

Sårbarhedens komedie Et socio-eksistentielt blik på netdrama-serien SKAM

Steen Beck, Lektor, mag.art.
Institut for Kulturvidenskaber, Syddansk Universitet, Danmark
steen.beck@sdu.dk

Den norske netdrama-serie SKAM har fejret store triumfer i hjemlandet Norge og de øvrige skandinaviske lande. Med udgangspunkt i en socio-eksistentiel tilgang, som forener sociologiens interesse for samfundsmæssige vilkår og processer med en eksistentiel tilgang til unges dannelsesprocesser, vises det i artiklen, at serien på nuanceret vis behandler spørgsmålet om social integration og personlig afklaring i relationen mellem individ og gruppe. Via en fiktionsanalytisk genreanalyse påvises det yderligere, at SKAM fortæller historien om ungdomslivets genvordigheder på en optimistisk måde, som har tydelige rødder i den europæiske dannelsesroman.

INDLEDNING

SKAM blev sendt i fire sæsoner i perioden mellem 2015 og 2017. Fortællingen om pigerne og drengene i miljøet omkring Hartvig Nissens skole i Oslo udmærker sig ved en fortællestil, hvor plottet ikke er bygget op omkring ydre begivenheder, men tværtimod koncentrerer sig om personernes indre liv og følelsesmæssige forhold til hinanden. I løbet af de fire sæsoner får seeren adgang til en gruppe teenagere, men i hver sæson er en enkelt skikkelse i centrum, dog hele tiden tematiseret i forhold til de andre i gruppen og i skolemiljøet. Skiftet mellem hovedpersoner inden for én og samme gruppe betyder, at seerens synsvinkel på begivenheder og relationer også skifter med det resultat, at vi både ser personer indefra og udefra og på denne måde bevæger os mellem empatisk indlevelse og kritisk distance.

De enkelte afsnit af SKAM blev vist om fredagen på norsk NRK, men i løbet af ugen lagde producenterne dele af afsnittet på nettet på den dag og det tidspunkt, hvor handlingen foregik. Der skabtes herved en ekstrem mimesis eller en mimesis i dobbelt potens, hvor første potens er selve fortællingen med dens hverdagsrealistiske motiver og identitetsproblematik, og anden potens er medie-receptionen, som bringer seeren tæt på personerne. På denne måde lykkedes det serien at etablere en tæt forbindelse til dens unge publikum, der engagerede sig, som om den var den skinbarlige virkelighed. I Danmark opnåede serien hurtigt veritabel kulturstatus med det resultat, at danske unge begyndte at tale norsk, rejste til Norge på SKAM-safari og dannede den Facebook-baserede fangruppe Kosegruppen DK, som fik over 48.000 medlemmer i løbet af de første syv måneder (Sundet 2017).

Udgangspunktet for denne artikel er en antagelse om, at SKAM har opnået så stor en popularitet, fordi den skildrer det senmoderne ungdomsliv på måder, som vækker genklang hos de unge, ikke mindst hvad angår samspillet mellem individ og gruppe og længslen efter anerkendelse i en ungdomskultur, hvis regler og normer ikke er ganske gennemskuelige for novicen, der just er ankommet til den og skal lære spillereglerne at kende. I den forstand kan artiklen ses som et bidrag til en følelsernes sociologi med et fiktionsværk som konkret 'case'. Teoretisk og analytisk underbygges ovenstående antagelse gennem brug af modernitets- og mikrosociologi, som bruges til at afkode en række temaer i serien og som forståelsesramme i forhold til de problemstillinger, som hovedpersonerne i SKAM på forskellig vis er optaget af, og som handler om samspillet mellem gruppe og individ.

Med udgangspunkt i sociologisk teori indkredses først nogle særlige vilkår for identitetsdannelse og følelsesmæssige processer i senmoderniteten, ikke mindst med hensyn til fænomenet skam. Dernæst sættes der fokus på seriens to første sæsoner og karaktererne Eva og Noora. Dette valg skyldes ikke manglende interesse for seriens to sidste sæsoner og de ikke mindre interessante skikkelser Isak og Sana men et ønske om at gå i dybden med enkelte karakterer i forlængelse af artiklens overordnede problemstilling. Man vil dog kunne finde henvisninger til sæson 3 og 4 og andre af seriens hovedpersoner, hvor jeg har fundet det relevant. I forlængelse af karakteranalyserne fokuseres eksplicit på forskellige gruppedannelser, som jeg kalder hoben, kammeratskabsgruppen og intingruppen, og som på hver deres måde udfordrer seriens hovedpersoner i deres forsøg på at integrere individuel og social identitet. Endelig rettes søgelyset mod den måde, hvorpå SKAM integrerer narrative elementer fra den klassiske dannelsesfortælling. Serien nøjes nemlig ikke med på hverdagsrealistisk facon at indkredse mulige positioner i ungdomskulturen, men undersøger også, hvordan moderne unge mennesker gennem erfaringsdannelse og nye indsigter kan skærme sig mod uønskede konsekvenser af deres længsel efter anerkendelse og sammen skabe et socialt fællesskab, som rummer de fornødne omsorgsmekanismer og samtidig skaber plads til individuel udfoldelse. Hermed tager serien i dannelsesfortællingens narrative form et af sociologiens grundspørgsmål op til diskussion, nemlig hvordan individet kan udvikle *agency*, dvs. en subjektiv handlekraft, som gør ham eller hende i stand til at mestre det sociale liv og forholde sig til vigtige samfundsmæssige temaer.

Jeg kalder min analysestrategi socio-eksistentiel, fordi jeg med SKAM som 'case' kombinerer et blik på den sociale og kulturelle kontekst, som seriens hovedpersoner udfolder sig i, med en eksistenspsykologisk tilgang, som er opmærksom på seriens nærgående skildring af teenageres bestræbelse på at skabe mening og mestring gennem de måder, hvorpå de forholder sig til andre og til sig selv (for en nærmere introduktion til socio-eksistentiel tænkning, se Beck 2017).

KULTUREL FRISÆTTELSE, DET RENE FORHOLD, *FACEWORK* OG MODERNE SKAM

I dette afsnit præsenteres det modernitets- og mikrosociologiske udgangspunkt for min analyse af SKAM. Formålet er bl.a. at forstå den nærmere betydning af de fraværende forældre og den betydning, gruppen af

jævnaldrende har for hovedpersonernes identitetsarbejde. Afsnittet indkredser også fænomenet skam i et modernitets sociologisk perspektiv og forsøger dermed overordnet at tyde, hvilken rolle denne særlige følelse spiller i serien.

Ifølge den tyske ungdoms- og pædagogikforsker Thomas Ziehe finder overgangen fra barn til voksen i nutidens rige samfund sted i en verden præget af en kulturel frisættelse (Ziehe 1989; 2004). Den sociale tradition tænker ifølge Ziehe i stadig mindre grad på vegne af individet, i og med at de sociale, geografiske og familiemæssige rammer omkring selvidentiteten, der tidligere fremstod som vilkår og skæbne er eroderet bort og har overladt individet til en situation, hvor den enkelte selv må påtage sig arbejdet med at afklare, hvem man er og vil være. Konsekvensen er en øget sensibilitet i forhold til selv- og omverdeniagttagelse, som i udpræget grad giver det enkelte menneskes kulturelle klassificering af sig selv en høj biografisk vægt. Den udbredte følelse af at opnå for lidt og den markante nutidige ømtålelighed ved selvfølelsen, som også psykologer peger på, ser Ziehe som et resultat af sådanne subjektive vilkår i det senmoderne udviklingsrum: ”Beslutningskonflikterne, valget af livsstil og de heraf resulterende ambivalenser og skuffelser må den enkelte (...) selv tumle med. Den subjektive indre verden med dens dagdrømme, billedverdener og indre stemmer er disse ambivalensers konfliktfelt” (Ziehe 1989: 13). Ziehes pointe er, at individualiseringen gør den enkeltes livsverdensmæssige tilgang større og hos individet skaber spørgsmålet om, hvordan man forsoner indre forestillinger og ønsker med omverdenen.

Anthony Giddens, som i lighed med Ziehe sætter fokus på de samfundsmæssige årsager til og mentale konsekvenser af individualiseringen, fremhæver den betydning, ”det rene forhold” får i nutidens verden, hvor solidaritetsbåndet mellem mennesker i højere grad er knyttet til følelser og eksperimentelle tilnærmelser end til traditionsgivne vilkår eller fælles interesser af ydre art; kærlighed og sex er i mindre og mindre grad forbundet med praktiske foranstaltninger og familieinteresser (Giddens 1999). Til gengæld bliver spørgsmålet om gensidig afstemning i forhold til størrelser som autonomi og samhørighed vigtige og skaber en hel refleksionskultur i forhold til sådanne temaer (jf. moderne selvhjælpslitteratur, bureauer for ægteskabsrådgivning osv.). Giddens forholder sig relativt optimistisk til de livsformer, som individualiseringens kultur skaber, og han ser de øgede frihedsgrader for individet som et reelt fremskridt, fordi vi i det senmoderne samfund faktisk får nye handlemuligheder hinsides de bindinger, som tradition og normkonforme

fællesskaber skabte for det enkelte menneske. Han mener imidlertid også, at ændringerne i intimsfæren stiller moderne mennesker over for vigtige udfordringer i forhold til kønsroller og tillidsrelationer. I den forstand fokuserer Giddens i lighed med andre nutidige sociologer på følelseskultivering som en afgørende forudsætning for nærhed og solidaritet, og som vi skal se, er det i en vis forstand følelseskultivering, de unge mennesker i SKAM øver sig på at mestre. Giddens er blevet kritiseret for at se mere eller mindre fuldstændig bort fra social differentiering også i det senmoderne samfund og dermed tegne et for harmoniserende og ensidigt billede af intimitetens forandringer (Eichberg 2009). I et ungdomssociologisk perspektiv kan konsekvensen af den sociologiske individualiseringstese være, at fænomener, som ret beset angår bestemte grupper i samfundet universaliseres med det resultat, at unge fra andre sociale lag end middelklassen og andre geografiske områder end de store byer simpelthen overses. Jeg tilslutter mig denne kritik, men at de former for modernitetssociologi, man møder hos Ziehe og Giddens, forholder sig til bestemte og partikulære former for identitetsprocesser, er jo ikke ensbetydende med, at vi så skal holde op med at interessere os for den store gruppe af unge mennesker, som i den rige del af verden må forholde sig til lige netop den slags udfordringer, som modernitetssociologien befatter sig med.

Den canadisk-amerikanske mikro-sociolog Erving Goffman har med sine dramaturgiske og situationelle mikroanalyser (Goffman 1967; 2014; Jacobsen og Kristiansen 2007) bidraget til at forstå gruppens betydning for individet og de subjektive reguleringsmekanismer, der hos individer kan understøtte deres adfærd i det sociale rum. Goffman forstår selvet som en relativt plastisk størrelse i og med, at det skal administreres i kraft af det, han kalder *facework* eller ansigtsarbejde. Begrebet indkredser mere eller mindre bevidste beslutninger omkring, hvordan man i kraft af ansigtet vil præsentere sig i forskellige kontekster og i samhandlingen med andre. *Facework* er vigtigt, fordi det skal beskytte os mod nederlag og ydmygelse. Goffman skelner bl.a. mellem scenen eller facadeområdet (*front region*) og bagscenen (*back region*) og differentierer dermed også mellem forskellige rum for repræsentation af selvet. Ifølge Goffman kan også bagscenen være præget af forskellige former for *facework*, hvilket peger i retning af mange forskellige bagscenerum og dermed også et individ, hvis identitet i en vis forstand ikke er andet end en række af repræsentationsrum uden nogen inderste kerne. Goffmans menneske er i den forstand et andre-styret væsen, fordi spørgsmålet

om, hvordan man tager sig ud for andre står centralt i hans opfattelse af, hvad et menneske er, og hvorfor det handler, som det gør. 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 (Jacobsen og Kristiansen 2007). Goffmans aktører er nærmest besat af den måde, de fremstår i andres øjne på (Scheff & Retzinger 1991: 9; Bo 2017: 184); de er bange for at blive set negativt på. Goffman fremstår på denne baggrund som en vigtig bidrager til en teori om pinlighed og forlegenhed som følelser, som er helt grundlæggende i forholdet mellem individ og gruppe. Goffman er blevet kritiseret for at anlægge en ensidig kynisk vinkel på de strategier, der præger individets *facework*; hos ham fremstår individet som et kalkulerende væsen, der performer med henblik på at vinde anerkendelse. Man kan alternativt fremføre den tese, at det sociale træf også udvikler vores empatiske evner i og med, at vi gennem samhandlingen med andre lærer at give plads til egne og andres følelser af stolthed og udvikler indsigt i andre menneskers arbejde med skabe plads til egne følelser og smagspræferencer i gruppen. Livet med de andre giver således ikke kun anledning til social performance som et strategisk spil, men også til realisering af venskab og kærlighed. Det er lige netop en sådan kombination af strategisk tilgang og en længsel efter autentiske relationer, der præger hovedpersonernes søgeprocesser i SKAM.

Ziehe, Giddens og Goffman lægger alle vægt på, at personlig og social identitet er noget forumbart, og at individets relation til gruppen er helt central og ikke blot noget ydre i forhold til spørgsmålet om selvidentitet. Ved at tage udgangspunkt i de måder, individet forholder sig til den sociale virkelighed på lægger de ud fra hver deres tilgang op til en socio-eksistentiel forståelse af identitetsprocesser. Ziehe og Giddens fokuserer på de historiske forandringer, som relationer mellem mennesker og individers følelsesmæssige habitus er underlagt, mens Goffman ud fra en mikrosociologisk tilgang først og fremmest interesserer sig for konkrete situationer og universelle mekanismer i de menneskelige relationer. Alle retter de deres opmærksomhed mod det sociale liv som et univers, der skal vedligeholdes og understøttes i kraft af individernes samhandling, og de er alle opmærksomme på det relativt porøse i sagen. Ziehe har blik for de ambivalenser og følelser af utilpashed, der kan præge unge mennesker, der skal "finde sig selv" i en ungdomskultur, der ikke har nogen fast form, men må opfattes som relativt plastisk; Giddens forbinder tillid og solidaritet med det moderne individs evne til at forpligte sig reflektivt

og følelsesmæssigt, og knytter hermed en eksistentiel dimension til det senmoderne identitetsarbejde. Goffman tilbyder os en teori, som tager udgangspunkt i den anstrengelse, det er for individet at lave sit *facework* med henblik på at præsentere sig selv på den bedst mulige måde for de andre og de følelser af pinlighed og skam, der kan følge med dette projekt (Christensen 2017). Goffman ser bort fra historiske kontekster for individets facework, men det forekommer mig, at der er indlysende koblingspunkter mellem hans mikrosociologiske teori om individets selvrepræsentation og forskningens særlige opmærksomhed på epokalt specifikke vilkår herfor, fx indenfor det ungdomskulturelle felt.

Når Ziehes, Giddens og Goffmans analyser er væsentlige i forbindelse med SKAM, hænger det, som titlen på serien også antyder, at den gennem skildringen af en række unge menneskers ambivalenser, lidenskaber og selvrepræsentationer befatter sig intenst med bl.a. skam som en både privat påtrængende og socialt relateret følelse. Med den norske psykolog Finn Skåderud kan skam defineres som et "blikkets sygdom" (Skåderud 2001), dvs. som en følelse, der handler om, hvordan man ser på sig selv og ser sig set af den sociale omverden. Skam kan ses som en indre følelse eller mental tilstand, som regulerer vores forhold til omgivelserne og dermed også forbinder sig med den gensidige afhængighed som grundlæggende vilkår for mennesker (Zahavi 2010, Scheff 1990: 4; Christensen 2017). I dens milde former kan følelsen af at have overtrådt en regel eller norm virke regulerende og socialiserende, men skam kan også slå om i manglende selvværd, fordi gruppens blik så at sige er flyttet ind i selvet og antager skikkelse af selvfordømmelse og manglende selvværd. Ifølge den norske teolog Trygve Wyller kan man skelne mellem traditionel og moderne form for skam (Wyller 2001; Christensen 2017). Den klassiske skam finder vi i traditionsorienterede samfund, hvor relativt faste normer, stærke sociale bånd og tydelige forventninger til acceptabel adfærd markerer forholdsvis tydelige 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 den enkelte, der overtræder tærsklen til det socialt uacceptable. I den forstand er skamfølelse en mekanisme, der regulerer relationen mellem gruppe og individ og installerer følelser hos den enkelte, som sikrer en opretholdelse af den sociale orden. Moderne skamfølelse er anderledes, simpelthen fordi de sociale normer er mere flydende, ligesom selvrealiseringsnormen skaber idealer, der knytter sig til selvoverskridelsen fremfor underdanigheden i forhold til den

sociale norm. I det moderne samfund opdrages børn og unge ud fra en norm om, at de skal lære at tro på egne kræfter, hvilket Wyller forbinder med en spænding mellem social integration og individuel selvrealisering. Ifølge sociologen Thomas J. Scheff, som beskæftiger sig med samme problemstilling, har selvrealiseringsnormen skabt en tendens til, at fænomenet skam nærmest er blevet tabuiseret (Scheff 2006). Man skal og bør ikke skamme sig, fordi man skal lære at tage vare på sig selv og forventes at fastsætte sin egen individuelle dagsorden og administrere sine egne grænser og dermed ikke være underlagt kollektive regler og normer. Idealet er, at man skal nå så meget som muligt, og helst ved at overskride sine egne grænser. Det handler om at blive til ”nogen”, dvs. et menneske, som kan være stolt af sig selv og sine præstationer, men når det ikke lykkes, når perfektionsidealet revner, opstår skammen over ikke at kunne vælge rigtigt og ikke være tilstrækkelig selvstændig. I den klassiske skam realiserer man sig selv for meget, mens den moderne skam bryder løs, hvis man ikke formår at indfri alle de forventninger og muligheder, der stilles i udsigt, og som man stiller sig selv i udsigt. I Danmark har der de seneste år været talt og skrevet meget om en såkaldt perfektionskultur (Sørensen m.fl. 2017), som ser ud til at skabe tilstande af stress og angst hos mange unge mennesker. Og ikke nok med, at moderne skamfølelse holdes i live af mange unges oplevelse af diskrepansen mellem det, man skal kunne, og det man faktisk kan og mellem følelsen af at være udsat og længslen efter anerkendelse – det er samtidig svært at gennemskue, hvad der i nærmere forstand er anerkendelsesværdigt. Mange unge mennesker i den rige verden lever et ungdomsliv, hvor normen er, at de skal eksperimentere og overskride deres egne grænser i en slags kontinuerlig selvdannelsesproces, hvor det handler om at være unik og anderledes, fx i en festkultur, hvor man skal turde noget.

De førnævnte krisetegn inden for perfektionskulturen tyder unægtelig på, at denne skaber visse anstrengelser i identitetsarbejdet, og ungdomsforskere og pædagoger har peget på, at de sociale medier spiller en vis rolle i forhold hertil (Paludan, R. & Schouboe 2013). Den intense brug af Facebook og sociale medier synes at skabe en fantastisk platform for lige netop den slags *facework*, som præger det moderne ungdomsliv, i og med at man her kan eksponere udgaver af ”sig selv” i gråzonefeltet mellem social og privat identitet samtidig med, at man kan finde bekræftelse i de former for relativt overfladisk venskabskultur, som også præger nettet. Men samtidig peger forskningen på, at de sociale medier gennem det, medieforskerne Michael

Paulsen og Jesper Tække kalder interpellation eller prajning af individet (Paulsen & Tække 2010) kan skabe former for afhængighed af ”de andre”, som kan true evnen til impuls kontrol og koncentrationsevne. Som vi skal se i næste afsnit, spiller de sociale medier en vis rolle i SKAM, hvor de fremstår som et alternativt og vigtigt rum for konversation, forførelse, intrigeskabelse, venskabsdannelse og symbolsk vold, som derfor også rejser spørgsmålet om, hvad digital dannelse kan handle om.

FRAVÆRENDE FORÆLDRE, SKAMFØLELSER OG SOCIALE MEDIER I SKAM

Lad mig i forlængelse af ovenstående generelle forståelser af identitet, gruppeprocesser og skam indkredse nogle overordnede temaer og problemstillinger i SKAM. Seriens handling udspiller sig på og omkring et gymnasium i Oslo. Selvom seriens hovedpersoner ofte befinder sig i gymnasiets gård, på gangene og i ny og næ også i klasselokaler, er det ikke fænomener som undervisning og voksenrelationer, der er i centrum. Gymnasiet fremstår først og fremmest som en ungdomskulturel arena, hvor relationen til lærerne er skåret væk. Dette skal forstås ganske bogstaveligt, for når vi endelig ser en af hovedpersonerne i samtale med en lærer, vises denne uden ansigt, hvilket skaber en ejendommelighed og markant anonymisering af de voksne. Når hovedpersonernes forældre også er fraværende, kan der være tale om et narrativt greb, en slags tematisk kondensering af en problemstilling, som ikke nødvendigvis udelukker familien som en signifikant omverden for de unge menneskers identitetsudvikling. Dette synes dog ikke at være tilfældet i SKAM, som snarere synes skabt ud fra en ide om at skildre unge mennesker, som med Ziehes ord er kulturelt frisatte i forhold til familie og tradition i radikal forstand.

Seriens forældre på nær en enkelt undtagelse fremstår som utilstrækkelige og problematiske rollemodeller, der på ingen måde leverer gyldige moralske og eksistentielle kompas, hvilket overlader den enkelte unge til gruppen af jævnaldrende som omverden for søgeproces og afklaring. Noora er datter af en psykolog og sexolog, som vi ikke hører andet om, end at de har nok i hinanden og ikke interesserer sig for deres datter. Evas mor og far er skilt, og hun bor sammen med sin mor, som kun sjældent er hjemme, fordi hun pga. sit arbejde ofte er i udlandet og har overladt Eva til den store lejlighed. Isaks forældre ser vi slet ikke, men vi hører, at forældrenes ægteskab er i krise, og at moderen er psykisk syg. Vildes og Chris’ familie hører vi stort set ikke noget om, og da det sent i fjerde sæson kommer for dagens lys, at

Vildes mor har en depression og ligger afmægtig i sin seng i hjemmet, føjes endnu en facet til seriens bastante udelukkelse af forældre fra synsfeltet. Og for at afslutte den lange række af utilstrækkelige fædre og mødre: Williams forældre er skilt, moren, som i mange år ikke har interesseret sig for sine børn, har han opgivet, og faderen bor i London.

Referencerne til specielt Nooras forældre og de mange skilsmisser i hovedpersonernes bagland rummer en særlig pointe: Hovedpersonerne i SKAM er børn af forældre, som selv er børn af den kulturelle frisættelse. Hvordan kan man lære at blive en myndig voksen med baggrund i en familie, hvor det fædre og mødre ophav aldrig selv trådte i karakter som forældre? En undtagelse i den lange række af fraværende fædre og mødre udgøres af Sanas mor og far, som vi faktisk ser, og som indgår i flere centrale dialoger med deres datter om moralske spørgsmål. Tilstedeværelsen af forældreparret i en indvandrerfamilie med muslimske rødder, hvor de generationsforskudte autoritetsstrukturer fortsat præger grundlæggende livsvalg, fx i forhold til valg af partner og sex før ægteskabet, føjer en særlig facet til Sanas liv, idet hun som muslimsk pige må forholde sig til forældregenerationens moralske værdier omkring kærlighed, ægteskab og sex i en helt anden grad end sine gammelnorske jævnaldrende, som må navigere eksistentielt og socialt uden støtte i voksne rollemodeller, men samtidig med friheden til at skabe sig selv i de intensive identitetsprocesser, som er det overordnede motiv i den norske serie.

Serietitlen SKAM henviser bl.a. til hovedpersonernes navigationsbesværligheder i en ungdomskultur, som på den ene side fremstår som det altafgørende bolværk mod ensomhed og udstødelse i en usikker verden, og som på den anden side også rummer potentielle og reelle udstødmekanismer, som skaber følelser af skam og skyld. Med sit intense fokus på den følelsesmæssige interaktion i en gruppe af teenagere tilbyder den norske serie os skildringer af, hvordan unge menneskers intense længsel efter anerkendelse og udlevelse af sig selv og deres lidenskab skaber forviklinger, som grundlæggende har at gøre med deres problemer med at afkode spillets regler i en ungdomskultur, hvor de fleste så at sige gemmer på noget, som de skammer sig over: den forvirrede Eva har svært ved at stå ved, hvad hun har gjort overfor veninden Ingrid, da hun ”stjal” hendes kæreste, den tjekkede Noora kommer ud i en situation omkring nøgenfotos, som får hende til at vakle og fortie sandheden over for sin kæreste, Isak opdager langsomt, at han

er homoseksuel, men må igennem flere situationer med selv- og omverdensbedrag, før han lærer at stå ved sin seksualitet. De ”bør”, som Wyller gør opmærksom på, være autonome og jegstærke; de tilhører med Nooras kollektiv-veninde Linns ord ”generation præstation” (S2E3, dvs. Sæson 2, Episode 3), men i realiteten oplever de igen og igen at falde igennem i en ungdomskultur, hvor der råder uigennemskuelige normer og magtstrukturer. Hermed bliver hele spørgsmålet om *facework* og kalibreringen af forholdet mellem *backstage* og *frontstage* centralt for hovedpersonerne, som med Goffmans ord må bruge stor energi på at repræsentere ”selvet” i et socialt univers, hvis regler de som ”novicer” har svært ved at gennemskue, samtidig med at de er helt på det rene med, at det er her, deres ønske om anerkendelse og nærvær må og skal blive gengældt.

Man skal ikke have set mange afsnit af SKAM, før man forvisses om betydningen af de sociale medier såsom sms'er og Facebook. På nettet kan man søge venner, bekræfte venskaber, skabe små forførelsesspil og også udfordre og ligefrem true hinanden. Eva opdager, at Jonas kommunikerer med hendes tidligere veninde Ingrid på hans mobiltelefon, og hendes venskab med Noora starter på Facebook, som hun bruger til at søge ud af den ensomhed i forhold til veninder, som hun befinder sig i. Noora har et langt (for)spil med William kørende på mobiltelefonen, selvom de er i lokale sammen, ligesom Williams bror kan true Noora med at lægge nøgenbilleder af hende ud på de sociale medier. Også Sana gør sig sine erfaringer med de særlige kommunikationsmuligheder og problemer på de sociale medier, da hun hævner sig på nogle piger ved at afsløre private oplysninger på de sociale medier og for en stund ser ud til at skulle blive ekskluderet fra sine sociale relationer. Formuleret i goffmanske termer synes seriens pointe at være, at den enkeltes *facework* i høj grad er forbundet med den særlige form for kommunikation på nettet, som gør ”de andre” nærværende på individets mentale scene. I den forstand peger serien på en gang på de fascinerende muligheder, som konversationskulturen på nettet muliggør, men samtidig gør den opmærksom på selvsamme mediers bidrag til udvikling af en særlig senmoderne skamkultur, hvor eksklusionsprocesser antager nye og markante former. Eva forsøger på et tidspunkt at slukke for computeren for at kunne være alene med sig selv, men blikkene begynder hurtigt at flakke, for hvad er man, når man ikke er noget, som andre ser eller selv kan se, hvad andre foretager sig? SKAM handler i den forstand ikke blot om kammeratskabsgruppens store betydning, men også om, at der simpelthen ikke tilbyder sig nogen alternativer til livet i

og med gruppen – de andre er som reelle og imaginerede overvågere trængt helt ind i den enkeltes indre dialog med sig selv i kraft af den konstante interpellation eller prajning via de sociale medier, som mentalt opretholdes af karakterernes længsel efter anerkendelse.

I de næste to afsnit stilles der skarpt på to af seriens hovedpersonener, nemlig Eva og Noora. Formålet er dels at konkretisere det foregående afsnits pointer og dels at nuancere disse i forhold til seriens intense skildring af problemstillingerne set i unge menneskers livsverdensmæssige perspektiv, dvs. som subjektive oplevelser, følelser og erkendelser.

UD AF ENSOMHEDEN: EVA

I anslaget til SKAM (S1E1) ser vi i en billedmontage unge mennesker fra den rige verden feste og eksponere deres kroppe. En stemme, som viser sig at tilhøre Jonas, fortæller om denne fantastiske verden, samtidig med at den med tyk ironi gør opmærksom på, at det ikke er alle klodens indbyggere, der har samme muligheder som norske unge. Hurtigt forskydes temaet dog fra spørgsmålet om en dekadent og sorgløs ungdoms fortrængninger og global skyld (Oxenfeldt 2017: 15) og til en enkelt repræsentant for den privilegerede norske ungdom, nemlig Eva, som mens hun taler med Jonas om hans opgave spejder til en gruppe piger, der spankulerer forbi hende – vi skal snart blive klar over, at en af disse piger er barndomsveninden Ingrid, som Eva er raget uklar med. Således forskydes interessen til en ungdom, som ”burde” forholde sig til globale problemstillinger, men har nok at gøre med at få deres eget liv til at hænge sammen. Et er objektivt set at tilhøre en privilegeret ungdom i Norge, et andet er, at også privilegeret ungdom kan kæmpe med problemer, som hurtigt skal vise sig at angå spørgsmålet om at høre til, gøre sig erfaringer med det ikke helt enkle forhold mellem seksuelt begær og etisk dømmekraft – og at tackle skammen over at have forrådt bedsteveninden.

Eva er startet i 1.g, men hun kommer lettere vingskudt ind i gymnasiet fra et udgangspunkt, hvor et venskab er brudt sammen, og hun kæmper med skyld og skam, samtidig med at hun inderligt ønsker at blive en del af et nyt fællesskab i en gymnasieverden, som består af fremmede væsener. Moren forsøger, når hun er hjemme at trænge igennem til datteren, men der er som sagt ikke meget hjælp at hente i familien: Eva lever mestendels alene i lejligheden, og faderen bor i Bergen, og vi hører at kontakten til ham er gået mere eller mindre i stå som følge af hans nye hustrus jalousi (S2E1). I en verden, hvor forældrene har rigeligt at gøre med at realisere sig og klare deres

egne problemer i den serielle monogamis kultur, er der ikke meget hjælp at hente her.

Eva bærer på en hemmelighed, nemlig forhistorien med Ingrid, og længes med en intensitet, som er markeret fra første sekund, efter nærvær i forhold til et andet menneske. Hun vil forstås, men som udgangspunkt er hun miskendt og miskender også sig selv, tynget som hun er af dårlig samvittighed og følelsen af ensomhed. Eva har forbrudt sig mod en af veninderelationens vigtigste koder, nemlig den moralske regel om, at man ikke stjæler sin bedste venindes fyr. Anskuet i en venindeetisk belysning har Eva faktisk god grund til at skamme sig, for hun har vitterlig gjort Ingrid ondt, men har hun også grund til at vende fordømmelsen indad, og er det holdbart at forblive i en tilstand af forvirring, som har sat deres eftertrykkelige spor i dårlige karakterer og manglende koncentration i skolen? Vilde, som hun endnu ikke er blevet veninde med, kan fortælle hende, at man må se at blive en del af fællesskabet, for det er i 1.g at grundlaget for det sociale liv og ens status i skolen grundlægges. I sin melankolske ensomhed ser Eva et talkshow med den amerikanske tv-vært Dr. Phil, som belærer en mand, der er faret vild i de intime relationer om, at man må blive stærk og handle. Hermed er scenen sat: Dr. Phil-diskursen fortæller gennem en psykologisering og individualisering af alle problemer, at det er op til individet at kæmpe sig vej til anerkendelse og selvværd, men selvom diskursen i en vis forstand rammer Eva, er den også et symptom på det, der er problemet, nemlig at intet menneske er en ø, og at det kan være svært at finde en farbar vej i forhold til en social scene, som er præget af utydelige koder og en overanstrengelse af kravet til den enkelte om at "fungere" (S1E1).

I første omgang er Evas strategi at skabe en ny inderlig relation, som kan erstatte forholdet til bedsteveninden. Jonas fungerer for hende som et erstatningsobjekt, men Jonas selv, som har gang i meget andet, ikke mindst livet med sine venner, er ikke en bæredygtig erstatningsskikkelse for Ingrid, og han undrer sig over, hvorfor hun "hænger på ham" på en problematisk måde og beder hende om at være mere sammen med sine veninder: "Det plejede at være vigtigt for dig også" (S1E2). Og mens mobiltelefonen gløder og Eva mistænker Jonas for utroskab (med førnævnte Ingrid), roder hun sig ud i en mere og mere uholdbar situation, som er afledt af hendes fundamentale usikkerhed, følelsesmæssige ambivalenser og problemer med at "læse spillet". Hun forsøger at blive deltager i det sociale liv ved at gå til fest, men hendes forsøg på at dække sporene af sin grundkonflikt lykkes ikke. Ingrid er ikke til

sinds at tilgive hende og *slut-shamer* hende ved at sige, at hun ligner en luder. Resultatet er at Eva bevæger sig længere og længere ind i moralske dilemmaer, da hun i en art total identitetsforvirring med retning mod decideret selvfordreelse og identifikation med dem og det, der skammer hende ud, kysser med en 3.g-dreng. Hun møder imidlertid også Noora, som bliver en del af den lille venindegruppe, der snart er etableret, og som bryder den skamproducerende diskurs i pigemiljøet ud fra en feministisk position, som stiller spørgsmålstegn ved den måde, piger behandler hinanden på i et miljø, hvor man bliver nødt til at eksperimentere med de seksuelle koder, ikke mindst hvis man er en 1.g-pige, der er et let bytte for de attraktive 3.g-drenge.

En ny mulighed åbner sig imidlertid, da den lille gruppe af piger, som består af andre udstødte, den moralske og analytisk overlegne Noora, den flyvske Vilde, den klovnede Chris og den seje muslimske pige Sana, slutter en kreds omkring hende. Gennem den kammeratskabsgruppe, som udvikler sig pigerne imellem, tilbydes Eva et rum, hvor de truende andre ikke har adgang, og hvor hun også kan åbenbare sin hemmelighed for de andre uden at blive udskammet. Ikke mindst Noora gør en ihærdig indsats på at perforere den destruktive luder-kode – hun er sød og kaster et kontekstanalytisk blik på, hvordan den fungerer selvdestruktivt for veninderne i en kultur, hvor anerkendelsessystemerne er uigennemskuelige og kønsforskellen placerer piger i situationer, hvor handlerummet bliver meget lille.

Historien om Eva er et lærestykke i skammens fænomenologi i en ungdomsverden, hvor erfaringer med venskaber og seksuelle relationer spiller en stor rolle, men hvor alt dette skal læres på noviceniveau. Eva ”bør” være en handlekraftig pige, som er taknemmelig for alle de muligheder, der byder sig til i hendes liv, men dybest set føler hun sig ikke særlig handlekraftig pga. af den usikkerhed i forhold til omverdenen, hun må bokse med. Hun burde agere selvstændigt og med stor jegstyrke, men hun hænger på Jonas, som på sin side føler ubehag over hendes omklamringsstrategi. Hun burde engagere sig i nye venskaber, men hun har svært ved at finde ud af, hvordan hun skal aflæse de andre piger. Med Thomas Ziehes begreb subjektivering kan Evas særlige sårbarhed og længsel efter nærhed indkredses nærmere (Ziehe 1989). *Subjektivering* handler om at blive til ’nogen’, dvs. på én gang at blive en del af et fællesskab og et unikt individ, der kan fortælle en meningsgivende historie om sig selv i verden. Subjektivering kendetegnes ved, at man i en evig jagt efter en sammenhængende måde at forstå sig selv i verden på opsøger situationer, som er *varme*, dvs. fulde af tryghed og spejlingsmuligheder, der

giver bekræftelse og anerkendelse af den slumrende selvidentitet. Derimod undgår man helst den *kulde*, som opstår, når man efterlades med sin usikre selvopfattelse i et koldt rum, der fremmedgør ved enten at være meningsløst i forhold til behovet for at kunne forstå eller ved at kræve for meget og kaste individet tilbage på den form for usikkerhed, som ofte ligger til grund for de selviagttagelsesformer, der præger subjektiverende søgeprocesser. Subjektiveringsbegrebet er træfsikkert i forhold til at forstå Evas længsel og forsøg på at beskytte sig mod ubehagelige erfaringer; hun er intenst på jagt efter nærvær og forståelse, men hendes bestræbelse mislykkes i første omgang. Jonas lever ikke op til de veninde-projektioner, Eva skaber, og i processen, hvor de slår op med hinanden, siger han, at han er træt af, at hun er så usikker på sig selv: ”Du følger bare efter, hvad alle andre synes er spændende. Du har ikke din egen mening om noget. Hvad kan du egentlig godt lide? Ring til mig når du har fundet ud af det” (S1E6).

Evas historie har en *happy end*, eller hun kommer i hvert fald videre. Hun får sagt rigtig undskyld til Ingrid, og hun når frem til en erkendelse af, at skammen har stået i vejen for en indre afklaring og også accept af hendes egen skrøbelighed. Hun får sagt rigtig undskyld til Ingrid og fortalt hende og at ”det har betydet, at jeg ikke bryder mig om mig selv længere” (S1E9), samtidig med at hun fastholder, at hun virkelig forelskede sig i Jonas. Ingrid, som – må vi formode – også modnes i processen, ender med at modtage undskyldningen og sige, at Eva ikke har fortjent en så voldsom indre krise. I nøglescenen mellem de to skabes en empatisk forståelse begge veje eller en form for adgang til den anden persons *backstage*. I den forstand er pointen i første sæson, at nok skal man lære at agere med omtanke og en vis strategisk adfærd i livet blandt de jævnaldrende, men man skal også lære at forstå hinandens skrøbelighed. Med den kloge Nooras ord: ”Man kan godt både være cool og sige fra” (S1,E7). Evas løsning er at slå op med Jonas og sætte de intense længsler efter den absolutte anerkendelse på pause for i stedet at skaffe rum til nye tanker og en anden måde at fungere i det sociale liv på.: ”Jeg bliver nødt til at finde ud af hvad mine egne meninger er”, siger hun til Jonas, ”og det må jeg gøre alene” (S1E11).

I anden sæson, hvor Eva ikke længere er hovedperson, ser hun ud til at holde pause fra den tyngde af inderlige og selvkredsede følelser, der truede med at ekskludere hende ikke bare fra de andre, men også fra sin egen selvrespekt. Lettet for subjektiveringens følsomhed og selvcentrering og frigjort fra skammens åg bevæger hun sig ind i den pulsende ungdomskultur

med dens fester, fjollede attitudeeksperimenter og druk. Her kan Ziehes teori om potensering komme os til hjælp. Oplevelsessamfundets fascinerende drømmebilleder, æstetiske overflader og dynamiske bagtæpper kan være et modtræk til meningsløshed og håbløshed, ikke ved at tilbyde et modtræk på inderlighedens præmisser, men ved at gøre en søgen efter intensitet og rolleeksperiment til en værdi i sig selv. Frem for at gøre sig selv ekstra sårbar gennem bestræbelsen på at finde den eneste ene, der kan opfylde hendes behov for nærhed og anerkendelse, bevæger Eva sig ud i et eksperimentelt rum, som i en vis forstand er meget overfladisk, men hvor netop overfladen og alle de muligheder, der byder sig til i forhold til rolleeksperimenter skaber et nyt erfaringsrum. Til en fest kysser Eva og Vilde ”kæresteagtigt”; pointen i denne scene er sandsynligvis den enkle, at det er muligt også at afprøve forskellige attituder og lege med sin seksualitet, når man ikke stiller essentialistiske spørgsmål til, hvem man er, men nøjes med at udforske verden med en god portion humor og selvdistance. På potenseringens præmisser er det ikke noget, man behøver at få bondeanger over – tværtimod er overfladescanningen i sin egen ret en form for *facework*, som beskytter mod den usikkerhed, som Eva ikke udholde. Hermed er det selvfølgelig ikke slut med Evas identitetsprocesser. Man må snarere forstå hendes potenserende strategi som en afskærmning mod usikkerhed og forvirring og som en foreløbig position, som senere kan afløses af andre måder at repræsentere sig selv i gruppen af jævnaldrende på. Man skal her bemærke, at Evas relation til Jonas aldrig afsluttes helt, men snarere er på pause, og mens hun befrier sig fra skammens destruktive mekanismer, forholder hun sig til Jonas’ mindste bevægelser og ender da også med at finde sammen med ham igen i fjerde sæson.

AT TRO PÅ NOGET: NOORA

Mens Evas historie handler om at finde zoner af nærvær og forståelse i en forvirrende verden og om at bearbejde skamfølelser for herefter at kunne komme videre, handler Nooras historie om, hvad det vil sige at agere som et etisk væsen i en værdirelativistisk verden, og hvilke former for ambivalens det skaber at ville forene idealpolitik og skandinavisk realpolitik (Oxenfeldt 2017). Hvordan være verdensborger og agere fornuftigt og med overblik, når ens følelser og lidenskaber ikke er afklaret?

Noora er intenst optaget af at være et ordentligt menneske, der kan se ud over sin egen (og sine jævnaldrenes) narcissistiske næsetip og forholde sig til de store problemstillinger såsom feminisme og flygtningespørgsmålet. I

første sæson fremstår Noora som den af pigerne, der er bedst til at gennemskue magt- og kønsmekanismerne i gymnasiekulturen. Hun distancerer sig til Vildes ideer om at spille med på kønsklicheerne, og da Vilde foreslår at pigerne reklamerer for et solarium for at få penge til deres russebus er hendes svar, at hun nægter at promovere sådan et forskruet kropsideal” (S2E1), ligesom hun kritiserer at piger kalder hinanden ”luder” og således overtager en mandschauvinistisk forståelse af kvinder og disses lyst. Hun distancerer sig til den narcissistiske selvcentrering blandt de norske unge og peger i stedet på, at de skulle bruge deres økonomiske og sociale overskud til at gøre noget godt i verden. Hendes udgangspunkt er, at man både kan være cool og sige fra (S1E7), og på væggen på hendes værelse har hun hængende en seddel, hvor der står: ”Alle kæmper en kamp, du ikke kender til. Så vær sød. Altid” (S2E2).

Med Ziehes terminologi er Nooras identitetsmæssige søgeproces præget af ontologisering forstået som en bestræbelse på at finde frem til det, Søren Kierkegaard kalder en sandhed, ”jeg vil leve og dø for”, og som til forskel fra subjektivering rækker ud over individet selv, men samtidig – til forskel fra potenseringen – forbinder selvsamme individ med et moralsk og eksistentielt anliggende. Nooras moralske og politiske etos fremstår som en bestræbelse på at korrigere det meningstab, som livet i en relativistisk tidsalder og en ungdomskultur præget af hedonisme og kropsfiksering kan give anledning til. Men så let skal det heller ikke være, for nok har Noora de rigtige holdninger, og hun er i stand til at gennemanalysere veninderne, men ejer hun en tilsvarende evne til sænke holdningsparaderne i en tillidsrelation, hvor hun skal forstå et menneske, der tænker og føler anderledes, end hun selv gør? Da Noora kaster hele sit analytiske talent ind på at granske i Evas sjæl for at finde ud af, hvordan hendes kærlighedsliv ser ud, konstaterer Eva, at Noora egentlig er bedre til at tale om andre end sig selv (S2E2). Også Noora bærer rundt på hemmeligheder og har med Goffmans udtryk lært at udføre et *facework*, som har strategiske årsager.

Noora udfordres i forhold til sin tilsyneladende afklarede tilgang, da hun modstræbende forelsker sig i 3.g-ikonet William med dyr bil, charmerende pandelok og stor selvtillid. William repræsenterer umiddelbart alt det, Noora foragter såsom maskulin dominans, manipulation og *rich kid*-attituder samt manglende respekt for dem, der er svagere end han selv, fx Vilde, der brænder sig godt og grundigt på ham. Noora må imidlertid sande, at der er stor afstand mellem overflade og væsen, både hvad angår hende selv og William. Set i et mandeperspektiv er hendes problem, at hun udstråler en sikker viden om,

hvem William er (en overfladisk forfører), men hun har svært ved at åbne sig for det, han også er (et menneske, som forsøger at få fat i noget andet i sig selv via kærligheden til Noora). Langsomt men sikkert overgiver Noora sig til sin vedholdende bejler og dermed også til følelser, som hendes politiske og meningsrigtige facade i nogen grad har beskyttet hende mod.

Noora og William deler i en vis forstand problematik. De er begge brændte børn, som har svært ved at vise tillid til andre mennesker pga. store oplevelser af svigt. Noora bærer rundt på en usikkerhed i forhold til, om hun er værd at elske, ikke mindst på baggrund af forældrenes egocentriske livsførelse (S2E6) og på erfaringer fra de tidlige teenageår, hvor hun gik i seng med en dreng, som forlod hende umiddelbart derefter. Hendes problematik synes dermed at være, at hun for at beskytte sig selv mod nederlagserfaringer har skabt en tidlig identitetslukning og overtaget et voksenblik på sig selv, som forhindrer hende i at indgå i dybe relationer til sine jævnaldrende. William har en mor, som tidligt overlod sine børn til professionelle plejere og en far, der bor i London med sin nye familie, og dermed endnu en i rækken af unge med fraværende og svage forældre, og hertil kommer tragiske begivenheder i forhold til lillesøsterens død og broren Nikolaj, som mest af alt ligner en sociopat. I modsætning til Noora har William lært at beskytte sig mod andre mennesker i kraft af en kynisk og nærmest nihilistisk overflade, som er rensset for såkaldt rigtige meninger. Da han på et tidspunkt kalder sin mor en møgsæk, og da den etisk korrekte Noora siger, at sådan må man ikke sige, er hans kommentar: ”Hvad nu hvis sandheden ikke er politisk korrekt?” (S2E3). Nooras og Williams livsholdning er så forskellig som den kan være, men deres problematik er ikke desto mindre meget lig hinanden: De har begge svært ved at skabe forbindelse mellem deres eksistensposition og de følelser, der vælder op i dem, da de møder hinanden.

Formuleret med Goffmans termer, men uden hans tendentielt kyniske selvadministrationslogik, bevæger Noora sig ind i en *back region*, hvor de *facework*-strategier, hun ellers har udviklet til perfektion, og hvis næsten karikaturagtige manifestationsform er hendes ”herskerstrategi” omkring navngivningen af William (som hun degraderende kalder Wilhelm), snarere fremstår som et problem end som en plausibel strategi. I en central samtale med Sana, som i flere sammenhænge bliver den ”anden”, der hjælper hende til klarhed over sine følelser, indser hun, at hun faktisk elsker William, og at hendes projekt ikke kan være at gøre ham lig hende selv: William er en anden, og hun må derfor gå på kompromis med sine holdninger, som ikke længere

kan være den eneste målestok for bedømmelsen af et andet menneske. Det intrigemæssige omdrejningspunkt for denne problematik er situationen, hvor William slår en dreng fra en rivaliserende gruppe i hovedet med en flaske, og Noora må tage stilling til, om hun kan elske et menneske, som gør den slags (hvad hun beslutter sig for, at hun kan). Noora selv udsættes for en prøve, som sætter hendes problematik på spidsen: Stort set i samme øjeblik som hun beslutter sig for at indlede et forhold til William, udsættes hun for alt det, hun har frygtet, nemlig det ultimative kontroltab ved en fest hos Williams bror, hvor hun får et blackout og Williams misundelige bror tager et nøgenfoto af hende, mens hun sover. Samtidig udfordres hendes kærlighed til William, for nu er det hende, der ikke kan åbenbare sig, men må udvikle strategier, som gør hende i stand til at standse brorens udnyttelse samtidig med, at William ikke får noget at vide om hendes ”fald”.

Nooras politiske bevidsthed og inddragelse af samfundsmæssige perspektiver på sin egen situation kommer hende til hjælp, da hun ved hjælp af paragraffer om børnepornografi og optagelse af Nikolajs afpresningsmetoder får bremset ham. Hendes løsning på problemerne i forhold til Williams bror og hans overgrebsagtige udnyttelse af kompromitterende fotos samler en række problemstillinger i hendes liv i en form for syntese: Da hun truer med at gå til politiet, påkalder hun sig retssamfundet og dermed det større fællesskab, der kan beskytte den enkelte mod overgreb og fornedrelse, og hun gør det gennem en genskabelse af sin tidligere så markante evne til at slå igen, når hun møder uret – og alt det gør hun for kærlighedens skyld, nemlig for at kunne rense tavlen og indlede et rent og rensset forhold til William, hvor fortidens spøgelse (i skikkelse af Nikolaj og bag ham hendes erfaring med ufølsomme drenge) er manet til jorden. I den forstand forener Noora et samfundsmæssigt solidaritetsperspektiv med et individuelt tillidsprojekt og forsøger således helt konkret at bygge bro mellem det store og det lille fællesskab.

Historien om Noora og William er nærmest eksemplarisk i forhold til de udfordringer, den rene kærlighed (jf. Giddens) med dens indbyggede krav om tillid og dens ligeså indbyggede skrøbelighed i forhold til kærlighedens ophør udgør for moderne mennesker og ikke mindst teenagere, som i et socio-eksistentielt perspektiv kan siges at øve sig på det rene forhold i en livsfase, hvor de kan tillade sig at eksperimentere og gøre sig deres erfaringer uden endnu at være tynget af voksenlivets konsekvenser. Den handler om to menneskers krisefyldte vej til hinanden, og med Williams flaskekastning og

Nooras blackout som intrigemæssige højdepunkter koncentrerer plottet sig om, hvorvidt de to kan nå frem til et tillidsforhold, hvor de er ærlige overfor hinanden og dermed lader ”maskerne” falde i en ny slags relation, hvor følelsesmæssig sårbarhed og gensidig omsorg er bærende værdier.

Det er interessant, at forholdet mellem Noora og William aktualiserer centrale ideer i den klassiske dannelsesstænkning, som man fx finder den hos Søren Kierkegaard i *Enten – Eller* (1843/2013). William kan i kierkegaardsk forstand ses som en æstetiker; han er et ledende medlem af Penetratorgruppen, hvis dagsorden er at lave fede fester og forføre piger og i det hele tiden agere hedonistisk og nihilistisk (om end William viser sig i mindre grad at være den *fuckboy*, som Vilde og andre anser ham for at være). Men William er, som Kierkegaard ville sige, en æstetiker i krise, idet han i mødet med Noora opdager noget andet, som udfordrer hans eksistensposition og kalder på en etisk refleksion, som hun til fulde inkarnerer. I *Enten – Eller* lader Kierkegaard etikeren B udfolde en livsfilosofi, hvor hovedbudskabet er, at det et menneskes opgave at åbenbare sig, dvs. vise den, man elsker, hvem man er – også selvom man bærer på grumme erfaringer: Oprigtighed, åbenhjertighed, åbenbarelse, forståelse er simpelthen livsprincippet i den forpligtende kærlighed (som på Kierkegaards tid var synonym med ægteskabet). Det er en lignende position, William og Noora når frem til; William, som er på flugt fra en miserabel familiehistorie og en småpsykopatisk bror, skal i et dannelsesperspektiv trænge ind under sin hårde skal, som med kierkegaardske begreber er en del af det dæmoniske eller manglen på åbenbarelse. William skal endda dykke ned i fortidens morads flere gange, før han og Noora kan få hinanden; først som optakt til deres første forening, og så en gang til, da han bliver i England hos faderen og Noora rejser alene hjem til Oslo.

Da han kigger på Nooras bogreol, får William øje på Henrik Ibsens *Et dukkehjem*, som de to herefter læser sammen (S2E12). Som William bemærker, har Noora et navnesammenfald med Nora i Ibsens skuespil, og man kan spørge, hvad alt det betyder. Ibsens skuespil kan læses som en sønderlemmende kritik af det borgerlige ægteskab i 1800-tallet med dets kønsroller og grundlæggende ideer om manden som den intelligente part i forholdet. Nora har lavet et falsk gældsbevis for at redde familiens økonomi, men da det kommer hendes mand for øre afslører han en forståelse af hendes gerninger, som hun ikke kan acceptere, og stykket ender med, at hun forlader ham. I den forstand handler *Et dukkehjem* om en kvinde, hvis vej til frihed og selvrespekt er identisk med et opgør med stereotype kønsroller inden for en

patriarkalsk kultur. SKAM behandler unge pigers kamp for selvværd og anerkendelse i en ungdomskultur, hvor interaktionen fortsat er præget af kønsstereotyper, og Noora fremstår vitterlig som en slags Nora, der intervenserer i de problemer, William har skabt for sig selv ved at have kastet en flaske mod en dreng fra en rivaliserende gruppe, ligesom hun som en sen arving til Noras problematik fra 1800-tallet udfordrer den latente kønsideologi, der fortsat præger relationen mellem mænd og kvinder i starten af det 21. århundrede. Er det muligt at overvinde denne og nå frem til nye måder at skabe følelsesmæssige bånd på i det rene forholds epoke? Seriens svar er ikke krystalklart. Ligesom Nora forlader Thorvald, forlader Noora William i London og drager tilbage til Oslo, angiveligt fordi William mistede interessen for hende under opholdet hos faderen, men i virkeligheden – hører vi senere – fordi hun trak sig fra retssagen mod Williams bror (Haastrup 2018). De to finder imidlertid sammen igen i fjerde sæson. Den *happy ending*, der således antydes i forhold til det konflikt- og intrigefortættede drama om kærligheden mellem Noora og William rummer på én gang en utopisk og en ironisk pointe. Kampen for kærligheden lønner sig i sidste ende derved, at de to får hinanden ”trods alt”, men der knytter sig den ironi til historien om de to, at man også bare, som det jo sker for dem, kan flytte fra hinanden, når man har fået nok. Så spørgsmålet er, hvad der bliver det endelige udfald af den ”rene” kærlighed mellem Noora og William: Vil det lykkes dem at etablere et blivende følelsesmæssigt bånd, der transcenderer deres respektive problemer, eller vil ideen om den store samhørighed forblive urealiserbar, fordi diskrepansen mellem kærlighedsideal og psykologisk virkelighed er for stor?

HOBEN, KAMMERATSKABSGRUPPEN OG DEN ENESTE ENE

Som vist i de to foregående afsnit tematiserer SKAM identitetsprocesser og -afklaringer gennem en afdækning af hovedpersonernes måde at agere på i det sociale liv. Som vi har set, er relationen dobbelt: ’de andre’ fungerer både som modstandere, der stiller sig i vejen for individuelle projekter, og som hjælpere der giver psykisk ilt og næring til selvidentiteten. I det følgende ses der i et modernitets- og mikrosociologisk perspektiv nærmere på relationen mellem individ og gruppe på forskellige niveauer i serien. Udgangspunktet er fortsat min interesse for intersubjektivitetens betydning for selvet, her forstået som forskellige gruppedannelser og deres funktion i forhold til fænomener som skam og stolthed.

Den første slags gruppe vil jeg benævne *makrogruppen* eller *hoben*. Hoben består af individer, som træder sammen i kortere tidsintervaller og danner særlige platforme for sociale træf. I SKAM udgøres hoben er den store gruppe af gymnasieelever med deres fester, bevægelsesmønstre i skolegården og på gangene. Man kan gemme sig i hoben, man kan forsvinde i dens rytme, som særligt kommer til udtryk, når der festes, og man måske endda kan holde fri for alt for tætte og udmattende relationer; her kan man med alkohol som middel ligefrem eksperimentere med sine mere bundne hverdagsroller, som når Eva kommer udfordrende makeup på og agerer *femme fatale*, selvom hendes humør i momentet ikke just er til det. Hoben kan man være en del af så og så længe, og så møder man bestemte andres blikke et sted mellem invitationer til venskab og fordækt forførelse, og hermed bliver hoben, hvad jeg vil kalde et potentialitetsrum for selektioner, der kan gå mange veje. Individer med distinkte ansigter og replikker træder frem og får muligvis attraktionsværdi, hvis de da ikke stødes bort.

Hoben rummer nogle særlige hierarkier, som specielt pigerne i SKAM hurtigt konfronteres med og må forholde sig til. De befinder sig i et hierarkisk system, hvor 1.g'ere står lavest, mens 3.g'erne udgør herskerklassen. Specielt for pigerne er dette system farligt, for de er erobningsobjekter ved festerne og er selv fascineret af de ældre drenge. De står derfor i konstant fare for at slå sig på hobens særlige forførelsesmekanismer med dens indbyggede alderschauvinisme. Vilde har for så vidt fanget pointen i at være der, hvor hoben med dens mange muligheder for noget nyt er, specielt det udsnit af den, der giver status. Hendes problem er imidlertid, at hun byder sig selv for ivrigt til for at score en 3.g-dreng, hvilket igen hænger sammen med det lave selvværd, der gemmer sig bag hendes offensive og vilde stil, som derfor også virker forceret og underlig kejtet på hendes veninder. Også Eva geråder ud i store problemer, da hun møder en 3.g-dreng, som hun kysser med, hvilket straks får sms-sladrecentralen til at gløde, men hen ad vejen ser hun ud til at lære at agere i hobens kaos, som i positiv forstand fungerer som en art beskyttelse mod de intense følelsers nederlagsplagede væsen. Serien handler dog også om pigernes forsøg på at slippe ud af de køns- og aldersdefinerede klicheer omkring det særligt attraktive i en konstellation af 1.g-piger og 3.g-drenge, som iscenesætter en del af det sociale liv. Efter at have slået op med en 3.g-dreng, som igen og igen har været hende utro, inviterer Iben fx til en fest, hvor der kun er inviteret drenge fra 1.g (S1E10).

Det andet interaktionssystem, som spiller en stor rolle i SKAM, består kun af to personer og vil her blive benævnt *mikrogruppen* eller *intimrelationen*. Det er her, bedsteveninder og -venner befinder sig, og det er også her, vi finder kæresteriet og parforholdet. Mikro-relationer er i al deres symbiotiske væsen dybe og inderlige, i og med at de rummer drømmen om den eneste ene og også om en forening af begær og omsorg, men de er også farlige, for man kan vokse fra hinanden og også svigte hinanden. Som vi har set, gør alle hovedpersonerne i SKAM sig erfaringer med denne gruppedannelsens inderste cirkel.

Det tredje interaktionssystem er *mesogruppen* eller *kammeratskabsgruppen*. Den har nogle træk tilfælles med makrogruppen, idet man her kan udføre sit *facework* på mangfoldige måder, ligesom følelsesintensiteten kan reguleres alt efter behov. Samtidig har gruppen træk til fælles med mikrogruppen, i og med at man her kan være ”sig selv” blandt fortrolige og dermed også fremvise problematiske og uafklarede sider. I SKAM møder vi først og fremmest to kammeratskabsgrupper, nemlig pigegruppen bestående af Eva, Noora, Sana, Chris og Vilde og drengegruppen bestående af Jonas, Isak og deres venner. Vi får også korte indblik i andre kammeratskabsgrupper, fx andre pige grupper såsom Ingrid's gruppe og ”hijab-politiet”, som Sana kalder sin brors kæreste og hendes veninder, som hun er på kollisionskurs med. I fjerde sæson dukker også en ny drengegruppe op bestående af Sanas bror og hans venner.

SKAM er først og fremmest en hyldest til mesogruppen eller kammeratskabsgruppen, som medierer mellem intimgruppen og hoben i den forstand, at den – når den er bedst – tilbyder det enkelte gruppemedlem en base af tryghed og meningsforhandling, der både beskytter mod for intense følelser på kærlighedens scene og for farlige situationer i festkulturen. Kammeratskabsgruppen fungerer som et pusterum og en opladningscentral mellem den store gruppes uoverskuelighed og ukontrollerbarhed og parsituationens intensitet og udsatte inderlighed. Et eksempel herpå gives i anden sæson, hvor pigerne spiser morgenmad sammen hos Eva, og de overbeviser Noora om, at hun skal gå til politiet med sin mistanke om, at hun muligvis er blevet voldtaget af Williams bror, efter at hun fik et blackout til hans fest. Eller da Isaks venner i sæson 3 uden tøven accepterer hans homoseksualitet og således viser, at seksuel orientering ikke er det afgørende selektionskriterium i gruppen. Eller da Sana i fjerde sæson virkelig er kommet galt afsted og står til total udstødelse i den store pige gruppe pga. af hendes fatale hævnaktion på nettet og de tætte veninder kommer kørende i deres nye ”taberbus og redder

hende fra yderligere ydmygelse ved at punktere den gymnasiale initialrite med dens indbyggede sorteringsmekanismer. Kammeratskabsgrupper er imidlertid også klikker med deres iboende tendens til selv-idealiserings og andethedsdæmonisering. I SKAM får vi flere eksempler på, at grupper også kæmper mod hinanden og således også rummer mere dystre sider; gruppens atmosfæriske tæthed skabes så at sige i kraft af distancen til dem, der ikke er ”os”, og seriens tema omkring det forjættede land et sted ude i fremtiden, nemlig Russebus-eventyret efter veloverstået studentereksamen, åbenbarer rivaliseringer grupper imellem, som både åbenbarer kollektive sociale hierarkier, racistiske undertoner og andre ekskluderende processer, som hovedpersonerne også må forholde sig til. Men entydigt er det på ingen måde, for vores hovedpersoner oplever også forståelse og accept fra uventet kant. Da Eva har modtaget et anonymt brev med et hjerte farvet med menstruationsblod mistænker hun en anden pige-gruppe for at stå bag, og hun opsøger dem. Gruppens leder siger, at hun intet har med sagen at gøre, at Eva skal slappe lidt af i forhold til intriger og slå sig løs, og at hun blot er, som lederen siger, en lille fodnote i den større historie (S1E9). En pige fra en rivaliserende gruppe punkterer med andre ord den form for narcissistisk selvoptagethed, som akkumuleres via det intense behov for anerkendelse og peger dermed på mere modne måder at være ”gruppe” på.

Når den er bedst, fremstår kammeratskabsgruppen i SKAM som det, man med selvpsykologien Heinz Kohut kan kalde det ultimative selvobjekt (Kohut 2002). Selvobjekter er personer i omgivelserne, der spiller en signifikant rolle for individets selvidentitet. Selvobjekter er ikke objekter forstået som andre mennesker, som de er, men snarere det ved andre mennesker, som opleves og bruges af subjektet. Det er i omgangen med selvobjekter, at børn og unge får adgang til de former for spejling, som gør at det kan afprøve og udvikle sider af sig selv. Når barnet eller den unges psykiske balance forstyrres, skal frustrationen kunne besvares af selvobjektet, som herved tilbyder hvad Kohut kalder den nødvendige psykologiske ilt til opretholdelsen af selvbilledet. Brugen af selvobjekter bidrager til regulering og stabilisering af selvet. Det er som tidligere nævnt en pointe i SKAM, at hovedpersonerne kommer fra familier, hvor de har svært ved at benytte den generationsforskudte relation til forældre, fordi disse ikke byder sig til som attraktive og realistiske selvobjekter og dermed som rollemodeller med dertil hørende spejlings- og idealiseringsmuligheder. Det gør derimod kammeratskabsgruppen, der på én gang afbøder i forhold til hobens utilregnelige dynamikker

og intimrelationens indimellem ”for” krævende følelsesintensitet gennem samvær og samtaler, hvor de fire piger får mulighed for at lære af og med hinanden. Kammeratskabsgruppen fremstår således som den instans, der kan sikre det, sociologen Thomas J. Scheff har kaldt et ”sikkert socialt bånd” (Bo 2017:184) og således mildne anstrengelsen ved den repræsentation af selvet i det sociale rum, som hos hovedpersonerne i SKAM giver anledning til så intenst et identitetsarbejde.

De forskelligartede gruppedannelser med hver deres indre logik og funktion for hovedpersonerne fremstår i SKAM som relativt plastiske størrelser, der dannes og udvikler sig for øjnene af seeren, som først og fremmest lærer dem at kende ud fra individuelle synsvinkler, dvs. gennem de handlinger, de forskellige sæsoners hovedpersoner foretager og de motiver, der ligger til grund herfor. De forskellige gruppedannelser eksisterer ikke forud for disse handlinger, men bliver til i tæt forbindelse med de måder, hvorpå hovedpersonerne bevæger sig ind og ud af dem, alt imens de lærer mekanismerne i det sociale liv at kende og må overveje deres næste træk. SKAM fungerer bl.a. så eminent som fiktion, fordi den ikke fortæller hele historien om de unge; som seere får vi, da der jo er tale om en film, hvor vores synsvinkel altid er kameraets, ikke adgang til karakterernes indre verden i form af tanker. Som medieforskeren Anne Jerslev (2016) har gjort opmærksom på, benytter serien sig hyppigt af hyppige *close-ups*, hvor vi næsten til smertepunktet får adgang til ansigtets mindste bevægelser og kommer så tæt på som vi kan, uden dog nogensinde at komme helt ind. I kraft af de lange og nære indstillinger på ansigter, de unge skuespilleres på en gang udtryksfulde og tilbageholdte mimik og en sparsom dialog tvinges vi seere igen og igen til at fundere over, hvad der mon lige nu sker i hovedet på den enkelte karakter; vi får fornemmelsen af følelser og stemninger, der ligger hinsides dialogen, og som vi ikke kan gribe til fulde. Seeren overlades til små tænkepauser, hvor han eller hun i en vis forstand udfordres på sin evne til at bruge fantasi og erfaring til at forstå og forklare, og i den forstand fordobler serien i sin filmiske form det, der også er den indholdsmæssige pointe. Vi gives ikke fuld adgang til hovedpersoner, fx i kraft af indre monolog, og vi må derfor kombinere nærhed og distance, empatisk medfølelse og kritisk overblik. Ligesom personerne øver sig på at navigere på forskellige scener med lige dele performativ *coolness* og empati for andre, ligesådan må seeren, mens han eller hun indlever sig i seriens handling, lære at forstå sig selv og andre i feltet mellem

eksponering af lyst og vilje og forståelse for den iboende skrøbelighed og det dybe anerkendelsesbehov i identitetsarbejdet.

DANNELSESPROCESSER

SKAM tematiserer på kompleks vis forbindelsen mellem hverdagsliv og grundlæggende psykologiske og eksistensfilosofiske problemstillinger i en verden, hvor teenagere skal lære at tackle relationen mellem individ og gruppe og svært håndterbare størrelser som seksuelt begær, selvkontrol og etisk dømmekraft. Serien drives fremad af større og mindre intriger og kriser, men grundtonen er hverken pessimistisk eller tragisk. Der er grundlæggende tale om optimistisk serie, som i kraft af den modningsproces alle personer gennemgår, fortæller, at der er en vej, og at vejen er forbundet med relation til 'de andre'. Nok rummer livet i ungdomskulturen farefulde momenter, og nok kan begæret efter nærhed spille de unge mennesker et puds, fordi det avler jalousi, problematiske beslutninger og nederlagserfaringer, men rigtig galt kan det ikke gå, når man har kammeratskabsgruppen, som i nødens stund kaster sin magiske cirkel om den nødstedte og tilbyder sig som et rum for foreløbig afklaring, mens man indkasserer sine nødvendige stød og opdager ikke så lidt om sig selv og faldgruberne i det sociale liv.

SKAM er med andre ord ikke bare realistisk hverdagsrealisme, men også en moderne dannelsesfortælling, som i den måde den behandler unge menneskers eksistentielle kriser på er opbyggelig og belærende. Denne artikels overskrift henviser i forlængelse heraf til Aristoteles' klassiske distinktion i mellem tragedien, som ender katastrofalt for hovedpersonen, og komedien, der ender godt. SKAM er pr. definition en komedie, for med dens hjemme-ude-hjemme-struktur rummer den klare elementer af den klassiske dannelsesfortælling, hvor individet på sin vej til en tålelig forsoning af personlig og social identitet skal konfronteres med og erkende eksistensen af noget overindividuel, i seriens tilfælde samhørigheden med de andre. Eva og Jonas finder sammen igen, og det samme gør Noora og William. Isak og Evan ser ud til at lykkes med deres kærlighed på trods af Evans bipolare lidelse og Isaks kamp med at anerkende sin homoseksualitet. Også Sana finder frem til kærligheden gennem sit forhold til Yousef, om end hun må vente noget tid med at realisere den seksuelle del af forholdet. Stort set alle hovedpersoner når med andre ord frem til positioner, hvor alting tegner relativt lyst, og for at det ikke skal være løgn forenes de alle til Sana og hendes families Eid-fest (S4E10), hvor seriens ide om samhørighed også mellem muslimsk og norsk

kultur og mellem moderne individfokusering og stærke sociale bånd omkring kærlighed og familie slås fast med syvtommersøm, bl.a. i den tale, Jonas holder for Sana, og som knytter en forbindelse tilbage til seriens anslag i første sæson, nu med den tilføjelse til alt det, man må frygte, at kærligheden er stærk. Det nytter, for nu at forbinde dette håb med sociologiens mere prosaiske tilgang, at tro på foreningen af individuel udfoldelse og stærke sociale bånd, og hermed placerer serien sig narrativt i forlængelse af den klassiske dannelsesroman, hvor lige netop forholdet mellem individets længsel og kulturens former tematiseres.

Den klassiske dannelsesestænkning kan formuleres på følgende måde: Med selvbevidstheden forlader mennesket en uskyldighedstilstand, en naiv og receptiv forholdsmåde, og opdager, at livet ikke blot er en gave, men også en opgave med deraf følgende muligheder for ty til afmagt, forførelse, flugt og depression. Det enkelte menneske skal lære at navigere mellem tilbøjelighed og kulturel norm, og samtidig med, at selvbevidsthed og tilbøjelighed skaber betingelserne for selvfremmedgørelse og udstødelse i forhold til det sociale liv, er selvsamme bevidsthed i et erfaringsperspektiv mulighedsbetingelsen for en forsoning mellem indre og ydre, tilbøjelighed og kultur. Dannelsesfortællingen rummer i den forstand et katalog af problemstillinger, som må tackles på dilemmafyldte måder, men den rummer også et håb om forløsning, som knyttes til en modning af lige netop den selvfølelse, som i første omgang er med til at skabe fremmedgørelsen via det blik, individet kaster på sig selv gennem internaliseringen af de andres blikke.

I 1800-tallet var de kulturelle koder, ikke mindst hvad angår kvinders vej gennem tilværelsen, tæt knyttet til konflikten mellem ærbarhed og lidenskab og mellem behovet for autonomi og afhængigheden af (økonomisk understøttende) mænd, og temaet behandles i kvindelige dannelsesromaner som Jane Austens *Pride and Prejudice* og Charlotte Brontës *Jane Eyre* (Grüters & Eliassen 2017). Austens roman handler om kvindelig dannelse i et socialt univers, hvor misundelse og jalousi regerer, og hvor lidenskab og fornuft tørner sammen og sluttelig forsones i ægteskab og finansiell sikkerhed for hovedpersonen Elizabeth Bennet, som lærer ikke at fælde for hurtige domme og at skelne mellem overflade og dybde hos andre. I Charlotte Brontës *Jane Eyre* skal titelpersonen mange ydmygelser igennem før og efter sit møde med den brutale og dæmoniske Mr. Rochester, der i lighed med William er rig og gemmer på store hemmeligheder. Ligesom William på trods af diverse kriser formår at fastholde sit forhold til Noora, forløses Rochester til sidst i kærlighed og ægteskab med Jane, som formår at fastholde og udvikle sine følelser og sin

fornuft gennem forholdet. I *Pride and Prejudice* og *Jane Eyre* må de kvindelige hovedpersoner lære at begå sig i en mandsdomineret verden uden at tabe sig selv, og de konfronteres med følelser af mindreværd og misundelse, samtidig med at de kæmper for at bevare deres moralske dømmekraft i en farefuld verden, hvor kombinationen af mandligt begær og formue forlener maskuliniteten med både attraktive og farlige elementer.

Der er selvfølgelig mange forskelle på SKAM og 1800-tallets dannelsesromaner og dannelsesfilosofi à la Kierkegaard, fx at hovedpersonerne i den norske netdrama-serie er yngre end i de to førnævnte romaner, ligesom de sociale koder er langt mere løse og selvrealiseringsnormen også for medlemmer af det kvindelige køn langt mere udtalt og eksplicit. Disse historiske forskelle til trods er det imidlertid ikke svært at få øje på den samme identitetskonflikt, som angår forholdet mellem tilbøjelighed og kultur. Det er heller ikke svært at se paralleller i forhold til den narrative logik, som gør erfaringsdannelse til selve betingelsen for at nå frem til en tålelig forsoning af indre og ydre gennem en hjertets dannelse og en vis evne til at skelne mellem overflade og dybde i interaktionen med andre.

Det er værd at bemærke, at William ikke mangler penge og lettere henkastet tilbyder Noora at købe en lejlighed til dem. I en serie, hvor penge ikke ser ud til at betyde noget, fordi stort set alle hovedpersonerne kommer fra økonomisk velkonsoliderede familier, er det lidt pudsigt, at den klassiske dannelsesromans gamle tema om den maskuline mystik som dominans også i økonomisk henseende svagt antydes i Noora-William-relationen (Grüters & Eliassen 2017). Det kan være tilfældigt, men det kan også skyldes, at den norske serie simpelthen har svært ved at slippe en måde at forstå lidenskab og begær på, som har præget ideen om mandligt og kvindeligt dybt, bl.a. i kraft af de store kvindelige dannelsesromaner. Det skal dog nævnes, at lige netop Ibsens *Et dukkehjem*, som Noora og William læser sammen, stiller spørgsmålstegn ved koblingen mellem økonomisk dominans og kærlighed, men der er ikke noget der tyder på, at dette spor i skuespillet interesserer Noora og William.

Midt i al den dannelsesromantiske harmonisering af modsætninger kan det dog også konstateres, at der for de enkelte personer også er tale om mere åbne positioner hen mod slutningen. Vi ved som sagt ikke, om det i anden omgang lykkes for Noora og William at blive sammen, og Evas genfundne interesse for Jonas er måske ikke så dyb, at den fortjener navn af genfunden kærlighed; måske er der blot tale om et intermezzo, inden hendes søgen efter den eneste ene går videre. Vilde, hvis liv hinsides gruppen vi stort set ikke har hørt noget om i de forrige sæsoner, træder i sidste afsnit af sidste sæson frem

som noget der ligner en ægte tragisk skikkelse: Vi ser hende forlade sin psykisk syge mor og dermed også afsløre den sørgelige baggrund for sit indimellem 'overgjorte' engagement i det sociale liv, hvor russebussen i stigende grad fremstår som en kliche på en lettere ligegyldig og overfladisk gymnasieidentitet og fortøner sig til fordel for andre og væsentligere dannelses- og samhørighedsprojekter.

AFSLUTNING

Når SKAM har fået så enorm succes i de skandinaviske lande, skyldes det først og fremmest, at den holder et spejl op for en stor gruppe af unge mennesker i forhold til genkendelige aldersspecifikke problemstillinger som ensomhed, homoseksualitet, religion, kulturmøder, psykisk sygdom, psykopatadfærd, spiseforstyrrelser og forelskelse. I serien fremstår kammeratskabsgruppen som en effektiv og kærlig 'støddæmper' i forhold til den store og amorfe ungdomskultur med dens uforudsigeligheder, forførelsesspil og udstødningsmekanismer. Kammeratskabsgruppen tilbyder et socialt liv i et midterfelt mellem ungdomskulturens *frontstage* og individets *backstage*, og det er seriens grundlæggende budskab, at unge har brug for sådan et sted i et ungdomsliv, hvor den ældre generation har mistet autoritet som eftertragtede værdige rollemodeller og vejvisere, og hvor individuel erfaringsdannelse, den være sig nok så dyrekøbt, bygger bro mellem social integration og selvrealisering.

SKAM udfordrer således unge til at tænke over livet i gruppen, og den udfordrer den sociologiske tænkning til at blive endnu skarpere på følelsernes fænomenologi og betydning for grupperes dannelse, opretholdelse og sammenbrud. Omvendt kan det sociologiske blik på senmoderne identitetsprocesser tilbyde seriens unge seere et vokabular til at tale om fænomener, som de fleste moderne unge nok har en intuitiv bevidsthed om, men måske savner et mere distanceret analytisk sprog til at artikulere nærmere. Man kan lidt provokerende sige, at vi alle må agere som en slags hverdagssociologer, hvis vi skal gøre os håb om at forstå følelsernes og lidenskabernes forviklinger i forhold til det sociale træf; SKAM fremstår i dette perspektiv som et kunstværk, som ikke blot skaber identifikation og indlevelse, men tilbyder sig som en slags narrativ "case" for seeren ved i sanseanskuelig form at udfolde det, jeg kalder et socio-eksistentielt syn på gruppe- og identitetsprocesser. Hermed menes, at serien udfordrer os til at bygge bro mellem modernitets- og mikrosociologien med dens "kølige" tredjepersonsoptik på unge menneskers identitetsprocesser

og selvsamme processer i et ”varmt” førstepersonsorienteret perspektiv med dertil hørende ambivalenser, intense følelser og anerkendelsesbehov.

Manuskriptforfatter Julie Andem har udtalt, at hun med serien bl.a. ville lære unge mennesker at forholde sig selvironisk til deres egen verden (Wang 2016). Midlet hertil er for mig at se den særlige og særligt vellykkede måde, hvorpå den implicite seer konstrueres i serien: Gennem den måde, der skiftes mellem synsvinkler på, skabes et narrativt univers, hvor vi som seere får indblik i både hovedkarakterernes livsverdensmæssige forståelse af sig selv og andre personers blik på selvsamme personer. Således blandes kritisk distance og empatisk forståelse på måder, som ikke blot skaber indlevelse i følelser, men også forståelse af de mekanismer, som personerne igen og igen vikles ind i for herefter at måtte vikle sig ud af igen, alt imens de får vigtige erfaringer om de indre sammenhænge mellem mikrosociologiske gruppeprocesser og eksistentielle valg. På denne baggrund er det ikke underligt, at SKAM ser ud til at blive flittigt brugt i skolers undervisning. Denne artikel må meget gerne læses som et bidrag til, hvad man kan tale med unge om i sådanne sammenhænge.

Keywords: Netdrama-serien SKAM, ungdomssociologi, Thomas Ziehe, Erving Goffman, skam, dannelse

LITTERATUR

- Beck, S. (2017). *Al den snak om læring – arven fra Piaget og Vygotsky i socio-eksistentiel belysning*. Frydenlund.
- Bo, I. G. (2017). Thomas J. Scheff – skammens mikrosociologi. I Bo, I.G. og Jacobsen, M.H.: *Følelsernes sociologi*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Bo, I. G. & Jacobsen (2017). *Følelsernes sociologi*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Christensen, C.L. (2017). Er web- og tv-serien SKAM en serie om skam? *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling* (Ntik) 6/2. Københavns Universitet.
- Eichberg, H. (2007). Glem det ”enkelte individ” – glem Giddens! – om en stor fortælling i Effektiviseringssamfundet. *Dansk Sociologi* 3/18.
- Giddens, A. (1999). *Intimitetens forandring - seksualitet, kærlighed og erotik i det moderne samfund*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Goffman, E. (2014). *Hverdagens rollespil*. København: Samfundslitteratur.
- Goffman, E. (1967). On Face-Work. I *Interaction Ritual – Essays on Face-to-Face Behaviour*. London: Penguin Books.

- Grüters, R & Eliassen, K.O. (2017). *Medieøkologien i SKAM. Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling (Ntik) 6/2*. Københavns Universitet.
- Haastrup, H.K. (2018). Fra underdog til happy end: Føljetonfortælling og karakterudvikling i SKAM. *16:9 Filmtidsskrift*, 25. juni.
- Jacobsen, M.H. og Kristiansen, S. (2007). *Erving Goffman*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Jerslev, A. (2016): Forever Young.
<http://www.kommunikationsforum.dk/artikler/Anmeldelse-af-den-norske-tv-serie-Skam>
- Kierkegaard, S. (1843/2013). *Enten- Eller*. København: Gyldendal
- Kohut, H. (2002). *Selvets psykologi*. Hans Reitzels Forlag.
- Løgstrup, K.E. (1956). *Den etiske fordring*. København: Gyldendal.
- Oxfeldt, E. (2017). ”Vi som er oppvokst i verdens rikeste, frieste land” – Globale skyldfølelser i Skam. *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling (Ntik) 6/2*. Københavns Universitet.
- Paludan, R. & Schouboe (2013). *Med livet i lommen*. Arvids, Nyt Nordisk Forlag.
- Paulsen, M. & Tække, J. (2010). Digitale medier og magt i undervisningen. *Dansk Sociologi 3/21*.
- Scheff, T. J. (2006). *Goffman Unbound! A New Paradigm for Social Science*. Paradigm Publisher.
- Scheff, T. J. & Retzinger, S. M. (1991). *Emotions and Violence: Shame and Rage in Destructive Conflicts*. Authors Guild.
- Skårderud, F. (2001). Tapte ansikter og Det tragiske mennesket. I T. Wyller (red.): *Skam. Perspektiver på ære og skamløshet i det moderne*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Sundet, V. S. (2017). «Det er bare du som kan føle det du føler» – emosjonell investering og engasjement i nettdramaet SKAM. *16:9 Filmtidsskrift*, 25. juni.
- Sørensen, N.U., Pless, M., Katznelson, N. og Nielsen, M.L. (2017). Picture Perfect. *Tidsskrift for Ungdomsforskning 17/2*.
- Wang, L. F. (2016). ”Vi vil lære de unge piger at være uperfekte”. *Dagbladet Information 12. august*.
- Wyller, T. (2001). Skam, verdighet, grenser. I T. Wyller (red.): *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Zahavi, D. (2010). Skam ødelægger vores selvspekt, interviewet af L. Henriksen: <https://www.etik.dk/moral/skam-%C3%B8del%C3%A6gger-vores-selvspekt>
- Ziehe, T. (1989). Fremad mod halvtredserne? I *Ambivalenser og mangfoldighed*. København: Politisk Revy
- Ziehe, T. (2004). *Øer af fascination i et hav af rutine*. København: Forlaget Politisk Revy.

SUMMARY

Comedy of vulnerability – a sociological analysis of identity processes in the Norwegian TV-series SKAM

The point of departure is sociology and youth studies (Anthony Giddens, Thomas Ziehe) and micro-sociology (Erving Goffman). Focus is on central themes in the TV-series SKAM such as identity processes, feelings of desire and shame as well as different characters' ways of relating to group formations within youth culture. The main argument is that the TV-series investigates such themes in ways similar to modern sociology, especially when it comes to identity, experiences with the representation of the self in the social world and in the interaction with others. The sociological points are documented through close analysis of especially the two first seasons. Furthermore it is shown how the fictional frame of SKAM makes it possible to tell about typical problems among youngsters in an optimistic yet problem-debating tone, which is at the same time enlightening and hopeful.