



**Uio • Universitetet i Oslo**

# Take me to the pilot

*En analyse av dramaturgi i Netflix-originalseriers  
pilotepisoder*

Kristin Wilberg Halvorsen

Masteroppgave i medievitenskap

Universitetet i Oslo

Institutt for medier og kommunikasjon

Vår, 2020

30.06.2020



## Sammendrag

I denne studien sammenliknes dramaturgien i pilotepisoder fra Netflix-originalserier, der alle episoder av en sesong slippes samtidig, med dramaturgien i pilotepisoder laget for lineær-TV. Studien fokuserer spesielt på dramaturgi relatert til begynnelsen og avslutningen av pilotepisodene.

På lineær-TV skal pilotepisoder introdusere plott og karakterer for tilhørende serie. De skal også etablere et «hook» tidlig i episoden som vekker seernes interesse. Konfliktløsning i pilotepisoder er midlertidig og løsningen av konflikten byr på nye problemer. Det er også vanlig at pilotepisoder på lineær-TV ender med cliffhanger eller åpne spørsmål for å få seere interessert i å følge serien videre i sesongen. Denne studien undersøker hvorvidt vi finner tilsvarende dramaturgi i Netflix-originalseriers pilotepisoder som man finner på lineær-TV. Undersøkelsene i studien viser at pilotepisodene i Netflix-originalserier har mulighet til å strukturere pilotepisodene på en ny måte, men ofte er likere lineær-TV enn man skulle tro. De inneholder mye av den samme dramaturgiske oppbyggingen som man forventer å finne i pilotepisoder på lineær-TV, men med noen små avvik. Pilotepisodenes funksjon som introduksjon til tilhørende TV-serie forblir den samme som på lineær-TV. Studien viser også at pilotepisodene har en avslutning som er med på å trekke seere med til neste episode og på den måten bygge opp rundt «binge-watching» av serier.





## **Abstract**

This study explores pilot episodes' role on Netflix and compare the dramaturgy of the first episode of Netflix-original series with pilot episodes on linear-TV. It seeks to determine if pilot episodes on Netflix are structured in a different manner than on linear-TV and if they serve the same purpose as an introduction to the series, its plot and its characters.

Through analysis, this study shows that there are some small dramaturgical differences in how a Netflix-pilots are structured compared with that of linear-TV, but the differences are not necessarily a norm to which most of their pilot episodes adhere. It also shows that Netflix pilots serve the same function as pilot episodes does on linear-TV; as an introduction to the series it is a part of. Further on, the study examines the concluding parts of Netflix' pilot episodes and find that their pilot episodes are structured to encourage and promote the viewing of series through "binge-watching".



## Forord

Hvis noen hadde sagt til meg for ti år siden at jeg skulle ta en master i medievitenskap ville jeg ikke trodd dem. Jeg var skolelei og klar for å begi meg ut i arbeidslivet. For noen år siden gikk jeg allikevel tilbake til skolebenken med en ny giv. Jeg var klar for å lære mer. Fremdeles virket en mastergrad som en fjern ting. Noe uoverkommelig og vanskelig. Og det har vært vanskelig, men det har også vært spennende, interessant og morsomt.

«Skriv om noe du interesserer deg for» var oppfordringen jeg fikk, og det har jeg gjort. Jeg har lært mye om et felt jeg trodde jeg kjente og gjort funn som har overasket meg underveis. Jeg har fått en opplevelse av å kunne bidra med noe nytt innen forskning på strømmetjenester, slik som Netflix og det har vært en verdifull opplevelse.

Å gjøre en innsjutt på en mastergrad våren 2020 er noe jeg vil huske for alltid. Korona-krisen, nedstengte universiteter, stengte biblioteker, hjemmekontor og mangel på leseplass har bydd på store utfordringer. Men ved hjelp av kriseløsninger og hjelp fra en forståelsesfull veileder har jeg kommet i mål til slutt.

En stor takk til min veileder, Liv Hausken, for hjelpe til å finne de gode løsningene og sette meg på de riktige sporene. Med gode samtaler og konstruktiv veiledning har hun hjulpet meg til å nå målet.

Jeg vil også rette en takk til tidligere veileder, Andres Fagerjord, som ga mye god input tidlig i prosessen.

I tillegg vil jeg takke min familie og mine venner for all hjelp og støtte underveis i den lange prosessen det er å skrive en master.



## **Innholdsfortegnelse**

<b>1</b>	<b><i>Innledning</i></b> .....	<b>1</b>
1.1	<b>Netflix og endring i TV-seriers produksjon og fortelling</b> .....	<b>3</b>
1.1.1	Teknologi og endring av TV-mediets distribusjon .....	3
1.1.2	«Binge-watching» og endring i TV-seriers struktur .....	4
1.2	<b>Valg av forskningsobjekt</b> .....	<b>7</b>
1.3	<b>Problemstilling</b> .....	<b>8</b>
1.4	<b>Oppbygging av studien</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b><i>Metode</i></b> .....	<b>11</b>
2.1	<b>Tekstanalyse</b> .....	<b>11</b>
2.2	<b>Forskningslitteratur i studien</b> .....	<b>12</b>
2.3	<b>Utvalg av serier for analyse</b> .....	<b>14</b>
2.3.1	«Netflix Original» .....	14
2.3.2	Sjanger og format .....	15
2.3.3	Tiltenkt publikum .....	16
2.3.4	Tidsrom .....	17
2.4	<b>Uttak av serier til videre analyse</b> .....	<b>17</b>
2.4.1	Serier etter utvalg: .....	18
2.5	<b>Refleksjoner og begrensninger</b> .....	<b>21</b>
<b>3</b>	<b><i>Hva er en pilotepisode?</i></b> .....	<b>22</b>
3.1	<b>Ulik bruk av begrepet «pilot»</b> .....	<b>22</b>
3.2	<b>To typer pilotepisoder</b> .....	<b>23</b>
3.2.1	Showcase pilotepisoder .....	23
3.2.2	«Ongoing» pilotepisoder .....	24
3.3	<b>Piloters primære funksjoner</b> .....	<b>24</b>
3.3.1	Introdusere seriens karakterer og «verden» .....	25
3.3.2	En gripende begynnelse .....	26
3.3.3	Avslutning .....	26
3.4	<b>Oppsummering – pilotepisoder</b> .....	<b>27</b>

<b>4</b>	<b><i>Dramaturgi i TV-serier på lineær-TV</i></b>	<b>29</b>
4.1	Setup, konfrontasjon og problemløsning	30
4.2	Fortellermodellen for film og TV	31
4.3	Historieprogresjon på lineær-TV	34
4.3.1	Forskjellige type TV-serier	34
4.3.2	Plott	35
4.3.3	Konflikter	36
4.3.4	Historiebuer:	36
4.3.5	Akter i episoder på lineær-TV	37
4.4	Dramaturgiske trekk ved pilotepisoder	39
4.5	Modell for pilotepisoder:	40
4.6	Oppsummering – Dramaturgi på lineær-TV og i pilotepisoder	42
<b>5</b>	<b><i>Episodiske serier og føljetongserier</i></b>	<b>44</b>
5.1	Analyse av serietyper	45
5.2	Serietyper i utvalget	46
<b>6</b>	<b><i>Tidlige «hook» i Netflix-originalseriers pilotepisoder</i></b>	<b>47</b>
6.1	Om analysen av tidlige «hook»	47
6.2	Oversikt over første hook i Netflix sine pilotepisoder	49
6.3	«Hook» - mindre enn 6 min	50
6.4	«Hook» - mer enn 6 minutter	56
6.5	Konklusjon og funn om tidlige hook	61
<b>7</b>	<b><i>Konfliktløsning og endring i protagonisten i Netflix' pilotepisoder</i></b>	<b>63</b>
7.1	Analyse av konfliktløsning og endring i protagonisten:	64
7.2	Konklusjon - konfliktløsning og endring i protagonisten	70
<b>8</b>	<b><i>Avsluttende momenter i Netflix pilotepisoder</i></b>	<b>71</b>
8.1	Analyse av avsluttende momenter i Netflix sine pilotepisoder:	73
8.1.1	Konfliktopptrapping og cliffhanger	74
8.1.2	Konfliktopptrapping uten cliffhanger:	79
8.1.3	Annen avslutning	81

8.2	Konklusjon for analyse av avsluttende momenter i Netflix' pilotepisoder .....	83
<b>9</b>	<b><i>Diskusjon og konklusjon .....</i></b>	<b>85</b>
9.1	Netflix-originalserier bærer preg av føljetong.....	85
9.2	Pilotepisodene etablerer et «hook» for å vekke interesse.....	86
9.3	Konfliktløsningen er midlertidig.....	87
9.4	Avslutningen vil ha seere med videre i sesongen.....	87
9.5	Pilotepisodene danner introduksjonen for serien som den er del av .....	89
9.6	Er det rom for nytenking innen TV-seriers dramaturgi? .....	90
<b>10</b>	<b><i>Muligheter for videre forskning .....</i></b>	<b>92</b>
	<b><i>Litteratur .....</i></b>	<b>93</b>
	<b><i>Filmografi .....</i></b>	<b>97</b>
	Analyseobjekter .....	97
	Andre TV-serier - ikke er del av studiens utvalg .....	99
	<b><i>Bilder: .....</i></b>	<b>100</b>
	<b><i>Appendiks A: Netflix originalserier .....</i></b>	<b>101</b>
	<b><i>Appendiks B: 4-akts modell .....</i></b>	<b>104</b>
	<b><i>Appendiks C: 2-akts modell .....</i></b>	<b>105</b>
	<b><i>Appendiks D: Plott introdusert i pilotepisoder .....</i></b>	<b>106</b>
	<b><i>Appendiks E: Tidlige hook .....</i></b>	<b>111</b>
	<b><i>Appendiks F: Konfliktløsning I .....</i></b>	<b>115</b>
	<b><i>Appendiks G: Konfliktløsning II .....</i></b>	<b>120</b>
	<b><i>Appendiks H: Konfliktopptrapping og cliffhanger .....</i></b>	<b>122</b>

## Figurer

Figur 1: Syd Fields Tre-akts modell (Field, [1979] 1994, s. 9).....	31
Figur 2: Handlingsforløp i fortellinger i film og TV-episoder (Harms Larsen, 2003a, s. 109) ..	32
Figur 3: Historiebuer i en TV-serier (Harms Larsen 2003b, s. 256) .....	37
Figur 4: Dramaturgisk modell for pilotepisoder på lineær-TV .....	41

## Bilder

Bilde 1: Kimmy Schmidt (i midten, t.h.) går rundt juletreet i bunkeren .....	52
Bilde 2: Kimmy Schmidt (i midten) og de andre kvinnene kommer opp av bunkeren .....	53
Bilde 3: Scener med Kikki Camarena fra anslaget i Narcos: Mexico, episode 1: Camelot .....	54
Bilde 4: Romskipet til familien Robinson synker ned igjennom isen. ....	57
Bilde 5: Nadia blir påkjørt av en bil og dør i pilotepisoden til Russian Doll. ....	59
Bilde 6: Etter ulykken er Nadia tilbake der episoden startet - foran speilet på badet.....	59
Bilde 7: Kimmy Schmidt (t.h.) og Titus Andromedon (t.v.) på Times square. ....	67
Bilde 8: Sam (t.h.) får gode råd fra sin far (t.v.) er på akvarium etter en vanskelig date.....	69
Bilde 9: Vil Michael (t.v.) overleve sitt møte med Decland Harp (t.h.)? .....	75
Bilde 10: Det ser mørkt ut for Danny Rand (i midten) ved pilotepisodens avslutning.....	77
Bilde 11: Sabrina (t.v.) finner Father Faustus Blackwood i stuen (t.h.).....	78
Bilde 12: Martin (t.v.) og familien ser utover The Ozarks hvor de skal bo på ubestemt tid. ..	80
Bilde 13: Nadia forlater festen i god behold. Russian Dolls pilotepisode, avsluttende scene. 82	



# 1 Innledning

*“I can tell life from TV, Jeff. TV makes sense, it has structure, logic, rules, and likable leading men. In life, we have this. We have you.”* (Community, sesong 2, episode 1)

Sitatet over er fra TV-serien og komedien, Community (NBC, 2009-2014; Yahoo Screen, 2015) der karakteren, Abed Nadir, ofte sammenlikner verden rundt seg med TV og film. Som han sier i sitatet over, så har TV-mediet kjente strukturer og regler. Denne masteroppgaven omhandler ikke Community, men denne serien var, inntil 2015, produsert for lineær-TV noe som også innebærer at TV-serier må forholde seg til ukentlig visningstid og et strengt sendeskjema. Netflix sitt inntog i TV-markedet har bidratt til en endring i måten TV-serier sees og oppleves og gir også muligheter for å tenke nytt rundt TV-seriers strukturer.

Netflix kom til Norge i 2013, men startet i USA med salg av DVDer over internett i 1997. I 2007 utvidet selskapet med en strømme-tjeneste som en del av abonnementet for å leie DVD-filmer. I 2010 ble selskapet en ren strømme-tjeneste, der man kunne strømme filmer og hele sesonger av TV-serier med et månedlig abonnement (McDonald, K. og Smith-Rowsey, 2016, ss.1-7). I dag har Netflix bygget seg opp til å bli en ledende leverandør av internett-distribuert TV-innhold (Buck & Ploth, 2019, s.1) og de produserer i dag en mengde egenproduserte filmer og serier, en andel som blir høyere fra år til år.

Uten forhåndsbestemt visningstid for TV-serier kan publikum innta timevis med TV-innhold og hele sesonger av TV-serier etter hverandre. I motsetning til lineær-TV har ikke Netflix noe sendeskjema å forholde seg til, og de har heller ikke ukentlige visningstider for sitt innhold. Her kan man se så mye man vil, så lenge man vil og når man vil. Dette legger opp til «binge-watching» av TV-serier, der mer enn en episode av en serie sees sammenhengende og denne måten å se TV-serier har nærmest blitt synonymt med hvordan TV-serier sees via Netflix (Biesen, 2019, s. 164).

Netflix lanserer alle episoder av en sesong på en gang som del av deres «binge-modell» for lansering av TV-innhold (Jenner, 2017, ss. 306-309) og deres «Alt-på-en-gang»-strategi for lansering og konsumerings av TV-serier skaper også nye muligheter for hvordan en serie kan bygges opp med tanke på det episodeformatet vi kjenner fra lineær-TV. Netflix anser seriene sine som «13-timers filmer» (Douglas, 2015, s. 99) og Netflix lanserer hele første sesong av en serie som en pilot. De mener også at pilotepisodene ikke er like viktige for deres serier ettersom hele sesongen er tilgjengelig samtidig (Landau, 2016, s.133). Dette står i sterk kontrast til amerikansk lineær-TVs modell for å lage pilotepisoder. Der lages det først en pilotepisode som deretter kan bli testet for publikum før en eventuell hel sesong lanseres for ukentlig visning (Douglas, 2011, s. 65).

Når en TV-serie har en ukentlig visning er det viktig å sørge for at publikum vil se neste episode uken etter. Med Netflix forsvinner nødvendigheten av å holde publikum interessert i en hel uke ettersom neste episode kan spilles av med en gang. Dette vekker interessante spørsmål rundt hvorvidt episodene i seriene som produseres av Netflix som Netflix-originalserier har en annen struktur og dramaturgi enn det man finner på lineær-TV.

Dramaturgi omhandler hvordan en historie blir fortalt og viser til fortellingens struktur og oppbygging (Evans, 2006, s.17). Lineær-TV har en etablert dramaturgi for hvordan en episode, en sesong og en serie er strukturert for å være tilpasset ukentlig visning. På lineær-TV er den første episoden, pilotepisoden, ment for å introdusere publikum til serien og den skal introdusere karakterene og plottet som serien vil følge samtidig som den også lærer seere hva slags fortellerstil og normer serien vil gjøre nytte av. Pilotepisoder skal få publikum interessert i den nye serien slik at de vil følge med videre (Mittell, 2015, ss. 56-60). Ved at Netflix lanserer hele første sesong som en pilot og en «13-timers film» kan dette by på endringer i hvordan den første episoden i egenproduserte Netflix-serier legges opp dramaturgisk i forhold til pilotepisoder på lineær-TV. I likhet med lineær-TV inneholder alle Netflix-originalsesonger en første episode, men i Netflix-originalserier lanseres denne første episoden samtidig som alle de andre episodene. Hvordan er da dramaturgien i denne første episoden av en Netflix-originalserie i forhold til pilotepisoder laget for lineær-TV? Dette vil jeg forsøke å finne ut av i min masteroppgave om pilotepisoder på Netflix.

## **1.1 Netflix og endring i TV-seriers produksjon og fortelling**

I forkant av min studie av Netflix-originalseriers pilotepisoder vil jeg kort presentere et utvalg av forskningslitteraturen innen Netflix' innvirkning på produksjonen av TV-innhold og TV-seriers dramaturgi. Her vil jeg presentere noen bemerkninger som har blitt gjort av forskere på feltet, om de mulighetene Netflix har for endring i TV-seriers fortelling og måten de kan struktureres på. Jeg vil først se på endringer i distribusjonen av TV-mediet som har vært fremmet av Netflix og vil deretter se på hvordan «binge-modellen» til Netflix påvirker TV-seriers struktur og oppbygging.

### **1.1.1 Teknologi og endring av TV-mediets distribusjon**

Teknologi trekkes frem av mange forskere som et felt hvor Netflix skiller seg fra lineær-TV. Det gjelder både forflytningen til nye plattformer og måten TV-serier kan distribueres og inntas på en ny måte via teknologiske endringer. Ifølge Amanda Lotz (2017) har internet-distribuert TV, som Netflix er en del av, gitt skapere av TV-innhold mulighet til å komme nærmere sitt publikum og har også gitt studioer større kontroll over eget innhold og distribusjon (s.13).

Netflix har stått for en egen måte å distribuere TV-serier som, ifølge Sidneyeve Matrix (2015), har appellert til et publikum som er opptatt av «instant gratification» og har et ønske om å kontrollere sin TV-hverdag. Da det ble vanlig å slippe TV-serier på DVD ble publikums rolle endret fra å være passive mottakere til å innta en mer proaktiv rolle i sitt inntak av tv-serier (Smith & Krugman, 2010, som referert til i McCreery og Krugman, 2015, s. 621). Denne proaktiviteten gjør Netflix og andre Video-on-Demand plattformer nytte av, og de er da også tilgjengelig på forskjellige enheter som mobiler, laptopper eller nettbrett. «Video-on-Demand» omtales også med forkortelsen VOD og inkluderer blant annet DVDer, forskjellige varianter av online-strømmetjenester og leie av filmer online (Lotz, 2017, ss. 7-8).

Forskere har stilt spørsmål ved hvorvidt man kan regne Netflix som «TV». Mangelen på direkte-sendinger og sendeskjema trekkes frem av Sarah Arnold (2016) som elementer som skiller Netflix fra vanlig lineær-TV (ss. 50-51). Dette poengteres også av Amanda Lotz, som hevder at seriers visningstid, altså når de blir sent og gjort tilgjengelig, har mistet sin relevans i møte med VOD-visning av serier (Lotz, 2018, ss.129-134).

Netflix' endring av TV-mediet trekkes også frem av Jessica Ford (2019), som ser Netflix som et medium i liminalsonen mellom det nye og det gamle. Hun mener originalseriene til Netflix

utnytter et marked for nisjeserier der deres plassering i liminalsonen, mellom den nye og det gamle måten å distribuere TV-innhold, gir selskapet mulighet til å trekke på produksjonsmodeller av TV-serier fra lineær-TV samtidig som de utnytter nye muligheter som mediet gir innen form, uttrykk, tone og estetikk (s. 109).

Niel Landau (2016) mener en av nøklene til Netflix' suksess ligger i deres tidlige implementering av teknologi. For DVD-utleie hadde de allerede etablert en algoritme som kom med forslag for andre serier og filmer brukerne kunne være interessert i basert på det de tidligere hadde sett eller leid. Dette ble videreført til deres strømmetjeneste der seere blir gitt anbefalinger om andre serier og filmer (s.10). Netflix har alltid ønsket å ligge i forkant av teknologiske endringer, og så at deres konkurrenter var i stadig utvikling. I 2010 ønsket derfor selskapet å starte med produksjon av eget innhold under slagordet: «*To become more like HBO before HBO become more like us*» (Landau, 2016, s. 10). Netflix vet mye om sine brukere og har mulighet til å klarlegge hvor langt inn i en sesong, episode eller film abonnentene ser. De vet når seerne velger å skru av eller om de blir værende hele veien ut (Landau, 2016, s.10). Mareike Jenner (2018) henviser til studier av Netflix-serier og kundedata som fant at Netflix har spesifikke markører de vektlegger når de skal kategorisere sjangere og anbefalinger for seere (ss. 132-133). Med deres kundedata og den informasjon dette gir Netflix om seernes seervaner mener Lotz (2017) at Netflix har hatt muligheten til å lage nisjeserier spesielt rettet mot visse publikumssegmenter (ss. 25-26).

### **1.1.2 «Binge-watching» og endring i TV-seriers struktur**

Frigjøring fra et sendeskjema byr på muligheten til å tenke nytt rundt TV-seriers fortelling og gjør Netflix mindre bundet til lineær-TV sin kjente struktur for oppbygging av TV-serier. Som nevnt innledningsvis utnytter Netflix konseptet «binge-modell» ved lansering av serier og slipper alle episodene av en sesong samtidig. «Binge-modell» for lansering av TV serier ble introdusert i 2012 med den første Netflix-originalserien *Lilyhammer*<sup>1</sup> (Jenner, 2017, s. 309). Modellen ble svært tydelig i 2013 da Netflix lanserte sesong 4 av *Arrested Development* (Fox, 2003 – 2006; Netflix, 2013 –). Denne sesongen av serien har en annen oppbygging og progresjon av fortellingen enn det seere var vant til fra de tre foregående sesongene laget for lineær-TV. Sesong 4 er delt opp som et puslespill og episodene lapper sammen fortellingen

---

<sup>1</sup> Ettersom *Lilyhammer* var et samarbeid med NRK og ble den ikke sluppet som en Netflix-original i Norge (Sundet, 2017, ss. 11-12).

som puslespillbrikker. I sesong 4 av *Arrested Development* må seerne se hele sesongen for å forstå helheten, og sesongen skulle fungere som en måte å vise hva som var mulig med Netflix' TV-plattform og samtidig lære seere hvordan man skal bruke Netflix (Jenner, 2016, s. 267). Sesongen viser at plattformen til Netflix tilbyr nye muligheter for oppbygging av en fortelling og at TV-serier ikke nødvendigvis vil oppleves likt det man er vant med fra lineær-TV.

Netflix' «binge-modell» gir tv-skribenter og produsenter en mulighet til å tilnærme seg fortellingen på en ny måte. Som Djoymi Baker (2017) trekker frem er det de ikke nødvendigvis behov for å legge opp til en rask spenningsopptrapping. Fortellingen og dens plott kan utvikle seg over lengre tid, noe serien *House of Cards* (Netflix, 2013 – 2018), utnyttet da den ble lansert med en full første sesong (ss. 42-42). Denne serien ble også lansert med episoder uten andre navn enn kapittel 1, 2, 3 også videre, og gir da en fremtoning som kapitler i en bok med en større sammenhengende fortelling enn det som er vanlige i episoder på lineær-TV (McCormick, 2016, s.105). En tregere oppbygging av fortellingen påpekes også av manusforfatterne bak serien *Bloodline* (Netflix, 2015 – 2017). Ifølge et intervju i Quartz ble de første tre episodene bygget opp som første akt i en film, med en tregere progresjon i fortellingen enn det som er vanlig for serier laget for lineær-TV (Lynch, 2015). Økende likhet mellom film og TV som man kan finne i Netflix-originalserier, trekkes frem av Ana Cabral Martins (2019) som en nyskapning fra Netflix, der serier som *The OA* (Netflix, 2016 – 2019) går bort ifra lineær-TVs måte å dele opp fortellingen i episoder og lar hele sesongen spille seg ut som en film, nesten uten merkbare overganger mellom episodene (ss. 90-93).

Mareike Jenner (2018) trekker frem at denne tilsynelatende sømløse overgangen mellom episoder er en av måtene Netflix oppfordrer til å bli ved sesongen og en sterk oppfordring til «binge-watching». Netflix har, ifølge Jenner (2018), bygget opp et system av «insulated flow», som oppfordrer til «binge watching» ved at episoder glir over i hverandre og spilles automatisk av rett etter hverandre (ss.125-127). Denne metoden for visning og produksjon av TV-serier støtter opp rundt måten Netflix lanserer sine serier. «Insulated Flow» bygger videre på Raymond Williams' ideer om at det på lineær-TV er en «flow», eller flyt, i sendeskjemaet på TV-kanalene som er spesielt beregnet for å få seere til å ville bli ved skjermen igjennom reklamepauser og forskjellige visningstider. Her mener Williams at programmer nærmest glir sømløst over i hverandre (Jenner, 2018, ss. 124-125). Netflix sin «insulated flow» har ikke noen reklameavbrudd, men i Netflix er episodene en sammenhengende tekst som glir i hverandre og som seere aktivt må velge å gå ut av. Ved at avspilling av episoder starter opp uten at seerne

behøver å gjøre et aktivt valg skaper Netflix en «insulated flow» av sammenhengende tekst som forsterker oppfordringen til «binge-watching» av Netflix sitt innhold (Jenner, 2018, ss. 125-127).

Det er flere trekk som gjør at Netflix' episoder skiller seg fra lineær-TV. På lineær-TV har episoder vært laget med 30 minutter eller 60-minutter format. Når episoder og sesonger frigjøres fra de strenge sendeskjemaene til lineær-TV fristilles også serieskaperne til å tenke nytt med tanke på episoders lengde, ettersom det ikke lenger er et sendeskjema som skal opprettholdes (Landau, 2016, s. 10).

Med Netflix' måte å lansere TV-serier er ikke cliffhanger i slutten av episodene like nødvendig for å få seere med videre til neste episode. Dette blir støttet av Netflix' egne uttalelser om temaet. I boken *The Future of Television* henviser Pamela Douglas (2015) til et sitat fra Cindy Holland, VP for Original Programing i Netflix om Netflix' bruk av cliffhanger. Som Douglas siterer henne:

*Part of the conversation early on is thinking about it as a 13-hour movie. We don't need recaps. We don't need cliff-hangers [sic] at the end. You can write differently knowing that in all likelihood the next episode is going to be viewed right away.* (Douglas, 2015, s. 99)

Bruk av cliffhangere er likevel til stede i enkelte bruksområder. Jenner (2018) hevder at Netflix aktivt bruker cliffhanger i slutten av sine sesonger for å få seere til å vende tilbake når neste sesong lanseres (s.134).

Det teknologiske skiftet som har gjort strømming av TV-innhold mulig, samt de endringene dette har medført i TV-distribusjonen, er fremtredende i debattene rundt strømmetjenester og VOD. Mye av fokuset har vært rettet mot selve leverandørene og innholdet i TV-seriene og det formatet de leveres på, men også hvordan dette oppleves og bearbeides av fansen. Jenner (2016) har fremmet ideer om at Netflix er del av en større endring innen TV-mediet som tar mediet inn i en ny tidsepoke som blant annet har et større fokus på kvalitets-TV, noe jeg ikke kommer til å fokusere på i min studie. Det har derimot vært gjort relativt lite selvstendig forskning på hvorvidt TV-seriene til Netflix avviker fra de normer innen dramaturgi som har vært fremtredende på lineær-TV når det gjelder oppbygging av fortelling innad i enkeltepisoder.

## 1.2 Valg av forskningsobjekt

Netflix' produksjon av original-serier, der hele sesonger slippes på en gang uten at det testes som pilotepisoder først, byr på interessante vilkår for dramaturgi og serie-opplevelse med tanke på pilotepisoders funksjon på lineær-TV. På lineær-TV har pilotepisoder blitt brukt til å vekke publikums interesse og lære publikum hvordan en serie skal sees, hva den skal handle om og sentrale karakterer. Lineær-TVs pilotepisoder har også vært laget for å få seere til å ville bli med videre til neste uke (Mittell, 2015, ss. 56-60). På lineær-TV kan serien bli endret i etterkant av pilotepisoden og gjennomgå endringer underveis i sesongen (Mittell, 2015, s. 67). Dette er ikke mulig når alle episoder av en sesong slippes på en gang.

Som jeg har påpekt har «binge-modellen» til Netflix muligheten til å fjerne cliffhanger i episodene samt ha en tregere progresjon i fortellingen enn det man kjenner fra lineær-TV. Som påpekt av Sheri Chinen Biesen (2019) er det heller ikke behov for å legge inn «hook» som skal holde på publikums interesse videre til neste episode (s. 169). Netflix kan derfor bryte med den dramaturgien seere har blitt vant med på lineær-TV.

Pilotepisoder på lineær-TV har særegne trekk som er lagt opp til å få seere med videre i sesongen. Blant annet skal pilotepisoder på lineær-TV gripe publikum raskt med et «hook». Ifølge Daniel P. Calvisi (2016) skal protagonisten oppleve en endring i løpet av episoden og pilotepisoder vil ende i en opptrapping til ny konflikt, selv etter at episodens konfliktløsning er over. Han vektlegger også at pilotepisoder skal avslutte med en «big ending», da gjerne med en cliffhanger (s. 58). Ettersom Netflix lanserer hele sesonger på én gang som en pilotsesong, er det interessant å se om dette kan ha påvirkning på hvordan første episode av første sesong oppleves. Hvis episoder legges opp til å bli sett rett etter hverandre kan dette potensielt føre til avvik i dramaturgien fra det som har vært praksis for pilotepisoder på lineær-TV.

Jeg vil derfor undersøke første episode i Netflix-originalseriers pilotsesonger for å finne ut om de avviker fra hvordan pilotepisoder struktureres på lineær-TV. Mitt forskningsobjekt er derfor pilotepisodene i Netflix-originalserier. Det vil hovedsakelig være fokus på det dramaturgiske, der jeg vil forsøke å avdekke hvorvidt dramaturgien i første episode av Netflix-originalseriers pilotsesong avviker fra dramaturgien i pilotepisoder på lineær-TV. Jeg vil også se på hvorvidt første episode i Netflix-originalserier tjener samme funksjon som pilotepisoder på lineær-TV ved å gi seerne en introduksjon til serien pilotepisoden er del av.

### 1.3 Problemstilling

Studien vil forsøke å avdekke om første episode i Netflix-originalseriers pilotsesonger, heretter omtalt som pilotepisode, avviker fra pilotepisoder på lineær-TV både innholdsmessig og dramaturgisk. Studien vil avgrenses til å kun fokusere på det dramaturgiske ved pilotepisodenes begynnelse og deres avsluttende del samt deres funksjon som pilotepisode. Dette vil jeg gjøre med forskningsspørsmålet:

*Er pilotepisoder i Netflix-originalserier annerledes enn pilotepisoder laget for lineær-TV når det kommer til dramaturgi og funksjon?*

Via undersøkelser rundt dramaturgi i pilotepisodene vil jeg også forsøke å avklare hvorvidt pilotepisodene til Netflix opprettholder tilsvarende funksjoner som det man finner i pilotepisoder på lineær-TV, der pilotepisoder skal introdusere plott, karakterer og normer for serien.

Dette vil besvares ved hjelp av flere underordnede problemstillinger knyttet til de forskjellige delene av undersøkelser rundt dramaturgi i pilotepisodene til Netflix.

Jeg vil først se på:

- Hva kjennetegner pilotepisoder og hva er pilotepisoders funksjon på lineær-TV?
- Hva kjennetegner dramaturgien i TV-serier og pilotepisoder på lineær-TV?
- Hvordan vil dramaturgi i pilotepisoder på lineær-TV se ut, illustrert i en modell?

Deretter vil jeg bryte ned de forskjellige delene av pilotepisoders dramaturgi og undersøke:

- Er pilotepisodene til de Netflix-originalseriene som er med i utvalget, del av episodiske serier eller føljetongserier?
- Etablerer pilotepisodene i utvalgets Netflix-originalserier et tidlig «hook» for å få seere interessert i å se videre i episodene?



- Hvor raskt legger pilotepisodene i utvalgets Netflix-Originalserier inn momenter eller «hook» som skal gripe publikum? Er dette innenfor anbefalingene for serier laget for lineær-tv?
- Er det noen dramaturgiske forskjeller eller likheter i «hook» som legges inn tidlig eller sent i pilotepisodene til utvalgets Netflix-originalserier?
- Ender klimakset i utvalgets pilotepisoder med en midlertidig konfliktløsning som igjen kan by på nye problemer?
- Leder konfliktløsningene i utvalgets pilotepisoder til en endring i protagonistens verden fra der de var i begynnelsen av pilotepisoden til der de er etter konflikten er løst?
- Er det en konfliktopptrapping i slutten av pilotepisodene til Netflix-originalserier i utvalget, og ender pilotepisodene med en cliffhanger?

Når alle underproblemstillingene er besvart vil jeg forsøke å besvare hovedspørsmålet basert på funnene som er gjort i underspørsmålene. Dette vil bli diskutert mot slutten av analysen sett i lys av den informasjonen som har kommet frem fra studien.

## **1.4 Oppbygging av studien**

Denne studien vil, via komparativ tekstanalyse, i hovedsak undersøke om pilotepisodene i Netflix-originalserier avviker fra de normene vi finner i pilotepisoder laget for lineær-TV når det gjelder dramaturgi og innhold.

Jeg vil først undersøke hva som er spesielt for pilotepisoder på lineær TV. Hva de bør inneholde og hvilken funksjon de har på lineær-TV. Deretter vil jeg undersøke dramaturgisk teori for TV-serier og hva som kjennetegner dramaturgi i pilotepisoder. Basert på dramaturgisk teori om pilotepisoder og fortellermodeller for film og fjernsyn vil jeg konstruere en normbeskrivende modell for pilotepisoder på lineær-TV. Denne modellen vil videre bli brukt til å gjøre en

komparativ tekstanalyse av hvorvidt pilotepisodene til Netflix følger tilsvarende dramaturgi som man finner på lineær-TV.

Denne studien vil hovedsakelig fokusere på de delene av dramaturgi som er spesifikke for pilotepisoder. Jeg vil derfor vektlegge analyser av innledende og avsluttende fase av pilotepisodene og dramaturgien i dem, men vil også kommentere på eventuelle andre funn. Selv om akter er en del av dramaturgisk teori, vil jeg ikke undersøke alle akter innad i hver episode. Jeg vil heller ikke undersøke antall akter pilotepisodene deles inn i eller hvor i episodene man finner overganger til nye akter. Aktoppbygging varierer innen lineær-TV og jeg anser derfor akter som et område Netflix ikke nødvendigvis avviker fra lineær-TV. Akter vil derimot bli viet noe ettertanke i forbindelse med undersøkelser av pilotepisoder i Netflix-originalseriers etablering av tidlige «hook».

Fokuset i studien vil være den dramaturgiske oppbyggingen av fortellinger i TV-episoder, introduksjon av karakterer, plott og konflikter og grepene for å få seere til å bli ved sesongen i pilotepisodenes avsluttende fase. Jeg vil ikke kommentere på episodenes kvalitet eller hvorvidt pilotepisodene - eller seriene de er del av - er «gode» eller «dårlige». Jeg vil, med et analytisk blikk, kun forholde meg til episodenes dramaturgi og deres funksjon som pilotepisode.

## **2 Metode**

Målet med denne analysen er å finne ut hvorvidt pilotepisodene til Netflix er dramaturgisk annerledes enn pilotepisoder laget for lineær-TV. Jeg ønsker å gjennomføre en studie der funn kan generaliseres til Netflix' pilotepisoder generelt og ønsker derfor å gjøre en tekstanalyse av et større utvalg av Netflix-originalserier.

Ettersom det ikke vil være praktisk gjennomførbart å analysere alle pilotepisoder laget av Netflix, og det hverken er mulig - eller ønskelig - å analysere alle pilotepisoder som er laget for lineær-TV opp igjennom årene, vil jeg gjennomføre studien ved å trekke ut et representativt utvalg av Netflix-originalserier og sammenlikne pilotepisodene i disse seriene med normer innen dramaturgi for pilotepisoder på lineær-TV.

### **2.1 Tekstanalyse**

Denne studien vil benytte komparativ tekstanalyse som metode for å analysere pilotepisodene til Netflix der jeg sammenlikner dramaturgien i Netflix-originalseriers pilotepisoder med dramaturgisk praksis for pilotepisoder på lineær-TV. Tekstanalyse har vært knyttet opp mot kvalitativ analyse med et lite utvalg av tekster for detaljert analyse (Larsen, 1991, ss.121-122), men Peter Larsen argumenterer for at tekstanalyse også egner seg til kvantitative studier der man ønsker å identifisere likhetstrekk i et større utvalg. Slike analyser vil være godt egnet til å finne markører innenfor en sjanger (Larsen, 1991, ss. 128-129). I dette tilfellet anser jeg Netflix-originalserier som en sjanger der jeg ønsker å identifisere trekk innen dramaturgi som gjelder for Netflix-originalseriers pilotepisoder. Teksten i denne analysen vil være de forskjellige pilotepisodene i Netflix' originalserier.

Tekstanalyse forsøker å undersøke betydningspotensialet i tekster og kan benytte seg av metoder for kvalitativ tekstanalyse som også har utformet egne analytiske metoder, slik som semiotikk og narratologi (Larsen, 1991, ss.122-128). Jeg vil trekke på teori fra dramaturgi for å granske tekstene i utvalget. Via nærlesning av pilotepisodene i utvalget vil jeg identifisere og kartlegge likhetstrekk, eller ulikheter, mellom dramaturgien i pilotepisodene til Netflix og pilotepisoder på lineær-TV.

For å gjennomføre studien vil jeg først se på teori om hva som kjennetegner pilotepisoder. Dette vil være teori hentet både fra akademiske studier og fra guidebøker laget for manusforfattere, da spesielt rettet mot fjernsynsmediet.

Deretter vil jeg undersøke hvilke dramaturgiske praksiser som har vært dominerende innen lineær-TV for pilotepisoder. Basert på dramaturgisk teori om TV-serier og pilotepisoder ønsker jeg å lage en normbeskrivende modell for pilotepisoder på lineær-TV som jeg videre kan anvende til å sammenlikne pilotepisodene til Netflix med pilotepisoder på lineær-TV. Det jeg teknisk sett da vil sammenligne, er en modell for lineær-TV opp mot de enkelte pilotepisodene hos Netflix. Det blir en sammenligning av mange-til-én i motsetning til mange-til-mange. Det siste ville sprengt alle rammer for hva som er gjennomførbart og ville vært tilnærmet umulig å kategorisere.

Metode for de forskjellige kapitlene og underspørsmålene i studien vil bli utdypet underveis gjennom studien.

## **2.2 Forskningslitteratur i studien**

Teori om dramaturgi vil bli hentet fra teoretikere innen dramaturgi for film og TV. Peter Harms Larsens (2003 a og b) teorier om oppbygging av fortellinger i både film og TV vil være fremtredende ettersom han kombinerer dramaturgisk teori fra begge mediene. Dette finner vi også hos Kristin Thompson (2003), Audun Engelstad (2004) og Michael Evans (2006). Jeg vil også trekke frem bøker som beskriver praksis i konstruksjonen av fortellinger på film og TV. Dette vil være bøker skrevet for vordende manusforfattere for TV og film.

Det har vist seg vanskelig å finne forskningslitteratur som tar for seg pilotepisoders dramaturgi som et spesifikt forskningsobjekt. Den mest toneangivende teoretikeren på feltet er Jason Mittell (2015) som har skrevet om pilotepisoder i *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television*. Annen litteratur på feltet fokuserer på hvordan pilotepisoder skal skriptes og lages slik vi finner i guidebøker for manusforfattere slike som Daniel P. Calvisi (2016), Pamela Douglas (2011) og (2018) og Madeline DiMaggio ([1990] 1993). Disse tilbyr god hjelp i videre undersøkelser i denne studien, både for å finne ut hva pilotepisoder, ifølge guidebøkene, skal inneholde og hvordan pilotepisoder skal legges opp dramaturgisk. Det finnes også studier av pilotepisodens betydning for om en serie vil gjøre det godt eller dårlig blant seere, slik som vi

ser hos Starling Hunter (2009) der pilotepisoder kobles sammen med seertall serien har hatt. Slike studier som Hunter representerer, er mindre nyttige i denne studien, ettersom seertall ikke er relevant for min problemstilling.

Det finnes også dybdestudier som er gjort av hele TV-serier. Det er ofte i sammenheng med undersøkelser av spesifikke serier, som for eksempel i analyser av *The Wire* (HBO 2002-2008) som representanter for moderne TV-produksjoner, slik vi ser hos for eksempel Erlend Lavik (2014). Her er det de enkelte seriene som undersøkes i et større mediehistorisk og medievitenskapelig perspektiv med lite fokus på pilotepisoders rolle og dramaturgi. Blant forskere innen fjernsynsmediet finner vi det sjelden nevnt med mer enn en bisetning i relasjon til første episode. Ellers er det forbausende lite forskning som jeg har lyktes i å finne som fokuserer på pilotepisoder som eget forskningsobjekt innen TV-studier.

Jason Mittell (2015) gjør nytte av guidebøker for film- og serieskapere i sine undersøkelser av pilotepisodenes rolle og funksjon. Derfor vil både Mittells studier og guidebøker for film- og serieskapere være en viktig del av grunnlaget for undersøkelsen av pilotepisoders funksjon og innhold.

Blant de mest kjente bøkene for manusforfattere finner vi *Story* av Robert McKee (1999) og *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* av Syd Field (1994). I likhet med mye litteratur innen manusskriving er dette bøker mer dedikert til film enn til TV. De er likevel interessante i hvordan de trekker frem den overordnede måten historier formidles på. De gir derimot begrenset innsikt i hvordan TV-skribenter jobber og hvordan TV-episoder struktureres. Madeline DiMaggios bok *How to Write for Television* ([1990]1993) er en guidebok som blir brukt av teoretikere som Audun Engelstad (2004) og Kristin Thompson (2003) som begge har undersøkt fortellinger innen TV-mediet. En annen nyttig guidebok som vil bli brukt i denne studien er Pamela Douglas, *Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV* (3. utg. 2011) og (4. utg. 2018). Douglas' bok tilbyr, spesielt i 4. utgave, en moderne guidebok som tar hensyn til endringene i TV-bransjen som har kommet med internett.

En annen bok som vil bli brukt i denne studien er *Story Maps: TV drama. The structure of the One-Hour Television Pilot* av Daniel P. Calvisi (2016). Dette er også en guidebok for manusforfattere og er en av de få bøkene som omhandler pilotepisoder som et spesifikt felt.

Guidebøkene gir både normative og deskriptive beskrivelser av pilotepisoders innhold og dramaturgi. Deres normative del angir hvordan pilotepisoder bør legges opp, samtidig som guidebøkene også tilbyr en deskriptiv del som gir innsikt i hvordan dette gjøres i praksis da det gjøres mye bruk av utdrag fra ekte manus og eksempler fra virkeligheten.

Denne studien vil trekke på den teoretiske tilnærmingen i litteraturen om dramaturgi og de mer praktiske løsningene fra guidebøkene for manusforfattere.

## **2.3 Utvalg av serier for analyse**

For å gjennomføre studien vil jeg gjøre et utvalg av Netflix-originalserier som skal analyseres. Dette utvalget skal være stort nok til å gi representativ informasjon om seriene til Netflix og deres tilhørende pilotepisoder. Grunnet omfanget av studien vil ikke alle Netflix-serier kunne gjennomgås, men utvalget bør være stort nok til å kunne gi informasjon som kan generaliseres til Netflix-originalserier som helhet.

Det første som vil gjøres er å finne oversikt over alle Netflix-originalserier som er i den norske Netflix-katalogen, som overholder visse kriterier. Ikke alle serier er like relevante å ta med i en studie om pilotepisoder og jeg vil derfor legge visse kriterier til grunn for utvalget.

### **2.3.1 «Netflix Original»**

Det første kriteriet for at en serie skal kvalifisere for uttak til videre analyse er at serien må være en Netflix-originalserie og må ha vært produsert av Netflix selv, eller i samarbeid med Netflix.

Det finnes flere varianter av Netflix-originalserier som frontes under kategorien «Netflix Original». Mange av seriene vi finner i denne kategorien har ikke Netflix vært involvert i produksjonen av. En «Netflix Original» er ikke nødvendigvis produsert eller laget for Netflix' distribusjon (Landau, 2016, ss. 96-97). Når man navigerer inne på Netflix får man mulighet til å gå inn på faner med forskjellige underkategorier. En av disse er «Originalinnhold fra Netflix». Her kan man finne serier som Netflix enten selv har vært involvert i å produsere eller der Netflix er den eneste som har rettighetene til visning utenfor originallandet de er laget for. At noe ligger under «Originalinnhold fra Netflix» er ikke en garanti for at dette er produsert med tanke på

strømmetjenesten til Netflix (Landau, 2016, ss. 96-97). For eksempel vil vi i Norge finne «*Orphan Black*» under denne kategorien, dette er en serie laget for BBC America og Space Network som har visningsrett på serien i USA og Canada. Den ble ikke originalt laget for strømming på Netflix. Utenfor USA og Canada er det kun Netflix som har rettighetene, og den blir da frontet som en «Netflix original». Dette er tilfelle med mange serier som står oppført som «Netflix Original».

For å kunne gjøre et utvalg av Netflix-originalserier som skal være med i videre analyse vil jeg undersøke hvem som står bak produksjonen av de forskjellige seriene man finner i kategorien «Originalinnhold fra Netflix». Dette vil bli gjort ved å søke opp hver serie og undersøke hvem som står bak produksjon og distribusjon for seriene. Informasjon om dette kan i de fleste tilfeller hentes fra IMDB.com, Wikipedia og diverse nettsider for seriene. Serier der Netflix har bidratt i produksjonen sammen med andre selskaper vil potensielt bli en del av studien da jeg gjør en antagelse om at de da også er laget i samsvar med råd fra Netflix. Dette gjelder for eksempel serien *Frontier* (Netflix, 2016 – 2018), der både Netflix og Discovery Canada har gått sammen om produksjonen. *Lilyhammer* (NRK, 2012 – 2014) var også en slik serie, men denne serien er ikke tilgjengelig som Netflix-original i Norge, selv om den i flere tekster om Netflix regnes som en Netflix-original.

Serier der Netflix har tatt full kontroll over en serie etter at de er kansellert på den originale TV-stasjonen vil kvalifisere for studien, men da kun fra det tidspunktet Netflix tar over kontrollen. Dette er tilfelle for *Arrested Development* sesong 4, der Netflix startet opp igjen produksjonen av serien flere år etter at den ble kansellert.

### **2.3.2 Sjanger og format**

Et annet kriterium jeg setter for seriene som skal kunne kvalifisere for uttak er at Netflix-originalseriene er at seriene skal være fiksjonsserier. Det kan være drama, komedie, krim, science-fiction, eventyr eller eventuelle andre sjangere. Det kan derimot ikke være realityserier, dokumentarserier, gameshow eller serier som tangerer disse sjangerne ettersom de ikke er egnet til å sammenlikne med dramaturgiske modeller for lineær-TV innen fiksjonsserier. Seriene kan heller ikke være animasjonsserier. Det må være mennesker som utgjør karakterene og skuespillerne. Litteraturen på feltet som vil brukes gjør antagelser om at det som skrives er tiltenkt mennesker og skuespillere og vil derfor være lite egnet til å undersøke animasjonsserier.

Serier kommer i forskjellige varianter, noen er langserier der historien er lagt opp til å vare over flere sesonger og andre kan være miniserier der handlingen vil konkludere i siste episode og etter noen få episoder. I denne studien vil ikke miniserien være et aktuelt studium, og fokus vil ligge på serier som potensielt bygges over flere sesonger. Miniserier og langserier har visse forskjeller. Miniserier plasserer seg som en mellomting mellom langserie og spillefilm og har en klar intensjon om å skulle avsluttes etter et visst antall episoder (Engelstad, 2004, s. 17). Ettersom jeg ønsker å undersøke pilotepisodene til Netflix i forhold til pilotepisoder laget for lineær-TV, vil miniserier ikke være egnet til sammenlikning. Pilotepisoder, slik guidebøker for manusforfattere skisserer dem for lineær-TV, er tiltenkt serier som skal kunne gå over lengere periode. Miniserier med kun noen få episoder er derfor ikke egnet for denne studien. Studien vil heller ikke ta med serier som er lagt opp som antologier eller novelleserier, der hver episode er helt frittstående. Seriene må være gitt ut i minst en sesong og inneholde karakterer som går igjen i flere episoder, noe antologier og novelleserier ikke gjør. Det er derimot ikke et krav at seriene skal ha plott som strekker seg over flere episoder.

Det er ønskelig å få et representativt utvalg av serier med både kortere og lengere spilletid. På lineær-TV operer TV-kanaler som regel med enten 30 minutter (inkludert reklamepause) eller 60 minutter (inkludert reklamepauser) spilletid (DiMaggio, ([1990] 1993) s. 32). Netflix har mulighet til å variere lengde på episodene sine, så inndelingen i korte og lange episoder gjøres med et slingringsmonn innen hvert segment, der jeg grupperer serier som har episoder med spilletid på 20-40 minutter og 40-60 +/- minutter.

### **2.3.3 Tiltent publikum**

Videre ønsker jeg at seriene i utvalget er beregnet for voksne eller ungdom /unge voksne. De kan ikke være laget utelukkende for barn. Serier laget utelukkende for barn vil ofte være for enkle til å egne seg som analysemateriale i denne studien. Noen serier er beregnet for både voksne og barn, og disse vil kvalifisere for utvalg.

Studien vil fokusere på serier som har engelsk eller skandinavisk språk eller er produsert innen den engelske, amerikanske eller skandinaviske serie-tradisjonen. Dette er det flere grunner til. Netflix gir ut innhold produsert i en mengde land. Det er forskjellige tradisjoner for serier og filmer fra land til land, og språk og kulturelle tradisjoner kan være en utfordring. Litteraturen som analysen vil bygge på handler primært om amerikanske og delvis europeiske studier, og



vil derfor best egne seg til å analysere serier innen disse film- og TV-tradisjonene. Språk og kultur vil også gjøre det vanskelig å sammenlikne og gjøre antagelser rundt serier som for eksempel er laget for et øst-asiatisk publikum. Derfor vil serier der det ikke snakkes engelsk eller skandinavisk hovedsakelig ikke brukes. Serier som er produsert innenfor disse serie-tradisjonene, men delvis bruker et annet språk, vil kunne kvalifisere.

#### **2.3.4 Tidsrom**

Utvalg av serier gjøres i første halvdel av februar 2019. Hele uttaket av Netflix-originalserier vil derfor være gjort innen 15. februar 2019. Serier som lanseres etter dette vil ikke kvalifisere. Netflix lanserte sine første originalserier, tilgjengelig i Norge, i 2013, så utvalget vil inkludere serier laget og lansert mellom 1. januar 2013 til 15. februar 2019.

### **2.4 Uttak av serier til videre analyse**

For å finne alle relevante serier som kan være med i analysen gikk jeg manuelt igjennom hele biblioteket til Netflix innen kategorien «Originalinnhold fra Netflix». Ettersom det meste av innholdet i denne kategorien ikke kvalifiserer for denne analysen, ble innholdet sortert. Alle programmer som enten var filmer, antologier, dokumentarer, barneserier, talkshow, stand-up, dokumentarer, miniserier eller reality-serier, ble ikke inkludert i listen over mulige serier for analyse. Serier uten engelsk eller skandinavisk språk, eller tilhørighet til nordamerikansk eller britisk serietradisjon ble også fjernet.

Resultatet av innledende uttak fra Netflix er oppgitt i appendiks A. Listen viser serier som kvalifiserer for utvalg til analyse. Denne listen er laget ved å gå igjennom alt innhold som er tilgjengelig i kategorien «Originalinnhold fra Netflix» og som var tilgjengelig i Norge per 15. februar 2019.

For alle seriene har jeg sjekket om serienes egentlige opphav er utenfor Netflix og hvor vidt de er produsert for Netflix. Serier der Netflix ikke har vært delaktig i noen fase av produksjonen har ikke kvalifisert.

Etter uttak var antallet Netflix-originalserier som kvalifiserte 64 stykker. Omfanget av denne studien tilsier at det er for mange til å gjennomføre nærlesning av innen gitte tidsrammer. Et

utvalg av disse blir derfor gjort for å kunne gjennomføre analysen. Utvalget inneholder serier med forskjellige lengder på pilotepisodene.

I utvalget var det 28 serier som har en spilletid på 20-40 minutter og 36 serier med spilletid på 40-60 +/- minutter.

Av disse episodene er det ønskelig for studien å undersøke cirka 1/3 av dem slik at det gir et representativt utvalg. Funn fra studien bør da kunne tillegges hele utvalget uten for store feilmarginer. Det vil derfor tilsi at 21,3 episoder skal være med for videre studier. Jeg velger å runde ned til 21 episoder for videre analyse.

For å velge ut disse 21 episodene blir hver tredje serie fra hver gruppe av spilletidsformat valgt ut for å bli med videre for undersøkelse. For at utvalget skal bli tilfeldig blir seriene listet alfabetisk innen hver gruppe og hver tredje serie kan bli med i analysen.

#### **2.4.1 Serier etter utvalg:**

I tabell 1 finner vi oversikten over alle serier som skal være med i videre undersøkelser etter utvalget ble gjort. Den fulle oversikten over alle Netflix Originalserier før utvalg er vedlagt i appendiks A.

Tabell 1 gir oversikt over Netflix-originalseriene med tilhørende pilotepisode som skal være med i videre studier. Den angir også hvilken kategori for spilletid serien er del av.

Tabell 1: Utvalg av Netflix-originalserier med pilotepisoder

Serie	Episoders lengde
Atypical (2017 –) Episode 1: Antarctica	20-40 min
Chilling Adventures of Sabrina (2018 –) Episode 1: Kapittel 1: October Country	40-60+/- min
Dear White People (2017 –) Episode 1: Chapter 1	20-40 min
Flaked (2016 – 2017) Episode 1: Westminster	20-40+/- min
Frontier (2016 – 2018) Episode 1: A Kindom Unto Itself	20-40 min
Girlboss (2017 – 2017) Episode 1: Sophia	20-40 min
Haters back off (2016 – 2017) Episode 1: Uploading my First Video	20-40 min
Hemlock Grove (2013 – 2015) Episode 1: Maneter på himmelen	40-60+ min
Lost in Space (2018 –) Episode 1: Impact	40-60+/- min
Lynwood (2018 –) Episode 1: Kapittel 1	20-40 min

Marvel's Iron Fist (2017 – 2018) Episode 1: Snow gives way	40-60+/- min
Marvel's Punisher (2017 – 2019) Episode 1: 3AM	40-60 min+/- min
Narcos Mexico (2018 –) Episode 1: Camelot	40-60 min+/- min
Ozark (2017 –) Episode 1: <i>Sugarwood</i>	40-60 +/- min
Russian Doll (2019 –) Episode 1: Nothing in this world is easy	20-40 min
Sex Education (2019 –) Episode 1: Episode 1	40-60+/- min
The Get Down (2016 – 2017) Episode 1: Where There Is Ruin, There Is Hope for a Treasure	40-60+/- min
The Innocents (2018 –) Episode 1: The Start of Us	40-60+/- min
The Kominsky Method (2018 –) Episode 1: An Actor Avoids	40-60+/- min
The Umbrella Academy (2019 –) Episode 1: We Only See Each Other at Weddings and Funerals	40-60+/- min
Unbreakable Kimmy Schmidt (2015 – 2019) Episode 1: Kimmy goes outside	20-40 min

## 2.5 Refleksjoner og begrensninger

Det kan være en utfordring å generalisere funnene fra analysen til alle Netflix-originalserier. Det kan være enkelte Netflix-originalserier i Netflix-katalogen som ikke samstemmer med funn i analysen. Funn fra analysen vil derfor primært være gjeldende for de seriene som er del av utvalget, og slutninger som trekkes ut ifra analysen vil ikke gjelde for eventuelle avvik som kan forekomme i det totale mangfoldet av serier Netflix produserer. Det vil likevel kunne gi en indikator for dramaturgisk praksis i pilotepisoder som produseres som del av Netflix-originalserier.

Kriteriene for utvalg av serier utelukker mye av Netflix sitt innhold innen Netflix-original segmentet. Det kan være avvik i Netflix-originalserier som ikke reflekteres i utvalget på grunn av de kriteriene som ligger til grunn.

Analysen vil fokusere på de delene av dramaturgi som er spesifikke for pilotepisoder og vil da ikke nødvendigvis omfavne alle deler av dramaturgi i en Netflix-episode. Det vil derfor kunne være dramaturgiske ulikheter mellom Netflix og lineær-TV som ikke blir belyst i denne studien. For eksempel opererer lineær-TV med et forskjellig antall akter innad i episodene avhengig av om serien er laget med eller uten reklamepauser (Douglas, 2018, ss. 80-83). Ettersom akter og aktoppdeling kan variere på lineær-TV anser jeg det som mindre interessant å gjøre en analyse av aktene i pilotepisodene til Netflix.

Ettersom modellen jeg skal lage for pilotepisoder på lineær-TV vil være normbeskrivende, og basere seg på anbefalingene i guidebøker for manusforfattere og teoretikere innen dramaturgi, vil denne modellen ikke nødvendigvis representere alle pilotepisoder som er laget for lineær-TV. Den vil derimot være representativ for det som anbefales som praksis for pilotepisoder på lineær-TV. Det har blitt påpekt av Sheri Chinen Biesen (2019) at programmer som er laget på lineær-TV også inntas via Netflix, og at tekstforfattere har begynt å lage serier som er tiltenkt både lineær-TV og Netflix. Biesen ser en endring i hvordan lineær-TV skripter sitt innhold ettersom det i større grad enn tidligere vil bli sett via «binge-watching». Innholdet må da være tilpasset begge plattformer (s.165). Denne studien vil ikke ta høyde for at slike endringer også kan forekomme på lineær-TV, men vil forholde seg til de retningslinjene som oppgis i litteraturen modellen vil basere seg på.

### 3 Hva er en pilotepisode?

For å kunne undersøke hvorvidt Netflix' pilotepisoder har en annen dramaturgi og innhold enn det man finner i pilotepisoder på lineær-TV vil jeg først etablere hva som menes med en pilotepisode i konteksten av denne studien. Jeg vil også kartlegge hva som kjennetegner pilotepisoder slik dette kommer til uttrykk i forskningslitteraturen innen dramaturgi for TV-serier på lineær-tv. Jeg vil først undersøke hvilke særtrekk som kjennetegner denne typen episoder og hvilken funksjon pilotepisoder har hatt på lineær-TV, som ikke er spesifikt relatert til dramaturgi, under problemstillingen: *Hva kjennetegner pilotepisoder og hva er pilotepisodes funksjon på lineær-TV?*

For å finne svaret på dette vil jeg først undersøke hvilke etablerte normer som gjelder for pilotepisoder på lineær-TV ved å se på hva relevant faglitteratur innen feltet har ment om dette tidligere. Basert på dette vil jeg presentere forskjellige kjennetegn og funksjoner for pilotepisoder på lineær-TV.

#### 3.1 Ulik bruk av begrepet «pilot»

Pilotepisoder, ofte bare kalt piloter, brukes og omtales på litt forskjellig vis innen TV-litteratur, men vi befinner oss alltid i startfasen av en tv-serie. Hos Jason Mittell (2015) er pilotepisoder en betegnelse som gis til den første episoden av en TV-serie og begynnelsen på den historien som skal fortelles (s. 56). Pilotepisoder kan også referere til førsteutkastene og produksjonen av den første episoden. Denne måten å tenke på pilotepisoder finner vi i guidebøker for manusforfattere om hvordan man skal lage en tv-serie. Her kan pilot også henvise til startfasen av en TV-series utvikling der en episode blir laget, for så å bli testet for et lite publikum. I pilotfasen blir det som ikke fungerer fjernet og det som fungerer blir brakt videre. Skuespillere kan bli byttet ut, karakterer kan bli endret, og serier kan også bli kansellert hvis de ikke leverer som forventet (Douglas, 2011, s. 65). Pilotepisoden vil da bli endret og laget på nytt før den vises til et større publikum. Terminologien «pilot» kan derfor både referere til den ferdige produserte første episoden og til førsteutkastet av manus, samt til den uferdige første episoden før den blir testet og redigert. I denne studien vil fokuset være på pilotepisodene som vises som ferdig produkt og leveres på markedet der de utgjør første episode av en TV-serie.

Videre i denne studien er det pilotepisodene til Netflix som vil være forskningsobjektet. Netflix har selv betegnet hele første sesong av en serie som en pilot (Landau, 2016, s.133), men i denne studien vil jeg betegne første episode av første sesong av en Netflix-originalserie som en Netflix-pilotepisode. Jeg vil derfor forholde meg til piloter slik Mittell (2015, s. 56) beskriver dem, der det er den første episoden i en TV-serie. Den første episoden av den første sesongen som publikum får se.

## **3.2 To typer pilotepisoder**

Før jeg undersøker hva som kjennetegner pilotepisoder er det viktig å vite at det hovedsakelig er to typer pilotepisoder vi finner på tv-skjermen. Janet McCabe (2016), Pamela Douglas (2011) og Daniel Calvisi (2016) beskriver alle denne todelingen av pilotepisoder. De bruker forskjellige navn på dem, men beskriver samme fenomen. En form for pilotepisode er spektakulær og annerledes enn serien den er del av. En annen type er mer normal og representativ for serien i sin helhet. De har forskjellige navn hos ulike forfattere, men jeg velger her å bruke navnene «Showcase» pilot for den første kategorien, slik McCabe (2016) har døpt den, og «Ongoing» pilot, slik Douglas (2011) har navngitt den andre kategorien.

### **3.2.1 Showcase pilotepisoder**

En «showcase» pilotepisode er en pilot som er spesielt utarbeidet for å fremme serien og selge den videre. Den er ikke nødvendigvis representativ for TV-serien i sin helhet, men er laget for å vise frem serien og hva den kan gjøre (McCabe, 2013, s.188). McCabe trekker frem at HBO-serier ofte starter med en slik pilotepisode som ofte er mer spektakulær og har større budsjetter enn det de andre episodene har. HBO brukte pilotepisoden til *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-2014) til å selge inn serien til andre kanaler, og episoden hadde et større budsjett enn det de andre episodene hadde. Pilotene kan avvike fra resten av serien og brukes som en «showcase» for å formidle seriens hovedkarakteristikker (McCabe, 2013, ss. 188-189). Denne typen piloter brukes gjerne til å etablere et større hovedplott for serien og sesongen (Calvisi, 2016. s. 8-9). De representerer ikke nødvendigvis hvordan resten av serien legger opp sine episoder, men er spesielt godt egnet til å selge seg inn hos publikum. Douglas poengterer også muligheten for å la «showcase»-piloter være utgangspunktet for handlingen, og at de da leder opp til det som vil være det store plottet videre i serien (Douglas, 2011, ss.62-63).

De spektakulære pilotepisodene vi finner i showcase-piloter er som nevnt ikke alltid fullt representative for seriens fulle uttrykk. Slik McCabe (2013) poengterer vil ikke nødvendigvis slike pilotepisoder gi den riktige fremstillingen av serier, og kan til og med være mer som unntaket som bekrefter regelen for hvordan serier vil være (McCabe, 2013, s. 188).

### **3.2.2 «Ongoing» pilotepisoder**

Den andre kategorien av pilotepisode representerer en tilnærmet normal episode av en TV-serie. Den er mer typisk for hvordan en alminnelig episode av en serie vil være. Douglas (2011) omtaler denne type piloter som «ongoing», ved at den viser episoden slik episodene vanligvis oppleves og trekker frem krimserier som spesielt velegnet for denne typen piloter (s. 62-63). Denne normale fremstillingen av episoden gjør at Calvisi (2016) har gitt denne typen pilotepisoder navnet «third-episode-pilot». Navnet henviser til hvordan slike pilotepisoder starter sin handling som om det skulle vært episode tre, der «episode tre» representerer det normale. I denne typen pilotepisoder vil vi se en mer tradisjonell versjon av seriens episoder. Dette gjøres ofte med serier som legger opp til et ukentlig plott som skal behandles på ukentlig basis og legger ikke inn en ekstraordinær handling som setter historien i gang. I slike pilotepisoder blir seere raskt introdusert til karakterer, tema, omgivelser og handling som vil stå sentralt i serien (Calvisi, 2016, s. 8).

Uansett om det er en «showcase» eller en «ongoing» pilotepisode, så er det visse kriterier som alle pilotepisoder skal oppfylle ifølge litteraturen. Disse vil jeg nå undersøke nærmere.

## **3.3 Piloters primære funksjoner**

Det er ifølge Mittell (2015) en del ting som bør være med i en pilotepisode. Mittell viser til at de viktigste funksjonene til en pilotepisode skal være å lære seerne hvordan man skal se en serie og vise hvilke normer som gjelder for hvordan serien forteller sin historie. Samtidig skal den også få seerne til å ville se mer av serien. Som Mittell skriver:

*I contend that the chief function of a pilot is to teach us how to watch a series and, in doing so, to make us want to keep watching – thus successful pilots are simultaneously educational and inspirational. Pilots must orient viewers to the intrinsic norms that the series will employ,*



*presenting its narrative strategies so we can attune ourselves to its storytelling style.* (Mittell, 2015, s. 56)

Han oppgir her to funksjoner og mål for pilotepisoder. Utdannende og inspirerende. Videre ser han også pilotepisoden som en viktig måte å formidle sjanger og fortellerstil for serien, da han spesifiserer: *“For the television series, a pilot is the primary site for establishing intrinsic norms for the ongoing series and making clear connections to the relevant extrinsic norms of genre, narrative mode, and style”* (Mittell, 2015, s. 74).

Med «narrative mode» og «style» henvises det her til måten serien fortelles, og piloten vil da også gi oss informasjon om hvilken sjanger serien befinner seg i og hvordan historien skal bli fortalt. Er det bruk av flashback eller voiceover, er det noe som etableres i første episode (Mittell, 2015, s. 74). Normer kan også være slike ting som lengden på episodene; hvis det for eksempel er en 30 minutters episode vil det etableres av pilotepisoden. Pilotepisoder bør også gi premisset for serien, altså hva som er hovedplottet i serien og introdusere karakterene. Med andre ord skal pilotepisoden fortelle seere hva serien skal handle om og hvilken historie som skal fortelles (Mittell, 2015, ss. 58-60).

### **3.3.1 Introdusere seriens karakterer og «verden»**

I tillegg til å legge normene for hvordan historien fortelles og sjangeren serien befinner seg i, må også persongalleriet etableres, selv om dette kan forandre seg utover i sesongen og serien. Det kan være mer enn én hovedperson, men de skal introduseres i første episode. Piloten må etablere de personene som skal være med på å fortelle historien som serien vil vise videre, og relasjonene mellom de forskjellige karakterene. Den skal vise oss hvilke personer som betyr noe for serien, og hvilke personer som er der for å fylle verdenen som serien portretterer (Mittell, 2015, s. 70). Selve verdenen skal også klargjøres i pilotepisoden. Sentrale lokasjoner og hvordan disse er med på å etablere verdenen karakterene befinner seg i, er med på å skape en god pilot, ifølge Douglas (2011, s. 187-190).

### 3.3.2 En gripende begynnelse

Åpningsssekvensen i en pilotepisode setter standarden for det man har i vente, og i følge Mittell (2015) vil en god pilot bruke de første minuttene og scenene i episoden til å styre publikums forventninger (s. 64). Ettersom publikum har mulighet til å bytte til en annen kanal hvis de ikke er fornøyd, bør det skje noe spennende eller morsomt tidlig i pilotepisoden (Douglas, 2011, s. 63). Calvisi (2016) hevder at dette bør skje så fort som mulig. Jo raskere jo bedre. Calvisi viser til hvordan den originale pilotepisoden for serien, *Scandal* (ABC, 2012-2018), måtte forkorte sin åpningsscene ned fra 12 til 6 minutter for å gjøre nettopp dette (Calvisi, 2016, ss. 8-9).

Mittell (2015) trekker pilotepisoden til *Lost* (ABC, 2004-2010), frem som en av de beste pilotepisodene som har blitt laget. Serien omhandler overlevende etter en flystyrt og etablerer raskt settingen og scener som gjør at seerne vil bli med videre i episoden. I pilotepisoden til *Lost* starter hele episoden med en mann i dress som våkner opp inne i en jungel. Han reiser seg og en golden retriever kommer løpende mot ham før han beveger seg ut på en strand. Der får seerne se et brennende vrak av et fly før episoden fortsetter med å vise kaoset og panikken blant passasjerene. I korte scener vises de forskjellige hovedpersonene i dramatiske øyeblikk. Seerne kastes inn i dramaet av et flykrasj, og episoden klarer dermed å låse sitt publikum til skjermen fra første sekund.

Momenter og scener som er lagt inn tidlig i pilotepisoder omtales ofte i guidebøkene som et «hook». Dette er en hendelse eller scene som griper seeren, slår kloa i dem og får dem til å bli ved skjermen igjennom hele episoden. Som Madeline DiMaggio sier som oppfordring til manusforfattere: “hook’em fast” (DiMaggio, ([1990] 1993), s. 39). Vi mangler et godt ord for «hook» på norsk. «Krok» gir ikke de samme konnotasjonene på norsk og kan ikke brukes i denne betydningen. Jeg vil derfor bruke det engelske ordet «hook» om dette fenomenet videre i denne studien.

### 3.3.3 Avslutning

Pilotepisoder skal ikke bare åpne sterkt, vise oss verdenen, karakterene og normene den bruker, det er også flere trekk vi finner mot slutten av episoden som er gjenkjennbare i pilotepisoder.

Pilotepisoder på lineær-TV skal få publikum til å ville se videre i sesongen og følge serien også uken etter. Pilotepisoder bør derfor ha en «big ending». Noe dramatisk bør skje mot slutten av episoden som gjør at seerne vil bli med videre i fortellingen. Noen serier lar seg lett følge videre

ved at historien ikke avsluttes, og da er ofte cliffhanger en måte å gjøre dette på. Dette er ikke noe som bare skjer i pilotepisoder, men Calvisi gir uttrykk for at dette er spesielt viktig i pilotepisoder (Calvisi, 2016, ss. 58-59). Uttrykket, cliffhanger, henviser til det å avslutte handlingen midt i en handlingsmettet sekvens, og seerne får da ikke vite mer før i neste episode eller ved et senere tidspunkt (Engelstad, 2004, s. 73).

I slutten av en pilotepisode bør seerne sitte igjen med mange spørsmål de ønsker å få svar på. Douglas henviser til et intervju hun gjorde med manusforfatter Georgia Jeffries der hun mente at seerne bør sitte igjen med minimum 10 spørsmål som de ønsker å få svar på i slutten av en god pilotepisode (Douglas, 2011, s. 195). Om det er så mange som 10 vil variere, men seerne skal sitte igjen med et ønske om å se mer og få løsninger på konflikter og plott som er introdusert i pilotepisoden.

### **3.4 Oppsummering – pilotepisoder**

Etter gjennomgang av hva som kjennetegner pilotepisoder er det nå mulig å besvare mitt spørsmål rundt hva som kjennetegner pilotepisoder og deres funksjon på lineær-TV.

På lineær-TV henviser uttrykket «pilotepisode» til første episode av en serie. Den første episoden som publikum får se. Det finnes to hovedtyper av pilotepisoder, «showcase» pilotepisoder og «ongoing» pilotepisoder. Førstnevnte er en mer spektakulær episode som ofte har et større budsjett enn de andre episodene i sesongen har. I showcase piloter settes det som regel opp et stort hovedplott og episoden brukes til å vise hva serien kan tilby seerne. Denne typen pilotepisoder kan fungere som et utstillingsvindu for å vekke interesse og selge serien til distributører. «Ongoing» pilotepisoder er pilotepisoder som likner på hvordan vanlige episoder i serien fremstår.

Pilotepisoders primære funksjon er å etablere settingen, rollegalleriet og verdenen serien befinner seg i. Pilotepisoders funksjon er også relatert til å etablere hvilke normer og fortellerstil serien vil benytte seg av. De bør etablere hovedplottet for serien ettersom det er i pilotepisoden at vi skal bli introdusert til fortellingen som skal formidles. I pilotepisoden skal seere lære hvordan serien skal sees samt hvem og hva serien skal handle om.

Den anførte litteraturen understreker at pilotepisoder som regel har en hendelse som vekker interesse tidlig i episoden. Seerne skal raskt bli klar over hva som skal skje og hvem det dreier seg om. Pilotepisodene på lineær-TV skal også få publikum til å komme tilbake og følge serien. Ofte benytter pilotepisoder på lineær-TV seg av cliffhanger for å oppnå dette.

## 4 Dramaturgi i TV-serier på lineær-TV

For å undersøke hvorvidt pilotepisoder på Netflix avviker fra normer etablert for pilotepisoder på lineær-TV ønsker jeg å kunne sammenlikne de to på en hensiktsmessig måte. For å gjøre dette trenger jeg en egnet modell for pilotepisoder på lineær-TV som kan anvendes i videre undersøkelser. Det første steget i analysen vil derfor være å utvikle en modell for pilotepisoders dramaturgi som vil kunne brukes til å undersøke hvorvidt pilotepisodene til Netflix fremstår annerledes enn det vi finner i pilotepisoder på lineær-TV. Modellen vil bli utviklet basert på teorier som er lagt frem fra teoretikere og de normene som er oppgitt i guidebøker for manusforfattere for film og TV. Dette vil bli en normbeskrivende modell som ikke nødvendigvis representerer alle serier og pilotepisoder som er laget for lineær-TV, men vil gi en oversikt over dramaturgi som går igjen i pilotepisoder, og episoder generelt, innen lineær-TV.

For å kunne bygge en slik modell vil jeg først forsøke å avklare hva som kjennetegner dramaturgi i TV-serier og forsøke å finne ut hva som eventuelt er spesielt for dramaturgien i pilotepisoder for deretter å bygge en modell basert på dette, med forskningsspørsmålene:

*Hva kjennetegner dramaturgien i TV-serier og pilotepisoder på lineær-TV?*

*Hvordan vil dramaturgi i pilotepisoder på lineær-TV se ut, illustrert i en modell?*

Dramaturgi er et stort felt med mye litteratur, og denne oppgaven vil avgrense dramaturgisk teori til det som vil være nødvendig for å kunne bygge en modell for videre analyse av pilotepisoder. Jeg vil derfor fokusere på noen få teoretikere som gir en oversiktlig fremstilling av nøkkelinformasjonen jeg trenger for å lage modellen. Informasjon vil bli hentet både fra guidebøker for film og TV-skribenter og fra bøker innen dramaturgisk teori. Fokuset vil være på historieprogresjon, spenningskurver, akter og plott.

Jeg vil først presentere dramaturgisk teori knyttet til TV-serier og pilotepisoder for deretter å bygge en modell basert på denne teorien.

## 4.1 Setup, konfrontasjon og problemløsning

Dramaturgi er et gammelt felt som går helt tilbake til Aristoteles som utga den første kjente teksten om dramaturgi, *Poetikken* (ca. 350 f.Kr), eller *Om dikterkunsten* på norsk (Ledsaak, 1961). Her gir Aristoteles et omriss av hva den greske tragedien skulle inneholde. Han skisserer en tredeling av en fortelling som skal deles i innledning, hoveddel og avslutning. Han oppgir også at det bør komme et vendepunkt ved slutten av hoveddelen, noe som får følger for handlingen og avslutningen. Som Michael Evans (2006) kommenterer, er Aristoteles sin tekst å regne som notater til en forelesning og er vag i sine forklaringer (ss. 14-15).

Flere teoretikere innen fjernsynsmediet, deriblant Kristin Thompson (2003) og Audun Engelstad (2004), bruker filmens dramaturgi i sine analyser av TV-serier. Pamela Douglas (2018) går så langt som å si at TV inneholder alle de samme elementene innad i en episode som film gjør, men komprimert ned til kortere spilletid (s. 75). Jeg vil derfor først se på dramaturgi fra filmens verden.

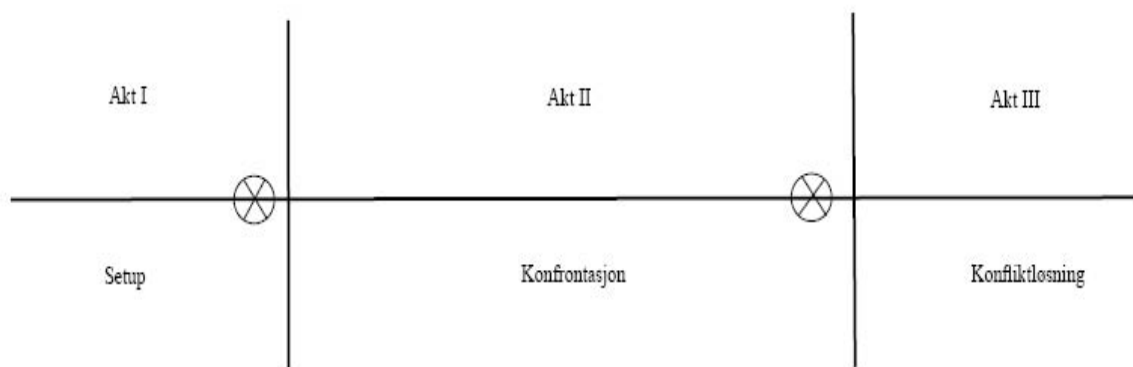
I boken *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* av Syd Field ([1979] 1994) bruker han et tredelt paradigme, eller modell, der handlingen i film deles mellom innledning, hoveddel og avslutning. Hos Field legges denne delingen opp som *Setup*, *Confrontation* og *Resolution*. I *Setup* legges historien frem og vi blir introdusert til karakterer, konflikter og plott. Deretter kommer det han kaller *Confrontation*, eller konfrontasjon, der konflikten tilspisser seg og ender med et vendepunkt. Et vendepunkt omtaler han som “*plot points*” og definerer det som “*any incident, episode, or event that “hooks” into action and spins it around into another direction*” (Field, [1979] 1994, s. 13). Vendepunkt skaper en endring i historien og gjør at historien tar en vending i en ny retning. Vendepunktet i slutten av *confrontation*- delen av fortellingen vil lede til en løsning på konflikten og den avsluttende fasen som han kaller *Resolution* (Field ([1979] 1994), ss. 8-14). Videre vil *Confrontation* bli henvist til som *konfrontasjon* og *Resolution* bli henvist til som *konfliktløsning* ettersom dette er mer egnede norsk ord.

*Setup* utgjør Akt I og *konfrontasjon* utgjør akt II. I slutten av begge disse aktene vil det være et vendepunkt. Det er få av guidebøkene og teoretikerne som gir en tydelig definisjon av en akt, men i boken, *Story*, definerer Robert McKee (1999) en akt slik: “*An ACT is a series of sequences that peak in a climactic scene which causes a major reversal of values, more powerful in its impact than any previous sequence or scene*” (MacKee, 1999, s. 41). På

bakgrunn av hvordan akter brukes for å dele inn fortellingen hos Field, der de angir deler av en fortelling og overganger til nye deler av fortellingen, samt McKee sin definisjon, velger jeg å definere en akt som *en seksjon av en fortelling der avslutningen markeres med en endring eller et vendepunkt*.

Figur 1 gir en forenklet versjon av Field sin tre-akts modell ([1979] 1994, s. 9) med et vendepunkt i slutten av akt I og akt II.

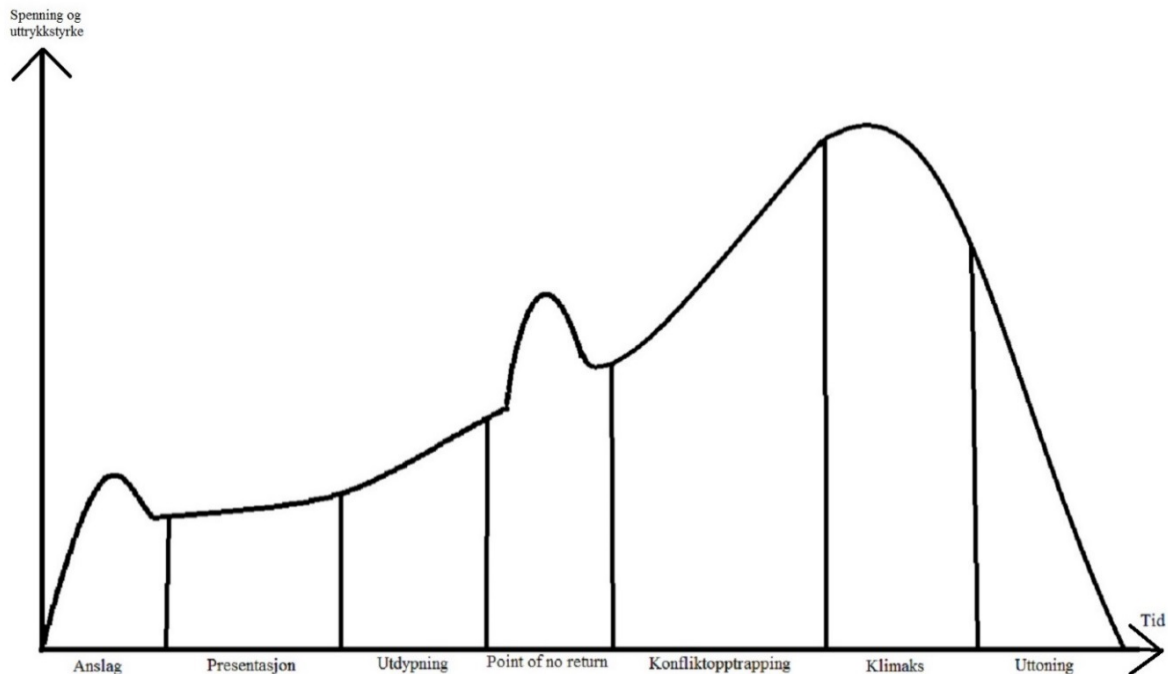
Figur 1: Syd Fields Tre-akts modell (Field, [1979] 1994, s. 9)



## 4.2 Fortellermodellen for film og TV

I alle fortellinger i film og TV er det en struktur som går igjen, en fortellermodell. Peter Harms Larsen (2003a) legger frem denne modellen og viser hvordan fortellingene utvikler seg igjennom forskjellige faser (ss. 108-109). Jeg har laget en gjenskapning av den modellen som Harms Larsen presenterer som den dominerende fortellermodellen i filmer og serier (Harms Larsen, 2003a, s. 109), denne illustreres i figur 2. Når den også inndeles i akter er denne modellen kjent som «Hollywood-modellen» ettersom den er å finne i de fleste amerikanske filmer (Evans, 2006, ss.136-137).

Figur 2: Handlingsforløp i fortellinger i film og TV-episoder (Harms Larsen, 2003a, s. 109)



I figur 2 ser vi hvordan handlingen går igjennom forskjellige faser og hvordan disse fordeler seg igjennom en fortelling. Figuren viser hvordan nivået av spenning og styrken av uttrykkene stiger etterhvert som tiden i fortellingen går. Innad i fortellinger er det en inndeling i syv faser: *Anslag*, *presentasjon*, *utdypning*, *point of no return*, *konfliktopptrapping*, *klimaks* og *uttoning*. Jeg vil nå se på hva disse syv fasene inneholder.

Ofte begynner filmer og TV-episoder med et *anslag*. Anslaget er en kort sekvens som griper publikum og skaper interesse. Her får vi en liten forsmak av det som skal sees og oppleves (Harms Larsen, 2003a, ss. 110-112). Når anslaget er over vil vi ofte få en åpningsvignett. Etter dette starter historien og vi får da *presentasjonen*. Her skal hovedpersoner introduseres og karakterenes relasjoner etableres. Her bør vi, i følge Harms Larsen, også få vite om tiden filmen eller serien befinner seg i og miljøet den er satt i. Informasjon om hva som skal skje bør også fremkomme her, samtidig som det ikke røpes for mye av det som kommer. Publikum skal få tilstrekkelig informasjon til at de ønsker å se videre (Harms Larsen, 2003a, ss. 112-115).



Etter introduksjonen vil historien begynne å tilspisse seg. Dette er *utdypningsfasen* og historien vil her få mer dybde. I denne fasen skal fortellingen skape en sterk følelsesmessig relasjon mellom seerne og karakterene, samtidig som denne fasen også kompliserer de konfliktene som er med å drive fortellingen videre. Her vil historien også introdusere eventuelle underplott. Ved slutten av denne fasen vil det ikke være mulig for karakterene å unngå konflikten(e) som er satt i gang. Dette vil lede til den neste fasen, *point of no return* (Harms Larsen, 2003a, ss. 115-116).

*Pont of no return* er en overgangsfase. Her må problemet gjøres noe med, konflikten må adresseres. Dette er en fase der man går fra å utdype til å gå videre med problemet og konfliktopptrappingen. Dette er som regel ikke et spesifikt punkt, men en sammensetning av flere scener omtrent midtveis i historien som bygger opp til at hovedpersonen, eller protagonisten og antagonistene ser ut til å være i en fastlåst situasjon. Hver av karakterene kan få sine egne veier ut av dette hvis det er flere dominerende karakterer. Dette er alltid der plottets midtpunkt oppstår (Harms Larsen, 2003a, ss. 116-118).

Etter *point of no return* vil *konfliktopptrappingen* starte for alvor. Fortellingen skal innen dette punktet ha lagt inn dybde til hovedpersonens karakter og den verdenen fortellingen er lagt til slik at identifisering med hovedpersonen og spenning i foregående faser vil fungere som en motor som trekker handlingen videre i andre halvdel av historien. Her blir konflikten skjerpet og hovedpersonen og eventuelle hjelpere opplever typiske kriser som blir vanskeligere og vanskeligere å løse. Til slutt er fortellingen ved plottets andre store vendepunkt som vi finner i siste halvdel av konfliktopptrappingen. Denne avslutter ofte med en hovedscene. En eksplosiv konfrontasjon som skal forberede oss på det *klimakset* som snart vil komme (Harms Larsen, 2003a, ss. 118-120)

Konflikten i fortellingen vil tilslutt lede til et *klimaks*. Vi befinner oss her på toppunktet av spenningskurven, det alt har ledet frem til. Dette er sannhetens øyeblikk. Her kan man ofte se en henvisning tilbake til anslaget med bilder eller scener som gir mer mening til det vi så i begynnelsen av historien. Det største vendepunktet i historien vil man finne i denne fasen og det er også her protagonisten finner løsningen på konflikten (Harms Larsen, 2003a, ss. 120-121).

Når *klimaks* er over kommer avslutningen. Her skal historien lukkes og den skal også gi publikum mulighet til å lande etter klimakset. Dette er uttoningen. Dette kan være et fastsatt

mønster med en avslutning som alltid er lik eller det kan gis informasjon om hva som eventuelt skjer senere hvis det er relevant (Harms Larsen, 2003a, ss. 121-122). Med fastsatt mønster kan vi tenke oss at TV-episoder eller filmer alltid avslutter på samme måte. Asterix avslutter alltid sine historier med et gilde i landsbyen. Ofte gir denne delen oss informasjon om hvordan hovedpersonen har det etter at klimakset er over og problemet er løst (Harms Larsen, 2003a, ss. 121-122). For eksempel avsluttes episodene i *Upstart Crow* (BBC Two, 2016 – ) alltid med at William Shakespeare sitter foran peisen med sin kone og røyker pipe mens de snakker om det de har lært etter episodens konflikt er løst.

### 4.3 Historieprogresjon på lineær-TV

Det er flere dramaturgiske egenskaper som går igjen i TV-serier. Jeg vil nå presentere noen nøkkeltrekk ved TV-seriers dramaturgi.

#### 4.3.1 Forskjellige type TV-serier

Historieprogresjon og dramaturgi for pilotepisoder vil være avhengig av hva slags type serie pilotepisoden er del av. John Ellis ([1982] 1992, ss.155-157) argumenterer for at det eksisterer to hovedtyper av TV-serier. De seriene som har tydelige føljetongelementer og som strekker seg over flere episoder og sesonger omtaler han som «*serials*» (Ellis, [1982] 1992, ss. 155-57). Den andre typen serier omtaler han som «*series*». Dette er serier som avslutter alle sine plott i hver episode. I «*series*» er det en stabil og repeterende handling, med karakterer som kommer tilbake uke etter uke. Det er lite utvikling og endring. I hver episode vil statusen vende tilbake til start som om tidligere handling ikke har skjedd (Ellis, [1982] 1992, s. 154-155). *The Simpsons* (FOX, 1989 - ) er et typisk eksempel på en «*series*». Karakterene er stort sett de samme i hver episode og det er ingen endring i verdenen eller karakterene basert på tidligere hendelser. TV-serier kan også ha en kombinasjon av de to, der deler av historien går videre som i en føljetong og andre deler av handlingen avsluttes i hver episode (Ellis, [1982] 1992, s. 156).

Anne Gjelsvik (2003) referer til fjernsynsforskeren Ib Bondebjerg som har liknende inndeling som vi finner hos Ellis, sett med nordiske forhold (Gjelsvik, 2003, s. 24-25). Gjelsvik bruker

begrepene «episodiske serier» og «føljetong serier» som beskriver samme forhold som vi finner hos Ellis, der episodiske serier er de seriene med liten grad av føljetong, mens føljetongserier, er de som spenner over flere episoder og sesonger. Også her legges det frem et tredje alternativ der serier kan ha elementer av både å være episodiske og føljetonger, der deler av handlingen avsluttes og deler går videre til neste episode (Gjelsvik, 2003: 24-25).

#### **4.3.2 Plott**

Plott er handlingsforløpet og de forskjellige hendelsene fortellingen går igjennom (McKee, 1999, s. 43). Ifølge Kristin Thompson (2003) er normen for dagens TV-serier at episoder inneholder flere plott innad i episodene med forskjellige karakterer involvert i hvert plott og det er også vanlig at noen plott strekker seg over flere episoder (Thompson, 2003, s. 53-56).

De forskjellige plottene i en episode blir ofte referert til i litteraturen som A, B, C plott også videre. Hovedplottet, A-plottet, vil bli introdusert i starten av episoden og vil som regel involvere hovedpersonen. De andre plottene blir introdusert senere (Douglas, 2018, s. 77). B og C kan involvere andre karakterer enn hovedpersonen eller andre deler av hovedpersonens liv slike som venner og familie. Antall plott innad i episoder varierer, men det er vanlig å kjøre slalåm mellom de forskjellige plottene, der plottene foregår parallelt med hverandre, men ikke nødvendigvis har noe med hverandre å gjøre (Harms Larsen, 2003b, ss. 354-355). Plott kan være store eller små. A-plott er det som introduseres først og blir viet mest tid. Det vil være det dominerende plottet, mens B og C-plott vil være mindre dominant i episoden (Thompson, 2003, s. 56). Ifølge Thompson er dette også tilfelle i kortere episoder. Hovedplott får lengst skjermtid, mens mindre plott får mindre skjermtid (Thompson, 2003, s. 56).

Bruk av flere plott har vært vanligere å gjøre innen dramaserier med spilletid på rundt en time, enn i serier med kortere spilletid, men på 1990-tallet ble dette også introdusert for kortere episoder med spilletid på 30 minutter, slik som Thompson (2003: 56) undersøker for serien, *Friends* (NBC 1994-2004). Her fant hun at kortere episoder også har flere plottlinjer, men det er plott A som blir viet mest tid. Plott A er også det plottet som introduseres først (Thompson, 2003: 56). Vi kan ut ifra dette anta at TV-serier laget for lineær-TV i dag vil introdusere flere plott uansett lengde på episodene.

### 4.3.3 Konflikter

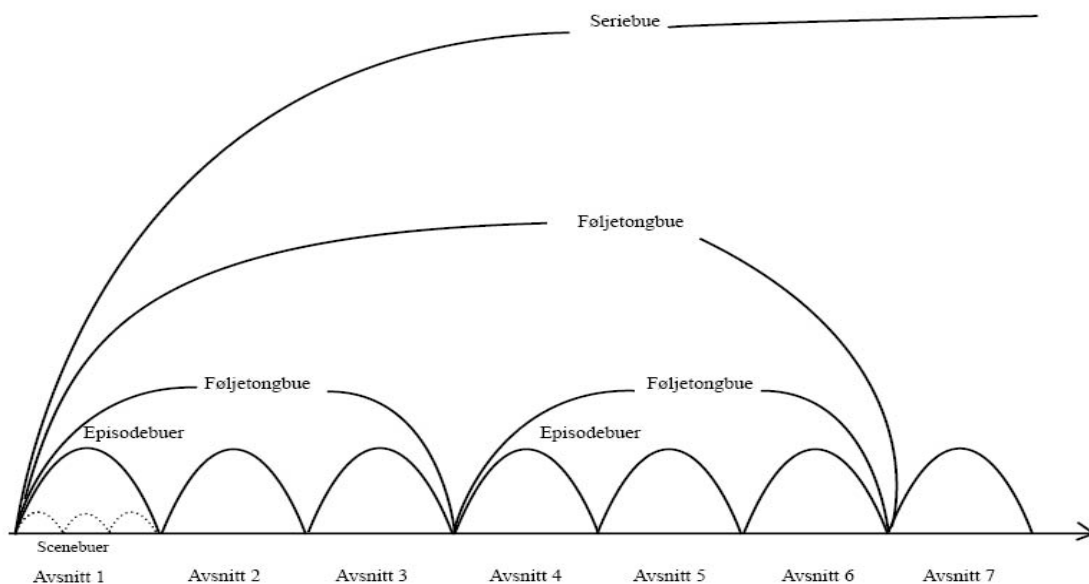
Konflikter er det som driver plottene i en fortelling videre. Som Robert McKee skriver: “*Nothing moves forward in a story except for conflict*” (McKee, 1999: 210). Når karakterer i fortellingen motarbeider hverandre eller møter på motstand, oppstår det konflikt. Igjennom handlingsmønstret og usikkerheten rundt utfallet av konfliktene drives fortellingen og plottet videre (Harms Larsen, 2003a: 94). Konflikter skjer som regel ved at karakteren som bærer fortellingen, protagonisten, møter motstand fra antagonist, den som skaper motstanden i fortellingen (Harms Larsen, 2003a: 54). Protagonistens forsøk på å løse konflikten og antagonistens forsøk på motarbeidelse trekker fortellingen fremover (Harms Larsen, 2003a: 94). Konflikter opptrer på tre nivåer. På det nederste nivået er de indre konfliktene der en karakter er i konflikt med seg selv og sitt indre. På nivå to finner vi de personlige konfliktene der protagonisten har konflikter med mennesker rundt seg. På nivå tre er de sosiale konfliktene. Her er det samfunnet rundt som utgjør antagonist, og protagonisten havner i konflikt med store institusjoner eller hele samfunn (Harms Larsen, 2003a: 59-60). Gjennom konfliktene går plottene igjennom sitt handlingsforløp.

### 4.3.4 Historiebuer:

De forskjellige plottene i TV-serier på lineær-TV kan bli avsluttet i en episode eller gå videre over flere episoder som føljetonger. Hvorvidt en serie er en episodisk serie eller en føljetongserie vil påvirke hvordan plottene i episodene legges opp. Episodiske serier vil få en avslutning i hver episode der plottene lukkes. I føljetongserier, eller en hybrid mellom de to, kan deler av plottene bli avsluttet mens andre går videre til neste episode, og man får da forskjellige historiebuer innad i episodene, sesongene og serien (Harms Larsen, 2003b: 353-356).

Historiebuer for TV-serier kan vi forestille oss slik som de illustreres i figur 3, der jeg har laget en gjengivelse av de forskjellige historiebuenes slik Harms Larsen illustrerer dem (Harms Larsen 2003b, s. 256), der forskjellige buer i serier driver fortellingen videre.

Figur 3: Historiebuer i en TV-serie (Harms Larsen 2003b, s. 256)



Hver episode har sin fortelling. Dette er episodebuen. Noe går videre igjennom sesongen (føljetongbuer), og en tredje type bue strekker seg over hele serien som en rød tråd (seriebuer). Selv om en episode er del av en føljetongserie så er hver episode en egen enhet som gir en bit av historien og har en egen konflikt. Episodene danner en del av en større fortelling og trer inn i føljetongen som strekker seg over hele sesonger og serien i sin helhet (Harms Larsen 2003, s. 256). De forskjellige buene bruker fortellermodellen i figur 2 for å fortelle sin historie. Vi vil finne igjen fortellermodellen innad i alle buene. Hvert plott vil følge fortellermodellen, likeledes vil fortellermodellen strekke seg igjennom hele serien, hele sesongen eller hver enkelt episode (Harms Larsen 2003b, s. 256).

#### 4.3.5 Akter i episoder på lineær-TV

Innad i hver enkelt episode vil vi finne akter lik de man finner i film, men med noen ulikheter. På amerikansk lineær-TV er episodens spilletid på enten 30 minutter episode eller 60 minutter (Douglas, 2018, s. 19). Dette inkluderer reklamepauser på kanaler som finansieres med reklame, så i virkeligheten vil selve episodene uten reklame være på cirka 20 minutter for halvtimessegmentet og 42-44 minutter for timesegmentet (Douglas, 2018, s. 20). Her er akter inndelt etter når det er forventet å legge inn reklamepauser. På amerikansk lineær-TV brytes

det til reklame cirka hvert 14 minutt og slutten på en akt blir da der reklamepausen legges inn. Reklameavbrudd vil også ha en innvirkning på hvor det legges inn vendepunkter og spenningstopper i en episode. Disse legges inn før en reklamepause for å være sikker på at publikum blir med videre, selv etter avbrudd. Den reklamepausen som går midtveis i episoden er den lengste. Her blir derfor den største spenningstoppen lagt inn, da gjerne med cliffhanger (DiMaggio, [1990] 1993, s. 88).

Madeline DiMaggio har fremlagt et oppsett for hvordan serier med 30 minutters spilletid og 60 minutters spilletid vil se ut med reklamepauser. I appendiks B finner vi en skjematisk oversikt over hvordan en episode med en 60 minutter sendetid med reklameavbrudd bygges opp i akter slik DiMaggio har skissert dem ([1990] 1993, s. 89). Tilsvarende finner vi i appendiks C en aktoppdelingen av en episode med 30 minutters sendetid, inkludert reklameavbrudd, slik de er fremlagt av DiMaggio ([1990] 1993, s. 61).

For en 60 minutter lang episode vil Akt I gi en introduksjon og legge frem konflikten som står sentral for episoden. I akt II og III skal konflikten bygge seg opp og det vil være her de fleste problemene for karakterene oppstår. I akt IV vil det bli en løsning på konflikten(e) (DiMaggio, [1990] 1993, s. 88). Slutten av akt II gir den største spenningstoppen så langt i episoden og markeres ofte av en cliffhanger (DiMaggio, [1990] 1993, s. 88). For episoder innen halvtimessegmentet vil denne komme tidligere og i slutten av akt 1, omtrent midtveis i episoden (DiMaggio, [1990] 1993, ss. 60-62). Som vist i appendiks B og C er spenningskurven i episoder på både 2 og 4 akter stadig stigende og avslutter på et toppunkt.

Episoder uten reklameavbrudd blir ofte laget med 3 akter. Her står skribentene litt friere og kan dele aktene etter plottene til de forskjellige karakterene og er heller ikke bundet i en fast rytme på 14 minutter. Det som da utgjør forskjellen i forhold til en fire-akts inndeling er at akt II og akt III blir slått sammen. Det første vendepunktet kan komme rundt midtveis i episoden, men det vil bli lagt opp etter når det er naturlig for plottene å gjøre en endring (Douglas, 2018, ss. 81-82).

Seere vil ikke nødvendigvis tenke på akter når de ser en episode, men litteratur for manusforfattere oppfordrer til å holde et mønster og en rytme i aktene innad i en TV-serie. Douglas kaller dette «The beat» der hver akt danner rytmen i historien med forskjellige scener, sekvenser og forskjellige plott som tar del i en akt. Hvert 14 minutt skal det komme en endring

som angir slutten av akten. Dette er ikke alltid en cliffhanger, men kan også være et vendepunkt eller endring i et av plottene i episoden (Douglas, 2018, s. 74-79). Amerikanske TV-kanaler har de siste årene begynt å operere med 5 og 6 akter innad i episodene for å gi plass til flere reklamepauser. Det gjør hver akt kortere og med flere små vendepunkt innad i episodene. Bruk av flere akter gir en opplevelse av et raskere tempo i fortellingen. Det er gjerne den siste delen, akt IV som deles i to for å gjøre klar en ekstra akt V. Denne siste akten blir da som en liten sluttsekvens, som også omtales som *tag*. Her legges det inn litt ekstra informasjon helt på slutten av episoden (Douglas, 2018, s. 80). Ettersom både Douglas og DiMaggio oppfordrer til å lage en oppdeling i fire akter i en episode for 60-minutterssegmentet vil det være dette jeg vil regne som normalen for serier laget for lineær-TV innen dette segmentet.

#### **4.4 Dramaturgiske trekk ved pilotepisoder**

For å kunne lage en normativ dramaturgisk modell som er viet spesielt til pilotepisoder på lineær-TV vil jeg ikke kun se på generelle trekk ved lineær-TV sine episoder. Jeg vil også trekke inn noen av teoriene som gjelder spesielt for pilotepisoder.

Pamela Douglas (2018), Madeline DiMaggio ([1990] 1993) og Daniel P. Calvisi (2016) vektlegger at pilotepisoder skal gripe publikum raskt. Det bør derfor etableres et «hook» tidlig i pilotepisodene, så publikums interesse vekkes. Enten i anslag eller tidlig i episodens introduksjonsfase.

Videre gir Calvisi (2016) klare føringer på dramaturgien i en pilotepisode og fremhever spesielt noen punkter som en pilotepisode bør inneholde. Disse er klimaks, konfliktløsning og epilog med cliffhanger eller åpne spørsmål (Calvisi, 2016, s. 58).

Vi finner klimaks og konfliktløsning i episoder som ikke er pilotepisoder også, men i pilotepisoder har klimaks en spesiell funksjon. Klimaks, som er der vi får den største spenningstoppen og vil lede til en løsning på episodens konflikt, bør kun gi en midlertidig løsning for protagonisten. Klimaket og konfliktløsningen skal skape en endring i protagonisten slik at verdenen som protagonisten lever i blir dramatisk endret fra der vi så han eller hun i starten av episoden. Denne endringen vil skje som et resultat av konfliktløsningen i pilotepisoden. Dette bør i følge Calvisi følges opp med en epilog som danner et bilde av hvordan

verdenen er for protagonisten etter konfliktløsningen er over. Her bør det også gis hint om større konflikter som vil komme videre i fortellingen. De siste scenene av pilotepisodene bør være en epilog som viser disse konfliktene og som ender i cliffhanger eller åpne spørsmål om hva som vil skje videre (Calvisi, 2016, ss. 58-60). Dette skal kunne sikre at publikum ønsker å bli ved serien og se videre i sesongen. Calvisi sine anbefalinger er spesielt rettet mot føljetongserier der plottet ikke avsluttes i hver episode.

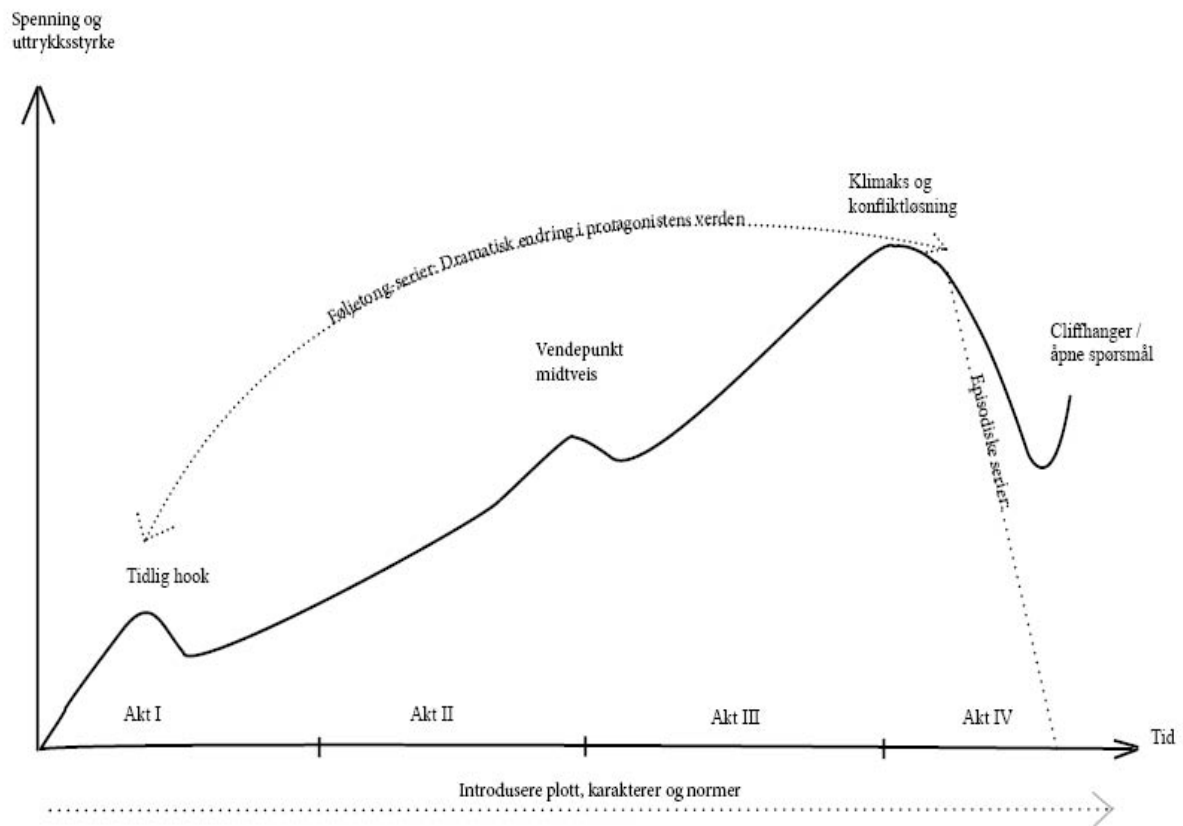
#### **4.5 Modell for pilotepisoder:**

Etter gjennomgangen av dramaturgisk teori med særlig vekt på spenningsoppbygging, fortellingsmodellen for lineær-TV og hva som er spesielt innen pilotepisoder som man må ta hensyn til, er det nå mulig å legge grunnsteinene for hvordan en normativ modell for pilotepisoder vil se ut. En slik modell, spesifikk for pilotepisoder, finnes ikke fra før, men ut ifra det jeg nå har gått igjennom vil jeg kunne lage en normativ modell for hvordan pilotepisoder fremtrer på lineær-TV. Denne vil kunne brukes til å sammenlikne Netflix sine pilotepisoder med pilotepisoder på lineær-TV. Denne modellen vil trekke inn hvordan fortellermodellen fremstår i pilotepisoder og vise de stedene i episodene der det er spesielle avvik eller viktige hendelser.

I figur 4 har jeg laget en dramaturgisk modell som tar utgangspunkt i fortellermodellen Harms Larsen presenterer. Den er modifisert for å synliggjøre de trekkene vi, ifølge Calvisi, finner i pilotepisoder og i aktene hentet fra DiMaggio i appendiks B og C. Illustrasjonen viser en dramaturgisk modell for pilotepisoder på lineær-TV.



Figur 4: Dramaturgisk modell for pilotepisoder på lineær-TV



Hvis dette synes å være en rimelig modell for dramaturgien i en pilotepisode for lineær-tv, kan vi sette opp følgende karakteristiske trekk:

- I starten av episoden bør det legges inn et tidlig «hook» som skal vekke interesse hos seerne. Dette bør skje tidlig og i akt I.
- Midtveis i episoden vil det være et vendepunkt. Her kommer en endring. Konflikten fremstår først som løst, men konflikten tar en ny vending og spenningen stiger på nytt.
- Etter klimaks og påfølgende konfliktløsning vil det være en dramatisk endring i protagonistens verden i forhold til der han eller hun startet episoden.

- Det er to mulige utfall av konflikten. Disse er avhengig av hva slags serie pilotepisoden er del av. Ved episodiske serier vil pilotepisoden få en lukket slutt på alle sine plott. Ved føljetongserier vil det etter klimaks være en liten epilog der konflikten synes løst. Her daler spenningen, men det oppstår nye konflikter i epilogen og spenningsnivået stiger på nytt. Dette vil enten gi en cliffhanger eller åpne spørsmål som man vil ønske å få besvart i videre episoder.
- Igjennom hele episoden fungerer pilotepisodene på lineær-TV som en introduksjon til plott, karakterer og normer som gjelder for serien.

Modellen er lagt opp etter en 4-akts struktur for en episode innen 60 minutters segmentet. Den kan enkelt tilpasses episoder innen 30 minutters segmentet. Man vil da også se de samme strukturene av et tidlig «hook», et vendepunkt midtveis og en avslutning med cliffhanger eller åpne spørsmål. Episodiske serier vil lukke plottene i slutten av episoden uavhengig om dette er for 30-minutters segmentet eller 60-minutters segmentet.

Denne modellen er en normbeskrivende modell og representerer ikke nødvendigvis alle serier som er laget på lineær-TV, men den representerer det som er anbefalingene for episoder på lineær-TV. Med denne modellen vil det nå være mulig å undersøke hvorvidt man finner liknende dramaturgi i Netflix sine pilotepisoder.

## 4.6 Oppsummering – Dramaturgi på lineær-TV og i pilotepisoder

Etter nå å ha gått igjennom teori rundt dramaturgi er det mulig å gjøre en oppsummering av hva som kjennetegner dramaturgi i TV-serier og pilotepisoder på lineær-TV. Derigjennom besvares mine forskningsspørsmål om hva som kjennetegner dramaturgien i TV-serier og pilotepisoder på lineær-TV og om hvordan en modell for pilotepisoder vil se ut.

Dramaturgi i TV-serier henter mye av dramaturgien fra filmer, der handlingen brytes ned i forskjellige seksjoner som en fortelling går igjennom. En klassisk oppbygging fra film er tre akter der det er en introduksjon, en konfrontasjon og en konfliktløsning. Igjennom disse tre aktene vil fortellingen gå igjennom forskjellige faser. Disse er: *Anslag*, *presentasjon*,

*utdypning, point of no return, konfliktopptrapping, klimaks og uttoning.* Et slik oppsett er ikke unikt for film, men også noe som man finner igjen i TV-serier.

Det er hovedsakelig to hovedtyper serier, episodiske serier og føljetongserier. I episodiske serier avsluttes alle plott i episoden uten å gå videre til neste episode. I føljetongserier går plott videre over flere episoder. Internt i hver episode er det også en episodisk konflikt som får en løsning, men ikke nødvendigvis avslutter hovedplottet. Den episodiske konfliktløsningen gir en løsning på den episodiske konflikten.

Basert på teorier rundt dramaturgi har jeg konstruert en modell for pilotepisoder for lineær-TV slik den vises i figur 4. Denne figuren vektlegger de tidlige hookene som bør dukke opp tidlig i en pilotepisode på lineær-TV for å vekke seernes interesse. Den viser også hvordan konflikten i pilotepisoder får en midlertidig løsning som ender i nye konflikter. Pilotepisoder som er del av føljetongserier, vil ende i cliffhanger eller med åpne spørsmål relatert til hva som vil skje videre. Pilotepisoder som er del av episodiske serier, vil få en lukket slutt der det ikke introduseres nye konflikter.

Via pilotepisodens konflikter gjennomgår protagonisten en endring og det åpner seg opp en ny verden som serien vil følge videre. Igjennom hele episoden introduseres seerne for hvilke karakterer og plott som vil være gjeldene for serien, samtidig som den også angir hvilke normer som serien følger for å fortelle sin historie.

## 5 Episodiske serier og føljetongserier

For å kunne gjøre en velinformert analyse av pilotepisodene til Netflix og deres dramaturgi i forhold til pilotepisoder på lineær-TV er det nødvendig for videre undersøkelser å vite om pilotepisodene er del av en episodisk serie, eller om de utgjør første episode i en føljetongserie.

Som diskutert i forbindelse med utviklingen av dramaturgisk modell for pilotepisoder på lineær-TV, har føljetongserier og episodiske serier forskjellige utfall i figur 4. Relatert til denne studien vil dette spesielt ha en innvirkning på konfliktløsning og hva slags avslutninger vi kan forvente å finne i slutfasen av pilotepisodene.

Som illustrert i figur 4, vil episodiske serier avslutte alle plottene i fortellingen, mens føljetongserier vil ha plott som strekker seg over flere episoder og derfor inneholde en konfliktopptrapping mot slutten av pilotepisoden.

Før pilotepisodene i utvalget kan undersøkes og sammenliknes med dramaturgien til pilotepisoder på lineær-TV ønsker jeg derfor å finne ut hvorvidt pilotepisodene er del av episodiske serier eller om de er del av føljetongserier som legger opp til å følge plottene over flere episoder. Før jeg sammenlikner dramaturgien i Netflix' pilotepisoder med dramaturgien i pilotepisoder på lineær-TV vil jeg derfor først stille forskningsspørsmålet: *Er pilotepisodene til de Netflix-originalseriene som er med i utvalget, del av episodiske serier eller føljetongserier?*

Ved å identifisere hva slags serier som er med i utvalget vil det være mulig å bedre bedømme hvorvidt pilotepisodene til Netflix bruker tilsvarende dramaturgi for pilotepisoder som man finner på lineær-TV.

For å undersøke dette vil jeg identifisere plottene som introduseres i utvalgets pilotepisoder og finne ut hvorvidt de avsluttes i episodene eller om de går videre som føljetonger. Som figur 3 viser, starter både føljetongbuer og seriebuer i første episode av en sesong, og det bør derfor være mulig å finne ut hvorvidt en serie er episodisk eller føljetong ved å avdekke hvorvidt plott som introduseres, får en konklusjon.

## 5.1 Analyse av serietyper

Med bakgrunn i hvordan Ellis ([1982]1992) har delt inn TV-serier i to kategorier, *series* og *serials*, vil jeg gjøre en analyse av seriene i utvalget for å undersøke hva slags serier pilotepisodene er del av.

TV serier kan ha forskjellig grad av føljetong, og både Ellis ([1982] 1992) og Gjelsvik (2003) påpeker dette. En serie kan ha noen plott som avsluttes i en episode, mens andre går videre som føljetong. Disse seriene er også en form for føljetongserier, ettersom de har føljetongelementer. Selv om det er flere mulige varianter av føljetonger, er det i forhold til denne analysen kun interessant å vite hvorvidt en serie inneholder føljetongelementer eller ikke. Ettersom funnene videre skal brukes til å sammenlikne pilotepisodene til Netflix med figur 4 vil jeg derfor kun forholde meg til to kategorier: føljetongserier og episodisk serier.

Analysen vil gjennomføres ved å identifisere de plottene som settes opp i pilotepisodene. De forskjellige plottene som introduseres i pilotepisoden for hver serie, vil bli listet opp i en tabell. Det vil kun være de mest fremtredende plottene som føres opp.

Når plottene er identifisert vil det angis hvorvidt alle pilotepisodenes plott ble løst eller ikke. Dette vil da kunne identifisere hvorvidt en pilotepisode har en lukket eller åpen slutt. En lukket slutt innebærer at ingen plott går videre i føljetong. Åpen slutt innebærer at pilotepisoden inneholder minst ett plott som går videre som føljetong.

Jeg vil i tabellen som angir pilotepisodenes plott føre opp hvorvidt et plott er del av de episodiske konfliktene. Plott som skiller seg ut som hovedplott vil også bli indikert i parentes ved siden av beskrivelsen.

## 5.2 Serietyper i utvalget

Den totale oversikten over plott introdusert og plott avsluttet er vedlagt i appendiks D. Tabellen i appendiks D inneholder funn fra alle pilotepisodene i utvalget og oppgir de sentrale hovedplottene og episodiske plottene i de forskjellige pilotepisodene.

Ved gjennomgang av alle pilotepisodene som er med i utvalget, kan vi se at ingen av seriene avslutter alle sine plott i pilotepisoden. Alle pilotepisodene i utvalget har minst ett plott som introduseres uten at de får noen avslutning. Dette er de plottene som danner fortellingen videre og starter serienes seriebuer og føljetongbuer.

Episodene i utvalget inneholder episodiske konflikter relatert til plottene, men de avslutter ikke alle plottene. Ut ifra pilotepisoden er det ikke mulig å si hvor lenge plottene vil strekke seg som føljetong. Noen serier legger opp til mange plott, mens andre har færre. Alle har minst ett plott som settes opp i første episode og som ikke avsluttes.

Ettersom alle pilotepisodene er del av serier med elementer av føljetong, vil jeg nå kunne gå videre med analyse av pilotepisodene i utvalget ved å sammenlikne dem med figur 4 sitt utfall for serier med føljetong. Jeg vil da undersøke om vi finner de samme dramaturgiske trekkene i pilotepisodene til Netflix som man gjør i pilotepisoder på lineær-TV innen føljetongserier.

## 6 Tidlige «hook» i Netflix-originalseriers pilotepisoder

Etter nå å ha sett på hva en pilotepisode skal inneholde og dramaturgien i en pilotepisode innen lineær-TV samt avdekket at alle pilotepisodene i utvalget er del av føljetongserier der handlingen spenner over flere episoder, ønsker jeg å undersøke om utvalget av pilotepisoder har en tilsvarende dramaturgi som jeg presenterte i figur 4. Det første steget i analysen vil derfor være å undersøke bruken av tidlige «hook» i pilotepisodene til Netflix.

### 6.1 Om analysen av tidlige «hook»

I figur 4 etablerer pilotepisoder på lineær-TV et tidlig «hook» i pilotepisoden for å vekke interesse. Jeg vil starte analysen med å undersøke pilotepisodene sin introduksjonsfase, der jeg ønsker å finne ut hvorvidt pilotepisodene i utvalget legger inn tidlige «hook» i sine pilotepisoder, slik guidebøkene anbefaler at pilotepisoder gjør på lineær-TV.

Forskningsspørsmålene for denne delen av analysen vil være:

*Etablerer pilotepisodene i utvalgets Netflix-originalserier et tidlig «hook» for å få seere interessert i å se videre i episodene?*

*Hvor raskt legger pilotepisodene i utvalgets Netflix-originalserier inn momenter eller «hook» som skal gripe publikum? Er dette innenfor anbefalingene for serier laget for lineær-tv?*

*Er det noen dramaturgiske forskjeller eller likheter i «hook» som legges inn tidlig eller sent i pilotepisodene til utvalgets Netflix-originalserier?*

Liknende undersøkelser av pilotepisoder har så vidt meg bekjent ikke blitt gjort tidligere, og det er derfor nødvendig å etablere noen markører jeg vil se etter for å undersøke pilotepisodene hos Netflix opp mot det man kan finne på lineær-TV. Her vil jeg hente hjelp fra figur 4, som illustrerer pilotepisodene på lineær-TV. I figuren legges «hook» inn tidlig, gjerne innen første akt er ferdig og introduksjonen er gitt.

For å avdekke hvor tidlig pilotepisodene i utvalget etablerer et «hook», og om det gjøres, vil jeg gjøre en nærlesning av alle pilotepisodene. Her vil jeg se etter når «hook» dukker opp og hvorvidt det er noen særtrekk som er mulig å kjenne igjen. Jeg vil se på hva som har blitt introdusert innen «hooket» etableres og vil forsøke å identifisere hva som danner et «hook» i episodene.

Funnene fra nærlesningen vil bli satt opp i en oversikt over når de forskjellige pilotepisodene til Netflix introduserer sitt første «hook». Jeg vil også gi en kort forklaring på hva som etablerer «hook» i episodene.

De forfatterne som vektlegger at «hook» skal komme tidlig i pilotepisodene, har ikke en klar definisjon av hva et «hook» skal være eller et bestemt tidspunkt for når det skal forekomme. I boken til Pamela Douglas (2011) oppgis det en definisjon der «hook» defineres som *“an early action or situation that grabs the audience’s attention”* (Douglas, 2011, s. 284). Jeg vil i min analyse bruke denne korte definisjonen når jeg ser etter et «hook»: *En tidlig handling eller situasjon som har potensial til å gripe publikum*. Ved nærlesing av pilotepisodene vil jeg derfor se etter momenter eller situasjoner som prøver å gripe publikum og vekke interesse, scener eller momenter som får meg til å sette spørsmål om hva som kan skje eller hendelser som gjør at serien virker interessant. Det kan for eksempel være spesielt morsomme scener hvis det er en komedie, eller scener som skaper spenning eller dramatik hvis det er en dramaserie. Det kan også være en avsløring som pirrer interessen for å se videre.

«Hook» kan dukke opp flere steder i en episode. I denne undersøkelsen er det kun det første «hooket» jeg er interessert i å identifisere. Når det første «hooket» er identifisert, vil jeg føre opp tidspunktet for når den avsluttende scenen i «hooket» opptrer. Tabellen vil danne grunnlaget for videre analyse av tidlige «hook». Lengden på episodene vil også bli ført opp. Episoders lengde kan påvirke både antall akter og når man vil forvente å finne et vendepunkt. Dette fremgår av Madeline DiMaggios ([1990] 1993) oppdeling av akter slik de vises i appendiks B og C. I serier laget for lineær-TV bør man, ifølge guidebøkene, finne introduksjon av tema, plott og karakterer i løpet av første akt. Det er derfor naturlig i denne studien å lete i anslaget samt første akt for å finne de tidlige «hookene».

Selv om guidebøkene for tekstforfattere ikke har definert hvor tidlig et «hook» bør legges inn i pilotepisoder for lineær-TV er det ønsket at det skal skje så fort som mulig. Daniel Calvisi



henviser til hvordan pilotepisoden for *Scandal* (ABC, 2012-2018) ble trimmet ned fra 12 til 6 minutter for at «hooket» skulle komme tidligere (Calvisi, 2016, ss. 8-9). Jeg vil derfor legge inn 6 minutter som tidsfrist for hva jeg definerer som et tidlig «hook» i analysen. «Hook» som legges inn etter dette vil da regnes som sene «hook».

Ved gjennomgang og analyse av pilotepisodene til Netflix vil jeg først undersøke de pilotepisodene i utvalget som hadde et tidlig «hook» innen 6 minutter og se nærmere på hvordan dette ble introdusert. Etter dette vil jeg se på de pilotepisodene der «hooket» ble etablert etter 6 minutter og se om det er noe som går igjen i disse episodene når det gjelder dramaturgi og oppbygging av handlingen. Jeg vil illustrere både tidlig og sene «hook» med noen eksempler som jeg trekker ut fra nærlesningen jeg gjør av episodene når jeg plasserer dem inn i tabellen med oversikt over «hook».

Hvis pilotepisoder ikke har noe «hook» i det hele tatt vil dette bli kommentert til slutt. Hvis jeg finner slike tilfeller vil jeg forsøke å finne ut om det kan være noe annet som oppstår og som ikke er like tydelig regnet som «hook». Dramaturgien i slike eventuelle episoder vil bli undersøkt for å se om «hook» kan ha blitt etablert på en annen måte enn det jeg har funnet i de foregående episodene.

## **6.2 Oversikt over første hook i Netflix sine pilotepisoder**

Etter nærlesning av alle pilotepisodene er funnene presentert i appendiks E. I første kolonne er tittelen på serien angitt. Disse er presentert i alfabetisk rekkefølge. I annen kolonne, markert med «hook», vises tidspunktet der det etableres et «hook» for første gang i episoden. Det er den avsluttende scenen eller tiden der «hooket» oppstår som er oppgitt i denne kolonnen.

I tredje kolonne har jeg gitt en kort beskrivelse av hva som etablerer «hook» i episoden. Fjerde kolonne oppgir hvorvidt episoden hadde et anslag. Anslaget gir ofte en smakebit på hva som kommer og er hyppig i bruk på lineær-TV. Ved å markere hvorvidt anslag er brukt eller ikke får denne studien mulighet til å se om «hook» opptrer i form av et anslag, samtidig som det også bidrar til å identifisere hvorvidt man finner et liknende dramaturgisk oppsett hos Netflix

som det vi finner på lineær-TV. Siste kolonne lister den totale spilletiden for pilotepisoden til serien.

Etter å ha fått en oversikt over når første «hook» opptrer i alle pilotepisodene er det mulig å undersøke hvorvidt pilotepisodene til Netflix legger inn «hook» på samme tidspunkt som vi kan forvente å finne et «hook» på lineær-tv.

Jeg vil først se på de episodene som etablerer et «hook» innen 6 minutter. Deretter vil jeg undersøke de pilotepisodene som etablerer det senere, etter 6 minutter. Til slutt vil jeg forsøke å finne ut hva som kjennetegner de tidlige «hookene» og hva som eventuelt kjennetegner de «hookene» som opptrer senere.

For å illustrere hvordan «hook» etableres, både tidlig og sent, vil trekke frem noen eksempler på hvordan dette fremtrer i pilotepisodene til Netflix.

### **6.3 «Hook» - mindre enn 6 min**

Jeg vil først se på de seriene som etablerer et «hook» tidlig i pilotepisoden, innen 6 minutter. Disse kan sees i tabell 2.

Som vi ser i tabell 2, så er det 16 serier i utvalget som legger inn «hook» innen 6 minutter ut i episoden. I mange av pilotepisodene etableres det første «hooket» i et anslag. Ved å etablere et «hook» i et anslag har episodene fulgt et oppsett som er kjent fra lineær-tv. Av de 16 episodene som har et «hook» innen 6 minutter har alle etablert «hooket» i et anslag. For alle episoder i tabell 2 er det først noen minutter med handling før episoden starter opp med en introvignett eller introduksjonstekst.

Tabell 2: "Hook" - Mindre enn 6 minutter

Serie	«Hook»	Anslag	Spilletid
Atypical	4 min	Ja	38 min
Flaked	3 min	Ja	30 min
Dear White People	3 min 40 sek	Ja	33 min
Frontier	2 min	Ja	47 min
Girlboss	2 min	Ja	29 min
Haters back off	3 min	Ja	31 min
Lynwood	5 min	Ja	31 min
Marvel's The Punisher	4 min 40 sek	Ja	51 min
Narcos Mexico	2 min 24 sek	Ja	57 min
Ozark	2 min 40 sek	Ja	58 min
Sex Education	1 min 28 sek	Ja	52 min
The Kominsky Method	3 min 40 sek	Ja	33 min
The Get Down	16 min	Ja	93
The Innocents	3 min -4 min	Ja	45 min
The Umbrella Academy	3 min	Ja	59 min
Unbreakable Kimmy Schmidt	2 min	Ja	24 min

Jeg vil nå trekke frem noen eksempler fra utvalgets pilotepisoder for å illustrere når og hvordan tidlig «hook» opptrer i utvalgets pilotepisoder. Eksempelene vil også demonstrere likhetstrekk eller forskjeller på hvordan et «hook» etableres i pilotepisodene til Netflix når dette legges inn tidlig i episodene.

Jeg vil først presentere hvordan «hook» etableres i pilotepisoden til komedien *Unbreakable Kimmy Schmidt*. Episoden har tittelen *Kimmy goes outside*. Her etableres det et «hook» innen 2 minutter har gått. I episodens anslag presenteres karakterer og plottet i serien.

I de første minuttene av pilotepisoden blir hovedpersonen, Kimmy Schmidt, hentet ut av en bunker under jorden der hun har vært fanget i mange år. I første scene ser vi en gruppe kvinner i noe som ser ut som en dunkel kjeller. Kvinnene er kledd i gammeldagse, konservative kjoler til anklene og fletter som gir assosiasjoner til strenge og lukkede sekter. De går rundt et juletre og synger en versjon av den engelske julesangen «*Oh, Christmas tree*» med en tekst omskrevet for anledningen. De synger: «Apocalypse, apocalypse, we caused you with our dumbness». De tror at verden har gått under og de er de eneste overlevende, noe vi lærer fra teksten i julesangen de synger. I neste øyeblikk ser vi et S.W.A.T. team bryte seg inn og hente dem ut av en bunker.



Bilde 1: Kimmy Schmidt (i midten, t.h.) går rundt juletreet i bunkeren

Musikk, bilder, handling og kontekst legger til rette for at seerne skal bli grepet fra første stund og gir også en opplæring i hva slags sjanger serien tilhører. Dette er en komedie. Fra den surrealistiske syngingen av julesanger, til kvinnene kommer ut av bunkeren og oppdager verden utenfor, bygges det opp en ramme for seriens plott.

Allerede i løpet av noen få minutter har episoden gitt oss mye av det som er å forvente fra pilotepisoder. Den har presentert oss for settingen og hovedpersonen og den har gitt oss et plott som vi kan følge videre i episoden. Alt dette er med på å etablere et «hook».



Bilde 2: Kimmy Schmidt (i midten) og de andre kvinnene kommer opp av bunkeren

*Unbreakable Kimmy Schmidt* er en komedie, men tidlige «hook» etableres også i dramaserier. Går vi over til en helt annen sjanger slik vi finner i *Narcos: Mexico*, ser vi at det her gjøres en rask introduksjon av seriens tema og plott som et første «hook» for å få seere til å følge med videre. I likhet med *Unbreakable Kimmy Schmidt* finner vi også her «hook» i anslaget. I starten av episoden får vi informasjon om verdenen og settingen vi befinner oss i. Dette gjøres via bilder, tekst og en fortellerstemme som forklarer settingen til seerne. Her introduseres et plott

med en konflikt og spenningsmoment i et anslag. Jeg vil nå se nærmere på hvordan dette gjøres i *Narcos Mexico* sin pilotepisode, *Camelot*.

Episoden åpner med dramatiske og voldelige videosnutter akkompagnert av en fortellerstemme som forteller om en narkokrig som har pågått i Mexico og USA siden 1980-tallet. Settingen gis ved å fortelle om aktørene i denne krigen, og bildene og videosnuttene er med på å illustrere de brutale hendelsene. Året er 1985 og stedet som først vises er Guadalajara i Mexico. Vi blir fortalt om en hemmelig krig som har pågått i over 30 år og så langt har krevd 500 000 menneskeliv. En krig mellom myndigheter og narkobaroner. Via videosnutter viser anslaget også noen menn i en bil der en mann i baksetet er iført en sort hette over hodet. Mannen trekkes ut av bilen og inn i et rom. Fortellerstemmen introduserer karakteren, Kiki Camarena, som befinner seg midt i det hele og vil endre alt. Anslaget avsluttes med at Kiki får hetten fjernet fra hodet.



Bilde 3: Scener med Kikki Camarena fra anslaget i *Narcos: Mexico*, episode 1: *Camelot*

I *Narcos: Mexico* sitt anslag settes det opp flere konflikter. Selv om vi fremdeles ikke vet hva som vil skje, har anslaget gitt oss så mye informasjon at det lett kan skape et ønske om å bli ved skjermen. Anslaget har gitt oss settingen, tiden vi befinner oss i og potensielle karakterer og konflikter som serien vil handle om. Den har også gitt hint om sjanger. Dette kan være et gangster-drama eller et krim-drama. Alt dette gjøres innen 2 minutter og 24 sekunder. Via pilotepisodens anslag etableres det et «hook». Anslaget har hatt en bratt spenningsstigning som får en brå avslutning. Når anslaget er over, synker spenningskurven. Etter en kort introvignett starter handlingen i episoden bakover i tid i forhold til det som har blitt presentert i anslaget. Vi vet allerede at noe dramatisk kommer til å skje på et senere tidspunkt i episoden eller serien, ettersom anslaget har vist oss dette fremtidige plottet.

Pilotepisodene til *Narcos: Mexico* og *Unbreakable Kimmy Schmidt* er to eksempler på pilotepisoder som har lagt inn tidlige «hook» innen to veldig forskjellige sjangere. De representerer også serier innen to forskjellige segmenter når det gjelder lengde på episodene. *Narcos: Mexico* sin pilotepisode varer i 55 minutter og 39 sekunder mens *Unbreakable Kimmy Schmidt* pilotepisode varer kun i 24 minutter. Når vi ser hvordan «hook» opptrer i anslagene til disse to episodene ser vi likevel noen fellestrekk. Felles for dem begge er at anslaget introdusere et plott for den videre fortellingen som pilotepisoden er del av. Bruk av anslag til å introdusere plott finner vi også i pilotepisodene til: *Atypical*, *Dear White People*, *Flaked*, *Frontier*, *Haters back off*, *Marvel's The Punisher*, *The Get Down*, *The Innocents* og *The Umbrella Academy*. I disse episodene legges det inn «hook» innen 6 minutter ved at episodene introduserer – ikke bare episodens plott – men seriens plott. Vi får ikke alltid vite like mye, men vi får vite noe om settingen, karakterene og plottet i historien. Historiebuene i disse episodene har blitt introdusert og det er via disse det etableres et «hook».

Ikke alle Netflix-pilotepisodene introduserer episodens eller seriens plott i anslaget. Tre pilotepisoder i tabell 2 viser frittstående scener i sitt anslag uten å introdusere plottet i fortellingen de tilhører. Dette finner vi i pilotepisodene til *Girlboss*, *Lynwood* og *Sex Education*. Scenene som vises i anslagene til disse pilotepisodene viser alle en konflikt og et miniplott, men sier lite om det episoden ellers vil omhandle. Disse tre seriene starter sin pilotepisode med en morsom eller pinlig situasjon i sitt anslag. Dette er situasjoner som viser konflikt, men gir lite informasjon om seriens plott. Vi vet ikke hva serien vil omhandle ut ifra anslaget. I disse tilfellene er det konfliktene som er med på å etablere et «hook». For eksempel viser anslaget i *Girlboss* en ung kvinne som får motorstopp midt i en oppoverbakke i San Fransisco. Bak henne kommer det en trikk. Trikken kommer ikke forbi og tilbyr seg å hjelpe, men hun nekter å motta hjelp. Trikken tuter og kvinnen fortsetter å dytte bilen oppover bakken mens hun viser fingeren til trikkesjåføren. Deretter er anslaget over. Dette anslaget etablerer ikke hovedplott, men viser en liten fortelling, med et plott, en konflikt og en konfliktløsning. Pilotepisodene til *Girlboss*, *Lynwood* og *Sex Education* introduserer noen karakterer for seriene de tilhører, men ved slutten av anslaget vet vi som seere lite om hva som vil være plottet for serien eller episoden. Anslagene gir likevel en smakebit av hva som kan komme til å være temaet i serien.



## 6.4 «Hook» - mer enn 6 minutter

Alle pilotepisodene i utvalget inneholder et «hook» som kan få seere til å bli interessert i å se videre. I noen av pilotepisodene i utvalget tar det lengere tid, mer enn 6 minutter, før «hook» etableres. Tabell 3 oppgir de seriene i utvalget som har en pilotepisode der det første «hooket» i pilotepisoden kommer etter 6 minutter har gått.

Tabell 3: «Hook» - Mer enn 6 minutter

Serie	«Hook»	Anslag	Spilletid
Chilling Adventures of Sabrina	10 min	Nei	61 min
Hemlock Grove	6 min og 30 sek.	Ja	46 min
Lost in Space	6 min og 50 sek	Nei	63 min
Marvel's Iron Fist	20 min 50 sek	Nei	57 min
Russian Doll	9 min 30sek	Nei	24 min

Det er fem pilotepisoder i utvalget som har et «hook» som kommer senere enn 6 minutter inn i pilotepisoden. Vi ser også at det er små marginer som gjør at «hooket» i pilotepisodene til *Hemlock Grove* og *Lost in Space* ikke kvalifiserer i gruppen for tidlige «hook». Som vi ser i tabell 3 etableres «hooket» i *Hemlock Grove* etter 6 minutter og 30 sekunder, og i pilotepisoden til *Lost in Space* finner vi et «hook» 6 minutter og 50 sekunder inn i episoden. *Hemlock Grove* er den eneste i tabell 3 som har et anslag. Dette anslaget er lengre enn det anslagene var for pilotepisodene vist i tabell 2. I *Hemlock Grove* sin pilotepisode *Maneter på himmelen*, finner vi «hooket» helt på tampen av anslaget. Anslaget introduserer noen karakterer og legger også inn starten av et plott i det en ung kvinne blir angrepet av et ukjent dyr eller vesen.



Selv uten et anslag finner vi introduksjon av karakterer, plott og konflikt i *Lost in Space* sin pilotepisode, *Impact*. Pilotepisoden introduserer en familie som krasjer med et lite romskip på en fremmed planet og det dramaet dette medfører. Episoden er rask til å etablere sentrale karakterer og til å etablere et plott. Innen de 6 minuttene og 50 sekundene vet vi seere både hvem og hva serien skal handle om. Plottet etableres av stadig mer spennende scener og en bratt stigende spenningskurve. Til slutt avsluttes sekvensen av scener med at familiens romskip forsvinner ned i isen på planeten de har landet på, og alt virker tapt. Så klippes det til noe helt annet og det oppstår en cliffhanger. En cliffhanger opptrer da som et «hook» for å få seere interessert i å se videre.



Bilde 4: Romskipet til familien Robinson synker ned igjennom isen.

De resterende tre episodene i tabell 3 er tregere til å introdusere plott og konflikt og her fant jeg at det også tar lengre spilletid før det oppstår et «hook». Dette gjelder for pilotepisodene til *Chilling Adventures of Sabrina*, *Marvel's Iron Fist* og *Russian Doll*. Ingen av disse pilotepisodene har fravær av spenning eller handling, men det tar tid før disse episodene starter konfliktopptrapping og legger inn scener som kan gripe publikum. Episodene bruker tid på å etablere settingen og karakterene før de introduserer plott og konflikt. Ved nærlesning av

episodene fant jeg at «hook» i pilotepisodene til disse seriene sammenfalt med et vendepunkt i episodene.

Jeg skal illustrere dette ved å trekke frem pilotepisoden til *Russian Doll* der det er et tydelig vendepunkt som etablerer «hook» i episoden og introduserer plottet.

I *Russian Dolls* pilotepisode, ved navn *Nothing in this world is easy*, er det lite som minner om «hook» før 9 minutter og 30 sekunder. Dette er en episode på 24 minutter, så jeg regner derfor dette som tregt sett i forhold til lengden på episoden. Episoden bruker tid på å etablere omgivelsene, hovedpersonen og settingen som karakterene befinner seg i før plott introduseres. Etter 9 minutter og 30 sekunder etableres det «hook» ved hjelp av et vendepunkt og dette vendepunktet gir fortellingen et tydelig hovedplott. Jeg skal nå illustrere hvordan dette fremtrer i pilotepisoden til *Russian Doll*.

Episoden starter på et baderom og vi hører det er en fest i bakgrunnen. En kvinne står foran et speil mens vi hører lyden av musikk og noen som banker på baderomsdøren. I løpet av kort tid blir det klart at det er 36 års dagen til hovedpersonen, Nadia. Dette blir vist oss ved at kameraet følger henne og hva hun snakker med sine venner om. Det er mange små detaljer i begynnelsen av episoden som er med på å etablere verdenen Nadia befinner seg i og gir oss seere et innblikk i hva slags serie vi har med å gjøre. Dette er en komedie, men med litt alvorlige undertoner. Både temaet, humoren og samtalene legger til rette for at vi kan la oss bli engasjert i hva som skjer med hovedpersonen. Vi får raskt vite at dette er en vennegjeng der narkotiske stoffer ikke er ukjent, men det håndteres på en humoristisk måte. Ut ifra Nadia sin oppførsel og samtaler får vi et inntrykk av Nadia som en selvdestruktiv person, noe som også forsterkes av at hun selv mener hun ikke har noen forventninger om å leve lenge. Hun fremstår heller ikke som en person som er på leting etter stabile kjæresteforhold. Dette er ikke noe som etablerer «hook», men er med på å presentere hovedpersonen og hennes verden slik en pilotepisode skal. Det som derimot kan få oss til å rette oss opp i sofaen for å følge med videre er det som skjer 9 minutter og 30 sekunder ut i episoden. Hovedpersonen dør i en bilulykke for deretter å komme til seg selv igjen foran speilet på baderommet der episoden startet. Det er som om tiden har blitt spolt tilbake og Nadia befinner seg der hun begynte episoden. Den samme musikken spilles i bakgrunnen, og noen banker på baderomsdøren slik de gjorde i begynnelsen av episoden.



Bilde 5: Nadia blir påkjørt av en bil og dør i pilotepisoden til Russian Doll.



Bilde 6: Etter ulykken er Nadia tilbake der episoden startet - foran speilet på badet.

Ved at Nadia våkner til live igjen og tiden spoles tilbake etableres det et «hook». Det som skjer på dette tidspunktet kan også tenkes som et første vendepunkt i episoden og avslutning på akt I. Ved å skape en uventet hendelse introduseres plottet, og fortellingen endrer karakter. På litt under 10 minutter er vi seere invitert med inn i det som kan være hovedplottet for serien - en hovedperson som dør og våkner opp igjen på festen hun har vært på. Settingen, sjangeren og karakterer har blitt introdusert, og til slutt i akten får vi det første vendepunktet og introduksjon av et plott med tilhørende konflikt.

Bruk av vendepunkter til å etablere et «hook» ser vi også i pilotepisodene til *Chilling Adventures of Sabrina* og i *Marvel's Iron Fist*. I *Chilling Adventures of Sabrinas* pilotepisode opptrer også det første vendepunktet som et «hook» og en avslutning på akt 1. Her har pilotepisoden allerede introdusert settingen og noen karakterer før det bygges opp et plott som endrer fortellingen og sender den i ny retning. I første scene møter vi hovedpersonen, Sabrina, som via voiceover etablerer settingen, situasjonen og en kort presentasjon av karakterene vi ser på skjermen. Deretter følger kameraet lærerinnen til Sabrina som plukker opp en fotgjenger som står midt på en øde landevei. Hun tar fotgjengeren med seg hjem og blir deretter myrdet. Lærerinnen blir byttet ut med en dobbeltgjenger som ser ut til å ha skumle intensjoner. I neste scene ser vi Sabrina som ligger og sover og brått våkner opp som om hun er i fare. Her etableres «hooket» ved at episoden introduserer et plott og et vendepunkt i fortellingen. Fortellingen endrer karakter og trapper opp spenningen. Her får man introdusert en karakter som kan komme til å bli en antagonist, noe som også introduserer en ny konflikt.

Et «første vendepunkt» etablerer ikke alltid et «hook». Dette finner vi i *Marvel's Iron Fist*, der det er akter og vendepunkt uten at det etableres et «hook». Her er det vendepunktet midtveis som blir episodens «hook». I *Marvel's Iron Fist* sin pilotepisode, *Snow gives way*, introduseres plott og konflikt i starten av episoden uten at det etableres et «hook». Episoden følger hovedpersonen, Danny Rand, som kommer tilbake til New York etter et fravær av ukjent natur. Hans tidligere familie og venner kjenner ham ikke igjen og ved familiebedriften hans far grunnla tror alle at Danny Rand er død. Den første akten introduserer en konflikt mellom søskenparet som har tatt over bedriften, og Danny Rand. Det er ikke før denne konflikten har eskalert videre at det oppstår et «hook». Midtveis i episoden kommer det et hint om at Danny kanskje har superkrefter. Dette blir et «hook» ved at det kommer en uventet hendelse som også endrer plottet og eskalerer konflikten. Dette gjør at fortellingen tar en ny retning, og blir også et vendepunkt.

Blant de tidlige «hookene» i tabell 2 dominerte introduksjonen av plott som tidlig «hook», men dette er ikke nødvendigvis tilfelle i de pilotepisodene som har et «hook» senere enn 6 minutter inn i episoden. Med unntak av *Hemlock Grove* som har et anslag som introduserer et plott, legger pilotepisodene i tabell 3 inn «hook» ved at det skjer en endring i fortellingen, et vendepunkt som markerer en overgang til noe annet og sender fortellingen i en ny retning.

## 6.5 Konklusjon og funn om tidlige hook

Etter gjennomgang av alle pilotepisodene for å undersøke om det legges inn «hook», når dette eventuelt dukker opp og hvordan dette fremtrer er det mulig å svare på mitt forskningsspørsmål relatert til Netflix' bruk av «hook» i pilotepisoder for å få seerne interessert i å se videre og hvorvidt dette samsvarer med det man finner i pilotepisoder på lineær-TV.

Ved gjennomgang pilotepisodene i utvalget fant jeg at alle pilotepisodene i utvalget etablerer et «hook». I de fleste tilfeller etableres «hooket» tidlig og innen seks minutter. Det er kun fem pilotepisoder der dette ikke var innenfor den tidsfristen jeg hadde satt for tidlig «hook». Av de 21 pilotepisodene hadde alle en eller annen form for «hook». Dette kan bety at pilotepisodene i Netflix-originalserier for det meste benytter tilsvarende dramaturgi når det gjelder bruk av tidlige «hook» som vi finner i pilotepisoder på lineær-TV, men at «hook» også kan forekomme litt senere enn på lineær-TV.

Jeg fant også at det var noen likhetstrekk som gikk igjen i hvor «hook» dukket opp og hva som fungerte som et «hook». De aller fleste pilotepisodene til Netflix hadde et anslag i starten av episoden. I de pilotepisodene som gjorde nytte av tidlige «hook» ble dette etablert i et anslag. I de fleste tilfeller ga anslaget kort informasjon om personer og setting og introduserte et plott. Introduksjonen av plott ga i de fleste tilfeller også et «hook».

De episodene som ikke hadde et anslag var strukturert på en litt annen måte. Her var det et vendepunkt og eskalering av konflikt som skapte et «hook». Dette var spesielt fremtredende i de pilotepisodene som var tregere til å etablere et «hook». Her fant jeg at disse episodene også bruker lengre tid på å introdusere karakterer og setting. Her var det ved konfliktopptrapping og vendepunkt at det oppsto et «hook».

Selv om det er noen små avvik fra lineær-TV i hvor tidlig «hook» etableres i noen episoder er det ingen episoder der det ikke etableres et «hook». Disse funnene gjør det er nærliggende å tro at den dramaturgiske modellen for pilotepisoder på lineær-TV i figur 4 også stemmer med hvordan Netflix legger opp sine pilotepisoder i starten av episoden. Til tross for at det har vært fremsatt ideer om at fortellingen kan bruke lengre tid til å sette i gang handlingen (Biesen, 2019, s. 169) er dramaturgien relativt lik lineær-TV når det gjelder tidlige «hook». Plottet ble introdusert tidlig i de fleste av episodene og som regel var det ved introduksjonen av plott og opptrapping av konflikten i episodene at det ble etablert et «hook».

I guidebøkene for lineær-TV oppfordres det til å skape et tidlig «hook» og selv om Netflix har muligheten til å introdusere nye måter å strukturere episoder på kan bruken av tidlige «hook» og anslag være et tegn på dette ikke gjøres i utstrakt grad. Hvorvidt dette skyldes en bevist strategi fra Netflix kan ikke denne studien slå fast, men det kan være at Netflix, i likhet med lineær-TV, anser tidlige «hook» som viktige for å få seere med videre i episoden. Det kan også være et resultat av at skaperne av seriene er vant til å bruke dramaturgien fra lineær-TV og at dette derfor i stor grad har blitt videreført til Netflix.

## 7 Konfliktløsning og endring i protagonisten i Netflix' pilotepisoder

Videre i undersøkelsen vil jeg nå fokusere på hva som skjer nær toppen av spenningskurven i utvalgets pilotepisoder. Da er konflikten på sitt mest intense og man bør få en konfliktløsning. Jeg vil nå undersøke hvorvidt pilotepisodene til Netflix anvender tilsvarende dramaturgi som pilotepisodene på lineær-TV når pilotepisodene er inne i konfliktløsningsfasen.

Figur 4 viser en stadig opptrapping og tilspisning av konflikter i pilotepisoder, dette når toppen og ender i et klimaks og konfliktløsning. I figur 4 er utfallet av konfliktløsningen annerledes for føljetongseriers pilotepisoder enn for episodiske serier. Klimakset i figur 4 viser at konfliktløsningen i pilotepisoder for føljetongserier kun vil være midlertidig og at det er mulighet for nye konflikter etter klimakset og konfliktløsningen.

Ettersom alle seriene i utvalget er føljetongserier, der minst ett plott går videre til neste episode, vil jeg derfor granske hvorvidt pilotepisodene til Netflix har en tilsvarende tilnærming til konfliktløsning ved klimakset. Dette vil belyses med forskningsspørsmålet: *Ender klimakset i utvalgets pilotepisoder med en midlertidig konfliktløsning som igjen kan by på nye problemer?*

Videre vil jeg undersøke hvorvidt konfliktløsninger i pilotepisodene gjør at det skjer en endring i protagonistene, med forskningsspørsmålet: *Leder konfliktløsningene i utvalgets pilotepisoder til en endring i protagonistens verden fra der de var i begynnelsen av pilotepisoden til der de er etter konflikten er løst?*

Alle pilotepisodene har introdusert flere ulike plott som kan komme videre i større eller mindre føljetonger. Disse plottene er drevet videre gjennom konflikter. For å finne svar på det første spørsmålet vil jeg undersøke hvorvidt den episodiske konflikten i utvalgets pilotepisoder har et klimaks som ender i en konfliktløsning. Jeg vil også studere hvorvidt denne løsningen er midlertidig og åpner opp for nye konflikter eller om den er permanent og lukker konflikten.

For å avklare hvorvidt protagonistene endres som resultat av konfliktløsningen vil jeg sammenlikne der de er i starten av episoden med der de ender etter konfliktløsningen.

For å undersøke konfliktløsninger og endringer i protagonisten i pilotepisodene vil jeg gjøre en nærlesning av pilotepisodene og først undersøke hvorvidt det finnes et klimaks i episoden som ender i en konfliktløsning. Deretter vil jeg undersøke hvorvidt dette er en permanent løsning, eller om det kan lede til nye konflikter. Utfallet av de episodiske konfliktene vil enten ende i en midlertidig løsning eller permanent løsning. Dette vil føres opp i en tabell der utfallet av den episodiske konflikten blir enten helt løst uten nye konflikter eller leder til nye konflikter. Til slutt vil jeg se om løsningen av konfliktene har skapt en endring i protagonistene fra der fortellingene og episodene startet til der de er etter konfliktene er over.

## **7.1 Analyse av konfliktløsning og endring i protagonisten:**

Resultatet av nærlesningen er å finne i appendiks F og G. Appendiks F viser oversikt over hvilke konflikter som står sentralt i de forskjellige pilotepisodene i utvalget og hvilke løsninger disse får. Tabellen i appendiks G viser hvorvidt episoden inneholder et klimaks med en konfliktløsning, hvorvidt konfliktløsningen leder til endring i protagonisten og hvorvidt konfliktløsningen kan lede til nye konflikter.

Resultatet av funnene i appendiks G og F er slått sammen til en tabell i tabell 4. Tabell 4 er den samlede oversikten fra analysen og viser totalen av pilotepisoder som havnet i de forskjellige kategoriene.

I første kolonne i tabell 4 vises de tre kategoriene som episodene undersøkes for. «*Konfliktløsning*» angir hvorvidt det er en konfliktløsning i pilotepisoden. Kategorien «*Konfliktløsningen leder til nye mulige konflikter*» angir hvorvidt denne konfliktløsningen er permanent eller ikke. «*Endring i protagonisten etter konfliktløsning*» angir hvorvidt konfliktløsningen har skapt en endring i protagonisten fra begynnelsen av episoden til der karakteren er etter konflikten er løst.



Tabell 4: Konfliktløsning

	Ja	Nei	Total
Konfliktløsning	21	0	21
Konfliktløsning kan lede til nye mulige konflikter	21	0	21
Endring i protagonisten etter konfliktløsning	21	0	21

Som tabell 4 viser er det en konfliktløsning i alle pilotepisodene utvalget. For alle pilotepisodene er dette også kun en midlertidig løsning, noe som gir rom for at nye konflikter kan komme til senere og for utvikling av plott utover i sesongene. De episodiske konfliktene løses, men gir samtidig rom for nye konflikter. Protagonistene har i tillegg gjennomgått en endring fra der vi fant dem i begynnelsen av episodene.

Resultatet av nærlesningen, som ligger vedlagt i appendiks F, viser hvilke konflikter som ble løst og hva løsningen var i hver episode. Ved nærlesning ble det tydelig at alle de episodiske konfliktene som løses i utvalgets pilotepisoder er en del av føljetongbuene i seriene. Ut ifra første episode av hver sesong fremtrer den episodiske konflikten som del av et større plott i sesongen. Jeg vil illustrere dette ved to eksempler fra utvalget: pilotepisoden til *Unbreakable* *Kimmy Schmidt* og pilotepisoden til *Atypical*.

I *Unbreakable Kimmy Schmidts* pilotepisode, *Kimmy Goes Outside*, er den episodiske konflikten linket til protagonisten og tittelrollen, Kimmy Schmidt, sitt ønske om å finne seg til

rette i New York og oppdage verdenen utenfor bunkeren hun ble hentet opp fra i episodens anslag.

Kimmys oppdagelse av verden utenfor bunkeren og hennes nye liv i New York settes opp som seriens hovedplott som skal gå videre utover i serien. Episodens konflikter er at hun må få et sted å bo og en jobb, slik at hun kan bli i New York. Utover i episoden ser vi karakteren løse problemene hun blir stilt overfor. Etter noen komplikasjoner skaffer hun seg både jobb og bosted. I episodens klimaks er hun like ved å gi opp etter å ha mistet jobben hun hadde skaffet seg og alle pengene hun hadde. Alt håp synes tapt, og hun vil dra hjem til sin hjemby, men ombestemmer seg og velger å bli. Vendepunktet skjer i det hun finner en julegave fra en av kvinnene i bunkeren, en julegave hun hadde glemt at hun hadde fått. Kimmy kaster gavepapiret i en søppelkasse og ser ei rotte. Synet av rotta minner henne på en hendelse fra hennes tid innesperret i bunkeren. Et gammelt minne om et håp hun hadde da alt virket tapt og uoverkommelig på innsiden av bunkeren, gir Kimmy et nytt håp og mot til å kjempe videre for å bli i New York. Funnet av gaven og synet av rotta er episodens vendepunkt. Konfliktløsningen er en løsning på Kimmys indre konflikt og et oppgjør med protagonists indre redsel. Kimmy får, via denne konfliktløsningen, nytt håp og mot til å løse fremtidige konflikter som ligger foran henne.

At Kimmy snur og velger å bli i værende i sin nye by, åpner opp for flere konflikter og mulighet til å følge historien videre. Hennes konflikter er kun midlertidig løst, for hun har mistet jobben og står uten fast lønn. I siste scene ser vi at Kimmy går ut på Times Square i New York og konfronterer sin romkamerat, Titus Andromedon, med både sine egne og hans problemer. Kimmy lover at hun skal klare få tilbake jobben, og hun overtaler romkameraten til å følge drømmene sine. Sammen skal de løse utfordringene de møter, hva enn det måtte være.



Bilde 7: Kimmy Schmidt (t.h.) og Titus Andromedon (t.v.) på Times square.

Fra vi møter Kimmy Schmidt i starten av episoden, blir vi som seere med på en endring i Kimmy sitt liv. Hun har gått fra å være fanget i en underjordisk bunker til å bo i New York, med jobb og de utfordringene det fører med seg. Hun mister jobben og alle pengene sine, men løser utfordringene. Karakteren går igjennom en dramatisk endring både emosjonelt og geografisk. Kimmys konflikter i episoden har vært starten på fortellingen som vi skal følge videre, og man kan ane at det vil komme nye konflikter etterhvert.

Pilotepisoden til *Unbreakable Kimmy Schmidt* har ett klart hovedplott og tydelige konflikter relatert til hovedpersonen. Andre pilotepisoder i utvalget introduserer flere plott og flere protagonister i forskjellige konflikter. I denne studien har jeg hovedsakelig analysert konfliktene relatert til A-plottene i pilotepisodene, da disse også er episodenes hovedplott. I pilotepisoden til *Atypical*, *Antarctica*, introduseres flere karakterer som hver har sitt plott. A-plottet er sentrert rundt hovedkarakteren, Sam. Han er en autistisk tenåring og i begynnelsen av episoden er han hos sin terapeut, som foreslår at han skal begynne å date jenter. Sams forsøk på å møte jenter blir episodens hovedkonflikt.

Konfliktene Sam møter er både mellommenneskelige konflikter og indre konflikter. De indre konfliktene Sam opplever relaterer seg til Sams problemer som resultat av hans autisme. Disse kommer til syne ved hvordan Sam opplever det å være på en date og opplevelsen av å ikke passe inn. De mellommenneskelige konfliktene omhandler Sam i møte med andre mennesker, hvordan han går frem for å møte jenter og hvordan han oppfører seg på date. Som autist har Sam problemer med å snakke med mennesker han ikke kjenner og sliter også med vanlige konvensjoner i hverdagen, noe som også forsterkes når Sam skal forsøke dating. Episodens klimaks er Sam sitt andre forsøk på å gå på date. Han blir med en kvinne hjem, men håndterer situasjonen dårlig. Kvinnen blir sint og han blir kastet ut. Dette mislykkede forsøket på dating gjør at Sam vil gi opp, og han drar hjem.

Sam er fortvilet over at han er annerledes enn andre mennesker. Når Sam kommer hjem finner han søsteren sin foran huset med en kamerat. Søsteren og kameraten får Sam til å innse at ingen går rundt og føler seg normale. Ved episodens avslutning er Sam sammen med sin far på et akvarium. Han studerer pingviner og gjør refleksjoner rundt hvordan pingviner og mennesker er forskjellige. Sam vil gi opp å finne seg en jente. Faren gir Sam trøstende råd og mener Sam ikke skal gi opp. Han bør finne en kvinne som verdsetter alt som gjør Sam spesiell. En kvinne som kan være som hans beste venn.

Avsluttende scene indikerer at samtalene Sam har hatt med søsteren og deretter faren, har gitt ham et nytt håp. I avsluttende del av episoden er Sam hos sin terapeut slik han var i begynnelsen av episoden. Her oppsummerer Sam de erfaringene som han har fått i løpet av episoden og vi ser i avsluttende scene at det bygger opp til at Sam ønsker å innlede et forhold med den kvinnelige terapeuten. Dette gjøres via voiceover der vi hører Sams stemme fortelle om hvordan pingvin-hanner gir en liten sten til sin make i håp om at hun vil akseptere ham som partner. I samtale med sin terapeut sier Sam at han vil gi henne det hun spurte om da han var der sist: hans hjerne til forskning etter hans død. Via blikk-kontakt, voiceover og det vi har lært om Sam i episoden forstår vi at dette egentlig handler om at Sam er interessert i terapeuten og vil innlede et forhold til henne. Dette legger opp til videre konflikter som vi potensielt kan følge videre i sesongen, og som kan bli del av en føljetongbue.



Bilde 8: Sam (t.h.) får gode råd fra sin far (t.v.) er på akvarium etter en vanskelig date.

Gjennom konfliktløsningen har Sam sin karakter også endret seg. Han har gått fra å ikke vise interesse for kvinner til å prøve å få kontakt med dem. Ved hjelp av støtte fra familie og venner har han begynt å se at det å være annerledes ikke nødvendigvis vil hindre ham i å få seg en kjæreste. Denne endringen kommer som et resultat av konfliktene Sam har løst i episoden, og er også med på å åpne opp for mulige nye konflikter i fremtiden.

Pilotepisodene til både *Unbreakable Kimmy Schmidt* og *Atypical* representerer utvalgets pilotepisoder når det gjelder hvordan konfliktløsning kun er midlertidig og leder til en endring i protagonistene. I begge pilotepisodene løser protagonistene problemene de møter og i episodenes avslutning introduseres nye mulige konflikter i fortellingen som et resultat av konfliktløsningene.

Konfliktløsning og mulighet for nye konflikter er del av alle pilotepisodene i utvalget, og via konfliktløsningene gjennomgår protagonistene også en endringer. En ny «verden» åpner seg opp for protagonistene og skaper en begynnelse på fortellingen som serien vil følge videre.

## **7.2 Konklusjon - konfliktløsning og endring i protagonisten**

Etter gjennomgang av konfliktløsningsfasen i hele utvalgets pilotepisoder er det nå mulig å besvare de innledende spørsmålene rundt hvorvidt klimakset i pilotepisodene til Netflix ender i en midlertidig konfliktløsning som kan lede til nye problemer og hvorvidt konfliktene gjør at protagonistene gjennomgår endringer fra der de var i begynnelsen av episoden til der de er etter konfliktløsningen.

Gjennomgangen av pilotepisodene til Netflix gjorde det tydelig at alle pilotepisodene i utvalget inneholder midlertidige konfliktløsninger som igjen kan lede til flere konflikter. Utvalget har ingen avvik fra hvordan pilotepisoder på lineær-TV gjør nytte av midlertidige konfliktløsninger for å introdusere fortellingen og verdenen som serien skal følge videre. De midlertidige konfliktløsningene danner starten av føljetongbuer som vil strekke seg videre utover i sesongen. Om føljetongbuene er lange eller korte er det ikke mulig å svare på ut ifra pilotepisodene.

Via konfliktløsningene gjennomgår protagonistene en tydelig endring i alle pilotepisodene i utvalget. Både endringen i protagonistene og muligheten for nye konflikter er med på å etablere starten på en fortelling og viser publikum hva og hvem fortellingen vil handle om. Så langt har utvalgets pilotepisoder vært med på å etablere både plott og karakterer slik man forventer av pilotepisoder på lineær-TV.

## 8 Avsluttende momenter i Netflix pilotepisoder

Jeg vil nå se på de helt avsluttende øyeblikkene i Netflix sine pilotepisoder for å undersøke hvorvidt de følger den dramaturgiske modellen for pilotepisoder på lineær-TV som illustrert i figur 4. Som allerede vist har pilotepisodene til Netflix introdusert nye mulige konflikter som resultat av konfliktløsningen i pilotepisodene. Alle pilotepisodene i utvalget er del av føljetongserier og det er da grunn til å tro at man vil finne en konfliktopptrapping mot slutten av episoden etterfulgt av en cliffhanger eller avslutning med åpne spørsmål slik figur 4 illustrerer.

Netflix hevder selv at de ikke trenger å bruke cliffhanger i deres episoder for å få seere med videre i sesongene (Douglas, 2015, s. 99). Seere kan se fortsettelsen når de selv ønsker og behovet for å ende episoder midt i et spennende øyeblikk for å skape interesse vil ikke være det samme som på lineær-TV. Samtidig har Netflix også et ønske om å få seere til å bli ved serien slik Jenner (2018) kommenterer rundt Netflix' bruk av «insulated flow» som oppfordring til «binge-watching» (ss. 125-127).

Jeg ønsker å derfor å finne ut hvorvidt man finner en konfliktopptrapping og cliffhanger i avsluttende deler av pilotepisodene til Netflix. Jeg vil se på samspillet mellom disse to elementene for å forsøke å avdekke hvorvidt Netflix følger den dramaturgiske modellen for lineær-TV når det gjelder pilotepisoders avsluttende momenter. Mitt forskningsspørsmål til dette er: *Er det en konfliktopptrapping i slutten av pilotepisodene til Netflix-originalserier i utvalget, og ender pilotepisodene med en cliffhanger?*

Via nærlesning av episodenes avsluttende minutter og avsluttende scener vil jeg undersøke hvorvidt det skjer en konfliktopptrapping i slutten av episoden etter den episodiske konflikten er løst. Her vil jeg i tillegg undersøke hvordan pilotepisodene i utvalget avsluttes.

Funn fra nærlesningen vil bli plassert inn i en tabell som angir hvorvidt episodene hadde en konfliktopptrapping i slutten av episoden eller ikke. Tabellen vil også angi hvorvidt episodene ender i en cliffhanger eller med en annen avslutning. Jeg vil kategorisere dem med enten «ja» eller «nei» for de tre kategoriene: «Konfliktopptrapping etter konfliktløsning», «cliffhanger» eller «annen avslutning».

For at en pilotepisode i utvalget skal kvalifisere innen «*konfliktopptrapping etter konfliktløsning*» vil jeg sette som kriterium at spenningen skal stige på nytt etter at den episodiske konflikten er løst og at det introduseres en spesifikk konflikt mot slutten av episoden. Alle episodene har introdusert nye mulige konflikter, men det vil ikke nødvendigvis si at de har introdusert de nye konfliktene med konfliktopptrapping. Konflikt er det som driver plottet videre (McKee, 1999, p. 210) og i figur 4 er det konflikter som får spenningskurven til å stige mot slutten av pilotepisoden.

Videre ønsker jeg å avdekke hvorvidt pilotepisodene i utvalget ender med en cliffhanger eller ikke. Cliffhanger forbindes med det å avslutte noe midt i et handlingsmettet øyeblikk, mens episoden det er på det mest spennende. Som Audun Engelstad (2004) beskriver kan cliffhanger dannes på forskjellig vis. Den mest bokstavelige tolkningen er at man får et avbrudd mens protagonistens liv er i fare. For eksempel at protagonisten henger utenfor et stup - derav navnet *cliffhanger*. Men cliffhanger kan også dannes ved introduksjonen av ny informasjon, et uavklart spørsmål, en gåte eller at det dukker opp en hindring i slutten av episoden (s. 73). Jeg vil basere meg på Engelstads tolkning av cliffhanger for å avgjøre hvorvidt en Netflix pilotepisode avslutter med cliffhanger eller ikke.

Der det ikke er en cliffhanger i episodene, vil jeg undersøke hvorvidt de bruker en annen form for avslutning og om det er mulig å identifisere noen fellestrekk. Dette vil da bli plassert i kategorien: «*Annet*».

Funnene fra nærlesningen vil bli plassert i en oversikt over funn fra alle pilotepisodene i utvalget.



## 8.1 Analyse av avsluttende momenter i Netflix sine pilotepisoder:

Etter gjennomgang av alle avsluttende momenter og scener i pilotepisodene i utvalget har funnene blitt plassert inn i en tabell som kan sees i sin helhet i appendiks H. I denne tabellen vises informasjon om hva slags avsluttende øyeblikk hver episode hadde og hvorvidt de inneholdt en konfliktopptrapping i slutten av episoden, en cliffhanger eller har en annen avslutning.

I tabell 5 har jeg satt opp den sammenlagte forekomsten innen hver kategori basert på funnene fra tabellen i appendiks H.

Første rad i tabell 5 viser den totale forekomsten av *konfliktopptrapping etter konfliktløsning* i utvalgets pilotepisoder. De to neste radene viser hvordan pilotepisodene i utvalget har avslutter. Disse er delt mellom *cliffhanger* og *annet* og viser antall episoder der cliffhanger ble brukt og ikke brukt.

Tabell 5: Avsluttende øyeblikk i pilotepisodene til Netflix

Avsluttende øyeblikk	
Konfliktopptrapping etter konfliktløsning	18
Cliffhanger	10
Annet	11

Som Tabell 5 viser er det ikke alltid er en konfliktopptrapping i slutten av pilotepisodene, men det forekommer i de fleste tilfeller. Av totalt 21 pilotepisoder i utvalget hadde 18 episoder en konfliktopptrapping etter endt konfliktløsning. Kun tre pilotepisoder i utvalget inneholder ikke en konfliktopptrapping i slutten av episoden.

Cliffhanger i slutten av pilotepisoden forekommer i litt under halvparten av utvalgets pilotepisoder, da det er 10 av 21 pilotepisoder som avslutter med cliffhanger. Dette er derfor bortimot like vanlig i utvalget som å ikke avslutte med cliffhanger. 11 av 21 pilotepisoder avsluttet ikke med en cliffhanger.

Ved gjennomgang av utvalgets pilotepisoder var det en klar sammenheng mellom cliffhanger og konfliktopptrapping. Dette var ikke uventet ettersom cliffhanger er avbrudd i et spennende øyeblikk. Som tabell 5 viser er det flere episoder som inneholder en konfliktopptrapping enn det er pilotepisoder som avslutter med cliffhanger. Konfliktopptrapping i slutten av episoden vil derfor ikke automatisk lede til en cliffhanger.

Jeg vil først utdype funnene fra tabell 5 som kom frem ved granskning av konfliktopptrapping og cliffhanger i utvalget. Deretter vil jeg belyse de episodene som har konfliktopptrapping mot slutten av episoden, men som ikke avslutter med en cliffhanger. Til slutt vil jeg drøfte hvilke funn som ble gjort blant episoder som ikke hadde cliffhanger eller konfliktopptrapping.

### **8.1.1 Konfliktopptrapping og cliffhanger**

Resultatet av undersøkelsen fra appendiks H viser at det i de fleste tilfeller er en sammenheng mellom konfliktopptrapping etter endt konfliktløsning og cliffhanger. Det er 10 episoder i utvalget som avslutter med en cliffhanger. Som vist i appendiks H har samtlige av episodene som avslutter med en cliffhanger først hatt en opptrapping av konflikt etter at den episodiske konflikten ble løst.

Cliffhangere i utvalget etableres på forskjellige vis. I noen tilfeller endte pilotepisoder med en cliffhanger ved å avbryte handlingen midt i en handlingsmettet sekvens, der episoden avsluttes med en usikkerhet om hvordan det vil gå med protagonisten. Dette er tilfelle i pilotepisodene til: *Frontier*, *Hemlock Grove* og *The Innocents*. I disse pilotepisodene introduseres det en ny konflikt mot slutten av episoden, og de nye konfliktene kommer alle som et resultat av at den episodiske konflikten kun har fått en midlertidig løsning. De episodiske konfliktene er ikke ferdige. Konfliktene endrer karakter, men er fremdeles en driver av plottet, og de nye konfliktene som introduseres blir avbrutt midt i et spennende øyeblikk.

Et eksempel jeg vil illustrere dette med er pilotepisoden til *Frontier, A Kingdom Unto Itself*, som tar for seg Britisk-Canadisk pelshandel på 1700-tallet. A-plottet i episoden omhandler den unge Michael Smyth som ankommer Hudson Bay i Canada. Han får i oppdrag av sjefen for The Hudson-Bay Company å finne en beryktet pelshandler, Decland Harp, som driver jakt og handel

av pels i strid med The Hudson-Bay Companys monopol. I episoden møter Michael Smyth en prest som utgir seg for å være en guide utpekt av Hudson-Bay Company, og som skal gi Michael hjelp. Ved episodens konfliktløsning har presten fått Michael Smith ut i skogen på vei til å finne Decland Harp, men de blir isteden møtt av britiske soldater. Soldatene avslører at det har oppstått en feil. Presten som har ledet Michael inn i skogen er ikke den guiden som skulle hjelpe ham. Soldatene tar Michael og presten med seg til sin leir, og konflikten ser ut til å være løst. Presten er ikke den han utgir seg for å være, og Michel kan bli eskortert til trygghet av soldatene hvis han ønsker det. Men dette er bare en midlertidig løsning.

I avsluttende scene bygger det seg opp en ny konflikt og en ny spenningsopptrapping. Decland Harps menn overfaller leiren der Michael er og dreper soldatene. Michael og presten blir ført til en skogsleir der Decland Harp holder til. Scenen bryter i det Decland Harp skal til å henrette presten, og kanskje også Michael. For å redde livet tilbyr presten og å utgi verdifull informasjon. Decland Harp overveier muligheten og episoden avsluttes før det endelige utfallet blir kjent.

Siste scene er da en cliffhanger. Protagonistens liv er i fare og episoden får et avbrudd midt i en handlingsmettet sekvens. Hvordan vil det gå med Michael og presten? Vil de overleve? Og vil Decland Harp være til å stole på?



Bilde 9: Vil Michael (t.v.) overleve sitt møte med Decland Harp (t.h.)?

Dette er noen av spørsmålene man sitter igjen med etter episoden er slutt. Den nye konflikten forblir uløst og spørsmål blir hengende i luften.

Konflikten som ender i cliffhanger i pilotepisoden til *Frontier* er del av samme plott som den episodiske konflikten og er med på å drive plottet videre som en føljetongbue.

Cliffhanger kan fremtre på forskjellige måter i en episode. I utvalget er det flere eksempler der cliffhanger dannes ved at ny informasjon kommer til overflaten i siste øyeblikk. Dette er den vanligste formen for cliffhanger blant pilotepisodene i utvalget og vi finner dette i pilotepisodene til: *Haters back off*, *Lost in Space*, *Marvel's Iron Fist*, *Marvel's Punisher* og *The Umbrella Academy*. I disse tilfellene ser konfliktene ut til å være løst, men i de siste minuttene av pilotepisodene legges det inn informasjon som introduserer nye konflikter og plott.

Cliffhanger ved bruk av ny informasjon blir i noen tilfeller i utvalgets pilotepisoder etablert via flashback til tidligere hendelser der nye mulige konflikter introduseres. Dette skjer i pilotepisodene til *Lost in Space* og *Marvel's Iron Fist*. I sistnevnte pilotepisode, *Snow Gives Way*, har den episodiske konflikten fokusert på hovedkarakteren, Danny Rand, som forsøker å få de nye eierne av hans fars bedrift til å tro på at han er den han sier. Til slutt ser det ut til at han har fått en av eierne til å tro på historien sin. De har et møte på hennes kontor der hun serverer Danny en kopp te. Danny forteller sin historie og konflikten ser ut til å være løst. Også her er dette bare en midlertidig løsning. Teen som Danny har fått servert inneholder sovemiddel, og Danny sier om. Når Danny våkner opp, er han lenket til en sykehusseng. På sykehuset ser vi sykepleiere som tror at Danny har «episoder av galskap» og de doper han ned igjen via intravenøs overføring.

Når Danny igjen sovner får seerne se et flashback av hva som skjedde med ham da han var barn, en flystyrte over Himalaya sammen med foreldrene hans. Moren blir blåst ut av flyet i det det går ned. Siste scene viser en iPod i snøen som spiller sangen Danny satt og hørte på da flyet begynte å styrte. Så starter rulleteksten. I denne pilotepisoden er protagonisten i en vanskelig situasjon ved at han er spent fast i en sykeseng og neddopet. I tillegg introduseres det ny informasjon om hva som skjedde med Danny som barn. Begge scenene fungerer som en cliffhanger som man vil vite fortsettelsen av. Den nye informasjonen om hva som skjedde med Danny som barn er også introduksjonen av et nytt plott.



Bilde 10: Det ser mørkt ut for Danny Rand (i midten) ved pilotepisodens avslutning.

Cliffhanger kan ifølge Audun Engelstad (2004, s. 73) også komme som resultat av hindringer som dukker opp i det episoden avsluttes. Denne formen for cliffhanger finner man i pilotepisoden til *Chilling Adventures of Sabrina, Kapittel 1: October Country*.

Pilotepisoden introduserer en ung heks som trekkes mellom det å være en normal tenåring eller å bli en fullverdig heks ved å sverge sin sjel til Lucifer og la seg døpe inn i Nattens kirke. Dette vil gi henne et langt liv og store magiske krefter. Samtidig vil det blidgjøre de to tantene som Sabrina bor sammen med. Pilotepisodens klimaks og konfliktløsning kommer når Sabrina fremkaller syner for å få se hva fremtiden vil bringe hvis hun velger å la seg døpe. Synene hun får viser en dyster fremtid. Hennes endelige valg blir ikke avslørt, men seere får inntrykk av at Sabrina ikke vil velge et liv som heks etter det hun fikk se av fremtiden. Etter de urovekkende synene toner fortellingen ned spenningen og Sabrina vender hjem for å fortelle om sitt valg.

Når Sabrina kommer hjem stiger spenningskurven i pilotepisoden på nytt. Hun åpner døren til stuen for å fortelle hva hun har kommet frem til, men i stuen sitter det en ukjent mann, Father Faustus Blackwood, yppersteprest i Nattens kirke. Han sitter i stuen sammen med tantene til

Sabrina og forteller henne at hun er spesiell og har blitt utvalgt. Han har blitt fortalt av Sabrinas tanter at hun er usikker på om hun vil la seg døpe inn i Nattens kirke og overgi sin sjel til Lucifer. Pilotepisoden avsluttes i det Father Faustus Blackwood sier *“Let us see what I can do to convince you”*. Deretter kommer rulleteksten og neste episode spilles opp. Father Faustus Blackwood introduseres her som en hindring for Sabrina sitt valg og introduserer også en ny konflikt i plottet. Hva vil Sabrina gjøre? Og hvordan vil introduksjonen av Father Faustus Blackwood påvirke Sabrina sitt fremtidige valg?



Bilde 11: Sabrina (t.v.) finner Father Faustus Blackwood i stuen (t.h.).

*Chilling Adventures of Sabrinas* pilotepisode følger figur 4 i sin avsluttende fase. Konfliktløsningen er kun midlertidig. Etter en nedtrapping i spenningskurven stiger den igjen mot slutten. Da introduseres det en ny konflikt og konfliktopptrapping starter opp igjen. I avsluttende øyeblikk kommer det en cliffhanger og episoden brytes i et handlingsmettet øyeblikk. Dette er tilfellet i alle pilotepisodene i utvalget som avsluttes med en cliffhanger. Etter at den episodiske konflikten er løst, følger en nedadgående kurve i spenningen før kurven igjen stiger mot slutten av episoden. Cliffhanger kommer etter en konfliktopptrapping for så å avslutte i et handlingsmettet øyeblikk.

### 8.1.2 Konfliktopptrapping uten cliffhanger:

Som tabell 5 viser er det 18 episoder som har en konfliktopptrapping i slutten av episoden, men bare 10 som også avslutter med cliffhanger. 8 av pilotepisodene i utvalget har derfor konfliktopptrapping uten å ende i en cliffhanger. Jeg vil nå granske hvordan konfliktopptrappingen i de resterende 8 pilotepisodene fremtrer.

De pilotepisodene i utvalget som løser den episodiske konflikten for så å gå inn i en ny konfliktopptrapping uten å ende i cliffhanger er pilotepisodene til: *Atypical*, *Flaked*, *Girlboss*, *Lynwood*, *Narcos Mexico*, *Ozark*, *Sex Education* og *Unbreakable Kimmy Schmidt*. Etter endt klimaks og konfliktløsning av den episodiske konflikten kommer det en uttoning. Deretter gjør alle disse åtte pilotepisodene en opptrapping til en ny konflikt. I alle åtte tilfeller er introduksjonen av den nye konflikten del av et større plott som har blitt satt opp i pilotepisodene. Konfliktopptrappingen i slutten av pilotepisodene er da også med på å bygge disse plottene videre som føljetonger. Her viser også serienes pilotepisoder starten på den nye «verdenen» og endringene som kommer som et resultat av konfliktløsningene. Der disse åtte episodene avviker fra episodene som ender i cliffhanger, er hvordan konfliktopptrappingene brytes i slutten av episodene. Det kommer ikke noe plutselig avbrudd eller ny informasjon som legges inn i avsluttende øyeblikk. Konfliktene som introduseres mot slutten av pilotepisodene til *Atypical*, *Girlboss*, *Flaked*, *Lynwood*, *Narcos Mexico*, *Ozark*, *Sex Education* og *Unbreakable Kimmy Schmidt* er i starten av sin konfliktopptrapping og inneholder ikke en spenningstopp. Episodene avslutter med åpne spørsmål rundt hvordan fortellingen vil bli videre og er i starten av en føljetongbue for sesongen eller serien.

For å illustrere denne introduksjonen av konflikt som en del av føljetongplottet vil jeg trekke frem pilotepisoden til *Ozark*, ved navn *Sugarwood*. Denne episoden har en tydelig konfliktopptrapping i slutten av pilotepisoden uten at det avsluttes med en cliffhanger.

Den episodiske konflikten i pilotepisoden omhandler finansrådgiveren Martin, som mer eller mindre ufrivillig blir trukket inn i en forretning som hvitvasker penger for et narkokartell. Hans forretningspartner har underslått et betydelig beløp og Martin må innfri sjefen for narkokartellets krav om tilbakebetaling av dette beløpet. I tillegg til å tilbakebetale pengene må Martin også sette opp en ny måte å hvitvaske penger ved å investere i eiendommer i The Ozarks, i Missouri. Når episoden er inne i sin konfliktløsningsfase, har Martin klart å skaffe den delen av kapitalen han har lovet sjefen for narkokartellet og overgir dette til ham. Denne løsningen er



kun midlertidig og leder til en ny konflikt. Martin må fremdeles reise til The Ozarks for å hvitvaske penger slik han har lovet å gjøre, men nå må han også hvitvaske de pengene han allerede har innbetalt. Martin drar hjem til familien, pakker de siste tingene og sammen begir familien seg ut på biltur til The Ozarks. Hvitvaskingen av pengene og familiens tur til The Ozarks er en opptrapping til en ny konflikt og et nytt plott.

I avsluttende scene har Martin og familien ankommet The Ozarks. De har stoppet bilen og ser utover et vakkert landskap som nå skal bli deres nye hjem. Kameraet zoomer ut og episoden avsluttes. Det er ikke et handlingsmettet øyeblikk, men scenen er likevel del av en konfliktopptrapping til et større plott. Ved episodens avsluttende øyeblikk er det flere åpne spørsmål rundt hvordan fortellingen vil bli videre. Vil familien finne seg til rette i The Ozark? Vil Martin klare å hvitvaske summen som mafiaen har bedt om? Dette er bare noen av spørsmålene man sitter igjen med ved episodens avsluttende øyeblikk. Avsluttende scene i *Ozark* er ikke en handlingsmettet scene, men et roligere øyeblikk som lar de åpne spørsmålene henge i luften.



Bilde 12: Martin (t.v.) og familien ser utover The Ozarks hvor de skal bo på ubestemt tid.



Ikke alle episoder med konfliktopptrapping vier like mye spilletid til opptrapping av ny konflikt som det vi finner i pilotepisoden til *Ozark*. Dette kan også gjøres med en kort sekvens. Dette ser vi i pilotepisoden til *Girlboss*, *Sophia*. Den episodiske konflikten har introdusert hovedpersonen, Sophia, som en ung kvinne som sliter med å finne ut av livet sitt. Hun mister jobben og har ikke råd til å betale husleie. Hennes far er i ferd med å gi opp håpet om at hans datter skal klare seg selv. Mot slutten av episoden er Sofia i ferd med å gi opp hun også, men får en ide om å selge en jakke hun har kjøpt på bruktbutikk, via eBay. Hun legger jakken ut for salg og går på badet. Når hun kommer tilbake ser hun at budene på eBay stiger og stiger. Konflikten er løst. I siste øyeblikk har Sophia fått nytt håp. Plottet blir også del av en føljetong ved at episoden avsluttes med at mobilen til Sophia ringer, det står «Dad» på displayet. Sophia tar ikke telefonen, men studerer sitt førerkort og sier «bring on adulthood motherfucker» mens hun smiler lurt.

I pilotepisoden til *Girlboss* er det nye plottet, og konfliktene som følger, knyttet til hva som skal skje videre med Sophia. Denne konflikten er for åpen til at den kvalifiserer som en cliffhanger, ettersom det ikke er et handlingsmettet øyeblikk. Konfliktopptrappingen skjer raskt og er kun en kort scene på et par minutter. Allikevel har episoden introdusert en opptrapping av konflikt og plott.

Tilsvarende opptrapping til nye konflikter og plott fant jeg i alle de åtte pilotepisodene der det er en konfliktopptrapping uten cliffhanger. Pilotepisodene til disse seriene har introdusert seerne til begynnelsen av en fortelling. Episodens konflikt er løst, men etter konfliktløsningen kommer det en opptrapping til en ny konflikt som kan bli del av en større fortelling og plott. Avsluttende scener er åpne og avslutter ikke i et handlingsmettet øyeblikk.

### **8.1.3 Annen avslutning**

Et lite mindretall av pilotepisodene - kun tre - har ingen opptrapping til ny konflikt etter at den episodiske konflikten ble løst. Dette finner vi i pilotepisodene til: *The Kominsky Method*, *The Get Down* og *Russian Doll*. Pilotepisodene til disse seriene fremstår med en klarere uttøning i fortellingen etter at episodene har nådd en spenningstopp og løst konflikten. De inneholder alle antydning til nye mulige konflikter som kan komme som resultat av at plottene ikke er ferdige, men pilotepisodene inneholder ingen konfliktopptrapping mot slutten av episodene og får derfor en mer lukket slutt der spenningskurven vender nedover.

I disse pilotepisodene fant jeg at de åpne spørsmålene knyttet til hovedplottene driver fortellingen videre, men uten at det introduseres en ny konflikt mot episodens avslutning. Alle pilotepisodene i utvalget har plott som går videre som føljetonger, og det er de åpne spørsmålene rundt hva som vil skje videre med både karakterene og plottene som er introdusert som gjør at episodene er føljetongpreget.

Jeg vil hente opp igjen pilotepisoden til *Russian Doll* for å illustrere hvordan uttoningen i pilotepisoden og avsluttende øyeblikk *ikke* bidrar til en opptrapping av ny konflikt. Episodens konflikt er introduksjonen av hovedkarakteren, Nadia, som dør og våkner til live noen timer tidligere, på sin egen bursdagsfest der episoden startet. Etter at hun våkner til live igjen, gjør Nadia andre valg enn hun gjorde første gang. Hun blir ikke med en mann hjem slik hun gjorde før hun døde, og hun velger å snakke med andre mennesker på festen, i den tro at det å velge annerledes vil forhindre at hun dør. Mot slutten av episoden forlater Nadia festen alene. Hun holder på å snuble øverst i trappen, men en mann holder henne igjen. Hun overlever. Mannen som holder henne igjen, er den samme mannen som hun var sammen med da hun døde tidligere i episoden. Nadia snubler ikke i trappen, men kommer seg trygt ut på gaten. Vel ute på gaten sier hun til seg selv «*Be careful*» og går hjemover.



Bilde 13: Nadia forlater festen i god behold. *Russian Dolls* pilotepisode, avsluttende scene.

Nadia dør ikke i slutten av episoden og det introduseres ingen konfliktopptrapping mot avslutningen. Når Nadia holder på å falle i trappen, når episoden en spenningstopp. Publikum forventer at hun skal falle og dø, men hun blir reddet. Hun blir heller ikke påkjørt av biler på gaten, men vandrer rolig ut i natten. Det introduseres ingen ny konflikt, og episoden toner ned spenningen uten å la spenningskurven stige på nytt i avslutning.

I *Russian Doll* er det fremdeles mange ubesvarte spørsmål knyttet til Nadia sitt plott. Hvorfor døde hun og våknet til live igjen noen timer tidligere? Vil det samme skje igjen? Disse spørsmålene, og flere andre, blir ikke besvart og danner en føljetongbue. Dette gjøres uten at de kommer en ny konfliktopptrapping.

*The Kominsky Method*, *The Get Down* og *Russian Doll* har alle plott som ikke er ferdige etter endt pilotepisode, og konfliktløsningene har kun vært midlertidige med åpning for videre konflikter. Men ingen av disse tre seriene inneholder ny konfliktopptrapping mot slutten av pilotepisoden.

## **8.2 Konklusjon for analyse av avsluttende momenter i Netflix' pilotepisoder**

Etter gjennomgang av utvalgets pilotepisoder og de avsluttende minuttene og scenene i disse episodene er det nå mulig å besvare det innledende forskningsspørsmålet om hvorvidt pilotepisodene til Netflix inneholder konfliktopptrapping mot slutten av pilotepisodene og hvorvidt pilotepisodene avslutter med cliffhangere eller ikke.

Analysen har vist at de aller fleste av utvalgets pilotepisoder inneholder konfliktopptrapping mot slutten av episoden. 18 av 21 episoder i utvalget hadde en spenningskurve som var oppadgående når episodene ble avsluttet. Her var det introdusert en ny konflikt etter at den episodiske konflikten er løst.

Selv om det var konfliktopptrapping mot slutten av de fleste pilotepisodene i utvalget, endte kun 10 av utvalgets pilotepisoder i en cliffhanger. Cliffhanger fremtrer på forskjellige måter i disse pilotepisodene. Noen avslutter i et spennende øyeblikk, mens andre introduserer en hindring som må overkommes. Det var også flere som introduserer ny informasjon for så å

avslutte episoden. Uavhengig av hva som er med på å danne en cliffhanger, viser dette at det er en relativ normal måte for utvalgets pilotepisoder å avslutte på.

Et knapt flertall på 11 av 21 episoder avsluttet ikke med en cliffhanger. Her ble det i de fleste tilfeller introdusert en ny konflikt mot slutten av episoden, slik at spenningen steg på nytt. Introduksjonen av ny konflikt ble derimot ikke avsluttet i et handlingsmettet øyeblikk. Episodene avsluttes med åpne spørsmål om hva som vil skje videre. Plottene får ikke en avslutning, men følger videre til neste episode.

I tre av utvalgets pilotepisoder var det ikke en konfliktopptrapping mot slutten av episoden, og spenningskurven fikk en utflating. Dette er et klart avvik fra hva man forventer å finne i pilotepisoder på lineær-TV innen føljetongserier ifølge figur 4. At dette forekommer i så få episoder, 3 av 21, gir ikke grunnlag for å si at dette er normalen i pilotepisodene til Netflix, men det gir en indikasjon på at Netflix kan avvike fra hvordan pilotepisoder på lineær-TV avslutter episodene. Det var fremdeles mange ubesvarte spørsmål relatert til plottene i disse episodene og dette er med på å skape en interesse i å se videre i sesongen.

At pilotepisoder avsluttet uten cliffhanger i flere tilfeller enn det var pilotepisoder som avsluttet med cliffhanger, bygger opp rundt Netflix' egne uttalelser om at de ikke trenger å belage seg på bruk av cliffhanger for å få seere med til neste episode (Douglas, 2015, s.99). Men bruk av cliffhanger i avsluttende øyeblikk forekommer såpass ofte at det ikke danner grunnlag for å mene at «fravær av cliffhanger» er den styrende dramaturgiske praksisen i pilotepisodene til Netflix.

I pilotepisoder med og uten cliffhanger er det mange åpne spørsmål som seere vil kunne se videre i sesongen for å få svar på. I de fleste tilfeller kommer det også en konfliktopptrapping i slutten av episoden. Netflix' bruk av konfliktopptrapping og tidvis cliffhanger kan være et uttrykk for at Netflix ønsker å få seere til å se videre i sesongen. Dette vil da bygge opp rundt deres bruk av «binge-watching» som modell for å vise TV-serier og «insulated flow» for å trekke seere med til neste episode slik Jenner (2018) poengterer.

## 9 Diskusjon og konklusjon

Gjennom analyse av forskjellige deler av dramaturgien innad i en pilotepisoder har jeg forsøkt å besvare mitt forskningsspørsmål om pilotepisodene i Netflix-originalserier er annerledes enn pilotepisoder laget for lineær-TV når det kommer til dramaturgi og funksjon.

Som jeg presenterte tidlig i analysen, har pilotepisoder en oppgave om å introdusere serien for seerne. Den skal lære seere hvordan serien skal sees, etablere hva serien skal handle om, hvem serien skal handle om og hvilke normer som er gjeldene for hvordan historien blir fortalt. På lineær-TV har pilotepisodene fungert som en introduksjon til seriene de tilhører. Netflix opererer ikke med pilotepisoder på tilsvarende måte som lineær-TV ettersom de regner hele første sesong som en pilot for serien. Jeg har likevel betraktet den første episoden i Netflix-originalserier som en pilotepisode. Via analyse av et utvalg på en tredjedel av pilotepisodene i Netflix-originalserier som var tilgjengelig innen 15. februar 2019 er det nå mulig å etablere hvorvidt den første episoden i Netflix-originalserier formidler fortellingen i pilotepisoden via liknende dramaturgi som man finner på lineær-TV og tjener den samme funksjonen som pilotepisoder har på lineær-TV.

### 9.1 Netflix-originalserier bærer preg av føljetong

Et av de funnene jeg har gjort i denne studien er at alle seriene som er med i utvalget er del av føljetongserier der minst ett plott går videre som en føljetong. Utvalget dekker en tredjedel av Netflix-originalseriene som kvalifiserte for denne studien, noe som gir grunnlag for å si at Netflix-originalserier bærer preg av å være føljetongserier. Ettersom alle seriene har minst ett plott som ikke avslutter i første episode ser jeg denne sterke bruken av føljetongelementer som et karaktertrekk ved Netflix-originalserier. Siden Netflix, i følge Jenner (2018), bevist lager serier beregnet for «binge-watching», er dette ikke uventet, ettersom bruken av føljetong forsterker anlegget seriene har til å få seerne til å ville se videre i sesongen. Dette samsvarer også med ideen om at det er en «insulated flow» i seeropplevelsen man får med Netflix, der en episode glir over i den andre, slik Jenner (2018, ss. 125-127) portretterer det.

Kriteriene for utvalg av serier kan ha hatt innvirkning på antall serier med føljetong-karakteristikk i utvalget ettersom blant annet antologier bevisst har blitt utelukket. Det kan også være at den sterke tilstedeværelsen av føljetongserier er et trekk ved dagens TV-serier også utenfor Netflix. Ifølge Mittell har situasjonskomedier ofte preg av å være episodiske, men episodiske serier ble mindre normalt utover 1990-tallet (s.18-19). Det er flere komedier i utvalget, men ingen av disse er episodiske. Om dette skyldes en bevisst strategi fra Netflix om å produsere føljetongserier, eller om det er et kjennetegn ved nåtidens TV-serier er ikke mulig å lese ut av denne studien.

Selv om det kun har vært en type serier, føljetongserier, som har vært del av studien er det likevel mulig å se flere fellestrekk i pilotepisodene til Netflix og pilotepisoder på lineær-TV i hvordan dramaturgien i episodene fremstår.

## **9.2 Pilotepisodene etablerer et «hook» for å vekke interesse**

Alle pilotepisodene etablerte et «hook», enten tidlig eller sent, og dette viser at det også er en klar tendens til at pilotepisodene til Netflix er strukturert for å få seerne til å se videre i episoden.

I de fleste tilfeller hadde episodene i utvalget et tidlig «hook» som kan vekke interesse hos seerne. Ofte var «hooket» plassert i et anslag og i de tilfellene der «hook» ble etablert tidlig ble dette ofte gjort ved introduksjonen av et plott. Bruken av anslag og tidlige «hook» er en veletablert norm på lineær-TV og er også en oppfordring som gjøres i alle guidebøkene for manusforfattere. At pilotepisodene til Netflix også har en stor forekomst av tilsvarende struktur, kan være et resultat av at manusforfattere er vant til å skrive for lineær-TV og har tatt med seg de normene som preger lineær-TVs dramaturgi videre til Netflix. Det finnes unntak, og noen pilotepisoder i utvalget var tregere til å etablere et «hook» og brukte lengre tid til å presentere karakterene og bygge opp et plott før «hook» ble etablert. Det finnes ingen faste regler for når et «hook» skal etableres, men i et par episoder var det ikke noe «hook» før nesten midtveis i episoden. Dette kan være et tegn på at pilotepisodene i Netflix-originalserier ikke har det samme presset om å gripe publikum raskt som man finner på lineær-TV, men kan la det gå lengre tid før det etableres et «hook» uten at publikum mister interessen.

### **9.3 Konfliktløsningen er midlertidig**

Igjennom protagonistenes konfliktløsninger åpner episodene opp for videre plott utover i sesongene. De har derfor også vært med på å etablere en introduksjon til hva seriene vil handle om, samt hvilke plott og karakterer som vil være sentrale. Protagonistene i utvalgets pilotepisoder har møtt på hindringer som de har løst. Via løsningene på konfliktene har de blitt endret på forskjellige vis og skapt en verden som seere kan følge videre. I likhet med pilotepisoder på lineær-TV etablerte utvalgets pilotepisoder nye mulige konflikter som kan komme senere og er igjen med på å vekke en interesse av å se videre i sesongen.

Å skrive eller lage en serie uten konflikter og konfliktløsning vil være vanskelig ettersom konflikter er det som driver plott fremover. Ingenting skjer i fortellingen uten konflikter (McKee, 1999, s.210). At vi finner en konfliktløsning i utvalgets pilotepisoder er derfor ikke uventet. At konfliktløsningen er med på å etablere videre konflikter i sesongene er derimot ikke noe som må skje. En konfliktløsning kan være permanent løsning og på den måten lukke et plott. Dette ville ha gjort seriene mer episodiske og det kan være at dette ikke er ønskelig fra Netflix sin side ettersom det vil undergrave ideen om «binge-watching».

### **9.4 Avslutningen vil ha seere med videre i sesongen**

Alle pilotepisodene i utvalget lot seerne sitte igjen med åpne spørsmål og et ønske om å se videre for å finne ut hva som vil skje. Plott ble ikke løst og ofte ble det introdusert en konflikt eller nytt plott mot slutten av pilotepisodene. Mine funn viser at dette ikke nødvendigvis følger lineær-TV ved bruk av cliffhanger, men at det er de åpne plottene som trekker fortellingen videre til neste episode.

Selv om Netflix har uttalt at de ikke trenger å legge inn cliffhangere i sine episoder (Douglas, 2015, s. 99) viser denne studien at pilotepisodene til Netflix i stor grad gjør nytte av dette i avsluttende scener. Om bruken av cliffhanger er like vanlig lenger utover i sesongene er ikke undersøkt i denne studien, men de er absolutt tilstede i pilotepisodene. Nesten halvparten av alle pilotepisodene i utvalget avsluttet med en cliffhanger. Der det ikke var en cliffhanger i slutten av episodene var det i de fleste tilfeller likevel en konfliktopptrapping mot avslutningen

av episoden. I de tilfellene som ikke hadde cliffhanger, men endte med en konfliktopptrapping, endte episodene med åpne spørsmål relatert til plottene og nye konflikter som var introdusert. Dette kan bidra til å få med seg seerne inn i neste episode.

Det kan være at Netflix har en annen definisjon av cliffhanger enn det jeg har brukt i min undersøkelse når de hevder at de ikke trenger å legge inn cliffhangere i sine episoder. Jeg har tatt utgangspunkt i Audun Engelstads (2004) definisjon av cliffhanger som «*et avbrudd i en handlingsmettet sekvens*» (s.73) og med forskjellige varianter av hvordan slike avbrudd kan fremstå. Sheri Chinen Biesen (2019) sitt utsagn om at serier på Netflix ikke trenger å legge inn «hook» som skal opprettholde publikums interesse videre til neste episode (s. 169) er derfor ikke i samsvar med det jeg har funnet i mitt utvalg av pilotepisoder. Det kan derimot være at dette samsvarer med episoder lengere utover i sesongene enn de jeg har undersøkt. For eksempel påpeker Jenner (2018) at siste episode i sesongene på Netflix ender i cliffhanger for å holde publikum interessert igjennom det lange oppholdet til neste sesong slippes (s. 134).

Den aktive bruken av cliffhanger, og åpne spørsmål knyttet til hva som vil skje videre, kan man se i sammenheng med Netflix sitt ønske om å få seere til å se videre i sesongen og Netflix sin «binge-modell». Dette bygger også opp rundt ideen om «insulated flow» der episodene glir i hverandre ettersom neste episode spilles av med en gang. Ved å ende en stor andel av sine pilotepisoder med en cliffhanger har Netflix aktivt vist at de ønsker at seere skal bli ved skjermen og se videre for å få fortsettelsen.

Tre episoder i utvalget hadde ingen konfliktopptrapping mot slutten av pilotepisoden. Dette viser et tegn på avvik fra lineær-TV i forhold til min normbeskrivende modell i figur 4. Ettersom det kun var et fåtall av pilotepisodene som ender på en slik måte er denne endringen ikke så dominerende at man kan fastslå at dette er en norm i Netflix-originalseriers pilotepisoder. Det er derimot et tegn på at det finnes en mulighet for nytenkning i hvordan pilotepisoder er strukturert, og at pilotepisodene i Netflix-originalserier kan bryte med den dominerende dramaturgien på lineær-TV.



## 9.5 Pilotepisodene danner introduksjonen for serien som den er del av

I likhet med pilotepisoder på lineær-TV har pilotepisodene til Netflix gjort en introduksjon til serien de er del av og har via konflikter åpnet opp det som skal skje videre. Gjennomgangen av dramaturgien i pilotepisodene i utvalget har vist hvordan plott som introduseres, leder videre som føljetong. Plottene har vært bundet til karakterene og hendelsene de har gått igjennom i pilotepisodene, og har på den måten introdusert både plott og karakterer.

I den første episoden har seriene i utvalget bygget en ramme for fortellingen og hva den skal omhandle. Gjennom dramaturgien i episodene har de introdusert sentrale karakterer og plott, samtidig som de også har skapt en introduksjon til den verdenen som serien skal følge videre. På den måten er pilotepisodene til Netflix svært like pilotepisoder på lineær-TV slik de skisseres i den dramaturgiske modellen jeg har utviklet, også når det gjelder deres funksjon som en introduksjon til tilhørende serie. De små avvikene jeg har registrert, og dermed rommet for nytenkning, var knyttet til tidlige «hook» og avslutningen på episodene, ikke til introduksjonsfunksjonen. Dette understreker den hovedsakelige likheten.

Ana Cabral Martins (2019) hevder at Netflix-originalserier har en oppbygging som likner på filmer og Netflix har selv uttalt at de anser seriene som 13-timers filmer (Douglas, 2015, s. 99). Jeg er ut ifra mine analyser ikke helt enig i dette. Man kan anse pilotepisodene som den innledende fasen i en lang film ved at pilotepisodene til Netflix-originalserier introduserer karakterer, plott, setting og konflikter som kan være dominerende utover i sesongen. De har på den måten mye av det samme innholdet og funksjon som man finner i filmens innledende fase, eller *setup*, slik den beskrives i Syd Fields ([1979] 1994) tre-akts modell (s. 9). Der slutter også likhetene. Pilotepisodene er derimot annerledes fra film ved at hver episode har en episodisk konflikt med en konfliktløsning, og dette gir en klar inndeling i episoder. Det er også usikkert hvor mange episoder føljetongene som er introdusert i pilotepisodene vil strekke seg over. Jeg vil derfor si at pilotepisodene ikke bærer preg av å være tiltenkt som del av lengere filmer, men har trekk av å være mer tilpasset TV-mediet som føljetongserier. Hvorvidt de resterende episodene i sesongene opprettholder tilsvarende dramaturgi er ikke mulig å si ut ifra denne studien.

## 9.6 Er det rom for nytenking innen TV-seriers dramaturgi?

Niel Landau (2016) anser Netflix som en «disruptor» innen TV-industrien ved at de har brutt med mye av de etablerte tradisjonene på lineær-TV. Dette gjelder sendeskjema, tilgjengeliggjøring av innhold på forskjellige plattformer og slipp av hele sesonger på en gang. Likevel har denne studien vist mange likhetstrekk med lineær-TV når det gjelder dramaturgi i pilotepisoder. Episodene gjøres tilgjengelig sammen med resten av serien, men er ikke banebrytende annerledes enn det man kan forvente å finne på lineær-TV når det gjelder dramaturgi. Man kan da undres over hvorfor dette er slik. Har Netflix gått glipp av muligheter ved å la pilotepisoder være så tradisjonelle som de er?

Den liknende dramaturgien fra lineær-TV som jeg har funnet kan ha en sammenheng med at Netflix har forsøkt å endre struktur i fortelling tidligere uten at det ble en suksess. Mareike Jenner (2016) kommenterer at de strukturelle endringene Netflix gjorde med fortellingen i *Arrested Development* sesong 4 ikke var en seersuksess (ss. 263-264). Ettersom selskapet tar kostnaden, eller deler av kostnaden, for produksjon av hele sesonger kan det være at Netflix anser det som tryggere å ikke ta for stor avstand fra lineær-TVs format og dramaturgi, men heller gjøre små endringer som å variere episoders spilletid, muligheten for å hoppe over introvideoer og å sløyfe oppsummeringer fra tidligere episoder.

Likheten mellom pilotepisodene til Netflix og pilotepisoder på lineær-TV kan ha sammenheng med Jessica Fords (2019) tanker om at Netflix befinner seg i liminalsonen mellom lineær-TV og ny teknologi (s.109). Netflix har klare trekk fra lineær-TV og det velkjente formatet for serier man finner der. Samtidig viser de tegn på nytenkning ved at de kan være litt tregere med å legge inn et «hook» i pilotepisodens innledning og de kan ende pilotepisodene uten en konfliktopptrapping eller cliffhanger, selv om dette ikke er normalen. Episodenes lengde er også annerledes enn på lineær-TV. Da jeg gjorde utvalget av serier var episodene ikke i det samme spilletidsformatet man kan regne med på lineær-TV. Jeg måtte da gjøre en gruppering for inndeling i korte og lange episoder med et stort slingringsmonn innen hver gruppe.

Flere forskere har kommentert på muligheten Netflix har til å endre hvordan en historie blir fortalt, men mine funn viser at dramaturgien forblir forholdsvis lik lineær-TV. Det samme gjelder for pilotepisodens funksjon som introduksjon til serien den er del av. Dette kan henge sammen med litteraturen som er brukt for å undersøke pilotepisodene. En av de dramaturgiske

modellene, figur 2, som har dannet utgangspunkt for oppbyggingen av modellen i figur 4 har også tilnavnet «hollywood-modellen». Dette gjenspeiler dens hyppige bruk i amerikanske filmer (Evans, 2006, s. 136). Litteraturen som bygger opp rundt hvordan en pilotepisode skal struktureres kommer også fra amerikanske forfattere. Utvalget har en overvekt av nordamerikanske serier med kun to britiske serier<sup>2</sup> som kvalifiserte og ingen skandinaviske. Dette kan bidra til å forklare hvorfor jeg har funnet få avvik fra dramaturgien i pilotepisoder på lineær-TV i pilotepisodene til Netflix-originalserier.

En annen grunn kan være at det er vanskelig å bryte fra en klassisk oppbygging av en fortelling. Syd Field ([1979] 1994) beskriver den klassiske oppbyggingen av en fortelling i tre deler som den naturlige tilnærmingen vi mennesker har til fortellinger, med en begynnelse, midtdel og avslutning. Vi blir født, vi vokser opp og vi dør. Fortellinger har alltid en definitiv begynnelse, midtdel og slutt (ss. 14-17). Tilsvarende har jeg funnet i pilotepisodene til Netflix. Pilotepisodene utgjør starten på en fortelling som vil strekke seg over flere episoder, men pilotepisodene har også en begynnelse, en midtdel og en avslutning internt i episodene.

Jeg har funnet noen små avvik, men ikke nok til å si at pilotepisodene i Netflix-originalserier er svært annerledes enn pilotepisoder på lineær-TV. De små avvikene noen av pilotepisodene hadde i plassering av tidlige «hook» og avslutningen av episodene viser at Netflix-originalserier har potensiale til å bryte med dramaturgien fra lineær-TV, men ikke at dette nødvendigvis er normal praksis. At dramaturgien i pilotepisodene til Netflix ikke har store avvik i forhold til lineær-TV, gir ikke grunnlag for å tro at deres pilotepisoder ikke kan ha andre avvik - avvik som ikke er relatert til dramaturgi eller funksjon. Mine funn er relatert til dramaturgi og pilotepisoder, og representerer kun denne typen episoder med de kvalifikasjonene som lå til grunn i uttaket av pilotepisoder for studien.

---

<sup>2</sup> Sex Education (2019 -) og The Innocent (2018 -)

## 10 Muligheter for videre forskning

Selv om det ikke er den dominerende praksisen, har mine funn vist at Netflix-originalserier har potensiale til å avvike fra lineær-TVs dramaturgi når det gjelder pilotepisoders struktur. Ettersom det har blitt fremsatt ideer om at Netflix lager 13-timers filmer og har en tregere progresjon i sesongene hadde det vært interessant å se hvordan sesongene utvikler seg utover bare pilotepisodene. En kvalitativ sammenlikning av serier på lineær-TV mot serier på Netflix ville vært en spennende studie for å undersøke om historieprogresjonen er tilsvarende på de to plattformene. Med en dybdestudie av et større uttak av serier fra Netflix, og en analyse av hele sesonger, ville det vært mulig å undersøke hvorvidt Netflix-originalserier oppleves som lange filmer.

Utvalget av pilotepisoder har kun inkludert serier med opphav i engelskspråklige land, men Netflix har også et voksende utvalg av internasjonale serier fra store deler av verden. Litteraturen som jeg har lagt til grunne for mine undersøkelser av dramaturgi har vært rettet mot det amerikanske, britiske og nordiske markedet. Med Netflix' ekspandering inn i nye markeder og produksjon av innhold fra mange forskjellige land ville det vært interessant å se hvorvidt fremmedspråklige serier og serier med opphav i andre serietradisjoner tilfører annen dramaturgi til Netflix-originalepisoder.

## Litteratur

Arnold, S. (2016), Netflix and the Myth of Choice/Participation/Autonomy, I K. McDonald & D. Smith-Rowsey (Red.) *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21 Century*, (1st ed.), (ss. 49-62). New York: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing.

Baker, D. (2017), Terms of Excess – Binge-Viewing as Epic-Viewing in the Netflix Era, I C. Barker & M. Wiatrowski (Red.), *The Age of Netflix, Critical essays on streaming media, digital delivery and instant access*. (ss. 31-54), McFarland, Jefferson

Biesen, S. C. (2019), Transforming Media Production in an Era of “Binge-Watching”, I T. Plothe & A. M. Buck (Red.), *Netflix at the Nexus: Content, practice, and production in the age of streaming television*, (ss. 163-177), New York: Peter Lang Publishing New York.

Buck, A. M. & Plothe, (2019) Introduction – Netflix at the Nexus, I T. Plothe & A. M., Buck, (Red.). *Netflix at the Nexus: Content, practice, and production in the age of streaming television*. (ss. 1-9), New York: Peter Lang Publishing New York.

Calvisi, D., P. (2016) *Story Maps: Tv Drama. The Structure of the One-Hour Television Pilot*. Act Four Screenplays.

DiMaggio, M. ([1990]1993). *How to write for television*. New York: Fireside.

Douglas, P. (2011). *Writing the TV drama series: How to succeed as a professional writer in TV* (3rd ed.). Studio City, Calif: Michael Wiese Productions.

Douglas, P. (2015). *The future of television: Your guide to creating tv in the new world*. Studio City, Calif: Michael Wiese.

Douglas, P. (2018). *Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer. in TV* (4th ed). Studio City, Calif: Michael Wiese Productions.

Ellis, J. ([1982 ]1992). *Visible fictions: Cinema, television, video* (Rev. ed.). London: Routledge & Kegan Paul.

- Engelstad, A. (2004). *Fortelling i film og tv-serier: Analyse av dramaturgi og visuell utforming*. Oslo: Abstrakt forl.
- Evans, M. (2006). *Innføring i dramaturgi: Teater, film, fjernsyn*. Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Field, S. ([1979] 1994). *Screenplay: The foundations of screenwriting* (3rd, expanded ed., A Dell trade paperback). New York: Dell.
- Ford, J. (2019). At the Fringes of TV – Liminality and Privilege in Netflix's Original Scripted Dramedy Series. I T. Plothe T., & A. M., Buck (Red.), *Netflix at the Nexus: Content, practice, and production in the age of streaming television*, (ss. 97-112), New York: Peter Lang Publishing New York.
- Gjelsvik, A., & Iversen, G. (2003). *Blikkfang: Fjernsyn, form og estetikk*. Oslo: Universitetsforlaget
- Harms Larsen, P. (2003a). *De levende billeders dramaturgi: B. 1: Fiktionsfilm* (Vol. B. 1). København: Danmarks Radio.
- Harms Larsen, P. (2003b). *De levende billeders dramaturgi: B. 2: TV* (Vol. B. 2). København: Danmarks Radio.
- Hunter, S. (2019). Predicting Nielsen Ratings from Pilot Episodes Scripts: A Content Analytical Approach. *Series-International Journal of TV Serial Narratives*, 5(1), 9-21.
- Jenner, M. (2016). Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. *New Media & Society*, 18(2), 257-273.
- Jenner, M. (2017). Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom. *International Journal of Cultural Studies*, 20(3), 304-320.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the re-invention of television*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan
- Landau, N. (2016). *TV outside the box: Trailblazing in the digital television revolution*. New York: Focal Press.

Larsen, P. (1991) Media contents – Textual analysis of fictional media. In K. Jensen, & N. Jankowski (eds.), (1991). *A Handbook of qualitative methodologies for mass communication research*. London: Routledge.

Lavik, E. (2014). TV-serier: *"The wire" og den tredje gullalderen*. Oslo: Universitetsforlaget

Ledsaak, S. (1961). *Om diktetekunsten* (Vol. 4, Idé og tanke). Oslo: Tanum.

Lopez, N. (2015, 23. september). Netflix study suggests pilot episodes aren't as important as you think. *TNW*. Hentet fra: <https://thenextweb.com/insider/2015/09/23/netflix-study-suggests-pilot-episodes-arent-as-important-as-you-think/>

Lotz, A. D. (2017). *Portals: A treatise on internet-distributed television*. Michigan Publishing, University of Michigan Library.

Lotz, A. (2018). *We now disrupt this broadcast: How cable transformed television and the internet revolutionized it all*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Lynch, J. (2015, 20. mars). Here's the recipe Netflix uses to make binge-worthy TV. *Quartz* Hentet fra: <https://qz.com/367117/heres-the-recipe-netflix-uses-to-make-binge-worthy-tv/>

Martins, A. C. (2019) Netflix and TV-As-Film – A Case Study of Stranger Things and The OA. I T. Plothe & A. M., Buck, (Red.). *Netflix at the Nexus: Content, practice, and production in the age of streaming television*. (ss. 81-96) New York: Peter Lang Publishing New York.

Matrix, S. (2014). The Netflix effect: teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 6(1), 119+

McCabe, J. (2013). HBO Aesthetics, quality television and Boardwalk Empire. I S. Peacock, & J. Jacobs (Red.). *Television aesthetics and style*. (ss.185-197) London: Bloomsbury Academic.

McCormick, C. J., (2016) "Forward Is the Battle Cry": Binge-Viewing Netflix's House of Cards. I K. McDonald & D. Smith-Rowsey, D (Red) *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century* (1st ed.). (ss. 101-116). New York: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing.

McCreery, S.P. & Krugman, D. M. (2015). TV and the iPad: How the Tablet is Redefining the Way We Watch. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 59(4), 620-639.

McDonald, K., & Smith-Rowsey, D. (2016). *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century* (1st ed.). New York: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing.

McKee, R. (1999). *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. London: Methuen.

Mittell, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press.

Sundet, V. S. (2017). Co-produced television drama and the cost of transnational 'success': The making of Lilyhammer. *Building Successful & Sustainable Film & Television Businesses: A Cross-National Perspective*. Hentet fra: [https://www.researchgate.net/publication/309480039\\_Co-produced\\_television\\_drama\\_and\\_the\\_cost\\_of\\_transnational\\_'success'\\_The\\_making\\_of\\_Lilyhammer](https://www.researchgate.net/publication/309480039_Co-produced_television_drama_and_the_cost_of_transnational_'success'_The_making_of_Lilyhammer)

Thompson, K. (2003). *Storytelling in film and television*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.



# Filmografi

## Analyseobjekter

*Atypical* (2017 –), Sesong 1, episode 1: Antarctica. Netflix (Produksjon), Gordon, S. (Regi), Los Angeles, CA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Chilling Adventures of Sabrina* (2018 –), Sesong 1, episode 1: Kapittel én: October Country. Netflix (Produksjon), Krieger, L. T. (Regi), Aguirre-Sacasa, R. (manusforfatter). Vancouver, British Colombia: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Dear White People* (2017 –), Sesong 1, episode 1: Chapter 1, Netflix (Produksjon), Simien, J. (Regi), (2017), USA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Flaked* (2016 – 2017), Sesong 1, episode 1: Westminster. Netflix (Produksjon), Pfister, W. (Regi) (2016), USA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Frontier* (2016 – 2018), Sesong 1, episode 1: A Kingdom Unto Itself. Netflix (Produksjon) Peyton, B. (Regi), (2016), Canada: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Girlboss* (2017 – 2017), Sesong 1, episode 1: Sophia. Netflix (Produksjon), Ditter, C. (Regi), San Fransisco, CA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Haters Back Off* (2016 – 2017), Sesong 1, episode 1: Uploading my First Video. Netflix (Produksjon), Gaynord, A. (Regi), Vancouver, British Colombia, Canada: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Hemlock Grove* (2013 – 2015), Sesong 1, Episode 1: Maneter på himmelen, «Jellyfish in the Sky» (orig.). Netflix (Produksjon) Roth, E. (Regi), (2013), Ontario, Canada: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Lost in Space* (2018 –), Sesong 1, episode 1: Impact. Netflix (Produksjon), Marshall, N. (Regi), Vancouver, British Colombia: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Lynwood* (2018 –), *On My Block* orig. Sesong 1, episode 1: Chapter 1. Netflix (Produksjon), Iungerich, L. (Regi), USA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Marvel's Iron Fist* (2017 – 2018), Sesong 1, episode 1: Snow gives way. Netflix (Produksjon), Dahl, J. (Regi), New York City, USA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Marvel's Punisher* (2017 – 2019), Sesong 1, episode 1: 3AM, Netflix (Produksjon), Shankland, T. (Regi), New York City, USA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Narcos Mexico* (2018 –), Sesong 1, episode 1: Camelot. Netflix (Produksjon), Wladyka, J. K. (Regi), (2018), Mexico: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Ozark* (2017 –), Sesong 1, episode 1: Sugarwood. Netflix (Produksjon), Bateman, J. (Regi), Georgia, USA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Russian Doll* (2019 –), Sesong 1, episode 1: Nothing in this world is easy. Netflix (Produksjon), Headland, L. (Regi), (2019), USA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Sex Education* (2019 –), Sesong 1, episode 1: Episode 1. Netflix (Produksjon), Taylor, B. (Regi), (2019), United Kingdom: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*The Get Down* (2016 –2017), Sesong 1, episode 1: Where There Is Ruin, There Is Hope for a Treasure. Netflix (Produksjon), Luhrmann, B. (Regi), (2016), New York City, USA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*The Innocents* (2018 –), Sesong 1, episode 1: The Start of Us. Netflix (Produksjon), Blackburn, F. (Regi), (2018 –), England: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*The Kominsky Method* (2018 –), Sesong 1, episode 1: Chapter 1: An Actor Avoids. Netflix (Produksjon), Lorre, C. (Regi) (2018), USA: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*The Umbrella Academy* (2019 –) Sesong 1, episode 1: We Only See Each Other at Weddings and Funerals. Netflix (Produksjon), Hoar, P. (Regi). Ontario, Canada: Netflix. Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

*Unbreakable Kimmy Schmidt* (2015 – 2019), Sesong 1, episode 1: Kimmy goes outside.  
Netflix (Produksjon), Shapeero, T. (Regi), Fey, T. & Carlock, R. (Manusforfattere), USA:  
Netflix, Hentet fra: [www.netflix.com](http://www.netflix.com)

### **Andre TV-serier - ikke er del av studiens utvalg**

*Arrested Development*, (2003 – 2006; 2013 –), 3. Sesonger, Fox Network, (2013 –2006), 2 sesonger Netflix (2013 –). USA.

*Boardwalk Empire* (2010 – 2014), 5 sesonger, HBO. USA

*Bloodline* (2015 – 2017), 3 sesonger, Netflix. USA

*Community* (2009 – 2014; 2015), 5 sesonger, NBC, (2009 – 2014), 1 sesong, Yahoo Screen (2015). USA

*Friends* (1994 – 2004), 10 sesonger, NBC. USA

*House of Cards* (USA, 2013 – 2018), 6 sesonger, Netflix. USA

*Lilyhammer* (2012 - 2014), 3 sesonger, NRK og Netflix. Norge

*Lost* (USA, 2004 – 2010), 6 sesonger, ABC. USA

*Orphan Black* (2013 – 2017), 5 sesonger, BBC America. USA / Canada

*Scandal* (2012 - 2018), 7 sesonger, ABC. USA

*The OA* (2016 - 2019), 2 sesonger, Netflix. USA

*The Simpsons* (1989 –), 31 sesonger, Fox Network. USA

*Upstart Crow* (2016 –), 3 sesonger, BBC Two. Storbritannia

## Bilder:

Bilde 1: Screenshot fra Netflix.com, *Unbreakable Kimmy Schmidt* (2015 – 2019), Sesong 1, episode 1: Kimmy goes outside

Bilde 2: Screenshot fra Netflix.com, *Unbreakable Kimmy Schmidt* (2015 – 2019), Sesong 1, episode 1: Kimmy goes outside

Bilde 3: Screenshot fra Netflix.com, *Narcos Mexico* (2018 –), Sesong 1, episode 1: Camelot

Bilde 4: Screenshot fra Netflix.com, *Lost in Space* (2018 –), Sesong 1, episode 1: Impact

Bilde 5: Screenshot fra Netflix.com, *Russian Doll* (2019 –), Sesong 1, episode 1: Nothing in this world is easy

Bilde 6: Screenshot fra Netflix.com, *Russian Doll* (2019 –), Sesong 1, episode 1: Nothing in this world is easy

Bilde 7: Screenshot fra Netflix.com, *Unbreakable Kimmy Schmidt* (2015 – 2019), Sesong 1, episode 1: Kimmy goes outside

Bilde 8: Screenshot fra Netflix.com, *Atypical* (2017 –), Sesong 1, episode 1: Antarctica

Bilde 9: Screenshot fra Netflix.com, *Frontier* (2016 – 2018), Sesong 1, episode 1: A Kingdom Unto Itself

Bilde 10: Screenshot fra Netflix.com, *Marvel's Iron Fist* (2017 – 2018), Sesong 1, episode 1: Snow gives way

Bilde 11: Screenshot fra Netflix.com, *Chilling Adventures of Sabrina* (2018 –), Sesong 1, episode 1: Kapittel én: October Country

Bilde 12: Screenshot fra Netflix.com, *Ozark* (2017 –), Sesong 1, episode 1: Sugarwood.

Bilde 13: Screenshot fra Netflix.com, *Russian Doll* (2019 –), Sesong 1, episode 1: Nothing in this world is easy

## Appendiks A: Netflix originalserier

Oversikt over alle Netflix-originalserier som kvalifiserer for utvalg. Seriene viser deres norske navn. Tabellen viser alle seriene som kvalifiserte og viser også deres estimerte spilletid for hver episode oppgitt i minutter.

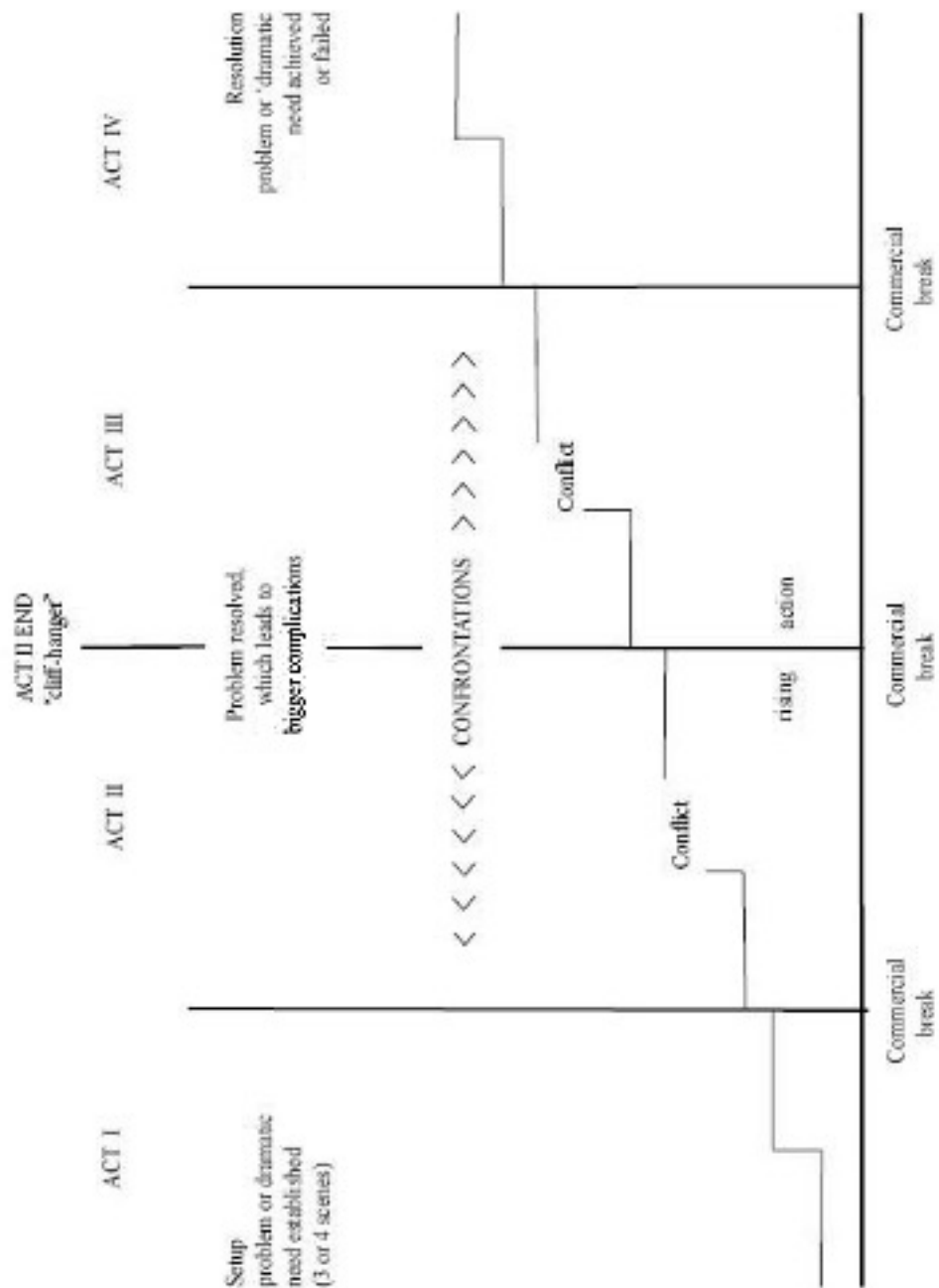
Serie	Estimert tid for episode
13 reasons why	40-60
All about the Washingtons	20-40
Altered Carbon	40-60
Arrested Development (fra sesong 4)	20-30
Atypical	20-40
Best Worst Weekend ever	20-40
Bloodline	40-60
Chilling Adventures of Sabrina	40-60
Cockoo (fra sesong 4)	20-40
Dear White People	20-40
Den Onde Greven	40-60
Dirk Gentlys Holistic Detective Agency	40-60
Disjointed	20-40
Everything Sucks!	20-40
Flaked	20-40
Fortsatt under samme tak	20-40
Friends From College	20-40
Frontier	40-60

Girlboss	20-40
Glow	20-40
Grace and Frankie	20-40
Greenhouse Academy	20-40
Gypsy	40-60
Haters back off	30-40
Hemlock Grove	40-60
Insatiable	40-60
Jeg heter Anne / Anne with an E	40-60
Lost in Space	50-60
Love	20-40
Lovesick (fra sesong 2)	20-40
Lynwood	20-40
Marco Polo	40-60
Marvel's Daredevil	40-60
Marvel's Iron Fist	40-60
Marvel's Jessica Jones	40-60
Marvel's Luke Cage	40-60
Marvel's Punisher	40-60
Master of none	20-40
Mindhunter	40-60
Narcos	40-60
Narcos Mexico	40-60

Nye Legender om Apekongen	20-40
One Day at a Time	20-40
Orange is the new black	40-60
Ozark	40-60
Russian Doll	20-40
Santa Clarita Diet	20-40
Sense 8	40-60
Seven Seconds	40-60
Sex Education	40-60
She's gotta have it	20-40
Stranger Things	40-60
The Crown	40-60
The Get Down	40-60
The Good Cop	40-60
The Haunting of Hill House	50-60
The Innocents	40-60
The Kominsky Method	20-40
The OA	40-60
The Rain	40-60
The Ranch	20-40
The Umbrella Academy	40-60
Tidelands	40-60
Unbreakable Kimmy Schmidt	20-40

## Appendiks B: 4-akts modell

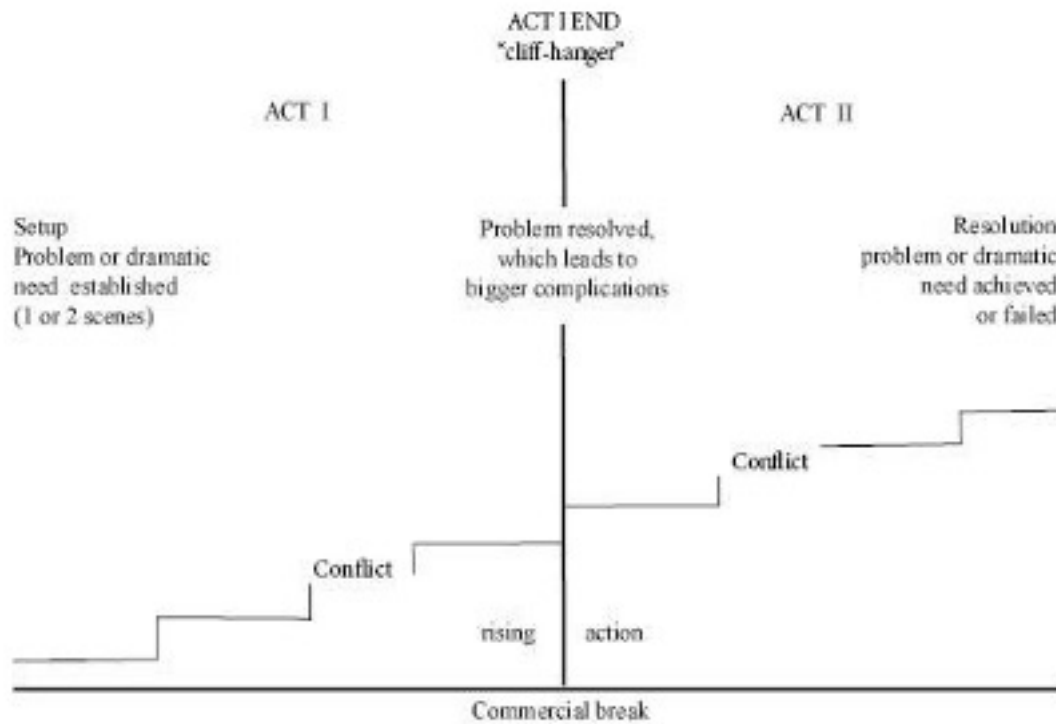
DiMaggios fire akters modell for serier med 1 times spilletid med reklameavbrudd  
(DiMaggio, ([1990] 1993), s. 89)





## Appendiks C: 2-akts modell

DiMaggios to akts modell for episoder med cirka 30 minutters spilletid (DiMaggio, ([1990] 1993), s. 61)



## Appendiks D: Plott introdusert i pilotepisoder

Tabellen viser plott introdusert i pilotepisoden av de forskjellige seriene. Hovedplott angir hvilket plott som synes fremtredende for hele serien etter første episode er ferdig. Episodisk konflikt angir hvilke konflikter som er del av episoden.

Serie	Plott introdusert	Er alle plott løst i slutten av episoden?
Atypical	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sam forsøker å date jenter og leve et normalt liv med autisme (hovedplott og episodisk konflikt)</li> <li>- Sams søster, hennes hverdag og kjærlighetsliv</li> <li>- Sam sine foreldres håndteringer av det å ha et barn med autisme</li> </ul>	Nei
Chilling Adventures of Sabrina	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Vil Sabrina la seg døpe i Nattens kirke eller ikke? (hovedplott og episodisk konflikt)</li> <li>- Sabrina sin lærer blir besatt av en ukjent skapning</li> <li>- Sabrina sine venner, kjæreste og deres relasjoner</li> </ul>	Nei
Dear White People	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hvem sendte ut invitasjon til Black-face-party? (Episodisk konflikt)</li> <li>- Hva blir utfallet av Black-face-party på campus? (hovedplott)</li> </ul>	Nei
Flaked	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Chip sin jobb som selvhjelpsguru</li> <li>- fortid som alkoholiker, vil ikke begynne å drikke igjen</li> <li>- Chip sin venn, Dennis, er interessert i en ung kvinne og ønsker å innlede et forhold til henne. Chip kommer</li> </ul>	Nei

	bedre overens med denne kvinnen (hovedplott og episodisk konflikt)	
Frontier	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Michael Smyth skal finne Decland Harp og bli en spion for Hudson-Bay Company (Hovedplott og episodisk konflikt)</li> <li>- Sjefen for Hudson-Bay Company sin jakt på Decland Harp via andre kanaler enn Michael Smith</li> <li>- Decland Harp sin gjeng og deres bedrifter</li> </ul>	Nei
Girlboss	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sophia må lære seg å være ansvarlig og bli voksen (Hovedplott)</li> <li>- Sophia mister jobben og må finne en måte å få inntekter (episodisk konflikt)</li> <li>- Sophia sitt forhold til sin far og venner</li> </ul>	Nei
Haters back off	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Miranda forsøker å bli YouTube stjerne (hovedplott og episodisk konflikt)</li> <li>- Søsteren til Miranda ønsker et liv utenfor familien</li> <li>- Noen har skrevet hatmeldinger til Miranda, hvem?</li> </ul>	Nei
Hemlock Grove	<ul style="list-style-type: none"> <li>- En ung kvinne blir brutalt myrdet av et ukjent vesen (hovedplott)</li> <li>- Tenåringen, Peter, og hans mor flytter til Hemlock Grove og blir kjent med en nabo jente og rikmannsgutten, Roman (episodisk konflikt)</li> <li>- Roman sin familie. Er det noe overnaturlig med Roman sin familie? Hva skjuler hans families historie?</li> <li>- Et forskningslaboratorium i Hemlock Grove forsker på noe hemmelig og kanskje farlig</li> </ul>	Nei

Lost in Space	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Vil familien Robinson skal klare å overleve på planeten eller finne tilbake til dit de egentlig skulle? (Hovedplott og episodisk konflikt)</li> <li>- Hva skjedde som gjorde at familien måtte evakuere romskipet de reiste med?</li> <li>- Will Robinson finner en robot som ikke er laget av mennesker. Hvor kom den fra?</li> </ul>	Nei
Lynwood	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Vennegjengen vil prøve å forhindre at deres kammerat blir med i en av South Central sine gjenger (hovedplott og episodisk konflikt)</li> <li>- De forskjellige karakterene sine komplikasjoner i møte med high-school</li> </ul>	Nei
Marvel's Iron Fist	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Danny Rand returnerer til New York og må overtale nye eiere av familiebedriften, Rand Industries, om at han er den han er (hovedplott og episodisk konflikt)</li> <li>- Danny Rand sin ukjente bakgrunnshistorie</li> <li>- De nye eierne av Rand Industries skjuler informasjon</li> <li>- Danny sitt nye bekjentskap med en karakteinstruktør i New York</li> </ul>	Nei
Marvel's Punisher	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Frank Castle vil ha hevn for mordet på hans familie (Hovedplott)</li> <li>- Frank får problemer på arbeidsplassen og rydder opp blant kriminelle arbeidere (episodisk konflikt)</li> <li>- FBI er på sporet av en morder</li> </ul>	Nei
Narcos Mexico	<p>Politimannen, Miguel Angel Félix Gallardo, ønsker å etablere en storstilt narkoproduksjon (episodisk konflikt, hovedplott)</p>	Nei

	Det amerikanske DEA sender Kiki Camarene til Mexico for å infiltrere narko-produksjonen (episodisk konflikt og et sentralt plott)	
Ozark	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Martin må skaffe tilbake penger som han og hans forretningspartnere har underslått fra et narkokartell (episodisk konflikt)</li> <li>- FBI starter fatter mistanke og starter undersøkelser</li> <li>- Martin flytter hele sin familie til The Ozarks og bygge et nytt liv (hovedplott)</li> </ul>	Nei
Russian Doll	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nadia dør og våkner til live igjen der hun var noen timer tidligere av ukjent årsak (Hovedplott)</li> <li>- Nadia sine relasjoner til menneskene på bursdagsfesten (episodisk konflikt)</li> </ul>	Nei
Sex Education	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Otis setter opp en forretning sammen med en klassevenninne der han skal gi seksualrådgivning til jevnaldrende (hovedplott og episodisk konflikt)</li> <li>- Otis og de andre på skolen hans har forskjellige problemer relatert til pubertet, venner, kjæresten og High-School</li> </ul>	Nei
The Get Down	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ezekiel sin vennegjeng møter tagger og DJen, Shaolin. De introduseres til musikkfesten «The Get Down» (Episodisk konflikt)</li> <li>- Kan Ezekiel og gjengen bli store innen The Get Down? (hovedplott)</li> <li>- Kjæresten til Ezekiel ønsker å slå igjennom som artist</li> </ul>	Nei
The Innocents	<ul style="list-style-type: none"> <li>- June, rømmer hjemmefra sammen med sin kjæreste. Ukjente mennesker følger dem av årsaker de ikke kjenner til (episodisk konflikt)</li> </ul>	Nei

	- June ser ut til å ha fått en ukjent superkraft der hun kan bytte ansikt og bli en annen (hovedplott)	
The Kominsky Method	<p>- Kominsky sin venninne ligger for døden av kreft (episodisk konflikt)</p> <p>- Kominsky får i oppdrag av venninnen å finne en god kjæreste</p> <p>- Hvordan vil vennskapet med venninnens blivende enkemann bli etter venninnens død? (Hovedplott)</p>	Nei
The Umbrella Academy	<p>- En søskenflokk med superkrefter må finne sammen igjen etter deres fars død (Episodisk konflikt)</p> <p>- Var deres fars død naturlig?</p> <p>- Verden vil snart gå under, kan det stoppes? (Hovedplott)</p>	Nei
Unbreakable Kimmy Schmidt	<p>- Kimmy må lære om hvordan man kan leve i dagens samfunn og ta igjen den tiden hun har mistet i fangenskap (hovedplott)</p> <p>- Kimmy Schmidt må finne et sted å bo og en jobb (episodisk konflikt)</p> <p>- Titus Andromedon ønsker seg en Broadway-karriere</p>	Nei

## Appendiks E: Tidlige hook

Tabellen oppgir hvilke scener som utgjør det første «hooket» i de forskjellige pilotepisodene i utvalget.

Serie	Hook	Beskrivelse	Anslag	Spilletid
Atypical	4 min	Sam informerer familien om at han skal begynne å date jenter	Ja	38 min
Chilling Adventures of Sabrina	10 min	Sabrina sin lærer blir drept og blir besatt av en ukjent sjel som har skumle hensikter	Nei	61 min
Dear White People	3 min 40 sek	Viser et universitet og en fest som skaper mye oppstyr.	Ja	33 min
Flaked	3 min.	En mann sitter på et AA møte og forteller hvordan han havnet i Venice, California	Ja	32 min
Frontier	2 min	Decland Harp henretter soldater for å sende en beskjed til Hudson Bay Company	Ja	47 min
Girlboss	2 min	En ung kvinne får motorstopp i en oppoverbakke, mens trikk og trafikk blir blokkert	Ja	29 min

Haters back off	3 min	Spiller inn en sang foran kamera og legger det ut på You Tube	Ja	31 min
Hemlock Grove	6 min og 30 sek.	En kvinne blir myrdet av et ukjent vesen	Ja	46 min
Lost in Space	6 min og 50 sek	Familien Robinson oppdager at de har landet på en ukjent planet og romskipet deres forsvinner det igjennom isen på planeten	Nei	63 min
Lynwood	5 min	En gjeng ungdom henger utenfor en fest og drømmer om å komme inn. Det blir avfyrt skudd i området og alle løper hver til sitt	Ja	31 min
Marvel's Iron Fist	20 min 50 sek	Danny Rand ser ut til å ha superkrefter og hopper baklengs over en bil han nesten kolliderer med	Nei	57 min
Marvel's The Punisher	4 min 40 sek	En mann jakter på forskjellige mennesker og henretter en etter en.	Nei	51 min



Narcos Mexico	2 min 24 sek	En mann som sitter på en krakk med en hette over hodet. Hetten blir fjernet og seerne får vite at denne mannen vil endre narkokrigens retning	Ja	57 min
Ozark	2 min 40 sek	En mann trekker en koffert igjennom skogen og til slutt inn i en hytte. Han åpner kofferten og den er full av penger.	Ja	58 min
Russian Doll	9min 30sek	Nadia blir påkjørt av en bil og dør. Våkner opp like etter foran speilet på badet slik episoden startet.	Nei	24 min
Sex Education	1 min 28 sek	Et ungt par har sex. Jenta vil at han skal komme og han «faker» at han kommer. Hun tror ikke på han og se deretter på kondomet. Den har ingen sæd. Han har «faket» en orgasme.	Ja	52 min
The Get Down	16 min	En guttegjeng sniker seg inn i et nedstengt område i Bronx, NY, som de ikke skal være. De blir overasket og truet av en	Ja	93 min

		annen gjeng og spenningen eskalerer.		
The Innocents	3 min -4 min	En kvinne i et rom blir forhørt. Men noe er feil med ansiktet hennes. Det er ikke lenger en kvinne menn en mann. Ansiktet byttes	Ja	45 min
The Kominsky Method	3 min 40 sek	En mann avholder en dramatisk monolog. Når den er ferdig viser det seg at mannen står foran en gruppe elever og er lærer for skuespillere	Ja	33 min
The Umbrella Academy	3 min	En gruppe barn blir født under spesielle omstendigheter der kvinner plutselig blir høygravide og føder. Barna blir adoptert av en og samme mann.	Ja	59 min
Unbreakable Kimmy Schmidt	2 min	Kimmy Schmidt kommer ut av en bunker og oppdager at verden ikke har gått under slik hun har trodd	Ja	24 min

## Appendiks F: Konfliktløsning I

Tabellen beskriver de episodiske konfliktene og deres løsninger.

Serie	Episodisk konflikt	Konfliktløsning
Atypical	Sam er autist og vil date jenter. Han må finne en måte å komme i kontakt med jenter og finne en date.	Går på 2 dater. Begge ender dårlig, men Sam lærer litt om sosiale konvensjoner når det gjelder dating.
Chilling Adventures of Sabrina	Sabrina vil finne ut om hun vil la seg døpe inn i mørkets kirke	Får hjelp til å se hva fremtiden vil gi. Bestemmer seg for ikke å gjøre la seg døpe.
Dear White People	Det blir avholdt en studentfest med black-face tema. Afroamerikanske studenter er ikke fornøyd og vil finne ut hva og hvem som står bak invitasjonene til festen	Det viser seg at det er en afro-amerikansk student som har hacket kontoen som invitasjonen til black-face party ble sendt fra. Hun gjør det for å vise frem hvor villige hvite studenter er til å være rasistiske hvis det åpnes for dette.
Flaked	Chip og kameraten møter London, den kvinne kameraten er interessert i. Chip er flinkere til å snakke med henne og kameraten tror at Chip forsøker å «stjele» henne.	Chip og kameraten krangler over London. Til slutt ber Chip om unnskyldning. Han avslører også at han egentlig begynner å komme i et ganske seriøst forhold til en annen kvinne, Cara.
Frontier	Michael Smyth blir fraktet til Canada mot sin vilje. For å kunne unngå å bli	Michael finner guiden som han skulle ha kommet i kontakt med. En katolsk prest utgir seg for å være

	straffeforfulgt for tidligere kriminalitet må han finne en guide som kan vise ham veien slik at han kan finne en notorisk pelsjeger som guvernøren ønsker fjernet fra pelsindustrien i Canada	denne guiden Det viser seg å være feil person. Presten kidnapper han og leder Michael ut i skogen med ukjent motiv. Der blir de funnet av guvernørens soldater som oppklarer problemet.
Girlboss	Sofia mister jobben og må prøve å finne en måte å skaffe penger	Hun kommer over en jakke i en bruktbutikk som er verdt mye mer enn det butikken selger den for. Denne selger hun via eBay og gjør god fortjeneste
Haters back off	Miranda ønsker å bli YouTube stjerne og laster opp sin første innspilling av en sang på YouTube	Mottakelsen av filmklippet går ikke som forventet, Miranda mottar dødstrussel i kommentarfeltet på YouTube. Kommentaren viser seg å være fra hennes søster. Etter konfrontasjon bestemmer de seg for å være venner.
Hemlock Grove	Peter flytter til byen, Hemlock Grove, og blir kjent med lokalbefolkningen. Peter blir møtt med fordommer om å være fra Romani-slekt.  Familien Godfrey skjuler mange hemmeligheter	Fortiden til familien Godfrey viser at de ikke er fullt menneskelige. Moren i familien er Upir, en variant av vampyr. Peter blir anklaget for å være varulv og går til åstedet der en kvinne har blitt drept for å finne ut mer om hva som har skjedd.
Lost in Space	Familien Robertson må finne en måte å overvinne forskjellige problemer på	Da familiens yngste sønn går seg bort blir han fanget i en skogbrann. Sammen med ham i brannen er en

	planeten de har krasjlandet på. Romskipet deres faller igjennom isen og blir frosset fast. Eldste datter er også frosset fast med begrenset tilgang på oksygen.	ukjent robot. Will hjelper roboten som igjen hjelper Will og resten av familien med å få løs den eldste datteren fra isen.
Lynwood	En gruppe venner starter på high-school og vil prøve å forhindre at en av deres venner blir med i en av South Central sine gjenger	En i gjengen går for å snakke med en av gjengmedlemmene for å forhindre at deres venn skal bli tatt opp i gjengen. Planen mislykkes.
Marvel's Iron Fist	Danny Rand vender tilbake til New York etter et langt fravær. Familie og venner tror han er død. Han må overbevise de nye eierne av hans fars familiebedrift om at han er Danny Rand.	Danny tror han har klart å få en av de nye eierne til å tro på hans historie om hvordan han har vært borte i så mange år og at han er den han sier han er. Den nye eieren doper ned Danny og får ham innlagt på sinnssykehus.
Marvel's Punisher	- Frank Castle forsøker å glemme fortiden sin i Afghanistan ved å jobbe overtid på arbeidsplassen. Han får en ny kollega, Donny Chavez, som forsøker å bli hans venn. Donny Chavez trekkes inn i en plan om å stjele penger fra en lokal gjeng	Donny Chavez blir gjenkjent og står i fare for å bli drept. Frank observerer hendelsen og redder Donny ved å drepe de andre i gjengen.
Narcos Mexico	Politimannen, Miguel Angel Félix Gallardo,	Ved å drepe den konkurrerende produsenten av narkotika i

	ønsker å etablere en storstilt narkoproduksjon	Guadalajara åpner Miguel opp et marked for en ny aktør.
Ozark	Martin må betale tilbake pengene han skylder narkokartellet.	Ved å selge alt han eier av aksjer og eiendeler får Martin banken til å utbetale det i kontakter. Dette overgir han til narkokartellet.
Russian Doll	Nadia har bursdag og venninnen har stelt i stand fest for henne. Nadia dør, men våkner til live igjen på festen noen timer tidligere.	Nadia går igjennom de samme hendelsene som hun har vært igjennom tidligere, men ved å gjøre andre valg prøver hun å få et annet utfall.
Sex Education	Introduserer hovedkarakteren, Otis. Han er ikke komfortabel med sin egen seksualitet og kropp. Hans mor er sexolog og Otis må forholde seg til dårlig seksualundervisning på skolen og pinlige øyeblikk.	Otis og en venninne starter en forretning der de begynner å gi seksualråd til frustrerte ungdommer.
The Kominsky Method	Kominsky får beskjed om av en nær venn om å finne seg en kvinne å være glad i og ikke leve et liv i ensomhet	Finner en kvinne på sin egen alder som han liker og går på en god date. Daten må avbrytes. Venninnen til Kominsky dør. Daten til Kominsky blir med på sykehuset og introduseres før venninnen dør.
The Get Down	Ezekiel (hovedpersonen) sin vennegjeng er fasinert av en legendarisk tagger i Bronx (New York) ved navn Shaolin. De vil gjerne	Etter å ha fått tak i en sjelden LP—plate oppsøker Shaolin gjengen for å få LP-platen. Shaolin introduserer dem til «The Get Down» - en undergrunns musikkfest der unge

	møte ham, men vet ikke hvor eller hva han er.	musikere møtes og lager en helt ny type musikk
The Innocents	En ung jente, June, rømmer hjemmefra sammen med sin kjæreste. Ukjente mennesker følger dem av årsaker de ikke forstår.	Det unge paret blir overfalt og June blir kidnappet. June klarer å rømme ved å drepe en av kidnapperne.
The Umbrella Academy	En søskenflokk med superkrefter er alle adoptert av samme far. De har ikke sett hverandre mange år og har mistet kontakten. Da faren dør finner de sammen igjen.	Et av søsknene forsvant som barn. Han dukker opp igjen og er like ung som da han forsvant. Han har reist i tid. Søsknene blir midlertidig gjenforent og alt ser ut til å være i orden.
Unbreakable Kimmy Schmidt	Kimmy oppdager verden utenfor bunkeren og velger å bli i New York. Hun vil ha en jobb og et sted å bo	Kimmy skaffer seg et sted å bo og en jobb. Mister ryggsekken sin med alle pengene hun har og mister motet. Hun finner igjen ryggsekken, men uten penger. Det eneste som er igjen i sekken er en gave hun fikk av venninnen. Gaven gir henne nytt håp.

## Appendiks G: Konfliktløsning II

Gjennomgang av alle episoder med oversikt over hvordan pilotepisodene faller inn i de forskjellige kategoriene innen avsluttende momenter.

Serie	Klimaks med konfliktløsning	Endring i protagonisten etter konfliktløsning	Konfliktløsning kan lede til nye mulige konflikter
Atypical	Ja	Ja	Ja
Chilling Adventures of Sabrina	Ja	Ja	Ja
Dear White People	Ja	Ja	Ja
Flaked	Ja	Ja	Ja
Frontier	Ja	Ja	Ja
Girlboss	Ja	Ja	Ja
Haters back off	Ja	Ja	Ja
Hemlock Grove	Ja	Ja	Ja
Lost in Space	Ja	Ja	Ja
Lynwood	Ja	Ja	Ja
Marvel's Iron Fist	Ja	Ja	Ja
Marvel's Punisher	Ja	Ja	Ja
Narcos Mexico	Ja	Ja	Ja
Ozark	Ja	Ja	Ja
Russian Doll	Ja	Ja	Ja
Sex Education	Ja	Ja	Ja
The Get Down	Ja	Ja	Ja



The Innocents	Ja	Ja	Ja
The Kominsky Method	Ja	Ja	Ja
The Umbrella Academy	Ja	Ja	Ja
Unbreakable Kimmy Schmidt	Ja	Ja	Ja

## Appendiks H: Konfliktopptrapping og cliffhanger

Tabellen under angir avsluttende momenter for alle seriers pilotepisoder.

Serie	Konfliktopptrapping etter konfliktløsning	Cliffhanger	Annen avslutning
Atypical	Nei	Nei	Ja
Chilling Adventures of Sabrina	Ja	Ja	Nei
Dear White People	Ja	Ja	Nei
Flaked	Ja	Nei	Ja
Frontier	Ja	Ja	Nei
Girlboss	Ja	Nei	Nei
Haters back off	Ja	Ja	Nei
Hemlock Grove	Ja	Ja	Nei
Lost in Space	Ja	Ja	Nei
Lynwood	Ja	Nei	Ja
Marvel's Iron Fist	Ja	Ja	Nei
Marvel's Punisher	Ja	Ja	Ja
Narcos Mexico	Ja	Nei	Ja
Ozark	Ja	Nei	Ja
Russian Doll	Nei	Nei	Ja
Sex Education	Ja	Nei	Ja
The Get Down	Nei	Nei	Ja

The Innocents	Ja	Ja	Nei
The Kominsky Method	Nei	Nei	Ja
The Umbrella Academy	Ja	Ja	Ja
Unbreakable Kimmy Schmidt	Nei	Nei	Ja