



VITENSKAPELIG ARTIKKEL

SKAM – EIT
IBSENSK
MELODRAMA
MED DIDAKTISKE
MOGELEGHEITER



DAG SKARSTEIN

Førsteamanuensis ved Høgskolen i Oslo og Akershus

dag.skarstein@hioa.no

Den NRK-produserte ungdomsserien *Skam* er den største internasjonale norske tv-/nett-suksessen nokosinne. Ein må attende til 1800-talslitteraturen for å finne norske drama med ein liknande internasjonal appell. Paradoksalt nok er det særskilt 1800-talslitteraturen som har blitt mistenkeleggjort – både av fagfolk og i policy-dokument – som berar av nasjonale verdiar som den fleirkulturelle, norske skulen ikkje kan vere bekjent av.¹ Denne artikkelen peikar på slåande liksskapar mellom *Skam*-serien og 1800-talslitteraturen, likskapar som kan bidra til å forklare engasjementet på tvers av kulturar. Desse har lite å gjere med særnorske nasjonale verdiar.

Norske medium forklarar *Skam*-seriens popularitet med at serien tek opp tidstypiske problemområde – spi-sevegring, valdtekt, rusbruk, hemnporno eller seksuell orientering – og med måten serien er distribuert på. Denne artikkelen freistar peike utover motiviske aspekt og distribusjon. Den forsøker å gjere to ting på ein gong: å forklare kvifor *Skam*-forteljingane engasjerer ungdommar over heile verda, og samstundes å vise at nettopp dette som engasjerer, har å gjere med eitt av litteraturoplæringas kjerneområde – dramaturgisk oppbygging tett knytt til modernitetens hovudtema.

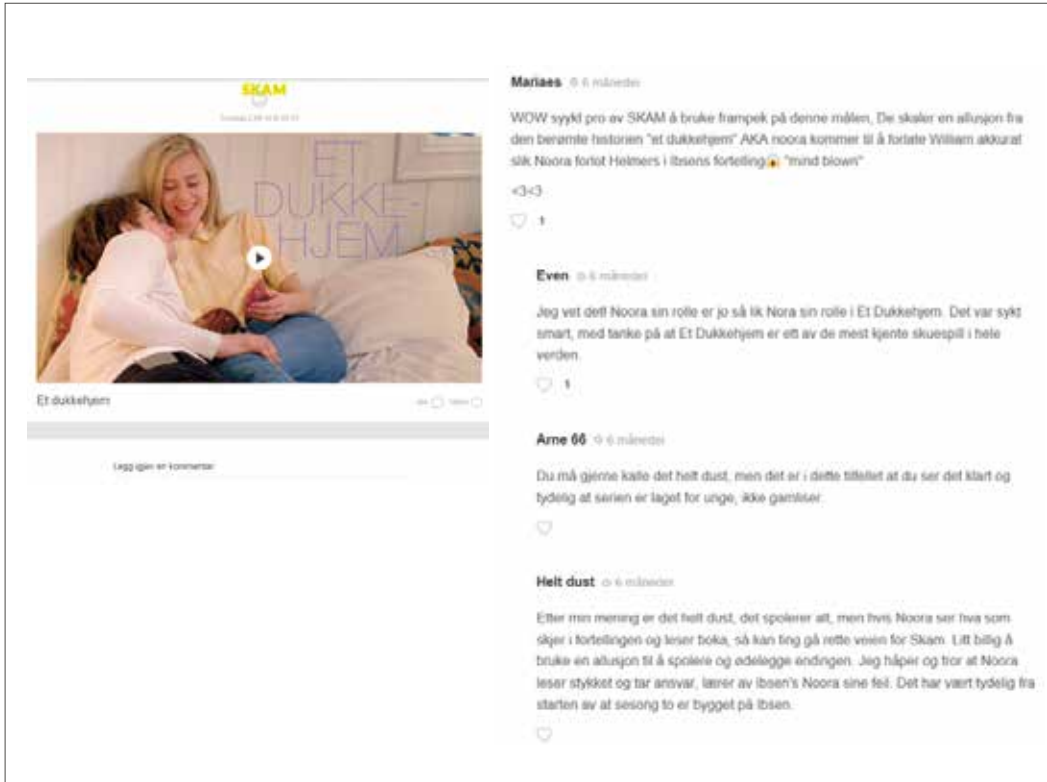
På slutten av den andre sesongen av *Skam*, sendt våren 2016, hadde seriens nettsider opp mot ein million unike brukarar i veka. NRK Analyse har ikkje tal på sjåarar under 15 år, men melder at 25 % av sjåarane er mellom 15 og 19 år. Hashtagane *#skam* og *#evak* (Even + Isak) har tveetar på titals språk frå alle verdsdelar skrivne med ulike alfabet. NRK skriv lite om denne suksessen. Skodespelarane er lite eksponerte i media. Regissør og manusforfattar Julie Andem uttalar seg nesten aldri – det er det redaksjonssjef Håkon Moslet som ein sjeldan gong gjer, helst berre i samband med

kvar sesongstart. Populariteten er ikkje eit resultat av hard marknadsføring eller mytologiserte kjendisskodespelarar, men har vakse ut av unge sjåarars eigen omtale i sosiale medium. Den verdsomspennande populariteten må altså ha å gjere med kvalitetar ved sjølve serien – kvalitetar som gjer den tverrkulturelt attkjennande og meningsfull. Denne artikkelen forsøker å seie noko om kva «dette» kan vere, og samstundes korleis «dette» kan utnyttast i norskopplæringas historiske og kulturelle delar.

I sosiale medium blir moglege humanistiske budskap diskutert og intertekstuelle referansar tolka og analysert av ungdommar over heile verda.

Skaparen av serien, Julie Andem, fortel at ho ville avdekke eit behov – eit sagn mellom ungdommar – og konstruere ei historie ut frå dette behovet. Manuset byggjer på intervju med ungdommar over heile Noreg, og tilnærminga, frå intervjumateriale til ferdig tv-serie, baserer seg på NABC-metoden (needs/approach/benefit/competition), ein metode eigentleg skapt for produktutvikling ved Stanford University. Arbeidet starta med konstruksjonen av karakterane – ulike iden-

¹ Sjå til dømes Aarsæther, F. (1997): *1990-åras danskfag, norskfag og svenskfag*. Nordisk Pedagogik. Vol. 17; Andreassen, T. og Berge, K.L. (2001): *Norskfagets forfall og fall*. Samtiden. Vol. 3; St.meld. nr. 23, (2007-8) *Språk bygger broer*.



SKAM
1000000000000000

Mariaes · 6 måneder
WOW sykkd prøv av SKAM å bruke frampek på denne måten. De skaler en situasjon fra den berømte historien "et dukkehjem" AKA noora kommer til å fortalte William akkurat slik Noora fortol Helmers i Ibsens fortelling. "mind blown"

Even · 6 måneder
Jeg vet deff Noora sin rolle er jo så lik Nora sin rolle i Et Dukkehjem. Det var sykt smart, med tanke på at Et Dukkehjem er ett av de mest kjente skuespill i hele verden.

Arne 66 · 6 måneder
Du må gjerne kalle det helt dust, men det er i dette tilfellet at du ser det klart og tydelig at serien er laget for unge, ikke gamle.

Helt dust · 6 måneder
Etter min mening er det helt dust, det spølerer alt, men hvis Noora ser hva som skjer i fortellingen og leser boka, så kan ting gå rette vrien for Skam. Litt billig å bruke en adusjon til å spølere og adedelegge endingen. Jeg håper og tror at Noora leser stykket og tar ansvar, lærer av Ibsen's Noora sine feil. Det har vært tydelig fra starten av at sesong to er bygget på Ibsen.

Skam-seriens chatte-sider viser eit hermeneutisk driv som må røre kvart norsk lærerhjärte. Her diskuterer, tolkar og reflekterer norske ungdommar over Eva, Noora og Isak sine handlingar, val og skjebnar. Det som særskilt trer fram som drivande for deltakaranes tolkingsarbeid, er handlingsutviklinga – dramaets forlop.


titetar med ulike styrkar, manglar, behov og ønske. Med utgangspunkt i desse blei forteljingane om dei ulike karakterane skrivne fram.

Dei første sesongane si framstilling av vidaregåande elevar sine liv og lagnader tok utgangspunkt i ein jentegjeng. Førsteklassingane Eva, Noora, Vilde, Sana og Chris blir venner gjennom eit framtidsretta prosjekt, sett i gang av Vilde, som dreier seg om å stable på beina finansiering av den kulaste og mest populære russebusen. Dette prosjektet er berre ei ytre ramme, for hovudplottet i kvar sesong er knytt til ein karakter som på ulike måtar blir prøvd på den sosiale arenaen, som lojal venn og på karakterstyrke. Koplinga til literære verk er eksplisitt, men opnar for intertekstuelle tolkingar. Sesong to spelte på referansar til Ibsens *Et dukkehjem*, noko som fekk sjåarane til å frykte at

kjærleiken mellom Noora og William ikkje var liv laga. Sesong tre spelar på referansar til B. Lührmanns filmatiske adaptasjon av Shakespeares *Romeo og Julie* (2006) og G. Marshalls *Pretty Woman* (1990), og her er det førre sesongars sidekarakter, Isak, som trer fram med potensial for utvikling, vekst og modning – heile tida under trugsmålet om ein romantisk, men fatal utgang.

NYSKAPANDE DISTRIBUTJON KREV NY DRAMATURGI

Saman med film utgjer tv-seriar kanskje dei mest prominente leseerfaringane norske elevar har med narrative einingar (Olin-Scheller, Nordmark, Ullström, & Brink, 2007; Skarstein, 2013). Dramaturgisk er det store likskapar mellom tv-seriar og filmar, men det finst også ulikskapar. Medieforskaren Arne Engelstad skriv

November 19th, 2016, 09:27 pm 

im'ma answer my own questions:


What is Even's deal?

I'm honestly super worried about where the season's headed because of all those damn romeo + juliet references. and then there's even in that school project video saying that "the lead must die, otherwise it's not a great love story" and then there are theories that he might be mentally ill. he had this weird look on his face when Isak put his foot in his mouth while he was talking about his mom and said that he's better off not having mentally ill people in his life. sigh. i hope the writers don't go there. i do not want another gay storyline ending tragically :(

Who do you think will be the lead in season 4?

i think it'll be vilde

also, wtf. i just found out last night that this season will only have 10 episodes instead of 12? i am so mad :(

November 19th, 2016, 09:37 pm 

yeah... i think the mental illness angle is right, but no way they are going for a suicide.

1. it would totally destroy the positiv message of this season.
2. the vid that Isak watched was old. i still think Even attempted suicide, that's why he is repeating his school year at a different school (and also that's why he couldn't break up with Sonja, because she stood by him during this time)
3. i don't get why everyone is so onto Isak because of what he said. it must have been really hard for him after his father left and then his mother, who was supposed to be there for him and care for him had a breakdown and he was forced to deal with his problem all on his own. he might have generalized a lot here, but it is not like he wasn't talking from experience.

i also think vilde would be interesting. i kind of think here mother might be an alcoholic, because everytime it is discussed who will host the party, her mother his having a wine tasting/party/gathering thing...

the 10 ep were clear from the beginning. that's why the episodes are numbered as they are 1:10 etc

I sosiale medium blir moglege humanistiske budskap diskutert og intertekstuelle referansar tolka og analysert av ungdommar over heile verda.

om forholdet mellom overordna handling i film versus tv-seriar:

Forholdet mellom seriens episoder og hele historien ligner på spillefilmens forhold mellom forskjellige akter, og historien sett under ett. Men likevel er det slik at hvis alle episodene legges sammen til en enhet, er det ikke sikkert at seriens dramaturgiske buer likner på det man vanligvis finner i spillefilmer. Dette kommer blant annet av at episodene skal ses enkeltvis, og derfor kan være nokså forskjellige i innhold og tema uten at det virker forvirrende på seerne. En spillefilm derimot skal ses i ett strekk, noe som setter krav til at flyten i handlingen oppleves som uanstrengt. (2004, s. 117)

Dramaturgisk har forskjellane mellom spelefilm og serie konsekvensar ved at ein får forskyvingar i den tradisjonelle spelefilmens spenningskurve. Seriar har vanlegvis lengre samla speletid, noko som betyr fleire subplott, som igjen krev fleire karakterar, fleire vendepunkt og fleire spenningstoppar. Kvar episode skal ideelt sett slutte med ein «cliff hanger», ein spenningstopp som skal halde sjåaren i ande til neste episode.

Skam skil seg frå den tradisjonelle serien på fleire måtar. Formatet er nytt. Korte klipp blir lagde ut fleire gonger i veka, og blir så samla til ein heil episode som blir publisert ein gong i veka på nrk.no. Klippa blir spelte inn berre veker før visning, noko som styrker sanntidskjensla. Klipp som skildrar skulen, blir lagt ut i skuletida. Dersom den unge sjåaren ser klippa idet dei blir lagde ut, er sjåaren truleg sjølv på skulen. Serien leikar slik med skiljet mellom fiksjon og røyndom på ein ny måte. Kvart klipp inneheld ein «cliff hanger», og spaninga kan berre utløysast av komande klipp. Spenningskurva er såleis noko annleis enn det som er vanleg i seriar.

MELODRAMA

Det som *likevel* foreinar film og tv-seriar, også den innovative *Skam*-forteljinga, er ikkje minst dei melodramatiske trekka. Melodramaet blir ofte ikkje rekna til det høgkulturelle feltet, men det vi sjeldan tenkjer på, er at melodrama ikkje alltid har vore nedvurdert som populærkultur. Det er til dømes mykje melodrama i den «høgkulturelle» litteraturen på 1800-talet. Både realismen og naturalismen nytta seg av det melodramatiske

(Aslaksen, 1998; Hamm, 2006; Rees, 2013; Rønning, 2001; Sørbø, 1999). Ei mogleg forklaring på kvifor realistane trong melodramaet, er at realismen ikkje strekte til for å vise fram skiljet mellom det reelle og det ideelle. Den amerikanske litteraturvitaren P. Brooks (2005) nyttar omgrepet *the moral occult* for å beskrive dette skiljet: «the domain of spiritual forces and imperatives that is not clearly visible within reality, but which they believe to be operative there, and which demands to be uncovered, registered, articulated» (Brooks, 1995, s. 21). Litteraturvitaren H. Rønning forstår behovet for eit underliggende, ikkje-realistisk verdiunivers som særskilt sterkt i kulturelle brytningsperiodar.

In a society undergoing dramatic and radical changes of a social and psychological nature melodrama poses ethical problems in a clear-cut manner and makes them comprehensible. Melodrama seeks to create a moral universe in a context where moral categories are sliding. (2001, s. 122)

Litteraturvitaren K. Aslaksen (1998) ser også behovet for *the moral occult* i ein slik samanheng og knyter det til ein endringstematikk som er spesielt tydeleg hjå Ibsen i *Et dukkehjem*: «the process of being consecrated into the adult society» (s. 41). Aslaksen argumenterer for at dette eksterne melodramatiske plottet – «the guilty secret», «the criminal act» – berre er eit utgangspunkt for ein transformasjon over på det indre planet hjå karakterane – ein konflikt mellom etiske val og indre psykologiske spenningar.

Den danske ungdoms- og medieforskaren K. Drotner ser ikkje melodramaets plott og tematikk berre som karakteristisk ved visse historiske brytningsperiodar, men også som særskilt eigna for å fange unge menneskes interesse:

At man kan forvandle sig selv både på det ydre og det indre plan har selvsagt en generel appel i moderniteten, som bygger på dynamik og forandring. Forvandlingstemaet får dog speciel betydning i ungdomsårene, hvor psykologiske, sociale og kulturelle forandringer spiller sammen og mod hinanden: man både kan og skal forandre sig. (1995, s. 122)

Den moderne forvandlingstematikken har historisk sett ofte blitt forsterka gjennom å bruke kvinner som

hovudkarakterar (Cavell, 1996). I Noras historiske kontekst var behovet for og kravet om personlegdom og individualitet reservert for mannen (Bjørby, 2000; Showalter, 1982; Skarstein, 2001). Når kvinnerolla blir forstått som innramma av kulturelle, institusjonelle og språklege hindringar, kan den utnyttast dramaturgisk og forsterke framstillinga av kampen mellom det ytre og det indre – mellom moralske val og imperativet om autonomi og kontroll over eigen skjebne. I den første sesongen av *Skam* er hovudkarakteren kvinneleg. Det er også logisk at andre identitetar med strenge rammer rundt seg lett vil kunne skildrast gjennom melodramaets forvandlingstematikk. Slik er det i seriens tredje sesong der den homofile Isak må konfrontere indre og ytre krefter for å bli eit trygt og sjølvstendig menneske.

Litteraturredaktikaren S. Penne argumenterer for at det opnar seg didaktiske moglegheiter om ein tilnærmar seg melodramaet med eit meir nyansert syn på sjangeren. «Nettopp denne «nærheten» til vår samtids [populærkulturelle] melodramatiske uttrykk, men i en stram og for elevene ny kunstnerisk form, kan være et argument for å lese tekster frå 1800-tallet med blick for nye didaktiske perspektiv» (2010, s. 212). Melodramaets dramaturgiske oppbygning er relativt enkel med eit tydeleg, intenst og gripande plott. Karakterane blir kasta ut i avgjerande situasjonar som krev karakterstyrke og navigering etter moralsk kompass – eit imperativ som karakteren blir klar over etter kvart som den møter nye prøvar.

Det filmatiske melodramaet og spaningsbogen

Ein kan tenke seg at melodramaets forvandlingstematikk blir aktualisert i ei verd der globalisering opnar opp nye moglegheiter for individuelle livsprosjekt for unge menneske, også i kulturar der individualitet er mindre oppvurdert. Men også på eit meir grunnleggande nivå enn det melodramatiske er nokre forteljingar meir attkjennande på tvers av kulturar. Den kognitivt orienterte kulturforskaren P. C. Hogan (2003) hevdar at det er særleg tre dominerande narrative tema som har hatt eit spesielt grep om kjenslene til menneska, ikkje berre gjennom hundreår, men gjennom tusenår. Dei er «remarkably consistent across cultures and they serve to guide the production and reception of stories even in many cases of radical narrative innovation» (Hogan, 2003, s.135). Dei tre temaa er *vendepunktsplottet* – sorg blir til glede eller glede til sorg – noko er endra når vi

når slutten av forteljinga, *helten som tek ansvar* på vegne av felleskapen – Frodo Lommelun eller Harry Potter, og til sist *helten som ofrar seg for ei sak større han/ho sjølv* – Jesus, Jeanne d'Arc eller Hedvig. Hogan hevdar at den som studerer dei litterære klassikarane frå alle kulturar, vil finne desse tre narrative temaa. Dessutan ser det ut til at nye generasjonar vil ha meir av det same: Amerikanske blockbusters er skone over desse lestane, særskilt dei to første. Det er også Bollywood-filmar (Dudrah, 2006).

Melodramaet knyter seg spesielt til den første av dei tre temaa – vendepunktsploppet – og på ein særskild måte er dette endringsplottet knytt til ein spesiell struktur, eller spenningsboge, som blir brukt i spelefilmar. Harms Larsen (2005) kallar denne strukturen for *forteljarmodellen*:

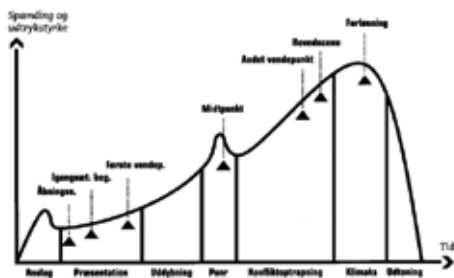


Fig 1. Harm Larsens dramaturgiske filmmodell i sju fasar (2005, s. 109).

Dette er ein narrativ grunnstruktur som dei fleste er blitt fortrulege med gjennom tileigning i kulturen, på same måte som «de har lært at beherske modersmålet», hevdar Harms Larsen (2005, s. 10). Modellen er meint for å skildre handlingsutviklinga i spelefilm, men viser likevel prinsippa bak melodramaet, uansett medium eller sjanger. Og som vi skal sjå, følgjer hovudplottet i den første sesongen av *Skam* dette skjemaet for melodramatiske spelefilmar.

Ibsens og spelefilmen

Relasjonane mellom *Skam* og *Et dukkehjem* har i hovudsak blitt diskutert i samband med Skams andre sesong, men det er mogeleg at forteljinga om Eva i


første sesong kviler tyngre på Ibsen enn forteljinga om Noora frå seriens andre sesong. Dette gjeld både det dramaturgiske og tematiske planet. Koplinga til Ibsen er sjølvstøtt ikkje særstøtt når det gjeld *Skam*. Ibsens dramaturgi har vore og er eit førebilete for den melodramatiske Hollywood-filmen. I eit intervju med studentavisa *Universitas* (28. aug. 1998) refererer litteraturvitaren H. Rønning til ein anekdote om Tancred Ibsen. Ibsens barnebarn kom

en gang på 1920-tallet til Hollywood for å bli filmskaper. Da byens etablerte filmskaperne fikk høre hvem Tancreds bestefar var, fikk han beskjed om at Hollywood ikke hadde noe å lære ham. Han burde heller dra hjem til Norge og bruke det Ibsen hadde lært Hollywood.

Rønning nemner fire aspekt ved Hollywood-filmen som bygger på Ibsens dramaturgi. (Dei to første er nærare undersøkt i den tidlegare nemnde artikkelen «Dr. Ibsen goes to Hollywood» (Rønning, 2001).) For det første utnytta Ibsen, som Kielland og Skram, dei melodramatiske elementa som var populære i samtida, men «fin-sliper» dei og gjer dei til stor litteratur. For det andre «foredda» Ibsen dialogen slik at det som gir inntrykk av å vere ein realistisk trivialsamtale, blir synleggjort som ein minimalistisk *to the point*-dialog etter kvart som handlinga blir rulla opp. Derneft inneheld, særskilt dei realistiske dramaa hans, stadige vendepunkt og spaningstoppar. Til sist utvikla Ibsen den retrospektive teknikken som no er vanleg i film og tv-seriar. I tillegg dyrka Ibsen, gjennom bruk av melodramaet, fram ein tematikk som framleis er dominerande i det høgkulturelle så vel som i populærkultur og filmatisk melodrama: individets kamp for sjølvstende og autonomi, det ein i meir akademiske ordelag omtalar som *konstruksjonen av det moderne individet* (Nichols, 1985; Penne, 2010). Analysen av den første sesongen av *Skam* vil vise at arven frå Ibsen er vital og viktig i serien på mange nivå.

ANALYSE AV SKAMS FØRSTE SESONG – KONFLIKT OG SPANINGSBOGE

Analysen av den første sesongen av *Skam* er konsentrert rundt to kjernekomponentar i dramaturgisk oppbygging, *konfliktnivå* og *spenningsboge*. Teoretisk kan ein skilje mellom desse, men som vi allereie har vore inne på, heng dei to saman på eit tematisk nivå.

 12 days ago


If you folks could only see what is now happening. There are clips of SKAM esp. season 3 being posted all over the world. These clips have been translated by the kids themselves into English, French, Spanish Russian and supposedly Mandarin Chinese. What is sad is the NRK marketing program. These kids have set up a distribution channel that would rival some international networks like BBC or CNN in terms of innovation. I think NRK's best hope now is to sell the rights with suitable subtitles to Netflix, Amazon or MTV. Or soon everyone will have it and NHK will not have made a penny.

^ v Reply


I tråden la kontoeigaren også ut lenka til artikkelen, som umiddelbart vekka interesse i heile verda.

Frå Brasil, Kina, Egypt og Hellas kom det lesarar til Framtida.no, samt frå Sør-Korea, Malaysia, Panama og New Zealand. Lesarar frå Saudi-Arabia, Taiwan og Thailand prøvde også å lese artikkelen på nynorsk, samt 28 danskar og 20 svenskar.

Også den [engelske versjonen](#) av artikkelen (Google translate) fekk besøk frå ulike delar av verda.



Framtida.no
@Framtida



I dag har vi lesarar i alle verdsdelar. Sjekk sjølv korleis den populære Skam-saka vår blir i Google-omsetjing:
translate.google.com/translate?sl=nb

Den enorme internasjonale appellen ber vitne om at forteljingane om Eva, Noora og Isak er attkjennande og meningsfulle for sjåarar langt utover Noregs grenser.

Konfliktnivå

Dramaturgen M. Evans (2006) presenterer tre konfliktnivå som er dei vanlege i dramaturgiske einingar – alt etter kven eller kva ein er i konflikt med, og alt etter kva medium forteljinga blir fortalt gjennom. Ein karakter kan vere i **ytre konflikt**, til dømes med miljøet eller med perifere karakterar – karakterar som ikkje står hovudkarakteren nær. (James Bond-filmene er døme på forteljingar der handlinga er dominert av ytre konflikter.) Slik er det med forholdet mellom Nora og Krogstad i *Et dukkehjem*. Det er ingen grunn til at Nora skal ta denne konflikten personleg, i alle fall ikkje til å byrje med. Handlinga i *Skam* er heller ikkje boren oppe av ytre konflikter, sjølv om desse er drivande for ein del av subplotta, særskilt nokre av dei som er knytte til karakteren Vilde. Eva står i periferien av slike ytre konflikter til å byrje med, men blir via Vilde ein indirekte deltakar i ein popularitetskamp. Etter kvart, når Eva sine handlingar ser ut til å svekke venninnene sin popularitet hjå tredjeklassejentene, blir denne ytre konflikten meir presserande også for Eva. Dette er likevel ikkje noko ho eller venninnene treng ta personleg, det handlar berre om strategisk posisjonering på den sosiale skulearenaen.

Konfliktane på **det midtre nivået** er det all grunn til å ta personleg. Dette er konflikter mellom karakterar som står kvarandre nære, anten familiemedlemmer eller nære venner. Denne typen konflikter er dei vanlegaste i teater og fjernsyn. Det er til dømes vanskeleg å finne Ibsen-stykke der familiekonflikter ikkje er sentrale. I *Et dukkehjem* er dette nivået dominerande i dei to første aktene, og vedkjem forholdet mellom Nora og Helmer. I *Skam* er det venner som er sentrale for status og sjølvkjensle. Her er det relasjonen mellom Eva og Jonas som er den handlingsdrivande motoren, i alle fall fram til episode åtte. Også her handlar det om kjærleiksrelasjonen som hovudkarakteren inngår i.

Dei indre konfliktane – konflikter ein karakter har med seg sjølv – er mykje sjeldnare i film, seriar og teater. I desse forteljingane skjer det ein indre transformasjon av helten, han eller ho er ved forteljingas slutt ikkje den same som i starten. I *Et dukkehjem* utviklar Noras kamp mot samfunnets institusjonelle normer seg til å bli ein indre kamp som handlar om å lære seg sjølv å kjenne. I *Skam* er det ikkje dei institusjonelle rammene rundt parforholdet som utløysar den indre kampen, men snarare dei kulturelle normene for kva det betyr å vere del av ein fellesskap og samstundes eit

autonomt menneske. I slutten av episode åtte seier Jonas til Eva i ei oppbrotsscene: «Hvem er du? Si fra når du har funnet ut av det». Etter dette er det dei indre konfliktane som er handlingsdrivande i forteljinga om Eva.

Tematisk ser vi altså at dei to forteljingane om Eva og Nora blir likare og likare jo nærare dramaet kjem indre konfliktar knytt til etiske val og psykologiske prosessar, men her er det også forskjellen mellom 1870-talets teatraliske Nora og 2010-talets filmatiske Eva trer fram i den vidare konfliktoppullinga og i slutten. Løysinga for dei to karakterane er på eit vis lik, men også vesentleg ulik. Dette kjem vi attende til når vi ser på strukturen i dramaturgien *Skam*.

Dramaturgisk struktur

For å beskrive den dramaturgiske strukturen i første sesong nyttar vi oss av fig. 1 (Harms Larsens *forteljarmodell* (2005, s. 107–122)). Gjennomgangen tar føre seg hovudhandlinga i *Skam* og berører i liten grad dei mange subplotta og cliffhangarane som kjenneteiknar seriar. I *Skam* finn vi nemleg ein slik dramatisk boge som ifølgje Engelstad ofte kan mangle i tv-seriar.

Anslaget i ein film eller ein tv-serie skal formidle overgang frå røyndom til fiksjon. I *Skam* blir vi slusa inn i det fiktive universet via flimrande bilete av ein overflattisk ungdomskultur som blir kontrastert med ein overliggende monolog med ein ytre global fattigdoms- og miljøtematik. Vi veit framleis ikkje kvar vi skal, men sekvensen glir over i ei scene mellom Jonas og Eva, ein intimsituasjon, og vi forstår at verbalteksten er Jonas' opplesing av eigen skulestil. Vidare forstår vi at det er ungdomskultur vi skal møte, og dermed at det er det midtre konfliktnivået vi skal inn i. Anslaget inneheld ofte ein eller fleire scener som slår an historias hovudtema, og som antyder dei viktigaste verdiane eller hovudideen i forteljinga. *Skam* følgjer dette mønsteret: Etter kvart fell Eva ut av samtalen med Jonas, merksemde hennar blir retta mot nokre jenter som går forbi, blick blir utveksla mellom Eva og ei av jentene – filminga går no i sakte tempo og framhevar scena som noko vi må merke oss. Isak kjem, og filminga er attende i normalt tempo. Isak minner Jonas om at dei har planar. Eva blir overraska, kanskje litt skuffa. Ho blir sittande aleine attende, kameraet kviler på andletet hennar – ho blir tenksam, veit plutsleg ikkje kva ho skal finne på. Perspektivet blir utvida, og vi ser heile henne sitte aleine. Kameraet dveler ei stund ved den einsame jenta,

før ho ubeslutsamt reiser seg og går bort i ei vilkårlig retning. Vi anar verdiar som handlar om einsemd, inkludering og ekskludering, utan at det i anslaget blir sett klare ord på det. Samstundes stadfester scena Eva som hovudkarakteren i forteljinga.

I **presentasjonen** skal brikkene stillast opp på spelebrettet, klare for at spelet kan opnast. Hovudkarakterane blir introdusert, relasjonane blir klargjort og settinga bestemt. Utover i episode éin får vi stadfesta at Eva og Jonas er kjærastar. Fleire scener der Eva er aleine, forsterkar også inntrykket av at det er ein einsemdstematikk knytt til henne, og at denne på eit vis er knytt til jenta frå anslaget, som vi seinare får vite heiter Ingrid. Sjølv om Isak er Jonas' beste ven, ser det ut til at han også er den einaste som er nær og lojal overfor Eva. Nokre scener med Skype-kommunikasjon stadfester Isak sin narrative funksjon som *hjelpar*. I presentasjonen skal altså spelereglane bestemmast, og sjåaren må få eit klårt bilete om kva den berande ideen går ut på. Vi anar etter kvart at Jonas skjuler noko for Eva, men vi veit ikkje kvifor han lyg. Konflikten mellom Eva og Ingrid blir stadfesta på ein fest Eva går på aleine, men vi får ikkje vite kva som er grunnen til Ingrids sinne mot Eva. Vi får i det heile berre antydingar, men vi anar at det ligg noko viktig under dei kvardagslege situasjonane og dialogane. Vidare må presentasjonen ha identifikasjonsmogelegheiter for at sjåaren skal bli freista til å sjå vidare. Då må vi lære hovudpersonen så godt å kjenne at vi anar spenninga mellom dei ytre ønska og dei indre behova. Konfrontasjonen mellom den forsonande og kontaktsøkande Eva og den avvisande Ingrid mot slutten av episoden viser dette og skaper sympati for Eva. Men vi må også få tillit til at hovudkarakteren, trass i tilsynelatande maktesløyse, har ressursar til handling og utvikling. Dette får vi mellom anna gjennom at Eva bestemmer seg for å gå på festen aleine, og den opprettinga av kontakt med Vilde og Chris som skjer der. Dei representerer potensielle venninner, og vi trur at dei vil bli viktige i den vidare forteljinga.

I episode 2 til 7 får vi **utdjupeing**. Den skal tilføre ytterlegare nødvendig informasjon, og identifikasjonen med hovudpersonen skal sementast. Gjennom *det første vendepunktet* skal sjåaren bli endå meir involvert i forteljinga. Ein hyttetur med Jonas og Isak forsterkar inntrykket av at Jonas skjuler noko, og det første vendepunktet kjem når Eva les ein SMS som stadfester at Jonas og Ingrid har kontakt. Dei to konfliktrelasjonane

«Medan Noora representerer inkludering og derfor skepsis til den ytre konflikten, populariteten på skulearenaen, representerer Vilde ekskludering. Dette blir utvikla vidare i utdjujinga når Vilde sin ekskluderande strategi set henne i fare for sjølv å bli ekskludert.»

– Eva/Jonas og Eva/Ingrid – ser ut til å henge saman, men framleis veit vi ikkje kva konfliktane eigentleg går ut på. Isak blir sementert som hjelpar og fortruleg for Eva, samtalane mellom dei stadfester ytterlegare at det er Eva konflikten knyter seg til, og at det er henne vi skal identifisere oss med.

Vidare i utdjujinga skal relasjonane mellom dei ulike karakterane spelast meir ut, og nye sider skal avslørast. Hovudpersonen sine handlings- og utviklingsmogelegheiter skal for alvor tre fram. Det sjåaren av *Skam* treng no for i det heile å engasjere seg i forholdet mellom Eva og Jonas, er ei tru på at dei to verkeleg bør fortsette forholdet. Vi treng altså ei styrking av den løyndomsfulle Jonas sitt etos. Dette får vi i byrjinga av tredje episode der Eva og Jonas oppsummerer hytteturen. Samtalen dreier inn mot at Eva ikkje har venner, og Jonas kjem med konstruktive og empatiske råd medan kamera kviler på hans mjuke og ærlege andlet. Vi kjenner at dei to høyrer saman, og at Jonas er god for Eva. Hennar handlingsmogelegheiter aukar også ved at ho blir inkludert i ein jentegjeng, og gjennom denne gjengen blir nye subplott presentert.

Noora og Vilde representerer motsetnader som etablerer verdiuniverset som er berande i serien. Vi får no altså presentasjonen av seriens «moral occult». Medan Noora representerer inkludering og derfor skepsis til den ytre konflikten, populariteten på skulearenaen, representerer Vilde ekskludering. Dette blir utvikla vidare i utdjujinga når Vilde sin ekskluderande strategi set henne i fare for sjølv å bli ekskludert. Om *Vilde* ikkje er *vill*, er ho i alle fall på *vill* vegar når det gjeld verdiuniverset. Men Vilde si rolle som anti-tese til den underliggande verdimesseige kodinga av det som tilsynelatande er eit subplott, er ikkje «den onde». Skams framstilling av «the moral occult» er meir subtil enn som så. Eva sjølv er passiv i dette verdiuniverset, og framstår i etableringa av vennegjengen korkje som inkluderande eller ekskluderande. Denne passive hald-

ninga karakteriserer Eva fram til episode åtte, trass i at vi anar at ho har ressursar til handling. *The moral occult* handlar slik i mindre grad om skjulte, underliggande og styrande drifter, som det ofte gjer hjå Ibsen. I *Skam* handlar det om etiske imperativ knytte til fellesskap, vennskap og samhandling. Ein konflikt blir altså løyst – Eva blir inkludert i eit fellesskap – sjølv om faren for ekskludering alltid er overhengande.

Utover i utdjujinga skal spaninga auke. I *Skam* skjer dette når Jonas' løgner blir openberre, og ved at dei på stadig nye måtar ser ut til å vere knytte til Ingrid. Ein ny konfrontasjon med Ingrid stadfester dette. Denne vissheta leier til den ulukkelege Evas «hooking» med andreklassingen Iben sin kjærast. Eva treffer no Jonas og får ei lettande oppklaring på kvifor Jonas og Ingrid har hatt kontakt. Men forklaringa kjem for seint. Eva har vore illojal. No er det ho som lyg. Den tilsynelatande hjelparen Isak rår Eva til å fortsetje å skjule «hookinga».

Handlinga er no driven fram mot **point of no return**. Alle moegelegheiter for at hovudpersonen kan slippe lett frå konflikten, skal no avskjerast. *Point of no return* inneheld oftast fleire scener. I *Et dukkehjem* når vi det uavvendelege når Krogstad puttar brevet sitt i Helters' postkasse, og fru Lindes forsøk på få Krogstad til å krevje brevet attende strandar. Det einaste som hovudkarakteren no kan gjere, er å konfrontere konflikten og føre den til endes. Vi når no altså eit punkt der hovudkarakteren må vise sitt sanne eg og påta seg ansvaret for å løyse konflikten. I *Skam* når vi dette punktet når Evas «hooking» blir avslørt for heile skulen, og den ytre og midtre konflikten fell saman til ei konflikt.

Alt som er utlagt før point of no return, skal no aktivert. I **konfliktopptrappinga** skal alt som tidligare er presentert som motoren for dramatikken, no utspele seg. Ein serie kriser som blir tøffare og tøffare, skal leie fram til *det andre vendepunktet*. For kvar krise skal hovudkarakteren bli tvinga til å ta eit etisk og skjeb-

«Sjølvs om plottet i *Skam*, som i *Et dukkehjem*, er koda med vestlege verdiar for individualitet og autonomi, vil det i ei globaliseringstid kunne vere attkjennande på fleire nivå på tvers av kulturar.»

nesvangert val der dramaets berande verdiar står på spel. Etter avsløringa mottok Eva anonyme brev med hatmeldingar og trugsmål, og den tidlegare hjelparen Iben er no blitt ein farleg motstandar – med forståeleg grunn. Ingrid gler seg over situasjonen Eva har kome i. Vilde er uforsonleg – hennar popularitetsprosjekt er blitt sett i fare gjennom Evas oppførsel. Eva står no i fare for å bli ekskludert igjen, men har heldigvis hjelparar i Noora og den fornuftige Sana som ulikt Vilde forhold seg *sane* overfor den ytre konflikten. Hovudkonflikten er også kriseprega. Jonas vil ikkje snakke med Eva. Eva er fortvila og vender seg igjen til Isak for hjelp.

Det andre vendepunktet skal ligge i siste del av denne fasen som typisk skal avsluttast med ei oppgjersscene som førebear klimaks i forteljinga. Det er her konflikten i *Skam* byrjar å nærme seg *dei beste forteljingane* som Evans nemner *Et dukkehjem* som døme på. Dersom Ibsen «hadde holdt seg til det mellomste nivået, hadde *Et dukkehjem* vært omtrent like fort glemte som forrige ukes episode av *Hotel Cæsar*», skriv Evans (2006: 39). Midt i tredje akt seier Nora:

Da jeg var hjemme hos pappa, så fortalte han meg alle sine meninger, og så hadde jeg de samme meninger, og hvis jeg hadde andre, så skjulte jeg det, [...] Så kom jeg i huset til deg – [...] Jeg mener, jeg gikk fra pappas hender over i dine. Du innrettet all ting efter din smak, og så fikk jeg den samme smak som du; eller jeg lot bare så. (Ibsen 2005/1879, s. 78)

No er det Noras sjølvstende og individualitet det handlar om. Som ein stad mellom andre og tredje akt i *Et dukkehjem*, nærmar konflikten i *Skam* seg no det indre nivået. Endeleg har Eva fått Jonas i tale. Jonas kritiserer Eva og seier dei må ha ein pause. Han seier: «Hvorfor måtte du være utro fordi du trodde jeg var det? Det handler ikke om at du var utro eller om at du løy, men om at jeg ikke forstår hvem du er. ... Du bare følger etter hva alle andre synes er spennende. Du har ingen egne meninger.

Hvem er du? Si fra når du har funnet ut av det.» Jonas har altså stilt det moderne spørsmålet som Nora også etter kvart blir konfrontert med.

Episode åtte sluttar med at kameraet kviler på andletet til Eva. Ho sit aleine attende etter at Jonas har gått. Andletet hennar uttrykker forvirring og også at ho tenkjer hardt. Her er det andre vendepunktet, og med dette har konfliktnivået glidd over til det indre nivået. Men vent! Er det dette det heile tida har handla om? *Kven Eva er? Har kjærleikskonflikten berre leidd fram mot den indre konflikten?* Kameraføringa i sluttsekvensane av episoden minner om noko vi har sett før. Vi går attende til episode éin – og ganske riktig: I avslutninga av anslaget dveler kameraet ved den einsame Eva, først andlet, så heile Eva, berre med den forskjellen at i episode åtte blir Eva sittande låst og beveger seg ikkje ut av biletet. Noko er annleis. Dersom vi går lenger ut i den første episoden, ser vi at seriens handlingsforløp først blir sett i gang når Eva ser på eit amerikansk talkshow med Dr. Phil. Dr. Phil råder den kvinnelege gjesten til å sette i gang ein frigjeringsprosess:

Du må bestemme deg for om du skal være et nedbrutt, sviktet offer uten selvillit, siden du du ikke skjønnte hva som skjedde. Eller du må si at dette har du lært av, og at nå har du blitt en sterkere kvinne. Du må si: 'Jeg vil finne min egen vei'.

Eva bestemmer seg brått for å gå aleine på festen der ho freistar forsoning med Ingrid. Det Dr. Phil seier, er altså avgjerande og peikar fram mot det andre vendepunktet. Sjøåren la kanskje ikkje vekt på Dr. Phils kli-sjéfylte frasar ved første gjennomsyn, men om ein går attende, ser ein at dette er viktig for forløpet. Dette er eitt av mange døme i serien på at den tilsynelatande kvardagsdialogen gjennomgåande blir ein «ibsenk» *to the point*-dialog.

Både tematisk og dramaturgisk ser vi altså slåande likskapar med *Et dukkehjem*. Men til forskjell frå tea-

terstykket sluttar ikkje den seinmoderne serien med at Eva må stå aleine i søkinga etter svaret. Ulikt *Et dukkehjem* er denne delen av forteljinga om Eva utvida. Når konflikten no har nådd det indre nivået, blir dramaet intensivert på ein måte som ikkje bygger opp konflikten, men som i staden løyser konflikten på det ytre og midtre nivået. For kva gjer Eva no? Som Nora vurderer ho å stikke av, men ho bestemmer seg for å bli verande. Det ho så gjer, er å rydde opp i alle konflikter rundt seg. Ho ordnar opp med Ingrid, Vilde og tredjeklassejentene, og trer fram som hjelper for den audmjuka Iben som har halde fast ved den egoistiske og trulause kjærasten sin. Den forvandla Eva er blitt aktivt inkluderande og står no attende med berre hjelperar, før det blir avslørt at Isak var den som sveik og avslørte «hookinga» for heile skulen. (At ein karakter skiftar narrativ funksjon i konfliktopptrappinga – frå motstandar til hjelper, eller omvendt – er også eit vanleg dramaturgisk grep.) Også Isaks svik konfronterer Eva, og ho forsønar seg med han. Dei to siste spørsmåla vi no treng å få svar på no, er «midtkonfliktspørsmålet» – vil Jonas tilgje Eva, og «indrekonfliktspørsmålet» – kven er Eva. No er vi framme ved klimakset.

Klimakset kan innehalde ei eller fleire scener som munnar ut i det siste vendepunktet, forløyisinga - «sannhetens øyeblikk» – lukkeleg, tragisk eller ironisk – før spenningsbogen dalar. Ofte grip ein her attende til anslaget med biletsener eller dialog. Klimakset skal «slutte ringen». Med påminningar om korleis dei blei saman medan den dåverande bestevenninna Ingrid framleis var forelska i Jonas, avviser no Eva Jonas' påstandar om at ho ikkje har vore sjølvstendig. Grunnen til at ho overtok Jonas sine meiningar, er ekskluderinga ho blei utsett for etter sviket mot Ingrid. Ekskluderinga gjorde henne for avhengig av Jonas på ein ny og uventa måte. Slutten er ikkje «happy» for sjåaren som har konsentrert seg om den midtre konflikten, for Eva avsluttar forholdet, slik også Nora gjer, med grunngjevinga om at ho treng å «finne ut kva ho meiner». Dette må ho gjere aleine sidan forholdet deira innebar usjølvstende i høve til Jonas. Når det gjeld det indre konfliktnivået, er det altså grunn til optimisme. Eva har altså, som Nora, kome fram til ei erkjenning som gjer at ho på slutten kjem ut som eit endra menneske. Vi får sjølvsagt ikkje klare ord for pengane – kven nokon er, er umogeleg å gje eit fullgodt svar på – men forteljinga viser oss noko som *Et dukkehjem* ikkje gjer, nemleg premissa for opp-

retting av autonomi. Dette handlar om seriens sentrale verdi – inkludering. For å kunne starte prosessen med å finne ut kven ho er, må Eva først ordne opp i dei relasjonelle, midtre konfliktane som er rundt henne.

Det siste punktet i den dramaturgiske forteljar-modellen er **uttoning**. Den skal ta sjåaren ut av fiksjonen. Ulikt den høgdramatisk og på mange måtar opne slutten på *Et dukkehjem* får vi i *Skam* ei uttoning som i tråd med verdiunderset – ei scene om eit harmonisk fellesskap der alle er inkluderte, forsterka av mykje brukt melodramatisk jolestemming, men ulikt dei realistiske og naturalistiske tekstane framhevar jolestemminga her det harmoniske. Dei to drivande karakterane i inkluderingsarbeidet, den alltid inkluderande Noora og den etter kvart inkluderande Eva, spelar hovudrollene. Samstundes blir det lagt ut trådar til nye konflikter – Vilde og Noora sitt forhold til William, og Isak si skjulte legning.

INTERNASJONAL APPELL

Melodramaets *moral occult* tilbød ein litterær måte å framstille 1800-talets verdimeisige reorientering på i ei europeisk brytningstid, skriv Rønning (2001). I vår tid bidreg globaliseringsprosessar på same måte til konfrontasjonar mellom tradisjonelle kulturelle eller religiøse verdiar og det som vi i eit vestleg perspektiv vil kalle ukrenkelege individuelle menneskerettar. Særskilt har Internett bidrege til kulturutveksling på tvers av nasjonar og kulturar. *Skam* er i seg sjølv eit døme på dette. Sjølv om plottet i *Skam*, som i *Et dukkehjem*, er koda med vestlege verdiar for individualitet og autonomi, vil det i ei globaliseringstid kunne vere attkjennande på fleire nivå på tvers av kulturar. Kampen mellom den nye og det gamle kjenneteiknar mange ikkje-vestlege kulturar, på same måte som det kjenneteikna kulturkampen på slutten av 1800-talet. Drotner (1995) og Aslaksen (1998) knyter det melodramatiske endringsplottet til ungdomstid – overgangen frå barn til vaksen. Når verdiaksen ekskuldering – inkludering knyter seg an til både individualisering eller oppvekst, kan serien såleis gje meining på forskjellige måtar i forskjellige kulturar.

Det underliggende verdiuniverset har regissør og manusforfattar Andem leita fram gjennom samtalar med norske ungdomar. Verdikodinga med den oppvurderte verdien inkludering er så sett inn i eit dramaturgisk ramme – beskriven av Hogan (2003) som

ein tverkulturell attkjennande narrativ struktur, og vidare spesifisert av Harms Larsen (2005). Analysen av plottstrukturen peikar på same måte som tematikken mot melodramaets forteljarmodell som er brukt i globale distribuerte *blockbusters* både frå Hollywood og Bollywood (sjølv om Bollywood-filmar vanlegvis inneheld fleire subplott enn Hollywood-filmar). Dramaturgisk er det såleis heller ikkje noko som peikar mot at *Skam* har ein særskilt vestleg appell, og slett ikkje ein spesiell norsk appell.

DIDAKTISKE IMPLIKASJONAR

Den forforståinga som *Skam*-serien representerer, kan utnyttast i film og tv-undervisninga spesielt, og i treninga av tolkingskompetanse og retorisk lesing generelt. Serien har trekk som kjenneteiknar «de beste fortellingene» (Evans, 2006, s. 38). Særskilt når det gjeld konfliktnivåa i serien, er *Skam* meir komplisert enn den jamne tv-serien eller Hollywood-filmen som elevane elles ser mykje av. Eit anna trekk er *to the point*-dialogen, som i *Skam* på innovativt vis blir intensivert gjennom bruken av SMS-dialogar slik at scenene får dobbel dialog. Også karakterane sine namn med litterære, bibelske og semantiske assosiasjonar gjev moglegheiter for meiningsutvidingar og tolkingar av frampeik. I tillegg er tematikken aktuell og sterkt humanistisk, og handlar om dei vilkåra og dei fellesskapane som mennesket skal etablere eit sjølvstendig sjølv i. Det er altså ikkje ei kva som helst forforståing vi snakkar om. Det er i eit slikt perspektiv – ein dramaturgi knytt til ein humanistisk tematikk – denne artikkelen foreslår at *Skam* rett og slett kan nyttast som eit læremiddel i norskklasserommet.

Sjåaren av *Skam* har hatt ei filmatisk leseoppleving, men i norskfaget handlar det dramaturgiske fagstoffet om meir enn oppleving. Lesing av fiksjonstekstar i skulesamanheng handlar, slik den svenske litteraturdidaktikaren I. Mossberg Schüllerquist (2008) seier, både om *lesing for oppleving og arbeidslesing*. Opplevingslesinga knyter seg til evna til empati og innleving, det J. Bruner (1996) kallar *mind reading*. Denne forma for lesing av *Skam* har norske elevar allereie gjort. Arbeidslesing dreier seg om analytisk tilnærming til tekst, ei tilnærming som trener den hermeneutiske diskursen. Den har nokre av elevane gjort, særskilt gjeld dette tolking av intertekstuelle referansar og frampeik som kan seie noko om det vidare handlingsforløpet. Det

truleg dei færreste har gjort, er å undersøke den dramaturgien og tradisjonen som serien står i. Dette handlar om det Scholes (1998) kallar retoriske lesingar – å bli klar over kva det er som verkar på oss. Det handlar først og fremst om dramaturgi. Først når ein blir klar over denne, kan ein medvite ta stilling til verdiuniverset ein gjennom fiksjonen blir invitert inn i.

I eit literacy-perspektiv er det mykje å hente i ei samanlikning av same tematikk behandla i verk frå ulike tidsepokar. UNESCOs definisjon av literacy slår fast at den store utfordringa ved teksthandsaming er å forstå, tolke og handsame tekst i kontekst (UNESCO, 2004). I teksttrening inngår altså alltid konteksttenking. Eva i *Skam* gjennomlever dei same konflikta som Nora i *Et dukkehjem*, men i ein kontekst som er annleis enn for 1800-tals heltinna. For Nora er behovet for individualitet ei indre kraft, på tvers av det samfunnet forventar. For Eva er individualitet derimot eit moralsk og kulturelt krav. At Eva sin kamp for sjølvstende blir ei meir utfyllande forteljing, er logisk om ein samanliknar den kulturelle konteksten som dei to karakterane er konstruerte i. I tillegg kan den historiske avstanden mellom verka utnyttast til å tydeleggjere det fiktive, det som gjennom seriens innovative distribusjon aktivt har blitt forsøkt utydeleggjort. Fiksjonsforståing er ei sentral forforståing som støttar andre lesemetodar og som såleis er ein viktig literacy-kompetanse. Ei slik forforståing bidreg til at lesinga av den fiktive teksten blir undersøkende på den måten at lesaren leitar etter ei utvida meining, ein bodskap, som kan seie noko meir generelt om menneskelege erfaringar og forhold. Dette forsøker både *Et dukkehjem* og *Skam* å fortelje oss noko vesentleg om.

Den svenske litteraturdidaktikaren G. Molloy (2002) viser at klassiske tekstar kan appellere meir til ikkje-lesande elevar enn samtidstekstar som eksperimenterer med forteljarstrukturen. Det same viser S. Penne (2010). Ho peikar på trekk ved melodramaet som kan utnyttast i eit didaktisk perspektiv. Den tydelege og enkle narrative strukturen er meir handterleg for utrente lesarar enn dei samtidige «høghkulturelle» tekstane som ein også skal lese i norskfaget. Hogan (2003) seier det slik:

A new style necessarily relies on that it is not the earlier style. For example atonal music presupposes our contrasting it with tonal music. A piece of atonal

music would not have the same force or function if all music were atonal (s. 63).

Elevane i norsk skule kjenner melodien, melodramaet, frå *Skam* og andre filmar. Det som i staden pregar samtidstekstane, er eksperimentering med den enkle narrative strukturen – spaningskurva blir uklår, karakterane sine prosjekt er vagt framstilt og inngår i uklåre konflikhtar, vi finn korkje tydelege motstandarar eller hjelparar, «action» er erstatta av mental handling eller stillstand, og sluttane er opne, ofast tragiske eller ironiske, men sjeldan «happy». Melodien har blitt atonal, og for å bli kjend med den nye stilen må ein ha kunnskap om den gamle.. Bevisstheit om melodramaets enkle narrative oppbygging kan hjelpe unge lesarar inn i dei meir eksperimentelle samtidstekstane som det også er forventa at dei skal lese med utbytte.

Vi veit at unge sjåarar har verna om serien. Foreldre har blitt bedne om ikkje å sjå den, og lærarar har vore forsiktige. Når vi i skrivande stund er ferdige med den tredje sesongen, er kanskje behovet for «å ha den for seg sjølv» mindre. I så fall er serien ein ressurs for norsklærarar, anten som kjærkomen referanse eller i samanliknande analysar med andre verk. Med velvilje frå elevane kan norsklæraren bruke *Skam* for å gjø elevane medviten kunnskap om filmatiske og tekstlege sjangrar dei omgjev seg med, og samstundes spele på elevane sin eigen banehalvdel. ●

LITTERATUR

- Aslaksen, K. (1998). Ibsen and melodrama : observations on an uneasy relationship (pp. 36–50). [København]: Föreningen nordiska teaterforskare, 1998.
- Bjørby, P. (2000). Myth and Illusion: The Aesthetics of Self in Victoria Benedictsson's Pengar. *Edda* (4), 209–229.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination : Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess : with a new preface*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Bruner, J. S. (1996). Frames of thinking. In D. R. Olson & N. Torrance (Eds.), *Modes of thought : explorations in culture and cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavell, S. (1996). *Contesting tears : the Hollywood melodrama of the unknown woman*. Chicago: University of Chicago Press.
- Drotner, K. (1995). *At skabe sig selv : ungdom, æstetik, pædagogik* (2. udg. ed.). København: Gyldendal.
- Dudrah, R. K. (2006). *Bollywood: sociology goes to the movies*. New Delhi: Sage.
- Engelstad, A. (2004). *Fortelling i film og tv-serier : analyse av dramaturgi og visuell utforming*. Oslo: Abstrakt forl.
- Hamm, C. (2006). Medlidenhet og melodrama : Amalie Skrams romaner om ekteskap. Oslo: Unipub.
- Harms Larsen, P., & Harms Larsen, P. (2005). *De levende billeders dramaturgi : Bind 1 : Fiktionsfilm* (2. oplag. ed. Vol. Bind 1). København: Danmarks Radio.
- Molloy, G. (2002). Läraren. Litteraturen. Eleven. En studie av skönlitteratur på högstadiet.
- Mossberg Schüllerqvist, I. (2008). Läsä texten eller «verkligheten»: Tolkningsgemenskaper på en litteraturdidaktisk bro.
- Nichols, B. (1985). *Movies and methods : an anthology : 2* (Vol. 2). Berkeley, Calif: University of California Press.
- Olin-Scheller, C., Nordmark, D., Ullström, S.-O., & Brink, L. (2007). Mellan Dante och 'Big Brother': En studie om gymnasieelevers textvärldar *Between Dante and 'Big Brother': Textual worlds of Swedish upper secondary school students*: Estetisk-filosofiska fakulteten.
- Penne, S. (2010). *Litteratur og film i klasserommet: didaktikk for ungdomstrinn og videregående skole*. Oslo: Universitetsforl.
- Rees, E. (2013). Melodramatic traces and places in The lady from the sea. *Ibsen studies (trykt utg.)*. 13 (2013) nr. 2, 79–100.
- Rønning, H. (2001). Dr. Ibsen goes to Hollywood. In J. Gripsrud (Ed.), *The Aesthetics of popular art* (Vol. nr. 19, pp. 115–135). Bergen: Program for kulturstudier, Norges forskningsråd Høyskoleforl.
- Scholes, R. (1998). *The rise and fall of English: reconstructing English as a discipline*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Showalter, E. (1982). *A literature of their own : British women novelists from Bronte to Lessing* (Rev. ed. ed.). London: Virago.

Skarstein, D. (2001). Gabriel Grams bekjennelse i lys av Arne Garborgs naturalisme i Trætte Mænd : en analyse : «min Selvtillid, min Tro paa min Vilje, mit Livsmod». Bergen: D. Skarstein.

Skarstein, D. (2013). *Meningsdannelse og diversitet: en didaktisk undersøkelse av elevers lesninger av norskfagets litterære tekster*. [Bergen]: Universitetet i Bergen.

Sørbo, J. I. (1999). Kielland som melodramatiker (pp. 48-63). [Oslo]: Gyldendal, 1999.

UNESCO, r. (2004). The Plurality of Literacy and its Implications for Policies and Programmes. Retrieved from <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001362/136246e.pdf>

VITENSKAPELIG REDAKSJON NORSKLÆREREN 2017

LEDER: Jonas Bakken

Førsteamanuensis ved Institutt for lærerutdanning og skoleforskning
Universitetet i Oslo
jonas.bakken@ils.uio.no

Frøydis Hertzberg

Professor emerita ved Institutt for lærerutdanning og skoleforskning
Universitetet i Oslo
froydis.hertzberg@ils.uio.no

Jon Smidt

Professor emeritus i norskdidaktikk, avdeling for lærer- og tolkeutdanning
NTNU
jon.smidt@hist.no

Jørgen Magnus Sejersted

Førsteamanuensis ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
jorgen.sejersted@lle.uib.no

Lars Anders Kulbrandstad

Professor i norsk ved Institutt for humanistiske fag
Høgskolen i Hedmark
lars.kulbrandstad@hihm.no

Dagrun Skjelbred

Professor emerita ved Høgskolen i Sørøst-Norge
dagrun.skjelbred@hive.no

Arne Johannes Aasen

Senterleder ved Nasjonalt senter for skriveopplæring og skriveforskning
NTNU
arne.j.aasen@hist.no

VISSTE DU AT



Det emnet som har vakt mest debatt i bladets spalter var introduksjonen av prosessorientert skriveing etter 1985. Det begynte med et sommerkurs i Trondheim samme år, ledet av den amerikanske skrivepedagogen Mary K. Healey. Deltakerne dro begeistret tilbake fra kurset, og ble effektive viderefornidlere av det de hadde lært: prosessorientert skriveing som en ny måte å stimulere skriveglede og -evne på ...



LNU er en relativt ung organisasjon sammenliknet med sine nordiske søsterorganisasjoner. Dansk lærerforening ble stiftet i 1885 og Svensk lærerforening ble stiftet i 1912.