



EISENSTEIN'S GROOVY CHASE

EISENSTEIN EN BABY DRIVER: INTERACTIE TUSSEN MUZIEK, NARRATIE EN MONTAGE



BACHELOR EINDWERKSTUK

NAAM: DION CEMAL ÇEVİKCAN
STUDENTENNUMMER: 5486165
STUDIE: MEDIA EN CULTUUR
BEGELEIDEND DOCENT: HALBE KUIPERS
STUDIEJAAR: 2017/2018
BLOK: 2
DATUM: 02-07-2018
WOORDENAANTAL: 8.079

Samenvatting

In de film *BABY DRIVER* volgen we het leven van de getaway driver Baby, een jongen met een talent voor autorijden en een liefde voor muziek.¹ Wanneer hij echter de liefde van zijn leven ontmoet, wil hij zijn leven van misdaad verlaten. Dit blijkt echter niet zo gemakkelijk te gaan als hij had gehoopt. Deze liefde voor muziek uit zich als een ongebruikelijk interactie tussen de muziek, de editing en de narratie. Deze drie elementen lijken op bepaalde momenten namelijk perfect synchroon te zijn met elkaar, maar andere momenten lijken ze juist elkaars tegenovergestelden. Nu heeft Sergei Eisenstein veel geschreven over de hierboven genoemde relaties, met name over het concept audiovisuele contrapunt. Deze theorie houdt in dat er een tegenstelling moet zijn tussen het visuele en het auditieve, om hiermee een groter effect bij de toeschouwer te creëren dan de afzonderlijke elementen. Echter blijven deze elementen wel in een overkoepelende harmonie binnen de film. Maar is deze theorie toepasbaar op een film uit de 21^{ste} eeuw?

In dit onderzoek zal hiernaar gekeken worden in de film *BABY DRIVER*. Aan de hand van de neoformalistische onderzoekstraditie en het meetprogramma Cinematics, zal er in dit onderzoek gekeken worden naar de relaties tussen muziek, editing en narratie. Ook zal er gekeken worden hoe de theorieën van Eisenstein zich verhouden tot de film. Tevens zal er vanuit de filmmuziekwetenschappen specifiek gekeken worden naar de relatie tussen muziek en narratie. Uit dit onderzoek zal blijken dat de film zich niet kan verhouden tot de theorieën van Eisenstein. De manier waarop de verschillende onderzochte filmelementen zich verhouden, verschilt namelijk fundamenteel met de opvattingen van Eisenstein.

¹ *BABY DRIVER*, geregisseerd door Edgar Wright, 2017: Sony Pictures Releasing.

Inhoud

Samenvatting	1
Lijst met afbeeldingen	3
Inleiding	4
Synopsis	6
Theoretisch kader	7
Methode	12
Analyse	15
Conclusie	24
Bronvermelding	26
Overig materiaal	26
Verklaring Intellectueel Eigendom	28

Lijst met afbeeldingen

Figuur 1: Cinematics-analyse van de volledige film	12
Figuur 2: Cinematics-analyse van de eerste gekozen scène	17
Figuur 3: Cinematics-analyse van de tweede gekozen scène	18

Inleiding

De muziek gaat voor de overval, niet andersom. Want zonder muziek kan de chauffeur uit *BABY DRIVER* eenvoudigweg niet functioneren. Elke haarscherpe bocht, elke krankzinnige uitwijkmanoeuvre, elke tel waarop Baby (zijn misdaad-nom de plume) in zijn gestolen gelegenheidsvehikel stoïcijns wacht op z'n rovende collega's, met ronkende motor, moet exact in de maat vallen. Alles is ritmisch in het bestaan van de zeer stuurbegaafde knul.²

Ritme is een van de belangrijkste elementen in de film *BABY DRIVER*, zoals ook in deze recensie valt te lezen van de *Volkscrant*. Hierbij wordt vooral het belang van de muziek binnen de film aangehaald, maar ook editing speelt een belangrijke rol in de film. Dit wordt even later in dezelfde recensie aangestipt door middel van de woorden, "videoclipachtig spektakel." De film onderscheidt zich dus door de focus op de relatie tussen editing en de muziek. Het lijkt namelijk alsof het geluid en het beeld volledig synchroon lopen. De montage lijkt gelijk te vallen met het ritme van de muziek. Daarnaast lijkt de inhoud van de muziek, de kleur/instrumentatie/etc., een effect te hebben op hoe de film als geheel wordt gezien. Hetgeen wat de narratie naar voren probeert te brengen, wordt bijvoorbeeld versterkt door de muziek: de spanning, emoties en actie van een achtervolgingsscène worden versterkt door het gebruik van de muziek, maar kunnen ook worden gecompliceerd door muziek te horen die qua inhoud niet bij het beeld past. Het beeld en het geluid lijken hierdoor op elkaar te 'reageren', in tegenstelling tot de norm, waarbij het geluid bijna alleen wordt beïnvloed door het beeld. Het geluid en daarmee de muziek zijn volledig diëgetisch: de muziek en het geluid bevinden zich in de narratie, en zijn niet alleen te horen voor de toeschouwer.

De relatie van geluid en beeld was ook de focus voor een van de belangrijkste schrijvers op het gebied van editing: de Russische filmmaker en theoreticus Sergei Eisenstein. De bovengenoemde effecten kunnen vergeleken worden met *BATTLESHIP POTEMKIN*, waarbij de montage ook heel strak is afgesteld op de muziek en de inhoud van de muziek wordt gebruikt om bepaalde effecten te versterken of te compliceren. Binnen de montage-theorie van Eisenstein neemt het concept audiovisueel contrapunt een zeer belangrijke plaats in. Dit concept gaat in basis over de verhouding tussen het beeld en het geluid. Deze verhouding wordt echter gekenmerkt door een sterk contrast wat tussen het beeld en het geluid plaatsvindt. Dit contrast zou volgens Eisenstein de toeschouwer op fysiek niveau overrompelen, waardoor ook de mentale staat van de toeschouwer zou worden veranderd.³ Eisenstein baseerde zijn theorie echter op zijn eigen werk, zowel theoretisch als

² Bor Beekman, "BABY DRIVER is een eenvoudig, maar heerlijk over de top actiespektakel," recensie van *BABY DRIVER*, door Edgar Wright, *De Volkskrant*, 28 juni 2017, <https://www.volkskrant.nl/film/baby-driver-is-een-eenvoudig-maar-heerlijk-over-de-top-actiespektakel~a4503309/>.

³ David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1993): 115.

praktisch. De vraag is echter of deze theorie ook toepasbaar is op een film welke niet door Eisenstein is geregisseerd, in een tijd waarin er veel meer mogelijkheden betreft geluid en montage in de brede zin van het woord zijn. Mijn onderzoeksvraag luidt dan ook: *Hoe verhoudt de relatie tussen geluid en beeld in de film BABY DRIVER zich tot het audiovisueel contrapunt zoals geformuleerd door Eisenstein?*

Synopsis

Alvorens ik begin met het voorleggen van mijn onderzoek, wil ik een overzicht geven van wat er in de film gebeurt, met een nadruk op de scènes die zullen worden geanalyseerd. De eerste scène is tevens de eerste scène van de gehele film. Dit vormt dus de introductie van de toeschouwer van de wereld waarin de narratie zich afspeelt, als mede de personages die deze bevolken. Doordat de toeschouwer dit ziet, weet diegene dat de film zich afspeelt in Atlanta, dus in deze realiteit. De toeschouwer krijgt vervolgens de bestuurder, en daarna de passagiers te zien. De passagiers gaan een bank binnen met tassen en halsdoeken, terwijl de chauffeur losgaat op de muziek. De passagiers plegen ondertussen een bankoverval, terwijl hij zich klaarmaakt. Hij is de getaway driver en weet iedereen met gewaagde manoeuvres in veiligheid te brengen. Later komen we erachter dat de chauffeur Baby heet, de getaway driver van Doc, het brein achter de organisatie. Baby heeft namelijk schuld bij Doc, die hij zo probeert af te lossen. Hij ontmoet tevens een meisje genaamd Debora, waar hij halsoverkop verliefd op wordt.

In de tweede scène heeft hij een nieuwe crew, waarvan Bats een van de beveiligers doodt. Deze getaway gaat Baby veel slechter af, met veel schade aan de auto. Hierdoor zijn ze genoodzaakt een auto te stelen van de weg, maar weten ze uiteindelijk te ontsnappen. Nu hij zijn schuld heeft afgelost wil hij niks meer met de criminele onderwereld te maken hebben en wil hij met Debora een nieuw leven beginnen. Onder druk gezet door Doc neemt hij het werk toch weer op, maar probeert te vluchten met Debora, wat mislukt. Tijdens de derde scène vertrouwt niemand Baby meer, omdat hij weg wil met zijn nieuwe liefde. Echter ziet Doc Baby als een geluksbrenger en wil hem gebruiken, ondanks dat zijn schuld is afgelost na de laatste overval. De crew bestaat uit Bats en de andere twee leden van de eerste overval in de film, die hem loofden. Dankzij Baby sterft Bats, waarna de rest moet vluchten. Tijdens dit vluchten sterft Darling, een van de andere twee leden. Zij was de vrouw van de ander. Hij geeft Baby de schuld hiervan en belooft het hem betaald te zetten. Na een lange achtervolging sterft ook Doc en Buddy, het andere lid, door toedoen van Baby. Uiteindelijk wordt Baby gepakt en moet hij de gevangenis in. Maar na zijn straf wacht Debora hem op.

Theoretisch kader

Het theoretisch kader waaruit dit onderzoek heeft geput, valt op te splitsen in twee verschillende delen. Het eerste deel verdiept zich in de theorieën van Eisenstein. Hieronder vallen onder andere zijn eigen werken, maar ook behandelingen van zijn theorieën door David Bordwell en Robert Robertson. Het tweede deel gaat in op de wetenschappelijke discussie over het gebruik van popmuziek binnen films. Ik zal beginnen met het uiteenzetten van de ideeën en tradities waarop Eisenstein zijn theorieën heeft gebaseerd.

Eisenstein baseerde zijn ideeën betreft montage en in bredere zin zijn gehele filmtheorie voornamelijk op de principes van materialisme en dialectiek. Het materialisme houdt in dat alles gereduceerd kan worden tot materie, ook 'immateriële' zaken zoals de geest.⁴ Eisenstein was van mening dat de toeschouwer beïnvloed kon worden door middel van het zien van films. David Bordwell schrijft hier het volgende over: "All his thinking presupposes that art in the new Soviet state had to inform, educate, and above all persuade citizens."⁵ Om echter de toeschouwer dergelijke veranderingen te doen ondergaan, moesten de mentale barrières van de toeschouwer overwonnen worden door de zintuigen voldoende te overspoelen. Hier komt vervolgens de dialectiek in beeld. Dialectiek gaat namelijk uit van een constant conflict: een these/idee wordt ondervraagd door een tegenovergestelde these, een antithese. Het resulterende antwoord belichaamt de interactie tussen de twee theses: de synthese. Dit principe van conflict is dientengevolge een constante in de theorieën van Eisenstein. "In my opinion, however, montage is an idea that arises from the collision of independent shots-shots even opposite to one another: the "dramatic" principle."⁶ De ideeën waarvan de toeschouwer overtuigd moest worden, kwamen volgens Eisenstein naar voren door middel van zijn montage, welke het principe van dialectiek inzette. De toeschouwer kon dus wel degelijk beïnvloed worden door hetgeen wat hij ziet, maar alleen door het gebruik van dialectiek. Onder meer vanwege deze logica heeft montage een dergelijke centrale plek binnen de theorieën van Eisenstein.

Volgens Eisenstein werd betekenis gecreëerd door het bijeenvoegen van verschillende filmische elementen die elk een eigen betekenis meedragen. Dit noemde hij montage. Volgens Eisenstein kon montage op verscheidene niveaus van betekenis plaatsvinden, maar ook op verschillende manieren. Het kon plaatsvinden op micro-, meso- en macroniveau, maar ook op ritmische, tonale, metrische, overtonale en intellectuele wijze. Montage kon respectievelijk

⁴ Robert Robertson, "Organic Unity", in *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema* (Londen: Tauris Academic Studies, 2009): 47-79.

⁵ Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, 115.

⁶ Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. en vert. Jay Leyda (New York, Harvest: 1977): 49.

plaatsvinden op het niveau van shotcompositie, de compositie van shots bij elkaar en het structureren van de volledige film. Montage op mesoniveau bijvoorbeeld diende samen met de mise-en-scène, muziek en de andere filmelementen een geheel te vormen.⁷ De verscheidene manieren van montage wezen op de manier waarop de toeschouwer werd aangesproken door de montage en waar de montage betrekking op had. Elk niveau van montage zou een groter effect hebben op de mentale staat van de toeschouwer. Intellectuele montage zou het grootste effect hebben, metrische montage het kleinste. Metrische montage had volgens Eisenstein betrekking op de metriek van de film, het absolute temporele verloop van de film, tonale montage op de toon van de film.⁸

Metrische montage beschouwde Eisenstein als montage welke gebaseerd was op het bijeenvoegen van muziek en beeldmateriaal op basis van absolute waarden en verhoudingen. Eisenstein zegt hier het volgende over: "The pieces are joined together according to their lengths, in a formula-scheme corresponding to a measure of music. Realization is in the repetition of these "measures"."⁹ Montage vond dus plaats op basis van herhalingen van de vooraf bepaalde verhoudingen. Ritmische montage was montage gebaseerd op een bepaald ritme, of dit nu op het ritme van de muziek was, een kunstmatig ritme, of ritme op basis van de spanningsboog die werd gecreëerd in de film. Het grootste verschil met metrische montage, is dat ritmische montage zich baseerde op de inhoud van het shot, en niet de lengte. Hierdoor is er volgens Eisenstein ook de flexibiliteit in de te volgen verhoudingen: de editing hoefde niet constant dezelfde 'regels' te blijven volgen.¹⁰ Het belangrijkste principe bleef echter dat de film de toeschouwer moest laten nadenken. Eisenstein noemde editing zelf echter ook montage. Het gebruik van het woord 'montage' is dus zeer alomvattend voor Eisenstein. Wanneer ik dientengevolge het woord montage gebruik, zal ik hiermee editing bedoelen, tenzij anders vermeld.

Zodra de geluidsfilm zijn entree maakte, waren Eisenstein en andere Russische filmmakers bang dat hun werk met montage teniet zou worden gedaan door simpelweg het beeld met het geluid te laten corresponderen. Hiermee zou de kracht van de montage volgens de auteurs verloren gaan.¹¹ Eisenstein pleitte vervolgens voor het inzetten van de muziek volgens het idee van het audiovisueel contrapunt. Het concept van het contrapunt is van origine een term welke uit de muziek komt: "Counterpoint is the simultaneous and contrasting combination of 2 or more melodic lines or voices held together by common motifs and harmonies."¹² Hiermee wordt dus het harmonisch samengaan van twee of meer verschillende en contrasterende melodieën bedoeld. In deze tegenstrijdig lijkende

⁷ Eisenstein, *Film Form*, 28-44.

⁸ Ibidem.

⁹ Idem, 72.

¹⁰ Idem, 72-75.

¹¹ S. Eisenstein, V. Pudovkin en G. Alexandrov, "A Statement," vertaald door Jay Leyda, in *Film Sound: Theory and Practice*, red. J. Belton en E. Weiss (New York: Columbia University Press, 1985): 83-85.

¹² Robertson, *Eisenstein on the Audiovisual*, 13.

melodieën zit echter wel afstemming; er is sprake van herhaalde motieven, toonhoogten etc. Er is dus nooit sprake van volledige dissonantie, omdat er altijd sprake is van herhaling van tonen en ritmes. Eisenstein achtte het contrapunt van dermate belang binnen de muziektheorie, dat hij het als de basis zag van muziekperceptie an sich. Volgens hem kon perceptie van muziek namelijk alleen plaatsvinden aan de hand van differentiatie en conflict tussen muziektönen, ofwel het principe van contrapunt.¹³ Hoewel Eisenstein het volgende niet letterlijk heeft gezegd, is te deduceren dat zijn opvatting van het audiovisueel contrapunt een bijna letterlijke toepassing is van het dialectische principe op de relatie van beeld en geluid binnen film: door beeld en geluid te laten contrasteren en daardoor te laten botsen binnen een algehele harmonie, wordt een synthese gecreëerd welke meer is dan de som van zijn delen.¹⁴ Eisenstein paste dit concept toe op de geluidsfilm, waarbij hij de focus verschoof naar het contrast tussen het auditieve en het visuele. Dit conflict kon de toeschouwer vervolgens overtuigen van de boodschap en de bedoeling van de film.

Het contrast dat werd gecreëerd door het audiovisueel contrapunt bleef echter binnen een eenheid. Met deze eenheid bedoel ik de algehele harmonie welke centraal staat in het concept van contrapunt in de muziektheorie. De algehele harmonie als concept welke Eisenstein gebruikt uit de muziektheorie, noemde hij Organische Eenheid. Zelf definieerde Eisenstein Organische Eenheid als volgt: "a technique used to structure a work so that there is a direct relationship between each part of the work and its totality."¹⁵ Eisensteins Organische Eenheid en het principe van organische eenheid binnen de muziektheorie zijn eigenlijk gebaseerd op dezelfde principes. De reden dat de algehele harmonie wordt bewaard, bestaat uit de principes van herhaling en verhouding. Het verschil tussen de twee termen ligt echter in het materiaal. Waar binnen de muziektheorie organische eenheid puur over muziek ging, ging Eisenstein een stap verder. Volgens Eisenstein behoorde de filmmaker zowel visuele als auditieve elementen te kunnen terugbrengen tot (een) 'gemene deler(s)'.¹⁶ Deze gemene delers werden vervolgens beschouwd als leitmotieven door de filmmaker.¹⁷ Deze motieven dienden op en door alle filmische elementen te worden toegepast en herhaald. Hierdoor blijven de filmische elementen met elkaar in verband; ze herhalen immers dezelfde motieven. Er blijft echter voldoende ruimte om te experimenteren met de verhoudingen tussen de verschillende elementen. De film zelf diende volgens Eisenstein echter wel binnen bepaalde natuurlijke verhoudingen te blijven, zowel temporeel als compositioneel. De 'losse' delen dienden met elkaar op gelijke wijze in verhouding te zijn.¹⁸ De filmmaker diende dus de gemene delers van

¹³ Eisenstein, *Film Form*, 52.

¹⁴ S. Eisenstein, *Film Sense*, ed. en vert. Jay Leyda (New York: Meridian Books, 1957): 7-8.

¹⁵ Robertson, *Eisenstein on the Audiovisual*, 47.

¹⁶ Idem, 76-77.

¹⁷ Idem, 70.

¹⁸ Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, 178.

zijn film in spe te extraheren, deze door alle filmische elementen uit te laten dragen, en ervoor te zorgen dat alle delen en elementen met elkaar in natuurlijke verhoudingen blijven. De techniek van Organische Eenheid is volgens Eisenstein benodigd om de toeschouwer mentaal te overtuigen en fysiek te laten reageren op de film. Organische Eenheid maakt hiermee mogelijk dat een audiovisueel contrapunt succesvol wordt ingezet.¹⁹

De filmische elementen worden echter wel beperkt in hoeverre er contrast of dissonantie kan worden gecreëerd wegens dit herhalen. De herhaling van de motieven kan dus worden gezien als een *conditio sine qua non* voor het concept van Organische Eenheid. Zonder deze herhaling kunnen de individuele filmische elementen niet gerelateerd zijn aan het geheel. Een voorbeeld van Organische Eenheid is wederom te zien in *BATTLESHIP POTEMKIN*, tijdens de beroemde Odessa-trappen scène, wanneer de kozakken op de menigte beginnen te schieten. Tijdens deze scène speelt hele intensieve en snelle muziek, welke bij de toeschouwer een gevoel van paniek creëert. Dit komt deels overeen met het beeld: de menigte die wegvlocht voor de kozakken. Echter wordt dit beeld ook versneden met het beeld van de moeder die met haar gewonde zoon op rustige wijze naar de kozakken toeloopt. De kozakken marcheren tevens op een ander tempo de trappen af, terwijl nog een andere groep mensen ook naar de kozakken toeloopt, wederom op een ander tempo.

Al deze verschillende tempo's lopen daarnaast niet overeen met het ritme van de montage van de film.²⁰ Doordat echter de filmische elementen in dienst staan om de gemene delers te herhalen, blijven de filmische elementen binnen een harmonie. In het geval van deze scène zijn enkele motieven die worden uitgedragen het principe van de massa en onderdrukking. In elk filmisch aspect van de film kunnen deze motieven worden teruggevonden, en deze zijn tevens van toepassing op de gehele film. De filmische elementen blijven dezelfde beginpunten behouden, waardoor ze nooit teveel van elkaar kunnen afwijken, maar waardoor ze altijd met elkaar in verband staan. Omdat ieder filmisch aspect met elk ander filmisch aspect in verband staat, wordt de focus van de toeschouwer verlegd van een individueel opmerkelijk aspect naar de volledige film en de boodschap welke de film probeert uit te dragen.²¹

Het concept audiovisueel contrapunt zal de focus vormen van mijn onderzoek, omdat hierbij de contrasterende relatie centraal staat tussen montage en muziek. Tevens zal ik hierbij de narratie onderzoeken, omdat bij de gemiddelde bioscoopfilm de narratie het voornaamste filmische element is wat de thema's en motieven uitdraagt in de film. Hierdoor kan ik beter kijken naar hoe de filmische elementen in *BABY DRIVER* zich verhouden ten opzichte van elkaar, en hoe deze zich verhouden tot de theorie van Eisenstein. De relatie tussen deze drie filmische elementen, met name de relatie tussen

¹⁹ Eisenstein, *Film Form*. 159-174.

²⁰ *BATTLESHIP POTEMKIN*, geregisseerd door Sergei Eisenstein, 1925: Goskino.

²¹ Robertson, "Organic Unity", in *Eisenstein on the Audiovisual*, 47-79.

muziek en montage, is ook datgene wat BABY DRIVER onderscheidt van andere hedendaagse films, en daarmee een interessante casus vormt.

Er is echter een laatste punt betreft het inzetten van muziek waar ik de aandacht voor wil vragen. Eisenstein zelf zette over het algemeen muziek in die of speciaal voor de film werd geschreven, of muziek in de vorm van authentieke en/of inheemse instrumenten. Het gebruik van popmuziek, en het hele concept van popmuziek, bestond nog niet op dezelfde wijze als tegenwoordig. Om toch de muziek in BABY DRIVER te kunnen analyseren, zal ik het artikel van Lapedis gebruiken.²² Zij laat namelijk zien dat het gebruik van popmuziek binnen een film een bepaalde context en bepaalde waarden met zich meebrengt. Dit kan zowel vanwege de tekst die het nummer bevat, maar ook vanwege de sociale, economische en culturele waarden die toeschouwers aan het nummer verbinden.

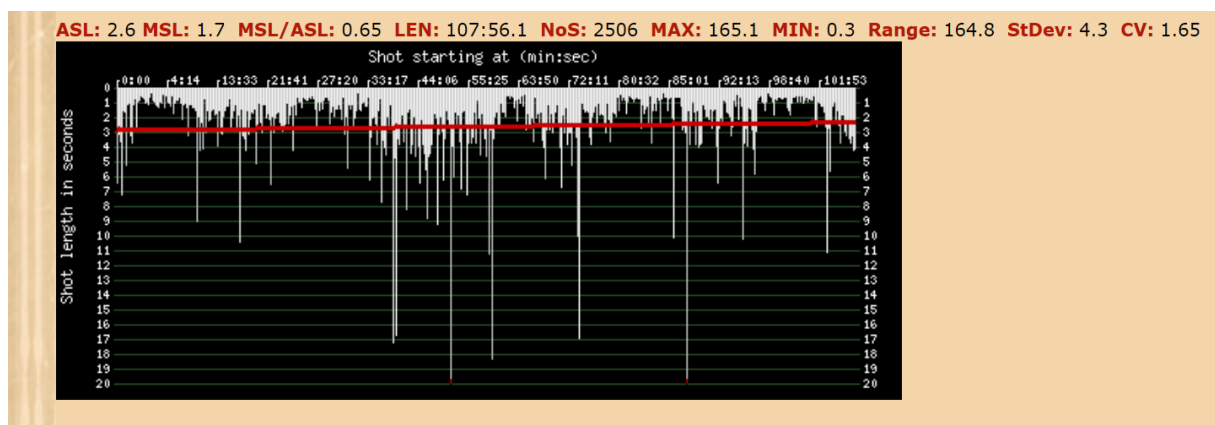
Een popnummer over verzet tegen je ouders en oppervlakkige mensen is in een bepaalde context gecreëerd, is voor een bepaald publiek bedoeld en draagt bepaalde normen en waarden met zich mee. Ditzelfde nummer kan echter tijdens een film op verschillende manieren worden ingezet, welke niet diezelfde contexten en waarden dragen. Hetzelfde nummer tijdens een scène van een begrafenis, een dag op kantoor of geruzie met ouders, creëert hele andere waarden voor de toeschouwer dan in de originele context. Een popnummer kan volgens Lapedis nooit 'transparant' in worden gezet om enkel en alleen een boodschap uit te dragen van de film zelf, maar draagt dus al bepaalde waarden met zich mee.²³ Aan de hand van deze theorie kan ik kijken hoe de muziek in BABY DRIVER wordt ingezet, en kan ik de nummers los van de film analyseren. Hiermee kan ik de volgende vragen beantwoorden: Met welke waarden wordt de muziek los van de film geassocieerd? Wordt de muziek bewust ingezet om bijvoorbeeld een contrast te vormen voor de toeschouwer tussen beeld en geluid?

²² H. Lapedis, "Popping the question: the function and effect of popular music in cinema," *Popular Music* 18, 3 (1999): 367-379.

²³ Lapedis, 367-379.

Methode

In deze sectie zal ik mijn onderzoeksmethode uitleggen. Ik zal hiermee beginnen door uit te leggen hoe ik aan mijn data ben gekomen. Hierna zal ik beschrijven hoe ik te werk ben gegaan met het maken van mijn daadwerkelijke analyses en waarom ik dit zo heb uitgevoerd, om als laatste het neoformalisme te bepreken, de onderzoekstraditie waarin ik mij bevind. Ik ben dit onderzoek begonnen door een analyse te maken van de volledige film met het programma Cinemetrics. Ik heb hierbij specifiek de Classic Tool gebruikt, en niet FACT. Dit komt mede doordat FACT een bèta-programma is en mede omdat dergelijke accuratesse, naar mijn mening, niet benodigd was om dit onderzoek uit te kunnen voeren. Dankzij deze analyse heb ik data kunnen vergaren over onder andere de gemiddelde shotlengte. Met deze data kan ik kijken hoe de montage in de films verloopt, en hoe dit zich verhoudt tot de muziek en de narratie. Ik heb me in deze methode verdiept aan de hand van het artikel van Salt.²⁴



Figuur 1: Cinemetrics-analyse van de volledige film²⁵

Vervolgens heb ik drie scènes gekozen om te analyseren. Dit zijn de drie overval scènes die in de film voorkomen. De eerste is de eerste scène van de film, de tweede bevindt zich in het midden en de derde vindt plaats tegen het einde van de film. Ik heb deze scènes gekozen, omdat in deze scènes de verhoudingen tussen de montage, de muziek en de narratie het duidelijkst naar voren komen voor de toeschouwer. Ik heb van deze scènes individueel eenzelfde analyse gemaakt als van het geheel, wederom aan de hand van de Classic Tool. Er zijn meerdere redenen waarom ik voor deze werkwijze heb gekozen. Door de ASL van de gehele film en van de drie scènes naast elkaar te zetten, kan ik laten zien dat er een significant verschil bestaat tussen de twee categorieën betreft ASL. Hierdoor

²⁴ B. Salt, "Statistical Film Analysis (Basic Concepts and Practical Details)", *Cinemetrics*, laatst bezocht 12-10-2017, <http://www.cinemetrics.lv/salt.php>.

²⁵ Dion Cevikcan, "BABY DRIVER." Cinemetrics-analyse van gehele film, *Cinemetrics Database*, Cinemetrics, laatst gewijzigd 26-11-2017, http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=21920.

kan ik later in het onderzoek kijken of dit significante verschil in ASL's te koppelen valt aan de muziek die wordt ingezet bij de individuele scènes. Daarnaast creëer ik hiermee een duidelijker overzicht van de shots in de scènes. Vanwege de hoeveelheid shots in de volledige film, zoals hierboven te zien, is het onduidelijk hoe het precies zit met individuele scènes.

Na deze analyses te hebben uitgevoerd, heb ik gekeken naar de nummers die tijdens de gekozen scènes spelen. Ik heb hierbij gekeken naar de vorm van de nummers, zowel binnen als buiten de film. Vervolgens heb ik gekeken naar de inhoud, naar de instrumentatie, de beat, de snelheid etc. Daarna heb ik gekeken naar de songtekst van de nummers, zowel naar de inhoud als de betekenis, los van de film. Deze manier van analyseren is in lijn met het gedachtegoed van Lapedis, omdat de nummers buiten de context van de film al betekenis met zich meebrengen.²⁶ Na de muziek heb ik gekeken naar wat er gebeurd in de narratie van de film tijdens deze scènes. Ik heb hierbij rekening gehouden met de plaats van de scènes binnen het volledige plaatje van de film zelf, maar mijn focus lag op de ontwikkelingen van de narratie binnen de scènes.

Nadat ik al deze losse lijnen apart van elkaar heb bekeken en geanalyseerd, ben ik gaan kijken naar de combinaties van de onderzochte elementen. Hiermee doel ik op de combinatie van muziek en narratie en de combinatie van muziek en montage. De derde deelvraag, welke gaat over het concept organische eenheid, heb ik vervolgens behandeld. Met het onderzoek naar de twee combinaties, heb ik gekeken hoe de twee elementen per combinatie interacteerden. Bij de combinatie muziek en narratie heb ik gekeken naar hoe de narratie wordt verbeeld door middel van de muziek, en of er hier sprake is van bijvoorbeeld contrast.

Bij de combinatie muziek en montage heb ik gekeken hoe de muziek zich verhoudt ten opzichte van de montage. Lopen de twee synchroon, asynchroon, of is er een beweging tussen deze twee uitersten? Bij mijn deelvraag over Organische Eenheid heb ik gekeken naar hoe alle onderzochte onderdelen interacteerden en hoe dit zich verhoudt tot de definitie van het concept gegeven door Eisenstein. Bestaat er inderdaad een herhaling van de belangrijkste motieven door de filmische elementen, gedurende de volledige film? Of is er slechts een verband tussen bijvoorbeeld de muziek en de narratie? Bij mijn conclusie heb ik gekeken naar de uiteindelijke resultaten van mijn onderzoek, en hoe deze zich verhouden tot het concept van audiovisueel contrapunt.

Tenslotte wil ik de boeken van David Bordwell en Kristin Thompson over het neoformalisme behandelen. Het boek van Kristin Thompson zelf, *Breaking the Glass Armor*, gebruik ik om de geschiedenis en de correcte toepassing van de neoformalistische methode in het oog te houden. De neoformalistische onderzoekstraditie gaat namelijk uit van het principe dat elke film een construct is, geïnformeerd door de keuzes van de filmmaker. De vorm van de film is bepalend, ook voor de inhoud

²⁶ Lapedis, "Popping the question: the function and effect of popular music in cinema," *Popular Music* 18, 3 (1999): 367-379.

en de betekenis. Elke film is daarbij anders, en het onderzoek behoort dan ook aangepast te worden aan de film. De film moet niet worden gebruikt als bevestiging van het onderzoek, maar als startpunt vanwaar het onderzoek plaatsvindt. Correct onderzoek zou zich moeten focussen op de vorm, zodat naderhand gekeken kan worden hoe de vorm leidt tot het vormen van betekenis bij de toeschouwer.²⁷ Het neoformalisme gaat tevens uit van verschillende lagen van betekenisgeving van de toeschouwer. Ik zal mij hierbij impliciet richten op de *explicit* en de *implicit meanings*. Ik laat *referential* en *symptomatic meanings* buiten beschouwing, omdat de eerste te voor de hand liggend is, en de tweede buiten de scope van dit onderzoek valt.²⁸ Het andere boek, *Film Art: An Introduction*, gebruik ik als hulpmiddel om de vormelementen te kunnen analyseren.²⁹

²⁷ K. Thompson, *Breaking the Glass Armor* (Princeton: Princeton University Press, 1988): 3-46.

²⁸ *Referential meaning* gaat over de letterlijke representatie van filmische elementen voor de toeschouwer: het huis staat voor een huis. *Explicit meaning* gaat over het punt wat de film wil maken voor de toeschouwer. *Implicit meaning* gaat over de interpretaties die een toeschouwer maakt over de film, deze betekenissen worden niet expliciet vermeld door de film. *Symptomatic meaning* gaat over de interpretaties die de toeschouwer maakt over hoe de film bepaalde normen en waarden uit de context waaruit het komt laat zien. Bordwell en Thompson, *Film Art: An Introduction*, tiende editie (New York: McGraw-Hill, 2012): 57-60.

²⁹ Bordwell en Thompson, *Film Art*.

Analyse

Alvorens ik hier mijn analyse voorleg, moet ik een kanttekening plaatsen bij hoe ik de analyse hier verwoord. Mijn onderzoek focust zich namelijk op elementen die niet goed of nauwelijks te verwoorden zijn. Muziek is een vorm van media die iemand alleen specifiek via het gehoor over het verloop van tijd tot zich kan nemen. Muziek met woorden beschrijven kan wel, alleen ernaar verwijzen met afbeeldingen niet. Het tot je kunnen nemen geldt ook voor het fenomeen van montage, en biedt dezelfde moeilijkheid betreft verwijzen naar afbeeldingen. Desalniettemin zal ik trachten deze elementen visueel over te brengen.

In deze analyse zal ik eerst kijken naar de karakteristieken van de muziek an sich, om vervolgens te kijken naar de relatie tussen de muziek en de montage. Ik zal hierbij kijken hoe deze relatie zich verhoudt tot de theorie van Eisenstein. Daarna zal ik kijken naar de relatie tussen de muziek en de narratie, zowel op basis van de analyses als op basis van de filmmuziekwetenschappen. Vervolgens zal ik kijken naar het concept van Organische Eenheid en hoe de onderzochte relaties zich verhouden tot elkaar en tot het concept. Als laatste zal ik kijken naar de voorgaande onderzoeksresultaten en hoe deze zich verhouden tot het concept van audiovisueel contrapunt. Door de analyse op deze manier in te delen, kan ik op een logische en duidelijke manier toewerken naar een antwoord op mijn hoofdvraag, terwijl ik mijn deelvragen beantwoord.

Filmmuziek, buiten de film

Omdat de muziek een belangrijke rol speelt bij de ervaring van de toeschouwer, zal ik hiermee beginnen. Ik zal mij hierbij focussen op de gebruikte muziek in de film, buiten de context van de film zelf. Op deze wijze volg ik zowel Lapedis in haar beschouwingen betreft het gebruik van popmuziek in films, als de neoformalistische onderzoekstraditie. Door eerst de muziek los van de context van de film te analyseren, kan ik kijken of de toepassing van de muziek in de context van de film en de overige filmelementen andere betekenissen teweegbrengt.³⁰

Bij de eerste scène behoort het nummer *Bellbottoms* van The Jon Spencer Blues Explosion. Bij de tweede scène klinkt *Neat Neat Neat* van The Damned. Bij de laatste scène horen de nummers *Intermission* van Blur en *Hocus Pocus* van Focus. Er zijn echter in de gekozen scènes in totaal vijf nummers te horen. Het laatste nummer, *Radar Love* van The Golden Earring, hoort meer bij de daaropvolgende scène. Dit nummer zal ik daarom buiten beschouwing laten. Van deze vier nummers hebben er twee songtekst. De songtekst van een van de twee, namelijk *Bellbottoms*, is echter beter

³⁰ Lapedis, 367-389.

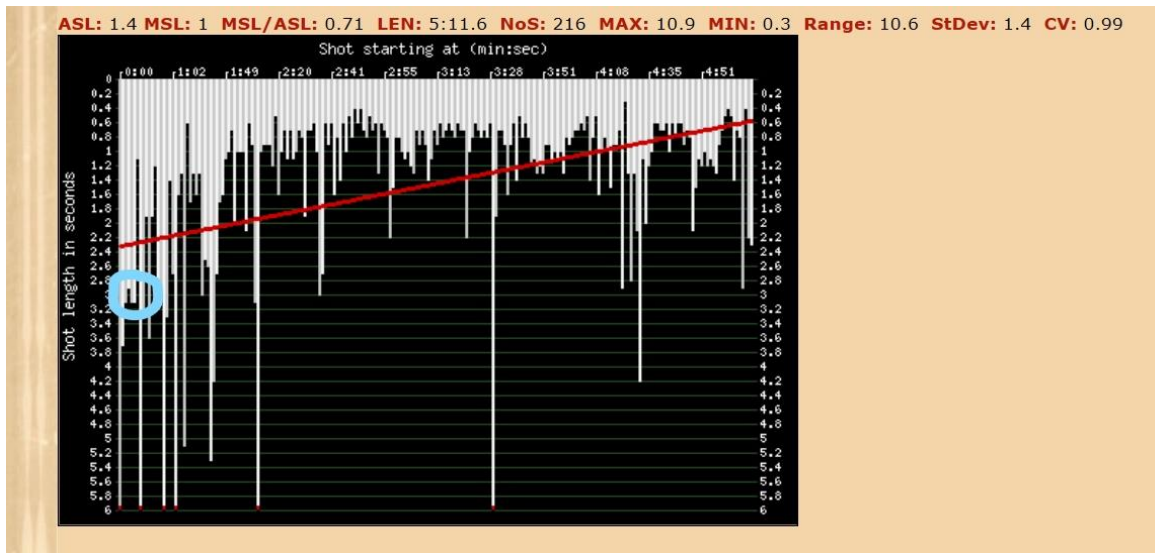
te kwalificeren als zijnde een gesproken intermezzo binnen het nummer. Na een verkennende analyse van dit intermezzo, kan ik concluderen dat de tekst weinig invloed heeft op de perceptie van het nummer. Dientengevolge zal ik mij niet verder bezighouden met het analyseren van het intermezzo.

Dan wil ik hier nu verder gaan met de analyse van de nummers apart van de film, zoals beschreven in de methodesectie, te beginnen met *Bellbottoms*. Het nummer wordt gekenmerkt door twee duidelijke delen, waarbij de songtekst de break in het nummer aangeeft. Het eerste gedeelte bestaat op zijn beurt uit meerdere delen. Het begint met een introductie, waarbij er een spanningsboog wordt gecreëerd door een schrille, hoge violnoot, terwijl de drums en de gitaar een halve tel 'te vroeg' twee keer aanslaan. Daarbij komt een lage violnoot, om te concluderen in een aangehouden ritme. Dit ritme is niet heel snel, en incorporeert de viool hier als vraag-en-antwoord op de gitaar. Een korte stilte volgt, waarna het ritme vervolgt en de zanger heel laag zingt, terwijl de overige bandleden joelen. Dit ritme komt op een gegeven moment ten einde, waarop een stilte volgt en een nieuw ritme wordt gecreëerd, waarbij de bas en niet de viool de hoofdrol inneemt. Dit ritme is veel sneller. Kort na de introductie van dit ritme is er wederom een pauze, met het intermezzo. Hierbij wordt *Bellbottoms* geïntroduceerd, een 'groovy' persoon, terwijl de instrumenten in het nieuwe ritme invallen. Dit wordt tot het einde volgehouden, waarbij er alleen nog het geroep "Bellbottoms" te horen is.

Neat Neat Neat is een nummer dat qua tempo en instrumentatie vooral een punknummer lijkt. De gitaar heeft veel distortion, het tempo ligt zeer hoog en de songtekst verhaalt veel over 'het systeem' en persoonlijke moeilijkheden, zoals het gebrek aan middelen ter zelfverdediging. Het derde nummer, *Intermission*, is in principe een groot crescendo betreffende snelheid en chaos. Het nummer begint rustig met een melodie op de piano en wordt vervolgens bijgevallen door de bas, drums en gitaar, die deze melodie volgen. Keer op keer wordt dezelfde melodie gespeeld, alleen telkens wat sneller dan de vorige keer. Uiteindelijk mondt dit uit tot het gedeeltelijk vervallen van de melodieën van de instrumentatie, met maximale snelheid op het oog. Het nummer eindigt zoals het begint, met de melodie rustig gespeeld op de piano. Het laatste nummer, *Hocus Pocus*, lijkt in alle opzichten op een 'normaal' rocknummer, met een redelijk hoog tempo, gitaar, bas, drums en solo's voor allen. Er zijn echter drie momenten in het nummer waarin er een soort intermezzo/solo plaatsvindt. Het eerste moment is ingelast voor een soort geïmproviseerd, het tweede voor een fluitsolo, en het derde voor gefluit en accordeon. Deze momenten zorgen voor een soort adempauzes door de ongebruikelijke invulling.

Muziek en montage

Wat voornamelijk opvalt in alle scènes die ik heb geanalyseerd, is dat de montage uitzonderlijk nauwkeurig is afgesteld op de muziek. In de Cinematics-grafiek waarbij ik de montage van de eerste scène heb geanalyseerd is dit bijvoorbeeld duidelijk te zien.



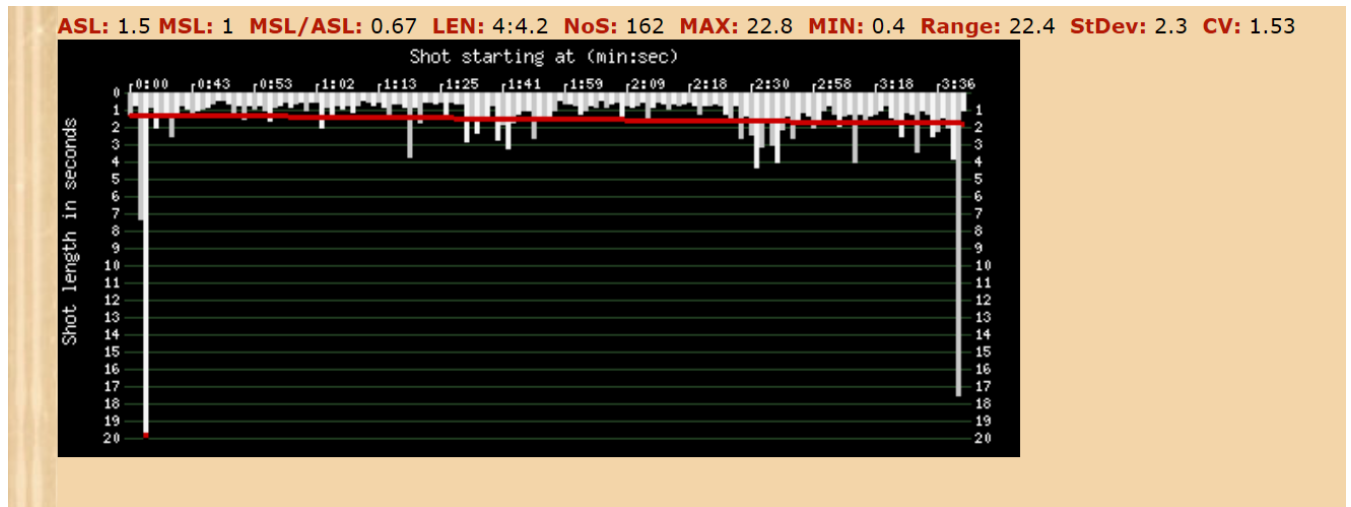
Figuur 2: Cinematics-analyse van de eerste gekozen scène³¹

Het omcirkelde gebied geeft drie shots aan, waarbij de lengte ervan praktisch gelijk is. Dit valt precies samen met de muziek, zowel qua lengte als het moment dat de muziek klinkt. Dit wordt namelijk aangegeven door een slag op de snare drum. Dit gelijklopen met de muziek vindt altijd plaats in de geanalyseerde scènes, maar niet op dezelfde manier. Soms vindt er helemaal geen cutting plaats, zoals bij het lange shot rond de twee minuten. Hier vindt het intermezzo plaats, waarbij er een tijd geen ritme te horen is. Soms wordt er door het moment van cutting nadruk gelegd op bijvoorbeeld de gitaar, of een solo. Tijdens de laatste scène, terwijl het nummer *Hocus Pocus* te horen is, vindt cutting significant vaak plaats als het laatste akkoord van de maat van de gitaar tweemaal wordt aangeslagen. Deze sectie heeft een iets andere timing dan de rest van de riff en valt hierdoor op, zowel in de montage als de muziek zelf. Hier wordt dus veeleer de gitaar gevolgd, ondanks dat er een vaste beat, de drums, aanwezig is in het nummer.

Het belangrijkste in deze analyse, is dat het lijkt dat de muziek een belangrijke rol tot zich heeft genomen betreft het bepalen van de montage. Er lijkt echter niet een bepaald onderdeel van de muziek te zijn die de montage constant bepaald. Het enige wat hieruit is op te maken, is dat de montage over het algemeen het ritme en de snelheid van de muziek lijkt te volgen. De muziek lijkt een van de belangrijkste leidraden te zijn in het bepalen van de cuts. Wanneer we deze observatie

³¹ Dion Cevikcan, "Baby Driver." Cinematics-analyse van eerste overval scène, *Cinematics Database*, Cinematics, laatst gewijzigd 6-12-2017, http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21943.

vergelijken met het werk van Eisenstein, lijkt dit een op een samen te vallen met wat hij metrische montage noemt.³² Tijdens het tweede nummer bijvoorbeeld, kunnen we zien hoe de metrische montage invulling krijgt.



Figuur 3: Cinematics-analyse van de tweede gekozen scène³³

In de bovenstaande grafiek zijn de resultaten te zien van mijn analyse van de montage in de tweede onderzochte scène. Tijdens deze scène speelt het nummer *Neat Neat Neat*, eerder al beschreven als een snel punknummer. De snelheid van het nummer wordt geaccentueerd door de snelheid waarmee de montage plaatsvindt. Zoals te zien is de gemiddelde shotlengte (ASL) 1.5 seconden. Vergeleken met de ASL van de gehele film, 2.6 seconden, is dit zeer kort.³⁴ Daarnaast zijn er nauwelijks shots die langer zijn dan vier seconden, op drie na aan het begin en einde. Montage vindt plaats puur op de beat en heeft geen betrekking op de inhoud of de kleur van de muziek. Dientengevolge lijkt de montage op metrische montage. Eisenstein beschrijft dit als het laten corresponderen van het beeldmateriaal met het ritme van de muziek door middel van montage.³⁵ Er is hier dientengevolge sprake van een zeer complex systeem van verhoudingen in de montage. Eisenstein heeft echter geschreven over een ander soort contrapunt, wat hier van toepassing is: ritmisch contrapunt. Hierbij wordt het ritme aangehouden van de muziek, maar wordt er puur op basis van de lengtes van muziek en beeld een conflict gecreëerd.³⁶ Dit is bijvoorbeeld het geval bij het langste shot van de hierboven staande Cinematics-grafiek. De muziek heeft een hoog BPM, terwijl het shot bijna 23 seconden lang is. Dit wordt vervolgens afgewisseld door shots van om en nabij de

³² Eisenstein, *Film Form*: 72-83.

³³ Dion Cevikcan, "Baby Driver." Cinematics-analyse van tweede overval scène, *Cinematics Database*, Cinematics, laatst gewijzigd 6-12-2017, http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21943.

³⁴ Dion Cevikcan, "BABY DRIVER." Cinematics-analyse van gehele film, *Cinematics Database*, Cinematics, laatst gewijzigd 26-11-2017, http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21920.

³⁵ Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, 186.

³⁶ Eisenstein, *Film Sense*, 83-85.

anderhalve seconde. Het inzetten van het ritmisch contrapunt zal echter implicaties hebben voor de toepasbaarheid van het audiovisueel contrapunt, omdat binnen dit ritmische contrapunt het zeer lastig is om de techniek van Organische Eenheid toe te passen; dit is een vereiste volgens Eisenstein voor het aanspreken van de toeschouwer en om een audiovisueel contrapunt te kunnen creëren.³⁷

Diëgetische of non-diëgetische muziek?

Filmmuziek wordt veelal gebruikt als een middel om de actie of een actiescène in een film te ondersteunen. Deze muziek is over het algemeen non-diëgetisch en is hiermee een conventie binnen film.³⁹ De muziek en de narratie hebben echter een zeer interessante relatie in de film *BABY DRIVER*. In de gekozen scènes, en in het verlengde daarvan de gehele film, wordt muziek onder andere ingezet als de filmmuziek zoals hierboven beschreven, terwijl het een onderdeel is van de diëgetische. Nu ik deze stelling naar voren heb gebracht, is het verstandig om een paar stappen terug te doen en te laten zien hoe en waarom ik deze stelling zo heb geformuleerd.

Het begint in dit geval, bij het begin. Voordat er enigszins iets te zien is, is er een hoge toon te horen: een suis. Zodra de muziek is gekozen op de iPod en te horen is voor de toeschouwer, valt deze suis weg naar de achtergrond. Vervolgens is het eerste shot te zien met de hoofdpersonage, wiens identiteit voor de toeschouwer nog onbekend is. Na de introductie-shots van de andere inzittenden, stappen zij uit en lopen op de maat van de muziek weg. Na een korte leemte in de muziek krijgen we Baby te zien, die losgaat op de muziek. Dit ritme is op de stemmen na en enkele licks van individuele instrumenten, hetzelfde als het ritme voordat Baby losgaat. Tijdens de break echter houdt Baby zich rustig, omdat er politie langs rijdt. Na de break wordt een veel sneller ritme geïntroduceerd, terwijl de toeschouwer samen met Baby kijkt naar de overval die in de bank wordt gepleegd. Na de bridge, een soort stilte voor de storm-moment, klinkt het snelle ritme de rest van het nummer. Gedurende deze tijd vindt er een achtervolging plaats van de politie, maar Baby weet ze kwijt te raken.

De muziek en de suis zijn eerder te horen dan dat er een personage wordt gezien. Dit laat het belang van muziek, maar ook van geluid in het algemeen zien. Door aandacht hierop te vestigen wordt het belang van de diëgetische muziek, welke vanwege de oortjes subjectief is, aangestipt. Echter is ook in het visuele aspect het narratieve belang van de muziek te zien. Voor de eerste break gedraagt Baby zich stoïcijns tegenover de professionals, maar zodra zij uit het zicht zijn gaat hij los en kan hij zichzelf zijn. Hiermee zien we als toeschouwer de scheiding tussen de wereld waarin Baby zich bevindt en datgene wat hij daadwerkelijk is: geen crimineel bij keuze. De toeschouwer en Baby worden echter uit deze droom wakker geschud wanneer de politie langsrijdt en we zien hoe de

³⁷ Eisenstein, *Film Form*, 159-174.

³⁹ Bordwell en Thompson, *Film Art*: 284.

overval plaatsvindt. Dan wordt namelijk ook het snellere ritme geïntroduceerd; er is werk aan de winkel. Baby is nu weer stoïcijns, want de professionals komen terug en hij moet zijn werk doen. Deze scheiding tussen de criminele wereld waarin Baby verkeert en datgene wat hij daadwerkelijk is blijven centraal staan in de rest van de film, als mede de relatie die de muziek en de narratie hebben.

Tijdens de tweede overvalscène zien we als toeschouwer, dat de scheiding die Baby heeft opgeworpen tussen het werk en zijn persoon al veel grijzer is geworden. De songtekst van het nummer verhaalt onder andere over hoe het systeem geen macht over een mens heeft en dat iedereen zijn eigen persoon maakt en is. Dit kunnen we betrekken op zowel Bats als Baby. Bats neemt alles wat hij wil en laat zich niet tegenhouden door codes of regels, terwijl Baby juist het tegenovergestelde is. Tijdens de overval wordt er namelijk een bewaker neergeschoten en Bats wil de burger, die hen wil tegenhouden, doden. Baby voorkomt dit dankzij zijn stuurmanskunsten en neemt dus een actieve rol in als zijnde zijn eigen persoon in het werk wat hij doet. Echter kijkt hij expres niet naar de overval zelf, iets wat ook is opgevallen tijdens de eerste scène; de dode bewaker choqueert hem en de toeschouwer dan ook. Baby wil zich niet associëren met de misdaden, waar hij medeplichtig aan is. In deze scène ligt de nadruk dus niet op de expliciete betekenis die de toeschouwer met het nummer verbindt, maar op de onderliggende betekenis die wordt gegenereerd dankzij het gebruik van het nummer in de context van de film zoals Lapedis laat zien.⁴⁰ Hiermee wordt er een conflict gecreëerd tussen wat de toeschouwer ziet en wat hij hoort. Tevens vult de muziek ook hier de rol in van 'actiemuziek', terwijl de bron van de muziek duidelijk in de diëgese zit.

In de laatste scène zien we de scheiding tussen datgene wat Baby lijkt en dat wat hij is bijna volledig wegvallen. Het nummer *Intermission* speelt en de alsmaar groeiende spanningsboog wordt onderbouwd door datgene wat de toeschouwer ziet: de bewaker die komt, Bats die hem neerschiet en vervolgens Baby dreigt te doden als hij niet weggrijdt en de politie is in aantocht. Dit culmineert in het doden van Bats door Baby. Het volgende nummer houdt een lange achtervolging in, waarbij de 'vreemde' solo's functioneren als rustmomenten. Doordat deze echter zo vreemd zijn en de rest normaal, wordt meteen een link gelegd met de veranderde aard van Baby's leven. Waar in de eerste scène het snelle de uitzondering was, ingevoegd tussen rustige nummers/gedeelten van nummers, is het snelle nu de norm. De achtervolging is normaal geworden, terwijl de rustmomenten vreemd zijn. Aan het einde van de scène wordt de iPod van Baby kapotgeschoten en klinkt er geen enkele muziek meer. De film voelt hierdoor leeg. De subjectieve aard van de muziek wordt hiermee wederom blootgelegd en de rol die de muziek speelt als 'actiemuziek'. Wanneer de iPod kapot is geschoten, stopt ook de 'actiemuziek' en hoort de toeschouwer alleen de suis, het hijgen van Baby en beperkt achtergrondgeluid.

⁴⁰ Lapedis, 367-389.

De muziek is dus duidelijk onderdeel van de diëgese; zonder iPod of middel waar specifiek muziek uit komt, zoals een radio, klinkt er voor zowel de toeschouwer als Baby geen muziek. Tijdens de overvalscènes wordt echter duidelijk dat het niet slechts diëgetisch is. Vanuit conventie is de toeschouwer namelijk gewend om non-diëgetische muziek te horen tijdens een actiescène; de personages in de scène zelf hoort dit meestal namelijk niet door gebrek aan middelen waardoor ze het zouden kunnen horen.⁴¹ Nu is deze muziek echter afkomstig vanuit de diëgese zelf. Hoewel het op technische basis afdoende zou zijn om de muziek te bestempelen als zijnde diëgetisch lijkt mij dit te simpel om te doen. De muziek is namelijk niet altijd voor alle aanwezige personages te horen, vanwege het gebruik van oortjes door Baby. Niemand hoort namelijk *Hocus Pocus* behalve Baby zelf. Ik pleit daarom om de muziek theoretisch te bestempelen als diëgetisch subjectieve muziek, welke tevens kan fungeren als muziek welke de toeschouwer meestal als non-diëgetisch karakteriseert.⁴²

Het is echter belangrijk te vermelden, dat de narratie niet het enige filmische element is wat het belangrijkste thema van de film, de gemene deler, uitdraagt. Ook de muziek draagt het thema uit. Dit verscheurd worden tussen twee werelden is bijvoorbeeld te zien in het eerste nummer. Er is een duidelijke splitsing te horen qua instrumentatie, ritme en tempo in het nummer voor en na de bridge. In het tweede nummer kan deze splitsing geëxtraheerd worden door de betekenis van de tekst en de hieruit volgende oproep tot rebellie, tegenover de 'normale' instrumentatie te zetten. Het nummer bevat scheurende gitaren met simpele akkoorden, een simpele beat en een simpele baslijn, allen clichés vanuit het punkgenre, waardoor juist de norm tegenover rebellie wordt gezet. In het derde nummer is het thema te horen door wederom een duidelijk verschil betreft ritme, tempo en instrumentatie tussen de muzikale breaks en de 'rest' van het nummer.

Er is dus te zien dat zowel de muziek als de narratie het verscheurd worden tussen twee werelden als thema uitdraagt. De relatie tussen de muziek en de narratie lijkt echter verder te gaan. Er lijkt namelijk een audiovisueel contrapunt te worden ingezet. Dit is wederom te zien in de tweede geanalyseerde scène. Het nummer *Neat neat neat* gaat namelijk in principe over punk, en in het verlengde hiervan rebellie. Baby is tijdens deze scène de wet aan het overtreden; hij is immers de getaway driver en helpt hiermee criminelen. Maar tijdens deze rit redt hij wel het leven van hun achtervolger, en brengt hij de baby van de vrouw wiens auto ze even later stelen in veiligheid. Hiermee rebelleert hij dus zowel tegen het systeem als crimineel, als ook tegen de criminele houding van Bats, die hier niet van gediend is. Tijdens het derde nummer, *Hocus Pocus*, probeert Baby zich te verbergen en 'normaal' te doen, terwijl de instrumentatie juist vreemd is en de aandacht vraagt, wegens onder andere het gebruik van een accordeon. Tijdens de 'normale' gedeeltes van de muziek,

⁴¹ Bordwell en Thompson, *Film Art*: 284.

⁴² Percheron en Butzel, "Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis," *Yale French Studies* 60, *Cinema/Sound* (1980): 16-23.

waarbij de instrumentatie 'normaal' de conventies van het rockgenre volgt, is Baby juist op de vlucht, waarbij hij rent, valt en springt. Hier is Baby juist 'abnormaal', waardoor een audiovisueel contrapunt lijkt te ontstaan. De muziek en het beeld staan namelijk in contrast met elkaar, terwijl beide filmische elementen het belangrijkste thema uitdragen. De vraag blijft echter bestaan of de techniek van het audiovisuele contrapunt wordt ingezet volgens de principes van Eisenstein, of dat alleen het principe van het audiovisuele contrapunt wordt ingezet.

Organische eenheid

De vraag hoe het concept Organische Eenheid zich verhoudt tot de gekozen scènes in de film, is niet makkelijk te beantwoorden. Ik heb tijdens dit onderzoek alleen gekeken naar de relatie tussen de muziek, de montage en de narratie in drie scènes, terwijl het principe van Organische Eenheid van toepassing is op alle filmische elementen in de gehele film. Desalniettemin kan er nog steeds een uitspraak worden gedaan over hoe mijn onderzoeksresultaten en Organische Eenheid zich tot elkaar verhouden. Wanneer namelijk een van de onderzochte filmelementen niet binnen de logica valt van Organische Eenheid, kan Organische Eenheid al niet meer van toepassing zijn: alle filmische elementen moeten de motieven uitdragen, anders is de film geen organisch geheel meer.

In *BABY DRIVER* hebben de muziek en de narratie, zoals eerder besproken, een interessante relatie. In veel gevallen lijkt de muziek in te spelen op wat de narratie uitdraagt. Relatief vaak lijkt de muziek de narratie te versterken. Beide filmische elementen dragen het belangrijkste thema, het verscheurd worden tussen twee werelden, uit. Er is zelfs sprake van het principe van het audiovisuele contrapunt. Het derde geanalyseerde element, de montage, kan zich echter niet op dezelfde wijze verhouden tot de bovenstaande filmische elementen. Dit verschil in verhouding komt namelijk neer op de manier waarop de montage is ingezet. Zoals eerder in mijn analyse aan bod is gekomen, is de montage te vergelijken met de manier waarop Eisenstein metrische montage typeert. Tevens heb ik vastgesteld dat de montage over het algemeen van elk individueel nummer het tempo en het ritme volgt. Er wordt echter gespeeld met het precies volgen van de muziek: er wordt meermaals het principe van ritmisch contrapunt toegepast.

Het feit blijft dat de montage een secundaire rol heeft in het geheel; daar waar de muziek en de narratie beide de gemene deler, het verscheurd worden tussen twee werelden, uitdragen, doet de montage dit niet. De montage wordt alleen ingezet om de narratie in beeld te brengen. De montage zoals deze in *BABY DRIVER* is ingezet, heeft bijna geen of geen expressieve kwaliteiten; de toeschouwer kan geen of bijna geen diepere betekenissen binden aan de montage an sich. Dit is het wel het geval met de muziek en de narratie. Dientengevolge kan er dus geen sprake zijn van Organische Eenheid, want alle filmische elementen moeten gelijk aan elkaar en aan het geheel zijn.

De vraag blijft echter bestaan hoe het audiovisuele contrapunt dan is ingezet in de film. Volgens Eisenstein is Organische Eenheid namelijk een vereiste voor het succesvol inzetten van het audiovisuele contrapunt, terwijl in *BABY DRIVER* het audiovisuele contrapunt succesvol wordt ingezet, zonder dat er sprake is Organische Eenheid.

Conclusie

Nu ik de deelvragen hierboven heb beantwoord, kan ik een antwoord formuleren op mijn hoofdvraag, welke luidt: *Hoe verhoudt de relatie tussen geluid en beeld in de film BABY DRIVER zich tot het audiovisueel contrapunt zoals geformuleerd door Eisenstein?* Zoals bij mijn deelvraag betreft Organische Eenheid naar voren is gekomen, blijkt dat zowel de narratie als de muziek het belangrijkste motief, het verscheurd worden tussen twee werelden, uitdragen. De muziek en de narratie zijn twee onafhankelijke entiteiten, waartussen een audiovisueel contrapunt lijkt te bestaan. De montage heeft echter een secundaire rol, waarbij de montage de muziek volgt. De montage wordt gebruikt om de relatie tussen het beeld en het geluid te versterken of te compliceren. In de meeste gevallen wordt de relatie alleen versterkt, mede omdat er sprake is van metrische montage.

Wegens het gebruik van metrische montage staan de muziek en het beeld altijd in een metrische verhouding tot elkaar. De montage volgt de snelheid en het ritme van elk nummer apart, wat ertoe leidt dat de relatie tussen beeld en muziek niet verder wordt gecompliceerd. Dit biedt wel de ruimte tot het inzetten van het ritmische contrapunt, waardoor er gespeeld wordt met de verhoudingen van de muziek en het beeld door de montage. Door de secundaire rol die de montage op zich neemt, kan er echter geen sprake zijn van Organische Eenheid, omdat alle filmische elementen gelijk horen te zijn aan elkaar en aan het geheel. Hierdoor zou er dus, volgens Eisenstein, geen audiovisueel contrapunt toegepast kunnen worden. Toch is er hier sprake van in BABY DRIVER, zoals uit mijn analyse naar voren komt. De vraag luidt nu dus: hoe kan dit?

Het antwoord hierop is vrij simpel; alleen het principe van het audiovisueel contrapunt is ingezet, niet de theorie en de methode ervan van Eisenstein. Zoals uit het theoretisch kader is gebleken, is de theorie van het audiovisueel contrapunt bijna volledig gebaseerd op de theorie omtrent het contrapunt vanuit de muziek. Het contrapunt bestaat dus niet vanwege Eisenstein, Eisenstein was alleen de eerste die het contrast verplaatste van binnen de muziek, naar tussen de muziek en het beeld. Het principe van het contrapunt kan dus toegepast worden door regisseurs, zonder de theorie van Eisenstein in acht te nemen. Hetzelfde lijkt mij te zijn gebeurd bij BABY DRIVER. Er is namelijk wel degelijk sprake van een audiovisueel contrapunt; de muziek en het beeld staan namelijk meermaals met elkaar in conflict, terwijl beide filmische elementen het belangrijkste thema uitdragen. Dit vindt echter plaats zonder dat de techniek van Organische Eenheid is toegepast, een vereiste volgens Eisenstein. Concluderend kan ik dus stellen dat BABY DRIVER zich niet kan verhouden tot de theorie van Eisenstein omtrent het audiovisueel contrapunt, maar dat deze wel het principe van het audiovisueel contrapunt heeft ingezet.

Dit onderzoek is echter niet perfect geweest. Vanwege de grootte van het onderzoek, heb ik slechts enkele aspecten kunnen onderzoeken. Dit geldt voor zowel de elementen uit de film, als mede elementen uit de theorie van Eisenstein. Daarnaast heb ik een vrij nauwe definitie aangehouden van het concept montage, wederom vanwege de grootte van dit onderzoek. Ook heb ik in dit onderzoek alleen drie actiescènes geanalyseerd, terwijl andere scènes ook gebruik hebben gemaakt van de technieken die hier besproken zijn. Vervolgonderzoek zou kunnen worden uitgevoerd met het oog op de toepasbaarheid van het herziene concept audiovisueel contrapunt in andere films, maar ook door middel van het analyseren van andere elementen dan degene die in dit essay voorbij zijn gekomen. Hierbij kan gedacht worden aan de mise-en-scène, de cameravoering en het kleurgebruik.

Bronvermelding

- Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Bordwell, David en Kirstin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Tiende druk. New York: McGraw-Hill, 2013.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Geredigeerd en vertaald door Jay Leyda. New York: Harvest, 1977.
- Eisenstein, Sergei. *Film Sense*. Geredigeerd en vertaald door Jay Leyda. New York: Meridian Books, 1957.
- Eisenstein, S., Pudovkin, V., en G. Alexandrov. "A Statement." Vertaald door Jay Leyda. In *Film Sound: Theory and Practice*, geredigeerd door J. Bolten en E. Weiss, 83-85. New York: Columbia University Press, 1985.
- Lapedis, Hilary. "Popping the question: the function and effect of popular music in cinema." *Popular Music* 18, 3 (1999): 367-379.
- Percheron, Daniel en Marcia Butzel. "Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis." *Yale French Studies* 60, Cinema/Sound (1980): 16-23.
- Robertson, Robert. *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*. Londen: Tauris Academic Studies, 2009.
- Salt, Barry. "Statistical Film Analysis (Basic Concepts and Practical Details)." *Cinematics*. Laatst bezocht 12-10-2017. <http://www.cinematics.lv/salt.php>.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Overig materiaal

- BABY DRIVER. Geregisseerd door Edgar Wright. 2017: Sony Pictures Releasing.
- BATTLESHIP POTEMKIN. Geregisseerd door Sergei Eisenstein. 1925: Goskino.
- Beekman, Bor. "BABY DRIVER is een eenvoudig, maar heerlijk over de top actiespektakel." Recensie van BABY DRIVER, door Edgar Wright. *De Volkskrant*, 28 juni 2017, <https://www.volkskrant.nl/film/baby-driver-is-een-eenvoudig-maar-heerlijk-over-de-top-actiespektakel~a4503309/>.
- Dion Cevikcan. "BABY DRIVER." Cinematics-analyse van gehele film. *Cinematics Database*, Cinematics. Laatst gewijzigd 26-11-2017, http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21920.
- Dion Cevikcan. "BABY DRIVER." Cinematics-analyse van eerste overval scène. *Cinematics Database*,

Cinematics. Laatst gewijzigd 6-12-2017,

http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21943.

Dion Cevikcan. "BABY DRIVER." Cinematics-analyse van tweede overval scène. *Cinematics*

Database, Cinematics. Laatst gewijzigd 6-12-2017,

http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21941

Verklaring Intellectueel Eigendom

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd "vertaalplagiaat");
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafraze mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

Naam: Dion Cemal Çevikcan

Studentnummer: 5486165

Plaats: Lelystad

Datum: 15-06-2018

Handtekening:

