

# Crimegenres, Hollywood & Meerdere Complexe Verhaallijnen

Een Narratieve Analyse van LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS



Universiteit Utrecht

- BA - Eindwerkstuk Media & Cultuur (ME3V15026)
- Daniel Valkenburgh (5503922)
- 13-06-2019
- Studiejaae 2018/2019 - Blok 4
- Begeleider: Franca Jonquiere
- Tweede lezer: Marijke de Valck
- 7785 woorden

## Inhoudsopgave

<b>Titelblad</b>	-	<b>1</b>
<b>Inhoudsopgave</b>	-	<b>2</b>
<b>Samenvatting</b>	-	<b>3</b>
<b>Kernwoorden</b>	-	<b>3</b>
<b>Inleiding</b>	-	<b>4</b>
<b>Theoretisch Kader</b>	-	<b>5</b>
Algemene narratieve theorie	-	5
( <i>Crime</i> )genre theorie	-	6
Network narrative theorie	-	7
<b>Methode</b>	-	<b>12</b>
<b>Analyse</b>	-	<b>13</b>
1. <i>The Stock Network</i>	-	13
2. <i>The Lock Network</i>	-	17
3. <i>The Two Smoking Barrels Network</i>	-	20
4. <i>The Hollywood Crime Narrative vs</i> THE LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS <i>Network</i>	-	23
<b>Conclusie</b>	-	<b>25</b>
<b>Bibliografie</b>	-	<b>27</b>
Literatuurlijst	-	27
Bronnenlijst	-	28
<b>Bijlagen</b>	-	<b>29</b>
Bijlage 1.	-	29
Bijlage 2.	-	30
Bijlage 3.	-	31
<b>Bronnenlijst van de bijlage</b>	-	<b>32</b>

## Samenvatting

In dit onderzoek staat het concept *network narrative* centraal. Dit is een narratief met meerdere verhaallijnen en personages die door toevallige omstandigheden als een ketting van connecties aan elkaar worden gekoppeld. Het narratief van de *crimefilm* LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS zal als representatief van het corpus van *network narratives* dienen. Aan de hand van dit *network narrative* wordt gekeken hoe LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS relateert aan theorie over het klassieke Hollywood *crimegenre*. In dit klassieke *crimegenre* worden films vaak gegroepeerd op basis van het doel van de personages, overkoepelende thema's en filmstijlen. De narratieve stijl wordt hier meestal buiten beschouwing gelaten. Genretheoretici zijn het vaak niet eens met het idee dat de term 'narratief' een vervanging van de term 'genre' kan zijn. Dit onderzoek analyseert of een *network narrative* film als LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS het tegendeel bewijst.

De analyse van LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS komt tot stand door het loskoppelen van de drie elementen die een rode draad vormen in de verhaallijnen van alle acht groepen personages uit de film. Deze elementen zijn, zoals de titel van de film verraad, geld, drugs en wapens. Uit de analyse blijkt hoe de verhaallijnen van de drie elementen het *network narrative* van de film ondersteunen. Het corpus materiaal van de analyse bestaat uit de momenten waarop de drie elementen door toevallige causale ontwikkelingen van eigenaar wisselen. Het toeval is in een *network narrative* namelijk immer de agent van oorzaak en gevolg. Na de verhaallijnen van de drie elementen opeenvolgend geanalyseerd te hebben, worden deze bevindingen gerelateerd aan de genrenormen van het klassieke Hollywood.

## Kernwoorden

Hollywood *crimegenre* - *network narrative* - connectiviteit - toeval - simultaneïteit - chaos  
*butterfly effect* - *flashback* - *crosscutting* - *voice-over* - *hierarchy of knowledge* - *filmische narrator*  
*multiple protagonist ensemble film*

## Inleiding

Het afsluiten van een filmrecensie met de woorden “Confused? So what” kan lezers afschrikken om de film in kwestie te gaan kijken. *Rolling Stone* recensent Peter Travers slaat de spijker hier echter op zijn kop.<sup>1</sup> LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS (Guy Ritchie, 1998) (vanaf hier LOCK STOCK) is mede dankzij haar complexe narratief een film waarbij de kijker een actieve houding aan moet nemen om niet in de war gebracht te worden. Door dit complexe narratief is LOCK STOCK alles behalve de standaard *detective* -, *gangster*- of *suspense thriller* film. Genrewetenschapper Steve Neale noemt deze drie types de klassieke vormen van *crimefilms*.<sup>2</sup> Filmwetenschapper David Bordwell bestempelt LOCK STOCK als een *crime-comedy* en voegt dus toe aan de drie types ‘klassieke *crimefilm*.’<sup>3</sup> LOCK STOCK is een film met meerdere verhaallijnen, veel hoofdpersonen en onverwachte gebeurtenissen. Voor een chaoot als ikzelf is er soms niets fijner dan verdwalen in een dergelijk chaotisch narratief.

In dit onderzoek ga ik het narratief van LOCK STOCK onder de loep nemen. LOCK STOCK is een Britse film uit 1998 en volgt acht verschillende groepen personages. Alle verhaallijnen en diens toebehorende personages worden door toevallige omstandigheden als een ketting aan elkaar gekoppeld. Bordwell noemt dit soort narratief een *network narrative*.<sup>4</sup> Dit concept staat centraal in dit onderzoek. Mijn onderzoeksvraag is de volgende: “Hoe relateert het *network narrative* van de *crimefilm* LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS aan theorie over het klassieke Hollywood *crimegenre*?”

Wesley Beal benoemt dat er weinig onderzoek is gedaan naar het *network narrative* in films.<sup>5</sup> Dit terwijl er door de jaren heen succesvolle *network narrative crimefilms* zijn gemaakt. SNATCH (Guy Ritchie, 2000) en LOVE ACTUALLY (Richard Curtis, 2003) zijn hier voorbeelden van. Het is een corpus van films waar weinig aandacht aan is besteed in de filmwetenschap. Dit onderzoek kaart het belang van meer onderzoek naar *network narratives* aan, door diens relatie met genres te

---

<sup>1</sup> Guy Ritchie, “Lock, Stock & Two Smoking Barrels,” recensie van LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS, door Peter Travers, *Rolling Stone*, Januari 23, 2003, <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/lock-stock-and-two-smoking-barrels-128541/>.

<sup>2</sup> Steve Neal, *Genre and Hollywood* (London: Routledge, 2000), 65, elektronisch.

<sup>3</sup> David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It* (London: University of California Press, 2006), 99.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Wesley Beal, “Theorising connectivity: the form and ideology of the network narrative,” in *Networks of Design: Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society (UK)*, geredigeerd door Glynne, Jonathan, Fiona Hackney en Viv Minton (Boca Raton, FL: Universal Publishers, 2009), bezocht op February 18, 2019, <https://books.google.nl/books?hl=en&lr=&id=3B5bbv0r-EkC&oi=fnd&pg=PA405&dq=narrative+network+film&ots=BHJWxIzO18&sig=zs2ThJskIHyr97-NBG--miDTfVY#v=onepage&q=narrative+network+film&f=false>, 405.

analyseren. Auteurs Bordwell en Andrew C. Cate zijn twee van de enkele die *network narratives* onderzocht hebben. Bordwell heeft de basis van deze theorie gelegd en Cate heeft de *network narratives* van MAGNOLIA (Paul Thomas Anderson, 2000) en BOOGIE NIGHTS (Paul Thomas Anderson, 1997) geanalyseerd.<sup>6</sup> Mijn onderzoek vult aan op de theorie van Bordwell door te kijken hoe het narratief van LOCK STOCK aan het klassieke Hollywood *crime* narratief relateert. Er zal een soortgelijke wijze als in het artikel van Cate een *network narrative* geanalyseerd worden. Cate onderzoekt zijn twee case studies in relatie tot de ‘narratieve formule’ van Hollywood, wat goed aansluit bij de insteek van dit onderzoek. In de methode zal de wijze waarop Cate zijn onderzoek uitvoert, beschreven worden. Dit onderzoek zal tevens aanvullen op een theorie van Wendy Everett, waarin zij onderzoekt of een gefabriceerd universum dat gestructureerd wordt door toeval, chaos en complexiteit voor een ontwikkeling in nieuwe narratieven zorgt.<sup>7</sup> Mijn keuze voor LOCK STOCK is tot stand gekomen door enerzijds een grote liefde voor de film en anderzijds het feit dat Bordwell de film als eerste aanhaalt wanneer hij het concept van *network narratives* introduceert.<sup>8</sup> Dit spreekt voor het belang van de film op het gebied van *network narratives*. LOCK STOCK representeert in dit onderzoek het weinig onderzochte corpus van *network narrative crimefilms*.

## Theoretisch kader

Het theoretisch kader van dit onderzoek bestaat uit drie delen. Ten eerste worden verschillende theorieën over narratieven behandeld. Vervolgens wordt er ingegaan op theorie over genre. Temeer de casus een *crime* film is, focust dit onderdeel zich voornamelijk op het *crimegenre*. Tot slot wordt er een beroep gedaan op verschillende theorieën over het *network narrative*.

### *Algemene narratieve theorie*

Bordwell beschrijft een narratief als een ketting van gebeurtenissen in een oorzaak-gevolg relatie die zich afspeelt binnen een geschetste tijd en ruimte.<sup>9</sup> De wijze waarop deze ketting wordt verteld kan verschillen. In een narratief is sprake van een *hierarchy of knowledge*. De kijker kan meer,

---

<sup>6</sup> Andrew C. Cate, "'New' Hollywood Narratives: an Analysis of Boogie Nights and Magnolia," *Honors Project Overview*, Paper 23 (2009).

<sup>7</sup> Wendy Everett, "Fractal Films and the Architecture of Complexity," *Studies in European Cinema* 2, nr. 3 (2005): 161, doi:10.1386/seci.2.3.159/1.

<sup>8</sup> Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 99.

<sup>9</sup> David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: And Introduction* (New York: McGraw-Hill, 1994), 74-75.

minder of evenveel kennis van gebeurtenissen hebben dan de personages.<sup>10</sup> Als de kijker de verhaallijnen van meerdere personages volgt, weet deze meer dan de personages die alleen hun eigen verhaallijn kennen.<sup>11</sup> Bij de vertelling van een *network narrative* is een *narrator* een belangrijke agent. Het plot laat zich bij de aanwezigheid van een *narrator* sturen door diens vertelling.<sup>12</sup> De reikwijdte en diepte van de informatie van het verhaal zijn samen met de aanwezigheid van een *narrator* verantwoordelijk voor de wijze waarop een verhaal verteld wordt.<sup>13</sup> Uit Bijlage 3, afkomstig van filmwetenschapper Seymour Chatman, blijkt de veelzijdigheid van de filmische *narrator*. Volgens Jakob Lothe is de filmische *narrator* de opsomming van alle variabelen uit deze tabel. De aanwezigheid van een filmische *narrator* zorgt ervoor dat de kijker verantwoordelijk is voor het samenbrengen van alle elementen die samen het narratief vormen, aldus Lothe.<sup>14</sup> De interpretatie van kijker speelt dus een rol in de vorming van het verhaal.

Om deze interpretatie van de kijker te sturen is er volgens Bordwell een sjabloon voor de structuur van een vertelling. Deze begint met een introductie van de karakters en de omgeving, vervolgt zich met een uitleg van wat er in de verhaalwereld gaande is, waarna acties volgen die het verhaal compliceren. De gevolgen hiervan worden afgehandeld, wat zich uit in een conclusie van het narratief.<sup>15</sup> Dit sjabloon is volgens Bordwell toe te passen op het gros van narratieven uit de huidige Westerse cultuur. Bordwell bestempelt Hollywood als de aanvoerder van deze Westerse cultuur.<sup>16</sup>

### *(Crime)genre theorie*

Genres zijn volgens Neale typeringen van commerciële *mainstream* films. Hollywood speelt een grote rol in het bepalen van soorten genre. Soms komt het zelfs voor dat genres zich exclusief lenen aan bepaalde Hollywood films.<sup>17</sup> Neale is het niet eens met het argument van genrewetenschapper Alan Williams dat de term ‘genre film’ vervangen kan worden door de term ‘film narratief.’<sup>18</sup> Neale

---

<sup>10</sup> Idem, 90.

<sup>11</sup> Idem, 90.

<sup>12</sup> Idem, 92.

<sup>13</sup> Idem, 92.

<sup>14</sup> Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film: An Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 30.

<sup>15</sup> David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015), 35.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Neale, *Genre and Hollywood*, 7.

<sup>18</sup> Idem, 18.

stelt dat de definities van genres zich aan blijven passen aan het verloop van tijd.<sup>19</sup> Het narratief van een film is volgens hem dus niet zelfstandig in staat om films te kunnen categoriseren. De term ‘subgenre’ wordt gebruikt om specifieke filmgroeperingen te onderscheiden van de gevestigde orde van genres.<sup>20</sup>

Neale schetst drie verschillende subgenres binnen het *crimegenre*; de *detective* film, de *gangster* film en de *suspense thriller*.<sup>21</sup> De *crime-comedy* valt hier niet onder. Filmwetenschapper Thomas Leitch noemt *crime-comedy* echter als een eigen subgenre.<sup>22</sup> Volgens Leitch trachten *crime-comedies* kijkers te laten lachen om het gecreëerde decorum van geaccepteerd geweld. Vaak wordt de acceptatie verantwoord door de karakters komisch te maken. De onverwachtheid van gebeurtenissen en karakterkeuzes is volgens Leitch bij *crime-comedies* belangrijk om de explosieve fictieve wereld grappig te maken.<sup>23</sup> Filmwetenschapper Ron Wilson beargumenteert dat absurdisme in *crimefilms* door een dergelijk wild, onverwacht en chaotisch narratief de klassieke stijl van Hollywood deconstrueert.<sup>24</sup> Het *crimegenre* is zich volgens Wilson immer aan het ontwikkelen en een dergelijke deconstructie participeert aan dit proces.<sup>25</sup> De theorieën van Leitch, Neale en Wilson dienen in dit onderzoek als een historische achtergrond voor de standaard van de Hollywood *crimefilm*.

### *Network narrative theorie*

#### *Network narrative – algemene theorie*

Volgens Bordwell ligt er bij een plot met meerdere protagonisten vaak nadruk op het feit dat ze in een verschillend narratief leven. Er wordt hierdoor een verwachting opgebouwd bij de kijker. Hoe meer nadruk ligt op het apart houden van een karakter, hoe belangrijker het moment dat de karakters bij elkaar komen is. Een narratief met verschillende verhaallijnen, waarbij alle personages verbonden zijn door middel van een ingewikkelde ketting van connecties, noemt Bordwell een

---

<sup>19</sup> Idem, 18.

<sup>20</sup> Idem, 7.

<sup>21</sup> Idem, 65.

<sup>22</sup> Thomas Leitch, *Crime Films* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), doi:10.1017/CBO9780511606458, 266.

<sup>23</sup> Idem, 275

<sup>24</sup> Ron Wilson, “The Left-Handed Form of Human Endeavor: Crime Films during the 1990s,” in *Film Genre 2000: New Critical Essays*, geredigeerd door Wheeler Dixon, 143-159 (Albany: State University of New York Press, 2000), PDF, 148-150.

<sup>25</sup> Idem, 159.

*network narrative*. Bij de *network narratives* van *crime-comedies* aan het eind van de jaren 90 merkt Bordwell op dat de protagonisten niet complete vreemden van elkaar zijn.<sup>26</sup>

Filmwetenschapper Wendy Everett vult aan op de theorie over het *network narrative* van Bordwell. Zij is van mening dat de simultaneïteit en complexiteit van de huidige postmoderne wereld voor een nieuwe soort narratief heeft gezorgd. Deze soort baseert zich volgens Everett op veelheid, simultaneïteit en fragmentatie van de verhaalwereld. Temeer dit narratief een serie niet verwante verhalen op toevallige en onvoorspelbare wijzes aan elkaar koppelt, refereert Everett aan een dergelijk narratief met de term *fractal film*.<sup>27</sup> Everett beargumenteert dat de toeval die een narratief construeert in relatie tot het concept van een netwerk staat.<sup>28</sup> Volgens haar is een netwerk in de basis een collectie van objecten, knooppunten, mensen en andere elementen die aan elkaar gekoppeld worden.<sup>29</sup> Ze vervolgt met het argument dat een netwerk een complex systeem is, dat existeert door middel van interactie. Daarnaast zijn netwerken dynamisch omdat ze evolueren en veranderen door de tijd heen, gedreven door de toevalligheden in de acties en besluiten van de personages uit een narratief.<sup>30</sup> Het feit dat Everett relateert aan het begrip ‘netwerk’ is gekoppeld aan de connectiviteit van onze wereld. Elke toevalligheid heeft consequenties voor de wereld waarin de toevallige actie zich plaatsvindt. Everett schrijft dat het fragmenteren van meerdere narratieve lijnen, waarin de perspectieven en ervaringen van meerdere losstaande personages verteld worden, voor een onderstreping van de chaotische patronen van actie naar reactie en toeval naar uitkomst zorgen. Dit kan volgens Everett een drietal cruciale gevolgen voor de structuur van de narratieven van dergelijke films hebben.<sup>31</sup>

Ten eerste biedt het narratief door de lukrake groei van het netwerk van personages weinig tot geen ruimte voor lineaire vordering van verhaallijnen. De vorderingen van de verhaallijnen baseren zich eerder op een complexe *web* structuur. Hierbij speelt de kijker een actieve rol in het construeren van de losse verhaallijnen. Ten tweede wordt er door gebrek aan schermtijd minimale achtergrondinformatie verschaft over de personages en gebeurtenissen. Door de snelheid van vertelling en onsamenhangende montage zijn kijkers wederom verplicht een actieve houding te hebben met betrekking tot het construeren van de verhalen. Ten derde is het volgens Everett

---

<sup>26</sup> Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 99.

<sup>27</sup> Everett, “Fractal Films,” 160.

<sup>28</sup> Idem, 167.

<sup>29</sup> Idem, 162.

<sup>30</sup> Idem, 162.

<sup>31</sup> Idem, 167.



onmogelijk om de status van een stad te negeren. Een *fractal film* kan louter effectief zijn als het zich afspeelt in een wereld die ruimte biedt voor meerdere verhalen.<sup>32</sup> Een postmoderne stad is daar met al haar connectiviteit een ideale omgeving voor. Everett beargumenteert tot slot dat de gedecentraliseerde en dynamische structuur van chaos en netwerken een goed format is voor narratieven uit de 21ste eeuw, aangezien de postmoderne staat van de huidige wereld hier een voorbeeld van is.<sup>33</sup>

Auteurs Jaimie Krems en R. Dunbar gebruiken een ander begrip voor het *network narrative*. Met de term *hyperlink cinema* bedoelen zij de reflectie van de geglobaliseerde en post-industriële wereld in een narratief. Door communicatie-technologie en snelle transport zijn personages gemakkelijk aan elkaar gelinkt.<sup>34</sup> In deze narratieven staat één karakteristiek centraal; meerdere verhaallijnen en personages die bij elkaar komen, verwickelen en botsen. Vaak is er een thema wat de verhaallijnen en personages aan elkaar koppelt. In het *network narrative* van de film SNATCH verbinden de thema's van de waardevolle diamant en de illegale bokswedstrijden alle verhaallijnen en personages met elkaar.<sup>35</sup> De verschillende personages beïnvloeden volgens Krems en Dunbar per ongeluk elkaars verhaallijnen.<sup>36</sup> Stilistische elementen die dit volgens de auteurs bewerkstelligen zijn het gebruik van *flashback* en *flash-forwards*, het niet chronologisch vertellen van het verhaal en het gebruik van een *voice-over* van een personage uit één verhaallijn bij scènes van personages uit andere verhaallijnen.<sup>37</sup>

Het verschil tussen de begrippen *network narrative*, *fractal film* en *hyperlink cinema* is minimaal, maar *hyperlink cinema* legt nadruk op de rol van technologische entiteiten met betrekking tot het aan elkaar koppelen van personages en verhaallijnen. *Fractal film* onderstreept het belang van chaos in de narratieven van een postmoderne maatschappij. *Network narrative* is een algemene term voor het fenomeen dat hier drie verschillende namen heeft gekregen. In dit onderzoek zal de term *network narrative* gehanteerd worden, temeer deze naar mijn mening de twee andere termen in haar armen heeft gesloten. De specificaties van de termen *fractal film* en *hyperlink cinema* worden in dit onderzoek wel meegenomen bij het gebruik van de term *network narrative*.

---

<sup>32</sup> Idem, 167.

<sup>33</sup> Idem, 167-168.

<sup>34</sup> Jaimie Arona Krems en R. I. M. Dunbar, "Clique Size and Network Characteristics in Hyperlink Cinema," *Human Nature* 24, nr. 4 (2013): 415-416, doi:10.1007/s12110-013-9177-9.

<sup>35</sup> SNATCH, geregisseerd door Guy Ritchie, DVD (Londen: Columbia Pictures, 2000).

<sup>36</sup> Krems en Dunbar, "Hyperlink Cinema," 416.

<sup>37</sup> Ibidem.

### *Network narrative – theorie in relatie tot de protagonisten*

Cate beschrijft twee verschillende soorten *networks narratives* in zijn artikel. Dit zijn de *protagonist centered ensemble films* en de *multiple protagonist ensemble films*. De eerste soort gebruikt zijn protagonist om het verhaal te laten ontwikkelen. De verhaallijn van de protagonist is het meest ontwikkeld en de verhaallijnen van de ondersteunende personages worden gedragen door de centrale verhaallijn van de protagonist.<sup>38</sup> De film BOOGIE NIGHTS is hier een voorbeeld van. In deze film worden verhaallijnen van meerdere personages behandeld, maar deze leiden allen terug naar de centrale verhaallijn van het hoofdpersonage.<sup>39</sup> De tweede soort bevat geen personage die als de overduidelijke protagonist gezien kan worden. De protagonist is niet meer de agent van oorzaak en gevolg, maar deze relatie komt nu tot stand door het 'toeval'.<sup>40</sup> SNATCH is een voorbeeld van deze tweede soort *network narrative*. Er is geen centrale hoofdpersoon in SNATCH en alle personages krijgen eenzelfde focus op hun verhaallijn.<sup>41</sup> *Crosscutting*, een techniek waarbij het shot van de ene naar de andere verhaallijn gaat, verschaft een parallel tussen de verhaallijnen en levert volgens Cate de mogelijkheid dat 'toeval' voor interacties tussen deze verhaallijnen kan zorgen.<sup>42</sup> Dit argument sluit aan bij de aanvulling van Krems en Dunbar op *network narrative*, waarbij stilistische elementen cruciaal zijn voor het construeren van een complex verhaal.

### *Network narrative – theorie in relatie tot connectiviteit*

Volgens Wesley Beal opereert een *network narrative* via drie verschillende punten. De eerste betreft de karakters. De karakters zijn allen individueel aan elkaar gelinkt. Deze connecties worden in het narratief vaak gedramatiseerd.<sup>43</sup> Het tweede punt is het materiële aspect. Hier bedoelt hij de materiële fenomenen die de connectiviteit tussen de karakters verzorgen. Het is volgens Beal van belang om te kijken welke mediums de karakters aan elkaar binden. *Network narratives* zijn opgekomen in een tijd van technologische ontwikkeling en het internet is volgens Beal dan ook een duidelijk voorbeeld van mediums die netwerken creëren.<sup>44</sup> De theorie van Beal sluit aan bij de bevindingen van Krems en Dunbar. De technologische progressie op het gebied van communicatie

---

<sup>38</sup> Cate, "New" Hollywood Narratives," 21-22.

<sup>39</sup> BOOGIE NIGHTS, geregisseerd door Paul Thomas Anderson, DVD (Los Angeles: New Line Cinema, 1997).

<sup>40</sup> Cate, "New" Hollywood Narratives," 21-22.

<sup>41</sup> SNATCH, Guy Ritchie.

<sup>42</sup> Cate, "New" Hollywood Narratives," 23.

<sup>43</sup> Beal, "Theorising Connectivity," 406.

<sup>44</sup> Ibidem.

en transport maakt de connectiviteit tussen de personages mogelijk. Het laatste aspect betreft het spontane. Dit gaat puur in op de kansontmoetingen van karakters. Waar het eerste aspect ingaat op het individuele, focust dit aspect zich meer op groepen.<sup>45</sup>

### *Network narrative - theorie in relatie tot de kijker*

De functie die een *network narrative* tegenover haar kijkers heeft is volgens filmwetenschapper Vivien Silvey van belang bij een analyse van dergelijke narratieven. Het feit dat de kijker de connecties tussen de personages uit de verschillende plots zelf moet construeren, heeft volgens Silvey het effect dat een kijker het *network narrative* als ware een *map* aanschouwt.<sup>46</sup> De interacties tussen narratieven verklaart Silvey met behulp van het "*butterfly effect*." Silvey bedoelt met dit begrip dat zoals een vlinder met een vleugelslag een tornado aan de andere kant van de wereld kan veroorzaken, een gebeurtenis in het ene narratief de oorzaak kan zijn voor een gebeurtenis in een ander narratief.<sup>47</sup> PULP FICTION (Quentin Tarantino, 1994) is een voorbeeld van een narratief waarin het *butterfly effect* aanwezig is. Het feit dat de topcrimineel Marcellus de huurmoordenaars Vincent Vega & Jules Winfield inhuurt aan het begin van de film heeft ervoor gezorgd dat ze in het wegrestaurant eindigen waar Pumpkin & Honey Bunny een overval willen plegen.<sup>48</sup> Deze vergelijking geeft blijk van Silvey's opinie dat de relatie tussen oorzaak en gevolg aan de basis staat van een *network narrative*. Ook Everett gaat in op het *butterfly effect*, waarbij ze beargumenteert dat een toevallige gebeurtenis een serie van onvoorspelbare consequenties heeft. Volgens haar heeft dit ten eerste te maken met een totale onvoorspelbaarheid van een wereld aan onbeantwoorde vragen. *Network narratives* houden vast aan de vraag 'wat als?' Ten tweede is er volgens Everett geen concreet antwoord op dergelijke vragen. De ontwikkeling van het narratief wordt overduidelijk gepresenteerd als één van de oneindig potentiële vorderingen van het verhaal.<sup>49</sup> Hierbij staat wederom de kijker centraal. Deze moet namelijk, zoals blijkt uit de theorieën van Silvey en Everett, zelf de verhaallijnen aan elkaar construeren.

---

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Vivien Silvey, "Not Just Ensemble Films: Six degrees, Webs, Multiplexity and the Rise of Network Narratives," *University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts* 08 (2009), 2.

<sup>47</sup> Idem, 4-5.

<sup>48</sup> PULP FICTION, geregisseerd door Quentin Tarantino, DVD (Los Angeles: Miramax Films, 1994).

<sup>49</sup> Everett, "Fractal Films," 165-166.

## Methode

Bij het onderzoeken van een *network narrative* is het vrijwel onmogelijk om slechts bepaalde scènes of personages in het corpus te betrekken. Een *network narrative* is namelijk een ketting van koppelingen tussen veel verhaallijnen en personages. Elke gebeurtenis en elk personage beïnvloedt het uiteindelijke product. Om het onderzoeksmateriaal naar dit onderzoek te schalen wordt in dit onderzoek eenzelfde selectie van het corpus als het artikel van Cate gehanteerd. Cate analyseert twee *network narrative* films en focust zich op de wijze waarop de verschillende narratieven verlopen in de films. Hij let hierbij in het bijzonder op de oorzaak-gevolg relaties van de personages en hoe deze het verloop van de verhaallijnen beïnvloeden.<sup>50</sup> Zijn nadruk op oorzaak-gevolg relaties in films met een *network narrative* wordt nageleefd in dit onderzoek.

Ook in dit onderzoek ligt de focus op connecties tussen de verhaallijnen en de personages uit *LOCK STOCK*. Dit betreft de gehele film, alle noemenswaardige personages en al hun verhaallijnen. Door de kruispunten van de verhaallijnen centraal te stellen wordt het materiaal tot een bij dit onderzoek passend corpus geschaald. Echter worden in dit onderzoek niet de verhaallijnen van de personages, maar de drie elementen die centraal staan in het narratief van *LOCK STOCK*. Zoals blijkt uit de samenvatting in Bijlage 1 zijn dit het geld, de drugs en de wapens. Aan de hand van de verhaallijnen van deze drie elementen, weergegeven in een drietal segmentatieschema's, zullen de kruispunten geanalyseerd worden. In deze schema's wordt als eerste weergegeven welke groepen personages in de tijdlijn betrokken zijn en waarom. Vervolgens wordt het verloop van de tijdlijn geschetst, waarbij de focus ligt op de knooppunten die, door een causale ontwikkeling, voor een verandering in het bezit van het dergelijke narratieve element zorgen. In Bijlage 2 is een legenda te vinden die de namen van de groepen en kleurcodes specificiert.

Het segmenteren baseert zich op een overgang in het bezit van het desbetreffende element. Het begrip segment hangt in dit onderzoek samen met de definitie van Bordwell. Hij stelt dat causaliteit centraal staat in een segment. Causaliteit zorgt volgens Bordwell voor causale progressie en daardoor nieuwe narratieve ontwikkelingen.<sup>51</sup> Alle personages zijn ieder op een eigen wijze verwickeld in het bemachtigen van één of meerdere van de drie elementen. De verhaallijnen van de drie elementen beïnvloeden elkaar, maar een loskoppeling is nodig om structuur in de analyse te creëren. Door de overgangen centraal te stellen is de rol van de personages in het *network narrative* overzichtelijk en wordt het analysemateriaal geschaald naar de grootte van dit onderzoek.

---

<sup>50</sup> Cate, "New" Hollywood Narratives," 5.

<sup>51</sup> Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 158.

De methode is in dit onderzoek geïnspireerd door de methode van narratieve analyse die Cate hanteert. Temeer Cate zijn methode niet benoemt wordt deze in dit onderzoek een narratieve analyse genoemd. Zijn onderzoek bevat een analyse van de wijze waarop de personages worden geïntroduceerd. Hierbij wordt gelet op de situatie waarin de personages verkeren tijdens hun introductie en wat de narrator hier over hen verteld. Hierop volgend worden, door analyse op basis van *crosscutting*, de oorzaak-gevolg relaties tussen de verhaallijnen onderzocht en hoe deze het narratief beïnvloeden. De invloed van de toevallige gebeurtenissen en de keuzes van de personages hebben invloed op de wijze waarop elke verhaallijn aan haar einde komt.<sup>52</sup>

De analyse van dit onderzoek zal beginnen met drie paragrafen die deze elementen individueel ontleden. Hierdoor kan het *network narrative* van de film in stappen ontleed worden. De eerste paragraaf betreft de causale ontwikkelingen in de tijdlijn van het geld, de tweede paragraaf legt de focus op de verhaallijn van de drugs en de derde paragraaf behandelt op haar beurt de causale ontwikkelingen in de verhaallijn van de wapens. In de laatste paragraaf zal de relatie tussen de bevindingen van de eerste drie hoofdstukken en het klassieke Hollywood *crimegenre* geanalyseerd worden.

## Analyse

### *1. The Stock Network*

In deze paragraaf staat de wijze waarop de verhaallijn van het geld het *network narrative* van LOCK STOCK dient centraal. In de onderstaande tabellen zijn zowel de deelnemers aan het narratief als de tijdlijn van het geld te zien. De verhaallijn van het geld is in de analyse opgenomen, aangezien meerdere groepen het bemachtigen van het geld als doel hebben.

Deelnemers	Waarom?
Ed	De vriendengroep staat na een verloren pokerwedstrijd 500.000 pond in de schuld bij topcrimineel Harry. Ze hebben een week de tijd om hun schuld te vereffenen, voordat ze door Harry vermoord worden. Ze plannen een overval op Dog om geld binnen te halen en hun hachje te redden.
Harry	Harry heeft 500.000 pond aan Ed geleend en huurt schuldeiser Chris in om dit geldbedrag terug te krijgen.
Dog	Dog heeft van zijn handlangers te horen gekregen dat er veel geld bij Winston ligt. Hij bereidt een overval voor om dit geld te stelen en naar hem thuis te brengen.
Chris	Chris is ingehuurd door Harry om te verzekeren dat Ed het geldbedrag terugbetaald.
Winston	Winston heeft als drugsdealer grof geld verdiend en heeft dat in zijn huis liggen.

<sup>52</sup> Cate, “New” Hollywood Narratives,” 5.

Tijdlijn geld	Bij wie is het geld?	Overgang
Segment 1	Winston	Het geld ligt bij Winston thuis. Dog bestelt Winston en legt het geld bij hem thuis.
Segment 2	Dog	Het geld ligt bij Dog thuis. Ed steelt het geld van Dog.
Segment 3	Ed	Het geld ligt bij Ed thuis. Chris komt aan in een huis vol lijken en neemt het geld mee.
Segment 4	Chris	Het geld ligt bij Chris in de auto. Hij geeft het geld aan Harry.
Segment 5	Harry	Het geld ligt bij Harry op kantoor. Ed komt aan in het kantoor vol lijken en neemt het geld mee.
Segment 6	Ed	Het geld ligt bij Ed in zijn auto. Na een auto-ongeluk raakt Ed bewusteloos, waarna Chris het geld in de auto ziet liggen en het terugpakt.
Segment 7	Chris	Het geld is bij Chris. Chris vertelt Ed dat hij het geld houdt omdat zijn werkgever (Harry) dood is en hij voor zichzelf en zijn zoon moet blijven zorgen.

Bij de overgang van segment 1 naar segment 2 valt de basisdefinitie van Bordwell van een *network narrative* op. Volgens hem is *network narrative* een narratief met verschillende verhaallijnen, waarbij alle personages verbonden zijn door middel van een ingewikkelde ketting van connecties.<sup>53</sup> Het geld ligt bij de drugsdealer Winston, die vervolgens wordt bezocht door een handlanger van Dog. De handlanger is een vaste klant van Winston en met hem beraamt Dog het plan om Winston te bestellen. Dog zelf heeft niets te maken met Winston, maar wordt door zijn handlanger aan hem gekoppeld. De specificatie van Bordwell op deze term, waarin hij beargumenteert dat de connecties worden veroorzaakt door toevalligheden, is te zien in de overgang van segment 2 naar segment 3.<sup>54</sup> Precies op het moment dat Dog en zijn handlangers het plan bespreken om Winston te bestellen, hangt Ed zijn jas op in de kast. Bij het opendoen van de kast hoort hij Dog en zijn handlangers het plan bespreken. Het is ten eerste complete toeval dat Ed net op dat moment de kast opendoet, ten tweede heel toevallig dat Ed in een situatie zit dat hij heel hard geld nodig heeft en ten derde komt het heel goed uit dat de burens precies dat moment kiezen om hun plan te bespreken.

In de overgang van het tweede naar het derde segment blijkt het belang van *network narrative* in een stadse omgeving. Om de verhaallijnen aan elkaar te binden moet de koppeling gemakkelijk gemaakt kunnen worden. Nu Ed weet dat de burens een overval aan het plannen zijn, smeedt hij een plan om het geld vervolgens van Dog te stelen. Deze koppeling kan louter gelegd worden als de omgeving daar ruimte voor biedt. De anonimiteit van de postmoderne stad biedt de

<sup>53</sup> Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 99.

<sup>54</sup> Idem, 99-101.

mogelijkheid voor Ed om zijn buurman te bestellen zonder dat deze hem zullen verdenken. Bovendien komt het koppelen van alle groepen die in deze overval betrokken zijn, ergo Ed, Dog en Winston, tot stand door de connectiviteit die een stad biedt. Dit blijkt uit het feit dat de groepen elkaar makkelijk kunnen bereiken en via dezelfde individuele kennissen met elkaar in connectie staan. Hierdoor onderstreept het narratief van LOCK STOCK de theorie van Everett over het belang van de postmoderne stad in een *network narrative*.<sup>55</sup>

In de overgang van segment drie naar segment vier komt Chris in bezit van het geld. Er is in dit segment van de verhaallijn van het geld sprake van simultaneïteit op grote schaal. Simultaneïteit komt volgens Everett voor op het moment dat verschillende gebeurtenissen in een narratief op het exact zelfde moment gebeuren.<sup>56</sup> Meerdere groepen personages zijn in dit segment allemaal op weg naar één locatie, waar een andere groep zich bevindt. Alle groepen zijn zich echter niet bewust van de acties van de andere personages. Dit speelt zich allemaal op het exact zelfde moment af. Volgens Everett is het bestaan van simultaneïteit in een *network narrative* onvermijdelijk, omdat er veel verhaallijnen tegelijkertijd verteld moeten worden.<sup>57</sup> De simultaneïteit wordt bewerkstelligt door middel van *crosscutting*. Dit blijkt uit het gesprek dat Ed in dit segment met zijn vrienden heeft. Er worden een aantal moppen opgebouwd, maar voordat de mop tot een climax komt, verschuift de film naar de verhaallijn van een andere groep. Het volgende moment dat Ed in beeld komt is de groep aan het lachen om de climax van de grap, die niet aan de kijker vertoond is. Door *crosscutting* worden hier meerdere verhaallijnen tegelijkertijd gevolgd, wat ervoor zorgt dat niet elke seconde uit elke verhaallijn afgebeeld kan worden. Zoals Cate beargumenteerde blijkt *crosscutting* een belangrijk stilistisch element om het *network narrative* te bewerkstelligen.<sup>58</sup> De verhaallijnen worden over en weer vertoond, waardoor er een parallel tussen de verhaallijnen ontstaat. Deze parallel onderstreept het netwerk aan verhaallijnen en de toevalligheid waardoor deze samenkomen. De jacht op het geld dient hier het *network narrative* van LOCK STOCK.

Volgens Everett worden *network narratives* getekend door een chaotische vertelvorm.<sup>59</sup> Deze chaos blijkt uit de overgang van segment vier naar segment vijf. De simultaneïteit uit het vorige segment vervolgt in een chaotische climax waarin twee van de vier betrokken groepen uitgeroeid worden. Door deze chaotische climax is Chris in bezit van het geld gekomen. De

---

<sup>55</sup> Everett, "Fractal Films," 167.

<sup>56</sup> Idem, 160.

<sup>57</sup> Idem, 160.

<sup>58</sup> Cate, "'New' Hollywood Narratives," 23.

<sup>59</sup> Everett, "Fractal Films," 160.

vertelstructuur wordt aangestuurd door chaotische lijnen om vervolgens in rechte banen te komen. De rechte baan blijkt uit het feit dat de verhaallijn van Chris niet door chaos wordt beïnvloed en hij het geld zoals beloofd naar zijn werkgever Harry kan brengen, waarna Harry Ed ontbiedt naar zijn kantoor te komen. Uit deze overgang van segmenten blijkt het belang van technologische communicatie-ontwikkelingen binnen *network narratives*. Het contact tussen Harry en Ed is hier namelijk telefonisch. Het bestaan van een communicatief technologisch product als de telefoon zorgt voor connectiviteit tussen personages. Het is in het narratief gemakkelijk om één personage op één plek met een ander personage op een andere plek te laten communiceren. Volgens Beal is connectiviteit een kernwaarde van het *network narrative*.<sup>60</sup>

Hetzelfde geldt voor de technologische progressie op het gebied van transport. Ed kan door snelle autotransport binnen korte tijd na het telefoontje aanwezig zijn in het kantoor van Harry, waar hij wederom een pand vol lijken betreedt en het geld mee kan nemen. Het wordt in LOCK STOCK door de technologische ontwikkelingen op het gebied van communicatie en transport makkelijk om personages in een rap tempo in elkaars verhaallijnen te betrekken. Dit sluit aan bij de theorie van Beal waarin hij aangeeft dat technologische progressie voor connectiviteit in *network narratives* zorgt.<sup>61</sup> LOCK STOCK gebruikt in de overgang van segment zes naar zeven de transport als een hulpmiddel om de verhaallijn van het geld verder te vervolgen. Chris rijdt met zijn auto de stilstaande auto van Ed aan. Hierdoor kan Chris het geld weer terugnemen van Ed en wordt de verhaallijn van het geld, dankzij het implementeren van de snelheid van transportmiddelen in het verhaal, vervolgt.

De verhaallijn van het geld eindigt met het segment waarin Chris aan Ed vertelt het geld te houden. Het is te beargumenteren dat dit tot stand is gekomen door alle gebeurtenissen in de verhaallijnen van de andere personages. Het feit dat Dog Winston heeft bestolen, heeft er op de lange termijn voor gezorgd dat het geld bij Chris terecht is gekomen, terwijl Chris niets met zowel Dog als Winston te maken heeft. De verhaallijn van het geld in LOCK STOCK bewijst dat een *network narrative* mede gestuurd wordt door het *butterfly effect* van Silvey.<sup>62</sup> Elke toevallige gebeurtenis heeft grote consequenties voor alle verhaallijnen, zelfs als deze elkaar niet kruisen.

---

<sup>60</sup> Beal, "Theorising Connectivity," 406.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Silvey, "Not Just Ensemble Films," 3-4.



## 2. The Lock Network

In deze paragraaf staat de wijze waarop de verhaallijn van de drugs het *network narrative* van LOCK STOCK dient centraal. In de bovenstaande tabellen worden zowel de deelnemers aan de verhaallijn van de drugs als de verhaallijn van de drugs zelf, schematisch weergegeven. De verhaallijn van de drugs wordt in de analyse behandeld, aangezien meerdere groepen hierin betrokken zijn.

Deelnemers	Waarom?
Dog	Dog is van plan om Winston te beroven van een enorme lading drugs. Doordat één van de handlangers van Dog een vaste gast is bij Winston weet hij precies hoe hij dit aan moet pakken.
Winston	Winston heeft een enorme hoeveelheid drugs in zijn huis. Hij dealt dit in opdracht van zijn baas Rory.
Rory	Rory is dé man van de Londense drugsmarkt. Hij laat Winston een groot deel van zijn drugs beheren. Daarnaast wilt Rory de drugs van Ed overkopen.
Ed	Ed wil de drugs van Dog stelen, nadat deze zijn overval gepleegd heeft. Hij hoopt de drugs door te kunnen verkopen aan Rory om winst te maken.
Nick the Greek	Nick wil voor een percentage de drugs van Ed doorverkopen aan Rory. Nick is de contactpersoon tussen deze twee groepen.

Tijdlijn drugs	Bij wie zijn de drugs?	Overgang
Segment 1	Winston	De drugs liggen bij Winston thuis. Dog bestelt Winston en legt de drugs bij hem thuis.
Segment 2	Dog	De drugs liggen bij Dog thuis. Ed bestelt Dog en legt de drugs bij hem thuis.
Segment 3	Ed	De drugs liggen bij Ed thuis. De schietpartij tussen Rory en Dog in het huis van Ed resulteert in een bloedbad. Winston neemt de voor het oprapen liggende drugs mee.
Segment 4	Winston	Winston is de laatste groep in bezit van de drugs.

Zoals Krems en Dunbar al beargumenteerden is er in een *network narrative* vaak een overkoepelend thema dat de verhaallijnen van meerdere personages aan elkaar koppelt.<sup>63</sup> De vijf groepen personages hebben allen een functie in de overkoepelende verhaallijn van de drugs, maar hebben niet per sé gedeelde ervaringen of connecties met elkaar. Zo steelt Dog de drugs van Winston en wordt op zijn beurt door Ed bestolen van de drugs. Ed is in bezit van de door Winston geteelde drugs, maar deze groepen personages hebben in de hele film niet aan elkaar gerefereerd noch zijn ze

<sup>63</sup> Krems en Dunbar, "Hyperlink Cinema," 415-416.

in contact met elkaar gekomen. De lijn tussen Nick the Greek en Dog is überhaupt non-existent. Nick heeft veel contact met Rory en Ed en komt Winston tegen in het verhaal, maar hij weet niet eens van het bestaan van Dog af. De drugs functioneren hier als het overkoepelende thema dat volgens Krems en Dunbar onvermijdelijk is in een *network narrative*.<sup>64</sup> De drugs koppelen hier alle verhaallijnen aan elkaar, waaronder de verhaallijnen van Dog en Winston. Door deze koppeling verschuift in de overgang van segment 1 naar segment 2 het bezit van de drugs van Winston naar Dog.

In de overgang van segment 2 naar segment 3 zijn er veel verschillende groepen personages op weg naar het huis van Ed om de drugs te bemachtigen. Echter weten de groepen de intentie en locatie van elkaar niet. De kijker ziet door middel van *crosscutting* de vier groepen simultaan naar dezelfde locatie reizen. Dit blijkt uit de afwisseling tussen de vertoning van de verhaallijnen van Rory en Dog. De kijker ziet afwisselend shots van deze twee groepen, die zich aan het bewapenen zijn. *Crosscutting* onderstreept hier de simultaneïteit van het *network narrative* door twee groepen, die dezelfde actie aan het uitvoeren zijn, tegelijkertijd weer te geven. De personages weten echter niet van elkaar dat ze zich beide aan het bewapenen zijn. De kijker weet als enige wél de intentie en locatie van de drie groepen. Er is hier sprake van een *hierarchy of knowledge* volgens de definitie van Bordwell. De kijker weet meer dan de personages in dit segment van het verhaal.<sup>65</sup> Wie er als eerst bij het huis van Ed aankomt blijft echter een verrassing voor de kijker. De kijker is niet alwetend, maar staat slechts hoger in de *hierarchy of knowledge*. Omdat toeval het verhaal stuurt blijven personages altijd onwetend, temeer alle gebeurtenissen onverwacht zijn. De term van Bordwell is niet specifiek gelinkt aan het *network narrative*, maar is onvermijdelijk bij een dergelijk narratief. Dit is omdat er niet vanuit het perspectief van één specifiek personage verteld wordt, maar vanuit de perspectieven van een groot aantal personages. Dit is typerend voor het soort *network narrative* van LOCK STOCK, namelijk het *multiple protagonist ensemble film*. Er is niet één personage dat centraal staat in alle verhaallijnen. Bij een *multiple protagonist ensemble film* zijn er volgens Cate meerdere hoofdpersonen en worden alle gebeurtenissen veroorzaakt door het toeval.<sup>66</sup> In de overgang van dit segment beslist het toeval dat Rory als eerste bij het huis van Ed aankomt, wat het overlijden van Rory en vrijwel iedereen uit de groep van Dog als gevolg heeft.

In de overgang van segment 3 naar segment 4 verschuift het bezit van de drugs van Ed naar Winston. Als gevolg van het bloedbad in het huis van Ed liggen de drugs voor het oprapen voor

---

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Bordwell en Thompson, *Film Art*, 90.

<sup>66</sup> Cate, “New” Hollywood Narratives,” 23.

Winston. Dit lijkt een simpele overgang, maar uit gebeurtenissen die dit veroorzaakt hebben, vallen een tweetal stilistische kenmerken van het *network narrative* op. Deze kenmerken zijn terug te vinden in de wijzes waarop Nick the Greek en Rory Breaker aan de kijker geïntroduceerd worden. Ed wil na de overval op Dog de drugs verkopen en schakelt Nick in om als tussenpersoon te fungeren, aangezien Nick zijn “twintig dikke vingers en tenen in elke illegale deal in Londen heeft.”<sup>67</sup> Dit zijn de woorden van de *voice-over* van LOCK STOCK. Volgens Krems en Dunbar is een *voice-over* een stilistisch kenmerk van een *network narrative*. Hierbij is het volgens hen wel van belang dat de *voice-over* afkomstig is van een diëgetisch personage.<sup>68</sup> In het geval van LOCK STOCK is de *narrator* één van de minst belangrijke personages, namelijk de barman van de kroeg van de vader van Ed. Dit past goed bij het *network narrative*, temeer de veelvoud aan personages hiermee onderstreept wordt. Het verhaal wordt niet vanuit het perspectief van een belangrijke deelnemer in de verhaallijnen verteld, maar de barman geeft als nevenpersonage achtergrondinformatie over de rest van de personages. Ook Rory wordt geïntroduceerd door middel van een stilistisch kenmerk van een *network narrative*. Bij zijn introductie vertelt de barman van Rory’s stamkroeg wie Rory is, door middel van een *flashback*. In deze *flashback* krijgt Rory de stempel van een ‘keiharde crimineel’ en weten de kijkers wat voor figuur ze voor zich hebben. De intro’s van Nick en Rory leven de ‘ketting van connecties’ na. Door deze *voice-over* en *flashback* kan er in het narratief op eenvoudige wijze een groot arsenaal aan karakters geïntroduceerd worden. Deze introducties hebben invloed gehad op de overgang tussen segment 3 en segment 4, aangezien Nick en Rory hun in deze introducties gecreëerde imago’s hebben nageleefd. De domme Nick brengt Ed in de problemen en de harde Rory is uit op wraak.

Het bloedbad dat hierop volgt geeft Winston de mogelijkheid om er met de drugs vandoor te gaan. Nu Winston de drugs in handen heeft, is de laatste verschuiving in het bezit van de drugs aangekomen en komt de verhaallijn van de drugs ten einde. Dit gebeurt echter niet voordat Winston de drugs in een busje geladen heeft en in hoog tempo wegrijdt. Precies op dat moment arriveert Ed met zijn busje bij zijn huis en wordt bijna aangereden door Winston. Hierbij komt de ‘wat als’ vraag naar boven. Wat als Ed dankzij ditzelfde toeval tien seconden eerder bij zijn huis was aangekomen? De toeval in *network narratives* laat de kijker fantaseren over alles wat hadden kunnen gebeuren als het door dit toeval nét iets anders was gelopen. Volgens Everett komen ‘wat als’ vragen bij *network*

---

<sup>67</sup> LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS, geregisseerd door Guy Ritchie, DVD (Londen: Universal Pictures International, 1998).

<sup>68</sup> Krems en Dunbar, “Hyperlink Cinema,” 416.

*narratives* immer naar boven, maar zijn deze nooit concreet te beantwoorden.<sup>69</sup> Het daadwerkelijke einde van de verhaallijn van de drugs is dus slechts één van de oneindig potentiële eindes.

### 3. *The Two Smoking Barrels Network*

In deze paragraaf ligt de focus op de wijze waarop de verhaallijn van de wapens het *network narrative* van LOCK STOCK dient. In de bovenstaande tabellen zijn zowel de deelnemers aan deze verhaallijn als de tijdlijn van het narratief van de wapens te zien. De wapens zijn voor sommige personages een middel om het geld en de drugs te bemachtigen. Voor anderen is het verkrijgen van de wapens een doel om geld te verdienen.

Deelnemers	Waarom?
Noorderlingen	De noorderlingen Gary en Dean krijgen van de rechterhand van Harry de opdracht twee antieke wapens te stelen. De deal is dat ze de rest van de spullen die ze stelen mogen houden. Per ongeluk verkopen ze na hun overval, in plaats van de andere gestolen wapens, de antieke wapens aan Nick.
Harry	Barry laat de noorderlingen in opdracht van Harry de wapens stelen. Harry is een verzamelaar van antieke en waardevolle wapens.
Ed	Ed heeft wapens nodig voor zijn overval op Dog. Hij koopt de wapens van Nick, dat later de antieke wapens blijken te zijn.
Chris	Chris is op de hoogte van Harry's liefde voor antieke wapens en neemt deze voor hem mee wanneer hij dergelijke wapens tegenkomt
Nick	Nick koopt voor een klein bedrag de wapens van de noorderlingen en verkoopt deze vervolgens door aan Ed.

Tijdlijn wapens	Bij wie zijn de wapens?	Overgang
Segment 1	Noorderlingen	De noorderlingen hebben de wapens gestolen. Om extra bij te verdienen verkopen ze deze aan Nick.
Segment 2	Nick the Greek	Nick heeft de wapens van de noorderlingen gekocht. Hij verkoopt deze aan Ed wanneer deze wapens nodig heeft voor een overval.
Segment 3	Ed	Ed heeft met de wapens de overval gepleegd. Wanneer Chris langs het lege huis van Ed komt om het geld op te halen neemt hij ook de wapens mee.
Segment 4	Chris	Chris heeft de wapens meegenomen en geeft deze cadeau aan Harry.
Segment 5	Harry	Harry is in bezit van de wapens, maar wordt vermoord. Nadat Ed door Harry is opgeroepen om langs te komen treft hij een dode Harry aan. Ed neemt de voor het oprapen liggende wapens mee.
Segment 6	Ed	Ed heeft de wapens in bezit. Aangezien de wapens de enige link zijn tussen alle doden en Ed, wordt besloten de wapens weg te gooien. In een cliffhanger komt Ed erachter dat de wapens veel geld waard zijn.

<sup>69</sup> Everett, "Fractal Films," 165-166.

In een *network narrative* is er volgens Everett weinig sprake van achtergrondinformatie. Dit resulteert in een verplichte actieve houding van de kijker.<sup>70</sup> In het eerste segment van de verhaallijn van de wapens stelen de noorderlingen in opdracht van de rechterhand van Harry, Barry, de wapens van een bejaard stel. Het narratief verschaft geen informatie over wie de noorderlingen zijn, wat hun connectie met Harry is, waarom Harry de wapens wilt hebben en wie het bejaarde stel is. Vervolgens wordt de overval van de noorderlingen in een snelle montage afgebeeld, waarin ook andere verhaallijnen gevolgd worden. Aansluitend bij de theorie van Everett is het typerend voor een *network narrative* dat de kijker, dwars door een vertelling van meerdere verhaallijnen waarin weinig tot geen achtergrondinformatie wordt verschaft, zelf de verschillende narratieven moet construeren.<sup>71</sup>

Segment 2 wordt in de vertelling van het narratief overgeslagen, terwijl deze wel deel van het narratief is. De noorderlingen verkopen de gestolen antieke wapens aan Nick, temeer ze denken dat dit niet de wapens zijn die Harry wilde hebben. Dit wordt echter niet vertoond noch verteld. Pas nadat Nick de wapens aan Ed heeft verkocht, komt de kijker te weten dat dit de wapens zijn die de noorderlingen gestolen hebben. De wijze waarop de film het verhaal vertoond, ofwel de filmische *narrator*, houdt hier belangrijke informatie achter. Het model van Chatman (Bijlage 3) geeft alle visuele en auditieve factoren die bijdragen aan de filmische *narrator* weer. De aanwezigheid van een filmische *narrator* heeft volgens Lothe als gevolg dat de kijker verantwoordelijk is voor het samenbrengen van alle factoren die het narratief vormen.<sup>72</sup> De film heeft niet genoeg schermtijd om om het gehele narratief van het grote aantal verhaallijnen en personages te vertonen. De verhaallijnen van de personages worden slechts deels vertoond, zoals blijkt uit de weglating van segment 2. De filmische *narrator* lijdt dus aan de hoeveel van informatie die verteld moet worden. Dit past goed bij het concept van een *network narrative*, temeer de verantwoordelijkheid van de kijker nóg groter wordt als er geen filmische *narrator* is. Hierdoor moet de kijker zonder enige vorm van informatie het verloop van de verhaallijnen construeren. Volgens Silvey moet de kijker bij een *network narrative* de verhaallijnen als een *mindmap* zien en zelf de connecties tussen de verschillende personages leggen.<sup>73</sup> Uit de verhaallijn van de wapens in LOCK STOCK blijkt dat de kijker ook de connecties tussen de personages en een overkoepelend thema als de wapens moet leggen.

---

<sup>70</sup> Everett, "Fractal Films," 167.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Lothe, *Narrative in Fiction and Film*, 30.

<sup>73</sup> Silvey, "Not Just Ensemble Films," 2.

In de overgang van segment 3 naar segment 4 verschuift het bezit van de wapens van Ed naar Chris. Nadat Chris de wapens uit het lege huis van Ed meeneemt wordt hij gespot door de noorderlingen, die in opdracht van Barry de wapens weer terug moeten vinden. De noorderlingen bellen Nick om te vragen waar de wapens gebleven zijn, waarna ze Barry moeten vertellen dat ze niet weten waar de deze zijn. Dit gebeurt telefonisch en wordt door middel van een *splitscreen* aan de kijker gepresenteerd. Op de linkerhelft van het beeld wordt de ene groep weergegeven en op de rechterhelft van het beeld wordt de andere groep weergegeven. Het afbeelden van het bellen sluit aan bij de theorie van Krems en Dunbar, waarin ze ten eerste stellen dat telecommunicatie een belangrijk onderdeel van een *network narrative* is, omdat er hierdoor gemakkelijk connecties tussen verschillende personages gelegd kan worden.<sup>74</sup> Ten tweede is een *splitscreen* volgens Krems en Dunbar typerend voor een *network narrative*, aangezien dit stilistische kenmerk twee verschillende groepen personages simultaan weer kan geven.<sup>75</sup> Op deze manier kunnen verhaallijnen van meerdere personages tegelijkertijd verteld worden. Bovendien is er geen auditieve overgang tussen het telefoongesprek tussen de noorderlingen en Nick en de noorderlingen en Barry. Barry geeft namelijk reactie op de laatste zin die de noorderlingen tegen Nick zeggen. Het lijkt alsof het een gesprek is tussen alledrie de groepen personages, terwijl Nick en Barry niets met elkaar te maken hebben. De montage hangt hier niet samen met het daadwerkelijke verloop van de telefoongesprekken. Door de snelheid van deze vertelling en de onsamenhangendheid van de montage blijft de kijker actief bezig met het construeren van alle verhaallijnen, wat Everett als een kenmerk van het *network narrative* beschrijft.<sup>76</sup>

Chris geeft de meegenomen wapens in de overgang van segment 4 naar segment 5 cadeau aan Harry. De noorderlingen hebben Chris gevolgd en besluiten het kantoor waar hij inging te overvallen om de wapens terug te stelen. In de chaos die hierop volgt, vermoorden de noorderlingen en de groep Harry elkaar. Dit onderstreept de nauwe relatie die het *butterfly effect* met het toeval in *network narratives* heeft. Silvey beschrijft het *butterfly effect* als het fenomeen waarbij een gebeurtenis in één verhaallijn grote gevolgen kan hebben voor een andere verhaallijn.<sup>77</sup> Een verschil met het *butterfly effect* uit de verhaallijn van het geld in paragraaf 1 is de cirkel van de verhaallijn. Dankzij de liefde van Harry voor antieke wapens is een reeks toevallige gebeurtenissen in beweging gezet die uiteindelijk resulteren in zijn eigen dood. De dood van Harry heeft niets te

---

<sup>74</sup> Krems en Dunbar, "Hyperlink Cinema," 415-416.

<sup>75</sup> Idem, 416.

<sup>76</sup> Everett, "Fractal Films," 167.

<sup>77</sup> Silvey, "Not Just Ensemble Films," 3-4.

maken met zijn eigen interesses, maar toch heeft het toeval tot zijn dood geleidt. De wapens zijn namelijk in handen geweest van personages waar Harry niets mee te maken had, terwijl alle acties van die personages resulteren in de overval van de noorderlingen op Harry. Dit betekent dat de toevalligheden van het *butterfly effect* niet alleen grote consequenties voor andere personages, maar ook voor Harry zelf kan hebben. Toeval blijkt in de verhaallijn van de wapens uit LOCK STOCK de agent van oorzaak en gevolg.

In de overgang naar het laatste segment neemt Ed de wapens mee uit het kantoor van Harry, omdat deze de groep nog koppelen aan alle vermoorde personages. Zonder de wapens zijn alle doden dermate toevallig dat Ed op geen enkele manier schuldig gevonden kan worden. Op het moment dat één van de vrienden uit de groep van Ed de wapens in de rivier wilt gooien komt Ed erachter dat de wapens veel geld waard zijn. De film eindigt zonder dat de kijker erachter komt of de wapens in de rivier gegooid zijn of niet. LOCK STOCK onderstreept met dit open einde tot haar laatste shot de theorie van Everett dat *network narratives* nimmer concreet antwoord geven op de onvermijdelijke ‘wat als’ vragen die deze narratieven oproepen.<sup>78</sup> Het potentiële einde ligt open en ter invulling van het door de kijker geconstrueerde narratief.

#### *4. The Hollywood Crime Narrative vs THE LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS Network*

In deze paragraaf wordt beschreven hoe het klassieke Hollywood *crimegenre* in LOCK STOCK naar voren komt. Het feit dat de verhaallijnen van het geld, de drugs en de wapens de rode draad vormen voor de verhaallijnen van maar liefst acht verschillende groepen personages, verplicht de kijker een actieve rol aan te nemen om het narratief zelf te construeren. Dit contrasteert met het door Bordwell geschetste ‘sjabloon van vertelling.’ Dit sjabloon begint met een introductie van de karakters en de omgeving, vervolgt zich met een uitleg van wat er in de verhaalwereld gaande is, waarna acties volgen die het verhaal compliceren. De gevolgen hiervan worden afgehandeld, wat zich uit in een conclusie van het narratief.<sup>79</sup> Volgens Bordwell is dit sjabloon de norm in de narratieven van Hollywoodfilms.<sup>80</sup> Het contrast uit zich in de simpele constatering dat het *network narrative* van LOCK STOCK te veel verhaallijnen heeft om dit sjabloon te kunnen volgen. Er zijn te veel personages, locaties en gebeurtenissen om allemaal te introduceren, uit te leggen en af te ronden. Zoals blijkt uit de vorige drie paragrafen worden veel verhaallijnen met een ‘wat als’ vraag

---

<sup>78</sup> Everett, “Fractal Films,” 165-166.

<sup>79</sup> Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 35.

<sup>80</sup> Ibidem.

afgerond, waarbij de kijker de narratieven moet invullen. In het sjabloon van Bordwell ligt de verantwoordelijkheid voor het construeren van het narratief niet bij de kijker.

Neale stelt dat Hollywood een grote rol speelt in het bepalen van soorten genre. Volgens Neale is een genre een typering van commerciële *mainstream* films en Hollywood veel *mainstream* films produceert.<sup>81</sup> Wanneer filmgroeperingen zich afscheiden van de norm van een genre ontstaat er een subgenre, waar er volgens Neale drie van bestaan.<sup>82</sup> LOCK STOCK is echter geen *gangsterfilm*, *detectivefilm* of *suspense thriller*. Het narratief van de film draait niet om het leven van de personages zoals in een *gangsterfilm*, het draait niet om het oplossen van een *crime* zoals in een *detective* film en het draait niet om een opbouw van spanning zoals in een *suspense thriller*. Elk van de verhaallijnen van LOCK STOCK gaat over *crime*, maar er zijn zoveel verschillende verhaallijnen dat deze drie subgenres niet toe te passen zijn. Het toeval dat in dit *network narrative* het plot stuurt, laat het narratief om de chaos die volgt draaien. De slachtpartij in het huis van Ed tussen de groepen Rory en Dog en het bloedbad in het kantoor van Harry tussen de groepen Harry en de noorderlingen zijn voorbeelden van door toeval gestuurde chaos. Driekwart van alle personages overlijdt hier in korte tijd, zonder dat er aanleiding voor is. Ze waren allemaal toevallig op het verkeerde moment op de verkeerde plek.

Leitch bestempelt de *crime-comedy* als een vierde subgenre van het *crimegenre*.<sup>83</sup> In dit subgenre wordt de kijker volgens Leitch aan het lachen gemaakt doordat films een decorum van geaccepteerd geweld creëren. Dit decorum wordt gediend door de onverwachtheid van gebeurtenissen en karakterkeuzes.<sup>84</sup> Het *crime-comedy* past al beter bij het *network narrative* van LOCK STOCK. Doordat toeval de agent van oorzaak en gevolg in het narratief is, zijn vrijwel alle gebeurtenissen onverwacht. De personages staan laag in de *hierarchy of knowledge*, waardoor ze de gebeurtenissen niet aan zien komen en op hun beurt onverwachte keuzes maken. De noorderlingen hebben bijvoorbeeld voor hun opdracht om de wapens voor Harry te stelen louter contact gehad met Barry. Wanneer ze het kantoor van Harry ingaan om de wapens weer terug te stelen, hebben ze geen idee dat Harry hun eigenlijke opdrachtgever is. Het feit dat de noorderlingen en groep Harry elkaar in de chaos van het moment vermoorden, hebben zowel de kijker als de personages niet aan zien komen. Deze onverwachtheid shockeert de kijker, wat een komisch effect heeft. Alle verhaallijnen in het *network narrative* van LOCK STOCK lopen door elkaar heen, alle individuele verhalen worden

---

<sup>81</sup> Neale, *Genre and Hollywood*, 7.

<sup>82</sup> Idem, 65.

<sup>83</sup> Leitch, *Crime Films*, 266.

<sup>84</sup> Idem, 275.



zonder alle informatie te verschaffen afgebeeld, en alle gebeurtenissen zijn onverwacht en plotseling. Een dergelijk wild en chaotisch narratief wordt door Wilson als ‘absurdistisch’ bestempeld. Volgens hem deconstrueert dit type narratief de klassieke stijl van Hollywood narratieven.<sup>85</sup> Niet het onderwerp, niet de filmstijl, niet de personages, maar de narratieve stijl van LOCK STOCK is als *network narrative* verantwoordelijk voor deze deconstructie.

## Conclusie

Paragraaf 1 tot en met 3 van dit onderzoek doen concluderen dat Lock Stock een stereotype *network narrative* film is. Alle theorie over het *network narrative* dat voor dit onderzoek gebruikt is, wordt onderstreept door LOCK STOCK. Stilistische kenmerken als *crosscutting* en *flashbacks*, een ketting van veel aan elkaar gekoppelde personages, een stadse omgeving, een *voice-over* van een irrelevant nevenpersonage, aanwezigheid van snelle transport en telecommunicatie, simultaneïteit en het toeval als agent van oorzaak en gevolg; het komt allen tot uiting in LOCK STOCK. Al deze elementen uit de film fungeren als ondersteuning en onderstreeping van het *network narrative*. Door een dergelijk narratief onderscheidt de film zich van andere filmgroeperingen, waarin films niet de narratieve structuur als centrale focuspunt hebben. Om de hoofdvraag van dit onderzoek te beantwoorden conformeert het narratief van LOCK STOCK niet aan het genrekader van Hollywood.

Zoals blijkt uit paragraaf 4 is LOCK STOCK geen *gangsterfilm*, geen *detectivefilm* en geen *suspense thriller*. Het genre is gebaseerd op het thema van de film, namelijk *crime*, maar houdt geen rekening met het feit dat niet *crime*, maar toeval het verhaal motiveert en aanstuurt. Hetzelfde geldt voor het Hollywood sjabloon van vertelling van Bordwell. Deze is gebaseerd op een algemene structurele opbouw van verhaallijnen, maar houdt er geen rekening mee dat sommige narratieven zich laten sturen door toeval en dus een afwijkende structuur hebben.<sup>86</sup> De genres en narratieven van Hollywood functioneren eerder als een richtlijn dan als een afgebakend kader.

LOCK STOCK past in zekere zin beter in het *crime-comedy* genre. Dit is echter een subgenre van het overkoepelende *crimegenre*. Ook hier komt de vraag naar boven of dit genre goed afgebakend is. Een wild en chaotisch narratief als een *network narrative* zou hier volgens Wilson inpassen, maar een *network narrative* film als LOVE ACTUALLY is natuurlijk alles behalve een *crimefilm*.<sup>87</sup> Omdat het overkoepelende thema in LOVE ACTUALLY romantiek is, krijgt deze film de

---

<sup>85</sup> Wilson, “The Left-Handed Form of Human Endeavor,” 148-150.

<sup>86</sup> Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 35.

<sup>87</sup> Wilson, “The Left-Handed Form of Human Endeavor,” 148-150.

genrestempel van een romantische *comedy*.<sup>88</sup> Het narratief van deze film is volgens Bordwell door haar vele verhaallijnen, kettingen van connecties en het toeval als agent van oorzaak en gevolg een *network narrative*.<sup>89</sup> LOCK STOCK en een film als LOVE ACTUALLY zullen nooit onder dezelfde genrenoemer komen te staan, terwijl de narratieve stijl sterk overeenkomt. Zoals Beal aankaarte; er is te weinig onderzoek naar het *network narrative* gedaan.<sup>90</sup> Uit dit onderzoek blijkt dat verder onderzoek naar het *network narrative* noodzakelijk is om het verloop van genres bij te kunnen houden. Wilson stelt namelijk dat deze immer aan het ontwikkelen zijn.<sup>91</sup> Uit de theorie van Everett is op te maken dat toeval, chaos en complexiteit voor nieuwe narratieven zorgen.<sup>92</sup> Hieruit valt te concluderen dat LOCK STOCK voor een nieuw soort narratief heeft gezorgd. De term 'genre' moet, zoals Williams al stelde, vervangen kunnen worden door de term 'narratief.'<sup>93</sup> Als het narratief het onderscheid tussen films maakt is LOCK STOCK geen *crimefilm*, maar een *network narrative* film.

---

<sup>88</sup> LOVE ACTUALLY, geregisseerd door Richard Curtis, DVD (Londen: Universal Pictures, 2003).

<sup>89</sup> Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 100-101.

<sup>90</sup> Beal, "Theorising Connectivity," 405.

<sup>91</sup> Wilson, "The Left-Handed Form of Human Endeavor," 159.

<sup>92</sup> Everett, "Fractal Films," 170.

<sup>93</sup> Alan Williams, "Is a Radical Genre Criticism Possible?" *Quarterly Review of Film Studies* 9, nr. 2 (1984): 121-125, doi:10.1080/10509208409361197.

## Bibliografie

### *Literatuurlijst*

- Beal, Wesley. "Theorising connectivity: the form and ideology of the network narrative." In *Networks of Design: Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society (UK)*. Geredigeerd door Glynne, Jonathan, Fiona Hackney, en Viv Minton. Boca Raton, FL: Universal Publishers, 2009. Bezocht op February 18, 2019. [https://books.google.nl/books?hl=en&lr=&id=3B5bbv0r-EkC&oi=fnd&pg=PA405&dq=narrative network film&ots=BHJWxIzO18&sig=zs2ThJsklHyr97-NBG--miDTfVY#v=onepage&q=narrative network film&f=false](https://books.google.nl/books?hl=en&lr=&id=3B5bbv0r-EkC&oi=fnd&pg=PA405&dq=narrative+network+film&ots=BHJWxIzO18&sig=zs2ThJsklHyr97-NBG--miDTfVY#v=onepage&q=narrative+network+film&f=false).
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. New York: Routledge, Taylor & Franics Group, 2015.
- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Cate, Andrew C.. "'New' Hollywood Narratives: an Analysis of Boogie Nights and Magnolia" *Honors Project Overview Paper 23* (2009).
- Everett, Wendy. "Fractal Films and the Architecture of Complexity." *Studies in European Cinema* 2, nr. 3 (2005): 159-171. doi:10.1386/seci.2.3.159/1.
- Krems, Jaimie Arona, en R. I. M. Dunbar. "Clique Size and Network Characteristics in Hyperlink Cinema." *Human Nature* 24, nr. 4 (2013): 414-429. doi:10.1007/s12110-013-9177-9.
- Leitch, Thomas. *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. doi:10.1017/CBO9780511606458.
- Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000. Electronisch.
- Silvey, Vivien. "Not Just Ensemble Films: Six degrees, Webs, Multiplexity and the Rise of Network Narratives." *University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts* 08 (2009).
- Thompson, Kristin, en David Bordwell. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994.
- Williams, Alan. "Is a Radical Genre Criticism Possible?" *Quarterly Review of Film Studies* 9, nr. 2 (1984): 121-125. doi:10.1080/10509208409361197.

- Wilson, Ron. "The Left-Handed Form of Human Endeavor: Crime Films during the 1990s." In *Film Genre 2000: New Critical Essays*, geredigeerd door Wheeler Dixon, 143-159. Albany: State University of New York Press, 2000. PDF.

### *Bronnenlijst*

- BOOGIE NIGHTS. Geregisseerd door Paul Thomas Anderson. DVD. Los Angeles: New Line Cinema, 1997.
- LOCK, STOCK AND TWO SMOKING BARRELS. Geregisseerd door Guy Ritchie. DVD. London: Universal Pictures International, 1998.
- LOVE ACTUALLY. Geregisseerd door Richard Curtis. DVD. Londen: Universal Pictures, 2003.
- PULP FICTION. Geregisseerd door Quentin Tarantino. DVD. Los Angeles: Miramax Films, 1994.
- Ritchie, Guy. "Lock, Stock & Two Smoking Barrels." Recensie van LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS. Door Peter Travers. *Rolling Stone*. Januari 23, 2003. <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/lock-stock-and-two-smoking-barrels-128541/>.
- SNATCH. Geregisseerd door Guy Ritchie. DVD. Londen: Columbia Pictures, 2000.

## Bijlagen

### *Bijlage 1. - Samenvatting van Lock, Stock & Two Smoking Barrels*

“Long-time friends and small-time criminals Eddy, Tom, Soap, and Bacon put together £100,000 so that Eddy, a genius card shark, can buy into one of "Hatchet" Harry Lonsdale's high-stakes three card brag games. The game is rigged however, and the friends end up massively indebted to Harry for £500,000. Harry then sends his debt collector Big Chris, who is often accompanied by his beloved son, Little Chris, to ensure that the debt is honoured within a week.

Harry is also interested in a pair of expensive antique shotguns that are up for auction, and gets his enforcer Barry "the Baptist" to hire a couple of thieves, Gary and Dean, to steal them from a bankrupt lord. The two turn out to be highly incompetent and unwittingly sell the shotguns to Nick "the Greek", a local fence. After learning this, an enraged Barry threatens the two into getting the guns back. Eddy returns home one day and overhears his neighbours — a gang of robbers led by a brutal man called "Dog" — planning a heist on some cannabis growers loaded with cash and drugs. Eddy relays this information to the group, intending for them to rob the neighbours as they come back from their heist. In preparation for the robbery, Tom buys the antique shotguns from Nick the Greek.

The neighbours' heist gets under way, and despite a gang member being killed by his own Bren gun, and an incriminating encounter with a traffic warden, the job is a success; they return home with a duffel bag filled with money and a van loaded with bags of marijuana. Eddy and his friends ambush them as planned, and later return to stash their loot next door. They then have Nick fence the drugs to Rory Breaker, a gangster with a reputation for violence. Rory agrees to the deal, but later learns that the drugs were stolen from his own growers. Rory threatens Nick into giving him Eddy's address, and brings along one of the growers, Winston, to identify the robbers.

Eddy and his friends spend the night at Eddy's father's bar to celebrate. Meanwhile, Dog's crew accidentally learns that their neighbours are the ones who robbed them, and set up an ambush in Eddy's flat. Rory and his gang arrive instead and a shootout ensues, resulting in the deaths of all but Dog and Winston. Winston leaves with the drugs; Dog leaves with the two shotguns and the money but is waylaid by Big Chris, who knocks him out and takes everything. Gary and Dean, having learned who bought the shotguns and not knowing that Chris works for Harry, follows Chris to Harry's place. Chris delivers the money and guns to Harry, but when he returns to his car he finds Dog holding Little Chris at knife point, demanding the money be returned to him. Chris complies

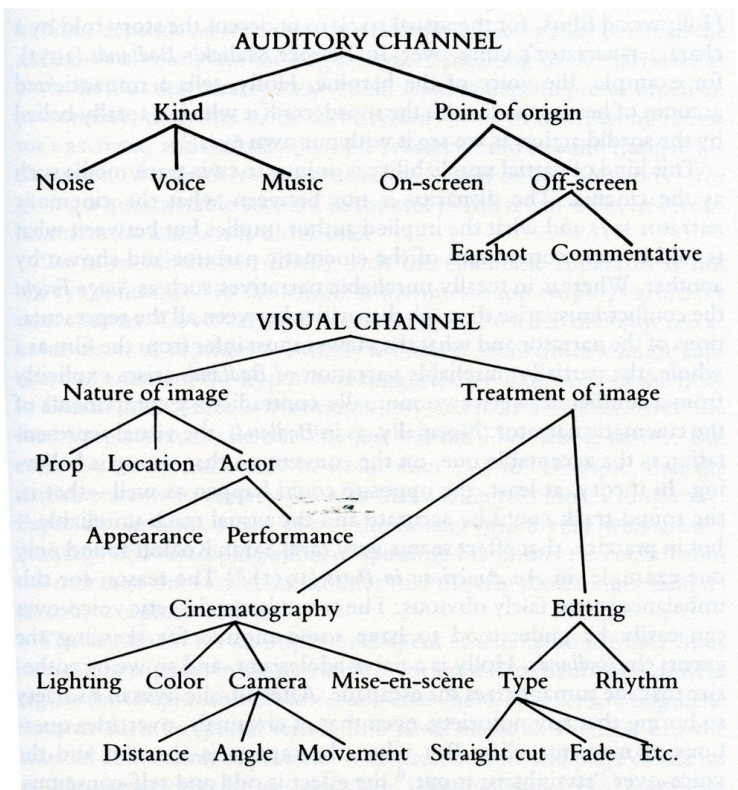
and starts the car. Meanwhile, Gary and Dean burst into Harry's office, starting a confrontation that ends up killing them both, and Harry and Barry as well.

Returning to see the carnage at their flat and their loot missing, Eddy and his friends head to Harry's, but when they discover Harry's corpse they decide to take the money for themselves. Before they are able to leave, Chris crashes into their car to disable Dog, and then brutally bludgeons him to death with his car door. He then takes the debt money back from the unconscious friends, but allows Tom to leave with the antique shotguns after a brief standoff in Harry's office. The friends are arrested, but declared innocent of recent events after the traffic warden identifies Dog and his crew as the culprits. Back at the bar, they send Tom out to dispose of the only evidence connecting them to the case: the antique shotguns. Chris then arrives to give back the duffel bag, from which he has taken all the money for himself and his son, and which is empty except for a catalogue of antique weapons. After leafing through the catalogue, the friends learn that the shotguns are actually quite valuable, and quickly call Tom. The film ends with Tom's mobile phone, stuffed in his mouth, ringing as he hangs over the side of a bridge, preparing to drop the shotguns into the River Thames.”

*Bijlage 2. - Legenda Segmentatieschema's*

Naam Groep	Deelnemers	Kleur	Welke tijdlijnen
Ed	-Ed -Soap -Bacon -Tom		-Geld -Drugs -Wapens
Harry	-Harry -Barry		-Geld -Wapens
Dog	-Dog -Plank -Handlangers		-Geld -Drugs
Chris	-Big Chris -Little Chris		-Geld -Wapens
Winston	-Winston -Wiettelers		-Drugs -Geld
Rory	-Rory Breaker -Volgelingen		-Drugs
Noorderlingen	-Gary -Dean		-Wapens
Nick	-Nick the Greek		-Wapens -Drugs

*Bijlage 3. - Model van de filmische narrator*



## Bronnenlijst van de bijlage

- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- LOCK, STOCK AND TWO SMOKING BARRELS. Geregisseerd door Guy Ritchie. DVD. London: Universal Pictures International, 1998.
- *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. “Lock, Stock and Two Smoking Barrels.” Bezoekt op 8 Juni, 2019. [https://en.wikipedia.org/wiki/Lock,\\_Stock\\_and\\_Two\\_Smoking\\_Barrels](https://en.wikipedia.org/wiki/Lock,_Stock_and_Two_Smoking_Barrels).