

En bølge av tenåringsdramaer på nett

Konstruksjon av ung identitet i NRKs digitale ungdomsserier

Caroline Ulvin Johansson



Masteroppgave i medievitenskap
Institutt for medier og kommunikasjon
Det humanistiske fakultet

UiO : Universitetet i Oslo

11.05.2020

En bølge av tenåringsdramaer på nett

Konstruksjon av ung identitet i NRKs digitale ungdomsserier

© Caroline Ulvin Johansson

2020

En bølge av tenåringsdramaer på nett: Konstruksjon av ung identitet i NRKs digitale ungdomsserier

Caroline Ulvin Johansson

<http://www.duo.uio.no>

Sammendrag

De siste årene har vist en stor oppblomstring av målspesifikke norske ungdomsserier. I ettertid av suksess-serien *SKAM* (2015-2017) har allmennkringkasteren NRK stått for skapelsen av flere konsepter som eksperimenterer med nettdrama-format fortalt i sanntid. Med utgangspunkt i de tre NRK-ungdomsseriene *Lovleg* (2018-2019), *Blank* (2018-) og *17* (2018-), undersøker dette masterprosjektet hvordan konstruksjoner av unge identiteter blir presentert gjennom serienes digitale TV-format og narrativ. Basert på kvalitative intervjuer med serieskapere, kvantitativ innholdsanalyse av kommentarfelt og tekstanalyse, viser funnene at identitetskonstruksjonen kan knyttes til dagsaktuelle forståelser av unge identitetsprosesser, der den medierte hverdagen spiller en stor rolle. Elementer som konvergenskultur, skjermmobilitet, sosiale medier, resepsjonsrytmer, målgruppe-research og deltakerkultur er essensielle faktorer for utformingen av sanntidsdramaformatene i *Lovleg* og *Blank* og det digitale TV-formatet i *17*. Dette muliggjør en umiddelbar, intim og ektefølt opplevelse for målgruppen – formidlet ved hjelp av de samme kanalene som de selv befinner seg på, der utøving og forhandling med identitet ofte foregår. Samtidig indikerer funnene at serienes narrativ kan leses i retning av en mer generell og utbredt identitetsforståelse. Samtlige serier retter oppmerksomheten mot vennskap og fellesskap og viser tegn på at det individualiserte, prestasjonsorienterte og medierte samfunnet karakterene lever i, skaper behov for nære relasjoner og følelser av sikkerhet så vel som intensitet. Funnene viser også at *Lovleg*, *Blank* og *17* i ulik grad utfordrer tradisjonelle forventninger knyttet til representasjon av kjønn og at NRKs institusjonelle posisjon har vært avgjørende for eksperimenteringen med de spissede og nyanserte ungdomsrepresentasjonene som eksisterer i seriene.

Abstract

The last few years have shown a great flourishing of target-specific Norwegian youth series. In the aftermath of the success series *SKAM* (2015-2017), the public broadcaster NRK has created several concepts that experiment with web-drama stories told in real time.

Concentrating on NRK's youth series *Lovleg* (2018-2019), *Blank* (2018-) and *17* (2018-), this master thesis examines ways in which constructions of young identities are presented through the series' digital television formats and narratives. Based on qualitative interviews with some of the main creators of the series, quantitative content analysis of comment fields and textual analysis, the findings show that the series' identity constructions can be linked to topical understandings of young identity processes, in which the mediated everyday life plays a major role. Elements such as convergence culture, screen mobility, social media, reception rhythms, audience research and participatory cultures are essential factors when it comes to designing the real-time drama formats in *Lovleg* and *Blank*, and the digital television format in *17*. This enables an immediate, intimate and authentic experience for the target audience – conveyed by using the same channels that they themselves use, where both practice and negotiation with identity often takes place. At the same time, the findings also indicate that the series' narrative can be read in the direction of a more modern and widespread understanding of young identity. The three series all draw attention to themes such as friendship and community, showing signs that the individualized, performance-oriented and mediated society that the characters are living in is creating needs for close relationships and a sense of security as well as intensity. The findings also show that *Lovleg*, *Blank* and *17* in different ways are challenging expectations related to gender representation and that NRK's institutional position has been crucial when it comes to experimenting with the specific and nuanced youth representations that exist in the series.

Forord

Denne masteroppgaven handler om utviklingstrekk i norske ungdomsserier, ung identitet og ung representasjon. Den er et resultat av flere måneders lesing, skriving og *diskutering om* – så vel som *seing av* – ungdoms-TV. Arbeidet med prosjektet har vært en berikende opplevelse som har gitt meg innsikt i et spennende forskningsområde i sterk utvikling, og oppgaven hadde ikke kommet i havn uten bidragene til en håndfull viktige personer:

Jeg vil først og fremst takke min veileder, førstelektor Kjetil Rødje (vår 2019 – vår 2020), for å ha delt av sin kunnskap og for å ha hjulpet meg stort med å få klarhet og retning på mine (tidvis sprikende) ideer og tanker. Hans gode, konstruktive forslag og tilbakemeldinger har vært til uvurderlig hjelp og stor inspirasjon.

Takk også til alle serieskaperne som har laget utrolig spennende forskningsobjekter og stilt opp på intervjuer slik at prosjektet får se dagens lys. Takk til Medietilsynet for utdeling av stipend.

Jeg vil også rette en stor takk til mine foreldre, Brit Eva og Jan-Kjetil, for kontinuerlig støtte og positiv energi – og ikke minst for flere runder med korrekturlesing og tilbakemeldinger. Tusen takk også til Ingebrigt for å ha lyttet til tankestrømmer, for nyttige innspill og for å være en gledesspredende støttespiller.

Oslo, mai 2020.

Caroline Ulvin Johansson

Innholdsfortegnelse

1	Introduksjon.....	1
1.1	Forskningsspørsmål.....	2
1.2	Struktur og tydeliggjøring.....	4
1.3	Teoretisk rammeverk.....	5
1.4	Analyseobjekter.....	6
1.4.1	<i>Lovleg</i>	6
1.4.2	<i>Blank</i>	7
1.4.3	<i>17</i>	8
1.5	Forskningstradisjon.....	8
1.5.1	Utviklingen av ungdomsfiksjon.....	10
1.5.2	Oppvekstskildringen i Norge og Norden.....	11
1.6	Anvendelighet og praktisk nytte.....	12
2	Metode.....	13
2.1	Kvalitative intervjuer.....	13
2.2	Kvantitativ innholdsanalyse av tekster og kommentarfelt.....	15
2.3	Tekstanalyse.....	18
2.4	Anvendelighet.....	19
3	Identitet i digitale TV-format og i narrativ.....	20
3.1	Sanntidsdrama og ungdomsfiksjon.....	21
3.1.1	Resepsjonsrytmer.....	23
3.1.2	Konvergenskultur og deltakerkultur.....	23
3.1.3	Sanntidsdramaet og NRKs rolle som allmennkringkaster.....	24
3.2	Ungdom, medier og identitetsdannelse.....	25
3.2.1	Sosial og personlig identitet.....	26
3.2.2	Det moderne samfunnet – frihet, identitet og individualitet.....	28
3.2.3	Jean-Paul Sartres frihetsfilosofi – valg og handling.....	28
3.2.4	Thomas Ziehe – subjektivering, ontologisering, potensering.....	29
3.3	Identitet og kjønnsrepresentasjon.....	31
3.3.1	En postfeministisk sensibilitet – representasjon og mediekultur.....	31
3.3.2	Endringer i postfeministisk medieforskning.....	32
3.3.3	Maskuliniteter.....	33
3.3.4	Cringe dramedy.....	35
3.3.5	TV – følelser, stil og status.....	35
4	Digital konstruksjon av ung identitet.....	37
4.1	Sanntidsdramaet – en realitetsorientert form.....	38
4.1.1	Fellesskap rundt drama – en lagsport med publikum.....	39
4.1.2	Ung selvstendighet – fravær av foreldre i distribusjon og narrativ... ..	42
4.2	Sanntidsdramaet og bruken av sosiale medier.....	43
4.2.1	Fasader.....	45
4.2.2	Profiler og identitetskonstruksjon.....	46
4.2.3	Sosiale medier, identitet og literacy.....	47
4.2.4	Sammenblanding av fiksjon og virkelighet.....	48
4.3	Sanntidsdrama, tenåringer og resepsjonsrytmer.....	49
4.4	Sanntidsdrama og målgruppe-research – en kvalitativ tilnærming.....	51
4.4.1	<i>17</i> – den norsk-somaliske 17 år gamle gutten.....	52
4.4.2	<i>Blank</i> – den 19 år gamle jenta.....	53
4.4.3	<i>Lovleg</i> – den 16 år gamle bygdejenta.....	54

4.5	NRK og storproduksjon av ungdomsdrama – et behov?	56
4.6	Responser – diskusjon, frustrasjon, entusiasme og identifikasjon	59
4.6.1	Identifikasjon, entusiasme og skepsis.....	61
4.6.2	Kommentarer, plot og subjektivering.....	64
4.7	Oppsummering	67
5	Identitet i “individualismens tid”	69
5.1	Individualisme	69
5.2	En relasjonsavhengig identitet	72
5.2.1	<i>Lovleg, Blank</i> og <i>17</i> – forskjellige typer sårbarhet.....	72
5.3	Frie handlinger = grunnlaget for identitet	73
5.4	Ontologisering – jakt etter mening	74
5.5	Potensering – et jag etter intensitet	76
5.6	Oppsummering	77
6	Representasjonen av kjønn	78
6.1	<i>Lovleg</i> – “cringe”-estetikk og en kompleks femininitet.....	78
6.2	<i>Blank</i> – den lite oppsiktsvekkende kvinnen.....	81
6.2.1	En postfeministisk sensibilitet.....	82
6.3	<i>17</i> – en forvirret maskulinitet.....	86
6.4	Der feminin stil møter TV-mediets maskuline “identitet”	91
6.4.1	Bruken av følelsesladde nærbilder.....	92
6.4.2	Å bevege med farge.....	93
6.4.3	Realisme og bruk av musikk.....	94
6.4.4	Komplekse, følelsesdrevne ungdomsserier?.....	95
6.5	Oppsummering	96
7	Konklusjon	98
7.1	Sammendrag av teoretisk og metodisk rammeverk	98
7.2	Hovedfunn	99
7.2.1	Identitetskonstruksjon i digitale TV-format.....	99
7.2.2	Identitetskonstruksjon i narrative.....	100
7.2.3	Identitetskonstruksjon gjennom kjønnsrepresentasjon.....	102
7.3	Konstruksjon av ung identitet i TV-format og narrativ	103
7.4	Forskningsbidrag, begrensninger og videre forskning	103
	Litteraturliste	106
	Oversikt figurer	111
	Vedlegg/Appendiks	112
	Vedlegg 1 – Kodebok.....	112
	Vedlegg 2 – Dataoversikt, innholdsanalyse kommentarfelt.....	115
	Vedlegg 3 – Intervjuguide.....	116
	Vedlegg 4 – Tabell intervjutemaer.....	117
	Vedlegg 5 – Samtykkeerklæringer.....	118
	Vedlegg 6 – Misjonssetning, <i>Blank</i> sesong 1.....	130

1 Introduksjon

Men no begynner eg sakte å forstå at alle treng ikkje heilt forstå meg og eg treng ikkje vere berre ein ting. Eg kan vere mange forskjellige ting på same tid og det som verkeleg gjer meg til meg, er det som skjer når eg møter andre folk. Eg har brukt så mykje tid på å tenke korleis eg er, og om det er bra eller dårleg. Men eg finnest jo ikkje i eit rom åleine med ein spegel.

Gunnhild

Ungdomstiden er en fascinerende livsfase. Den er spekket med storslagne følelser, utforskning, læring, prøving og feiling – som sitatet fra NRK-serien *Lovleg* indikerer over (Håland & Hvattum, 2018-19). På seriens nettside, lovleg.p3.no, er det mulig å lese notatet til hovedkarakteren Gunnhild Kvam om selvdefinering og selvskapelse – en prosess som for mange ungdommer kan føles forvirrende og overveldende. Skapelsen av identitet er noe som skjer i sosial samhandling (Goffman, 1992 [1959]; Mead, 1934). Den utvikles og opprettholdes i samspill med andre, og “[...] hvem vi er, hvordan vi fremstiller oss selv og hvordan vi forstår meningen med andres handlinger, skapes og konstitueres i bestemte kulturelle og kontekstuelle sammenhenger” (Hilmarsen & Arnseth, 2017, s. 5). Dagens medierte hverdag har muliggjort et nytt tempo og en ny synlighet når det gjelder identitetsutviklende prosesser og sosial posisjonering – da særlig gjennom bruken av sosiale og digitale medier. Denne utviklingen er noe som også reflekteres i flere nyere norske ungdomsdramaserier, som de siste årene har hatt en betydelig oppblomstring.

Etter at den norske NRK-nettdramaserien *SKAM* (Andem & Magnus, 2015-2017) ble et verdenskjent fenomen, introduserte den en ny måte å tenke på for hvordan man kan utvikle serier for yngre publikum (Sundet, 2017, s. 11). Ved å fokusere på en smal målgruppe – eksplisitt 16 år gamle jenter – ble *SKAMs* innhold og form utviklet nettopp for å matche deres interesser og behov. I løpet av sine fire sesonger gikk serien fra å være et “hemmelig” tenåringsdrama, primært publisert online og promotert på sosiale medier, til å bli et internasjonalt kulturelt fenomen med seere og fans over hele verden (Sundet, 2017, s. 11). Gjennom en særegen utnyttelse av nye digitale og teknologiske kommunikasjonsformer markerte serien et vendepunkt “[...] i måten filmatiske fortellinger komponeres, produseres og distribueres på” (Lindtner & Skarstein, 2018, s. 12).

Etterfulgt av den store *SKAM*-suksessen har det kommet en ny bølge av nettdramaserier laget av den norske allmenkringkasteren NRK. Disse er alle rettet mot bestemte målgrupper og eksperimenterer med fortellerstil, distribusjonsplattformer, små budsjetter og unge, uerfarne skuespillere. Både *Lovleg*, *Blank* og *17* er eksempler på dette.

Lovleg (Håland & Hvattum, 2018-19) er en serie som handler om sosialt klønete Gunnhild som flytter til Sandane på Vestlandet for å begynne på videregående skole, mens *Blank* (Næsheim & Hole, 2018) handler om 19 år gamle Ella og hennes liv året etter videregående. Serien *17* (Møller & Ibrahim, 2018) er et annet eksempel, som handler om 17 år gamle Abdi og hans vennegjeng som er videregåendelever på Stovner i Oslo. Abdi slites mellom å være en god muslim og en helt vanlig norsk tenåring. Disse tre seriene er alle eksempler på tenåringsdramaer som tar sikte på å skildre forskjellige steder og settinger rundt det å være ung i Norge i dag.

Med en interesse for utviklingen og de fremvoksende trendene i produksjonen av norske ungdomsserier, ønsker jeg å belyse hvordan forskjellige digitale historiefortellingsformat og narrativ kan konstruere bilder av ung identitet. Den stadige teknologiske utviklingen viser en mer og mer mediert virkelighet (Deuze, 2012) – noe som kan påvirke hvordan unge mennesker tar i bruk forskjellige identitetsmarkører, gjennom eksempelvis digitale og sosiale medier. Forskjellige aspekter av dette kommer til uttrykk i både *Lovleg*, *Blank* og *17*, og det er disse tre seriene som vil utgjøre oppgavens analysefokus. Jeg vil ta sikte på å kartlegge likheter og forskjeller i hvordan de tre seriene portretterer ung identitet på to (sammenhengende) nivåer – både gjennom selve narrativet, men også gjennom de digitale TV-formatenes distribusjonelle logikk. Oppgaven vil i tillegg ta sikte på å belyse NRKs rolle som allmennkringkaster i denne sammenheng, knyttet til hvordan statskanalen opererer med nye historiefortellingsformat for å adressere ung identitet og for å nå ut til de spesifikke målgrupper.

1.1 Forskningsspørsmål

Med bakgrunn i interessen for ungdom og utviklingen av nye ungdomsdramaserier vil dette masterprosjektet ta for seg følgende forskningsspørsmål:

På hvilken måte presenterer narrative og de digitale TV-formatene i NRKs ungdomsserier Lovleg, Blank og 17 konstruksjoner av moderne, unge identiteter?

Moderne, unge identiteter må her forstås ut fra to tidshorisonter – der både en dagsaktuell og en mer generell oppfattelse spiller inn. En dagsaktuell oppfattelse av ung identitet henspiller på elementer for identitetsdannelsen som kan knyttes til de siste 20 års utvikling – da særlig med et fokus på digitale medier. Med en generell, mer utbredt identitetsoppfattelse menes de følelsene og prosessene som typisk oppstår i tenåringstiden med tanke på selvskapelse,

individualitet og frihet – og som kan knyttes til kjennetegn ved etterkrigstidens vestlige, moderne samfunn, der individet har fått en betydelig større grad av frihet enn det man hadde i tidligere tradisjonssamfunn. Ifølge den tyske sosiologi- og pedagogikkprofessoren Thomas Ziehe har samfunnet siden 1970-tallet opplevd en kulturell frigjøringsprosess både når det gjelder forholdet mellom generasjoner, forholdet til autoriteter og forholdet til arbeidsmoral (Ziehe, Fornäs & Retzlaff, 1989, s. 38). Som et resultat er moderne mennesker “[...] friere i sine valg og mer sammensatte i sine identiteter” (Gripsrud, 2011, s. 22).

Opgavens analysefokus vil altså ta sikte på å koble identitetsbegrepet med både en mer generell identitetsoppfattelse så vel som en nyere, der konvergenskultur og bruken av ny teknologi og digitale medier spiller inn. Prosjektet tar også utgangspunkt i et identitetsperspektiv som er sosialt konstruert. Som sosiale vesener og som en del av en moderne verden er vi tilkoblet en sosial virkelighet, der mediene har en sentral rolle i å sette oss i forbindelse med verden utenfor jobben og hjemmet (Gripsrud, 2011, s. 16). I denne virkeligheten kan det sies at identitet både handler om hvordan vi har blitt som vi er, og om mediens rolle i denne dannelsen (Gripsrud, 2011, s. 16). For å kunne svare på problemstillingen har jeg formulert tre underspørsmål som knytter identitetsbegrepet opp mot seriene i både et produksjons-perspektiv og et innholds-perspektiv:

- På hvilken måte kan begreper som konvergens, skjermmobilitet, sosiale medier, resepsjonsrytmer, målgruppe-research og deltakerkultur knyttes til serienes konstruksjoner av ung identitet, og hvor viktig har NRKs rolle vært for akkurat disse identitetsportretteringene?
- Hvordan kommer serienes konstruksjoner av forskjellige unge identiteter til uttrykk gjennom narrativene?
- Hvilke utfordringer tilknyttet identitet og kjønn kommer frem gjennom representasjonen av karakterene i *Lovleg*, *Blank* og *17*?

I de tre underspørsmålene ligger det flere premisser som tar høyde for at serienes konstruksjoner av unge identiteter kan knyttes til konkrete elementer (som resepsjonsrytmer og kjønnsrepresentasjon), og disse premissene har jeg brukt for å avgrense hovedproblemstillingen og dermed oppgaven som helhet, med tanke på tid og omfang. Jeg vil argumentere for at spørsmålene favner om relevante og sentrale elementer, men utelukker ikke at det eksisterer flere andre mulige spørsmålsstillinger som også kunne vært interessante for å belyse problemstillingen.

1.2 Struktur og tydeliggjøring

Strukturmessig er oppgaven inndelt i sju kapitler – et introduksjonskapittel, et metodekapittel, et teorikapittel, tre analysekapitler og et avslutningskapittel. Diskusjonen vil hovedsakelig undersøke hvordan *Lovleg*, *Blank* og *17s* portretteringer av unge identiteter kan kobles til selve (sanntids)dramaformatet, der digitale og sosiale medier spiller en sentral rolle. I tillegg vil oppgaven undersøke hvordan seriene kan sies å presentere konstruksjoner av de mer grunnleggende sosiale relasjonsprosessene i mennesket med tanke på identitet, da særlig gjennom narrativene. Ettersom problemstillingen spesifikt spør om disse to elementene – TV-format og narrativ – er analysen delt inn i tre kapitler; ett for de digitale TV-formatene, ett for narrativene og ett spesifikt for representasjon. Prosjektet er lagt opp slik at de tre analysekapitlene korresponderer med hvert sitt delspørsmål. Det første kapitlet vil analysere seriene i et produksjonsperspektiv, mens de to andre tar i bruk et innholds-perspektiv, der representasjons-kapitlet spesifikt vil undersøke hvilke identitetsutfordringer karakterene i *Lovleg*, *Blank* og *17* representerer med tanke på kjønn.

Min oppfatning er at utviklingen av ung identitet i dag på ett nivå henger sammen med teknologi. Forskning som dreier seg om ungdom og sosiale medier har særlig rettet fokuset mot hvordan mediene representerer forskjellige arenaer for identitetsutøvelse (boyd, 2014; Alvermann et al., 2012; Lindqvist Bergander, 2015; Buck, 2012). Som Hilmarsen og Arnseth skriver, fungerer sosiale medier som verktøy “[...] i forhandlinger om hvem vi er og hvordan vi oppfattes” (2017, s. 4). Dette er noe jeg mener blir reflektert i de norske nettdramaseriene. Fortellingene og måten de publiseres på matcher mange av de unges væremåte på nett – der de aller fleste befinner seg. Flertallet av unge mennesker i Norge i dag har opprettet brukere på ulike plattformer for sosiale medier. Ifølge Medietilsynets rapport fra 2020 brukte 90 prosent av 9-18-åringene et eller flere sosiale medier (Medietilsynet, 2020). Disse plattformene muliggjør at man både kan utforske forskjellige typer identiteter online, men også ha en konstant tilknytning til jevnaldrende. Dette kan føre med seg både fordeler og ulemper – slik det også kommer til uttrykk i seriene. Mitt sentrale argument i denne oppgaven vil altså være at *Lovleg*, *Blank* og *17* alle er serier som presenterer konstruksjoner av unge identiteter sterkt påvirket av den digitale hverdagen. Samtidig er grunnleggende sosiale menneskelige funksjoner knyttet til identitet, selvskapelse, sosialisering og posisjonering fremdeles tydelig til stede, selv om de kanskje utspiller seg på nye måter.

1.3 Teoretisk rammeverk

Både *Blank* og *Lovleg* kan sees som eksempler på det nyere sanntids nettdrama-formatet, mens *17* er en slags hybrid publisert dag for dag i NRKs nettspiller, med varierende episodelengder. Masteroppgaven vil kombinere perspektiver knyttet til digital historiefortelling, moderne TV-fiksjon og ungdomsfiksjon. Her vil blant annet studiene til Gry Cecilie Rustad (2018), Steffen Krüger (2019) og Vilde Schanke Sundet (2020) om *SKAM* bli tatt i bruk. I tillegg vil perspektivene til NRKs nettprodusent Mari Magnus om sanntidsdramaet bli relevant (2016).

For å sette de tre casene inn i en global kulturell kontekst for ungdoms-TV vil også Sharon Marie Ross og Louisa Ellen Steins forskning på ungdomsfjernsyn bli anvendt (2008), i tillegg til Anders Lysnes (2016) perspektiver på den nordiske oppvekstfilmen – da særlig knyttet opp mot identitet. Analysen vil også adressere at seriene ikke bare portretterer tenåringsliv og identitetsskapende prosesser, men også åpner for interaksjon med publikum. Her vil Trine Syvertsens forskning på NRK som allmennkringkaster bli relevant (2008), så vel som Henry Jenkins' perspektiver på konvergenskultur og “participatory cultures” (2006).

Litteratur som tar for seg perspektiver på ung identitet knyttet til mediebruk vil også bli sentral for å belyse identitetsskapende prosesser som kan sies å være mer spesifikke for dagens unge. Her vil oppgaven blant annet trekke inn danah boyds arbeid om hvordan den digitale utviklingen påvirker “the social life of networked teens” (2014). Hilde Vere Hilmarsen og Hans Christian Arnseths forskning på ungdommers bruk av Instagram vil også bli anvendt (2017).

Med et mål om å undersøke hvordan de forskjellige seriene adresserer psykologiske, sosiale og kulturelle aspekter ved å være tenåring, vil oppgaven også trekke inn kulturstudier og identitetsteori. Her vil blant annet Thomas Ziehes ungdomsforskning bli tatt i bruk (Ziehe & Stubenrauch, 1983; Ziehe, 1986; Ziehe et al., 1989), i tillegg til Jean-Paul Sartres perspektiver knyttet til valgfrihet og identitet (1993 [1943]; Wang, 2007). Erving Goffmans teorier om det sosiale “rollebegrepet” vil også bli anvendt (1992).

I kapittelet som dreier seg om representasjon, vil funnene blant annet analyseres i lys av Rosalind Gills postfeministiske sensibilitetsperspektiv (2007), i tillegg til Julia Havas og Maria Sulimmas arbeid på dramakomedier, kompleks femininitet og “cringe”-estetikk (2020) – der seriene *Girls*, *Insecure* og *Fleabag* er illustrerende eksempler. Carlo Strengers arbeid om identitet og minoriteter vil også bidra til å belyse diskusjonen (2005), så vel som Michael Kimmels (2004) og Richard Majors og Janet M. Billsons (1992) perspektiver på

maskuliniteter. Når det gjelder stil og estetikk vil analysen ta for seg hvordan seriene innehar elementer som kan spores til såpeoperaen og melodramaet – noe som også kan knyttes opp mot kjønnsrepresentasjon og identitet. Her vil John Mercer og Martin Shinglers forskning på melodramaet bli sentralt (2004). I tillegg vil arbeidene til flere feministiske mediekritikere som Annette Kuhn (1997), Charlotte Brunsdon (2000), Laura Mulvey (1987) og Tania Modleski (1982, 1983) samlet sett også bidra til å belyse problemstillingen, så vel som Michael Z. Newman og Elana Levines perspektiver på ”kvalitets-TV”-diskurser (2012).

Det teoretiske rammeverket kan i så måte sies å skille mellom to medierelaterte teoritradisjoner, der sanntidsdrama-litteraturen og forskningen på digital historiefortelling, konvergenskultur og moderne ungdomsfiksjon plasserer seg på den ene siden, og forskningen på mer feminine sjangre som cringe, melodrama og såpeopera på den andre.

1.4 Analyseobjekter

Analysefokus for denne oppgaven tar utgangspunkt i tre ungdomsserier som alle er distribuert av NRK og publisert gjennom ungdomskanalen NRK P3 – *Lovleg*, *Blank* og *17*. Under følger en kort beskrivelse av hver enkelt serie. Det er her viktig å presisere at jeg har valgt å avgrense analysen til kun å omfatte *Blank* sesong 1 (med noen få unntak), av hensyn til oppgavens omfang, ettersom sesong 2 og 3 forflytter seg til nye univers og helt andre hovedpersoner. Da dette ikke er tilfellet med *Lovleg* sesong 2, som fortsetter med samme hovedperson, inngår denne sesongen i større grad i analysen. Når det gjelder *17* har jeg også valgt å kun fokusere på sesong 1, ettersom sesong 2 forflytter seg til en ny hovedperson.

1.4.1 Lovleg

Lovleg er en norsk nettdramaserie produsert av Rubicon TV for NRK i samarbeid med SVT og DR fra 2018 – 2019, som følger 16 år gamle sosialt klønete Gunnhild på sin reise gjennom videregående skole på Sandane i Sogn og Fjordane. Det flermediale dramaet skildrer tidløse temaer som kjærlighet, kjærlighetssorg og vennskap, men tar også opp mer aktuelle temaer som angst, gruppepress, utenforskap og ulovlig bildedeling – i tillegg til hybelliv og hverdagssituasjoner. Serien består av to sesonger og tar i bruk samme type nettdramaformat som *SKAM*, med publisering av tekst, bilder og filmer i sanntid (Magnus, 2016, s. 31).

Lovlegs hovedplattform er nettsiden <https://lovleg.p3.no/>. Her ble innhold i tiden serien gikk publisert omtrent hver dag – deriblant klipp, skjermdumper av meldinger og oppdateringer på sosiale medier. I likhet med *SKAM* ble ukens filmer og klipp samlet til en hel episode og

publisert på nettsiden en fast ukedag, i tillegg til på NRKs nett-TV og på lineær-TV. Serien er skapt og skrevet av Kjersti Wøien Håland.

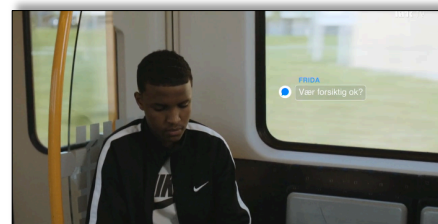
Den første sesongen består av til sammen ti episoder, publisert i tidsrommet 23. august til 25. oktober 2018. Sesong 1 handler om hovedkarakteren Gunnhild (Kristine Ryssdalsnes Horvli) og hennes første semester på Firda vidaregåande skule. Gunnhild er fra den lille kommunen Høyanger og må derfor belage seg på en hybeltilværelse i Sandane når hun skal begynne på videregående. I første episode flytter Gunnhild hjemmefra og inn på hybel sammen med tre andre elever; den kristne håndballspilleren Peter (Runar Naustdal), dramaeleven Sara (Silje Holm Carlsen) og musikkeleven Alex (Olav Barmen Trollebø). Sesong 1 tar for seg forskjellige hendelser i Gunnhilds hverdagsliv, der temaer som seksuell utforskning, abort, angst og skoleprestasjoner blir tatt opp. Fortellingen tematiserer vennskap, sårbarhet og det å stå på egne ben. Sesong 2 består også av til sammen ti episoder og ble publisert i tidsrommet 7. februar til 11. april 2019. I sesong 2 følger publikum Gunnhild gjennom sitt andre semester på Firda vidaregåande, der hun utforsker forskjellige aspekter med sitt nye forhold til den frisinne musikkeleven Luna (Ingrid Tykhelle Kayser). Samtidig står vennskapet med Sara fremdeles som et sterkt tema, i tillegg til andre identitetsdannende aspekter som individualisme, fellesskap, selvinnsikt og selvdefinering.

1.4.2 Blank

Blank er også en norsk nettdramaserie produsert av NRK fra 2018 – 2020 (tre sesonger). Knut Næshheim står bak konseptet, og har også skrevet manus og hatt regionsvar for sesong 1. I likhet med *Lovleg* utspiller seriens fortelling seg på nettsiden, <https://blank.p3.no/>, hvor innhold jevnlig legges ut. Også her samles alle ukens klipp til en hel episode som publiseres en fast ukedag. Den første sesongen av *Blank* skildrer livet til 19 år gamle Ella (Cecilie Amlie Conesa) som tilbringer sitt første år etter videregående i Oslo sammen med sin venninne Susanne (Maria Sunniva Aasen Sandvik) og kjæresten Mats (William Greni Arnø). Ella har et såkalt “pause-år” etter videregående der hun jobber på Plantasjen og ikke helt vet hvilke valg hun skal ta videre i livet – noe som står i sterk kontrast til Mats. Han er i innspurten på en bachelorgrad og har planer om å reise jorden rundt. Ella sliter med å ta beslutninger og sitter fast i et forhold hun egentlig ikke vil være i, men når hun møter sin nye arbeidskollega Simen (Jakob Fort), blir hun tvunget til å ta stilling til hva hun egentlig ønsker. Serien skildrer temaer som selvstendighet, ansvar, kjærlighet, vennskap, seksualitet, kropp og kroppspress. Den første sesongen av *Blank* består av ni episoder, publisert i tidsrommet 22. april til 24. juni 2018.

1.4.3 17

I motsetning til *Lovleg* og *Blank* er ikke *17* en sanntidsdramafortelling i lik forstand. Samtidig er den heller ikke et konvensjonelt TV-drama med like lange episoder. *17* er en nedtellingshistorie som går over 17 dager og består altså av 17 episoder, der publikum ikke har noen anelse om hva det telles ned til (Bergmo, 2018). Episodene i serien er korte og har varierende lengde i alt fra fire til 17 minutter. Serien tar i stor grad også i bruk sosiale medier, der publikum ofte får se karakterenes tekstmeldinger til hverandre dukke opp i bildet (se figur 1). *17* er en serie skapt av Nora Ibrahim, med Melike Leblebicioglu som manusredaktør og Marte Sunde Härter og Ane Arstad Isungset som manusforfattere. Første episode ble publisert i NRKs nett-TV den 9. september 2018. Deretter ble en episode publisert hver dag i 16 dager. Serien handler om 17 år gamle norsk-somaliske Abdi (Mohammed Aden Ali), som slites mellom det å være en god muslim og en helt vanlig norsk tenåring. Abdi føler han ikke lever opp til forventninger verken på skolen, hjemme eller blant venner, og når disse forventningene krasjer, slites han med å sjonglere sine ulike liv. I løpet av 17 dager blir han nødt til å ta sitt livs største avgjørelse (Bergmo, 2018). Abdi lever et liv som mange ungdommer flest, der det festes og flørtes med jenter. Han og bestekompisen Emrah (Serhat Yildirim) havner jevnlig i trøbbel både når det gjelder penger og stoff. Dette faller ikke i god jord hos Abdis mor Fatuma (Nafisa Osman), som vil at Abdi skal skjerpe seg og gjøre det bra på skolen i likhet med storebroren Hamse (Isak Noor). Serien skildrer tiden frem mot sommerferien (altså ikke i sanntid), og Abdi oppdager at moren har planer om å sende ham til Somalia dersom han ikke endrer oppførselen sin. *17* er den første dramaserien fra NRK om ungdommer fra Groruddalen, og den tar opp temaer som vennskap, løsrivelse, ansvar og familekjærlighet. Den portretterer også hvordan det er å leve et dobbeltliv der venner drar i én retning og familien en annen og viser et eksempel på “[...] hvordan det er å være en ung, flerkulturell gutt fra Oslo Øst” (Bergmo, 2018).



Figur 1: Skjermdump av karakteren Abdi fra NRK-serien *17*, episode 16, “1 dag igjen” (24.09.18).¹

1.5 Forskningstradisjon

Dette masterprosjektet kan plasseres innenfor en medievitenskapelig forskningstradisjon knyttet til ungdom og TV-studier. Medievitenskapen er tverrfaglig, og mitt analytiske ståsted vil bero både på samfunnsvitenskapelige og humanistiske tradisjoner, med innslag av både sosialpsykologiske og eksistensialistiske teorier, så vel som feministiske kulturstudier og studier knyttet til TV-mediet generelt og tenårings-TV spesielt.

Utviklingen av den akademiske forskningen på TV-mediet strekker seg hovedsakelig fra 1960-tallet og frem til i dag, og er i så måte et relativt nytt studiefelt (Gray & Lotz, 2012, s. 2). Sharon Marie Ross og Louisa Ellen Stein peker på at ungdomsfjernsyn isolert sett ikke har vært spesielt utbredt som et eget studiefelt innen akademia – mye på grunn av at ungdoms-TV er tilsynelatende nytt, og at forskningen på ungdom og visuelle medier i større grad har dreid seg om film (Ross & Stein, 2008a, s. 8-9). Den forskningen som etter hvert ble gjort på ungdoms-TV (eller i TV-studier generelt) har dessuten oftere vært knyttet til publikumsstudier, fremfor studier av selve tekstene (Rustad, 2014, s. 29).

Da fjernsynet kom inn i det offentlige og private liv på 1940- og 1950-tallet, primært i USA og Storbritannia, ble det møtt med både betydelig interesse og bekymring – for som enhver ny oppfinnelse kom det nye mediet inn i et samfunn som allerede hadde etablerte normer for sosiale relasjoner (Gray & Lotz, 2012, s. 6). Fjernsynet ble i første omgang tilgjengelig i kjølevannet av andre verdenskrig og ble presentert som et populært medium ment til bruk i hjemmet. Det skulle altså være tilgjengelig for mennesker i alle aldre og klasser, men posisjonen av TV som et populært medium – et medium for folket – ble også avgjørende for hvordan det ble forstått og studert – eller *ikke* studert. Det faktum at fjernsynet ble et populært medium bidro samtidig til å etablere oppfattelser av mediet som usofistikert, enkelt og (spesielt i USA) kommersielt. Denne oppfattelsen bidro også til at mediet innledningsvis i stor grad ble oversett i akademia. Fjernsynet la også raskt grunnlaget for diskusjoner om hva som utgjorde “kultur” (Gray & Lotz, 2012, s. 6-7). I løpet av 1970-tallet ble det mange anser som de første akademiske publikasjonene innenfor TV-studier publisert. Med den innflytelsesrike boka *Television: Technology and Cultural Form* (2003 [1974]) bidro blant annet Raymond Williams til å legge grunnlaget for et utvidet kulturperspektiv som inkluderte studiet av TV-mediet. Williams anses som den mest sentrale skikkelsen tilknyttet utviklingen av “cultural studies” og undersøkte hvordan TV-mediet, både dets innhold og teknologi, henger sammen med det samfunnet som både produserer og konsumerer det. Både Williams, men også andre sentrale TV-akademikere som Horace Newcomb (1974), John Fiske og John Hartley (1978), rettet oppmerksomheten mot TV-mediet som et viktig studieobjekt. Deres seriøse behandling av mediet som historiefremidler og myte-skaper med stor kulturell betydning, bidro til å etablere et større rom for den intellektuelle betraktningen av det (Gray & Lotz, 2012, s. 13-14).

Men med de siste tiårenes teknologiske utvikling og etableringen av “nye medier” har TV-begrepet uten tvil utviklet seg til å innebære mer enn tidligere, og grensene mellom ulike

medier er ofte uklare. Dette har også bidratt til å øke den akademiske interessen for feltet. Lotz og Gray anser dermed TV-studier for å være en tilnærming for å studere *medier*, og ikke kun *ett* felt som tar for seg *en type medium* (2012, s. 3). Det eksisterer en debatt blant TV-akademikere om TV bør anses som et eget studiefelt, selv om de fleste er enige om at det ikke kan sies å være en disiplin på linje med psykologi eller juss, og flere definerer TV-studier som en egen retning innen medievitenskap eller kommunikasjon (Gray & Lotz, 2012, s. 3). Det som uansett er klart er at mønstrene for TV-bruken i dag er i endring, og publikum konsumerer innhold på stadig flere og nye skjermer (Rustad, 2018, s. 505).

I forlengelsen av dette kan det sies at behovet for å forstå forholdet og utviklingen mellom TV som en forretningsmodell og som en informasjons- og kulturformidler i “streamingens tidsalder” er ytterst relevant og viktig. Dette kan knyttes til forskjellen mellom amerikansk kommersiell TV og europeisk allmennkringkasting, særlig i Norden og Nord-Europa. Her er allmennkringkasterne godt finansiert gjennom lisenser eller statstilskudd, og de har en sterk posisjon hos publikum, der tilbudet er ment å styrke demokratiet (Enli, Moe, Sundet, Syvertsen, 2010, s. 54). Amerikansk allmennkringkasting skiller seg fra sitt europeiske motstykke på vesentlige måter. I motsetning til å ha en stabil, offentlig finansiering, “[...] er amerikansk allmennkringkasting basert på donasjoner fra enkeltmennesker, organisasjoner og myndigheter” (Enli et al., 2010, s. 55). I USA er det med andre ord det markedsorienterte, kommersielle TV-systemet som rå. Amerikansk kommersiell TV-produksjon har også hatt en dominerende posisjon internasjonalt – spesielt når det gjelder TV-serier. Landet både har vært og er fremdeles en stor eksportør av programmer, og debatten om amerikanisering av populærkulturen preger TV-historien i de fleste land (Enli et al., 2010, s. 23). *Lovleg*, *Blank* og *17* er eksempler på at NRK har måttet fornye og utvikle sin digitale strategi med å nå unge målgrupper i en tid der kommersielle aktører som Netflix og HBO aktivt søker publikums tid, oppmerksomhet og penger. Hvordan påvirker svekkelsen av den klassiske TV-opplevelsen NRK som institusjon, og hva kan dette ha å si for hva slags innhold som konsumeres av publikum? Slike spørsmål er viktige å ha i bakhodet når man studerer fremveksten av nye TV-format som sanntidsdramaformatet.

1.5.1 Utviklingen av ungdomsfiksjon

Lovleg, *Blank* og *17* er alle serier som handler om ungdommer og er laget nettopp for dem. I så måte anser jeg det som relevant å kaste et raskt blikk på ungdomsfiksjonens utvikling både globalt og i Norden. Programmer som tar for seg tenårings liv og opplevelser berører ofte den såkalte *coming of age*-tematikken, eller på norsk – oppveksthistorien, og ifølge Ross og

Stein bidrar tenårings-TV til å åpne opp viktige rom for politiske, sosiale og kulturelle spørsmål (2008b, s. 1). Mange ungdomsprogram løfter også frem spørsmål om selvet, identitet, kjønn, etnisitet og fellesskap, og både tenåringer selv, men også eldre seere engasjeres ofte i disse representasjonene (Ross & Stein, 2008b, s. 1) – noe som eksempelvis var tilfellet da *SKAM* tok “alle” med storm i 2016 (Sundet, 2020, s. 83). Lindtner og Skarstein skriver at *SKAM* bygger på flere TV-dramasjangre som situasjonskomedien og såpeoperaen, og at serien kan ses som en fornyelse av de populære tenåringssåpene fra 1990-tallet, der blant annet den amerikanske serien *Beverly Hills 90210* (Star, 1990-2000) sto sentralt. Kommersielle serier som dette samlet tenåringer foran TV-skjermene verden over og kan igjen sees som en videreutvikling av 80-tallets globale såpesuksesser (Lindtner & Skarstein, 2018, s. 16), med serier som *Dallas* (1978-1991) og *Dynastiet* (1981-89).

Ungdomsfiksjon begynte imidlertid i et lengre tidsperspektiv med å utspille seg på filmleerretet, og det nøyaktige tidspunktet for når tenåringsfilmen ble utviklet og etablert er under debatt. Flere mener utviklingen begynte på 1950-tallet, i forbindelse med at begrepet *teenager* vokste frem i USA, og at filmer kunne bli laget *om* og markedsført *mot* denne gruppen (Doherty, 2002). Utviklingen av tenåringsbegrepet på 1950-tallet skjedde som en del av den vestlige fremveksten av ungdomskultur etter andre verdenskrig, der mediene spilte en aktiv rolle i skapelsen av en ny ungdomsidentitet (Gripsrud, 2011, s. 31). Samtidig er det andre som mener at tenåringsfilmen først på 1980-tallet kunne bli konsolidert som en egen generisk form (Driscoll, 2011), med filmer som *Pretty in Pink* (Deutch & Shuler, 1986) og *The Breakfast Club* (Hughes, 1985). Dette perspektivet støttes av Ross og Stein, som fra et populærkulturelt historisk perspektiv understreker at 1980-tallet er tiåret der også kritikere og TV-historikere begynte å bli oppmerksomme på *tenårings-TV* som en potensiell sjanger med sine egne estetiske komponenter (2008a, s. 12). Eksempler er *The Wonder Years* (Marlens & Black, 1988-93), *Saved by the Bell* (Bobrick & Engel, 1989-93) og *Square Pegs* (1982-83). Ross og Stein argumenterer også for at ungdoms-TV fra USA har banet veien for et globalt fenomen (2008a, s. 11).

1.5.2 Oppvekstskildringen i Norge og Norden

I Norge og Norden står oppvekstfortellingen sterkt når det kommer til filmproduksjon (Lysne, 2016, s. 127), og jeg vil argumentere for at dette filmperspektivet er overførbart til mitt analysefokus ettersom filmens rolle som sentralt kulturelt fenomen er en rolle som i dag i større grad fylles av TV-serier. Anders Lysne argumenterer for at “the coming of age”-filmen ikke er en egen sjanger i sin tradisjonelle forstand, men heller en bredere narrativ kategori

som omfatter en mangfoldig gruppe filmer som utforsker sosiale og psykologiske følger av å vokse opp – i et bredt spekter av stiler og narrative format (Lysne, 2016, s. 127). Historisk sett går tradisjonen med å adressere oppvekst i nordisk filmproduksjon tilbake til tiden etter andre verdenskrig. Men som en egen narrativ kategori, ble oppvekstfilmen hovedsakelig etablert i løpet av 1970-tallet, og fra midten av 70-tallet til tidlig 80-tall ble det produsert en rekke dramaer i Norden som tok for seg oppvekstskildringer (Lysne, 2016, s. 128).

Estetisk har mange oppvekstfilmer lagt vekt på gjenkjennelighet og autentisitet både når det gjelder form og innhold. Dette kopler dem til en videre realistisk tradisjon innen europeisk film. Tematisk vil disse realistiske filmene ofte spille på psykologiske konflikter og sosiale problemer, og dette driver både narrativ og påvirker også form og stil (Lysne, 2016, s. 134). Som analysen vil vise er dette trekk som også kan spores i *Lovleg*, *Blank* og *17*.

1.6 Anvendelighet og praktisk nytte

Å studere ungdoms-TV generelt og utviklingstrekk i norske ungdomsserier spesielt mener jeg vil kunne bidra til å si noe om populærkulturelle trender og nyskapning i det nåværende norske medielandskapet. Prosjektet vil kunne belyse hvordan den digitale utviklingen preger estetiske praksiser innenfor ungdomsfiksjon og utfordrer etablerte mediekategorier og forståelsesformer. Masteroppgaven vil dykke ned i et meget aktuelt tema, der funnene eksempelvis kan brukes både i undervisningssammenheng, til generell informasjon, eller av mediene selv med tanke på videreutvikling.

Vi lever i en mediert tid, og jeg anser det som både viktig og nyttig å studere NRKs konstruksjoner og representasjoner av ung identitet i samtiden, som kommer frem gjennom innovative måter å lage drama på. Funnene kan brukes til å si noe om ungdomsrepresentasjon i dag kontra tidligere, og også gi indikasjoner på hva NRK som allmenningkaster velger å satse på – noe som igjen kan bane vei til nye forskningsprosjekter, der representasjonsspørsmålet kan utdypes ytterligere. Studien vil også kunne si noe om kompleksitetene rundt konstruksjoner av ung identitet, der både eldre og nyere elementer inngår, og hvordan dette resonnerer med målgruppen.

Videre har nyere teknologisk utvikling endret måten mediebransjen og innholdsskapere forholder seg til publikum på, da det i større grad har blitt vanlig å føre dialog med publikum. Forbruksmønstrene har også endret seg med flere små, mobile skjermer og konstant tilgang på informasjon. Funnene av hvordan dette har påvirket utformingen av *Lovleg*, *17* og *Blank* vil også kunne bidra til økt kunnskap om blant annet deltagerkultur og visse typer ungdomskultur.

2 Metode

Opgavens problemstilling spør etter spesifikke egenskaper knyttet til nyere digitale TV-format og hvordan narrative i samspill med disse formatene presenterer konstruksjoner av ung identitet. Ut fra prosjektets problemstilling, omfang og ressurser, har jeg valgt å ta i bruk en metodetriangulering, da en kombinasjon av ulike analyseteknikker og typer data kan være fruktbart for å se om det gir like eller ulike beskrivelser av et fenomen (Østbye, Helland, Knapskog, Larsen & Moe, 2013, s. 22). For å belyse og svare på problemstillingen har jeg altså tatt i bruk tre måter å innhente og analysere informasjon på: kvalitative intervjuer, kvantitativ innholdsanalyse av tekster og kommentarfelt – og tekstanalyse. Mer spesifikt er studien basert på fire kvalitative intervjuer med *Blanks* serieskaper Knut Næsheim, *Blanks* produsent Åse Marie Hole, *Lovlegs* serieskaper Kjersti Wøien Håland, og *17s* manusforfatter Marte Sunde Härter, så vel som et e-post intervju med *17s* manusredaktør og *Lovlegs* prosjektredaktør i NRK P3 Melike Leblebicioglu. I tillegg har jeg gjennomført en innholdsanalyse av utvalgte kommentarfelt på *Lovleg* og *Blanks* nettsider og har også nærlest utvalgte scener. Metodisk er altså oppgaven inndelt i tre nivåer, der jeg på det ene nivået vil analysere programskapernes tanker og refleksjoner knyttet til hensikten med serienes narrativ og formatet de er presentert i. På det andre nivået vil jeg undersøke hva slags type reaksjoner seriene har skapt hos målgruppene i form av kommentarresponser og likes på serienes nettsider. På det tredje nivået vil jeg gjennomføre tekstanalyse av utvalgte scener for å supplere funn fra intervjuene og innholdsanalysen. Samlet sett vil disse tre datasettene kunne brukes til å belyse problemstillingen både fra et programskaper-perspektiv, et publikums-perspektiv og fra et tekstanalytisk forskerperspektiv. Ved hjelp av trianguleringen vil de tre analysekapitlene kunne betone ulike aspekter ved serienes konstruksjoner av ung identitet.

2.1 Kvalitative intervjuer

For å belyse begge delene av problemstillingen – både den som dreier seg om de digitale TV-formatenes betydning for konstruksjonen av ung identitet, i tillegg til delen som dreier seg om identitetskonstruksjon i selve narrative – har jeg intervjuet fire personer jeg anser som sentrale programskapere fra hver serie. Hvorfor jeg har valgt akkurat disse bunner i spørsmål og tid og kapasitet, både fra min og NRKs side, og jeg skulle gjerne ha intervjuet flere. Det viktigste har imidlertid vært å få intervjuet minst én “representant” fra hver serie, i tillegg til å få høre perspektivene fra noen på produsent/redaktør-nivå. Gjennom intervjuene har jeg søkt å kartlegge programskapernes tanker, oppfatninger og vurderinger om ung identitet og

hvordan dette har vært med å prege både serienes form og innhold. Jeg har også spurt de om serienes relevans, aktualitet og viktighet.

Kvalitative intervjuer som metode egner seg godt til å teste egne hypoteser og forståelsesmåter og til å få tilgang på informasjon det ellers ville vært vanskelig å få fatt på. I tillegg egner metoden seg i kombinasjon med andre kvalitative og kvantitative tilnærminger (Østbye et al., 2013, s. 103). For å få tilgang på spesifikk informasjon om seriene og produksjonsprosessene (med forankring i problemstillingen), i tillegg til å få testet mine egne oppfattelser, har jeg i arbeidet med oppgaven benyttet meg av det semistrukturerte intervjuet. Programskaperne har blitt intervjuet én og én, og jeg har tatt opp alle samtalene. Dette vil jeg argumentere for har vært med å styrke den metodiske reliabiliteten, ettersom det har vært mulig å forholde seg til hva som har blitt sagt ord for ord (Østbye et al., 2013, s. 124), og opptak av intervjuene er også viktig for eventuell etterprøvbarehet. Videre er det semistrukturerte intervjuet en form som gir stor fleksibilitet med tanke på muligheter for oppfølging av interessante spor eller overraskende innspill (Østbye et al., 2013, s. 105). Ved å transkribere intervjuene i sin helhet fra opptaket har jeg også sikret at betydelig informasjon ikke har gått tapt. Informantene har ikke ønsket at hele det transkriberte intervjuet skulle legges ved, men vedlagt som dokumentasjon ligger de signerte samtykkeerklæringene.

Et annet aspekt det er viktig å reflektere over er den økologiske validiteten. Økologisk validitet ved kvalitative intervjuer handler om hvordan utsagn henger sammen med konteksten de er sagt i – altså “[...] hvorvidt, og eventuelt på hvilken måte, forskerens (og eventuelt opptaksutstyrets) tilstedeværelse påvirker dem det forskes på” (Østbye et al., 2013 s. 124). Alle informantene har i intervjusituasjonene fremstått som komfortable og ivrige på å dele informasjon, og det er tydelig at de alle har erfaring med intervjusituasjoner. Samtidig kan jeg vanskelig hevde at min egen tilstedeværelse *ikke* har påvirket svarene i noen grad. Det at jeg personlig anser meg selv som en fan av de tre seriene, i tillegg til å ha en mediefaglig interesse for dem, har bidratt til at intervjuene har vært preget av nysgjerrighet og positivitet, noe som igjen kan ha påvirket informantenes svar – og disse har også etter alt å dømme hatt en interesse i å fremstille seriene i et så godt lys som mulig. Det betyr ikke at jeg har unngått å stille kritiske spørsmål (selv om de fleste har vært åpne), og jeg vil også argumentere for at en god tone under et intervju er viktig for å få intervjuobjektet til å ”åpne seg” og snakke uten filter. Videre anser jeg ikke min egen tilstedeværelse som kontroversiell i denne sammenheng, ettersom intervjuobjektene i kraft av sin profesjonelle rolle er vant til å snakke om seriene. Jeg vil også argumentere for at prosjektets validitet samlet sett styrkes

gjennom metodetrianguleringen. Funnene gjort basert på tekstanalyse og kommentarfelt-analyse kompenserer for svakheter ved intervju-metoden gjennom å bekrefte visse funn eller ved å tilby en annen type informasjon.

Etter å ha gjennomført og transkribert intervjuene har jeg ut fra problemstillingen og underspørsmålene bearbeidet og sortert innholdet om til data. Denne kodingen har deretter lagt grunnlaget for en ytterligere systematisering av materialet, knyttet opp mot forskningsspørsmålet og teoretiske perspektiver. I første omgang har alle intervjuene blitt kodet etter åtte ulike temaer om blant annet hva seriene sier om ung identitet/det å være ung i dag, karakterutvikling, bakgrunnen for ønsket om å skape den aktuelle serien og reaksjoner (se vedlegg 4). Basert på dette har jeg laget en egen tabell med de sterkeste hovedtemaene fra hvert intervju. Deretter har jeg hentet ut sitater som understreker sentrale funn, og dette blir presentert i analysen enten direkte eller indirekte.

Når det gjelder etiske hensyn anser jeg oppgaven for å opptre i tråd med de nasjonale forskningsetiske retningslinjer, gitt av Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora (NESH). Alle informantene har på forhånd fått informasjon om hva deltagelsen i prosjektet ville innebære og hvordan informasjonen ville bli brukt, og alle har gitt sitt informerte samtykke. Samtlige informanter har på forhånd også sagt ja til å bli identifisert og navngitt i kraft av sine profesjonelle roller som serieskapere. Jeg anser ikke dette for å være problematisk etisk sett med tanke på personvern hensyn, da ingen sensitiv personlig informasjon om informantene har blitt registrert eller presentert i oppgaven. To av intervjuobjektene har fått sitatsjekk, og alle har hele veien hatt muligheten til å trekke sitt samtykke. Informasjonen som ble gitt under intervjuene har blitt behandlet konfidensielt på min private disk, og bare jeg og min veileder har hatt tilgang på disse dataene.

Videre kan det også nevnes at jeg har forsøkt å behandle dataene på en så objektiv måte som mulig, men i et hermeneutisk perspektiv er det ikke mulig å forstå virkeligheten med blanke ark, og man vil alltid fortolke informasjon basert på egne erfaringer og fordommer (Kjeldstadli, 1999, s. 123).

2.2 Kvantitativ innholdsanalyse av tekster og kommentarfelt

Med en nysgjerrighet på hvilke responser og reaksjoner seriene har skapt hos medlemmer av sine respektive målgrupper, har jeg foretatt en kvantitativ innholdsanalyse av tekstene på *Lovlegs* og *Blanks* nettsider, der det totale antall tekster, og tilhørende likes og kommentarer på hver tekst, har blitt registrert. I tillegg har jeg analysert innholdet i kommentarene til alle tekstene som samlet sett utgjør første og siste episode i *Lovleg* sesong 1 og 2 og *Blank*

sesong 1. Jeg har med andre ord foretatt en form for resepsjonsundersøkelse ved hjelp av analyser av digitale responser fra publikum. Hensikten med dette har vært å belyse hvordan publikum responderer på sanntidsdramaets distribusjonsmåte og om kommentarene viser tegn til identifikasjon. Seriene skildrer tenåringer og deres hverdag som er sterkt preget av sosiale og digitale medier, og historiene blir servert til publikum gjennom de samme kanalene. Med forankring i problemstillingen og underspørsmålet om deltakerkultur, har det vært interessant å undersøke antall tekster opp mot variasjoner i antall kommentarer og likes, basert på innholdet i de forskjellige tekstene – eksempelvis om klipp genererer større respons enn skjermdumper av meldingstråder. Kvantitative innholdsanalyser kan egne seg for å nettopp gi en “[...] bred kartlegging av et stort tekstmateriale” (Østbye et al., 2013 s. 229) og tar sikte på å gi en tallmessig beskrivelse av tekstlige fenomener (Østbye et al., 2013, s. 62). I tillegg har det vært interessant å undersøke og tallfeste kvalitative egenskaper ved innholdet i kommentarene. Dette kan være en indikasjon på målgruppenes responser og identifikasjon med seriene/karakterene, og ettersom sanntidsdramaet nettopp er et format som åpner opp for interaksjon med publikum, anser jeg denne innholdsanalysen som en relevant metode med tanke på oppgavens problemstilling.

Utvalget gjelder de tekstene som for *Lovleg* sesong 1 ble publisert fra 19.08.18 til 23.08.18 (første episode, 15 tekster) og fra 19.10.18 til 25.10.18 (siste episode, 14 tekster). For sesong 2 er det tekstene publisert i tidsrommet fra 01.02.19 til 07.02.19 som utgjør første episode (14 tekster) og 06.04.19 til 11.04.19 som utgjør andre (11 tekster). For *Blank* sesong 1 har jeg analysert innholdet i kommentarfeltene basert på tekstene som ble publisert fra 14.04.18 til 21.04.18 (første episode, 19 tekster) og fra 17.06.18 til 23.06.18 (siste episode, 15 tekster). Med tanke på oppgavens omfang og tidsbegrensninger har det vært nødvendig å avgrense undersøkelsen til et visst utvalg, og jeg har ansett de første og siste episodene som interessante å se på med tanke på mulig utvikling over tid gjennom sesongen. Dataregistreringen har blitt gjennomført i tidsrommet mellom 01.10.19 og 21.11.19, og kommentarer eller likes som har blitt lagt til etter dette tidsrommet inngår ikke i analysen.

I bearbeidelsen av innholdsanalysens datamateriale har jeg definert enheter, variabler og variabelverdier (Østbye et al., 2013, s. 212). Dette har blitt samlet i en kodebok som skal sørge for at alle enhetene blir analysert og behandlet på samme måte og kan etterprøves (se vedlegg 1). I denne undersøkelsen har jeg definert enhetene som “tekster”, dvs. alt av innhold publisert på serienes nettsider – som skjermdumper av meldingstråder, Instagram-oppdateringer, klipp og Snapchat-stories. Variablene inkluderer type tekst/post, antall poster,

tiden og datoen posten er publisert, antall kommentarer og antall likes. Hver variabel har igjen fått definerte verdier som står tydelig forklart i vedlagte kodebok. Når det gjelder analysen av kommentarenes *innhold* har jeg laget egne kommentarfeltvariabler som er knyttet opp mot forskjellige temaer som tas opp i kommentarfeltene. Den første variabelen inkluderer kommentarer som tar opp identifikasjon med karakterer og/eller handling, mens den andre variabelen er kommentarer som heier på eller uttrykker støtte/sympati til hovedkarakteren og/eller bi-karakterer og/eller uttrykker entusiasme til serien. Den tredje kommentarvariabelen er kommentarer som tar opp stedsgjenkjennelse eller stedstilhørighet, og den fjerde innebærer kommentarer som uttrykker en form for skepsis. De femte og sjette kommentarfeltvariablene innebærer kommentarer som er skrevet på nynorsk eller kommentarer som er skrevet på svensk/dansk/engelsk eller et annet språk. En fullstendig oversikt over definisjonene er gitt i den vedlagte kodeboken.

I arbeidet med en kvantitativ innholdsanalyse bør datamaterialet bli behandlet på en så systematisk og objektiv måte som mulig, og det stilles store krav til presisering av variablene og verdiene for at kodingen av materialet skal bli så korrekt som mulig (Østbye et al., 2013 s. 208). De første variablene i kodeboken er kvantitative og åpner i liten grad for egen tolkning. Men selv om en analyse er kvantitativ betyr det imidlertid ikke at man må “[...] utelate alle kvalitative egenskaper ved materialet” (Østbye et al., 2013 s. 208), og kommentarvariablene kan her sies å inneha mer kvalitative egenskaper – disse er mindre endimensjonale og kan tolkes subjektivt i større grad. Eksempler på dette er variabler knyttet til entusiasme eller skepsis. Hva avgjør om en kommentar for eksempel indirekte uttrykker entusiasme eller skepsis? Det kan være utfordrende å telle med en kvantitativ tilnærming. Med forankring i problemstillingen har jeg allikevel ansett det som relevant å innføre disse kodene, da de kan gi et bilde på resepsjonsaspektet – altså hva slags reaksjoner målgruppene har til seriene med tanke på gjenkjennelse, identifikasjon og representasjon.

Jeg har i arbeidet med kodeboken forsøkt å skape en så høy definisjonsmessig validitet som mulig. Samtidig må det påpekes at noen kommentarer i visse kommentarfelt har blitt duplisert grunnet tilsynelatende tekniske feil. Da dette ikke har skjedd konsekvent, har det vært utfordrende å skulle skille disse ut av tallmaterialet (særlig med tanke på det tallmessige sammenligningsgrunnlaget i kommentarfeltene jeg ikke har analysert) – og disse inngår dermed i analysen. I analysen av kommentarfeltene er heller ikke variablene gjensidig utelukkende, og noen av kommentarene har blitt kodet flere ganger. Dersom en kommentar eksempelvis er skrevet på engelsk og uttrykker entusiasme har den blitt registrert under begge

disse variablene. Når det gjelder etiske hensyn kan det også nevnes at alle gjengivelser av kommentarer i analysen er anonymisert.

2.3 Tekstanalyse

I tillegg til kvalitative intervjuer og kommentarfelt-analyse er masteroppgaven også bygget på mindre tekstanalyser av et utvalg scener. Disse vil bli presentert i samspill med intervju-data og innholdsanalyse-data. Ettersom tekstanalyse gir en annen type kunnskap om de tre seriene enn det som kan oppnås gjennom intervjuer og kvantitativ innholdsanalyse, anser jeg metoden som et relevant supplement for å belyse problemstillingen.

Basert på min analytiske interesse, som dreier seg om hvordan de *digitale TV-formatene* og *narrativene* presenterer konstruksjoner av *ung identitet*, har jeg tatt i bruk en tematisk organisert tilnærming, der både uttrykksmessige og innholdsmessige aspekter ved scenene behandles. Analysefunnene belager seg på en beskrivelse av scenene, karakterene og handlingen og foretar i samspill med dette en mer utdypende beskrivelse av karakterenes egenskaper og verdier, basert på relevant teori.

Ifølge Glen Creeber kan tekstanalyse på det mest grunnleggende nivået beskrives som tolkning av forskjellige typer tekster, og går helt klart under kategorien kvalitativ forskning: “[...] much of textual analysis is based on educated “guess work”, an analysis of the text [...] that simply attempts to uncover its potential meaning through detailed close readings” (2006, s. 26). Metoden har gjentatte ganger blitt kritisert for å tilby subjektive tolkninger, basert på minimale mengder empiri (Creeber, 2006, s. 26). Innenfor TV-studier spesielt har metoden vært bestridt, ettersom feltet i stor grad har blitt formet av kommunikasjonsstudier og samfunnsvitenskap, der publikumsstudier ofte har blitt favorisert fremfor analyser av selve tekstene (Rustad, 2014, s. 29). Videre eksisterer det også debatter om hvor den “virkelige” betydningen i en tekst ligger – i selve teksten, eller i leserens egen tolkning. Noen kritikere argumenterer også for at tekstanalyser har en tendens til å fokusere for mye på selve teksten, og at dette går på bekostning av kontekstuelle rammer som historikk og resepsjon (Creeber, 2006, s. 26). Dette behøver imidlertid ikke være tilfellet ettersom tekstanalyse ofte ikke brukes isolert, og metoden kan komplimentere eller tilføre ytterligere dybde til andre metodiske tilnærminger (Creeber, 2006, s. 36) – noe jeg vil argumentere for at den gjør i denne oppgaven.

Tekstanalyse som metode er fortolkende og søker “[...] å avdekke teksters mer eller mindre skjulte lag av betydning, tekstens *latente* nivå” (Østbye et al., 2013, s. 63). Dette betyr ikke at en teksts betydning eller mening alltid er entydig, den kan tvert imot inneha mange og

tvetydige betydninger (Østbye et al., 2013, s. 63) – og mine tolkninger tilbyr i denne sammenheng kun én måte å forstå bestemte deler av tekstene på, i samspill med det øvrige empiriske materialet. Det er fremdeles uendelig mange andre aspekter ved tekstene som kunne vært interessante å analysere nærmere, men med tanke på oppgavens omfang og problemstilling har det vært nødvendig å begrense utvalget. Tekstanalysene er også påvirket av min egen sosiale og kulturelle erfaring, i likhet med hva jeg var inne på over, og disse erfaringene, som i hermeneutikken kalles fordommer, er det ikke mulig å fri seg fra (Østbye et al., 2013, s. 66). Min fortolkning av tekstene har dermed skjedd i samspill med mine egne oppfatninger av hva ung identitet innebærer og hvilke sosiale normer jeg anser som relevante. Etersom jeg har en faglig interesse for barn og ungdom som målgruppe, vil jeg samtidig argumentere for at analysen tar sikte på å gi et nyansert bilde, forankret i relevant litteratur. Ved å ta i bruk tekstanalyse som metode søker jeg i denne oppgaven å analysere utvalgte sceners betydning i et spesifikt identitets-perspektiv og undersøke hvordan disse betydningene kommer til uttrykk gjennom virkemidler og organisering. Jeg har ikke brukt en systematisk tilnærming når det gjelder utvalget av scener, episoder eller klipp. De aktuelle scenene er valgt fordi de kan kobles opp mot andre relevante datafunn og teorier.

2.4 Anvendelighet

Samlet sett vil jeg argumentere for at metodetrianguleringen styrker prosjektets validitet og reliabilitet, selv om funnene vanskelig kan sies å være generaliserbare i en statistisk betydning, ettersom problemstillingen undersøker egenskaper ved tre unike serier. Når det er sagt, kan datamaterialet likevel brukes til å påpeke utviklingstrekk og fenomener i en større kontekst. Dataene viser at sanntidsdramaet, som et “nytt” digitalt TV-format, tar i bruk elementer knyttet til eksempelvis teknologiutvikling, målgruppens medieatferd, digital publisering og bruk av tredjeparts-plattformer. Disse faktorene spiller også en stor rolle for fremveksten av flere nye ungdomsserier, som i en nordisk allmennkringkaster-kontekst er på full fart frem, ifølge Nordvisions årsrapport (Lund & Hartmann, 2020, s. 5). Dette masterprosjektet studerer altså tre caser som alle kan plasseres innenfor en større tendens knyttet til medielandskapets utvikling, og oppgavens datamateriale kan brukes til å peke på aktuelle utviklingstrekk knyttet til format, distribusjon og narrativ.

3 Identitet i digitale TV-format og i narrativ

I det følgende kapittelet vil jeg foreta en kortfattet gjennomgang av oppgavens teoretiske rammeverk og deretter utbrodere sentrale poeng opp mot datafunnene i selve analysen. For å kunne undersøke hvilke og på hvilken måte forskjellige identitetsskapende prosesser kommer til uttrykk i *Lovleg*, *Blank* og *17* – både når det gjelder TV-format og narrativ – vil kapittelet innledningsvis se nærmere på sanntidsdramaet som fortellerform med blant annet arbeidene til Mari Magnus (2016), Gry C. Rustad (2018) og Vilde Schanke Sundet (2020). Jeg vil gå inn på begreper som resepsjonsrytmer, konvergens, deltakerkultur (Jenkins, 2006) og skjermmobilitet. Deretter vil jeg gå ytterligere inn på perspektiver og teorier knyttet til selve identitetsbegrepet, der blant annet Jostein Gripsruds (2011), danah boyds (2014) og Hilmarsen og Arnseths (2017) bemerkninger om identitet, ungdom og medier vil bli tatt i bruk, da spesifikt knyttet opp mot ungdommers digitale hverdag. I tillegg vil jeg introdusere arbeidene til både Jean-Paul Sartre (1993), Thomas Ziehe (Ziehe & Stubenrauch 1983; Ziehe 1986, Ziehe et al., 1989) og Erving Goffman (1992), ettersom de på forskjellig vis kan brukes til å belyse hvordan seriene også spiller på en mer utbredt identitetsforståelse – da særlig med henspill på narrative. For å spesifikt kunne koble konstruksjonen av ung identitet i *Lovleg*, *Blank* og *17* til utfordringer med tanke på kjønn, vil teori knyttet til kjønnsrepresentasjon også bli relevant. Her vil Havas og Sulimmas forskning på “cringe-dramedies” blant annet bli tatt i bruk (2020), i tillegg til Rosalind Gills postfeministiske sensibilitetsperspektiv (2007), så vel som Michael Kimmels (2004) og Majors & Billsons (1992) maskulinitets-perspektiver.

Men aller først et par begrepsavklaringer: Å studere ungdomsfiksjon eller tenårings-TV fordrer at man gjør seg opp en mening om hva som ligger i begrepene “ungdom” eller “tenåring”. Ordet tenåring gir assosiasjoner til ordet ungdomstid, som er en periode der kroppen gjennomgår seksuell utvikling, i tillegg til å få flere andre voksne karakteristikk. For mange kan det være en motstridende, overveldende og følelsesladd opplevelse. Som en kulturelt sammensatt kategori, handler ungdomstiden om opplevelsen av å gå fra en identitet til neste – fra barn til voksen. Ungdomstidens transformasjonsmessige natur omfatter ikke bare spørsmål knyttet til individuell identitet, men også om fellesskap og sosial eller kollektiv identitet. Populære diskurser kobler også tenåringer med forbrukerkultur og kommersiell tenåringskultur (Ross & Stein, 2008a, s. 7). Identitetsaspektene i *Lovleg*, *Blank* og *17* er interessante å studere nettopp fordi de favner om populære diskurser knyttet til moderne tenåringskultur, så vel som opplevelsen av transformasjon – både på et innholdsmessig og distribusjonsmessig plan. Dette muliggjøres ved hjelp av det relativt nye fortellingsformatet

sanntidsdramaet, som jeg vil definere i følgende delkapittel. For å videre kunne undersøke nettopp hvordan de tre serienes nyere digitale tv-format og narrativ presenterer konstruksjoner av unge identiteter, er det imidlertid først nødvendig å foreta en klargjøring av det komplekse og tvetydige identitetsbegrepet:

Ordet identitet betyr en-het eller likhet. Som mennesker sorterer vi inntrykk fra omgivelsene, og danner oss oppfattelser om forskjeller og likheter mellom oss selv og andre (Gripsrud, 2011, s. 17). Begrepet handler altså om noe knyttet til det å “bli lik” eller “ett med” noe annet (Gripsrud, 2011, s. 25). Innenfor psykologien dreier identitetsbegrepet seg om den delen av en persons selvoppfattelse som oppleves “[...]som særlig sentral, ekte og typisk for vedkommende” (“Identitet”, 2020). Innenfor samfunnsvitenskaper som sosiologi eksisterer det en mer utvidet forståelse av begrepet, der identitet handler om individets selvforståelse i tilknytning til andre grupper (“Identitet”, 2020). I vid forstand brukes altså identitet både som et psykologisk og kulturelt uttrykk for å favne om det en person, gruppe eller organisasjon oppfatter seg selv som. Denne oppgaven vil konseptuelt ta i bruk en bredere forståelse av identitetsbegrepet – og i hovedsak bygge på en sosiologisk tilnærming, der individets selvskapelse skjer i tilknytning til sosiale relasjoner, samfunnet og mediene.

3.1 Sanntidsdrama og ungdomsfiksjon

Moderne TV er i utvikling og gjennomgår flere endringer – både teknologisk, kommersielt og estetisk. Forandringene kan kobles til måter TV er produsert, kringkastet og distribuert på, hvordan forskjellige program er strukturert og bruken av stil og uttrykk (Rustad & Vermeulen, 2012, s. 154). Endringene er også forenelige med måten publikum konsumerer TV-innhold – altså hvordan programmer blir sett (Rustad & Vermeulen, 2012, s. 154). Etter at *SKAM* (Andem & Magnus, 2015-2017) ble et verdenskjent fenomen har det man kan omtale som den andre bølgen av sanntidsdramaer virkelig gjort sin entré i Norge, med to sesonger av *Lovleg* og tre sesonger av *Blank*. Analysefokuset for denne masteroppgaven tar med andre ord for seg tre ungdomsserier som alle demonstrerer relativt nye utviklinger i produksjonen av denne type program. Selv om *17* riktignok ikke er et sanntidsdrama, innehar den lignende elementer som korte klipp og planlagte publiseringstidspunkt.

Som norsk nettdramaserie introduserte *SKAM* altså grunnlaget for videre nytenkning vedrørende utvikling av ungdomsserier, men selve konseptet nettdrama var ikke nytt (Magnus, 2016, s. 38). Allerede tidlig på 2000-tallet var videobloggen et populært medium blant ungdom, der Lonelygirl15 og YouTube-profiler skapte forskjellige univers som eksisterte et sted mellom virkelighet og fiksjon. Som nettprodusent for *SKAM* Mari Magnus

skriver, ble sanntidsdramaserien “[...] født i 2015, men unnfanget allerede i 2007” (2016, s. 32). På den tiden var sosiale medier virkelig i ferd med å skyte fart, noe NRK Super bestemte seg for å ta i bruk. Dermed utviklet de en ny dramaserie fortalt gjennom en blogg spesifikt for målgruppen jente 10-12 år, som fikk tittelen *Sara* (2008-2010). Den neste serien ble utviklet i et lignende format og het *MIA* (2010-2013), mens den påfølgende serien het *Jenter* (2013-2017) og var en av NRK Supers største suksesser (Magnus, 2016, s. 32-33).

En definisjon av nettdrama fortalt i sanntid, som jeg i denne oppgaven har valgt å kalle *sanntidsdrama*, er ifølge Magnus en “[...] dramaserie som utnytter internett som fortellerplattform. Nettdrama fortelles hver dag gjennom at filmer, tekst og bilde publiseres i sanntid” (2016, s. 31). Med sanntid menes at innhold publiseres når det skjer i historien. Dersom det er en fest i *Lovleg* fredag kl. 21.00, så publiseres innholdet på det tidspunktet. Formatet kan på sett og vis relateres til konvensjoner innen reality-TV-genren, der både det å formidle handling *mens det skjer* og iscenesettelse av det intime og private har vært fremtredende (Hill, 2005; Jerslev, 2014). Sosiale medier spiller også en viktig rolle for sanntidsdramaets historiefortelling og distribusjon, ettersom disse plattformene utgjør en stor del av målgruppenes hverdag – både for *SKAMs* del, men også for *Lovleg*, *Blank* og *17s*. Da *SKAM* ble laget var det derfor en viktig forutsetning å ta i bruk sosiale medier for å best mulig kunne speile og treffe generasjonen (Magnus, 2016, s. 33). I likhet med karakterene i *SKAM* har også karakterene i *Lovleg* og *Blank* egne Instagram-kontoer som hvem som helst kan følge. Profilene bidrar til deres digitale identitet, forsterker serienes narrativ og får det hele til å virke ytterligere realistisk. Illusjonen opprettholdes altså ved at de fiktive karakterene befinner seg i “den virkelige verden” (Magnus, 2016, s. 34).

Både *SKAM*, *Lovleg* og *Blank* har en egen nettside på p3.no, som fungerer som serienes hovedplattform. Her blir innhold publisert omtrent hver dag, og en fast dag i uken samles alle ukens filmer og klipp til en hel episode som publiseres på nettsiden, på NRKs nett-TV og på lineær-TV (Magnus, 2016, s. 31). På serienes nettside kan man også følge chat-tråder som karakterene har seg i mellom, se forskjellige klipp og få med seg nye oppdateringer på karakterenes Instagram-kontoer. Meldingsutvekslingene karakterene i mellom er ikke med i selve episoden som legges ut, men er fremdeles en del av plottet – så publikum må selv oppsøke serienes nettsider eller sosiale medier for å få med seg alle detaljer. Karakterenes aktivitet i sosiale medier fungerer altså som en slags forlengelse av videoklippene og supplerer historien slik at man får en dypere forståelse for karakterene og relasjonene. Den hverdagslige bruken av sosiale medier som seriene krever av målgruppen

for å følge historiene, er på samme tid noe som blir portrettert og tematisert i narrative, som Krüger og Rustad påpeker (2019, s. 78-79). Et annet viktig aspekt ved sanntidsdramaets nettside er at publikum har muligheten til å like og kommentere de forskjellige postene eller tekstene som publiseres. Magnus poengterer at det genereres et behov for kommunikasjon og diskusjon i målgruppen når aktuelle og virkelighetsnære problemstillinger blir lagt frem i sanntid: “Det blir et behov hos brukerne for å dele spørsmål, følelser og meninger som dukker opp av å følge noen så tett, fra dag til dag” (2016, s. 35).

3.1.1 Resepsjonsrytmer

I artikkelen “Skam (NRK 2015-17) and the rhythms of reception of digital television” utforsker Gry Rustad hvordan digitale medier legger til rette for distinkte medieopplevelser, der den nye, mobile skjermteknologien har blitt mer og mer integrert inn i folks hverdag. Den digitale utviklingen har også ført til endringer i mange menneskers TV-vaner, og streaming på mobile skjermer gjør det nå mulig for et massepublikum å oppleve TV på en skjerm som er både flyttbar og personalisert (2018, s. 505). Selve opplevelsen av det å konsumere TV har alltid vært påvirket av en distribusjonell logikk, fra Raymond Williams’ “flow”-konsept, via VHS-teknologi og DVD-er, til strømmeplassformer slik som Netflix (Rustad, 2018, s. 506). *Flow*-begrepet er et karaktertrekk ved TV ofte brukt av TV-analytikere for å betegne hvordan sendeflatene bevisst er komponert “[...] for å skape en sammenhengende flyt” (Enli et al., 2010, s. 157). Kulturforskeren Raymond Williams tok først i bruk begrepet i boka *Television: Technology and Cultural Form* (2003). Distribusjonen i *SKAM*, *Lovleg* og *Blank* kan sies å strukturere en annen opplevelse av *flyt* som kombinerer mobil TV-titting med logikken til sosiale medier, i tillegg til tenåringenes egne resepsjonsrytmer (Rustad, 2018, s. 506-508). Rustad forklarer at sanntidsfortellingen spiller på en ny distribusjonell praksis, der tidspunkt for publisering av innhold speiler tenåringers livsrytmer og medievaner. Sanntidsdramaets måte å formidle på hadde altså ikke vært mulig uten den nye skjermteknologien.

3.1.2 Konvergenskultur og deltakerkultur

Når det gjelder skjermmobilitet skriver Stephen Groening om at opplevelsen av å konsumere TV på mobiltelefonen er et konsept som har vokst frem i takt med at grensene for hva som regnes som offentlig og privat har endret seg. Han skriver at mobiltelefonen “[...] allow us to carry our home around with us, outside domestic space” (Groening, 2010, s. 1333).

Sanntidsdramaet er altså et format som kan sies å sammensmelte mer tradisjonelt TV-innhold (klipp og episoder) med mobile skjermer, så vel som digitale og sosiale medier. Dette kan

kobles til Henry Jenkins' begrep *konvergenskultur*, som henspiller på en flyt av innhold over flere medieplattformer og samarbeidet mellom flere medieindustrier (2006, s. 3). Jenkins argumenterer for at konvergenskultur representerer en kollisjon mellom gamle og nye medier, der samspillet i maktforholdet mellom medieprodusenter og mediekonsumenter utfolder seg på nye måter (2006, s. 2). Ifølge Jenkins er konvergens et begrep som kan favne bredt: “Convergence is a word that manages to describe technological, industrial, cultural, and social changes [...]” (2006, s. 3). Han argumenterer imidlertid imot at konvergens primært bør forstås som en teknologisk prosess som samler flere mediefunksjoner på de samme enhetene. Sirkulasjonen av medieinnhold – som går på tvers av forskjellige mediesystemer, konkurrerende medieøkonomier og landegrenser – avhenger sterkt av forbrukernes aktive deltagelse, skriver han: “[...] convergence represents a cultural shift as consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media content” (Jenkins, 2006, s. 3). Dette kan knyttes til enda et begrep brukt av Jenkins – nemlig *participatory culture*, eller på norsk: *deltakerkultur*. Begrepet kontrasterer eldre oppfatninger av mediebrukere som passive tilskuere. Fremfor å snakke om at medieprodusenter og konsumenter innehar separate roller, sees de nå heller som deltakere eller aktører som samhandler med hverandre, ifølge Jenkins (2006, s. 3). Vilde Schanke Sundet poengterer at *SKAM* som sanntidsdrama er inspirert av konvergens- og deltakerkulturer, men at serien også har brakt inn nye fortellings-komponenter – som selve sanntidsaspektet. I tillegg har serien vært drevet av et allmennkringkaster-verdigrunnlag, der målet ikke er å skape “lojale fans”, men heller engasjerte samfunnsborgere (2020, s. 73). Analysen vil undersøke om *Lovlegs* og *Blanks* kommentarfelt også viser eksempler på en slik engasjert deltakerkultur.

3.1.3 Sanntidsdramaet og NRKs rolle som allmennkringkaster

Når det gjelder serienes konstruksjon av ung identitet, både gjennom narrativ og nye digitale format, så er det også et sentralt poeng at både *Lovleg*, *Blank* og *17*, som *SKAM*, er laget og distribuert av allmennkringkasteren NRK. Som Norges største medieselskap har statskanalen et mandat om å dekke demokratiske, kulturelle og sosiale behov i samfunnet (NRK, 2017, s. 3). Trine Syvertsen har forsket på allmennkringkasterfeltet, og legger vekt på at kringkastere som NRK har vist en betydelig strategisk kompetanse når det gjelder utvikling av interaktive konsepter (2008, s. 227). NRKs strategi for sosiale medier konstaterer også at sosiale medier etter hvert har blitt nyttige verktøy for å kunne oppfylle oppdraget, ettersom nordmenns medievaner er i endring (2017, s. 3). Syvertsen peker på at en fordel ved den offentlige

kringkastingsstrukturen er at den muliggjør eksperimentering med nye konsepter uten å konstant måtte tenke på økonomisk vinning (2008, s. 227). Analysen vil undersøke om *Lovleg, Blank* og *17* alle kan sies å være resultater av en slik eksperimentering.

3.2 Ungdom, medier og identitetsdannelse

Ettersom sosiale og digitale medier er sentrale distribusjonsplattformer for sanntidsdramatet, er det relevant å gå nærmere inn på teori knyttet til ungdom, medier og identitetsdannelse for å kunne belyse problemstillingen. danah boyd er en velkjent akademiker som har forsket på teknologi, ungdom og sosiale medier. Ifølge boyd gir sosiale medier tenåringer et verktøy for å ta eierskap over eget liv, og hun mener gruppen som kulturell kategori viser noen av de komplekse måtene teknologien spiller inn i samfunnet på:

They don't have all of the answers, but their path through this networked world provides valuable insight into how technology is being integrated into and shaping everyday life [...] When they embrace technology, they are imagining new possibilities, asserting control over their lives, and finding ways to be a part of public life. (boyd, 2014, s. 212)

Tenåringer kan plasseres et sted mellom barndom og voksenliv, der de ofte søker en følelse av selvstendighet og uavhengighet, samtidig som de fremdeles er sårbare og avhengige av familie. De strever med å finne en identitet som ikke utelukkende er definert av familieband, og i oppveksten er derfor utviklingen av meningsfulle vennskap en nøkkelkomponent (boyd, 2014, s. 17). Venner tilbyr mange ting – både råd, støtte, underholdning og en tilknytning som motvirker ensomhet. Venner muliggjør altså en kontekst i overgangen fra barndom til voksenliv som befinner seg utenfor familie og hjem. Selv om familie fortsatt er viktig, liker mange tenåringer å ha muligheten til å skape relasjoner som ikke bare er gitt, men valgt (boyd, 2014, s. 17). Dette muliggjøres blant annet i nettverksbaserte offentligheter, der det ofte kan eksistere en større grad av privatliv og autonomi som ikke er mulig på samme vis i hjemmet, der foreldre og søsken ofte er til stede. Dette er en viktig forutsetning for å forstå tenåringenes forhold til sosiale medier, ifølge boyd (2014, s. 19).

I studien “Livet på Instagram. Ungdoms digitale forlengelser av sosiale relasjoner og vennskap” skriver Hilde Vere Hilmarsen og Hans Christian Arnseth om hva som karakteriserer ungdommers praksis for bildedeling på Instagram og hva dette betyr for deres selvbilde og identitet. Her argumenterer de for at digital identitetsdanning også har betydning utenfor den digitale arenaen, og at “[...] sosiale relasjoner og vennskap online og offline henger sammen og gjensidig påvirker hverandre” (2017, s. 4). Ifølge Medietilsynets undersøkelse “Barn og medier 2020” er 90 prosent av 9-18-åringer på sosiale medier, og 65 prosent av disse bruker Instagram (s. 2). Nesten ni av ti 13-18-åringer opplyser at de har mye

kontakt med venner i sosiale medier, og nesten fire av ti opplyser at de deler ting i sosiale medier som er viktige for dem (Medietilsynet, 2020, s. 14). Betydningen av å motta tilbakemeldinger fra andre i sosiale medier er altså noe som øker i tenårene, som Hilmarsen og Arnseth påpeker, og sosiale medier serverer ungdommer flere utfordringer “[...] knyttet til hvordan de utøver og forhandler identitet i og med at bilder fra hendelser i livene deres deles med et bredt spekter av personer man søker respons og bekreftelse fra” (2017, s. 3).

I forlengelsen av dette kan det i et mer positivt lys også sies at forskere tilknyttet boka *Youth, Identity, and Digital Media* peker på at ungdomsgenerasjonen som fordyper seg i nye digitale verktøy og nettverk også blir eksponert for en enestående utforskning av språk, spill, sosial interaksjon, problemløsning og selvstyrt aktivitet som fører til forskjellige tilnærminger til læring (Ito et al., 2008, s. VII). Disse forskjellige læringsformene gjenspeiles gjennom uttrykk for identitet, uavhengighet og kreativitet, og gjennom individenes evne til å utvise kritisk sans og tenke systematisk (Ito et al., 2008, s. VII).

Videre, i et mer generelt perspektiv, kan det også sies at mediene spiller en rolle for enkeltmenneskers identitet, fordi mediene er med på å vise frem måter å

[...] forstå verden på, måter å fremstille verden på, i bilder, lyd og skrift, og de lanserer ideer om hva som er viktig og uviktig, godt og dårlig, morsomt og kjedelig [...] Som mottakere av alt dette blir vi nødt til å danne oss en slags oppfatning av hvor vi selv befinner oss, hvem vi selv er, hvem vi gjerne vil være eller bli – og hvem eller hva vi i alle fall *ikke* vil være eller bli. Det er en slik sammensatt selvoppfatning som gjerne kalles identitet. (Gripsrud, 2011, s. 17)

I dette medielandskapet plasserer også sosiale medier seg, og tenåringer som vokser opp i dag blir altså påvirket og får sin identitet formet midt i et massivt hav av inntrykk. Fra å være et marginalt, esoterisk fenomen, har sosiale medier i løpet av omtrent ti år utviklet seg til å bli en sterk utfordrer til etablerte medier, med en stor andel nett-tjenester som befinner seg i kjernen av samtidens kultur. Tenåringer tar i bruk disse populære tjenestene for å sosialisere, “henge”, dele informasjon og sladder (boyd, 2014, s. 6). Analysen vil gå inn på hvordan de tre casene viser fiksjonelle eksempler på at sosiale medier nettopp legger til rette for eksperimentering med forskjellige identitetsmarkører, roller og fasader, så vel som læring, utvikling og sosialt samspill – både gjennom narrativene, men også gjennom selve formatet. Men for å videre kunne diskutere serienes format og narrativ opp mot identitet, er det imidlertid nødvendig å se nærmere på noen sentrale identitetsrelevante begrep.

3.2.1 Sosial og personlig identitet

Jostein Gripsrud argumenterer for at det kan være nyttig å skille mellom to hovedtyper av identitet, der man på den ene siden snakker om en sosial eller kollektiv identitet og på den

andre siden en personlig identitet (2011, s. 18-19). Den sosiale identiteten er noe vi får i forbindelse med andre menneskers oppfatninger av oss. Den utgjør en større eller mindre del av vårt eget selv bilde og blir en del av vår personlige identitet. Den personlige identiteten er ifølge Gripsrud det man måtte finne frem til når man spør seg selv “hvem er jeg?” – noe det for mange, ikke minst ungdommen, kan være “[...] vanskelig å gi et helt tilfredsstillende svar på” (2011, s. 19).

Proessen med å bli innført i et menneskelig fellesskap kalles sosialisering, og her spiller språket en sentral rolle for både dialog og deltakelsen i menneskets kulturelle fellesskap, og for det å bli oppmerksom på forskjeller mellom en selv og andre (Gripsrud, 2011, s. 16). I boka *Røtter og føtter. Identitet i en omskiftelig tid* skriver Thomas Hylland Eriksen om viktigheten av sosialisering og dialog når man snakker om identitet. Han referer til sosiolog og sosialpsykolog Stein Bråten, som mener at ikke bare menneskesinnet, men hele universet grunnleggende sett er dialogisk: “Alle prosesser foregår mellom noe og noe annet, og det selvtilstrekkelige, lukkede system er sykt” (Eriksen, 2004, s. 44). Eriksen skriver at både Bråten, så vel som sine forløpere George Herbert Mead og Martin Buber alle anser dialog som fundamentalt når det gjelder menneskelig identitet (2004, s. 45).

Det samme gjelder den kanadiske samfunnsforskeren Erving Goffman (1992), som står som en sentral skikkelse innen sosiologien. Han er mest kjent for sin såkalte “dramaturgiske metafor”, der han bruker begreper som roller, inntrykkshåndtering (impression management) og selvrepresentasjon sammen med terminologi fra teaterverden som “backstage” og “frontstage”. Her beskrives det sosiale livet som roller utspilt på en teaterscene, og Goffman viser til et eksempel fra restaurantverden, der en servitør eksempelvis ville spilt en helt annen rolle med gjestene (frontstage) enn hva han/hun ville gjort med kokkene på kjøkkenet (backstage) (Goffman 1992, s. 99-101; Tjora, 2018). Ved hjelp av disse begrepene forsøker Goffman altså å forklare hvordan man skaper seg selv i møte med andre, og at identitetsproblemer er noe som håndteres i sosiale interaksjoner (1992).

Videre kan det sies at identitetsbegrepet henger sammen med former for identifikasjon, og her spiller medietekster ofte en sentral rolle. Flere medieteorier er orientert rundt måtene mediene formidler, forsterker og reproducerer dominante ideologier – altså de forhåndsgitte oppfatningene om hva som er rett og galt, feminint og maskulint, unaturlig og naturlig (Gripsrud, 2011, s. 26). Typisk identifiserer man seg med den vellykkede helten i fortellinger, men de fleste av oss har også evnen til identifikasjon med ulykkelige personer. Gripsrud trekker frem begrepet *symbolsk interaksjonisme* – en sosiologisk tilnærming til

sosialpsykologien. George H. Mead (1934) var en sentral person innen denne retningen, som handler om hvordan individer i samhandling med seg selv tar på seg andres “roller”. Dette kan også beskrives som en slags oppøving av den empatiske evnen (Gripsrud, 2011, s. 28). Ettersom *Lovleg* og *Blank* legger opp til publikumsinteraksjon, vil det bli relevant å undersøke om eksempler på symbolsk interaksjonisme kan oppstå i dette samspillet.

3.2.2 Det moderne samfunnet – frihet, identitet og individualitet

Den følgende delen av kapittelet vil introdusere identitetsteori som kan sies å favne om en mer allmenn, generell og utbredt forståelse for ung identitet, knyttet til fremveksten av etterkrigstidens vestlige, moderne samfunn. Dette vil bli brukt i analysen for å kunne kartlegge både dagsaktuelle og moderne identitetslementer i *Lovleg*, *Blank* og *17*.

Gripsrud skiller mellom *vår moderne kultur og tidligere tradisjonssamfunn* og argumenterer for at moderne mennesker “[...] er friere i sine valg og mer sammensatte i sine identiteter enn folk var i tradisjonssamfunn” (2011, s. 22). Etter andre verdenskrig begynte interessen for individet å øke og identitetspolitikken fikk økende makt. Tidligere undertrykkede etniske grupper og minoriteter, som afroamerikanere i USA eller homofile i så og si alle vestlige land, begynte på 60-tallet å kreve anerkjennelse for sine rettigheter. Feminisme ble også en sentral drivkraft på denne tiden ettersom kvinner hadde begynt å delta i arbeidslivet og dermed blitt økonomisk uavhengige (Strenger, 2005, s. 133-134). Dekonstruksjonen av kategorier som kjønn, seksualitet og kulturell overlegenhet hadde altså en stor innflytelse på samfunnsutviklingen. 60-tallet viste en dreining mot det mer individorienterte, ifølge psykologen og filosofen Carlo Strenger:

In this view, the goal of life is certainly not to adapt to circumstances, to find one's place in society, and to make a decent living. The 60s had turned toward a post-Romantic view of the self: the goal of life was to express one's unique individuality. (2005, s. 133)

Samlet sett har denne utviklingen bidratt til at vi i vår tid har muligheten til å velge visse identitets-elementer “[...] på en friere måte enn før”, for å bruke Gripsrud sine ord (2011, s. 21). Samtidig er det en stor del av identiteten vår som vi *ikke* har mulighet til å velge. De mest grunnleggende parameterne i livet som foreldre, kropp, kjønn, morsmål og kultur, og de historiske omstendighetene vi lever i, er noe som blir gitt til oss (Strenger, 2005, s. 160-161).

3.2.3 Jean-Paul Sartres frihetsfilosofi – valg og handling

En historisk skikkelse som har satt sitt preg på debatten rundt individuell frihet og identitet er den franske eksistensialisten og filosofen Jean-Paul Sartre. For Sartre er menneskets absolutte

frihet sentral. Friheten fører til at man kontinuerlig befinner seg i valgsituasjoner, og disse er til enhver tid med på å bestemme hvem man er. Siden mennesket er bevisst disse valgprosessene, bidrar dette til å skape en angst hos mange, der de flykter fra situasjonen med å måtte velge – blant annet ved å holde fast på mer tradisjonelle og konvensjonelle verdier (Sartre, 1993, s. 26-31 og s. 119-135). Etter Sartres syn er det altså ikke slik at vi handler på en viss måte *på grunn av* vår identitet. Snarere er det *ved å handle på en bestemt måte* at identiteten blir etablert. Den er med andre ord ikke noe iboende, låst eller fastsatt. Egenskapene som i et hvert øyeblikk utgjør en persons identitet avhenger av hvilken handling han eller hun fritt velger – ikke omvendt. Stephen Wang skriver følgende om Sartres tankegang: “[...] we are not slaves to but creators of our existence, and our freedom allows us constantly to redesign and rebuild our identity” (2007).

I sitt verk *Væren og Intet* (1993, s. 186 og s. 196-202) peker Sartre imidlertid også på at vår individuelle faktisitet avhenger av noe som er gitt. Dette kan være et bestemt språk, et konkret samfunn, en politisk struktur og det å være en del av menneskets art. Vi er med andre ord naturlige og kulturelle vesener som eksisterer i et komplekst miljø – der mennesker trenger relasjoner med andre mennesker for å forstå sin egen identitet (Wang, 2007). I denne oppgavens sammenheng vil Sartres teorier være relevante for å belyse hvordan serienes konstruksjoner av unge identiteter henger sammen med (økte) valgmuligheter og individenes frihet til å velge. Snarere enn å være anti-essensialist, kan Sartres filosofi betegnes som en betinget essensialisme, der vilkåret handler om at essensen ikke er nok. Sartre understreker at helheten av essenser som utgjør vår identitet ikke på en tilstrekkelig måte kan definere et menneske, fordi menneskets bevissthet om denne helheten i seg selv er et essensielt aspekt av vårt vesen. Vi har både et forhold til, et ansvar for og en holdning til denne helheten. Derfor er menneskets identitet tvetydig, usikker og utilstrekkelig til å kunne redegjøre for våre handlinger (Sartre 1993; Wang, 2007).

3.2.4 Thomas Ziehe – orienteringsforsøk i det kulturelt frigjorte samfunnet

En annen teoretiker som tar for seg det moderne samfunnets økte mulighetshorisonter og valgmuligheter er den tyske sosiologi- og pedagogikkprofessoren Thomas Ziehe, som er kjent for sin ungdomsforskning, kulturteori og kunnskapssosiologi. Ziehes perspektiver har hatt innflytelse på pedagogikken i både Tyskland og Skandinavia (Skagen, 2018). Arbeidene hans retter seg spesielt mot mønstre i kulturen og hvordan nye former for sosialisering har vokst frem blant barn og ungdom på grunn av samfunnsforandringer (Ziehe et al., 1989). Disse *nye formene for sosialisering* må her forstås med bakgrunn i tiden Ziehes arbeid er

utgitt – mot slutten av 80-tallet. Ziehe setter skjematisk opp en samfunnstilstand før og etter 1970, der enkeltmennesket etter 1970 blir mindre avhengig av kulturtradisjoner. Han beskriver samfunnstilstanden etter 1970 som et valgsamfunn, der identitet i større grad er noe som skapes enn arves, og der foreldre ikke lenger har like stor innflytelse på sosialiseringen til barn og ungdom (Skagen, 2018). Ettersom samfunnet siden 80-tallet har fortsatt å utvikle seg økonomisk, politisk, sosialt og teknologisk, der unge mennesker kan sies å ha stadig flere valgmuligheter og der sosialiseringprosesser i økende grad også foregår på sosiale medier, vil jeg argumentere for at samfunnsforandringene Ziehe sikter til – og følgelig Ziehes teorier – fremdeles kan anses som høyst relevante i dag.

Subjektivisering, ontologisering og potensering

I sitt arbeid vender Ziehe ofte tilbake til tre kulturelle tendenser. Den første omfatter en økt *refleksivitet* ved at samfunnet gir oss flere og flere muligheter til å uttrykke og reflektere over oss selv og vår egen identitet på, samtidig som vi skaper avstand til oss selv. Den andre funksjonen er økende *gjørbarhet* ved at alt oppleves som mulig å skape, og dermed også gir oss økt ansvar – den er ikke lenger arvelig eller naturlig. Den tredje funksjonen dreier seg om en økende *individualisering* ved at alle individuelt må og kan velge på stadig flere områder. Disse tre kulturelle tendensene legger grunnlaget for en betydelig endring i mulighetshorizontene som er tilgjengelig for individet, ifølge Ziehe (1986, s. 346-349).

Ziehe identifiserer videre tre typer av orienteringsforsøk eller måter å forholde seg til tendensene i det moderne samfunnet: *Subjektivisering, ontologisering og potensering*. Subjektivisering handler om jakten på nærhet og intimitet, om lengselen etter å oppleve intense følelser – og frykten for “sosial kulde”. Dette orienteringsforsøket dreier seg også om lengselen etter ekspressivitet og måter å uttrykke seg autentisk på (Ziehe, 1986, s. 354). Den er også relatert til en annen psykisk tendens: nemlig selvfølelsens økende sårbarhet. Ifølge Ziehe har selvfølelsen blitt sentral for den psykiske helseproblematikken. Selvfølelsens økende sårbarhet kommer til uttrykk gjennom følelser knyttet til andres forventninger (Ziehe et al., 1989, s. 40). Som analysen vil gå inn på er subjektivisering, både når det gjelder søken etter nærhet og sårbarhet, noe som kommer tydelig til uttrykk i *Lovleg, Blank og 17*.

Den andre orienteringstendensen er *ontologisering* – som dreier seg om jakten på mening, og frykten for kaos og meningsløshet. Med ontologisering er man ikke lenger ute etter nærhet, men søker i stedet etter sikkerhet og fast grunn. Ontologisering kan for eksempel komme til uttrykk gjennom tilhørighet til religiøse grupper. Det handler om en

søken etter helhet, ekthet og originalitet. Her er det ikke følelsene som avgjør, men troen på et bestemt, ahistorisk aspekt av tilværelsen (Ziehe, 1986, s. 355).

Det tredje orienteringsforsøket er *potensering*. Dette handler om søken etter intensitet og det å slippe unna tomheten. Det er en estetisk kategori, som ønsker å presse det moderne videre og radikalisere det (Ziehe, 1986, s. 356-357). Potenseringen er i mange henseender ungdomskulturelle nyutgaver av bohemer, ifølge Ziehe, der livet selv blir et estetisk prosjekt (et al., 1989, s. 159). Orienteringsforsøket kan tolkes i retning av at unge mennesker tilegner seg livsstiler eller enkelte handlinger som er ubundet av konvensjonelle moralnormer.

3.3 Identitet og kjønnsrepresentasjon

Både *Lovleg*, *Blank* og *17* er ungdomsserier som inneholder spesifikke former for representasjon. Dette kan i høyeste grad knyttes til kjønn, og serienes portretteringer av forskjellige former for femininitet og maskulinitet spiller en klar rolle for konstruksjonene av unge identiteter. For å kunne analysere og sette denne kjønnsrepresentasjonen inn i en teoretisk kontekst, vil det det være nødvendig å dukke ned i perspektiver som handler om kjønn i mediene. Ifølge Jostein Gripsrud er representasjon “[...] bestemt av en slags *konstruksjon* av det som framstilles, ikke en fullstendig, objektiv gjenspeiling av det” (2011, s. 23). Alt fra kvinner og homofile til etniske og språklige minoriteter, har i ulike land og til ulik tid krevd en bredere representasjon “[...] i mediens fremstilling av befolkningen” (Gripsrud, 2011, s. 23). Representasjon kan altså sies å henge tett sammen med den sosiale identiteten og fører oss inn “[...] i stadig aktuelle politiske stridsspørsmål” (2011, s. 24).

3.3.1 En postfeministisk sensibilitet – representasjon og mediekultur

Representasjonen av kjønn i mediene i dagens vestlige samfunn er noe som gjennomgår stadige endringer i takt med at samfunnet endrer seg. Forandringer knyttet til kjønnsroller og kjønnsrelasjoner, medieteknologier, globalisering og lovreguleringer er faktorer som preger bildet – i tillegg til teoretiske “revolusjoner” når det gjelder tilnærmingen til hvordan man skal tolke og forstå kjønnsrepresentasjon, ifølge sosiolog og feministisk kulturteoretiker Rosalind Gill (2007, s. 1). I boka *Gender and the Media* tar Gill for seg forskjellige typer representasjon i vestlige medier og setter de i en kulturpolitisk kontekst, der hun konseptualiserer det hun omtaler som en *postfeministisk sensibilitet*. Hun tar utgangspunkt i at feministiske ideer på den ene siden i økende grad tas for gitt på tvers av en rekke medier og sjangre – for eksempel er internett hjemsted for et enormt mangfold av feministiske ideer. På den andre siden vedvarer forutsigbare mønstre av sexisme, ifølge Gill, som for eksempel

peker på en fortsatt mangel på representasjon av eldre kvinner i mediene, så vel som en økende fremvekst av “the porno chic” og pressens “angrep” mot kvinner som ikke evner å leve opp til stadig smalere normative krav til feminint utseende (Gill, 2007, s. 2). For Gill er det en blanding av både feministiske og anti-feministiske ideer som utgjør den postfeministiske sensibiliteten:

What makes contemporary media culture distinctively postfeminist, rather than pre-feminist or anti-feminist, is precisely this entanglement of feminist and anti-feminist ideas [...] A certain kind of liberal feminist perspective is treated as common sense, whilst at the same time feminism and feminists are constructed as harsh, punitive, inauthentic and as not articulating women's true desires. (Gill, 2007, s. 269)

Gill argumenterer for at kvinnelig representasjon i mediene tidligere var assosiert med egenskaper som passivitet og dydighet, der kvinner var seksualiserte, stumme gjenstander for et antatt mannlig blick (the male gaze). Denne seksualiserte fremstillingen har imidlertid forandret seg på mange områder, og kvinner blir i større grad i dag heller presentert som aktive, begjærende seksuelle subjekter som velger å presentere seg på en tilsynelatende objektiviserende måte fordi det er i tråd med deres frigjorte interesser (Gill, 2007, s. 258). Gill skriver at dette skiftet er sentralt for å forstå den postfeministiske sensibiliteten, som hun mener representerer en modernisering av femininitet.

3.3.2 Endringer i postfeministisk medieforskning

Ordet “postfeminisme” er et komplekst begrep og kan bety forskjellige ting i forskjellige sammenhenger. Begrepet dukket først opp i populærpressen i 1982, da *New York Times* journalisten Susan Bolotin beskrev hvordan de unge karrierekvinnene hun intervjuet var motvillige til å identifisere seg som feminister, til tross for at de følte seg kjønnsdiskriminert. Bolotin identifiserte disse kvinnene som en del av en “postfeministisk” generasjon, ettersom de følte at feminisme la for mye press på kvinner – og menn – om å endre seg. Siden den gang har populære medier fortsatt å viderebringe konseptet postfeminisme for å beskrive en epoke etter den feministiske politiske aktivismen på 1960- og 70-tallet. Dette har også vært for å reflektere en mer generell følelse blant kvinner og i kulturen om at feminismens tid er “over” (Keller & Ryan, 2018, s. 3).

På slutten av 1980- og 90-tallet tok feministiske medieforskere også i bruk en oppfatning av begrepet postfeminisme som noe som kom *etter* (Keller & Ryan, 2018, s. 3). Utover 2000-tallet beveget imidlertid mye av forskningen seg vekk fra det å anse postfeminisme som en tidsmessig konstruksjon, i takt med de innflytelsesrike arbeidene fra

Angela McRobbie (2009) og Rosalind Gill (2007). Disse plasserte postfeminisme som et kritisk objekt for analyse i medielandskapet og som en historisk lokalisert “sensibilitet”.

Nyere forskning antyder imidlertid at postfeminismens analytiske linse som en teoretisk retning ikke lenger er like nyttig som den en gang var. Emilie Lawrence og Jessica Ringrose spør seg om vi har beveget oss inn i en periode som heller er karakterisert av økende konfrontasjoner mellom feminister og antifeminister, og mellom forskjellige former for feminisme, som indikerer fornyet politisk kamp og debatt (2018, s. 212). Analysen vil ta sikte på å plassere seriene inn i dette stadig utviklende teoretiske landskapet.

3.3.3 Maskuliniteter

Både *Lovleg* og *Blank* har hovedfokusert rettet inn mot kvinnelig representasjon, mens *17* retter seg hovedsakelig mot unge, flerkulturelle menn. Derfor er det også relevant å spesifikt se på teori som dreier seg om maskulin representasjon. Gill peker på at maskulinitetsstudier siden 1990-tallet har hatt en betydelig innflytelse på medieforskningen og bokstavelig talt forandret forskningen på kvinner og medier til noe som mer presist kan sies å handle om kjønn og medier (2007, s. 32). Hun trekker frem at en del av forskningen på maskulinitet ofte tar utgangspunkt i kontekstuelle rammer, der maskuliniteter må forstås relasjonelt (Gill, 2007, s. 30-31). Mye av forskningen på maskuliniteter er altså tuftet på et konstruktivistisk perspektiv (for eksempel Connell, 1995; Gill, 2007; Kimmel & Messner, 2007; Pleck, 1981).

I en amerikansk kulturell kontekst argumenterer Michael S. Kimmel nettopp for at maskulinitet er noe som er skapt i kraft av kulturen og som er sosialt konstruert, basert på forholdene man har med andre, med seg selv og med verden (2004, s. 182). Den maskuline identiteten handler om å bevise for kvinner, for en selv, men mest for *andre menn* at man er “mann” nok. Det eksisterer en frykt for å innrømme eller vise svakhet, for å bli ydmyket, for å bli sett på som en pingle, ifølge Kimmel: “The fear of emasculation by other men, of being humiliated, of being seen as a sissy, is the leitmotif in my reading of the history of American manhood” (2004, s. 196). Å demonstrere sin manndom blir en livslang søken, skriver Kimmel, der avstanden fra det feminine er særlig viktig: “This notion of anti-femininity lies at the heart of contemporary and historical conceptions of manhood, so that masculinity is defined more by what one is not rather than who one is” (2004, s. 185). Det er imidlertid én definisjon av maskulinitet som forblir den standarden som andre maskuliniteter måles og evalueres opp mot innenfor den dominante (amerikanske) kulturen, ifølge Kimmel. Dette innebærer hvite, tidlig aldrende, middelklasse, heteroseksuelle menn. Disse egenskapene kan samles i begrepet *hegemonisk maskulinitet*, og kan defineres som følgende:

The hegemonic definition of manhood is a man in power, a man with power, and a man of power. We equate manhood with being strong, successful, capable, reliable, in control. The very definitions of manhood we have developed in our culture maintain the power that some men have over other men and that men have over women. (Kimmel, 2004, s. 184)

Samfunnet har altså skapt regler for manndom som kun en liten andel menn føler de lever opp til, og menn får sin manndom bekreftet av andre menn (Kimmel, 2004, s. 186). Dette kan skape skam-lignende følelser hos noen som frykter å ikke være “mandige nok” og at andre menn skal “avsløre” dem. Denne frykten kan lede til ekskludering av det som blir ansett som mindre enn mandig – som eksempelvis kvinner eller homofile menn (Kimmel, 2004, s. 196).

Jeg vil argumentere for at den amerikanske oppfattelsen av hegemonisk maskulinitet i et bredere perspektiv også kan generaliseres til vestlig kultur og dermed overføres til norsk kultur. Likevel er det viktig å understreke at oppfattelsen av hegemonisk maskulinitet kan bero på spesifikke kulturelle og sosiale kontekster (Gill, 2007, s. 31). Et annet poeng, som Gill poengterer, er at det også kan eksistere forskjellige maskuliniteter som kjemper for hegemoni (2007, s. 31). Hun eksemplifiserer dette gjennom en klasserom-metafor: Gutter som er gode i sport har sosial makt, men dette kan også gjelde gutter som spiller i band. Hun argumenterer videre for at anerkjennelsen av hegemonisk maskulinitet i en spesiell, lokal kontekst, kan være en helt annet i en bredere sammenheng. I et etnisk perspektiv kan eksempelvis unge afro-amerikanske gutters “cool pose” (Majors & Billson, 1992) i klasserommet gi makt og status, men dette kan føre til problemer og diskriminering for de samme mennene senere i livet knyttet til eksempelvis arbeidsliv (Gill, 2007, s. 31-32). Forskingen til Richard Majors og Janet Mancini Billson vil være relevant med tanke på 17. I boka *Cool pose* undersøker de oppfatninger om “black male masculinity” og hvordan noen afro-amerikanske menn, spesielt de som lever under lave økonomiske kår, bruker kul oppførsel som en uttrykksform i møte med stress forårsaket av sosial undertrykkelse og rasisme (1992, s. 3). “Cool pose” defineres som følgende:

Cool pose is a ritualized form of masculinity that entails behaviours, scripts, physical posturing, impression management, and carefully crafted performances that deliver a single, critical message: pride, strength and control. (Majors & Billson, 1992, s. 4)

“Cool pose” kan også knyttes til litteratur om amerikansk hip hop- og ungdomskultur (se for eksempel Belle, 2014; Clay, 2003; hooks, 2003; White, 2011). I analysen vil jeg undersøke hvordan uttrykk for “cool pose” og hegemonisk maskulinitet blir representert i 17.

3.3.4 Cringe dramedy

Ettersom *Lovleg* er en serie som kan kategoriseres i retning av en komisk “pute-TV”-estetikk, sammenblandet med portretteringen av en kompleks femininitet, vil Havas og Sulimmas artikkel om “cringe”-dramakomedier bli relevant for analysen. Forfatterne undersøker ulike aspekter ved kvinnesentrerte “dramedies”, eller dramakomedier på norsk, med seriene *Insecure* (2016-), *Fleabag* (2016) og *Girls* (2012-2017) som caser. Innenfor konteksten av en amerikansk TV-kultur tar forfatterne sikte på å vise hvordan denne sjangeren er spesifikt investert i kjønnsverdier. Seriene skildrer kvinnelige hovedpersoner som ofte bryter sosiale og fysiske tabuer i pinlige situasjoner, samtidig som de utviser en begrenset bevissthet knyttet til forventninger om sosial oppførsel (Havas & Sulimma, 2020, s. 82). Artikkelen utforsker formatets typiske narrativ og estetiske praksiser med et spesielt fokus på “cringe”-estetikk:

Cringe is increasingly mobilized as a mode of political expression following the format's privileging of female subjectivities. As such, cringe is tasked with negotiating the tensions between drama and comedy on one hand and intersectional relations of identity politics on the other. (Havas & Sulimma, 2020, s. 75)

De tre serienes blanding av en hybrid-estetikk og en sosial-politisk identitets-diskurs, gjør at de blir ansett som mer prestisjefylte dramaserier, ifølge forfatterne (2020, s. 77).

3.3.5 TV – følelser, stil og status

De forskjellige variantene av representasjon i *Lovleg*, *Blank* og *17* kan også leses ut fra en stilistisk kontekst, der visse stilelementer kan sies å underbygge representasjonen av karakterenes identitetsutfordringer. I den sammenheng vil teori knyttet til klassiske “kvinnesjangre” som såpeoperaen og melodramaet, så vel som diskurser om kvalitets-TV og kompleksitets-TV, bli relevant å ta i bruk. Å analysere stilistiske grep gjennom en deskriptiv linse handler om å bryte ned tekstens grunnleggende elementer. Dette kan gjøres gjennom *mise-en-scène*, som direkte oversatt betyr “å sette på scenen”, og kan defineres som innholdet i rammen og måten det er organisert på (Gibbs, 2002, s. 5). Dette innebærer elementer som belysning, kostyme, farge, dekor, rekvisitter, handling, bruken av plass – og kameraets plassering og innramming (Gibbs, 2002, s. 5). Ved å undersøke de forskjellige aspektene ved *mise-en-scène*, er det mulig å avsløre hvor mange variabler som er disponible for de forskjellige filmskaperne, men effekten filmen eller TV-showet vil ha for seeren avhenger av *kombinasjonen* av de forskjellige elementene (Gibbs, 2002, s. 26).

Annette Kuhn er en av mange feministiske medieforskere som har forsket på det som blir omtalt som tradisjonelle “kvinnesjangre” (1997) – nemlig såpeoperaen og melodramaet.

Såpeoperaen kan enkelt beskrives som en TV-serie med tydelige melodramatiske karakteristikk. I boka *Melodrama. Genre, Style, Sensibility* gir John Mercer og Martin Shingler en innføring i hva begrepet melodrama egentlig innebærer – og presiserer at det både kan forstås som en sjanger, stil og sensibilitet. Det eksisterer imidlertid en utbredt oppfattelse om at melodrama som begrep refererer til filmer som er preget av høy emosjonell karakter (Mercer & Shingler, 2004, s. 114). Som analysen vil vise, kommer flere melodramatiske stiltrekk til uttrykk i *Lovleg*, *Blank* og *17*, men også trekk som kan knyttes til diskurser rundt TV og kompleksitet:

Begrepet *kompleks TV* har blitt mye brukt i TV-journalistikken og de siste årene også innenfor akademia, etter Jason Mittells innflytelsesrike arbeid knyttet til nyere utvikling i den vestlige TV-kulturens estetiske og narrative tradisjoner (2015). Samtidig er det, sammen med betegnelsen *kvalitets-TV*, bestridt innenfor akademia for å ha iboende elitistiske antydninger om ideologi, klasse og kjønn (Havas and Sulimma, 2020, s. 77). Jason Mittell understreker at utviklingen innen teknologi, medieindustrier og publikumsatferd kan knyttes til fremveksten av komplekse narrativ som skiller seg fra konvensjonelle episodiske former (2006, s. 29-30). Ifølge Mittell vil det å kalle en TV-serie kompleks innebære å fremheve følgende: “[...] its sophistication and nuance, suggesting that it presents a vision of the world that avoids being reductive or artificially simplistic, but that grows richer through sustained engagement and consideration” (2015, s. 216). I forlengelsen av dette er det samtidig interessant å bemerke seg noen historiske aspekter knyttet til legitimeringen av TV-mediet. I boka *Legitimizing Television*, gir Michael Z. Newman og Elana Levine en innføring i hvordan elitistiske holdninger gradvis har fått grobunn innenfor TV-kulturen. Forfatterne presiserer at legitimeringen av TV-mediet er en pågående kulturell prosess, men at konvergenstiden har produsert en kultur av legitimitet rundt TV som kontrasterer sterkt til mediets tidligere (feminine) lave status (2012, s. 4). Forfatterne trekker også frem at ved å legitimere en viss type TV-innhold, så vil annet innhold kunne bli de-legitimert. Dette innebærer altså en nedgradering av andre seeres smak og vaner, spesielt de som er “[...] associated with the medium's past and its historical lower class and feminine identities” (2012, s. 7). Legitimeringsprosessen handler altså også om kjønn, ifølge Newman og Levine, som knytter TV-mediets statusløft til en maskuliniserings-prosess. Forfatterne argumenterer for at statusskiftet henger sammen med produksjonen av mer maskulint innhold, der ny teknologi, interaktivitet og nye, mer aktive måter å oppleve TV på spiller en sentral rolle for TV-mediets “nye identitet” (2012, s. 10-11).

4 Digital konstruksjon av ung identitet

Og eg veit ikkje kven eg heilt kjem til å ende opp med å vere om eit år, eller to eller ti. Men eg tenker at eg berre vil prøve å vere noko for nokon. At eg kanskje kan hjelpe nokon. Og at det er den viktigaste knaggen eg kan henge personlegdomen min på. At den eg mest av alt trur at eg er, er ein venn. (Håland & Hvattum, 2018-19)

Gunnhild

Lovleg, Blank og *17* er alle serier som på hver sin måte forsøker å si noe om ung identitet i dag. Funn fra samtlige kvalitative intervjuer med programskaperne viser at serienes misjonssetninger handler om å hjelpe målgruppen med å forstå seg selv bedre. I likhet med *SKAM* skildrer ikke seriene bare tenåringers hverdag – som er sterkt preget av digitale, mobile og sosiale medier – de tar også sikte på å treffe målgruppen gjennom de samme kanalene (Krüger & Rustad, 2019).

Å nøyaktig kunne fastslå hva ett individs identitet innebærer er en kompleks, hvis ikke umulig oppgave. Gripsrud skriver at enkeltmenneskers identitet “[...] alltid er et lappeteppe av identiteter” og at “[...] disse identitetene, og lappeteppene med dem, forandrer seg over tid” (2011, s. 29). Likevel er det mulig å konseptualisere bilder av ung identitet koblet til både nyere digitale medier og en mer allmenn oppfatning – som teorikapittelet har vist – og den følgende analysen vil ta sikte på å nøste i nettopp dette. Ved å klargjøre tidshorisontene for forståelsen av ung identitet i *Lovleg, Blank* og *17* vil jeg altså sortere elementer som kan forstås ut fra et mer generelt bilde av ung identitet, opp mot hva som er mer spesifikt for unge i dag knyttet til deres mediehverdag.

Tenåringer som vokser opp i dag har gjennom internett og digitale medier tilgang på enorme mengder av informasjon fra en tidlig alder – og har i så måte “et vindu” ut til den store verden som generasjonene før ikke har hatt på samme måte. I en globalisert verden har mobiliteten også økt. Folk flytter mer på seg, vi skifter yrker oftere og ektefeller hyppigere – om vi i det hele tatt gifter oss. Forventningene til kjønnene er også forandret (Gripsrud, 2011, s. 22). Sett opp mot Ziehes teorier har dette resultert i tendenser som økt refleksivitet, gjørbarhet og individualisering, og disse kulturelle tendensene har også lagt grunnlaget for en betydelig endring i mulighetshorisontene som er tilgjengelig for individet (Ziehe, 1986, s. 346-349). Ifølge Gripsrud har dette ført til en mer flytende situasjon og identiteten har blitt mer usikker, fordi presset er større “[...] på det å velge hvem en er, hva en vil, hva en tror på” (2011, s. 32-33). I denne utviklingen har mediene spilt en viktig rolle ettersom de ikke bare har levert ungdomskultur, men etter hvert også et større antall valgmuligheter når det gjelder forskjellige former for identitetstegn og identifikasjon (Gripsrud, 2011, s. 33).

Massemedienes fremvekst har altså vist seg å spille en viktig rolle når det gjelder både personlige og kollektive identitetsprosesser, og dette kan sies å være vel så relevant i dag som på 1960-tallet, men forskjellen er at medietilbudet har endret seg betraktelig. Ungdommer er ofte en gruppe som er raskt ute med å plukke opp nyutvikling og endringer i tiden, der de tester ut og etablerer nye trender – og kan sånn sett anses som et slags kulturelt barometer (Gripsrud, 2011, s. 30). Dermed er det heller ikke overraskende at de fleste av dagens unge er aktive brukere av “nyere” digitale og sosiale medier. Fremveksten av disse har også betydd en fremvekst av nye, mer umiddelbare og tilgjengelige sosialiseringsarenaer, og boyd poengterer at en viktig del av identitetsskapelsen, særlig for tenåringer som er i overgangsfasen fra barndom til voksenliv, handler om nettopp sosialisering – om det å finne ut av hvordan man passer inn i en større verden (2014, s. 18-19).

I forlengelsen av dette vil diskusjonen i de følgende kapitlene ta for seg hvordan *Lovleg*, *Blank* og *17s* portretteringer av unge identiteter kan kobles til selve (sanntids)dramaformatet, der digitale og sosiale medier spiller en sentral rolle – men også diskutere hvordan konstruksjonen av ung identitet representeres i selve narrative. Som nevnt er det disse to elementene – TV-format og narrativ – som forskningsspørsmålet søker svar på, og analysen er inndelt i tre kapitler: Ett for de digitale TV-formatene, ett for narrative og ett spesifikt for representasjon. Sett fra et konseptuelt standpunkt der moderne ung identitet forstås både basert på en lengre tidshorisont med Ziehes, Sartres og Goffmans teorier, i tillegg til å blant annet ta i bruk Gripsrud, boyd og Hilmarsen og Arnseths nyere perspektiver om tenåringer, medier og identitet, vil diskusjonen ta sikte på å vise at det kan eksistere en sammenheng mellom den digitale hverdagen og formingen av ung identitet – og at dette manifesterer seg i seriene både på et innholdsmessig og distribusjonsmessig plan.

4.1 Sanntidsdramaet – en realitetsorientert form

Som jeg var inne på over, er *Lovleg*, *Blank* og *17* serier som både opererer med en form som møter de unge og korresponderer med de unges mediehverdag, der målet er å hjelpe målgruppene med deres behov – i tillegg til å representere historier og karakterer som målgruppen kan identifisere seg med. *17* er som nevnt ikke et sanntidsdrama, men heller ikke et konvensjonelt drama, og diskusjonen vil vise at faktorer som research-metode, episodelengder og respons fra målgruppen, gjør at serien innehar mange likheter med sanntidsdramaet. Funnene presentert i det følgende kapitlet baserer seg på fire kvalitative intervjuer med *Blank*s serieskaper Knut Næsheim, *Blank*s produsent Åse Marie Hole, *Lovleg*s serieskaper Kjersti Wøien Håland, og *17*s manusforfatter Marte Sunde Härter, i tillegg til et

e-post intervju med *17s* manusredaktør og *Lovlegs* prosjektredaktør i NRK P3 Melike Leblebicioglu. Kapittelet vil også presentere funn fra innholdsanalysen av kommentarfeltene, og søke å besvare følgende delspørsmål: *På hvilken måte kan begreper som konvergens, skjermmobilitet, sosiale medier, resepsjonsrytmer, målgruppe-research og deltakerkultur knyttes til serienes konstruksjoner av ung identitet, og hvor viktig har NRKs rolle vært for akkurat disse identitetsportretteringene?*

4.1.1 Fellesskap rundt drama – en lagsport med publikum

Historiene i *Lovleg* og *Blank* utfolder seg som nevnt på en nettside, i tillegg til at karakterene også har profiler på flere sosiale plattformer som Instagram, Snapchat og Messenger – og tilgangen til disse blir også publisert på nettsiden. I likhet med *SKAM* opererer *Lovleg* og *Blank* altså med det Krüger og Rustad omtaler som en fragmentert måte å fortelle online historier på (2019, s. 73). På nettsidene er publikums respons i form av kommentarer og likes også tilgjengelige under hver tekst, og som med *SKAM* engasjerer publikum seg med *Lovleg* og *Blanks* tekster via telefonen eller bærbare datamaskiner – noe som muliggjør respons mens de selv er på farten, om det så er på skolen eller på vei til treningssenteret.

Flere av informantene trekker frem nettopp de mange mulighetene som ligger i sanntidsdramaet som fortellertradisjon. Det er mulig å oppleve serien med det Knut Næsheim omtaler som forskjellige lag av investering, der de som for eksempel følger med på Instagram-oppdateringer og chat-logger på serienes nettsider er hakket mer investert enn de som kun ser episodene. Formatet åpner også opp for at man kan tenke enda lenger utenfor boksen, og Næsheim påpeker hvordan redaksjonene testet ut nettopp nye måter å bruke fortellerformen på – særlig for å belønne de mest investerte seerne:

Det er flere lag av [mulig] investering i denne fortellingen. Noen kan bare se episodene og tenke på det som en vanlig dramaserie. Andre kan følge med i bloggen og se filmene og alt mulig sånt, og leve det i sanntid. Men det gjøres jo også ting som ikke skjer i bloggen. For eksempel når Ella og Susanne bestemmer seg for å dra, så legger de ut leiligheten til utleie, og da postes den faktisk på finn.no, så noen kan finne den der.

Lovlegs serieskaper, Kjersti Wøien Håland, trekker også frem at redaksjonen lekte med nye måter å belønne engasjerte publikummere på:

Jeg er veldig stolt av at vi gjorde noen spreke ting i vårt univers [...] Vi opprettet et google-docs-dokument med mailadressen til alle karakterene, der de skulle oppdatere husreglene. Dette var tre timer på en lørdag eller noe sånt, der Sara begynner å skrive i det dokumentet "live". Du kan se det på siden at hun skriver "live". Så skriver de andre karakterene. Egentlig var det bare jeg som satt der med syv vinduer av g-mail og skrev for de ulike karakterene.

Ifølge Håland er dette et eksempel på sanntidsdramaets særegne kvaliteter, der de mest dedikerte publikummerne blir belønnet fordi man ikke ville fått det med seg med mindre man så det der og da. At publikum selv kan velge graden av investering i serieuniverset, vil følgelig påvirke opplevelsen. En seer som for eksempel kun ser på klippene vil gå glipp av informasjon som finn.no-annonser, google-docs-dokumenter eller Instagram-“stories” – som igjen bidrar til å gjøre handlingen og karakterene mer realistiske, identifiserbare og levende. Som Marie-Laure Ryan skriver: “the choice of medium makes a difference as to what stories can be told, how they are told, and why they are told. By shaping narrative, media shape nothing less than human experience” (2014, s. 25). Sett i lys av dette kan det sies at *Blank* og *Lovleg*, i likhet med *SKAM* (Krüger & Rustad, 2019, s. 78), er formet av det Jenkins omtaler som “transmedia storytelling”. Dette er en fortelling som distribuerer innholdet over flere medieplattformer, der hvert isolerte element gir et særegent bidrag til helheten (Jenkins, 2006, s. 97-98). *17* kan på sett og vis også omfattes av “transmedia storytelling”-begrepet ettersom episodene er publisert som korte klipp, designet for konsumering på mobile skjermer. Det er videre typisk for slike konsepter at publikum inviteres inn i prosessen. Dette muliggjør i større grad at produksjoner kan innarbeide seernes ønsker når det gjelder hendelser, konflikter og løsninger – noe som er med å styrke den følelsesmessige involveringen (Illouz i Lindtner & Skarstein, 2018, s. 13). Vilde Schanke Sundet påpeker at *SKAM* styrket mulighetene for følelsesengasjement ved å publisere i sanntid, fordi dette skapte en følelse av nærhet og umiddelbarhet (2020, s. 74). Ved å bruke en uforutsigbar publiseringsrytme som fulgte logikken til sosiale medier, kunne publikum aldri vite når neste oppdatering ville komme, og seerne måtte derfor jevnlig inn og sjekke nettsiden for nyheter – noe som bidro til en økt følelse av autentisitet og ekthet ved at de fulgte med på karakterens liv “mens de skjedde” (Sundet, 2020, s. 78). I tråd med dette forteller Næsheim at hovedhensikten med sanntidsdramaets operering på flere plattformer er at fortellingen nettopp skal komme tettere på livene til målgruppen:

At den skal kjennes nærere og mer ekte, og at de skal ha muligheten til å delta i det. At de skal ha muligheten til å si sine meninger, og at de kan teste meningene sine. At de kan se hva andre tenker om det som skjer. Å lage et fellesskap rundt drama.

Både Næsheim og Håland trekker frem at begge redaksjonene fulgte med i kommentarfeltene, og gjorde visse justeringer i manus basert på responsen. Håland understreker at sanntidsdramaet er en form som inviterer publikum til interaksjon.

Det fineste med nettdrama er jo at det nesten ikke er TV-titting, det er nesten spill. Det er nesten en lagsport med den fan-gruppen som kommer sammen [...] hver eneste ting blir plukket opp og spekulert i.

I tråd med Hålands lagsport-metafor er danah boyds bemerkelse relevant. Hun skriver at der TV-konsum en gang tillot tenåringer å se seg selv som “sammenkoblet” gjennom massemediene, så tillater sosiale medier moderne tenåringer å se seg selv som en del av et forestilt fellesskap (imagined community) (2014, s. 10). Det sistnevnte begrepet er skapt av briten Benedict Anderson (2006), og både *Blank* og *Lovleg* kan sies å spille på et slikt abstrakt fellesskap, ettersom seriene tar i bruk en distribusjonsteknikk som speiler logikken til sosiale medier, der fan-grupper kan komme sammen og diskutere innholdet. Sanntidsdramaet illustrerer altså en konvergenskultur som består av isolerte historiefortellings-elementer som samlet sett har til hensikt å virke nærmere og ekte på målgruppen, slik at de kan kjenne seg igjen i historiene og identifisere seg med karakterene. Dette genererer igjen deltakelse fra publikum, som får muligheten til å lære, diskutere og teste sine egne meninger med andre, gjennom digitale kanaler. Jenkins argumenterer for at konvergenskulturen i mediene legger til rette for en kollektiv intelligens, ettersom konsum har blitt en kollektiv prosess:

Convergence occurs within the brains of individual consumers and through their social interactions with others. Each of us constructs our own personal mythology from bits and fragments of information extracted from the media flow and transformed into resources through which we make sense of our everyday lives. (2006, s. 3-4)

Sanntidsdramaet, med sin distribusjon på flere plattformer, plasserer seg midt i et medielandskap fylt med enorme strømmer av konstant innhold, og i denne prosessen kan det sies at publikum og serieskapere kollektivt får muligheten til å generere delt kunnskap om forskjellige sider ved ung identitet og selv-skapelse, basert på en kombinasjon av serienes narrativ og deltakernes tolkning av disse, forankret i deres egen virkelighetsoppfattelse. Formatet legger med andre ord til rette for en deltakerkultur, som ifølge Jenkins defineres som en kultur der fans og andre forbrukere blir invitert til å aktivt delta i etableringen og sirkulasjonen av nytt innhold (2006, s. 331). Ifølge Gripsrud kan en del av moderne menneskers identitetsskapelse nettopp knyttes “[...] til deltakelsen i nettbaserte fellesskap” (2011, s. 41), der andre menneskers oppfatning av en selv bidrar til den sammensatte sosiale identiteten (Gripsrud, 2011, s. 18-19). Det interessante her er at sanntidsdramaformatet viser disse prosessene på to nivåer; både gjennom narrativene og karakterenes egen mediebruk, men også gjennom måten serieinnholdet kommuniseres og distribueres til publikum, der innholdet både kommenteres, diskuteres og spekuleres i.

4.1.2 Ung selvstendighet – fravær av foreldre i distribusjon og narrativ

Videre kan det sies at både *Lovlegs* og *Blanks* distribusjonsstrategier søker, i likhet med *SKAM*, å integrere historiene så dypt som mulig inn i de medialiserte livene til målgruppen og prøver også å unngå mediekkanaler der foreldregenerasjonen oppholder seg (Krüger & Rustad, 2019, s. 77-78). Dette kan sees i sammenheng med det faktum at tenåringer historisk sett har søkt fellesskap på steder der foreldrene ikke er til stede – for eksempel var kinoene populære møtesteder da disse spredte seg over landet på begynnelsen av 1900-tallet (Gripsrud, 2011, s. 30). I forlengelsen av dette trekker produsent for *Blank*, Åse Marie Hole, frem at redaksjonen har jobbet for å skape så autentiske serier som mulig, basert på det som ligger i sanntidsdrama-tradisjonen fra NRK Super. Hole forklarer at det handler om: “[...] å bygge et serieunivers som kjennes så ekte ut at når du ser en av karakterene i serien går og handler på din lokale Rema 1000, så skal du tenke at du kommer til å treffe henne der hvis du selv går og handler.” Hun legger til at en måte å få til dette på er gjennom lite eller ingen promotering. Serieuniverset eksisterer kun som en parallell verden som publikum selv må oppsøke og investere i. Hole poengterer at et viktig element i forbindelse med dette har vært at skuespillerne kun har eksistert som fiktive karakterer, der ingen gjør intervjuer eller noen som helst form for promotering ved siden av. I *Blanks* kommentarfelt, under teksten “PCen kollapse”, kommer det frem at denne ikke-eksisterende promoteringsstrategien er noe flere i målgruppen støtter, og det er tydelig at foreldrenes tilstedeværelse ikke er ønsket:

Hei, skapere. For deres egen skyld ville jeg prøvd å unngå at foreldregenerasjonen får tak i denne serien - det ødela ganske mye da mamma begynte å legge ut om at hun likte Noora best (som alle andre..). Dere trenger ikke å vise denne serien på NRK om kvelden eller reklamere for den i avisa, hvis dere har gjort en god jobb, så sprer den seg. Takk så mye. (“PCen kollapse”, S1, lørdag 14.04.18, kl. 22.14)

Ifølge Ross og Stein bidrar tenårings-TV til å åpne opp viktige rom for politiske, sosiale og kulturelle spørsmål (2008b, s. 1), og både *Lovleg*, *Blank* og *17* kan sies å være serier som viser den norske kulturens orientering mot en relativt tidlig oppnåelse av selvstendighet og uavhengighet for unge mennesker – der tenåringer søker andre former for fellesskap enn familiære, som poengtert av Boyd (2014, s. 17). I Harald Eias program “Sånn er Norge” peker han i episoden “Frihetsmaskinen” på en interessant observasjon i denne sammenheng. Da Julie Andem skulle lage amerikanske *SKAM*, måtte hun forandre på det faktum at de norske ungdommene levde så uavhengig av foreldrene sine fordi amerikanske foreldre i mye større grad er “[...] til stede og involvert i sine barns liv” (Eia, 2020, 2:35). Etersom Norge har velferdsordninger som tilbyr gratis utdanning, helsetjenester og muligheten til et gunstig studielån hos Lånekassen, bidrar dette til å gjøre norske unge mennesker uavhengig av

foreldrene i en mye tidligere alder sammenlignet med mange andre land. Denne uavhengigheten reflekteres også i *Lovleg*, *Blank* og *17* – både gjennom narrative, men også, som poengtert av kommentaren over, av publikum. Ingen av seriene har en utpreget tilstedeværelse av foreldre, og serienes narrativ fokuserer på karakterreisen og identitetsskapelsen til de unge hovedpersonene, der deres opplevelser er ment å snakke direkte til den unge målgruppen – på plattformer der ungdommen selv regjerer.

I forlengelsen av dette er Anders Lysnes arbeid på den nordiske oppvekstfilmen relevant. Lysne peker på at det sjangermessig ofte kan eksistere uklare linjer mellom filmer som er laget *om* unge mennesker, men for et voksent publikum, og filmer som er laget om unge mennesker, men for et ungt publikum. I nordisk film er det imidlertid en sterk tradisjon for å produsere “kvalitetsfilmer” tiltenkt et spesifikt yngre publikum. Jeg vil argumentere for at denne ungdomsfilm-tradisjonen kan overføres til ungdoms-TV, og at både *Lovleg*, *Blank* og *17* kan leses som serier laget *om* unge mennesker, *for* et ungt publikum. Lysne trekker frem at mange oppvekstfilmer estetisk sett har lagt vekt på gjenkjennelighet og autentisitet både når det gjelder form og innhold. Dette kopler dem til en videre realistisk tradisjon innen europeisk film. Tematisk vil disse realistiske filmene ofte spille på psykologiske konflikter og sosiale problemer, og dette driver både narrativ og påvirker form og stil (2016, s. 134) – noe som også er fremtredende i *Lovleg*, *Blank* og *17*. Mange av ungdomsfilmene tar også i bruk stilistiske grep, eksempelvis gjennom musikk og mise-en-scène, som bidrar til en høyere grad av realisme ved at de fungerer som tydelige referanser til moderne ungdomskultur. Dette kan også føre til at publikumsgruppen aldersmessig blir langt bredere enn den opprinnelig tiltenkte målgruppen (Lysne, 2016, s. 129-130) – et poeng som samsvarer med det manusredaktør og prosjektredaktør i P3, Melike Leblebicioglu, trekker frem:

Vår tanke er at for å treffe ungdom så må vi speile deres virkelighet så ekte som mulig, og da blir det spesifikt. Det spesifikke har ofte også en tendens til å treffe bredt, selv om det ikke er hovedformålet. (Personlig kommunikasjon, e-post, 13.10.19)

Stilistiske referanser til spesifikke moderne ungdomskulturer eksisterer i høyeste grad også i *Lovleg*, *Blank* og *17*, som jeg skal komme tilbake til i slutten av representasjonskapittelet.

4.2 Sanntidsdramaet og bruken av sosiale medier

Samtlige av informantene peker på at sanntidsdramaet sjangermessig handler om å skape karakterer og et serieunivers som er så tett på virkeligheten at det virker realistisk. I tillegg til en begrenset promotering av seriene og skuespillerne, har karakterene i både *Lovleg* og *Blank* som nevnt Instagram-profiler – noe som kan bidra til å forsterke den autentiske opplevelsen.

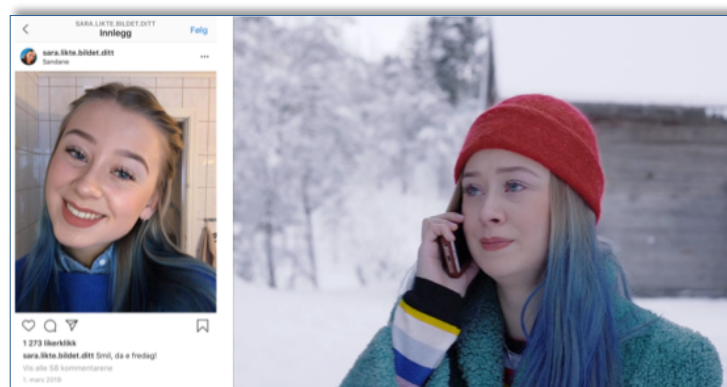
Selv om *17* ikke opererer i et sanntidsdramaformat, har også denne serien bevisst tatt i bruk sosiale medier for å vise hvordan karakterene kommuniserer. Spesielt er plattformen Snapchat mye brukt for kommunikasjon. I flere av scenene fokuserer kameraet på karakterenes mobilskjermer mens de tar et bilde, skriver en tekst og sender såkalte “snapper” til hverandre. Leblebicioglu poengterer at mobilen og sosiale medier utgjør en vesentlig del av hvordan vi alle, men spesielt unge, kommuniserer i dag – og at dette er noe NRKs ungdomsdramaer har tatt i bruk:

Dramaserier handler om relasjoner og kommunikasjon, og selv i dramaserier som ikke har et nettunivers som *SKAM/Blank/Lovleg* osv., så må man tenke på hvordan man bruker grafikk og mobil i bildet, for å formidle kommunikasjonen som skjer der. For at seriene skal være realistiske, så vil noen av vendepunktene i historien skje via kommunikasjon på mobilen. Når man har et nettunivers får man utforsket dette i større grad. (Personlig kommunikasjon, e-post, 13.10.19)

Serien *Lovleg* tar i bruk sosiale medier blant annet for å utbrodere flere lag av karakterenes identiteter, forklarer serieskaper Håland. Hun forteller at hun er spesielt stolt av karakteren Alex sin Instagram-profil:

Han legger alltid ut tre bilder om gangen og dette viser at karakteren er kunstnerisk. Jeg synes det sier veldig mye om [han]. Luna har bare svart-hvitt bilder. Gunnhild har en ganske tullete og humoristisk konto. Sara har det samme, men med mange flere selfies. Jeg synes du kan lese mye inn i [karakterene].

I tillegg legger Håland vekt på at et av hovedpoengene med disse kontoene handler om å vise at det finnes mer bak fasaden. Hun refererer til en episode fra sesong 2, der karakteren Sara gråter og har det vanskelig omtrent samtidig som hun legger ut en sminket selfie på Instagram (se figur 2). Håland sier hun gjerne skulle ha utnyttet denne fasade-dynamikken ytterligere, fordi det bidrar til at man kan fortelle mer om karakterene, og få frem flere lag.



Figur 2: Skjermdump fra Saras Instagram-konto (01.03.19) (t.v.). Skjermdump NRK, *Lovleg* sesong 2, klippet ”Mamma” (01.03.19) (t.h.).²

4.2.1 Fasader

I boka *Vårt rollespill til daglig: en studie i hverdagslivets dramatik* skriver Erving Goffman at fasade-begrepet handler om den delen av en persons “[...] opptreden som stadig fremtrer på en generell og fastlagt måte, med henblikk på å definere situasjonen for dem som iakttar opptredenen” (1992, s. 27). Med opptreden mener Goffman et individs sosiale utfoldelse i et gitt tidsrom med en bestemt gruppe “iakttagere”, og han trekker frem at individer opererer med både personlige og sosiale fasader. Personlige fasader henspiller på elementer som utseendet, stil, kjønn, alder, manerer, holdning, måter å snakke på, ansiktsuttrykk og lignende (1992, s. 29). Den sosiale fasaden dreier seg mer om abstrakte og generelle normer, slik som at man i et serviceyrke for eksempel legger vekt på at “opptredenen” overfor kunden skal være preget av høflighet og kompetanse (Goffman, 1992, s. 30). Ifølge Goffman er utøving av identitet altså en type opptreden der man iscenesetter seg selv i forskjellige sosiale settinger, og det handler om å skape et samsvar mellom “kulissene”, det ytre og manerene. Et område “bak kulissene” (backstage) kan ifølge Goffman defineres som “[...] et sted, i forhold til den bestemte opptreden, hvor det inntrykk man søker å gi med opptredenen blir åpent motsagt [...] Her kan den opptredende slappe av, gi slipp på fasaden, la være å gi sine replikker, falle ut av rollen” (1992, s. 96-97).

Lovleg-episoden nevnt over illustrerer flere av disse fasade-dynamikkene og sosiale iscenesettelsene. Episoden heter “Ei rar veke” (publisert 07.03.19) og portretterer hvordan dramaeleven Sara opplever utfordringer med å skulle finne et barnebilde av seg selv å ta med til dramaklassen. Læreren har gitt elevene en oppgave, der de skal “snakke til seg selv” som barn. I denne scenen er det tydelig at Sara føler seg ukomfortabel. Hun sier til læreren: “Det handler om å late som. Alt vi gjør er å late som at vi er noen andre. Og da skjønner jeg ikke helt hvorfor vi skal bruke så mye tid på å snakke om oss selv.” Gjennom episoden blir det tydelig at Sara har et trøblete forhold til moren, og at hun antagelig har hatt en vanskelig barndom. Under scenen, der hun ringer hjem for å spørre om å få tilsendt et foto, får publikum se vinterbilder med store, skarpe istapper som henger fra takene. Dette kan tolkes som et bilde på Saras vanskelige følelser og sannsynligvis store, isende klump i magen – under telefonsamtalen forteller hun nemlig moren at hun tok en abort under forrige skolesemester. Moren svarer at hun må ha vært en helt grusom mor for å fortjene noe slikt og mumler at hun ikke har tid til å sende et bilde. Sara er tydelig preget i denne scenen med tårer i øynene og en anstrengt mine. Den neste scenen viser en interessant overgang der Sara kan sies å fysisk “ta på seg” en fasade. Klippet åpner med at hun stirrer på seg selv i speilet helt

uten sminke, fremdeles med en følelsespreget, sårbar mine. Gjennom scenen får publikum være vitne til Saras sminkeritual, der lag på lag av foundation legges på for å skjule de mørke ringene under øynene. Bare noen timer etter at klippet med den dystre telefonsamtalen ble publisert på *Lovlegs* nettside, dukker det opp en Instagram-post fra Sara, der hun har lagt ut en sminket selfie av seg selv med teksten: “Smil, da e fredag!”

Goffman skriver at man ofte finner en inndeling i et “[...] område bak kulissene, hvor opptredenen forberedes, og et fasadeområde, hvor opptredenen fremføres” (1992, s. 197). Eksempellet over illustrerer at *Lovleg* kan sies å være en serie som gir tilgang til begge disse områdene. Gjennom klippene får publikum komme “tett” på Saras følelsesliv “backstage”, bak fasaden, der hun er ute av rollen og i en posisjon publikum ikke er vant til å se henne i. Sminkingen på badet kan leses som “stedet bak kulissene”, der “opptredenen forberedes”, og selfien på Instagram er fasadeområdet, der “opptredenen fremføres”. Det er dessuten et interessant grep at serieskaperne i akkurat denne episoden skifter fortellervinkel fra Gunnhild til Sara. Ellers i serien er man vant til å se Sara gjennom hovedkarakteren Gunnhilds øyne, og her er Saras fasade, iscenesettelse og opptreden definert etter hennes egne oppfatninger av hva som vil gi en ønsket reaksjon fra den som, med Goffmans ord, “iakttar opptredenen” (1992, s. 27). Sara kontrollerer adgangen til området bak fasaden, men i episoden “Ei rar veke”, får publikum være vitne til områder og opptredener som ellers ikke er myntet på dem. Dette viser at sanntidsdramaet er en form som ved hjelp av sin fragmenterte distribusjon evner å formidle hvordan ungdommers utøving av identitet i informasjonssamfunnet kan være et samspill mellom det som skjer “frontstage” og “backstage”, og at sosiale medier spiller en stor rolle når det gjelder fasade, sosial iscenesettelse og “[...] posisjonering av seg selv i relasjon til venner og jevnaldrende” (Hilmarsen & Arnseth, 2017, s. 4).

4.2.2 Profiler og identitetskonstruksjon

Selv-skapelsen på sosiale medier handler altså om å framheve en viss type innhold mot et visst type “publikum” for å få visse type reaksjoner. Hilmarsen og Arnseth understreker at profiler utgjør en viktig del av identitetskonstruksjonen til unge mennesker: “Når de lager profiler orienterer de seg mot og tar hensyn til hvem de tenker ser innholdet” (2017, s. 4). Boyd peker også på at Instagram fungerer som en arena for ungdommers konstruksjon, utøvelse og forhandling med identitet (2014, s. 30). Hålands kommentar om *Lovleg*-karakterenes Instagram-profiler nevnt over illustrerer hvordan serien har konstruert unge personligheter som representerer seg selv på forskjellige måter basert på hvordan de ønsker å bli oppfattet. Dette kan knyttes til det Hilmarsen og Arnseth finner i sin studie, nemlig at

“livet på Instagram stiller ungdommene overfor vurderinger om hvem de er sammenlignet med andre, hvordan de tror andre oppfatter dem og hvordan de ønsker å bli oppfattet” (2017, s. 19). Dette krever store mengder refleksivitet fra ungdommene knyttet til hvem de er og hvilke identiteter de har, og “[...] identitet blir dermed et kontinuerlig prosjekt som involverer et betydelig arbeid og et komplekst sett av kompetanser, på tvers av deltakelse i og utenfor sosiale medier” (2017, s. 19). At karakteren Alex eksempelvis alltid legger ut tre kunstneriske bilder om gangen på Instagram, eller at Saras sminkeritualer før hun legger ut en selfie er en tidkrevende prosess, illustrerer at bildedelingen krever en betydelig mengde jobb – særlig når man i tillegg regner med elementer som komposisjon og redigering.

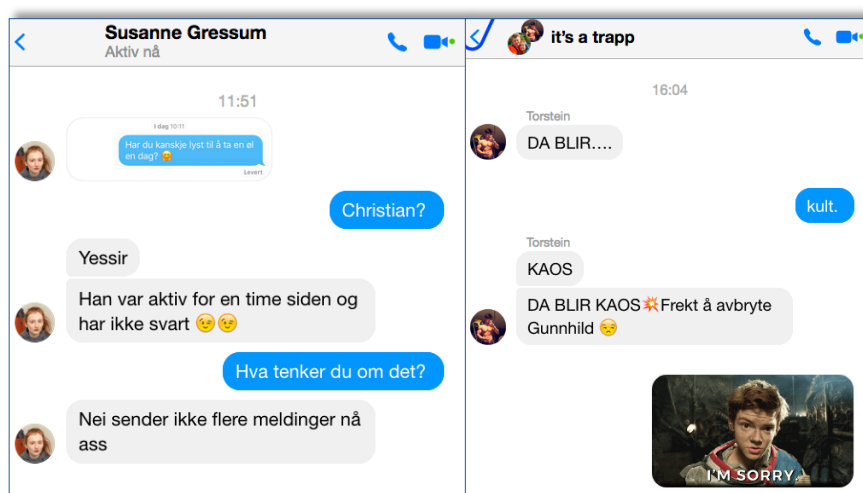
Flere liknende trekk kan sees i *Blanks* konstruksjon av Ellas Instagram-profil. Hun har en humoristisk inspirert konto med flest bilder av seg selv sammen med bestevenninnen Susanne. Dette kan leses som at hun ønsker å bli oppfattet som en kul, morsom og sosial person, selv om narrativet viser at hun bak fasaden er usikker på seg selv og egne valg.

4.2.3 Sosiale medier, identitet og literacy

Et annet element knyttet til *Lovleg*-karakterenes forhandling med identitet, som på lignende vis kan finnes i *Blank* og *17*, henger sammen med begrepet literacy, altså deres kommunikative kompetanser (Hilmarsen & Arnseth, 2017, s. 19). Å delta i aktiviteter på sosiale medier betyr å kommunisere mening gjennom blant annet bruk av ulike symboler, både som mottaker og produsent av innhold. Som Hilmarsen og Arnseth påpeker krever en slik deltakelse både kulturell, sosial og teknisk kompetanse “[...] i å bruke og forstå medieuttrykk i en bestemt sosial sammenheng” (2017, s. 7). Både hvordan man tolker slike tegn og hva man selv skaper av innhold kan påvirke hvordan man blir oppfattet som person og også hvordan man ser seg selv (Moje & Luke, 2009, s. 416). Disse formene for literacy kan dermed sies å samtidig både reflektere og produsere identiteter – noe både *Lovleg*, *Blank* og *17* spiller på. Det uformelle språket, emojiene og de animerte GIF-ene (Graphics Interchange Format), som eksempelvis eksisterer i karakterenes meldingstråder med hverandre, viser hvordan karakterene innehar en praktisk kyndighet i skapelsen og tolkingen av slike tegn, som gjør de i stand til å delta i den aktuelle sosiale settingen (se figur 3).

Denne kyndigheten kreves også av serienes publikum for å forstå det sosiale samspillet karakterene i mellom og identitetsforhandlingene som foregår. Ellas meldingstråd med Susanne (figur 3) viser eksempelvis at det kreves en forståelse fra publikum for hva “aktiv for en time siden” betyr og hvorfor dette igjen skaper en usikkerhet i Susanne, som resulterer i at hun ikke vil sende Christian flere meldinger. Her kan det imidlertid

understrekes at seriene nettopp er myntet på unge målgrupper som både har utviklet og utviser en høy kompetanse i vurderingen av hvordan innhold og handlinger på sosiale medier oppfattes av andre. Som Hilmarsen og Arnseth skriver, kan mange ungdommer tolke og forstå normer for sosiale samspill, og de kan kommunisere gjennom kommentarer, likes og bilder (2017, s. 17-18). *Lovleg*, *Blank* og *17* kan altså sies å vise eksempler på hvordan identitetskonstruksjon utspiller seg gjennom sosiale fellesskap – både på sosiale medier, men også utenfor den digitale arenaen, der karakterenes “roller” bak fasaden kommer tydeligere frem. På et annet nivå får publikumsindivider også samtidig muligheten til å danne seg et bilde av *seg selv* i interaksjon med *sine* omgivelser (Gripsrud, 2011, s. 35) ved å delta i kommentarfeltene på serienes nettsider – som kan sees som et eget forestilt fellesskap.



Figur 3: Meldingsutvekslinger mellom karakterene Ella og Susanne i *Blank* (t.v.) og gruppesamtale mellom karakterene Gunnhild, Sara, Alex, Peter, Torstein og Ivar i *Lovleg* (t.h.). Begge meldingstrådene ble publisert på serienes nettsider henholdsvis 26.04.18 og 02.02.19. ³

4.2.4 Sammenblanding av fiksjon og virkelighet

Enda et poeng med karakterenes profiler i sosiale medier kan knyttes til filmteoretiske begreper. Det at publikum kan følge og interagere med karakterenes Instagram-kontoer, slik at innleggene kommer opp i “feeden” på lik linje med innlegg fra venner, familie og kjendiser, illustrerer hvordan serienes narrativ beveger seg ut av sin egen virkelighet (diegesis) og inn i vår (ekstra-diegetisk). I film- og TV-teori kan diegesis defineres som alt som eksisterer innenfor “the spatio-temporal world depicted in the film” (Oxford Reference, 2020), og dette kan eksempelvis innebære dialog eller karakterenes hjem. Alt som eksisterer utenfor filmens eller TV-seriens univers kalles ekstra-diegetisk, og dette kan for eksempel være en voice-over eller musikk som ikke kommer fra en konkret lydkilde innenfor narrativets virkelighet. I tilfellet som diskuteres her kan vi si at Instagram-kontoene til *Lovleg*

og *Blanks* karakterer *både* kan tolkes som diegetiske og ekstra- diegetiske, fordi de eksisterer i begge verdener. Sanntidsdramaet kan altså sies å være et format som utfordrer disse skillene – noe som igjen bidrar til å gjøre fortellingene og karakterene mer realistiske. Det er som Mari Magnus poengterer: “Illusjonen opprettholdes gjennom at karakterene eksisterer i en fiktiv verden, men engasjerer seg i den virkelige” (2016, s. 34). Det trigger altså engasjement når fiktivitet og virkelighet blir vevd i hverandre, og sanntidsdramaet kan sies å bidra til å skape et mer komplekst skille mellom virkelighet og fiksjon (Lindtner & Skarstein , 2018, s. 12).

4.3 Sanntidsdrama, tenåringer og resepsjonsrytmer

En annen faktor knyttet til det å skulle skape en serie som kommer så tett på målgruppen som mulig, handler om konteksten målgruppen mottar innholdet på. I artikkelen “Skam (NRK 2015-17) and the rhythms of reception of digital television” utforsker Gry Rustad hvordan den nye, mobile skjermteknologien har blitt mer og mer integrert inn i folks hverdag. I takt med at TV-strømmingen på bærbare enheter øker, så endres også vanene for hvordan man opplever TV. Både Lynn Spiegel (2001) og Anna McCarthy (2001) peker på hvordan den hverdagslige TV-bruken til folk flest for lengst har forlatt hjemmets sfære, og Rustad understreker at både mobil skjermteknologi og strømming (eller streaming) nå gjør det mulig for et massepublikum å oppleve TV på en skjerm som er både flyttbar og personalisert: TV blir konsumert på jobb, på café, på offentlig transport, eller til og med på toalettet (2018, s. 505-506). Basert på Raymond Williams' “concept of flow” (2003) og Tania Modleskis essay “The Rhythms of Reception” (1983), konseptualiserer Rustad hvordan digitale medier legger til rette for distinkte medieopplevelser, der de daglige resepsjonsrytmene påvirker seere på forskjellige måter (2018, s. 506). Modleski argumenterer for at flyten og estetikken i eksempelvis såpeopera er noe som samsvarer med den tradisjonelle husmorens arbeidsrytme:

The formal qualities of daytime television thus accord closely with the rhythms of women's work in the home. Individual programs like the soap opera as well as the flow of various programs and commercials tend to make reception, interruption and disruption pleasurable. (1983, s. 73)

Resepsjonskonteksten kan altså påvirke opplevelsen av både estetikk og narrativ, og et nyere eksempel på hvordan medieprodusenter tilpasser seg nye medievener rettet inn mot tenåringer er nettopp *SKAM* og sanntidsdramaet. Serien var en av de første ungdomsseriene som virkelig tok i bruk logikken til sosiale medier i selve historiefortellingen (Rustad, 2018, s. 507). Essensen handler om at sanntidsfortellingens distribusjonelle praksis speiler tenåringers daglige rytmer og medievener. Utgangspunktet for nettdrama-opplevelsen krever

at publikum jevnlig oppdaterer nettsiden for å få med seg den siste utviklingen i karakterenes liv – på samme måte som de ville gjort med andre “feeder” i sosiale medier (Rustad, 2018, s. 508). Denne måten å distribuere innholdet på eksisterer også i *Blank* og *Lovleg*, der det ikke er tilfeldig når de forskjellige tekstene publiseres. I takt med karakterenes livsrytmer publiseres eksempelvis klipp eller meldingstråder i helgen midt på natta. Et konkret eksempel er klippet “Natt” fra *Lovleg*, sesong 2, publisert søndag 17.03.19, kl. 02.00. Klippet viser kun et sort bilde, med festlyder i bakgrunnen og Gunnhilds stemme som sier “Kan noen ringe mobilen min?” Historiefortelling i sanntid legger med andre ord til rette for en umiddelbar og intim opplevelse, der publikum lever sammen med karakterene på en måte som konvensjonell TV ikke tillater (Rustad, 2018, s. 507). Rustad poengterer videre at *SKAMs* produksjonsteam var klar over at smarttelefonen er den viktigste personlige gjenstanden for mange tenåringer:

[...] the smartphone is their key personal belonging, it is what they first reach for when they wake up and the last thing they check before they go to sleep. The smartphone is a peculiarly intimate screen space, especially for teens. It is integral to their social lives and being. (Rustad, 2018, s. 507)

Både *Lovleg* og *Blank* har også bevisst utviklet seriene i tråd med smarttelefonens egenskaper. Et talende eksempel Hole trekker frem handler om karakterenes Instagram-profiler, som viste seg å fungere som små “pushvarslere” for serien som ellers ikke ble promotert. Hole forteller at en publikummer uttrykte følgende:

Hvis jeg ser at en av *Blank*-karakterene har postet noe på Instagram, sånn at det kommer opp på telefonen min, så er det en påminnelse om at det kanskje har skjedd noe i serieuniverset. Så da går jeg inn på nettsiden og sjekker.

Dette viser altså at Instagram-kontoene kan fungere både som midler for å skape realistiske karakterer, men også som en “realistisk” måte å promotere serieuniverset på. At det unge publikummet opplever situasjonene i serieuniverset samtidig som de skjer, og må “vente” med karakterene for en spennende date, en kul fest eller svar på en melding, muliggjør et type engasjement som integrerer historien inn i deres online liv (Rustad, 2018, s. 507).

17 er ikke et sanntidsdrama, men opererer samtidig utenfor den mer konvensjonelle dramatradisjonen. Serien består av 17 episoder som teller ned til noe publikum ikke vet hva er. Tekstforfatter Marte Sunde Härter forteller at dette grepet fungerte godt som en slags evig cliffhanger. Alle episodene har forskjellig lengde som varierer fra fire til 17 minutter, og det at episodene eksisterer som kortere og lengre klipp kan sees som et likhetstrekk med klippene som publiseres i sanntidsdramaene. Enda et likhetstrekk handler om publiseringstid. Härter forklarer at episodene ble publisert tidlig på morgenen, dag for dag:

Vi studerte jo hvordan de så episodene. Vi publiserte de tidlig på morgenen, dag for dag. Og vi så at den ble sett før folk kom på skolen, sånn at de kunne snakke om det med vennene sine på skolen. Også ble den sett igjen i løpet av skoledagen. Da så folk den sammen [...] for å liksom snakke mer om det. Og det var veldig mange som så det i skoletimen eller i friminuttet, og posta på insta-story. Det gikk en sånn stolthet i å se *17*.

På samme måte som det ikke var tilfeldig når tekstene i *Blank* og *Lovleg* ble publisert, opererte altså *17*-redaksjonen også med en bevisst publiseringsstrategi, som kan sies å likne sanntidsfortellingens distribusjonelle praksis, der tenåringenes daglige rytmer og medievaner speiles – i dette tilfellet gjennom skolerytmen og det fellesskapet som eksisterer der. Härter forteller at redaksjonen var usikre på om denne strategien ville fungere, men konstaterer at det ble en suksess: “[...] *17* ble NRKs mest sette serie på dagtid i NRKs nettspiller.” I tråd med dette kan danah boyds beskrivelse av publikum (publics) være illustrerende: “They can be political in nature, or they can be constructed around shared identities and social practices” (2014, s. 9). At målgruppen, eller publikum, responderte positivt på *17* i tråd med hvordan den ble publisert kan tolkes som et tegn på at serien har lyktes i å samle et publikum rundt nettopp delte identiteter.

4.4 Sanntidsdrama og målgruppe-research – en kvalitativ tilnærming

Hittil har analysen vist at de tre casene gjennom konvergenskultur og “transmedia storytelling” legger til rette for å lage et deltagende fellesskap rundt drama, og seriene er ment å virke så autentiske som mulig for målgruppene for å kunne skape identifikasjon og være relaterbare. Dette muliggjøres ved hjelp av små, mobile skjermer der distribusjonen speiler målgruppens resepsjonsrytmer, og seriene snakker direkte til ungdommene gjennom de samme digitale mediene hvor de selv oppholder seg og utøver sine egne identiteter. Men for at seriene skal kunne konstruere karakterenes identitetsskapende prosesser på en troverdig måte er det enda et viktig element som spiller inn – nemlig målgruppe-research.

Et likhetstrekk som går igjen i alle intervjuene handler om at research-metoden til NRKs sanntidsdramaer (*SKAM*, *Lovleg*, *Blank*) tar utgangspunkt i behovene til målgruppen. Selv om *17* ikke er et sanntidsdrama i den forstand, har serien likevel belaget seg på å kartlegge målgruppens behov. Funnene fra intervjuene viser at både *Lovleg*, *Blank* og *17* gjennomførte flere titalls dybdeintervjuer med medlemmer av sine respektive målgrupper, i tillegg til å prate med fagpersoner og forskere. Seriene kan med andre ord sies å være skapt basert på en kvalitativ forskningsmetode, i likhet med forgjengeren *SKAM*. Ved å følge den såkalte NABC-metoden (Needs, Approach, Benefit, Competition), intervjuet *SKAM*-produksjonen over 50 tenåringer (flesteparten jenter) over hele landet, der de ble stilt spørsmål om

livet, håp, gleder, utfordringer og bekymringer. Dette var for å kartlegge hva slags historier og karakterer som best ville imøtekomme målgruppens behov på skjermen. NABC-metoden er utviklet ved Stanford Research Institute i USA og er en metode for utvikling av ideer som setter nettopp brukernes behov i sentrum (Johansen, 2017). For å forstå *SKAM*-redaksjonens bruk av denne metoden argumenterer Krüger og Rustad for at NRKs rolle som allmennkringkaster er en nøkkelfaktor (2019, s. 77), og under følger en gjennomgang av research-prosessen for *17*, *Blank* og *Lovleg*, etterfulgt av refleksjoner rundt NRKs rolle i skapelsen av disse målspesifikke seriene.

4.4.1 17 – den norsk-somaliske 17 år gamle gutten

For *17* sin del lå bakgrunnen for hvorfor serien ble skapt i et tidligere årelangt arbeid med målgruppe-research. Både manusforfatter Marte Sunde Härter og produsent Nora Ibrahim hadde jobbet i NRK P3 i flere år og gjort målgruppe-research i forbindelse med andre serier. Der oppdaget de at P3 aldri hadde laget en serie som klarte å nå den flerkulturelle målgruppen særlig godt, og det var slik ønsket om å lage *17* ble til. Til forskjell fra *Blank* var serien altså ikke et bestillingsverk fra NRK, og det tok nesten to år før NRK ga grønt lys.

Bakgrunnen for hvorfor *17* landet på å ha akkurat 17 år gamle norsk-somaliske gutter som målgruppe var også noe som vokste seg frem over tid. Härter forteller at de bet seg merke i nyhetsoverskrifter om både somaliske voksenpersoner og ungdom med negativt fortegn. Dette førte til at de begynte å grave dypere i et somalisk perspektiv og gjennomførte mange intervjuer med norsk-somalisk ungdom. Härter påpeker at somaliere er den største ikke-vestlige minoritetsgruppa i Norge og at intervjuene viste at mange av ungdommene i det somaliske miljøet kjenner seg stigmatisert og misforstått av det norske samfunnet. De er “[...] veldig identitetssøkende og opplever mye skam og forvirring rundt egen bakgrunn. Så vi tenkte: Her er det et stort behov, og ingen har egentlig snakket til de før”, forklarer hun.

For å finne ut mest mulig av målgruppens interesser og behov gjennomførte *17*-redaksjonen rundt 40 dybdeintervjuer i research-fasen. Härter forteller at det innledningsvis tok litt tid både med tanke på research og casting-prosessen, siden ungdommene i det norsk-somaliske miljøet ikke hadde noe særlig tillit eller forhold til NRK. Redaksjonen gikk aktivt til skoler og fritidsklubber på Oslos østkant og oppfordret folk til å søke og brukte også jungeltelegrafene for å få folk til å ta med seg vennene sine. Etter hvert opparbeidet de seg en bank med informanter, som de i hele produksjonsprosessen har hatt tett kommunikasjon med. Härter forteller at medlemmer av målgruppen har blitt invitert med både inn i skriverommet og klipperommet for å verifisere at historien var realistisk og underholdende.

17 er delt opp i tre akter. Etter vi hadde skrevet ferdig hver akt, så inviterte vi en gjeng inn, sjekket historiene med dem og skrev om underveis. Og det samme gjaldt i klipperommet. Vi testet de fem første episodene på dem og klippet litt om etter at vi hadde hatt dem inne.

På sett og vis kan dette sammenlignes med sanntidsdramaets muligheter til å korrigere eller legge til detaljer i serieuniverset basert på respons fra publikum i kommentarfeltet, som nevnt tidligere. Härter beskriver videre at det ble tydelig gjennom intervjuene hvordan mange i det norsk-somaliske miljøet lever et slags dobbeltliv: “Veldig mye informasjon består egentlig i [...] gutta vet dette, mamma vet dette, læreren vet dette, og ingen vet alt”, forklarer hun og legger til at redaksjonen etter hvert utviklet en tydelig misjonssetning:

For 17 så var misjonssetningen at “vi ønsker å gjøre 17 år gamle norsk-somaliske gutter tryggere og stoltere av egen identitet, og få dem til å forstå at de ikke trenger å være enten-eller norsk eller somalisk, de kan være det de er.” Også har vi brukt begrepet “third culture kids” – at de kan være det og være stolte av det. Så vi ønsket å gjøre de stoltere og ønsket å lage et mer nyansert bilde av livet deres.

Men bakgrunn i misjonssetningen har målgruppens språkdiskurs, med det Härter omtaler som “kebabnorsk”, også vært viktig for redaksjonen å ta på alvor, ettersom dette er noe som er veldig “samlende og identitetsskapende” for målgruppen, ifølge manusforfatteren.

4.4.2 *Blank* – den 19 år gamle jenta

Den første sesongen av *Blank* var et bestillingsverk fra NRK, der det allerede var bestemt at målgruppen skulle være 19 år gamle jenter, opplyser Knut Næsheim og legger til at NRK etter *SKAM* ganske radikalt økte satsingen på ungdomsdrama. Etter å ha gjennomført innledende research om målgruppen fant redaksjonen ut følgende: Det første året etter videregående er et år som mange opplever som overveldende og utfordrende. Produsent Åse Marie Hole forteller at dette var et godt utgangspunkt fordi “endring er lik godt drama.” Næsheim opplyser at han raskt i research-fasen forstod at 19 er et veldig viktig år, fordi det er da mange går fra å være på toppen av rangstigen i et system de har vokst opp i, til å stå lavest på rangstigen i voksenlivet: “Du aner ikke hva du skal, du er kjemperedd for å ta valg, og de sosiale konstallasjonene du er i brytes gjerne opp. Du må finne nye folk”, sier han. Men det at 19-åringene opplever overgangsfasen fra ungdomsliv til voksenliv på mange vidt forskjellige måter, var noe av utfordringen med nettopp denne målgruppen, ifølge Næsheim:

19-åringene, de er litt spredt over alle hauger. Noen begynner å studere, men det er veldig få. Det er 20 prosent eller noe sånt. Noen reiser, noen får seg jobb, noen blir boende hjemme, mange flytter. Noen går på folkehøgskole, noen drar i militæret. Noen får rusproblemer. Altså det er umulig å velge en livssituasjon som alle er i. Og det er også en stor utfordring i en sanntidsfortelling hvor du skal prøve å komme så tett som mulig på virkeligheten til målgruppa.

Etter å ha gjennomført rundt 50 research-intervjuer med 19-åringene, i tillegg til intervjuer med psykologer og forskjellige fagfolk, forsøkte Næsheim å lete etter et felles referansepunkt for aldersgruppen: “Det jeg til slutt kokte det ned til var frykten for å ta valg.” Etter å ha pratet med forskere og psykologer, trekker Næsheim frem en setning som brant seg fast:

Hva er den viktigste oppgaven til en 19-åring? Når jeg stilte det spørsmålet så var det en ting som gikk igjen: Å ta eierskap til sitt eget liv. Å klare å stå i hvem man er og hvilke behov man selv har. Å klare å gjenkjenne det og sette det ut i livet. For å ikke på en måte forsvinne inn i noen andres vilje for hvem du skal være.

Både Næsheim og Hole trekker frem en research-samtale med en sexolog som begge bet seg merke i. Sexologen la vekt på at eierskap til eget liv har sammenheng med eierskap til egen seksualitet. Hole forklarer:

Han sa at noe av det veldig mange unge jenter sliter med i dag – egentlig ikke bare unge jenter, men sikkert flere og – er å ta eierskap til egen seksualitet. Og hva er det som egentlig ligger i det? Det handler om å vite hva du vil ha og gå for det, og vite hva du ikke vil ha og evne å si nei til det.

Næsheim sier at det kanskje spesielt for unge jenter er vanskelig å gjenkjenne følelsen av hva man tenner eller ikke tenner på, fordi det er et så stort press på at de skal være attraktive. I misjonssetning-dokumentet for sesong 1 av *Blank* står det altså beskrevet at mangelen på muligheten til å prøve og feile for 19-åringene “[...] har resultert i at de mangler verktøy til å takle livet når de flytter hjemmefra. Vi skal hjelpe dem [å] identifisere og ta i bruk disse verktøyene i seg selv” (personlig kommunikasjon, e-post, 07.11.19, se vedlegg 6). Hole legger til at mange av 19-åringene de snakket med er så redd for å prøve at flere lar vær. Med utgangspunkt i denne felles frykten utformet redaksjonen følgende misjonssetning:

Vi skal gi 19-åringene sterke og identifiserbare karakterer som overvinne ytre og indre hindre for sin egen utvikling, som må tørre å møte avvisning og reise seg etter nederlag. Slik skal vi ruste dem til å ta eierskap til sitt eget liv i en ny og usikker tilværelse og hjelpe dem med å slippe kjærligheten inn. (Personlig kommunikasjon, e-post, 07.11.19, se vedlegg 6)

Dermed ble målet til Ella som hovedkarakter ikke å finne ut hva hun skulle bli som voksen, men å klare å ta eierskap til sin egen seksualitet, for så å kunne ta eierskap til sitt eget liv. Deretter kan hun finne ut hva hun vil i livet, forklarer Næsheim.

4.4.3 Lovleg – den 16 år gamle bygdejenta

Bakgrunnen for hvordan *Lovleg* ble til var at serieskaper Kjersti Wøien Håland satt med en historie i magen basert på sine egne erfaringer som hybelboer fra da hun selv gikk på videregående på Sandane i Sogn og Fjordane. Håland trekker frem at hun er fascinert av

hybeltilværelsen til videregående-elever: “Det blir en slags [...] ekstremversjon av å være ungdom, tenker jeg. Fordi du får bokstavelig talt frie tøylar og veldig mye ansvar samtidig – for deg selv og andre.” I likhet med research-fasen til både *17* og *Blank*, gjennomførte også Håland 48 research-intervjuer med ungdommer i målgruppealderen som er 16 år. I tillegg intervjuet hun noen som var litt eldre og litt yngre. Fra dem merket hun seg at forskjellen på hennes egen ungdomstid og nåtidens ungdom er at de opplever betraktelig mer press. Samtidig eksisterer det universelle følelser som forelskelse og vennskapsforhold. Håland legger vekt på at hun husker ungdomstiden som en tid med frihet til å være litt dum, litt slem – en tid for å gå på en smell og lære. Til motsetning opplever Håland at dagens ungdomsgenerasjon, med tilgang til mobil og informasjon 24 timer i døgnet, er mer informerte, snille og empatiske, men at dette også har en ulempe: “Jeg føler at de ikke får lov å være kids, liksom.” Målet hennes med serien handlet altså om å ta vekk noe av det presset og vise at man kan “drite seg ut”, men at det ikke er så farlig. Å vise at man kan være slem mot en venn, men at det er mulig å finne tilbake til hverandre. Håland forklarer videre at *Lovlegs* hovedkarakterer er utviklet basert på typer hun føler finnes i dagens ungdomsmiljø på bygda, og at hun ville skildre en 16-åring som skiller seg ut, en som føler seg rar og sier “feil ting” – med andre ord bidra til en slags normalisering av annerledeshet:

Man snakker liksom om ungdomsgenerasjonen som om de er en homogen gruppe, der alle hører på samme musikk og går med de samme klærne. Og det fins en viss kultur, en mainstream-kultur, men samtidig så har jeg veldig lyst til å lage serie om de som stikker seg litt ut av det.

Et spørsmål hun stilte mange av ungdommene var: “Hvis du skal flytte til et nytt sted i morgen, hva hadde vært frykten?” De fleste svarte: “Å ikke få noen venner.” Håland trekker frem at isolering ble sett på som skummelt og at vennskap er viktig, men poengterer: “Du ser på statistikk at man bruker mindre tid med venner, og når man er med venner, så bruker man mye mer tid på mobilen.” Håland tror samfunnet beveger seg i en retning der vi i økende grad mangler fellesskap og blir isolert fra hverandre. Hun legger også vekt på at vennskap i mange TV-serier er noe som blir tatt for gitt:

Det handler om kjærlighet eller det handler om familie, men vennskap er noe som bare er der. Og noen av de mest utfordrende og givende forholdene du har i livet er med vennene dine. Jeg tror vi kollektivt er ganske syke på mange måter i vesten når det gjelder hvordan vi isolerer oss i ting [...] Det er et savn etter en ærlig kobling med andre mennesker som er litt mer sann og ekte og ikke basert på masse status-jag.

Det er altså vennskapstematikken som står sterkest i *Lovleg*, og målet med serien handler om å motvirke en slags isolasjons-kultur i det Håland opplever som individualismens tid.

For å oppsummere viser funnene at *17*, *Blank* og *Lovleg* søker å portrettere realistiske karakterer som målgruppen kan identifisere seg med, basert på kvalitative intervjuer med tenåringene selv. Seriene søker også å hjelpe sine respektive målgrupper med å adressere og imøtekomme sine egne behov og å takle utfordringer, men her eksisterer det en balansegang mellom et realismefokus og en mer normativ tilnærming – der serieskaperne forsøker å komme med et implisitt budskap. Seriene portretterer alle et tilsynelatende realistisk bilde av sine spesifikke målgruppers identitetsutfordringer, men kommer samtidig med visse alternative, mer normative, forslag til løsninger. Dette kan knyttes til NRKs institusjonelle rolle som allmennkringkaster, som har et samfunnsoppdrag som består i å både underholde, men også opplyse – og legge til rette for innsikt, refleksjon og kunnskap (NRK-plakaten, 2018). I *Blank* ender for eksempel Susanne ikke opp med å gjennomføre en neseoperasjon, og Ella evner til slutt å ta mer eierskap til sitt eget liv ved å tørre å ta valg. I *Lovleg* viser det seg at Gunnhild både blir akseptert og likt, og til og med utvikler et sterkt vennskap, selv om hun er rar, klein – og innimellom litt slem og egoistisk. I *17* peker Härter på at redaksjonen har forsøkt å både *vise* og *utfordre* målgruppens etablerte væremåter, der det for eksempel er “[...] veldig strenge forventninger til å skulle være macho og tøffe.” Istedenfor at Abdi skal fortsette å leve et konfliktfylt dobbeltliv, forsøker redaksjonen å vise andre løsninger – eksempelvis gevinsten av å snakke sammen.

4.5 NRK og storproduksjon av ungdomsdrama – et behov?

I kjølevannet av *SKAM* har NRK økt satsingen på dramaproduksjoner for ungdom betraktelig. *Lovleg*, *Blank* og *17* er noen eksempler, mens *Unge Lovende* (2015-2018), *Skitten Snø* (Launing & Gossé, 2019) og *Nudes* (Blad & Blad, 2019) er andre. Funnene fra de kvalitative intervjuene viser at alle informantene trekker frem viktigheten av at NRK som allmennkringkaster tørr å satse på et mangfold av historier og målgrupper som ikke nødvendigvis favner bredt. Håland mener også det er bra at NRK, blant annet ved å satse på *Lovleg*, har tatt sikte på å representere ungdomsmiljøer andre steder i Norge enn Oslo. Flere av informantene understreker også at de tror mange av NRKs ungdomsserier ikke kunne blitt laget av noen andre. Hole forteller at *Blank* sesong 1 var det første prosjektet ut etter *SKAM* i det som nå med en fellesbetegnelse kan kalles “ungt drama” i NRK:

Det handler om å vise at NRK er en allmennkringkaster også for unge mennesker. Og det handler om å få opp et mangfold av historier, miljøer og dramaserier, rett og slett for å ha et råbra tilbud. Fordi hvis de unge bare sitter på Netflix og HBO hele dagen – da må vi bare legge ned.

Hole poengterer at det har skjedd en stor utvikling i medielandskapet siden *Blank* sesong 1 gikk i 2018. Den gangen var det lettere å synes, siden det ikke var like mange serier å konkurrere med. I ettertid har det vært en stor oppblomstring av ungdomsserieproduksjoner, både i NRK, men også internasjonalt med aktører som Netflix og HBO, forklarer hun.

I lys av denne ungdomsserie-oppblomstringen kan det være legitimt å sette spørsmålsteget ved om det egentlig er et behov for såpass mange målspesifikke dramaer. Næsheim mener det er en positiv utvikling: “[...] i utgangspunktet så syns jeg bare det er helt fantastisk at det satses så hardt på denne målgruppen. For de har blitt litt forsømt. Det har ikke blitt laget så mye fiksjon for dem før *SKAM*.” Härter tror NRKs institusjonelle posisjon spiller en stor rolle, med tanke på at rikskringkasteren ser det som sin oppgave å ikke bare lage underholdning, men også å “[...] lage noe som får folk til å reflektere mer rundt egne liv.” Dette kan kobles til kravet om en variert programflate – noe som har vært forankret i en “[...] demokrati- og folkeopplysningstradisjon, en tanke om at allmennkringkasterne skulle tjene seerne som samfunnsborgere” (Ihlebak, Syvertsen & Ytreberg, 2011, s. 220) og innlemme et bredt publikum på tvers av alder, klasse og kjønn (Lindtner & Skarstein, 2018, s. 14). Härter legger til at hun tror mange av ungdomsseriene fra NRK ikke kunne ha blitt laget noe annet sted fordi man i større grad er avhengig av inntjening. I ettertid av *SKAM* trekker hun spesielt frem *Lovleg* og *17* som eksempler på serier som ikke kunne blitt laget noe annet sted enn NRK. Profitt-poenget støttes også av Trine Syvertsen, som har forsket på allmennkringkasterfeltet (2008). Hun mener kringkasterne som NRK har vist en betydelig strategisk kompetanse når det gjelder interaktive konsepter, og at en viktig del av det politiske legitimeringsarbeidet har dreid seg om å sikre digitale ekspansjonsmuligheter. Hun legger vekt på at eksperimenteringen med elementer på flere plattformer har hatt betydning for NRKs appell til ungdom, og at dette er et punkt der

[...] allmennkringkasternes innovasjonsstrategier skiller seg fra de kommersielle. Selv om allmennkringkasterne også legger vekt på muligheten til inntjening gjennom nye plattformer, har de større rom for å utvikle konsepter for ikke-kommersiell deltakelse enn de private. (2008, s. 227)

Syvertsen peker altså på at en fordel ved den offentlige kringkastingsstrukturen er at den muliggjør eksperimentering med nye konsepter “[...] uten å hele tiden å måtte tenke profitt” (2008, s. 227). Næsheim poengter det samme og trekker frem at mange av oppdagelsene med sanntidsdramaet ikke hadde skjedd med mindre det var i NRK:

Fordi vi har jo et allmennkringkasteroppdrag hvor man tenker: “Hvilke utfordringer har målgruppa som vi kan hjelpe dem med” – som et utgangspunkt for å lage fortellinger [...] Det at vi vil løse et samfunnsoppdrag, har gjort at vi har prøvd å forstå behovene til målgruppa.

Dette poenget støttes også av Sundet (2020, s. 83), som videre skriver at *SKAM* var utviklet innen en allmenkringkaster-produksjonskontekst, som ville bruke publikums engasjement og emosjonelle investering til å skape debatt og refleksjon i folkeopplysnings-øyemed.

At NRK har økt satsingen på ungdomsserier for å nå, interagere med, representere og speile flere smale målgrupper, der eksperimentering med fortellerform og format er mulig uten at man er avhengig av å tenke på sikker inntjening, er altså noe som kan sies å være særegent for NRK med bakgrunn i allmenkringkasteroppdraget. Samtidig kan flere elementer med sanntidsdramaet også knyttes til en bredere kommersiell og teknologisk kontekst. Som jeg var inne på i teori-kapittelet, belager NRKs sanntidsdramaer seg på en blogg-logikk som vokste frem tidlig på 2000-tallet. *Lonelygirl15* er en web-serie som ble lansert i 2006 på YouTube, kort tid etter at videodelings-plattformen var etablert online. Serien fikk stor oppmerksomhet da det ble avslørt at den var fiktiv, fordi den tilsynelatende hadde fremstått som en autentisk videodagbok eller vlog. Dette banet vei for skapelsen av flere YouTube-univers som eksisterte et sted mellom virkelighet og fiksjon og som ble publisert i sanntid. Som Mari Magnus poengterer, har det vist seg at historiefortelling i sanntid og gjennom sosiale medier er et suksesskriterium nettopp fordi det oppleves realistisk og virkelighetsnært og dermed påvirker publikums engasjement og atferd (2016, s. 33). Dette trekket kan sies å være koblet til *nettdramaets* spesifikke natur – som har vokst frem i takt med teknologisk utvikling, kommersielle plattformer og endringer i ungdomskultur – ikke ene og alene gjennom NRKs rolle som allmenkringkaster. Det handler heller om at NRK har søkt å tilpasse seg unge målgrupper innenfor et bestemt medielandskap, der bruken av sosiale medier har vært en viktig forutsetning for å best mulig kunne speile og treffe generasjonen. I dette landskapet poengterer Melike Leblebicioglu at seriene treffer på flere punkter med tanke på samfunnsoppdraget:

Gjennom tematikk som er aktuell for unge (universelle temaer som utenforskap, popularitetsjag, seksualitet, men også mer spesifikke temaer som hjemsendelse til Somalia i *17*), bidrar vi til den offentlige samtalen som sikrer ytringsfriheten. Med nettdrama som sprer seg over flere plattformer er vi nyskapende i form og utforsker ny teknologi. Spesifikt for *Lovleg* treffer vi også på NRKs oppdrag om at 25 prosent av innholdet skal være på nynorsk. (Personlig kommunikasjon, e-post, 13.10.19)

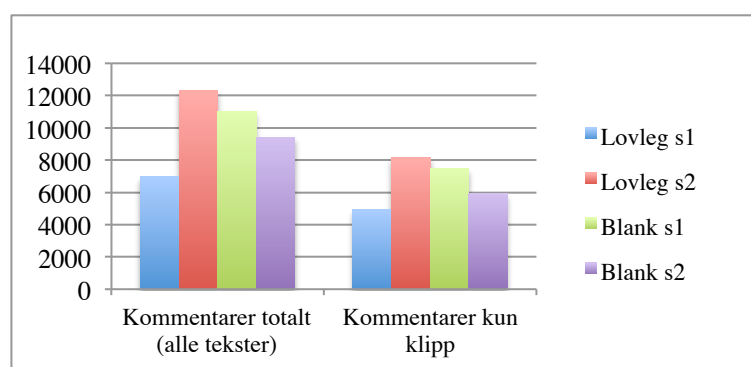
Håland sier hun håper NRK vil fortsette å satse på ting som ikke nødvendigvis blir kjempepopulært, men som blir veldig viktig for visse grupper. Hole legger også vekt på hvor viktig representasjons-aspektet er for NRKs samfunnsoppdrag: “Hvis NRK gjennom for eksempel sine dramaserier klarer å få [...] hvert unge menneske i Norges langstrakte land til å føle at de er sett og representert i en dramafortelling i NRK [...] da er det bra jobba.”

Krüger og Rustad poengterer at *SKAM*, basert på produksjonsteamets oppfatninger om samfunnsansvar, burde leses i en kontekst av verdidrevet TV-produksjon (2019, s. 76). Jeg vil argumentere for at både konseptualiseringen og produksjonen i *Lovleg*, *Blank* og *17* kan leses på lignende måte. Sundet skriver også at NRK som allmennkringkaster gjennom sanntidsdramaene har søkt å nå ut til ungdomsmålgruppene gjennom å tilby innhold som både underholder, men også opplyser (2020, s. 73), og dette kan sies å være i tråd med kanalens langsiktige strategi, som har vært “å gjøre det viktige populært og det populære viktig” (NRKs langtidsstrategi 2015-2020, s. 5).

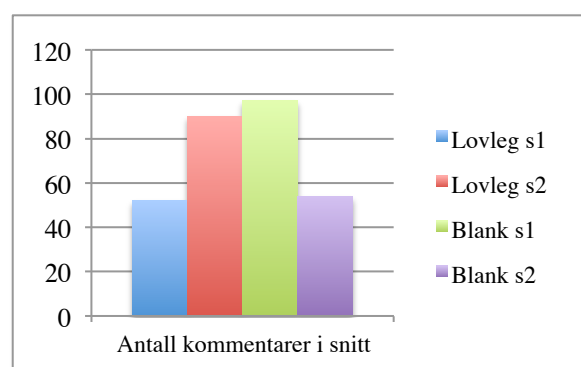
Samlet sett kan det se ut til at NRKs institusjonelle posisjon har vært avgjørende for videreutviklingen av sanntidsdramaformatet som eksisterer i *Lovleg* og *Blank* – i tillegg til hybridformatet i *17*. I lys av del-problemstillingen kan det dermed sies at de forskjellige begrepene jeg har vært inne på, som konvergens, skjermmobilitet, sosiale medier, resepsjonsrytmer og målgruppe-research, alle er elementer som ikke kunne blitt eksperimentert med på samme måte med mindre seriene ble laget av NRK. Gjennom research, representasjon og flermedial tilstedeværelse øker seriene sjansen for at målgruppen føler seg sett og forstått – og kan identifisere seg med serienes konstruksjoner av unge identiteter. Selve graden av identifikasjon og relaterbarhet skal jeg gå nærmere inn på under.

4.6 Responser – diskusjon, frustrasjon, entusiasme og identifikasjon

I dette delkapittelet vil jeg gå nærmere inn på hva slags respons seriene har fått ved å presentere funn fra innholdsanalysen av kommentarfeltene. Jeg vil først begynne med å presentere en oversikt over det totale antall tekster, kommentarer og likes, før innholdet i utvalgte kommentarer og kommentarfelt vil bli analysert.



Figur 4a: Diagram som viser det totale antall kommentarer på alle tekster per sesong (t.v.), og antall kommentarer kun på teksttypen “klipp” (t.h.).



Figur 4b: Diagram som viser det gjennomsnittlige antallet kommentarer per tekst per sesong.⁴

Som det går frem av figur 4a, varierer det totale antall kommentarer på *alle* serienes tekster (det samlede tallet på kommentarer på alle poster på nettsidene for *Lovleg* og *Blank* sesong 1 og 2) mellom i underkant av 7000 og i overkant av 12 000, der *Lovleg* både har fått det største og minste antallet med sesong 1 og 2.

Samtidig viser det gjennomsnittlige antallet kommentarer per tekst (figur 4b) et annet bilde, der *Blank* sesong 1 faktisk har generert flest tilbakemeldinger. En snittrespons på mellom 52 og 97 kommentarer per tekst er ikke skyhøye tall, men det kan samtidig sies at seriene har klart å nå ut til en betydelig del av sine smale målgrupper. Det er også rimelig å anta at mange som konsumerer innholdet heller ikke nødvendigvis kommenterer, og at det er en større sjans for at de som faktisk kommenterer er mer positivt investert. Antall likes kan sies å følge et litt annet mønster enn kommentarene, der *Lovleg* sesong 1 og 2 henholdsvis fikk 120 846 og 145 917 likes på alle tekster totalt, mens tallene for *Blank* sesong 1 og 2 ble 149 569 og 146 278. *Blank* fikk altså en litt høyere andel likes sammenlignet med *Lovleg*, samtidig som det ser ut til at *Lovleg* har fått med seg flere av sin fan-gruppe over til sesong 2 enn *Blank*.

Det er imidlertid gjennomgående at klippene er de tekstene som skaper størst engasjement på begge serienes nettsider, selv om de ikke utgjør den største andelen av tekstene. *Lovleg* sesong 1 har totalt 135 tekster, hvorav 59 er klipp. Sesong 2 har totalt 137 tekster, der også 59 av dem er klipp. For *Blank* sesong 1 utgjør klippene 55 tekster av totalt 114, mens sesong 2 har 173 tekster, der 67 av dem er klipp. Figur 4a viser at klippene i samtlige sesonger genererer over halvparten av alle kommentarene. Disse får til sammen altså en langt større respons enn skjermdumpene av meldingstråder, Instagram-poster og “stories” på sosiale medier. Dette kan være en indikasjon på at publikum føler et større engasjement for å diskutere, analysere og si sin mening når de blir utsatt for levende bilder, der handling, uttrykk og følelser utspiller seg. Gripsrud skriver at publikums innlevelse i medietekstene kan sees som en testing av forskjellige perspektiv på en selv og ens egen realitetsoppfattelse (2011, s. 28), og det kan her se ut til at både innlevelse, testing *og deling* av perspektiver på egen realitet i større grad skjer med levende klipp. Enkeltklippene som genererer flest kommentarer ser ut til å være siste klipp i hver sesong, i tillegg til klipp som portretterer hendelser og tematikk som nærer opp til debatt. I *Blank* gjelder dette eksempelvis utroskap og seksuelt samtykke. I *Lovleg* handler det om vennskapets kraft i tykt og tynt, uønsket graviditet og angst – i tillegg til identitet og egen og andres oppfattelse av en selv.

I lys av problemstillingen vil de følgende bolkene trekke frem kommentarer som adresserer en form for identifikasjon, skepsis eller entusiasme. Etter å ha presentert funnene vil jeg diskutere disse i samspill med serienes narrativ opp mot Ziehes teorier rundt subjektivering. I teksten skiller jeg altså mellom det jeg har valgt å kalle “entusiasme-kommentarer”, “skepsis-kommentarer” og “identifikasjons-kommentarer”. Entusiasme-kommentarer innebærer respons som gir uttrykk for positiv støtte til hovedkarakteren og/eller bi-karakterer/seriekonsept, som for eksempel: “Stå på Gunnhild!” Med skepsis-kommentarer menes kommentarer som uttrykker at de er uenig med og/eller skeptisk til hovedkarakteren og/eller handlingen. Identifikasjons-kommentarer gjelder den responsen som gir uttrykk for identifikasjon med enten hovedkarakteren eller bi-karakterer og det må uttrykkes en form for gjenkjennelse (se fullstendige beskrivelser i vedlagt kodebok).

4.6.1 Identifikasjon, entusiasme og skepsis

Næsheim trekker frem at Ella som karakter er utviklet som en overbeskyttet jente og derfor fremstår som mer eller mindre “blank”. Av tilbakemeldinger peker han på at sesong 1 fikk blandede kritikker og at flere opplevde Ellas problem som “uviktig”. Næsheim tror dette kommer fra en forventning til en stigma-tematikk etter *SKAM*, som adresserte temaer som både homofili, overgrep og religion: “[...] jeg startet med å lage en lang liste over stigmaer vi kunne putte inn i dette, for jeg visste at den forventningen var der. Men så tenkte jeg at her må vi stole på at utfordringen med å være 19 er det vi skal fortelle om,” sier han. Ifølge journalisten Kari Spets, bidrar Ellas tafatthet imidlertid til å gjøre serien oppsiktsvekkende:

I et samfunn hvor det individuelle, ambisiøse og unike fremheves og hvor offentlig smerte og drama hylles, er det befriende og noe forvirrende å se en tilsynelatende stillestående person som bare er til mens bestanddeler av livet sakte og stille raser sammen rundt henne. (Spets, 2018)

Hun legger til at det mest oppsiktsvekkende med Ella er “[...] hvor lite oppsiktsvekkende hun blir fremstilt” (Spets, 2018). Samtidig som Spets mener det er befriende å se en stillestående karakter som Ella bli representert på skjermen, viser flere av funnene fra kommentarfeltet til *Blank* sesong 1 en annen reaksjon – nemlig at publikummere irriterer seg over den passive oppførselen. Under følger noen eksempler:

Synes dette bare er kjedelig til nå. Bare festing og null personlighet. Can't relate. (“Skål for ung kjærlighet”, S1, lørdag 21.04.18, kl. 20.49)

Det er sikkert litt sånn unpopulær opinion men jeg klarer ikke like Ella. Hun virker sykt surrete og tafatt, og ja, vi skal være med og se henne vokse og ta tak i ting men fyfaen det er vanskelig å se på til tider! (“Blank”, S1, tirsdag 15.05.18, kl. 09.02)

Samtidig er det her viktig å poengtere at eksempelvis det siste klippet i episode 1, ”Skål for ung kjærlighet”, til sammen fikk 150 kommentarer – hvorav 12 åpenlyst var skeptiske. 34 kommentarer, altså over dobbelt så mange, utviser faktisk entusiasme til Ella og til serien:

Endelig skjer det noe! Liker dette veldig godt, realistisk og spennende. (“Skål for ung kjærlighet”, S1, lørdag 21.04.18, kl. 20.49)

Seriøst: kø-scenen kaster tryllestøv over hele den ganske ordinære virkeligheten til jenta og jeg tenkte ahhhhh genius, nå er vi i gang. (“Skål for ung kjærlighet”, S1, lørdag 21.04.18, kl. 20.49)

Flere som aktivt deltar i seriens kommentarfelt skriver også at de identifiserer seg med Ella:

”Mer lost enn noen gang” - åhh så relatable ☐. (“Tungtveiende grunner”, S1, onsdag 18.04.18, kl. 17.11)

Stakkels Ella! Kendte mig selv igen da hun sagde at hun havde håbet et friår ville give hende pejling on hvad hun ville. (“Tungtveiende grunner”, S1, onsdag 18.04.18, kl. 17.11)

Når det gjelder identifikasjons-kommentarene er det viktig å understreke at basert på alle de 34 tekstene som utgjør første og siste episode av *Blank* sesong 1, så hadde 21 kommentarfelt mottatt respons som gav uttrykk for identifikasjon med en eller flere av karakterene. Antall identifikasjons-kommentarer på hver tekst varierte her fra 1-18, og det var flere blant tekstene i den siste episoden enn den første. 13 tekster hadde ingen kommentarer som gav uttrykk for identifikasjon. Med tanke på at det totale antall kommentarer på tekstene i disse to episodene går fra 10 på det minste til 260 på det meste, kan det sies at antall identifikasjons-kommentarer ikke er utpreget høyt relativt sett. En gjennomgående høyere andel av kommentarene uttrykker imidlertid entusiasme til serien. 34 av 34 tekster har mottatt slike responser i kommentarfeltet, der tallet varierer fra 1 entusiasme-respons i ett kommentarfelt til 126 i et annet og også her øker antallet fra første til siste episode. Skepsis-kommentarene i *Blanks* kommentarfelt er noe høyere sammenlignet med *Lovleg*, men de overgår ikke entusiasme-kommentarene. I *Blank* sesong 1 er det 27 kommentarfelt som uttrykker skepsis, der antallet varierer fra 1-22 per tekst, mens det for *Lovleg* sesong 1 er 19 kommentarfelt som uttrykker skepsis, der tallet går fra 1 på det minste til 17 på det meste.

For *Lovleg* sesong 1 og 2 er det altså også et gjennomgående større antall kommentarer som uttrykker entusiasme for serien og heier på hovedkarakteren(e), sammenlignet med kommentarer som direkte uttrykker identifikasjon eller skepsis. Av de til sammen 29 tekstene som utgjør første og siste episode av *Lovleg* sesong 1 er det 19 kommentarfelt som innehar identifikasjons-kommentarer, der tallet varierer fra 1 til 10. 29 av 29 tekster har kommentarfelt med entusiasme-kommentarer der tallet varierer fra 2 til 70. For sesong 2 er det

25 tekster som utgjør første og siste episode, der 18 kommentarfelt inneholder identifikasjons-kommentarer, hvor tallet varierer mellom 1 og 46 kommentarer per tekst. 25 av 25 tekster har entusiasme-kommentarer der tallet varierer fra fire til 152. 17 kommentarfelt inneholder mellom 1 og 9 skepsis-kommentarer. Generelt diskuterer de fleste kommentarfeltene teksten det er snakk om og analyserer mulig videre handling, i tillegg til å tolke og analysere relasjonene karakterene imellom. Under følger noen eksempler:

Åhhh gjekk ut frå Firda i vår og eg får vondt av å sjå på ditta! Vil tilbake til hybel, torsdagsfest, late nights i C-bygget og verdas beste bygd, ♥Sandane♥. (“Velkommen til Sandane”, S1, søndag 19.08.18, kl. 18.03)

Kjenner meg så mye mer igjen i dette enn i SKAM. Jeg var som Gunnhild... føler med henne! Men alt ordner seg til slutt! (“My little horny”, S1, tirsdag 21.08.18, kl. 18.53)

Eg trur ho har angst. Har det sjølv og kjente meg veldig igjen akkurat her. [...] Uff eg syns synd på ho □. (“My little horny”, S1, tirsdag 21.08.18, kl. 18.53)

Herre jemini...skal dette bare være kleint liksom...?! Jeg synes ikke Gunnhild overspiller, men jeg synes kanskje handlingen er litt vel ekstrem. Er det realistisk det her da? (“Dagen derpå”, S1, torsdag 23.08.18, kl. 11.00)

I *Lovlegs* kommentarfelt er det også fremtredende at en god del av kommentarene er skrevet på nynorsk eller tilnærmet nynorsk (dialekt). Alle kommentarfeltene som inngår i analysen (med unntak av ett) innehar alt fra 1 til 25 kommentarer skrevet på nynorsk. Dette taler for at serien evner å skape lokalt engasjement fra stedet den skildrer: Vestlandet og Sandane. Funnene viser også at både *Lovleg* og *Blank* genererer internasjonale følgere, ettersom de fleste av kommentarfeltene inneholder respons skrevet på både dansk, svensk og engelsk. Leblebicioglu understreker at *Lovleg* har fått gode tilbakemeldinger både fra inn- og utland og at kommentarfeltet ble hyppig brukt:

Selv om *Lovleg* ikke er av dramaseriene våre som har hatt høyest seertall, så er det en kjerne som virkelig har trykket serien til sitt hjerte. Opplevelsen fra kommentarfeltet er at *Lovleg* spesielt treffer de som føler seg litt utenfor normen, mer enn de andre seriene våre. (Personlig kommunikasjon, e-post, 13.10.19)

Håland trekker frem at opplevelsen av å være serieskaper for et sanntidsdrama har vært både berikende og utfordrende – særlig med tanke på negative kommentarer og tilbakemeldinger. Hun har imidlertid bitt seg merke i at dersom noen legger igjen en negativ kommentar så interagerer de fremdeles med serieuniverset. Når det gjelder de beste opplevelsene sier Håland følgende: “På det beste så er det det mest givende jeg noen gang har gjort fordi du får personlige historier fra folk som har blitt påvirket av det du har skrevet, det er helt sjukt.” Hun trekker frem kommentarfeltene som “et lite hjørne av internett” der folk er ålreite og støttende mot hverandre:

Du får tilbakemeldinger fra folk som sier at de har kommet ut til familie og venner på grunn av serien, eller har tatt en vanskelig prat med kjæresten på grunn av serien fordi de har innsett noen ting. Bare noen som sier sånn: “Jeg har bestemt meg for at jeg skal være stolt av at jeg er litt rar.”

Ettersom *17* ikke opererer med kommentarfelt på samme måte som i *Blank* og *Lovleg*, er det utfordrende å kartlegge responsen. Härter understreker imidlertid at redaksjonen fulgte mange i målgruppen på sosiale medier mens seriens episoder/klipp ble publisert:

[...] vi fulgte veldig mange av dem på Instagram på det tidspunktet. Ikke bare skuespillerne, men et stort antall folk i Groruddalen. Og vi fikk kjempfeedback på det. Det ble liksom hyllet og elsket i Groruddalen.

Dette indikerer med andre ord at redaksjonen har klart å skape karakterer og miljø som målgruppen relaterer seg med. Seertallene viser at *17* i snitt hadde 145 000 seere, basert på gjennomsnittstall fra all vanlig TV og NRK TV/“on demand” (personlig kommunikasjon 19.09.19). Ifølge Härter er første episode sett av over 260 000, altså kan det sies at serien har nådd ut til en betydelig mengde folk. Til sammenligning hadde *Lovleg* (sesong 1) 137 000 seere totalt i snitt, og *Blank* (sesong 1) 220 000. For *Lovleg* sesong 2 er tallet 97 000.

4.6.2 Kommentarer, plot og subjektivering

Den følgende delen av kapittelet vil se nærmere på hvordan både serienes handling og kommentarfelt i samspill kan analyseres i lys av Ziehes subjektiverings-orientering, som igjen kan kobles på konstruksjonen av ung identitet.

På en side øker entusiasme-kommentarene i *Blanks* kommentarfelt når Ella og Simens relasjon utvikler seg, og når hun etter hvert evner å ta mer eierskap til sitt eget liv. Samtidig viser flere identifikasjons-kommentarer en gjenkjenning med følelsen av å være “lost” i en verden med “alle” muligheter. Begge disse aspektene kan kobles til Ziehes teorier om subjektivering, som er et av orienteringsforsøkene knyttet til det moderne samfunnets tre økte tendenser: refleksivitet, gjørbarhet og individualisering (1986, s. 346-349). At Ella føler seg “lost” i kraft av å ikke vite hva hun vil med livet, er et uttrykk for refleksjon over egen identitet – altså et tegn på hennes egen refleksivitet. Den økte gjørbarheten er også fremtredende gjennom at det ligger en forventning i Ella selv, så vel som i samfunnet rundt henne, om at hun skal studere og “gjøre” noe med livet sitt. Å navigere og velge i et uendelig hav av muligheter legger et økt ansvar og press på Ella. Den økte individualiseringen er med andre ord også fremtredende. Det er gjennom håndteringen av disse tre samfunnstendensene at subjektiveringen kommer til uttrykk. Subjektivering handler om jakten på nærhet og intimitet, om et økt ønske om en følelsemessig berikelse av situasjoner og relasjoner – en

lengsel etter å oppleve intense følelser (Ziehe et al., 1989, s. 39). Ellas draging mot Simen er et eksempel på dette. Hun lengter etter å oppleve en mer intens kjærlighetsrelasjon der hun kan uttrykke seg autentisk og er i en prosess med å oppdage sine egne behov – en prosess hun kanskje ikke er helt bevisst på selv. Dette behovet speiles på sett og vis også i kommentarfeltene, gjennom entusiastiske spekulasjoner. Det er følelsen av nærhet, intimitet og ekspressivitet flere heier på – noe Ella også ønsker. Interessant nok kan dette være en indikasjon på at subjektivering også er et orienteringsforsøk som publikum selv anvender.

I *Lovleg* kommer representasjonen av subjektivering til uttrykk gjennom Gunnhilds søken etter sosial aksept og bekreftelse, fellesskap, kjærlighet og vennskap.

Individualiseringens innvirkning på samfunnet er noe Håland trekker frem som en av faktorene for hvorfor vennskapstematikken står så sterkt i *Lovleg*, som jeg skal komme tilbake til. Økt gjørbarhet kommer som funksjon til uttrykk gjennom eksempelvis Gunnhilds stress og engstelse med å få gode karakterer, og på det refleksive planet er det tydelig at hun bryr seg om og påvirkes av andres oppfatninger av henne selv. Gunnhild har i tillegg en fremtredende sårbarhet – noe som også kan kobles til subjektivering. Ziehe argumenterer for at selvfølelsen har blitt sentral for den psykiske helseproblematikken, og et eksempel på dette i *Lovleg* er Gunnhilds angst. Selvfølelsens økende sårbarhet kommer også til uttrykk gjennom følelser knyttet til andres forventninger, ifølge Ziehe. Dette henger sammen med en økt evne til empati og å leve seg inn i andres følelser, men har også mulige negative konsekvenser gjennom frykten for at andre vil mislike, avvise eller skade en (Ziehe et al., 1989, s. 40). Gunnhild er en karakter som viser seg å være en empatisk og lojal venn, som prøver og feiler, og som også er redd for avvising. På samme måte som i *Blank*, speiles også subjektivering i *Lovlegs* kommentarfelt. De entusiastiske kommentarene heier på Gunnhilds jakt på nære relasjoner og applauderer rarheten og sårbarheten hennes.

Når det gjelder *17* er det også tydelige spor av representasjon av subjektivering som svarer på refleksivitets-, gjørbarhets- og individualiseringsfunksjonene. Abdi dras mellom forskjellige forventninger fra skole, kompisgjeng og familie og står i en splid mellom den norske og somaliske kulturen. Han føler på en forventning knyttet til den norske kulturen, der utdanning, karriere og individuell suksess anses som viktig. Mulighetshorizonten hans er stor og dermed også fallhøyden. Samtidig kommer refleksivitet og forvirring rundt egen identitet til uttrykk i at han dras mellom ønsket om å være en del av guttegjengens/“flokken”, ønsket om å vokse som individ og ønsket om å være ansvarsfull overfor familien. Han søker en nærere, mer åpen og ærlig relasjon til moren, men også med vennene sine. Karakterreisen

viser at Abdi er lei av å leve et dobbelt-liv der både familien, vennegjengen og skolen har forskjellige *oppfatninger av og forventninger til* hvem han er og bør være.

For å oppsummere viser funnene fra kommentarfelt-analysen at sanntidsdramaformatet i *Blank* og *Lovleg* evner å konstruere unge identiteter som flere kan kjenne seg igjen i og identifisere seg med. Dette kommer først og fremst til uttrykk gjennom kommentarene som *direkte* uttrykker identifikasjon, som for eksempel: “Kjenner meg så mye mer igjen i dette enn i SKAM.” Samtidig vil jeg argumentere for at flere av entusiasme-kommentarene også uttrykker former for gjenkjennelighet, men mer på en *indirekte* måte, som for eksempel: “Endelig skjer det noe! Liker dette veldig godt, realistisk og spennende.” Serien oppleves realistisk når seeren opplever at den korresponderer med ens egen virkelighetsoppfattelse og gir en gjenkjennende følelse av at noe er realistisk og spennende.

Ifølge Gripsrud har de fleste av oss evnen til å leve oss inn i eller identifisere oss med “ulykkelige personer og forhold”, så vel som vellykkede helter (2011, s. 27). Både identifikasjons-kommentarene og entusiasme-kommentarene i *Lovleg* og *Blank* kan i så måte kobles til begrepet symbolsk interaksjonisme, som handler om hvordan individer i samhandling med seg selv tar på seg andres “roller”. Gripsrud skriver: “Det å anlegge andres perspektiv på seg selv er en variant av den mer generelle evnen vi har til å *sette oss i andres sted*, noe som kalles evnen til *empati*” (2011, s. 28). Fra kommentarene nevnt over går det tydelig frem at flere evner å sette seg i karakterenes sted. Selv om identifikasjon ikke uttrykkes like ofte i klartekst, kan majoriteten av kommentarene, som diskuterer og spekulerer om karakterenes liv, altså tolkes som empatiske. Videre, i likhet med det Krüger og Rustad skriver om *SKAMs* kommentarfelt, legger sanntidsdramaformatet i *Blank* og *Lovleg* til rette for en slags forhandling mellom brukerne om deres sosiale virkelighet:

[...] the show hands over the task of negotiating social reality and its moral groundings to media users. This comes to the fore in the comments to the series’ web page, where fantastic modes of playing along, of joining the imaginary universe, of living with and through the characters, and of sharing the characters’ space feed into passionate, largely unmoderated, but acknowledged discussions about rights and wrongs, adequacies and inadequacies, reality and illusion. (2019, s. 90)

Det er altså som Magnus poengterer – at det genereres et behov for kommunikasjon for målgruppen når man formidler virkelighetsnære historier i sanntid som har aktuelle problemstillinger: “Kommentarfeltet fungerer som en plattform for målgruppen der de finner frem til sannheter sammen, i et felleskap” (2016, s. 36). Ved å følge noen så tett, fra dag til dag, blir det et behov hos brukerne for å dele meninger, følelser og spørsmål (Magnus, 2016, s. 35). Dette kan igjen kobles til det Jenkins skriver om deltakerkulturer, som jeg var inne på

tidligere. På samme måte som studiene av fan-kulturer har hjulpet oss med å forstå deler av medieindustriens innovasjonsprosesser, kan strukturer i fan-samfunn også bidra til å vise oss nye måter å tenke om borgerskap og samarbeid, argumenterer Jenkins:

The political effects of these fan communities come not simply through the production and circulation of new ideas (the critical reading of favorite texts) but also through access to new social structures (collective intelligence) and new models of cultural production (participatory culture). (2006, s. 257)

Er dette å ta for hardt i? Muligens. Men samtidig tror jeg ikke viktigheten av målgruppenes tilbakemeldinger skal stikkes under en stol. Både Næsheim, Håland og Härter understreker at kommentarene er noe serieskaperne har tatt på alvor og også i større eller mindre grad lyttet til i produksjonssammenheng. Ifølge Mizuko Ito (et al.) har fremveksten av digitale medier ført til en endring i mediernes maktbalanse, og aktører som barn og ungdom har fått en tydeligere stemme. Her er det viktig at man ikke bare ser ungdom som legitime sosiale og politiske aktører, men også anerkjenner dem som potensielle innovatører og pådrivere for nye medieendringer (Ito et al., 2008, s. IX). Sett opp mot del-problemstillingen kan det altså sies at begrepet deltakerkultur kan knyttes til serienes konstruksjoner av unge identiteter ved at publikums deltakelse fungerer som en slags “lagsport” mellom brukerne og serieskaperne, der publikum får uttrykke hva de mener om karakterenes identitetsskapende prosesser. Deltakerkulturen utgjør i så måte en stor del av hvordan selve formatet er ment å oppleves.

4.7 Oppsummering

Dette kapittelet har undersøkt på hvilken måte begreper som konvergens, skjermmobilitet, sosiale medier, resepsjonsrytmer, målgruppe-research og deltakerkultur kan knyttes til serienes konstruksjoner av ung identitet. Funnene viser at sanntidsdramaet søker å skildre tenårings mediepregede hverdag på en så realistisk måte som mulig – gjennom de samme digitale kanalene som ungdommen befinner seg på – der publikum får mulighet til å teste perspektiver, dele tanker, følelser og observasjoner. Distribusjonsstrategiene søker å integrere historiene så dypt som mulig inn i livene til målgruppen, og dette gjøres gjennom en fragmentert, umiddelbar og intim måte å fortelle på, der sosiale medier og mobile, personlige skjermer spiller en sentral rolle. Med andre ord kommer konvergenskulturen til uttrykk ved at innholdet beveger seg på tvers av medieindustrier og teknologier (TV, digitale og sosiale medier). Seriene kan sies å speile tenårings resepsjonsrytmer og belager seg på “oppdaterings-logikken” i sosiale medier, som underbygger opplevelsen av å leve “med” karakterene. Det viser seg også at sanntidsdramaet er en form som ved hjelp av sin fragmenterte distribusjon evner å formidle eksempler på hvordan ungdommers forhandling

med og utøving av identitet i informasjonssamfunnet kan være et samspill mellom det som skjer “frontstage” og “backstage”, og at sosiale medier spiller en stor rolle når det gjelder identitetskonstruksjon, fasade og den sosiale posisjoneringen av seg selv i relasjon til jevnaldrende (Hilmarsen & Arnseth, 2017, s. 4). Seriene viser også eksempler på viktigheten av kommunikative ferdigheter knyttet til bygging av profiler og deltakelse på sosiale medier, der deler av identitetskonstruksjonen og inntrykkshåndteringen for unge mennesker foregår. Når tenåringer navigerer mellom forskjellige sosiale miljøer, manøvrerer de mellom forskjellige kontekster som de sammen har bygget og sosialt konstruert (boyd, 2014, s. 41).

Ved å kartlegge målgruppenes ønsker og behov, basert på omfattende runder med kvalitative intervjuer av tenåringer, søker alle seriene å portrettere autentiske, identifiserbare karakterer, og gjennom bruken av sosiale medier kan det sies at sanntidsdramaet er et format som utfordrer de diegetiske og ekstradiegetiske skillene – noe som igjen bidrar til å gjøre fortellingene og karakterene mer realistiske og mulige å relatere seg til. I tillegg har NRKs posisjon vært avgjørende for eksperimenteringen og videreutviklingen av serienes digitale format – både med tanke på samfunnsoppdraget og viljen til å ta økonomiske risiker.

Seriene portretterer også et ønske etter individuell selvstendighet og uavhengighet i de unge karakterene, og kommentarfeltene viser at ønsket etter selvstendighet også speiles der. Her kommer det også frem at serienes karakterer er direkte relaterbare for noen, og størsteparten av responsen gis til levende klipp fremfor poster på sosiale medier. Dette kan kobles til en mer allmenn forståelse av ung identitet, der evnen til empati og det å sette seg i andres sted er en viktig del av selv-skapelsen og er noe som i større grad skjer i møte med levende mennesker (eller i dette tilfellet bilder). Et annet funn som kan tolkes i retning av en mer generell forståelse av ung identitet er at Ziehes tendenser – økt refleksivitet, gjørbarhet og individualisering (1986, s. 349) – kommer tydelig til uttrykk i narrative. Alle karakterene tar også i bruk subjektivering som orienteringsforsøk gjennom søken etter nære og autentiske følelser og opplevelser. Kommentarfeltene viser også indikasjoner på at subjektivering er noe som publikum selv anvender, da de entusiastiske kommentarene ser ut til å øke i takt med klipp som viser karakterenes følelsesopplevelser.

Sett fra et mer dagsaktuelt perspektiv på ung identitet kan det sies at en betydelig del av identitetsskapelsen til hovedkarakterene i *Lovleg*, *Blank* og *17* kan relateres til at de lever i en mediert hverdag. Selv-skapelsen som skjer i sosiale medier (formidlet gjennom meldinger og Instagram-poster) kan fungere som rom for utforskning, læring eller felles støtte (boyd, 2014, s. 93), og dette er også noe som speiles gjennom delttakerkulturen i kommentarfeltene.

5 Identitet i “individualismens tid”

Alle informantene trekker frem at karakterene i både *Lovleg*, *Blank* og *17* jobber med å finne ut av hvem de er. Identitetsutvikling er noe alle ungdommer går igjennom, og Ziehe legger vekt på at den kulturelle frigjørelsen som har pågått siden 1970-tallet har lagt til rette for nye muligheter for individet siden identitet ikke lenger er ansett som noe man “overtar”:

“Identiteten kan nu afprøves, forandres, stiliseres og tages tilbage” (Ziehe & Stubenrauch, 1983, s. 30). Lindtner og Skarstein peker også på at 1970-tallet banet veien for vår senmoderne liberalistiske tid, der individets frihet ble satt på agendaen med hendelser knyttet til studentopprøret, fredsbevegelsen, miljøbevegelsen, kvinnebevegelsen og homobevegelsen (2018, s. 22). I dette kapittelet skal jeg se nærmere på hvordan serienes konstruksjoner av forskjellige unge identiteter kommer til uttrykk gjennom narrativene. Her vil funn fra de kvalitative intervjuene med serieskaperne bli diskutert opp mot Strengers, Sartres, Goffmans og Ziehes perspektiver på identitet. Jeg vil blant annet ta i bruk Ziehes siste to orienteringsforsøk som dreier seg om ontologisering og potensering.

5.1 Individualisme

Individet har med fremveksten av dagens samfunn fått flere muligheter til å velge, og den komplekse prosessen av selv-skapelse kan ifølge Strenger være smertefull. Med referanser til Sartre (1993) understreker han at ingen kan gjenskape seg helt fra start – det er visse forutsetninger vi blir gitt når vi “kastes inn” i eksistens. Mens mange mennesker muligens “vokser naturlig” inn i sin identitet ut ifra sine forutsetninger, føler andre at de forhåndsbestemte faktorene ikke imøtekommer deres behov og ønsker på en tilfredsstillende måte. Derfor tar de fatt på prosjektet med å skape forskjellige identiteter for seg selv, og dette kan utsette individene for smerte, ifølge Strenger: “Could it be [...] that the more painful process of self-creation [...] highlights an essential feature of the human condition in late-modern societies?” (2005, s. 126). I forlengelsen av dette kan det trekkes frem at både Härter og Håland snakker om at seriene portretterer ungdommer som lever i individualismens tid. Her kan fokus på selvutvikling, prestasjon, facade, utseende, status eller gode karakterer få flere til å føle seg utenfor, isolert, misforstått eller mislykket. I *17* kommer dette til uttrykk gjennom at Abdi opplever en indre konflikt der han blir dratt mellom den norske, mer individorienterte kulturen og den mer kollektivistiske somaliske kulturen, som nevnt over. *Lovleg* problematiserer det individualistiske gjennom en vennskapstematikk, der det å kunne skape en forbindelse med andre mennesker i en tid der det kanskje er lettere å isolere seg, står

sentralt. *Blank* viser et litt annet bilde, der det individualistiske nettopp er en viktig faktor for å klare å ta eierskap til eget liv og egen seksualitet. Samtidig fordrer denne oppnåelsen også en åpenhet mot andre for å kunne skape nære og følelsesberikende relasjoner, som jeg var inne på tidligere – og som seriens misjonssetning også understreker – der målet er å hjelpe 19-åringene “[...] med å slippe kjærligheten inn.” Håland sier hun håper *Lovleg* kan bidra til å motvirke en isolasjons-kultur for ungdom som er i identitetsskapende prosesser:

Jeg tror den viktigste delen av den tiden av livet ikke er leksene dine, hvordan du ser ut, karakterene du får på skolen, hvor god du er i sport. Det handler om å lære seg å være menneske med andre mennesker. Det er den viktigste tingen du kan lære i den perioden tror jeg [...] Alle folk er sårbare, alle har lyst til å høre til. Til og med den tøffe, macho fyren. Til og med hun som forsnakker seg og sier alt mulig dumt – altså alle vil jo bare høre til.

Ziehe mener den moderne tids kulturelle kjennetegn berører mulighetene og formene for identitetsutvikling, eller “identitetsutprøving”, og at stadig flere områder har blitt underlagt en forventning om prestasjon. På skolen og i andre utdanningsinstitusjoner har det vokst frem et pedagogisk og fremtidsrettet press om at man stadig må kvalifisere seg (Ziehe et al., 1989, s. 36). Dagsaktuelle medieoppslag som tar for seg “generasjon-prestasjon”-tematikker, viser at dette poenget er vel så aktuelt i dag. Man registrerer, måler og sammenligner, og jeg vil argumentere for at logikken i sosiale medier bidrar til å forsterke disse prosessene gjennom likes, kommentarer, følgere og “venner”. Dette kan også knyttes opp mot nyliberale idealer og politikk, der menneskelig handling stadig blir kvantifisert og vurdert ut ifra personlig og økonomisk vinning. Karakterene i *Lovleg*, *Blank* og *17* har både vokst opp og lever i et slikt samfunn – og jeg vil argumentere for at disse faktorene bidrar til deres identitetsutvikling. Dette kan eksempelvis sees gjennom Gunnhild og Abdis jag etter gode karakterer, kombinert med det å fremstå som “kule” sosialt, eller gjennom presset Ella føler om å ta en utdanning. Det kan også spores gjennom karakterenes tilstedeværelse og fasader i sosiale medier. Håland forklarer at fasade, som tidligere nevnt, har vært et tema i *Lovleg*:

Det var en intensjon som jeg håper kommer frem – at fasade er et tema. At alle har en fasade og at det ikke nødvendigvis er feil. Fasaden trenger ikke å være en løgn, det er bare at det finnes mer der [...] Å søke etter hvem man er både på sosiale medier og i livet generelt er viktig i ungdomstiden og kanskje resten av livet også.

Håland understreker altså at identitetsprøvingen i sosiale medier ikke behøver å være negativ. I forlengelsen av dette påpeker Næsheim at menneskets grunnleggende evner til å danne relasjoner ikke nødvendigvis har endret seg så mye av den medierte virkeligheten vi lever i:

Jeg tror egentlig dypest sett at de menneskelige mekanismene vi er født med, altså de grunnleggende relasjonelle mekanismene, ikke endrer seg av det. Jeg tror de er det samme. At de

bare utarter seg på litt nye måter. Jeg tror ikke det er så stor forskjell. Jeg tror sjalusi fortsatt er sjalusi, forelskelse er forelskelse, komplekser er komplekser. Relasjonene utspiller seg på nye måter, men det er de samme mekanismene som ligger i bunn, tror jeg. Som handler om posisjonering, tilhørighet, kjærlighet og frykt for forskjellige ting.

De grunnleggende relasjonelle mekanismene som Næsheim refererer til kan med den medierte virkeligheten altså komme til uttrykk på nye måter, der sosiale og digitale medier legger til rette for en større og raskere grad av eksponering og en mer kontrollert fremstilling av det som skjer “frontstage”. Dette kan igjen kobles på Goffmans begrep *inntrykkshåndtering*, som dreier seg om forsøk på å kontrollere inntrykk andre får av en som person. Dette kan gjøres gjennom alt fra handlinger til klesstil, der individet forsøker å skape et bestemt *uttrykk* som vil gi andre et bestemt *inntrykk* (Goffman, 1992, s. 173-196). Ifølge Hilmarsen og Arnseth innebærer inntrykkshåndtering “[...] at vår identitetskonstruksjon alltid vil være en selektiv fremstilling da vi holder frem de karakteristikkene som vi oppfatter vil generere ønsket respons” (2017, s. 6) – og dette kan i større grad kontrolleres på sosiale medier. Det er imidlertid ikke slik at man alltid kan kontrollere hvordan andre vil oppfatte det bestemte inntrykket man prøver å gi – særlig i det fysiske liv, der prosessene rundt inntrykkshåndtering forekommer i mer umiddelbar og spontan samhandling med andre. I *Lovleg*, *Blank* og *17s* narrativ kommer forsøkene på inntrykkshåndtering både online og offline tydelig frem, og fremviser et mer nyansert bilde av karakterenes selv-skapelse.

Videre kan det sies at en annen grunnleggende menneskelig mekanisme som er viktig helt fra barnsben, som også kan kobles til individualisme, er det å få anerkjennelse (Ziehe et al., 1989, s. 17). Dette er noe som i aller høyeste grad blir med inn i ungdomstiden, der kroppsbilder og det visuelle har blitt mer og mer fremtredende – særlig med tanke på digitale og sosiale medier. Ziehe peker på at man i det moderne samfunnet har blitt stadig mer ansvarlig for sin egen kropp og det ytre. Distansen til den “naturlige kroppen” bidrar til at man kan velge å vise den frem på bestemte måter som kan signalisere forskjellige ting. Fokuset på det ytre har også ført til en økt oppmerksomhet mot eksempelvis helse, ernæring, dietter, kosmetikk og trening (Ziehe et al., 1989, s. 24). I *Blank* kommer karakterenes søken etter en slik anerkjennelse eksempelvis til uttrykk gjennom Susannes ønske om å gjennomføre en neseoperasjon eller gjennom Ellas løping på tredemølla. I *17* er det også tydelig at Abdi er opptatt av trening, stil og det å opprettholde et kult og moteriktig “image”. I *Lovleg* er spesielt karakteren Sara opptatt av sminke, hår og mote, og hun er også populær blant guttene. Utseendet, omgangskrets, seksuell atferd og valget av venner er alle identitetsmarkører som altså påvirker hvordan man fremstiller og representerer seg selv (Ziehe et al., 1989, s. 37) – noe som seriene på forskjellig vis adresserer i narrative.

5.2 En relasjonsavhengig identitet

Håland trekker frem at identitets-begrepet ofte er misforstått og legger vekt på at identitet *ikke* er noe som er fastsatt: “Vi snakker om identitet som om det er noe iboende i oss. Men identitet finnes ikke uten andre mennesker.” Dette synspunktet deler også Sartre. I sitt verk *Væren og Intet* peker han på at vår individuelle faktisitet avhenger av gitte faktorer (1993, s. 199) – der mennesker eksempelvis trenger relasjoner med andre mennesker for å forstå sin egen identitet (Wang, 2007). Dette poenget reflekteres i *Lovleg*, *Blank* og *17*. Alle serienes hovedkarakterer er både opptatt av og formes av relasjonene de har rundt seg. utfordringer knyttet til identitetsdannelsen kan sies å være koblet til en søken etter tilhørighet – der blant annet sårbarhet er en fremtredende faktor.

5.2.1 *Lovleg*, *Blank* og *17* – forskjellige typer sårbarhet

Håland forklarer at hun i arbeidet med *Lovleg* har vært inspirert av arbeidet til den amerikanske forskeren Brené Brown, som har studert mennesker og deres sårbarhet. Brown argumenterer for at sårbarhet verken er opplevelsen av nederlag eller seier: “Sårbarhet er ikke svakhet, og den usikkerheten, risikoen og emosjonelle blottstillelsen vi står overfor hver dag, er ikke valgfri” (2019, s. 21-22). Brown har også studert skam som begrep, og i enkle trekk argumenterer hun for at skam handler om frykten for å bli avvist og mangle tilhørighet. Ifølge Brown er tilknytningen til andre mennesker helt sentral, og kjærlighet og tilhørighet er essensielle behov hos alle (2019, s. 29) – og noe som vanskelig kan oppnås uten å tørre å være sårbar. I likhet med Brown, argumenterer Håland også for at skam kan kokes ned til frykten for å bli avvist. Mange, kanskje spesielt tenåringer, kan sitte med en skamlignende følelse som sier “det er noe feil med meg”, ifølge Håland. Hun understreker at hun derfor ville skildre *Lovlegs* hovedkarakter, Gunnhild, nettopp som en usikker ung kvinne, som ikke alltid vet hva hun gjør og sier feil ting – *men* med målet om at sårbarheten hennes skulle oppfattes som noe *bra*. Hun poengterer at usikre karakterer ofte blir fremstilt som passive. Håland ville at Gunnhild både skulle være sårbar, men også agerende og tøff: “Hun må være en helt som tør. Hun prøver selv om det går skeis.” Sårbarheten fungerer altså som en slags katalysator for Gunnhilds mot og opparbeidelse av nære vennskap. *Blank* og *17* innehar også tydelige elementer av sårbarhet, som er helt nødvendig for karakterenes utvikling. Ella setter eksempelvis seg selv i en sårbar posisjon når hun etter hvert gjør det slutt med Mats. I *17* viser Abdi også sårbarhet når han for eksempel snakker med broren sin om hvor vanskelig han synes det er å spille flere roller, og det neste delkapittelet vil se nærmere på nettopp hvordan forskjellige rolledannelser kan påvirke identitetsskapelsen.

5.3 Frie handlinger = grunnlaget for identitet

Härter trekker frem at formålet med 17 er å si noe om hvordan det er å være ung, flerkulturell gutt i dag, spesielt med tanke på det dobbeltlivet mange slites i. Abdi er identitetssøkende og har et stort behov for bekreftelse – spesielt fra guttegjengene – og ifølge Härter viser serien “[...] at det er litt strevsomt å være ung fordi man egentlig ikke har [...] muligheten til å være hele seg selv til alle.” Problemet med å skulle være *hele seg selv* er et interessant konsept sett opp mot Sartres teorier. Etter hans syn er det ikke slik at vi handler på en viss måte *på grunn av* vår identitet. Snarere er det *ved å handle på en bestemt måte* at identiteten blir etablert. Den er med andre ord ikke noe iboende, låst eller fastsatt. I stedet for å si “han løper av gårde fordi han er en feiging”, ville Sartre sagt “han er en feiging fordi han løper av gårde” (Wang, 2007). Egenskapene som i et hvert øyeblikk utgjør en persons identitet avhenger altså av hvilken handling han eller hun fritt velger – ikke omvendt. Stephen Wang beskriver Sartres tankegang på følgende måte:

Human identity is unstable. Normally we enjoy the security of moving forward steadily on the basis of *who we are*, but now and then we're struck by a parallel awareness that *we could be someone else* [...] Human beings have an identity but go beyond it. We identify with our thoughts and feelings and values, with our circumstances, with the totality of our experience. Yet at the same time we are conscious of this experience and therefore distant from it. (Wang, 2007)

Idet vi blir bevisst aspekter rundt vår egen identitet, må vi velge hvordan vi skal respondere. Sett fra dette perspektivet kan det sies å være umulig å skulle være helt seg selv til alle – fordi selvet forandrer seg ut ifra responser på forskjellige situasjoner med forskjellige mennesker. Sagt med andre ord: Individets frihet muliggjør en rekke valg som kan påvirke utfallet av hvem man velger å være. Selve bevisstheten om en identitet henger sammen med en tilsvarende løsrivelse ettersom man innser at man ikke er bundet av den. Vi kan evaluere både fortid og nåtid og har dermed et kontinuerlig ansvar for å gjenskape eller omforme våre identiteter gjennom valg, etter Sartres syn (1993).

Både Abdi, Gunnhild og Ella er i prosesser der de lærer seg selv bedre å kjenne i samspill med sine omgivelser og livssituasjon – der de også tvinges til å ta stilling til hvem de ønsker å utvikle seg som i ethvert øyeblikk. Seriene viser på hver sin måte hvordan dette kan være en forvirrende og kompleks prosess, men også en nødvendig del av ungdomstiden. Abdi kan velge om han vil gi blaffen i skolen, feste med guttegjengene, fortsette å lyve for moren og risikere å bli sendt bort – eller han kan velge å finne en gylden middevei der et spenningssøkende, utforskende, rebelsk ungdomsliv kan kombineres med dialog og ansvar.

17 viser i starten at Abdi velger å handle etter tilsynelatende etablerte mønstre og vaner, men at han etter hvert lærer og evaluerer, og senere omformer noen valg – slik at publikum så vel som Abdi blir kjent med nye sider av seg selv. Ella er også i en prosess med å finne ut av hva hun egentlig ønsker for det kommende året, der hun lenge velger å *ikke handle* – som også påvirker og forvirrer hennes egen selvoppfattelse. Etter hvert som hun evaluerer både fortid og nåtid, velger hun å omforme sin “tidligere identitet” og tester ut handlinger som utroskap. Dette bidrar igjen til å forme hennes videre handlinger, der hun til slutt evner å gjøre det slutt med kjæresten og styre livet i den retningen hun ønsker. Gunnhild forsøker å finne sin plass i en ny tilværelse som videregåendelev boende på hybel. Hun er sosialt utilpass, søker tilhørighet og bryr seg mye om andres oppfattelse av henne. På *Lovlegs* nettside (lovleg.p3.no) kan man via mobilen trykke seg inn på ”profilar” og få en egen oversikt over Gunnhilds notater – en slags dagbok der hun skriver ned forskjellige tanker. I ett av notatene har Gunnhild skrevet et utkast til en skolestil om det å definere seg selv (publisert 12.04.19, “Kven trur du at du er?”), og utdraget under går rett i kjernen på identitetstematikken:

Vi blir alltid bedt om å definere oss sjølve. Kven er eg egentleg? I det siste har eg tenkt at eg aldri heilt får vite det. Ja eg kan henge delar av min personlegdom opp på knaggar på lik linje med andre. Og kvar del vil vere riktig og kvar del vil fortelje noko, og ingen av delane vil eg skamme meg over. Men ingen vil klare å seie alt heller. Eg er ei rar, fargerik, pinleg, poetisk, skeiv jente frå bygda som seier feil ting heile tida og av og til er valdsamt egoistisk og av og til er verdas snillaste. Eg får nokon til å smile og le og nokon til å gøyme hovudet i hendene og be meg vere stille. (Håland & Hvattum, 2018-2019)

Diskusjonen over viser altså at både *Lovleg*, *Blank* og *17* alle er serier som kan leses i lys av Sartres filosofi knyttet til identitet og frihet – der individenes valg av handling i forskjellige situasjoner utgjør en sentral del av identitetsformingen. Dette henger igjen sammen med en søken etter tilhørighet med andre mennesker og med det større samfunnet forøvrig, der man som ungdom prøver og feiler, tester og finner ut. For å oppsummere så langt kan det altså sies at *Lovleg*, *Blank* og *17* konstruerer bilder av ung identitet i narrative gjennom å vise karakterenes valgmuligheter og handlinger – og hvordan disse evalueres, erfares og gjentas eller omformes i møte med nye valg. Dette foregår i et samspill med søken etter tilhørighet og nærhet til andre mennesker i en individualistisk tid, der det å finne mening og fast grunn kan være utfordrende. Den neste bolken skal se nærmere på nettopp det.

5.4 Ontologisering – jakt etter mening

En økt individualisme inngår som en del av Thomas Ziehes konseptualisering av den kulturelle frigjørelsen (sammen med økt gjørbarhet og refleksivitet). I tillegg til orienteringsforsøket subjektivering, som ble diskutert i forrige kapittel, så er de to andre

orienteringsforsøkene ontologisering og potensering også relevante å ta i bruk for å illustrere nettopp hvordan seriene presenterer konstruksjoner av unge identiteter gjennom narrativene.

Søken etter sikkerhet og fast grunn er hovedelementene i det Ziehe kaller ontologisering. Dette orienteringsforsøket handler om jakten på mening og frykten for kaos og meningsløshet. Det handler om en søken etter helhet, ekthet og originalitet og om å finne en overordnet mening med tilværelsen (Ziehe et al., 1989, s. 157). I tidligere tradisjonssamfunn spilte religion eksempelvis en større rolle i samfunnet enn den gjør i mange vestlige samfunn i dag, og ifølge Ziehe kan man betrakte ontologiseringen som en lengsel etter en lignende pre-moderne stabilitet (et al., 1989, s. 158). Ontologiseringen vil for flere unge følgelig komme til uttrykk gjennom nettopp religionstilhørighet eller økt åndelighet, som et forsøk på å skape trygghet og mening.

Både *Lovleg* og *17* har karakterer som kan sies å ta i bruk ontologisering som orienteringsforsøk, der religion fungerer som et trygt holdepunkt. I første sesong av *Lovleg* oppdager for eksempel Gunnhild at kjekkasen og romkameraten Peter er kristen. Serien viser at redaksjonen har evnet å lage en karakter som både er påvirket av den moderne kulturen han lever i, samtidig som han er tydelig på sine kristne verdier og tar religionen på alvor. I et debattinnlegg i avisen Dagen skriver Anne Solfrid Brennhovd, redaktør i SnakkOmTro.no, at NRK har greid å lage en kristen karakter som viser et troverdig eksempel på livet mange kristne ungdommer lever (2018). Foruten å ha et kristent navn, ber Peter bordbønn, drikker ikke alkohol, går i Krik-genser og er en populær konfirmasjonsleder. Samtidig spiller han håndball og legger ut treningsbilder på Instagram, og han er i så måte vel så opptatt av bekreftelse som de andre karakterene. Men der de andre utforsker seksualitet, alkohol og forskjellige typer grenser, skiller Peter seg ut. Når Gunnhild legger an på han og sier det “ikke behøver å være så seriøst”, svarer Peter: “Eg vil ikkje gå rundt og kysse på kven som helst.” Ontologiseringen kommer også til uttrykk gjennom de to andre karakterene som bor i kollektivet – Sara og Alex. I klippet “Vår nye sambuar” (22.08.18) forklarer de sitt åndelige ståsted og definerer seg som henholdsvis antagonist (hva nå enn det betyr) og agnostiker.

I *17* får vi se at Abdi går til bønn i moskeen i episode 8. Etter hvert som seriens historie utspiller seg, kan det leses mellom linjene at dersom Abdi ikke evner å innfri kravene til både familie og skole, vanker det en trussel fra moren om å sende han på koranskole i Somalia. Dermed skinner det igjennom at klippet i moskeen dels handler om å innfri sin mors ønsker. Samtidig er det også tydelig at scenen kan leses som et pusterom, der Abdi opplever en form for trygghet og ro, midt i den kaotiske, sekulære virkeligheten han lever i. Moskeen

representerer en del av hvem han er, og den rolige musikken som kan høres gjennom klippet, sammen med Abdis monolog, er illustrerende:

For meg handler frihet om å kunne være den man føler seg som. Om å kunne leve ærlig uten å bli dømt av noen. Og alltid ha blanke ark, liksom. Og fortsatt få kjærlighet fra folk rundt seg. At man både kan være den man vil være og den andre trenger, uten at det er stress. Om det er sånn i Norge i dag, det vet jeg ikke. Men jeg tror alle vil at det skal være sånn. Så kanskje det er det som er typisk norsk – ønsket om å være seg selv. (Møller & Ibrahim, 2018, episode 8, 04:39)

I *Blank* sesong 1 er ikke religionsaspektet like fremtredende, men familierelasjoner eller vennskap er også eksempler på steder der unge i et ontologiseringsperspektiv kan søke trygghet og mening. Siden Ella har flyttet hjemmefra, er ikke foreldrene fysisk tilstede, og familierollen kan sies å være representert gjennom venninnen og romkameraten Susanne (selv om foreldrene er til stede gjennom meldinger og telefonsamtaler). De to søker trygghet og støtte fra hverandre i møte med sine utfordringer. I tillegg vil jeg argumentere for at selve karakterreisen til Ella, gjennom å ta kontroll over eller eierskap til sitt eget liv, kan leses som et utslag av ontologisering. Ella opplever livet som rotete, som følge av et kontrollbehov som bunner i et ønske om å oppnå mening og stabilitet. At ontologiseringen kan gi seg utslag i søken etter trygghet i vennskapsrelasjoner, er også fremtredende i *Lovleg* og *17*. Gunnhild finner eksempelvis mening og trygghet i vennskapet med Sara. Abdi sin familie fremstår ikke som særlig trygg, ettersom moren som ikke stoler på han, og faren ikke er til stede. Her kan guttegjengene også sies å representere et alternativ til familieinstitusjonens trygge grunn.

5.5 Potensering – et jag etter intensitet

Ziehes tredje orienteringsforsøk er potensering. Her søker man ikke nærhet eller sikkerhet, men intensitet. Frykten er å føle tomhet. Dette er en estetisk kategori, som ønsker å presse det moderne videre og radikaliserer det (Ziehe, 1986, s. 356). Potenseringen er i mange henseender en ungdomskulturell nyutgave av bohemer og kan betegnes som postmoderne, ifølge Ziehe (et al., 1989, s. 158-159). Orienteringsforsøket kan tolkes i retning av at unge mennesker tilegner seg livsstiler eller enkelte handlinger som er ubundet av konvensjonelle moralnormer. Tegn på at karakterene i *Lovleg*, *Blank* og *17* går sine egne veier og ikke alltid forholder seg til storsamfunnets normer kommer til uttrykk flere steder. I *Blank* er Ellas utroskap med Simen ett eksempel, og i *17* eksperimenterer Abdi og vennene med narkotika. Flere lovbrudd blir også begått, for eksempel når Emrah forsøker å selge en stjålet sykkel. I *Lovleg* kan karakterenes fargerike klesstil tale for et slags estetisk ungdomsuttrykk som går utenfor normen, og Gunnhilds håndtering av vanskelige situasjoner, som å alene drikke seg full på fest hos fremmede, kan også leses som en søken etter intensitet.

5.6 Oppsummering

Dette kapittelet har undersøkt hvordan serienes konstruksjoner av forskjellige unge identiteter kommer til uttrykk gjennom narrativene, hovedsakelig basert på Sartres og Ziehes teorier. Samlet sett kan det sies at *Lovleg*, *Blank* og *17* konstruerer bilder av ung identitet gjennom å vise karakterenes handlinger og valgmuligheter – og hvordan disse både erfares, evalueres og gjentas eller omformes i møte med nye valg. Dette foregår i et samspill med en søken etter tilhørighet og nærhet til andre mennesker, der sårbarhet står sentralt, i en individualistisk tid der det å finne en dypere mening kan være utfordrende. Her viser serienes narrativ tydelige eksempler på at Ziehes orienteringsforsøk ontologisering (Ziehe et al., 1989, s. 157) kommer til uttrykk gjennom karakterenes søken etter visshet, der både religion, kontrollbehov og eierskap over eget liv – så vel som trygge vennskap står sentralt. Potenseringen kommer også til uttrykk gjennom forskjellige tilsynelatende rebelske karaktertrekk. Med fremveksten av dagens moderne, nyliberale samfunn har individet fått flere muligheter til å velge hvilken retning livet skal gå – noe som igjen øker presset på å skulle prestere både på jobb, skole og sosialt. Som Lindtner og Skarstein skriver, har ansvaret for selvstendig individualitet i vår tid blitt flyttet “inn” i selvet og dermed blitt “psykologisert” i større grad enn i tidligere epoker: “Friheten har slik blitt et moralsk imperativ som handler om kontroll og ansvar for egen identitet” (2018, s. 19). Utseende og det visuelle har også fått en økende betydning, noe som kan sies å forsterkes av teknologi og sosiale medier. Denne individualiserte frihetsetikken spiller helt tydelig inn i *Lovleg*-, *Blank*- og *17*-karakterenes identitetsprosjekter.

Ut fra dette vil jeg argumentere for at seriene portretterer mer allmenne forståelser av unge identitetsskapende prosesser, der søken etter trygghet, anerkjennelse og bekreftelse går hånd i hånd med utforskning av seksualitet, visualitet, sosial status, prestasjoner og handlingsmønstre. Det nye er at disse prosessene forsterkes av dagens medierte virkelighet, der inntrykkshåndtering, sosial posisjonering og forhandling med identitet foregår i et helt annet tempo, med en helt annen eksponering og med nye sosiale normer. Når det gjelder vennskap og relasjoner, kan sosiale medier, som jeg har vært inne på, være et rom for både læring og sosial støtte, som karakterene i *Lovleg*, *Blank* og *17* viser eksempler på. Samtidig kan den medierte virkeligheten også gjøre det enklere å isolere seg, gjennom eksempelvis å ikke svare på meldinger (se figur 3). Jeg vil argumentere for at *Lovleg*, *Blank* og *17* alle er verdidrevne fortellinger som retter oppmerksomheten mot vennskap og fellesskap og viser tegn på at det individualiserte, prestasjonsorienterte og medierte samfunnet skaper økte behov for nære relasjoner, sterke, autentiske følelser, fast grunn, sikkerhet og intensitet.

6 Representasjonen av kjønn

A primary preoccupation that marks contemporary culture is the question of gender: who are we, and to what extent do biological divisions of male and female continue to inform our sense of identity? (Radner & Stringer, 2011, s. 1)

Enda et aspekt som kan diskuteres opp mot serienes formidling av identitet gjennom narrativene handler om kjønnsrepresentasjon. Som sitatet over indikerer, er spørsmål om kjønn noe som i høyeste grad påvirker samtidens kultur og mange menneskers identitet. Ifølge den feministiske forskeren Rosalind Gill har mediene spilt en massiv rolle i både *formidlingen og produksjonen* av kategorier som maskulin og feminin – og representasjonen av kjønn i media er altså med på å utgjøre selve konstruksjonen av kjønn (2007, s. 12). I dette kapitlet vil jeg derfor rette blikket mot kjønnsrepresentasjonen i de tre seriene, og følgende underspørsmål vil bli forsøkt besvart: *Hvilke utfordringer tilknyttet identitet og kjønn kommer frem gjennom representasjonen av karakterene i Lovleg, Blank og 17?*

For å undersøke dette vil jeg ta i bruk den andre delen av det medie-teoretiske rammeverket – nemlig Havas og Sulimmas perspektiver på “cringe”-estetikk og kompleks femininitet (2020), i tillegg til Rosalind Gills postfeministiske sensibilitetsperspektiv (2007). Carlo Strengers arbeid (2005) knyttet til identitet og etniske minoriteter vil også bidra til å belyse diskusjonen, så vel som Michael Kimmels (2004) og Majors og Billsons (1992) perspektiver på maskuliniteter. Etersom kjønnsrepresentasjon og identitet kan knyttes til TV-serienes stil og estetikk, vil analysen også ta for seg hvordan casene innehar elementer som kan spores til såpeoperaen og melodramaet. Her vil Mercer og Shinglers (2004) forskning på melodramaet bli sentral, i tillegg til perspektivene til flere feministiske mediekritikere som Annette Kuhn (1997), Charlotte Brunsdon (2000) og Laura Mulvey (1987). Newman og Levines perspektiver på “kvalitets-TV”-diskurser (2012) vil også bli tatt i bruk.

6.1 Lovleg – “cringe”-estetikk og en kompleks femininitet

Lovlegs hovedkarakter Gunnhild er en ung kvinne som er både usikker, klumsete og keitete, men samtidig agerende og tøff. Dramaserien er i stor grad bygget på humor, og publikum får til stadighet være vitne til at Gunnhild forviller seg inn i det mange kan oppleve som relativt flau situasjoner. Stilistisk kan serien kategoriseres i retning av en type “cringe”-estetikk, eller “pute-TV-estetikk”, og mange likheter kan kobles til det forskerne Havas og Sulimma skriver om i sin analyse av “dramedy”-seriene *Girls*, *Insecure* og *Fleabag* (2020). Disse serienes kvinnelige protagonister bryter jevnlig med fysiske og sosiale tabuer, formidlet gjennom pinlige situasjoner. Karakterene går imot forventet sosial oppførsel og den visuelle

portretteringene bryter også ofte med filmens og TV-mediets estetiske konvensjoner knyttet til kvinnekroppen (Havas & Sulimma, 2020, s. 82). I artikkelen “Through the Gaps of My Fingers: Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television” argumenterer altså Havas og Sulimma for at “cringe”-estetikken i disse kvinnesentrerte dramakomediene fungerer på en slik måte at forestillinger om kjønn, sjanger og seerpåvirkning kompliseres (2020, s. 82). Jeg vil argumentere for at *Lovleg* også kan anses for å være en “dramedy”, altså en blanding av drama og komedie, og at serien på lignende vis tar i bruk en tydelig “cringe”-estetikk.

Glen Creeber argumenterer for at dramakomedien består av sjangertrekk fra både såpeopera, drama og komedie og at den adresserer personlige identitetspolitiske temaer relatert til kjønn, seksualitet og fellesskap (2004, s. 115). Knyttet til kvinnebevegelsens historiske popularisering av slagordet “the personal is political”, og med et fokus på politiske utfordringer og sosioøkonomiske debatter, uttrykker 1990- og 2000-tallets “dramedies”, eller dramakomedier, for Creeber et potensial for en radikalt progressiv identitetspolitikk i deres utforskning av personlig erfaring (Creeber, 2004, s. 116). Havas og Sulimma argumenterer for at det i dag er en økt interesse for å ta i bruk disse dramakomediene og mener dette signaliserer at TV-industrien vil sikre en form for status ved å koble sammen to tekstuelle praksiser, der en tematisering av en rekke spørsmål rundt identitetspolitikk står sentralt. Det handler om å peile seg inn på individets forhold til sosiopolitiske hendelser eller kamper som dominerer offentlige diskurser i tiden, spesielt knyttet opp mot identitet – med temaer som klasse, kjønn, seksualitet, alder og generasjon, kroppsbilde og nasjonal tilhørighet (Havas & Sulimma, 2020, s. 76).

Identitetspolitiske temaer kommer tydelig frem i serien *Girls* (Dunham, 2012-2017), der hovedkarakteren Hannah (spilt av Lena Dunham) til stadighet bryter med forventet sosial oppførsel, og hennes visuelle fremtoning bryter også med konvensjonell estetikk knyttet til kvinnekroppen i film og TV. At serien også portretterer Hannahs tvangslidelse (OCD) er et annet eksempel som demonstrerer at ved å koble den ofte episodiske komedietradisjonens “cringe”-humor med en følelsespreget serialitet, evner disse dramakomediene å mestre trenden med å skildre seriøse psykologiske kompleksiteter gjennom karakterene (Havas and Sulimma, 2020, s. 85). Den “cringe”-komiske skildringen av personlig traume (*Fleabag*) og mental sykdom (Hannahs OCD i *Girls*), i tillegg til karakterenes selvcentrering og etniske privilegium som hvite kvinner, er en måte å vise serienes investering i politiske temaer rettet mot kjønn, etnisitet og seksualitet, argumenterer Havas og Sulimma (2020, s. 85-86).

Lignende karakteristikk, både når det gjelder sosial oppførsel, visuell fremtoning, seksualitet og mental sykdom, kan også sees hos Gunnhild i *Lovleg*. Flere klipp og episoder i sesong 1 viser for eksempel at Gunnhild kvier seg for å delta i gymtimen og at hun stadig tar pulsen på seg selv. Etter hvert kommer det frem at hun sliter med en form for angstlidelse, og Håland påpeker at hovedrollen er utfordrende å spille fordi Gunnhild beveger seg raskt mellom humor og kleinhet, gråt og angst. Hun er glad de fant en skuespiller som hun mener mestrer begge deler. Noe av denne kompleksiteten kommer frem i klippet “Kakao” (S1, 04.10.18, kl. 17.47), der Gunnhild sitter på gulvet, forferdet etter å ha fått et glasskår i foten. Sara hjelper henne med å få ut glassplinten, og scenen fremstår som komisk på grunn av Gunnhilds overdrevne reaksjon. Samtidig skinner de seriøse undertonene gjennom når Gunnhild setter ord på hvorfor hun har skulket gym: “Eg hatar gym. Eg klarer ikkje tanken på at pulsen skal stige og...at eg liksom mistar kontrollen over kroppen, liksom.”

Lovlegs investering i seksualitet kommer spesielt til uttrykk gjennom representasjonen av en lesbisk kjærlighetshistorie i sesong 2, når Gunnhild og Luna blir kjærester. På spørsmål om representasjon var en del av baktanken med å gjøre Gunnhild bifil, svarer Håland at det var en bidragende faktor, men ikke hele grunnen. Hun var også opptatt av at forholdet ikke skulle være seksualisert, men handle om relasjon, der fokuset ligger på personene i relasjonen, ikke på at det er to jenter. Håland forteller videre at hun hadde et annet hensyn å ivareta – nemlig at serien i større grad skulle sette vennskap, og ikke kjærlighetsrelasjoner, i fokus.

I likhet med *Girls*, *Insecure* og *Fleabag*, kobler altså *Lovleg* en episodisk “cringe”-inspirert humor med en følelsespreget serialitet, og serien representerer en kompleks kvinnelig karakter gjennom sosialt klønete, rare, impulsive, morsomme og engstelige Gunnhild. I tillegg er Gunnhilds utseende – med bustete hår, ingen sminke og fargerike klær – også et eksempel på en kvinnelig karakter som går imot de mer tradisjonelle forventningene til kjønn og femininitet, noe som også pekes på som typisk i kvinnesentrerte “cringe-dramedies” av Havas og Sulimma (2020, s. 83). Når Gunnhild for eksempel spy i søppelkassa på skolen, eller når hun gjentatte ganger sier de flau, rare eller “gale” tingene i sosiale situasjoner, viser dette at hun bryter med konvensjonelle sosiale og kulturelle forventninger knyttet til femininitet og kvinnelig oppførsel. Havas og Sulimma argumenterer for at disse dramakomediene ofte tematiserer kvinnelig ambivalens mot sosialt forventede uttrykk for heteroseksualitet, og at dette får spesiell betydning for programmenes bestrebelser etter å kommunisere kompleks femininitet (2020, s. 90) – noe som også kan sees i *Lovleg*.

Gunnhild presenteres som både sårbar, usikker og tøff på samme tid. Håland sier hun har vært opptatt av å få frem denne dybden i Gunnhilds karakter: “[...] jeg synes at hun var en såpass annerledes karakter enn det jeg har sett jenter være, spesielt på skjermen. Jeg synes det var noe veldig fint med at hun kunne få være helten. Hun er den som alltid er side-kicken.” Eksemplene diskutert over viser altså at *Lovleg* fremstår som en serie som søker å representere mental helse og psykologiske utfordringer, i tillegg til personlige identitetspolitiske temaer som sosial status, kjønn og seksualitet. Gjennom å være representert som en sårbar, rar, utagerende, bifil kvinne med angst, kommer Gunnhilds utfordringer med å finne ut av hvem hun er til syne.

6.2 *Blank* – den lite oppsiktsvekkende kvinnen

Hovedkarakteren i *Blank* sesong 1, Ella, fremstilles ikke som en spesielt interessant, sterk, fremragende eller aktiv kvinne med et tydelig mål. Hun er, som Næsheim påpeker, usikker på å ta valg – og representerer som nevnt fellestrekk ved en stor del av 19-åringene han intervjuet i research-fasen. Ifølge Næsheim var dette et veldig vanskelig utgangspunkt for en fortelling, nettopp fordi den manglet en karakter med et prosjekt, med en vilje og motstand. Fra kommentarfeltene er det tydelig at serien skaper reaksjoner og sparker opp til forskjellige type debatter i målgruppen om varianter av representasjon. I forlengelsen av dette er en av Holes kommentarer relevant. Hun trekker frem nettopp hvordan målgruppen har hatt et behov for å diskutere kjønnsroller, særlig i forbindelse med Ellas vanskeligheter med å uttrykke sin manglende vilje til å være seksuell med kjæresten Mats:

Vi har sett at det har boblet i kommentarfeltet [...] og vi så det spesielt i første sesong når Ella sparker avgårde kjæresten sin og endelig klarer å si nei til han. Da dukker det opp spørsmål som: Hva er mannens rolle og hva er mannens ansvar i et seksuelt forhold? Hva er kvinnens rolle og hva er kvinnens ansvar?

Klippet Hole refererer til heter “Glad vi ikke krangler” og ble publisert lørdag 02.06.18, kl. 22.00. Denne teksten har generert 340 kommentarer og er klippet med nest flest kommentarer blant alle tekstene til *Blank* gjennom hele sesong 1. Dette vitner altså om stort engasjement. Klippet åpner med at Ella og Susanne er på en bacheloravslutningsfest sammen med Mats og hans medstudenter. Neste scene viser Ella og Mats vandrende hjem på natta mens de spiser på hver sin kebab, før de kommer hjem til Ella sin leilighet. Ella spør om Mats vil ha et glass vann, men Mats svarer: “Nei, jeg vil ha et kyss.” Ella gir han et lett kyss, og Mats fortsetter: “Å, det var ikke et ordentlig kyss.” Ella gir han enda et kyss, men sier hun føler seg full og vil ha et glass vann, og gir med et tilbakeholdent kroppsspråk tydelig uttrykk

for at hun ikke ønsker å ha sex. Mats sier hun er deilig, fortsetter å kysse henne og geleider henne inn på soverommet. Ella sitt kroppsspråk er fremdeles tilbakeholdent, og hun lener seg noe vekk fra Mats når han kysser henne på halsen. Hun sier: "Mats", men han hører ikke og fortsetter å kle av henne. Hun legger seg ned på sengen, og når Mats begynner å kle av henne buksen, gjentar hun: "Mats, du trenger ikke." Når Mats ikke viser noen tegn til å høre, ender det med at Ella sparker han vekk så han detter bakover på gulvet. "Hør da for faen! Jeg sier jo nei!" roper Ella. Scenen ender med at Mats griper jakken sin og forlater leiligheten.

Dette klippet er et tydelig vendepunkt i historien og viser for første gang at Ella evner å ta ordentlig eierskap til sin egen seksualitet i forholdet til Mats. Næsheim sier at han hadde lyst til at øyeblikket der Ella sparker Mats ut av senga skulle fremstå som litt for voldsomt og ut av det blå: "Sånn at man kunne gå tilbake og se på relasjonen deres i episodene før og tenke: Når skulle han egentlig ha skjønnet det når hun aldri signaliserte det?" Han poengterer at det var viktig at Mats ikke skulle fremstå som en overgriper og at debatten skulle være balansert – noe jeg vil argumentere for at den langt på vei er i kommentarfeltet. Diskusjonen går hovedsakelig på hvorvidt Ella sier tydelig nei eller ikke. Mange mener hun ikke brukte ordet "nei" tydelig nok, mens andre argumenterer for at både Ella sitt kroppsspråk og det hun sier gir mer enn klare nok signaler:

Hun sa ikke "nei". Hun gikk til ytterligheter for å unngå å si "nei". Hun ble spurt og oppfordret, og føyde seg, frivillig og vitende. På "gammelnorsk" kalles det for "stilltiende samtykke". Det nærmeste hun kom til å si "nei" var "du behøver ikke". Det kan bety mye, men det kan ikke bety "nei" [...] For sin egen skyld burde Mats ha vært flinkere til å tolke indirekte signaler.

Hun sa kanskje ikke nei rett ut. Hun satte kanskje ikke 100 % ord på at hun ikke ville ha sex, men ærlig talt. Det var RIMELIG tydelig at hun ikke ville. Tenker man litt lenger enn det ens nese rekker, så trenger man ikke nødvendigvis et tydelig "nei" for å forstå hva hun mener i denne situasjonen. ("Glad vi ikke krangler", S1, lørdag 02.06.18, kl. 22.00)

Kommentarfeltet gir altså publikum muligheten til å diskutere hva som er riktig og galt, normalt og unormalt. I likhet med det Krüger og Rustad skriver om *SKAMs* kommentarfelt, får individene mulighet til å teste sine egne oppfattelser og fantasier om den "riktige" formen for seksuell aktivitet opp mot andres erfaringer eller fantasier (2019, s. 86). Så langt kan det altså sies at Ellas identitetsutfordringer kommer til syne ved at hun er representert som en passiv, ung heterofil kvinne, usikker på sin egen seksuelle vilje.

6.2.1 En postfeministisk sensibilitet

Funnene presentert over, fra nedfellelser i kommentarfeltene av både irritasjon og forståelse for Ellas væremåte til diskusjoner om seksuelt samtykke, viser at serien rører ved noen

aktuelle temaer i tiden – og dette er interessant å diskutere sett i lys av Rosalind Gill sitt postfeministiske sensibilitetsperspektiv. Gill argumenterer for at representasjonen av kvinner i mediene tidligere var assosiert med egenskaper som passivitet og dydighet, der kvinner var seksualiserte, stumme gjenstander for et antatt mannlig blikk (the male gaze). I senere tid har imidlertid denne seksualiserte fremstillingen forandret seg på mange områder, og kvinner er ikke lenger direkte objektifisert, men blir heller presentert som aktive, begjærende seksuelle subjekter som velger å presentere seg på en tilsynelatende objektiverende måte fordi det er i tråd med deres frigjorte interesser (Gill, 2007, s. 258). Gill skriver at dette skiftet er sentralt for å forstå den postfeministiske sensibiliteten. Hun mener den representerer en modernisering av feminitet, som inkluderer det Hilary Radner kaller en ny “technology of sexiness”, der seksuell kunnskap og seksuell praksis står sentralt. Hun mener dette også representerer et skifte i måten makt fungerer – fra et eksternt mannlig dømmende blikk, til et selvpåført narsissistisk blikk. Gill argumenterer for at det objektiverende “male gaze” har blitt internalisert og dermed dannet et nytt, disiplinært regime. Hun skriver: “In this regime power is not imposed from above or from the outside, but constructs our very subjectivity” (2007, s. 258). Samtidig er det viktig å understreke at i likhet med mediens stadige utvikling og forandring, så er feministiske ideer og kjønnsrelasjoner også i konstant endring. Det finnes ikke et konstant, uforanderlig feministisk perspektiv å ta i bruk for å vurdere samtidens kjønnsrepresentasjon i mediene, som Gill skriver:

[...] feminist ideas are constantly transforming in response to different critiques, to new or previously excluded constituencies, to younger generations, to new theoretical ideas, and to the experience of various kinds of struggle. There is no single feminism, but instead many, diverse feminisms. (2007, s. 2)

Blank sesong 1 tematiserer gjennom 19 år gamle Ella frykten for å ta valg og utfordringer med å ta eierskap til egen kropp og egen seksualitet. Før scenen der Ella sparker Mats ut av senga, fremstilles Ella som passiv og usikker i forholdet til Mats, og det er som regel han som tar initiativ seksuelt. Utseendemessig kan Ella beskrives som klassisk pen. Hun går i moteriktige klær, hun sminker seg pent og har en glatt og ren hud. Håret hennes er brunt, mellomlangt og stelt – og hun har en attraktiv og slank kropp. Det er med andre ord tydelig at Ella er fremstilt som en konvensjonell attraktiv, heteroseksuell kvinne. Sett opp mot Gills postfeministiske sensibilitetsperspektiv blir hun imidlertid verken fremstilt som et tydelig direkte seksuelt objekt eller som et begjærende seksuelt subjekt (i relasjonen til Mats). Dermed svarer hun heller ikke til forventningene som ligger i det Gill omtaler som typiske

postfeministiske kvinnelige representasjoner – og dette skaper, som vi har sett, både frustrasjon og irritasjon blant publikummere, men også en stor grad av støtte.

Samtidig kommer Gills beskrivelse av den postfeministiske mediekulturen der kvinnen er et aktivt subjekt mer til syne med Ellas reaksjon på karakteren Simen. Eksempler på dette kan finnes flere steder i episode 3. I klippet “Du bruker aldri kjole” (02.05.18, kl. 16.35) befinner Ella seg på Fretex sammen med Susanne og prøver en kjole. Susanne utbryter: “Du går jo aldri i kjole.” Ella prøver kjolen på, og Susanne sier videre: “Den må du kjøpe, Mats kommer til å dø.” Dette impliserer at den beige kjolen er et plagg som bidrar til å gjøre Ella seksuelt attraktiv. Replikken kan med andre ord leses som en patosfylt referanse til Gills oppfattelse av moderne femininitet – noe som er konstruert som en kroppslig karakteristikk og ikke lenger assosiert med egenskaper som anstendighet og passivitet eller med mors- og husmor-ferdigheter: “[...] it is now defined in advertising and elsewhere in the media as the possession of a young, able-bodied, heterosexual, “sexy” body”, skriver Gill (2007, s. 91). Det kommer tydelig frem at Ellas baktanke med å kjøpe kjolen er en potensiell date med Simen fra jobb, som hun tilsynelatende er meget tiltrukket av. Ella går med andre ord aktivt til verks for å gjøre seg attraktiv, eller “sexy”, for en mann hun kanskje vil forføre. At neste scene viser Ella på tredemøllen kan tolkes som enda et tegn på kroppsmodifisering. En annen scene viser Ella i dusjen, før hun tar på seg den nye kjolen foran speilet og sminker seg. Disse scenene portretterer altså en slags konvensjonell femininitet som er konstruert rundt kroppslige karakteristikk. Dette kan også kobles til den moderne nyliberalismens innføring av diskurser som selvkontroll, selvdisiplin og valgfrihet. Ifølge Gill er det besittelsen av en “sexy kropp” mediene fremstiller som kvinnens kilde til identitet og makt. Dette krever, som hun skriver, “[...] constant monitoring, surveillance, discipline and remodelling (and consumer spending) in order to conform to ever narrower judgements of female attractiveness” (2007, s. 255). Sett i lys av dette kan de ovennevnte scenene leses som nettopp et uttrykk for Ellas selvkontroll og disiplin for å bli attraktiv.

Det skjer imidlertid et interessant skifte (bokstavelig talt) til neste scene: Når Ella drar for å møte Simen, har hun heller valgt å ta på seg et helt annet antrekk: En blå olabukse, blå t-skjorte og en brun skinnjakke. Dette er et antrekk hun vanligvis går i og antagelig føler seg mer trygg og “hjemme” i. Her vil jeg argumentere for at Ellas vansker med å ta valg og eierskap til egen seksualitet kommer til uttrykk. På ett nivå er det tydelig at hun har et seksuelt begjær som Simen utløser, men på et annet nivå tørr hun ikke gå ut av forholdet med Mats, og dette manifesteres gjennom klesvalget hun endelig lander på. Dermed kan scenen

leses som det *motsatte* av en postfeministisk portrettering av et aktivt kvinnelig subjekt med en “sexy kropp” og heller forstås som en annen måte å adressere kvinnelig ungdommelig representasjon – der psykologiske kompleksiteter er mer fremtredende, i likhet med *Lovleg*. I forlengelsen av dette er det viktig å understreke at flere feministiske forskere innen akademia peker på at postfeminismen er i endring og at vi i dag heller kanskje burde snakke om en post-postfeminisme for å forstå, tolke og analysere moderne feminisme i dagens mediekultur. Emilie Lawrence og Jessica Ringrose problematiserer blant annet hvordan den postfeministiske analytiske linsen ikke nødvendigvis er like brukbar som den en gang var. De argumenterer for at man må være oppmerksom på hvordan man bruker postfeminisme for å analysere feminisme i et post-2010 medielandskap som er sterkt preget av sosiale medier og som er markant annerledes enn på 2000-tallet, da mye av forskningen på postfeminisme først ble publisert. De spør: “Have we perhaps moved beyond postfeminism into a post-postfeminist moment or are we in a fourth wave of feminism [...]?” (2018, s. 212).

Selv om dette er et viktig poeng, vil jeg fremdeles argumentere for at Gills postfeministiske sensibilitetsperspektiv er relevant å bruke i denne delen av analysen for å løfte frem nettopp det faktum at medielandskapet *er* i endring. Ved å vise hvordan representasjonen av Ella sammenfaller med flere av Gills beskrivelser av den postfeministiske mediekulturens representasjon av kvinner, samtidig som andre elementer *ikke* gjør det, blir det tydelig at den feministiske logikken i *Blank* plasserer seg midt i et medielandskap som stadig er i endring. Likevel kan det sies at der den komplekse femininiteten i *Lovleg* viser kvinnelige karakterer som bryter med mer tradisjonelle sosiale forventninger til kvinner og femininitet, skildrer *Blank* gjennom Ella heller en slags konvensjonell femininitet som er mer passiv og tolerant, men samtidig begjærende – og som etter hvert evner å forstå seg selv bedre. Dette illustreres når Ella etter hvert gjør det slutt med Mats: ”Det er umulig å forstå hva som skjer inne i hodet ditt, ” sier Mats og Ella svarer: ”Jeg har rett og slett ikke forstått det selv.” Ellas utfordringer knyttet til identitet kommer altså til uttrykk gjennom representasjonen av en passiv kvinne, redd for å ta valg, som lever i et samfunn der forventningene til femininitet er mange og forskjellige – noe som bidrar til å øke forvirringen rundt det å ta eierskap til egen seksualitet.

Mens hovedtematikken i *Blank* sesong 1 ligger hos Ella, så ligger parallell-fortellingen hos venninnen Susanne. Denne tar opp synet på plastisk kirurgi og hvilke forventninger i tiden som er knyttet til attraktivitet. Susannes kompleksitet med sin egen nese er verdt å nevne når vi er inne på representasjon av femininitet. Næsheim forteller at han tidlig hadde et mål

om at Susanne skulle vinne diskusjonen hun og Ella har om temaet, der Ella ikke ønsker at Susanne skal operere seg og sier hun er fin nok som hun er:

Det er hennes kropp, og det er jo det som er budskapet her også. At det er hennes kropp, og ingen andre skal ta eierskap til den. Og det skal ikke Ella gjøre med Susanne sin heller [...] Problemet er ikke at de ikke vet at plastisk kirurgi ikke er noe lurt. Det vet jo alle. Men samtidig så er det mange som gjør det – som det lønner seg for. Altså, det er mange folk som tar plastiske operasjoner [...] som får flere muligheter [...] og som det går bra for.

Næsheim's beskrivelser av at det er opp til hver enkelt å bestemme over sin egen kropp, og det faktum at det kan *lønne seg* for flere å få gjennomført plastisk kirurgi, illustrerer hvordan tekstene i *Blank* også lager en tydelig artikulering mellom feminisme og femininitet. Som Gill påpeker, eksisterer det ofte motstridende bevegelser mellom feministiske diskurser og diskurser knyttet til tradisjonell femininitet (2007, s. 230), og med det overnevnte eksempelet blir det tydelig at feminismens kamp mot "skjønnhetstyranniet" kan legge begrensninger på nettopp de verdiene det faktisk kjempes for: Nemlig individuelle valg og individuell råderett over egen kropp. Dette understrekes også i kommentarfeltene. Fra dette kan det sies at *Blank* utfordrer og åpner opp for debatt rundt motstridende ideologier, og representasjonen av Susanne viser samtidig hvordan disse motsetningene skaper tydelige identitetsutfordringer.

6.3 17 – en forvirret maskulinitet

I motsetning til *Lovleg* og *Blank*, som har et hovedfokus på kvinnelig representasjon, retter *17* seg inn mot unge menn og representasjonen av det flerkulturelle – mer spesifikt den 17 år gamle norsk-somaliske gutten. Härter trekker frem at gutter i norske ungdomsdramaserier har vært underrepresenterte og tror mange TV-kanaler sliter med å nå denne gruppen blant annet fordi "[...] jenter ser mer på dramaserier enn gutter." Med bakgrunn i ønsket om å nå en underrepresentert gruppe, er formålet med serien som nevnt å si noe om hvordan det er å være ung, flerkulturell gutt i dag, spesielt med tanke på det dobbeltlivet som mange slites i, ifølge Härter. Dette poenget støttes av Carlo Strenger, som i boka *The Designed Self* peker på hvordan det i "tidsalderen for identitetspolitikk og politisk korrekthet" har blitt en selvfølge at ikke-vestlige etniske identiteter skal respekteres, samtidig som mange i takt med dette legger vekt på vestlig kulturs overlegenhet. Han skriver: "[...] such taboos may often prevent us from seeing what individual experiences are like" (Strenger, 2005, s. 99), og det var nettopp en slik individuell opplevelse som Härter og *17*-redaksjonen ville vise. Det er ofte en gjennomgripende utfordring for etniske minoriteter å balansere plassen i det vestlige samfunnet med sin flerkulturelle bakgrunn, ifølge Strenger (2005, s. 99).

Härter forklarer at de forsøkte å vise dobbeltliv-tematikken gjennom hovedkarakteren Abdi. Han er en gutt som ikke helt er klar over hvem han er og ser seg selv som en del “av flokken”: “Sånn er det også ofte i det somaliske miljøet, det er et veldig kollektivistisk miljø, hvor alle ser seg som en del av flokken og ikke nødvendigvis som et individ med masse egne tanker og følelser”, sier Härter. Dette byr på problemer for Abdi som slites mellom nettopp det å være en god muslim og en vanlig norsk tenåring, der forventningene til familien, venner og skole krasjer. “Så det å skulle finne ut av hvem han er som individ og stå for det – det er noe som i utgangspunktet er uvanlig i det norsk-somaliske miljøet”, legger Härter til.

For mange etniske minoriteter er ikke den vestlige kulturen nødvendigvis ansett som undertrykkende, men heller som et sted for frigjøring, ifølge Strenger. Samtidig kan det også eksistere utfordringer med å skulle identifisere seg med den kulturen som har fordømt ens egen etnisitet til annenrangs status, skriver han (2005, s. 99-100). Disse motstridende hensynene kommer tydelig til uttrykk i *17*, i for eksempel i episode 2, “15 dager igjen”, når Abdi og guttegjengingen står i kø inn til Sentrum Scene i Oslo. Gjengen tuller og leke-dytter seg i mellom, og Abdi dulter ved et uhell borti en hvit fyr foran han i køen, som snur seg og ser på han med et spydig blick mens han sier: “Kan du gi faen, eller?” Abdi blir umiddelbart alvorlig, legger seg helt flat og svarer raskt: “Sorry, sorry. Det var ikke meningen.” Bildene viser hvordan Abdi og fyren foran begge har sine “gjenger” i ryggen – en flerkulturell og en hvit. De hvite guttene har på seg lyse, pastellfargede skjorter eller gensere, mens Abdi og gjengen er kledd i svarte og mørkeblå jakker – stilmessig eksisterer det altså en tydelig visuell forskjell, som også bidrar til å fremheve den kulturelle. Etter å ha konfrontert Abdi, snur fyren i køen seg mot sin egen gjeng samtidig som han sier: “Jesus, jævlig irriterende med folk som ikke klarer å oppføre seg.” En annen svarer: “Det spiller ingen rolle, for de kommer ikke inn uansett.” Stemningen blir brått mer anspent, og bi-karakteren Emrah går frem og spør: “Hæ, hva sa dere?” Fyren i køen svarer: “Jeg bare mener at det er liten sannsynlighet for at dere slipper inn når dere alltid driver å lager så jævla mye kvalm.” Denne replikken impliserer antydninger til Strengers argument nevnt over – nemlig at Abdi og gjengens etniske bakgrunner anses som “annenrangs” i de hvite guttenes øyne, og Abdis utfordring med å skulle finne en identitet i dette landskapet blir slående. Boyd peker på et lignende poeng og skriver at tenåringer som opplever kulturell eller etnisk undertrykkelse og ulikhet, lettere kan finne en følelse av tilhørighet og identitetsutvikling ved å søke sammen. Dette kan også hjelpe dem med å takle systematisk rasisme (Boyd, 2014, s. 166).

Den ovennevnte scenen kan også leses i lys av oppfattelser av hegemonisk maskulinitet. De hvite guttene anser ikke bare Abdis og gjengens etniske bakgrunner som annenrangs, men også deres maskuliniteter. De rasistisk ladde kommentarene fra de hvite guttene kan tolkes som et uttrykk for deres frykt for å bli ansett som “umandige” og deres behov for å bevise sin maskulinitet til hverandre. Som Kimmel skriver, kan det å bli ansett som “umandig” fremme en frykt som får noen menn til å nedgradere andres manndom:

Masculinity becomes a defense against the perceived threat of humiliation in the eyes of other men, enacted through a ‘sequence of postures’ [...] After all, how many of us have made homophobic or sexist remarks, or told racist jokes [...]? (2004, s.193)

Emrah starter en slåsskamp mot de hvite guttene som følge av kommentarene, og dette kan videre tolkes som et uttrykk for en maskulinitet som kjemper for hegemoni, der frustrasjon og undertrykte følelser gir seg uttrykk i voldelig og dominerende handling. Som jeg var inne på i teorikapittelet, er en stor del av forskningen på maskuliniteter belaget på et konstruktivistisk perspektiv. Dette innebærer at kjønnsuttrykk analyseres som en tillært sosial oppførsel, i motsetning til en “naturlig” eller biologisk bestemt atferd. Følgelig antar forskere som anvender dette perspektivet at menns aggressivitet, tøffhet og konkurranseinstinkt – eller annen stereotyp maskulin oppførsel – er tillært og forsterket gjennom sosiale interaksjoner og medierepresentasjoner (Harris, Palmer & Struve, 2011, s. 49). Gill poengterer at en del av forskningen på maskulinitet ofte tar utgangspunkt i kontekstuelle rammer, der maskulinitet generelt henter noe av sin mening fra å være konstruert mot femininitet, heteroseksuelle maskuliniteter er konstruert mot homoseksuelle, og alle spesifikke former for maskulinitet får sin mening fra å være konstruert mot andre: “Thus masculinities are classed, raced and aged, but also coexist and get meaning in a global postcolonial context,” skriver Gill (2007, s. 30-31). At Abdi og gjengen får sine maskuline identiteter klassifisert som noe mindreverdige i de hvite guttenes øyne, kommer tydelig frem av scenen over. Emrahs voldelige utbrudd kan i så måte tolkes som en maskulinitet konstruert mot de etnisk norske mennenes maskuliniteter, og den aggressive oppførselen er noe som forsterkes gjennom sosiale interaksjoner – han har en trang til å markere seg både for sin egen guttegjeng og de norske.

Abdis identitetsutfordringer knyttet til maskulinitet er imidlertid representert på en litt annen måte enn hos Emrah, og kan i større grad tolkes i retning av “the cool pose”. Selv om Majors og Billsons teorier er sentrert rundt en amerikansk kontekst, vil jeg argumentere for at den er overførbar til en norsk sammenheng, ettersom amerikansk populærkultur både har vært og er svært innflytelsesrik i vesten. Majors og Billson skriver at kulhet er en strategi som mange afro-amerikanere bruker for å skape mening i hverdagslivet og for å oppnå stolthet,

selvrespekt og maskulinitet. Dette kommer eksempelvis til uttrykk gjennom individuelle stilistiske fakter: “[...] cool is critical to the black male's emerging identity as he develops a distinctive style. This style is highly individualized and is expressed through variations in walk, talk, choice of clothes [...], and natural or processed hair (“do”)” (1992, s. 4). Abdi og guttegjengen kan leses som “kule” og plasseres innen en ungdommelig, flerkulturell diskurs, med flere referanser til den amerikanske hip-hop-kulturen (Clay, 2003), der både kles-, hår- og musikkstil, så vel som språklig slang, spiller inn. Abdi kler seg som regel i urbane, “hippe” tracksuits, i likhet med resten av gjengen, har en hårstil beskrevet som “waves” og hører mye på hip-hop musikk. Språket og slangen til guttegjengen, som Härter beskriver som “kebabnorsk”, kan også omtales som et ungdommelig uttrykk for kulhet og tøffhet.

Selv om Abdi tar i bruk kulhet i møte med sine maskuline identitetsutfordringer, viser *17* også eksempler på hvordan de kontekstuelle rammene nyanserer fremstillingen av Abdis maskuline sider. Han er for eksempel hakket mer åpen, nysgjerrig og høflig når han er sammen med Frida (en jente han liker), mens egenskaper som tøffhet og et røffere språk kommer frem når han er med gutta. Her kan faktorer som *både* maskulinitet, etnisitet og sosial status knyttes til Goffmans rollebegrep (1992). Abdi spiller forskjellige roller i forskjellige sosiale kontekster, der spørsmål om maskulinitet så vel som kultur spiller inn. Dette gjelder også for bi-karakteren Emrah, Abdis bestevenn. Han fremstår som den med de mest stereotypiske maskuline handlingsmønstre når guttegjengen er samlet (og drar ofte med seg resten). Han er som nevnt mest dominant, tøffer seg mest og byr ved flere anledninger opp til slåsskamp. På en annen side kommer mer nyanserte sider frem i både Abdi og Emrah når det kun er de to sammen, som for eksempel i episode 3 når de henger på basketballbanen, og Emrah gir Abdi råd om hvordan han bør kommunisere med Frida på melding: “Du vet jenter, de dør for at gutter er direkte med dem.” Selv om de begge stedvis tuller og ler, ligger det en seriøs, sårbar og vennskapelig tone under. Abdi kan videre gjennomgående leses som en rolig, tankefull og empatisk karakter – også når han er med guttegjengen. Det å opptre rolig og “chill” kan imidlertid tolkes som enda et uttrykk for kulhet – og denne kulheten kan også by på utfordringer, som Majors og Billson poengterer: “At the same time, coolness as a mask may contribute to dropping out of school, getting into trouble, sliding into drug abuse, and being sucked into delinquent or criminal street gangs” (1992, s. XI). *17* viser hvordan Abdi dras mellom forventninger fra både skole og vennegjeng, der kulhets-masken fører til trøbbel med politi og randen til stryk-karakterer. Når Abdi er hjemme for seg selv, får publikum overvære at han bak fasaden (Goffman, 1992) er både nervøs og engstelig.

Härter trekker frem at personer fra målgruppen som ble invitert inn i skrive- og klipperommet, svarte bekræftende på at de kjenner seg igjen i Abdis opplevelse av en “kulturell skvis”: “[...] det var veldig mye lettere for de å sette ord på det [...] når de ikke trengte å si det for sin egen del, men når det var noen andre som opplevde det”, forteller hun. Dette kan på sett og vis tale for et behov i målgruppen for å bli anerkjent, forstått og representert, i tillegg til å også bekræfte at *I7* er en serie som evner å skape en følelse av identifikasjon i deler av målgruppen. I episode 15, “2 dager igjen”, blir dobbeltlivs-tematikken illustrert gjennom Abdis dialog med storebror-karakteren Hamse (06:27):

Abdi: Jeg har ikke gjort så mye dritt. Kanskje havna i noen dårlige situasjoner. Men utenom det har jeg gjort akkurat det samme som alle andre. Og akkurat det samme som du gjorde. Du var på fester, hang med venner, møtte jenter, prøvde alkohol.

Hamse: Jeg tror jeg var litt bedre å på å skjule det enn det du var.

Abdi: Men jeg gidder ikke å leve sånn. Det føles så jævla fake. Jeg kjenner så mange som lever to liv. De er en person ute med venner og en annen hjemme med foreldrene. (Møller & Ibrahim, 2018)

En annen kontekstuell faktor som påvirker Abdis maskulinitet er mangelen på en farsfigur. Faren bor i England, og Abdi har ikke besøkt han på fem år. Strenger argumenterer for at vi lever i det han omtaler som et “farsløst samfunn”, der det har blitt vanlig at mange barn vokser opp uten den fysiske tilstedeværelsen av en far. Dette kan være på grunn av alt fra skilsmisse til kunstig befruktning (2005, s. XV). Strenger refererer til Lacans “paternal metaphor” som han mener representerer en bred historisk kulturell funksjon: “Besides having the biological and personal component, it is the symbol for cultural authority itself” (2005, s. XV). Han presiserer samtidig de problematiske aspektene knyttet til Lacans mannlige orienterte metafor, der det enkelt forklart er mannen som fremstilles som koblingsleddet til kultur og sivilisasjon. Poenget hans er rettet mot at farskap, sett som representant for en historisk kulturarv, kan bli problematisk når selve gyldigheten av denne arven har blitt svekket:

[...] the paternal function and the weight of great cultural traditions seem to have vanished. Contemporary global culture provides a stark contrast to the intergenerational dramas of even the recent historical past. (Strenger, 2005, XVI)

I *I7* bekreftes denne kontrasten blant annet ved at Abdi ikke har noe fast holdepunkt som lærer han om sin egen kulturarv og opplevelsen av å være en somalisk mann i Norge, sett fra en manns perspektiv. Samlet sett kan *I7* sies å være en serie som representerer identitetspolitiske temaer som sosial status, kjønn og etnisitet. Abdis identitetsutfordringer kommer frem gjennom representasjonen av en flerkulturell ung mann som sliter med å finne

sin plass med bena plantet i to kulturer. Publikum får se et søkende individ og en søkende maskulinitet som spiller forskjellige roller i takt med forskjellige sosiale konstellasjoner.

6.4 Der feminin stil møter TV-mediets maskuline “identitet”

De forskjellige variantene av representasjon i *Lovleg*, *Blank* og *17* som har blitt diskutert i dette kapittelet, må alle forstås ut fra en stilistisk kontekst. Siden stil utgjør en essensiell del av seeropplevelsen vil den følgende delen av kapittelet ta sikte på å vise hvilke identitetsutfordringer som kommer til uttrykk gjennom representasjonen i et stilistisk perspektiv – altså undersøke hvordan visse stilelementer underbygger representasjonen av karakterenes identitetsutfordringer.

Lovleg, *Blank* og *17* kan omtales som dramaserier med tydelige referanser til sjangre som tradisjonelt har blitt ansett som “kvinnesjangre” – slik som såpeoperaen og melodramaet. Annette Kuhn har som nevnt forsket på disse sjangrene, og arbeidet hennes viser blant annet hvordan visse sjangertrekk kan spores i konstruksjonen av fortellinger som er motivert av “female desire” og i prosesser for tilskueridentifisering styrt av kvinnelige synspunkt (Kuhn, 1997, s. 145). Hun skriver at disse sjangrene både appellerer til kvinnelige målgrupper, men også nytes av millioner av kvinner (Kuhn, 1997, s. 145). Charlotte Brunsdon refererer også til Kuhns arbeid (2000, s. 19) og trekker frem interessen innen feministisk medieforskning for presentasjonen av – og identifikasjonen med – sentrale kvinnelige protagonister, i tillegg til fortellergrep rettet inn mot kvinnelige tilskuere og kvinnelige ønsker. Med referanse til Tania Modleski argumenterer Kuhn eksempelvis for at såpeoperaens karakteristiske fortellermønster adresserer en kvinnelig tilskuer blant annet gjennom å vise “kvinnelige” ferdigheter i håndteringen av kriser i hjemmet og på det personlige plan (Kuhn, 1997, s. 147). Stilistisk gjøres dette typisk gjennom en tydelig appell til følelsene, der fokus på relasjoner og ikke nødvendigvis store handlingselementer står sentralt. I *Lovleg* og *Blank* kan både Gunnhild og Ella sies å vise forskjellige (tradisjonelt feminine) måter å håndtere sine personlige problemer på; både gjennom ærlige samtaler og det å tørre å vise sårbarhet, men også gjennom mer utagerende oppførsel (kjefting i fylla, utroskap). Her er det å opparbeide seg “ferdigheter” i problemhåndtering nettopp en del av karakterreisen. Abdi kan også tolkes i retning av å være en gutt som opparbeider seg slike ferdigheter, selv om han kanskje er hacket mer utagerende ved å eksempelvis vanke i kriminelle miljøer. Melodramatiske trekk som kan spores i *Lovleg*, *Blank* og *17* kan likevel samlet sett kobles til at de alle appellerer sterkt til følelsene og har et tydelig relasjonsspesifikt fokus. Et stilistisk eksempel på dette er bruken av nærbilder.

6.4.1 Bruken av følelsesladde nærbilder



Figur 5a: Skjermdump NRK, *17*, episode 14 “3 dager igjen” (22.09.18).



Figur 5b: Skjermdump NRK, *Blank*, sesong 1, klippet “tid for samtale” (05.06.18).⁵

I boka *Melodrama: Genre, Style, Sensibility* gir John Mercer og Martin Shingler en innføring i hva som egentlig ligger i begrepet melodrama. Her peker de på at melodrama har blitt re-artikulert innen filmstudier som flere ting – deriblant som et modus, en stil og en sensibilitet (Mercer & Shingler, 2004, s. 37). En vanlig oppfattelse av melodramaet er imidlertid at det betegner det overdrevent emosjonelle og klisjeaktige. I melodramaet står typisk skjebnen til enkeltmennesket sentralt, “[...] og karakterene blir stilt overfor avgjørende valg, der deres etiske og moralske styrke blir satt på prøve” (Lindtner & Skarstein, 2018, s. 18). Et konkret kjennetegn på melodramatiske stiltrekk er bruken av nærbilder, som er spesielt fremtredende i såpeoperaen. Tania Modleski påpeker følgende i sitt kjente verk *Loving with a Vengeance*: “Close-ups provide the spectator with training in “reading” other people, in being sensitive to their (unspoken) feelings at any given moment” (1982, s. 99 -100). I sin artikkel “It’s not TV, it’s online drama: The return of the intimate screen,” trekker Glen Creeber også frem nærbildenes effekt når de formidles gjennom en liten, personlig og intim mobilskjerm: “[...] the profound intimacy of the image that seems so voyeuristically attractive to audiences [...] offering the viewer an intimate glimpse into an emotional landscape rarely permitted in day-to-day life” (Creeber, 2011, s. 598).

Ifølge Mari Magnus tar dramaserier med publikum på en reise som enten er plot- eller karakterdrevet, og *Lovleg*, *Blank* og *17* er alle karakterdrevne. Videre trekker Magnus frem at det å fortelle i sanntid innebærer å ta i bruk elementer som kan styrke opplevelsen av virkelighet og nærhet (2016, s. 34), og et eksempel på et slikt element er nettopp bruken av nærbilder, som gir seerne mulighet til lese og leve seg inn i karakterenes følelser. Gunnhilds rarhet og sårbarhet, Ellas følelse av usikkerhet og beslutningsvegring og Abdis kulturelle forvirring er alle identitetsutfordringer som kommer til uttrykk ved hjelp av følelsesladde nærbilder (se figur 5 av Abdi og Ella), der publikums opplevelse av å komme “tett på” karakterene forsterkes ved bruken av den lille, mobile, private og intime skjermen.

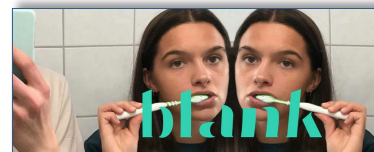
6.4.2 Å bevege med farge



Figur 6a: *Lovleg*. (Foto: Rubicon TV / NRK)



Figur 6b: *17*. (Foto: NRK)



Figur 6c: *Blank*. (Foto: NRK) ⁶

Et annet tydelig stilistisk element som er fremtredende i *Lovleg*, *Blank* og *17* er serienes fargedesign. *Lovleg* er en serie som har et lekent design med bruk av sterke primærfarger, mens *Blank* er mer passiv og stilren i uttrykket – der mykere, pastell-lignende farger regjerer. *17* har et “røffere” design med en større bruk av svarte, grå og blå toner. Når jeg her snakker om fargedesignet gjelder dette den gjennomgående stilistiske fargebruken som er fremtredende på alt fra serienes nettsider til promobilder og forskjellige mise-en-scène-elementer som kostymer, belysning, dekor og rekvisitter. John Gibbs skriver følgende om fargebruk i film, som jeg vil argumentere for at kan overføres til TV:

[...] color is an important expressive element for film-makers, and is often mobilized by means of costume, which has the advantage of a direct association with a particular character. It might equally, however, be a feature of lightening, the set decoration or particular props. (2002, s. 8)

Jeg vil argumentere for at serienes fargedesign kan gi tydelige assosiasjoner til serienes hovedkarakterer og deres identitetsdannende prosesser. Gunnhilds komplekse femininitet, rarhet, sårbarhet og angst – så vel som hennes søken etter aksept og oppnåelser – kommer til uttrykk gjennom et følelsesregister som går fra høyt til lavt og som kan sies å speiles av de sterke primærfargene. Ella er mer passiv og viser ikke like tydelig de sterke følelsene (duse, mer klassisk feminine pastell-farger), mens Abdi prøver å fremstå som tøff og kul, i møte med sin kulturelle skvis i et utfordrende ungdomsmiljø (maskuline toner som blå, grå og svart). Fargene underbygger også følelsen av serienes temporalitet, der både handling, dialog og klipp virker noe raskere i *Lovleg* og *17* sammenlignet med *Blank*.

Filmteoretiker Scott Higgins har forsket på fargedesign, og i artikkelen “Orange and Blue, Desire and Loss: The Colour Score in *Far from Heaven*” diskuterer han hvordan filmen “beveger publikum med farge” (2007, s. 109). Med referanse til den velkjente regissøren Douglas Sirk og 50-tallets melodramatiske fargedesign, skriver han: “The use of color temperature to create graphic distance between characters is a time-honored technique” (2007, s. 109), gjort spesielt tydelig ved bruk av kontraster. Den feministiske filmteoretikeren Laura Mulvey trekker også frem Sirks karakteristiske bruk av farge og lys i artikkelen “Notes

on Sirk and Melodrama” (1987). Hun understreker at fargen på lyset i filmen *All that Heaven Allows* illustrerer et grunnleggende emosjonelt skille mellom det kalde, harde blå og gule lyset – som representerer ensomhet og undertrykkelse – og det varmere røde og oransje lyset, som representerer håp, emosjonell frihet og seksuell tilfredshet (1987, s. 78).

Bruken av kontraster er også noe som kan sees tydelig i *Lovleg*. Ofte har karakterene kostymer med sterke farger, som kan leses som kontraster til hverandre. I episode 7 av sesong 2, “Anda-Lote” (21.03.19), har for eksempel Gunnhild på seg en knall rød jakke når hun på en opprørsk måte krangler med Luna, som på sin side har kontrastfargen grønn på sin jakke. Det hvite, nesten overeksponerte lyset i en av scenene kan også sies å illustrere Gunnhilds følelsesmessige flauhet, nakenhet og ensomhet (og fyllesyke) når hun på morgenen angrer på at hun stakk av til en tilfeldig fest kvelden før. I likhet med Sirks melodramatiske fargestil eksisterer det flere elementer i *Lovlegs* fargedesign, både med tanke på kostymer og lystoner, som kan sies å illustrere den følelsesmessige avstanden eller nærheten mellom karakterene, så vel som Gunnhilds indre følelsesmessige berg-og-dalbane. Håland trekker frem at redaksjonen ønsket å lage et fargedesign som skulle være enkelt, lekent og gi assosiasjoner tilbake til 90-tallet: “[...] tenåringstiden er litt sånn primærfarge-tiden. Alt er liksom høyt og lavt.” Hun legger til at serien også spiller på en ironi, som er med på å ufarliggjøre generasjon-prestasjon-tematikken. Ifølge Håland er det sterke og karakteristiske fargedesignet sammen med tilsynelatende komiske mise-en-scène-elementer, som for eksempel en veggdekorasjon av en neon-gul banan, med på å illustrere denne ironien.

6.4.3 Realisme og bruk av musikk

Håland påpeker at både *Blank* og *17* fremstår som noe mer dokumentarisk eller realistisk når det gjelder fargebruk sammenlignet med *Lovleg*, og både Næsheim og Härter bekrefter at realisme har vært målet. I forlengelsen av dette er melodramas forhold til realisme også interessant å nevne i et stilistisk perspektiv. Mercer og Shingler peker på at melodrama anerkjenner begrensningene som ligger i språk og representasjon og at identitet og større dimensjoner av mening heller kommer til uttrykk gjennom estetisk tilstedeværelse. Der realisme søker å forstå, søker melodrama å tvinge mening og identitet fra språkets mangler (2004, s. 86). Med andre ord – det følelsesmessige som befinner seg “bak” eller “under” det fysiske kommer til uttrykk gjennom musikk og mise-en-scène (2004, s. 79). I tråd med dette kan det sies at karakterenes indre følelsesliv i *Lovleg*, *Blank* og *17* blir fremhevet gjennom bruken av musikk. Härter trekker frem at *17*-redaksjonen fikk flere fra målgruppen til å dele sine spillelister på Spotify, og de fikk kartlagt hvilke låter de hørte på når de var sinte, triste

eller glade: “Så det å skjønne hva slags musikk de hører på og klare å bruke den rette musikken på de rette stedene, har hatt masse å si,” forteller hun. I *Blank* er bruken av musikk også fremtredende, for eksempel når Ella i episode 8 bryter sammen etter å ha blitt avvist av Simen. Dette skjer når hun sitter alene i en park og hører på en følelsesladd sang. Det er første gang publikum får se et så tydelig følelsesutbrudd fra Ella, og følelsene hun har inni seg kontrasteres av andre mise-en-scène-elementer – da det er sommer, sol og liv i bybildet rundt. Følelsene og konnotasjonene musikken vekker i de tre seriene bidrar altså til å illustrere karakterenes sinnstilstand, som gjør det lettere å forstå og identifisere seg med de.

6.4.4 Komplekse, følelsesdrevne ungdomsserier?

Kristyn Gorton peker på at evnen til å “bevege” publikum er helt avgjørende for et TV-programms suksess, men at programmene som hovedsakelig spiller på de intime følelsene ofte ikke blir verdsatt på lik linje med annet innhold: “[...] the sentimental or emotional programme is often thought of as easy, constructed and simplistic and watched by a lazy audience” (2009, s. 89). Jeg vil argumentere for at denne analysen har vist at *Lovleg*, *Blank* og *17* antyder det motsatte – særlig med tanke på det betydelige publikumsengasjementet i kommentarfeltene og med tanke på serienes adressering av aktuelle identitetspolitiske temaer.

Gortons poeng kan videre kobles på debatten rundt TV-mediets legitimeringsprosess og diskurser som kvalitet og kompleksitet. Newman og Levine argumenterer for at legitimeringen av TV-mediet henger sammen med en “maskulinisering” av innholdet og at TV-mediet historisk sett har blitt klassifisert som feminint – og dermed som et mindre verdig, betydelig og seriøst medium: “With legitimation, however, the association of television with the mass, the commercial, the domestic, and the feminine has begun to shift” (2012, s. 10).

Som jeg tidligere var inne på, har 2000-tallet samtidig vist en dreining mot flere kvinneorienterte serier, som etter hvert har blitt assosiert med “prestisje-TV”-begrepet, delvis grunnet en sammenblanding av flere tekstuelle praksiser som adresserer forskjellige identitetspolitiske temaer. *Lovleg*, *Blank* og *17* innehar tydelige spor av stilistiske elementer fra såpeoperaen og melodramaet, som adresserer identitetspolitiske temaer, og kan samtidig sies å oppfylle flere av Jason Mittells kriterier for en kompleks serie. Dette innebærer blant annet fremhevelser av flere nyanser, der presentasjonen av serieuniverset unngår å være kunstig forenklet (2015, s. 216). Videre skiller casenes narrativ seg fra konvensjonelle episodiske former og spiller på konvergenstidens utvikling innen teknologi, medieindustrier og publikumsatferd. Poenget jeg her vil argumentere for er at seriene sammenblender stilistiske elementer av tradisjonelt feminine tekster bestående av intime og følelsesladde

relasjoner – som er ment å bevege og engasjere publikum – med TV-mediets mer maskuline “nye identitet”, gjennom å spille på ny teknologi og mer delaktige måter å oppleve innhold på.

For å oppsummere kan det sies at de stilistiske virkemidlene i *Lovleg*, *Blank* og *17* bidrar til å underbygge de forskjellige identitetsutfordringene hos hovedkarakterene. Den rare jenta med den komplekse, ukonvensjonelle femininiteten i *Lovleg*, underbygges av en karakteristisk fargebruk og en ironisk mise-en-scène – mens den passive, heterofile 19-åringen som jobber med å ta eierskap til eget liv i *Blank*, underbygges av en realistisk, mer minimalistisk estetikk, ispedd patosfylte elementer som bruken av nærbilder og musikk. Den flerkulturelle gutten som slites mellom to kulturer, underbygges av kontrastbruk i kostymer, en realistisk, tempofylt kameraføring, så vel som av patosfylte nærbilder og dialoger. Det er altså tydelig at ved å undersøke de forskjellige aspektene ved mise-en-scène, er det mulig å avsløre hvor mange variabler som er disponible for skaperne og at effekten filmen eller TV-showet vil ha for seeren avhenger av *kombinasjonen* av de forskjellige elementene (Gibbs, 2002, s. 26). Alle de tre seriene innehar narrativ som bruker mye tid på karakterrelasjoner og dialog, fremfor store hendelser. Samtidig er det her nyanseforskjeller. *17* har eksempelvis flere actionfylte scener enn *Blank* og *Lovleg*. Härter sier at episode 2 med slåss-scenen foran Sentrum Scene ble snakket spesielt mye om av målgruppen: “Den elsker de og ser i repeat.” Denne type interesse kan tale for to ting: både at episoden muligens representerer en form for realisme og relaterbarhet, men også at det bekrefter Härters hypotese om at gutter ofte er mer tiltrukket av actionfylte scener enn de typiske dialogscenene som finnes i drama.

6.5 Oppsummering

Dette kapitlet har sett på hvilke utfordringer knyttet til identitet som kommer frem gjennom kjønnsrepresentasjonen av karakterene i *Lovleg*, *Blank* og *17*. Funnene viser at seriene i ulik grad utfordrer tradisjonelle forventninger knyttet til representasjon av kjønn, og dette kommer til uttrykk gjennom forskjellige former for femininitet og maskulinitet.

Lovleg fremstår som en serie som igjennom sosialt klønete, sårbare, bifile og angstfylte Gunnhild søker å representere mental helse og psykologiske utfordringer, i tillegg til andre personlige identitetspolitiske temaer som sosial status, kjønn og seksualitet. *Lovleg* kobler en episodisk “cringe”-inspirert humor med en følelsespreget serialitet, og representerer en kompleks kvinnelig karakter som går imot de mer tradisjonelle forventningene til kjønn.

Ellas identitetsutfordringer kommer til syne ved at hun er representert som en passiv, ung, heterofil kvinne, usikker på sin egen seksuelle vilje, og hun kan leses i retning av en mer

konvensjonell representasjon av femininitet sett fra et postfeministisk sensibilitetsperspektiv. For Gill er det en blanding av både feministiske og anti-feministiske ideer som utgjør den postfeministiske sensibiliteten – og diskusjonen har vist at *Blank* er en serie der disse motstridende bevegelsene kommer til uttrykk gjennom representasjonen av både Ella og Susanne. Den feministiske ideen om eierskap rundt egen kropp kan gi seg uttrykk i tilsynelatende anti-feministiske valg – som for eksempel gjennom et “disiplinert kroppsregime” eller plastisk kirurgi. Samtidig plasserer den feministiske logikken i *Blank* seg midt i et medielandskap som stadig er i endring, i likhet med forventningene til unge, kvinnelige tenåringer, og Ella evner etter hvert å ta større eierskap til eget liv.

Abdis utfordringer knyttet til identitet kommer frem gjennom representasjonen av en flerkulturell ung mann som sliter med å finne sin plass med bena plantet i to kulturer. Publikum får se et søkende individ og en søkende maskulinitet som spiller forskjellige roller i takt med forskjellige sosiale og kulturelle konstellasjoner. Serien representerer forskjellige maskuliniteter som konkurrerer om hegemoni, og Abdis maskulinitet kan tolkes i retning av “the cool pose”, der kulhet blir brukt som en mekanisme for å oppnå stolthet og identitet i et samfunn der reglene for manndom muligens i større grad er konstruert som oppnåelig for dem som ikke har en flerkulturell bakgrunn.

Funnene viser også at kjønnsrepresentasjonen i både *Lovleg* og *Blank* kan knyttes til kvinnelig subjektivitet, som ifølge Anders Lysne er et vesentlig kjennetegn ved den nordiske oppvekstskildringen. Nordisk film og TV har i økende grad søkt å sette kvinnelige perspektiver i forgrunnen for å utfordre konvensjonelle fremstillinger av kvinnelig ungdomstid (2016, s. 136). Samtidig viser funnene også at NRK søker å adressere mannlig flerkulturell subjektivitet gjennom *17*, og det kan virke som om statskanalen i økende grad søker å sette representasjonen av flere unge menn på agendaen.

Stilistisk innehar de tre seriene sjangertrekk fra både såpeoperaen, melodramaet og (i *Lovleg*) “cringe-”komedien. Ulik grad av komiske og dramatiske elementer bidrar, sammen med melodramatiske stiltrekk, som bruken av nærbilder, fargekomposisjon og musikk, til å adressere forskjellige identitetspolitiske temaer. Casene kan omtales som komplekse, følelsesdrevne ungdomsserier, og plasseres innenfor diskurser som omhandler kompleks-TV ved at de sammenblander stilistiske elementer av tradisjonelt feminine tekster med mer “maskulint” innhold, gjennom å spille på ny teknologi og mer delaktige måter å oppleve innhold på.

7 Konklusjon

7.1 Sammendrag av teoretisk og metodisk rammeverk

Dette masterprosjektet begynte med å stille følgende spørsmål:

På hvilken måte presenterer narrativene og de digitale TV-formatene i NRKs ungdomsserier Lovleg, Blank og 17 konstruksjoner av moderne, unge identiteter?

For å kunne svare på dette spørsmålet har jeg inndelt undersøkelsene av *Lovleg, Blank og 17* i et produksjons-perspektiv og et innholds-perspektiv gjennom tre kapitler – ett for de digitale TV-formatene, ett for narrativene og ett spesifikt for representasjon og kjønn. Dette har vært forankret i problemstillingens ordlyd, som spesifikt spør etter både *digitale TV-format* og *narrativ*. Hensikten med de tre analysekapitlene har altså vært å betone ulike aspekter ved serienes konstruksjoner av “moderne, unge identiteter.”

Teorikapittelet har tatt sikte på å gi en akademisk og kulturell kontekst for hvordan oppgaven bør forstås. Jeg har presentert teori som kan plasseres innenfor to medierelaterte teoritradisjoner – der forskningen på sanntidsdrama, digital historiefortelling, konvergenskultur og moderne ungdomsfiksjon plasserer seg på den ene siden og forskningen på mer feminine sjangre som “cringe”-dramakomedien, melodramaet og såpeoperaen på den andre. Her spiller også et postfeministisk perspektiv på kvinnelig medierepresentasjon inn. I tillegg presenterer teorikapittelet perspektiver knyttet til ungdom, medier og identitetsdannelse. Her har både sosialpsykologiske og eksistensialistiske tilnærminger blitt tatt i bruk knyttet til forståelsen av ung identitet i et lengre tidsperspektiv, mens nyere forskning om tenåringer, medier og identitet har belyst en mer dagsaktuell forståelse.

Metodisk har jeg brukt en triangulering for å innhente og analysere informasjon, og oppgaven er bygget på fire kvalitative intervjuer med sentrale serieskaperne, i tillegg til en kvantitativ innholdsanalyse av tekster og kommentarfelt og tekstanalyse. Trianguleringen har muliggjort en belysning av problemstillingen fra både et programskaper-perspektiv, et publikums-perspektiv, og fra et tekstanalytisk forskerperspektiv – noe jeg vil argumentere for styrker prosjektets validitet og reliabilitet. Empirien har bidratt til en økt forståelse for både *intensjonen bak* narrativene og de digitale TV-formatene, så vel som *reaksjonen på dem* – og jeg vil argumentere for at det er i dette samspillet konstruksjonen av unge identiteter foregår ettersom de digitale TV-formatene nettopp etableres og skapes gjennom en umiddelbar, intim og ektefølt opplevelse for målgruppen, der de også får muligheten til å teste sine egne meninger opp mot både serieskaperne og hverandre *mens* handlingen utspiller seg.

7.2 Hovedfunn

7.2.1 Identitetskonstruksjon i digitale TV-format

Det første analysekapittelet om digitale TV-format har tatt sikte på å belyse hvordan begreper som konvergens, skjermmobilitet, sosiale medier, resepsjonsrytmer, målgruppe-research, deltakerkultur og NRKs institusjonelle rolle kan knyttes til serienes konstruksjoner av ung identitet. Samlet sett viser undersøkelsen at alle disse elementene er sentrale for å kunne skape digitale TV-format som muliggjør en umiddelbar, intim og autentisk opplevelse for publikum, der fortellingene skildrer karakterer med representative identitetsutfordringer for målgruppen gjennom de samme kanalene som unge mennesker vanligvis kommuniserer og forhandler identitet på. Både Næsheim, Hole og Håland peker på at sanntidsdramaet er en realitetsorientert form. Distribusjonsstrategiene og den fragmenterte måten å fortelle på søker å integrere historiene så dypt som mulig inn i de medialiserte livene til målgruppen (Magnus, 2016) på plattformer der ungdommen selv regjerer – nettopp for at det skal føles ekte, autentisk og *identifiserbart*. Basert på omfattende målgruppe-research, er seriene laget for å snakke direkte til målgruppen om *deres* spesifikke behov.

Basert på funn fra intervjuene, så vel som Henry Jenkins' teorier om konvergenskulturer og deltakerkulturer (2006), Gry C. Rustads konseptualisering av resepsjonsrytmer (2018), Vilde Schanke Sundets (2020), Mari Magnus' (2016) og Rustad & Krügers (2019) perspektiver på *SKAM* og sanntidsdramaet, har jeg argumentert for at sanntidsdramaformatet i *Lovleg* og *Blank* konstruerer unge identiteter gjennom å fremvise karakterenes identitetsskapende prosesser *mens de skjer*, som noe som foregår både online og offline. Her har også Goffmans teorier vært sentrale (1992), i tillegg til Hilmarsen og Arnseths forskning på ungdom og identitetsdannelse på Instagram (2017). Funnene viser at sanntidsdramaet er en form som ved hjelp av sin fragmenterte distribusjon evner å formidle eksempler på hvordan ungdommers forhandling med og utøving av identitet i informasjonssamfunnet kan være et samspill mellom det som skjer “frontstage” og “backstage” (Goffman, 1992) – og at sosiale medier spiller en stor rolle når det gjelder identitetskonstruksjon, fasade og den sosiale posisjoneringen av seg selv i relasjon til jevnaldrende (Hilmarsen & Arnseth, 2017, s. 4). Funnene viser også at bruken av profiler på sosiale medier kan sies å utfordre de diegetiske og ekstradiegetiske skillene. *I7* utfordrer ikke disse skillene i like stor grad, ettersom serien ikke er et *sanntidsdrama*. Likevel har intervjuet med Härter vist at *I7*-redaksjonen publiserte episodene i takt med Grorudungdommens resepsjonsrytmer i skolehverdagen, at de observerte målgruppens reaksjoner i sosiale medier

og at de underveis i prosessen aktivt brukte tilbakemeldinger fra målgruppen for å gjøre endringer i serien slik at den traff enda bedre. Dette viser at *I7* har tatt i bruk flere av de samme tilnærmingene som sanntidsdramaformatet.

Funnene fra kommentarfelt-analysen viser videre at både *Lovleg* og *Blank* har nådd ut til fan-grupper av betydelige, men ikke enorme mengder. Det eksisterer et større antall entusiasme-kommentarer enn identifikasjons- og skepsis-kommentarer for begge seriene. Dette indikerer at sanntidsdramaet er et format som konstruerer unge identiteter som er direkte relaterbare for noen, men den gjennomgående større mengden av entusiasme-kommentarer viser samtidig at en høyere andel av publikum *indirekte* relaterer seg. Det er også gjennomgående at størsteparten av responsen gis til levende klipp fremfor skjermdumper av meldingstråder og poster i sosiale medier. Publikums innlevelse i tekstene gjennom kommentarene, der de diskuterer, spekulerer og heier på karakterene, kan i så måte tolkes i retning av den symbolske interaksjonismen, ettersom publikum viser at de evner å sette seg i karakterenes sted. Begrepet deltakerkultur kan videre knyttes til serienes konstruksjoner av unge identiteter ved at publikums deltakelse fungerer som en slags “lagsport” med andre brukere og serieskaperne, der de får uttrykke refleksjoner knyttet til karakterenes identitetsskapende prosesser. Samtlige serieskaperne bekrefter at de i større eller mindre grad har lyttet til tilbakemeldingene og gitt de mest investerte seerne forskjellige belønninger. Seriene viser både gjennom distribusjon og narrativ at karakterenes deltakelse i nettbaserte fellesskap bidrar til deres identitetsskapende prosesser, og sanntidsdramaet legger samtidig til rette for at denne prosessen kan skje med *publikum selv* gjennom deltakelsen i kommentarfeltene. Deltakerkulturen utgjør altså en essensiell del av selve formatet.

Funnene viser også at NRKs institusjonelle posisjon har vært avgjørende for eksperimenteringen og videreutviklingen av sanntidsdramaformatet i *Lovleg* og *Blank* og hybridformatet i *I7*. Dette handler både om at NRK ikke er avhengig av profitt og inntjening på samme måte som kommersielle aktører (Syvertsen, 2008) og at de tre casenes representasjoner av meget smale målgrupper kan forankres i statskanalens oppdrag om å speile og representere hele befolkningen, der det har vært en særlig utfordring å nå ungdom.

7.2.2 Identitetskonstruksjon i narrativene

Det andre analysekapittelet er bygget på intervjufunn fra programskaperne og tekstanalyse. Kapittelet har undersøkt hvordan serienes konstruksjoner av unge identiteter kommer til uttrykk gjennom narrativene, hovedsakelig forankret i Sartres (1993) og Ziehes perspektiver (Ziehe & Stubenrauch 1983; Ziehe 1986, Ziehe et al., 1989). Den første delen av kapittelet

diskuterer identitet opp mot det både Härter og Håland omtaler som et individorientert norsk samfunn. Her er det et sentralt argument at individet med fremveksten av dagens moderne, nyliberale samfunn har fått tilgang på en større mengde valgmuligheter, som igjen øker presset på å skulle prestere på en rekke områder. Som Lindtner og Skarstein skriver, handler friheten i dette perspektivet om både ansvar og kontroll for egen identitet (2018, s. 19). Kapittelet har fremvist eksempler på at denne individualiserte friheten har betydning for *Lovleg*-, *Blank*- og *17*-karakterenes identitetsprosjekter, knyttet til både utseende, kropp, skoleprestasjoner, valg av omgangskrets og venner, statusjag og sosial posisjonering. Som en slags kontrast til, eller reaksjon på, individ-fokuset, dreier den andre delen av kapittelet over på hvordan karakterenes identitetsprosesser også er sterkt relasjonsavhengige. Karakterene søker fellesskap, vennskap og nærhet med andre – og alle utviser på forskjellig vis usikkerhet og sårbarhet i denne prosessen. Del tre av kapittelet har, basert på Sartres filosofi, tatt sikte på å vise at karakterenes identiteter heller ikke er noe iboende eller fastsatt, men at karakterenes identiteter formes gjennom handlinger og valgmuligheter. Karakterene er i en konstant prosess med å erfare, evaluere, gjenta eller omforme handlinger i møte med nye valg. Dette foregår i et samspill med en søken etter tilhørighet til andre mennesker, i en individualistisk tid, der det å finne en dypere mening kan være utfordrende. Her har kapittelets fjerde del argumentert for at serienes narrativ viser klare eksempler på at Ziehes teorier om ontologisering (1986, s. 355) kommer til uttrykk gjennom karakterenes søken etter fast grunn, der både religion, kontrollbehov og eierskap over eget liv tematiseres. Potenseringen (Ziehe, 1986, s. 356) kommer også til uttrykk gjennom forskjellige rebelske karaktertrekk.

Jeg vil argumentere for at serienes narrativ portretterer karakterer som kan tolkes i lys av en mer allmenn identitetsforståelse, der søken etter mer tidløse elementer som trygghet og bekreftelse henger tett sammen med ungdommelig utforskning av seksualitet og statusjag, søken etter forskjellige typer oppnåelser og prestasjoner, så vel som eksperimentering med visuelle identitetsmarkører som klær, mote og hår. Som Næsheim trekker frem, tror han ikke de “grunnleggende relasjonelle mekanismene” mellom menneskene har endret seg som følge av den medierte hverdagen, men heller at de utspiller seg på nye måter. I tråd med dette er mitt argument at narrative i *Lovleg*, *Blank* og *17* viser eksempler på hvordan deler av karakterenes identitetskapende prosesser påvirkes av digitale og sosiale medier, der inntrykkshåndtering (Goffman, 1992), sosial posisjonering og forhandling med identitet foregår i et helt annet tempo og med en helt annen eksponeringsgrad – noe som kan bidra til et økt prestasjonspress, så vel som større behov for bekreftelse og nære, trygge relasjoner.

7.2.3 Identitetskonstruksjon gjennom kjønnsrepresentasjon

Det siste analysekapittelet har undersøkt hvilke identitetsutfordringer de tre seriene portretterer gjennom kjønnsrepresentasjon. Kapittelet er hovedsakelig basert på intervju-funn og tekstanalyse. Forankret i teori fra Havas og Sulimma om “cringe”-dramakomedier og kjønn (2020), i tillegg til Rosalind Gills postfeministiske sensibilitetsperspektiv (2007) og Carlo Strengers arbeid om etniske minoriteter (2005) – så vel som Michael Kimmels (2004) og Majors og Billsons (1992) maskulinitetsperspektiver – viser funnene at seriene i ulik grad utfordrer tradisjonelle forventninger knyttet til representasjonen av kjønn.

Lovleg er en serie som gjennom sosialt klønede, sårbare, bifile og angstfulte Gunnhild representerer en kompleks kvinnelig karakter som går imot mer konvensjonelle kjønnsforventninger. Denne kompleksiteten forsterkes gjennom seriens evne til å koble en episodisk “cringe”-inspirert humor med en følelsespreget serialitet. I *Blank* er Ellas identitetsutfordringer representert gjennom hennes frykt for å ta valg og manglende evne til å forstå egne behov. Hun er representert som en passiv, ung, heterofil, pen kvinne og kan leses i retning av en mer konvensjonell representasjon av femininitet. Gjennom representasjonen av både Ella og Susanne evner serien imidlertid å skape en artikulering mellom feminisme og femininitet, som ifølge Gill utgjør sentrale elementer i den postfeministiske sensibiliteten (2007). Serien tematiserer viktigheten av den feministiske ideen om eierskap til egen kropp, men viser samtidig hvordan dette kan gi seg uttrykk i mer antifeministiske valg. Abdis identitetsutfordringer i *17* er representert gjennom den flerkulturelle 17 år gamle gutten som sliter med å finne sin plass med bena i to kulturer. Serien representerer forskjellige maskuliniteter som kan se ut til å konkurrere om hegemoni gjennom dominant oppførsel, men Abdis maskulinitet kan i større grad tolkes i retning av “the cool pose” (Majors & Billson, 1992), der kulhet gjennom stil, språk og oppførsel blir brukt som en mekanisme for å oppnå stolthet og identitet. Abdi spiller også forskjellige roller i takt med forskjellige sosiale sammenhenger, og kan leses som søkende og usikker i håndteringen av sin kulturelle skvis.

Stilistisk innehar de tre seriene sjangertrekk fra såpeoperaen og melodramaet. Kombinasjonen av mise-en-scène-elementer som nærbilder, fargekomposisjon og bruken av musikk er alle elementer som bidrar til å underbygge sentrale identitetstrekk ved karakterene. Eksempler på dette er *Lovlegs* sterke komplementærfarger og ironiske mise-en-scène, *Blanks* pastell-palett med mer saktegående dialog og handling – og *17s* maskuline toner med patosfylte nærbilder, kombinert med actionfylte slåss-scener.

7.3 Konstruksjon av ung identitet i TV-format og narrativ

Sett fra et mer dagsaktuelt, sosialt konstruert perspektiv på ung identitet, kan det sies at en betydelig del av identitetsskapelsen til hovedkarakterene i *Lovleg*, *Blank* og *17* kan relateres til at de lever i en mediert hverdag. Selv-skapelsen som skjer i sosiale medier kan fungere som et rom for utforskning og læring (boyd, 2014, s. 93), kreativitet, vennskap og felles støtte – og dette er også noe som speiles gjennom deltakerkulturen i kommentarfeltene. På den andre siden kan den medierte virkeligheten også gjøre det enklere å isolere seg, gjennom eksempelvis å ikke svare på meldinger, som seriene utviser flere eksempler på. Den medierte virkeligheten kan også bidra til et økt prestasjonspress når det gjelder selvpresentasjon, særlig for unge, ettersom man hele tiden er “koblet på” og har en konstant tilknytning til jevnaldrende. Sett i lys av dette vil jeg argumentere for at *Lovleg*, *Blank* og *17* alle er verdidrevne fortellinger som retter oppmerksomheten mot vennskap og fellesskap. Gjennom konstruksjonen av ung identitet i format og narrativ, viser seriene tegn på at det individualiserte, prestasjonsorienterte og medierte samfunnet skaper økte behov for nære relasjoner og sterke, autentiske følelser (subjektivering), fast grunn og sikkerhet (ontologisering) og intensitet (potensering). Dette er alle behov som kan knyttes til mer moderne, utbredte identitetsprosesser og er vanlige orienteringsforsøk for ungdom i et bredere tidsperspektiv (Ziehe, 1986, s. 354-357). Seriene viser eksempler på hvordan disse prosessene også i dag kan spille en stor, hvis ikke økt, rolle i den medierte hverdagen. Dette argumentet underbygges av data fra kommentarfelt-analysen. Både det faktum at klipp er de tekstene som genererer størst respons, og at de entusiastiske kommentarene ser ut til å øke i takt med klipp som viser karakterenes sårbare følelsesopplevelser, indikerer at subjektiveringen også er et orienteringsforsøk som publikum selv reagerer på.

Endelig kan det sies at *Lovleg*, *Blank* og *17* gjennom spesifikk representasjon, grundig research, flermedial distribusjon og deltakerkultur presenterer konstruksjoner av moderne, unge identiteter. Dette øker sjansen for at målgruppen føler seg sett, forstått og representert – og kan identifisere seg med serienes hovedkarakterer.

7.4 Forskningsbidrag, begrensninger og videre forskning

Kvalitativ forskning, inkludert intervjuer og tekstanalyse, søker ikke mot generalisering. Ønsket er heller å kartlegge informasjon og kvaliteter om det man undersøker for å få en mer helhetlig forståelse – så vel som å bidra til forskningsfeltet. Jeg mener hovedbidraget med dette masterprosjektet kan knyttes til måten den digitale utviklingen preger estetiske og

formats-messige praksiser innen produksjonen av norsk ungdomsfiksjon og utfordrer etablerte mediekategorier og forståelsesformer. Å studere denne nyskapende måten å lage ungdomsfiksjon på har vært fruktbar for min egen forståelse for og observering av populærkulturelle trender i det norske medielandskapet. Det eksisterer imidlertid metodiske begrensninger knyttet til oppgavens omfang, tid og ressurser. Analysen av kommentarfeltene er basert på et begrenset utvalg og kan følgelig kun *indikere* visse identitetsrelevante trekk. I et resepsjonsperspektiv har jeg i arbeidet med oppgaven også vurdert å gjennomføre ett eller flere fokusgruppeintervjuer – noe som kunne ha styrket kommentarfelt-analysen. Ved å analysere kommentarfeltene kan jeg eksempelvis ikke være hundre prosent sikker på at det faktisk er ungdommer i målgruppen som kommenterer, ettersom kommentarfeltene er anonyme. Et fokusgruppeintervju ville lagt til rette for en mer spontan diskusjon med målgruppe-ungdom, der muligheten for oppfølgingsspørsmål også ville vært til stede. Denne metoden ble imidlertid vurdert bort med tanke på oppgavens omfang. For fremtidig forskning kan det derimot være interessant å foreta en mer dyptgående analyse av *samtlig*e kommentarfelt i kombinasjon med fokusgruppeintervjuer for å undersøke *om og på hvilken måte* serieinnholdet kan sies å generere former for kollektiv intelligens – og hva dette kan ha å si for publikums egen identitetsskapelse. En nærmere analyse av hvordan sanntidsdramaformatet bringer sammen ikke-konvensjonelle karakterer og publikummere og om samspillet mellom serieskaperne og publikum fører til gjensidig påvirkning, kunne også vært interessant.

Jeg vil videre argumentere for at dette masterprosjektet har dukket ned i et meget aktuelt tema og belyst hvordan digitale TV-format som sanntidsdramaet tilbyr muligheter for eksperimentering med historie- og karakterformidling til smale, unge målgrupper gjennom en helt spesiell distribusjonsstrategi. Undersøkelsen har kartlagt hvordan serienes konstruksjoner av ung identitet spiller på både dagsaktuelle og mer utbredte identitetsforståelser, der omfattende målgruppe-research, så vel som deltakerkultur har påvirket utformingen av seriene i takt med endrede forbruksmønstre på små, mobile skjermer. Som jeg nevnte innledningsvis anser jeg det som viktig å studere NRKs konstruksjoner og representasjoner av ung identitet i lys av den medierte tiden vi lever i. Digitalisering, mediekonvergens og strømmetjenester har lagt press på allmenkringkastere når det gjelder ungdomsinnhold, men dette presset kan også brukes for å legitimere nye produksjonsmodeller, som både *SKAM*, *Lovleg*, *Blank* og *17* er eksempler på. Funnene fra analysen viser at kanalen gjennom å øke satsningen på ungt drama søker å tilby langt mer spissede og nyanserte representasjoner av

unge mennesker i Norge, der identitet er sentralt – som Åse Marie Hole poengterer: “Det med identitet ligger jo i bunnen for alt vi driver med når vi lager serier for unge [...]”

I en større kontekst vil jeg også argumentere for at funnene kan brukes til å peke på mer allmenne tendenser i det nåværende medielandskapet. Samtidsdramaet spiller på teknologisk utvikling, målgruppens medievaner, digital publisering og bruk av tredjeparts-plattformer. Dette masterprosjektet har undersøkt tre caser som bidrar til nyskaping når det gjelder TV-format, estetikk, mediekategorier og distribusjon – spesifikt knyttet til ung identitet i den svært medierte hverdagen. Disse faktorene spiller unektelig også en stor rolle for bølgen av ungdomsserier som er på full fart frem i Norden. Nordvisions årsrapport viser at det produseres mer ungt drama enn noen sinne, med en stor oppgang fra 2017 til 2019 og med 24 nye serier for unge under planlegging i 2020 (Lund & Hartmann, 2020, s. 5). Nordvision er et samarbeid mellom de nordiske allmennkringkasterne NRK, DR (Danmark), SVT (Sverige), RÚV (Island) og Yle (Finland). Selv om oppgavens funn ikke kan sies å være generaliserbare, kan tematikken likevel sies å peke på en økt tendens hos allmennkringkastere rettet inn mot å nå spesifikke unge målgrupper, der nye produksjonsmodeller tvinger seg frem i lys av et medielandskap i endring. Jeg vil argumentere for at *Lovleg*, *Blank* og *17* er eksempler på denne nyutviklingen, som tilbyr sine målgrupper en realistisk, utfordrende og problematiserende fremstilling av verden og som legger til rette for samtaler rundt aktuelle problemer og dilemmaer på nyskapende vis. Her vil jeg argumentere for at datamaterialet kan brukes til videre sammenligning med andre ungdomsserier produsert av nordiske allmennkringkastere, så vel som globale kommersielle aktører.

Til slutt kan det sies at ungdoms-TV tilbyr en rik mulighet for å forstå dynamikker i moderne populærkultur og for å forstå kompleksitetene i populærkulturens historie (Ross & Stein, 2008b, s. 1). I så måte mener jeg temaet for dette prosjektet er av høy relevans, og kan bidra til å skape større forståelse for nyanser i norske ungdomsmiljøer, i tillegg til å øke kunnskapen om hvordan medienes utvikling og endring påvirker innhold som lages til og for ungdom. Jeg håper oppgaven kan bidra til å bane vei for videre undersøkelser av det rike kulturelle feltet som nettopp ungdomsfiksjon utgjør.

Litteraturliste

- Alvermann, D. E., Marshall, J. D., McLean, C. A., Huddleston, A. P., Joaquin, J. & Bishop, J. (2012). Adolescents' Web-Based Literacies, Identity Construction, and Skill Development. *Literacy Research and Instruction*, 51(3), 179–195. DOI: 10.1080/19388071.2010.523135
- Anderson, B. (2006[1983]). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (3. utg.). New York: Verso.
- Belle, C. (2014). From Jay-Z to Dead Prez: Examining Representations of Black Masculinity in Mainstream Versus Underground Hip-Hop Music. *Journal of Black Studies*, 45(4), 287–300. <https://doi.org/10.1177/0021934714528953>
- Bergmo, T. (2018, 5. september). “17” (1:17) Premiere!. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/presse/nrk-med-tenaringsdrama-fra-groruddalen-1.14182317>
- boyd, d. (2014). *It's complicated: the social lives of networked teens*. New Haven: Yale University Press.
- Brennhovd, A. S. (2018, 3. oktober): Åpne om troen, lukket om trøbbel. *Dagen*. Hentet fra <https://www.dagen.no/meninger/debatt/2018-10-03/%C3%85pne-om-troen-lukket-om-tr%C3%B8bbel-662297.html>
- Brown, B. (2019). *Uperfekt. Våg å vise hvem du er* (B. Windt-Val, Overs.). Oslo: Cappelen Damm.
- Brunsdon, C. (2000). *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford: Clarendon Press.
- Buck, A. (2012). Examining Digital Literacy Practices on Social Network Sites. *Research in the Teaching of English*, 47(1), 9–38. <http://www.jstor.org/stable/41583603>
- Clay, A. (2003). Keepin' it Real: Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity. *American Behavioral Scientist*, 46(10), 1346–1358. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1177%2F0002764203046010005>
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Creeber, G. (2004). *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: British Film Institute.
- Creeber, G. (2006). *Tele-visions: An Introduction to Studying Television*. London: British Film Institute.
- Creeber, G. (2011). It's not TV, it's online drama: The return of the intimate screen. *International Journal of Cultural Studies*. 14(6), 591–606. <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367877911402589>
- Deuze, M (2012). *Media Life*. Cambridge: Polity Press.
- Doherty, T. (2002). *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s* (2. utg.). Philadelphia: Temple University Press.
- Driscoll, C. (2011). Modernism, Cinema, Adolescence: Another History for Teen Film. *Screening the past*, 32, 1–17.
- Enli, G., Moe, H., Sundet, V. S. & Syvertsen, T. (2010). *TV – en innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eriksen, T. H. (2004). *Røtter og føtter. Identitet i en omskiftelig tid*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Fiske, J. & Hartley, J. (1978). *Reading Television*. London: Methuen.
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflower.
- Gill, R. (2007). *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Goffman, E. (1992 [1959]). *Vårt rollespill til daglig: en studie i hverdagslivets dramatik* (K, Risvik & K, Risvik, Overs.). Oslo: Pax Forlag. Hentet fra

<http://www.nb.no/nbsok/nb/bb5dd067d1a24426d51594e0af069494.nbdigital?lang=no#0>

- Gorton, K. (2009). *Media Audiences: Television, Meaning and Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gray, J. & Lotz, A. D. (2012). *Short Introductions: Television Studies*. Cambridge: Polity Press.
- Gripsrud, J. (2011). *Mediekultur, mediesamfunn* (4. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Groening, S. (2010). From 'a box in the theater of the world' to 'the world as your living room': cellular phones, television and mobile privatization. *New Media & Society*, 12(8), 1331–1347. <https://doi.org/10.1177/1461444810362094>
- Harris, F., Palmer, R. T. & Struve, L. E. (2011). "Cool posing" on campus: A Qualitative Study of Masculinities and Gender Expression among Black Men at a Private Research Institution. *The Journal of Negro Education*, 80(1), 47–62. www.jstor.org/stable/41341105
- Havas, J. & Sulimma, M. (2020). Through the Gaps of My Fingers: Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television. *Television & New Media* 21(1), 75–94. <https://doi.org/10.1177/1527476418777838>
- Higgins, S. (2007). Orange and Blue, Desire and Loss: The Colour Score in *Far From Heaven*. I J. Morrison (Red.), *The Cinema of Todd Haynes: All That Heaven Allows* (s. 101–113). London: Wallflower Press.
- Hill, A. (2005). *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*. Abingdon/New York: Routledge.
- Hilmarsen, H. V. & Arnseth, H. C. (2017). Livet på Instagram. Ungdoms digitale forlengelser av sosiale relasjoner og vennskap. *Tidsskrift for ungdomsforskning*, 17(1), 3–23. Hentet fra <https://journals.hioa.no/index.php/ungdomsforskning/article/view/2109>
- hooks, b. (2003). *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. New York: Routledge.
- Identitet. (2020, 6. januar). I *Store Norske Leksikon*. Hentet 16. februar 2020 fra <https://snl.no/identitet>
- Ihlebak, K., Syvertsen, T. & Ytreberg, E. (2011). Farvel til mangfoldet? Endringer i norske tv-kanalers programlegging og sendeskjemaer etter digitaliseringen. *Norsk Medietidsskrift*, 18(3), 217–240.
- Ito, M., Davidson, C., Jenkins, H., Lee, C., Eisenberg, M. & Weiss, J. (2008). Foreword. I D. Buckingham (Red.), *Youth, Identity, and Digital Media. The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning* (s. vii–ix). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jerslev, A. (2014). *Reality-TV*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Johansen, E. (2017, 19. september). NABC-metoden. Hentet fra <https://ndla.no/subjects/subject:1/topic:1:172416/topic:1:186403/resource:1:182233>
- Keller, J. & Ryan, M. E. (2018). Introduction: Mapping Emergent Feminisms. I J. Keller & M. E. Ryan (Red.), *Emergent Feminisms. Complicating a Postfeminist Media Culture* (s. 1–21). New York: Routledge.
- Kimmel, M. S. (2004). Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity. I P. F. Murphy (Red.), *Feminism and Masculinities* (s. 182–199). Oxford: Oxford University Press.
- Kimmel, M. S. & Messner, M. A. (2007). *Men's lives* (7. utg.). Boston: Pearson/Allyn & Bacon.
- Kjeldstadli, K. (1999). *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*.

- Oslo: Universitetsforlaget.
- Krüger, S. & Rustad, G. C. (2019). Coping with Shame in a Media-saturated Society: Norwegian Web-series *Skam* as Transitional Object. *Television & New Media*, 20(1), 72–95. DOI: [10.1177/1527476417741379](https://doi.org/10.1177/1527476417741379)
- Kuhn, A. (1997). Women's Genres. Melodrama, Soap Opera, and Theory. I C. Brunsdon, J. D'Acci & L. Spigel (Red.), *Feminist Television Criticism: A Reader* (s. 145–154). New York: Oxford University Press.
- Lawrence, E. & Ringrose, J. (2018). @NOTOFEMINISM, #FEMINISTSAREUGLY, AND MISANDRY MEMES. How Social Media Feminist Humor is Calling out Antifeminism. I J. Keller & M. E. Ryan (Red.), *Emergent Feminisms. Complicating a Postfeminist Media Culture* (s. 211–232). New York: Routledge.
- Lindqvist Bergander, A. (2015). *Att göra literacy online och offline. Digitala medier i barns kamratkulturer* (Doktoravhandling). Uppsala Universitet. Hentet fra <http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:807202/FULLTEXT01.pdf>
- Lindtner, S. S. & Skarstein, D. (2018). Innledning. I S. S. Lindtner & D. Skarstein (Red.), *Dramaserien Skam. Analytiske perspektiver og didaktiske muligheter* (s. 9–32). Bergen: Fagbokforlaget.
- Lund, Ø. & Hartmann, H. (2020). Forord. 2019 blev året hvor ungesamarbejdet kom op at flyve. I H. Hartmann (Red.), *Nordvision årsrapport 2019-2020* (s. 5). Hentet 22. april 2020 fra https://www.nordvision.org/fileadmin/user_upload/Nordvision_2019-20_220x280_low.pdf
- Lysne, A. (2016). On becoming and belonging: the coming of age film in Nordic cinema. I B. Larsen & J. Lothe (Red.), *Perspectives on the Nordic* (s. 127–141). Oslo: Novus Press.
- Magnus, M. (2016). SKAM - når fiksjon og virkelighet møtes. *Nordicom-Information*, 38(2), 31–38.
- Majors, R. & Billson, J. M. (1992). *Cool Pose: the Dilemmas of Black Manhood in America*. New York: Lexington Books.
- McCarthy, A. (2001). *Ambient Television*. Durham: Duke University Press.
- McRobbie, A. (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago Press.
- Medietilsynet. (2020). *BARN OG MEDIER 2020. Om sosiale medier og skadelig innhold på nett. Delrapport 1, 11. februar 2020*. Hentet fra https://medietilsynet.no/globalassets/publikasjoner/barn-og-medier-undersokelser/2020/200211-barn-og-medier-2020-delrapport-1_-februar.pdf
- Mercer, J. & Shingler, M. (2004). *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*. London: Wallflower Press.
- Mittell, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58, 29–40. doi:10.1353/vlt.2006.0032.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Modleski, T. (1982). The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas. I T. Modleski (Red.), *Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (s. 85–109). Hamden, CT: Archon Books.
- Modleski, T. (1983). The rhythms of reception: daytime television and women's work. I E. A. Kaplan (Red.), *Regarding Television: Critical Approaches an Anthology* (s. 67–75). Los Angeles: The American Film Institute.
- Moje, E. B. & Luke, A. (2009). Literacy and Identity: Examining the Metaphors in History

- and Contemporary Research. *Reading Research Quarterly*, 44(4), 415–437. DOI: 10.1598/RRQ.44.4.7
- Mulvey, L. (1987). Notes on Sirk and Melodrama. I C. Gledhill (Red.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s. 75–82). London: British Film Institute.
- Newcomb, H. (1974). *TV: The Most Popular Art*. New York: Anchor Press.
- Newman, M. Z. & Levine, E. (2012). *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. New York: Routledge.
- NRK. (2015-2020). NRKs langtidsstrategi 2015–2020. Hentet 2. mai fra https://fido.nrk.no/dc56f69a3a356176df1c33e9e14fefaf831d323cf98231cc2ed732cb82c8078c/nrk_%202015_2020.pdf
- NRK. (2017). Blåboka SoMe – NRKs sosiale medier-strategi. Hentet 14. januar fra http://snutt.nrk.no/retningslinjer/some/blaaboka_some.pdf
- NRK (2018, 8. oktober). NRK-plakaten. Hentet fra <https://www.nrk.no/informasjon/nrk-plakaten-1.12253428>
- Oxford Reference (2020). diegesis. Hentet 10. april 2020 fra <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095717289>
- Pleck, J. H. (1981). *The myth of masculinity*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Radner, H. & Stringer, R. (2011). Introduction. “Re-Vision?": Feminist Film Criticism in the Twenty-first Century. I H. Radner & R. Stringer (Red.), *Feminism at the Movies. Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema* (s. 1–10). New York & London: Routledge.
- Ross, S. M. & Stein, L. E. (2008a). Introduction. I S. M. Ross & L. E. Stein (Red.), *Teen Television: Essays on Programming and Fandom* (s. 3–26). Jefferson: McFarland & Company.
- Ross, S. M. & Stein, L. E. (2008b). Preface. I S. M. Ross & L. E. Stein (Red.), *Teen Television: Essays on Programming and Fandom* (s. 1–2). Jefferson: McFarland & Company.
- Rustad, G. C. & Vermeulen, T. (2012). “Did You Get Pears?” Temporality and Temps Mortality in *The Wire*, *Mad Men* and *Arrested Development*. I M. Ames (Red.), *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming* (s. 153–164). Mississippi: University Press of Mississippi.
- Rustad, G. C. (2014). *Contemplating Telephilia: A study of Mad Men, The Wire, Luck and Treme* (Doktoravhandling). Universitetet i Oslo.
- Rustad, G. C. (2018). Skam (NRK, 2015–17) and the rhythms of reception of digital television. *Critical Studies in Television*, 13(4), 505–509. DOI: [10.1177/1749602018796755](https://doi.org/10.1177/1749602018796755)
- Ryan, M-L. (2014). Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-conscious Narratology. I M-L. Ryan & J-N. Thon (Red.), *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (s. 25–49). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sartre, J-P. (1993 [1943]). *Varen og Intet i utvalg* (B. Vestre, Overs.). Oslo: Pax Forlag A/S.
- Skagen, K. (2018, 27. september). Thomas Ziehe. I *Store norske leksikon*. Hentet 12. april 2020 fra https://snl.no/Thomas_Ziehe
- Spets, K. (2018, 24.juni). Blanke ark uten fargestifter. VG. Hentet fra <https://www.vg.no/nyheter/meninger/i/L0xPLP/blanke-ark-uten-fargestifter>
- Spigel, L. (2001). *Welcome to the Dreamhouse: Popular Media and Postwar Suburbs*. Durham: Duke University Press.
- Strenger, C. (2005). *The Designed Self. Psychoanalysis and Contemporary Identities*. Hillsdale, NJ: The Analytic Press.

- Sundet, V. S. (2017). Behovsdrevet tenåringsdrama. *Dansknøter*, 10(3), 11–13. Hentet fra https://danskklf.dk/ungdomsuddannelserne/tidsskrifter/dansknøter/1%C3%A6s_tidligere_udgaver/dansknøter_2017/1%C3%A6s_dansknøter
- Sundet, V. S. (2020). From 'secret' online teen drama to international cult phenomenon: The global expansion of SKAM and its public service mission. *Critical Studies in Television*, 15(1), 69–90. <https://doi.org/10.1177/1749602019879856>
- Syvvertsen, T. (2008). Allmennkringkasting i krise—not! *Norsk Medietidsskrift*, 15(3), 211–235.
- Tjora, A. (2018, 21. september). Erving Goffman. I *Store norske leksikon*. Hentet 18. mars 2020 fra https://snl.no/Erving_Goffman
- Wang, S. (2007). Identity and Freedom in *Being and Nothingness*. *Philosophy Now*. Hentet 9. januar 2020 fra https://philosophynow.org/issues/64/Identity_and_Freedom_in_Being_and_Nothingness
- White, M. (2011). *From Jim Crow to Jay-Z: Race, Rap, and the Performance of Masculinity*. Champaign: University of Illinois Press.
- Williams, R. (2003[1974]). *Television: Technology and Cultural Form*. London: Routledge.
- Ziehe, T. & Stubenrauch, H. (1983). *Ny ungdom og usædvanlige læreprocesser: kulturell frisættelse og subjektivitet* (H. Vangsgaard, Overs.). København: Politisk revy.
- Ziehe, T. (1986). Inför avmystifieringen av världen. Ungdom och kulturell modernisering. I M. Löfgren & A. Molander (Red.), *Postmoderna tider* (s. 345–361). Stockholm: Norstedts förlag.
- Ziehe, T., Fornäs, J. & Retzlaff, J. (1989). *Kulturanalyser: ungdom, utbildning, modernitet* (J. Retzlaff, Overs.). Stockholm/Steinbock: Symposium Bokförlag & Tryckeri AB.
- Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., Larsen, L. O. & Moe, H. (2013). *Metodebok for mediefag* (4. utg.). Bergen: Fagbokforlaget.

Filmer og tv-serier:

- Andem, J. (Manusforfatter & regissør), Magnus, M. (Netthistorieprodusent). (2015–2017). *Skam* [TV-serie]. (Sesong 1-4). Oslo: NRK. Hentet fra <http://skam.p3.no/>
- Blad, L. J. B. (Regissør), Blad, N. M. B. (Produsent). (2019). *Nudes* [TV-serie]. (Sesong 1). Oslo: NRK P3 i samarbeid med Barbosa Film. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/nudes>
- Bobrick, S. (Serieskaper), Engel, P. (Produsent). (1989–1993). *Saved by the Bell* [TV-serie]. (Sesong 1-4). New York: NBC.
- Dallas* [TV-serie]. (1978–1991). (Sesong 1-14). New York: CBS.
- Deutch, H. (Regissør), Shuler, L. (Produsent). (1986). *Pretty in Pink* [Spillefilm]. Los Angeles, CA: Paramount Pictures.
- Dunham, L. (Manusforfatter & regissør). (2012–2017). *Girls* [TV-serie]. (Sesong 1-6). New York: HBO.
- Dynastiet* [TV-serie]. (1981–1989). (Sesong 1-9). Los Angeles, CA: American Broadcasting Company.
- Eia, H. (Programleder). (2020, 29. januar). Frihetsmaskinen. I S. Greker (produsent), *Sånn er Norge* [TV-program]. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/harald-eia-presenterer-saann-er-norge/sesong/1/episode/2/avspiller>
- Hughes, J. (Produsent og regissør). (1985). *The Breakfast Club* [Spillefilm]. Los Angeles, CA: Universal Pictures.
- Håland, K. W. (Manusforfatter & serieskaper), Hvattum, H. H. (Produsent). (2018–2019). *Lovleg* [TV-serie]. (Sesong 1-2). Oslo: Rubicon TV for NRK. Hentet fra

<https://lovleg.p3.no/> . Gunnhilds notat fra sesong 2, ”Kven trur du at du er?” (12.04.19), er kun tilgjengelig via smarttelefon. Hentet fra <https://bit.ly/2W2u2X3>

Launing, K. & Gossé, A. (Regissører). (2019). *Skitten Snø* [TV-serie]. (Sesong 1). Basert på Mahmona Khans ungdomsroman. Oslo: Miso Film Norge AS for NRK. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/skitten-snoe>

Marlens, N. & Black, C. (Serieskaper). (1988-1993). *The Wonder Years* [TV-serie]. (Sesong 1-6). Los Angeles, CA: American Broadcasting Company.

Næsheim, K. (Manusforfatter & regissør), Hole, Å. M. (Produsent). (2018). *Blank* [TV-serie]. (Sesong 1). Oslo: NRK. Hentet fra <https://blank.p3.no/sesong/ella/>

Møller, B. S. (Regissør), Ibrahim, N. (Produsent). (2018). *17* [TV-serie]. (Sesong 1). Oslo: NRK. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/17/sesong/1/episode/1/avspiller>

Star, D. (Serieskaper). (1990-2000). *Beverly Hills 90210* [TV-serie]. (Sesong 1-10). Los Angeles, CA: Fox Broadcasting Company.

Square Pegs [TV-serie]. (1982-1983). (Sesong 1). New York: CBS.

Unge Lovende [TV-serie]. (2015-2018). (Sesong 1-4). Oslo: Monster Scripted AS for NRK. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/unge-lovende>

Oversikt figurer

- 1 **Figur 1:** Skjermdump fra NRK-serien *17*, episode 16, “1 dag igjen” (24.09.18). Hentet 23. april 2020 fra <https://tv.nrk.no/serie/17/sesong/1/episode/16/avspiller> [01:14]
- 2 **Figur 2:** Skjermdump fra NRK-serien *Lovleg*, sesong 2, klippet “Mamma” (01.03.19, kl. 14.30) (t.h.). Hentet 14. april 2020 fra <https://lovleg.p3.no/2019/03/01/mamma/> [01:27]
Skjermdump fra *Lovleg*-karakteren Saras Instagram-konto “sara.likte.bildet.ditt”, postet 01.03.19, i tillegg til på *Lovlegs* nettside samme dato, kl. 19.22 (t.v.). Hentet 14. april 2020 fra <https://www.instagram.com/p/Bueb0Giglm/> og <https://lovleg.p3.no/2019/03/01/smil/>
- 3 **Figur 3:** Skjermdump av meldingsutvekslinger mellom karakterene Ella og Susanne (t.v.). Fra *Blank*, sesong 1, “melding til christian”. Tekst publisert på seriens nettside 26.04.18, kl. 11.53. Hentet 14. april 2020 fra <https://blank.p3.no/2018/04/26/melding-til-christian/>
Skjermdump av meldingsutvekslinger mellom karakterene Gunnhild, Sara, Alex, Peter, Torstein og Ivar (t.h.). Fra *Lovleg*, sesong 2, “DA BLIR KAOS”. Tekst publisert på seriens nettside 02.02.19, kl. 16.04. Hentet 14. april 2020 fra <https://lovleg.p3.no/2019/02/02/da-blir-kaos/#comments>
- 4 **Figur 4a:** Diagram som viser antall kommentarer totalt på alle tekster for *Blank* og *Lovleg*, sesong 1 og 2 (t.v.). Diagram som kun viser antall kommentarer på teksttypen “klipp” (t.h.).
Figur 4b: Diagram som viser gjennomsnittlig antall kommentarer per tekst (alle teksttyper), *Lovleg* og *Blank*, sesong 1 og 2.
- 5 **Figur 5a:** Skjermdump fra NRK-serien *17*, episode 14, “3 dager igjen” (22.09.18). Hentet 23. april 2020 fra <https://tv.nrk.no/serie/17/sesong/1/episode/14/avspiller> [08:53]
Figur 5b: Skjermdump fra NRK-serien *Blank*, sesong 1, klippet “tid for samtale” (05.06.18, kl. 10.56). Hentet 23. april 2020 fra <https://blank.p3.no/2018/06/05/tid-for-samtale/> [08:07]
- 6 **Figur 6a:** Holen, T. S. for Rubicon TV / NRK (2019). Skjermdump av promobilde for *Lovleg*. Hentet 14. april 2020 fra <https://www.nrk.no/vestland/underskriftsaksjon-mot-lovleg-slutt-1.14517341>
Figur 6b: NRK (2018). Skjermdump av promobilde for *17*. Hentet 14. april 2020 fra <https://tv.nrk.no/serie/17/sesong/1>
Figur 6c: NRK (2018). Skjermdump av forside/nettside-bildet til *Blank*, sesong 1. Hentet 14. april 2020 fra <https://blank.p3.no/sesong/ella/>

Vedlegg/Appendiks

Vedlegg 1. Kodebok

Analyseobjekt:

- Respons i form av antall kommentarer og likes på tekstene publisert på *Lovleg* og *Blanks* nettsider, sesong 1 og 2.
- Respons i form av antall type kommentarer (definert etter kommentarfeltvariablene under). Her omfattes *Lovleg* sesong 1 og 2 og *Blank* sesong 1.

Enheter:

Tekster publisert på serienes nettside eller “blogg” der publikum blant annet får se klipp, skjermdumper av chat/meldings-tråder, Snapchat-kommunikasjon og Instagram-poster. Publikum har mulighet til å like og kommentere postene som publiseres. Enhetene for analysen er tekstene publisert på nettsiden, der antall likes og kommentarer på tekstene, i tillegg til innholdet i kommentarene vil bli analysert.

Tidsutvalg:

- For antall likes og kommentarer på tekstene omfatter dette for *Blank* sesong 1 alle tekster publisert i tidsrommet mellom 14.04.18 og 23.06.18, og for sesong 2 mellom 17.03.19 og 01.06.19. For *Lovleg* sesong 1 omfatter det alle tekster publisert i tidsrommet mellom 19.08.18 og 25.10.18, og for sesong 2 mellom 01.02.19 og 11.04.19.
- For tallfestingen av kommentarenes innhold er tidsutvalget for *Blank* sesong 1 de tekstene som utgjør første og siste episode – altså tekstene publisert mellom 14.04.18 og 21.04.18 (første episode) og 17.06.18 og 23.06.18 (siste episode). For *Lovleg* sesong 1 omfatter dette tekstene publisert mellom 19.08.18 og 23.08.18 (første episode) og mellom 19.10.18 og 25.10.18 (siste episode). Tidsutvalget for *Lovleg* sesong 2 er mellom 01.02.19 og 07.02.19 (første episode) og 06.04.19 og 11.04.19 (siste episode).

Variabler med verdier og definisjoner:

Variabler	Type tekst/post	Antall poster	Dato	Tid publisert	Antall kommentarer	Antall likes
Verdier	Meldingstråd	Antall tekster i kronologisk rekkefølge	Datoen tekstene er registrert på serienes nettside	Tidspunkt på døgnet tekstene er publisert på nettsiden	Antall kommentarer hver enkelt tekst har fått	Antall likes hver enkelt tekst har fått
	Klipp					
	Messenger-tråd					
	Skjermdump					
	Instagram-post					
	Instagram-story					
	Snap-tråd					
	Skjermdump telefonskjerm					
Annet (f.eks Google-docs-dokument)						

Kommentarfeltvariabler: Variabler knyttet til forskjellige temaer i kommentarfeltene

Variabler kommentarfelt	Definert som	Variabel-verdier
Kommentarer som tar opp identifikasjon med karakterer og/eller handling	Kommentarer som gir uttrykk for identifikasjon med enten hovedkarakteren eller noen av bi-karakterene. Det må uttrykkes en klar form for gjenkjennelse/identifikasjon med en karakter og/eller noe knyttet til seriens tematikk/handling, for eksempel: “Jeg var som Gunnhild da jeg skulle begynne på VGS” eller “Jeg kjenner meg veldig igjen i ...”	Antall
Kommentarer som heier på/uttrykker støtte/sympati til hovedkarakteren og/eller bi-karakterer og/eller uttrykker entusiasme til serien	Kommentarer som gir uttrykk for positiv støtte til hovedkarakteren og/eller bi-karakterene og/eller seriekonseptet, som for eksempel “Stå på Gunnhild!” Gjelder også kommentarer som uttrykker spenning, glede, forventning eller undring knyttet til serien, eller kommentarer som spekulerer i mulig handling. Gjelder også kommentarer som kun består av emojis hvis de uttrykker positivitet/entusiasme, for eksempel et stort smilefjes. Gjelder ikke diskusjonskommentarer som startes på grunn av en enkelt kommentar der diskusjonen spinner vekk fra selve serien. Gjelder heller ikke enkelte spørsmål som kan tolkes som kun det og ikke innehar emojis, ord eller andre tegn som viser at vedkommende er entusiastisk til serien.	Antall
Kommentarer som tar opp stedsgjenkjennelse/stedstilhørighet	Kommentarer som tar opp/diskuterer sted og/eller gjenkjennelse av/identifikasjon med sted og/eller geografisk tilhørighet generelt. Enten knyttet spesifikt til serien eller kommentar/diskusjon som kommer som en forlengelse av serien. For eksempel stedsnavn, stolthet av dialekt, bygdetilhørighet.	Antall
Kommentarer som uttrykker en form for skepsis	Kommentarer som uttrykker at de er uenig med og/eller skeptisk/usikker på hovedkarakteren og/eller handlingen og/eller seriekonseptet. Kan også være at de uttrykker skepsis til bruken av dialekt. Gjelder ikke kommentarene som eksempelvis kritiserer hovedkarakteren, der det kommer tydelig frem ved ordbruk og videre kommentar at vedkommende egentlig er positivt investert i serien.	Antall
Kommentarer som er skrevet på nynorsk/dialekt	Kommentarer som er skrevet på nynorsk eller på dialekt.	Antall
Kommentarer som er skrevet på svensk/dansk/engelsk/annet språk	Kommentarer som er skrevet på et annet språk enn norsk.	Antall

Vedlegg 2. Oversikt over data – innholdsanalyse av kommentarfelt

Figur 1: Oversikt over deler av data fra innholdsanalyse av kommentarfelt, *Lovleg* sesong 1.

Figur 2: Oversikt over deler av data fra innholdsanalyse av kommentarfelt, *Lovleg* sesong 2.

Figur 3: Oversikt over deler av data fra innholdsanalyse av kommentarfelt, *Blank* sesong 1.

Figur 1: Tekster som utgjør første og siste episode, *Lovleg* sesong 1.

Antall tekster	Dato	Tid publisert	Type tekst/post	Antall kommentarer	Antall likes	Kom. gjenkjenning karakter	Entusiasme-kommentar	Kom. sted/tilhørighet	Kom. skepsis	Kom. nynorsk/dialekt	Kom. språk
1	19.08.18	Kl 15:38	Meldingstråd mellom Sara og Gunnhild (Fra Gunnhilds persp)	50	1386	0	12	11	2	25	1
2	19.08.18	Kl 18:03	Klipp: "Velkommen til Sandane"	52	1632	0	22	13	3	24	4
3	19.08.18	Kl 20:11	Meldingstråd Gunnhild og moren	19	1061	0	6	1	0	4	4
4	19.08.18	Kl 22:58	Klipp: "Tidens fyr"	38	1211	2	6	4	1	15	3
5	20.08.18	Kl 07:00	Meldingstråd mellom Sara og Gunnhild (Sett fra Gunnhilds perspektiv)	8	897	0	4	1	0	6	1
6	20.08.18	Kl 08:00	Klipp: "Vener på egne premisser"	28	1187	5	9	2	5	15	1
7	20.08.18	Kl 09:14	Messenger-tråd mellom Sara og Gunnhild (Sett fra Gunnhilds perspektiv)	6	966	1	2	0	0	4	0
8	20.08.18	Kl 15:04	Skjermump Instagrampost fra Gunnhild	11	964	0	8	1	0	3	3
9	21.08.18	Kl 18:41	Messenger-tråd mellom Sara og Gunnhild (Sett fra Gunnhilds perspektiv)	4	820	0	2	0	0	2	0
10	21.08.18	Kl 18:53	Klipp: "My little horny"	68	1200	3	17	6	3	20	5
11	22.08.18	Kl 13:49	Messenger-tråd mellom Sara og Gunnhild (Sett fra Gunnhilds perspektiv)	17	916	1	2	2	2	6	7
12	22.08.18	Kl 18:18	Skjermump av Gunnhilds hjem-skjerm. Sara ber om 73 kr på Vipps	16	865	1	2	1	1	6	1
13	22.08.18	Kl 19:43	Klipp: "Vår nye sambuar"	82	1258	10	20	2	5	14	14
14	23.08.18	Kl 01:51	Messenger-tråd mellom Lasse og Gunnhild (Sett fra Gunnhilds perspektiv)	22	1057	0	4	0	0	4	8
15	23.08.18	Kl 11:00	Klipp: "Dagen derpå"	47	1264	8	14	1	3	10	7
122	19.10.18	Kl 14:02	Messenger-tråd kollektivet	18	782	0	3	1	0	7	0
123	19.10.18	Kl 14:08	Messenger-tråd mellom Sara og Gunnhild (Sett fra Gunnhilds perspektiv)	58	802	0	13	0	0	7	8
124	20.10.18	Kl 13:20	Meldingstråd Gunnhild og moren	18	745	1	3	0	1	2	3
125	20.10.18	Kl 13:51	Messenger-tråd mellom Sara og Gunnhild	70	753	4	8	2	6	9	14
126	22.10.18	Kl 13:12	Klipp: "Bekymra"	70	1045	3	12	0	5	10	15
127	22.10.18	Kl 19:03	Messenger-tråd kollektivet	44	776	1	6	3	2	7	6
128	23.10.18	Kl 15:01	Klipp: "Svak"	62	1038	1	25	0	2	3	12
129	23.10.18	Kl 16:12	Meldingstråd Gunnhild og Luna	49	826	0	6	1	2	3	9
130	23.10.18	Kl 23:06	Klipp: "Dårlig vibe"	94	991	2	12	2	17	16	10
131	24.10.18	Kl 13:32	Meldingstråd Gunnhild og moren	12	712	0	2	0	0	1	1
132	24.10.18	Kl 15:15	Klipp: "Konsekvenser"	104	1198	2	5	2	0	27	12
133	24.10.18	Kl 21:01	Messenger-tråd mellom Sara og Gunnhild (Sett fra Gunnhilds perspektiv)	26	900	1	7	0	1	5	3
134	25.10.18	Kl 13:23	Klipp: "Einaste og har"	75	1495	3	37	0	2	10	6
135	25.10.18	Kl 17:03	Klipp: "Her bur"	200	2562	0	70	0	8	16	15

Figur 2: Tekster som utgjør første og siste episode, *Lovleg* sesong 2.

Antall tekster	Dato	Tid publisert	Type tekst/post	Antall kommentarer	Antall likes	Kom. gjenkjenning med karakter	Entusiasme-kommentar	Kom. sted/tilhørighet	Kom. skepsis	Kom. nynorsk/dialekt	Kom. språk
1	01.02.19	Kl 14:02	Klipp: "Argon"	82	1441	0	4	0	0	4	1
2	02.02.19	Kl 16:04	Messenger-tråd "It's a trapp"	56	942	1	28	0	2	6	13
3	03.02.19	Kl 03:14	Klipp: "God idé"	80	1306	2	32	1	9	3	21
4	03.02.19	Kl 17:50	Skjermump Instagrampost fra Gunnhild	20	807	2	9	1	0	0	1
5	04.02.19	Kl 19:21	Klipp: "Du kjem til å angre"	67	1356	2	35	0	0	4	19
6	04.02.19	Kl 22:34	Messenger-tråd mellom Sara og Gunnhild	28	1002	2	13	0	0	3	8
7	05.02.19	Kl 11:01	Messenger-tråd mellom Luna og Gunnhild	72	996	5	28	0	2	3	17
8	05.02.19	Kl 21:51	Messenger-tråd mellom Luna og Gunnhild	46	832	2	23	0	1	3	5
9	06.02.19	Kl 11:13	Snapp-tråd mellom Luna og Gunnhild	28	832	0	9	1	1	2	10
10	06.02.19	Kl 14:18	Skjermump Instagrampost fra Gunnhild	30	774	0	15	0	0	6	7
11	06.02.19	Kl 20:16	Klipp: "Du er gar"	86	1214	4	44	0	2	5	18
12	07.02.19	Kl 09:00	Messenger-tråd "It's a trapp"	15	799	0	4	0	0	1	6
13	07.02.19	Kl 13:13	Skjermump Gunnhilds telefon som søker på ordene "jenter er"	12	763	0	4	0	0	1	3
14	07.02.19	Kl 16:42	Klipp: "1994"	128	1414	5	60	7	0	11	21
127	06.04.19	Kl 14:21	Klipp: "Egg"	139	1132	2	30	4	6	14	16
128	07.04.19	Kl 13:02	Messenger-tråd mellom Sara og Gunnhild	29	774	0	7	0	1	4	7
129	07.04.19	Kl 18:02	Messenger-tråd mellom Sara, Gunnhild, Peter og Alex	36	760	0	7	0	0	7	6
130	08.04.19	Kl 16:37	Klipp: "Kven sine blommar?"	67	1164	2	31	0	1	21	3
131	08.04.19	Kl 20:04	Messenger-tråd "Redd Alex"	36	853	1	15	2	1	4	6
132	09.04.19	Kl 11:32	Meldingstråd mellom Gunnhild og moren	49	1166	6	24	0	1	8	12
133	09.04.19	Kl 15:01	Klipp: "Luffe"	152	1372	2	30	1	2	6	10
134	10.04.19	Kl 08:02	Messenger-tråd "Klassen"	78	992	3	31	0	2	14	4
135	10.04.19	Kl 21:38	Klipp: "Ustemt"	169	1509	6	77	1	6	10	26
136	11.04.19	Kl 09:00	Snapp-tråd mellom Luna og Gunnhild	81	1177	3	30	2	2	17	4
137	11.04.19	Kl 17:45	Klipp: "Spøgelem"	1660	2977	46	1152	30	6	252	60

Figur 3: Tekster som utgjør første og siste episode, *Blank* sesong 1.

Antall tekster	Dato	Tid publisert	Type tekst/post	Antall kommentarer	Antall likes	Kom. gjenkjenning med karakter	Entusiasme-kommentar	Kom. sted/tilhørighet	Kom. skepsis	Kom. språk dansk/svensk/engelsk
1	14.04.18	Kl 22:14	Meldingstråd mellom Ella og Mats	61	1363	0	24	0	0	11
2	15.04.18	Kl 05:08	Klipp: "hvor er vi"	37	1584	1	20	0	4	5
3	15.04.18	Kl 14:13	Klipp: "vi er stille"	27	1330	0	9	0	1	3
4	15.04.18	Kl 18:49	Messenger-tråd Ella og Susanne	19	1172	0	9	0	1	5
5	16.04.18	Kl 11:42	Klipp: "nålen dato"	50	1225	5	12	0	2	4
6	16.04.18	Kl 17:10	Meldingstråd mellom Ella, moren og faren	16	1059	0	5	1	3	0
7	16.04.18	Kl 18:39	Klipp: "kjære samordna"	51	1158	2	7	0	2	13
8	17.04.18	Kl 00:22	Messenger-tråd Ella og Ragnar	18	912	0	4	0	0	4
9	17.04.18	Kl 09:32	Messenger-tråd "Grønn Glede"	14	898	0	7	0	0	1
10	17.04.18	Kl 13:54	Messenger-tråd Ella og Mats	62	938	0	12	0	5	10
11	18.04.18	Kl 13:26	Messenger-tråd Ella og Susanne	16	760	1	6	1	0	1
12	18.04.18	Kl 15:23	Skjermump telefonen til Ella som viser mail fra Hege i samordna	25	719	2	1	0	1	2
13	18.04.18	Kl 17:11	Klipp: "tungveidende grunner"	70	968	4	18	0	12	13
14	18.04.18	Kl 22:52	Meldingstråd mellom Ella og moren	30	952	1	12	0	1	5
15	19.04.19	Kl 09:38	Skjermump Instagrampost Ella	25	803	1	12	0	1	10
16	19.04.18	Kl 17:45	Klipp: "groteske lepper"	77	957	4	12	4	5	14
17	20.04.18	Kl 21:18	Klipp: "noen ganger er du rar"	52	922	0	13	0	9	6
18	21.04.18	Kl 20:08	Messenger-tråd Ella og Susanne	10	865	0	4	4	0	1
19	21.04.18	Kl 20:49	Klipp: "skål for ung kjærlighet"	150	1311	2	34	1	12	25
100	17.06.18	Kl 10:29	Klipp: "trenger ikke være enig"	188	1385	18	30	0	18	46
101	18.06.18	Kl 14:52	Messenger-tråd Ella og Susanne	118	1150	4	17	0	17	42
102	19.06.18	Kl 09:35	Klipp: "mister respekten"	156	2250	2	69	0	6	34
103	19.06.18	Kl 15:40	Messenger-tråd Ella og Susanne	26	1473	0	11	0	0	2
104	19.06.18	Kl 16:35	Skjermump Instagrampost Ella	30	1252	0	22	0	0	7
105	19.06.18	Kl 17:07	Meldingstråd insta mellom Ella og Susanne	115	1634	1	30	0	6	24
106	20.06.18	Kl 11:10	Klipp: "like en umskyldning"	168	2465	6	56	0	12	43
107	20.06.18	Kl 14:05	Messenger-tråd Ella og Susanne	82	1997	2	35	0	3	14
108	21.06.18	Kl 12:35	Messenger-tråd Ella og Susanne	91	1526	1	19	0	4	20
109	21.06.18	Kl 19:32	Messenger-tråd "Grønn Glede"	110	1795	0	22	0	19	24
110	22.06.18	Kl 11:11	Klipp: "besluttsom selvstendig omsorgsfull"	146	3455	5	45	1	2	35
111	22.06.18	Kl 17:48	Skjermump Instagrampost Ella	26	1410	1	10	0	2	2
112	22.06.18	Kl 19:37	Messenger-tråd Ella og Ragnar	69	2105	0	15	0	2	11
113	23.06.18	Kl 12:34	Meldingstråd Insta mellom Mats og Ella	28	1435	1	11	0	3	5
114	23.06.18	Kl 15:00	Klipp: "ella correia midjo"	260	3977	3	126	3	22	56

Vedlegg 3. Intervjuguide – kvalitative intervjuer

Caroline Ulvin Johansson

Intervjuguide – serieskaperne

Utviklingstrekk i norske NRK-ungdomsserier: Konstruksjon av ung moderne identitet innen digital historiefortelling

Forskningsspørsmål:

På hvilken måte presenterer narrativene og de digitale tv-formatene i tre ungdomsserier produsert av NRK en konstruksjon av moderne ung identitet, og hvordan søker NRK å oppfylle sitt samfunnsoppdrag gjennom disse seriene?

Tema for intervju:

Med utgangspunkt i forskningsspørsmålet vil temaet for intervju med serieskaperne være seriene selv, hvordan de har blitt til, valg av stil, estetikk, format, fortellerdiskurs, distribusjon og NRKs rolle.

Spørsmål:

Hva var bakgrunnen for at du/dere ønsket å skape en serie som *17/Blank/Lovleg*?

Hvordan ble ideen til?

Hva ønsker du/dere å oppnå med en slik serie?

Hvor mye har de stilistiske valgene hatt å si for utviklingen av narrativ og karakterer?

Hvor mye har distribusjon og format hatt å si for utviklingen av narrativ og karakterer?

Ble serien skrevet/skapt for å være et web-drama?

Hvor mye har det institusjonelle produksjonsaspektet med NRKs rolle som allmenkringkaster hatt å si for utviklingen av serien?

Har samfunnsoppdraget (underholde og opplyse) på noe vis påvirket utviklingen av narrativet?

Hvilken rolle spiller NRK i dagens medielandskap når det kommer til ungdomsserier?

Hva er hovedhensikten med nettdramaformatet?

Tanker om produksjonen av en såpass målspesifikk ungdomsserie?

Hva er hensikten med de fiktive sosiale medier-kontoene?

Hvordan opplever du/dere at serien har blitt tatt imot?

Caroline Ulvin Johansson

Hvilke forventninger hadde du/dere til mottagelse?

Hvilke tilbakemeldinger har serien fått? Traff den målgruppen? Tanker om hvorfor?

Sier serien noe om hvordan det er å være ung i dag, i så fall hva?

Sier serien noe om ung identitet, i så fall på hvilken måte?

Har det vært en hensikt å adressere ung identitet i seriene, i så fall hvorfor – og er det realistisk?

Vil du si at *Blank/Lovleg/17* er en serie som portretterer unge mennesker som er i en følelshåndteringsprosess – at mange unge kan slite med å håndtere sine egne følelser som et resultat av det samfunnet vi lever i? Hvordan blir dette vist gjennom stilen/web-drama-formatet?

Vil du si deg enig i at et aspekt ved ung identitet i dag handler om å strebe etter ”lykke”? Hva er målet/prosjektet hovedkarakteren?

Kan et annet begrep/problematikk som tas opp i seriene være ”kontroll”? Hvordan kommer dette til syne gjennom web-dramaet? Hvorfor viktig å vise?

Vedlegg 4. Tabell intervjutemaer

De transkriberte intervjuene er kodet etter følgende fargekoder/temaer:

Fargekode	Beskrivelse
Gul	Bakgrunnen for ønsket om å skape den aktuelle ungdomsserien/målet med prosjektet.
Rød	Målgrupperelatert. Om hvordan det var å rette seg inn mot den aktuelle målgruppen. Her inngår også målgruppe-research.
Rød skrift	Om karakterenes utvikling
Grønn	Om sanntidsdrama-formatet
Turkis	Om NRKs rolle som allmennkringkaster
Rosa	Om hva seriene sier om ung identitet/det å være ung i dag
Grå	Om casting-prosessen
Gursegrønn	Om publikumsreaksjoner
Blå skrift	Om kjønn og representasjon

Vedlegg 5. Samtykkeerklæringer

Vedlegg 5a: Samtykkeerklæring, Knut Næsheim

Vil du delta i forskningsprosjektet

”Utviklingstrekk i NRK-ungdomsserier: Konstruksjon av ung moderne identitet innen digital historiefortelling”?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å se på utviklingstrekk i NRKs ungdomsserier, og belyse hvordan nyere digitale tv-format bidrar til å presentere konstruksjoner av moderne ung identitet, i tillegg til å undersøke NRKs formål med å produsere disse seriene. I dette skrevet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Med en interesse for utviklingen og de fremvoksende trendene i produksjonen av norske ungdomsserier, ønsker jeg å belyse hvordan forskjellige digitale historiefortellingsformater kan konstruere bilder av ung identitet. Prosjektet er en masteroppgave tilhørende Universitetet i Oslo under Institutt for medier og kommunikasjon. Analysen vil bestå av en komparativ casestudie av fire NRK-serier: *Unge Lovende*, *Lovleg*, *Blank* og *17*, antagelig med noe ulik vektning. Seriene kan sees som eksempler på både det mer tradisjonelle, episodebaserte historiefortellingsformatet (*Unge Lovende*) og det nyere sanntids nettdrama-formatet (*Blank* og *Lovleg*), der *17* befinner seg et sted på midten. Masteroppgaven vil kombinere perspektiver knyttet til digital historiefortelling, online drama og moderne tv-fiksjon, og ta for seg distribusjon, forskjellige typer tv-estetikk og stilistiske grep, narrativ teori og resepsjon. Den vil også sette seriene inn i en historisk kontekst. Med et mål om å undersøke hvordan de forskjellige seriene adresserer psykologiske, sosiale og kulturelle aspekter ved å være tenåring eller ung voksen, vil oppgaven også trekke inn kulturstudier og identitetsteori. Oppgaven vil også ta sikte på å belyse NRKs rolle som allmennkringkaster og hvordan statskanalen opererer med nye historiefortellingsformat for å nå ut til de spesifikke målgrupper.

Foreløpig forskningsspørsmål:

På hvilken måte presenterer stilen og de digitale tv-formatene i fire ungdomsserier produsert av NRK en konstruksjon av moderne ung identitet, og hvordan søker NRK å oppfylle sitt samfunnsoppdrag gjennom disse seriene?

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Universitetet i Oslo er ansvarlig for prosjektet, under veiledning av førstelektor Kjetil Rødje.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du er spurt om å delta i kraft av din profesjonelle rolle som serieskaper.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det utspørring i form av et personlig intervju. Det vil vare ca. 45 minutter. Spørsmålene vil dreie seg om hvordan serien har blitt til, formål, valg av stil og distribusjon, og ung identitet. Jeg vil ta lydopptak og notater fra intervjuet, og opplysningene vil bli brukt til å belyse forskningsspørsmålet i masteroppgaven.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake

uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Student og veileder ved Universitetet i Oslo vil ha tilgang til datamaterialet
- Jeg vil lagre personopplysningene dine på en privat disk.

Ved publisering vil du som deltaker kunne gjenkjennes på bakgrunn av din profesjonelle rolle som serieskaper og svarene du gir i intervjuet.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes juni 2020. Etter prosjektslutt vil lydopptak og personopplysninger oppbevares i seks måneder med tanke på eventuell etterprøvbarehet, og deretter slettes.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Oslo har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Universitetet i Oslo ved veileder Kjetil Rødje, på epost (kjetil.rodje@media.uio.no) eller telefon: +45 52 22 15 36 - eller student Caroline Ulvin Johansson, på epost (caroline.u.johansson@gmail.com) eller telefon: 91 39 57 58
- Vårt personvernombud: Maren Magnus Voll, på epost (m.m.voll@admin.uio.no) eller telefon: 90 20 00 27
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
(Forsker/veileder)

Student

Caroline Ulvin Johansson 15.07.19

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet "Utviklingstrekk i NRK-ungdomsserier: Konstruksjon av ung moderne identitet innen digital historiefortelling", og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i personlig intervju
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i kraft av min profesjonelle rolle som serieskaper
- at mine personopplysninger lagres etter prosjektslutt, til eventuell etterprøvbarehet

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. juni 2020.



(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vil du delta i forskningsprosjektet

”Utviklingstrekk i NRK-ungdomsserier: Konstruksjon av ung moderne identitet innen digital historiefortelling”?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å se på utviklingstrekk i NRKs ungdomsserier, og belyse hvordan nyere digitale tv-format bidrar til å presentere konstruksjoner av moderne ung identitet, i tillegg til å undersøke NRKs formål med å produsere disse seriene. I dette skrevet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Med en interesse for utviklingen og de fremvoksende trendene i produksjonen av norske ungdomsserier, ønsker jeg å belyse hvordan forskjellige digitale historiefortellingsformater kan konstruere bilder av ung identitet. Prosjektet er en masteroppgave tilhørende Universitetet i Oslo under Institutt for medier og kommunikasjon. Analysen vil bestå av en komparativ casestudie av fire NRK-serier: *Unge Lovende*, *Lovleg*, *Blank* og *17*, antagelig med noe ulik vektning. Seriene kan sees som eksempler på både det mer tradisjonelle, episodebaserte historiefortellingsformatet (*Unge Lovende*) og det nyere sanntids nettdrama-formatet (*Blank* og *Lovleg*), der *17* befinner seg et sted på midten. Masteroppgaven vil kombinere perspektiver knyttet til digital historiefortelling, online drama og moderne tv-fiksjon, og ta for seg distribusjon, forskjellige typer tv-estetikk og stilistiske grep, narrativ teori og resepsjon. Den vil også sette seriene inn i en historisk kontekst. Med et mål om å undersøke hvordan de forskjellige seriene adresserer psykologiske, sosiale og kulturelle aspekter ved å være tenåring eller ung voksen, vil oppgaven også trekke inn kulturstudier og identitetsteori. Oppgaven vil også ta sikte på å belyse NRKs rolle som allmennkringkaster og hvordan statskanalen opererer med nye historiefortellingsformat for å nå ut til de spesifikke målgrupper.

Foreløpig forskningsspørsmål:

På hvilken måte presenterer stilen og de digitale tv-formatene i fire ungdomsserier produsert av NRK en konstruksjon av moderne ung identitet, og hvordan søker NRK å oppfylle sitt samfunnsoppdrag gjennom disse seriene?

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Universitetet i Oslo er ansvarlig for prosjektet, under veiledning av førstelektor Kjetil Rødje.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du er spurt om å delta i kraft av din profesjonelle rolle som serieskaper.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det utspørring i form av et personlig intervju. Det vil vare ca. 45 minutter. Spørsmålene vil dreie seg om hvordan serien har blitt til, formål, valg av stil og distribusjon, og ung identitet. Jeg vil ta lydopptak og notater fra intervjuet, og opplysningene vil bli brukt til å belyse forskningsspørsmålet i masteroppgaven.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake

uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Student og veileder ved Universitetet i Oslo vil ha tilgang til datamaterialet
- Jeg vil lagre personopplysningene dine på en privat disk.

Ved publisering vil du som deltaker kunne gjenkjennes på bakgrunn av din profesjonelle rolle som serieskaper og svarene du gir i intervjuet.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes juni 2020. Etter prosjektslutt vil lydopptak og personopplysninger oppbevares i seks måneder med tanke på eventuell etterprøvnbarhet, og deretter slettes.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Oslo har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Universitetet i Oslo ved veileder Kjetil Rødje, på epost (kjetil.rodje@media.uio.no) eller telefon: +45 52 22 15 36 - eller student Caroline Ulvin Johansson, på epost (caroline.u.johansson@gmail.com) eller telefon: 91 39 57 58
- Vårt personvernombud: Maren Magnus Voll, på epost (m.m.voll@admin.uio.no) eller telefon: 90 20 00 27
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
(Forsker/veileder)

Student

Caroline Ulvin Johansson 02.08.19

Vil du delta i forskningsprosjektet

”Utviklingstrekk i NRK-ungdomsserier: Konstruksjon av ung moderne identitet innen digital historiefortelling”?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å se på utviklingstrekk i NRKs ungdomsserier, og belyse hvordan nyere digitale tv-format bidrar til å presentere konstruksjoner av moderne ung identitet, i tillegg til å undersøke NRKs formål med å produsere disse seriene. I dette skrevet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Med en interesse for utviklingen og de fremvoksende trendene i produksjonen av norske ungdomsserier, ønsker jeg å belyse hvordan forskjellige digitale historiefortellingsformater kan konstruere bilder av ung identitet. Prosjektet er en masteroppgave tilhørende Universitetet i Oslo under Institutt for medier og kommunikasjon. Analysen vil bestå av en komparativ casestudie av fire NRK-serier: *Unge Lovende*, *Lovleg*, *Blank* og *17*, antagelig med noe ulik vektning. Seriene kan sees som eksempler på både det mer tradisjonelle, episodebaserte historiefortellingsformatet (*Unge Lovende*) og det nyere sanntids nettdrama-formatet (*Blank* og *Lovleg*), der *17* befinner seg et sted på midten. Masteroppgaven vil kombinere perspektiver knyttet til digital historiefortelling, online drama og moderne tv-fiksjon, og ta for seg distribusjon, forskjellige typer tv-estetikk og stilistiske grep, narrativ teori og resepsjon. Den vil også sette seriene inn i en historisk kontekst. Med et mål om å undersøke hvordan de forskjellige seriene adresserer psykologiske, sosiale og kulturelle aspekter ved å være tenåring eller ung voksen, vil oppgaven også trekke inn kulturstudier og identitetsteori. Oppgaven vil også ta sikte på å belyse NRKs rolle som allmenkringkaster og hvordan statskanalen opererer med nye historiefortellingsformat for å nå ut til de spesifikke målgrupper.

Foreløpig forskningsspørsmål:

På hvilken måte presenterer stilen og de digitale tv-formatene i fire ungdomsserier produsert av NRK en konstruksjon av moderne ung identitet, og hvordan søker NRK å oppfylle sitt samfunnsoppdrag gjennom disse seriene?

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Universitetet i Oslo er ansvarlig for prosjektet, under veiledning av førstelektor Kjetil Rødje.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du er spurt om å delta i kraft av din profesjonelle rolle som serieskaper.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det utspørring i form av et personlig intervju. Det vil vare ca. 45 minutter. Spørsmålene vil dreie seg om hvordan serien har blitt til, formål, valg av stil og distribusjon, og ung identitet. Jeg vil ta lydopptak og notater fra intervjuet, og opplysningene vil bli brukt til å belyse forskningsspørsmålet i masteroppgaven.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake

uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Student og veileder ved Universitetet i Oslo vil ha tilgang til datamaterialet
- Jeg vil lagre personopplysningene dine på en privat disk.

Ved publikasjon vil du som deltaker kunne gjenkjennes på bakgrunn av din profesjonelle rolle som serieskaper og svarene du gir i intervjuet.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes juni 2020. Etter prosjektslutt vil lydopptak og personopplysninger oppbevares i seks måneder med tanke på eventuell etterprøvbarehet, og deretter slettes.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Oslo har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Universitetet i Oslo ved veileder Kjetil Rødje, på epost (kjetil.rodje@media.uio.no) eller telefon: +45 52 22 15 36 - eller student Caroline Ulvin Johansson, på epost (caroline.u.johansson@gmail.com) eller telefon: 91 39 57 58
- Vårt personvernombud: Maren Magnus Voll, på epost (m.m.voll@admin.uio.no) eller telefon: 90 20 00 27
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
(Forsker/veileder)

Student

Caroline Johansson 23.09.19

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *"Utviklingstrekk i NRK-ungdomsserier: Konstruksjon av ung moderne identitet innen digital historiefortelling"*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i personlig intervju
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i kraft av min profesjonelle rolle som serieskaper
- at mine personopplysninger lagres etter prosjektslutt, til eventuell etterprøvbarhet

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. juni 2020.

Marte Sundt Hårter, 23. september 2019

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vil du delta i forskningsprosjektet

”Utviklingstrekk i NRK-ungdomsserier: Konstruksjon av ung moderne identitet innen digital historiefortelling”?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å se på utviklingstrekk i NRKs ungdomsserier, og belyse hvordan nyere digitale tv-format bidrar til å presentere konstruksjoner av moderne ung identitet, i tillegg til å undersøke NRKs formål med å produsere disse seriene. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Med en interesse for utviklingen og de fremvoksende trendene i produksjonen av norske ungdomsserier, ønsker jeg å belyse hvordan forskjellige digitale historiefortellingsformater kan konstruere bilder av ung identitet. Prosjektet er en masteroppgave tilhørende Universitetet i Oslo under Institutt for medier og kommunikasjon. Analysen vil bestå av en komparativ casestudie av fire NRK-serier: *Unge Lovende*, *Lovleg*, *Blank* og *17*, antagelig med noe ulik vektning. Seriene kan sees som eksempler på både det mer tradisjonelle, episodebaserte historiefortellingsformatet (*Unge Lovende*) og det nyere sanntids nettdramatformatet (*Blank* og *Lovleg*), der *17* befinner seg et sted på midten. Masteroppgaven vil kombinere perspektiver knyttet til digital historiefortelling, online drama og moderne tv-fiksjon, og ta for seg distribusjon, forskjellige typer tv-estetikk og stilistiske grep, narrativ teori og resepsjon. Den vil også sette seriene inn i en historisk kontekst. Med et mål om å undersøke hvordan de forskjellige seriene adresserer psykologiske, sosiale og kulturelle aspekter ved å være tenåring eller ung voksen, vil oppgaven også trekke inn kulturstudier og identitetsteori. Oppgaven vil også ta sikte på å belyse NRKs rolle som allmenkringkaster og hvordan statskanalen opererer med nye historiefortellingsformat for å nå ut til de spesifikke målgrupper.

Foreløpig forskningsspørsmål:

På hvilken måte presenterer stilen og de digitale tv-formatene i fire ungdomsserier produsert av NRK en konstruksjon av moderne ung identitet, og hvordan søker NRK å oppfylle sitt samfunnsoppdrag gjennom disse seriene?

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Universitetet i Oslo er ansvarlig for prosjektet, under veiledning av førstelektor Kjetil Rødje.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du er spurt om å delta i kraft av å være i NRK-ansvarlig/redaktør for serien.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer spørsmål i form av et personlig intervju. Det vil vare ca. 45 minutter. Spørsmålene vil dreie seg om opplevelsen av seriene, måter å konsumere på, ung identitet, målgrupper, serienes stil og distribusjon knyttet til ung identitet, identifikasjon, i tillegg til NRKs rolle som allmenkringkaster. Jeg vil ta lydopptak og notater fra intervjuet, og opplysningene vil bli brukt til å belyse forskningsspørsmålet i masteroppgaven.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke

samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrevet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Student og veileder ved Universitetet i Oslo vil ha tilgang til datamaterialet
- Jeg vil lagre personopplysningene dine på en privat disk.

Ved publikasjon vil du som deltaker kunne gjenkjennes på bakgrunn av din profesjonelle rolle og svarene du gir i intervjuet.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes juni 2020. Etter prosjektslutt vil lydopptak og personopplysninger oppbevares i seks måneder med tanke på eventuell etterprøvbarehet, og deretter slettes.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Oslo har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Universitetet i Oslo ved veileder Kjetil Rødje, på epost (kjetil.rodje@media.uio.no) eller telefon: +45 52 22 15 36 - eller student Caroline Ulvin Johansson, på epost (caroline.u.johansson@gmail.com) eller telefon: 91 39 57 58
- Vårt personvernombud: Maren Magnus Voll, på epost (m.m.voll@admin.uio.no) eller telefon: 90 20 00 27
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
(Forsker/veileder)

Student

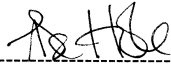
Caroline Ulvin Johansson
04.11.19

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet "Utviklingstrekk i NRK-ungdomsserier: Konstruksjon av ung moderne identitet innen digital historiefortelling", og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i personlig intervju
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i kraft av min profesjonelle rolle
- at mine personopplysninger lagres etter prosjektslutt, til eventuell etterprøvbarehet

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. juni 2020.



(Signert av prosjektdeltaker, dato)

ønsker sitatsjekk



D19

Nettdrama for jenter 19 år

D19

Dokument v. Knut Næsheim, Hege Gaarder Nordlie & Åse Marie Hole, 17.08.17

Bakgrunn

Målgruppa deler ikke felles ytre rammer. Bare 20 prosent av dem har startet å studere og resten gjør alt fra jobb, militæret til folkehøyskole. Noen av dem bor fortsatt hjemme, andre har flyttet langt hjemmefra. Men felles for dem er at de trygge rammene fra videregående er borte, og at de selv er ansvarlig for egen utvikling. De deler også noen felles frykter, som kan hindre denne utviklingen:

- Frykt for å velge feil.
- Frykt for å prøve, men ikke få det til.
- Frykt for å bli avvist og ikke tåle det.

Det er denne indre frykten som står i veien for egen utvikling vi dypest sett vil fortelle om.

"Jeg er mest redd for avvisning. Hvis jeg ikke tar initiativ kan jeg ikke bli avvist."

- Jente 19

"Jeg er veldig usikker på fremtiden. Føles umulig å bestemme noe man skal gjøre resten av livet nå."

- Jente 19

Forskere og psykologer vi har intervjuet snakker om en generasjon som har blitt fulgt opp svært tett av foreldre og systemet, og som ikke har fått muligheten til å prøve og feile. Dette har resultert i at de mangler verktøy til å takle livet når de flytter hjemmefra. Vi skal hjelpe dem og identifisere og ta i bruk disse verktøyene i seg selv.

Misjonssetning

Vi skal gi 19-åringer sterke og identifiserbare karakterer som overvinner ytre og indre hindre for sin egen utvikling, som må tørre å møte avvisning og reise seg etter nederlag. Slik skal vi ruste dem til å ta eierskap til sitt eget liv i en ny og usikker tilværelse og hjelpe dem med å slippe kjærligheten inn.

D19

Dokument v. Knut Næsheim, Hege Gaarder Nordlie & Åse Marie Hole, 17.08.17

Tilsendt per mail fra *Blank*-produsent Åse Marie Hole, 07.11.19