

Teknofili, teknologiske trusler og tid

En tematisk analyse av TV-serien *Years and Years*

BJARTE NOTVIK

VEILEDER

Michael John Prince

Universitetet i Agder, 2023

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for fremmedspråk og oversetting

Master

Forord

Denne masteroppgaven markerer slutten på det to-årige Teknologi, menneske og samfunnstudiet. Målet mitt var å fullføre mastergraden på normert tid ved siden av full jobb, noe som til tider har vært en utfordrende og krevende prosess. Samtidig har det absolutt vært verdt det på grunn av interessante delemner og engasjerte medstudenter. Et av disse emnene var Teknologi og litteratur hvor vi så på hvordan ulike former for fiksjon kan brukes til å belyse hvordan mennesket forholder seg til teknologi. Vi brukte der tematisk analyse for å pakke ut hvordan ulike kunstnere kommenterer teknologiutviklingen. På tross av at jeg ikke har bakgrunn som litteraturviter, ga slike analyser mersmak og jeg ønsket derfor å fordype meg i dette i selve masteroppgaven.

Jeg valgte den britiske TV-serien *Years and Years* som analyseobjekt da den omhandler mange temaer som vi allerede har vært innom i løpet av studiet, samtidig som jeg fikk en unik vinkling i oppgaven min da den er en enkeltstående serie som tydelig bærer preg av serieskaper Russel T. Davies sine særegenheter. Jeg vil rette en stor takk til Kari som først anbefalte serien til meg i 2019, til familien for god støtte underveis og til min veileder Michael John Prince for uvurderlige innspill og tilbakemeldinger.

I en tid hvor det konsumeres flere TV-serier enn noen gang tidligere, og folk flest kanskje først og fremst ser på det som flyktig underholdning, vil jeg gjennom denne oppgaven slå et slag for den komplekse TV-serien som et godt utgangspunkt for refleksjon og diskusjon over tiden vi lever i.

Bjarte Notvik

Abstract

In a world saturated with ever-evolving technology art forms such as TV-series can help us process and reflect on what is going on around us and give us insight into possible future developments with regards to technology. This thesis explores these themes by doing a treatment of the British dystopian TV-series *Years and Years* (2019) which depicts how a middle class family in Manchester experiences societal and technological changes from 2019 to 2035. Within the framework of research on contemporary complex TV series (Dunleavy, 2017; Mittell, 2015), this thesis undertakes an in-depth, chronological close reading of all six episodes of *Years and Years* where, among other things, dialogue, intertextuality, semiotics, subtext and audiovisual presentation are analyzed to see how the various technological themes emerges. As a done-in-one narrative unit created and written by a single author the miniseries *Years and Years* has several similarities with novels, so this thesis also draws on research about dystopian literature such as *The Palgrave handbook of utopian and dystopian literatures* (Marks et al., 2022) and *Dystopia: A natural history* (Claeys, 2016).

The main research question in this thesis is:

How does the dystopian mini-series *Years and Years* use the TV-series format to tell us about contemporary technology use and development?

Subordinate research questions are: How can dystopias help to warn and socialize us? What future expectations or concerns are expressed through the series?

The main focus in the analysis of the series is on how the various technological themes are expressed through the characters.

The method used in this thesis is thematic analysis where one identifies, analyzes and reports themes or patterns in a set of data (Braun & Clarke, 2006). As Johannessen et al. (2018) point out, thematic analysis is basically theoretically independent and elements from other theoretical methods can be used in such an analysis, which this thesis does along the way. The broad scope of *Years and Years* requires the flexibility inherent in a thematic analysis.

One of the main findings in the thesis is that dystopian fiction such as *Years and Years* primarily functions as a social commentary on the society and time in which it is created. The inclinations of the screenwriter or *auteur* of the miniseries also shines through, so knowledge about their previous work and background gives us valuable intertextual context, but despite this compelling and relatable characters is the most important aspect of a complex TV-series like this. By engaging with characters in a fictional world very similar to their own the audience can be stimulated to reflect on and discuss current and potential future technologies with people in their own lives. Through the characters *Years and Years* explores themes like technophilia and transhumanism through a LGBTQ-lens and how technology can be a threat both to the workforce and by undermining our trust to each other and to society's institutions by surveillance and media manipulations. In this way complex TV-series like *Years and year* can function as more than just fleeting entertainment by warning us about a potential future and simultaneously urging us to actively reflect on our daily use of technology.

Innhold

Forord	2
Abstract	3
Liste over figurer	5
Innledning.....	6
Komplekse TV-serier	7
Auteurisme i miniserier.....	8
Dystopier.....	8
Samfunnsmessig og politisk kontekst for <i>Years and Years</i>	10
Sjanger	10
Publikumsrespons.....	11
Produksjonsfakta.....	11
Problemstilling	11
Metode	12
Redegjørelse av forskningssituasjonen	13
Analyse.....	14
Åpningsvignetten.....	14
Teknofili og transhumanisme.....	16
Episode 1.....	17
Episode 2.....	31
Episode 3.....	38
Episode 4.....	44
Episode 5.....	46
Episode 6.....	53
Diskusjon	60
Karakterfokuset.....	62
Auteurisme i <i>Years and Years</i>	64
Avslutning	66
Litteratur:	68

Liste over figurer

Følgende skjermbilder fra TV-serien *Years and Years* (BBC/HBO, 2019) er inkludert i oppgaven i henhold til regler om rimelig bruk (fair use) til forskningsformål:

Figur 1. Skjermbilde fra <i>Years and Years</i> , episode 1 (BBC/HBO, 2019).....	14
Figur 2. Skjermbilde fra <i>Years and Years</i> , episode 1 (BBC/HBO, 2019).....	20
Figur 3. Skjermbilde fra <i>Years and Years</i> , episode 1 (BBC/HBO, 2019).....	30
Figur 4. Skjermbilde fra <i>Years and Years</i> , episode 2 (BBC/HBO, 2019).....	37

Innledning

Hva skjer nå? I en uoversiktlig og teknologisk mediert verden hvor utviklingen skjer raskt og i uante retninger kan dette være et betimelig spørsmål. Ifølge Heyward et al. (2017, s. 649) kan kunst spille en viktig rolle når det gjelder å hjelpe oss til å forstå og reflektere over ulike scenarioer og perspektiver innen blant annen teknologisk utvikling da den kan sette i gang både fantasien og følelsene våre. Forfattere og kunstnere har lang tradisjon for å utbrodere mulige teknologiske scenarioer før de blir til virkelighet, og slike forutsigelser kan være både positive og negative og fungere som rettesnorer for hva vi bør og ikke bør gjøre og gi en pekepinn på hva eventuelle konsekvenser av teknologien kan være (Heyward et al., 2017, s. 649).

Schatzberg (2018, s. 233, 234) hevder at mennesker kan uttrykke både onde og gode verdier gjennom teknologi, som altså kan helle mot det destruktive eller det skapende, og at det derfor kan være hensiktsmessig at vi anskueliggjør ulike teknologiske utfall før vi oppretter dem. Artister kan ha en tendens til å tenke utenfor boksen og gjennom mer konkrete bilder og narrativer enn det vi får gjennom utredningene til ingeniører og vitenskapsmenn eller abstrakte utgreiinger fra filosofer, kan de i større grad appellere til publikums sympati, forståelse og fantasi når det gjelder teknologisk utvikling (Roeser et al., 2020, s. 650). Når det er sagt kan narrative presentasjoner av teknologiske muligheter ikke argumenteres mot og det kreves ingen form for verifikasjon i motsetning til vitenskapelige hypoteser. Kunst som omhandler teknologi kan likevel på et betydningsfullt vis bidra i viktige diskusjoner i samfunnet vårt ved at den kan fungere som en arena for offentlig debatt og refleksjoner over teknologiske risikoer (Roeser et al., 2020, s. 653).

I denne masteroppgaven vil jeg se på TV-seriens rolle i så måte, siden TV-serier er den mest populære og innflytelsesrike form for historiefortelling vi har (Mittell, 2015, s. 16). Jeg vil gjøre dette gjennom en kvalitativ casestudie av den britiske dystopiske miniserien *Years and Years* (2019) siden den dreier seg om hvilken innflytelse teknologi har over våre liv i dag og hvilken vei utviklingen kan gå. *Years and Years* handler om livene til den Manchester-baserte familien Lyons i perioden 2019 til 2035. Serien tar for seg politiske og teknologiske endringer i England sett fra ståstedet til denne vanlige middelklassefamilien slik at seerne opplever samfunnsutviklingen gjennom familiemedlemmene. Av forskningsøkonomiske årsaker vil jeg foreta en nærlesning av denne ene serien fremfor å sammenligne den med andre, siden den som et helhetlig verk i stor grad utgjør visjonen til serieskaper og manusforfatter Russell T. Davies som står bak alle seks episodene. I motsetning til andre dystopiske TV-serier av nyere dato som *The Handmaid's Tale* (2017–), *The Walking Dead* (2010–2022), *Brave New World* (2020) og *Westworld* (2016–2022) er *Years and Years* et originalt verk laget spesifikt for TV og ikke en adaptasjon av en roman eller tegneserie. I likhet med *Years and Years* tar den dystopiske serien *Black Mirror* (2011–), som har vært gjenstand for mye forskning, også for seg teknologi i en framtid ikke lenge fra vår egen tid, men sistnevnte består av frittstående episoder skrevet av ulike manusforfattere. Fokuset på karakterer, kontinuitet i narrativet og en konsistent kreativ stemme er dermed med på å skille *Years and Years* fra *Black Mirror* selv om noe av tematikken er den samme. De nevnte faktorene ved *Years and Years* er med på å gjøre mitt forskningsprosjekt unikt og gjør at det kan bidra til å frembringe ny kunnskap. Som Ames (2012, s. 12) påpeker kan TV-serier hjelpe oss til å oppfatte og fortolke samfunnsmessige og teknologiske endringer, samtidig som det er en gjensidig relasjon mellom det kulturindustrielle klimaet og tekstene det produserer, så derfor kan min analyse føre til verdifull lærdom. Jeg vil nå gå nærmere inn på feltet komplekse TV-serier siden det kan gi innsikt i hvordan en serie som *Years and Years* kan analyseres.

Komplekse TV-serier

Tidsrommet fra 1990-tallet til nå har blitt omtalt som den komplekse TV-seriens tidsalder, og muligheter til større karakterdybde, pågående narrativer og episodiske variasjoner i TV-serier er noe manusforfattere omfavner (Mittell, 2015, s. 31, 32). I motsetning til film som er regissør-sentrert er TV-serier nemlig produsenters medium hvor skapere og manusforfattere har større kontroll over verket sitt (Mittell, 2015, s. 32). Dunleavy (2017, s. 237, 238) karakteriserer høykvalitets mini-serier som en slags forløper til komplekse TV-serier siden de også har en narrativ kompleksitet, selv om de ikke har en vedvarende seriell form over flere sesonger. Slike miniserier ble introdusert på 1970-tallet som en form for prestisje- eller spesialprogrammer som med sin lukkede serielle form stod i sterk kontrast både narrativt, estetisk og konseptuelt til de mer utbredte seriene og såpeoperaene som ikke har noen begrensning for hvor lenge de kan vare (Dunleavy, 2017, s. 238).

For å få fullt utbytte av komplekse serier fordrer de at seerne er villige til virkelig å følge med og engasjere seg (Dunleavy, 2017, s. 13). Slike serier er nemlig *ment til* å være serielle, ikke uendelige, og de framhever derfor det serielle både i form og narrativ, noe som blant annet påvirker hvordan karakterene utformes og utvikles (Dunleavy, 2017, s. 14). Komplekse serier vektlegger derfor *karakterdrevne* fortellinger, hvor en sammenhengende historie fortelles gjennom alle episodene med uunngåelige forandringer og konsekvenser og en narrativ progresjon som kommer til uttrykk via karakterene (Dunleavy, 2017, s. 17, 238).

Høykvalitets-serier, som de nevnte prestisje mini-seriene, er laget for at man skal se episodene i rett rekkefølge og i sin helhet, da de kan akkumulere mange narrative detaljer som bygger på hverandre (Dunleavy, 2017, s. 238). Disse seriene har et hierarki av karakterer, som er vel-definerte og distinkte, og som gjennom alle episodene blir påvirket av den progressive, narrative utviklingen og kroppsliggjør konsekvensene av endringene (Dunleavy, 2017, s. 238, 239). Et viktig skille mellom konvensjonelle serier og komplekse serier er at de sistnevnte er *karakterdrevne* og ikke *situasjonsdrevne*, siden de tar utgangspunkt i karakterer som gjennom sine konflikter illustrerer den overordnede historien som utvikles rundt dem (Dunleavy, 2017, s. 240). Karakterene er altså gjenstand for en pågående granskning og *utvikling* og er avgjørende for hvordan den overordnede konflikten blir løst (Dunleavy, 2017, s. 238, 239). Skuespillerne kan også i ulik grad påvirke karakterutviklingen til sine rollefigurer i TV-serier i motsetning til i frittstående filmer og i litteratur med et mer distinkt, enkeltstående forfatterskap (Mittell, 2015, s. 119). Gjennom karakterene kan serieskaperne kommentere seernes antatte reaksjon på et metanivå, også kalt operasjonell refleksivitet (Mittell, 2015, s. 46).

Ifølge Mittell (2015, s. 28) er en av kjennetegnene ved komplekse TV-serier at de leker med historie- og diskurstid med nye vrier på konvensjonell historiefortelling, som er en faktor jeg vil ha fokus på i min analyse. Ames (2012, s. 8) hevder at denne tidsmessige leken spiller en viktig rolle i hvordan TV bidrar til å gjøre oss smartere, da den sammen med andre narrative grep, dype karakteriseringer og innfløkte handlingstråder over lange tidsrom stimulerer intellektet til seeren. *Tid* er nemlig av stor betydning i all historiefortelling og særlig for TV-serier (Mittell, 2015, s. 26). Mittell (2015, s. 26) skiller her mellom *historietiden*, som er tidsrammen til diegesen eller hvordan karakterene opplever tiden, *diskurstid*, altså hvordan narrativet blir presentert for publikum, som kan innebære at man hopper over enkelte hendelser og har en friere forhold kronologi og til slutt *fortellertiden* eller *skjermtiden*, altså hvor lang tid det tar å oppleve narrativet. Den serielle opplevelsen påvirkes av *hvordan* man opplever en TV-serie, det vil si om man ser en serie slik den blir kringkastet med et fastsatt tidsrom mellom hver episode sammen med opptil flere millioner andre seere, eller om man ser

den i samlet form på for eksempel DVDer eller strømming, hvor man i større grad selv kan styre hvordan man inntar serien (Mittell, 2015, s. 27, 38).

Det grunnleggende i en seriell opplevelse er selve tidsrommet mellom episodene hvor seerne kan fortsette engasjementet sitt med å lese kritikker, delta i diskusjoner på sosiale medier og lignende, fordype seg i paratekst og lage teorier om kommende episoder (Mittell, 2015, s. 27). Dette paradigmeskiftet fra kringkasting av programmer hvor avsender hadde stor innflytelse på hvordan mottakeren konsumerte TV-serier, til dagens situasjon hvor den enkelte seer kan kontrollere hvordan de inntar innholdet, har hatt stor innvirkning på hvilken mening og glede man får av TV-serier (Ames, 2012, s. 10; Sodano, 2012, s. 27, 28). Mellomrommet mellom episoder har nå blitt redusert eller fjernet helt, og det store antallet digitale plattformer har ført til en fragmentering av publikum slik at de dagligdagse samtalene om hva man har sett på TV nå i stor grad har blitt relegert til diskusjoner i sosiale medier og andre internettfellesskap (Ames, 2012, s. 10, 11). Kritikerroste serier som *The Wire* (2002–2008) har blitt omtalt som moderne tids Dickens eller Tolstoy, som også publiserte historier i seriell form som etter hvert ble samlet i romaner som én enhet (Mittell, 2015, s. 37). En miniserie som *Years and Years* kan i så måte ha flere fellesstrekk med en roman, der de seks episodene blir som kapitler i en bok med begynnelse, midtdel og slutt, og manusforfatter Russell T. Davies har uttalt at han foretrekker å skrive korte serier på cirka 6 timer til sammen (Williams, 2020).

Auteurisme i miniserier

Framheving av en enkelt *auteur*, som i Russell T. Davies sitt tilfelle, har blitt en viktig del av intertekstualiteten ved komplekse TV-serier, både med tanke på markedsføring, mottakelse og anerkjennelse av seriene, og det er noe som produksjonsselskapene igangsetter og seerne omfavner (Dunleavy, 2017, s. 109). Auteur-begrepet er hentet fra filmteorien hvor film som kreativ uttrykksform ble sidestilt med maleriet og romanen, og personligheten til regissøren klart skinner gjennom i stil og tematikk (Stam, 2000, s. 83, 84). Motsatsen til denne stilistiske signaturen man kan finne hos enkelte filmregissører er den artistiske visjonen og stemmen man kan finne hos produsent-forfattere av TV-dramaer (Dunleavy, 2017, s. 113). Selv om det har blitt vanskeligere å tilegne auteur-teorien på amerikanske TV-serier, som ofte går over mange sesonger og hvor veldig mange er involvert, har en slik betegnelse blitt brukt om britiske, høykvalitets mini-serier i dramasjangeren hvor individuelt forfatterskap i større grad er mulig (Dunleavy, 2017, s. 110).

Riksringkasteren BBC spilte også en viktig rolle her da de har andre idealer og ressurser enn kommersielle aktører og kan legge til rette for større kunstnerisk frihet og mangfold som understøtter slike autorer (Dunleavy, 2017, s. 110). Da HBO begynte å produsere originale, sofistikerte TV-dramaer som skulle være en høyere form for kunst enn nettverks-TV, var fokus på forfatterskap en sentral del av markedsføringen (Dunleavy, 2017, s. 119, 120). Sammen med høy estetisk produksjonskvalitet og slagord som "It's not TV. It's HBO" skulle dette være med på å bøte på stempelet TV-serier hadde som kulturelt mindreverdige sammenlignet med kinofilmer (Dunleavy, 2017, s. 122, 123). Som jeg antydte tidligere har dystopier den siste tiden vært et populært tema innen TV-serier og jeg vil nå redegjøre for hva som kjennetegner denne sjangeren som *Years and Years* låner mye fra.

Dystopier

Siden forfatterskap er fremtredende i miniserier som *Years and Years* kan det være hensiktsmessig i en analyse å trekke veksler på forskning om dystopisk litteratur. Horan (2018, s. 1) bruker termen "projisert politisk fiksjon" om dystopisk litteratur som hovedsaklig omhandler det politiske, siden forfattere innen denne sjangeren ofte projiserer et politisk system de er uenige med til en fortelling satt i framtiden. Booker (gjengitt i Horan, 2018, s. 5)

understreker at science fiction og dystopier som sjangre ikke er gjensidig utelukkende og det er mye overlapp, men generelt sett er dystopier mer spesifikke i sin tilnærming til politisk og sosial kritikk. Ifølge Claeys (2016, s. 729) definerer dystopier i stor grad tidsånden vi lever i, med bekymringer for blant annet terrorisme og klimaendringer, og de mest alvorlige spådommene vi hadde for ti år siden virker mer og mer sannsynlige.

Dystopisk fiksjon er en gjenspeiling av samfunnets bekymringer, noe som blant annet inkluderer finanskriser, klimaendringer, makt sentrert hos en rik elite og teknologi som endrer våre liv, men som veldig få av oss vet hvordan fungerer og hva konsekvensene kan være (Demerjian, 2016, s. 1, 2). I de senere år har det dukket opp så mange nye dystopier at det kan være vanskelig å kategorisere dem eller analysere dem siden det ikke har gått tilstrekkelig tid til at man har blitt enige om hva som utgjør gode, intellektuelt overlevede tekster (Claeys, 2016, s. 656). Claeys (2016, s. 656) siterer Michel Houellebecq på at litteraturens oppgave først og fremst er å underholde, men han trekker samtidig fram hvordan Margaret Atwood likevel insisterer på at dystopiens funksjon er å advare oss mot samfunn vi ikke ønsker å bo i.

De fleste dystopier i dag starter i en dyster framtid uten tilstrekkelig forklaring på hvordan vi har endt opp der (Claeys, 2016, s. 718). Etter 1980-tallet ble skildringen av totalitære skrekkverdier for det meste byttet ut med ulike former for diktatur som mektige selskaper kan utgjøre med deres privatisering, markedsføring og utnyttning av tilgjengelige ressurser til de rikes fordel (Claeys, 2016, s. 718). Claeys (2016, s. 718, 719) understreker at man i nyere dystopisk fiksjon med få unntak ender opp med fascistiske styresett som et resultat av overpopulasjon og nedbryting av miljøet.

Trusselen om universell overvåkning, forsterket av fremveksten av internett og nyere teknologi som kan tilrettelegge for dette, forblir en konstant faktor i nyere dystopier (Claeys, 2016, s. 719). Den mest åpenbare utviklingen i dystopisk fiksjon i det siste århundret har vært den økende innflytelsen av vitenskap og teknologi, både i kraft av Frankenstein-motiver, men også maskiners innvirkning på et humanistisk verdensbilde som en trussel mot vår frie vilje (Claeys, 2016, s. 719). I økende grad er det imidlertid bekymringer om hvorvidt vi fysisk sett kan overleve miljømessige og demografiske katastrofer, ledsaget av at maskiner tar over stadig flere tradisjonelle jobber, som står på den dystopiske agendaen (Claeys, 2016, s. 719). Stein (2016, s. 47) trekker fram at kynisme, bekymringer over teknologi, mistillit til myndigheter og frykt for planetens framtid gjennomsyrrer moderne dystopier.

Ifølge Claeys (2016, s. 428) er det tre hovedtilnærminger til litterære dystopier, enten gjennom selve innholdet, gjennom forfatterens intensjoner eller gjennom antatt mottakelse hos publikum, noe som alle henger sammen med hvordan den enkelte fortolker teksten.

I en innholdsbasert fortolkning kan det være hensiktsmessig å analysere hvordan de fiktive sosiale relasjonene framstilles og i hvilken grad regimet er undertrykkende, siden fremmedgjøring og isolasjon og mistenksomhet mot andre er sentrale elementer her (Claeys, 2016, s. 429). Litterære dystopier har først og fremst vært opptatt av å skildre samfunn hvor majoriteten opplever undertrykkelse som et resultat av *menneskelige* handlinger (Claeys, 2016, s. 429). I dystopier som ikke er ren science fiction, men mer vitenskapsorienterte, fokuseres det ofte på hvordan teknologien kan forringe det sosiale samspillet og avhumanisere individer (Claeys, 2016, s. 429). Forfatteren Margaret Atwood har skrevet mange bøker innen dystopi-sjangeren og hun insisterer på at eventuelle science fiction-elementer som inkluderes skal være utledet fra eksisterende vitenskap og teknologi og være så realistiske og sannsynlige som mulig – noe som har blitt kalt "Atwood-prinsippet" (Claeys, 2016, s. 691; 2022, s. 60).

En realisme i tråd med "Atwood-prinsippet" skal kunne bidra til at problemene oppleves relevante for vår tid og ikke virker fremmedgjørende (Claeys, 2016, s. 708, 709).

"Kritiske dystopier" beskriver samfunn som leseren skal oppleve som verre enn sitt eget, men hvor det vanligvis er en utopisk enklave eller en kime av håp om at dystopien kan bli overvunnet og erstattet av utopi (Claeys, 2016, s. 419). De fleste, om ikke alle, dystopier inkluderer ifølge Claeys (2016, s. 718) *håp* i form av en revolusjonær styrting av systemet eller i form av noen få overlevende etter en katastrofe, mens andre dystopier ender med ulykke, selvmord og nederlag som likevel kan være oppbyggelige i sin pessimisme. Demerjian (2016, s. 3) understreker også at dersom dystopier skal være advarsler, må det være muligheter for endring og dermed utsikter til en bedre framtid.

Samfunnsmessig og politisk kontekst for *Years and Years*

Isomaa et al. (2020, s. x) påpeker at dystopisk fiksjon i den senere tid har fått større oppmerksomhet i populærkulturen enn noen gang tidligere og særlig etter at Donald Trump begynte presidentperioden sin i januar 2017. Valget av Trump var også den avgjørende faktoren for at Russell T. Davies valgte å skrive *Years and Years* på det tidspunktet han gjorde, selv om han har hatt idéen til en slik serie i over tjue år (Williams, 2020). Som Moylan og Baccolini (2003, s. 1, 2) understreker kan dystopier fungere som profetiske verktøy, som kanarifugler i bur, og advare oss mot konsekvensene av at nåtidens sosiopolitiske tendenser får utvikle seg fritt. Horan (2018, s. 203) hevder også at Donald Trumps undergraving av såkalt legitim journalistikk ved å kalle det falske nyheter, i tillegg til økende overvåkning, fremmedfrykt og sosioøkonomiske ulikheter, bekrefter projisert politisk fiksjon som mer relevant enn noensinne.

Det politiske landskapet i 2018 da Davies skrev serien var blant annet preget av Trumps splittende presidentskap, den kontroversielle Brexit-kampanjen, økende økologiske ødeleggelser, minnet om den finans- og bankkrisen og fremveksten av høyreorienterte, nasjonalistiske partier over hele Europa (Sorensen, 2022, s. 3). Sorensen (2022, s. 3, 4) argumenterer for at man på 1990-tallet hadde en mulig post-politisk visjon om en bedre, konfliktfri og trygg verden i et liberalt og globalt samfunn. Derfor ville en *Years and Years*-serie skrevet i 1998 trolig sett helt annerledes ut enn den vi har nå. I årene før Brexit var flertallet av briter misfornøyd med samfunnet sitt på grunn av økende sosiale problemer, i tillegg til at de var bekymret for effekten nye teknologier og medier hadde på livene deres (Korte & Falkenhayner, 2021, s. 7). Mange briter følte seg forlatt i kjølvannet av store økonomiske endringer, og opplevelsen av sosial ekskludering og sviktende tro på ordinære politikere førte til mer populisme (Korte & Falkenhayner, 2021, s. 7). Storbritannia som nasjon hadde ikke vært så splittet siden 1900-tallet når det gjelder nasjonale og regionale identiteter, klasse, rase og politiske meninger (Korte & Falkenhayner, 2021, s. 8). Dette danner bakteppet for tematikken som Russell T. Davies uttrykker gjennom *Years and Years*.

Sjanger

Produksjonsselskapet BBC (2019) omtaler *Years and Years* på sine hjemmesider som en "episk saga" om en vanlig familie som følges gjennom de neste 15 årene med politiske og teknologiske endringer. Beskrivelsen av serien nevner ikke sjangermessige betegnelser som "dystopi" eller "science fiction", men det kommer tydelig fram at serien tilhører drama-sjangeren. Serieskaper Russell T. Davies ser selv på serien som et familiedrama og sammenligner det med andre velkjente britiske dramaer som følger en familie år etter år, som *Upstairs Downstairs (1971–1975)* og *Downton Abbey (2010–2015)* (Miller, 2019). I filmdatabasen Imdb.com (2023c) har serien fått sjangerbetegnelsen "science fiction" i tillegg

til "drama". Anmeldere som Poniewozik (2019) i *The New York Times* framhever at serien er en "dystopi".

Bourdaa (2011) understreker at såkalt "kvalitets-TV" altså moderne TV-serier hovedsakelig laget for kabelkanaler som HBO, med komplekse narrativer og ofte sammenblanding av gamle sjangre, utgjør en egen, ny sjanger. Selv om *Years and Years* først og fremst er et familiedrama har det også tydelige sjangerelementer fra science fiction, blant annet i form av ny teknologi, men også dystopier, både når det gjelder miljømessige katastrofer som utgjør et bakteppe, men først og fremst i beskrivelsen av et fremvoksende totalitært regime. Det amerikanske TV-dramaet *This Is Us* (2016–2022) følger også en familie fra seriens samtid og fram til 2040, men i motsetning til *Years and Years* er det ikke fokus på teknologi i det hele tatt i scenene fra framtiden. Som jeg har vært inne på er derimot teknologien hovedfokuset i science fiction-serien *Black Mirror* (2011–), med enkeltstående episoder om ulike teknologiers rolle i nær framtid. *Years and Years* kan sjangermessig plasseres et sted midt mellom disse to ytterpunktene da det er et familiedrama med handling kort tid fra nå med enkelte science fiction-elementer.

Publikumsrespons

I USA rangerte premieren av *Years and Years* på 146. plass med 193 000 seere mandag 24. juni 2019 (Showbuzzdaily.com, 2019). Det lave seertallet kan nok blant annet skyldes lanseringstidspunktet da midtsommeren tradisjonelt ikke er da nye dramaserier blir lansert. Reality-serier, sport og talkshow utgjør da også mesteparten av listen. Serien ble for det meste likevel godt mottatt av de som så den, av kritikere såvel som vanlige publikummere, med en gjennomsnittsscore fra 66 kritikere på 89% på Rottentomatoes.com (u.å.) og en rating på 8.3 på Imdb.com (2023c) etter 30 000 vurderinger. Det kan imidlertid virke som serien fort forsvant fra folk flests oppmerksomhet kort tid etter den kom ut. Et diskusjonsforum om *Years and Years* på nettsamfunnet Reddit (u.å.) har ca 2100 medlemmer og det har ikke vært mye diskusjon rundt serien siden den ble utgitt i 2019. Etter hvert som noen spådommer i serien har gått i "oppfyllelse", som Russlands invasjon av Ukraina i 2022 og dronning Elizabeths død samme år, har det unntaksvis vært litt aktivitet på forumet. Siden serien er laget i England, av engelskmenn og kanskje først og fremst for engelskmenn er det ikke utenkelig at den har fått størst gjennomslagskraft og popularitet der.

Produksjonsfakta

Years and Years var den tiende produksjonen serieskaper Russell T. Davies laget sammen med den prisvinnende eksekutive produsenten Nicola Shindler (BBC, 2019). Allerede fra det første TV-dramaet Davies skrev, *Dark Season* (1991), med en ung Kate Winslet, har han hatt en forkjærlighet for science fiction-sjangeren (Imdb.com, 2023b). Han er kanskje mest kjent for å stå bak relanseringen av *Doctor Who* i 2005 som han skrev i flere år, samt spinoff-serien *Torchwood* (2006–2011). I tillegg har han skrevet mange serier fra homofile miljøer som den prisbelønte *It's A Sin* (2021), *A Very English Scandal* (2018) og *Queer As Folk* (1999–2000).

En verdsatt samarbeidspartner som Davies selv trekker fram er komponisten Murray Gold som har jobbet med Davies på de fleste produksjonene hans, inkludert *Years and Years*, noe Davies tar hensyn til mens han skriver (Imdb.com, 2023a; Williams, 2020). Dunleavy (2017, s. 16) framhever at komplekse TV-serier vektlegger virkemidler som blant annet musikkbruk for å fremkalle bestemte stemninger og for å bidra til å spesifisere hvordan tid, sted og seriens ideologiske rammeverk formidles.

Problemstilling

Jeg vil ta utgangspunkt i problemstillingen:

Hvordan bruker den dystopiske miniserien *Years and Years* TV-serie-formatet til å fortelle oss om samtidens teknologibruk og -utvikling?

Aktuelle underordnede forskningsspørsmål vil være: Hvordan kan dystopier bidra til å advare og sosialisere oss? Hvilke fremtidsforventninger eller -bekymringer kommer til uttrykk gjennom serien?

Jeg vil ha hovedfokus på de ulike teknologiske temaene i analysen av serien og hvordan disse kommer til uttrykk gjennom karakterene.

Metode

Ifølge Braun og Clarke (2006, s. 79) kan tematisk analyse defineres som en metode der man identifiserer, analyserer og rapporterer temaer eller mønstre i et sett med data. Her er det viktig å påpeke at forskeren må anerkjenne sin egen teoretiske ståsted og posisjon i relasjon til den kvalitative forskningen og at temaene ikke er noe som "dukker opp" av seg selv, men at de er et resultat av forskerens aktive rolle (Braun & Clarke, 2006, s. 80). Som Johannessen et al. (2018, s. 281, 282) påpeker er tematisk analyse i bunn og grunn teoretisk frittstående og man kan ta i bruk elementer fra andre teoretiske framgangsmåter i en slik analyse, noe jeg vil gjøre underveis. Fleksibiliteten i en tematisk analyse gir forskeren anledning til å identifisere temaene og forekomstene av disse på en rekke forskjellige måter, så lenge man er konsekvent (Braun & Clarke, 2006, s. 83). En teoretisk tematisk analyse tar utgangspunkt i forskerens interesse eller problemstilling og fører til en detaljert analyse av enkelte områder av datagrunnlaget (Braun & Clarke, 2006, s. 84). I mitt tilfelle er det først og fremst teknologi og teknologiutvikling jeg er interessert i når det gjelder mitt datasett. I en *latent* eller *fortolkende* tematisk analyse prøver man å fortolke de dypere meningene, idéene og antakelsene som ligger bak temaene (Braun & Clarke, 2006, s. 84). Ifølge Braun og Clarke (2006, s. 84, 85) har en slik form for konstruktivistisk tematisk analyse fellestrekk med diskursanalyse hvor man også bruker teorier for å se på hvordan underliggende meninger og strukturer blir uttrykt i selve dataene. I kvalitativ forskning som dette begynner man ofte med et bredt og utforskende forskningsspørsmål med flere smalere underspørsmål som bidrar til å svare på hovedspørsmålet, og det er ikke uvanlig at disse spørsmålene blir finjustert underveis i prosjektet (Braun & Clarke, 2006, s. 85).

Skriving er en sentral del analysen og noe man bør begynne med allerede i den første fasen og det kan være hensiktsmessig å engasjere seg i datamaterialet først, før man binder seg til en bestemt teoretisk retning (Braun & Clarke, 2006, s. 86). Tematisk analyse er ikke en lineær prosess siden det er vanlig at man går frem og tilbake mellom de ulike fasene analysen består av (Braun & Clarke, 2006, s. 86, 87). Den første fasen består av å gjøre seg kjent med datamaterialet ved å notere ned tanker og idéer og fortrinnsvis transkribere verbal data (Braun & Clarke, 2006, s. 87, 88). I mitt prosjekt har jeg tilgang til alle manuskriptene til TV-serien, noe som medfører at jeg ikke trenger å transkribere selv, men som Braun og Clarke (2006, s. 88) er det da viktig at man sjekker transkripsjonene opp mot originalkilden.

I den andre fasen går man bredt ut og koder dataene på en systematisk måte ved å identifisere så mange potensielle temaer som mulig, og med en teoridrevet tilnærming koder man ut fra spesifikke spørsmål man vil ha svar på (Braun & Clarke, 2006, s. 87-89). I den tredje fasen begynner man å se etter temaene og fordeler de kodete dataene i hovedtemaer og eventuelle undertemaer (Braun & Clarke, 2006, s. 89, 90). I den fjerde fasen går man gjennom temaene og kontrollerer om de "virker" med tanke på datamaterialet og at det er klare forskjeller mellom temaene, i tillegg til at man eventuelt rekoder dataer i temaer man har gått glipp av tidligere (Braun & Clarke, 2006, s. 91).

I den femte fasen definerer og raffinerer man temaene ved å identifisere essensen i dem og hvordan hver av dem på hver sin måte kan belyse forskningsspørsmålene (Braun & Clarke, 2006, s. 92). I den sjettede og siste fasen slutfører man selve skriveprosessen i form av en ferdig rapport eller artikkel hvor man underbygger temaene med tilstrekkelige bevis i form av data og forsøker å overbevise leseren om gyldigheten og verdien av analysen (Braun & Clarke, 2006, s. 93). Analysen må gå dypere enn et overflatenivå og se på de underliggende meningene og implikasjonene bak temaene og hva de kan fortelle oss (Braun & Clarke, 2006, s. 94). Som metode er tematisk analyse veldig fleksibel, med mange ulike måter å analysere på, og ifølge Braun og Clarke (2006, s. 97) kan dette være en fordel hvis datagrunnlaget er bredt, så lenge man bruker eksisterende teoretiske rammeverk.

Siden *Years and Years* behandler flere forskjellige temaer innen samtidig og potensiell fremtidig teknologibruk kan derfor tematisk analyse være en fruktbar metode for mitt prosjekt. Her vil både teori om dystopier og om virkemidlene i moderne, komplekse TV-serier være nyttige verktøy for å pakke ut tematikkene.

Redegjørelse av forskningssituasjonen

Denne masteroppgaven kan kategoriseres under "contemporary television studies", det vil si studier av moderne TV-serier. Noen utvalgte bøker innen dette forskningsfeltet som jeg har benyttet meg av er blant annet *Television studies* (Gray & Lotz, 2019), *Heroes in contemporary British culture: Television drama and reflections of a nation in change* (Korte & Falkenhayner, 2021) og *Binge-watching and contemporary television studies* (Jenner, 2021). Humanistiske studier av TV-programmer hadde en treg utvikling på grunn av et mindreverdigdomskompleks i forhold til kinofilmer og fjernsynets stempel som en "idiotboks" eller "boob tube", og slike fordommer henger til en viss grad igjen den dag i dag (Gray & Lotz, 2019, s. 22, 23).

Gray og Lotz (2019, s. 83) påpeker det paradoksale i at selv om det nå etter manges målestokk produseres bedre TV-serier enn før har det vært en nedgang i antall analyser av dem. Dette kan henge sammen med at det store antallet serier fører til at den enkelte serie potensielt har mindre innvirkning enn tidligere, og kombinert med at strømmetjenester ofte ikke avslører seertall, må en akademiker nå i større grad enn tidligere gå ut i fra at mottakeren ikke kjenner til serien som analyseres (Gray & Lotz, 2019, s. 83, 84). *Black Mirror* har imidlertid som tidligere nevnt vært gjenstand for mye forskning, blant annet i fagartikler som *Behind The Black Mirror: The limits of Orwellian dystopia* (McKenna, 2019) og *Algorithmic intimacy, prosthetic memory, and gamification in Black Mirror* (Kim, 2021), samt bøker som *Black mirror and critical media theory* (Albrecht et al., 2018) og *Through the Black Mirror: Deconstructing the side effects of the digital age* (McSweeney & Joy, 2019). Disse prosjektene tar også for seg hvordan en moderne TV-serie behandler menneskers forhold til eksisterende og potensielt framtidig teknologi, men mitt prosjekt skiller seg ut ved at det har fokus på karakterer og serialitet. Innen rammene av forskning om komplekse TV-serier vil jeg foreta en dyptgående, kronologisk nærlesning av alle episodene i *Years and Years* hvor jeg blant annet vil ta for meg dialog, intertekstualitet, semiotikk, subtekst og audiovisuell presentasjon for å se hvordan den teknologiske tematikken kommer fram. Jeg vil derfor begynne med å analysere selve åpningsvignetten da den gir mye informasjon om resten av serien.

Analyse

Åpningsvignetten

Åpningsvignetten til *Years og Years* utgjør en viktig del av parateksten til serien da den er den eneste sekvensen som gjentas, i tillegg til at den blir brukt i begynnelsen av alle episodene. Den legger grunnlaget for hvordan serien kommenterer tid og hastigheten på samfunns- og teknologiutviklingen. Derfor vil jeg nå se nærmere på den ved å bruke semiologisk analyse slik Johannessen et al. (2018, s. 245-277) skisserer. Semiotikk går ut på å granske *tekster*, som kan defineres som en samling *tegn*, som er sammensatt på en slik måte at de gir uttrykk for et bestemt innhold (Johannessen et al., 2018, s. 247-249). Når det gjelder meningsinnholdet kan man skille mellom *denotasjon*, det vil si uttrykkets "ordbokdefinisjon", og *konnotasjon*, som er de tilleggsbetydningene eller *felles* assosiasjonene en gruppe med samme tolkningskonvensjoner deler (Johannessen et al., 2018, s. 249-251).



Figur 1. Skjerm bilde fra *Years and Years*, episode 1 (BBC/HBO, 2019)

Vignetten har en varighet på ca 9 sekunder og består av elleve rektangulære grå felt midt på skjermen mot en svart bakgrunn (Lewis, 2019d). I det midterste feltet er det en liten hvit sirkel/multiplikasjonstegn og på de nærmeste fire feltene til høyre og venstre for den er det fire hvite siffer. Gjennom alle feltene er det en horisontal delestrek på midten. Det visuelle gir dermed inntrykk av en såkalt Solari-tavle, eller "split-flap display", som kanskje først og fremst forbindes med rutetabeller på flyplasser og togstasjoner (Peters, 2022). Konnotasjonen til *reiser* spiller på den vestlige forestilling om tid som noe lineært, og *Years and Years* skildrer en reise fram i tid.

Bortsett fra de hvite tallene er det altså det svarte som dominerer, noe som kan signalisere noe trist og dystert, en grunnleggende stemning som vi blant annet kan finne i dystopier. I flere dystopier er det likevel enkelte lyspunkt, noe de hvite bokstavene her kan være et symbol på, da hvitt i vår kultur kan være et uttrykk for håp. Den grå, metalliske fargen i bakgrunnen kan gi konnotasjoner til teknologi da den kan lede tankene hen mot noe maskinelt. I likhet med i serien utgjør altså teknologien en del av bakteppet.

Sammensetningen av tegn omhandler hvordan tegnene virker sammen for å framheve bestemte konnotasjoner (Johannessen et al., 2018, s. 258, 259). Det visuelle uttrykket gir her

også konnotasjoner i retning av en klokke, kanskje nærmere bestemt en alarmklokke. Vignetten har dessuten et lydspor med en tikkende lyd som underteksten beskriver som "clock ticking" (Lewis, 2019d). Til venstre står først tallene "0900" og til høyre "2019". De sistnevnte tallene vil nok først og fremst forbindes med årstallet serien ble lansert. Tallene til venstre gir i denne konteksten konnotasjoner til en tidlig morgen, hvor arbeids- eller skoledagen allerede er i gang og alarmen allerede har gått. I løpet av de neste to sekundene går "klokken" til 09:02, men fra "09:03" blir "2019" om til "2020" og tallene endrer seg raskere og raskere slik at man ikke får med seg hva som skjer. Dette er med på å gjenspeile at tid er et sentralt tema i serien. Endringer skjer fort og man rekker ikke å prosessere og reflektere over dem. Det høye tempoet på tallskiftene gjør at man mister oversikten. Til venstre går tallene raskere og nærmer seg "ettermiddag"/"kveld". Dette kan spille på "dommedagsklokka", som siden andre verdenskrig er brukt som symbol på hvor nær vi er atomkrig – jo nærmere midnatt jo mer kritisk er det (Benedict, u.å.). Riktignok er dommedagsklokken vanligvis framstilt analogt, men metaforisk sett kan "klokken" her oppfylle samme funksjon. Til høyre raser sifrene først til 2036 og så til 2038, noe som teknisk sett går ut over handlingsforløpet i serien som bare går til 2035. Vignetten får likevel godt fram at det kan oppleves som om tiden fyker av gårde, ikke bare hver enkelt dag, men også årene – derav tittelen på serien. Delt-klaff skjermen med mekanisk flipping av sifre og bokstaver kan gi en fornemmelse av at det er mulig å gripe inn og gjøre noe, i motsetning til en heldigital eller futuristisk teknologi i et LED-display som kan virke mer fremmedgjørende.

Musikken gjenspeiler også det heseblesende tempoet som gjør at man kan miste oversikten over tiden og hva som skjer, men brått blir noen av sifrene om til bokstaver. Etter hvert som flere og flere av tallene blir om til bokstaver roes tempoet ned. Bokstavene får ro og orden på tallene – altså hjelper det med ord, med narrativ, noe serien også vil få fram. Som Melve og Ryymin (2018, s. 58) understreker skaper mennesker mening i verden ved å bruke språket. Der tall kanskje først og fremst forbindes med det naturvitenskapelige og det kvantitative forbindes ord kanskje mer med humanoira og det kvalitative. I den første episoden kommer dette fram på et metanivå gjennom karakteren Fran i episode 1 da hun forklarer at mennesker trenger historier og at de hjelper til med å forstå verden (Lewis, 2019d). Feltene endrer seg også ved at de "blar" over midtskillet, noe som ligner på hvordan man blar i en bok. Dette kan bidra til å lede tankene mot historiefortelling og noe litterært.

Mot slutten av vignetten blir tallene om til "Ye4rs and Years" før den ender på "Years and Years". At 4-tallet er det siste tallet som blir om til en "a", kan være en referanse til de fire Lyons-søsknene som serien handler om. "A"-en som den første bokstaven i alfabetet er med på å understreke at relasjonen mellom søsknene og familien er det viktigste, ikke alt det andre. Musikken når også sitt klimaks da feltene viser "Years and Years" og er med på å framheve viktigheten av ordene og at de er med på å skape orden og mening. Alarmklokkemetaforen blir fullendt mot slutten av den første episoden med en alarm i form av luftsirener.

Tidsforløpet i åpningsvignetten med "normaltid" i begynnelsen og slutten og en rask sekvens i midten hvor det rast "spoles fram" noen år, fremstår også som en parallell og et frampek til flere av episodene som benytter seg av samme virkemiddel. Allerede i den første episoden kan vi se dette, da den i likhet med vignetten starter i 2019 og så etter en liten stund "blar raskt forbi" flere år før handlingsforløpet roer seg ned igjen (Lewis, 2019d). Det elektroniske bølgende lydbildet i vignetten, som øker i tempo, fungerer også som en slags teaser på Murray Golds melodi "Into the future" som blir brukt senere i serien under de ovennevnte sekvensene som transporterer handlingen inn i fremtiden (Lewis, 2019d).

Handlingen i serien er hovedsaklig satt til Manchester og London. Davies har også tidligere basert mange av seriene sine som nevnte *Queer As Folk* i Manchester, men byen har i likhet med London også sterke teknologihistoriske røtter, noe som kan ha bidratt til at de ble valgt som hovedarenaer for handlingen. Ifølge teknologihistoriker Misa (2011, s. 61) kan London regnes som den første industrielle byen i England og på midten av 1800-tallet var det flere produksjonsarbeidere der enn i de fire største fabrikkbyene i landet til sammen. Manchester vokste raskt fram som en sentral by innen bomullsindustrien og ny teknologi innen veveri og spinning gjorde at menn i stor grad tok over det som før var et kvinnedominert yrke (Misa, 2011, s. 74-77). Kjønn og teknologi, og særlig hvordan teknologi tradisjonelt sett har vært sett på som noe maskulint, er et av temaene Davies behandler i serien. Ved å plassere handlingen i Manchester blir altså slike teknologihistoriske konnotasjoner en viktig del av det intertekstuelle bakteppet. Før jeg går i gang med å analysere den første episoden vil jeg først kort redegjøre for begrepene teknofili og transhumanisme siden jeg vil bruke teori derfra i selve analysen.

Teknofili og transhumanisme

Teknofili, som kan defineres som entusiasme og forkjærlighet for særlig nyere, avansert teknologi (Osiceanu, 2015, s. 1138), er et sentralt tema i den første episoden. En slik holdning til teknologi kan imidlertid føre til at man ikke foretar en realistisk vurdering av teknologiens sosiale og miljømessige konsekvenser (Osiceanu, 2015, s. 1138). Ifølge Osiceanu (2015, s. 1139) er teknofili normen i de fleste moderne samfunn og de teknofile nyter å bruke teknologi og har primært fokus på de egosentriske fordelene. Teknofilister er forført av vitenskap og teknologi og ser på det som løsningen på alle bekymringer menneskeheten står overfor (Claeys, 2016, s. 719). En pragmatisk tilnærming her kan være at dersom det er menneskenaturen som er årsaken til den dystopiske tilstanden vi befinner oss i, bør vi kanskje endre på denne ved å redesigne mennesker gjennom hybridisering eller genteknologi (Stein, 2016, s. 48). En mulig måte å unngå framtidige katastrofer forårsaket av klimaendringer, overpopulasjon og lignende kan altså være å transformere oss til en mindre aggressiv variant (Stein, 2016, s. 50).

En gruppe som generelt sett er begeistret for den teknologiske utviklingen er såkalte *transhumanister* som ifølge Bostrom (2005b, s. 8) mener at våre biologiske mangler som aldring, sykdommer og begrensede kognitive kapasiteter kan utbedres med de rette avanserte verktøyene. Transhumanisme er nemlig en bevegelse som fremmer en interdisiplinær tilnærming til å forbedre mennesket og menneskekroppen med tilgjengelig teknologi som genmanipulering og informasjonsteknologi og forventede framtidige teknologier som kunstig intelligens og molekylær nanoteknologi (Bostrom, 2005b, s. 1). Transhumanister ser for seg en utopisk framtid hvor genteknologi, neurovitenskap, informasjonsteknologi og biomedisin vil muliggjøre kraftig forbedring av helse, intelligens, styrke, lengre levetid og til og med udødelighet (Jacobs, 2022, s. 712). Slike ønsker om å overskride menneskets begrensninger har en lang historie og har vært knyttet til det grekerne kalte *hybris*, hvor menneskets gudelignende ambisjoner slår tilbake på dem (Bostrom, 2005a, s. 2). Curtis (2022, s. 309) hevder at Bostroms standpunkt ikke bare er eugenisk, men også utopisk.

Jacobs (2022, s. 712) presiserer at en "transhuman" er i en overgangsfase mellom et menneske og en "posthuman" og at en "transhuman" i bred forstand inkluderer alle som har kunstige ledd, pacemakere og lignende. Når en slik form for teknofili kommer til uttrykk i form av posthumanisme, mener noen kritikere at det går for langt og at mennesker blir underlagt en teknologisk determinisme som er politisk naiv (Bendle, 2002, gjengitt i Jacobs, 2022, s. 712, 713). Motstandere av slik teknologisk forbedring av menneskekroppen frykter at dersom vi

forlater vår fysiske natur og blir som maskiner, vil vi miste dyder som er unike for mennesket, slik som kjærlighetsrelasjoner, medfølelse og rettferdighet (Jacobs, 2022, s. 712). Jacobs (2022, s. 712) mener at transhumanistene vil definere en "posthuman" som en skapning med styrker og evner som er mye bedre enn vår egne, i form av en teknologisk eller genetisk forbedret menneskekropp eller en kunstig skapning som en robot, androide eller kunstig intelligens. Med denne konteksten vil jeg nå ta for meg den første episoden som får størst plass i analysen min da det er her Davies etablerer karakterene og historieverden og de fleste teknologitematikkene, og grunnlaget legges for resten av serien. Den møysommelige historiefortellingen hvor hver detalj teller fordrer en like grundig, dyptgående analyse.

Episode 1

Episoden begynner med et nærbilde av Emma Thompson, seriens kanskje mest kjente skuespiller for folk flest, som sier at hun ikke forstår verden lenger (Lewis, 2019d). Førsteintrykket her kan være at det er Thompson selv som sier dette, men etter et raskt klipp av den 30 år gamle boligadministratoren Daniel Lyons som sitter med ryggen til og fatter interesse for det som blir sagt, har kameraet zoomet ut litt og avslørt at han ser på TV (Davies, u.å.-a). Nå kommer det fram at Thompson spiller entreprenøren Vivienne Rook som er med i et debattprogram på TV der hun snakker om hvor uoversiktlig politikken er og hvor skremmende samfunnsutviklingen er. Vi ser at Daniel ikke bare sitter med ryggen til TV-apparatet, men også vendt bort fra sin partner, læreren Ralph Cousins, som sitter i sofaen i andre enden av rommet. Her etableres det med andre ord allerede at kanskje ikke alt er som det skal være mellom dem. Daniel driver sannsynligvis med noe arbeid på kjøkkenbordet, mens Ralph sitter avslappet i sofaen og lar seg underholde. Det kan altså virke som de har ulike prioriteringer og forskjellige holdninger til hva som blir kringkastet inn i stuen deres. Det er tydeligvis kveld, noe som kommer fram i dempet belysning, men også mer eksplisitt i manuskriptet (Davies, u.å.-a). Daniel sender tekstmelding om det han ser til broren Stephen, en 37 år gammel finansrådgiver, som sitter sammen med sin kone, regnskapssjefen Celeste Bisme-Lyons, i London og ser på samme program (Davies, u.å.-a). Handlingen knyttes på en måte opp mot det opprinnelige kringkastingsstidspunktet ved at det er kveld i *diegesen* samtidig som det er kveld for seeren.

Frem til nå kan settingen og presentasjonen av karakterene gi assosiasjoner til det britiske reality-programmet *Gogglebox* (2013–), hvor vanlige mennesker (og semi-kjendiser) blir filmet hjemme mens de kommenterer det de ser på TV.¹ I *Gogglebox* er det imidlertid oftest mer statiske kameraoppsett og hardere belysning. Likevel er det at *Years and Years* spiller på slike konvensjoner med på å forankre handlingen i vår tid i en verden lik vår egen og er med på å etablere at karakterene vi ser er vanlige folk som deg og meg. Her legges det opp til operasjonell refleksivitet, hvor serieskaperne kommenterer seernes antatte reaksjon gjennom karakterene på et metanivå (Mittell, 2015, s. 46). Karakterene gjør her nemlig det samme som seerne forhåpentligvis gjør, nemlig å se på kringkastet TV mens de diskuterer hva de ser, enten med noen i samme rom eller via digital teknologi. Allerede i disse første scenene, noe som også gjenspeiles i promoteringsplakaten og til en viss grad i åpningsvignetten, forsterkes inntrykket av at serieskaperne vil at man skal diskutere og engasjere seg i det som blir formidlet via TV-skjermen, altså både på diegese-nivå og i seernes egen verden. Som Mittell (2015, s. 7) påpeker er det altså en sentral del av det å se på seriell TV at man involverer seg i en slik paratekst. For den yngre generasjon er det kanskje enda vanligere å se TV på mobiltelefoner, nettbrett, datamaskiner og lignende, men karakterene vi har blitt presentert for til nå har vokst opp uten slike ting.

¹ *Gogglebox* har forøvrig en norsk versjon i TV-serien *Sofa* (2014-)

De voksne har blitt avhengige av teknologi, og teknologibruken baller på seg, noe som kommer til uttrykk gjennom Celeste som ser på TV mens hun holder på med mobiltelefonen. I tillegg involverer Celeste en tredje form for teknologi da hun spør ut i luften til "Signor" om hvem "Vivienne Rook" er. Det viser seg at "Signor" er *Years and Years* sitt svar på en stemmestyrte digital assistent og kunstig intelligens (KI) som er en integrert del av livene til blant annet Stephen og Celeste og nærmest en egen karakter i serien. Hos de sistnevnte er "Signor" plassert på en liten hylle mellom sofaen og TV-en og den er sylinderformet hvor toppen er en sirkelformet flate som avgir et lilla pulserende lys når den er aktiv. Det blinkende lyset fra en sirkulær flate og den elektroniske mannsstemmen kan gi assosiasjoner til kunstig intelligens som HAL9000 fra science fiction-filmen *2001: En romodysé* (1968). Med Russell T. Davies sin bakgrunn fra science fiction-sjangeren som *Doctor Who*, kan dette være et bevisst grep for å få fram at teknologi som man tidligere forbandt med fiksjon fra fjern framtid nå er midt i blant oss. Dette er altså en del av det intertekstuelle nivået i komplekse TV-serier som Mittell (2015) omtaler. Sorensen (2022, s. 147) hevder at science fiction-sjangeren, som det altså refereres til her, kan få oss til å innse at framtiden allerede er her og hjelpe oss til å se konsekvensene av dette.

Den avlange fysiske formen på Signor, nesten som en tube, kan minne om et fallos-symbol og det mannlige navnet "signor" er også med på å bygge opp under den velkjente og dominerende sosiale konstruksjonen om teknologi som noe maskulint (Bray, 2007, s. 38). "Signor" er en respektfull, italiensk måte å tiltale menn på, noe som også signaliserer hvilken opphøyet posisjon teknologien har hjemme hos Stephen og Celeste (Dictionary.com, 2023). Der Ralph bare svarer "en eller annen dame" da Daniel spør hvem Vivienne Rook er, får Celeste et grundig, utfyllende svar fra Signor på samme spørsmål. Dette gir seeren av *Years and Years* verdifull eksposisjon, samtidig som det får fram hvordan karakterene i serien forholder seg til teknologi. Signor er på en måte en del av familien og noen karakterene har stor tillit til når det gjelder formidling av troverdig og korrekt informasjon. Dessuten fremkommer det også at teknologien kan føre til at man ikke fordyper seg i hva som skjer i samfunnet da søkemotorer og kunstig intelligens som Signor kan gi kjapp informasjon i små porsjoner når man trenger det uten at man behøver å gjøre noen særlig innsats selv.

Daniel får en tekstmelding, som viser seg å være fra Stephen, noe som etablerer hvordan de bruker digital teknologi til kommunikasjon og som gjør oss oppmerksomme på relasjonen mellom karakterene (Lewis, 2019d). Uttalelsene til Vivienne Rook på TV skaper stort engasjement, ikke bare i TV-studioet og hos familien Lyons, men også på sosiale medier, noe Celeste kommenterer. På denne måten blir intertekstualiteten med diskusjoner online om det man ser på TV en del av selve narrative. Dette får også fram hvor effektiv kommunikasjonsteknologi som TV og sosiale medier kan være for å spre kontroversielle meninger og hvordan de kan skape bånd til andre meningsfeller. Etter sine kontroversielle utsagn snur Rook seg og ser så og si rett inn i kameraet mot oss seere. Hun bryter dermed den såkalte "fjerde veggen", og da hun kommenterer at hun har fått seerne til å lytte på henne nå, kan det like gjerne tolkes som en beskjed fra Davies til publikum. Med Rooks sjokkerende uttalelser som anslag har hun fanget oppmerksomheten til både karakterene i det narrative universet og TV-publikummet. Denne mer eller mindre direkte henvendelsen til kameraet og dermed også seerne, er et fortellermessig virkemiddel Davies benytter seg av flere ganger, både i denne episoden og senere i serien. Auter og Davis (1991, s. 166, 170) fant i sin undersøkelse av brudd på den fjerde veggen at det førte til større interesse og høyere grad av kognitiv involvering av publikum siden de opplever at de *deltar* i innholdet. Publikum blir på denne måten en del av handlingen og denne interaktive relasjonen redefinerer det normalt passive forholdet mellom TV-program og seer (Auter & Davis, 1991, s. 170). Auter og Davis

(1991, s. 170) framhever at deres undersøkelse var av unge studenter som så komedieprogrammer hvor en praksis med å bryte den fjerde veggen trolig er mer vanlig enn i dramaserier. Dette kan nok være med på å forklare hvorfor regissørene av *Years and Years* er påpasselige med konteksten, da karakterene som regel henvender seg direkte til kameraet i TV-studioer eller snakker til et TV-apparat når de i større eller mindre grad bryter den fjerde veggen. På denne måten blir det en slags mellomløsning i *Years and Years* hvor illusjonen av at vi "spionerer" på karakterer som ikke kan se oss ikke blir brutt, samtidig som seeren blir mer direkte involvert i handlingen enn i en vanlig dramaserie.

Daniel blir oppringt av søsteren Rosie, som er 28 år gammel og den yngste av Lyon-søsknene. Hun forteller at hun er på vei til sykehuset og snart skal føde. Rosie blir kjørt av en nabo og manuset avslører at hun er født med ryggmargsbrokk og rullestolbruker, noe som ikke blir avslørt for seerne før mye senere i episoden (Davies, u.å.-a). Rosie er fra før alenemor til fem år gamle Lee som er opptatt av å leke med filtre på mobiltelefonen sin. Lee, som er en bikarakter i serien, blir altså presentert gjennom sin relasjon til teknologi, mens hans mor Rosie, som er en av hovedkarakterene, får vist fram sin sprudlende og energiske personlighet uten at hun blir definert av teknologibruken sin. Dette vil jeg komme tilbake til senere i analysen. Stephen får en tekstmelding fra Daniel om Rosies nært forestående fødsel og informerer selv den 87 år gamle mormoren Muriel Deacon via en videosamtale på pc-en (Davies, u.å.-a; Lewis, 2019d). På kort tid får Davies altså etablert at familien Lyon er teknologikyndige og bruker ulike digitale kanaler for å holde kontakt med hverandre.

Stephen kjører for å besøke Rosie på sykehuset mens han lytter på nyhetene på radio (Lewis, 2019d). I den opprinnelige kringkastingen av *Years and Years* på BBC 14. mai 2019 hører Stephen på nyhetene at skuespiller Doris Day døde dagen før, noe hun også gjorde i virkeligheten (Ash, 2019). Dette er noe serieskaperne redigerte inn i serien rett før sending for å knytte den enda sterkere opp mot seernes samtid, og i manuset presiseres det også at nyhetsinnslag fra sendetidspunktet skal mikses inn (Davies, u.å.-a). Som Mittell (2015, s. 28) påpeker gjorde TV-serien *Lost* det samme ved at handlingen i første episode er satt til samme dato som opprinnelig kringkasting, men *Years and Years* knyttes i større grad opp mot seernes verden blant annet ved å navngi virkelige politikere.

I versjonen jeg så er dette nyhetsinnslaget byttet ut med en referanse til president Trump og hans plan om å bygge en vegg mot Mexico, noe som kanskje er mer myntet på amerikanske seere på HBO. Her er det altså forskjeller på hvordan serien formidles for engelske seere via vanlig kringkasting på statskanalen BBC og for kabel- og strømmepublikummet i USA og resten av verden. Mittell (2015, s. 27) understreker at slike forhold i stor grad virker inn på hvordan serien oppleves. Dersom man ser serien i ettertid på for eksempel strømming får ikke virkemidler som dagsaktuelle nyhetssendinger samme effekt. I stedet for å forsterke inntrykket av *samtid* som var tilfellet under kringkastingen vil slike tidsspesifikke angivelser heller forsterke inntrykket av *fortid* jo mer tid som går.

På sykehuset kommer det tydelig fram at faren til Lyons-søsknene lever, men at særlig Rosie har et anstrengt forhold til ham (Lewis, 2019d). Dette er med på å bygge opp under at dette først og fremst er et familiedrama og vi aner kimen til en mulig konflikt her. Samtidig er det teknologibruk, særlig i form av mobiltelefoner, i nesten hver scene, noe som også gjenspeiler seernes verden hvor slik teknologi er en integrert del av hverdagen. Muriels kommentar om at Rosies nyfødte sønn Lincoln kan få kallenavnet Lin, som også er et jentenavn, er et frampek til den karakterens utvikling og underbygger kjønn som et tema.

Ruby, Stephen og Celestes yngste datter, blir introdusert ved at hun spøker med moren på kjøkkenet idet hun tar imot en skål med frukt. Teknologibruk er altså ikke det fremtredende i deres relasjon og dermed blir kontrasten stor da Celeste går videre inn på soverommet til sin eldste datter Bethany for entusiastisk å informere henne om at hun har fått et nytt søskenbarn (Lewis, 2019d). Denne utgaven av Bethany er spilt av Lara Amanda Guimaraes Norton, i motsetning til i resten av serien hvor Lydia West gestalter henne. Soverommet til Bethany er hennes domene og hennes innredning og dekorasjon av rommet vil kunne gi oss innsikt i hennes karakter, særlig siden dette er første fulle scene med henne i serien. Gray og Lotz (2019, s. 51) understreker at man i en formell analyse av en TV-serie vil gå ut i fra at ingenting er inkludert ved en tilfeldighet og at alt seeren får presentert er resultater av bevisste valg fra serieskaperens side og dermed noe som kan pakkes ut og analyseres.



Figur 2. Skjerm bilde fra *Years and Years*, episode 1 (BBC/HBO, 2019)

Bethany ligger i senga med dyna godt over seg (Lewis, 2019d). Rullegardinene er oppe og foran vinduet til venstre er en leselampe og en stålampe og på kommoden mellom vinduene er det enda en lampe. Totalbildet av Bethany er komponert slik at leselampen og stålampen er rett over hodet hennes og mellom henne og moren, som en slags teknologisk barriere. I tillegg er lampene som kan avgi kunstig lys plassert foran det naturlige lyset fra vinduene, som også kan gi en pekepinn på at Bethany foretrekker teknologi. Det kunstige og det teknologiske får altså forrang foran det naturlige, noe resten av scenen understreker. Robot-dukken på hyllen over senga utgjør enda et hint om Bethanys teknofili. På kommoden ser vi en mindre utgave av den kunstige intelligensen Signor, som er seriens svar på Amazon Echos Alexa. Over kommoden er det hengt opp et bilde av en blå silhuett mot en svart bakgrunn hvor torsoen er formet som et DNA-molekyl. Dette kan være med på å lede tankene hen mot transhumanisme og dens tilknytning til blant annet genmanipulering som Bostrom (2005b) skisserer. Til venstre for dette er et bilde av noe som ser ut som en lysende partikkel i et tomrom og til høyre er det et bilde som viser noe som kan ligne på et nettverk av nevroner. Sammen kan disse bildene være med på å underbygge at Bethany er opptatt av signaler og nevroner og noe grenseoverskridende, som igjen er forenlig med en transhumanistisk tankegang.

Celeste har med en skål med frukt til datteren, men Bethany er ikke interessert i verken dette eller moren (Lewis, 2019d). Bethany ligger nesten apatisk under dyna og virker tom i blikket.

Ikke før Celeste involverer Signor i samtalen ved å spørre om opphavet til Lincoln-navnet, reagerer Bethany. Signor gir seg til kjenne med et lyst pling og et rosa pulserende lys og begynner å forklare hva "Lincoln" betyr. Nå blir Bethany interessert og hun ser mot Signor, mens den forteller. Bethany stiller oppfølgingsspørsmål til moren om hva det ene ordet Signor brukte betyr, men hun er ikke fornøyd med morens svar og henvender seg heller direkte til Signor. Bethany stoler altså mer på den kunstige intelligensens svar enn morens, og manuset framhever også at Celeste føler seg overgått av apparatet (Davies, u.å.-a). Signor går tilbake til dvalemodus etter at den har avgitt dette svaret og Bethany følger teknologien ved å trekke dyna over hodet og gå tilbake til dvale selv. Teknofili-definisjonen til Osiceanu (2015) kommer altså tydelig til uttrykk her som en sentral del av Bethanys karakter og handlingstråd. Hun er ikke interessert i å interagere med andre mennesker og er mer eller mindre likegyldig til at hun har fått en ny fetter, men hun har en forkjærlighet for teknologi, her representert ved Signor.

Tilbake på sykehuset spør Rosie etter søsteren Edith, en 33 år gammel globetrotter og aktivist, som Stephen har prøvd å få tak i uten hell, og det kommer fram at hun er mer opptatt av å eksponere urett mot mennesker ute i den store verden enn å holde kontakt med søsknene sine via teknologi (Davies, u.å.-a; Lewis, 2019d). Muriel forteller de andre at Edith er i Indonesia hvor myndighetene bruker røntgen av håndleddet for å avgjøre hvor gamle ungdommer er og dersom resultatene viser at de er over en viss alder kan de fengsles. Dette viser at Bethany ikke er alene om å stole mer på teknologi enn andre mennesker, og det får fram at mange mennesker kanskje stoler blindt på teknologien. Ifølge filosofien Ihde (gjengitt i Verbeek, 2011, s. 8, 9) medierer teknologi vår oppfattelse av omverden ved å forsterke noen aspekter og redusere andre og denne intensjonalitet i de teknologiske artefaktene, som for eksempel røntgen, gjør at de ikke er nøytrale instrumenter. Jeg allerede fått fram at Signor blir brukt som en kilde til tilsynelatende upartisk og troverdig informasjon, men teknologien er altså ikke nøytral. Slike forhold er det imidlertid lett å ta for gitt, noe en tematisering i en TV-serie kan være med på å bøte på.

Daniel holder Lincoln i armene mens han står vendt mot et tv-apparat som viser en nyhetssending om Vienne Rook (Lewis, 2019d). Familien er dermed bokstavelig talt nærmest han, men teknologien i form av tv-sending gir et mediert bilde av verden på utsiden, noe som trigger en lengre monolog fra Daniel. Han reflekterer høyt over alt han bekymrer seg for nå og nevner blant annet bankene og de store selskapene og deres algoritmer og hvordan de forgifter miljøet. Videre kommer han inn på politikk og falske nyheter og falske fakta som gjør at han ikke lenger vet hva som er sant, og han funderer på hvordan verden vil se ut i framtiden. På en lite subtil måte setter Davies dermed agendaen for serien. Her refererer Davies direkte til de tre hovedformene for dystopier jeg nevnte tidligere, nemlig politiske, miljømessige og teknologiske. Den underliggende uroen og usikkerheten i samfunnet og bekymringen over hvordan ting kommer til å utvikle seg hvis det fortsetter i samme tempo som nå, gjennomsyrrer ikke bare Daniels monolog, men danner også grunnlaget for resten av serien. Daniel avslutter med å spørre: "Hvordan kommer det til å bli?", og er dermed et direkte talerør for serieskaper Davies, som bruker dette til et vendepunkt i serien ved å "spole tiden fram". I et segment akkompagnert av suggerende, drivende musikk av Davies' faste komponist Murray Gold akselereres handlingen fem år fram i tid.

I motsetning til andre dystopier som ofte begynner "in media res" i framtiden og i små drypp viser vår egen framtid som karakterenes fortid (Stock, 2016, s. 417), blir vi nå med på reisen hvor sentrale hendelser blir formidlet underveis. Ved at Davies, kanskje særlig i kringkastingsversjonen av den første episoden, allerede har etablert handlingen i seernes egen

samtid, får han på denne måten tydelig fram at dette kan være en mulig framtid for oss. Gjennom nyhetsmeldinger blir vi vist den politiske utviklingen i verden, inkludert hvordan det går med Vivienne Rooks (Lewis, 2019d). Som en kontrast til dette får vi små glimt av familien Lyons i årenes løp, hovedsaklig gjennom det Borgmann (2014) kaller fokale praksiser som feiringer av bursdager og bryllup, altså ritualer og handlinger som kan virke samlende og meningsfylte i en verden preget av teknologi. Muriel uttaler at familien burde samles til hennes bursdag hvert år fra nå, noe som blir et sentralt tilbakevendende element og en viktig del av den narrative strukturen i resten av serien.

Et nyhetsinnslag omhandler at Kina har døpt sin nye kunstige øy Hong Sho Dao, som betyr "øya med den røde sanden", som er et viktig frampek, særlig siden vi samme sekvens ser at Stephen skåler for søsteren Edith som er ute på verdenshavene (Lewis, 2019d). Manuset omtaler dette som fødselen av en øy som en dag kan gjøre slutt på verden (Davies, u.å.-a). Her setter Davies altså fødsel og død opp mot hverandre, noe som kommer fram i den symbolske navngivingen. Det skapende aspektet kommer fram i navnet ved at sand er en viktig bestanddel i betong som Kina er en av de største forbrukerne av i verden på grunn av enorme byggeprosjekter (Fernandez, 2007, s. 103, 104). Den "røde sanden" spiller også på fargen til det kommunistiske Kina samtidig som det gir konnotasjoner til fare og til blod som renner ut i sanden. Sand kan også gi assosiasjoner til dystopiske, postapokalyptiske ørkenlandskap som blant annet i *Mad Max*-filmene.

Sett fra vårt ståsted nå, noen år etter serien opprinnelig ble sendt, bommer Davies på en av sine første prediksjoner, nemlig at Donald Trump blir gjenvalgt til en ny presidentperiode, men imidlertid treffer Davies på at den russiske hæren går inn i Ukraina i 2022, noe som fører til en massiv strøm av flyktninger til blant annet England. Ved å veksle mellom familiebegivenheter og klipp av nasjonale og internasjonale nyheter får Davies fram at familien Lyons er hovedfokuset i narrativet, samtidig som han legger grunnlaget for at den større samfunnsmessige konteksten de er en del av vil påvirke dem i større eller mindre grad.

Sekvensen avsluttes i 2024 idet Daniel hører på radioen om det stadig økende antallet av ukrainske flyktninger mens han dusjer og ektemannen Ralph kommer inn og forstyrrer ham (Lewis, 2019d). Slik får Davies etablert både at det er gnisninger i forholdet deres og at flyktningene ikke bare utgjør en del av den teknologisk medierte verdenen på utsiden, men er en faktor som vil påvirke Daniels handlingstråd og komme mellom dem på en intim måte.

Hjemme på kjøkkenet til Stephen og Celeste får vi den første hele scenen hjemme hos familien Bisme-Lyons etter tidshoppet fem år frem i tid (Lewis, 2019d). Scenen fungerer som en reintroduksjon til familiemedlemmene og kanskje særlig søstrene Ruby og Bethany som nå er henholdsvis 13 og 17 år gamle og spilt av nye skuespillere. Ved første øyekast er dette en lett gjenkjennelig scene fra en morgenstund hjemme hos en familie hvor voksne og tenåringsbarn gjør seg klare til å ta fatt på dagen. Stephen, som ifølge manuset nå har blitt finansrådgiver på fulltid, jobber på pc-en sin (Davies, u.å.-a). Ruby er opptatt av å tekste på mobiltelefonen, mens hennes klassekamerat Clyde som er på besøk småprater med Celeste. Denne scenen er kanskje typisk for TV-dramaer som *Years and Years* da den er karakterdrevet og ikke plott-drevet (Tischleder, 2017, s. 125).

I det første oversiktsbildet av bordet som alle sitter rundt, ser vi at Bethany sitter for seg selv i det ene hjørnet (Lewis, 2019d). Hun sitter lutet framover med en stor, formløs svart genser på seg. I motsetning til hennes søster Ruby som har på seg en relativt tettsittende skoleuniform, bruker Bethany klær som skjuler kroppen under. Hun holder en proteinbar foran seg, noe som

kan være et tegn på at hun bare inntar næring siden hun absolutt må og at det ikke er noe hun nyter. Det virker altså ikke som Bethany er komfortabel i egen kropp. Dette er en videreføring av den første scenen med Bethany og får fram at hun er deprimert og kanskje ikke fornøyd med den kroppen og den identiteten hun har. I og for seg er dette ikke en ukjent problemstilling for tenåringer som er i ferd med å finne sin identitet. Men Davies legger her grunnlaget for å trekke det enda lenger, noe jeg vil komme tilbake til senere.

Først når Celeste går bort til Bethany ser vi at noe er annerledes med henne. Bethany har et digitalt filter på hodet som viser et snapchat-aktig hundeansett (Lewis, 2019d). Filteret minner om det som hennes fetter Lee lekte med på mobiltelefonen i 2019 på vei til sykehuset. På denne måten får serien fram at bruken av filter har tatt et steg videre når vi nå er inne i en tenkt fremtid. I stedet for bare å være noe man bruker for å representere seg selv på sosiale medier og andre apper på internett, er det nå altså noe man kan bruke for å uttrykke, eventuelt gjemme sin identitet i det virkelige liv. Manuset beskriver filteret som en tynt panel av grafén som hun har på seg som en slags sveisemaske (Davies, u.å.-a). Dette kan være et lite steg i retning av transhumanisme, det vil si at man her bruker digital teknologi for å endre på hvordan man fremstår audiovisuelt. Filteret forvrenger også stemmen hennes og beveger seg i takt med ansiktet under (Davies, u.å.-a). Bethany har altså et lag av teknologi mellom seg og omverdenen som i tillegg medierer hennes kommunikasjon med andre.

I den forrige scenen med Bethany fungerte lampene foran vinduet som en implisitt indisie på det kunstige foran det naturlige, men nå har denne tendensen blitt mer eksplisitt. Som enda en parallell til den tidligere omtalte scenen mellom Celeste og Bethany må moren denne gangen også konkurrere mot datterens fascinasjon for teknologi. Stephen henvender seg til Signor, som nesten blir behandlet som et familiemedlem. Signor er altså ikke den eneste i familien lenger som har en kunstig stemme. Ved å bruke filteret har Bethany tatt et steg i retning av å bli mer som Signor, som forrige omtalte scene etablerte at hun har en tett relasjon til.

En hverdagslig dialog mellom Stephen og Celeste om en kommende familiesammenkomst er med på å forankre serien i familiedramasjangeren slik at science fiction-elementene ikke tar overhånd. Ruby sier at hun og Clyde har booket "The Vision" for å se "Guardians 4" den kommende kvelden. Dette kan gi assosiasjoner til science fiction-novellen "The Veldt" av Ray Bradbury (1951), som omhandler et avansert hjemmeunderholdningssystem som en metafor for hvordan mennesker, og kanskje særlig de unge, kan dra teknofili for langt. I likhet med i novellen understreker barna her at de voksne ikke er velkomne. Ruby og Clyde kan dermed også ha teknofile tendenser, men i motsetning til Bethany bruker de teknologien til å gjøre noe sosialt sammen. Slik blir kontrasten til Bethanys teknofili, som fører til at hun blir enda mer isolert fra andre mennesker og forringer hennes sosiale evner, enda større.

Celeste får en tekstmelding og det viser seg at det er fra Bethany som har bestilt time til å snakke med foreldrene på lørdag (Lewis, 2019d). Stephen får samme melding på pc-en sin. Bethany sitter rett ved siden av foreldrene, men foretrekker altså å kommunisere via teknologi i stedet for å snakke med dem. Celeste blir frustrert over at Bethany ikke vil snakke med dem på vanlig vis og nevner at hun kanskje må kutte ned på "filtertiden" – en klar referanse til uttrykket "skjermtid" som er en velkjent problemstilling for de fleste foreldre i dag. Celeste ber henne å ta av filteret slik at de kan se henne skikkelig samtidig, som kameraet panorerer rundt slik at vi som publikum kan se Bethanys triste ansikt bak filteret. Bethanys bruk av dette filteret får fram den ytterste konsekvensen av hvordan teknologien kan forstyrre kommunikasjonen mellom tenåringer og foreldre. Selv om Bethany egentlig er lei seg bruker hun et leende babyansikt som filter. Teknofili kan som tidligere nevnt ifølge Osiceanu (2015)

føre til at man ikke innser de sosiale konsekvensene, som i dette tilfellet er en barriere for en god kommunikasjon mellom foreldre og barn. Manuset understreker også at Celeste og Stephen blir forferdet av dette (Davies, u.å.-a).

Daniel tar bilen til jobb i den første ordentlige eksteriørscenen i 2024 og manuset legger vekt på at verdenen skal fremstå som normal og at det ikke skal være noe futuristisk bortsett fra IT (Davies, u.å.-a; Lewis, 2019d). Han plukker opp sin nye nabo Fran Baxter som han ikke har hilst på enda og som går siden bilen hennes har blitt stengt inne i et område med en bombefabrikk (Lewis, 2019d). Davies etablerer allerede her segregering som et dystopisk tema, noe som forsterkes av at Fran sier at hun flyttet fra Kensington i London siden man nå må behovsprøves for å komme inn der. Med andre ord legger Davies opp til at bare de bemidlede får tilgang til visse områder, noe som etter hvert også vil gjelde tilgang til ny teknologi. Fran forklarer at hun jobber med å fortelle historier, som blant annet bidrar til at barn kan forstå verden rundt seg (Lewis, 2019d). Man kan si at Davies på et metanivå her argumenterer for at fortellinger som *Years and Years* har en viktig funksjon når det gjelder å prosessere samfunnsutviklingen. Davies ekstrapolerer utviklingen i urolighetene mellom Ukraina og Russland da han skrev manuset til at russerne tar kontroll over landet og at de som identifiserer seg som ukrainere blir utsatt for en utrenskning. På denne måten får Davies fram at en dystopisk utvikling i et europeisk land kan være nært forestående, noe som gir ekstra klangbunn for seere av *Years and Years* i etterkant av Russlands invasjon av Ukraina 24. februar 2022. Daniel forsvarer de ukrainske flyktningene overfor en trangsynt byråkrat som er på inspeksjonsrunde og manuset understreker at Daniel er en "løve" på jobb (Davies, u.å.-a). Ved å spille på en symbolsk betydning av Daniels etternavn "Lyons", som uttales likt som "lions", altså "løver", legger Davies eksplisitt opp til symbolske fortolkninger. Løven er et av dyrene som er mest forbundet med symbolikk, mye av det religiøst, og dyret har ofte rollen som en forsvarer (Hall, 2018, s. ix, 33, 34). I tillegg er løven knyttet til profeten Daniel (Hall, 2018, s. 184), og Davies spiller trolig bevisst på en slik intertekstualitet i navngivingen av karakterene.

På kvelden i soverommet til Stephen og Celeste spør sistnevnte Signor om å få tilgang til Bethanys internettbruk det siste døgnet (Lewis, 2019d). Settingen får fram at det dreier seg om noe intimt og personlig, og ironisk nok er det Signor som nesten fremstår som den mest fornuftige da den kunstige intelligensen først proklamerer at den kontoen er privat. Celeste omgår imidlertid på enkelt vis den sperren, noe som får fram hvor lett det er å overvåke hverandre med teknologi i dagens samfunn, uten at vi nødvendigvis reflekterer over de etiske implikasjonene. Denne tematikken vil gå igjen gjennom hele serien og bli belyst på ulike vis. Celeste ser at Bethany har søkt på nettsider som "a trans life" og "trans hope", noe som legger grunnlaget for neste scene.

Bethany er tilbake på kjøkkenet og har nå det møtet med foreldrene hun avtalte tidligere (Lewis, 2019d). Siden det denne gang bare er de tre familiemedlemmene på kjøkkenet, får Bethany umiddelbart større oppmerksomhet denne gangen, både av seeren og av foreldrene. Denne gangen er hun ikke plassert for seg selv på hjørnet av bordet slik som tidligere, men hun sitter på midten av bordets langside rammet inn av vertikale linjer fra vinduskarmer og vegger. Foreldrene sitter samlet i venstre hjørne med armene foran seg som også peker i retning av Bethany. Ved å plassere de voksne sittende tett sammen på en side av bordet og den unge alene midt på bordet på på langsiden, får regissøren tydelig fram at de har støtte i hverandre, mens Bethany føler seg helt alene i verden.

Korte og Falkenhayner (2021, s. 138) påpeker at det britiske samfunnet er preget av et stort mangfold og at TV-dramaer gjenspeiler dette mangfoldet, blant annet for å appellere til publikum. Som tenåringsdatter av en mor fra Jamaica og en hvit far fra England er Bethany verken voksen eller barn og verken svart eller hvit og slike kimer til identitetskonflikter spiller Davies trolig på i denne scenen. Bethany har problemer med å kommunisere på en oppriktig og ærlig måte med foreldrene og skruer på et filter av et rådyr med store øyne og filtrert stemme idet hun skal si at hun er glad i foreldrene. Dette er en parallell til vår verden hvor det kanskje er lettere å uttrykke følelser i en teknologisk mediert form via emojis og lignende enn direkte ansikt til ansikt. Her får altså serieskaperne igjen tydelig fram hvordan teknofili kan påvirke kommunikasjon og relasjonsbygging på en negativ måte. Celeste ber Bethany pent om å skru av filteret, en analog til hvordan foreldre ofte må be barna om å legge fra seg mobiltelefonene/skjermene sine. Her vises det også tilbake til den forrige scenen på kjøkkenet der Celeste snakket om å begrense Bethanys filtertid.

I toskuddet av foreldrene hvor faren er kledd i blått og moren i rødt med tilhørende farger på koppene sine, får serieskaperne klart fram at de er representanter for tradisjonelle, binære kjønnsrollemønstre. Bethany forteller foreldrene at hun har følt seg ukomfortabel i lang tid og at hun helt siden hun ble født har følt at hun ikke hører til i kroppen sin. Dette er en klar referanse til diskurser om kjønnsidentitet og unges opplevelse av å være født i feil kropp som Johannessen et al. (2018, s. 85-93) også tar for seg i sin analyse av en dokumentarserie om temaet. Bethany forteller at hun har lest om det og at hun tror hun er trans. Ut ifra denne konteksten, og scenen rett før hvor foreldrene googlet temaet, er det tydelig at de tar for gitt at datteren mener at hun er transseksuell. En slik tematikk er heller ikke ukjent for manusforfatter Davies og eksekutiv produsent Shindler som tidligere blant annet har laget serien *Queer As Folk* fra LHBT-miljøer sammen. Foreldrene går over til Bethany og omfavner henne for å vise støtte og empati. Stephen sier at de vil akseptere henne også som sønn, men Bethany presiserer da at hun ikke er transseksuell.

Davies spiller dermed på publikums forventninger her, og som Bourdaa (2011) påpeker er såkalt "kvalitets-TV" kjennetegnet av det stimulerer seerne både intellektuelt og emosjonelt. Davies som selv er homofil, spiller altså her på forventningene til en velkjent "komme ut av skapet foran foreldrene"-diskurs, og scenen blir nesten som en satire på en "after school"-spesial. Ved å undergrave disse forventningene får Davies belyst en ekstrem utgave av teknofili, altså et ønske om å bli teknologi selv. Det er nesten som man kan legge til en ekstra "T" for "teknologi" i LHBT. Som jeg antydte kunne en tenåring som Bethany muligens hatt identitetsutfordringer knyttet til alder, kjønn og rase, men ved at hun står fram som transhumanist med et ønske om å forkaste kroppen sin og bli helt digital, tar Davies ungdommers identitetssøken og "*coming of age*"-problematikk et steg lenger. Bethanys dilemma blir en moderne versjon av Hamlets dilemma. Det handler ikke lenger om å være eller ikke være, altså om man skal leve eller dø, men om hva slags skapning eller tilstand man vil være i. For Bethany dreier det seg om potensielt å leve evig i form av en digital bevissthet kontra å leve utilfreds videre i en dødelig kropp. Det at Bethany tidligere ikke var interessert i skålen med frukt moren kom med, kan være et frampek til at hun ønsker å laste opp bevisstheten sin og bli til ren data og derfor ikke trenger å ta til seg føde.

Det er kanskje litt ambisiøst av Russell T. Davies hvis han mener at dette skal være en helt realistisk problemstilling allerede i 2024, men historikeren Yuval Noah Harari (2015, s. 431), leker også med tanken om at det en gang kan bli mulig å laste opp hjernen til en datamaskin. Prensky (2001) introduserte uttrykket "digital innfødt" om den generasjonen som har vokst opp med digital teknologi, noe han mener har formet måten de tenker og forholder seg til

verden på. Bethany kan være et eksempel på en slik "digital innfødt" som har vokst opp omgitt av teknologi som den kunstige intelligens Signor, mobiltelefoner og digitale ansiktsfiltre. Davies viser gjennom Bethany at en slik gjennomgående eksponering for teknologi fra barnsben av kan få uante konsekvenser for deres identitetsbygging. Samtidig holder Davies seg tett opp mot familiedrama-sjangeren med troper som uvitende foreldre som ikke skjønner seg på barna sine og hvilken nymotens terminologi de må lære seg for å tiltale dem på riktig måte.

Bethanys ønske om å bli ren data og ikke lenger ha en kropp, faller egentlig ikke under definisjonen av transhumanisme, hvor man er opptatt av å *forbedre* menneskekroppen eventuelt lage en bedre versjon av den ved hjelp av genmanipulering eller teknologi. Det at Bethany beskriver kroppen sin som en "ting" hun vil "flykte fra" og "bli digital" (Davies, u.å.-a), sammenfaller mer med hvordan N. Katherine Hayles (2000) omtaler *posthumanisme*. Forfatteren understreker at posthumanister setter informasjonsmønstre høyere enn materiell legemliggjøring og at kroppen, som bare er den opprinnelige protesen vi har lært å bruke, kan byttes ut med andre proteser som datasimuleringer og kybernetiske mekanismer (Hayles, 2000, s. 2, 3). Grunnen til at Bethany omtaler seg selv som "trans" som i "transhuman" og ikke "post" som i "posthuman" er nok for at scenen skal fungere satire på den nevnte kjønnsidentitetsdiskursen. Samtidig kan det også hende at Davies vil ha fram at man ikke nødvendigvis skal tro alt man leser på nettet. Bethany sier at hun har lest om temaet, inkludert at det snart vil være klinikker i Sveits hvor de kan ta hjernen og laste den ned i en sky. Et annet gjennomgående poeng både i denne episoden og i resten av serien, er nemlig at mennesker kan ha en tendens til å stole mer på teknologisk mediert informasjon via internett, TV eller kunstig intelligens fremfor informasjon direkte fra andre mennesker.

Celeste tolker Bethanys ønske om å bli kvitt kroppen sin og laste opp hjernen som at hun vil ta livet sitt, som sannsynligvis er det som ville skjedd om man hadde prøvd på dette i 2024. Slik kan scenen fungere som en advarsel om at teknofili som dette potensielt kan få fatale konsekvenser. Mens Bethany forteller om at hun ønsker å bli til ren informasjon og leve evig i en tilstand bortenfor kjønn og liv og død, blir hun gladere og gladere, mens foreldrene bare blir mer forvirrede. Scenen avsluttes med at vi plutselig ser Bethany løpende gråtende ut fra kjøkkenet og opp mot rommet sitt. Celeste er rasende og roper til henne at hun ikke får lese mer av sånt dritt på nettet og at hun ikke får gå på nett lenger. Der tidligere scener har vist Bethany som deprimert og nesten apatisk fikk denne ansikt-til-ansikt interaksjonen med foreldrene henne ut av det teknologiske skallet sitt og representerer et lite vendepunkt i hvordan hun forholder seg til andre mennesker.

På kvelden i flyktingeleiren ser vi Fran sittende foran et bål mens hun forteller en historie om en familie som er truet av omgivelsene (Lewis, 2019d). Til å begynne med ser vi Fran og de nærmeste tilhørerne kun i lyset av leirbålet, som gir konnotasjoner til hvordan mennesker i preteknologisk tid også samlet seg på dette viset, der historiefortellere muntlig underholdte og opplyste. Idet kamera zoomer ut ser vi også noen elektriske lys i bakgrunnen, noe manuset framhever (Davies, u.å.-a). Selv om flyktingene altså har tilgang til elektrisitet og digital underholdning, framheves her verdien av å gå tilbake til røttene med slike fokale praksiser. Dette er også et frampek til neste episode hvor Frans framtidige kjæreste Edith hevder at menneskene i fremtiden kanskje ikke lenger vil være så avhengige av teknologi og altså gå tilbake til en slik praksis. Publikummet, inkludert Daniel og flyktingen Viktor, koser seg og det kommer fram at denne formen for historiefortelling er engasjerende og stimulerende da tilhørerne aktivt bidrar. I motsetning til passivt å motta underholdning fra skjermer, slik vi allerede i neste scene ser at Daniels mann Ralph gjør, er altså Frans form for fortelling med på

å forsterke følelsen av fellesskap og samhørighet på tvers av kulturer og generasjoner. Den etterfølgende korte scenen med Daniel og Ralph er talende nok en demonstrasjon av "phubbing" det vil si at folk ignorerer hverandre ved å kikke på mobiltelefonene sine når de snakker ansikt-til-ansikt noe som har en negativ innvirkning på kommunikasjonen (Chotpitayasunondh & Douglas, 2018). Helt i begynnelsen av episoden så vi også en tendens til dette hos Ralph, men i denne scenen er det enda tydeligere, noe som er et tegn på at relasjonen mellom dem forverres. Teknologien utgjør altså her en trussel mot parforholdet deres. Scenen avsluttes med at Daniel ser et tapt anrop fra søsteren Edith, noe som enda en gang minner serien om det manglende familiemedlemmet og etablerer en nær relasjon mellom Daniel og søsteren som vil være sentral for resten av serien, samtidig som "phubbingen" kontrasteres med teknologiens sammenkoblende egenskaper. Dermed får vi både en nyansert fremstilling av teknologibruk i tillegg til at familierelasjoner stilles i første rekke.

Ifølge manuset skulle den påfølgende scenen med Rosie som kjører Lee til skolen være lydlagt av nyhetsinnslag om Hong Sho og den gryende konflikten mellom USA og Kina, men i den ferdige versjonen er det kun bakgrunnsmusikk (Davies, u.å.-a; Lewis, 2019d). Grunnen til dette er nok at hovedformålet med denne første episoden er at seerne skal bli kjent med karakterene og det derfor er mest fokus på familiedrama i begynnelsen. Rosie flørter med Tony Watts, en alenefar med barn på samme skole, og i neste scene får vi for første gang i serien se at Rosie sitter i rullestol. Rosie skulle opprinnelig ikke ha en funksjonshemming, så scenene med henne til nå er muligens beholdt fra tidligere manusutkast før skuespiller Ruth Madeley fikk være med å forme rollen sin (Nicolaou, 2019). Som en følge av dette har seerne blitt kjent med flere sider av Rosie før denne siden av henne "avsløres" uten at det blir gjort noe poeng ut av det. Det at Rosie er avhengig av å bruke rullestol er langt fra det mest interessante aspektet ved henne. Scenen avsluttes med at Rosie og Tony tar fram mobilene sine og utveksler adresser trådløst ved at telefonene nesten berører hverandre, noe som manuset understreker er en romantisk gest (Davies, u.å.-a; Lewis, 2019d). Dette blir altså en symbolsk handling ved at mobiltelefonene deres her representerer noe privat og intimt som en forlengelse av deres personer. Deres teknologier får kontakt før kroppene deres gjør det, nesten som et forspill.

Daniel og Ralph hjelper Muriel med å pusse opp og det kommer fram at Ralphs bruk av internett er en kilde til konflikt i parforholdet deres (Lewis, 2019d). Teknologien er en trussel mot relasjonen deres ved at Ralph er mer opptatt av å lese om saker som bekrefter hans syn på verden enn å pleie forholdet til ektemannen. Ralph tror på konspirasjonsteorier om at bakterier ikke finnes og sympatiserer med "flat jord"-bevegelsen til Daniels frustrasjon. Dette fenomenet kalles for ekkokamre, hvor man i avgrensede arenaer på internett kan finne meningsfeller og dermed tilhørighet, men hvor man ikke eksponeres for meningsmotstandere (Haugseth, 2013, s. 102, 103). Daniel ringer til Stephen og uttrykker sin bekymring over hvordan folk generelt og ikke bare Ralph blir dummere. Dette er også en intertekstuell referanse til hvordan Davies fikk inspirasjon til å lage serien som en reaksjon på fordømmingen av både det amerikanske og det britiske folket, i form av henholdsvis valget av Donald Trump og Brexit-avstemningen (Williams, 2020). Stephen oppsummerer kort menneskehetens teknologiske og kulturelle framskritt og konkluderer med at høydepunktet allerede er nådd og at vi som mennesker er på en nedadgående kurve. Daniel mener at hjernene degenereres, noe som kan fortolkes som en antitese til den velkjente science fiction-novellen *Flowers for Algernon* (Keyes, 1966) hvor protagonisten blir smartere og smartere. Kulturell og intellektuell svekkelse i et tanketomt forbrukersamfunn er dessuten et sentralt tema i dystopisk etterkrigsfiksjon (Claeys, 2016, s. 655), noe som Davies trolig spiller på her. Samtidig får diskusjonen mellom brødrene fram at det i dag kan være vanskelig å vite hvem

som faktisk er smarte og hva som er ekte og hva som er falskt. Særlig det sistnevnte blir tematisert også senere i serien i form av falske nyheter og *deep fakes*.

Rosie drar på stevnemøte hjemme hos Tony og blir introdusert for Keith, hans billigversjon av en japansk hushjelp-robot (Davies, u.å.-a; Lewis, 2019d). Tony forklarer til Rosie at man blir fortalt at robotene skal ta over, men alt Keith kan gjøre er å hente en brusboks i kjøleskapet. Bevegelsene til roboten er keitete og overdrevne og den lager mye lyd. Designmessig ligner den lite på mer menneskelignende roboter som Erica, som imidlertid ikke er tilgjengelige for folk flest (Graham, 2018). Dette kan være en kommentar til gapet mellom forventninger og realiteter og at den teknologiske utviklingen kanskje ikke har kommet så langt som man skulle tro. Da Rosie senere leter etter kondomer i nattbordskuffen til Tony finner hun en hul tube, som hun finner ut er kompatibel med munnpartiet til Keith. Dette er dermed enda et eksempel på teknofili som går for langt og ved å illustrere dette med en robot som minner mer om en hvitevare enn et menneske, satiriseres sexroboter. Richardson (2016) knytter sexroboter opp mot ikke-empatisk atferd slik som slaveri og prostitusjon og mener at mennesket ikke kan demonstrere sin menneskelighet i møte med en maskin. I bunn og grunn er det det samme om roboten såvidt ser humanoid ut slik som Keith eller er mer menneskelignende. Poenget Davies muligens vil ha fram her er at menneskers forkjærlighet for teknologi kan gå for langt, og det er forskjell på menneskelig kontakt og interagering med maskiner. Denne satiren hvor sex-funksjonen til Keith er redusert til en åpning, gjør samtidig narr av cismenn og teknologi som noe iboende maskulint. Tonys etternavn Watts er også et satirisk hint om hans teknofile tilbøyeligheter. Han kommenterte tidligere at roboter ikke har tatt over, men for hans del har roboten hans allerede gjort det i form av å erstatte menneskelig kontakt. Ironisk nok fører dette til at han mister relasjonen til Rosie, og han sitter igjen med det falske og kunstige fremfor det ekte og levende. Dermed kan scenen også fortolkes innen tematikken om frykten for at teknologi skal erstatte mennesket, som går som en rød tråd gjennom serien.

Daniel og Stephen gjør narr av Rosie i etterkant av denne hendelsen, men Daniel får ikke noe respons fra Ralph som er mer opptatt av mobiltelefonen sin (Lewis, 2019d). Rosies sønn Lee har også på seg VR-briller, så serien minner oss på denne måten om at teknofilien som en trussel mot mellommenneskelig kommunikasjon kan innta mange former. På TV lanserer Vivienne Rook "Firestjerners"-partiet, som er en klar referanse til den italienske, populistiske Femstjernersbevegelsen M5S som fikk stor popularitet på grunn av sosiale medier og digital teknologi og en karismatisk leder som pratet direkte og på en forståelig måte til folket (Sæbø et al., 2020). Nyhetssendingene informerer også om det storpolitiske spillet om Hong Sho Dao, men det utgjør bare en del av den teknologiske bakgrunnstøyen som Lyons-familien ikke bryr seg nevneverdig om, siden det foregår langt borte og ikke direkte angår dem.

Mot slutten av episoden samles alle Lyons-søsknene med sine familier hos Muriel i hennes gamle villa utenfor Manchester for å feire hennes bursdag (Lewis, 2019d). Den eneste som mangler er Edith som fortsatt er ute og reiser. Den tidligere nevnte passiviseringen teknologi kan føre til kommer også fram da Lee skal se på TV hos Muriel, da han trykker på fjernkontrollen uten at det skjer noe. Muriel, som er av den eldre generasjonen og har et mer pragmatisk forhold til teknologi, skrur på strømmen til TV-en da hun kommer inn i stua til han samtidig som hun kaller han en idiot. Teknologien kan altså ha en fordummende effekt. Dette poenget forsterkes ytterligere da Lee surfer innom en nyhetssending med "breaking news" hvor Vivienne Rook uttrykker bekymring over hva Trump vil finne på når det gjelder Kinas kunstige øy Hong Sho Dao og det omtales som en nødsituasjon. Lee lener seg framover, noe vi først kan oppfatte som interesse for det han hører. Men idet Rook er iferd

med å si at situasjonen er ute av kontroll, bruker Lee fjernkontrollen og skrifter kanal tilbake til en gammel tegnefilm. Her får Davies fram at vi selv i stor grad kan kontrollere hva vi tar til oss av informasjon om omverdenen og at vi kan velge å innkapsle oss i våre egne selvvalgte "bobler" av underholdning. Ved å bruke en veldig gammel tegnefilm får serien fram at dette ikke er et nytt fenomen. I tidligere scener har Lee også vist fascinasjon for VR-briller som enda tydeligere får fram at teknologi kan muliggjøre virkelighetsflukt. Han har ikke lagt seg affisere i det hele tatt over den dramatiske nyhetsendingen. For han er det ikke noe han trenger å forholde seg til.

De voksne og Ruby sitter samlet ute rundt et bord i hagen mens de ler og koser seg (Lewis, 2019d). Kontrasten blir da desto større til Bethany, Lincoln og Lee som sitter inne i stua foran TV-en og ser på hver sin mobiltelefon i stedet for å snakke sammen. Dermed understrekes poenget med at teknofilien til den oppvoksende generasjonen kan gjøre dem mindre sosiale og svekke deres kommunikative evner. Plutselig avbrytes tegnefilmen med en høylydt tone samtidig som tv-bildet viser en melding om at det er en nødsending. Barna kikker uinteressert bort på skjermen. Ute ringer det også, men det er Edith som kaller opp familien på video. Familien Lyons bruker gjennomgående teknologi som mobiltelefoner og kunstig intelligens som Signor for å holde kontakt med hverandre, så teknologi er ikke bare sosialt isolerende slik det er i barnas tilfelle. Mens de snakker med Edith som er i en båt like utenfor Hong Sho Dao, merker Ruby at hennes mobiltelefon også har blitt overstyrt av en nyhetsending. Muriel er ikke helt oppdatert om Hong Sho Dao, selv om hun har fått e-mailer om det hver dag fra Edith, noe som understreker at informasjonsomfanget i dag er for stort og at vi ikke klarer å ta til oss alt. Her kan også den digitale kløften mellom generasjonene være en faktor. Edith må derfor forklare bestemoren og dermed også seerne i mer detalj om den kinesiske øya og at det ifølge USA er atomvåpen der. Luftsirener kan brått høres i hagen til alles forundring og det viser seg at USA har avfyrt en atomrakett mot øya. Samme sirenen høres hos Edith i Vietnam og dette får fram hvordan teknologi kan knytte folk over hele jorda sammen og at vi alle lever på samme planet og påvirkes av slike store hendelser. Det er ikke uvanlig at en slik subtekst knyttes til atomvåpenteknologi, noe som vi erfarer også i vår tid når stater som blant andre Nord-Korea tester atomvåpen.

Celeste lurar på hvor sirenene kommer fra siden hun mener at de ikke finnes der de bor (Lewis, 2019d). De har tidligere på kvelden blant annet snakket om utrydding av sommerfugler som kan være en konsekvens av klimakrisen, hvor "alarmen" har gått for lenge siden uten større konsekvenser. Først når en eksplisitt alarm utløses i form av en luftsirene vekkes folk og de må virkelig forholde seg til det som skjer utenfor deres "boble". En nyhetsending formidler at Storbritannia har blitt plassert i krigsberedskap. De som var ute i hagen forstår alvoret og løper inn, mens Lee forsøker få nyttes å bytte kanal til noe annet som er mer etter hans egen smak. Celeste kommenter at hun ikke har sett nyhetsformidleren før og Daniel lurar på om det er en bløff. Vi har altså ikke samme tillit til media som tidligere på grunn av oppblomstring av falske nyheter. Sirenen stopper, noe Rosie tolker som om det var en test, men Stephen forklarer at sirenen bare skal advare og at raketten nå har truffet målet. Atomraketten kan oppfattes som et symbol på den ultimate *ødeleggende* kraften som teknologien kan utgjøre. Den kunstige øya Hong Sho Dao er på den andre siden et uttrykk for terraforming og den storstilte *skapende* kraften teknologien muliggjør. Teknofilien har altså ført til hybris hvor mennesket har tatt på seg guddommelige roller som skapelse og altutslettelse.

Daniel tolker hendelsene som slutten på verden og drar fra Ralph for å være med Viktor (Lewis, 2019d). Forbindelsen kuttes med Edith og for første gang får vi se Edith fra hennes

ståsted og ikke bare gjennom en skjerm. I stua hos Muriel hersker det fremdeles forvirring og uro og lydsporet er med på å bygge opp under denne stemningen med opphausende musikk. Rosie ser mot TV-skjermen og sier høyere og høyere "What happens now?" (Lewis, 2019d). Davies (u.å.-a) understreker i manuskriptet at Rosie *nesten* ser inn i kamera og dermed nesten bryter den "fjerde veggen" til oss seere (Davies, u.å.-a). Viktigheten i spørsmålet framheves av at Rosie sier det høyere og høyere for at vi som seere virkelig skal ta det til oss. Spørsmålet stilles tre ganger noe som gjenspeiler at det fungerer på minst tre ulike plan.



Figur 3. Skjerm bilde fra *Years and Years*, episode 1 (BBC/HBO, 2019)

For det første får spørsmålet fram hvor fåfengt det kan være å spørre (kringkastings)teknologi om svar. Karakterene er vant til å få definitive svar fra kunstig intelligens som Signor, og da broren Stephen ikke lenger kan gi henne tilfredstillende svar henvender hun seg altså til teknologi i stedet. I historieverdenen lurar Rosie på hva som vil skje videre med dem, men teknologien kan ikke spå framtiden. Ironisk sett er det Davies prøver å gjøre gjennom denne serien.

Siden Rosie nesten ser i kamera til seerne kan spørsmålet også til en viss grad være henvendt mot publikum. Spørsmålet er på den måten enda et eksempel på operasjonell refleksivitet og utgjør det andre nivået siden det kan være en direkte oppfordring til seerne om å spekulere på hva som skjer videre. Det er som nevnt noe som kjennetegner det serielle formatet ifølge Mittell (2015), hvor man bruker tiden fram til neste episode til å spekulere sammen med andre om hva som kommer til å skje videre. Nettopp spørsmålet om hva som kommer til å skje videre er det sentrale spørsmålet i seriell fiksjon som TV. Det er det som gjør at seerne engasjerer seg og får lyst til å fortsette å se, men det er ikke alltid at karakterene spesifikt uttrykker det på et slags metanivå.

For det tredje får spørsmålet oss til å tenke på hva som skjer nå i vår egen verden, når det gjelder blant annet teknologisk og politisk utvikling, noe som også kommer fram i min problemstilling. Det som skjer på skjermen i diegesen er noe som kan skje i vår verden. Her vil "nået" også være ulikt avhengig av *når* man ser serien, på kringkastingstidspunktet eller opptil mangfoldige år senere. Derfor kan dette spørsmålet på tre ord oppsummere formålet med hele serien. Spørsmålet blir avbrutt med samme skarpe tone som nødsendingen ble

foranlediget av, før skjermen går i svart. Episoden slutter dermed med en skikkelig *cliffhanger* og utgjør et *point of no return* hvor ting ikke lenger blir som før for karakterene (Dancyger & Rush, 2013, s. 22, 176).

Paratekst som klipp fra kommende episoder, trailere, intervjuer med serieskaperne, promoteringsmateriale og lignende kan i større eller mindre grad være med på å påvirke hvordan man fortolker serien (Mittell, 2015, s. 293, 294). Dette gjelder kanskje først og fremst de som så serien da den ble lansert da det er større sannsynlighet for at et potensielt publikum blir eksponert for slik paratekst da, i motsetning til seere som mer eller mindre tilfeldig kommer over serien på en strømmetjeneste uten noe særlig bakgrunnsinformasjon. Seere uten slik intertekstuell informasjon vil muligens tro at den andre episoden vil omhandle konsekvensene av en atomkrig, kanskje i et velkjent postapokalyptisk dystopisk scenario. Serielle TV-serier undergraver imidlertid ofte seernes forventninger om hva som skal skje for å holde på deres oppmerksomhet og interesse (Mittell, 2015, s. 169). Etter denne intense avslutningen av den første episoden, som har hatt fokus på å introdusere seerne for karakterene og historieverdenen, roes tempet ned i den påfølgende episoden som omhandler livet til familien Lyons i 2025.

Episode 2

Den andre episoden åpner med at Muriel er ute i hagen sin hvor hun har samlet løv og annet hageavfall i en trillebår (Lewis, 2019b). Som manuset understreker er det overraskende stille etter skrekken i forrige episode (Davies, u.å.-a). Muriel hører en ringelyd som kommer fra huset og går inn for å undersøke. Det viser seg at Muriel har fått et eget Signor-apparat som avgir en alarm. For å skru av alarmen må hun omtale den med navn, noe hun har skrevet på en huskelapp inne i skapet sitt. Dette kan tyde på at hun er skeptisk til hvordan hun skal forholde seg til denne nymotens teknologien, og hun er muligens usikker på i hvilken grad den kan overvåke henne siden hun gjemmer lappen der teknologien ikke kan se den. Mange grønne planter inne i kjøkkenet får fram kontrasten til det teknologiske. Muriel foretrekker altså det organiske og naturlige og teknologien er kanskje bare et nødvendig onde for henne, et middel for å holde kontakt med familien sin. Muriel påpeker overfor Signor at den forrige gangen det var en alarm på kjøkkenet trodde hun at verden skulle ende. Først nå får vi altså en referanse til cliffhangeren fra forrige episode. Det viser seg at alarmen denne gangen ikke er et varsel om dommedag slik som da, men en påminnelse om at datteren Edith skal interjues på indisk TV. Muriel bruker Signor til å ringe opp til barnebarna slik at de kan se på dette sammen.

Disse første scenene er nesten antiklimatiske sammenlignet med slutten på den forrige. Seere av kringkastingsversjonen har nå hatt en uke på seg til å diskutere mulige utfall etter cliffhangeren med familie og venner og på sosiale medier og lignende. Mittell (2015, s. 173) skiller mellom *hypotisering* som en kognitiv prosess den enkelte utøver mens vedkommende ser, mens *teorisering* er den kulturelle praksisen på ulike arenaer når man drøfter disse hypotesene med andre, online eller andre steder. Ifølge Mittell (2015, s. 173) er denne interaksjonen mellom individuell opplevelse og mellommenneskelige diskurser om seriefortellinger helt avgjørende når det gjelder å forstå denne narrative prosessen da konsumering av serier er en kontekstualisert praksis som innbyr til å spekulere, snakke og lage teorier om handlingen. Binging eller seriefråtsing kan sees på som noe helt annet enn serialisering og man kan stille spørsmål om verket blir forbedret eller ødelagt av å se alt på en gang (Grossman et al., 2019, s. 116, 123). Seriefråtsing påvirker nemlig hvordan TV-serien oppleves og kraften i cliffhangere mellom sesonger eller episoder minimeres (Bourdaa, 2011, s. 41). Dette kan altså være tilfellet i *Years and Years* hvor effekten av den dramatiske slutten på den første episoden ikke får samme effekt om man ser neste episode uten opphold og uten

spekulasjon og diskusjon med andre. På den andre siden kan binging gjøre at man blir mer bevisst på hele sesongen som én narrativ enhet da seerne kanskje i større grad legger merke til hvordan karakterene og handlingstrådene kan være bygget opp på en romanaktig måte (Sodano, 2012, s. 34).

Muriel får kontakt med Stephen og hans familie og Davies (u.å.-b) får her fram i manuset at de er "sammen, men separate" da de er i samme rom, men ser på hver sin skjerm. Rosie kommenterer at de før pleide å se på TV sammen, noe som ikke eksisterer lenger (Lewis, 2019b). Slik kommenterer serien på et metanivå hvordan seervanene har forandret seg og oppfordrer til ettertanke om hvordan det påvirker måten vi tar tilegner oss mediert underholdning. Samtidig gjentas temaet om at kommunikasjonsteknologi påvirker det sosiale samspillet. Edith, som altså blir intervjuet på TV, refererer til hendelsen seks måneder tidligere hvor alle trodde de skulle dø, noe hun sammenligner med bombingene av Hiroshima hvor folk i vesten fortsatte livene sine som før like etterpå (Lewis, 2019b). Dette historiske bakteppet er dermed en eksplisitt del av TV-seriens intertekstualitet, og serien får også fram hvordan historien gjentar seg. Edith forklarer at Kina trakk seg tilbake etter bombingene av Hong Sho Dao, men at det ble innført sanksjoner mot USA og de snudde en handelskrig til en virkelig krig. Samtidskonteksten til serien virker inn på hvordan den fortolkes, men også hvilket ståsted og kontekst man opplever serien fra. Med DVD-er eller strømming kan man oppleve serien lenge etter at den ble laget, og nå, sett fra dagens ståsted, får referanser til slike tiltak gjenklang i de økonomiske sanksjonene mot Russland etter landets invasjon av Ukraina i 2022.

Under TV-sendingen kommer det fram at Edith har blitt eksponert for radioaktiv stråling siden hun dro for nær Hong Sho Dao for å ta dronebilder av øya etter bombingene (Lewis, 2019b). Edith har trolig bare tjue år igjen å leve på grunn av stråleforgiftningen, noe som setter rammer for tiden som gjenstår både for karakteren i diegesen og lengden på serien, som slutter med hennes død. Likevel vil Edith ikke ha fokus på seg selv, men hun argumenterer heller for at Hong Sho Dao vil ha konsekvenser for oss alle – et frampek til blant annet utfallet av de økonomiske sanksjonene mot USA som vil føre til en ny finanskrisen. TV-sendingen avsluttes med at Edith ser direkte inn i kameraet og dermed brytes den fjerde veggen igjen, som en parallell til den første episoden hvor Rook gjorde det samme. Nå poengterer Edith at verden har blitt raskere og galere og at vi ikke tar pauser, ikke tenker, ikke lærer og at vi farer av gårde mot den neste katastrofen (Lewis, 2019b). Som et ekko til søsterens spørsmål i slutten av forrige episode stiller hun også spørsmålet om hvor vi går og når det skal slutte. Dette kan like gjerne være spørsmål som serieskaper Davies stiller til seeren for å få denne til å reflektere over utviklingen av verden rundt seg, siden den første episoden klart har fått fram at den foregår i samme univers som oss. Samtidig kan henvisningen til at vi ikke tar pauser, ikke tenker og ikke lærer være en kommentar til hvordan vi vanligvis konsumerer TV-serier. Som jeg var inne på kan for eksempel seriefråtsing, hvor man ikke tar pauser og ikke tar seg tid til å dvele og diskutere over tematikken som tas opp, føre til en annerledes og kanskje mer overfladisk opplevelse av TV-serier (jf. Mittell, 2015). Ironisk nok er det nettopp pausing av serien og refleksjon over den ved hjelp av teori noe jeg forsøker å gjøre gjennom dette prosjektet for å se hva vi kan lære av den. Nyere digitale løsninger som strømming, nedlasting, DVD-er og lignende har ifølge Mittell (2015, s. 165) ført til at man konsumerer TV-serier på en annen måte enn ved ordinær kringkasting siden man nå lettere kan se om igjen episoder og styre tidsbruken selv.

Innspillet til Edith etterfølges av raske klipp i nyhetsmontasjer, som virkelig illustrerer hvordan verden raser videre, og hvor det blant annet på en subtil måte kommer fram at

bankene er i krise på grunn av økonomiske sanksjoner mot USA (Lewis, 2019b). Siden det er så hurtig klipperytme får serieskaperne fram at karakterene opplever at tiden går raskt og at de ikke klarer å fordøye og ta inn over seg alt som skjer, og for seerne får denne fremstillingen samme effekt. Korte klipp av Putin og Xi Jinping som blir valgt til presidenter på livstid, blir etterfulgt av et lengre klipp fra Vivienne Rook i et gameshow på TV, som visualiserer hvordan slike opptredener av kjendiser fanger interessen vår mer enn mye viktigere nyhetsinnslag. Videre informerer nyhetene om at fuglebestanden har blitt halvert i Storbritannia og at insektsbestanden har falt med 80 % på 30 år (Lewis, 2019b). Dette blir fulgt av et klipp av Muriel som dreper en flue med en avis, en satirisk fremstilling av at menneskets negative påvirkning på økosystemet er årsaken til utrydding av dyrearter (Cohen, 2014, s. 166, 167).

Celeste har mistet jobben som en direkte følge av sanksjonene mot USA siden sjefene hennes er amerikanske (Lewis, 2019b). USAs bruk av masseødeleggelsesvåpen i Kina har altså ført til store ringvirkninger. Et nyhetsinnslag formidler at droner har tatt over 90 % av leveringer av pakker, som har ført til at mange i transportbransjen har mistet jobbene sine – et mer direkte eksempel på hvordan maskiner tar over jobben for mennesker. West (2015) påpeker hvordan automatisering i form av blant annet roboter og droner vil føre til at stadig flere mennesker kan bli overflødige og arbeidsledige.

Som en satire på hvordan maskiner kan være en trussel for mennesker flyr en av dronene på parlamentsmedlemmet Archie Goolding og halshogger han på TV (Lewis, 2019b). Dette kan være en kommentar til hvordan naive og korttenkte politikere ikke har gjort grundig nok utgreiing av potensielle negative konsekvenser av teknologien de innfører. Introduksjon av ny teknologi kan ha utilsiktede konsekvenser, kanskje særlig hvis teknologien er en fordel for noen og en ulempe for mange andre (Coeckelbergh, 2020, s. 7). Teknologi kan altså være ødeleggende på flere måter, enten direkte og intendert som ved angrepet på Hong Sho Dao, eller ved uhell som ved droneulykken eller mer indirekte som ved stråleforgiftningen til Edith.

Celeste går på lunsjdate med datteren Bethany på en eksklusiv restaurant med pent kledde "hvitsnipp"-mennesker, hvor moren passer inn (Lewis, 2019b). Bethany skiller seg ut med en blå dongerijakke, som kan være en referanse til "blåsnipperarbeidere" (Parietti, 2023), det vil si arbeiderklassen som gjorde manuelt arbeid i blant annet fabrikker, som jo er en viktig del av Manchesters teknologihistorie. Senere i episoden kommer det fram at Bethany har blitt en "dataminer", som fremstilles nærmest som en slags moderne form for fabrikkarbeider. Moren forteller til datteren at hun har blitt gjort overflødig på grunn av kunstig intelligens som kan gjøre jobben hennes mye raskere. Ifølge Coeckelbergh (2020, s. 75) vil kunstig intelligens trolig føre til at flere og flere mister jobbene sine i framtiden og at økonomien blir forvandlet. Jobber som tidligere har blitt sett på som trygge og som du kunne ha livet ut, som regnskapsføring i Celestes tilfelle, kan altså bli erstattet av kunstig intelligens.

Bethany, som til nå har sittet passivt og lyttet til moren, blir entusiastisk og spør om moren kan ringe henne. Celeste tar opp mobiltelefonen sin og ringer Bethany, som svarer med å knipse med fingrene og ta neven opp mot hodet med en utstrakt lillefinger mot munnen, for å illustrere en telefon. Bethany forteller moren at hun har fått operert inn et implantat i hånden slik at den nå er telefonen hennes. Under huden er det sensorer på fingertuppene og blodårelignende ledninger som går nedover fingrene, og på håndleddet har hun en høyttaler. Bethany har altså begynt på sin reise mot å bli transhumanist, men slik det blir framstilt er den nye teknologien ikke nødvendigvis en forbedring. For å ringe ut med de nye implantatene må hun fremdeles bruke en vanlig telefon som mellomledd, og for å svare må hun altså knipse

med fingrene og holde hånden mot hodet. Denne måten å ringe på virker mer tungvint enn vanlig og er ikke akkurat håndfri, og serien får dermed fram at ny teknologi ikke alltid er et framskritt. Samtidig sidestiller Bethany implantatene med det å ta en tatovering, noe moren gjorde da hun var på samme alder som datteren. Slike transhumanistiske inngrep kan altså være framtidens form for ungdomsopprør og en måte de kan uttrykke sin identitet på. Davies fortsetter altså med å forankre transhumanisme i gjenkjennelige ritualer og praksiser, noe som gjør problemstillingene mer tilgjengelige for det allmenne publikummet og ikke bare de som er særskilt interesserte i science fiction.

Daniels eksmann Ralph er innom bensinstasjonen der Viktor jobber ulovlig (Lewis, 2019b). Siden Viktor kjeder seg på jobb og er mer opptatt av mobiltelefonen sin enn å se på kundene sine, ser han ikke Ralph, som han trolig ellers ville gjenkjent. Dette er nok en referanse til hvordan vår teknofili kan få uante konsekvenser. I dette tilfellet fører det til at Ralph bruker sin portable overvåkningsteknologi i form av sin mobiltelefon til å ta bilde av Viktor og rapportere han videre til myndighetene. Vi lever altså i et orwelliansk samfunn der vi aldri vet hvem som overvåker oss og hvilke intensjoner de har. Slik uttrykker serien at vi kanskje allerede lever i en dystopi.

Familien samles enda en gang for å feire bursdagen til Muriel (Lewis, 2019b). Tischleder (2017, s.122) framhever at TV-serier ofte bruker virkemidler som repetisjon og tilvenning ved å bruke de samme settingene om igjen slik at vi får en bedre kjennskap til både steder og karakterer. Som en satire på omverdenens interesse for nye teknologiske duppeditter, instruerer Stephen de andre om at de ikke skal stirre på Bethanys hånd som hun raskt viser fram. I forbifarten går det ikke an å se at det er noe spesielt med hånden hennes og den fremstår dermed som en henvisning til "keiserens nye klær". For alt de andre vet er det altså ikke noe annerledes med henne, det er bare noe de har blitt fortalt. Stephen forteller også at telefonsamtalene til Bethany er dobbelt så dyre, noe som får fram at teknologiske framskritt kan være tilbakeskritt, i alle fall økonomisk sett.

Muriel kommenterer at hun ikke har fått tak i sjokolade, nok en subtil henvisning til miljøødeleggelser forårsaket av mennesker (jf. Cohen, 2014; Lewis, 2019b). Muriel understreker at de denne gangen ikke skal ha TV på siden den skremte dem året før. Paradoksalt nok argumenterer serien dermed for at familier heller bør gjøre noe annet enn å se på TV sammen. En slik samling rundt middagsbordet er enda et eksempel på en fokal praksis, altså en meningsfull aktivitet, gjerne med andre mennesker, i en verden gjennomsyret av teknologi (Borgmann, 2014). Hele familien, inkludert Edith som er til stede fysisk for første gang på årevis, samles rundt middagsbordet uten forstyrrende skjermer til stede. Viktor foreslår for Edith at hun kan fortelle verden om at Nordpolen har smeltet og er borte, men Edith svarer at hun allerede har gjort det og at det ikke er noe poeng lenger. I en lengre monolog forklarer Edith at det allerede er for seint og tidsfristene for å gjøre noe med klimaendringene allerede er forbigått for lenge siden. Hun refererer dermed til seriens underliggende tema om at tiden har gått ut og at det allerede kan være for sent å gjøre noe med samfunnsutviklingen. Resirkulering og engasjement for miljøet har ingen effekt og vi kommer til å oppleve oversvømmelser og tørke, men Edith spekulerer om en postapokalyptisk, dystopisk framtid der teknologi er en sjeldenhet og hvor små grupperinger av mennesker lever i mindre jordbruksamfunn. Slik får serien fram at mennesker har stor resiliens og vil finne måter å overleve på selv om verden vil se annerledes ut for framtidige generasjoner. Edith avslutter med å presentere en ny form for rusmiddel, en syntetisk alkohol fra Japan. Før teknofili og digital teknologi ble utbredte former for virkelighetsflukt var det kanskje primært rusmidler som hadde denne funksjonen, og det er altså noe mennesker alltid

har tydd til. Etter den påfølgende festen antyder Bethany overfor Edith at selv om teknologi i form av radioaktivitet har gitt tanten en gjenværende levetid på cirka ti år er det også teknologi som kan være redningen for henne i form av evig liv som data, enda en henvisning til posthumanisme.

Rett etter midnatt får Viktor en tekstmelding fra myndighetene om at han ikke lenger har oppholdstillatelse, noe Muriel umiddelbart avfeier som "falske nyheter" (Lewis, 2019b). Lazer et al. (2018) definerer falske nyheter som fabrikkert informasjon som etterligner formen på vanlige nyheter, men hvor organiseringen og intensjonen bak ikke er den samme. Falske nyheter overlapper ofte med disinformasjon, altså informasjon som bevisst spres for å lure folk og misinformasjon, det vil si falsk eller villedende informasjon (Lazer et al., 2018). I dette tilfellet er det nok heller disinformasjon Muriel sikter til, men scenen får i alle fall fram at vi har blitt mer og mer skeptiske til digital informasjon. Det har blitt vanskeligere å skille mellom hva som er falskt og hva som er ekte når sannheter og løgner blandes på denne måten (Coeckelbergh, 2020, s. 103). Det viser seg imidlertid i dette tilfellet at tekstmeldingen er ekte, noe som får frem hvor upersonlig og avsondret kommunikasjonen mellom det offentlige og borgerne har blitt.

Edith flytter inn hos søsteren Rosie, og naboen Lesley kommer innom med den seks måneder gamle datteren Poppy på armen (Lewis, 2019b). Poppy er plassert slik at hun nærmest sitter på armen til moren med ryggen mot de andre, et subtilt grep for å rette seernes oppmerksomhet mot barnets rygg. Etterpå forklarer Rosie til Edith at Poppy er det barnet hun har fortalt om tidligere som også hadde mellomrom i ryggraden slik som henne. De oppdaget dette ved å skanne Poppy i livmoren og fikse det der.

Rosie og Edith er nå på terrassen, og det første bildet som viser dette er komponert slik at et vindu rammer inn Edith som står til venstre og terrassedøren rammer inn Rosie som sitter i rullestolen sin til høyre (Lewis, 2019b). Siden vi i vesten leser fra venstre mot høyre kommer kontrasten i deres funksjonsevne klart fram, noe som ikke har vært i fokus tidligere. En sentral del av intertekstualiteten her er at Davies opprinnelig ikke hadde tenkt at karakteren Rosie skulle ha funksjonshemming, men at han inkluderte dette da det viste seg at skuespiller Ruth Madeley, som har ryggmargsbrokk, var den rette for rollen (Nicolaou, 2019). Madeley var derfor med på å forme rollefiguren, noe som kanskje kommer tydeligst til uttrykk i denne scenen, hvor det er store endringer i dialog mellom manuset og den ferdige versjonen (Davies, u.å.-b; Lewis, 2019b; Nicolaou, 2019).

I motsetning til i manuset går Rosie nå dypere inn i etiske problemstillinger med den nye teknologien, som hvor man skal stoppe når man først begynner å fikse ting, og om det bare er de rike som skal ha tilgang til slike muligheter siden det offentlige helsevesenet ikke har råd til slike operasjoner (Lewis, 2019b). Verbeek (2011) beskriver i boka *Moralizing technology: Understanding and designing the morality of things* hvordan ultralyd skaper en ny relasjon mellom foreldre og foster hvor foreldrene blir satt i en posisjon hvor de kan ta et moralsk valg om fosterets videre framtid. Subteksten om at bare bemidlete har tilgang til visse teknologier underbygges av settingen på terrassen hvor vi kan se arbeiderklasse-nabolaget til Rosie, med tilsvarende boligblokker som den hun bor i. Rosie sier at Poppy er nydelig, men at hun også var nydelig før de fikset henne. Dette er også en klar parallell til Bethanys handlingstråd hvor ny teknologi kan endre menneskekroppen og "korrigere" det som er gitt av naturen. Rosie sier hun får frysninger av denne utviklingen og er bekymret for om noen vil fikse henne, noe hun i motsetning til sin niese Bethany ikke er interessert i. Edith har en mer pragmatisk tilnærming og mener at de ikke trenger å bry seg om hva de rike eventuelt gjør med en slik teknologi da

det er opp til dem. Rosie avslutter samtalen med et sukk om at verden er blitt mer komplisert, som nettopp er det serien vil belyse ved å få fram at folk flest vanligvis ikke stopper opp og reflekterer over slike etiske konsekvenser ny teknologi muliggjør. Utviklingen innen teknologi skjer altså så raskt at man ikke rekker å ta inn over seg effektene av den og man skjønner kanskje ikke rekkevidden av ringvirkningene før det er for seint, noe som er en underliggende tematikk i serien.

Viktor blir deportert til Ukraina og kommuniserer med Daniel via webkamera (Lewis, 2019b). De har en fortrolig samtale og legger planer for hvordan Viktor kan komme tilbake, men Daniel undrer på om "de" kan høre på hva de sier. I motsetning til grasrot-overvåkning som Ralph drev med da han anga Viktor til myndighetene, er det her det totalitære regimet i Ukraina som driver med "top down"-overvåkning av innbyggerne. Dette er en klar referanse til overvåkning i land som Kina hvor myndighetene følger med på uønskede grupperinger innenfor landegrensene (Louvet, 2020). Viktor svarer at han ikke vet om noen kan avlytte dem, og en slik underliggende usikkerhet kan påvirke hvordan vi kommuniserer med hverandre digitalt.

Edith og Rosie drar på en offentlig debatt i kommunehuset med Vivienne Rook og fire andre kandidater (Lewis, 2019b). Manuset framhever at publikum utgjør et hav av apparater og at folk tar bilder, tekster og tweeter (Davies, u.å.-b). Rook snakker om at myndighetene innfører "eksporttoll" og avslører dermed overfor de andre kandidatene at hun egentlig ikke har peiling på politikk. Den italienske Femstjernesbevegelsen, som er en viktig inspirasjonskilde til Rooks parti, bestod også av mange medlemmer og kandidater som ikke hadde formell kunnskap om politiske prosesser og som måtte lære seg dette etter hvert (Sæbø et al., 2020). Gjennom digital teknologi får altså populistiske politikere og andre med kontroversielle synspunkter og meninger et talerør og mulighet for å nå et potensielt stort publikum, uten at de nødvendigvis håndterer ansvaret dette medfører. Mot slutten av debatten tar Rook ut et lite penn-lignende apparat, kalt Blink, som er et ulovlig digitalt våpen smuglet inn fra Taiwan. Utformingen av apparatet kan gi flere konnotasjoner. Det kan minne om "the neuralyzer" fra science fiction-filmene *Men in Black (1997-2019)* hvor en liten, sylindrerformet ting med lys i den ene enden kan "sensurere" minnene til folk og få dem til å glemme det de har sett (Men In Black wiki, u. å.). Med dette påpeker serieskaperne nok en gang at elementer fra science fiction-filmer allerede har blitt eller snart kan bli til virkelighet. Først holder Rook Blink som en kulepenn, og med tanke på hvordan Blink blir brukt kan dette være en referanse til uttrykket om at pennen er mektigere enn sverdet (Gee, 2015). Det skriftlige (digitale) ord kan inspirere og påvirke folk og derfor forårsake større konsekvenser enn bruk av vold.



Figur 4. Skjerm bilde fra *Years and Years*, episode 2 (BBC/HBO, 2019)

Rook klikker på Blink og alle apparatene i salen skrur av, i en radius av 30 meter (Lewis, 2019b). Paradoksal nok blir pennen, som altså kan symbolisere ytringsfrihet, brukt til å sensurere publikum og forhindre dem fra å kommunisere med teknologi. Måten Rook nå holder Blink på, med en lysende tupp, kan minne om en lykt eller fakkell. Dermed kan dette gi konnotasjoner til hvordan frihetsgudinnen, som også holder en fakkell, symboliserer frihet og demokrati, samt opphevingen av slaveriet (Glassberg, 2003). Siden settingen her er en demokratisk debatt er det med på å bygge opp under en slik fortolkning. Teknologi kan altså virke frigjørende og fungere som talerør for folket, samtidig som den også kan være undertrykkende. I halvtotal-bildet av Rook på talerstolen med mikrofonen som peker rett opp mot munnen hennes og med den aktiverte Blink-pennen i hånden hennes ved siden av, kommer disse kontrastene tydelig fram. Rook, som er seriens antagonist, er kledd i hvitt, som vanligvis symboliserer det gode og fredfulle. Ved å spille på slike kontraster får serieskaperne fram hvordan skinnet kan bedra og at ting ikke alltid er slik man først tror, noe som kan være verdt å minne om i en verden med mange inntrykk hvor vi ofte trekker raske slutninger. Selve Blink-apparatet ser også unnselig og ufarlig ut, men på samme måte som med de tilsynelatende harmløse pakkeleverende dronene, kan man bli forledet av førsteinntrykket også når det gjelder teknologi.

Rook argumenterer for at folk må kunne snakke hverandre uten å bruke mobiltelefoner (Lewis, 2019b). Dette er enda en henvisning til "phubbing". Ved å bruke Blink eliminerer Rook slike digitale distraksjoner og sikrer publikums fulle oppmerksomhet. Likevel tyr hun selv til tv-skjermer for å illustrere for publikum i salen at skolebarn strømmer pornografi på telefonene sine. Rook vil holde teknologigigantene i California ansvarlig for dette, en henvisning til de fem store teknologiselskapene Microsoft, Apple, Google, Amazon og Facebook som fasiliterer store deler av den digitale kommunikasjonen via sine plattformer (van Dijck et al., 2018). Hun mener altså at disse korporasjonene har for stor makt, men med Blink er det hun selv som demonstrerer totalitær makt overfor publikum i salen, en ironi tilhørerne tilsynelatende ikke er klar over. Edith, som ifølge Rosie tidligere har hatet Rook, er nå begeistret og dette demonstrerer hvor fort lojalitetene kan skifte og hvordan rett bruk av digital teknologi kan trollebinde folk. Intertekstuel sett kan Blink gi konnotasjoner til en tryllestav og Emma Thompsons tidligere rollefigur professor Sybill Trelawney i *Harry Potter-*

filmene, eventuelt til *Doctor Whos* soniske skrujern, da Vivienne Rook er et navn Davies gjenbraker fra den serien (The Doctor Who wiki, u. å.-a, u. å.-b; The Harry Potter Compendium, u. å.).

Stephen og Celeste, som nylig har solgt huset sitt, får meldinger midt på natten om at banken de bruker nettopp har gått konkurs (Lewis, 2019b). Japanske investorer har ikke lenger tillit til det amerikanske moderselskapet, noe som viser hvor sammenvevd og globalisert verden har blitt. Nettsiden til banken er nede og ekteparet blir usikre på om de fremdeles har tilgang til pengene sine. Dette illustrerer *systemisk risiko*, altså hvor sårbare store systemer som banktjenester er og hvordan eventuelle sammenbrudd i et land raskt kan spre seg til andre land (Kaufman & Scott, 2003, s. 371, 372). Teknologihistorikeren Misa (2011, s. 287) argumenterer for at slike systemiske risikoer har sine utspring i og blir forplantet av sammenkoblede teknologiske systemer, hvor feil i ett av dem vil få ringvirkninger gjennom hele systemet, og da over store geografiske områder. Stephen og Celeste oppsøker banken og ser en lang kø utenfor. De er altså langt fra alene om å være redd for å miste pengene sine, og ved å vise disse folkemengdene får serieskaperne fram hvor store konsekvensene av bankkonkursen er, på en helt annen måte enn de foregående scenene da Stephen og Celeste bare så dette på skjermene sine. Banken lukker dørene og kaoset bryter løs og den suggerende musikken minner om sluttscenene i forrige episode. Der kom kaoset til uttrykk gjennom familien Lyons, men nå ser vi hvordan større folkemengder reagerer som følge av avmakten de kjenner på forårsaket av svikt i de teknologiske systemene som de er en del av. I motsetning til forrige episode får vi her en epiløp der Stephen forklarer til søsknene sine via Signor hvor mye penger han og kona har mistet. Familiemedlemmene sitter i hver sine hjem, bundet sammen av teknologi, noe som får fram at disse sammenkoblende teknologiske systemene som førte til at Stephen og Celeste mistet pengene sine ikke nødvendigvis bare er en negativ ting. Familien Bisme-Lyons blir nødt til å flytte inn til Muriel i huset hennes. Ved å vise konsekvensene av en slik bankkollaps gjennom karakterer vi har fått en god relasjon til, får serien fram hvor skjør den teknologiske verden vi lever i kan være, og hvordan det er de *mellommenneskelige* og ikke de *teknologiske* forbindelsene som virkelig betyr noe.

Episoden avsluttes med at storfamilien Lyons ser på en nyhetssending om at Vivienne Rook er valgt som medlem av parlamentet, noe de reagerer ulikt på (Lewis, 2019b). Rook har nå på seg en militærgrønn jakke foran det britiske flagget, som gir konnotasjoner til nasjonalisme og totalitarisme. Midt i en setning går bildet av Rook plutselig i svart og det viser seg at Muriel har skrudd av TV-en, en illustrasjon av at vi tross alt kan velge hva vi tar til oss av informasjon. Dette er en form for agens som kanskje ikke vanligvis blir fremstilt på TV, men som også er en parallell til forrige episode hvor Lee valgte bort nyhetssendingen om atomangrepet. Agensen videreføres også i neste episode hvor karakterene er i ferd med å omstille seg til nye teknologiske forutsetninger, og hvor serien øker fokuset på overvåkning og transhumanisme.

Episode 3

Den tredje episoden begynner omtrent likt som den første med Vivienne Rook på TV, men denne gangen i et større utsnitt som også får med et juletre (Lewis, 2019e). Kameraet panorerer fra TV-en, forbi juletreet og til Lincoln som ligger i sofaen i fanget til sin tante Edith. Slik etableres det raskt at det har vært et tidshopp i diegese-tiden siden det nå er jul, og relasjonen mellom Edith og Lincoln reetableres, av grunner som blir klarere senere i episoden. Panorering fra teknologi til mennesker understreker igjen at fokuset er på karakterene, samtidig som selve kamerabevegelsen her også på en subtil måte får fram det underliggende

hovedtemaet i denne episoden, nemlig overganger. Episoden utgjør midtdelen i det totale narrativet og de fleste karakterene er også i overgangsfaser.

Det etableres flere paralleller til den første episoden ved at Rook banner på TV og Lyons-søsknene ser på fra hver sine hjem, med Viktor til stede via nettbrett-skjermen hos Daniel (Lewis, 2019e). Rook bryter atter en gang den fjerde veggen ved å se rett i kamera der hun spør publikum i diegesen og publikum som ser på serien om ikke de også banner når systemet går mot dem. Her refereres det igjen til hvor sårbare de teknologiske systemene vi er en del av er, og hvordan kollaps der kan ramme hver og en av oss. Stephen står i sykkelshorts på kjøkkenet, noe som er første hint om hans nye jobb og nye sosiale status etter banken kollapset og han mistet jobben. Rook bruker talerøret hun har via TV-opptredenen sin til å spre videre budskapet mange, inkludert Stephen og Danieln har ytret hver for seg, nemlig at folk generelt er for dumme til å stemme, noe som ble klart under Brexit-avstemningen. Her refererer Davies direkte til den kontekstuelle bakgrunnen for serien, nemlig Brexit, hvor det britiske folket kanskje ikke viste den beste dømmekraften. Gjennom Rook-karakteren setter Davies dette på spissen med hennes forslag om å innføre IQ-test for å stemme ved neste parlamentsvalg. Søsknene er spredt på tre hus i ulike deler av Manchester, men på grunn av sømløs digital teknologi snakker de til hverandre som om de var i samme rom, uten synlige mobiler, mikrofoner eller høyttalere, selv om eksemplarer av Signor er til stede i bakgrunnene. Rook avslutter med å se i kamera og si at folket må få bestemme selv, men kun de smarte. Her er det også en dobbel betydning da hun både mener publikum i diegesen og i den virkelige verden. De som ser på serien er blant de smarte, da de bruker tid på en serie som ikke bare er underholdende, men også bidrar til refleksjon og ettertanke om blant annet teknologiutviklingen. For å kunne bestemme hvordan fremtiden vil bli må man altså være smart og sette seg inn i ulike problemstillinger og scenarioer som kan oppstå, noe Davies altså oppfordrer til gjennom *Years and Years*.

Nyhetene formidler at bankkrisen fortsetter med store ringvirkninger, blant annet for farmasøytindustrien som gjør at det blir vanskelig for folk å skaffe medisiner (Lewis, 2019e). Stephen uttrykker sin bekymring for om datteren Ruby vil få tak i epilepsimedisinen sin. Dette er problemstillinger alle kan kjenne seg igjen i og viser hvor avhengige vi er av teknologi som medisiner og hvor også sårbar medisinindustrien er. Mange opplevde medisinmangel under Covid19-pandemien som gjør at dette kanskje får ekstra stor gjenklang hos publikum som ser serien i etterkant av den.

Bethany har fått ny jobb som "datasveiper", tydeligvis en lavstatusjobb hvor hun sitter i et stort rom sammen med en haug med andre unge mennesker foran datamaskiner hvor de monitorerer eventuell russisk innblanding i valgprosessen (Lewis, 2019e). Bethany er atter en gang kledd i dongerijakken sin som en "blåsnipearbeider", noe som igjen er en henvisning til Manchesters teknologihistorie hvor hun nå utgjør en del av den nye arbeiderklassen innen digital industri. Hun er bare en del av mengden, i utgangspunktet bare et tannhjul i det store maskineriet, men da hun tilfeldigvis oppdager at hennes kollega Lizzie har samme type håndimplantater som henne, oppstår en menneskelig forbindelse mellom dem. Ironisk finner de hverandre som mennesker selv om begge søker mot å bli mer som maskiner.

Daniel ringer Viktor via Skype, men noen som tilsynelatende er politimenn svarer, noe som viser hvor lett det er å overvåke og bryte inn i de digitale samtalene til folk (Lewis, 2019e). Dette er en referanse tilbake til scenen i forrige episode hvor Stephen og Viktor var usikre på om noen avlyttet dem, noe som da faktisk ble gjort. Dette spiller på den usikkerheten vi alle

kan føle på med digital kommunikasjon hvor vi aldri kan være helt sikre på *om* og *når* noen eventuelt monitorerer samtalene våre.

Hjemme hos Rosie er Lee opptatt av VR-brillene sine, som igjen viser hans preferanse for den digitale verdenen fremfor arbeiderklassetilværelsen i blokka han bor i (Lewis, 2019e). Rosie er på vei ut og Edith tilbyr seg å være barnevakt for Lincoln, som kler seg feminint i kjole og strømpebukser og kaller seg for Susie. Her begynner det å bli tydelig at Lincoln ikke identifiserer seg som gutt. På vei til en stor bygning der et firma kalt Wytel holder til, plukker Edith opp en plaster-lignende innretning fra noen på gata og bruker dette på tommelen for å få adgang. Her blir altså moderne teknologi brukt på en utilitaristisk måte, som et middel for å oppnå et mål. Inne i lokalene til Wytel bruker Edith mobiltelefonen sin til å laste ned informasjon fra en datamaskin, noe som spiller på konvensjoner fra filmer innen "kupp"-sjangeren. Som jeg har vært inne på er det ikke uvanlig for komplekse TV-serier å låne fra andre sjangre som Davies gjør her.

Stephen begynner på en ny lavtlønnet sykkelbudjobb der han leverer pakker rundt i byen (Lewis, 2019e). Nå har man altså gått tilbake til gammel teknologi som sykler til pakkeleveringer i stedet for det moderne droneprosjektet som ble en fiasko. Blant Stephens nye kolleger er det flere andre overkvalifiserte, høyt utdannede akademikere som han, som på grunn av ringvirkningene av bankkollapsen nå må ta til takke med manuelt arbeid. Dette understreker hvor sårbar den teknologiske infrastrukturen vi omgir oss med er, og hvor lite som skal til før tidligere høystatus utdanninger ikke blir like mye verdt. Stephen er likevel ved godt mot, som understreker hvor tilpasningsdyktige mennesker kan være. Samtidig underbygger dette det Edith sa i forrige episode om at det alltid kommer til å være noen mennesker igjen, nesten samme hvor katastrofal fremtiden blir, siden mennesket alltid finner en utvei, dog kanskje ikke i en verden som er fullt så avhengig av moderne teknologi som vi er i dag.

På arbeidsplassen til Rosie demonstrerer sjefen hennes en ny oppfinnelse i form av selvvarmende lunsjbokser (Lewis, 2019e). Manuset refererer her til en Youtube-video om japanske "bento-bokser" som fungerer på samme måte som i serien (Davies, u.å.-c). Dette illustrerer at mye av teknologien i *Years and Years* er basert på teknologi vi allerede har i dag, som altså er i tråd med det nevnte Atwood-prinsippet. Som Anthony (2017, s. 223) påpeker kan det ta opptil 20-40 år før ny teknologi får utstrakt bruk. Teknologi som virker som rein science fiction finnes altså kanskje allerede. Sjefen til Rosie forklarer at burgeren i lunsjboksen består av helt kunstig kjøtt, laget i laboratorium. Rosie prøvesmaker og kanskje overraskende nok synes hun at det smaker fortreffelig. Det kunstige er altså minst like godt som det ekte, noe Rosie medgir er en dårlig ting. Davies fremstiller ikke teknologi som noe ensidig negativt, noe som muligens kan spores tilbake til hans sci-fi-røtter. Som en følge av bankkrisen og denne nye effektive teknologien med kunstig, selvvarmende kjøtt er det ikke lenger behov for så mange kantinemedarbeidere. I likhet med Stephen og Celeste mister Rosie dermed jobben på grunn av ny teknologi.

Daniel feirer bursdagen sin med en stor sammenkomst hos Muriel (Lewis, 2019e). Edith hilser på Bethanys venninne Lizze som gjorde undersøkelser for Edith om Wytel Industries som nå tilfeldigvis har gått konkurs. Muriel småprater med Rosie om Hong Sho Dao og påpeker at de trodde verden skulle endres og ingenting bli som før, men at folk nesten ikke snakker om det lenger. Dette viser til at hverdagslivet tar over for folk flest og livet går videre mer eller mindre som før, noe Edith også understrekte i TV-intervjuet i begynnelsen av forrige episode. Store katastrofer og kriger i andre land blir fort glemt om det ikke får direkte følger

for den enkelte. Celeste blir oppgitt over Muriels uttalelser og sier at konsekvensene etter Hong Sho ødela hele livet hennes. Etterspillet av atomangrepet førte jo til mange ringvirkninger og blant annet til bankkrisen, noe som får fram hvordan teknologibruk kan påvirke oss også på mer indirekte, subtile måter. Dette gjelder altså ikke bare personlig på kroppen slik Edith opplever det gjennom radioaktiv stråling, men også blant annet økonomiske konsekvenser.

Edith klager på internettforbindelsen hos Muriel, som mener hun heller bør prøve Signor 2, som merkelig nok virker (Lewis, 2019e). Dette gjør seeren oppmerksom på at teknologi alltid må oppgraderes og byttes ut mot nyere og tilsynelatende bedre modeller. Profitt er altså et vesentlig motiv for utvikling av ny teknologi, og apparater blir ikke laget for å vare lenge (Crawford, 2021, s. 31, 224). Forholdet mellom økonomi og teknologi har Davies allerede vært inne på blant annet når det gjelder muligheten for ryggmargsbrokkoperasjon, og det utgjør også en viktig faktor når det gjelder transhumanisme, noe som vil bli et sentralt poeng etter hvert.

Muriel kommenterer at Edith pleide å være så opprørsk og lenke seg fast til rekkverk og brenne ting ned (Lewis, 2019e). Det sistnevnte fungerer også som et underfundig frampek til den siste episoden. Litt senere samme kveld ser Edith på en nyhetssending på mobiltelefonen der det kommer fram at lekkede dokumenter fra Wytel førte til at det ble avslørt at de var med på å lage utstyr til bygging av konsentrasjonsleirer i Syria. Dette minner om en småskala versjon av Wikileaks-skandalen hvor hundretusener av klassifiserte dokumenter om tvilsomme og ulovlige praksiser ble holdt skjult for vanlige borgere (Leigh & Harding, 2011, s. 223, 224). Overvåking av andre, kanskje især myndigheter og store selskaper, trenger derfor ikke være noe ensidig negativt. Teknologi muliggjør mer skjulte former for opprør og protester enn de mer eksplisitte måtene Muriel nevnte tidligere. Sett opp mot myndighetenes overvåking av samtalene mellom Daniel og Viktor får vi altså et mer nyansert bilde av overvåking i serien sammenlignet med andre dystopier. Teknologisk overvåking blir satt opp mot menneskelig overvåking i neste scene hvor Celeste og datteren Ruby spionerer på ulike parkonstellasjoner på festen. Dette underbygger at mennesker alltid har vært nysgjerrige på hva andre holder på med og teknologi er noe man kan bruke på en utilitaristisk måte til dette formålet, men man kan også klare seg uten.

Bethany diskuterer transhumanisme med sin nye venninne Lizzie og Bethany sier at foreldrene hennes mener at det bare er en fase (Lewis, 2019e). Dette spiller videre på scenen i den første episoden hvor transhumanisme ble lenket til seksualitet, noe det ikke er uvanlig at ungdommer eksperimenterer med. De snakker om en person de har lest om på internett som kan printe ut tankene sine, som igjen kan være en referanse til falske nyheter og at man ikke bør ta alt man leser på internett som god fisk. Lizzie tester grensene til Bethany ved å spørre henne hvor langt hun vil gå for å bli transmenneske. Bethany har penger de kan bruke og Lizzie kjenner noen som kan hjelpe dem. Denne skjulte planleggingen og relasjonsbyggingen rundt noe ulovlig kan være en analogi til ungdommer og narkotika. Davies hintet muligens også om at teknofili og typisk ungdommelig overmot eller hybris muligens kan være en dårlig kombinasjon. I det minste finner Bethany og Lizzie hverandre gjennom søken etter grenseoverskridende teknologibruk, noe som kontrasteres mot Lee som i neste scene sitter midt i folkemengden med VR-briller på. Teknologi kan altså både forbinde mennesker, noe Daniel demonstrerer ved å vise at Viktor er med dem via mobiltelefonskjermen, og isolere dem fra omverdenen, som i Lees tilfelle.

Daniel besøker Viktor, som har kommet seg ut av Ukraina, og har endt opp i Spania der han har blitt anholdt (Lewis, 2019e). Dette er med på å videreføre transport- og overgangsfasene som denne episoden omhandler på et metanivå og et narrativt nivå. Stephen er på vei ut av ekteskapet sitt ved at han har innledet et forhold til kollegaen Elaine. Stephen får en telefon om at faren er død etter å ha blitt truffet av et sykkelbud. For første gang i serien brytes den lineære fremstillingen av tid ved at vi får et kort flashback av denne hendelsen, som Stephen ser for seg. Faren fikk et skrubbsår på hånden etterpå, men på grunn av etterfølgende blodforgiftning og antibiotika som ikke lenger virker, døde han (World Health Organization, 2020). Her kommer det igjen fram vi setter vår lit til teknologi som antibiotika og tar for gitt at den vil redde oss, men en slik form for hybris kan få fatale konsekvenser. Det er ikke lett å forutse hvilken effekt teknologi direkte eller indirekte har på oss før noe går galt og den ikke lenger virker som den skal. Vår avhengighet av antibiotika er nok et eksempel på systemisk risiko og hvor skjørt det teknologiske nettverket vi er en del av, kan være.

Vivienne Rook har opprettet sin egen kanal siden hun nekter å opptre på andres nettverk og stille opp i andres debatter eller intervjuer (Lewis, 2019e). Dette er nok et eksempel på et ekkokammer, som ble etablert allerede i første episode med Ralph. Vi kan se en klar parallell til dette i vår tid med Donald Trump som dannet et eget sosialt medium etter å ha bli kastet ut fra Twitter (Clark, 2022). I et nyhetsinnslag fra BBC kommer det også fram at Rooks "Four Star Party" har vært involvert i en stemmeskandale, som kan være en referanse til Cambridge Analytica-skandalen i Trumps valgkamp (Coeckelbergh, 2020, s. 100). Likevel lar folk seg forlede av mediasirkuset til Rook, blant annet ved at hun blander gameshow- og talkshow-konvensjoner inn i sine politiske sendinger. Dette underbygges av at den kjente britiske TV-personligheten Julie Peasgood opptre som seg selv i disse innslagene. Muriel og Rosie er blant dem som lar seg forføre av Rook og stemmer på partiet hennes i valget. Sjangerblanding i de ovennevnte sammenhengene kan altså være manipulerende og gi et overfladisk bilde av politikere, men som jeg har fått fram trekker Davies også veksler på ulike sjangerkonvensjoner i sin formidling av narrativet i *Year and years*. I likhet med Trump hevder også Rook at hun og hennes kanal er den eneste plassen hvor det *ikke* er falske fakta og falske nyheter.

Celeste og Muriel tar farvel med Bethany og Lizzie utenfor Muriels hus (Lewis, 2019e). Ungdommene har sagt at de skal til Skottland, men det viser seg at de skal til Liverpool med en selvkjørende bil. I konteksten av en hemmelig roadtrip og et ungdommelig opprør blir det nesten antyklimatektisk ved at ingen av dem sitter bak rattet selv, men blir fraktet sakte avgårde. På den andre siden kan dette også være et hint om at teknologien er i ferd med å ta over styringen på livene deres og dermed fungerer dette som et frampek til det som skjer med dem senere i episoden.

Lyons-søsknene deltar i farens begravelse og det fokuseres mest på familiekomedie og ikke teknologi, bortsett fra når de finner ut at de ikke er i et krematorium, men et "aquatorium" (Lewis, 2019e). Liket til faren blir oppløst ved alkalisk hydrolyse i stedet for at det brennes, en mer miljøvennlig teknologi som allerede fantes før serien, men som *Years and Years* bidro til å gjøre mer kjent. Et selskap kalt nettopp Aquatorium (2019) har i ettertid bruk innslaget i serien som reklame for virksomheten sin. Fiksjon som *Years and Years* henter altså inspirasjon fra virkeligheten, men ved at serieskaperne bidrar til å gjøre lite utbredt teknologi mer kjent, kan det føre til mer utstrakt bruk enn før og kan dermed være med på å endre teknologiutviklingen. Metoden fikk også stor oppmerksomhet i media da Desmond Tutu døde i slutten av 2021 og liket hans ble oppløst med tilsvarende metode som i serien (Berger, 2022).

Celeste sitter hjemme på kjøkkenet hos Muriel, med en lysende Signor i venstre bildekant og med to bærbare pc-er foran seg (Lewis, 2019e). Bethany ringer moren og er tydelig opprørt og Celeste drar til Liverpool der Bethany og Lizzie har tatt inn på et herberge. Lizzie har en bandasje over det ene øyet, og da Celeste ber om å få se øyet hennes beveger det seg ukontrollert rundt med en mekanisk lyd. Her bruker serieskaperne konvensjoner fra skrekksjangeren, nærmere bestemt "bodyhorror" for å få fram hvor galt det kan gå med teknologi. Lizzie har tatt en ulovlig operasjon der hensikten var å gi henne digitalt syn, men det gikk galt og synet hennes er nå koblet opp med den bærbare pc-en ved siden av henne. Celeste er skrekkslagen og manuset slår fast at de er i helvete (Davies, u.å.-c).

Lizzie blir tatt med til et sykehus hvor en lege forklarer til Celeste at dette er noe som har pågått i mange tiår (Lewis, 2019e). Store cruiseskip tilrettelagt som sykehus drevet av østeuropeere foretok ulovlige inngrep som ansiktsløft på 1990-tallet, kjønnskifteoperasjoner på 2000-tallet og nå har de siktet seg inn på transhumanister. Her trekker serien igjen paralleller til transseksualitet for å selge inn til seerne at identitetssøken og ønske om endring av kropp kan bli utnyttet av kyniske kriminelle, også når det gjelder teknofili som transhumansime. Serieskaperne ekstrapolerer slike illegale operasjoner til også å gjelde inngrep for å integrere teknologi som digitalt syn, noe som i konteksten til resten av serien oppleves som en troverdig utvikling. Legen informerer Celeste om at det nå finnes teknologi som kan integreres med den optiske nerven, men det koster £500 000 og er altså ikke noe som er tilgjengelig for folk flest. Her skisserer serieskaperne et tydelig klasseskille når det gjelder fremtidig avansert teknologi, da det bare et fåtall som får tilgang til den. Som legen får frem er det mye som er mulig der ute, men ikke for vanlige mennesker som deg og meg. Dette viser igjen til Atwood-prinsippet i dystopier hvor man spiller på teknologi som allerede er mulig eller er i ferd med å utvikles, men som enten er for dyr eller for eksklusiv slik at den ikke er tilgjengelig for allmennheten ennå.

Utenfor sykehuset ringer Celeste til mannen sin, men hun nøler og vi får et klipp til at Celeste står på kjøkkenet hjemme hos Muriel med en pakke i hendene (Lewis, 2019e). Ifølge manuset er dette et tilbakeblikk til flere uker tidligere, og det understrekes også at plasteret hun tar ut av pakken er av samme type som Edith brukte tidligere i episoden (Davies, u.å.-c). Selv om dette tidsaspektet kanskje ikke er umiddelbart for en seer som ikke har tilgang til manuset, knyttes scenene sammen med ved hjelp av den samme underliggende musikken og at det klippes tilbake til at Celeste står utenfor sykehuset og tenker. Dunleavy (2017, s. 156) mener at slike tilbakeblikk, som forklarer motivasjonen og atferden til karakteren i nåtiden, er en narrativ strategi som kjennetegner komplekse TV-serier. Samme teknologi som Edith brukte for å overvåke og avsløre store selskaper blir nå altså brukt av Celeste til å logge seg inn på mannens mobil og avsløre eventuelt utroskap. Her er det også paralleller til hvordan Celeste i den første episoden brukte Signor til å få tilgang til Bethanys søkehistorikk. Teknologi blir brukt utilitaristisk for å overvåke familiemedlemmer. På denne måten får serien fram at det ikke bare er myndighetene som følger med på oss som i orwellianske, dystopiske overvåkningssamfunn, men den hverdagslige overvåkingen vi foretar av hverandre kan også utgjøre en trussel mot våre privatliv. Celeste finner dermed ut at Stephen er utro mot henne, men som manuset får fram velger hun å sitte på informasjonen på grunn av den økonomiske situasjonen hun er i (Davies, u.å.-c). På en TV-skjerm i bilen ser Stephen at Rooks parti fikk stor oppslutning under valget og dermed stor påvirkningskraft, som igjen er en referanse til hvordan den populistiske Femstjernersbevegelsen i Italia fikk uventet mye makt på kort tid (Braccini et al., 2019). Rooks listige bruk av mediemanipulering for å overvinne sine politiske

motstandere tematiseres i den neste episoden hvor teknologi ellers får en mindre fremtredende plass enn tidligere til fordel for fokus på det mellommenneskelige dramaet.

Episode 4

Episoden begynner med at alle i Lyons-familien, unntatt Daniel og Viktor som er i Madrid, er samlet til nyttårsfeiring hos Muriel (Lewis, 2019a). Bethany sitter for seg selv i bakgrunnen og hun får i oppdrag av Muriel å synkronisere apparatene deres via Signor. Plasseringen av Bethany i periferien minner om den første episoden da hun heller ikke var en fullverdig del av det sosiale fellesskapet på grunn av hennes teknofili. Bethany blir her brukt som et bindeledd mellom mennesker og teknologi, noe som spiller på hennes interesse for transhumanisme. Selv om alle kunne bedt Signor om å koble dem sammen har det altså her en symbolsk effekt, ved at en representant for den eldre og kanskje minst teknologisk kompetente generasjonen ber en representant for den yngre og mer teknologisk kyndige generasjonen om å gjøre dette.

Familien bruker den digitale teknologien til å kommunisere sammen, noe åpningen av denne episoden har til felles med alle de foregående (Lewis, 2019a). Slike repetisjoner og gjenbruk av lokasjoner fra episode til episode er som tidligere nevnt en del av tilvenningsprosessen i kontinuitets-orienterte serier hvor tilbakevendende elementer blir kombinert med nye handlingstråder (Tischleder, 2017, s. 122). I dette tilfellet reetableres blant annet den interne gnisningen mellom Celeste og Muriel og Ediths begrensede levetid på grunn av radioaktiv stråling. Samtidig påpeker Stephen at han drar på jobb for å komme seg ut av huset, noe Celeste og seerne vet ikke er hele sannheten og som legger grunnlaget for et sentral handlingselement denne episoden.

Viktor nevner for Daniel at det finnes en 3D-printet by i Spania, og Daniel tenner på idéen og fleiper med at han også kan printe ut byer (Lewis, 2019a). Denne teknologien blir altså sett på som noe positivt og som et gode, selv om den sannsynligvis også ville ført til arbeidsledighet i byggebransjen ved at teknologi erstatter menneskelig arbeidskraft, noe som ikke blir problematisert her. Skriking og lyd av skuddveksling i bakgrunnen får dem imidlertid tilbake på landjorden og minner dem og seerne om teknologiens destruktive kraft. Her er det en parallell til den første episoden hvor teknologiens henholdsvis skapende og ødeleggende potensiale ble eksemplifisert via Hong Sho Dao og atomraketten, mens denne gangen er det altså 3D-printete byer og bruk av håndvåpen i gatene som eksemplifiserer det samme.

Et annet gjentakende element er bruk av nyhetssendinger, akkompagnert av samme suggerende musikkbruk som i tilsvarende innslag tidligere, for å etablere den større politiske verdenen karakterene er en del av (Lewis, 2019a). I motsetning til tidligere, hvor slike sendinger har vært en del av seriens verdensbygging og etablering av det politiske bakteppet, får det som formidles i nyhetsinnslaget imidlertid direkte konsekvenser for karakterene denne gangen, siden Viktor i likhet med andre som ikke har spansk statsborgerskap ikke lenger kan bli i landet. Det har nemlig vært en revolusjon i Spania hvor venstreradikale har tatt makten. I manuset henviser Davies (u.å.-d) til at de kan bruke arkivmateriale fra opprør i Spania fra mars 2018 for å illustrerer disse hendelsene. På et metanivå får dette fram at serien ekstrapolerer ut fra vår egen tids samfunnsmessige utvikling. Nyhetene fortsetter å formidle den negative politiske utviklingen i resten av verden, blant annet at høyesteretten i USA har opphevet Roe versus Wade. Dette er enda et eksempel på hvordan Davies har truffet med sine projesjoner, selv om han i diegestiden denne gangen bommet med fem år. Edith er involvert i protestene mot det sistnevnte, noe som blir vist på TV. Stephen bruker fjernkontrollen for å spole tilbake og fryse bildet av Edith, noe som igjen får fram at vi kan kontrollere hva vi inntar av informasjon og hvordan. På et metanivå er det også en parallell til hvordan jeg selv

arbeider med denne analysen. Serien bruker altså vår interesse for karakterene og deres handlingstråder til å engasjere oss i diegesens politiske og samfunnsmessige utvikling. Siden denne utviklingen er ekstrapolert fra vår egen tid utfordrer serieskaperne med dette oss til også å bry seg om hva som skjer i verden rundt oss.

Etter nyhetsinnslagene kuttet musikken og tempoet roes betraktelig ned da vi får en scene hjemme hos Rosie og Edith der Stephen er på besøk (Lewis, 2019a). I manuset understreker Davies (u.å.-d) at det intime og hverdagslige tar over etter energien og drivet i nyhetsscenene. De raske klippene og den opphøysende musikkbruken under nyhetene får fram hvor raskt endringene skjer ute i verden og hvor overveldende det er og at man ikke får tid til å fordøye det som skjer. Karakterene gjør derfor det Davies vil at seerne skal gjøre, nemlig snakke om det som skjer ute i verden og hvilken betydning det kan få for dem. Edith understreker at det som har skjedd i England er deres egen feil da de har valgt politikerne selv og hun får også fram at historien gjentar seg. Hun trekker paralleller fra dagens populistiske politikere til eldre tider med solkonger og pest og påpeker at alt kommer tilbake. Med tanke på at serien ble skrevet i 2018 før Covid19-pandemien, er dette enda et tilfelle av urovekkende riktig projeksjon fra Davies' side.

Rosie kjøper en matvogn og innleder et forhold til Jonjo som hjelper henne med å gjøre denne i stand (Lewis, 2019a). Jonjo omtaler søsteren sin som vellykket siden hun i motsetning til den kriminelle broren har tilgang til de fornemme strøkene i Kensington som er forseglet. En slik segregering, hvor mennesker blir satt i bås ut fra sosial status, er nok et dystopisk sjangerelement (Claeys, 2016, s. 673; Marks et al., 2022, s. 197) og et frampek til hva som vil skje senere i serien. Jonjo gjør narr av alle de ulike typene burger med kjøtterstatninger som nå er tilgjengelige, men hvor alle egentlig bare vil ha en vanlig burger med ost. Som jeg var inne på tidligere tar det tid før nye teknologier får gjennomslagskraft. Daniel spør Edith om hjelp til å skaffe et falskt pass til Viktor slik at de kan få han ut av Spania. Selv om den nye identifikasjonsteknologien nå innbefatter utåndingsanalyse, mener Daniel at det bør være mulig å omgå dette da de forholder seg til de samme dumme menneskene som designet Brexit. Dette er enda en intertekstuell referanse til tiden serien ble skrevet i, i kjølvannet av nevnte Brexit-avstemningen og den oppgittheten Davies i likhet med mange andre briter følte på da (Miller, 2019). Lincoln løper forbi dem, fremdeles kledd mer som jente enn som gutt, noe som holder den handlingstråden varm.

På sin egen kanal uttrykker Vivienne Rook bekymring for "deep fake"-videoer som hun mener ødelegger debatter og truer demokratiet (Lewis, 2019a). Deep fake er digitalt manipulerede stemmer og videoer, som i likhet med falske nyheter blant annet blir bevisst spredt som misinformasjon, noe som fordrer at borgerne er mediemyndige og utøver kildekritikk for at demokratiet ikke skal undergraves (Kalsnes et al., 2021, s. 300). I tilfelle noen seere, både i diegesen og i den virkelige verden, ikke er oppdaterte på dette fenomenet bruker serieskaperne et nyhetsinnslag fra BBC som eksposisjon for å forklare dem hva deep fakes er. Videoklipp av Rooks politiske motstandere, som kommer med kontroversielle uttalelser, eksemplifiserer hva deep fakes er for noe, da de falske versjonene av dem settes opp mot de ekte, som nekter for å ha sagt noe slik. Rook framhever på sin kanal at videoene av hennes motstandere selvsagt *ikke* er ekte, samtidig som hun forsikrer seerne sine om at de likevel sa disse tingene. Her spiller hun altså bevisst på tvilen som alltid vil være der og som undergraver den nødvendige tilliten i et demokratisk system.

Daniel drar tilbake til Viktor i Madrid og smugler han inn på Frans turnébuss (Lewis, 2019a). I England sper Stephen på inntektene ved å være forsøkskanin for utviklingen av nye

medisiner, noe som presenteres som en konsekvens av Brexit da landet nå må teste alle medisinene selv. Testingen gir raske penger for folk som Stephen, selv om konsekvensene av slik teknologitesting kan være store. Dette understreker at profitt ofte er den største drivkraften når det gjelder ny teknologi og at aspekter som etikk kommer i andre rekke (Crawford, 2021, s. 224). Stephen får en negativ reaksjon etter testingen og sykepleieren gir beskjed til resepsjonisten. Ved en misforståelse ringer sistnevnte opp Celeste som er oppført som nærmeste pårørende, samtidig som sykepleieren ringer Elaine. Dermed ender både konen og elskeren samtidig opp på sykehuset, forøvrig en scene Davies har hatt idéen til i over tjue år (Williams, 2020). Celeste tar Stephen med seg hjem og konfronterer ham med affæren foran Muriel og døtrene. Han blir kastet ut av Muriel og siden Celeste legger beslag på bilen må han stavre seg av gårde på sykkelen. Som datteren Bethany er det altså Celeste som nå disponerer den nyere teknologien. Dette er enda et eksempel på at kvinnekarakterene gjennomgående blir portrettert som handlekraftige i serien og med sterkere kontroll over sine skjebner enn mennene.

I Spania må Daniel og Viktor legge nye planer da bussen blir stoppet i en kontroll (Lewis, 2019a). De prøver å skaffe nye pass for å komme seg ut av landet, men blir svindlet for både Daniels pass og mesteparten av pengene han hadde igjen. Som en siste utvei forsøker de å krysse den engelske kanalen på illegalt vis i en båt overlesset med andre flyktninger. Daniel drukner i løpet av overfarten, men Viktor overlever. Egentlig ville Davies at det skulle være omvendt, men han innså at det måtte være Daniel som skulle dø da det er den karakteren seerne identifiserer seg mest med, og det vil gjøre større inntrykk på seerne hvis en som dem dør (Williams, 2020). Her spiller Davies sannsynligvis bevisst på at den tenkte målgruppen, som gjerne er briter i middelklassen i likhet med Lyons-familien, trolig blir mer berørt av at "en av dem" dør i en analogi til flyktningkrisen i stedet for Viktor som allerede er en immigrant. Viktor drar hjem til Daniels bolig i Manchester og ringer opp resten av Lyons-familien via den digitale assistenten Link, uten bilde for å skjule lokasjonen sin. Bethany, som er den mest teknologikyndige, sporer han likevel på mobilen sin og finner ut hvor han er. Familien blir først lammet av sjokk da Viktor forteller dem om hva som har skjedd, før de drar for å oppsøke ham. Med tapet av Daniel tar serien nå en dystre vending og utviklingen i verdenssamfunnet påvirker familien Lyons mer og mer samtidig som Bethanys transhumanistiske prosjekt får større plass i den neste episoden.

Episode 5

I likhet med flere av de foregående episodene begynner også denne med Vivienne Rook og hennes appeller til det britiske folk (Lewis, 2019f). Denne gangen står hun på et podium med et hav av tilhengere bak seg med flagg og plakater, og manuskriptet påpeker at det er et "klassisk Trump-bilde" (Davies, u.å.-e). Davies spiller bevisst på slike konnotasjoner for å få seerne til å reflektere over sin egen samtid. Denne gang er Rook ikledd en rød dressjakke og semiologisk sett kan rødfargen tolkes som et faresignal, samtidig som det også er en referanse til rødfargen i Trumps "Make America great again"-skyggelue. Intertekstuel sett har denne scenen en tilleggsbetydning dersom man ser *Years and Years* høsten 2022 eller senere siden tidligere *Newsnight*-vert Emily Maitlis påpekte at daværende statsministerkandidat Liz Truss, som både med sine uttalelser og med sin fysiske fremtoning med kort, blondt hår og rød jakke, ligner på Vivienne Rook (Oliver, 2022). Davies fordømte Truss på sosiale medier og trakk selv paralleller fra Liz Truss til sin karakter Vivienne Rook med kommentaren "And so it came to pass" da Truss ble utnevnt som ny statsminister i Storbritannia (Duncan, 2022). I et intervju med Times Radio avslørte Davies at han var inspirert av høyreekstreme politikere som Donald Trump, Marine Le Pen og Nigel Farage da han utformet karakteren Vivienne Rook som representerer en generasjon av lurendreiere som bruker TV og sosiale medier for å

si hva som helst i offentligheten så lenge det underholder folk (Duncan, 2022). Scenen med Rook på podiet blir via lyd- og bildeeffekter som minner om at noen bytter kanal kryssklippet med et radiointervju med en aktivist som uttrykker sin frustrasjon over de meningsløse uttalelsene til Rook, samtidig som han etterlyser en klar politisk agenda. Dette "kanalbyttet" fungerer som en slags metakommentar til hvordan interessen til TV-seere i dag kan være flyktig og at de raskt skifter fokuset over til noe annet. Samtidig utgjør denne effekten en diskrepans som får oss litt ut av handlingen da man kan lure på hvem som bytter kanal for oss.

Klippene fra radiostudioet med gråblå, triste farger og kun to mennesker, står i sterk kontrast til de sterke fargene og de mange tilhengerne i bildene av Rook (Lewis, 2019f). Dette illustrerer hvor lett det er å la seg forlede av ytre framtoning og forlokkende, men i bunn og grunn uforpliktende og meningsløs politisk retorikk. I en tidsalder hvor man blir overlesset av informasjon og man har kort oppmerksomhetspenn, kan klovneriet til populistiske politikere som Rook få stor gjennomslagskraft med sine floskler og protester mot det etablerte systemet. Dette minner også om hvordan den karismatiske komikeren Beppe Grillo gjennom Femstjernersbevegelsen i Italia fikk en stor følgerskare i sine protester mot det bestående politiske systemet, selv om bevegelsen, i likhet med Rooks firestjerners parti, heller ikke hadde en klar agenda (Sæbø et al., 2020). Meningsmotstandere som ikke gjør så mye ut av seg kan da lett drukne i mengden, samtidig som serieskaperne mer enn antyder at også sterkere virkemidler tas i bruk for å hindre at sannheten kommer frem. Aktivisten blir nemlig arrestert av politiet under radiosendingen i det han er i ferd med å spørre om hva som skjer med de som forsvinner. Med dette anslaget, som presenterer mysteriet om hva som skjer med de som ikke er enige i Rooks politikk, introduserer Davies en vesentlig handlingstråd som gjør at resten av serien blir mer plottfokuset enn tidligere. Scenen avsluttes med at Rook tar på seg en nissehatt og ønsker tilhengerne en god jul, og manuset presiserer at Rooks største talent er hennes evne til å spille klovn og dermed distrahere folk (Davies, u.å.-e).

Hjemme hos Muriel er Lyons-familien samlet til julemiddag, men de er fremdeles sterkt preget av dødsfallet til Daniel (Lewis, 2019f). Stephen besøker Viktor på forvaringssenteret der han befinner seg og anklager ham for brorens død. I en subtil referanse til de menneskeskapte klimaendringene kommer det fram at Lyons-familien forsøkte å spre asken etter Daniel, men at det ikke lot seg gjøre på grunn av konstant regn. Stephen reflekterer over hvordan bruk av hverdagslig teknologi som kjøleskap kan representere individuelle preferanser og håp for fremtiden. Som Verbeek (2011, s. 4) framhever er mennesket sammenflettet med teknologi og det går ikke an å skille de to domenene, da teknologien former våre erfaringer og handlinger og bidrar til å spesifisere relasjonene vi har til hverandre. Dette er også tydelig gjennom *Years and Years* hvor bruken av stemmestyrte digitale assistenter som Signor og Link former hvordan familiemedlemmene kommuniserer sammen.

Nyttårsaften 2027 sitter Rosie på en benk med Jonjo og i likhet med hennes søsken Daniel og Edith er det nå hennes tur til å spekulere over hvordan fremtiden vil bli (Lewis, 2019f). Dette tilbakevendende elementet er med på å sementere både det serielle aspektet og det sterke fokuset på karakterene. Rosie reflekterer over forventningene hun som barn hadde til fremtiden og at man skulle tro at den teknologiske utviklingen hadde kommet lengre i 2028. Davies refererer her til science fiction som kan være med på å stimulere vår fantasi og skape forventninger til hvordan verden vil bli og hvilken teknologi vi vil ha tilgang til gjennom "hva om..."-historier (James, 1994, s. 108, 109). Rosie bemerker at den teknologien de har aldri er god nok og alltid må erstattes av nyere og dyrere modeller, noe Muriel også sukket over tidligere i serien da Signor 2 erstattet Signor. Dette er en klar henvisning til at digitale assistenter som Amazon Echo og smarttelefoner bevisst er designet med en levetid på bare

noen få år da selskapene står bak tjener penger på at kundene hele tiden må kjøpe nye produkter (Crawford, 2021, s. 31). Menneskeskapte miljømessige konsekvenser er også en del av bakteppet ved at Rosie nevner at det ikke lenger er mulig å oppdrive bananer. Som Rosie påpeker er hverdagen til folk flest imidlertid preget av hverdagslige bekymringer som høye strømreregninger, noe som kanskje gir ekstra resonans for seere som opplever serien i 2022 og 2023.

De påfølgende nyhetsklippene tegner opp et dystert bilde av den samfunnsmessige og teknologiske utviklingen i 2028, blant annet i form av energikriser med stadige mørklegginger (Lewis, 2019f). I motsetning til tidligere sekvenser med nyhetsinnslag får vi denne gang innklipp av hvordan Lyons-familien opplever disse strømbryddene, og dette gjør at seerne engasjerer seg mer i konsekvensene av disse endringene. Gjentakende musikkbruk knytter også denne nyhetssekvensen sammen med de tilsvarende sekvensene i tidligere episoder, og det drivende musikalske tempoet understreker samtidig hastigheten i endringene. Strømbryddene karakteriseres som cyberangrep og det spekuleres i om det er Russland, ISIS eller bare tenåringer som står bak, noe som igjen er en henvisning til den systemiske risikoen i vår teknologiske verden og hvor skjør særlig energiinfrastrukturen er (Misa, 2011, s. 287). På grunn av disse strømbryddene og påfølgende tap av informasjon, må man ty tidligere teknologi som papir. Som en satire på nyhetsinnslag hvor ungdommer demonstrerer nyere teknologi vises her tre tenåringsjenter som ikke helt vet hvordan de skal forholde seg til papir. Samtidig demonstrerer dette at nyere teknologi, særlig den som er knyttet sammen i store og sårbare nettverk, ikke nødvendigvis er til det bedre. Som Coeckelbergh (2020, s. 105, 106, 108) påpeker kan alle teknologiske systemer bli hacket og utnyttet, og disse nye teknologiske svakhetene er også *våre* svakheter.

Nyhetene varsler om nedbørsrekorder på over 80 dager med sammenhengende regn (Lewis, 2019f), en rekord som for øvrig ble slått i Bergen allerede i 2007 (NTB, 2007). Videre viser nyhetene terrorangrep med "skitne bomber" mot flere byer i Storbritannia med påfølgende radioaktivt støv som forgifter innbyggerne. I sofaen hjemme hos Rosie blir det nesten sett på som underholdning, og hun er mest opptatt av at menneskene på nyhetene også har blitt eksponert for radioaktivitet i likhet med søsteren. Dette får fram hvor vanskelig det kan være å ta inn over seg alvorligheten i det som formidles i en teknologisk mediert verden hvor man blir blasert av all mulig slags underholdning på skjermen. Skillene mellom underholdning og nyheter, mellom falskt og ekte kan da også viskes ut. Mennesker drives på flukt av all terroren, og det fører til en boligkrise av uante dimensjoner og en introduksjon av en ny lov med påbud om å ta inn husløse.

På nøkternt, britisk vis er Edith med på å fordele bostedsløse inn i to kategorier – radioaktivitet eller flom (Lewis, 2019f). Folk har altså blitt bostedsløse enten direkte på grunn av menneskers bruk av teknologi, i form terroraksjoner med radioaktive bomber, eller indirekte, på grunn av ekstremvær forårsaket av menneskeskapte klimaendringer. Edith har fått nyss i at noen bostedsløse simpelthen bare forsvinner – et plottbasert handlingselement som er sentralt i resten av serien. Her låner serien aspekter fra konspirasjonsthrellere, og vi har allerede sett i den tredje episoden at Edith er en forkjemper for sosiale rettigheter og at hun ønsker å eksponere urett som er begått av de mektige i samfunnet (Lewis, 2019e, 2019f).

Muriel avslører at synet hennes har blitt stadig verre, og igjen er det Bethany som trår til som en teknologiekspert og mediator og hjelper bestemoren med å foreta en diagnose på internett (Lewis, 2019f). Denne scenen, hvor tre kvinnelige medlemmer av Lyons-familien fra ulike generasjoner er samlet rundt en datamaskin på kjøkkenet hjemme hos Muriel, kan leses som

en kommentar til det tradisjonelle kjønnsrolleaspektet knyttet til teknologi. Serien får fram at de sterke kvinnekarakterene i *Years and Years* ikke er avhengige av menn for å navigere seg i den tradisjonelt maskulint dominerte teknologiske sfæren. På sykehuset er det da ikke tilfeldig en kvinnelig doktor som kan informere Muriel om teknologiske framskritt innen stamceller som gjør at Muriels makulære degenerasjon kan helbredes. Dette er en parallell til scenen med Rosie og Edith i den andre episoden hvor de diskuterte hvordan medisinsk teknologi kunne lege ryggmargsbrokk (Lewis, 2019b). I likhet med den scenen framkommer det også her at de pengesterke er privilegert når det gjelder tilgangen til slik teknologi. Muriel må bruke alle sparepengene sine, som hun egentlig skulle la barnebarn og oldebarn arve, men hun beslutter å bruke pengene på seg selv siden hun selv vil se hvor galt det vil gå med verden. På humoristisk vis demonstrerer Davies her hvor selvcentrerte og egoistiske man kan være i møte med kroppsendrende teknologi. I motsetning til barnebarnet Rosie har Muriel altså ikke så mange betenkeligheter med å benytte seg av slike muligheter.

Rosie får beskjed av en politimann at hun ikke lenger har lov til å selge maten sin, inkludert nye paier laget av alger, i sonen hun og Jonjo oppholder seg i med matvognen (Lewis, 2019f). Slike henvisninger til segregering og overformynderi er med på å så grunnlaget for den dystopiske utviklingen i resten av serien. Rosie oppsøker kommunekontoret hvor hun kommuniserer med en rådgiver via en dataskjerm. Båsene ved siden av den Rosie befinner seg i er tomme, noe som kan indikere at folk ikke liker denne måten å kommunisere med det offentlige på. Saksbehandleren Lucille skylder på kaskadeeffekten fra strømbroddene som har ført til at alt har gått over styr. Gjennom Rosie får seerne altså oppleve konsekvensene av sammenbruddet av store teknologiske systemer på individnivå. Rosie lurar på om Lucille er ekte eller en kunstig intelligens, noe som mange i dag kan kjenne seg igjen i møte med digitale tekstbaserte kundebehandlere på nett. Serien ekstrapolerer dette til at vi i framtiden i større grad ikke kan være sikre på hva som er ekte eller ei på grunn av mediemanipulering som deep fake-teknologi. EUs rådgivende organ for etikk i vitenskap og nye teknologier (EGE) slår fast at prinsippet om menneskelig verdighet tilsier at man skal bli gjort oppmerksom på om man interagerer med et annet menneske eller med en maskin (Coeckelbergh, 2020, s. 153). Lucille forsikrer Rosie om at hun ikke er en bot, men et menneske. Crawford (2021, s. 68, 69) framhever det paradoksale i møte med kunstig intelligens-systemer da det ofte er vi som må vise overfor datamaskinen at vi faktisk er mennesker gjennom blant annet Googles CAPTCHAs verktøy.

Strømmen går plutselig og Rosie gjentar det som er hennes og kanskje seriens slagord: "Hva skjer nå?" (Lewis, 2019f). I det mørklagte lokalet er Rosie helt alene, men verken hun eller seerne rekker å kjenne på noe uhygge før vi hører lyden av skritt og Lucille setter seg ned ved pulten overfor Rosie. Hun forklarer Rosie at hun ikke møter kundene fysisk da de blir sinte og at hun derfor foretrekker teknologisk mediert kommunikasjon. Serien satiriserer her hvordan ansikt-til-ansikt kommunikasjon må vike til fordel for skjermbasert samhandling. Lucille forklarer at Rosie bor i det som har blitt kategorisert som en kriminell sone, og tilbake i nabolaget sitt ser hun og Jonjo at det er i ferd med å gjerdes inn. Hjemme i leiligheten diskuterer Rosie, Jonjo og Edith den nye situasjonen hvor de trenger ID-kort for å komme inn og ut sonen de bor i, men som et frampek sier Edith lakonisk til Lincoln at hun heller vil styrte regjeringen.

Den underliggende handlingstråden i episoden er som nevnt hva som skjer med de som forsvinner, og Viktor tipser Edith om at han har hørt begrepet "Erstwhile" altså "tidligere" i den forbindelse (Lewis, 2019f). Edith inntar på sett og vis funksjonen som hovedprotagonisten i resten av serien på grunn av denne sentrale handlingstråden. Mens hun

snakker med Viktor klippes det inn et bilde fra et overvåkningskamera med "rec" nederst i det ene hjørnet, så det er tydelig at noen følger med på dem, uten at vi ser hvem det er.

Via et nærbilde av tastaturet til Bethany innledes en scene der hun får beskjed fra sjefen sin om at innenriksdepartementet sponser "Ki Ni Naru" for henne (Lewis, 2019f). Hun blir ekstatisk av glede og manuset framhever også at hun reagerer sterkere enn hun har gjort tidligere (Davies, u.å.-e). I dette øyeblikket vet karakterene mer enn seerne da Davies bevisst holder tilbake informasjon om hva "Ki Ni Naru" er. Imidlertid zoomer kameraet ut idet kollegaene gratulerer henne slik at dataskjermer fulle av informasjon blir dominerende i bildet. Det teknologiske overskygger altså det menneskelige, som gir oss en pekepinn på hvilken retning dette vil ta. Antakelsen bekreftes i neste scene da Bethany ligger på en bære i Ki Ni Naru-lokalene. Det blir tydelig at hun skal gjennomgå en operasjon i forbindelse med hennes transhumanistiske prosjekt. Stephen og Celeste møtes i gangen utenfor der de venter på å treffe Bethany. Dette kunne like gjerne vært i forbindelse med at barnet deres hadde gjennomgått en kjønnskorrigerende operasjon, så Davies opprettholder parallellene til transseksualitet. Samtidig underbygger Davies kroppsendrende teknologi som et sentralt tema ved at Stephen spør Celeste om hvordan det går med Muriels syn.

Foreldrene blir vist inn til Bethany som stolt viser fram resultatet av operasjonen i form av interaktive noder som er synlige på framsiden av fingrene hennes (Lewis, 2019f). Hun kan nå åpne elektroniske dører, betale mindre beløp og endog ta bilder med øynene, med en tydelig klikkelyd. Celeste er bekymret over at de har operert øynene til Bethany etter den ubehagelige opplevelsen venninnen hennes hadde, men Bethany, som kanskje er den mest teknologikyndige i familien, beroliger henne med at det har skjedd store framskritt i årene siden det. Oldemoren Muriel har jo også operert øynene, og ved å trekke paralleller til en slik type operasjon normaliserer Davies transhumanistiske operasjoner gjennom Bethany. Hvor går skillelinjene mellom akseptable og uakseptable kroppslige inngrep og forbedringer? er blant spørsmålene serien stiller. Ved hjelp av en plate som er operert inn i hjernen kan teknologien ifølge Bethany spore aktiviteten i hjernen hennes og forutse hva hun tenker, men *ikke* lese tankene hennes, men Celeste påpeker at dette faktisk *er* tankelesing. Her tolker altså Bethany, med sine teknofile tilbøyeligheter og ungdommelige overmot situasjonen annerledes enn moren, som kanskje har et mer nyansert blikk. Bethany blir svar skyldig, men distraherer foreldrene ved å vise dem hvordan hun kan bruke den nye teknologien til å overvåke familiemedlemmene.

Davies ekstrapolerer her fra tilgjengelig teknologi som blant annet Snapchat-kart som gjør at man kan spore hvor venner er eller har vært (Sigurdson & Rognaldsen, 2022). I serien går den hverdagslige overvåkingen noen skritt lenger ved at Bethany ikke bare kan finne ut hvor søsteren Ruby befinner seg, men også hva hun akkurat har brukt penger på (Lewis, 2019f). Ruby er ikke akkurat fornøyd med å bli avslørt foran foreldrene, og Stephen er også skeptisk til å bli sporet på denne måten. Bethany hevder at så lenge foreldrene er i kontaktlisten hennes har hun lov til å spore dem. Her spiller Davies trolig på at det på internett ikke alltid er like klart hva man samtykker til når man skal bruke applikasjoner og man ikke alltid har oversikt over hva dataene man gir fra seg blir brukt til (Coeckelbergh, 2020, s. 99). Celeste forstår ikke hvorfor datteren ikke bare kan bruke tastatur for å gjøre det hun har vist til nå, så Bethany forklarer at forbindelsen med datanettverket er mye mer enn det.

Bethany skildrer en form for sammensmelting med internett og "big data" og at hun kan ta til seg alle slags typer informasjon samtidig og kombinere disse (Lewis, 2019f). Denne enorme informasjonsflommen beskriver Bethany som "absolutt glede" (Lewis, 2019f). En nesten

absolutt informasjonstilgang og gudelignende evner fører altså ikke til galskap eller ondskap i Bethanys tilfelle, i motsetning til tilsvarende karakterutviklinger i science fiction-filmer eller TV-serier. Bethany er mer teknologisk enn noensinne samtidig som hun ironisk nok viser menneskelige følelser som glede kanskje mer enn noen gang tidligere. Etter denne operasjonen har Bethany virkelig blitt en kyborg, en form for hybrid mellom menneske og maskin, som feministen og vitenskapsteoretikeren Donna Haraway (1991) bruker som bilde på overskridelse av grenser og utviskning av skillelinjer. Slike konnotasjoner spiller Davies trolig på her, noe som kommer fram både i denne og den neste episoden.

Davies problematiserer denne transhumanistiske teknologibruken til en viss grad ved at Stephen uttrykker sin bekymring til Celeste etterpå om at myndighetene eier datteren siden de betalte for hennes oppgradering. Celeste trøster Stephen med at datteren er glad, men Stephen sier at de ville ha grepet inn dersom hun var narkoman og sa hun var glad. Ved å trekke linjer til kjente foreldremessige utfordringer som barnas søken etter kjønnsidentitet og eksperimentering med rusmidler tilgjengeliggjør Davies transhumanistiske problemstillinger for seere som kanskje ikke er så vant med slike teknologiske temaer. Samtidig sammenlignes rusmiddelavhengighet med teknofili, altså avhengighet av teknologi. Som tidligere nevnt kom en slik parallell også til uttrykk i episode 3 da Bethany og Lizzie konspirerte om transhumanistiske operasjoner. Celeste får fram at de som foreldre er ansvarlige for denne utviklingen siden de omga datteren med skjermer fra fødselen av. Davies ekstrapolerer dermed fra dagens bruk av skjermer til en framtid hvor noen integreres mer og mer med teknologi, der de som ikke har tilstrekkelig med midler til å bli med på utviklingen faller utenfor om de da ikke blir sponset slik som Bethany. Stephen kommer med et sukk om at han og Celeste er på feil side. Her spilles det atter en gang på den underliggende dystopiske tropen om segrer og at folk blir plassert i båser, både billedlig og bokstavelig talt.

Stephen tar kontakt med Clive "Woody" Woodward, en tidligere klassekamerat som nå er en framgangsrik eiendomsforvalter med tvilsom moral (Lewis, 2019f). Woody sår tvil om at Hong Sho Dao virkelig skjedde, enda en referanse til falske nyheter og ekkokamre som undergraver tilliten i samfunnet. Alle mulige slags synspunkter og teorier kan nemlig få grobunn og fotfeste på sosiale medier (jf. Haugseth, 2013). Selv om Stephen påpeker at søsteren hans personlig var vitne til det som skjedde og ble radioaktivt forgiftet som resultat av det, feier det ikke Woody av pinnen. Stephen omtaler Hong Sho Dao som en av de største hendelsene i historien og han er forbløffet over at Woody kan tro at det ikke skjedde. Dette leder tankene hen mot holocaust-fornektelse og at historien gjentar seg, som er en underliggende tematikk i *Years and Years*.

Mens Celeste og Ruby gjør seg klare for å gå ut på byen sitter Bethany alene på kontoret foran dataskjermene (Lewis, 2019f). Ved første øyekast skulle man tro at hun prioriterer bort familien til fordel for teknologi, men det viser seg raskt at hun hjelper tanten Edith med å komme seg inn i en bygning. Her låner Davies igjen fra kupp-sjangeren og bygger videre på scenen fra episode tre der Edith brukte nevøen Lincoln for å stjele informasjon fra et stort selskap. Bethany inntar funksjonen som den kvinnelige hackeren som hjelper protagonisten via basen sin, en velkjent konvensjon fra populærkulturen som serien trekker veksler på. Dessuten får Davies nok en gang fram at kvinnene klarer seg alene i den høyteknologiske verdenen og de trenger ikke en mannlig actionhelt for å utføre oppdraget sitt.

Idet Edith viser det falske ID-kortet sitt til sikkerhetsvakten klippes det igjen inn et bilde fra et overvåkingskamera (Lewis, 2019f). Dette er med på å øke spenningsnivået siden det er noen som følger med og kan avsløre Edith, samtidig som Davies får fram de ulike formene for

overvåkning som går igjen som en rød tråd i denne episoden. Sikkerhetsvakten ber Edith gjennomføre en ny form for identifikasjonskontroll i form av en utåndingsprøve, men den blir lett hacket av Bethany. Igjen argumenteres det altså at nyere former for teknologi ikke alltid er til det bedre. Bethany har gitt Edith pseudonymet Harriet Fry fra en kjent barnebok med samme navn om en jente som spioner på folk, noe som bekrefter for seerne hvor viktig slik intertekstualitet er for fortolkningen av serien. På høyteknologisk vis geleider Bethany Edith inn i et hemmelig arkiv med fysiske papirdokumenter på *Erstwhile*-prosjektet. I tilfelle seerne ikke fikk det med seg i begynnelsen av episoden sier Edith til Bethany at de printer ting på papir igjen på grunn av alle strømbruddene. Edith lurer på om Bethany har sett slike arkivskap tidligere og hun svarer at hun har sett det på film, i periodedramaer. På en satirisk måte får Davies her fram at populærkulturen kan spille en viktig sosialiserende og opplærende rolle (Holtzman & Sharpe, 2014, s. xix), kanskje særlig for den yngre garde, og slik fungerer denne scenen også som kommentar på et metanivå. Den teknologiske utviklingen skjer fort og det kan være vanskelig å henge med, men populærkultur som *Years and Years* kan bidra til refleksjon over dette.

På skjermen sin har Bethany blant annet bilder fra overvåkningskameraene slik at hun kan overvåke overvåkerne, samtidig som hun også har kontroll på hjerterytmen til tanten i form av grafikk som illustrerer dette (Lewis, 2019f). Det kommer ikke fram hvorfor og hvordan Bethany måler pulsen til Edith, men i en eksposisjonell dialog knytter Bethany dette opp mot Ediths radioaktive forgiftning etter Hong Sho Dao. Siden TV-serier i utgangspunktet er et medium for massene er slik overflødig eksposisjon inkludert for å få med alle typer seere (Mittell, 2015, s. 4). Bethany kutter strømmen slik at hele bygningen blir mørklagt, i manuset referert til som et *blink* (Davies, u.å.-e). Ironisk nok er dette dermed en parallell til hvordan deres motstander Vivienne Rook, som de nettopp har funnet ut står bak *Erstwhile*, også brukte *Blink* for å stoppe potensielle motstandere. Det kommer altså an på *hvem* som bruker teknologien, den er ikke ond eller god i seg selv (Hosseini, 2020, s. 152, 153).

Stephen er nå ansatt av Woody og deltar på en eksklusiv sammenkomst på et luksuriøst landsted (Lewis, 2019f). Her treffer Stephen tilfeldigvis på Vivienne Rook, og det viser seg at hun har en annen fremtoning på tomånnshånd på bakrommet enn hun har på TV. Serien trekker her veksler på Goffmans sosiologiske teorier om hvordan vi spiller ulike roller *frontstage* og *backstage* og hvordan det med elektroniske medier har vokst fram en *middle region*, som verken er en mellomting mellom helt privat og helt offentlig (Gripsrud, 2017, s. 35). Det sistnevnte har vi tidligere sett eksempler på i serien hvor Rook blant annet på sin egen TV-kanal tøyser og tuller, og tilsynelatende viser hvordan hun egentlig er, selv om det bare er et spill for galleriet. Bullingham og Vasconcelos (2013, s. 110) konkluderte også i sin studie av online identiteter at Goffmans rammeverk er nyttig for å forstå hvordan man interagerer og presenterer seg selv i en digital verden. På bakrommet fremstår Rook som trøtt, resignert og oppgitt over tingenes tilstand, i sterk kontrast til den sprudlende og selvsikre utgaven av seg selv hun presenterer når hun vet hun blir filmet. Her er det parallellt til hvordan Bethany i den første episoden var annerledes da hun brukte det digitale ansiktsfilteret sitt og hvordan saksbehandler Lucille også hadde en teknologisk mediert versjon av seg selv. Ved hjelp av digital teknologi kan vi altså på ulike måter ta på oss masker og bestemme hvordan vi vil fremstå. I tråd med konspirasjonssjangeren som Davies har lånt fra flere ganger i serien, hinter Rook avslutningsvis om at "de" vil drepe henne om hun bare stakk av fra alt sammen (Lewis, 2019f).

På et hemmelig møte i samme lokale legger en taler fram utfordringene landet står overfor når det gjelder plass til sin egen populasjon, på grunn av flom, radioaktivitet og erosjon av kysten

(Lewis, 2019f). Her nøster Davies opp flere tråder i serien og vi får en eksplisitt forklaring på hva Erstwhile er for noe, nemlig konsentrasjonsleirer, som Rook selv påpeker er en britisk oppfinnelse. Davies viser igjen at historien gjentar seg og at man ofte kan ty til tidligere teknikker, denne gang i form av konsentrasjonsleirer, for å løse nye problemer man står overfor. Rook gir tilhørerne i salen, og dermed også seerne, en kort historieleksjon der hun forklarer hvordan britene kvittet seg med dem som ble hjemløse som følge av Boer-krigen i Sør-Afrika. Davies bruker dermed TV-mediet til ikke bare å underholde folk eller vise hvordan fremtiden *kan* bli, men også til å opplyse om hva som faktisk *har skjedd* tidligere og hva vi bør lære av det. Som Rook sier er hendelsene under Boer-krigen kanskje ikke kjent for folk flest, så populærkultur som TV-serier kan dermed bidra til å informere om historiske begivenheter som myndighetene muligens heller vil dysse ned.

Tilbake på jobb bruker Stephen sin tilgang til Woodwards datasystemer til å flytte Viktor til en Erstwhile-konsentrasjonsleir, som han nå vet er det samme som å gi Viktor en dødsdom (Lewis, 2019f). Med enkle tastetrykk utfører Stephen denne operasjonen mens vi som seere får se konsekvensene av dette for Viktor i form av at han midt på natten blir vekket og eskortert ut av uniformert personale. Som Asaro (2013, s. 220) framhever har droneteknologi, med sin integrasjon av overvåkning og distansert dreping, ført til nye og komplekse former for subjektivitet i krysningpunktet mellom menneske og maskin, og denne scenen spiller på en slik avsondring fra følgene av teknologibruken.

Hele Lyons-familien samles hos Muriel for endelig å spre asken til Daniel, og vi får et tilbakeblikk til hvordan Bethany gjennomgår aktiviteten til faren på nett og dermed oppdaget hva han gjorde med Viktor (Lewis, 2019f). Hun kan gjennom webkameraet til Stephen se hvordan han godter seg idet han overfører Viktor til en Erstwhile-leir. Manuset understreker at det Bethany her holder på med er ulovlig og at hun blir handlingslammet siden det tross alt er hennes egen far (Davies, u.å.-e). Davies får på denne måten fram at man aldri kan vite hvem som følger med på oss, enten i form av overvåkningskameraer utendørs og innendørs som vist i scenene med Edith, eller vår aktivitet på internett, som i denne scenen med Bethany og faren. I den første episoden gjennomgikk Celeste søkehistorikken til Bethany, men nå er rollene reversert og barnet går på et mer avansert vis gjennom pc-bruken til forelderen. Her kan det trekkes linjer til Foucault (1975/1995) og hans teorier om internalisering av maktstrukturer, da vi i et overvåkningssamfunn aldri vet hvem og når noen følger med på oss og derfor bør oppføre oss som om noen gjør det. Serien nærmer seg nå slutten og er mer dystopisk enn noensinne idet Davies nøster opp trådene i den sjette og siste episoden.

Episode 6

Episoden åpner i 2029 med nyheter om at BBC mister konsesjonen sin og må stenge ned (Lewis, 2019c). Dette blir etterfulgt av en scene hvor en journalist på en pressekonferanse stiller Vivienne Rook til ansvar for flere kritikkverdige forhold som Rook avfeier som falske nyheter. Her er det tydelig at Rook og hennes parti forsøker å kontrollere informasjonsflyten og selv definere hva som er sant, noe som er lettere å gjøre om man knebler stemmene til objektive kringkastere som BBC. Siden *Years and Years* ble produsert av BBC og først sendt på den kanalen, gir dette en ekstra intertekstuell gjenklang for det britiske publikummet. Dersom man ser serien i etterkant av Covid19-pandemien fortøner det neste nyhetsinnslaget om utbruddet av en influensapandemi seg annerledes enn for de første seerne. I diegesen kommer altså pandemien i 2029 i stedet for samme år som opprinnelig sendedato, og sett i ettertid vil dette trolig påvirke hvordan man opplever serien.

Edith, som nå begynner å få tydelige problemer med helsen, besøker niesen sin Bethany og spør henne om hun har funnet ut noe om Viktor (Lewis, 2019c). Bethany omtaler den integrerte teknologien sin som et privilegium, som hun kan bli fratatt dersom hun blir tatt for ulovlig bruk. Som det også kom fram i forrige episode framhever Bethany at det er *myndighetene* som eier teknologien og dermed også *henne* og uten teknologien vil hun være redusert til bare å være Bethany. Edith bemerker at hun liker den opprinnelige Bethany, noe som er en klar henvisning til scenen med Edith og Rosie i episode 2 hvor de snakket om en mulig teknologi som kunne "fikse" Rosie. Scenen med Edith og Bethany understreker igjen at visse former for ny, avansert teknologi er forbehold de privilegerte som enten har penger til det selv, slik Muriel hadde, eller de som er villige til å gi avkall på sin egen autonomi for å få en slik tilgang. Bethany ser på teknologien som en sentral del av sin identitet, og hun mener hun ikke vil være den samme uten. Hun har tatt noen skritt i retning av å bli transhumanistisk og for henne kan ikke denne prosessen reverseres.

Rosie og Jonjo ankommer også Muriels bolig, og Muriel uttrykker bekymring over å bli smittet av den pågående pandemien da Lincoln klemmer henne (Lewis, 2019c). For seere som har opplevd en pandemi selv vil slike øyeblikk gi andre konnotasjoner enn de som ikke har det. Ruby lager mat av hasselnøtter og bakterier, noe som viser at teknologien skaper nye muligheter selv om matvarer som bananer og sjokolade ikke lenger er å oppdrive. Muriel ber Lincoln om hjelp til å hente fram den gamle utgaven av Signor, som hun foretrekker fremfor den nye, trådløse og usynlige versjonen. Muriel påpeker at hun foretrekker å ha noe å se på og ikke bare snakke rett til veggen som Shirley Valentine, enda en populærkulturell referanse, som Signor fanger opp, i motsetning til de andre. Muriel er fornøyd og omtaler Signor som sin "lille venn" (Lewis, 2019c). Dette viser at teknologi som vi omgir oss med til daglig kan bli antropomorforisert og nærmest bli en del av familien. Samtidig fungerer Muriels relasjon til den gamle Signor som en motvekt til jaget om alltid å skaffe seg den nyeste og mest fancy teknologien. Sistnevnte aspekt kan også, som i Bethanys tilfelle, føre til en slags teknologisk determinisme hvor menneskelig agens må vike til fordel for teknologien selv, som da blir den bestemmende kraften for utviklingen (Schatzberg, 2018, s. 140).

Hele familien er samlet igjen ved middagsbordet, og denne gangen er det Muriels tur til å kommentere samfunnsutviklingen (Lewis, 2019c). Ifølge henne har de siste 30 årene gått forbi på et øyeblikk, en referanse til åpningsvignetten hvor årene raser avgårde på få sekunder. Muriel mener at det er alles feil at det har gått slik det har gått med de økonomiske nedgangstidene, politikerne, myndigheten og alt sammen. Her er det tydelig at Davies bruker Muriel som talerør til seerne da han gjennom henne forteller at vi alle har skyld i hvordan verden har blitt og at vi ikke bare kan bortforklare det og skylde på andre. Muriel knytter den negative utviklingen blant annet opp mot forbrukerkulturen og at vi velger teknologi i form av selvbetjente kasser i butikken i stedet for å forholde oss til kassadamerne, som fører til at de mister jobbene sine. Gjennom Muriel forbinder Davies slike valg med automatisering og at maskiner tar over jobbene til folk, et gjennomgående tema i serien. På den andre siden kaller forfatter Astra Taylor dette for "fauxmation" da selvbetjeningsystemer ikke er automatiske, men heller et eksempel på at lønnet arbeidskraft blir erstattet av gratisarbeid i form av at kunden selv må gjøre jobben med å skanne varene (Crawford, 2021, s. 66). Muriel, som Davies klart har etablert ikke akkurat er teknofob, understreker at det er alles feil at verden ble som den ble. Uavhengig av kjønn, alder, kulturell bakgrunn og lignende tar vi alle valg, blant annet i form av teknologibruk, som får store konsekvenser. Dette går inn på Bethany som etterpå innrømmer til Edith at hun vet hvor Viktor har blitt sendt og farens delaktighet i det.

I Erstwhile-leiren til Viktor, hvor myndighetene har sendt de smittede, bruker vaktene munnbind, og Viktor selv er opptatt av å overholde smittevernsregler (Lewis, 2019c). Viktor tar i mot Debo, en gammel kjenning, og forklarer han at alle smugler inn mobiltelefoner, men på grunn av et stort tårn som blokkerer alle signaler, kan de ikke kommunisere med omverdenen. Rook har altså oppskalert bruken av Blink og bruker det som et verktøy for å sensurere kommunikasjonen. Ved å plante Blink som frampek allerede i den andre episoden er det tydelig at Davies har bygget opp mot dette. Serien kan leses som én narrativ enhet hvor mange handlingstråder nå er i ferd med å kulminere i denne siste episoden. Siden *Years and Years* var ment å være en miniserie med en begrenset lengde er oppbyggingen preget av dette. Selv om dramaet har hovedfokus på karakterene er det også mange plott-drevne elementer, som blant annet Ediths jakt på å finne ut sannheten om hva som skjer i Erstwhile-leirene.

Stephen krangler med Elaine, noe som fører til at han forlater henne og må finne seg et nytt sted å bo (Lewis, 2019c). Han kjøper en pistol på ulovlig vis og på et metanivå kan dette være være en referanse til tropen Chekovs pistol, som sier at alle elementer som blir introdusert i en historie må ha en hensikt i narrativet (Lund, 2021). Trolig holder Davies her bevisst tilbake informasjon om Stephens motiver for å engasjere seerne og få dem til å spekulere om hva han skal bruke pistolen til. Samtidig er introduksjonen av et våpen med på å forsterke inntrykket av serien låner elementer fra actionthriller-sjangeren, særlig da Stephen smugler den inn gjennom metall-detektoren på jobben med tilhørende spenningsmusikk (Lewis, 2019c).

Stephen møter Celeste på en kafé, og hun avslører at hun har blitt erstattet av et dataprogram som kan gjøre samme jobben som henne, men mye billigere (Lewis, 2019c). Regnskapsførere som henne har dermed blitt en overflødig yrkesgruppe og dermed nok et eksempel på tematikken om at teknologi erstatter menneskelig arbeidskraft. Celeste spør om hun kan få jobb hos Stephen da Bethany har oppgraderinger hver måned. I likhet med andre dataprogrammer og applikasjoner må Bethanys implantater jevnlig oppdateres. Prisen for transhumanisme kan altså bokstavelig talt være høy. Etterpå treffer Celeste blant annet Edith, Bethany og advokaten Yvonne hjemme hos Fran, og manuset understreker at scenen er en avsløring av en konspirasjon (Davies, u.å.-f). Hensikten er nemlig at Celeste skal få tilgang til filene om Erstwhile på jobben til Stephen, siden Bethany ikke kan få tilgang fra utsiden på grunn av kryptering på et kvantenettverk. Davies forklarer ikke hvordan et slikt system fungerer, men spiller trolig på at publikum heller ikke vet hvordan kvanteteknologi virker. Celeste understreker at siden teknologien til Bethany er eid av myndighetene betyr det at de kan spore henne og føre til at hun også forsvinner. Dette refererer igjen til hvordan teknologi kan bli brukt til overvåking og kontroll. Fran planlegger å publisere funnene Celeste vil gjøre, men Yvonne viser til at historier om Erstwhile raskt blir visket ut online av firestjernespartiet til Rook. Dette er et eksempel på hvordan noen aktivt kan bruke teknologi for å hindre at meningsmotstandere kommer til orde, som kan minne om hvordan land som Kina i dag filtrerer internettrafikken (Xu et al., 2011).

Yvonne rekrutterer en klient som skal gi beskjed til Viktor i leiren, og vi får igjen se at den overvåkes av kameraer (Lewis, 2019c). Celeste sliter med å lære seg kvantesystemet på den nye jobben, som viser hvordan eldre generasjoner kan ha vanskeligheter med å lære seg nye programmer og ny teknologi og derfor kan få problemer på arbeidsmarkedet (Sørensen, 2011, s. 22). Da hun prøver å få tilgang til Stephens datasystemer får han et varsel på mobiltelefonen sin om dette, en illustrasjon av automatisert overvåking. Dette er også en parallell til hvordan datteren overvåket Stephen i forrige episode etter at hun fikk varsel på samme måte.

Resten av hovedhandlingen i episoden omhandler hvordan Edith og Fran kjører inn i leiren til Viktor med en lastebil for å befri ham, under påskudd av å være en matleveranse (Lewis, 2019c). De blir stoppet av vakter, men Fran og Edith tar fram mobilene og filmer dem. Imidlertid blir signalene ut stoppet av det store tårnet med Blink-teknologi. Edith gir signal med lyktene på bilen til medhjelpere utenfor som er i besittelse av en rakettkaster. Denne bruker de til å skyte en rakett og ødelegge tårnet slik at det ikke lenger kan blokkere signaler. Her slutter Davies sirkelen som begynte i første episode med en rakett som ødela Hong Sho Dao og førte til negative ringvirkninger for verdenssamfunnet. Denne gangen har samme type våpen en positiv, frigjørende effekt, i første omgang for lokalsamfunnet i leiren. På denne måten får Davies igjen fram hvordan menneskelige motiver bak teknologibruken er det viktigste. Samtidig med dette bruker Rosie matbilen sin til å kjøre gjennom gjerdene rundt nabolaget sitt. Teknologi kan altså danne barrierer i form av gjerder og tårn som hemmer friheten, men teknologi i form av lastebiler, raketter og mobiltelefoner kan også bryte gjennom barrierer.

Samme type intens, suggerende musikk som tidligere har blitt brukt under nyhetsinnslag som viser utviklingen i verden, blir nå brukt som lydspor under sekvensen med frigjøringen av leiren, noe som dermed ikke bare øker spenningsnivået, men også knytter disse scenene sammen (Lewis, 2019c). Dette understreker at det Edith og hennes medsammensvorne driver med er en stor begivenhet som vil få varige konsekvenser, på linje med de tidligere nyhetsinnslagene. Mobiltelefonene i leiren får nå signal og blir brukt til å filme og kringkaste ugjerningene som blir begått i leiren. Dette spiller på de revolusjonære mulighetene internett har i form av blant annet borgerjournalisme og mobilisering (Hareide, 2020, s. 43). Under den arabiske våren så vi mange eksempler på at vanlige mennesker ble såkalte borgerjournalister som rapporterte om ugjerninger i lokalmiljøet direkte gjennom sosiale medier eller indirekte via aviser og TV, og de nådde et stort publikum langt over landegrensene (Nordenson, 2018, s. 198, 199). Slike konnotasjoner spiller Davies sannsynligvis på her idet flyktingene i leiren tyr til de gamle mobiltelefonene som er mer enn gode nok til å formidle til verden hva som skjer i leiren.

På arbeidsplassen til Bethany sitter hun foran skjermen sin, og som en dirigent sender hun bildene fra Erstwhile-leiren videre (Lewis, 2019c). Kameraet panorerer til høyre og vi ser at hun har mobilisert sine kollegaer som også gjør det samme. Seerne får ikke vite når og hvordan hun fikk sine anonyme kollegaer med på laget, men scenen kan leses som en henvisning til fabrikkanalogien hvor Bethany som den mest profilerte og respekterte arbeideren har fått til en liten revolusjon på arbeidsplassen. Her er det verdt å merke seg at mesteparten av kollegaene vi ser er unge kvinner, av ulike etnisiteter. Serien fortsetter altså med sin mulige agenda med å vise at det ikke bare er unge, hvite menn som er teknologikyndige. De klarer uansett å omgå Rooks internettensensur og bryter også inn i TV-sendingene, enda en referanse tilbake til den første episoden med nødsendingen der. Der det i første episode var noen få på toppen som utøvde makt ved hjelp av teknologi i form av angrepet på Hong Sho Dao, er det her altså en nedenifra og opp mobilisering av vanlige mennesker som bruker teknologien de har tilgjengelig til å avsløre elitens maktmisbruk.

Stephen konfronterer Celeste som blir tatt på fersken foran pc-en sin (Lewis, 2019c). Celeste forklarer at hun vil slette hans digitale spor, men hun og datteren vil fremdeles ha minnene om det han har gjort, en skam han ikke kan leve med. Han vil derfor slette sine egne minner ved hjelp av pistolen som han drar fram. I stedet for skyter han Woody som overrasker ham, før han sender filene om det han har gjort til politiet. Foran det brennende tårnet i leiren kollapser Edith idet hun sier: "What happens next?" (Lewis, 2019c). Hun blir liggende på ryggen med

armene ut langs siden, en klar kristelig symbolikk, siden hun tilsynelatende har ofret livet sitt for at andre skal bli frie. Derfor er det heller ikke tilfeldig at hun faller om ved tårnet som i leiren var et symbol for undertrykking, men som nå blir et tegn på frihet, som en brennende, opplysende fakkel i mørket. Korset som var et henrettelsesverktøy fikk også ny betydning i kristendommen som et tegn på frelse (McGowan, 2011). Kameraet filmer henne direkte ovenfra og trekker seg lengre og lengre tilbake, som i kombinasjon med den livløse kroppen på bakken kan tolkes som om sjelen forlater henne. I motsetning til Jesus' siste ord som var "Det er fullbrakt!" (Joh 19, 30, Bibel 2011), er ikke Ediths siste utsagn like endelig. Hennes ord er en referanse til søsteren Rosies ord i slutten av første episode der hun sa "Hva skjer nå?" (Lewis, 2019d). Edith lurte nemlig på hva som vil skje videre nå som hun har utført oppdraget sitt, samtidig som det på et metatekstuelte nivå er et spørsmål til seerne om hva som skjer etter at hovedkonflikten i serien har fått en løsning. På et metafysisk nivå er Ediths spørsmål også rettet mot hva som skjer etter døden. Som tittelen på serien antyder går livet imidlertid ubønnhørlig videre, og neste scene begynner med nyttårsfeiringen ved inngangen av 2030.

Via nyhetsmeldinger får vi vite at BBC er tilbake og at Rook som første statsminister har blitt arrestert (Davies, u.å.-f). Dette er en omvendt speiling av strukturen i den første episoden der det etter cirka 10 minutter var klipp av nyhetsmeldinger som etablerte tilstanden i verdenssamfunnet, mens vi nå får det idet det er tilsvarende tid igjen av den siste episoden. På denne måten viser serieskaperne på enda et vis at sirkelen er sluttet og at serien som en narrativ enhet er i ferd med å avsluttes. Nyhetsmeldingene spiller også på symbolikken med gjenfødelse og død da Notre Dame gjenåpnes samtidig som det skjeve tårnet i Pisa faller om. Denne gangen viser bildemontasjen at Rosie og Jonjo gifter seg, mens det i den første bildemontasjen i den første episoden var Daniel og Ralph som giftet seg. Serien avsluttes dessuten på samme måte som den begynte, med at Rosie får en ny sønn, denne gangen med Jonjo.

Idet fyrverkeri viser inngangen til år 2032, hører vi en stemme som sier "vent, gå tilbake litt"(Lewis, 2019c). I forrige episode med bilde- og lydeffekten av at noen bytter kanal fikk seerne en viss følelse at noen utenfra styrer hva vi ser i serien, men dette er første gangen vi direkte opplever at noen tar kontroll over det vi ser ved at de siste minuttene spoles tilbake til at Edith ligger på bakken. Kameraet zoomer inn på ansiktet hennes og i neste scene ser vi Edith sittende i det manuset presiserer er Ki Ni Naru-sentralen i 2034 (Davies, u.å.-f). Dette er samme selskap som opererte inn kyborg-implantatene til Bethany i forrige episode. Edith er altså ikke død likevel og Davies leker nok bevisst med våre narrative forventninger her, på samme måte som han har gjort tidligere i serien, blant annet i overgangen mellom episode 1 og 2. Edith er ikledd en lilla kimono og den fargen kan symbolisere spiritualitet, tenking utenfor boksen og død (Kryshko, 2021, s. 146-148).

Rommet er stilrent og sparsommelig møblert, og ifølge manuset skal det se ut som om Apple har designet det (Davies, u.å.-f). Legen Moss, igjen en kvinnelig teknologiekspert, og hennes mannlige assistent Riku sitter foran dataskjermer mens de ber Edith gå gjennom det som skjedde i 2029. Moss sier de akselererte gjennom tidsforløpet på grunn av adrenalin, noe som altså forklarer de raske klippene og musikken med høyt tempo i montasjescenene. Slik det blir fremstilt her har hele serien så langt vært Ediths minner om det som har skjedd som hun nå i et epilog i 2034 går gjennom med Moss og hennes assistent. Strukturen speiler dermed den første episoden der det var et prolog i 2019 før de neste fem årene i diegesetid ble "spolt forbi" (Lewis, 2019d). Etter hovedhandlingen i serien, som har foregått i perioden 2024-2029, hoppes det her over fem år før vi får dette epiloget i 2029. I en enkeltstående roman kan

forfatteren strukturere handlingen med prolog, hoveddel med ulike akter og mange frampek og tilbakepek, og epilog. Som serieskaper, produsent og eneste manusforfatter har Davies lignende kontroll over narrativet i denne miniserien og kan bygge opp serien mer som en roman enn som en vanlig TV-serie hvor lengden ikke er forutbestemt.

På veggen bak Moss og Riku er det to bilder av lysende blå spiraler mot svart bakgrunn, som er tilsvarende motiver som det Bethany hadde på veggen i den første episoden (Lewis, 2019c, 2019d). Her er det følgelig flere forbindelser til Bethany og transhumanisme. Edith presiserer at det ikke var hun som felte Vivienne Rook, men at hun bare var en av mange som bidro på flere leirer samtidig i løpet av samme natt (Lewis, 2019c). Hun hjelper dermed personalet til å fortolke hendelsene på riktig måte, i riktig perspektiv. På metanivå er dette kanskje et hint fra Davies om at det man ser kan fortolkes på flere måter, og siden serien er informasjonrik med mange referanser og mye som skjer, kan det være hensiktsmessig å spole tilbake og pause den og diskutere med andre slik det gjøres her. Selv om Rook ble dømt til 27 års fengsel etter hendelsene, refererer Edith til bestemoren som sier at det alltid kommer et nytt monster når vi blir kvitt det gamle. Historien gjentar seg, som er et sentralt poeng i *Years and Years* og som blir illustrert av at Muriel i 2030 ser på en politiker på TV som bevisst spiller klovn. Manuset understreker at tilbakeblikk som det vi nettopp ble vist, er faktiske *minner*, men det forklarer ikke hvordan Edith har fått med seg hva andre har sagt og gjort uten at hun selv var til stede (Davies, u.å.-f).

Metanivået forsterkes ytterligere ved at Riku kommenterer at han ikke kan få nok av Muriel (Lewis, 2019c), som kan tolkes som en kommentar til populariteten til Anne Reid som gestalter henne. Det viser seg at Bethany er til stede i samme rom Edith som støttespiller for henne. Tross alt var det Bethany som for ni år siden i diegesetid, i den andre episoden, introduserte tanten for idéen om å leve evig gjennom teknologi, noe denne scenen bygger videre på. Bethany framhever at faren hennes også var med på å få skaffe bevis mot Rook. Edith korrigerer niesen med at det var fem hundre andre varslere. På denne måten tones helteaspektet til Edith og resten av Lyons-familien ned her, da noe av formålet med serien er at de skal framstå som en helt vanlig familie som seerne kan identifisere seg med. Edith legger vekt på at det ikke er noe spesielt med deres familie og at de i likhet med andre bare levde gjennom disse hendelsene. Bethany er ikke helt enig i dette, noe som igjen får fram at historier kan tolkes ulikt alt etter hvilket ståsted og bakgrunn man selv har. Her kan det også være generasjonelle forskjeller.

Edith forteller Moss og Riku om forsoningen med Stephen i 2031, og etterpå ser vi at det går ledninger fra glassbeholderne bak Edith og inn i hodet hennes (Lewis, 2019c). Nå kommer det tydelig fram at Moss og Riku er i ferd med å ta backup av minnene til Edith, og det bekreftes at mye, om ikke alt, vi har sett i serien er Ediths minner. Slike fortellergrep undergraver den relativt sosialrealistiske framstillingen så langt i serien, og *Years and Years* er helt på slutten i ferd med å bevege seg inn i et rent science fiction-territorium. I enda en referanse til den første episoden kommenterer Bethany at hun som barn drømte om å bli "lastet ned" og putte bevisstheten sin i en maskin. Edith er altså i ferd med å ta det siste steget i transhumanisme og bli "posthuman", en helt ny livsform i tråd med hvordan Hayles (2000) beskriver en slik tilstand der informasjon settes høyere enn legemliggjøring. Moss understreker at dette er en helt ny form for teknologi og at det ikke er sikkert den virker siden det er forskjell på å laste ned minner og beholde bevisstheten til individet. Edith, som alltid har vært en frihetskjemper ser kanskje på prosessen som en flukt. Som den ultimate protest mot det bestående systemet og rammene vi alle er underlagt skal hun kjempe seg fri og flykte fra døden og fra sin egen kropp.

Edith har et brennende ønske om å se hvordan det går med verden, og hun har også mer hun vil gjøre (Lewis, 2019c). Denne drivkraften til å finne ut hva som skjer videre og gjøre noe med det, er trolig noe Davies ønsker å overføre til seerne også. Edith omtaler den tidligere nevnte løse handlingstråden om at vi aldri fant ut av hvem stod bak Vivienne Rook og finansierte henne, og hun påpeker at Rook ble erstattet av en dobbeltgjenger som soner straffen for henne. Musikken bygger seg opp mot et crescendo samtidig som vi får se bilder av Rook løpende i en uendelig gang mens stemmen til Edith sier at hun skal jakte på henne som "en ånd i maskinen", altså som et levende bevis på filosofens Gilbert Ryle (2009) sitt begrep fra *The concept of mind* om at bevisstheten kan eksistere uavhengig av kroppen. Selv om Davies har understreket at *Years and Years* er en avsluttende historie (Williams, 2020), kan det nesten virke som han her legger grunnlaget for en rein science fiction spinoff-serie. Han har jo som kjent tidligere laget spinoffen *Torchwood* fra sci-fi-serien *Doctor Who*. Moss bremser henne ved å si at hun nå går over til ren fantasi, men Edith parerer med at det bare ikke har skjedd enda. På et metanivå kan dette være en kommentar til at *Years and Years* er et resultat av fantasien til Davies og skildrer begivenheter som på sendetidspunktet fremdeles ikke har skjedd. Som jeg allerede har vært inne på har imidlertid flere av profetiene til Davies blitt oppfylt i ettertid.

Det viser seg at Bethany bare er til stede i klinikken via et hologram da hun egentlig befinner seg i hjemmet til Muriel (Lewis, 2019c). Davies bryter den velkjente regelen om å vise, ikke fortelle da Bethany bare forteller Moss og Kiku, og dermed også seerne, om hva som har skjedd siden sist. Ifølge Bethany er hele familien samlet, ikke for å si "ha det", men for å si "hallo". Dermed er dette enda en referanse til den første episoden som begynte med en fødsel som en sentral og samlende begivenhet for Lyons-familien og nå sluttet sirkelen med en *gjenfødsel*. Hele familien er samlet i stua rundt bordet der Muriels gamle utgave av Signor er plassert. Lincoln har nå blitt en kvinne, en prosess vi har sett tydelige hint til siden den tredje episoden da han hjalp Edith forkledd som jente. Dette er en klar parallell til hvordan Lincoln går fra å være gutt til å bli jente, mens Edith går fra å være menneske til å bli teknologi. Ediths siste ord er at minnene hennes, som vi altså har sett gjennom hele serien, ikke bare er fakta, men også familie og kjærighet (Lewis, 2019c). Kanskje kommenterer Davies på denne måten at hans framtidsprosjeksjoner kunne ha blitt fremstilt som tørre fakta og prognoser som vi kan se i rapporter om klimakrisen og lignende, men ved å fremstille disse gjennom et narrativ hvor en familie og deres relasjoner til hverandre står i sentrum påvirker det oss på en helt annen måte.

Bethany får signal om at Edith i fysisk form er død, og Muriel sier god ettermiddag til Signor som svarer på samme måte (Lewis, 2019c). Ifølge manuset er det uklart om det faktisk er samme stemmen som tidligere eller om den nå har blitt mer nøytral eller mer feminin (Davies, u.å.-f). Signor, som begynte serien som et symbol på teknologiens påståtte maskulinitet, har nå altså blitt utfordret av et mer nyansert bilde av teknologi og kjønn som vi har sett gjennom hele serien. Dette viser også til en utvisking av skillelinjene mellom kategorier som menneske og maskin, som i Bethanys og nå Ediths tilfelle, og mellom kategorier som kjønn, som i Lincolns tilfelle. Representativitet har vært et sentralt element i hele serien, og Davies stimulerer også til videre ettertanke og refleksjon ved at spørsmålet om Edith virkelig har blitt en del av teknologien i form av Signor, ikke blir besvart. Etter denne nærlesningen av alle episodene vil jeg nå diskutere funnene.

Diskusjon

I den første fasen av min tematiske analyse, slik jeg beskrev den innledningsvis i henhold til framgangsmåten til Braun og Clarke (2006), fordypet jeg meg i TV-serien mens jeg skrev ned assosiasjoner og innfall på utskrifter av manuskriptene. Siden jeg hadde tilgang til disse var det altså ikke behov for å transkribere selv. Imidlertid viste det seg at noe av dialogen hadde blitt endret fra manuset til den ferdige versjonen, noen scener hadde blitt utelatt og andre hadde byttet rekkefølge, så for min del var hovedfokuset alltid på selve TV-serien som primærkilde med manuskriptene som gode hjelpemidler.

Videre vekslet jeg mellom kode-fasen og temasøking-fasen i analysen slik Braun og Clarke (2006) skildrer det ved at jeg forsøkte å identifisere så mange teknologiske temaer som mulig og sortere dem inn under hovedteamer. I min gjennomgang av den første episoden grovsorterte jeg dataene i temaene: "teknofili/teknologi prioritert foran menneskelig kontakt", "teknologi som integrert og naturalisert del av hverdagslivet", "teknologi brukt til å overvåke andre", "teknologi som utgjør en trussel mot mennesket", "teknologi brukt til kommunikasjon" og "utilitaristisk teknologi", som jeg brukte som utgangspunkt i disse fasene. Som Braun og Clarke (2006, s. 89) påpeker om kode-fasen er det vanlig at noen av dataene hører inn under flere ulike temaer og det kan også være motsetninger her. I mitt tilfelle kunne det være glidende overganger mellom for eksempel "teknologi som trussel" og "teknologi som hjelpemiddel" alt etter konteksten. "Teknologi som trussel" viste seg også å være en veldig vid kategorisering. Da jeg i gjennomgangs- og vurderingsfasen gikk gjennom dataene for å se om det var temaer jeg ikke hadde fått med meg i første omgang, utkrystalliserte "tid" seg som et viktig tema, det vil si hvordan serien forholder seg til tid på selve historieplanet og på det narrative nivået, noe jeg behandlet i analysedelen.

For å finne relevant litteratur til analysen min søkte jeg i databaser som Oria, EBSCO og Google Scholar med søkeord som "dystopia(s)/dystopian", "dystopian television", "complex television" og "seriality". Siden jeg primært er interessert i nyere forskning sorterte jeg etter publiseringsdatoer og vektla utgivelser fra anerkjente akademiske forlag som Oxford University Press, Polity, Routledge og New York University Press. For å fordype meg i dystopier tok jeg først og fremst utgangspunkt i *The Palgrave handbook of utopian and dystopian literatures* (Marks et al., 2022) og *Dystopia: A natural history* (Claeys, 2016). Disse fagbøkene ga en god, oppdatert oversikt over sjangeren og selv om det var fokus på litteratur, var mye overførbart til TV-serier, særlig med tanke på at *Years and Years* som miniserie har flere likhetstrekk med romaner enn hva konvensjonelle serier har. Auteurisme-aspektet ved *Years and Years* underbygger også dette, noe jeg vil komme tilbake til. Når det gjelder teorier om TV-serier var hovedkildene *Complex TV: The poetics of contemporary television* (Mittell, 2015) og *Complex serial drama and multiplatform television* (Dunleavy, 2017) da de ga et godt innblikk i nyere dramaserier og serialitet. I den femte fasen gikk jeg gjennom de ulike temaene og så på hvordan de kan svare på problemstillingen min, noe jeg nå vil drøfte.

Allerede i tittelen på serien og i åpningsvignetten er det klart at *tid* er et sentralt tema og Davies vil trolig ha fram at samfunnet, inkludert teknologien, endres så raskt at vi ikke rekker å ta det inn over oss. På et semiologisk nivå i vignetten, og mer eksplisitt gjennom karakteren Fran, argumenterer Davies for at nettopp fortellinger som denne serien kan hjelpe til med å prosessere disse endringene. Gjennom de ulike Lyons-familiemedlemmene behandles forskjellige temaer innen teknologi. Frykt for at teknologi skal erstatte mennesker kommer til uttrykk da både Stephen, Celeste og Rosie mister jobbene sine mer eller mindre direkte på grunn av teknologi, og via karakteren Tony Watts får Davies på en humoristisk måte fram

hvordan det kan gå om man forsøker å bytte ut mennesker med teknologi. Teknofilien og teknologibruken til Lee med VR-brillene sine og Bethany med filtermasken sin kan ses på som en trussel mot interpersonlig kommunikasjon. Ironisk nok blir imidlertid Bethany mer menneskelig etter hvert som hun får flere teknologiske oppgraderinger. Demerjian (2016, s. 1) hevder at dystopiske verk gjenspeiler det samfunnet er bekymret for, noe som kan inkludere hvordan teknologi påvirker livene våre og endrer oss. Teknofili slik som i Bethanys tilfelle, kan føre til en ond spiral hvor bruk av mer og mer avansert teknologi som en del av personlig meningsskaping og identitetsbygging kan føre til en avsondring fra mellommenneskelig kontakt. For andre, som Bethanys søster Rose og hennes venn Clyde, fører felles interesse for teknologi til at de kan gjøre noe sosialt sammen, selv om det kanskje forsterker generasjonskløften.

Claeys (2016, s. 733) argumenterer for at dystopiske scenarier ofte er realistiske og at de ikke er forutsigelser eller science fiction, men snarere projeksjoner. Slike projeksjoner gjelder særlig vitenskap og teknologi og vi kan der bli advart mot at det nye nødvendigvis ikke er til det bedre (Claeys, 2016, s. 733). Serien viser først hvordan Lee i 2019 bryr seg mer om filtre på mobilen sin enn at han skal få en ny bror og hvordan det kan føre til filtermasker slik Bethany bruker i 2024, som i alle fall ikke bidrar til en god relasjonsbygging med andre. På den andre siden kan den enes dystopia være en annens utopia, det kan komme an på hvordan forfatteren fremstiller den fiktive verdenen og hvordan leseren tolker den (Horan, 2018, s. 205). Forfatteren Hayles, som har skrevet om posthumanisme, ville ikke nødvendigvis sett på Beths ønske om å bli data som et skrekksenario, mens andre seere vil kanskje ikke ha samme fortolkning. Davies, med sin science fiction-bakgrunn, portretterer heller ikke trans- og posthumanisme som noe negativt i og for seg, noe som kommer klart fram i løpet av serien.

Teknologi blir generelt ikke portrettert som noe ensidig negativt eller skadelig i *Years and Years* og det er langt fra et pessimistisk, deterministisk teknologisynd Davies skildrer i serien. Som jeg tidligere har vært inne på er teknologien nøytral i seg selv og det kommer an på hvordan mennesket benytter seg av den (Hosseini, 2020, s. 152, 153). Gjennom hele serien er digital teknologi med på å knytte Lyons-familien sammen, blant annet via Signor. Selv om det kan trekkes noen ytre paralleller mellom Signor og HAL9000, blir Signor portrettert som et positivt hjelpemiddel uten egne, skumle hensikter. Signor blir nærmest framstilt som et familiemedlem og en verdsatt samtalepartner for både yngre og eldre generasjoner, representert ved Bethany og Muriel. De digitale stemmestyrte assistentene har dermed ikke bare en ren utilitaristisk funksjon. Den teknologisk utviklingen kan dessuten være til gode for noen, som blant annet den som muliggjør reparasjon av ryggmargsbrokk i livmoren.

Det sistnevnte kan imidlertid også være et eksempel på at dystopisk fiksjon kan illustrere etiske dilemmaer som kan oppstå som en konsekvens av medisinske og teknologiske framskritt, og publikum kan dermed få presentert disse hypotetiske utfallene *før* en ny oppfinnelse iverksettes (Tiehen, 2016, s. 60). Tiehen (2016, s. 60, 61) forklarer at i motsetning til romaner som kan vise sosiopolitiske endringer på et helt samfunn, kan skuespill vise dystopiske konsekvenser på et nærere og mer intimt nivå gjennom at vi opplever disse endringene gjennom våre personlige og empatiske forbindelser til karakterene. Selv om Tiehen her ikke nevner TV-serier eksplisitt har moderne familiedramaer med dybdefokus på karakterer mye til felles med teaterforestillinger i denne sammenhengen. Dystopiske dramaer muliggjør kritisk refleksjon over vitenskapelige framskritt og engasjerer publikum til å tenke over hvilken framtid de ikke ønsker seg (Demerjian, 2016, s. 61).

Ferreira (2013, s. 49) mener vi lever i dystopiske tider med mange dommedagsprofetier og at det derfor har vært en oppblomstring av dystopisk fiksjon, gjerne basert på vitenskapelige modeller. Kanskje er dette noe Davies vil få fram gjennom *Years and Years*, nemlig at den politiske og teknologiske utviklingen rundt oss gjør at vi *allerede* lever i en dystopi. Det trenger ikke være en kataklysmisk hendelse som en atomkrig og en påfølgende postapokalyptisk setting for at det virkelig skal være en dystopi. Davies får fram at de mer subtile endringene, som de økonomiske sanksjonene mot en stormakt etter en slik militær aggresjon, kan ha vel så stor innvirkning på livene til folk flest. Som i "kokt frosk-syndromet" har vi mennesker en evne til å tilpasse oss små, gradvise endringer som gjør at vi ikke innser hvor galt det kan gå. Ediths skjebne kan også være et bilde på dette da hun ikke merker noe umiddelbart etter atomangrepet, men sakte, men sikkert blir "kokt innenfra" av radioaktiviteten hun ble eksponert for.

Denne frykten for atomkrig var et viktig tema i dystopier mot slutten av 1900-tallet som sammenfaller med den kalde krigen (Claeys, 2022, s. 61). Med nød-kringkasting på TV, luftsirener og kaos blant karakterene legges det i slutten av den første episoden nesten opp til at resten av serien skal omhandle hvordan Lyons-familien opplever en atomkrig fra deres ståsted, men Davies undergraver disse forventningene med at livet fortsetter mer eller mindre som før i den påfølgende episoden. Ifølge Hanson (2020, s. 9) begynner dystopier *in medias res*, hvor både protagonisten og leseren allerede er i en verden annerledes enn vår egen, i motsetning til utopier som ofte kan starte med at man blir transportert gjennom tid og rom til et bedre sted. Rosenfeld (2020, s. 71 - 73) hevder at dystopier har tre ulike tidsaspekter: karakterenes tid i narrativet, publikums mulige framtid som oppleves gjennom karakterenes fortid og et implisert framtid framtidsperspektiv hvor den dystopiske perioden kan bli reflektert over.

Stock (2016, s. 417, 425) mener også at dystopier typisk sett har projisert teamene de skal behandle inn i en tenkt framtid for å kunne se tilbake på leseren samtid gjennom det som blir *karakterenes* fortid, som gjerne avsløres i små fragmenter etter hvert som handlingen skrider fram. Siden denne fortiden til karakterene i dystopier fra framtiden ofte er skjult, inviteres leseren til å fundere på hva som kan ha skjedd for at verden har endt opp slik (Stock, 2016, s. 439, 440). *Years and Years* følger altså ikke denne malen siden den begynner i seernes egen samtid før man gjennom tidsmontasjer transporteres sammen med karakterene til framtiden. I motsetning til andre dystopier som altså ofte begynner *in media res* i framtiden og i små drypp viser vår egen framtid som karakterenes fortid (Stock, 2016, s. 417), blir vi nå med på reisen hvor sentrale hendelser blir formidlet underveis. James (1994, s. 113, 114) omtaler "alternativ historie" som en egen form for science fiction hvor historiske begivenheter fikk et annet utfall enn i vår verden, ofte på grunn av spesifikke hendelser kalt "Jonbar-punkt" hvor den fiktive verden blir skilt fra vår virkelige verden. *Years and Years* kan bli sett på som en "alternativ framtid" hvor det avgjørende "Jonbar-punktet" er USAs atomangrep mot Hong Sho Dao. Denne hendelsen er førende for resten av handlingen, men kanskje ikke på den måten man først skulle tro.

Karakterfokuset

Gjennom karakterene får Davies fram hvordan det som skjer i den store verden gradvis blir noe de er nødt til å forholde seg til på et personlig plan, slik som populistiske politikere og framveksten av totalitære regimer, menneskeskapte klimaendringer og flyktningkrisen. Ifølge Stein (2016, s. 47) preges nyere dystopier av frykt for framtiden til planeten, mistillit til myndigheter og bekymringer over teknologi. Alle disse faktorene kommer fram i løpet av *Years and Years*, men de miljømessige konsekvensene av teknologi utgjør ofte bare en del av

bakteppet. I henholdsvis den første og den andre episoden nevner Muriel nærmest i bisetninger at det ikke lenger finnes sommerfugler og at det ikke er mulig å oppdrive sjokolade (Lewis, 2019b, 2019d). Nyhetssendingene informerer også om drastisk nedgang i antall fugler og insekter (Lewis, 2019b). På et mer personlig plan påvirker de menneskeskapte klimaendringene dem da myndighetene kommer med et påbud om å ta imot klimaflyktninger og da det ikke lar seg gjøre å spre asken etter Daniel på grunn av konstant regn (Lewis, 2019f). Det kommer klart fram, kanskje særlig i episode 3, at karakterene er i en overgangsfase og identitetskrise i likhet med landet de bor i. Bethany er i ferd med å finne seg selv som en hybrid av menneske og maskin, og Edith bruker først teknologi som middel til å oppnå sine mål om å eksponere urett før hun blir til teknologi selv. Lincoln finner gradvis en ny kjønnsidentitet som kvinne og både Celeste, Stephen og Rosie blir arbeidsledige på grunn av teknologi og må finne fotfeste i verden på ny. Storbritannia var også i en identitetskrise på det tidspunktet serien ble skrevet og måtte definere seg selv på nytt etter Brexit-avstemningen.

Selv om det på papiret kan virke som om stemningen er veldig mørk, er det som i andre kritiske dystopier også lyspunkter i *Years and Years*. Davies understreker at det ikke hadde vært noe poeng i å skrive serien om den skulle være dyster (Royal Television Society, 2019). Dette kommer til uttrykk gjennom familiedynamikken og hvordan de gjør narr av hverandre samtidig som de også støtter hverandre gjennom de vanskelige tidene. Verdien av familie, både den man allerede har og den man finner, som kommer fram gjennom Viktor, er derfor noe som vektlegges i serien.

I og med at *Years and Years* har hovedfokus på karakterene er det derfor først og fremst et drama i motsetning til science fiction hvor et "novum" i form av for eksempel en ny teknologisk oppfinnelse dominerer narrativet (James, 1994, s. 108). Som i andre komplekse TV-serier har karakterene her svakheter samtidig som de ikke er så avvikende at publikum finner dem helt forkastelige (Dunleavy, 2017, s. 156). Både Daniel og Stephen er utro mot sine partnere, og Rosie og Muriel stemmer på antagonistens Rook i valget, men helhetsinntrykket av dem, noe som også inkluderer publikums kjennskap til skuespillerne, gjør at seerne likevel har empati for dem. Davies framhever i intervju om serien at han tror på kvotering og han derfor bevisst har valgt ut skuespillere med ulike aldre, legninger, etnisiteter og fysiske funksjonsnivå (Miller, 2019). I teorien kan dette gjøre det lettere for seerne å finne en karakter de identifiserer seg med, da familien Lyons representerer mangfoldigheten i det britiske samfunnet.

Den komplekse serialiteten kommer også til uttrykk gjennom den konseptuelle originaliteten, det vil si hvordan serien utforsker et tema på en måte som ikke er gjort tidligere (Dunleavy, 2017, s. 155). I *Years and Years* sitt tilfelle gjelder dette kanskje først og fremst hvordan den behandler Bethanys handlingstråd om transhumanisme. Ved å henge denne lengselen etter å endre kropp og utvikle sin egen identitet opp mot transseksualitet og *coming of age*-problematikk, benytter Davies seg av velkjent tematikk på en metaforisk måte for å sette søkelyset på en mulig teknologisk utvikling og konsekvensene av den. Transhumanisme kan kanskje virke litt abstrakt for noen, men ved å henge den på LHBT-knagger, får seerne en unik innfallsvinkel til dette temaet, samtidig som Davies appellerer til tilhengerne sine fra disse miljøene. Ifølge Gray og Lotz (2019) kan algoritmekulturen sørge for at folk bare forholder seg til det de liker fra før, og dermed danner såkalte filterbobler, som ikke bare gjelder TV-serier, men også hvordan de i det hele tatt ser på verden rundt seg. På bakgrunn av dette må TV-studier revurdere den potensielle effekten de har på en hel nasjon og kanskje heller se på hvilken relevans seriene kan ha for mindre grupperinger (Gray & Lotz, 2019, s. 84). Derfor kan det hende at *Years and Years* kanskje appellerer mer til nisjer, som LHBT-

miljøer og tilhengere av Davies, enn til folk flest. Når det er sagt kan det tenkes at *Years and Years* faller mellom to stoler da Davies-fans fra LHBT-miljøene ikke nødvendigvis vil like sci-fi aspektene og omvendt. Serien er også veldig tidsbestemt og fungerer kanskje best som ferskvare i likhet med nyheter som spiller en sentral rolle i serien. Disse faktorene kan muligens forklare hvorfor serien ikke har hatt vedvarende og bred popularitet, tross jevnt over gode kritikker.

Davies holder seg stort sett til Atwood-prinsippet og tar for seg teknologi som allerede eksisterer eller som er ekstrapolert ut fra den teknologien vi har i dag. Et eksempel på dette er implantatene i hånden til Bethany, som vi har en forløper til allerede i dag i form av microchiper enkelte har valgt å operere inn i hendene sine (Boine & Måsø, 2020). Dette gjør at teknologien i *Years and Years* fremstår som virkelighetsnær og gjør at publikum lettere aksepterer fremstillingen av teknologiutviklingen i serien. Han knytter også transhumanisme opp mot andre kroppsendrende inngrep ved hjelp av teknologi som kanskje oppleves som mer akseptable i dag, som da Poppy, barnet til Rosies nabo, fikk reparert sin ryggmargsbrokk i livmoren og Muriel fikk fikset synet sitt (Lewis, 2019b, 2019f). Siden *Years and Years* tar opp dagsaktuelle problemstillinger innen blant annet teknologibruk, kan serien muligens først og fremst fortolkes som en sosial kommentar på tiden vi lever i.

Både i innhold, som er overlesset med referanser til vår egen verden og mulig utvikling derfra, og i form, med raske klipp og suggerende musikk, særlig i nyhetsinnslagene, bombarderes seerne med inntrykk som de i likhet med karakterene i serien ikke rekker å fordøye. Dette er sannsynligvis noe av poenget Davies vil få fram gjennom serien, nemlig at seerne på samme måte som karakterene bør snakke sammen om og engasjere seg i det som skjer rundt dem da det ikke nytter å ignorere konsekvensene av samfunnsutviklingen. For seere som er ute etter enkel underholdning i form av virkelighetsflukt kan *Years and Years* dermed gjøre vondt verre med sin forsterkning av tendensene vi allerede ser rundt oss. I sitt forsøk på å være både underholdning og advarsel kan dermed serien falle mellom to stoler. Virkelighetsnære fortellinger i form av "true crime"-serier på TV har kanskje høyere popularitet enn noen gang tidligere (Sayles, 2021), men det lar seg muligens ikke overføre til "true politics" og "true technology" som i *Years and Years*. På den andre siden kan populariteten til "true crime" skyldes selve dokumentarformatet, selv om det også der kan være grumsete linjer mellom underholdning og faktabasert historiefortelling (Sayles, 2021).

Auteurisme i *Years and Years*

Folk flest engasjerer seg muligens lettere for slike historier fra virkeligheten i form av krimfortellinger, enn i fortellinger som *Years and Years* hvor agendaen til Davies som auteur kommer tydelig fram, på godt og vondt. Både direkte, som i de tidligere nevnte monologene til henholdsvis Daniel, Edith, Rosie og Muriel i episode 1, 2, 5 og 6, og mer indirekte i LHBT-tematikk og enkelte sci-fi innslag som Blink og minne-nedlastning, kommer Davies sine meninger og interesser klart fram (Lewis, 2019b, 2019c, 2019d, 2019f). I motsetning til regissør Steven Spielberg, som i forarbeidet til sin futuristiske science fiction-film *Minority Report* samlet en gruppe fremtredende tenkere innen vitenskap og teknologi til å komme med idéer om utviklingen der, er *Years and Years* utelukkende et resultat av Davies' egen fantasi og undersøkelser om hvordan teknologien vil bli (Bonnington et al., 2012; Miller, 2019). I et intervju om *Years and Years* framhever Davies at han mener at framtiden er her nå og at ved å sette fortellingen noen få år fra vår egen tid kan han diskutere samtiden (Miller, 2019). Dette minner om cyberpunk-forfatteren William Gibsons berømte sitat om at framtiden allerede er her, men at den ikke er jevnt fordelt ennå (Chatterton & Newmarch, 2017). Det sistnevnte er et vesentlig poeng som kommer fram gjennom serien, nemlig at på grunn av sosioøkonomiske

ulikheter er det ikke alle som får lik tilgang til teknologien. Det vanlige offentlige helsevesenet kan ikke tilby ryggmargsbrokkoperasjonen som Poppy fikk i livmoren, kyborgimplantatene til Bethany eller øyeoperasjonen til Muriel, så klasseskillene mellom de som har nok midler og de som ikke har det vil ifølge Davies bli enda mer framtreddende i årene som kommer (Lewis, 2019b, 2019f).

Davies' politiske synspunkter kommer også klart fram i serien gjennom hans framstilling av Rook og andre populistiske politikere, så seere som ikke deler hans standpunkt kan reagere negativt på dette. Serieskaperen legger heller ikke fingrene mellom når det gjelder å få fram hva han synes om Brexit-avstemningen og de som stemte på Trump, så noen seere kan oppleve at han gjør narr av intelligensen deres. I et intervju om *Years and Years* framhever Davies at han tilhører den liberalistiske venstrefløyen og at han er en veldig politisk forfatter, og at dette skinner gjennom også når han skriver science fiction som *Doctor Who* eller LHBT-dramaer som *Queer As Folk* (Royal Television Society, 2019). En del av intertekstualiteten til serien er at mannen til Davies nylig døde, noe som kan være med på å forklare dynamikken i Lyons-familien med den manglende moren, samt hvordan både Bethany og Edith søker mot å omgå døden ved hjelp av teknologi (Royal Television Society, 2019). Davies har to søstre som han henter mye inspirasjon fra, noe som kan belyse hvorfor de kvinnelige karakterene kanskje fremstilles i et mer fordelaktig lys enn de mannlige (Williams, 2020).

Manusforfatteren reagerer også på at utsagn på blant annet Twitter blir tillagt mer betydning bare siden de er skrevet ned, og Davies mener at våre hjerner, intelligens og kommunikasjon ikke er designet for at all informasjon skal bli formidlet gjennom det *skrevne* ord (Royal Television Society, 2019). Dette kommer blant annet til uttrykk i serien gjennom Frans historiefortelling ved leirbålet i den første episoden og at serien ikke viser meldinger som blir skrevet på sosiale medier eksplisitt på skjermen (Lewis, 2019d). Samtidig underbygger Davies dette ved nettopp å bruke TV-formatet som medium til å fortelle denne historien. Davies er nemlig lidenskapelig opptatt av TV og skriver kun for det formatet (Williams, 2020), noe som også gjør at dette casestudiet blir ekstra interessant. Generelt fordrer TV-serier et relativt lavt engasjement og passiv oppmerksomhetsnivå, noe som er annerledes når det gjelder *komplekse* serier som krever mer av seerne (Mittell, 2015, s. 290, 291). Selv om *Years and Years* ikke krever like aktiv involvering som når man leser en bok, kan den nesten fungere som en slags audiovisuell roman der blant annet musikken og publikums relasjon til skuespillerne og annen intertekstualitet påvirker hvordan publikum opplever serien. Særlig musikken spiller en viktig rolle i så måte i *Years and Years* da den er med på å framkalle følelser og styre hvordan seerne skal reagere. Roeser et al. (2020, s. 648) framhever hvordan nettopp følelser, for eksempel framkalt av kunst, kan få oss til å reflektere over verdiene våre og få oss til å tenke over etiske implikasjoner. Dette gjelder blant annet i den tredje episoden da Bethany og Lizzie opplever hvor galt det kan gå med transhumanistiske operasjoner på illegalt vis (Lewis, 2019e). Mot slutten av den første episoden bygger musikken også opp under det den følelsmessige uroen og panikken familien Lyons opplever da de frykter at en atomkrig skal bryte ut (Lewis, 2019d).

Som jeg har fått fram gjennom analysen spiller Davies bevisst på ulike sjangerkonvensjoner, fra blant annet familiedrama, science fiction og dystopier. Johannessen et al. (2018, s. 106, 107) mener at fiksjonsfortellinger oppleves som vellykkete i den grad de oppfyller publikums forventninger innen sjangeren de tilhører. New York Times sin anmelder Poniewozik (2019) påpeker hvordan *Years and Years* er halvt drama og halv science fiction à la Davies' tidligere prosjekter *Queer As Folk* og *Doctor Who*, men han mener serien ikke er vellykket da den ikke er en virkelighetsflukt, men snarere en gjenspeiling og forsterkning av all uroen som skjer i

samfunnet rundt oss. Anmelderen mener at *Years and Years* at serien er for overveldende, med for mye som skjer, slik at det er vanskelig å fordøye inntrykkene, omtrent som i den virkelige verden (Poniewozik, 2019). Slik jeg har vist kan dette imidlertid være en av hensiktene til Davies med serien, nemlig å underholde som et familiedrama samtidig som serien fungerer som en dystopi da den advarer mot hvordan det kan gå om utviklingen i samfunnet fortsetter som nå. På den andre siden kan det heseblesende tempoet, særlig i nyhetsinnslagene og tematikken om blant annet populistiske politikere og falske nyheter minne litt for mye om vår egen urolige verden for seere som søker et avbrekk fra slike ting. Gjennom studiet av serien har jeg likevel fått fram verdien av fiksjon som dette, både som en personlig uttrykksform og kreativt utløp for kunstneren eller *auteuren* selv, men ikke minst som en arena for debatt og refleksjon over vår samtidige og framtidige relasjon til teknologi.

Avslutning

Ved hjelp av en tematisk analyse av *Years and Years*, som er en enkeltstående TV-serie med avgrenset lengde, har jeg fått fram at denne formen for historiefortelling kan hjelpe oss med å å prosessere samtiden og forberede oss på eventuelle fremtidsscenarier når det gjelder teknologi. Som jeg har vist har denne dystopiske miniserien visse fellesstrekk med en roman i blant annet struktur og fortellermessig dybde, og jeg har derfor blant annet dratt veksler på teori om litterære dystopier i min analyse og drøfting, i tillegg til å bruke teoretiske rammeverk om komplekse TV-serier. Siden miniserien utgjør én narrativ enhet har jeg tatt for meg hele serien og ikke bare enkelte episoder. Ved å analysere hver episode i kronologisk rekkefølge har jeg tydeliggjort hvordan karakterene og deres utvikling gjennom serien blir brukt til refleksjon om teknologibruk i dag og projeksjon om mulig teknologiutvikling i framtiden. Via en mangfoldig rollebesetning og likendes, men uperfekte karakterer, som er vanlige kjennetegn ved komplekse TV-serier som dette, skaper manusforfatter Russell Davies engasjement og empati for karakterene. Intertekstualitet, som publikums kjennskap til skuespillerne, populærkulturelle referanser og på hvilken måte man tar til seg serien, på én gang eller mer oppstykket, påvirker hvordan den enkelte opplever serien.

Siden Davies har lang erfaring fra TV-produksjon fra før, spiller han bevisst på kjente troper og konvensjoner fra TV-serier og leker med publikums forventninger. Enkelte referanser vil kanskje gå noen seere hus forbi, men enten direkte gjennom karakterenes monologer, av og til mer eller mindre rett i kamera, eller gjennom deres handlingstråder får Davies klart fram hvor viktig det er å engasjere seg i og diskutere det som skjer rundt oss. Slik bidrar karakterene til både å sosialisere og advare seeren da karakterene også ser på TV på samme måte som dem, men de blir gradvis nødt til å forholde seg til de harde realitetene som blir formidlet gjennom TV-skjermen. Davies får fram at det ikke nødvendigvis er de store teknologiske truslene som atomvåpen vi trenger å bekymre oss mest for. Vi bør kanskje heller reflektere over hvordan teknologi kan undergrave tilliten både til hverandre, gjennom hverdagslig overvåkning, og tilliten vi har til politikere og myndigheter gjennom mediemanipulasjon som blant annet inkluderer deep fakes og falske nyheter.

Teknologien gjennomsyrrer samfunnet både i virkeligheten og i diegesen i *Years and Years*, og selv om den representerer noe uunnngåelig som vi er nødt til å forholde oss til, får serien klart fram at den menneskelige agensen og valgmulighetene vi har er helt sentral. Vi kan velge å flykte eller gjemme oss bort fra virkeligheten ved bruk av teknologi slik Lee og Bethany gjør tidlig i serien, men før eller senere blir vi som dem nødt til å forholde oss til realitetene. På et metanivå legger Davies også opp til at vi *kan* velge å konsumere TV-serier som overfladisk underholdning, men han oppfordrer oss, kanskje klarest gjennom Edith, til å stoppe opp og

reflektere over hvor utviklingen går. Som tittelen til serien også viser til raser årene av gårde og det er nesten umulig å ta til seg og tenke over alt som foregår rundt en når det gjelder teknologibruk og -utvikling. I stedet for eller i tillegg til å se på dokumentarer og nyheter om disse temaene kan fiksjon som komplekse TV-serier hjelpe seerne til å forstå ved at de blir følelsesmessig engasjert i *karakterene* og gjennom dem opplever disse endringene før det skjer med dem i virkeligheten. Der jeg gikk fra det tverrfaglige "Teknologi, menneske og samfunn"-studiet og (tilbake) til *Years and Years* kan denne oppgaven kanskje være med å bidra til at noen går motsatt vei og fordyper seg i noen av de ulike temaene tilknyttet teknologi som blir behandlet i serien.

Dette prosjektet har belyst hvordan én enkelt, frittstående britisk serie behandler dagsaktuelle temaer innen teknologi ved å følge de samme karakterene over tid. Videre forskning kunne sett på hvordan andre komplekse miniserier, gjerne fra ulike land og kulturer behandler teknologitematikk. Det kunne også vært interessant å forske på hvorfor andre dystopier, som *Black Mirror* (2011–) med enkeltstående episoder om lignende problematikk og miniserier som *Chernobyl* (2019) som omhandler virkelige hendelser knyttet til teknologi, har hatt mer vedvarende popularitet og gjennomslagskraft enn serier som *Years and Years*.

Litteratur:

- Albrecht, M. M., Alleyne, O., Allard-Huver, F., Berns, F. G. P., Blackwell, D. R., Constant, S. J., d'Aquin, M., Drage, E., Escurignan, J. & Espelie, E. (2018). *Black mirror and critical media theory*. Rowman & Littlefield.
- Ames, M. (2012). *Time in television narrative: Exploring temporality in twenty-first-century programming*. Univ. Press of Mississippi.
- Anthony, R. (2017). Sustainable animal agriculture and environmental virtue ethics. I D. M. Kaplan (Red.), *Philosophy, technology, and the environment*. The MIT Press.
- Aquatorium. (2019). *Why would your last act on earth be to pollute it?* Hentet 27.04.2023 fra <https://www.aquatorium.com/>
- Asaro, P. M. (2013). The labor of surveillance and bureaucratized killing: new subjectivities of military drone operators. *Social semiotics*, 23(2), 196-224.
- Ash, C. (2019, 15. mai). *Years and Years: How the BBC show included THAT reference to Doris Day*. Hello! Magazine. <https://www.hellomagazine.com/film/2019051573065/years-and-years-how-the-bbc-included-doris-day-death-reference/>
- Auter, P. J. & Davis, D. M. (1991). When characters speak directly to viewers: Breaking the fourth wall in television. *Journalism Quarterly*, 68(1-2), 165-171.
- BBC. (2019, 2. mai 2019). *BBC Media Centre - Years and Years Written and Created by Russel T. Davies*. <https://www.bbc.co.uk/mediacentre/mediapacks/years-and-years/>
- Benedict, K. (u.å.). *What is the doomsday clock?* Bulletin of the Atomic Scientists. Hentet 26.04.2023 fra <https://thebulletin.org/doomsday-clock/faq/>
- Berger, M. (2022, 2. januar). *What is aquamation, the burial practice Desmond Tutu requested instead of greenhouse gas-emitting cremation?* The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/world/2022/01/02/what-is-aquamation-burial-practice-desmond-tutu-requested-instead-greenhouse-gas-emitting-cremation/>
- Boine, M. & Måsø, J. R. (2020, 24. november). *Tarjei er som dratt ut av fremtiden*. NRK. <https://www.nrk.no/sapmi/xl/mot-kyborgeren-tarjei-som-kan-starte-snoskuterer-sin-med-armen-1.14496259>
- Bonnington, C., Chocano, C., Craig, E., Gardiner, B., Swaby, R. & Williams, A. (2012, 21. juni). *Inside Minority Report's 'Idea Summit,' Visionaries Saw the Future*. <https://www.wired.com/2012/06/minority-report-idea-summit/>
- Borgmann, A. (2014). Focal things and practices. I R. C. Scharff & V. Dusek (Red.), *Philosophy of Technology: The Technological Condition: an Anthology* (Bd. 33, s. 329-349). Hoboken: John Wiley & Sons, Incorporated.
- Bostrom, N. (2005a). A history of transhumanist thought. *Journal of evolution and technology*, 14(1).
- Bostrom, N. (2005b). Transhumanist values. *Journal of philosophical research*, 30, 3-14.
- Bourdaa, M. (2011). Quality television: Construction and de-construction of seriality. *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*.
- Braccini, A. M., Sæbø, Ø. & Federici, T. (2019). From the blogosphere into the parliament: The role of digital technologies in organizing social movements. *Information and organization*, 29(3), 100250. <https://doi.org/10.1016/j.infoandorg.2019.04.002>
- Bradbury, R. (1951). The Veldt. I *The Illustrated Man*. Doubleday & Company.
- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77-101.
- Bray, F. (2007). Gender and technology. *Annu. Rev. Anthropol.*, 36, 37-53.

- Bullingham, L. & Vasconcelos, A. C. (2013). 'The presentation of self in the online world': Goffman and the study of online identities. *Journal of information science*, 39(1), 101-112.
- Chatterton, T. & Newmarch, G. (2017). The future is already here: It's just not very evenly distributed. *Interactions*, 24(2), 42-45.
- Chotpitayasunondh, V. & Douglas, K. M. (2018). The effects of "phubbing" on social interaction. *Journal of Applied Social Psychology*, 48(6), 304-316.
- Claeys, G. (2016). *Dystopia: A natural history*. Oxford University Press.
- Claeys, G. (2022). Dystopia. I *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Springer.
- Clark, N. (2022, 22. februar). *Trump's social media site hits the app store a year after he was banned from Twitter*. NPR. <https://www.npr.org/2022/02/22/1082243094/trumps-social-media-app-launches-year-after-twitter-ban>
- Coeckelbergh, M. (2020). *AI ethics*. The MIT Press.
- Cohen, S. (2014). The ethics of de-extinction. *Nanoethics*, 8(2), 165-178. <https://doi.org/10.1007/s11569-014-0201-2>
- Crawford, K. (2021). *The atlas of AI: Power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence*. Yale University Press.
- Curtis, C. P. (2022). Eugenics. I *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Springer.
- Dancyger, K. & Rush, J. (2013). *Alternative scriptwriting: Beyond the Hollywood formula*. CRC Press.
- Davies, R. T. (u.å.-a, u.å.-). Years and Years. Episode 1. I BBC (Red.),(s. 77). <http://downloads.bbc.co.uk/writersroom/scripts/Years-and-Years-Ep1.pdf>
- Davies, R. T. (u.å.-b, u.å.-). Years and Years. Episode 2. I BBC (Red.),(s. 89). <http://downloads.bbc.co.uk/writersroom/scripts/Years-and-Years-Ep2.pdf>
- Davies, R. T. (u.å.-c, u.å.-). Years and Years. Episode 3. I BBC (Red.),(s. 70). <http://downloads.bbc.co.uk/writersroom/scripts/Years-and-Years-Ep3.pdf>
- Davies, R. T. (u.å.-d, u.å.-). Years and Years. Episode 4. I BBC (Red.),(s. 79). <http://downloads.bbc.co.uk/writersroom/scripts/Years-and-Years-Ep4.pdf>
- Davies, R. T. (u.å.-e, u.å.-). Years and Years. Episode 5. I BBC (Red.),(s. 69). <http://downloads.bbc.co.uk/writersroom/scripts/Years-and-Years-Ep5.pdf>
- Davies, R. T. (u.å.-f, u.å.-). Years and Years. Episode 6. I BBC (Red.),(s. 67). <http://downloads.bbc.co.uk/writersroom/scripts/Years-and-Years-Ep6.pdf>
- Demerjian, L. M. (2016). *The age of dystopia: One genre, our fears and our future*. Cambridge Scholars Publishing.
- Dictionary.com. (2023). *Signor*. Hentet 26.04.2023 fra <https://www.dictionary.com/browse/signor>
- Duncan, C. (2022, 5. september). *Russell T Davies shares damning indictment of next prime minister Liz Truss*. Pink News. <https://www.thepinknews.com/2022/09/05/russell-t-davies-liz-truss-vivienne-rook/>
- Dunleavy, T. (2017). *Complex serial drama and multiplatform television*. Routledge.
- Fernandez, J. E. (2007). Resource consumption of new urban construction in China. *Journal of Industrial Ecology*, 11(2), 99-115.
- Ferreira, A. (2013). Biodystopias matter: Signposts of future evolution. I F. Vieira (Red.), *Dystopia (n) matters: on the page, on screen, on stage* (s. 49-53). Cambridge Scholars Publishing.
- Foucault, M. (1975/1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Overs.). Vintage Books. (Opprinnelig utgitt 1975)

- Gee, A. (2015, 9. januar). *Who first said 'The pen is mightier than the sword'?* BBC.
<https://www.bbc.com/news/magazine-30729480>
- Glassberg, D. (2003). *Rethinking the Statue of Liberty: Old Meanings, New Contexts.*
- Graham, J. (2018, 20. februar). *Erica, the humanoid robot, is chatty but still has a lot to learn.*
<https://eu.usatoday.com/story/tech/talkingtech/2018/02/19/erica-humanoid-robot-chatty-but-still-has-lot-learn/352281002/>
- Gray, J. & Lotz, A. D. (2019). *Television studies.* John Wiley & Sons.
- Gripsrud, J. (2017). *Allmenningen : Historien om norsk offentlighet.* Universitetsforl.
- Grossman, L., Marcus, S., Scott, A. & Snyder, J. (2019). Contemporary Seriality: A Roundtable. *Narrative*, 27(1), 109-128.
- Hall, J. (2018). *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art.* Routledge.
- Hanson, C. F. (2020). *Memory and Utopian Agency in Utopian/Dystopian Literature: Memory of the Future.* Routledge.
- Harari, Y. N. (2015). *Sapiens: A brief history of humankind.* Vintage Books.
- Haraway, D. (1991). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. I *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (s. 149-181). Routledge.
- Hareide, D. (2020). *Mennesket og teknomaktene: Hva gjør de nye teknologiene med oss?* Aschehoug forlag.
- Haugseth, J. F. (2013). *Sosiale medier i samfunnet.* Universitetsforl.
- Hayles, N. K. (2000). *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics.* I. IOP Publishing.
- Heyward, C., Rayner, S. & Savulescu, J. (2017). Early geoengineering governance: The Oxford principles. I D. M. Kaplan (Red.), *Philosophy, technology, and the environment.* The MIT Press.
- Holtzman, L. & Sharpe, L. (2014). *Media messages: What film, television, and popular music teach us about race, class, gender, and sexual orientation.* Routledge.
- Horan, T. (2018). *Desire and empathy in twentieth-century dystopian fiction.* Springer.
- Hosseini, K. (2020). Technology for global good. I J. P. Steyer (Red.), *Which side of history? : How technology is reshaping democracy and our lives* (s. 149-153). Chronicle Prism.
- Imdb.com. (2023a). *Murray Gold.* Hentet 26.04.2023 fra
<https://www.imdb.com/name/nm0325050/>
- Imdb.com. (2023b). *Russel T. Davies.* Hentet 26.04.2023 fra
<https://www.imdb.com/name/nm0203961/>
- Imdb.com. (2023c). *Years and Years.* Hentet 26.04.2023 fra
<https://www.imdb.com/title/tt8694364/>
- Isomaa, S., Korpua, J. & Teittinen, J. (2020). *New Perspectives on Dystopian Fiction in Literature and Other Media.* Cambridge Scholars Publishing.
- Jacobs, N. (2022). The posthuman. I *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures.* Springer.
- James, E. (1994). *Science fiction in the twentieth century.* Oxford University Press.
- Jenner, M. (2021). *Binge-watching and contemporary television studies.* Edinburgh University Press.
- Johannessen, L. E. F., Rafoss, T. W. & Rasmussen, E. B. (2018). *Hvordan bruke teori? : Nyttige verktøy i kvalitativ analyse.* Universitetsforl.
- Kalsnes, B., Falasca, K. & Kammer, A. (2021). Scandinavian political journalism in a time of fake news and disinformation. I E. Skogerbø, N. Nørgaard Kristensen, L. Nord & Ø. Ihlen (Red.), *Power, Communication, and Politics in the Nordic countries.* Nordicom.

- Kaufman, G. G. & Scott, K. E. (2003). What is systemic risk, and do bank regulators retard or contribute to it? *The Independent Review*, 7(3), 371-391.
<http://www.jstor.org/stable/24562449>
- Keyes, D. (1966). *Flowers for Algernon*. Cassell.
- Kim, J. (2021). Algorithmic Intimacy, Prosthetic Memory, and Gamification in Black Mirror. *Journal of Popular Film and Television*, 49(2), 109-118.
- Korte, B. & Falkenhayner, N. (2021). *Heroes in contemporary British culture television drama and reflections of a nation in change*. Routledge.
- Kryshko, A. (2021). Color purple meaning & symbolism. *Редакційна колегія: Безлюдний Олександр Іванович*, 146.
- Lazer, D. M., Baum, M. A., Benkler, Y., Berinsky, A. J., Greenhill, K. M., Menczer, F., Metzger, M. J., Nyhan, B., Pennycook, G. & Rothschild, D. (2018). The science of fake news. *Science*, 359(6380), 1094-1096.
- Leigh, D. & Harding, L. (2011). *WikiLeaks: Inside Julian Assange's war on secrecy*. Public Affairs.
- Lewis, Karen (produsent). (2019a, 4. juni). #1.4 Episode 4). I S. C. Jones, *Years and Years*.
- Lewis, Karen (produsent). (2019b, 21. mai). #1.2 Episode 2). I S. C. Jones, *Years and Years*.
- Lewis, Karen (produsent). (2019c, 18. juni). #1.6 Episode 6). I L. Mulcahy, *Years and Years*.
- Lewis, Karen (produsent). (2019d, 14. mai). #1.1 Episode 1). I S. C. Jones, *Years and Years*.
- Lewis, Karen (produsent). (2019e, 28. mai). #1.3 Episode 3). I S. C. Jones, *Years and Years*.
- Lewis, Karen (produsent). (2019f, 11. juni). #1.5 Episode 5). I L. Mulcahy, *Years and Years*.
- Louvet, S. (2020). *En overvåket verden* J.-M. Michel; NRK.
<https://tv.nrk.no/program/KOID28001419>
- Lund, C. (2021). Chekhov's gun and narrative topography in social science texts. *Anthropology and Humanism*, 46(1), 54-68.
- Marks, P., Wagner-Lawlor, J. A. & Vieira, F. (2022). *The Palgrave handbook of utopian and dystopian literatures*. I. Springer.
- McGowan, F. H. (2011). Death is swallowed up in victory: Scenes of death in early christian art and the emergence of crucifixion iconography. *Cultural Studies Review*, 17(1), 101-124.
- McKenna, T. (2019). Behind the Black Mirror: The limits of Orwellian dystopia. *Critique*, 47(2), 365-376.
- McSweeney, T. & Joy, S. (2019). *Through the Black Mirror: Deconstructing the side effects of the digital age*. Springer.
- Melve, L. & Ryymin, T. (2018). *Historikerens arbeidsmåter*. Universitetsforl.
- Men In Black wiki. (u. å.). *Neuralyzer*. Hentet 27.04.2023 fra
<https://meninblack.fandom.com/wiki/Neuralyzer>
- Miller, L. S. (2019). *How Years and Years creator Russell T. Davies sees the future unfolding*. <https://www.theverge.com/2019/7/2/20677776/russell-t-davies-interview-years-and-years-hbo-doctor-who-queer-as-folk-showrunner-future-brex>
- Misa, T. J. (2011). *Leonardo to the internet : Technology & culture from the Renaissance to the present* (2nd ed. utg.). Johns Hopkins University Press.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. nYU Press.
- Moylan, T. & Baccolini, R. (2003). *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination*. Psychology Press.
- Nicolaou, E. (2019, 28. august). *Ruth Madeley wants to be the first Marvel superhero in a wheelchair*. <https://www.refinery29.com/en-gb/2019/08/240126/ruth-madeley-years-and-years-disability-diversity-acting>

- Nordenson, J. (2018). *Fra opprør til kaos: Midtøsten etter den arabiske våren*. Universitetsforl.
- NTB. (2007, 22. januar). *Stopp for nedbørsrekord*. VG. <https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/Xxnzo/stopp-for-nedboersrekord>
- Oliver, R. (2022). *Russell T Davies credited with 'predicting the future' as Liz Truss speech eerily echoes Years and Years shot*. Metro.co.uk. <https://metro.co.uk/2022/08/21/russell-t-davies-predicted-the-future-as-liz-truss-echoes-years-and-years-shot-17218127/>
- Osiceanu, M.-E. (2015). Psychological implications of modern technologies: “technofobia” versus “technophilia”. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 180, 1137-1144.
- Parietti, M. (2023, 7. februar). *Blue-collar vs. white-collar: What's the difference?* Investopedia. <https://www.investopedia.com/articles/wealth-management/120215/blue-collar-vs-white-collar-different-social-classes.asp>
- Peters, L. (2022, 4. juni). *Split-flap airport displays - The history of the Solari board*. Simple Flying. <https://simpleflying.com/split-flap-airport-displays-the-history-of-the-solari-board/>
- Poniewozik, J. (2019, 23.06.2019). *Review: In 'Years and Years,' things fall apart, fast*. <https://www.nytimes.com/2019/06/23/arts/television/years-and-years-review-hbo.html>
- Prensky, M. (2001). Digital natives, digital immigrants part 2: Do they really think differently? *On the horizon*.
- Reddit. (u.å.). *Years and Years BBC*. Hentet 26.04.2023 fra <https://www.reddit.com/r/YearsAndYearsBBC/>
- Richardson, K. (2016). Sex robot matters: Slavery, the prostituted, and the rights of machines. *IEEE Technology and Society Magazine*, 35(2), 46-53.
- Roeser, S., Taebi, B. & Doorn, N. (2020). Geoen지니어ing the climate and ethical challenges: What we can learn from moral emotions and art. *Critical review of international social and political philosophy*, 23(5), 641-658. <https://doi.org/10.1080/13698230.2020.1694225>
- Rosenfeld, A. S. (2020). *Character and dystopia: The last men*. Routledge.
- Rottentomatoes.com. (u.å.). *Years and years*. Hentet 26.04.2023 fra https://www.rottentomatoes.com/tv/years_and_years/s01
- Royal Television Society. (2019, 23. mai). *Why Trump's win inspired Russell T Davies to write Years and Years*. <https://rts.org.uk/article/why-trumps-win-inspired-russell-t-davies-write-years-and-years>
- Ryle, G. (2009). *The concept of mind*. Routledge.
- Sayles, J. (2021, 9. juli). *The bloody bubble*. <https://www.theringer.com/tv/2021/7/9/22567381/true-crime-documentaries-boom-bubble-netflix-hbo>
- Schatzberg, E. (2018). *Technology: Critical history of a concept*. The University of Chicago Press.
- Showbuzzdaily.com. (2019, 24.06). *Updated: Showbuzzdaily's top 150 Monday cable originals & network finals: 6.24.2019*. Hentet 26.04.2023 fra <https://showbuzzdaily.com/articles/showbuzzdailys-top-150-monday-cable-originals-network-finals-6-24-2019.html>
- Sigurdson, I. M. & Rognaldsen, E. (2022, 14. september). *Studenter mener Snapchats nye funksjon er «creepy»*. NRK. https://www.nrk.no/sorlandet/studenter-mener-snapchats-nye-ghost-trail-funksjon-er-_creepy_-1.16094666
- Sodano, T. M. (2012). Television's paradigm (time)shift - production and consumption practises in the post-network era. I M. Ames (Red.), *Time in television narrative:*

- Exploring temporality in twenty-first-century programming* (s. 27-42). Univ. Press of Mississippi.
- Sorensen, E. P. (2022). Science fiction film. I *Science fiction film*. Edinburgh University Press.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. John Wiley & Sons.
- Stein, K. F. (2016). Post-apocalypse, post-human: Some recent dystopias. I L. M. Demerjian (Red.), *The age of dystopia: one genre, our fears and our future*. Cambridge Scholars Publishing.
- Stock, A. (2016). The future-as-past in dystopian fiction. *Poetics Today*, 37(3), 415-442.
- Sæbø, Ø., Federici, T. & Braccini, A. M. (2020). From protest to parliament: The role of digital technologies within an online community. *Journal of information technology teaching cases*, 10(1), 35-45. <https://doi.org/10.1177/2043886920910434>
- Sørensen, K. H. (2011). On the road to the information society: Does gender still matter? I *Technologies of inclusion - Gender in the information society*. Tapir Akademisk Forlag.
- The Doctor Who wiki. (u. å.-a). *Sonic screwdriver*. Hentet 27.04.2023 fra https://tardis.fandom.com/wiki/Sonic_screwdriver
- The Doctor Who wiki. (u. å.-b). *Vivien Rook*. Hentet 27.04.2023 fra https://tardis.fandom.com/wiki/Vivien_Rook
- The Harry Potter Compendium. (u. å.). *Sybill Trelawney*. Hentet 27.04.2023 fra https://harry-potter-compendium.fandom.com/wiki/Sybill_Trelawney
- Tiehen, J. (2016). Dystopian drama: Imagining science without limitations. I L. M. Demerjian (Red.), *The age of dystopia: one genre, our fears and our future*. Cambridge Scholars Publishing.
- Tischleder, B. B. (2017). Thickening seriality: A chronotopic view of world building in contemporary television narrative. *Velvet Light Trap*, (79), 120.
- van Dijck, J., Poell, T. & de Waal, M. (2018). *The platform society: Public values in a connective world*. Oxford: Oxford University Press USA - OSO.
- Verbeek, P.-P. (2011). *Moralizing technology: Understanding and designing the morality of things*. University of Chicago Press.
- West, D. M. (2015). What happens if robots take the jobs? The impact of emerging technologies on employment and public policy. *Centre for Technology Innovation at Brookings, Washington DC*.
- Williams, J. (2020, Januar). Red Production Company Podcast. I *Episode 1 - Russell T Davies*. <https://open.spotify.com/episode/7cXx39dLHay2u70a5xB5Sj>
- World Health Organization. (2020, 31. juli). *Antibiotic resistance*. Hentet 27.04.2023 fra <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/antibiotic-resistance>
- Xu, X., Mao, Z. M. & Halderman, J. A. (2011). *Internet censorship in China: Where does the filtering occur?* Springer.