Universiteit Utrecht

Voorbij Quality Television: een nieuwe esthetiek

Een case study naar de uiting van Netflix' productiestrategie in HEMLOCK GROVE.

Master thesis

Begeleider: prof. dr. Frank Kessler

Tweede lezer: dr. Clara Pafort-Overduin

Student: Jim Schulpen (3839605)

MA Film- en Televisiewetenschappen

Faculteit Geesteswetenschappen,
Universiteit Utrecht

1 december 2014

Dit onderzoek geeft inzicht in hoe veranderingen in het televisielandschap invloed uitoefenen op de esthetiek en narratie van dramaseries. Aan de hand van een case study van de serie HEMLOCK GROVE is onderzocht hoe de productiestrategie van Netflix zich uit in diens original series. Hieruit blijkt dat de strategie om een seizoen in één geheel on demand beschikbaar te stellen heeft geleid tot vermindering van serialiteit, meerdere verhaallijnen, meer flashbacks en een andere segmentering over de afleveringen, ten gunste van binge-watching.

Samenvatting

Netflix is een van de meest recente nieuwe spelers in het huidige televisielandschap. Dit bedrijf biedt films en series aan als *streaming* dienst maar produceert ook eigen *content*. De serie HEMLOCK GROVE is één van de *Netflix original series* waarbij het gehele seizoen in één keer *on demand* beschikbaar wordt gesteld. Deze verandering in serialiteit heeft consequenties voor de vorm van de serie op gebied van narratie en esthetiek. Binnen het kader van Raymond Williams' begrip van *flow*, Jason Mittells begrip *narrative complexity,* en serialiteit in televisie is getracht een antwoord te geven op de vraag hoe de productiestrategie van Netflix zich uit in de original series. Hiervoor is een case study uitgevoerd naar HEMLOCK GROVE waarin het eerste seizoen is geanalyseerd op enerzijds de elementen die series uit de afgelopen jaren (het TVIII tijdperk met *Quality Television*) kenschetsen, en anderzijds op de productiestrategie van Netflix. Uit deze tekstuele en narratieve analyse is gebleken dat HEMLOCK GROVE een hoge mate van narrative complexity bevat en daarmee in veel opzichten overeenkomt met Quality TV.
Netflix'productiestrategie verschil met Quality TV is te herkennen in de methoden waarop *binge-watching* wordt aangespoord bij de kijker, onder andere door het gebruik van aansluitende afleveringen en een andere segmentering van verhaallijnen. Meer open personages, flashbacks en meerdere simultane verhaallijnen zijn hiervan het gevolg.

Inhoudsopgave

1. Inleiding ... 3
2. Serialiteit: de industrie en esthetiek ... 4
2.1 TVI, TVII, TVIII en Quality Television ... 4
2.2 Een nieuwe esthetiek ... 6
2.2.1 Narrative complexity ... 6
2.2.2 Serialiteit ... 7
2.2.3 Flow ... 8
3. Netflix ... 10
3.1 Netflix als mediabedrijf ... 10
4. Analyse ... 14
4.1 Analysemethode ... 14
4.2 Interpretatie ... 15
5. Bevindingen ... 17
5.1 De serie ... 17
5.2 Narrative complexity ... 18
5.2.1 *Esthetisch spektakel* ... 19
5.2.2 Onderlinge relaties ... 20
5.2.3 Plottwists ... 21
5.2.4 Zelfreflectie ... 21
5.2.5 Verhaallijnen ... 22
5.3 Esthetiek ... 24
5.3.1 Leader ... 24
5.3.2 Flashbacks ... 24
5.3.3 Flashing arrows ... 25
5.3.4 Filmstijl ... 25
5.4 Serialiteit ... 26
5.4.1 Pilot ... 26
5.4.2 Overgang van afleveringen ... 26
5.4.3 Binge-watching ... 28
5.5 Samenvatting ... 28
6. Conclusie ... 29
7. Discussie ... 32
8. Bibliografie ... 33
9. Bijlagen ... 36
9.1 Tijdlijnen ... 36
9.2 Social Network Analysis ... 50
9.3 Plot synopsis HEMLOCK GROVE ... 58

1. Inleiding

Wanneer men een internetverbinding ter beschikking heeft is het gemakkelijk om een bepaalde serie of film direct op het tv-scherm te doen verschijnen. Met hedendaagse technologieën als digitale televisie, opnameapparatuur, *smart TVs*, *settopboxen* en de opkomst van *streaming* diensten zoals *HBO* en *Netflix* is het alledaagse televisiegebruik in de laatste jaren enorm veranderd.[1] Die veranderingen zijn niet alleen in de huiskamer te merken, maar ook in productie- en distributiepraktijken van mediabedrijven. Het klassieke financiële model van televisie was gebaseerd op het inkopen van zendtijd bij televisienetwerken door commerciële bedrijven, zodat zij reclame konden uitzenden. Om kijkers te trekken en te binden aan een netwerk werd het programma zodanig samengesteld dat er een *flow* ontstond: het naadloos en strategisch overgaan van het ene programma naar het andere, waardoor de kijker bleef kijken en dus meer reclame te zien kreeg.[2] De structuur van de programma's stond in dienst van deze flow.[3] De streaming dienst *Netflix* heeft een compleet ander verdienmodel: de consument betaalt een maandelijks bedrag en kan onbeperkt series en films *streamen*, zonder reclame. Het fenomeen flow is daarmee een andere rol gaan spelen, en aangezien flow deels ontstaat uit de innerlijke structuur van programma's heeft deze structuur ook een andere vorm aangenomen. Met het wekelijks uitzenden van een aflevering van een fictieserie is de serialiteit van series bij bijvoorbeeld kabeltelevisie van HBO ongewijzigd gebleven, maar dit verandert bij Netflix: sinds 2012 produceert Netflix eigen *original series* die per seizoen als geheel worden uitgebracht. Er zijn bij Netflix original series dus 3 nieuwe fenomenen zichtbaar: (1) series worden niet op een bepaalde tijd uitgezonden maar zijn o*n demand* beschikbaar. De serie heeft een belangrijke functie voor de flow van een programmering, dus door verandering van serialiteit zal de vorm van flow veranderen. (2) Series worden niet ingekocht maar door Netflix zelf geproduceerd. Netflix is dus zelf de eigenaar van de series en bepaalt zelf het narratief en de esthetiek van de serie. (3) Serialiteit verandert: een seizoen wordt als geheel in één keer beschikbaar gesteld.

Deze bevindingen roepen de vraag op hoe de esthetiek en het narratief van deze original series dan veranderen ten opzichte van eerder geproduceerde series vóór het digitale tijdperk. In dit onderzoek is getracht antwoord te vinden op de vraag hoe de productiestrategie van Netflix zich uit in recente nieuwe Netflix original series. Hiervoor is eerst duidelijk gemaakt welke periodes te herkennen zijn in het televisielandschap en wat de typerende kenmerken hiervan zijn

[1] De video streaming website YouTube heeft via internet-televisie ook zijn weg gevonden naar de huiskamer, maar er is debat gaande of YouTube onderdeel is van het televisielandschap. Zie Jin Kim, "The institutionalization of YouTube: From user-generated content to professionally generated content," *Media, Culture & Society* 34, no. 1 (2012): 53-67, doi: 10.1177/0163443711427199.
[2] Raymond Williams heeft het begrip flow in 1974 geïntroduceerd om dit fenomeen te beschrijven.
[3] Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (London: Fontana, 1974), 83.

op industrieel en esthetisch niveau. Met behulp van de termen *narrative complexity* (Jason Mittell), flow (Raymond Williams) en serialiteit is een kader gevormd waarbinnen het narratief en de esthetiek van een serie begrepen kunnen worden in relatie tot de productiepraktijken. De productiestrategie van Netflix is kort beschreven zodat duidelijk is in welke context de Netflix original series worden geproduceerd. Vervolgens dient een *case study* als methode om te onderzoeken hoe deze productiepraktijken zich uiten in het narratief en de esthetiek van de serie HEMLOCK GROVE. De bevindingen uit de tekstuele en narratieve analyse vormen de basis voor een interpretatie van de relatie tussen hedendaagse productiepraktijken van mediabedrijven en de vorm van series.

2. Serialiteit: de industrie en esthetiek

2.1 TVI, TVII, TVIII en Quality Television

De geschiedenis van de televisie in de Verenigde Staten is op industrieel-economische basis door verschillende academici gekenschetst.[4] In 1986 beschreef S. Behrens de periode van 1948 tot 1975 als het TVI tijdperk op basis van institutionele kenmerken: in deze periode bestond het Amerikaanse televisielandschap uit een oligopolie van drie netwerken waar een ideologische functie om consumptie te promoten aan ten grondslag lag.[5] De periode van 1975 tot circa 1995 staat bekend als TVII en wordt beschreven als het 'post-netwerk' tijdperk. In deze periode ontstond naast geïnstitutionaliseerde televisienetwerken ook kabeltelevisie en stond specifieke programmering voor niche doelgroepen centraal, om zo doelgericht publiek te trekken voor adverteerders.[6] Daarnaast was de VCR in opkomst zodat televisieprogramma's konden worden opgenomen. Rogers, Epstein en Reeves stellen dat TVI en TVII gemeen hebben dat programmering vooral was gebaseerd op het ontwikkelen van populaire entertainment om mogelijke consumenten aan te trekken, welke vervolgens 'verkocht' werden aan adverteerders.[7] De introductie van kabeltelevisie HBO (*pay television*) in 1972 veranderde dit door *content* direct aan de consument aan te bieden, waarbij de consument direct aan HBO betaalt. Volgens Rogers, Epstein en Reeves is dit een prominent verschijnsel in de periode na TVII: TVIII (van 1995 tot heden).[8] Deze periode wordt verder gekenmerkt door digitalisering en een meer verdeelde markt.

[4] In Europa vinden deze periodes ook plaats, zij het iets vertraagd. Voor het doel van dit onderzoek zijn de kenmerken van de periodes belangrijker dan de daadwerkelijke jaartallen.
[5] Mark C. Rogers, M.M. Epstein, en J.L. Reeves, "The Sopranos as HBO Brand Equity: The Art of Commerce in the Age of Digital Reproduction," in *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos,* red. D. Lavery, (New York: Columbia University Press, 2002), 43-44.
[6] Ibidem, 44.
[7] Ibidem, 46.
[8] Ibidem.

Er zijn verschillende manieren om publiek te binden aan televisieshows, en de meest prominente vorm in TVIII was de productie van *Quality Television*.[9] Robert Thompson heeft in twaalf kenmerken het profiel van Quality TV beschreven, wat samengevat neerkomt op een nieuwe esthetische vorm van tv shows die dicht bij cultfilms staat, bedoeld is voor niche doelgroepen en als tegengeluid voor de grote netwerkproducties fungeert.[10] Inhoudelijk bestaan de series uit complexere narratieven, een grote cast, veel zelfreflectie en een mengeling of reconfiguratie van bestaande genres. Ook auteurschap, het fenomeen waarbij duidelijk een eigen stijl van een (film)regisseur te herkennen is, is een typerend kenmerk.[11] THE SOPRANOS had een dergelijke persoonlijk stijl in de gehele serie.[12] Deze nieuwe stijl in series als THE SOPRANOS heeft in TVIII voor HBO voor veel nieuwe abonnees gezorgd.[13] Hoewel er een debat gaande is over het gebruik van de term Quality TV – welke kenmerken hier precies onder vallen – is wel duidelijk dat er een nieuwe stijl aanwezig is in televisieshows.[14] Robin Nelson stelt dat technologie hier een belangrijke rol in heeft gespeeld:

> Though technology is not seen to determine cultural forms, it is one of the main forces in a field which shapes the programmes to appear on the small screen. In TV3, developments of technologies have played a significant part not just in distribution […] but also in approaches to making TV dramas and their textual forms. Developments influenced by technologies include an increased emphasis upon visual style, an aspiration to be as close to cinema as possible, increased dynamisms of image and sound (and the two in relation to each other) and a new configuration of the tension between credible illusionism and textual playfulness.[15]

De nieuwe esthetiek is dus een gevolg van nieuwe technologieën en veranderde productie- en distributiemodellen. Het steeds complexer wordende verhaal, de uitgebreide cast en de vele

---

[9] Een ander veel besproken tactiek om kijkers te binden in TVIII is *branding*, zie Catherine Johnson, "Tele-branding in TVIII: The network as brand and the programme as brand," *New Review of Film and Television Studies* 5, no.1 (2007): 5-24.

[10] Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern Exposure, LA Law, Picket Fences, with Brief Reflections on Homicide, NYPD Blue & Chicago Hope, and Other Quality Dramas* (New York: Syracuse University Press, 1997), 13-16.

[11] Janet Staiger en David A. Gerstner, *Authorship and Film* (London: Routledge, 2003), 6.

[12] Janet McCabe en Kim Akass, "It's not TV, it's HBO's original programming: Producing quality tv," in *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era,* red. Marc Leverette (New York: Routledge, 2008): 87.

[13] Rogers, Epstein, en Reeves, 47.

[14] Janet McCabe en Kim Akass, eds., *Quality TV: Contemporary American television and beyond* (London: IB Tauris, 2007).

[15] Robin Nelson, *State of Play: contemporary "high-end" TV drama* (Manchester: Manchester University Press, 2007), 109.

(fictieve) sociale netwerken die ontstaan zijn kenmerken van televisieseries uit TVIII. Deze kenmerken zijn te beschrijven binnen de narratologie met het begrip *narrative complexity*.

2.2 Een nieuwe esthetiek

2.2.1 Narrative complexity

Jason Mittell heeft in 2006 het begrip narrative complexity geïntroduceerd om het fenomeen dat verhaallijnen in series steeds complexer worden aan te duiden.[16] Een groot verschil met eerdere televisieseries – voornamelijk soap opera's uit TVI en TVII – is dat in deze nieuwe series de ontwikkeling van het plot centraal staat, waardoor relaties en karakters ontstaan uit het plot.[17] Dit uit zich in meer open personages, welke over het verloop van tijd worden ingevuld door gebeurtenissen in het verhaal. Dit is in tegenstelling tot series waarin het karakter van een personage aan het begin van de serie wordt vastgesteld en zich nauwelijks ontwikkelt. Voor narrative complexity is een lange verhaallijn geen vereiste, ook al komt dit vaak voor. Waar de complexiteit in ontstaat, is met name "refusal to conform to episodic norms of closure, resolution, and distinct story lines": korte verhaallijnen worden niet afgemaakt (een *cliffhanger* zonder vervolg) of er zijn sterke *plottwists* aanwezig.[18] Het doel van narrative complexity is in de adressering reflexiviteit op te wekken bij de kijker, zodat deze zich bewust wordt van de manieren waarop de serie de manier van vertellen manipuleert: "operational reflexivity invites us to care about the storyworld while simultaneously appreciating its construction."[19] Dit gebeurt enerzijds door onverwachte of ongewone gebeurtenissen plaats te laten vinden, en anderzijds door het verhaal esthetisch gezien een spektakel te maken. Hierdoor wordt de kijker uit het verhaal genomen, de immersie wordt als het ware doorbroken, en wordt de kijker uitgedaagd te reflecteren op de show. Het plezier van het kijken naar zulke shows bestaat dus uit "marveling at the narrational bravado on display by violating storytelling conventions in a spectacular fashion."[20] Plezier ontstaat zowel uit de verhalen zelf, als uit de manier waarop er verteld wordt. Door deze twee sporen van kijken - het volledig opgaan in de serie en het reflecteren erop - zijn er verschillende ervaringen mogelijk.

Het fenomeen narrative complexity is dus te herkennen door enerzijds verhaallijnen te analyseren, te bepalen hoeveel er gelijktijdig aanwezig zijn en hoe het begin en - indien aanwezig - het eind geconstrueerd wordt. Anderzijds zijn er de momenten waarop je als kijker

---

[16] Jason Mittell, "Narrative complexity in contemporary American television," *The velvet light trap* 58, no. 1 (2006): 29-40.
[17] Ibidem, 32.
[18] Ibidem, 34-36.
[19] Ibidem, 35.
[20] Ibidem, 36.

geconfronteerd wordt met onduidelijke, onlogische of esthetisch bijzondere gebeurtenissen welke volgens Mittell uitingen zijn van "the operational aesthetic at work".[21] Deze geven qua complexiteit de hoofdpunten aan in het narratief. De typerende kenmerken van de vertelwijze zijn op niveau van één aflevering te analyseren, maar de structuur van de gehele serie is ook van belang opdat de vorm van het narratief in kaart gebracht kan worden. De wijze waarop verhaallijnen gesegmenteerd worden over afleveringen is hier onderdeel van. Voor de analyse hiervan is de term serialiteit cruciaal: de kern van televisieseries.

2.2.2 Serialiteit

Roger Hagedorn schreef in zijn boek *Doubtless to be continued: A brief history of serial narrative* over het ontstaan van serialiteit en de functie ervan. Een serie onderscheidt zich van andere mediavormen door de wijze van productie, distributie en consumptie. In de praktijk uit zich dit door het aanbieden van teksten aan consumenten in losse onderdelen, die beschikbaar worden gesteld op verschillende maar vooraf bepaalde tijden.[22] Dit kan een dagelijkse krant zijn, maar ook een wekelijkse soap of driemaandelijks evenement. Een klassieke narratieve, losstaande tekst kan door de consument naar eigen inzicht worden gebruikt, maar "serials' mode of presentation places consumers at the whim of the medium that presents them."[23] Serialiteit functioneert als een verwijzing naar de materialiteit van de tekst, en daarmee naar het discours van industrie en consument.[24] Nieuwe functies in het narratief door serialiteit, zoals het ontstaan van de *cliffhanger*, hebben gezorgd voor nieuwe, gecompliceerdere manieren van vertellen.

Industrieel-economisch gezien is serialiteit een effectief middel voor 'zelfpromotie' voor latere afleveringen van dezelfde serie, maar ook voor de promotie van het kanaal waarop de serie wordt uitgezonden.[25] De Franse verhalen van Honoré de Balzac en Eugène Sue in de negentiende eeuw, die worden gezien als de eerste dagelijkse series in kranten, hadden bijvoorbeeld als gevolg dat de kranten enorm populair werden.[26] Een seriële vorm van een tekst en het medium kunnen elkaar dus versterken. Hagedorn stelt zelfs dat series binnen een medium worden geïntroduceerd op het moment dat het medium een massamedium lijkt te worden: series kunnen een *middel* zijn voor een stabiel consumentenpubliek.[27] Echter, een verandering van serialiteit kan ook een

---

[21] Ibidem, 38.
[22] Roger Hagedorn, "Doubtless to be continued: A brief history of serial narrative," in *To Be Continued… Soap Operas Around the World*, red. Robert C. Allen (London/New York: Routledge, 1995), 27-28.
[23] Ibidem, 28.
[24] Ibidem.
[25] Ibidem.
[26] Rudmer Canjels. *Distributing silent film serials: local practices, changing forms, cultural transformation* (Londen: Routledge, 2011), xiv.
[27] Hagedorn, 29.

gevolg zijn van culturele context, zoals Rudmer Canjels beschrijft over serialiteit in film: "A vital and important part of film seriality is that through cultural circulation it is transformed into a different form."[28] Hoewel de theoretici een verschillende rol toewijzen aan serialiteit, staat in beide stellingen centraal dat de vorm van serialiteit wordt (her)(ge)vormd door culturele context, al dan niet indirect door een nieuw medium of een nieuwe technologie.

2.2.3 Flow

Met betrekking tot televisie is deze verandering in serialiteit in relatie tot culturele en technologische context in feite een verandering van het fenomeen *flow* van Raymond Williams,[29] in dit geval het type flow dat ontstaat in de sequentie van programma's en de verscheidenheid aan kanalen waarin de gebruiker programma's kan kiezen. Serialiteit hangt sterk samen met de flow van programmering doordat uitzendingen op vaste, bewust geplande tijdstippen plaatsvinden. Dit noemt Williams *planned flow*.[30] Binnen het kader van de doelgroep, het tijdstip, de zender, en het genre van de betreffende serie neemt de serie esthetisch gezien een bepaalde vorm aan dat de flow in de programmering ten goede komt, maar ook rekening houdt met – zoals eerder gesteld – de zelfpromotie van de serie. Flow vindt dus plaats op verschillende niveaus. Volgens Williams zijn de verschillende types te onderscheiden door een "long-range", "medium-range" en "close-range analysis" uit te voeren.[31] De eerste analyse is op niveau van een programmering, de tweede op niveau van de sequentie van shots, en de derde op niveau van woorden en beelden. Bij een analyse van een serie kunnen deze concepten vertaald woorden naar een long-range analysis op niveau van verschillende afleveringen, en een medium- en close-range analysis op niveau van de beelden en gebeurtenissen binnen één aflevering of shot.

Door de jaren heen zijn culturele en technologische context regelmatig veranderd, en daarmee ook de flow van het televisiekijken, van de programmering van een zender, en binnen een programma. Dit fenomeen is te herkennen in het onderzoek van Derek Kompare naar de introductie van DVD boxsets en de gevolgen hiervan op flow in televisie.[32] Door een combinatie van "cult audiences" bij bepaalde series en de komst van de DVD technologie ontstond het fenomeen van de DVD boxset.[33] Dit bracht meer mogelijkheden met zich mee: een hogere beeldkwaliteit en daarmee meer detail in het beeld en geluid, de mogelijkheid tot extra *content*,

---

[28] Canjels, xv.
[29] Williams.
[30] Ibidem, 79.
[31] Ibidem, 88-89.
[32] Derek Kompare, "Publishing Flow DVD Box Sets and the Reconception of Television," Television & New Media 7, no. 4 (2007): 335-360. doi: 10.1177/1527476404270609.
[33] Ibidem, 343.

en het fysiek verzamelen van series – iets wat op VHS door de grootte van de banden niet aantrekkelijk was. Inhoudelijk kon narrative complexity in de serie verder worden doorgetrokken omdat (delen van) de serie gemakkelijk herbekeken kon(den) worden. Ook Charlotte Brunsdon concludeert in haar artikel *Bingeing on box-sets* dat de esthetiek van een serie, met name de ervaring van het temporele element in het narratief, verandert onder nieuwe technologische context zoals dvd boxsets: "The new formats in which television drama is available do have aesthetic consequences […] in relation to our understanding of the deployment of time as an aesthetic resource in what is still a time-based medium."[34] De realisatie en ervaring van flow binnen een serie verandert dus door culturele en technologische context, en het is aannemelijk dat dit niet tijds- en mediumgebonden is.

Sterk verbonden met het begrip flow staat het 'ritme' binnen een audiovisuele tekst, zoals Julia Obert opmerkt: "Any discussion of televisual rhythm is necessarily indebted to Williams' concept of 'flow'."[35] Dit ritme ontstaat uit de opeenvolging van geluiden, shots of scènes. Williams beschrijft de werking van het fenomeen flow op micro niveau middels een "close-range analysis,"[36] waar ritme onderdeel van uit maakt. Zoals (long-range) flow werkzaam is op macro niveau, zo werkt ritme binnen een scène of shot.

Voorgaande beschrijvingen van historische veranderingen in televisie op gebied van narrative complexity, serialiteit en flow hebben aangetoond hoe een verandering in de esthetiek van een televisieserie kan ontstaan. De komst van pay tv, DVD boxsets en een algemene uitbreiding van mediakanalen heeft geleid tot een andere manier van adresseren van de kijker. In het TVIII tijdperk worden deze nieuwe producties Quality Television genoemd waarin het belangrijkste kenmerk een toename van narrative complexity is. Technologische en culturele context heeft de flow van een serie op meerdere niveaus dus zodanig veranderd, dat de esthetiek en serialiteit van series ook een verandering heeft ondergaan. Het netwerk HBO is in deze periode, TVIII, opgezet en produceert zelf series welke als Quality Television bestempeld kunnen worden. Serialiteit is hierin nog onveranderd gebleven vergeleken met TVII 'broadcasting': afleveringen worden op geplande tijdstippen uitgezonden en planned flow is dus aanwezig. Het grote verschil is dat sinds 2001 de afleveringen na moment van uitgave *on demand* beschikbaar zijn.[37] In 2007 is Netflix in concurrentie van HBO begonnen met een *Video on Demand* service, en anno 2012 is de productie van *Netflix original series* gestart. Netflix heeft bijgedragen aan een van

[34] Charlotte Brunsdon, "Bingeing on box-sets: the national and the digital in television crime drama," in *Relocating Television: television in the digital context*, red. Jostein Gripsrud (New York: Routledge, 2010), 73.
[35] Julia C. Obert, "Sound and sentiment: A rhythmanalysis of television," *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 22, no. 3 (2008): 411.
[36] Williams, 88-89.
[37] Doug Nye, "Time Warner to Add HBO Video-On-Demand to Digital Cable in Columbia, S.C.," *Knight Ridder/Tribune Business News*, 21-6-2001, http://www.highbeam.com/doc/1G1-75710982.html.

de meest recente veranderingen in het televisielandschap door nu ook de serialiteit van series aan een verandering te onderwerpen: het hele seizoen wordt in één keer beschikbaar gesteld.

3. Netflix

Mareike Jenner bespreekt in haar artikel *Is this TVIV?* hoe Netflix plaatsneemt tussen *broadcasting*, Video on Demand en kabelabonnementen, en hoe door nieuwe relaties tussen productie, distributie en consumptie het tijdperk TVIV is aangetreden.[38] Uit haar case study van ARRESTED DEVELOPMENT, een serie die Netflix heeft overgenomen van het netwerk FOX, blijkt dat na de overname narrative complexity is toegenomen. Op basis van voorgaande stellingen over de relatie tussen nieuwe technologieën en veranderende esthetiek van programma's is deze toename steekhoudend, echter had ARRESTED DEVELOPMENT al een "cult status" opgebouwd bij het voormalige netwerk.[39] Jenner concludeert in haar onderzoek dat de toename van narrative complexity is te verklaren doordat Netflix de dvd-cultuur van ARRESTED DEVELOPMENT – *binge watching* – heeft nagebootst door het nieuwe seizoen als geheel beschikbaar te stellen.[40] Hierdoor werd het nieuwe seizoen een succes. De nieuwe original series van Netflix hebben op moment van uitgave nog geen kijkerspubliek opgebouwd waardoor de serie – in tegenstelling tot Arrested Development – nog geen bekendheid heeft. Bij het produceren van deze series is het dus niet mogelijk om de invulling van de serie te baseren op eerdere afleveringen of verwachtingen van het publiek, waardoor een andere strategie gebruikt moet worden om kijkers te binden.

Met het in één keer beschikbaar stellen van een geheel seizoen is de temporaliteit in serialiteit verdwenen. Hoe een netwerk als Netflix in een nieuwe, eigen geproduceerde serie zonder opgebouwde status de fenomenen flow, narrative complexity en de nieuwe vorm van serialiteit inzet om kijkers te trekken en te binden staat centraal in dit onderzoek. Om hier een gedegen onderzoek naar uit te voeren wordt eerst in kaart gebracht hoe Netflix' verdienmodel eruit ziet en waar dat op is gebaseerd. Vervolgens wordt beschreven hoe Netflix zich verhoudt tot de typerende institutionele kenmerken van TVIII, opdat op basis van deze verschillen en overeenkomsten een case study wordt uitgevoerd naar Netflix original series.

3.1 Netflix als mediabedrijf

De keuze om zelf series te produceren is voor Netflix ontstaan vanuit een financiële strategie. Bij het uitzenden van bestaande series moet het gros van de licentiekosten in het eerste jaar betaald worden, maar als een netwerk zelf series maakt gaan de kosten vooral in de productie zitten, en

[38] Mareiker Jenner, "Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching," in *New Media & Society* (2014): 1-16. doi: 10.1177/1461444814541523.
[39] Ibidem, 7.
[40] Ibidem, 9.

die zijn verspreid over de gehele productie- en licentieperiode.[41] De totale kosten blijven hierbij ongeveer gelijk, maar het uitgavepatroon is veel stabieler. Op lange termijn is het aanbieden van originele content ook erg praktisch als het een succes wordt: Netflix is dan de enige aanbieder waarop de serie te zien is, wat weer meer nieuwe abonnees oplevert.

Eerder onderzoek wees uit dat Netflix zich richt op mannen en vrouwen tussen 17 en 60 jaar, met inkomens (in de VS) per huishouden van 30.000 dollar en meer.[42] Psychografisch zijn er drie groepen te onderscheiden: mensen die te druk zijn om films te kopen of huren, mensen die vaak films en series kijken, en mensen die waar willen voor hun geld.[43] Met name de laatste twee groepen wijzen erop dat Netflix zich richt op de productie van *high quality* films en series. Doordat het kijkgedrag van elke gebruiker geregistreerd wordt heeft Netflix een duidelijk beeld van haar publiek. Hierdoor is het mogelijk series te produceren die compleet verschillende doelgroepen aanspreken: net als Quality Television in TVIII ligt de nadruk op niche doelgroepen. Dit blijkt ook uit de manier waarop Netflix adverteert: zij richt zich direct op de consument, en niet op adverteerders.[44] Netflix produceert content direct voor de consument, gebaseerd op wat de consument graag ziet.

Net als kabelbedrijven heeft Netflix als doel zoveel mogelijk kijkers te verkrijgen, want hoe meer abonnees, hoe meer inkomsten en hoe meer budget voor flinke investeringen voor content en technologie.[45] Ted Sarandos, directeur van Netflix zegt: "If they watch more, they will value the service more."[46] Hoe meer het publiek Netflix gebruikt, hoe meer ze Netflix (als service) zullen waarderen. Hieruit blijkt dat de kijkers' waardering voor Netflix als aanbieder nauw samenhangt met hoeveel er gekeken wordt. De interface van Netflix wordt dan ook ingezet om *binge-watching* aan te sporen doordat de volgende aflevering van een serie soms automatisch begint te spelen wanneer de vorige aflevering is afgelopen. Onder binge-watching verstaat Netflix het kijken van twee tot drie afleveringen achter elkaar.[47] Daarnaast richt Netflix zich op wat de kijker leuk vindt om te zien, wat ook blijkt uit het systeem dat films en series aanraadt op basis van de eerder

---

[41] Andrew Wallenstein, "Streaming service will now need to pay more up front, akin to traditional TV accounting," *Variety*, 21-10-2013, http://variety.com/2013/digital/news/netflix-switches-spending-strategy-for-its-original-series-1200743357.
[42] Michael Wessel, "Netflix Marketing Plan," *Michael Wessel,* http://michaelwessel.weebly.com/uploads/6/8/1/0/6810798/netflix.pdf
[43] Ibidem.
[44] Jenner, 6.
[45] Evelyne Ringia, "Netflix marketing plan presentation," *Slideshare*, 5-12-2013, http://www.slideshare.net/evelyneringia/netflix-mkt-plan.
[46] Alex Ben Block, "Netflix's Ted Sarandos Explains Original Content Strategy," *The Hollywood Reporter,* 7-4-2012, http://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-ted-sarandos-original-content-309275.
[47] Todd Spangler, "Netflix Survey: binge-watching Is Not Weird or Unusual," *Variety,* 13-12-2013, http://variety.com/2013/digital/news/netflix-survey-binge-watching-is-not-weird-or-unusual-1200952292.

gekeken films en series.[48] Uit deze filosofie is de distributiestrategie om alle afleveringen van een seizoen in één keer uit te brengen ontstaan: "They wanted to give the audience what it wanted and then let them watch as much as they want."[49] Netflix beïnvloedt haar publiek dus wel door binge-watching aan te sporen, en het publiek verslaafd te laten raken aan de series, zo blijkt uit de woordkeus van Sarandos: "I don't just want to get them hooked, I want to get them strung out."[50]

Robert Thompson ziet grote voordelen voor de gebruiker in binge-watching: "You can appreciate so much more, you can catch so much more, you can understand the inner workings of these stories if you view them in more concentrated chunks than you can if you watch them as they come out."[51] In andere woorden is de complexiteit van de serie beter te begrijpen wanneer meerdere afleveringen achter elkaar worden gekeken. Netflix gaat er vanuit dat veel gebruikers meerdere afleveringen achter elkaar kijken, of spoort dit in ieder geval aan. Het is dus waarschijnlijk dat de original series steeds complexer worden. Nadat is beschreven hoe Netflix zich positioneert in het huidige en verleden televisielandschap is op basis van deze bevindingen en Netflix' productiestrategie een analyse opgezet. Deze analyse geeft inzicht in de veranderingen ten opzichte van series uit het TVIII tijdperk, op gebied van het narratief en de esthetiek van de serie, die kenmerkend zijn voor HEMLOCK GROVE als onderdeel van de original series.

3.2 Netflix en het televisiediscours

Een recente verandering in het televisielandschap is de eigen productie van programma's door het betaalde (kabeltelevisie)netwerk Netflix, waarbij alle afleveringen van een seizoen in één keer beschikbaar worden gesteld. Netflix brengt hierdoor drie grote veranderingen met zich mee ten opzichte van TVIII:

1. Er is geen sprake van geplande eenmalige uitzendingen per aflevering (het broadcasting model), en afleveringen worden ook niet op vaste momenten voor Video On Demand beschikbaar gesteld zoals de concurrent HBO te werk gaat. Een serie wordt per seizoen beschikbaar gesteld, maar wel gesplitst in afleveringen met een duur die gemiddeld overeenkomt met TVIII series. Een pilot aflevering – een eerste aflevering die bedoeld is om de producent ervan te overtuigen om de hele serie te produceren – is niet meer nodig.

[48] Ibidem.
[49] Ibidem.
[50] Ibidem.
[51] Chris Smith, "The Netflix effect: how binge watching is changing television," *Techradar*, 16-1-2014, http://www.techradar.com/news/internet/the-netflix-effect-how-binge-watching-is-changing-television-1215808.

2. Planned flow is grotendeels verdwenen met als gevolg dat serialiteit is veranderd. Er is geen opgelegde wachttijd meer tussen twee afleveringen. Flow op micro niveau binnen een aflevering (Williams' close-range analysis) speelt hierdoor een andere rol: het doel is niet langer om kijkers in spanning te houden tussen twee afleveringen in, want de kijker kan direct de volgende aflevering kijken. Hagedorn definieert serialiteit als "the practice of offering a narrative text to consumers in isolated, materially independent units available at different but predictable times: in a word, in successive episodes,"[52] waarbij we ons kunnen afvragen of de original series van Netflix dus nog wel series zijn.
3. Hoewel Netflix ooit begon als een DVD verkoop bedrijf wordt er geen gebruik meer gemaakt van fysieke media, zelfs niet meer van het televisiekabelnetwerk: de abonneehouder ontvangt content door *webstreaming*. Men kan op bijna elk apparaat met internetverbinding en een scherm Netflix series en films zien. De nieuwe vormen van distributie en consumptie komen niet langer overeen met het televisiediscours van TVIII.

Hieruit blijkt, zoals eerder gesteld, dat technologische en culturele veranderingen invloed hebben op de wijze waarop de serie geconsumeerd wordt en welke esthetische elementen deze series kenschetsen. Aan het begin van TVIII ontstond Quality Television door technologische en culturele veranderingen, waarbij de esthetiek van series sterk veranderde. Een dergelijk fenomeen is nu met Netflix in – hoe Jenner het stelt – TVIV, te herkennen. Jenner betoogt vervolgens hoe Netflix zich al dan niet onderscheidt van andere kabeltelevisie bedrijven:

> Netflix offers content in the form of serialised dramas, but it is hardly this aspect that serves to set it apart from cable channels such as HBO, American Movie Classics (AMC), Showtime, Fox eXtended (FX) or even network channels like Columbia Broadcasting System (CBS), American Broadcasting Company (ABC) or NBC.[53]

Netflix biedt dus, net als de andere bedrijven, dramaseries aan. Vanwege de veranderingen die Netflix met zich meebrengt is het echter de vraag of original series van Netflix en series van andere bedrijven wel vergeleken kunnen worden, waarbij Netflix zich wellicht wél kan onderscheiden van soortgelijke diensten middels haar content.

Hoe Netflix' nieuwe productiestrategie zich uit in de original series, wordt onderzocht door esthetische en narratieve elementen die Quality Television kenschetsen in een van de original series te analyseren. Uit deze analyse zal blijken hoe Netflix en de nieuwe serie zich positioneren in het televisielandschap.

[52] Hagedorn, 27.
[53] Jenner, 5.

4. Analyse

4.1 Analysemethode

Om een antwoord te kunnen geven op de vraag hoe de productiestrategie van Netflix zich uit in de original series is een case study uitgevoerd. 'Netflix original series' bestaat uit een aantal producties. HEMLOCK GROVE is vrij recent (april 2013), gebaseerd op een relatief onbekend fictieboek[54] en heeft als serie nog geen bekendheid kunnen verwerven.[55] Toch is het eerste seizoen in één keer geproduceerd en uitgebracht, zonder de mogelijkheid de serie bij te stellen na het uitzenden van de pilot aflevering. Het eerste seizoen van HEMLOCK GROVE is daarom geschikt als case study om te onderzoeken welke stilistische middelen worden ingezet om bij te dragen aan Netflix' productiestrategie. Ook ORANGE IS THE NEW BLACK, gestart in juli 2013 en gebaseerd op een non-fictie boek, zou geschikt zijn voor een analyse. Dit boek had echter al zodanig een cult status opgebouwd – zoals bij Jenner's case study naar ARRESTED DEVELOPMENT – dat een tweede seizoen al werd geproduceerd voordat het eerste seizoen beschikbaar was.[56] Voor de case study is daarom HEMLOCK GROVE gekozen.

De stilistische middelen waarin de productiestrategie van Netflix zich uit, zijn het subject in deze analyse. Omdat een vergelijking met series uit het TVIII tijdperk de basis is voor het blootleggen van afwijkende of nieuwe stilistische middelen, zijn typerende kenmerken uit dit tijdperk (zie hoofdstuk 2) geanalyseerd in HEMLOCK GROVE. De analyse is hiervoor opgedeeld in twee niveaus: het narratieve niveau (macro-analyse) en het tekstuele niveau (micro-analyse). Voor de narratieve analyse is het eerste seizoen (dertien afleveringen) geanalyseerd om de serialiteit in kaart te brengen. Hiervoor is een visuele tijdlijn per aflevering gecreëerd waarin verschillende verhaallijnen, hun overlap en de segmentering over losse afleveringen aangeduid worden. Deze tijdlijnen zijn opgebouwd door per minuut te noteren welke personages aanwezig zijn in welke verhaallijn, welke flashbacks, droomsequenties en andere verwijzingen plaatsvinden, en door ten slotte de verhaallijnen die bij elkaar horen te nummeren.[57] Deze analyse toont aan hoe losse afleveringen en segmenten afgebakend worden. Dit is de basis voor het interpreteren van de verhouding tussen verhaallijnen en segmentering van een seizoen. Ook is er gekeken naar de middelen die worden ingezet om de kijker te wijzen op belangrijke momenten in de grote

---

[54] Relatief onbekend in vergelijking met andere boekadaptaties zoals ORANGE IS THE NEW BLACK.

[55] Nellie Andreeva, "Netflix Nears Order For Eli Roth Horror Drama 'Hemlock Grove' From Gaumont TV," *Deadline*, 12-12-2011, http://deadline.com/2011/12/netflix-nears-13-episode-order-for-horror-drama-hemlock-grove-from-eli-roth-and-gaumont-international-television-204034.

[56] Auteur onbekend, "'Orange Is The New Black' Renewed For Season 2 On Netflix Before Season 1 Premieres," *Huffpost TV,* 27-6-2013, http://www.huffingtonpost.com/2013/06/27/orange-is-the-new-black-renewed-season-2_n_3513746.html.

[57] Voor een compleet overzicht van alle tijdlijnen, zie bijlage 9.1.

verhaallijn (*flashing arrows*), gebruik makend van narratologische methoden.[58] Met deze momenten worden scènes bedoeld waarin een omslagpunt in het narratief plaatsvindt, of er nieuwe informatie aan de kijker wordt geboden die relevant is voor het narratief of de ontwikkeling van personages. Narrative complexity en segmentering zijn onderzocht door de wijze waarop de karakters, tijd en ruimte zich bewerkstelligen in de serie te analyseren. Hiervoor is geteld welke en hoeveel verschillende locaties en personages aanwezig zijn in één aflevering. Een visueel beeld van de complexiteit per aflevering is vervolgens weergegeven door een *Social Network Analysis* op basis van hoeveel minuten personages met elkaar in contact staan (oogcontact en/of verbale communicatie).[59] Deze analyse vloeit dus voort uit de tijdlijnen, en is uitgevoerd met de software *Gephi* waarin de grootte van de *node* (het personage) berekend is aan de hand van het gewogen gemiddelde van het aantal minuten contact met andere personages. Hoe vaker een personage in beeld is met anderen, hoe groter de node dus is. Tevens geldt dat hoe meer lijnen er zichtbaar zijn, hoe meer onderlinge relaties er plaatsvinden in de betreffende aflevering. Het is hierdoor mogelijk om eenvoudig de verschillen tussen afleveringen in te zien op gebied van het aantal personages en (sub)verhaallijnen. Hierin is de complexiteit van de serie op gebied van narratie en onderlinge verhouding van personages terug te vinden.

Op tekstueel (micro) niveau worden afleveringen geanalyseerd op de aanwezigheid van ritmes op basis van Bordwell en Thompson over *continuity editing*. Dit is nuttig omdat narrative complexity als doel heeft om reflexiviteit op te wekken - om bewust te worden van "the operational aesthetic at work"[60] - en continuity editing deze reflexiviteit juist tegen werkt. Het blootleggen van het al dan niet aanwezig zijn van continuity editing toont aan hoe reflexiviteit wordt aangespoord bij de kijker. Een beschrijving van het gebruik van ritmes en editing is gebaseerd op het tellen van het aantal minuten dat een shot of scène duurt. Binnen het kader van dit onderzoek beperkt dit deel van de analyse zich tot de beschrijving van typerende en vaker terugkerende elementen die ter illustratie dienen voor het geheel.

De analyse op twee niveaus dient als fundament voor een interpretatie van serialiteit in HEMLOCK GROVE. In vergelijking met de eerder beschreven kenmerken van series uit TVIII in hoofdstuk 2 wordt duidelijk welke invloed de productiestrategie van Netflix op het narratief, de esthetiek en de serialiteit van HEMLOCK GROVE als original series heeft.

---

[58] David Bordwell, Kristin Thompson, en Jeremy Ashton. *Film art: an introduction* (New York: McGraw-Hill, 1997), 92-97.

[59] Voor een compleet overzicht van de Social Network Analysis per aflevering, zie bijlage 9.2.

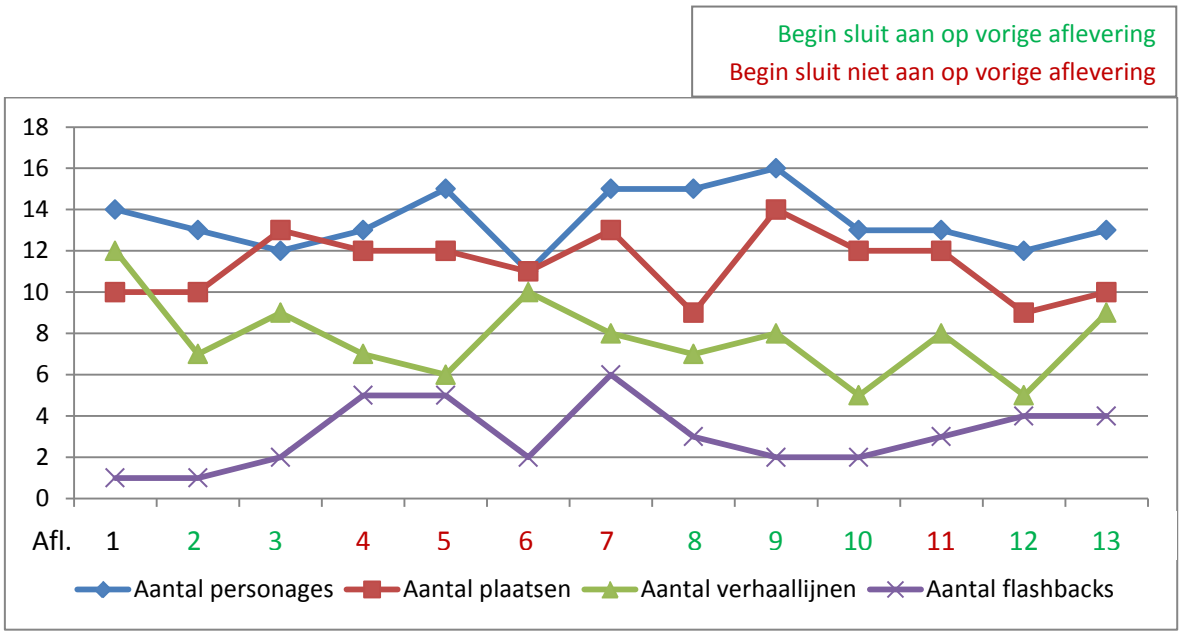
[60] Mittell, 38.

4.2 Interpretatie

Bij het analyseren van de dertien afleveringen zijn verschillende typen data te onderscheiden om de serie op zowel micro- als macroniveau te kunnen analyseren. Ten eerste is een tijdlijn gecreëerd per aflevering waarin per minuut is aangegeven welke personages aanwezig zijn, welke flashing arrows zichtbaar zijn, en welke verhaallijnen aanwezig zijn. Hierin is ook aangegeven of en hoe het begin van een aflevering aansluit op het eind van de vorige aflevering.[61] Deze gegevens dienen als basis voor het in kaart brengen van de serialiteit van de serie. Ten tweede is per aflevering het aantal belangrijke personages, locaties, verhaallijnen en flashbacks geteld en uitgezet in een grafiek (afbeelding 1). Hierin is per aflevering op chronologische volgorde te zien hoe het aantal personages, plaatsen, verhaallijnen en flashbacks wisselt, en welke afleveringen wel of niet aansluiten op het einde van de vorige aflevering.[62] Deze metingen dienen als basis om te bepalen hoe narrative complexity zich bewerkstelligt in de serie als geheel en per aflevering. Hoe vaker er gewisseld wordt tussen personages en locaties, hoe complexer het narratief is. Ook de frequentie van het wisselen tussen verhaallijnen en mechanismen zoals a-chronologische vertelling (middels flashbacks) bepalen mede de complexiteit van het narratief. Ten derde is met de gegevens uit de tijdlijn een Social Network Analysis gemaakt waarin per aflevering visueel is duidelijk gemaakt welke personages hoeveel contact hebben met andere personages.[63] De grafiek in afbeelding 1 en de Social Network Analysis komen dus voort uit de tijdlijnen en hebben in meer of mindere mate een filtering ondergaan. Vanwege het samenvattend karakter van deze vervolganalyses is getracht om bij de analyse van de grafiek en de Social Network Analysis (analyse op narratologisch niveau) zo dicht mogelijk bij de oorspronkelijke tekst te blijven door in de context van de betreffende scène(s) te interpreteren.

Bij de analyse zijn non-concrete gegevens, zoals verhaallijnen en het verschil tussen hoofd- en bijrollen, met kwantitatieve data beschreven. Uit de verkregen data kan geen statistische conclusie getrokken worden omdat de gemeten waarden interpretaties zijn. Met enige nuance kunnen wel stellingen worden gedaan over de relatie tussen de gemeten variabelen, gebaseerd op een onderbouwde argumentatie op grond van de gebruikte literatuur.

[61] Zie bijlage 9.1 en afbeelding 1.
[62] Hoe is bepaald wanneer een aflevering wel of niet goed aansluit is beschreven in 5.4.2: Overgang van afleveringen.
[63] Zie bijlage 9.2.



Afbeelding 1: vergelijking van afleveringen over het hele seizoen.

5. Bevindingen

In dit hoofdstuk is achtereenvolgens de serie als geheel, narrative complexity, de esthetiek en serialiteit in HEMLOCK GROVE beschreven op basis van de narratieve en tekstuele analyse. Deze bevindingen zijn gebaseerd op analyseresultaten in de bijlagen. Een korte synopsis van het plot uit de Wikia van HEMLOCK GROVE is opgenomen in bijlage 9.3.

5.1 De serie

De dertien afleveringen van HEMLOCK GROVE zijn geregisseerd door vijf verschillende regisseurs. Wanneer men naar de algemene sfeer van de afleveringen kijkt is er onderling weinig verschil. Echter, de serie is geproduceerd door Eli Roth, een regisseur en producent uit de filmwereld. Roth heeft een duidelijke eigen stijl en persoonlijke visie die terug te zien is in HEMLOCK GROVE. Dit fenomeen staat, zoals eerder beschreven, bekend als auteurschap. Deze toepassing van auteurschap is een kenmerk van Quality Television. HEMLOCK GROVE richt zich op een specifieke doelgroep die door deze stijl wordt aangesproken (een niche), maar dergelijke kenmerken van Quality Television zijn ook terug te zien in de invulling van de serie. De helft van de hoofdpersonages bestaat uit de familie Godfrey, die allemaal uitermate beleefd Engels praten, deftig gekleed zijn (ondanks dat de serie zich in de moderne tijd afspeelt) en erg intelligent zijn (zie afbeelding 2). Dit wijkt sterk af van de alledaagse leefwereld, en spreekt een specifieke niche doelgroep aan. Ook deze kenmerken zijn in overeenstemming met Quality Television series als THE SOPRANOS.

Afbeelding 2: hoofdpersonages in deftig geklede stijl bij een familielid in coma (E08 17:15).

De afleveringen hebben verschillende lengtes tussen 45 en 58 minuten. Dit komt waarschijnlijk doordat de serie niet afhankelijk is van een televisieprogrammering – in termen van Williams is er geen vorm van planned flow aanwezig. In plaats daarvan is de serie on demand verkrijgbaar via het internet. Een nadeel van een vaststaande duur per aflevering in een televisieprogrammering is dat dramaturgie zich moet vormen naar de mogelijkheden binnen het tijdslot waarin de aflevering plaatsvindt. Ook zijn in de structuur van het narratief vaak natuurlijke pauzemomenten te vinden waarop een reclameblok ingelast kan worden. Netflix original series hebben geen reclameblokken, en als gevolg hoeft de dramaturgie zich niet aan te passen aan die vaststaande blokken. De vorm van een aflevering op televisie is dus deels afhankelijk van het tijdslot en reclame, wat betekent dat series van Netflix zonder planned flow meer vrijheid hebben in de dramaturgie en montage.

Samenvattend kan worden gesteld dat de mate van auteurschap en de niche doelgroepen overeenkomen met Quality Television. De grotere vrijheid in dramaturgie is een nieuw fenomeen en een eerste indicatie in de verandering van esthetiek bij Netflix original series.

5.2 Narrative complexity

Zoals eerder gesteld is narrative complexity een belangrijk kenmerk van Quality Television, en de verschillende kenmerken hiervan kunnen in meer of mindere mate aanwezig zijn. Het fenomeen narrative complexity is in HEMLOCK GROVE zichtbaar op gebied van esthetisch spektakel, onderlinge

relaties, plottwists, zelfreflectie en verhaallijnen. In dit hoofdstuk worden deze onderdelen achtereenvolgens beschreven aan de hand van de analyses en typerende fragmenten uit de serie.

5.2.1 Esthetisch spektakel

Meer vrijheid in de montage betekent meer mogelijkheid om narrative complexity toe te passen. Omdat Netflix original series zowel produceert als aanbiedt is er geen partij aanwezig die de series na het filmproces beoordeelt op visuele en politieke inhoud: censuur. Wat wel en niet acceptabel is bepaalt Netflix tijdens het productieproces voornamelijk zelf. Dit geeft meer mogelijkheid tot expliciete scènes in termen van seks en bloederigheid. In HEMLOCK GROVE zijn meerdere van dit soort scènes aanwezig: een aantal naaktscènes, verschillende bloederige moorden en onsmakelijke handelingen zoals het opeten van menselijke organen. Dergelijke scènes dragen bij aan de reflexiviteit van de kijker. De bijzondere, vernieuwende weerwolftransformatie in HEMLOCK GROVE, waarbij de wolf letterlijk uit de huid van de mens kruipt, is een voorbeeld van een esthetisch spektakel waarbij de kijker – volgens Mittell – reflecteert op de esthetiek in werking (afbeelding 3). Of het bestaan van dergelijke expliciete scènes te verklaren is door de afwezigheid van censuur kan niet hard worden gemaakt, maar het geeft de productie in ieder geval meer vrijheid en de scènes verhogen door esthetisch spektakel de narrative complexity van de serie.

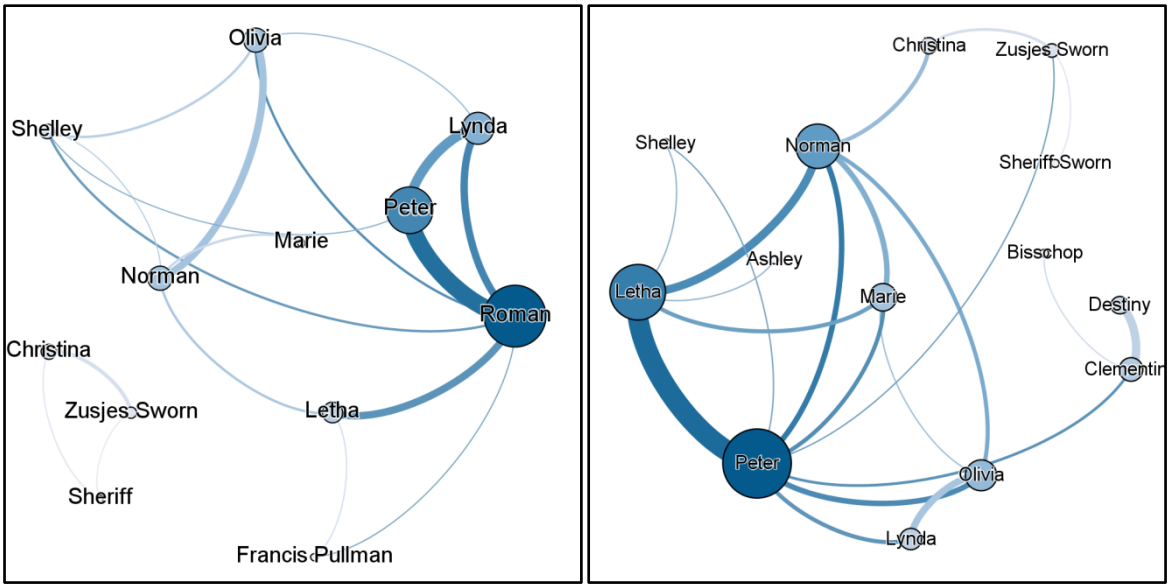
Narrative complexity is ook zichtbaar in de mengeling van genres: er zijn sterke elementen zichtbaar van horror, detective, thriller, drama en zwarte komedie. Verschillende verhaallijnen spelen zich af in een bepaald genre, maar er wordt ook plotseling van genre gewisseld terwijl het narratief ongewijzigd blijft. Zo wordt een zoektocht naar een moord (detective-genre) opgelost door occulte praktijken uit te voeren met gruwelijke handelingen (horror-genre). In HEMLOCK GROVE wordt de mate van narrative complexity dus mede bepaald door esthetisch spektakel.

Afbeelding 3: reflexiviteit door esthetisch spektakel van een weerwolftransformatie (E02 47:51).

5.2.2 Onderlinge relaties

Uit de Social Network Analysis blijkt dat het in de serie slechts in twee afleveringen voorkomt dat een groep personages enkel onderling contact heeft: aflevering 2 en 12 (zie bijlage 9.2) In alle andere afleveringen is er een aaneengesloten 'ketting' zichtbaar van relaties. Dit geeft aan dat het overgrote deel van de serie bestaat uit complexe relaties waarbij elk personage indirect in contact staat met alle anderen. In de Social Network Analysis is tevens terug te zien dat de personages Peter en Roman meestal de meeste minuten contact met elkaar hebben.[64] De andere personages zijn niet alleen verbonden met deze twee hoofdpersonages, maar hebben onderling ook veel verbindingen. Dit duidt op meerdere simultane verhaallijnen in het hele seizoen. In afbeelding 4 is te zien hoe de personages Christina, de zusjes Sworn en Sheriff Sworn in aflevering 2 enkel onderlinge relaties hebben. De relaties die hier worden gevormd spelen in aflevering 9 weer een grotere rol met de andere personages, waarbij verhaallijnen dus overlappen of samenkomen. Deze constructie van verhaallijnen die ontstaat door de wijze waarop personages aan elkaar relateren draagt bij aan narrative complexity.

[64] Zie bijlage 9.2.



Afbeelding 4: Social Network Analysis van aflevering 2 (links) en 9 (rechts).
De grootte van de cirkel staat in verhouding met het gewogen gemiddelde van relaties met andere personages. De dikte van de lijn representeert het relatieve aantal minuten onderling contact.

5.2.3 Plottwists

In de rode draad van het eerste seizoen van de serie – het vinden van de moordenaar – is een duidelijke plottwist aanwezig. Een aantal afleveringen lang lijken Peter en Roman op het goede spoor te zijn, maar in aflevering 11 blijkt een meisje dat onschuldig leek de bron van al het kwaad te zijn. Naast deze belangrijke draai in het verhaal zijn er in verschillende scènes onverwachte gebeurtenissen die het verhaal een andere wending geven. Zo wordt Shelley, die een vrij bescheiden rol heeft in het hele seizoen, in de laatste aflevering de redder van Roman en Peter, maar raakt ze ook zwaargewond. Het personage Clementine Chasseur, dat zich in eerste instantie voordoet als *Fish and Wildlife Officer*, blijkt halverwege het seizoen voor een grote organisatie te werken waarvan we het bestaan nog niet wisten. Aan het eind van het seizoen wordt dit personage vervolgens vermoord waardoor een belangrijke rol in het verhaal wegvalt. Dergelijke plottwists dragen bij aan de complexiteit van de serie.

5.2.4 Zelfreflectie

Waar de serie in afwijkt op gebied van narrative complexity, is het minieme gebruik van zelfreflectie op meta niveau. Er zijn nauwelijks duidelijke momenten te zien waarop de serie naar zichzelf of naar haar eigen canon verwijst. Hoewel de serie wel een mengelmoes is van verschillende mythische verhalen en folklore (Peter de weerwolf, Roman en Olivia de vampiers, Shelley het monster van Frankenstein) is dat een kenmerk van het oorspronkelijke boek waarop de serie is gebaseerd, maar geen kenmerk van de tv-serie. Eén uitzondering hierop is de eerste scène van aflevering 5, dat bestaat uit een zogenaamd reclamespotje voor *The Godfrey Institute*,

het fictieve bedrijf dat een centrale rol speelt in de serie (afbeelding 5). Het is voor de kijker op dat moment nog niet helemaal duidelijk wat voor bedrijf het is, en dit spotje helpt een idee te vormen. In de eerste vier afleveringen is wel duidelijk geworden dat het bedrijf illegale, onethische experimenten uitvoert, terwijl het spotje het bedrijf betrouwbaar doet overkomen. De kijker ziet dus een reclame die personages in de serie op televisie zouden kunnen zien, maar nooit werkelijk zien. Dit is slechts het enige duidelijke moment waarop de mate van narrative complexity wordt verhoogd door zelfreflectie. De serie is consistent in het behouden van de 'vierde muur' en er vinden geen scènes plaats waarin wordt verwezen naar de wereld buiten de canon van HEMLOCK GROVE als fictieve dramaserie.

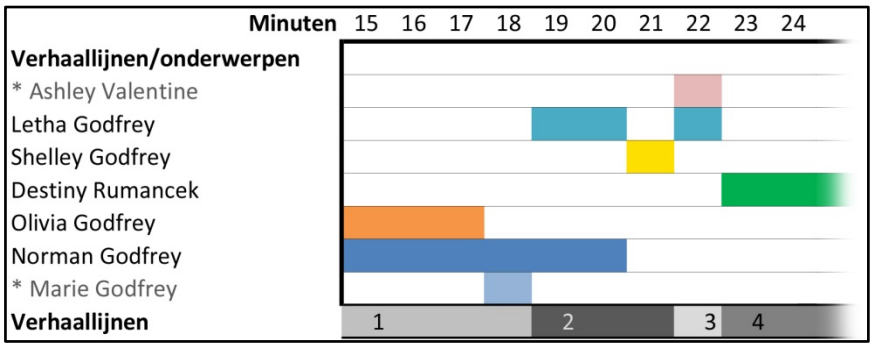
Afbeelding 5: reclamespotje in aflevering 5 voor het fictieve bedrijf The Godfrey Institute (E05 0:07).

5.2.5 Verhaallijnen

In afbeelding 1 is te zien dat er een groot aantal locaties en personages in beeld komt per aflevering, meestal meer personages dan locaties. De verhaallijnen wisselen elkaar elke 1 tot 10 minuten af, gemiddeld elke 4 minuten. Zoals in de tijdlijnen in bijlage 9.1 te zien is wordt één verhaallijn per aflevering meestal gesplitst in 2 tot 4 stukken. De meerdere gesegmenteerde verhaallijnen met verschillende personages zorgen ervoor dat de kijker actief wordt betrokken bij het begrijpen van het narratief: hoe meer segmentering van verhaallijnen, hoe complexer het narratief. De overgang tussen verhaallijnen gebeurt soms plotsklaps, soms werkt een personage of locatie als brug tussen beide verhalen. Dit is te zien in een segment van aflevering 9 (zie afbeelding 6) waarin Norman Godfrey de overgangen van verhaallijn 1 naar 2 (de zeventiende naar de achttiende minuut) overbrugt. Het personage Shelley onderbreekt verhaallijn 2 vervolgens kort, waarna een derde verhaallijn weer verdergaat met het personage Letha uit verhaallijn 2. In de vierde verhaallijn zijn geen personages verbonden met de voorgaande verhaallijnen.

Verhaallijnen volgen elkaar meestal chronologisch op, maar worden soms afgewisseld door flashbacks of droomsequenties.[65] Hierdoor ontstaat alsnog een deels a-chronologische vertelling. De overgang tussen verhaallijnen, de frequentie daarvan, en de chronologie geven samen het inzicht dat personen, locatie en verhaal elkaar in een vrij hoog tempo afwisselen, en dat er in een aflevering van circa 50 minuten verschillende gebeurtenissen op verschillende locaties en tijden plaatsvinden.

Het is opvallend dat de eerste aflevering de meeste verhaallijnen bevat (15) en er daarna een afnemende trend zichtbaar is (zie afbeelding 1). Dit is een uiting van het feit dat de kijker *in medias res* in aanraking komt met het verhaal, en naarmate de serie volgt er steeds meer verhaallijnen worden afgesloten. Toch bevat het einde van eerste seizoen van de serie veel onafgemaakte verhaallijnen, waardoor de kijker in spanning moet blijven tot het tweede seizoen. De laatste aflevering is zelfs de enige aflevering met een korte scène na de aftiteling, waaruit blijkt dat de dader van de moorden waar seizoen 1 om heeft gedraaid nog niet dood is. De 'cliffhanger' heeft hier nog steeds de functie om kijkers te binden aan de serie, maar deze bevindt zich niet meer aan het eind van elke aflevering, maar enkel aan het eind van het seizoen. Dit staat in één lijn met de productiestrategie van de serie waarin elk seizoen als geheel wordt uitgebracht. Onafgemaakte verhaallijnen waarin bepaalde verbanden nog niet geheel duidelijk zijn duiden volgens Mittell op een realisatie van "the operational aesthetic at work" bij de kijker omdat de kijker wordt aangespoord na te denken over de serie op meta-niveau. Dit is een kenmerk van narrative complexity.



Afbeelding 6: overgangen tussen verhaallijnen in aflevering 9.

Er zijn dus een aantal duidelijke elementen die bijdragen aan de complexiteit van de serie: esthetisch spektakel, de configuratie van onderlinge relaties, de mate van plottwists, en de structuur van verhaallijnen. Van zelfreflectie is nauwelijks sprake en dit heeft dus een minieme bijdrage aan de mate van narrative complexity. In relatie tot Quality Television heeft HEMLOCK

[65] Flashback en droomsequenties zijn in de tijdlijnen (bijlage 9.1) aangegeven met dubbele verticale strepen.

GROVE een vergelijkbare complexiteit, waarin de toegenomen vrijheid in dramaturgie een nieuw onderdeel is.

5.3 Esthetiek

Op micro niveau, de tekstuele analyse, zijn een aantal opvallende fenomenen zichtbaar. Achtereenvolgens wordt in dit onderdeel het begin van een aflevering behandeld, het gebruik van flashbacks en flashing arrows, en de algemene stijl van de serie.

5.3.1 Leader

De *leader* van de serie, de vaste introductiesequentie van een minuut, bevindt zich tussen 1 en 6 minuten vanaf het begin. Dat een aflevering niet begint met de leader is waarschijnlijk een gevolg van een verandering van de functie van deze leader: in het broadcast tijdperk diende de leader, en met name het geluid, als tijdmelding zodat de kijker wist dat de serie begint. Nu de serie on demand te bekijken is, vervalt deze functie. Er is nu één korte scène zichtbaar voor de leader, en in 10 van de 13 afleveringen volgt na de leader een andere scène. Het vervolg op de eerste scène komt pas later in die aflevering aan bod, of zelf pas in een latere aflevering. Er wordt van de kijker verwacht die eerste scène in het achterhoofd te houden. Daarbij is het ook opvallend dat in HEMLOCK GROVE aan het begin van elke aflevering geen gebruik wordt gemaakt van een samenvatting van de relevante hoogtepunten uit eerdere afleveringen (*recap sequence*). De afwezigheid hiervan is te verklaren door Netflix' focus op het aansporen tot binge-watching: het weerspiegelt hoe Netflix verwacht dat de consument de serie kijkt. De structuur van het begin van een aflevering is dus niet kenmerkend voor Quality Television en nieuw bij Netflix original series.

5.3.2 Flashbacks

Ondanks het missen van een recap sequence worden met flashbacks (tussen 1 en 6 flashbacks per aflevering, gemiddeld circa 3, zie afbeelding 1) geheugensteuntjes aangeboden om de verschillende verhaallijnen te blijven volgen. De afleveringen waarbij het begin niet direct aansluit op het eind van de vorige aflevering bevatten over het algemeen meer flashbacks dan de afleveringen die wel aansluiten op de vorige aflevering.[66] Dit is te interpreteren als compensatie: die afleveringen worden wellicht minder snel achter elkaar gekeken, omdat in het eind van de aflevering ervoor de laatste verhaallijn enigszins wordt afgesloten. Door flashbacks in te zetten worden andere verhaallijnen opnieuw betrokken zonder eerdere gebeurtenissen letterlijk te vervolgen. Daarnaast werken de flashbacks ook als mechanisme om de *backstories* van personages te communiceren zonder gebruik te maken van een proloog in de eerste

[66] Zie afbeelding 1 en bijlage 9.1.

aflevering(en). Hierdoor moet de kijker de personages voor zichzelf construeren tijdens het kijken van de serie. De wijze waarop personages zich ontwikkelen en hoe bijbehorende verhaallijnen gesegmenteerd zijn lijkt dus op Quality Television in de zin van karaktervorming, maar wordt extra benadrukt door meer gebruik van flashbacks.

5.3.3 Flashing arrows

Door gebruik van flashing arrows – objecten of gebeurtenissen die nadrukkelijk in beeld worden gebracht omdat ze later in het verhaal een belangrijke functie hebben – wordt de kijker geprikkeld om na te denken over wat hij ziet en hoe verschillende verhaallijnen zich tot elkaar verhouden. In bijna elke aflevering, maar voornamelijk in de eerste drie, zijn regelmatig kleine gebeurtenissen, objecten of korte shots zichtbaar die verwijzen naar cruciale punten in de belangrijkste verhaallijnen. Zo blijkt later in het seizoen dat Roman een soort vampier is, maar eerder is al te zien dat hij gedachten van anderen kan sturen en een fascinatie voor bloed heeft. Ook zijn er soms slangen zichtbaar in bepaalde shots, wat verwijst naar het geheime *project Ouroboros*, dat als symbool een slang die zichzelf in de staart bijt draagt. Pas in de allerlaatste shot van de laatste aflevering ziet de kijker wat het project is. Afbeelding 7 laat zien hoe de slang werkt als flashing arrow: Peter heeft een ring dat lijkt op het symbool welke hij aan zijn vriendin geeft. De ring komt nadrukkelijk in beeld maar het object zelf heeft verder geen functie meer in het verhaal.In aflevering 2 wordt een schoolfeest afgelast door een slang in het gebouw. Ook hier is het opvallend dat later niet meer letterlijk wordt verwezen naar deze gebeurtenis. Deze verwijzingen dragen bij aan de complexiteit van de serie omdat ze enerzijds de kijker laten nadenken over de constructie van het serie en anderzijds verhaallijnen openen waar niet meer op wordt teruggekomen.Daarnaast hebben deze verwijzingen esthetische consequenties in de vorm van flashing arrows.

5.3.4 Filmstijl

De stijl van de serie kan het best omgeschreven worden als ‘strak’: geschoten in *High Definition*, verschillende locaties met *overview shots*, krachtig gebruik van lichtwerking en heldere *establishing shots*. De serie is geschoten met de esthetische kenmerken van een (cult)film, iets wat nu mogelijk is met hedendaagse technieken maar ook een kenmerk is van Quality Television. Naast de verbeterde beeldkwaliteit is de filmstijl nagenoeg vergelijkbaar.

Afbeelding 6: de ring van Peter (E05 4:27) en een slang op een schoolfeest (E02 28:27).

5.4 Serialiteit

Ten slotte zijn er duidelijke gevolgen voor serialiteit zichtbaar in HEMLOCK GROVE als Netflix original series. Dit onderdeel besteedt aandacht aan de eerste aflevering van het seizoen - de pilot -, de overgang tussen afleveringen, en de wijze waarop de structuur van de serie binge-watching aanspoort.

5.4.1 Pilot

Met een pilot wordt hier de aflevering bedoeld die normaliter als eerste van de serie geproduceerd wordt om de producent te overtuigen van een succesvolle serie. Op basis van deze aflevering bepaalt de producent of de gehele serie vervolgens geproduceerd kan worden. Deze aflevering bevat daarom meestal veel informatie over de personages en het plot die belangrijk zijn in de serie. De eerste aflevering in HEMLOCK GROVE heeft geen functie als pilot omdat er geen producent is die de serie moet goedkeuren: de producent is Netflix zelf. De eerste aflevering dient dus niet als 'toonzetter' voor de producent, maar heeft wel een soortgelijke functie voor het publiek. In de eerste aflevering worden namelijk de belangrijkste personages van de eerste helft van het seizoen geïntroduceerd, en met twee lange flashbacks (zie bijlage 9.1) naar het verre verleden wordt direct een achtergrond (*backstory*) geschetst. Hoewel de oorspronkelijke functie van de pilot aflevering dus verloren is gegaan, is de functie voor het publiek als eerste aflevering van de serie onveranderd gebleven.

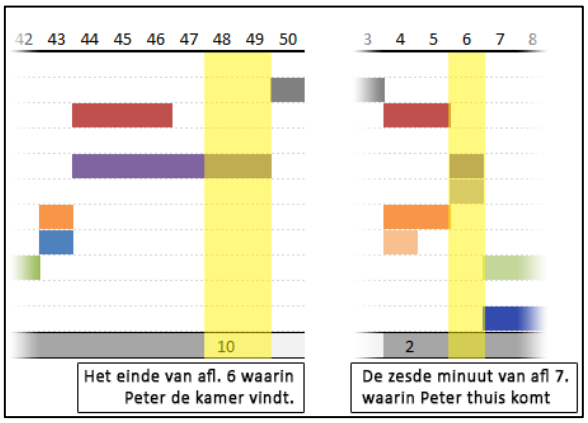
5.4.2 Overgang van afleveringen

Achtereenvolgende afleveringen kunnen in meer en mindere mate op elkaar aansluiten. Een aflevering sluit goed aan op zijn voorganger als de verhaallijn uit de laatste scène wordt vervolgd in de eerste scène van de volgende. Dit kan zo goed aansluiten dat het verhaal direct wordt opgepakt waar het stopte, maar ook een logisch vervolg op de verhaallijn – zonder dat het dezelfde scène betreft – kan goed aansluiten.

De eerste drie afleveringen sluiten goed op elkaar aan, daarna volgen vier afleveringen zonder vloeiende aansluiting op elkaar, en de tweede helft van het seizoen sluit weer goed op

elkaar aan (zie afbeelding 1). In de vier losse afleveringen is de traditionele vorm van serialiteit – op esthetisch gebied – dus nog sterk aanwezig, maar het begin van het seizoen en de tweede helft ervan lenen zich beter voor binge-watching. Het valt hierbij op dat het aantal afleveringen dat op elkaar aansluit maximaal drie is, en dat Netflix binge-watching definieert als twee tot drie afleveringen per keer kijken.

De afleveringen die niet goed op elkaar aansluiten (4 tot en met 7) eindigen niet vlak voor een climax – in tegenstelling tot de meeste serialiseerde drama's – maar geven wel nieuwe informatie mee. Er wordt dus een nieuwe verhaallijn geopend, die pas later in de volgende aflevering weer terugkeert. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in afbeelding 7: in de laatste scène van aflevering 6 ontdekt Peter, op de vlucht voor politie, een kamer met bloed aan de muren. Het begin van aflevering 7 toont eerst een flashback naar 18 jaar geleden, dan verschijnt de leader en vervolgens is er een korte scène met Roman en Olivia. Pas in de zesde minuut is Peter weer in beeld als hij thuis komt van zijn vlucht voor de politie.[67] Deze scène is het vervolg op het eind van aflevering 6, maar geeft geen uitleg voor de kamer met bloed besmeurde muren. De afleveringen die wel goed op elkaar aansluiten eindigen vaak midden in een scène. De volgende aflevering gaat dan direct door waar het verhaal gebleven was. Een voorbeeld hiervan is het eind van aflevering 9, waarbij Peter na een gesprek met zijn vriendin bij het bed staat van Roman, die daar in coma ligt. De eerste seconden van aflevering 10 herhalen de laatste seconden van aflevering 9, en vervolgens gaat het verhaal voort: Roman wordt wakker. In dit voorbeeld vindt zelfs de climax (het ontwaken van Roman) pas plaats in de volgende aflevering en wordt er geen spanning opgebouwd in het eind van aflevering 9. Wanneer de serie op Netflix wordt gekeken, met de functie voor het automatisch afspelen van de volgende aflevering ingeschakeld, is er zo goed als geen scheiding tussen beide afleveringen. Segmentering van de verhaallijnen, in het bijzonder het moment van de climax, vindt dus anders plaats dan bij Quality Television series.



Afbeelding 7: het vervolg op de slotscène van aflevering 6 wordt kort vervolgd in de zesde minuut van aflevering 7.

[67] Zie bijlage 9.1, 42-43.

5.4.3 Binge-watching

De afleveringen die goed op elkaar aansluiten, en dus zeer geschikt zijn voor binge-watching, bevatten op basis van de Social Network Analysis tevens de meest complexe relaties tussen personages. Dat juist deze afleveringen een hogere complexiteit bevatten is begrijpelijk in het kader van Thompson's citaat over de voordelen van binge-watching: de kijker begrijpt meer en waardeert meer als een serie in geconcentreerde blokken wordt gekeken.[68] Door de afleveringen, die goed achter elkaar te bekijken zijn, complexer te maken, krijgt de kijker de mogelijkheid nog intensiever met de serie bezig te zijn.

5.5 Samenvatting

Aan de hand van een tekstuele en narratieve analyse is aangetoond welke overeenkomsten en verschillen het eerste seizoen van Netflix Original Series HEMLOCK GROVE bevat ten opzichte van series uit het TVIII tijdperk. De bevindingen zijn opgedeeld in een vergelijking met Quality Television, het fenomeen narrative complexity als kenmerk van deze series, opvallende nieuwe esthetische elementen en de factoren die binge-watching stimuleren.

Ondanks verschillende regisseurs heeft HEMLOCK GROVE een duidelijk eigen stijl die herkenbaar is uit de hand van de producent van de serie. Er is sprake van een sterke vorm van auteurschap, wat ook vaak voorkomt bij Quality Television. Daarnaast komt de producent uit de filmwereld en draagt hij een eigen filmische stijl met zich mee. De cultfilm-achtige filmstijl die hier uit ontstaat is herkenbaar uit Quality Television series.

De narratie van de serie is complex. Er zijn meerdere verhaallijnen tegelijkertijd aanwezig, en van de kijker wordt verwacht veel gebeurtenissen in het achterhoofd te houden omdat deze later terugkomen. Dit wordt onder andere bewerkstelligd door een losse scène te plaatsen voor de leader. De verschillende verhaallijnen, de locaties en de afgebeelde personages wisselen in relatief hoog tempo elkaar af, wat het begrip van de verhaallijnen vermoeilijkt. Daarnaast zijn er enkele grote wendingen in het verhaal wat bijvoorbeeld de protagonist plotseling verandert in een antagonist. Doordat er een aantal momenten met expliciete scènes voorkomen – die in het klassieke broadcasting model waarschijnlijk gecensureerd zouden worden – wordt de kijker regelmatig wakker geschud en bewust gemaakt van de esthetiek in werking (conform Mittell). Dit wordt ook teweeg gebracht door een deel van de verhaallijnen open te houden gedurende het hele seizoen.

Uit de close-range analysis blijkt dat flashing arrows ervoor zorgen dat de kijker op het juiste spoor wordt gezet, maar kunnen, zolang ze niet uitgelegd worden, ook zorgen voor open

[68] Smith.

verhaallijnen. Flashing arrows brengen de kijker dus zowel op het juiste als het verkeerde pad. Het regelmatige gebruik van flashbacks compenseert het missen van een recap sequence aan het begin van elke aflevering in het herhalen en samenvatten van eerdere belangrijke gebeurtenissen.

Dat deze recap sequence weg is gelaten, is een logisch gevolg van het feit dat de serie in zijn geheel on demand beschikbaar wordt gesteld. Opvallend aan het begin en eind van elke aflevering is dat het merendeel van de overgangen tussen afleveringen letterlijk op elkaar aansluiten. De afleveringen die elkaar goed opvolgen zijn de eerste vier van het seizoen, wat beginnende kijkers helpt te binden aan de serie. De tweede helft van het seizoen, waarin langzaam naar de climax van de serie wordt opgebouwd, is qua segmentering meer gericht op binge-watching. Dit gaat zo ver dat er, op een halve minuut aftiteling na, geen onderbreking van het verhaal plaatsvindt tussen het eind van de ene aflevering en het begin van de volgende.

Ten slotte is het opvallend dat de eerste aflevering van de serie officieel geen functie als pilot aflevering heeft, maar qua structuur wel overeenkomt met een typische pilot-aflevering. Narratie en esthetiek zijn hierin onveranderd gebleven. Een groot verschil met Quality Television series uit het TVIII tijdperk is tevens het gebrek aan zelfreflectie in de serie: er zijn nauwelijks verwijzingen naar zichzelf als serie terug te vinden.

6. Conclusie

In dit onderzoek staat de vraag centraal hoe de productiestrategie van Netflix zich uit in exclusieve Netflix original series dat per seizoen in één keer wordt uitgebracht. Om hier inzicht in te krijgen is een case study uitgevoerd naar de dramaserie HEMLOCK GROVE, waarin een tekstuele en narratieve analyse inzicht hebben gegeven in typerende kenmerken van de serie, ten opzichte van series uit het TVIII tijdperk en Quality Television. Door deze bevindingen te koppelen aan de productiestrategie van Netflix kan worden geconcludeerd hoe Netflix als nieuwe speler in het televisielandschap invloed heeft gehad op de esthetiek en narratie van de original series HEMLOCK GROVE. Uiteindelijk sluit dit hoofdstuk af met een gevormde theorie op grond van dit exploratief onderzoek.

Netflix richt zich op high quality producties, net als de grootste producties uit het TVIII tijdperk. Dat uit zich in HEMLOCK GROVE in de esthetiek van de cultfilm, meerdere simultane verhaallijnen en een herconfiguratie van verschillende genres. Een belangrijk concept hierin is narrative complexity van Jason Mittell, de gebruikte methode om de complexiteit van de serie te beschrijven. Om dit concept te beschrijven is elke aflevering van het eerste seizoen van HEMLOCK GROVE geanalyseerd op basis van narratologische methoden en middels een Social Network Analysis. Wat betreft narrative complexity deelt HEMLOCK GROVE een aantal kenmerken met die

van Quality TV series: meerdere verhaallijnen, een diverse cast, veel verschillende locaties en een hoog tempo in het wisselen tussen deze componenten. De serie komt heeft echter nauwelijks zelfreflectie en wijkt hierin af van Quality Television. Ook is er door de nieuwe vorm van distributie geen recap sequence meer en zijn verhaallijnen nog meer verspreid over verscheidene afleveringen. Dit gaat gepaard met regelmatig gebruik van flashbacks. Expliciete scènes, welke waarschijnlijk mogelijk zijn geworden door gebrek aan censuur, leveren meer reflectie-momenten op bij de kijker dan wat bij Quality TV mogelijk was, en verhogen daarmee de narrative complexity van de serie.

Wat daadwerkelijk vernieuwend is aan HEMLOCK GROVE zijn de verschillende middelen waarop binge-watching wordt aangespoord: (1) een groot deel van de afleveringen sluit qua narratie nauw op elkaar aan. Aflevering B begint in de helft van alle afleveringen met een scène die direct aansluit op het einde van aflevering A; (2) het maximaal aantal aaneengesloten afleveringen dat qua narratief op elkaar aansluit komt overeen met het aantal afleveringen dat Netflix stelt als binge-watching (twee tot drie); (3) er is geen recap sequence aanwezig waaruit blijkt dat Netflix uit gaat van een korte tijd tussen het kijken van twee afleveringen. Netflix heeft als doel kijkers te binden aan haar content, en dat gebeurt in HEMLOCK GROVE door de kijker 'verslaafd' te laten raken aan een serie. Middelen hiervoor zijn: (1) afleveringen zo vloeiend mogelijk op elkaar aan te laten sluiten, (2) meerdere verhaallijnen te gebruiken en (3) gebruik te maken van spectaculaire esthetiek. Tegelijkertijd wordt een volledig seizoen van de serie in één keer weggegeven. Het langdurig binden van de kijker gebeurt niet meer door planned flow te gebruiken (wekelijkse uitzendingen), maar de kijkers intensief met een serie bezig te laten zijn zodat ze terugkeren voor een later seizoen. In de analyse van Netflix als mediabedrijf bleek dat Netflix als doel heeft dat de kijker de dienst waardeert. Dit is belangrijker dan de waardering van één enkele serie, want voor Netflix' verdienmodel is het irrelevant *welke* serie de kijker volgt, zolang deze maar content van Netflix kijkt.

Een ander duidelijk verschil met series uit het TVIII tijdperk is het verdwijnen van het temporele element van serialiteit. Doordat sommige afleveringen sterk op elkaar aansluiten zijn delen van het seizoen aaneengesloten praktisch te bekijken als speelfilm, maar er zijn nog steeds losstaande verhaallijnen aanwezig naast de rode draad. De structuur van een klassieke televisieserie is dus verminderd, maar nog wel aanwezig. Uit de close range analysis blijkt dat het binden van de kijker tussen twee afleveringen, bijvoorbeeld door cliffhangers, minder aanwezig is dan het geval is bij TVIII series die wel het temporele element van serialiteit bevatten. De spanning in en het verloop van een narratief is hiermee grotendeels onafhankelijk geworden van de segmentering in afleveringen van de serie. Voorheen was het verloop van het verhaal en de dramaturgie afhankelijk van de tijdsloten van een netwerk.

Mareike Jenner concludeert in haar onderzoek naar ARRESTED DEVELOPMENT dat narrative complexity is toegenomen en Netflix gebruik maakte van de cult status van de serie om meer kijkers te trekken. In HEMLOCK GROVE als volledig nieuwe serie is gebleken dat Netflix voornamelijk mogelijkheden tot binge-watching verwerkt in de serie om kijkers te trekken. Dat zelfreflectie nauwelijks aanwezig is kan te maken hebben met dat de serie eerst zichzelf moet waarmaken aan het publiek: wellicht dat in latere seizoenen zelfreflectie wel een rol speelt omdat het publiek dan – net als bij ARRESTED DEVELOPMENT – wel bekend is met de canon van de serie.

Jenner concludeerde tevens dat Netflix zich niet kan onderscheiden van andere soortgelijke bedrijven middels haar content, maar na de uitvoerige analyse van HEMLOCK GROVE kan deze stelling genuanceerd worden. Er is in dit onderzoek aangetoond dat de esthetiek en het narratief van HEMLOCK GROVE als original series is veranderd door Netflix' productiestrategie. Op basis van deze productiestrategie – de sterke nadruk op binge-watching – is het aannemelijk dat esthetiek en het narratief van andere original series op een vergelijkbare wijze zijn beïnvloed. Om dit met zekerheid te stellen zouden de andere original series op dezelfde wijze moeten worden geanalyseerd. Op gebied van content productie verschillen de "serialised dramas" dus wel degelijk van de productie van andere kabelbedrijven, en kan Netflix zich door de vorm van haar series onderscheiden van haar concurrenten. Jenner heeft laten zien hoe Netflix op gebied van productie, distributie en exhibitie afwijkt van TVIII. Haar onderzoek is aan te vullen met dit onderzoek, wat inzicht geeft in hoe die afwijkingen vervolgens invloed hebben op de productieteksten, en hoe HEMLOCK GROVE, en wellicht ook andere Netflix original series, afwijken van televisieseries uit het TVIII tijdperk.

7. Discussie

Als Netflix' productiestrategie een trend wordt is het waarschijnlijk dat dramaseries op een vergelijkbare wijze zullen veranderen. De rol van het productiebedrijf verandert, zoals Jenner heeft ondervonden, en de functie van bepaalde elementen in een dramaserie verandert daarmee ook. Aansporen tot binge-watching lijkt voor Netflix een succesvolle strategie te zijn, dus het is waarschijnlijk dat toekomstige original series van Netflix soortgelijke kenmerken zullen hebben. Die kenmerken zullen echter van meer factoren afhankelijk zijn dan enkel de productiestrategie: het genre, eventuele (cult)status dat de serie heeft, en doelgroep zijn enkele voorbeelden. Het verdwijnen van het temporele element in serialiteit heeft wel duidelijke consequenties gehad voor de segmentering van verschillende verhaallijnen. Dit kan invloed hebben op de wijze waarop dramaseries bekeken worden.

Zoals eerder vermeld maakt deze case study gebruik van kwantitatieve gegevens, gebaseerd op non-concrete metingen. Een ieder ander kan elementen uit de serie anders interpreteren. Echter, omdat elke aflevering van het gehele seizoen is geanalyseerd, zal een tweede analyse hoogstwaarschijnlijk een vergelijkbare uitkomst opleveren. Uiteraard zullen case studies naar andere original series de bevindingen uit dit onderzoek nuanceren door vergelijkbare analyses uit te voeren. Als onderzoek naar meerdere original series dezelfde bevindingen oplevert als in dit onderzoek naar HEMLOCK GROVE kan met grotere zekerheid gesteld worden dat deze nieuwe esthetiek een kenmerk is en zal zijn voor Netflix original series.

8. Bibliografie

Literatuur

Bordwell, David, Kristin Thompson, en Jeremy Ashton. *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 1997.

Brunsdon, Charlotte. “Bingeing on box-sets: the national and the digital in television crime drama.” In *Relocating Television: television in the digital context*, geredigeerd door Jostein Gripsrud, 63-75. New York: Routledge, 2010.

Canjels, Rudmer. *Distributing silent film serials: local practices, changing forms, cultural transformation.* Londen: Routledge, 2011.

Hagedorn, Roger. "Doubtless to be continued: A brief history of serial narrative." In *To Be Continued… Soap Operas Around the World*, geredigeerd door Robert C. Allen, 27-48. London/New York: Routledge, 1995.

Jenner, Mareike. "Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching." In *New Media & Society* (2014): 1-16. doi: 10.1177/1461444814541523.

Kompare, Derek. "Publishing Flow DVD Box Sets and the Reconception of Television." *Television & New Media* 7, no. 335 (2007): 335-360. Doi: 10.1177/1527476404270609.

McCabe, Janet en Kim Akass. "It’s not TV, it’s HBO’s original programming: Producing quality TV." In *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era,* geredigeerd door Marc Leverette, 83-93. New York: Routledge, 2008.

McCabe, Janet en Kim Akass. *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London: IB Tauris, 2007.

Mittell, Jason. "Narrative complexity in contemporary American television." *The velvet light trap* 58, no. 1 (2006): 29-40.

Nelson, Robert. “Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space.” In *Quality TV: Contemporary American television and beyond*, geredigeerd door Janeth McCabe en Kim Akass, 38-51. Londen: IB Tauris, 2007.

Obert, Julia C. "Sound and sentiment: A rhythmanalysis of television." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 22, no. 3 (2008): 409-417.

Rogers, Mark C., M.M. Epstein, en J.L. Reeves. "The Sopranos as HBO Brand Equity: The Art of Commerce in the Age of Digital Reproduction." In *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos,* geredigeerd door D. Lavery, 42-57. New York: Columbia University Press, 2002.

Staiger, Janet en David A. Gerstner. *Authorship and Film.* London: Routledge, 2003.

Thompson, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting,*

Northern Exposure, LA Law, Picket Fences, with Brief Reflections on Homicide, NYPD Blue & Chicago Hope, and Other Quality Dramas. New York: Syracuse University Press, 1997.

Wessel, Michael. “Netflix Marketing Plan.” *Michael Wessel.* http://michaelwessel.weebly.com/uploads/6/8/1/0/6810798/netflix.pdf

Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form.* Londen: Routledge, 2003.

Online bronnen

Andreeva, Nellie. “Netflix Nears Order For Eli Roth Horror Drama 'Hemlock Grove' From Gaumont TV.” *Deadline.* 12-12-2011. http://deadline.com/2011/12/netflix-nears-13-episode-order-for-horror-drama-hemlock-grove-from-eli-roth-and-gaumont-international-television-204034.

Block, Alex Ben. “Netflix's Ted Sarandos Explains Original Content Strategy.” *The Hollywood Reporter.* 7-4-2012. http://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-ted-sarandos-original-content-309275.

Nye, Doug. “Time Warner to Add HBO Video-On-Demand to Digital Cable in Columbia, S.C.” *Knight Ridder/Tribune Business News.* 21-6-2001. http://www.highbeam.com/doc/1G1-75710982.html.

Ringia, Evelyne. “Netflix marketing plan presentation.” *Slideshare*. 5-12-2013. http://www.slideshare.net/evelyneringia/netflix-mkt-plan.

Smith, Chris. “The Netflix effect: how binge watching is changing television.” *Techradar*. 16-1-2014. http://www.techradar.com/news/internet/the-netflix-effect-how-binge-watching-is-changing-television-1215808.

Spangler, Todd. “Netflix Survey: binge-watching Is Not Weird or Unusual.” *Variety.* 13-12-2013. http://variety.com/2013/digital/news/netflix-survey-binge-watching-is-not-weird-or-unusual-1200952292.

Wallenstein, Andrew. “Streaming service will now need to pay more up front, akin to traditional TV accounting.” *Variety.* 21-10-2013. http://variety.com/2013/digital/news/netflix-switches-spending-strategy-for-its-original-series-1200743357.

---. “Hemlock Grove Wiki.” *Wikia. B*ezocht op 8-11-2014. http://hemlockgrove.wikia.com/wiki/Season_1.

---. “'Orange Is The New Black' Renewed For Season 2 On Netflix Before Season 1 Premieres.” *Huffpost TV.* 27-6-2013. http://www.huffingtonpost.com/2013/06/27/orange-is-the-new-black-renewed-season-2_n_3513746.html.

Media

E01: Jellyfish in the Sky. Geregisseerd door Eli Roth. 2013. Netflix.

E02: The Angel. Geregisseerd door Deran Sarafian. 2013. Netflix.

E03: The Order of the Dragon. Geregisseerd door Deran Sarafian. 2013. Netflix.

E04: In Poor Taste. Geregisseerd door David Semel. 2013. Netflix.

E05: Hello, Handsome. Geregisseerd door David Semel. 2013. Netflix.

E06: The Crucible. Geregisseerd door Deran Sarafian. 2013. Netflix.

E07: Measure of Disorder. Geregisseerd door Deran Sarafian. 2013. Netflix.

E08: Catabasis. Geregisseerd door David Straiton. 2013. Netflix.

E09: What Peter Can Live Without. Geregisseerd door David Straiton. 2013. Netflix.

E10: What God Wants. Geregisseerd door Timothy James Scott. 2013. Netflix.

E11: The Price. Geregisseerd door Timothy James Scott. 2013. Netflix.

E12: Children of the Night. Geregisseerd door Deran Sarafian. 2013. Netflix.

E13: Birth. Geregisseerd door Deran Sarafian. 2013. Netflix.

Afbeeldingen

Hoofdpersonages in deftig geklede stijl bij een familielid in coma. Screenshot door Jim Schulpen. Aflevering 8, 17:15. Gemaakt op 3-11-2014.

Reflexiviteit door esthetisch spektakel van een weerwolftransformatie. Screenshot door Jim Schulpen. Aflevering 2, 47:51. Gemaakt op 3-11-2014.

Reclamespotje voor het fictieve bedrijf The Godfrey Institute. Screenshots door Jim Schulpen. Aflevering 5, 0:07. Gemaakt op 3-11-2014.

De ring van Peter. Screenshot door Jim Schulpen. Aflevering 5, 4:27. Gemaakt op 3-11-2014.

Een slang op een schoolfeest. Screenshot door Jim Schulpen. Aflevering 2, 28:27. Gemaakt op 3-11-2014.

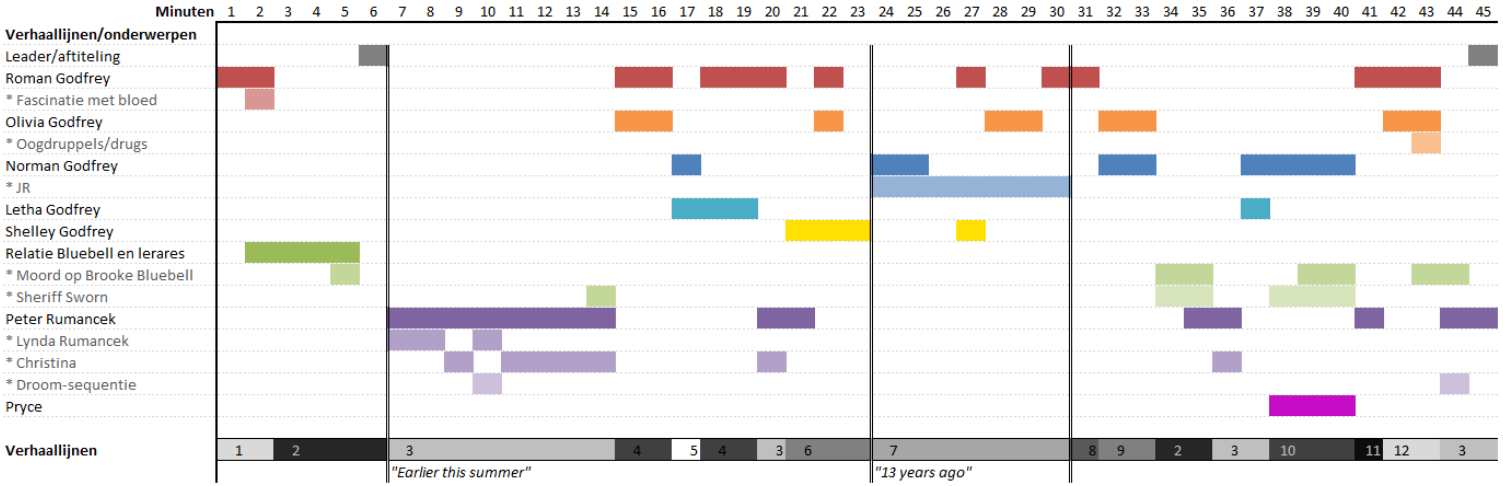
9. Bijlagen

9.1 Tijdlijnen

Op de volgende 13 pagina's staan de tijdlijnen van elke aflevering verticaal afgebeeld. Hierin zijn flashbacks en droomsequenties aangegeven met een dubbele horizontale streep, en eventuele flashing arrows staan cursief vermeld. De verschillende verhaallijnen zijn achter elkaar afgebeeld in zwart-witte blokken. Nota bene: de cijfers in deze blokken gelden alleen voor de specifieke aflevering zelf, niet voor het hele seizoen.

Onder elke tijdlijn is aangegeven welke locaties en personages er in voorkomen. Ten slotte is een korte beschrijving van het begin en einde van elke aflevering gegeven.

Aflevering 1: Jellyfsh in the Sky



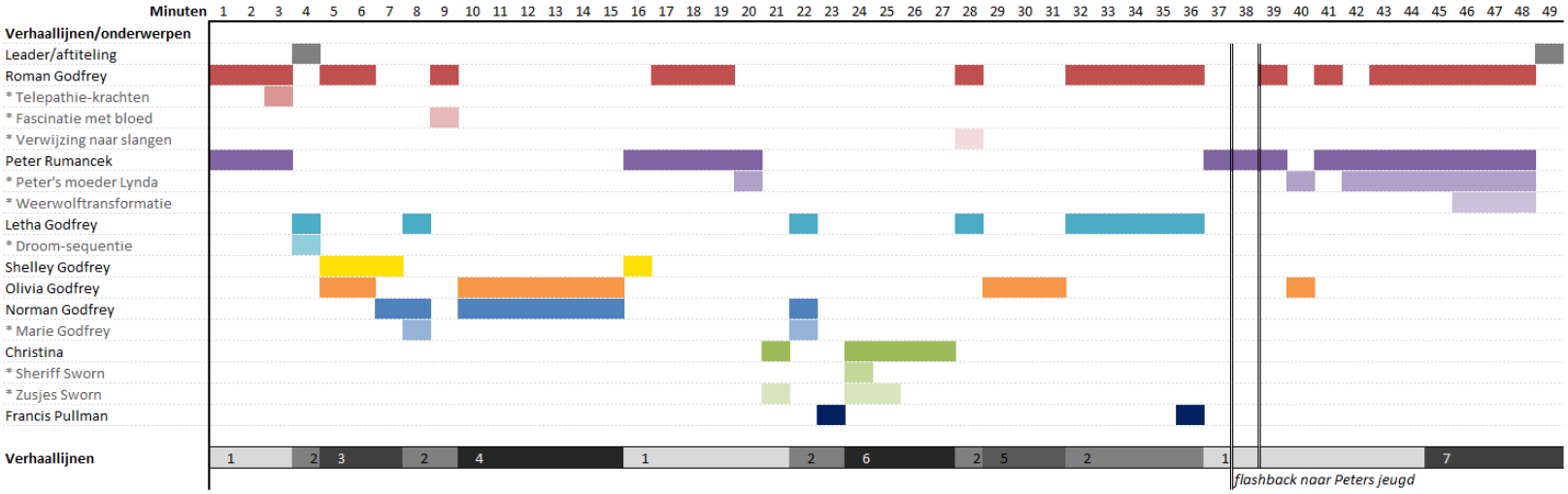
Personages: 14 — Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Marie Godfrey, Brooke Bluebell, Lerares, Sheriff, Peter Rumancek, Moeder Peter, Christina, Pryce, JR

Plaatsen: 10 — Snoepwinkel, parkeerterrein, bos, speeltuin, Rumancek's huis, Godfrey's huis, Norman's huis, kermis, school, White Tower

Verhaallijnen: 12

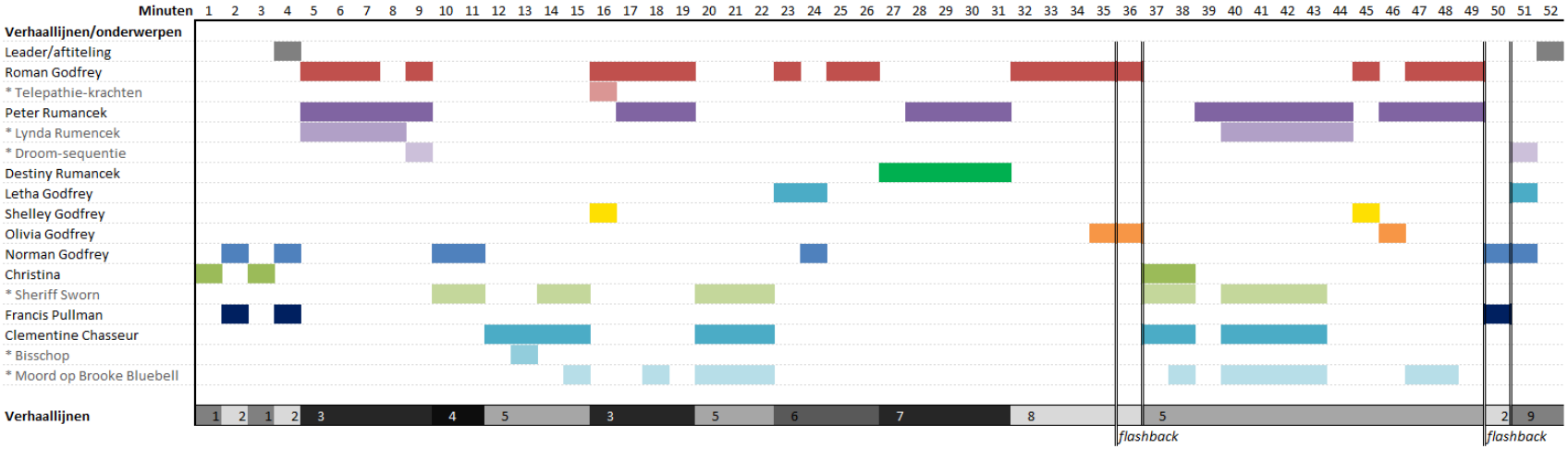
Eindscène: Peter en Roman staan beiden bij de plek waar Brooke Bluebell is vermoord, en Roman vraagt aan Peter hoe het voelde om haar te vermoorden. Het is op dat moment nog niet duidelijk wie het heeft gedaan.

Aflevering 2: The Angel



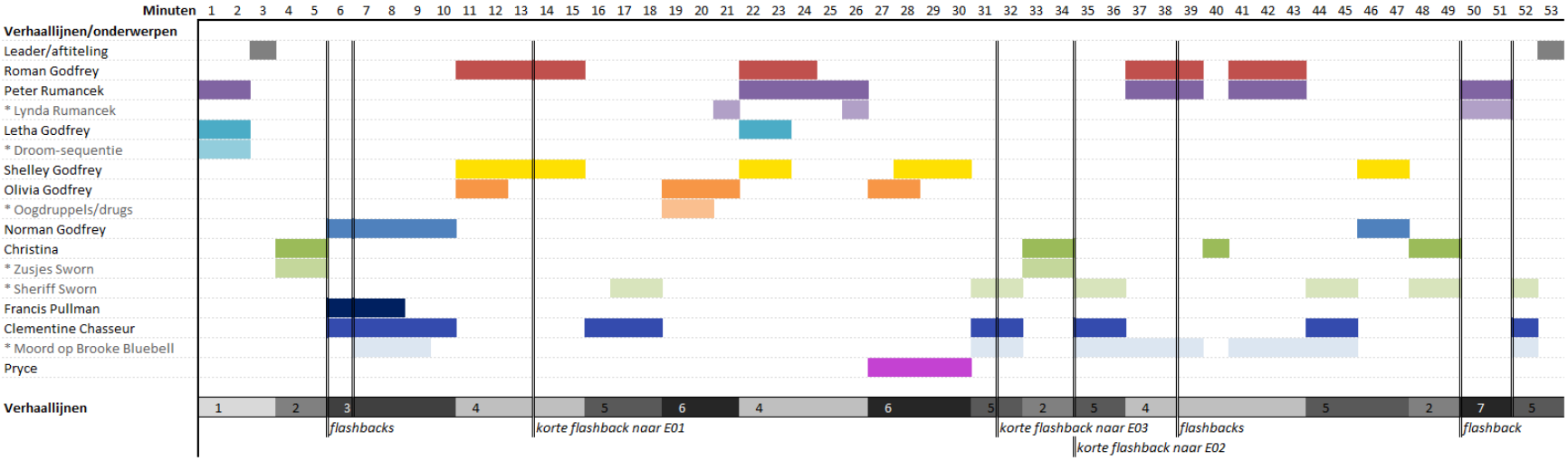
Personages: 13	Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Marie Godfrey, Sheriff, Peter Rumancek, Moeder Peter, Christina, Zusjes Sworn, Proefpersoon
Plaatsen: 10	Speeltuin, Godfrey's huis, Norman's huis, school, auto, Rumancek's huis, café, Sworn's huis, schoolfeest, auto
Verhaallijnen: 7	
Beginscène:	Directe aansluiting op einde E01
Eindscène:	Transformatie van Peter, Roman en Lynda blijven achter

Aflevering 3: The Order of the Dragon



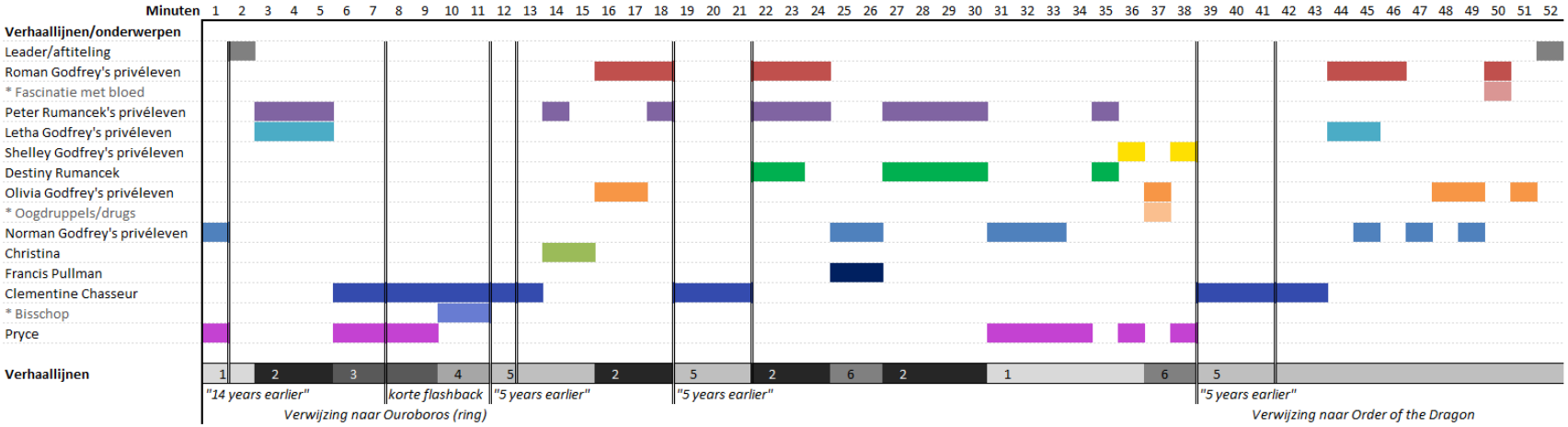
Personages: 12	Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Sheriff, Peter Rumancek, Moeder Peter, Christina, Proefpersoon, Destiny, Clementine
Plaatsen: 13	Bos, kantoor Norman, huis Chasseur, auto, school, ziekenbuis, huis Rumancek, cafe, Destiny's huis, huis Norman, auto, huis Sworn, huis Godfrey
Verhaallijnen: 9	
Beginscène:	De ochtend na de transformatie van Peter
Eindscène:	Pullman vertelt Norman dat hij heeft gezien waar Letha Godfrey zwanger van is

Aflevering 4: In Poor Taste



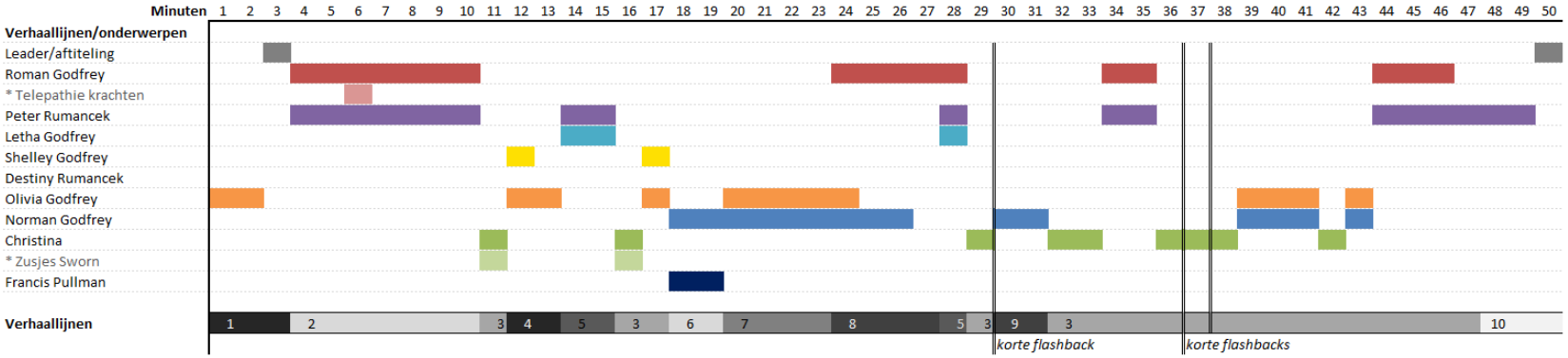
Personages: 13	Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Sheriff, zusjes Sworn, Christina, Peter Rumancek, Moeder Peter, Proefpersoon, Clementine, Pryce
Plaatsen: 12	Huis Rumancek, schoolbus, psychiatrie, huis Godfrey, school, bos, winkel, auto, White tower, bar, begraafplaats, huis Sworn
Verhaallijnen: 7	
Beginscène:	Letha ligt in een hangmat voor Peter's huis (droomsequentie)
Eindscène:	Clementine Chasseur komt erachter dat het haar in de uitwerpselen van een man is, en houdt een foto van Peter vast.

Aflevering 5: Hello, Handsome



Personages: 15	Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Christina, Peter Rumancek, Proefpersoon, Clementine, Pryce, Bisschop, Destiny, flashback-weerwolf, agent, Dale
Plaatsen: 12	School, lab, Godfrey Institute, gevangenis, auto, auto, huis Godfreys, Destiny's huis, auto , feestzaal,
Verhaallijnen: 6	
Beginscène:	Reclamespot voor The Godfrey Institute, waarin je te horen krijgt wat het bedrijf precies doet.
Eindscène:	Roman zegt dat de institutie in goede handen is, Olivia kijkt om naar de camera.

Aflevering 6: The Crucible



Personages: 11 — Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Christina, Peter Rumancek, Proefpersoon, vriendje Christina, zusjes Sworn

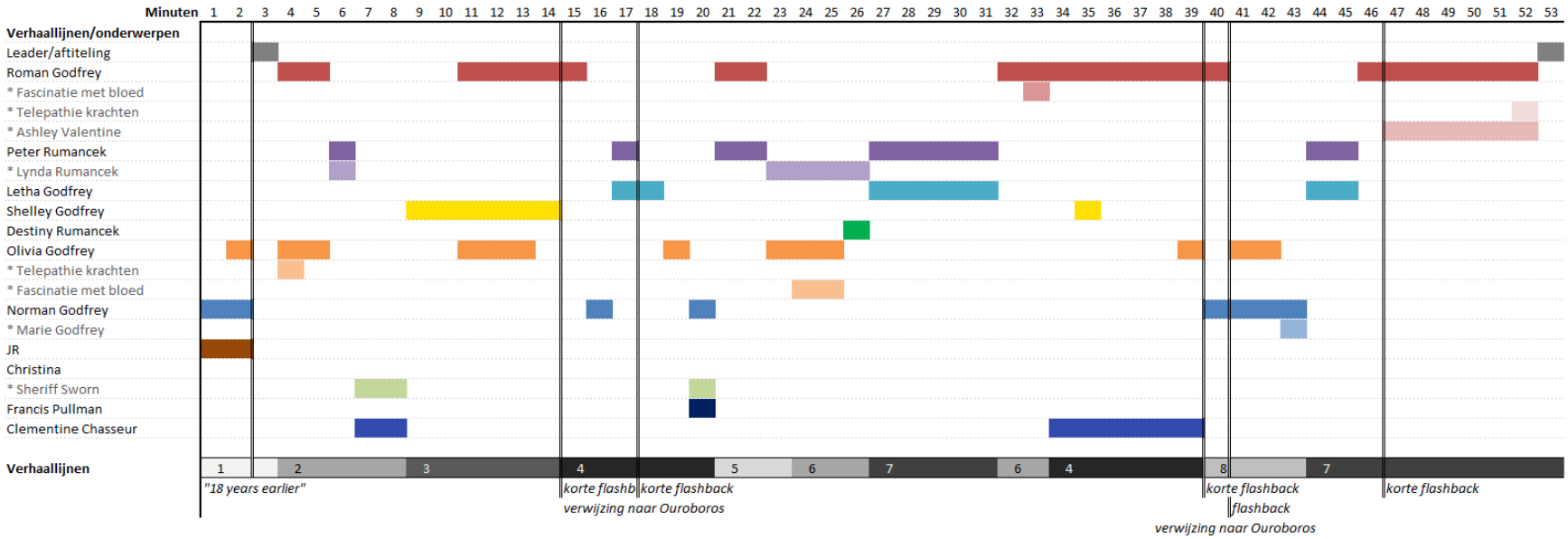
Plaatsen: 11 — Steel mills, huis Lisa, parkeerplaats, bibliotheek, kantoor Norman, winkel, auto, huis Godfrey, auto, huis Rumancek, haven

Verhaallijnen: 10

Beginscène: Olivia rijdt een afgelegen terrein op.

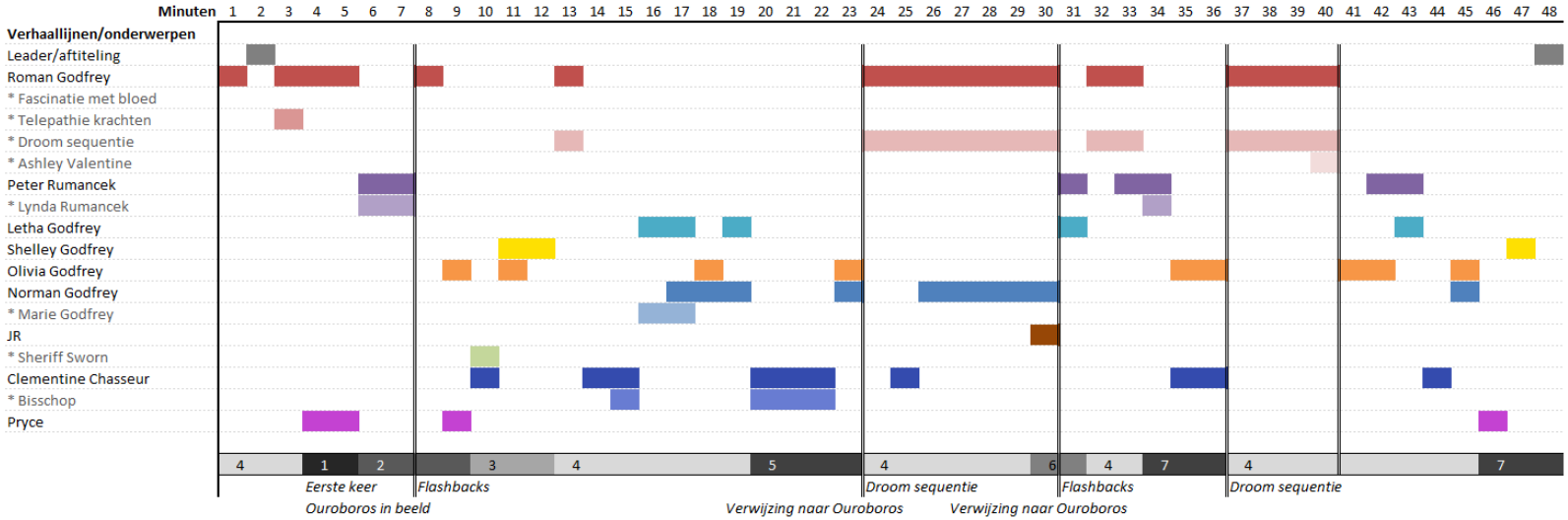
Eindscène: Peter ontdekt een bloederige ruimte in Steel mills.

Aflevering 7: Measure of Disorder



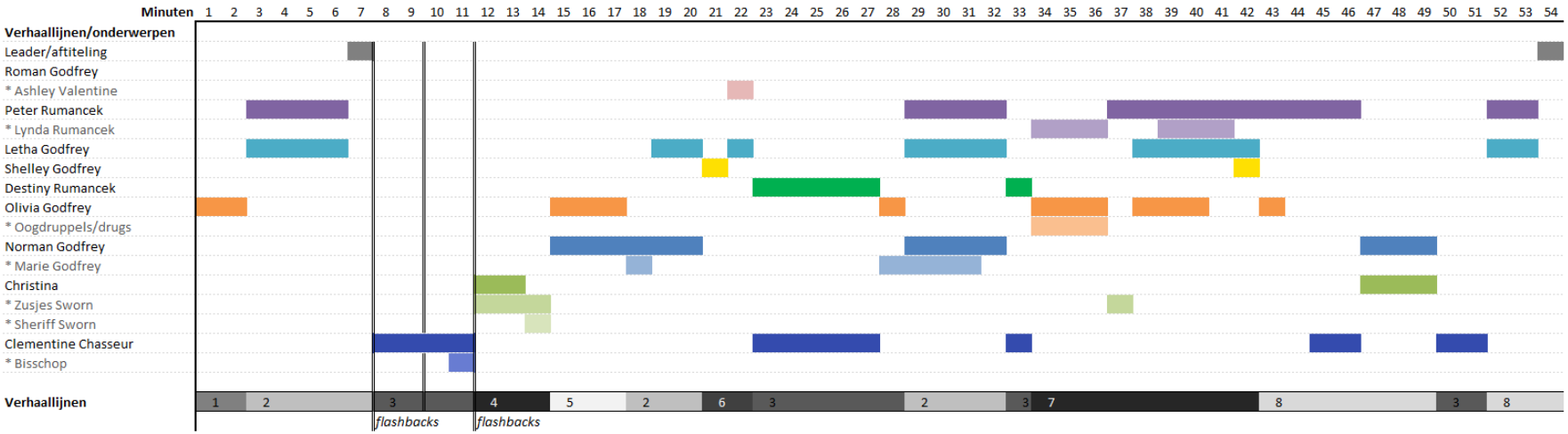
Personages: 15	Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Peter Rumancek, Lynda, 2 agenten, Clementine, Sheriff, Ashley, Destiny, Marie, JR
Plaatsen: 13	Begrafenis, kantoor Norman, auto, steel mill, winkeltje, huis Godfreys, huis Norman, school, schoolplein, huis Rumancek, schoolbus, huis Ashley
Verhaallijnen: 8	
Beginscène:	18 jaar terug, de begrafenis van Shelley. Na de leader Roman en Olivia na de arrestatie van Roman.
Eindscène:	Roman gaat weg bij Ashley na haar verkracht te hebben en haar geheugen te hebben gewist.

Aflevering 8: Catabasis



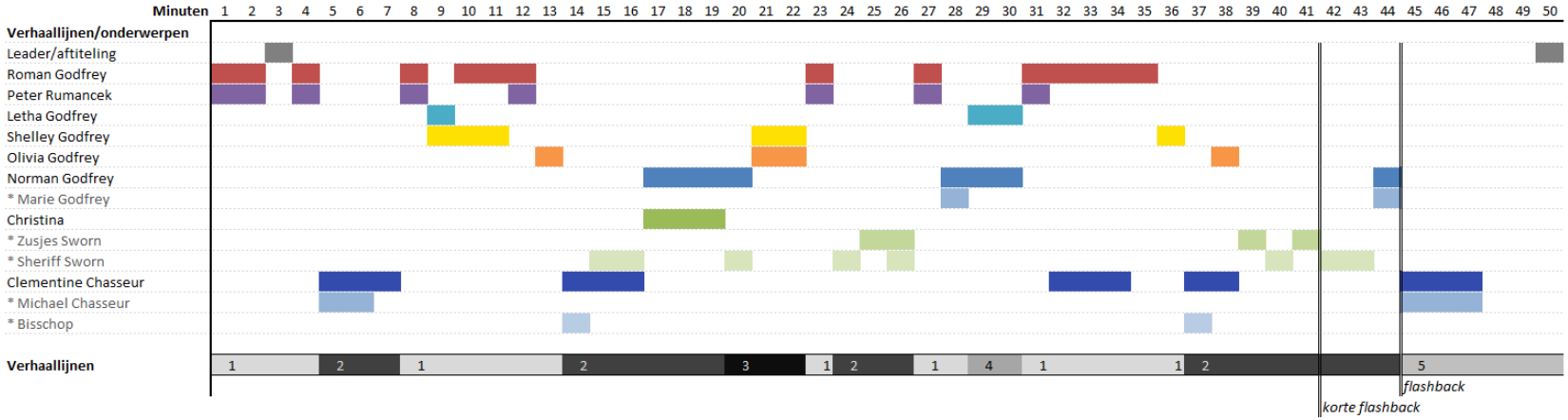
Personages: 15	Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Peter Rumancek, Clementine, Bisschop, Sheriff, Ashley, Marie, Lynda, JR, droomversie Shelley, Pryce
Plaatsen: 9	Huis Ashley, auto, White tower, garage, huis Godfrey, ziekenhuis, kerkers, begraafplaats, tuin
Verhaallijnen: 7	
Beginscène:	Roman loop het huis van Ashley uit.
Eindscène:	Shelley schrijft in haar dagboek dat ze Roman uit zijn coma wilt hebben, en we zien Roman in zijn droom.

Aflevering 9: What Peter Can Live Without



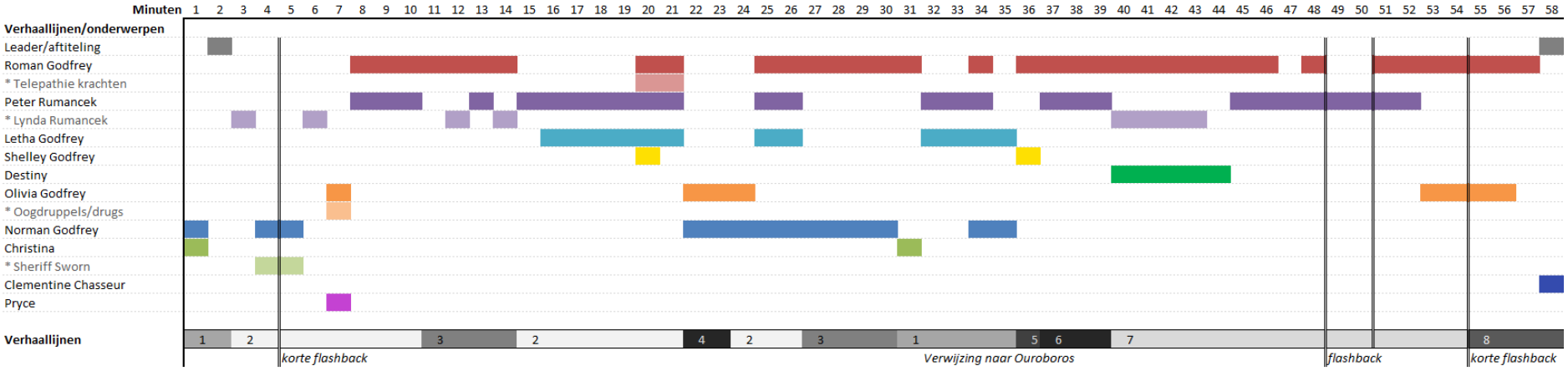
Personages: 16	Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Peter Rumancek, Clementine, Bisschop, Sheriff, Ashley, Marie, Lynda, zusjes Sworn, Destiny, Christina
Plaatsen: 14	Huis Godfrey, in bed, hotelkamer Chasseur, kerkers, ziekenhuis, kantoor Norman, huis Norman, school, huis Destiny, garage, schoolplein, auto, huis Rumancek, tuin
Verhaallijnen: 8	
Beginscène:	Olivia verzorgt de in coma liggende Roman.
Eindscène:	Peter stuurt Letha weg op de avond dat hij weer een weerwolf zal worden.

Aflevering 10: What God Wants



Personages: 13	Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Peter Rumancek, Clementine, Bisschop, Sheriff, Marie, zusjes Sworn, Christina, Michael
Plaatsen: 12	Huis Godfrey, auto, hotelkamer Chasseur, kamer Michael, haven, school, ziekenhuis, crime scene, steel mill, huis Sworn, rivier, bos
Verhaallijnen: 5	
Beginscène:	Peter staat bij het bed van Roman wanneer hij wakker wordt.
Eindscène:	Jongens ontdekken de auto van Clementine waar Peter is uitgebroken.

Aflevering 11: The Price



Personages: 13 — Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Peter Rumancek, Clementine, Bisschop, Sheriff, Marie, zusjes Sworn, Christina, Michael

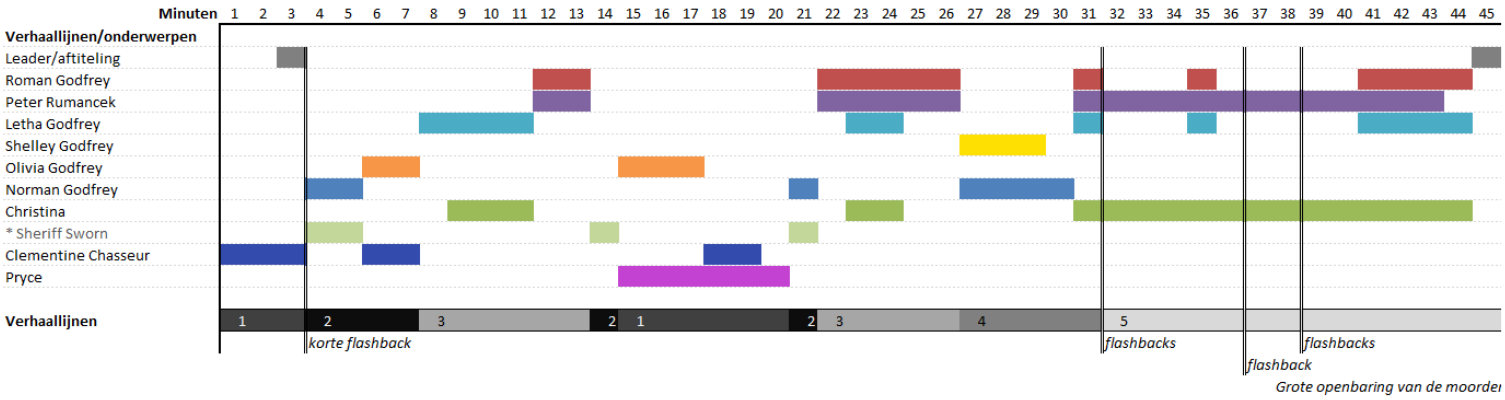
Plaatsen: 12 — Huis Rumancek, cafe, ziekenhuis, steel mill, huis Godfrey, kantoor Norman, kerk, huis Destiny, kerkhof

Verhaallijnen: 8

Beginscène: Christina zit rechtop in haar ziekenhuisbed, nu met witgrijs haar.

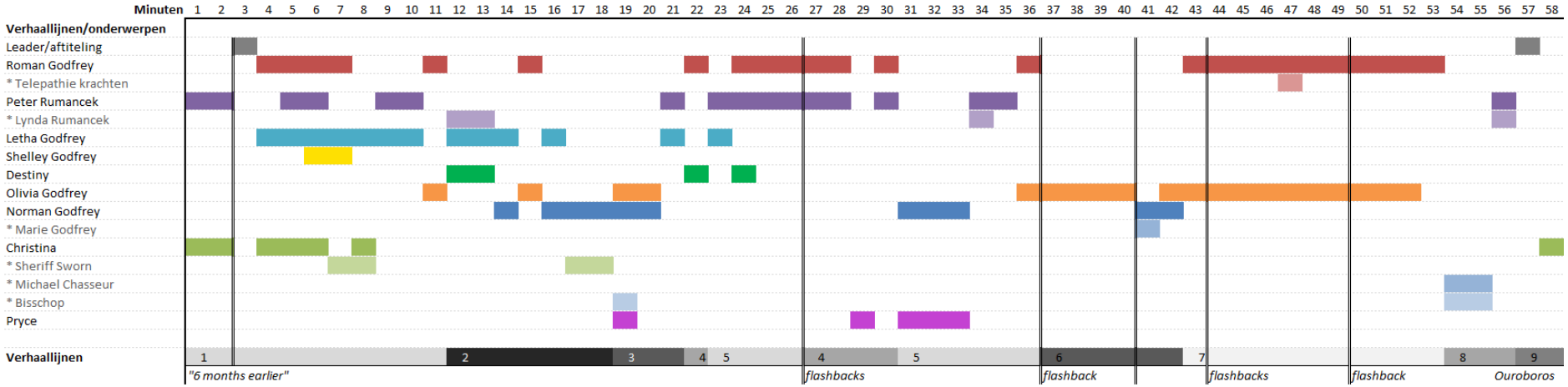
Eindscène: Clementine Chasseur komt uit een zak, in een kooi, kruipen met vastgebonden handen.

Aflevering 12: Children of the Night



Personages: 12	Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Peter Rumancek, Clementine, Sheriff, 2 agenten, Christina, Pryce
Plaatsen: 9	Verlaten gebouw, ziekenhuis, huis Norman, kerk, huis Sworn, kantoor Norman, auto, huis Godfrey, winkel
Verhaallijnen: 5	
Beginscène:	Clementine Chasseur kruipt uit een juten zak waar ze in gevangen is genomen.
Eindscène:	Peter is waarschijnlijk dood, Letha en Roman zitten opgesloten bij Christina als weerwolf en Roman staat met zijn bijl in de aanslag.

Aflevering 13: Birth



Personages: 13 — Roman Godfrey, Olivia Godfrey, Norman Godfrey, Shelley Godfrey, Letha Godfrey, Peter Rumancek, Sheriff, Marie, Christina, Pryce, Michael, Destiny, baby

Plaatsen: 10 — Huis Rumancek, kerk, huis Godfrey, huis Destiny, auto, kerkhof, White tower, auto, zwembad , weg

Verhaallijnen: 9

Beginscène: Flashback naar 6 maanden terug waar Christina en Peter praten. Daarna vervolg op eindscène E12.

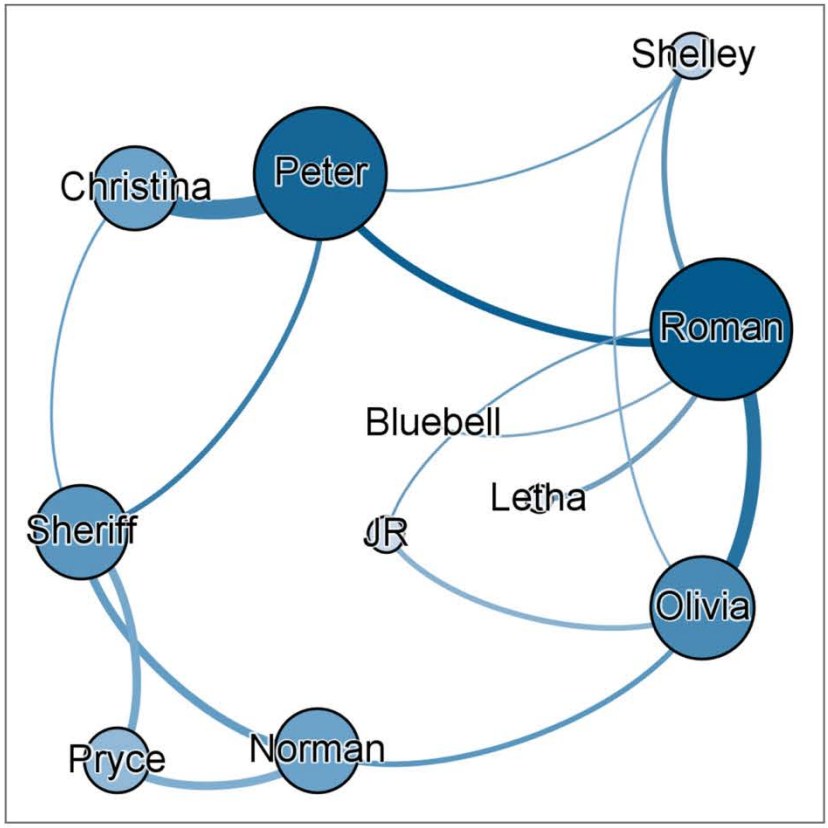
Eindscène: Peter en Lynda rijden weg uit Hemlock Grove. Laatste beeld: project Ouroboros blijkt een kunstmatig mens te zijn. Na de aftiteling: het graf van Christina, en je hoort haar schreeuwen en kloppen.

9.2 Social Network Analysis

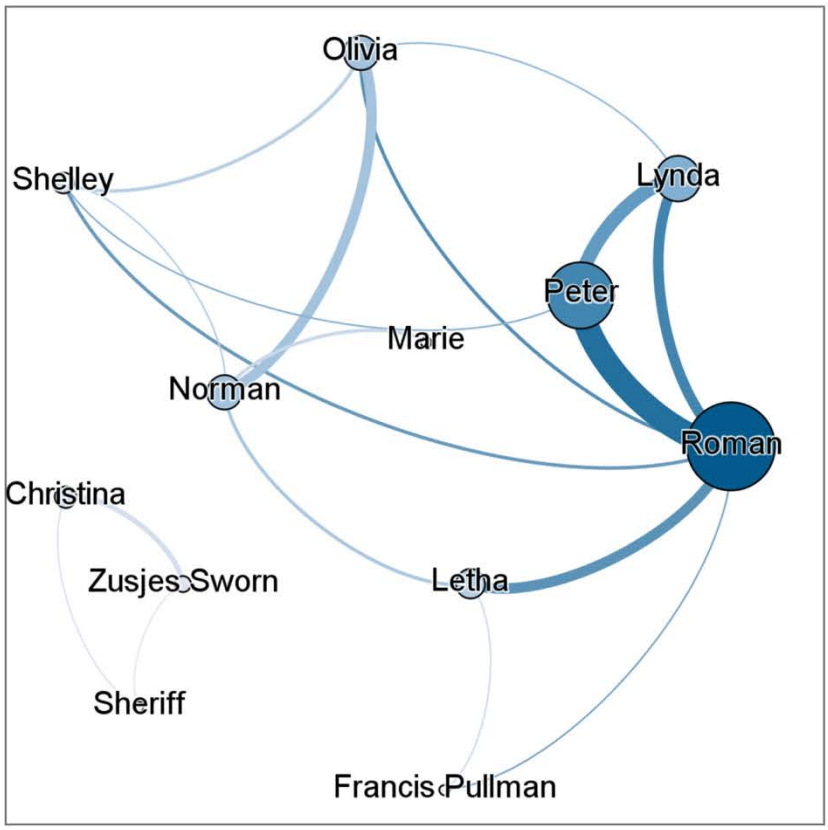
Op de volgende 7 pagina's zijn de Social Network Analyses opgenomen per aflevering. Hiervoor is de software *Gephi* gebruikt. De grootte en kleur van de *nodes* komt overeen met het relatieve aantal minuten dat een personage contact heeft met andere personages, gebaseerd op de tijdlijnen. De dikte en kleur van de lijnen komt overeen met het relatieve aantal minuten dat het personage contact heeft met een ander personage.

Op deze afbeelding is snel af te lezen hoeveel en welke personages het meest in beeld zijn per aflevering en welke onderlinge groepen ontstaan.

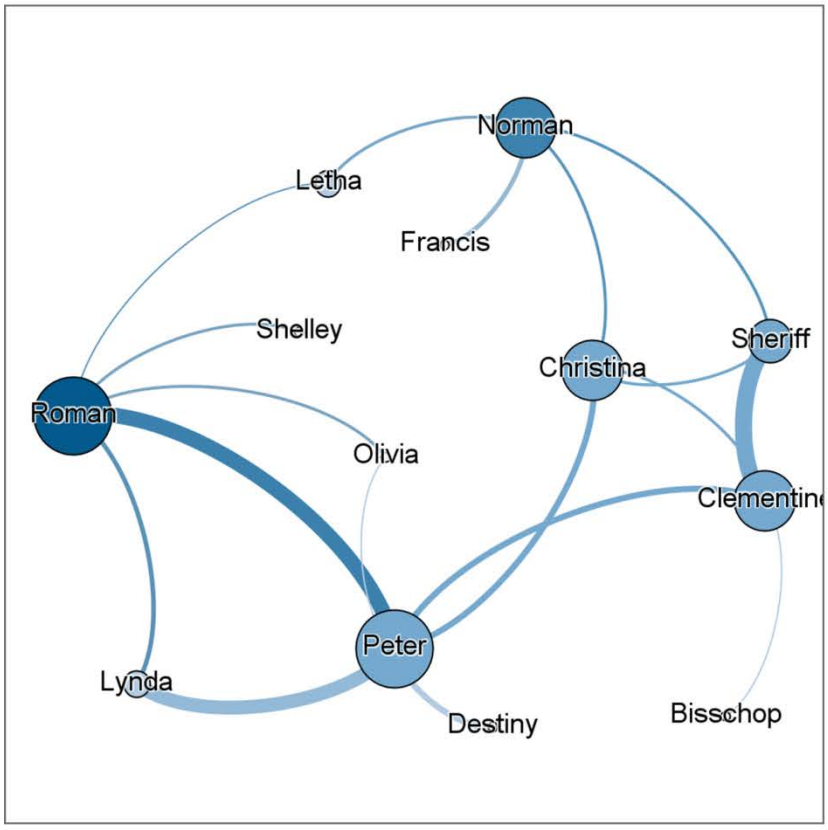
Aflevering 1: Jellyfish in the Sky



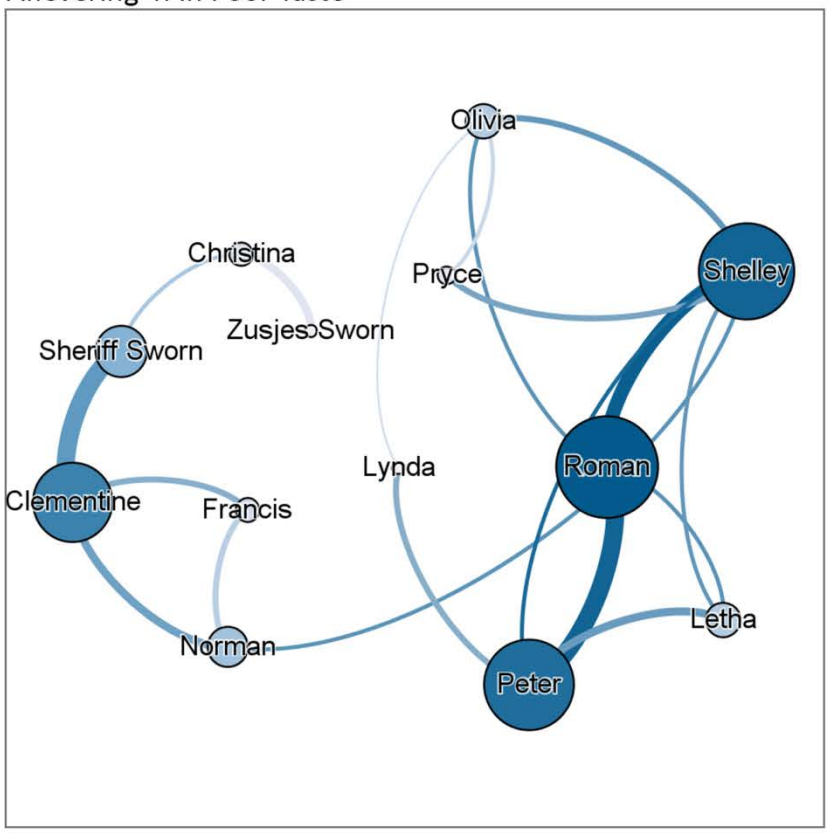
Aflevering 2: The Angel



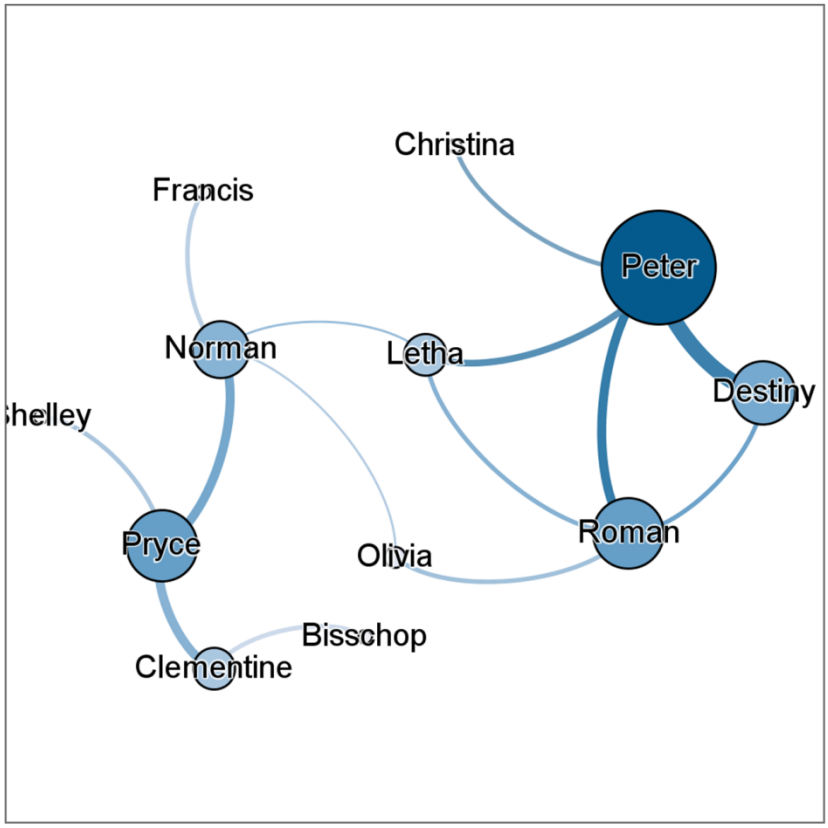
Aflevering 3: The Order of the Dragon



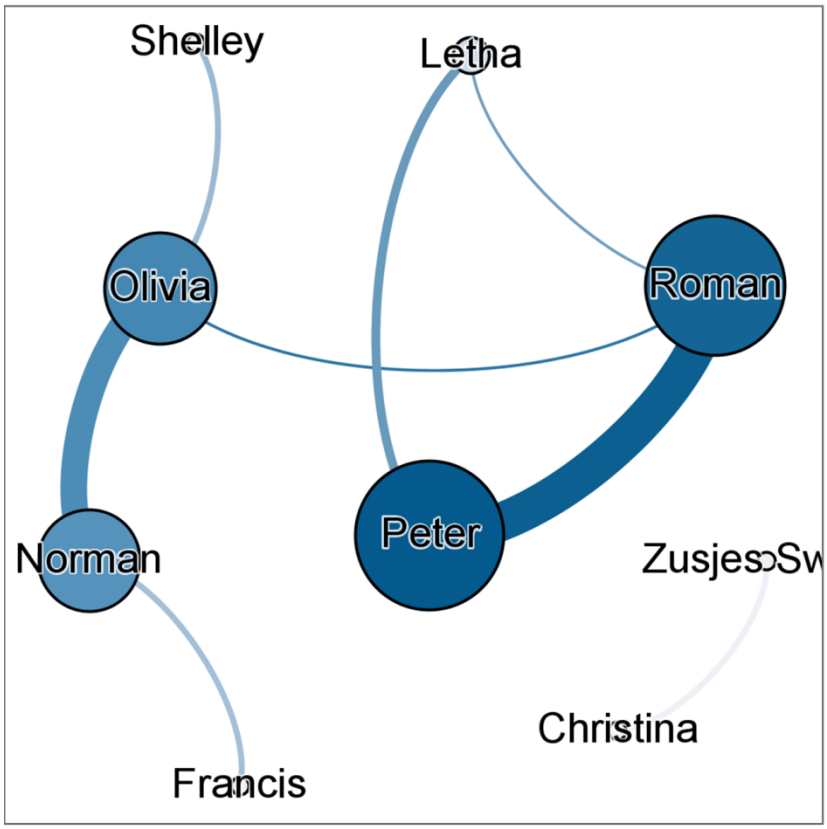
Aflevering 4: In Poor Taste



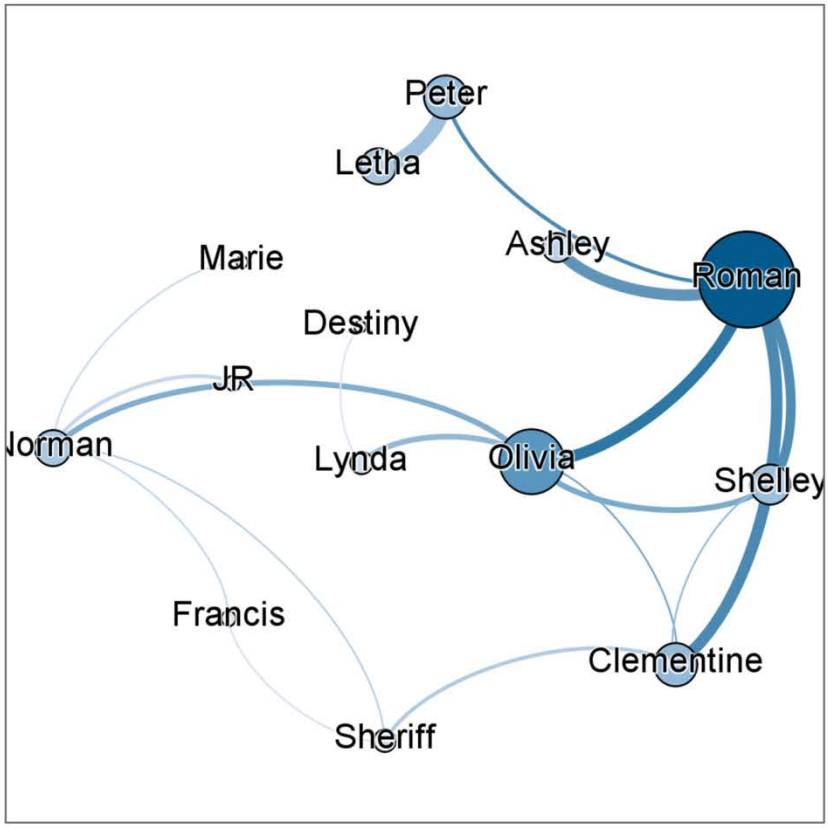
Aflevering 5: Hello, Handsome



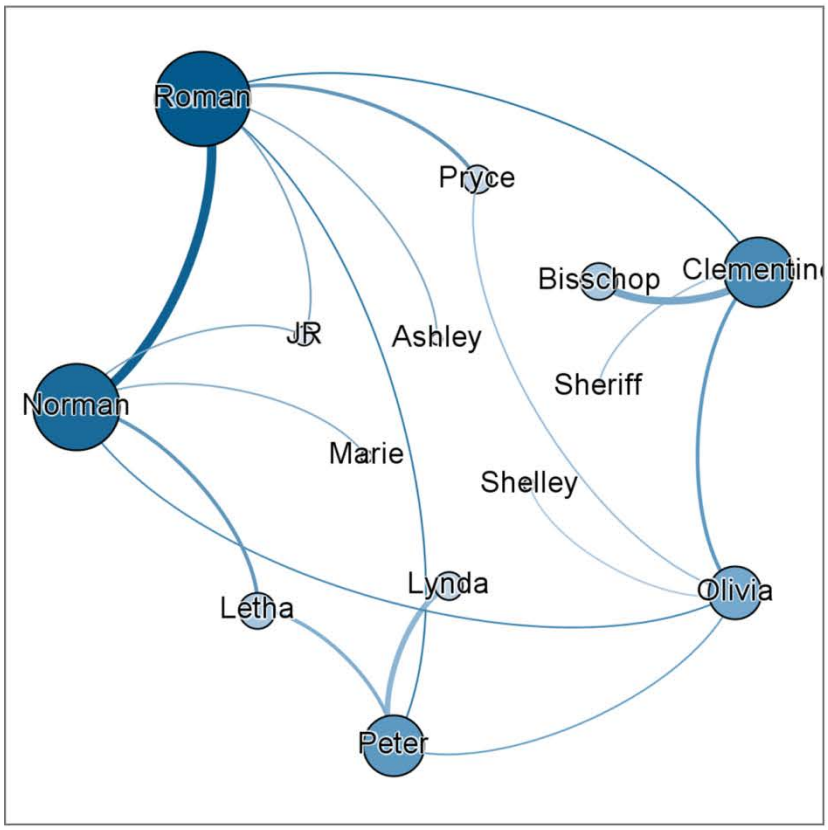
Aflevering 6: The Crucible



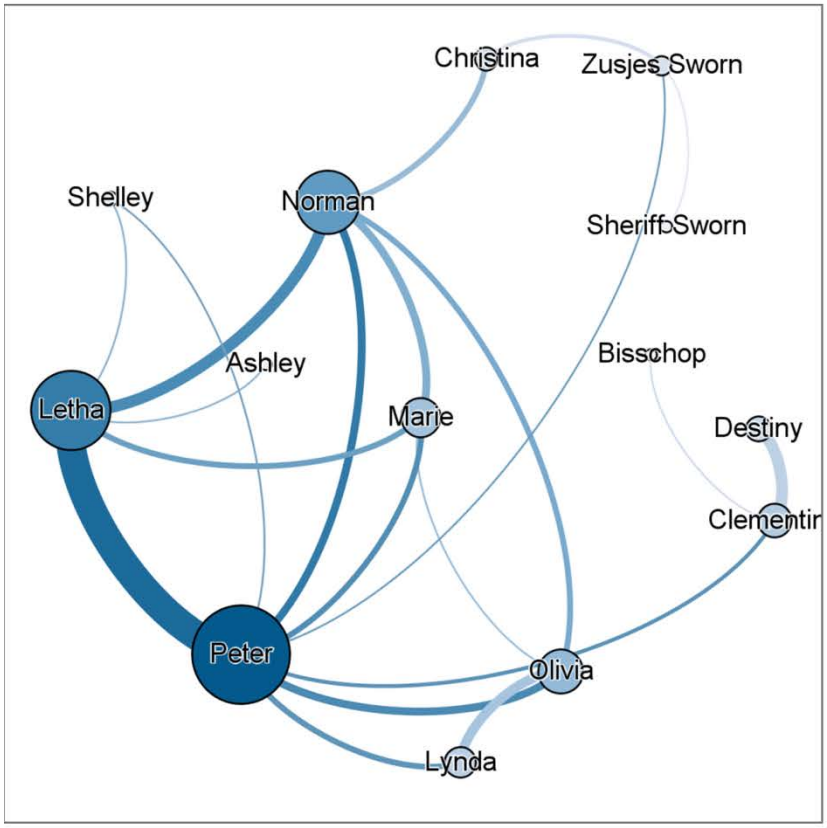
Aflevering 7: Measure of Disorder



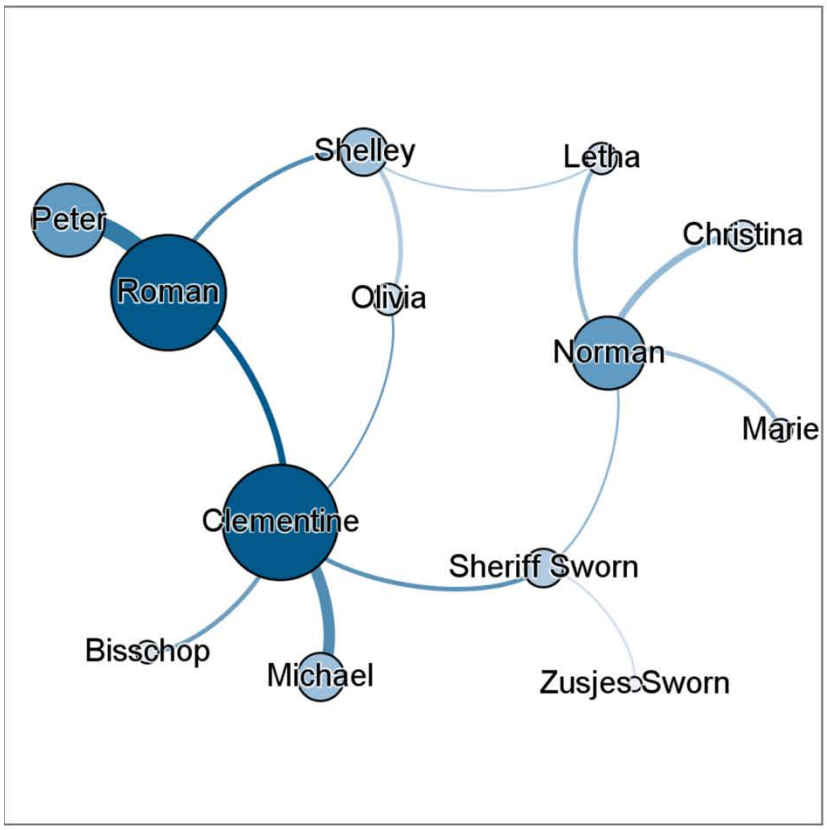
Aflevering 8: Catabasis



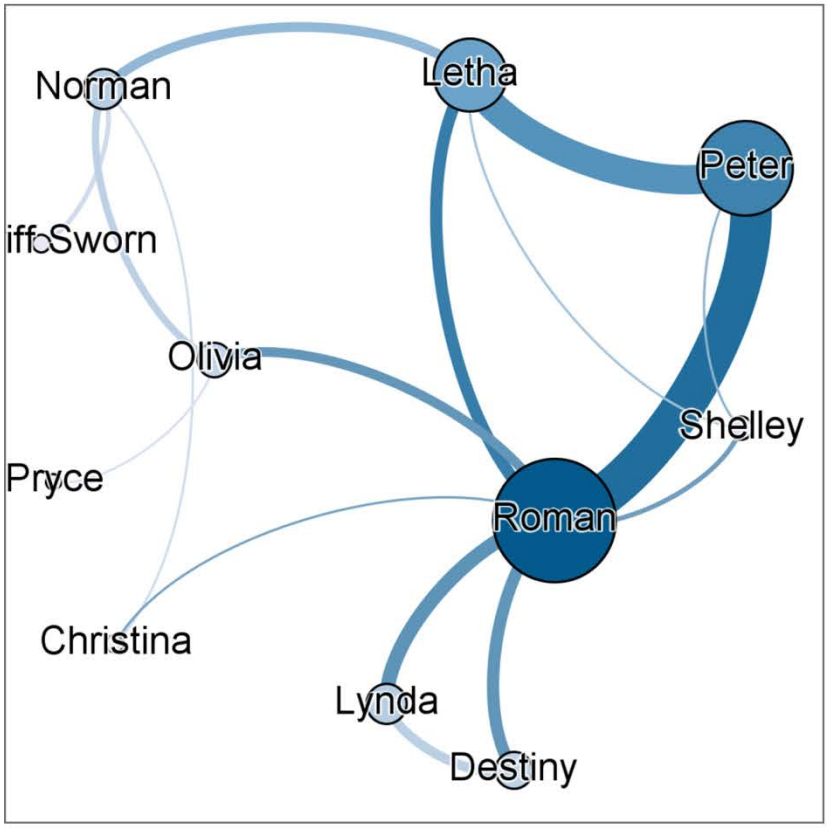
Aflevering 9: What Peter Can Live Without



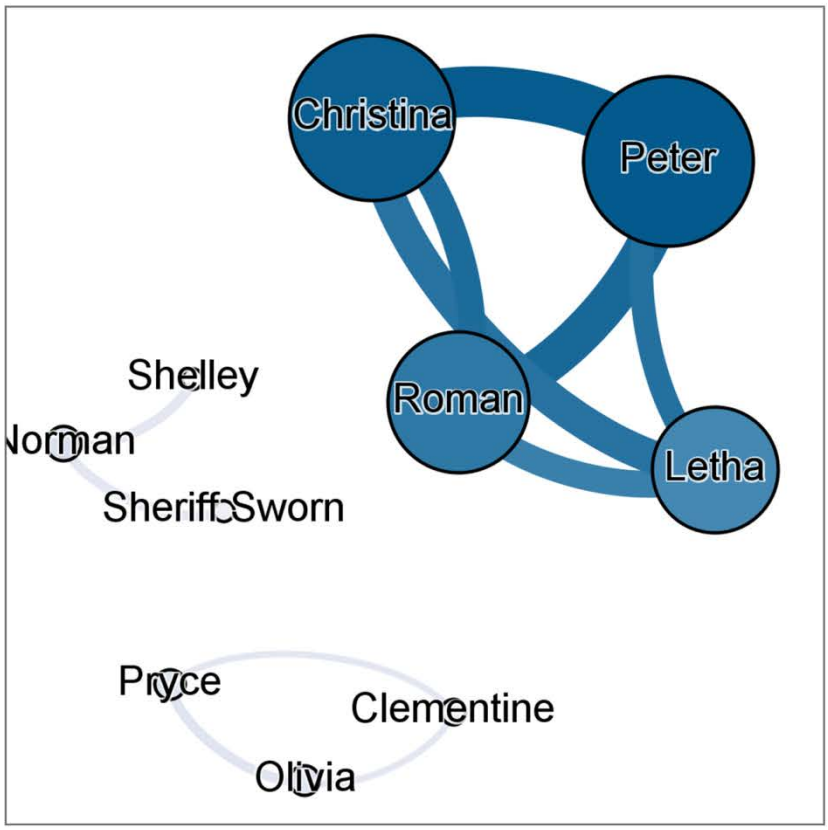
Aflevering 10: What God Wants



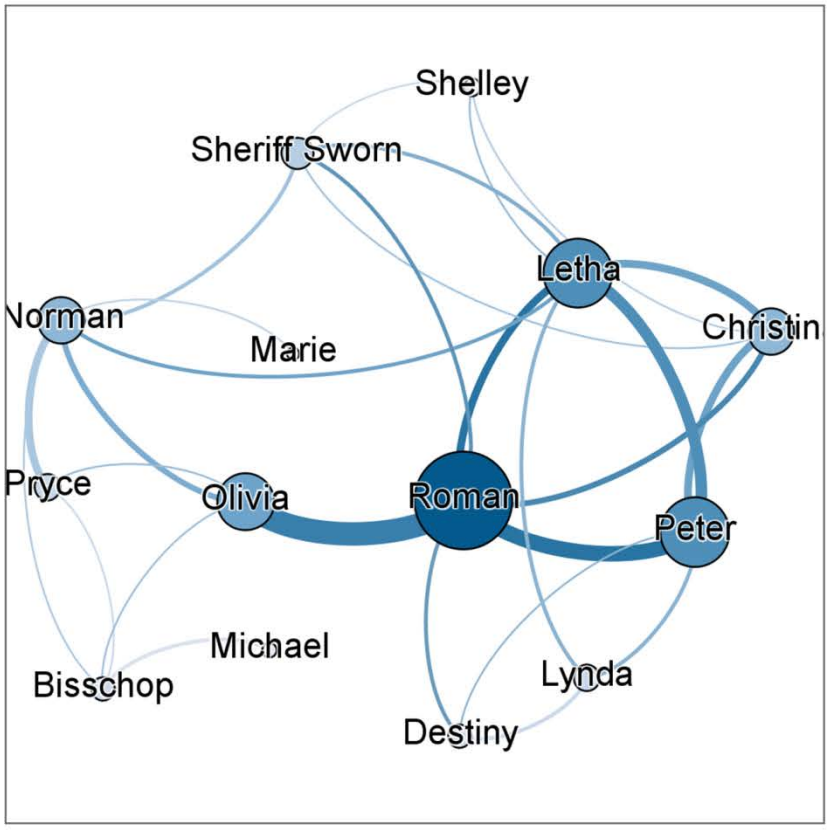
Aflevering 11: The Price



Aflevering 12: Children of the Night



Aflevering 13: Birth



9.3 Plot synopsis HEMLOCK GROVE

The series is set in the town of Hemlock Grove, Pennsylvania. The town is a mixture of extreme wealth and poverty, as the closing of the town's steel mill many years earlier caused many to lose their jobs. The town's main sources of employment are now the Godfrey Institute for Biomedical Technologies and Hemlock Acres Hospital. Heading the Institute - which is rumored to conduct sinister experiments on a daily basis - is the imposing Olivia Godfrey, while Hemlock Acres' lead psychiatrist is Olivia's dead husband's brother, Dr. Norman Godfrey.

In season one opens, the town's rumor mill turns even more twisted, as two teenage girls are brutally killed and their bodies left for unsuspecting people to find the next day. Peter Rumancek a 17-year-old roma boy, is suspected of the crimes by some of the townsfolk; he is also rumored to be a werewolf. While secretly he is a werewolf, he is not the killer, and, along with the heir to the Godfrey estate, the troubled Roman Godfrey, he sets out to solve the mystery.

Auteur onbekend, “Hemlock Grove Wiki,” *Wikia,* bezocht op 8-11-2014, http://hemlockgrove.wikia.com/wiki/Season_1.