er gennemgående, at serien viser seksualiteter som noget flydende, der bare er der på en afslappet eller underspillet måde.

### *“Skam” som begreb og det tematiske i SKAM*

Det er især de forskellige filmklip, der viser, hvordan forskellige tematikker som flygtningekrisen, religion, seksualiteter, kærlighed og psykiske lidelser kommer i spil. Som nævnt er det styrkende for karakterernes “person schemata”, at de også rummer sider af sig selv, der ikke er perfekte eller uopnåelige – altså at de virker menneskelige og autentiske. Dette styrker seernes indlevelse i karaktererne, når de fremstår som afrundede personer med almindelige problemer. Fælles for de tematikker, som karaktererne viser, er, at de er bundet op på følelsen af skam. Filmteknisk bruges lange indstillinger og nærbilleder af karaktererne til at vise deres skam, eksempelvis vha. nedslåede blikke, sænkede skuldre, flugt eller følelsen af skuffelse og jalousi gennem

mimikken. Derfor kan “skam” som begreb også være med til at afdække det tematiske i *SKAM* – og især når instruktøren bag har valgt at navngive serien efter denne følelse.

I udgivelsen *I affekt* har Mons Bissenbakker Frederiksen mfl. beskrevet skam som en potentielt udviklende følelse på baggrund af Eve Kosofsky Sedgwick og Elspeth Probyns affektteorier. Sedgwick beskriver følelsen af skam som en social funktion, der ligger mellem det individuelle og det sociale, fordi en skammet person ser sig selv gennem andres øjne. En skamfuld person bliver ifølge hende tvunget til at vurdere sig selv med et blik set udefra, netop fordi skammen opstår, når et menneske er en del af noget socialt, og derfor giver skam kun mening som et socialt fænomen (Frederiksen 2012, 7). Ifølge psykologen Silvan Tomkins oplever en person kun følelsen af skam, hvis denne har en “forudgående positiv interesse i det, man nu føler sig skamfuld over for” (s. 46).

Følelsen opstår dermed i samværet med andre, men opleves som noget personligt, der kan mærkes både psykisk og fysisk (s. 7). Skam er normalt blevet anset som en negativ følelse, som helst skal fjernes. Sedgwick og Probyn argumenterer begge for, at der ligger et produktivt og transformerende aspekt i følelsen. De beskriver, at skammen kommer til at blive et udviklende vendepunkt for den, der skammer sig. Idet følelsen peger indad på og mod den skamfuldes identitet, må personen stille spørgsmål til éns selv og derefter handle på det. På den måde gør skammen noget ved de subjekter, der rammes, og derfor har følelsen et forandringspotentiale, der kan videreudvikle den skamfulde, således at personen til sidst kan komme videre med oprejst pande (s. 66). Probyn mener, at skammen derfor ikke bør fjernes, fordi følelsen opfordrer til refleksion (s. 68).

Denne teori om skam som en potentielt udviklende følelse giver god mening i afsnittet fra *SKAM*. De forskellige karakterer skammer sig gang på gang, og tematikkerne er med til at understøtte, hvor skamfuldt det kan være at være menneske. De forskellige temaer som psykiske lidelser, seksualiteter eller ambivalens over flygtningekrisen fremstår ikke som karakterernes vigtigste egenskaber, men derimod som menneskelige vilkår, som bare er der. Eksempelvis når Noora først via Eskild skamfuldt bliver gjort opmærksom på sin egen forvirring over flygtningekrisen, går hun til handling og får sorteret tøj. Hun prøver desuden at flytte skammen over på de andre karakterer ved f.eks. at beskyldte dem for prostitution eller egoisme. Dette gør hun sandsynligvis i håbet om, at de vil skamme sig, reflektere og derefter handle anderledes. Hun bærer samtidig selv rundt på skammen over at være hemmeligt



forelsket i William, mens hun udmærket ved, Vilde også er det. Da hun til festen afslår William, fortryder hun hurtigt sin stolte og hæmmende opførsel, bider skammen i sig, kysser William og oplever en videreudvikling af sig selv.

Noora og Vildes interne håndtering af spiseforstyrrelser er også drevet frem af skam. Vildes lidelse startede, da hun blev afvist af William i et tidligere afsnit og derefter skammede sig over ikke at være "fin nok". I serien har der været små hints til, at Noora selv har haft en fortid med denne psykiske lidelse, og på den baggrund kan hun hjælpe Vilde videre. Til festen, hvor der stilles spørgsmålstejn ved Isaks seksualitet, ses der også en skamfuldhed. Da Eva spørger, om han er til drenge, svarer han ikke rigtigt, men forsøger at fjerne sig fra hende. I den efterfølgende sæson blev det klart, hvordan Isaks skam over måske at være homoseksuel bliver vendt til et forandringspotentiale, hvor han accepterer sine følelser og ender sammen med sin Even.

Der er mange flere eksempler, men fælles er, at tematikkerne oftest er kædet sammen med en skamfuldhed, der får karaktererne til at reflektere over, hvem de er, og hvad de står for. På den måde gør serien skam til en følelse, der netop er et menneskeligt vilkår og giver karaktererne mulighed for at forandre sig på baggrund af forskellige erfaringer. De forskellige tematikker som psykiske lidelser, forelskelser, religion, seksualitet og politik er med i *SKAM* på en naturlig og nuanceret måde, som indgår i karakterernes liv. Det styrker autenticiteten for seerne, eftersom disse emner er vigtige i seernes egne liv – hvilket giver god mening, når serien er baseret på virkelighedens hverdag ved at foregå i realtid, på virkelige steder i Norge og på de sociale medier, hvor seerne også selv færdes. Seriens karakterer kan da fungere som et slags spejl, der fortæller seerne, at de ikke er alene om deres (skam)følelser, og hvor skamfuldt det kan være at være et helt almindeligt menneske.

*SKAM* viser en universel identitetshistorie, der her knytter sig til teenageårene og dermed også til seriens målgruppe på omkring 15-18 år. Historien er på samme tid relaterbar for de voksne seere, eftersom de også vil kunne genkende tematikkerne, relationerne samt karakterernes usikre og afprøvende adfærd. Selvom serien skildrer forskellige tabuer, minoritetsgrupper eller psykiske sygdomme, så er det stadig en universel kærlighedshistorie. Serien indeholder genkendelige karaktertyper, er opbygget efter en klassisk dramaturgi baseret på berettermodellen og har en handling, der drives frem af små og store konflikter, der til sidst ender i forløsning. På den måde

rammer den også en bredere skare af seere – også selvom den ikke sendes i primetime på TV, men må opsøges på internettet.

## **Konklusion**

I "Jeg er i hvert fall ikke sjalu" er der flere forskellige virkemidler, der styrker autenticiteten. Blandingen af de forskellige mediegener gør, at der er et nyt transmedielt univers, som seeren kan gå ind i. Selve formatet af serien, som uploades i dele, giver også en anden oplevelse af en fiktiv verden. Ventetiden giver seerne mulighed for at digte videre selv, opsøge karaktererne på Instagram og Facebook samt indgå i interaktion med dem, som om de var virkelige personer. Seriens enkeltdele på forskellige medieplatforme giver seeren et andet overblik og bidrager med ekstra fyld samt realisme på både handlingen og dens karakterer. Her giver billederne og beskederne adgang til mere komplette beskrivelser og indsigter i karakterernes idéer og følelser samt baggrundene for deres handlinger, hvor seerne selv finder ud af informationerne på egen hånd.

Visuelt er der også flere medier i spil, som forstærker oplevelsen af et univers skabt transmedielt. Man kan tale om skærme i skærme, når seeren eksempelvis ser med over skulderen på Evas iPad med Facebook åben, eller når han/hun kan læse med i Nooras samtale med William. Selvom det kan virke visuelt forstyrrende med talebobler som hypermediacy på skærmen, styrker det immediacy. Handlingen bliver nemlig mere gennemsigtig, når seeren får lov at være med og komme ind under karakterernes digitale hud. Samtidig bidrager de indbyrdes samtaler mellem karaktererne til skaberforholdet.

Karaktererne fremstår desuden autentiske, når de via Instagram og Facebook opfører sig som virkelige personer, der kan interageres med. Seerne fiktioniserer ved at være med i konkurrencer, sympatisere med Eva på Nooras Instagrambillede og kommentere på samtalerne mellem karaktererne. Samlet styrker det intimiteten og autenticiteten. Samtidig skaber medierne en verden, der rækker ud over filmklippene og forlænger det narrative rum. Opdateringerne binder de enkelte filmklip sammen, så seerne opnår en følelse af at være med i real time, hvilket understreges af tidsangivelserne i starten på hvert klip. På den måde henvender serien spontant sig til seerne alle steder og på alle tidspunkter.

Filmteknisk er det lange, men minimalistiske indstillinger, der giver rum til eftertanke hos seeren. De dvælende øjeblikke inviterer til at leve sig ind i det fiktive univers. Indlevelsen og autenticiteten skabes dermed ikke ved mange forskellige

lokationer i Oslo, prangende totalbilleder eller et kompliceret persongalleri. I stedet skabes autenticiteten via nærbilleder af få karakterer ad gangen, hvor seeren kan aflæse mimikken og få empati med personen. De lange skud giver plads til at tænke over både det sagte og det usagte. På den måde skabes et rum, hvor det emotionelle er i centrum frem for det omkringliggende. Fokus er på Noora, så det er hendes liv, seeren følger og får interesse for.

I "Jeg er i hvert fall ikke sjalu" er der flest nærbilleder af Noora og Eva. Nærbillederne øger seernes empati og indlevelse og giver følelsen af at komme helt tæt på. Der er alligevel en masse, der forbliver usagt og virker hemmelighedsfuldt omkring karaktererne, så nærheden har en grænse. Til gengæld inviteres seerne tæt på ved at få lov at se, hvad der foregår mellem dem digitalt. Man ser med i deres samtaler og kan være venner med dem på Facebook og Instagram, hvilket bidrager til storytelling. På den måde inviterer medierne seeren ind i et transmedielt univers. Her sker der en spænding, hvor fiktive og ikke-fiktive profiler ligger sammen, og tvivlen opstår, hvem afsenderen egentlig er bag de fiktive karakterers profiler.

Ved siden af det transmedielle, filmtekniske og de afrundede karakterer fungerer tematikkerne også realismeskabende. Selvom NRK har skrevet, at målgruppen af serien er på alder med karaktererne selv, og at karaktererne opfører sig som normale teenagere, er handlingen stadig en klassisk kærlighedshistorie, der indeholder svære og genkendelige dilemmaer. Afsnittet tager emner som seksualitet, spiseforstyrrelse, flygtningekrise, religion og skam op, der er tematikker, som taler til det brede publikum. På den måde får afsenderen formidlet, at seeren ikke er alene om sine skamfølelser, problemer eller dilemmaer. Karakterernes psykiske sygdomme, politiske eller religiøse overbevisninger og seksualiteter bliver hverken stigmatiserede eller gjort til deres vigtigste egenskaber, der definerer dem som personer. I stedet står tematikkerne som nogle vilkår for en gruppe mennesker på en naturlig og afbalanceret måde. Den underliggende skam gøres også til et menneskeligt vilkår, som bevirker, at karaktererne reflekterer og udvikler sig.

## **Abstract**

This study analyzes how the episode “Jeg er i hvert fall ikke sjalu” from the internet-based serial *SKAM* uses themes, filmic devices, transmedia and characters to create an authentic story for the viewers. The study gives theoretical insight on the rhetorical term fictionality in generic fiction, based on the book *Fiktionalitet*. It also describes how Instagram and Facebook function as social medias for the common users and how it changes, when fictional characters use the medias. Last Marie Laure Ryan’s text about transmedia storytelling has been used to describe how transmedia can create a fictional universe, and how it is used in *SKAM*. Throughout the analysis I have focused on different film clips and social media updates from the episode. The objective with my analysis is to investigate how authenticity is created through the viewer’s engagement in characters, based on Murray Smith’s theory, immediacy and hypermediacy in filmic devices, based on a text by Jay David Bolter and Richard Grusin, and the characters’ activities on social medias. Last I analyze the themes sexuality, religion, politics and mental illness and how they all are related to the feeling of shame, which the serial is named after. Even though the main target audience are teenagers, the themes in *SKAM* hit a wider target group – the topic is of universal interest.

## Litteraturliste

### Analyseret materiale

“Jeg er i hvert fall ikke sjalu” set på

<https://tv.nrk.no/serie/skam/MYNT15000516/sesong-2/episode-5>

<http://skam.p3.no/>

### Anvendte kilder

Andresen, Øystein Espeseth, 20.06.2014: “Hva er NRKs “Jenter”?”. Set 29.11.2016 på

[https://www.nrk.no/informasjon/hva-er-nrks-\\_jenter\\_\\_-1.11788451](https://www.nrk.no/informasjon/hva-er-nrks-_jenter__-1.11788451)

Bechmann, Anja, 30.11.2007: “Tværmediale tendenser”. Set 01.12.2016 på

<http://www.kommunikationsforum.dk/artikler/tvaermediale-tendenser>

Bolter, Jay David og Grusin, Richard, 2000: *Remediation*, MIT Press, USA

Dorhmann, Jan, 20.01.2016: “Ni ud af 10 danskere ser stadig ”almindelig” tv hver

uge“. Set 01.12.2016 på [https://www.dr.dk/presse/allenyheder/ni-ud-af-10-](https://www.dr.dk/presse/allenyheder/ni-ud-af-10-danskere-ser-stadig-almindelig-tv-hver-uge-o)

[danskere-ser-stadig-almindelig-tv-hver-uge-o](https://www.dr.dk/presse/allenyheder/ni-ud-af-10-danskere-ser-stadig-almindelig-tv-hver-uge-o)

DR P1, 12.08.2016: “Sproglaboratoriet: Kebabnorsk, Rinkebysvensk og gadedansk”.

Set 02.12.16 på [http://www.dr.dk/radio/ondemand/p1/sproglaboratoriet-2016-08-](http://www.dr.dk/radio/ondemand/p1/sproglaboratoriet-2016-08-12)

[12](http://www.dr.dk/radio/ondemand/p1/sproglaboratoriet-2016-08-12)

Eskesen, Annelise Hartmann, 10.10.2016: “DR3 køber rettighederne til tv-serien

Skam“. Set 30.11.2016 på [http://www.dr.dk/nyheder/kultur/dr3-koeber-](http://www.dr.dk/nyheder/kultur/dr3-koeber-rettighederne-til-tv-serien-skam)

[rettighederne-til-tv-serien-skam](http://www.dr.dk/nyheder/kultur/dr3-koeber-rettighederne-til-tv-serien-skam)

Frederiksen, Mons Bissenbakker mfl., 2012: *I Affekt*. Center for Kønsforskning,

Københavns Universitet

Graversen, Mathilde, 10.08.2016: "Norsk TV-basker har fundet vej til Danmark", *Berlingske*

Gripsrud, Jostein, 2010: *Mediekultur, mediesamfund*, Hans Reitzels Forlag, København

Haastrup, Helle Kannik, 16.10.2016: "Autentisk og selvoptaget: Ungdomsserien SKAM hitter". Set 30.11.2016 på <http://videnskab.dk/kultur-samfund/autentisk-og-selvoptaget-ungdomsserien-skam-hitter>

Ibrahim, Yasmin, 2015: "Instagramming life: banal imaging and the poetics of the everyday", *Journal of Media Practice*, Vol. 16, No. 1

Iversen, Rasmus Stenbæk, 04.03.16: "Fetter", *Ekkofilm*. Set 29.11.2016 på <http://www.ekkoilm.dk/anmeldelser/fetter/>

Jacobsen, Louise Brix m.fl., 2013: *Fiktionalitet*, Samfundslitteratur, Frederiksberg C

Jensen, Jakob Linaa, 2009: "Fra onlinefællesskaber til onlinenetværk", *Mediekultur* nr. 46, juni 2009

Kaplan, Andreas og Haenlein, Michael, 2010: *Social Media*. Business Horizons, Paris

Kraglund, Rikke Andersen, 2014: "Foran Borgen", *Dansknoter* nr. 3, juni 2014, Frederiksberg C

Lassen, Julie Mejse Münter, 26.08.2015: "Flow-tv fortsætter". Set 01.12.2016 på <http://www.kommunikationsforum.dk/artikler/public-service-medieforbrug-og-drs-programudbud>

Måslet, Håkon, 10.11.2016 i "Politikens Poptillæg SPECIAL: Hele interviewet med SKAM-redaktør Håkon Måslet", *Politikkens Poptillæg 2016*

NKVO.no: <http://nkvo.no>, set 28.11.2016

Pedersen, Karim, 28.09.2014: "Tv-streaming haler ind på traditionel flow-tv", *Politiken*. Set 01.12.2016 på <http://politiken.dk/forbrugogliv/digitalt/ECE2406228/tv-streaming-haler-ind-paa-traditionel-flow-tv/>

Politiken 2016, forsidebilledet fundet på *Politikens Poptillæg*, set d. 01.01.2017 på <https://www.facebook.com/poptillaegget/>

Ritzau, 05.12.2016: "Den populære tv-serie 'Skam' vinder Nordens Sprogpris", *Politiken*. Set 20.12.2016 på <http://politiken.dk/kultur/medier/art5720429/Den-populaere-tv-serie-Skam-vinder-Nordens-Sprogpris>

Rose, Gitte, 2009: *Analyse af billedmedier*, Samfundslitteratur, Frederiksberg C

Ryan, Marie Laure, 2013: "Transmedial Storytelling and Transfictionality", *Poetics Today*, 4:3

Stage, Carsten, 2015: "Bloggen som socialt medie - deltagelse, diskurs og affekt", *Medieanalyse*, Samfundslitteratur, KBH

TV2 Zulu, 2015: *Fucking Fornuftig*, København SV, set 30.11.2016 på <http://www.fuckingfornuftig.dk/#/>

Uimonen, Paula, 2013: "Visual identity in Facebook", *Visual Studies* Vol. 28, No. 2