BABY DRIVER: EEN ACTIEMUSICAL

Een Neoformalistisch onderzoek naar het genre van de film Baby Driver met behulp van het semantische/syntactische model van Rick Altman.

Scriptie MA FTV (MCMV16040)

Film- en televisiewetenschap

2019-2020, blok 3

Sophie Fransman (6505465)

Begeleider: Laura Copier

Tweede lezer: André van der Velden

Samenvatting

Het toewijzen van genres aan films is niet altijd eenvoudig. Zo ook in het geval van Edgar Wright's film BABY DRIVER uit 2017, welke door filmrecensenten onder meerdere genres als actie, misdaad maar ook het musical genre wordt gecategoriseerd, of in sommige gevallen als hybride film wordt benoemd waarin twee genres worden gemixt. Dit onderzoek stelt dat er geen sprake is van genremixing in BABY DRIVER, maar dat de film bestempelt moet worden als actiemusical aangezien musicalconventies de overliggende hand hebben. De filmtekst van BABY DRIVER is onderzocht door middel van Rick Altmans semantische/syntactische benadering, welke een manier biedt genres op kritische wijze te bestuderen. Dit model is in combinatie met een Neoformalistische benadering toegepast om zo op een diepgaand niveau de semantiek (visuele aspecten) en syntax (narratieve structuur) van BABY DRIVER te kunnen analyseren. Daarnaast is het muzikale focalisatiemodel door muziekwetenschapper Guido Heldt ingezet waarin vier focalisatieniveaus worden besproken waarop de kijker toegang krijgt tot de innerlijke staat van personages via muziek. Aangezien muziek een centraal aspect is van de musical en de film BABY DRIVER, helpt dit model om de functie van deze muziek te begrijpen en te achterhalen op welke manier muziek in BABY DRIVER wordt ingezet om de emoties, gedachten of gevoelens van personages te vertolken. Na het analyseren van drie representatieve scènes kan worden geconcludeerd dat door het inzetten van Altmans model en het Neoformalisme op zowel het semantische als het syntactische niveau musicalconventies terug te vinden zijn. Heldts model toont daarnaast aan dat de muziek in deze film grotendeels wordt ingezet om de innerlijke staat van personages weer te geven net zoals in het musicalgenre in plaats van dat deze non-diëgetisch op de achtergrond te horen is. Om deze reden is BABY DRIVER door en door een musical, welke zich 'toevallig' afspeelt in een wereld gevuld met actie.

Sleutelwoorden

Genre • Genremixing • Actiemusical • Musicalgenre • Amerikaanse filmmusical • Rick Altman • David Bordwell en Kristen Thompson • Guido Heldt • Semantische/syntactische benadering • Neoformalisme • Muzikale focalisatie • Narratieve structuuranalyse • Shotanalyse

Inhoudsopgave

1. Inleiding **4**

Stelling *5*

2. Theoretisch Kader **7**

2.1 Het definiëren van genres 7

2.2 De definitie van de Amerikaanse filmmusical 9

2.3 De functie van geluid in (musical)films 11

Muzikale focalisatie *12*

2.4 Case study: musicalconventies in Kill Bill 14

2.5 Deelvragen 15

3. Methodologie **17**

3.1 Model Altman in combinatie met Neoformalisme en muzikale focalisatie 17

3.2 Syntax: narratieve structuur 18

3.3 Motivatie gekozen scènes 19

3.4 Semantiek: shotanalyse 20

4. Analyse **21**

4.1 De syntax van Baby Driver 21

4.2 Scène 1: Baby haalt koffie (introductie) 23

4.3 Scène 2: Tequila 29

4.4 Scène 3: Buddy wil wraak 34

5. Conclusie **40**

5.1 Reflectie van model, benadering en methode 40

5.2 Wat maakt Baby Driver een actiemusical? 41

5.3 Vervolgonderzoek 42

6. Literatuurlijst **44**

7. Bijlagen **46**

7.1 Sequentieanalyse Baby Driver 46

7.2 Shotanalyse 56

Scène 1 - Baby haalt koffie (00:06:05 – 00:08:54) *56*

Scène 2 – Tequila (01:00:16 – 01:02:10) *61*

Scène 3 – Buddy wil wraak (01:26:59 – 01:30:10) *68*

1. Inleiding

Op de geluidsband van Baby Driver is het, net als in de oren van Baby, vrijwel geen seconde stil. Je zou bijna kunnen zeggen dat Edgar Wright een musical heeft gemaakt: de muziek dicteert het ritme én de verhaallijn van de film, en de autoachtervolgingen zijn choreografieën. [1]

BABY DRIVER (Edgar Wright, 2017) draait om de jonge vluchtautochauffeur Baby (Ansel Elgort), die op zijn iPod vertrouwt om het constante gezoem in zijn oren door de gehooraandoening tinnitus te overstemmen. Baby werkt voor de maffiabaas Doc (Kevin Spacey) die een mysterieuze greep op hem heeft. Vanwege Baby's ongekende rijtalent beschouwt Doc hem als zijn talisman, een mening waarover de rest van het criminele team verdeeld is. Buddy (Jon Hamm) en zijn vriendin Darling (Eliza Gonzalez) tolereren Baby, maar trigger-happy Bats (Jamie Foxx) en Griff (Jon Bernthal) zijn wantrouwend over Baby's kalme en stille persoonlijkheid, en het feit dat hij altijd oortjes in heeft. Baby verlangt naar de dag dat hij zijn rol als chauffeur kan opgeven – een verlangen dat verergert wanneer hij verliefd wordt op de serveerster Debora (Lily James). De muziek die Baby luistert orkestreert zijn leven, van het smeren van een broodje pindakaas tot het uitvoeren van ongelooflijke voertuigmanoeuvres achter het stuur. Zijn persoonlijke soundtrack, welke bestaat uit meer dan dertig verschillende popnummers, bepaalt het ritme van het verhaal wat zorgt voor verwarring onder welk genre deze film precies valt.

De film wordt op grote recensiewebsites als IMDb, Moviemeter en Rotten Tomatoes vooral geclassificeerd als actie, maar door de significante rol die de muziek in deze film speelt en de manier waarop regisseur Edgar Wright deze implementeert lijkt de film ook te schuiven richting het musicalgenre.[2] Meerdere filmrecensenten onderschrijven deze waarneming, waarbij ze BABY DRIVER naast een actie, misdaad en drama ook als musicalfilm bestempelen: "Niet dat Ansel Elgort en Kevin Spacey meteen in zingen uitbarsten, maar het soort interactie tussen beeld en muziek in BABY DRIVER is normaal alleen weggelegd voor musicals. De vele popnummers beïnvloeden Wrights verhaalvertelling op een manier die niet vaak voorkomt buiten dit genre," aldus filmrecensent Vince Christiaans.[3] Recensent Mark Kermode van The Guardian gaat zelfs een stap verder door BABY DRIVER een "romantic musical disguised as a car-chase thriller" te benoemen.[4] Filmrecensenten weten dus niet een specifiek genre aan BABY DRIVER te hangen, en stellen impliciet dat er in deze film

[1] Ewoud Ceulemans, "'Baby Driver': Swingen Achter het Stuur," *De Morgen*, 31 juli 2017, https://www.demorgen.be/tv-cultuur/baby-driver-swingen-achter-het-stuur~b7cf9932/.
[2] "Baby Driver (2017)," IMDb, geraadpleegd op 15 november 2019, https://www.imdb.com/title/tt3890160/; "Baby Driver (2017)," MovieMeter, geraadpleegd op 28 maart 2020, https://www.moviemeter.nl/film/1111345; "Baby Driver," Rotten Tomatoes, geraadpleegd op 28 maart 2020, https://www.rottentomatoes.com/m/baby_driver.
[3] Ceulemans, "'Baby Driver'"; Vince Christiaans, "Baby Driver Recensie," *De Film Recensent*, 13 juni 2017, https://www.defilmrecensent.nl/recensie/baby-driver/vince-christiaans; Tim Grierson, "'Baby Driver': Review," *Screen Daily*, 16 oktober 2017, https://www.screendaily.com/reviews/baby-driver-review/5118950.article; Mark Kermode, "Baby Driver Review – Boy Racer Hits All the Right Notes," *The Guardian*, 2 juli 2017, https://www.theguardian.com/film/2017/jul/02/baby-driver-edgar-wright-ansel-elgort-review.
[4] Kermode, "Baby Driver Review."

gebruik wordt gemaakt van genremixing van het actie en musicalgenre. Maar is dit wel wat er aan de hand is? Is er sprake van een hybride genre, of ook wel een kruising tussen twee genres die wezenlijk van elkaar verschillen?

Aan de hand van de uitspraken van de recensenten wordt er in dit onderzoek op een gedetailleerd niveau onderzocht wat er precies voor zorgt dat BABY DRIVER's genre ambigue is, waarbij er gekeken wordt welke aanknopingspunten de film bevat met het musical genre. Rick Altman, hoogleraar in film en literatuurstudies, biedt een manier om genres te onderzoeken. Het definiëren van genres is volgens hem uitdagend, omdat genres door de tijd heen veranderen en omdat het categoriseren van een film tot een genre ingewikkeld wordt wanneer elementen van meerdere genres worden samengevoegd.[5] Altmans semantische/syntactische model biedt een manier om genres met meer precisie te definiëren, vooral wanneer deze hybride zijn. Om deze reden maakt dit onderzoek gebruik van Altmans model om BABY DRIVER's generieke elementen in kaart te brengen. [6] Om dit te kunnen doen volgt dit onderzoek een Neoformalistische benadering om zo op een diepgaand niveau de tekst van de film te analyseren.[7]

Om dit onderzoek uit te kunnen voeren is het van belang eerst grip te krijgen op wat er over genres en het gebruik van muziek in films is geschreven, waarbij er specifiek gesproken wordt over de volgende concepten: het definiëren van genres, genremixing, het musical genre en de functie van diëgetische en non-diëgetische muziek in (musical)films, waarbij er gekeken wordt naar het concept muzikale focalisatie. Het theoretisch kader zal een overzicht bieden van de centrale auteurs die onderzoek doen naar deze concepten.

Stelling

Dit onderzoek stelt dat wanneer er op dieper niveau naar de semantiek en syntax van BABY DRIVER gekeken wordt, de film onder een 'nieuw' musical subgenre geplaatst kan worden: de actiemusical.[8] Het genre van deze film is niet zo hybride als wat de recensenten stellen aangezien de musicalconventies in deze film overduidelijk dominant zijn. De manier waarop Edgar Wright de muziek van de film niet alleen in het narratief, maar ook in de actie verwerkt maakt BABY DRIVER een (actie) filmmusical in plaats van een actiefilm met een goede soundtrack. Elke actiescène functioneert als een gechoreografeerd dansnummer, waarbij geweerschoten en gierende wielen met perfecte timing op de muziek worden gesynchroniseerd. Daarnaast voeren Baby en andere personages lip-sync-en-dansmomenten uit op de muziek, welke via verschillende focalisatieniveaus helpen om personages op een dieper niveau te begrijpen en te construeren. Maar BABY DRIVER volgt ook semantische

[5] Rick Altman, "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre," *Cinema Journal* 23, nr. 3 (1984): 12.
[6] Altmans model wordt uitgebreid besproken in het theoretisch kader en in de methodesectie.
[7] De Neoformalistische benadering wordt in de methode uitgelegd.
[8] Dit genre kan als nieuw beschouwd worden aangezien hier nog niet (academisch) over geschreven is, en er maar twee films online te vinden zijn die zichzelf als actiemusical bestempelen. In 2014 werd TOKYO TRIBE (Sion Sono) uitgebracht, en in 2017 de shortfilm HARD WAY: THE ACTION MUSICAL (Daniel Vogelmann). Ik ben het echter niet eens dat deze films onder het genre actiemusical vallen aangezien hier gebruik gemaakt van genremixing. De twee films combineren vooral semantische musicalkenmerken als zang en dans met de syntax van het actiegenre, terwijl BABY DRIVER beiden de semantiek en syntax van een musical bevat in een setting met veel actie.

conventies van de klassieke Hollywoodmusical, met name de liefde tussen Baby en Debora, die op onfeilbare wijze muziek gebruikt voor verhalende, thematische en emotionele doeleinden. De syntax van BABY DRIVER implementeert de formule van het musicalgenre doordat deze zich specifiek richt op de relatie tussen twee geliefden, het gebruik van muziek en uitvoeringen op deze muziek om hoogtepunten te benadrukken, en het gebruik van muziek om de gevoelens, gedachten of emoties van personages weer te geven.

Zoals de stelling aangeeft staat het musicalgenre in dit onderzoek centraal en wordt er vanuit dit genre beredeneerd. Het actiegenre wordt in dit onderzoek niet meegenomen aangezien dit genre moeilijker te definiëren is. Filmonderzoekster Lisa Purse schrijft in haar boek *Contemporary Action Cinema* dat het hedendaagse actiegenre altijd een hybride vorm aanneemt en dus altijd conventies uit andere populaire genres als de Western, melodrama, sciencefiction en horror opneemt.[9] Het genre bestaat dus niet uit één vorm, en is constant in beweging waardoor het lastig te bepalen is uit welke conventies het genre precies bestaat.[10]

[9] Lisa Purse, *Contemporary Action Cinema* (Edinburgh University Press, 2011), 1.
[10] Purse, *Contemporary Action Cinema,* 2. Op pagina twee bespreekt Purse één conventie die volgens haar in elke actiefilm terugkeert en daarom volgens haar een kenmerkende conventie is voor het genre: the exerting body, of ook wel inspanning van het lichaam. "In my view action cinema is defined by its persistent and detailed attention to the exerting body, a focus which shapes its audio-visual aesthetics as much as its characterisation and narrative design". Hiermee wil Purse zeggen dat de omgeving, narratieve situatie, en fysieke inspanning van het personage er allemaal op doelen het lichaam in actie op een spectaculaire wijze in beeld te brengen.

2. Theoretisch Kader

2.1 Het definiëren van genres

Er is een grote kans dat de kijker van de eenentwintigste eeuw een film als THE GREATEST SHOWMAN (Micheal Gracey, 2018) of HAIRSPRAY (Adam Shankman, 2007) bestempelt als musical, een film als BRIDESMAIDES (Paul Feig, 2011) of BORAT (Larry Charles, 2006) als comedy en een film als THE CONJURING (James Wan, 2013) als horror. Het concept 'genre' helpt om bepaalde werken te identificeren, classificeren en te onderscheiden. Maar waar bestaat een genre precies uit? En hoe wordt bepaald welke film onder welk genre valt? Altman stelt deze vragen in zijn artikel "A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre" uit 1984.[11] Volgens hem besteden genre critici (zoals onderzoekers en recensenten) weinig tot geen aandacht aan deze vragen aangezien genres als voor de hand liggend worden beschouwd en niet bevraagd hoeven te worden want "we all know a genre when we see one".[12] Genre critici plakken dus al gauw een label op een film welke identificeert met één dominant genre, zo ook in bijvoorbeeld filmrecensies om de lezer te helpen de film te positioneren. Dit is echter niet het geval bij BABY DRIVER zoals besproken in de inleiding. Critici hebben moeite de film tot één dominant genre te categoriseren en bestempelen deze tot meerdere genres als actie, misdaad, thriller en musical. Dit geeft aan dat het toewijzen van een genre aan een film problematischer is dan het lijkt, wat aansluit op Altmans standpunt dat genres constant in ontwikkeling zijn en componenten van verschillende genres kunnen worden samengevoegd binnen één film:

> It is simply not possible to describe Hollywood cinema accurately without the ability to account for the numerous films that innovate by combining the syntax of one genre with the semantics of another. In fact, it is only when we begin to take up problems of genre history that the full value of the semantic/syntactic approach becomes obvious.[13]

Zoals Altman beargumenteert relateren niet alle genrefilms in dezelfde mate aan hun genre, en combineren een groot aantal films de semantische elementen van een genre met syntactische elementen van een ander genre. In een recenter boek *Film/Genre* hangt Altman een specifiek concept aan dit fenomeen, namelijk "genremixing". Door genres te mixen kan volgens Altman een nieuw genre worden ontwikkeld, zelfs wanneer twee genres worden samengevoegd die tegenhangers van elkaar zijn.[14] Dit concept biedt een nieuwe manier om genre te bestuderen waarin meer aandacht besteed wordt aan gemixte genres welke reflecteren op de diversiteit en complexe realiteit van de mens.[15]

---

[11] Altman, "A Semantic/Syntactic Approach," 6.
[12] Altman, "A Semantic/Syntactic Approach," 6.
[13] Altman, "A Semantic/Syntactic Approach," 12.
[14] Rick Altman, *Film/Genre* (Londen: British Film Institute, 1999), 5.
[15] Altman, *Film/Genre,* 7.

Genremixing komt volgens Altman tot stand wanneer films de syntax van één genre combineren met de semantische elementen van een ander genre.[16] Altmans kritische semantische syntactische model biedt een manier om hybride genres aan te tonen en om genuanceerder genre te bepalen waarbij generieke tekstuele en historische fenomenen nauwkeuriger beschreven worden.[17] De benadering helpt om genres op een diepgaander niveau te bestuderen door naar zowel de semantische, vaak visuele, elementen te kijken (iets wat voorgaand vooral gedaan werd door genrecritici) als de syntactische structurele elementen welke bijdragen aan een bredere betekenisgeving. Om deze reden wordt de benadering van Altman beschouwd als een dominant model in het domein van genretheorie.[18]

Altmans semantische/syntactische model is gebaseerd op de aanname dat genre uit twee verschillende onderdelen bestaat. Volgens Altman draait genre allereerst om de semantiek van een film.[19] Altman leent de term semantiek uit de taalwetenschap waar semantiek de betekenis van woorden, teksten en symbolen inhoudt. Kort gezegd, semantiek is de studie van bouwstenen van taal en daarmee communicatie. Films bevatten soortgelijke bouwstenen, elementen zoals het plot, het type personages, bepaalde objecten of herkenbare cinematografie zijn hier de semantische elementen.[20] Denk bijvoorbeeld aan de iconografische filmische elementen die terugkeren in films, zoals bijvoorbeeld de ruimte, buitenaardse wezens, kunstmatige intelligentie, en ruimteschepen in sciencefiction; de saloons, paarden en cowboys in westerns; en spookachtige muziek, monsters, bloed en paranormale gebeurtenissen in horrors. De semantische benadering is vooral gericht op de visuele elementen van een film en biedt weinig verklaring volgens Altman.[21] Wanneer alleen de semantiek van een film bekeken wordt kan gauw een label op de film geplakt worden, terwijl dit niet altijd per se juist is.

Altman beweert dat filmgenreliteratuur die tot dan toe geschreven was alleen afzonderlijk de semantische of syntactische elementen van films omschreef, terwijl de samenhang van deze benaderingen juist het meest over het genre van een film kan zeggen. Om de semantische elementen inhoud te geven moeten deze daarom gecombineerd worden met de syntax van de film om oppervlakkigheid te voorkomen.[22] Met syntax bedoelt Altman de manier waarop de semantische elementen gestructureerd worden tot een betekenisvol geheel. [23] De syntax verklaart de structurering van semantische bouwstenen, waarbij er gekeken kan worden naar aspecten zoals plotstructuur, relaties tussen de personages en montage.[24] Deze benadering legt hierdoor de onderliggende structuur en betekenis van een genre bloot, waarop daarna een diepergaand analyse gedaan kan worden. De

[16] Altman, "A Semantic/Syntactic Approach," 12.
[17] Altman, *Film/Genre,* 88.
[18] Auteurs die dit suggereren zijn onder andere genretheoretici Barry Langford en Raphaëlle Moine. Barry Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005), 16; Raphaëlle Moine, *Cinema Genre* (Malden: Blackwell Publishing, 2008), 55.
[19] Altman, "A Semantic/Syntactic Approach," 10.
[20] Altman, "A Semantic/Syntactic Approach," 10.
[21] Altman, "A Semantic/Syntactic Approach," 11.
[22] Altman, "A Semantic/Syntactic Approach," 11.
[23] Altman, "A Semantic/Syntactic Approach," 10.
[24] Altman, *Film/Genre,* 89.

syntactische benadering is om deze reden minder breed toepasbaar en vraagt meer aandacht dan alleen het bestuderen van visuele elementen.[25]

Altmans model biedt een kritische kijk op genreconstructie en wordt daarom gebruikt om een diepgaand onderzoek te doen naar BABY DRIVER's genredefinitie. In dit onderzoek zal zowel de semantiek als de syntax van de film geanalyseerd worden, om zo te achterhalen welke generieke filmische elementen regelmatig terugkomen en met welke generieke syntax deze gecombineerd zijn.

2.2 De definitie van de Amerikaanse filmmusical

Volgens Altman ontstond de klassieke Amerikaanse filmmusical met de komst van geluid in films.[26] De eerste musical van het genre was THE JAZZ SINGER (Alan Crosland, 1927), welke het genre deed opbloeien in de jaren 1929 en 1930. Door de jaren heen ontwikkelde de klassieke Amerikaanse filmmusical zich tot veel vormen: van revue tot backstage musical, op locaties van Manhattan tot Middeleeuws Engeland en in stijlen van lichte opera tot rock-'n-roll. Dit suggereert dat het genre zeer heterogeen is. Volgens Altman bevat het musicalgenre (en haar subgenres) echter een duidelijke formule welke ervoor heeft gezorgd dat het genre als een van de meest stabiele genres kan worden beschouwd.[27]

> The Hollywood genres that have proven the most durable are precisely those that have established the most coherent syntax (the western, the musical); those that disappear the quickest depend entirely on recurring semantic elements, never developing a stable syntax (reporter, catastrophe).[28]

De langst bestaande genres zijn dus genres met een specifieke syntax die zeer coherent is zoals de syntax van de musical.[29] Maar waar bestaat deze syntax dan uit in de klassieke Amerikaanse filmmusical? Wat maakt musical een musical? Altman geeft antwoord op deze vragen in zijn boek *The American Film Musical* uit 1987, door het semantische/syntactische model toe te passen en definieert zo het musical genre.[30]

Altman wijst vijf semantische en vijf syntactische kenmerken toe aan het musicalgenre die elkaar kunnen overlappen.[31] Onder de semantische kenmerken vallen het format als een verhaal, personages die romantisch verbonden worden, uitvoeringen op het ritme van de muziek, en geluiden die passend zijn voor een diëgetische wereld maar ook voor de musical.[32] De syntactische kenmerken van de musical omvatten volgens Altman de koppeling van geliefden, het gebruik van muziek en dans

[25] Altman, "A Semantic/Syntactic Approach," 11.
[26] Altman, *Film /Genre,* 31.
[27] Rick Altman, *The American Film Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 101.
[28] Altman, *The American Film Musical*, 101.
[29] Altman, *The American Film Musical*, 101.
[30] Altman, *The American Film Musical*, 102.
[31] Altman, *The American Film Musical*, 102-110.
[32] Altman, *The American Film Musical*, 102-108.

om causale gebeurtenissen te benadrukken en om continuïteit te creëren, en de mogelijkheid dat de geluidsband van de film belangrijker is dan de voortgang van het narratief.[33]

Naast Altman schreef ook filmgenre professor Barry Langford over het klassieke musicalgenre in zijn boek *Film Genre: Hollywood en Beyond*. Langford is het met Altman eens dat het musicalgenre altijd stabiel is geweest, maar gaat een stap verder door te stellen dat dit genre beschouwd moet worden als de 'puurste' van alle filmgenres.[34] De musical, in welke vorm dan ook, bestaat volgens Langford altijd uit een 'wereld' waarin specifieke conventies de functie hebben om muzikale uitvoeringen mogelijk te maken.[35] De musical draait niet zo zeer om het sociale problemen zoals bijvoorbeeld cowboys versus indianen in een Western, of het effect op de kijker zoals angst door een horror. De musical draait volgens Langford om memorabele muzikale opvoeringen van zang en dans.[36]

De klassieke geïntegreerde filmmusicals, waarin muzikale opvoeringen de gevoelens en problemen van personages tot uitdrukking brengen, wordt volgens Langford als de meest populaire vorm van musical beschouwd. De muzikale opvoeringen zijn in dit soort musicals verweven in de verhalende structuur in tegenstelling tot de op zichzelf staande nummers in niet-geïntegreerde musicals.[37] Langford stelt echter dat sommige, of zelfs alle muzikale nummers in de meest geïntegreerde musicals op zekere hoogte buitensporig zijn wat betreft hun verhalende functie.[38] Het genre is meer gericht op het voldoen van de verwachting van het publiek, namelijk het leveren van zang en dansvoorstellingen in plaats van een complex narratief.[39] Het publiek herkent musicals meer aan de nummers en dansen dan aan het plot.

Altman doet een soortgelijke uitspraak in zijn boek *The American Film Musical*, maar ziet de muzikale opvoering in tegenstelling tot buitensporig juist als betekenisvol element van een musical: "The plot, we now recognize, has little importance to begin with; the oppositions developed in the seemingly gratuitous song-and-dance number, however, are instrumental in establishing the structure and meaning of the film."[40] De vele muzikale opvoeringen onderbreken inderdaad het plot, maar voegen meer toe dan simpelweg zang en dans. Ze zijn niet ongegrond ingezet zoals Langford stelt, maar voegen waarde toe aan de betekenisgeving van de film.[41]

---

[33] Altman, *The American Film Musical*, 108-110. De uitkomsten van dit onderzoek zijn bruikbaar voor de analyse van BABY DRIVER waar Altmans model op toegepast wordt. Door hetzelfde model door Altman in te zetten kan worden bekeken welke semantische of syntactische elementen van de Amerikaanse filmmusical in BABY DRIVER terug te herkennen zijn, en op welke manier de film zich onderscheidt van het genre. Hoe het model van Altman precies wordt in gezet in dit onderzoek zal verder besproken in de methodologie onder deel 3.1.
[34] Langford, *Film Genre*, 83.
[35] Langford, *Film Genre*, 83.
[36] Langford, *Film Genre,* 83.
[37] Langford, *Film Genre,* 85.
[38] Langford, *Film Genre*, 87.
[39] Langford, *Film Genre*, 87.
[40] Altman, *The American Film Musical*, 27.
[41] Altman, *The American Film Musical*, 27.

2.3 De functie van geluid in (musical)films

Zoals besproken door Altman en Langford is een Hollywood filmmusical geen musical zonder een soundtrack waar personages op reageren. In BABY DRIVER wordt gebruik gemaakt van een soundtrack die niet gecreëerd wordt in de diëgetische wereld, maar welke is opgebouwd uit bestaande popnummers afkomstig uit de niet-filmische werkelijkheid. De soundtrack in BABY DRIVER wordt echter wel door Baby (en soms andere personages) gehoord. Hij is zich bewust van de muziek die hij luistert en kiest nummers uit die passen bij zijn innerlijke staat.

Hoe kunnen we het geluid in BABY DRIVER categoriseren? Bordwell en Thompson bespreken diëgetisch en non-diëgetisch geluid in hun boek *Film Art: An Introduction*, welke volgens hen opgesplitst kan worden in spraak, muziek en omgevingsgeluiden.[42] Geluid kan daarbij een bron hebben in de diegese, wanneer bijvoorbeeld personages spreken, of als er door personages muziek wordt gemaakt – ook wel diëgetisch geluid.[43] Daarnaast beschrijven Bordwell en Thompson non-diëgetisch geluid als geluid waarvan de bron niet zichtbaar is aangezien deze zich niet in de diegese bevinden, zoals soundtracks of geluidseffecten.[44] Bordwell en Thompson beargumenteren dat diëgetisch geluid vaak minder opvalt, aangezien het een natuurlijk aspect is van de diegese.[45]

In musicalfilms is diëgetische muziek, zoals in BABY DRIVER, echter wel opvallend, en bevat muziek meerdere functies zoals besproken door musicaltheoretici Jane Feuer en Heather Laing.[46] Feuer schrijft in haar boek *The Hollywood Musical* dat musicalnummers ingezet worden tijdens de hoogtepunten van een film, waar emotionele reacties van personages op gebeurtenissen in het narratief enkel via diëgetische muziek kunnen worden geuit.[47]

In haar artikel *Emotion by Numbers: Music, Song and the Musical* neemt Laing deze uitspraak van Feuer als uitgangspunt. Ze sluit zich volledig aan bij de theorie van Feuer, maar gaat een stap verder door te beargumenteren dat wanneer personages muziek maken of gebruiken voor emotionele zelfexpressie er toegang ontstaat tot een metadiëgetisch niveau: de muziek wordt door personages ingezet om hun persoonlijke emoties, situatie of stijl uit te drukken.[48] Dit komt in andere genres tot stand wanneer de kijker toegang krijgt tot de persoonlijke gedachten of herinneringen van personages.[49]

---

[42] David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw Hill, 2012), 273.
[43] Bordwell en Thompson, *Film Art,* 284.
[44] Bordwell en Thompson, *Film Art,* 284.
[45] Bordwell en Thompson, *Film Art,* 284.
[46] Jane Feuer, *The Hollywood Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1993); Heather Laing, "Emotion by Numbers: Music, Song and the Musical," in *Musicals: Hollywood and Beyond,* red. Bill Marshall en Robynn Stilwell (Exeter: Intellect Books, 2000), 5-13.
[47] Feuer, *The Hollywood Musical,* 52. Dit argument sluit aan bij Altman's standpunt dat muzikale opvoeringen een diepere betekenis hebben.
[48] Laing neemt deze term over van Claudia Gorbman, die in haar boek *Unheard Melodies: Narrative Film Music* metadiëgetische muziek omschrijft als muziek uit de gedachten van een personage. Metadiëgetische muziek is om deze reden hoogst subjectief, en haalt het personage kort uit de realiteit.
[49] Laing, "Emotion by Numbers," 7.

Muzikale focalisatie

Altman beargumenteert dat de muziek gemaakt door de personages in filmmusicals bijdraagt aan de betekenisgeving van de film en causale gebeurtenissen benadrukt. Hoe de muziek dit precies kan doen wordt echter niet verder door Altman besproken. In BABY DRIVER wordt regelmatig muziek ingezet om de gevoelens en innerlijke staat van Baby, maar ook andere personages te vertolken. Soms is het niet duidelijk vanuit welk perspectief de muziek komt en aan welk personage de muziek betekenis geeft. Er wordt gespeeld met muzikale focalisatie: een concept dat volgens muziekwetenschapper James Buhler een belangrijke functie heeft in films maar volgens hem door filmwetenschappers als Edward Branigan vergeten wordt.

> Focalization is one of the principal means by which narration manages points of identification, and because of music's relation to feeling, music is one of cinema's most powerful focalizing tools. Yet music reports feelings at various levels of focalization.[50]

Muziek is een reflectie van de gevoelens van personages en is daarom een andere manier waarop de kijker toegang krijgt tot de beleveniswereld van een personage. Dit kan op verschillende focalisatieniveaus gebeuren, wat ook in BABY DRIVER terug te zien is. Buhler haalt de theorie van muziekwetenschapper Guido Heldt aan, die in zijn boek *Music and Levels of Narration in Film* verschillende muzikale focalisatieniveaus introduceert.[51]

Heldt bespreekt vier niveaus waarop muziek toegang biedt tot personages, waarvan het metadiëgetische niveau zoals besproken door Laing onderdeel van is.[52] Hij maakt gebruik van filmwetenschapper Edward Branigans focalisatietheorie in het boek *Narrative Comprehension and Film* als basis voor zijn eigen muzikale focalisatietheorie.[53] Om deze reden wordt eerst de focalisatietheorie door Branigan besproken voordat de rol en niveaus van muzikale focalisatie in detail wordt doorgenomen.

In zijn boek beschrijft Edward Branigan focalisatie als de subjectieve ervaring van personages, waarbij de personages iets denken, herinneren, verlangen of voelen.[54] Hier krijgt de kijker een kijk in het bewustzijn van het filmpersonage zelf, wat beschouwd kan worden als een intieme ervaring. Branigan maakt daarnaast onderscheid tussen (oppervlakkig en diepe) *internal focalization* en *external focalization.* Oppervlakkige interne focalisatie toont wat een personage ziet, ook wel optische gezichtspunten, of laat horen wat een personage denkt. Diepe interne focalisatie toont daarnaast de diepere gedachtegang van een personages zoals dromen of hallucinaties.[55] Externe focalisatie houdt in

---

[50] James Buhler, *Theories of the Soundtrack* (New York: Oxford University Press, 2019), 158.
[51] Buhler, *Theories of the Soundtrack,* 158.
[52] Het metadiëgetische niveau werd als eerste geïntroduceerd door muziekwetenschapper Claudia Gorbman.
[53] Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border* (Bristol: Intellect, 2013), 124.
[54] Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (Londen: Routledge, 1992), 101.
[55] Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 102. Denk bij oppervlakkige interne focalisatie bijvoorbeeld aan *point-of-view* shots, waarbij de kijker toegang heeft tot het bewustzijn van een personage.

dat de kijker ziet wat het personage ziet maar dan buiten het bewustzijn van het personage.[56] Het draait hier om het externe niveau van perceptie waarbij de kijker niet de ervaring van het personage deelt, maar van een afstand meekijkt zonder verdieping te krijgen in de positie van het personage zelf.

Heldt maakt gebruik van Branigans termen om zo een nieuw model te vormen welke bestaat uit vier verschillende categorieën van muzikale focalisatie.[57] Deze categorieën worden opgebouwd van oppervlakkige objectieve muzikale focalisatie tot diepe subjectieve muzikale focalisatie zoals getoond in de onderstaande tabel. [58]

	Who 'speaks'? (= Source of music?) → Narration	**Who perceives what? (= How is information restricted?) → Focalization**	**What is focalized?**
'Realistic' diegetic music	Character/object in the diegesis	Physical sound of music (as heard by diegetic characters in general) Branigan: External focalization [focalization *on*]	Music (in its physical reality)
Diegetic music from particular point of audition	Character/object in the diegesis	Sensory perception of a specific character Branigan: internal focalization (surface) [focalization *through*]	Music (as heard by a particular character)
'Internal diegetic music'	Narration of film (relating a character's mental music)	Character (mentally) Branigan: internal focalization (depth) [focalization *through*]	Music (as imagined, remembered etc. by a character)
Nondiegetic music as representation of interiority	Narration of film (using music as its medium)	Character (mentally) Branigan: internal focalization (depth) [focalization *through*]	The character's inner states or processes

Figuur 1 – Samenvatting van Heldts model voor muzikale focalisatie.

Ten eerste bestaat externe muzikale focalisatie uit diëgetische muziek welke vanuit een fysieke bron in het diegese komt en door meerdere personages gehoord wordt. Dit noemt Heldt *'realistic' diegetic music*, aangezien het een fysiek geluid is wat door een personage of object in het narratief wordt gemaakt.[59] De overige drie categorieën vallen onder het subjectieve metadiëgetische niveau. Heldt verkondigt echter zijn voorkeur naar een andere benoeming van dit concept welke hij ontleent van Bordwell en Thompson: interne muziek.[60]

Volgens Heldt komt oppervlakkige interne muzikale focalisatie tot stand wanneer diëgetische muziek door één personage gehoord wordt. Het blijf hier bij zintuigelijke waarneming van het personage, net zoals het optische gezichtspunt van een personage.[61] Diepe interne muzikale focalisatie wordt door Heldt in twee delen gesplitst tot interne diëgetische muziek en non-diëgetische muziek als representatie van de innerlijke staat. Interne diëgetische muziek draait om de toegang tot de mentale

[56] Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, 103. Denk bij externe focalisatie aan objectieve shots zoals *over-the-shoulder* shots. De kijker ziet waar het personage naar kijkt en wanneer hij kijkt, zonder diepere toegang tot het personage.
[57] Heldt, *Music and Levels of Narration in Film,* 124-129.
[58] Heldt, *Music and Levels of Narration in Film,* 129.
[59] Heldt, *Music and Levels of Narration in Film,* 124.
[60] Heldt, *Music and Levels of Narration in Film*, 123.
[61] Heldt, *Music and Levels of Narration in Film,* 124-125. Bordwell en Thompson benoemen dit in hun boek ook wel perceptuele subjectiviteit. Je krijgt net als in een POV-shot toegang tot de perceptie van een personage maar in dit geval dan via het horen van muziek. Bordwell en Thompson, *Film Art,* 285, 288.

staat van een personage en de muziek die een personage mentaal hoort. Dit kan bijvoorbeeld gebeuren in de vorm van een droom of herinnering.[62] Non-diëgetische muziek kan daarnaast worden ingezet om de innerlijke emotionele staat van een personage te verhullen.[63] De personage hoort deze muziek zelf niet en de muziek werkt hier als een representatie van de innerlijke staat.[64]

Dit model verduidelijkt op welk muzikaal focaal niveau de muziek in BABY DRIVER op verschillende momenten wordt ingezet en wat muzikale focalisatie bijdraagt aan de betekenisgeving van de emoties en gevoelens van de personages. De kijker krijgt in de geanalyseerde scènes van BABY DRIVER op verschillende manieren toegang tot emoties via de muziek, waardoor het model van Heldt zal helpen identificeren op welk focalisatieniveau de kijker precies toegang tot een personage krijgt. Heldts model is nog niet eerder ingezet om de toegang tot personages in musicalfilms te analyseren. Ook het onderzoek door Geena Brown welke in 2.4 wordt besproken gaat verder niet specifiek in op de functie van de muziek om emoties van personages te weergeven, terwijl dit juist een van de belangrijkste aspecten is van het musicalgenre.

2.4 Case study: musicalconventies in Kill Bill

Een recent onderzoek naar het musicalgenre werd in 2018 uitgevoerd door Geena Brown. Brown is het eens met Altman dat de soundtrack van de musical wordt ingezet als verhalend instrument en niet alleen een spektakel van zang en dans. Brown kijkt in haar onderzoek echter niet op een dieper niveau naar de functie van muziek zoals in dit onderzoek zal worden gedaan door middel van Heldts model. Browns onderzoek is daarentegen wel relevant omdat deze een sterk argument bevat dat de conventies van het musicalgenre niet alleen te beperken zijn tot musicalfilms maar ook in andere populaire genres kunnen worden waargenomen.[65] Ze maakt gebruik van Quentin Tarantino's KILL BILL: VOLUME 1 (2003) als voorbeeld om aan te tonen dat ook een vechtkunstfilm als musical gelabeld kan worden.[66]

Volgens Brown ligt in KILL BILL een sterke nadruk op de non-diëgetische soundtrack, welke de acties van de personages beïnvloedt; een soortgelijk fenomeen dat plaats vindt in BABY DRIVER.[67] Net als in musicals wordt de actie in KILL BILL gestimuleerd door de bijbehorende muziek.[68] In musical wordt actie voornamelijk geuit in gechoreografeerde danssequenties, en in het geval van KILL BILL in gechoreografeerde vechtsequenties.[69]

Het gebruik van spektakel is een andere musicalconventie die volgens Brown in KILL BILL terug te vinden is. Brown haalt Langford aan die beargumenteert dat veel muzikale opvoeringen in

---

[62] Heldt, *Music and Levels of Narration in Film,* 126-127. Bordwell en Thompson benoemen dit ook wel mentale subjectiviteit. Bordwell en Thompson, *Film Art,* 288.
[63] Hier wordt in BABY DRIVER geen gebruik van gemaakt.
[64] Heldt, *Music and Levels of Narration in Film,* 127-129.
[65] Geena Brown, "Kill Bill: Quentin Tarantino as a Musical Filmmaker," in *Contemporary Musical Film*, red. Kevin J. Donnelly en Beth Carroll (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 174.
[66] Brown, "Kill Bill," 174, 176, 177.
[67] Brown, "Kill Bill," 175. De soundtrack in BABY DRIVER is echter vooral diëgetisch, waardoor deze nog meer overeenkomt met muziek in het musical genre.
[68] Brown bespreekt op pagina 175 dat een veelvoorkomende conventie van de moderne musical (musicals na 1980) het gebruik van non-diëgetische muziek is om zo actie en beweging van personages te provoceren.
[69] Brown, "Kill Bill," 175.

musicals vaak overbodig zijn aangezien ze niets aan het plot toevoegen, behalve een spektakel van memorabele nummers en/of dansen.[70] Brown geeft aan dat de actiesequenties in KILL BILL's narratief net als in musicals zorgvuldig gechoreografeerd zijn en op spectaculaire wijze tot stand komen op cathartische momenten.[71] Brown beargumenteert echter dat niet alle actiesequenties overbodig zijn zoals Langford opvoeringen in musicals beschouwt: "…they are tools used to convey pivotal points of the story, be they important events or overall tone".[72] Volgens Brown zijn sommige actiescènes juist belangrijke evenementen die het plot sturen en niet vertragen zoals Langford impliceert.

Naast de structuur van het narratief is de cameravoering en het setgebruik in KILL BILL op een soortgelijke manier ingezet als in musicals. In musicals wordt regelmatig gebruik gemaakt van een vrije cameravoering, waarbij de camera boven, onder en om de personages heen 'glijdt', en van overhead shots welke de positioneringen en patronen van de personages tonen.[73] Vooral overhead shots zijn terug te zien in KILL BILL, welke in gevechtsscènes de posities van de slechteriken rondom de protagonist tonen en tonen hoe de protagonist de antagonisten in gechoreografeerde bewegingen op het ritme van de muziek verslaat. Daarnaast maken de personages gebruik van sets en rekwisieten om interessante vormen met hun lichaam te maken.[74]

Brown toont met dit onderzoek aan dat aspecten van het musicalgenre geïntegreerd kunnen zijn in een film waar je dit genre in eerste instantie niet onder zou plaatsen. Brown linkt KILL BILL vooral aan de musicalconventie 'spektakel' aangezien de film bedoeld is de toeschouwer te fascineren door personages op ongelooflijke manieren te laten bewegen. Hoewel in beide genres spektakel op verschillende manieren is uitgevoerd is het hoofddoel om een indruk op het publiek te maken via de combinatie van muziek, beweging en gechoreografeerde lichamen.[75]

2.5 Deelvragen

Samengevat kan het genre van BABY DRIVER op verschillende niveaus worden geanalyseerd. Altmans semantische/syntactische benadering wordt ingezet om het genre van BABY DRIVER te positioneren, waarbij de analyse van semantische (visuele) elementen en de syntactische (structurele) elementen helpen aan te tonen dat de film onder het genre actiemusical valt. Zoals Altman aangeeft is een belangrijk semantisch én syntactisch element van het musicalgenre de muzikale performances welke de emoties van personages vertolken. Heldts theorie gaat dieper in op dit aspect door te kijken naar de verschillende niveaus van muzikale focalisatie en zal helpen verduidelijken wat de functie van de muziek in BABY DRIVER is en welke betekenis deze geeft aan de personages.

Aan de hand van het theoretisch kader zijn drie deelvragen opgesteld welke de stelling zullen helpen versterken dat BABY DRIVER als hedendaagse actiefilmmusical kan worden beschouwd. De

[70] Brown, "Kill Bill," 177.
[71] Brown, "Kill Bill," 177.
[72] Brown, "Kill Bill," 178.
[73] Brown, "Kill Bill," 180.
[74] Dit wordt vooral gedaan met wapens als Japanse Katana zwaarden.
[75] Brown, "Kill Bill," 188.

eerste twee deelvragen richten zich op Altmans theorie en bevragen de manier waarop de semantiek en syntax van BABY DRIVER is opgebouwd, waardoor er geconcludeerd kan worden welke elementen ervoor zorgen dat de film in het actiemusicalgenre kan worden gecategoriseerd. Daarnaast is muziek een van de belangrijkste aspecten van musicalfilms, welke vooral ingezet wordt om gevoelens en de interne staat van personages te representeren. In BABY DRIVER wordt muziek vrijwel non-stop ingezet waardoor het van belang is de laatste deelvraag specifieker op de functie van muziek te richten, waarbij bevraagd wordt op welke manier muzikale focalisatie is ingezet en wat dit betekent voor het genre van de film.

3. Methodologie

3.1 Model Altman in combinatie met Neoformalisme en muzikale focalisatie

BABY DRIVER's genre is zoals de vele recensenten aantonen moeilijk te definiëren en wordt vooral benoemd als een film met een hybride genre van actie en musical. Deze recensies blijven echter oppervlakkig, en er wordt niet op diepgaand niveau besproken waarom het zo is dat er in deze film sprake is van genremixing. Is daar überhaupt wel sprake van? Om het genre van deze film zo gedetailleerd mogelijk te onderzoeken wordt er gebruik gemaakt van drie uitganspunten: het semantische/syntactische model van Altman, een Neoformalistische analyse en Heldts model van muzikale focalisatie. Door deze drie benaderingen gecombineerd in te zetten zal duidelijk worden welke kenmerken BABY DRIVER bevat van het musical genre en onder welk genre de film uiteindelijk geschaard kan worden. Hoe iedere benadering wordt ingezet en wat het belang van deze benadering is wordt hieronder verder verduidelijkt.

Zoals besproken in het theoretisch kader presenteert Rick Altman in zijn artikel 'A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre' een analysemodel waarin twee niveaus van genredefiniëring worden gecombineerd: semantiek en syntax. Altmans model biedt een kritische kijk op genreconstructie en wordt daarom gebruikt om een diepgaand onderzoek te doen naar BABY DRIVER's genredefinitie. In dit onderzoek zal zowel de semantiek als de syntax van de film geanalyseerd worden, om zo te achterhalen welke generieke filmische elementen regelmatig terugkomen en met welke generieke syntax deze gecombineerd zijn.

Altman biedt geen stapsgewijze methode aan hoe de semantiek en syntax geanalyseerd kunnen worden. Om deze reden wordt de Neoformalistische benadering gebruikt zoals besproken door Kristen Thompson in *Breaking The Glass Armor*. Neoformalisme richt zich net zoals Altmans model op de filmtekst, waardoor het mogelijk is Altmans model te combineren met een Neoformalistische analyse. Een Neoformalistische benadering zal Altmans model versterken aangezien deze op een gedetailleerd niveau aandacht richt op elementen binnen de film zelf, welke genretoekenning mogelijk kunnen maken. De formalistische analyse zal daarom in detail kunnen aantonen hoe de semantiek en syntax van BABY DRIVER is geconstrueerd.

Neoformalisme gaat ervanuit dat een filmanalyse op het niveau van een film zelf wordt uitgevoerd in plaats van een theoretisch uitgangspunt.[76] De benadering draait volgens Thompson om het verklaren van filmische elementen via feitelijke (empirische) waarnemingen in plaats van speculatie of interpretatie.[77] Hierdoor legt de benadering nadruk op de filmtekst en wordt er aandacht besteed aan het blootleggen van bijvoorbeeld stilistische elementen zoals cinematografie, mise-en-scène montage. Deze benadering kan vergeleken worden met het bekijken van een kunstwerk waarbij

[76] Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Oxford: Princeton University Press, 1988), 3.
[77] Thompson, *Breaking the Glass Armor,* 12-13.

vragen opkomen als “wat toont het beeld?”, “wat wil dit beeld zeggen” en “welke betekenis kan er aan dit beeld worden gegeven?” Er bestaat geen vaste methode om een Neoformalistische analyse uit te voeren, aangezien iedere film, net als een kunstwerk, anders is en op een andere manier kan worden benaderd.[78] Dit onderzoek maakt gebruik van twee formalistische onderzoeksmethoden: een analyse van de narratieve structuur om zo de syntax van BABY DRIVER te kunnen achterhalen, en een diepgaand shotanalyse om de semantische elementen in kaart te brengen.[79]

Naast het semantische/syntactische model van Altman en de Neoformalistische analyse zal Heldts model van muzikale focalisatie worden ingezet. De formalistische analyse zal de momenten aantonen wanneer muziek ingezet wordt en of deze diëgetisch of non-diëgetisch is. Er wordt hier echter niet in detail besproken wat de functie van de muziek op verschillende momenten is en vanuit wiens perspectief de muziek te horen is. Om deze reden zorgt dit model voor inzicht wanneer en of er sprake is van muziek welke de innerlijke emoties van personages weergeeft.

3.2 Syntax: narratieve structuur

De syntax van BABY DRIVER wordt bestudeerd door te kijken naar de plotstructuur, de relaties tussen de personages en de sturende functie van de geluidsband onder de film. Om een overzicht te krijgen van de narratieve structuur wordt gebruik gemaakt van een sequentieanalyse (bijlage 7.1) van de gehele film. Op basis van een segmentatie kan worden bepaald uit hoe veel akten de film bestaat en welke sequenties de overgangen tussen deze akten sturen.

Dit onderzoek volgt Bordwell en Thompsons methode in *Film Art* voor het segmenteren van het plot. Volgens de auteurs biedt een segmentatie een duidelijk overzicht van de verschillen en gelijkenissen tussen de delen en helpt het de ontwikkelingen binnen een film te overzien.[80] Een segmentatie is een schets van de film welke deze in delen opbreekt en markeert met opeenvolgende nummers en letters. Elke sequentie is gelabeld met een nummer, waarbij sommige scènes verder zijn opgesplitst met een letter. Soms kan een sequentie uit één scène bestaan, welke volgens de auteurs een grote rol speelt in de film. De meeste sequenties bestaan echter uit meerdere scènes welke gemarkeerd zijn met een letter.[81]

Zoals Altman beargumenteert helpt het bestuderen van de syntax (in combinatie met semantiek) om de film in zijn bredere geheel te begrijpen.[82] Het gaat hier om de zoektocht naar de grotere lijn en de betekenis van de film, iets wat Bordwell en Thompson ook in hun boek *Film Art* bespreken.[83] De auteurs beargumenteren dat de structuur van een film de kijker stuurt hoe ze de film begrijpen. Er zijn volgens hen vier soorten betekenis die aan een film toegekend kan worden:

---

[78] Thompson, *Breaking the Glass Armor,* 5-6.
[79] Beide methoden worden in het boek *Film Art* door Bordwell en Thomspon aangeboden. Hoe deze precies in dit onderzoek worden ingezet is te lezen in delen 3.2 en 3.4 van dit hoofdstuk.
[80] Bordwell en Thompson, *Film Art*, 68.
[81] Bordwell en Thompson, *Film Art,* 101.
[82] Altman, “A Semantic/Syntactic Approach,” 16.
[83] Bordwell en Thompson, *Film Art*, 57.

referential, explicit, implicit, and symptomatic.[84] Referentiele betekenis houdt simpelweg in dat de kijker refereert naar wat de film laat zien. Expliciete betekenis draait om het ideologische kernpunt van de film welke door de structuur van de film duidelijk wordt. Impliciete betekenis draait om de interpretatie en het gevoel van de kijker wat een film precies suggereert. Als laatste omschrijft de symptomatische betekenis de dominante ideologie (de manier van denken) op het moment van productie.[85] In de conclusie zullen deze betekenissen, behalve de symptomatische betekenis, worden meegenomen om zo een bredere uitspraak over het genre van BABY DRIVER te kunnen doen.

3.3 Motivatie gekozen scènes

Aan de hand van de sequentieanalyse is bepaald dat sequenties drie, elf en vijftien illustratief zijn voor dit onderzoek. Deze sequenties bevatten de introductiescène van Baby, de Tequila schietscène en de confrontatie tussen Baby en Buddy. [86] Deze scènes zijn gekozen vanwege de opvallende semantische elementen en hun plek in de syntax – iedere scène vindt in een andere akte plaats en implementeert muziek passend bij de situatie waarin de protagonist(en) zich in bevinden. De introductiescène in de *set-up* toont een groot contrast met de Tequila scène in de *development* en het gevecht tussen Buddy en Baby in de *climax.* Het contrast komt niet alleen door de verschillende manieren waarop muziek en 'dans' wordt ingezet in de scènes maar ook door de veranderde relaties tussen de personages en de wisselwerking tussen deze personages. Dit zal hieronder per scène verder worden toegelicht.

Deze film bevat twee introductiescènes in de *set-up* waarin Baby eerst geïntroduceerd wordt als 'crimineel' en daarna als 'gewone' tiener die van zijn muziek geniet. De eerste openingsscène kan gezien worden als een proloog, aangezien deze weerspiegelt wat er gaat komen en welke de dynamiek en het thema van de film aantoont. Baby wordt hier geïntroduceerd als professionele vluchtautochauffeur die ervoor zorgt dat de rest van de crew veilig ontsnapt na een beroving van een bank. Daarnaast komt de kijker hier meteen in contact met Baby's liefde voor muziek, aangezien hij playbackt en meezingt met het nummer "Bellbottoms".

De tweede introductiescène uit sequentie drie is gekozen om te analyseren aangezien deze overkomt als 'officiële' openingsscène. Hier worden de opening credits en de titel van de film in beeld wordt gebracht met muzikale ondersteuning van de opening van Bob en Earl's "Harlem Shuffle". Daarnaast wordt in deze scène duidelijk dat de film om Baby draait, en wordt de persoonlijkheid van het hoofdpersonage getoond. Baby playbackt en beweegt mee op het ritme van de muziek waardoor hij een soort kleine performance op straat geeft terwijl hij op weg is naar een café. Hier ziet hij voor het eerst Debora en hij wordt romantisch met haar gekoppeld.[87] Daarnaast zijn bepaalde woorden uit

---

[84] Bordwell en Thompson, *Film Art*, 58.
[85] Bordwell en Thompson, *Film Art*, 58-60. De symptomatische betekenis gaat om het economische, politieke, of ideologische uitgangspunt van de maker van de film, of in dit geval van Edgar Wright. Dit kan niet uit de filmtekst van BABY DRIVER gehaald worden en zal daarom niet meegenomen worden in dit onderzoek.
[86] De eerste scène duurt 2 minuten en 49 seconden, de tweede scène 1 minuut en 54 seconden en de derde scène 3 minuten en 11 seconden. In totaal zal er dus 7 minuten en 54 seconden aan materiaal op diepgaand niveau worden geanalyseerd.
[87] Dit wordt geuit in de muziek die zijn hoogtepunt bereikt, maar ook door de cameravoering en mise-en-scène die de aanwezigheid van Debora benadrukt.

de songtekst gevisualiseerd – een detail welke gedurende de rest van de film niet meer gebruikt wordt.

De volgende scène welke geanalyseerd wordt bevindt in de *development* van de film: de Tequila schietscène. In deze scène uit sequentie elf wordt Baby gedwongen om ammunitie te halen met de crew, en komt Baby in aanraking met Bats' agressieve kant. Wanneer het schieten begint wordt Baby voor het eerst als 'machteloos' getoond. Baby is een ster achter het stuur, maar hij hoort niet thuis in vechtscènes. Baby's onzekere positie in combinatie met snelle actie gemonteerd op Tequila's ritme maakte deze scène daarom een interessante toevoeging aan de analyse.

De derde scène uit sequentie vijftien speelt af in de *climax* van de film. In deze scène worden Debora en Baby bedreigd door Buddy in de Diner, aangezien hij Baby beschuldigt voor de dood van zijn vrouw Darling (Monica). Deze scène draait vooral om spanning, aangezien actie lang wordt uitgesteld en het onduidelijk is of Baby zich kan redden uit de situatie. Muziek en songtekst spelen in deze scène een significante rol om niet alleen Baby's, maar ook Buddy's gevoelens te vertolken.[88]

3.4 Semantiek: shotanalyse

Van de drie representatieve scènes wordt een gedetailleerd shotanalyse gemaakt welke de uitgeschreven analyse zal ondersteunen.[89] In deze shotanalyse worden de semantische elementen van de film per shot in kaart gebracht. Per shot wordt het volgende aangegeven: cameravoering (cinematografie), mise-en-scène en geluidsband - drie filmtechnieken welke Bordwell en Thompson in hun boek bespreken.[90] De vierde techniek, montage, wordt ook verwerkt in de analyse maar wordt vooral omschreven onder de geluidsband aangezien deze grotendeels hand in hand gaan.[91] Mise-en-scène bestaat volgens Bordwell en Thompson uit vier hoofdcomponenten: setting, kostuums en rekwisieten, belichting en *staging* (acteerwerk of gebeurtenis in een shot).[92] Alle componenten, behalve belichting, zullen worden meegenomen in de shotanalyse.[93] Binnen cameravoering wordt er gelet op de camerapositie, afstand en beweging.[94] De geluidsband is daarnaast opgesplitst in muziek, dialoog en achtergrondgeluid, drie elementen welke volgens Bordwell en Thompson centraal staan.[95] Ook wordt ter verduidelijking aangegeven of de muziek diëgetisch of non-diëgetisch is en wordt songtekst in de shotanalyse opgenomen. Deze shotanalyses verzamelen feitelijke informatie over wat (mise-en-scène/geluidsband) en hoe (cameravoering/editing) semantische elementen in beeld worden gebracht.

---

[88] Om deze reden wordt deze scène geanalyseerd in plaats van de laatste gevechtsscène tussen Buddy en Baby, waarin muziek op een vergelijkbare manier wordt ingezet als in de Tequila scène.
[89] Er worden maximaal drie representatieve scènes geanalyseerd op shot-niveau. Vanwege de lengte van de film is het voor dit onderzoek niet mogelijk om de gehele film per shot te analyseren.
[90] Bordwell en Thompson, *Film Art,* 111.
[91] Wat betreft montage wordt er alleen gelet op het 'ritme' van de shots (de lengte van de shots in combinatie met het ritme van de muziek).
[92] Bordwell en Thompson, *Film Art,* 115.
[93] Er is geen sprake van opvallende belichting in deze film waardoor dit element niet wordt meegenomen.
[94] Bordwell en Thompson, *Film Art,* 190, 195-196. Bordwell en Thompson bespreken in hun hoofdstuk over cinematografie ook elementen als *exposure,* soorten cameralenzen en hun functies en *framing ratio*. Deze worden niet in het onderzoek meegenomen vanwege tijdbeperking en omdat camerapositie, -afstand, en – beweging al voldoende informatie bieden over de cameravoering in de film.
[95] Bordwell en Thompson, *Film Art,* 270.

4. Analyse

4.1 De syntax van Baby Driver

De sequentieanalyse in bijlage 7.1 toont dat BABY DRIVER uit achttien sequenties bestaat, welke tussen de drie en twaalf minuten duren. De kortere sequenties onder de vijf minuten bevatten vaak scènes met weinig of geen actie, maar zijn eerder informatieve scènes welke verdieping bieden tot de personages en hun onderliggende motivatie. De langere sequenties boven de vijf minuten bevatten vooral momenten waarin Baby tot actie wordt gedreven, onder meer als vluchtautochauffeur of wanneer hij probeert te ontsnappen van Doc en zijn crew. De segmentatie toont aan dat de plotstructuur bestaat uit vier akten – een veelvoorkomende structuur van recente Hollywoodfilms volgens Thompson.[96] Baby's ontluikende liefde voor Debora stuurt de overgangen in deze akten.

De eerste akte, de *set-up*, bestaat uit sequenties één tot en met zes. Hier worden volgens Bordwell (en Thompson) de belangrijkste personages en de wereld van deze personages geïntroduceerd.[97] Zoals Altman in zijn boek *The American Film Musical* beargumenteert is een syntactisch kenmerk van de musical een verhaal dat wisselt tussen personages. Dit noemt Altman de narratieve strategie van de musical: verschillende groepen personages worden tegenover elkaar gezet, waarbij iedere groep (of individu) een andere culturele waarde heeft.[98] In de set-up van BABY DRIVER worden deze groepen geïntroduceerd: Baby (en Joseph), Debora en de crew van Doc. Baby wordt neergezet als een gecompliceerd personage dat in 'twee werelden' leeft: een criminele wereld onder leiding van Doc (sequentie 1 en 4) en de 'normale' wereld waarin hij als gewone tiener leeft (sequentie 3, 5 en 6). In deze akte wordt al gauw duidelijk dat hij voorkeur heeft voor een normaal leven, mede door zijn ontmoetingen met Debora in sequentie 3 en 6.[99] Debora en Baby willen allebei vrij zijn en een roadtrip maken, maar Doc en zijn crew vertragen dit verlangen gedurende de gehele film. De koppeling van geliefden is volgens Altman een belangrijk syntactisch aspect van de musical, aangezien dit het plot vormt.[100]

In sequentie zes spreekt Baby Debora voor het eerst, waarna hij op slag verliefd is. Dit initieert het eerste *turning point* evenals het begin van de tweede akte in sequentie zeven: de *complicating action.* Volgens Bordwell verandert hier het doel van de hoofdpersonage of wordt er extra op het doel gefocust.[101] Baby had al als doel om zijn laatste klus voor Doc uit te voeren, maar zijn gevoelens voor Debora versterken dit doel omdat hij samen met haar vrij wil zijn en zijn leven wil beginnen. Baby krijgt in deze akte nog een 'laatste' opdracht: het vernietigen van het lichaam van ex crew lid J.D. Wanneer de klus geklaard is lijkt Baby voor altijd af te zijn van Doc en zoekt hij Debora in sequentie

[96] David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It* (Berkeley: University of California Press, 2006), 36.
[97] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, 36. Bordwell haalt Thompsons boek *Storytelling in the New Hollywood* aan om de 4-akte structuur te beschrijven.
[98] Altman, *The American Film Musical*, 107-108.
[99] Hoe Baby en Debora gekoppeld worden als geliefden wordt in 4.2 verder besproken.
[100] Altman, *The American Film Musical*, 108-109.
[101] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It,* 36.

negen op. Hier ontvouwt zich een volgende *turning point,* aangezien Doc onverwachts en ongewenst Baby opzoekt tijdens een romantisch diner met Debora. Doc bedreigt Baby zelf, maar ook Debora en Joseph als hij als zijn "lucky charm" niet deelneemt aan de volgende klus. Deze uitspraak is voor Baby aanleiding om in de *development* - de derde akte bestaande uit sequenties tien tot en met veertien - zich te verzetten tegen Doc en zijn crew.

Bordwell geeft aan dat in de development het personage het moeilijk wordt gemaakt om zijn doel(en) te bereiken.[102] Zo probeert Baby in deze akte de situatie te ontvluchten, maar hij wordt betrapt waardoor zijn doel om met Debora een roadtrip te maken wordt uitgesteld. Op dit moment is er een *point of no return* en moet Baby de opdracht van Doc uitvoeren. De *crisis* in deze akte komt tot stand wanneer Baby de keuze moet maken om met de crew te vluchten na de beroving van het postkantoor, of om te ontsnappen door Bats te vermoorden. Hij kiest voor het tweede, wat zorgt voor een ommekeer in het narratief aangezien Baby nu moet vluchten van niet alleen de politie, maar ook van Buddy en Darling.

De laatste akte, de *climax,* begint vanaf sequentie vijftien, wanneer Buddy de dood van Darling wil wreken. In deze akte draait het om de vraag of de hoofdpersonage zijn doelen wel of niet zal behalen.[103] De climax wordt opgebouwd wanneer Buddy in de Diner Baby en Debora bedreigt. Baby schiet Buddy neer waardoor het lijkt alsof de resolutie van start gaat. Buddy vormt echter opnieuw een bedreiging als Baby en Debora samen met Doc zijn. Doc wordt vermoord en Baby moet opnieuw van Buddy af zien te komen. In sequentie 16 vindt het eindgevecht plaats en Baby en Debora winnen. De resolutie begint om deze reden pas in sequentie 17, wanneer Debora en Baby aan hun roadtrip beginnen. Baby wordt kort daarna opgepakt, maar zijn doel om met Debora te vluchten en haar hart te winnen is desondanks bereikt. De film eindigt met een korte epiloog, waarin Baby de gevangenis verlaat en Debora hem met een mooie auto opwacht. Hier wordt zoals Bordwell aangeeft een stabiele situatie aangetoond.[104] Baby's is vrij en kan eindelijk met Debora op reis. Deze epiloog is echter zo in beeld gebracht dat het op een droom lijkt, waardoor er niet met zekerheid gezegd kan worden dat de personages een gelukkig einde samen hebben.

Zoals Altman beargumenteert wordt in de syntax van de filmmusical muziek (en dans) ingezet om gebeurtenissen te benadrukken, welke in sommige gevallen zelfs belangrijker is dan de voortgang van het narratief.[105] De sequentieanalyse van BABY DRIVER toont aan dat in iedere sequentie één of meerdere nummers zijn ingezet. Een aantal keer is deze muziek simpelweg diëgetische achtergrondmuziek (sequentie 6A en 9D), en wordt hier niet door de personages op gereageerd. De muziek wordt echter vooral ingezet om Baby's emotionele staat te benadrukken (9C, 11D, 15A) of om Baby tot actie te drijven (2, 7B, 13B, 16). De muziek wordt vrijwel altijd door Baby via zijn oortjes gehoord, wat een afstand creëert tussen hem en de rest van de personages en de kijker toelaat tot

[102] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It,* 37.
[103] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It,* 38.
[104] Bordwell, *The Way Hollywood Tells It,* 38.
[105] Altman, *The American Film Musical*, 108-110.

Baby's wereld.[106] In eerste instantie lijkt zijn wereld realistisch, maar door de manier waarop Baby en andere personages/omgevingsgeluiden op het ritme van de muziek handelen wordt net zoals in musical een fantasiewereld gevormd.[107]

4.2 Scène 1: Baby haalt koffie (introductie)

In deze eerste geanalyseerde scène wordt hoofdpersonage Baby op straat gevolgd naar een café en terug. Baby luistert onderweg naar het nummer "Harlem Shuffle" waar niet alleen Baby, maar ook zijn omgeving en de cameravoering op reageert. Deze introductiescène van Baby wordt ingeluid met de titel van de film op de voorgevel van een gebouw in combinatie met de opening van "Harlem Shuffle". Wanneer de camera in shot 2 een tilt naar beneden maakt is Baby te zien die uit het gebouw loopt. Het is op dit moment onduidelijk welke rol dit gebouw speelt en wat Baby's doel is. Hij heeft zijn oortjes in, maar het is in de eerste twee shots nog onduidelijk of de muziek diëgetisch of non-diëgetisch is. Baby loopt echter in shot 2 en 3 wel op het ritme van de muziek, maar dit hoeft nog niet te betekenen dat hij dezelfde muziek als de kijker hoort. Pas vanaf shot 4, wanneer de opening van "Harlem Shuffle" overgaat naar het eerste couplet, wordt het duidelijk dat het nummer ook door Baby via zijn oortjes gehoord wordt waardoor oppervlakkige interne muzikale focalisatie tot stand komt. Vanaf dit moment volgen we Baby naar een café en zijn weg terug, iets wat in eerste instantie niet bijzonder lijkt. De wisselwerking tussen de mise-en-scène, muziek, de songtekst van de muziek en de omgevingsgeluiden zorgt echter voor opvallende details welke deze scène het gevoel geeft van een gechoreografeerde dans tussen Baby en zijn omgeving.

Zoals aangegeven in de shotanalyse wordt Baby in deze scène via een long take van drie minuten gevolgd. In het theoretisch kader wordt de long take besproken als een gebruikelijke cameravoering in musicalfilms, waarbij gebruik gemaakt wordt van vrije cameravoering.[108] In deze scène heeft de long take een soortgelijke functie als in een musical, namelijk dat de camera om Baby heen glijdt om zijn bewegingen op straat te volgen en om de omgeving welke reageert op Baby's muziek te tonen. Om ervoor te zorgen dat de analyse van deze scène goed te volgen is wordt iedere camerabeweging zoals een tilt, pan of tracking shot beschouwd als een nieuw 'shot'. Zo wordt het duidelijk waar besproken elementen uit de scène zich in de long take bevinden.

---

[106] De muziek geeft Baby daarnaast een bepaalde controle over de situaties waarin hij zich verkeerd. In sommige gevallen deelt hij zijn muziek (geforceerd) met andere personages, zoals Bats in sequentie 11B en Buddy in 15A. In deze gevallen verliest Baby de controle, en krijgt de kijker kort toegang tot het perspectief van Bats en Buddy. Dit wordt verder in 4.3 en 4.4 besproken.

[107] Altman, *The American Film Musical*, 109.Volgens Altman is de relatie tussen beeld en geluid in een musical anders dan in andere genres. In andere genres gaat beeld voorop, en wordt geluid als minder belangrijk beschouwd. In het musicalgenre draaien deze rollen om en staat geluid centraal, waarbij de muziek beweging stuurt in plaats van dat beweging de muziek stuurt.

[108] Brown, "Kill Bill," 180.

Harlem Shuffle en Baby

Baby reageert via meerdere manieren op de “Harlem Shuffle”. Zo beweegt hij op het nummer door op het ritme te lopen en door kleine dansbewegingen met zijn schouders of voeten te maken. Ook reageert hij op instrumentale aspecten zoals luide trompetten, welke hij in shot 9 imiteert door middel van een trompet in een etalage. Daarnaast sturen bepaalde woorden uit de songtekst zijn personage en praat (of playbackt) hij een aantal keer mee met de songtekst. Het woord “move” in shot 4 brengt Baby in beweging. Hij neemt synchroon met het woord een grote stap naar voren en beweegt zijn hoofd en schouders op de muziek. Het woord “right” in shot 5 laat Baby een snelle draai naar rechts maken richting een etalage en op het woord “slide” in shot 9 maakt Baby een glijdende beweging. In shot 9 stopt Baby kort achter een lantaarnpaal. Net als in shot 4 drijft het woord “move” hem weer in beweging en draait hij een rondje om de paal heen. Daarnaast playbackt Baby twee keer kort mee met de songtekst, in shot 5 met het woord “yeah” en in shot tien met het woord “baby”. In shot 13 praat hij hardop mee met de woorden “yeah, yeah, yeah” terwijl hij nadenkt over zijn koffiebestelling.

Afbeelding 1 – Baby reageert op “Harlem Shuffle”.

Deze scène opent met Baby die in een goede stemming zijn muziek beluistert, waardoor hij overkomt als een tiener zonder zorgen die geniet van de wereld. Hij trekt zich er nauwelijks wat van aan wanneer hij bijna aangereden wordt door een auto (shot 6) of tegen een vrouw inloopt (shot 9). Hij danst en loopt langzamerhand naar het café, terwijl hij geniet van en interacteert met zijn omgeving. Hij doet zelfs kort een shuffle, een vloeiende beweging met zijn voeten, voordat hij het café binnenstapt. In het café wordt de muziek beïnvloedt doordat Baby één oortje uit doet (shot 13). De kijker wordt tijdelijk uit Baby’s muzikale wereld gehaald en terug naar de realiteit gebracht, waar een koffiebestelling onderdeel van is. Daarnaast is dit het moment waarin de naam van Baby geïntroduceerd wordt, waardoor de verminderde focus op de muziek deze informatie beter doet overbrengen.

Afbeelding 2 – Baby loopt (en danst) vrolijk naar het café.

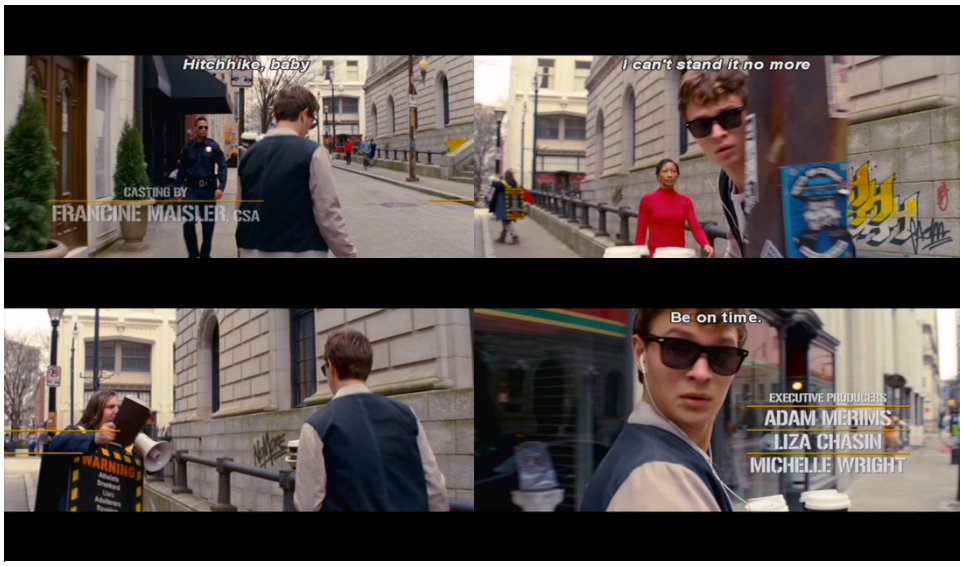
Terwijl Baby op zijn bestelling wacht ziet hij voor het eerst Debora. Ze loopt op straat, heeft zelf ook muziek in, en is ritmisch gelinkt met Baby's "Harlem Shuffle". Terwijl Baby Debora bekijkt doet hij zijn oortje weer in, precies op het moment dat de muziek een luide overgang maakt naar een volgend couplet. Dit deel van het nummer klinkt als het 'hoogtepunt' waardoor Baby's eerste blik op Debora duidt op een belangrijk moment. Daarnaast volgt de camera voor het eerst iemand anders dan Baby via een pan naar links, waardoor er kort een focus op Debora ligt in plaats van Baby. Ook dit duidt aan dat Debora belangrijk zal zijn in het verhaal.

Afbeelding 3 – Debora wordt met een pan gevolgd.

Wanneer Baby naar buiten loopt met de koffie (shot 15) verandert de stemming van de scène. Debora is plotseling verdwenen, en een politieagent komt voor haar in de plaats.[109] De muziek lijkt op dit moment van majeur naar mineur te gaan, waardoor het nummer als zwaarder en spannender overkomt. De agent krijgt via zijn walkietalkie informatie over de beroving in de vorige scène, waardoor Baby naar beneden kijkt en zich daarna verstopt achter een lantaarnpaal. De politieagent symboliseert Baby's ongelukkige situatie en haalt hem terug naar de realiteit: hij is geen onschuldige tiener maar een voortvluchtig crimineel. Het dilemma waar Baby zich gedurende de film in verkeert gaat hier van start: kiest Baby voor de liefde of blijft hij Doc's vluchtautochauffeur? Ook de songtekst sluit op dit moment aan bij Baby's situatie: "hitch-hike baby", "get into your slide" en "we're gonna ride" – iedere tekst heeft te maken met reizen, of in Baby's geval, proberen weg te komen. Daarnaast wordt hij door een straatprediker benaderd (shot 15) die hem 'bestraft' van zijn zondes en aangeeft dat hij niet van zijn zondes moet weglopen – precies wat Baby doet wanneer hij zich weghaast van de agent.

[109] In de werkelijkheid zou Debora nog op straat te zien moeten zijn, aangezien Baby haar snel achterna gaat wanneer hij zijn bestelling heeft ontvangen. Ze had geen mogelijkheid om in die korte tijd een steegje of winkel binnen te lopen.

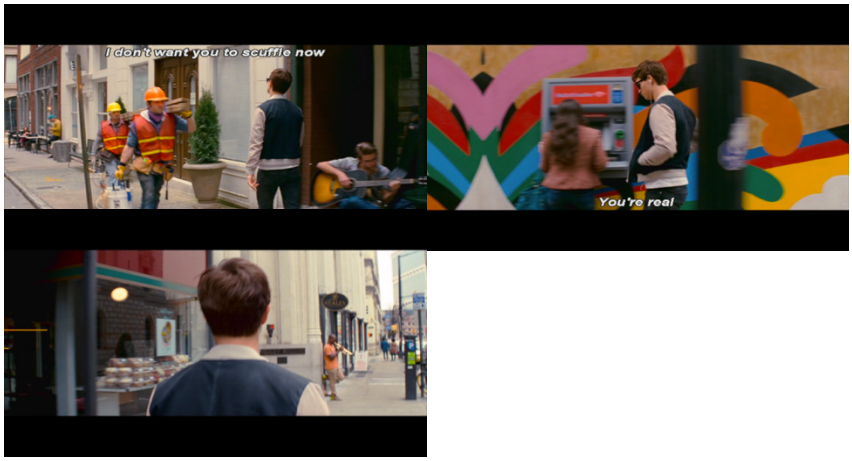
Baby loopt in dit gedeelte nog wel op het ritme van de muziek, maar hij besteedt hier verder geen aandacht aan zoals in het begin van de scène. Zijn doel is om zonder gezien te worden weg te komen en hij lijkt nu eerder onbewust op het ritme te handelen. Baby kijkt een aantal keren achterom voordat hij het gebouw binnenloopt, precies op het moment dat het nummer eindigt.



Afbeelding 4 – Baby loopt achterdochtig over straat.

Harlem Shuffle en omgeving

Naast Baby's interactie met de muziek reageert ook Baby's omgeving op de "Harlem Shuffle" (ondanks dat alleen Baby deze hoort). In deze scène spelen de locaties en de daarbij behorende achtergrondgeluiden in op de muziek. Zo zijn er op straat meerdere straatartiesten die inhaken op de muziek met bijvoorbeeld een gitaar, drums of trompet (shot 10, 15 en 17). Maar ook sirenes (shots 4 en 15), autotoeters (shots 2 en 6), een radio (shot 10), bepaalde knopjes (shots 5 en 9) en cafégeluiden (shots 12, 14 en 15) zijn op het ritme van de muziek ingezet. Dit gebeurt gedurende de gehele scène, ook wanneer Baby zich terug naar het gebouw haast.



Afbeelding 5 – Meerdere omgevingsgeluiden smelten samen met de muziek.

Naast achtergrondgeluiden speelt de mise-en-scène een grote rol in combinatie met de muziek. De staging is al grotendeels besproken, maar er gebeurt ook veel met de setting waarin Baby zich bevindt. Zo zijn een hoop woorden die in de songtekst voorkomen terug te vinden op gebouwen (bijvoorbeeld shots 5, 7, 9, 15 en 16) bomen (shot 9), lantaarnpalen (shots 7 en 15) en de stoep (shot 11). Deze woorden zijn precies op het moment te zien wanneer de woorden in het nummer gezongen worden, wat bijna een karaoke-achtig effect geeft. Daarnaast wordt de omgeving in een paar gevallen 'direct' aangepast. Dit gebeurt bijvoorbeeld wanneer Debora langs het café loopt. Voordat Debora langsloopt is een muurschildering aan de overkant van het café te zien, waarvan het hartje in het midden grijs ingekleurd is. Echter, wanneer Debora langsloopt is het hartje ineens rood, wat aangeeft dat Debora wellicht een toekomstige liefdesinteresse zal zijn. Ook is er in shot 17 over de originele graffiti in shot 5 heen gespoten.

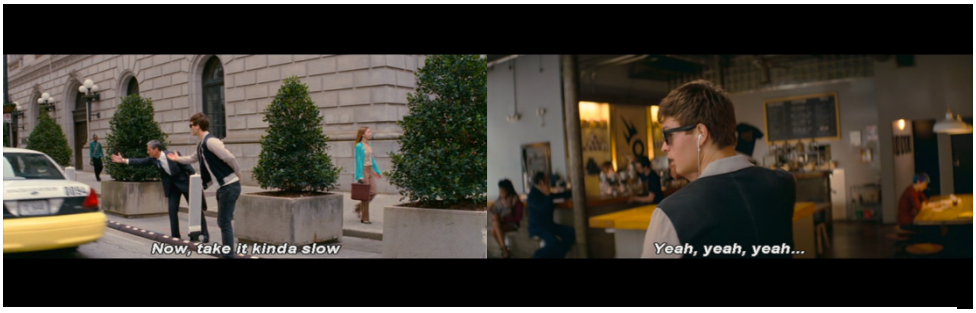
Afbeelding 6 – Woorden uit de songtekst zijn te zien in de omgeving en graffiti verandert ter plekke.

Harlem shuffle en cameravoering

Zoals aangegeven bestaat deze scène uit een long take waarin Baby van begin tot eind gevolgd wordt. De cameravoering wordt daarom volledig gestuurd door Baby's bewegingen en de kant die hij uitloopt. Dit gebeurt vooral door middel van tracking shots, maar ook via een pan naar links of rechts. Soms komt de camera dichtbij Baby (meestal tot een medium close-up), wat vooral gebeurt op momenten wanneer het tonen van zijn expressie van belang is of wanneer hij playbackt met de muziek. Zo is duidelijk een verschil te zien in zijn expressie voor en nadat hij een politieagent tegenkomt.

Afbeelding 7 – Medium close-ups van Baby

Medium shots en medium long shots tonen daarnaast Baby's lichaamshouding en zijn interactie met zijn omgeving, bijvoorbeeld wanneer hij een taxi voor laat gaan en een trompet imiteert. In het café wordt ook gebruik gemaakt van een medium shot, om zo Baby's omgeving (en later Debora) duidelijk aan te tonen. Een arc shot rondom Baby en een cafémedewerker zorgt daarbij eerst voor een focus op het gesprek tussen deze twee personages. Het volgende arc shot legt vervolgens de focus op Debora aangezien de camera haar looproute volgt.



Afbeelding 8 – Medium long shots en medium shots tonen Baby's omgeving.

Reflectie

Van de drie geanalyseerde scènes komt de semantiek in deze scène het meest overeen met de semantiek van een klassieke filmmusical zoals Altman deze beschrijft. Altman beargumenteert dat het format van een filmmusical altijd verhalend is, waarbij muzikale opvoeringen iets vertellen over de personages en hun onderliggende motivatie.[110] Deze scène draait volledig om Baby's introductie als personage, waarbij zijn innerlijke staat via oppervlakkige interne muzikale focalisatie wordt weergegeven. Hij is het enige personage die de muziek kan horen, waardoor de kijker toegang krijgt tot zijn perspectief. Baby bevindt zich in een realistische setting en reageert in het begin van de scène bewust op de muziek door te playbacken, te bewegen en soms te dansen. Ook dit is volgens Altman een semantisch element van de klassieke musical: gechoreografeerde uitvoeringen op het ritme van de muziek met een zekere mate van realisme.[111] Realisme moet daarnaast ook terug te vinden zijn in de soundtrack van een musicalnummer, zoals bepaalde realistische omgevingsgeluiden.[112] Dit komt tot stand in deze scène doordat niet alleen Baby, maar ook personages en objecten in zijn omgeving bijdragen aan de muzikale opvoering. Geluiden van de straat en het café zorgen voor een realistische

[110] Altman, *The American Film Musical*, 102.
[111] Altman, *The American Film Musical*, 106.
[112] Altman, *The American Film Musical*, 106.

sfeer, maar worden op het ritme van de muziek uitgevoerd waardoor de dagelijkse geluiden onderdeel van de muziek worden. Baby, zijn muziek en zijn omgeving smelten samen en voeren samen een choreografie uit, waarbij Baby de touwtjes in handen heeft en zijn omgeving orkestreert.[113] De long take helpt daarbij om de focus te leggen op Baby en zijn beleving van de wereld. In eerste instantie wordt Baby als vrolijk en zorgeloos getoond waarbij de long take helpt Baby's vrolijke bewegingen en zijn spontane interactie met de omgeving te tonen. Halverwege de scène ziet Baby Debora voor het eerst en focust de long take kort op haar personage. Door deze nieuwe focus, het oogcontact tussen de personages, de opzwepende muziek en de veranderende graffiti op de achtergrond worden deze personages romantisch verbonden. Dit is volgens Altman een ander semantisch aspect van de musical. De filmmusical is volledig afhankelijk van een verbonden (vaak mannelijk en vrouwelijk) stel: "No couple, no musical," aldus Altman.[114]

Baby, zijn omgeving en de muziek vormen in deze scène een typische performance zoals in de klassieke musical. De muziek stuurt Baby's handelingen, reflecteert zijn gevoelens en brengt hem en Debora samen, maar ook de mise-en-scène helpt mee om Baby's innerlijke staat weer te geven, zoals de vrolijke graffiti in het begin van de scène, en de politieagent, predikant, en sirenes aan het eind van de scène. De choreografie van de muziek in combinatie met de omgeving staat volledig los van de werkelijkheid en is hoogst subjectief. De kijker krijgt hierdoor toegang tot Baby's innerlijke conflict (misdaad of de liefde) en ontdekt daarbij zijn werkelijke gevoelens.

4.3 Scène 2: Tequila

De Tequila scène is geanalyseerd omdat deze muziek op een andere manier implementeert dan de introductiescène. Er zijn hier meerdere personages van de partij die allemaal reageren op het ritme op de muziek.[115] Er wordt daarnaast gespeeld met muzikale focalisatie aangezien niet alleen Baby, maar ook Bats de muziek in zijn hoofd afspeelt. Voordat "Tequila" wordt afgespeeld komen Baby, Buddy, Darling en Bats aan bij een verlaten warenhuis waar ze van Doc ammunitie moeten halen. Baby blijft in de auto zitten, maar Bats geeft aan dat hij mee moet lopen aangezien ze misschien van auto moeten wisselen. Baby heeft zijn oortjes in, en Bats zegt dat hij iets "funky" moet spelen voor het geval dat er iets misgaat. Vanaf dit moment start Baby het nummer "Tequila" uitgevoerd door The Button Down Brass en is de muziek diëgetisch. Overigens weten alle personages later in de scène dat Baby "Tequila" luistert, aangezien een handlanger van de wapenhandelaar vraagt waarom Baby oortjes in heeft.[116] De shotanalyse van deze scène begint vanaf de schietpartij, aangezien vanaf dit moment de muziek volledig synchroon loopt met de handelingen van de personages.

---

[113] Dit is iets wat niet gebeurt in een klassieke musical. In de klassieke musical is de muziek in de diëgetische wereld door alle personages te horen, en niet vanuit het innerlijke perspectief van één personage.
[114] Altman, *The American Film Musical*, 103.
[115] Deze personages horen de muziek niet. Alleen Baby heeft oortjes in en hoort het nummer.
[116] Bats pakt op dit moment een oortje van Baby en luistert een klein deel mee. Als hij de muziek herkent zegt hij tegen de handlanger "Tequila".

Tequila en protagonisten

De protagonisten komen in actie en reageren op de muziek wanneer een uitgebreide drumsolo in "Tequila" plaatsvindt. Bats initieert deze actie door op de eerste drumslag de wapenhandelaar neer te schieten. Hij bepaalt het ritme en laat de personages bewegen en schieten op het ritme van de drums.[117] Door de synchronisatie van de drums met de geweerschoten is er geen onderscheid te maken tussen de twee geluiden, waardoor de geweren overkomen als 'instrumenten' in de muziek en de personages als de 'drummers'. Dit maakt de scène realistischer, aangezien de geluiden passend zijn voor een diëgetische wereld, maar ook voor de musical net zoals het getoeter van auto's onder "Harlem Shuffle" in deel 4.2.

Baby is het enige personage in deze scène dat niet schiet, maar zich schuilhoudt achter een krat. Hij wordt in shots 27 en 29 beschoten door een handlanger waardoor hij meerdere malen zich op de grond omdraait om de kogels te vermijden. Omdat deze beweging op het ritme van de schoten (en drums) wordt uitgevoerd lijkt deze op een dansbeweging, evenals in shot 52 wanneer Baby omhoogkomt en gauw wegduikt voor Bats zijn geweer op het ritme van de muziek.

Afbeelding 9 – Baby draait weg van de kogels op het ritme.

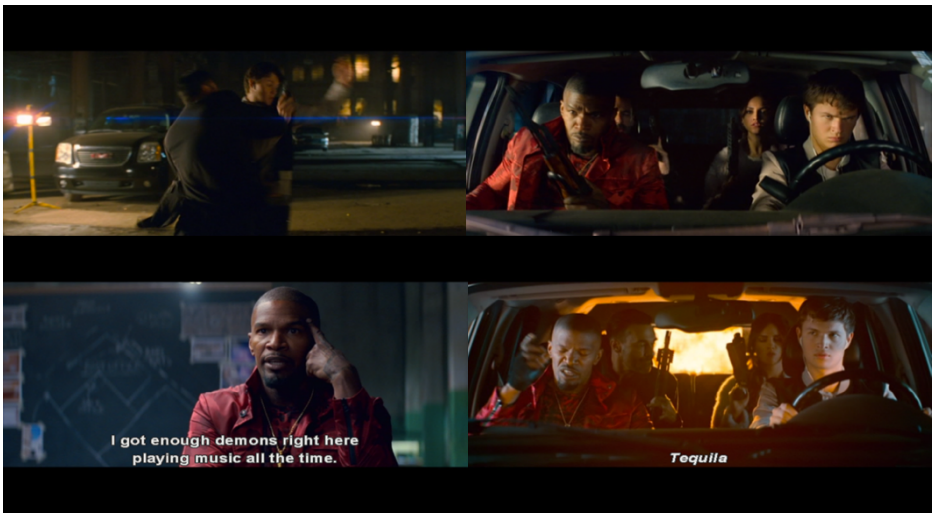
De schietscène eindigt tegelijk met de drumsolo in de muziek (shot 40). Bats schiet de laatste handlanger tegelijk met de laatste 'klap' in de solo dood. De muziek gaat over naar rustige percussie en is in shot 45 vrijwel niet te horen. Deze long take is het langste shot in de scène waarin de uitleg van Bats belangrijk is.[118] Buddy en Darling zijn boos op Bats dat hij het schieten initieerde en Bats legt uit dat de wapenhandelaar een undercoveragent was. In dit gedeelte van de scène handelen de personages niet op de muziek. Gedurende dit long shot is het refrein van "Tequila" langzamerhand steeds sterker te horen en spreekt Bats steeds sneller en luider waardoor spanning wordt opgebouwd. Als de muziek duidelijk te horen is en Bats zijn toespraak uitschreeuwt, worden hij, Buddy en Darling opzij geduwd door een handlanger die probeert te ontsnappen.

[117] Bordwell en Thompson benoemen het exacte bewegen op het ritme van de muziek ook wel Mickey-Mousing, aangezien dit vaak voorkwam in Walt Disneyfilms uit de jaren '30.

[118] De shots in deze scène duren gemiddeld anderhalve seconden terwijl deze longtake één minuut en 35 seconden duurt. De gemiddelde shotlengte is berekend door de lengte van de scène in seconden te delen door het aantal shots.

Afbeelding 10 – De schietscène eindigt en Bats legt de situatie uit. Ze worden omvergeduwd door een overlevende handlanger.

Baby wordt in deze scène voor het eerst getoond als onhandig, angstig en als iemand die geen controle over de situatie heeft. In voorgaande actiescènes zat Baby altijd achter het stuur, wat zijn specialiteit en kracht is. Wanneer de handlanger ontsnapt wordt Baby opgedragen hem neer te schieten, maar Baby weet niet hoe hij met een geweer om moet gaan (shot 47). De crew begint te schieten (op het ritme) en Baby duikt snel weg (shot 52). Pas wanneer Baby weer controle heeft als hij met de crew in de auto zit handelt hij op het ritme (zoals het gas geven op de muziek in shot 70). “Tequila” draait in deze scène echter meer om Bats dan om Baby. In shot 71 wordt het duidelijk dat Bats gedurende de gehele scène het nummer in zijn hoofd afspeelt. In sequentie 10F geeft Bats aan dat hij geen oortjes nodig heeft: “I got enough demons right here, playing music all the time”. Deze scène bevestigt deze uitspraak, aangezien Bats op het ritme het warenhuis opblaast en na de explosie met een zelfvoldane zucht “Tequila” uitspreekt, synchroon met het einde van het nummer.



Afbeelding 11 – Bats heeft meer controle over de situatie en de muziek dan Baby.

Tequila en omgeving

In deze scène spelen omgevingsgeluiden een minder grote rol, behalve om bepaalde uithalen in de muziek te versterken. Zo wordt er tijdens het schieten vaak misgeschoten en vangen kratten en auto's de kogels. Een voorbeeld is shot 25 waarin een houten krat wordt beschoten en deze versplintert op het ritme van de muziek. Daarnaast wordt bijvoorbeeld in shot 71 wordt de explosie van het warenhuis gecombineerd met de laatste uithaal van "Tequila".

De personages maken in deze scène vooral gebruik van de omgeving en de rekwisieten om een spektakel neer te zetten. Dit komt overeen met de manier waarop Brown de actiescènes in KILL BILL omschrijft als een gechoreografeerde muzikale opvoering. Het warenhuis is het podium, de personages de dansers, en de rekwisieten de instrumenten welke allemaal samensmelten tot een uitvoering op de muziek.

Tequila en cameravoering

Vanaf de schietscène zijn alle shots op het ritme van de muziek gemonteerd. De gemiddelde shotlengte is anderhalve seconde, waardoor de indruk gewekt wordt dat de actie wordt versneld.[119] Daarnaast wordt er gebruik gemaakt van veel verschillende camera afstanden. Long shots zoals shots 17, 19 en 44, medium long shots zoals shots 8, 13 en 45, en medium shots zoals shots 1, 12 en 52 worden daarbij gebruikt om de positie van de personages te tonen. Een aantal medium close-ups en close-ups tonen daarnaast (vooral) Baby's geschrokken gezichtsuitdrukking (shots 18 en 52), maar ook de gezichtsuitdrukkingen van de rest van de crew (shots 23, 37, 41).

Afbeelding 12 – Voorbeelden van long shots en medium close-ups.

Shot 45 bestaat uit een long take in combinatie met arc shots (360 graden shots). De muziek is rustiger en de camera draait meerdere malen om de personages heen om het gesprek tussen deze personages te

[119] De snelle montage op het ritme lijkt in eerste instantie niet in lijn te staan met de conventies van het klassieke musicalgenre. Dit is echter niet het geval. Langford stelt dat de filmmusical uit de jaren '80 vaak in een populaire "MTV videoclip-stijl" gefilmd werd om de interesse van het publiek te behouden, in plaats van de gebruikelijke long takes met uitgebreide en complexe dans en zanguitvoeringen door de personages. Langford, *Film Genre*, 99.

benadrukken. Wanneer de actie weer begint tijdens de ontsnapping van de handlanger (shot 46) wordt er weer gemonteerd op het ritme van de muziek.

Reflectie

Deze scène lijkt in eerste instantie niet veel toe te voegen aan het plot, behalve dat er een vorm van uitstel plaatsvindt van het verkrijgen van wapens. Het doel van deze scène lijkt hier op het creëren van een gechoreografeerd spektakel zoals Brown de actiescènes in KILL BILL omschrijft. Dit is een belangrijk semantisch kenmerk van het musicalgenre zoals Altman deze omschrijft. Er gebeurt hier echter meer dan alleen een uitvoering op het ritme van de muziek en wordt het door de analyse duidelijk dat er op dieperliggend niveau meer aan de hand is. Wanneer er gekeken wordt naar muzikale focalisatie wordt duidelijk dat de muziek in deze scène de innerlijke staat van Bats representeert in plaats van die van Baby. Baby wordt eerder in de scène door Bats opgedragen om iets "funky" af te spelen op zijn iPod, omdat Bats weet dat er een grote kans is dat er iets mis zal gaan.[120] Bats pakt later Baby's oortje en weet daardoor precies in welk couplet het nummer zich bevindt. Wanneer Bats begint met schieten initieert Bats de gechoreografeerde schietpartij waar de drumsolo van "Tequila" perfect onder valt. Bats hoort de diëgetische muziek hier niet meer, maar lijkt het nummer mentaal verder af te spelen waardoor hij op het perfecte moment begint met schieten. Baby heeft nog steeds zijn oortjes in, waardoor het lijkt dat de kijker toegang krijgt tot zijn perceptuele subjectiviteit, maar Bats hoort zoals de schietscène aantoont mentaal hetzelfde waardoor het verwarrend wordt wiens blik we op welk moment delen. Er wordt hier dus gespeeld met oppervlakkige muzikale focalisatie tot Baby en interne muzikale focalisatie tot Bats.

Deze scène draait meer om Bats dan om Baby.[121] Bats heeft de volledige de controle (wat ook te zien is aan Baby die angstig is, schuilt en beschoten wordt) en voert de drumsolo uit met behulp van zijn geweer. Pas wanneer Bats de laatste handlanger heeft neergeschoten stopt de drumsolo meteen en brengt het longshot in shot 45 de personages weer terug in de realiteit. Wanneer Bats tijdens het gesprek steeds luider spreekt en "full-metal batshit" dreigt te worden gaat de muziek weer mee met de gevoelens van Bats. De muziek wordt luid en de kijker keert terug tot de subjectiviteit van Bats, aangezien hij weer begint met schieten op het ritme van de muziek. Aan het eind van de scène kan met zekerheid gezegd worden dat Bats gedurende de scène het nummer in zijn hoofd afspeelt wanneer hij precies synchroon met Baby's muziek "Tequila" uitspreekt. De muziek is voor Bats dus beiden non-diëgetisch en intern diëgetisch, aangezien hij niet hoort wat Baby hoort maar wel het nummer volledig afspeelt in zijn hoofd. Het nummer kan beschouwd worden als een extensie van het personage van Bats, waarbij versnelling, vertraging en het zachter en luider worden van de muziek samenhangen met zijn emotionele staat.

[120] Funky muziek is een bepaalde muziekstijl welke een sterk dansritme bevat.
[121] De scène kan beschouwd worden als een solo van Bats welke getriggerd wordt door Baby's muziek.

4.4 Scène 3: Buddy wil wraak

In deze scène wil Baby Debora ophalen bij de Diner, om vervolgens samen te vluchten. Er staat hem echter een onaangename verassing te wachten, aangezien Buddy in de Diner aanwezig is. Tot sequentie 13 is Buddy altijd vriendelijk geweest tegen Baby, en kwam Buddy voor Baby op wanneer nodig. In een aantal scènes wordt wel Buddy's 'gevaarlijke' kant belicht, vooral als het gaat om zijn vrouw Darling. Als iemand ook maar één keer Darling verkeerd bekijkt zal Buddy die persoon kwaad doen. Buddy verliest zijn vrouw in sequentie 13, wat mede de schuld van Baby is aangezien hij ervoor gezorgd heeft dat ze te voet moesten wegkomen. Buddy's aanwezigheid in de Diner impliceert daarom dat hij Baby nu als vijand ziet. Deze scène draait om de vraag of Baby zich uit deze gevaarlijke situatie weet te redden. De inzet van het rustige, sensuele nummer "Never, Never Gonna Give Ya Up" van Barry White voelt daarbij misplaatst. De focus van de muziek ligt in deze scène meer op sfeer en songtekst welke de gevoelens van de protagonisten projecteren.

Never, Never Gonna Give Ya Up en protagonisten

De scène begint met Baby die arriveert bij de Diner. Op dit moment is Baby onwetend van Buddy's aanwezigheid. Baby kijkt gespannen, wat kan komen door de voorgaande gebeurtenissen in de film. De introductie van "Never, Never Gonna Give Ya Up" kan geïnterpreteerd worden als onheilspellend, vanwege de scherpe violen en een spannend ritme op de drums. Deze muziek in combinatie met Debora's bezorgde gezicht geeft aan dat er iets niet klopt. Baby heeft zijn oortjes in, maar het is onduidelijk of hij dezelfde muziek als de kijker hoort (wat later wel zo blijkt). Zijn handelingen zoals het uitzetten van de auto en het dichtslaan van de autodeur gaan op het ritme van de muziek, maar hij reageert niet op de muziek zoals in scène 1 in deel 4.2.

Afbeelding 13 – Baby en Debora hebben oogcontact. Baby kijkt gespannen en Debora

De violen in de muziek klinken intenser wanneer Baby de Diner binnengaat en op de achtergrond is heel zacht de songtekst "Baby, baby, baby, baby" te horen, in een lage stem welke veel lijkt op die van Buddy. Als Baby naar Buddy kijkt maakt de muziek een overgang naar het eerste couplet (shot 9). In shot 10 past de muziek perfect bij Buddy's handeling, namelijk het nemen van een slok koffie met zijn ogen dicht. De zwoele muziek en sensuele zucht in de songtekst in combinatie met die handeling geven de indruk dat de zucht uit Buddy's gedachten komt.

Afbeelding 14 – Buddy drinkt zijn koffie.

Baby koos dit romantische nummer omdat hij verwachtte dat hij alleen Debora zou zien, maar desondanks past dit nummer alsnog perfect in de scène. De muziek representeert namelijk de gevoelens van Buddy en Baby voor hun geliefden en dat ze hun liefde nooit zullen opgeven. Buddy zegt "hey lovebirds" tegen Baby en Debora, en laat vervolgens in shot 14 zijn geweer zien. Wanneer Buddy zijn vrouw op de televisie ziet wordt het voor de kijker duidelijk dat zijn vrouw is overleden aan haar verwondingen. Buddy vraagt aan Baby of hij van Debora houdt terwijl hij zijn geweer naar haar wijst. Hier wordt duidelijk dat Buddy Debora kwaad wil doen, net zoals Baby 'verantwoordelijk' is voor Darlings dood. De actie wordt uitgesteld wanneer een politieagent de Diner betreedt. Dit zorgt voor nog meer spanning in de scène, wat de muziek onderstreept door luider te klinken.

Afbeelding 15 – Buddy bedreigt Baby en Debora maar een politieagent stelt de actie uit.

De songtekst speelt tot aan shot 53 geen grote rol, behalve dat deze de sfeer van de scène bepaalt. In shot 53 zit Baby naast Buddy en pakt Buddy één van Baby's oortjes (de muziek wordt nu nog luider). Een soortgelijke situatie komt tot stand in sequentie 10 waarin Baby en Buddy samen naar Queen luisteren. Buddy weet hierdoor dat Baby muziek uitkiest op basis van zijn stemming en dat daarom de songteksten in shot 53 "Never, never gonna give you up" en in shot 54 "I'm never, ever gonna stop"

slaan op Baby's gevoelens voor Debora.[122] Hij kijkt Debora grijnzend aan terwijl Baby (passend bij de songtekst) hem boos aankijkt omdat hij Debora wil beschermen. De songteksten in shots 57 en 58 – "I just can't live without you en "I'm never ever gonna quit 'cause quittin' just ain't my shtick" – worden door Buddy meegezongen terwijl hij intens naar Baby kijkt. Deze songteksten zijn een exacte definitie van Buddy's personage: hij verloor zijn vrouw en zal letterlijk niet stoppen met het achtervolgen van de verantwoordelijke persoon tot die persoon of hijzelf dood is. Buddy trekt hierna de oortjes uit Baby's oren. De muziek stopt abrupt als Buddy zijn oortje uit heeft en wordt vervangen door non-diëgetische spannende muziek die bestaat uit een langdurige hoge toon, vergelijkbaar met Baby's tinnitus. Een interessant aspect van deze gebeurtenis is dat Buddy als het ware Baby's perspectief overneemt. Vrijwel de gehele film is vanuit Baby's perspectief en begint en eindigt een nummer op basis van Baby's handelingen, waardoor het lijkt dat Baby alles onder controle heeft. Wanneer Buddy de oortjes uit trekt wordt Baby uit zijn comfort zone gehaald en in Buddy's wereld meegenomen. Daarnaast eindigt het nummer pas wanneer Buddy zijn oortje uit doet en zegt "song's over Baby", waardoor het voelt dat Buddy nu controle heeft over de situatie. Dit verandert pas wanneer Baby plotseling Buddy neerschiet. De songtekst uit shots 57 en 58 geeft Baby de motivatie om Buddy in shot 76 neer te schieten, aangezien dat de enige uitweg is.

Afbeelding 16 – Buddy luistert mee met Baby's muziek.

Never, Never Gonna Give Ya Up en omgeving

In deze scène worden omgevingsgeluiden niet gecombineerd met de muziek, behalve in shot 8 wanneer er een auto op de snelweg toetert en in shot 29 wanneer de sirenes van een politiewagen te horen zijn. Daarentegen worden wel bepaalde rekwisieten uit de omgeving gebruikt door personages op het ritme van de muziek. Voorbeelden zijn Baby's auto, die wordt uitgezet en dichtgedaan (shots 4

[122] In sequentie 10 laat Baby het toe dat Buddy meeluistert wat aantoont dat hij Buddy enigszins vertrouwt. Hij laat Buddy toe tot zijn wereld omdat Buddy altijd aardig tegen hem is geweest. Wanneer Buddy in deze scène Baby's oortje indoet voelt het alsof Buddy zich tot Baby's wereld forceert, waardoor Baby de controle verliest.

tot en met 8), de politieagent die de deur van de Diner opent (shot 36), Buddy die zijn koffiekop neerzet op het ritme (shot 43), Buddy die op het ritme op een barkruk klopt als signaal voor Baby om te zitten (50), Buddy die tikt op zijn koffiemok omdat deze bijgevuld moet worden (shot 54), Debora die op het ritme de koffiekan pakt (shot 56) en de serveerster die de deur opendoet welke piept op het ritme (shot 73).

Afbeelding 17 – Rekwisieten uit de omgeving worden gebruikt op het ritme van de muziek.

Never, Never Gonna Give Ya Up en cameravoering

Ondanks het rustige nummer zijn de shots in deze scène heel kort, vergelijkbaar met een actiescène als Tequila. De meeste shots zijn niet langer dan één of twee seconden.[123] Ook zijn bijna alle shots synchroon gemonteerd met het ritme van de muziek wat de scène laat voelen als een muziekvideo. Alleen shots 8 en 68 zijn langer dan de gemiddelde shots. In shot 8 wordt de tijd genomen voor Baby's entree in de Diner. De focus ligt in eerste instantie volledig op Debora, aangezien Baby onwetend is van Buddy. De camera 'passeert' Baby en er wordt ingezoomd op Debora waardoor haar angst goed te zien is. Pas wanneer ze aangeeft dat zijn "buddy" er is maakt de camera een snelle pan naar links (met een zwiepend geluidseffect) waardoor nu de focus op Buddy ligt.

In shot 68 ligt de focus op Debora die koffie voor Buddy moet inschenken. Eerst wordt haar gezicht getoond via een medium close-up, waarin te zien is dat ze betraande ogen heeft. Vervolgens toont een tilt omlaag hoe ze de koffie met een trillende hand inschenkt, waardoor het kopje overstroomd. In dit shot wordt extra nadruk gelegd op Debora's angst voor Buddy, waardoor ze over komt als een 'dame in nood' die gered moet worden.

[123] De shots in deze scène duren gemiddeld 1,6 seconden.

Afbeelding 18 – De focus van Baby gaat van Debora naar Buddy.

Daarnaast verandert de positie van de camera regelmatig. Dit gebeurt vooral in het begin van de scène als er vanuit het perspectief of over de schouder van Buddy gefilmd wordt. Buddy zit op een kruk en is daarom lager gepositioneerd dan Baby en Debora die staan. De camerapositie is daarom vaak laag wanneer Baby en Debora in beeld zijn (zie bijvoorbeeld shots 11, 18 en 27) om zo te tonen dat ze vanuit Buddy's perspectief in beeld zijn gebracht. Ook wordt er in deze scène veel gebruik van medium close-ups en close-ups om de emoties van de personages te tonen. Zo is in shot 12 via een medium close-up goed te zien dat Buddy betraande ogen heeft en zijn neus ophaalt vanwege zijn verdriet voor Darling. In meerdere shots kijkt Baby naar Buddy, maar de close-up in shot 60 legt extra nadruk op Baby's boze blik (alsof hij elk moment Buddy iets aan kan doen). Baby's intense blik toont een groot contrast met de close-ups van Debora waarin ze vrijwel altijd angstig kijkt (shots 51, 61 en 67). Daarnaast wordt spanning gecreëerd door regelmatig close-ups te tonen van Buddy's geweer in de krant (shots 14, 33 en 44).

Afbeelding 19 – Voorbeelden van (medium) close-ups.

Reflectie

In deze scène is de liefde tussen Baby en Debora, maar ook Buddy en Darling de rode draad. Baby denkt eindelijk vrij te zijn van zijn criminele wereld en met Debora te kunnen vluchten. Het nummer "Never, Never Gonna Give Ya Up" is een reflectie van Baby's innerlijke gevoelens. Zijn doel om samen met zijn geliefde te zijn wordt echter uitgesteld door Buddy's aanwezigheid. In eerste instantie is Baby de enige die de muziek hoort (oppervlakkige muzikale focalisatie) en wordt er vanuit zijn perspectief getoond door middel van een tracking shot. Wanneer Buddy in shot 10 in beeld komt hoort Buddy de muziek niet, maar reflecteert de muziek ook Buddy's emotionele staat.[124] Op het ritme van de muziek wordt er afgewisseld tussen de perspectieven van Baby en Buddy en ontstaat er als het ware een mentaal duet tussen de personages welke draait om hun geliefden. De kijker weet op dit moment in het narratief dat Darling heel belangrijk voor Buddy was en dat hij alles voor haar doet wanneer iemand haar kwaad doet. In dit geval heeft Baby haar kwaad gedaan en wil hij haar dood wreken door Debora te vermoorden. Debora wordt in deze scène gepresenteerd als een dame in nood die afhankelijk is van Baby's bescherming. De songtekst van de muziek maakt duidelijk dat Baby ertoe in staat is alles te doen om deze bescherming te bieden. Wanneer Buddy een oortje van Baby in doet ontstaat er oppervlakkige muzikale focalisatie van beide personages en lijkt Buddy de volledige controle te hebben over Baby en Debora. Buddy playbackt hier het gedeelte "I'm never ever gonna quit" mee, wat betekent dat hij nooit zal opgeven en Baby nooit met rust zal laten.

Er wordt in deze scène niet extreem veel bewogen op het ritme van de muziek zoals in de voorgaande twee scènes, maar de manier waarop er gemonteerd is op de muziek maakt de scène alsnog een spektakel om naar te kijken. De muziek speelt hier ook een verhalende rol en vertolkt de gevoelens van beiden Baby en Buddy, waardoor de scène representatief is voor het musicalgenre zoals Altman deze omschrijft.

[124] Dit komt vooral door het moment wanneer Buddy een slok neemt van zijn koffie en een bepaald genot uitstraalt die bij de songtekst van de muziek past (shot 10).

5. Conclusie

5.1 Reflectie van model, benadering en methode

In dit onderzoek wordt de stelling dat BABY DRIVER onder het filmmusical subgenre actiemusical valt aan de hand van Altmans semantische/syntactische model, een Neoformalistische analyse en Heldts model voor muzikale focalisatie bevestigd. Allereerst bespreekt dit onderzoek Altmans opvatting dat genres uit twee onderdelen bestaan, die helpen (hybride) genres op een diepgaand niveau te bestuderen: de semantiek welke bestaat uit de visuele filmische elementen en de syntax welke de structuur en de bredere betekenisgeving van een film verklaart. Het combineren van Altmans model met een Neoformalistische benadering heeft mij in staat gesteld op een structurele manier de filmtekst te onderzoeken. Het Neoformalisme, een benadering waarbij feitelijke waarnemingen centraal staat, heeft geholpen de generieke elementen van de film op objectieve wijze bloot te leggen. De semantische elementen zijn achterhaald door middel van een shotanalyse, welke zich richt op de visuele bouwstenen van de film zoals cinematografie, mise-en-scène en de geluidsband. De shotanalyse is een geschikte methode om met Altmans model te combineren aangezien deze op gedetailleerd niveau naar de filmtekst kijkt en ook andere filmische aspecten meeneemt die Altman achterwege laat zoals cameravoering en staging, terwijl deze elementen ook veel kunnen zeggen over de semantiek van de film.

Altman geeft geen concrete methode hoe de syntax het beste geanalyseerd kan worden. Om deze reden is een sequentieanalyse ingezet om zo gemakkelijk overzicht te krijgen over de narratieve structuur, de relaties tussen de personages en de functie van de geluidsband. Deze methode kijkt naar de film in zijn bredere geheel om zo vervolgens de film te kunnen segmenteren en in aktes op te splitsen. Door op deze manier de onderliggende structuur van de film te achterhalen wordt daarnaast duidelijk wat de grotere betekenis van BABY DRIVER is.

Muzikale opvoeringen spelen volgens Altman een centraal onderdeel in beiden de semantische en syntactische elementen van het musicalgenre en dragen bij aan de betekenisgeving van een film. De opvoeringen hebben daarbij vooral de functie om de gedachten, emoties en gevoelens van personages uit te beelden zoals niet alleen Altman, maar ook musicalonderzoekers Feuer en Laing beargumenteren. Ook in BABY DRIVER heeft de soundtrack als functie om de innerlijke staat van Baby, maar ook van andere personages, te representeren. Altmans definitie over de functie van de soundtrack blijft echter beperkt en hij bespreekt niet hoe de kijker toegang krijgt tot de gevoelens van een personage via muziek.

Dit onderzoek suggereert een manier om deze conventie op een dieper niveau te kunnen analyseren door het toepassen van Heldts muzikale focalisatie theorie. Heldt beargumenteert dat muziek een belangrijk onderdeel is van focalisatie, waarbij de kijker op verschillende manieren toegang tot het perspectief van een bepaald personage kan krijgen, en zo ook toegang tot de innerlijke

staat van dit personage. Heldts model, bestaande uit vier muzikale focalisatie niveaus, blijkt een geschikte manier om meer te kunnen zeggen over wanneer en hoe de kijker precies toegang krijgt tot de emotionele staat van de personages, en wat dit betekent voor de bredere betekenis van de film. In BABY DRIVER krijgt de kijker vooral via oppervlakkige muzikale focalisatie en interne muzikale focalisatie toegang tot de personages. Beiden niveaus draaien om toegang tot de innerlijke gedachten en staat van personages, waardoor geconcludeerd worden dat muziek net zoals in musicals vrijwel altijd vanuit de innerlijke staat van personages te horen is en niet als non-diëgetische achtergrondmuziek is ingezet.

5.2 Wat maakt Baby Driver een actiemusical?

Door de filmtekst van BABY DRIVER op een zeer gedetailleerd niveau te bekijken kan worden geconcludeerd dat de musicalconventies dominant zijn. Deze film is niet hybride zoals de filmrecensenten stellen, en er wordt dus niet met genres gemixt wat gebeurt wanneer een film de syntax van één genre combineert met de semantische elementen van een ander genre. De film is een actiemusical op zowel het semantische en syntactische niveau. BABY DRIVER valt onder het subgenre actiemusical aangezien de filmpersonages leven in een wereld vol met actie en misdaad. Dit is simpelweg de situatie van de personages welke door muziek en opvoeringen op de muziek wordt geleid.[125]

Zoals Altman bespreekt bestaat de Hollywood filmmusical uit vijf semantische en vijf syntactische elementen.[126] De analyse toont aan dat al deze elementen te herkennen zijn in BABY DRIVER, en door de achterhaalde semantische en syntactische elementen kan er nu iets gezegd worden over de grotere lijn en betekenis van de film. Zoals Bordwell en Thompson beargumenteren kan er op vier niveaus betekenis aan een film gegeven worden. Referentiele en expliciete betekenis draaien daarbij om het begrijpen van de film, en impliciete en ideologische betekenis om de interpretatie.

De referentiele betekenis helpt de kijker de wereld waarin de personages leven te construeren. Deze betekenis ligt vooral in de semantiek van de film. Welke visuele en in dit geval ook auditieve elementen zien en horen we, herkennen we, en kunnen we wel of niet koppelen aan de realiteit? In het geval van BABY DRIVER leven de personages in een bestaande wereld: Downtown Atlanta. Deze wereld wordt echter door de manier waarop muziek is ingezet ook vaak een muzikale fantasiewereld. Personages, maar ook de cameravoering, de omgeving, en rekwisieten in deze omgeving reageren op (het ritme van) de muziek wat in de realiteit niet mogelijk is.[127] Dit gebeurt vooral wanneer we het subjectieve perspectief van een personage volgen.

---

[125] De wereld van Baby als vluchtautochauffeur is onvermijdelijk gevuld met actie, net zoals een backstage musical draait om personages die een show opzetten en een geanimeerde musical draait om een sprookje, legende of culturele mythe.

[126] De semantiek bestaat uit een verhalend format waarbij muzikale opvoeringen iets vertellen over de personages, handelingen op het ritme van de muziek, geluiden die in de diëgetische wereld maar ook onder een musicalopvoering passen en personages die romantisch verbonden worden. De syntax omvat de koppeling van geliefden, het gebruik van muziek en dans om situaties te benadrukken en om continuïteit te creëren, en de mogelijkheid dat de geluidsband van de film belangrijker is dan de voortgang van het narratief.

[127] Natuurlijk is het wel realistisch als Baby op zijn eigen muziek loopt en danst (zoals in scène 1) maar de manier waarop zijn omgeving inhaakt op de muziek maakt de scène alsnog een subjectieve fantasie.

De expliciete betekenis, of ook wel het ideologische kernpunt, kan ook gehaald worden uit het semantische niveau van de film. Deze betekenis draait om waar de film over gaat, waarbij het gevoel, verlangen en motivatie van een personage centraal staat. Door middel van semantische elementen als het plot, het gebruik van bepaalde objecten, herkenbare cinematografie en muziek komt deze betekenis in BABY DRIVER tot stand. De kijker ontdekt Baby's (maar ook Bats en Buddy's) verlangens en emotionele staat vooral door middel van muzikale focalisatie, wat ervoor zorgt dat de personages op een dieper niveau begrepen kunnen worden. Er wordt in deze film van de niveaus oppervlakkige interne muzikale focalisatie en diepe interne diëgetische muzikale focalisatie gebruik gemaakt.[128] Vooral de eerste vorm van focalisatie wordt in BABY DRIVER regelmatig ingezet wanneer Baby zijn oortjes in heeft. De kijker krijgt hierdoor toegang tot Baby's subjectiviteit, en komt via de muziek erachter dat Baby verlangens heeft voor Debora en zijn leven als vluchtautochauffeur haat. Het kernpunt van de film is dan ook Baby's liefde voor Debora en zijn doel om zijn criminele leven achter zich te laten. Muziek helpt daarbij Baby's gevoelens te reflecteren: een typisch semantisch element van de Hollywood musical zoals Altman deze beschrijft.

De impliciete betekenis draait om de boodschap die de film probeert over te brengen. Na het analyseren van de semantiek en syntax van BABY DRIVER kan worden gesteld dat de film probeert te zeggen dat liefde iemand tot het uiterste kan drijven, maar uiteindelijk ook alles overwint. In Baby's geval drijft de liefde hem tot het vermoorden van Bats en Buddy, ook al gaat dit volledig tegen zijn moraliteit in. De muzikale opvoering in scène één toont aan dat hij een normale tiener wil zijn in plaats van crimineel, in scène twee wordt aangetoond dat Baby de controle verliest (ook via interne diëgetische muzikale focalisatie), maar in scène drie wordt aangetoond dat de liefde alles kan overwinnen (zelfs wanneer Baby geen controle meer heeft). Muziek helpt al deze gevoelens en motivaties te versterken, wat volgens Altman een van de kernelementen van de musical is.

5.3 Vervolgonderzoek

Wellicht zijn er in dit onderzoek bepaalde semantische en syntactische kenmerken over het hoofd gezien of weggelaten die een andere onderzoeker wel zou meenemen. Altman doet een soortgelijke uitspraak in zijn boek *Film/Genre* dat voor ieder publiek genres kunnen verschillen en dat iedere kijker andere semantische en syntactische elementen aan een film kan toewijzen op basis van zijn of haar kennis.[129] Hoewel Altmans semantische/syntactische model een geschikte manier is om het genre van een film te definiëren zal een vervolgstap kunnen zijn om dit onderzoek te verbinden aan een breder pragmatisch veld. Altman stelt dat wanneer een film op semantisch, syntactisch en pragmatisch niveau wordt bestudeerd er meer gezegd kan worden over de grotere betekenis van de film voor een publiek.[130] Een pragmatische benadering houdt in dat er aandacht ligt op het *gebruik* van de

[128] Bij oppervlakkige muzikale focalisatie hoort het personage wat de kijker hoort. Het gaat hier om de zintuigelijke waarneming van het personage. Interne diëgetische muziek draait om de muziek die een personage mentaal hoort.
[129] Altman, *Film/Genre,* 223. Ieder individu heeft andere kennis over een genre waardoor genres bediscussieerbaar zijn.
[130] Altman, *Film/Genre,* 210.

semantische en syntactische elementen. In het vervolgonderzoek zal er dus onderzoek gedaan kunnen worden naar welke semantische en syntactische factoren werkelijk betekenis hebben, door ze te verbinden aan verschillende publieken welke deze factoren op verschillende manieren interpreteren.[131]

[131] Een kijker die bijvoorbeeld nooit een filmmusical heeft gezien zal andere semantische en syntactische elementen als betekenisvol beschouwen dan een kijker die filmmusical expert is.

6. Literatuurlijst

Altman, Rick. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre." *Cinema Journal* 23, nr. 3 (1984): 6-18.

Altman, Rick. *Film/Genre*. Londen: British Film Institute, 1999.

Altman, Rick. *The American Film Musical.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2012.

Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It.* Berkeley: University of California Press, 2006.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Londen: Routledge, 1992.

Brown, Geena. "Kill Bill: Quentin Tarantino as a Musical Filmmaker." In *Contemporary Musical Film*, geredigeerd door Kevin J. Donnelly en Beth Carroll, 174-190. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

Buhler, James. *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2019.

Feuer, Jane. *The Hollywood Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Heldt, Guido. *Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border*. Bristol: Intellect, 2013.

Laing, Heather. "Emotion by Numbers: Music, Song and the Musical." In *Musicals: Hollywood and Beyond*, geredigeerd door Bill Marshall en Robynn Stilwell, 5-13. Exeter: Intellect Books, 2000.

Langford, Barry. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburg University Press, 2005.

Moine, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

Plantinga, Carl. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.

Purse, Lisa. *Contemporary Action Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Oxford: Princeton University Press, 1988.

Websites

Ceulemans, Ewoud. "'Baby Driver': Swingen Achter het Stuur." *De Morgen,* 31 juli 2017. https://www.demorgen.be/tv-cultuur/baby-driver-swingen-achter-het-stuur~b7cf9932/.

Christiaans, Vince. "Baby Driver Recensie." *De Film Recensent,* 13 juni 2017. https://www.defilmrecensent.nl/recensie/baby-driver/vince-christiaans.

Grierson, Tim. "'Baby Driver': Review." *Screen Daily,* 16 oktober 2017. https://www.screendaily.com/reviews/baby-driver-review/5118950.article.

IMDb. “Baby Driver (2017).” Imdb.com. Geraadpleegd op 15 november 2019. https://www.imdb.com/title/tt3890160/.

Kermode, Mark. “Baby Driver Review – Boy Racer Hits All the Right Notes.” *The Guardian,* 2 juli 2017. https://www.theguardian.com/film/2017/jul/02/baby-driver-edgar-wright-ansel-elgort-review.

MovieMeter. “Baby Driver (2017).” Moviemeter.nl. Geraadpleegd op 28 maart 2020. https://www.moviemeter.nl/film/1111345.

Rotten Tomatoes. “Baby Driver.” Rottentomatoes.com. Geraadpleegd op 28 maart 2020. https://www.rottentomatoes.com/m/baby_driver.

7. Bijlagen

7.1 Sequentieanalyse Baby Driver

Legenda:

Dikgedrukt = flashback

Dikgedrukt en cursief = flashforward of toekomstdroom

Cursief = te horen soundtrack

Nr.	Tijdcode	Titel	Gebeurtenis
1	00:00:00 – 00:00:29	Openingscredits	Logo's producenten.
2	00:00:30 – 00:06:04	Bankoverval *Jon Spencer Blues Explosion – 'Bellbottoms'*	Buddy, Darling en Griff beroven een bank terwijl Baby hen als bestuurder opwacht in een vluchtauto. Terwijl hij wacht playbackt hij mee met zijn muziek die hij via zijn iPod luistert. De crew keert terug met de buit en Baby racet de auto weg van de scène. Hij weet de politie die hem achtervolgt slimmer af te zijn en brengt de crew naar een veilige locatie waar ze van auto wisselen. Cut
3	00:06:05 – 00:08:54	Baby haalt koffie *Bob & Earl – 'Harlem Shuffle'*	Titel van de film. Baby loopt vanuit een gebouw op straat terwijl hij muziek luistert. Hij gaat een koffietent binnen en bestelt vier koffies. Terwijl hij wacht ziet hij buiten een meisje (Debora) lopen. Hij ontvangt zijn bestelling en loopt terug naar het pand waar hij vandaan kwam. Cut
4	00:08:55 – 00:13:03	"Was he slow?" *Jonathan Richman & The Modern Lovers – 'Egyptian Reggae'*	A - Baby komt aan bij het verzamelpunt van de crew. Griff heeft moeite met Baby en denk dat er iets mis met hem is omdat hij constant oortjes in heeft. Doc verdedigt Baby. Cut B - De crew staat in de lift welke eerst Griff, en vervolgens Buddy en Darling verlaten. Doc en Baby stappen uit op een andere verdieping. Doc betaalt Baby en wijst hem op zijn volgende klus welke ook meteen zijn laatste is.

			Fade-out
5	00:13:04 – 00:16:35	Joseph *Googie Rene – 'Smokey Joe's La La'*	Fade-in A - Baby is thuis en zet muziek aan op een platenspeler. Hij verstopt zijn geld onder een vloerplank. Joseph (zijn dove pleegvader) zit in een rolstoel voor de tv en ziet deze actie. Baby vraagt in gebarentaal aan Joe of hij honger heeft en maakt hem een broodje. Joe ziet bewakingsbeelden van Baby op tv door de beroving en vraagt aan Baby waar het geld vandaan komt. Baby belooft hem dat hij klaar is na de volgende klus. Cut B - Baby kijkt 's avonds met Joe tv. Hij wacht op Docs telefoontje. Daarna maakt hij gedurende de nacht een remix van een opname van Doc die hij eerder op de dag maakte. Hij stopt de tape in een tas met andere tapes en ziet een tape getiteld 'mom'. **C - De ouders van Baby ruziën in de auto. Terwijl Baby als kind op de achterbank zit. Zijn moeder let niet op en rijdt in op een vrachtwagen.** D - Baby bekijkt de iPod die hij meehad tijdens het ongeluk. Cut
6	00:16:36 – 00:20:02	Verliefd op Debora *The Beach Boys – 'Let's Go Away For Awhile'* *Carla Thomas – 'B-A-B-Y'*	A - Baby zit in Bo's Diner en heeft zijn oortjes in. Hij ziet Debora buiten lopen. Ze komt zingend binnen en Baby neemt stiekem haar zang op. Debora loopt naar de personeelsruimte en daarna meteen naar Baby om hem te serveren. Debora weet dat hij haar heeft opgenomen en pakt de recorder flirterig af. Ze vraagt wat Baby bezighoudt en hij vertelt dat hij een chauffeur is. Baby vraagt wat Debora zong toen ze binnen kwam. Cut B - Baby zoekt een album in een platenzaak (waarschijnlijk ter aanbeveling van Debora). Cut C - Baby is thuis en playbackt mee met de muziek van het album. Joe ziet dat Baby verliefd is en zegt dat hij het meisje goedkeurt. Baby wordt

			plotseling gebeld op zijn wegwerptelefoon door Doc. Doc heeft een nieuwe opdracht voor Baby. Cut
7	00:20:03 – 00:30:17	Baby's laatste klus *Kashmere Stage Band – 'Kashmere'* *Dave Brubeck – 'Unsquare Dance'* *The Damned – 'Neat Neat Neat'*	A - Baby komt aan bij het verzamelpunt en ontmoet een nieuwe crew: Eddie No-Nose, J.D. en Bats. Ook deze crew trekt Baby in twijfel vanwege het constante gebruik van oortjes. Doc legt uit dat Baby tinnitus heeft en vertelt hoe Baby lid van de crew is geworden. Doc bespreekt het plan voor een beroving. Ook hier luistert Baby muziek, waardoor Bats niet gelooft dat hij het plan heeft meegekregen. Baby herhaalt precies wat Doc heeft gezegd. Fade out/fade-in B - Baby en de crew voeren het plan de volgende dag uit. De crew berooft een geldbusje, terwijl Baby in de auto wacht. Als de crew terugkeert en Baby probeert weg te komen zorgt een heldhaftige burger voor problemen. Hij volgt ze in zijn auto tot aan de snelweg en maakt het Baby moeilijk. Wanneer Bats hem probeert te beschieten maakt Baby een snelle manoeuvre om dit te voorkomen. Baby schudt de burger af en de crew wisselt van auto. Later rijden ze een parkeergarage binnen waar ze opsplitsen in twee andere auto's. Cut C - Baby en Bats komen aan in de parkeergarage van het verzamelpunt. Bats waarschuwt Baby dat het hebben van gevoelens resulteert in het vangen van een kogel. Cut
8	00:30:18 – 00:34:14	De vuilnisbelt *Bob & Earl – 'Harlem Shuffle'*	A - Baby loopt op straat met vier koffies. Hij let niet op en loopt tegen iemand aan. Hij komt aan bij het verzamelpunt van de crew en ziet dat J.D. er niet meer is. Bats zegt dat ze van hem af zijn. Cut B - Baby en Doc zijn in de parkeergarage. Doc geeft Baby's vrijheid, maar wijst hem nog een klus toe: het ontdoen van een auto waar J.D.'s lichaam in zit.

			Cut C - Baby staat in een vuilnisbelt waar hij de auto met J.D. erin laat vernietigen. Het geluid van het pletten van de auto herinnert Baby aan het auto-ongeluk. Op dit moment gaat de film steeds kort van het heden naar het verleden. Tussen de flashbacks door is Baby's gezicht en daardoor ook emotionele reactie in het heden te zien. **D - Baby's moeder zingt in een opnamestudio terwijl hij en zijn vader trots toekijken. Daarna is Baby thuis en opent hij cadeaus tijdens zijn verjaardag. Hier krijgt hij de iPod die later kapotgaat tijdens het ongeluk. Vervolgens ziet Baby zijn ouders terwijl ze ruziën en zijn vader slaat zijn moeder. Zijn moeder troost hem als hij in bed ligt. Als laatste wordt het ongeluk opnieuw getoond.**
		The Commodores – 'Easy (Single Version)'	E - De auto is volledig verwoest en Baby verlaat de vuilnisbelt. Hij gooit Doc's wegwerptelefoon in een kapotte auto. Fade-out
9	00:34:15 – 00:46:07	Eerste date	Fade-in A - Baby zoekt Debora op bij de Diner. Ze is van plan om na werk naar de wasserette te gaan. Baby vraagt of hij mee mag. Hij gaat aan een tafel zitten en Debora haalt koffie. Ze hoort van een collega dat Baby al sinds zijn kindertijd in de Diner komt aangezien zijn moeder er werkte. Debora serveert koffie en Baby vraagt om haar naam. Ze kletsen over muziek en Baby vertelt dat hij iPods voor verschillende stemmingen heeft. Ze praten over zijn moeder maar Debora wordt weer aan het werk gezet. Cut
		T. Rex – 'Debora'	B – Baby en Debora zijn bij de wasserette. Ze luisteren samen naar het nummer 'Debora' van T. Rex. Baby vertelt over zichzelf en zijn ouders. Ze spreken af om een keer uit eten te gaan. Fade-out/fade-in

		Beck – 'Debra' *Incredible Bongo Band – 'Bongolia'* *The Detroit Emeralds – 'Baby Let Me Take You (in My Arms)'*	C - Baby is thuis en danst en playbackt op muziek. Joseph vraagt wie Debora is. Baby verstopt opnieuw zijn geld en zegt tegen Joseph dat hij volledig klaar is met werken. Joseph stelt voor dat Baby een baan als pizzabezorger zoekt. Cut D - Baby heeft een baan als bezorger. Hij bezorgt pizza en krijgt extra fooi vanwege de snelle bezorgtijd. Cut D - Baby telt thuis zijn fooi. Joseph is blij dat hij een baan zonder extra complicaties heeft. Cut E - Baby haalt Debora op van de Diner. Ze gaan samen uit eten. Ze komen erachter dat iemand anders voor hun eten heeft betaald. Doc staat verderop in het restaurant. Baby voert in privé een gesprek met hem. Doc geeft aan dat hij nog niet klaar met Baby is. Hij belooft Baby veel geld na de volgende klus. Baby heeft geen keuze aangezien Doc zijn geliefden bedreigt als hij de klus niet doet. Cut F - Baby en Debora zitten in de auto. Baby brengt haar naar huis. Debora maakt zich zorgen om Baby en nodigt hem uit om naar binnen te komen. Baby slaat het aanbod af. Ze zoenen en Debora neemt afscheid. Fade-out
10	00:46:08 – 00:55:45	Het postkantoor *Alexis Korner – 'Early In The Morning'*	Fade-in A - Baby wordt opgehaald door Doc. Ze rijden naar een postkantoor welke de volgende dag beroofd zal worden. Baby krijgt de opdracht om binnen alle camera's, bewakers, bezoekers en medewerkers te tellen. Hij moet Doc's neefje meenemen om minder op te vallen. Cut B - Baby en Doc's neefje lopen het postkantoor in. Baby probeert alles met

			moeite te tellen. Doc's neefje helpt hem en geeft hem alle informatie die Doc nodig heeft. Hij koopt wat postzegels bij een vriendelijke verkoopster. Cut C - Baby keert terug bij de auto en deelt de informatie met Doc. Cut D - Doc brengt Baby naar huis. Hij weet alles over Baby's persoonlijke leven en over Joseph. Doc geeft aan dat Baby die avond aanwezig moet zijn bij het verzamelpunt. Cut E - De telefoon gaat af in de Diner. Baby belt Debora en vraagt of ze met hem een roadtrip wil maken. Debora wil niets liever. Cut
		Queen – 'Brighton Rock' *David McCallum – 'The Edge'*	F - Baby komt aan bij het verzamelpunt van de crew. Doc, Bats, Buddy en Darling zijn aanwezig. Bats en Darling bespreken Baby's oorprobleem. Buddy kletst met Baby over muziek. Ze luisteren samen naar Queen. Bats maakt ze belachelijk. Doc roept de crew samen om het plan voor morgen te bespreken. Hij stuurt de crew eerst naar een locatie om meer ammunitie te halen. Cut
11	00:55:46 – 01:07:55	Triggerhappy Bats *Martha and the Vandellas – 'Nowhere To Run'* *The Button Down Brass – 'Tequila'*	A - Baby en de rest van de crew rijden naar de locatie. Ze stoppen bij een tankstation. Bats gaat naar de wc. Buddy en Darling praten over Bats en Darling geeft aan dat Bats haar probeert te verleiden en wilt dat Buddy hem vermoord. Cut B - De crew komt aan op de locatie van wapenhandelaar The Butcher. Bats dwingt Baby mee te lopen in plaats van te wachten in de auto. Hij zegt dat Baby iets 'funky' op zijn iPod moet spelen. Hij geeft Baby een vuurwapen. Bats gaat in gesprek met de handelaar. Hij toont hen de wapens. Bats schiet de handelaar en zijn crew neer. Er volgt een vuurgevecht. Doc's crew overleeft deze en Bats legt uit dat de handelaar een undercoveragent was.

		Sam & Dave – 'When Something Is Wrong With My Baby' *Brenda Holloway – 'Every Little Bit Hurts'*	Cut C - De crew zit in de auto. Ze bespreken hun (code)namen. Bats ziet Bo's Diner in de verte en zegt dat Baby daar moet stoppen. Hij weigert en zegt dat de Diner slecht is, maar Bats dringt aan. Cut D - Baby arriveert in de Diner met de crew. Debora is blij hem te zien maar Baby negeert haar. Debora heeft door dat er iets niet klopt. Debora neemt een bestelling op. Bats probeert de geschiedenis van Buddy uit te vogelen. Darling neemt het op voor Buddy en waarschuwt Bats dat je Buddy niet boos moet maken. Debora brengt de drankjes. Bats vraagt aan Debora waarom Baby niet naar de Diner wilde gaan. Bats vraagt aan Baby of ze elkaar kennen. Als hij 'nee' zegt staat Bats op met zijn geweer klaar om weg te gaan zonder te betalen. Baby houdt hem tegen en Bats heeft door dat ze elkaar kennen. Ze verlaten de Diner en Baby laat een briefje voor Debora achter met een tijd en locatie. Cut
12	01:07:56 – 01:15:19	Baby's ontsnappingspoging	A - De crew arriveert terug bij het verzamelpunt. Doc is niet blij met wat er gebeurd is bij de wapenhandelaar. Hij annuleert de klus en stuurt iedereen naar huis. Bats overtuigt Doc om de klus door te laten gaan. Baby loopt na het gesprek naar een plek waar hij alleen is. Hij pakt zijn recorder en luistert naar het gesprek welke hij net heeft opgenomen. ***B - Baby ziet Debora bij een mooie auto. Het beeld is zwart wit en ze dragen kleding uit de jaren '50. Hij loopt naar Debora en kust haar.*** C - Baby kijkt op de klok en het is bijna 2 uur 's nachts, de tijd waarop hij met Debora heeft afgesproken. De rest van de crew slaapt. Baby pakt zijn spullen en gaat naar de parkeergarage. Hij start de auto maar Buddy houdt hem tegen. Hij zegt tegen Baby dat hij nu nog de kans heeft om alles achter te laten. Bats stapt ineens in de auto en vraagt wat er aan de hand is. Hij heeft Baby's recorder gevonden. Bats denkt dat Baby een undercoveragent is. Baby zegt dat hij remixen maakt van de gesprekken, maar dat ze thuis liggen. Bats slaat Baby bewusteloos.

			Cut D - Baby's tas met cassettes wordt op tafel in het verzamelpunt gegooid. Doc maakt Baby wakker en vraagt om uitleg. Baby maakt zich zorgen om Joseph. Baby moet een remix afspelen. De remix van Debora wordt afgespeeld en de crew legt de link met Debora van de Diner. Doc wil een nieuwe vluchtautochauffeur zoeken. Baby gaat hierop in en zegt dat hij de chauffeur voor morgen is. Fade-out/fade-in E - Debora wacht op Baby in de Diner. Fade-out
13	01:15:20 – 01:24:02	De achtervolging *Blur – 'Intermission'* *Focus – 'Hocus Pocus (Original Single Version)'* *Golden Earring – 'Radar Love (1973 Single Edit)'*	Fade-in A - Meerdere locaties in de stad worden getoond met het nieuws op de achtergrond. Fade-out/fade-in B - Baby en de crew rijden in de auto. Ze komen aan bij het postkantoor. Buddy en Darling stappen uit. Bats en Baby rijden achterom. Bats stapt uit bij de achteringang en gaat naar binnen. Baby wacht in de auto. Hij ziet de aardige verkoopster aankomen en signaleert dat ze niet naar binnen moet gaan. Ze haalt een bewaker maar op dat moment komt de crew naar buiten. Bats schiet hem neer voor de ogen van de verkoopster. De crew stapt in de auto en Baby rijdt met vol gas in de geparkeerde pick-up truck voor hem. Er steekt een lange stalen balk uit de pick-up welke Bats doorboort tijdens impact. Baby, Buddy en Darling ontvluchten de auto. Buddy wil Baby iets aandoen maar de politie komt te dichtbij. Darling En Buddy beginnen te schieten op de politie. Baby vlucht de scène met Buddy en Darling dicht op zijn hielen. De politie achtervolgt de drie. Baby rent een winkelcentrum binnen en vermomt zich in een winkel. Hij wordt alsnog herkend en vlucht naar buiten. Hij steelt een auto in de parkeergarage maar botst hier tegen een auto waar Darling en Buddy in zitten. Ze worden beschoten door de politie. Darling wordt neergeschoten. Baby ontsnapt terwijl Buddy op hem en de politie blijft schieten. Baby steelt verderop een auto van een oudere dame. In de auto zoekt hij een nummer op de radio. Dit is opnieuw 'Radar Love' van Golden Earring.

14	01:24:03 – 01:26:59	Afscheid van Joseph	A - Baby arriveert thuis en vind Joseph vastgebonden in de woonkamer. Hij verzamelt al zijn verstopte geld en belt naar de Diner om Debora te informeren dat hij eraan komt. Baby tilt Joseph naar buiten en steelt een andere auto. Cut B - Joseph wordt door Baby achtergelaten buiten een bejaardentehuis. Baby maakt een opname met zijn recorder waarin hij vertelt waar Joseph van houdt. Joseph en Baby nemen afscheid. Fade-out
15	01:27:00 – 01:32:41	Buddy wil wraak *Barry White – 'Never, Never Gonna Give Ya Up'* *Young MC – 'Know How'*	Fade-in A - Baby komt aan bij de Diner. Hij komt binnen en Debora waarschuwt hem dat Buddy er is. Buddy bedreigt Baby en Debora aangezien hij Baby de schuld geeft van Darlings dood. Er komt net op tijd een agent in de Diner die naar het toilet moet. De agent heeft niets door. Buddy luistert mee met Baby's muziek terwijl hij Debora koffie laat inschenken. Een andere serveerster komt onwetend vanuit de personeelsruimte binnen. Dit lijdt Buddy lang genoeg af zodat Baby hem neer kan schieten. B - Baby en Debora vluchten. Baby probeert Doc te bereiken maar Doc hangt op. Ze stelen een auto van twee junkies en Baby racet naar het verzamelpunt van Doc. Cut
16	01:32:42 – 01:40:56	Gevecht in de parkeergarage	Baby en Debora gaan naar Doc. Baby wil zijn tas met opnames terug in ruil voor geld. Doc voelt zich bedreigt door Baby. Pas wanneer Doc Debora ziet wordt hij wat milder en mag Baby zijn opnames meenemen. Ze staan daarna samen in de lift en geeft Doc ze een tas met geld om te ontsnappen. Doc geeft aan dat ook hij ooit verliefd was. De deuren van de lift openen en er staan drie bewapende mannen in de garage. Doc schiet en Baby en Debora vluchten. Doc vangt een aantal kogels waardoor Baby stopt met rennen en zich omdraait. Doc beveelt hem te rennen en hem achter te laten. Er komt een politiewagen aan waar Buddy in zit. Doc schiet op de auto maar Buddy rijdt hem aan. Buddy probeert Baby en Debora te raken maar

		Queen – 'Brighton Rock'	ze weten in een andere auto te komen. Er volgt een achtervolging en gevecht scène waarin Baby van Buddy probeert af te komen. Baby en Debora weten Buddy steeds slim af te zijn. Wanneer Baby denkt dat hij van Buddy af is wordt hij ineens door hem onder schot gehouden. Buddy schiet naast Baby's oren waardoor hij niets meer hoort. Debora valt hem aan wat Baby de kans geeft Buddy neer te schieten. Buddy valt een aantal verdiepingen naar beneden. Cut
17	01:40:57 – 01:46:03	De arrestatie *Sky Ferreira – 'Easy'*	A - Debora rijdt een auto terwijl Baby slaapt. Ze rijden in een mooie omgeving. Baby wordt wakker en hoort zijn moeders muziek. Ze komen aan bij een brug waar de weg wordt versperd door politiewagens. Debora probeert te ontsnappen maar Baby houdt haar tegen. Baby wordt opgepakt. Cut B - Baby wordt getoond in verschillende gevangenisomgevingen. Daarna zijn Debora, de oude dame van wie Baby de auto stal, de postzegelverkoopster en Joseph te zien tijdens zijn hoorzitting. Ze verklaren hem alle vier als onschuldig. Baby krijgt een gevangenisstraf van 25 jaar. Debora stuurt brieven naar Baby in de gevangenis. ***C - Opnieuw staat Debora voor een mooie auto en is het beeld zwart wit. Baby staat bij de uitgang van de gevangenis. Het beeld vervaagt langzaam naar kleur. Baby loopt naar Debora en ze zoenen.***
18	01:46:04 – 01:48:02	Aftiteling	

7.2 Shotanalyse

Legenda:

Afstand

ELS = Extreme Long Shot, LS = Long Shot, MLS = Medium Long Shot, MS = Medium Shot, MCU = Medium Close-Up, CU = Close-Up, ECU = Extreme Close-Up.

Positie

L = Laag, N = Normaal, H = Hoog.

Beweging

P = Pan, T = Tilt, C = Crane, ZI = Zoom In, ZO = Zoom Out, TS = Tracking Shot, A = Arc shot.

Scène 1 - Baby haalt koffie (00:06:05 – 00:08:54)

Let op! Deze scène bestaat uit een ononderbroken shot (longtake). Om deze scène efficiënt te kunnen analyseren wordt iedere camerabeweging beschouwd als een 'nieuw' shot om zo zonder verwarring te kunnen verduidelijken wat er te zien en horen is.

Shot			**Cameravoering**			**Mise en scène**			**Geluidsband**				
Nr.	Tijdscode	Lengte	Beweging	Positie	Afstand	Setting	Kleding en Rekwisieten	Staging	Muziek	Diëgetisch/non-diëgetisch	Songtekst	Dialoog	Geluid
1	00:06:05 – 00:06:09	4 sec.	-	L	LS	Hoog gebouw van de grond naar boven gefilmd. Het is overdag.	-	Logo BABY DRIVER in beeld.	Bob & Earl – 'Harlem Shuffle' (te horen gedurende de gehele scène) Harde trompetten welke het nummer openen.	Non-diëgetisch.	-	-	Geruis van de stad.
2	00:06:10 – 00:06:14	4 sec.	T omlaag	N	MLS	Ingang van het gebouw. Deze heeft mooie gouden deuren waarvan een kapotte ruit	Baby draagt alledaagse kleding en oortjes welke verbonden zijn aan de iPod in zijn broekzak.	Baby loopt naar buiten op de beat van de muziek.	Rustige beat.	Nog onduidelijk, Baby heeft oortjes in dus waarschijnlijk diëgetisch maar hij	-	-	Getoeter van een auto.

						dichtgetimmerd is en beklad met graffiti.				reageert hier niet op de muziek.			
3	00:06:15 – 00:06:18	3 sec.	P rechts	N	MLS → MS	Gebouw en daarna straatkant.	Baby doet een zonnebril op.	Baby loopt op de beat en pakt een zonnebril uit zijn jaszak. Hij steekt zijn handen in zijn zakken.	Idem shot 2.	Idem shot 2.	-	-	Stemmen op straat.
4	00:06:19 00:06:27	8 sec	TS	N	MS → MCU	Straatkant.	Idem shot 2 en 3.	Als Baby de zonnebril loslaat begint de tekst van de muziek. Baby reageert hierop door een grote stap naar voren te nemen. Hij loopt op de beat en beweegt lichtelijk mee met de muziek (schouders gaan op en neer, schudden met hoofd).	Rustige beat met zang.	Diëgetisch. Het is duidelijk dat de muziek uit Baby's oortjes komt.	You move it to the left. Yeah, then you go for yourself.	-	Sirenes, huilende baby, stemmen op straat.
5	00:06:28 – 00:06:31	3 sec.	P links	N	MCU → MS → MCU	Straatkant naar etalage schoenenwinkel. Het woord "right" (zoals in de songtekst) is op de muur gespoten.	Idem.	Baby loopt op de beat. Wanneer er "to the right" wordt gezongen draait Baby naar rechts richting de etalage waar hij naar zijn spiegelbeeld wijst. Hij draait zich om en playbackt "yeah" mee.	Idem shot 4.	Idem shot 4.	You move it to the right. Yeah, if it takes all night. Yeah…	-	Toeterende auto. Auto die op het ritme open wordt geklikt.
6	00:06:32 – 00:06:39	7 sec.	P rechts	N	MCU → MS → MLS	Straatkant.	Idem.	Baby steekt de straat over zonder te kijken en wordt bijna aangereden. De auto remt op het ritme van de muziek. Baby steekt volledig over en laat een taxi met een vriendelijk gebaar voor gaan waardoor de zakenman naast hem de taxi mist.	Luide trompetten, zang is luider.	Idem.	…if it takes all night. Now take it kinda slow.	Autobestuurder: Asshole! Zakenman: Hey! Taxi!	Piepende autobanden.
7	00:06:40 – 00:06:44	4 sec.	TS	N	MLS	Idem shot 6. De woorden "whole lotta" zijn op de muur gespoten. Het woord "soul" staat op de lantaarnpaal.	Idem.	Baby loopt op het ritme langs een groep straatartiesten. Hij steekt zijn handen weer in zijn zakken. Hij stopt heel kort achter een straatlantaarn nadat de songtekst "whole lot of soul" stopt.	Luide trompetten, zang is luider.	Idem.	With a whole lot of soul.	Straatartiest 1: Yeah. You go girl. Straatartiest 2: You know it, honey.	-
8	00:06:45 – 00:06:49	4 sec.	P rechts	N	MLS → MS → MCU	Idem.	Idem.	Baby neemt opnieuw een grote stap vanachter de lantaarnpaal wanneer de muziek weer klinkt zoals	Rustige beat met zang.	Idem.	Don't move too fast.	-	-

								in shot 1. Hij draait een rondje om de paal heen.					
9	00:06:50 – 00:07:12	22 sec.	TS	N	MCU → MS → MLS	Idem. De woorden “yeah you do” en “yeah” staan in bomen gegrafeerd. Het woord “slide” is op een muur gespoten. Het woord “limbo” is op een muur gespoten.	Idem.	Baby steekt weer over en loopt tegen een vrouwelijke voetganger in. Hij loopt langs een muurschildering van een man en kopieert zijn houding, wat enigszins lijkt op een aapje wat aansluit op de songtekst. Hij neemt weer een grote stap vanachter een boom waar de songtekst “Yeah you do” in gegrafeerd is. In de boom erna is de tekst “yeah” gegrafeerd wat synchroon loopt met de songtekst. De tekst “slide” staat achter hem op een muurschildering en loopt synchroon met de songtekst. Baby loopt opnieuw bijna tegen voetgangers aan en maakt een soort ‘glijdende beweging’. Hij loopt langs een muziekwinkeletalage en op het moment dat er weer luide trompetten te horen zijn imiteert hij alsof hij een van de trompetten in de etalage bespeelt. Hij draait een rondje.	Idem shot 8. Luide trompetten, zang is luider.	Idem.	Just make it last. You know you scratch just like a monkey. Yeah, you do, real, yeah. You slide into the limbo. Yeah, how low can you go?	Voetganger: Hey! Jerk.	Geluid van een knop om over te steken die op het ritme piept. Stemmen op straat. Drilboor. Geluid van knopjes van een pinautomaat die op het ritme worden ingedrukt. Bouwvakkers die naar elkaar schreeuwen. De piep van een auto die achteruitrijdt op het ritme van de muziek.
10	00:07:13 – 00:07:19	7 sec.	P links + TS	N	MLS → MS	Idem. De woorden “come on baby” staan op wat dozen een zijstraat.	Idem.	Baby loopt verder op het ritme en playbackt “baby” mee. Hij maakt een duik onder een lat welke gedragen wordt door twee bouwvakkers.	Luide trompetten. Rustige beat met zang.	Idem.	But oh, come on, baby. I don't want you to scuffle now. Just groove it…	-	Een motorrijder in een steegje die gas op het ritme geeft. Een gitarist die dezelfde melodie als de muziek speelt. De bouwvakkers spelen rapmuziek op hun draagbare radio welke aansluit op Harlem Shuffle.
11	00:07:20 – 00:07:22	2 sec.	T omlaag + TS	H	MS	Idem.	Idem.	Baby loopt verder en draait een rondje op een plek	Idem shot 10.	Idem.	…right here to the	-	-

						Het woord “Here” is op de stoep gespoten.		waar “here” met graffiti op de stoep is geschreven. Het woord “here” loopt synchroon met de songtekst. Baby maakt een dansbeweging (shuffle) met zijn voeten.			Harlem Shuffle.		
12	00:07:23 – 00:07:31	8 sec.	T omhoog + TS	N	MS	Straatkant en daarna een café.	Idem.	Baby loopt een koffietent binnen. Hij kijk achter zich om en heeft niet door dat hij als volgende aan de beurt is.	Idem.	Idem.	Yeah, yeah, yeah, do the Harlem shuffle.	Café medewerker: Next customer. Next customer. Baby: Oh uh. Medewerker: Can I take your order?	Een bel boven de deur van het café rinkelt op de beat. Cafégeluiden.
13	00:07:32 00:07:43	11 sec.	A links 360 graden	N	MS	Café Graffiti op de muur achter Baby (hartje is grijs).	Idem.	Baby denk na over zijn bestellingen. Zijn uitspraak “yeah, yeah, yeah” loopt synchroon met de muziek. Hij bestelt vier koffies.	Rustige beat met zang. De muziek wordt zachter omdat Baby één oortje uit doet.	Idem.	Oh, do the monkey shine. Yeah, yeah, yeah, do the Harlem Shuffle.	Baby: Eh… Yeah, yeah, yeah. I’ll have four black coffees, medium. Medewerker: Name? Baby: Baby. Medewerker: Baby? Baby: B-A-B-Y, Baby.	Cafégeluiden en koffie die gezet wordt.
14	00:07:44 – 00:07:53	9 sec.	A rechts 360 graden	N	MS	Idem shot 13. Graffit op de muur achter Baby (hartje is rood).	Idem + een koffiehouder met vier koffies.	Baby kijkt naar buiten en ziet Debora buiten lopen. Ze loopt op het ritme van zijn muziek. Ze kijkt hem aan en lacht. Baby ontvangt zijn bestelling.	Zachte trompetten en luide trompetten wanneer Baby zijn oortje weer indoet.	Idem.	Oooh.	Medwerker: Baby.	Deksels die op koffiebekertjes worden geplaatst op het ritme van de muziek.
15	00:07:54 – 00:08:30	36 sec.	TS	N	MS → CU → MS → MLS	Café en straatkant. De woorden “woah, woah, woah” zijn op een muur gespoten.	Idem shot 14.	Baby doet zijn zonnebril weer op en loopt naar buiten. Hij loopt langs een politieagent en kijkt naar beneden terwijl hij oversteekt. Hij stopt achter een lantaarnpaal en kijkt achter zich. Hij loopt langs	Rustige beat maar zang nu harder.	Idem.	Hitch, hitch-hike, baby, across the floor. Woah, woah, woah, I	Omroep via walkietalkie politieagent: Subaru WRX believed to be connected to the robbery…	Een bel boven de deur van het café rinkelt op de beat. Een straatmuziekant die meedrumt op het ritme.

						De woorden “no more” zijn op een muur gespoten. De woorden “now come on baby” zijn geplakt op een lantaarnpaal. De woorden “ride, ride, ride” zijn op een muur gespoten.		een straatprediker die hem lastigvalt met zijn preek. Hij loopt stevig door en wordt bijna aangereden door een fiets. Wanneer de tekst “ride, ride, ride” te horen is beweegt baby zijn hoofd van links naar rechts op het ritme. Hij steekt over en wordt weer bijna aangereden door een auto.			can't stand it no more. Now come on baby. Now get into your slide. We're gonna ride, ride, ride…	Straatprediker: The river of sin. Sin is your enemy. Sin can be washed away if you just find God. Don’t walk away from you sin.	Een fietsbel, sirenes van een politiewagen en getoeter op het ritme van de muziek.
16	00:08:31 – 00:08:38	7 sec	P rechts + TS	N	MLS → MS → MCU	Straatkant. De woorden “lil pony ride” zijn op een muur gespoten.	Idem.	Baby loopt door en kijkt naar een ruziënd stel op straat.	Idem shot 15.	Idem.	…liittle pony ride. Yeah. Shake, shake, shake…	Vrouw op straat: Is she in there? Man vanuit gebouw: I told you, no. Vrouw op straat: I can’t deal with you right now.	Stemmen op straat.
17	00:08:39 – 00:08:46	7 sec.	P links + TS	N	MCU → CU → MCU	Straatkant. De woorden “shake, shake, shake” zijn over het woord “right” (shot 5) gespoten.	Idem.	Baby loopt door en kijkt nogmaals achterom.	Idem.	Idem.	… shake a tail feather, baby. Ooh. Shake, shake, shake…	Man op straat: Be on time.	Stemmen op straat. Straatartiest die trompetmuziek speelt aansluitend op Harlem Shuffle.
18	00:08:47 – 00:08:54	7 sec.	P links + TS	N	MCU → MS → MLS	Straatkant + ingang gebouw shot 1.	Idem.	Voordat Baby het gebouw inloopt kijkt hij nog een laatste keer achterom terwijl hij zijn zonnebril half af doet en weer op. Hij loopt het gebouw binnen. Er is een politiewagen in de reflectie van het glas te zien.	Idem + muziek wordt zachter wanneer Baby richting het gebouw loopt.	Idem.	…shake a tail feather, baby. Down below. Ooh. Shake, shake…	Afkomst onbekend (klinkt als een radio): It is believed that the robbers have escaped with upwards of $200,000.	Stemmen op straat. Sirenes

Scène 2 – Tequila (01:00:16 – 01:02:10)

Shot			**Cameravoering**			**Mise en scène**			**Geluidsband**			
Nr.	Tijdscode	Lengte	Beweging	Positie	Afstand	Setting	Kleding en Rekwisieten	Staging	Muziek	Diëgetisch/non-diëgetisch	Dialoog	Geluid
1	01:00:16 – 01:00:17	1 sec.	-	N	MS	Verlaten warenhuis. Auto's staan geparkeerd.	Geweer in tas	Bats schiet de wapenhandelaar neer.	The Button Down Brass – 'Tequila' (te horen gedurende de gehele scène) De muziek speelt al zachtjes af in de shots hiervoor. Muziek is hier nog steeds zacht.	Diëgetisch. (Baby heeft deze in een eerder shot op zijn iPod aangezet).	-	Knal van geweer.
2	01:00:17 – 01:00:17	0,5 sec.	-	N	MS	Idem shot 1.	Wapenhandelaar heeft een wit pak aan. Bloed is duidelijk te zien.	De wapenhandelaar vangt de kogel.	Idem shot 1.	Idem shot 1.	-	Kreun van de wapenhandelaar.
3	01:00:17 – 01:00:18	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	Kratten met wapens.	De handelaar valt geschrokken naar achteren. Zijn handlangers pakken hun wapens.	De muziek wordt luider. De montage loopt vanaf nu synchroon met de muziek.	Idem.	-	Kreun van de wapenhandelaar. Vuurwapens worden afgevuurd op het ritme van de muziek.
4	01:00:18 – 01:00:18	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	Oortjes.	Baby kijkt geschrokken en neemt een stap naar achteren.	Idem shot 3.	Idem.	-	Vuurwapens worden afgevuurd op het ritme van de muziek.
5	01:00:18 – 01:00:19	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	Leren jas en pet.	Een handlanger van de handelaar pakt met een agressieve blik zijn geweer en duikt naar beneden.	Idem.	Idem.	-	Idem shot 4.
6	01:00:19 – 01:00:19	0,5 sec.	-	N	LS	Idem.	-	De wapenhandelaar valt op de grond.	De muziek is luider mede door de inzet van trompetten. De wapenhandelaar valt synchroon met de trompet.	Idem.	-	Idem.
7	01:00:19 – 01:00:20	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	Zwarte jas. Automatisch wapen.	Een handlanger schiet met een automatisch wapen.	Luide muziek.	Idem.	-	Idem.
8	01:00:20 – 01:00:20	0,25 sec.	-	N	MLS	Idem.	Houten kratten.	Buddy springt voor Darling. De kogels raken	Idem shot 7.	Idem.	-	Idem.

								de dozen die voor hem staan.				
9	01:00:20 – 01:00:20	0,25 sec.	-	H	MS	Idem.	-	Baby valt op de grond.	De trompet is nu afgezakt.	Idem.	-	Idem.
10	01:00:20 – 01:00:21	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	Automatisch wapen.	Een handlanger blijft met het automatische wapen schieten.	Vanaf dit moment zit in het nummer een drumsolo, maar door de manier waarop de wapens synchroon schieten met de solo is deze niet meer te horen.	Idem.	-	Idem.
11	01:00:21 – 01:00:21	0,5 sec.	-	N	MCU	Idem.	Houten krat.	Een andere handlanger schuilt zich achter een krat.	Idem shot 10.	Idem.	-	Idem + De klap tegen de krat loopt synchroon met de muziek.
12	01:00:21 – 01:00:22	0,5 sec.	-	L	MS	Idem.	-	Bats duikt weg van een kogel die een krat raakt.	Idem.	Idem.	-	Idem + De kogel die de krat raakt loopt synchroon met de muziek.
13	01:00:22 – 01:00:23	1,5 sec.	-	N	MLS	Idem.	Geweren.	Buddy en Darling vuren tegelijk naar de handlangers.	Idem.	Idem.	-	Idem.
14	01:00:23 – 01:00:24	1 sec.	-	N	MLS	Idem.	Auto.	Een kogel van Buddy of Darling raakt bijna een handlanger maar mist hem door een auto.	Idem.	Idem.	-	Idem.
15	01:00:24 – 01:00:25	1 sec.	-	L	MS	Idem.	Houten krat.	Bats herlaadt zijn wapen achter een krat. Kogels missen hem.	Idem.	Idem.	-	Idem + Wapen die in positie klikt op het ritme van de muziek.
16	01:00:25 – 01:00:25	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	Automatisch wapen.	Een handlanger schiet met het automatische wapen.	Idem.	Idem.	-	Idem.
17	01:00:25 – 01:00:26	0,5 sec.	-	N	LS (over de schouder van handlanger	Idem.	Houten kratten. Auto's. Automatisch wapen.	De handlanger schiet richting Darling. De wapenhandelaar ligt dood op de grond en een andere handlanger valt naast hem neer.	Idem.	Idem.	-	Idem.
18	01:00:26 – 01:00:26	0,5 sec.	-	H	MCU	Idem.	-	Baby ligt op de grond en kijkt verschrokken.	Idem.	Idem.	-	Idem.
19	01:00:26 – 01:00:27	0,5 sec.	-	N (Camera half slag gedraaid)	LS	Idem.	Houten kratten. Geweer.	Vanuit Baby's perspectief is Darling te zien die een geweer afschiet en Buddy die opstaat.	Idem.	Idem.	-	Idem.
20	01:00:27 – 01:00:28	1 sec.	-	N	MLS	Idem.	Geweer.	Darling staat klaar met haar geweer en Buddy	Idem.	Idem.	-	Idem + Trekker van het wapen wordt op

								haalt voor haar de trekker over.				het ritme overgehaald.
21	01:00:28 – 01:00:29	1 sec.	-	N	MS	Idem.	Geweren.	Buddy en Darling schieten tegelijk.	Idem.	Idem.	-	Idem.
22	01:00:29 – 01:00:29	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	Idem shot 19.	Een handlanger zit achter een krat en schiet.	Idem.	Idem.	-	Idem.
23	01:00:29 – 01:00:30	0,5 sec.	P rechts	L	CU	Idem.	Idem.	Bats zit achter een krat en haalt zijn geweer over. De handlanger die achter de andere krat zit is verderop te zien.	Idem.	Idem.	-	Idem.
24	01:00:30 – 01.00:31	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	Idem.	Bats kijkt vanachter de krat en beschiet de handlanger.	Idem.	Idem.	-	Idem.
25	01:00:31 – 01:00:31	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	Idem.	De handlanger krijgt houtsnippers in zijn gezicht door de kogel van Bats.	Idem.	Idem.	-	Idem + Geluid van hout dat versnippert op het ritme van de muziek.
26	01:00:31 – 01:00:31	0,5 sec.	-	H	MCU	Idem.	-	Baby ligt nog steeds op de grond. Hij maakt een snelle beweging naar rechts.	Idem.	Idem.	-	Idem.
27	01:00:32 – 01:00:33	1 sec.	-	L	MS	Idem.	Idem shot 19.	Baby wordt beschoten door een handlanger. Hij draait zich weg op de grond en mist de kogels. De draaien die hij maakt zijn op het ritme van de muziek (en kogels).	Idem.	Idem.	-	Idem.
28	01:00:33 – 01:00:33	0,5 sec.	TS (naar achteren)	L	MS	Idem.	Geweer	De handlanger beschiet Baby.	Idem.	Idem.	-	Idem.
29	01:00:33 – 01:00:34	0,5 sec.	-	H	MS	Idem.	-	Baby draait op de grond weg (op het ritme van de muziek).	Idem.	Idem.	-	Idem.
30	01:00:34 – 01:00:36	2 sec.	-	L	MS → MCU → CU → MS	Idem.	Bloedspetters. Geweer.	De handlanger wordt van achteren door een kogel geraakt en hij valt naar voren. Bats staat achter hem beschiet hem, ook wanneer hij op de grond ligt.	Idem.	Idem.	-	Idem.
31	01:00:37 – 01:00:37	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	-	Baby glijdt achter een groot voorwerp voor beschutting.	Idem.	Idem.	-	Idem.
32	01:00:37 – 01:00:37	0,5 sec.	-	N	MCU	Idem.	Geweren	Buddy en Darling staan nog steeds naast elkaar en schieten hun wapens tegelijk	Idem.	Idem.	-	Idem.

33	01:00:38 – 01:00:39	1 sec.	-	N	LS (over de schouders van Buddy en Darling)	Idem.	Auto's. Geweren.	Buddy en Darling beschieten de handlangers tegenover hen.	Idem.	Idem.	-	Idem.
34	01:00:39 – 01:00:39	0,5 sec.	-	N	LS (over de schouder van een handlanger)	Idem.	Idem shot 19.	Een handlanger vangt een kogel en valt neer.	Idem.	Idem.	-	Idem + Een schreeuw van de handlanger op het ritme van de muziek.
35	01:00:39 – 01:00:40	0,5 sec.	-	L	LS (over de schouder van een andere handlanger)	Idem.	Houten kratten. Geweren. Auto's.	Een andere handlanger schiet naar Buddy en Darling vanachter een auto terwijl zijn collega neervalt.	Idem.	Idem.	-	Idem.
36	01:00:40 – 01:00:40	0,5 sec.	-	L	MCU	Idem.	Geweren. Roze jas met bloed.	Darling wordt in haar arm geraakt.	Idem.	Idem.	-	Idem + Een kreun van Darling op het ritme van de muziek.
37	01:00:40 – 01:00:41	0,5 sec.	-	N	MCU	Idem.	Geweer.	Darling draait weg. En buddy blijft boos doorschieten.	Idem.	Idem.	-	Idem.
38	01:00:41 – 01:00:41	0,5 sec.	-	L	LS (over de schouder van de handlanger)	Idem.	Idem shot 35.	De handlanger loopt vanachter de auto richting Buddy en Darling. Hij vangt een kogel.	Idem.	Idem.	-	Idem.
39	01:00:41 01:00:42	0,5 sec,	-	L	MS	Idem.	Auto.	De handlanger valt op de grond naast een auto (te zien vanonder de auto). Hij valt op het ritme van de muziek.	Idem.	Idem.	-	Idem.
40	01:00:42 – 01:00:45	3 sec.	TS (naar achteren) → P links	N	MS	Idem.	Automatisch wapen. Auto's. Kratten. Geweer.	Een andere handlanger loopt naar voren en beschiet de crew. Bats komt achter een krat vandaan en schiet hem in zijn hoofd. Hij doet alsof hij een haal van een sigaret neemt.	Wanneer Bats stopt met schieten is de muziek weer goed te horen. De drumsolo is afgelopen en een rustig percussieritme is te horen.	Idem.	-	Idem.
41	01:00:46 – 01:00:48	2 sec.	-	N	MCU	Idem.	Krat.	Bats doet alsof hij sigarettenrook uitademt. Bats kijkt richting Buddy en Darling.	Rustige percussie. Montage nog steeds op het ritme van de muziek.	Idem	-	Inhalering en uitademing van Bats.
42	01:00:48 – 01:00:49	1 sec.	-	N	MS	Idem.	Krat en bebloede jas.	Buddy en Darling kijken boos naar Bats. Darling houdt haar gewonde arm vast.	Idem shot 41.	Idem	-	-

43	01:00:50 – 01:00:51	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	Onduidelijk waar Baby achter schuilt.	Baby komt omhoog vanachter zijn beschutting.	Idem.	Idem	-	-
44	01:00:52 – 01:00:54	2 sec.	C	H	LS	Idem.	Kratten. Bouwlampen. Spoorlijn.	De slachtoffers liggen verspreid in de ruimte. Bats staat achter een krat.	Idem.	Idem.	Bats: Done deal.	Treinhoorn op het ritme van de muziek.
45	01:00:55 – 01:01:30	35 sec.	P links → A 360 graden rechts → A 360 graden inks. → 360 graden rechts → 360 graden links → 360 graden rechts → P links	N	MLS	Idem.	Kratten. Bouwlamp.	Bats loopt richting de crew. Buddy is agressief en probeert Bats te slaan. Bats ontwijkt hem en zegt dat hij moet kalmeren. Darling snapt niet waarom hij de wapenhandelaar neerschoot en bedreigt hem met een geweer. Bats legt de situatie uit. Bats wordt vanachteren aangevallen door een handlanger. De handlanger rent weg.	De percussie verandert halverwege de dialoog weer naar de melodie van Tequila.	Idem.	Buddy; Dumb son of a bitch. Bats: Woah. Buddy: Fuck, Bats! You got my wife shot! I don't like that! Bats: Relax, Buddy. You handled it! Darling: What the fuck, you piece of shit? You shot the gunsmiths. Weren't they fucking Doc's contacts? Bats: They were Doc's contacts! Guess what, they was pigs. Look at the box. It says "APD." I clocked that tall strip of bacon with that fake-ass Louis Vuitton hat right off the bat. He busted me in '98. Now I don't know about you lovebirds fucking without a condom, but when somebody getting ready to barbecue me, I go full-metal batshit on… Darling: Shit! Buddy: Get him!	Treinhoorn op het ritme van de muziek.
46	01:01:30 – 01:01:31	1 sec.	-	N	MS	Idem.	Auto's.	Bats schreeuwt naar Baby dat hij de handlanger moet tegenhouden.	Idem shot 45.	Idem.	Bats: Baby, don't let him get away! Darling: Get him!	-
47	01:01:31 – 01:01:34	3 sec.	P rechts → P Links + TS	N → H	MLS	Idem.	Bouwlampen. Auto.	Baby haalt zijn geweer uit zijn broek. Hij is te langzaam en wordt op de grond geduwd door de handlanger. De handlanger rent naar een auto.	De melodie van Tequila is nu duidelijk te horen.	Idem.	Darling: Get him! Buddy: Do something! Darling: Get him!	-

48	01:01:34 – 01:01:34	0,5 sec.	-	N	CU	Idem.	-	Bats ziet dat hij weg probeert te komen en rent erachter aan.	Idem shot 47.	Idem.	-	-
49	01:01:34 – 01:01:35	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	Auto.	De handlanger stapt in de auto	Idem.	Idem.	Bats: Shit!	De autodeur opent op het ritme van de muziek.
50	01:01:35 – 01:01:36	1 sec.	-	H	CU	Idem.	Geweer.	Bats pakt een geweer uit een krat.	Idem.	Idem.	-	Trekker van het wapen wordt op het ritme overgehaald.
51	01:01:36 – 01:01:37	1 sec.	-	N	CU	Interieur auto.	Auto.	De handlanger start de auto.	Idem.	Idem.	-	Autosleutel wordt op het ritme in het contact gedaan.
52	01:01:37 – 01:01:38	1 sec.	-	N	MLS → CU	Verlaten warenhuis.	Auto. Bouwlamp.	De auto start. Baby staat weer op en komt voor de auto in beeld. Hij kijkt geschokt.	Idem.	Idem.	-	De auto start op het ritme.
52	01:01:38 – 01:01:39	1 sec.	-	N	MLS	Idem shot 52.	Auto's. Tassen met wapens. Bouwlamp.	Baby duikt weg en de rest van de crew schiet op de auto.	De muziek wordt overstemd door de geweerschoten.	Idem.	-	De wapens van Buddy, Darling en Bats vuren op het ritme van de muziek.
53	01:01:40 – 01:01:40	0,5 sec.	-	L	LS	Idem.	Idem shot 52.	Baby schuilt achter de kratten met wapens terwijl de crew op de auto schiet.	Idem shot 52.	Idem.	-	Idem shot 52.
54	01:01:40 – 01:01:41	1,5 sec.	-	N	LS (over de schouders van de crew)	Idem.	Auto.	De crew schiet op de auto welke achteruitrijdt.	Idem.	Idem.	-	Idem.
55	01:01:41 – 01:01:42	1 sec.	-	N	MS	Idem.	Geweren. Kratten.	De crew schiet tegelijk.	Idem.	Idem.	-	Idem.
56	01:01:42 – 01:01:42	0,5 sec.	-	N	MLS	Idem.	Auto.	De auto wordt zwaar beschoten en ruiten breken.	Idem.	Idem.	-	Idem + auto die achteruitrijdt.
57	01:01:42 – 01:01:43	0,5 sec.	-	N	MLS	Idem.	Geweren. Kratten.	De crew schiet tegelijk.	Idem.	Idem.	-	Idem.
58	01:01:43 – 01:01:43	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	Auto met kogelgaten en een missende ruit.	De handlanger in de auto wordt geraakt en is opslag dood. De auto stopt.	De muziek bereikt zijn climax tegelijk met de dood van de handlanger.	Idem.	SONGTEKST: Tequila!	Idem + brekend glas en auto die stopt.
59	01:01:43 – 01:01:44	0,5 sec.	-	N	MLS (over de schouders van Buddy en Bats)	Idem.	Tassen met wapens. Krat.	Baby springt weer omhoog vanachter de krat en kijkt geïrriteerd.	De melodie van Tequila is weer duidelijk te horen.	Idem.	-	-
60	01:01:44 – 01:01:49	5 sec.	P links → P rechts → T omlaag	N	MS	Idem.	Geweer. Bouwlamp.	Bats draagt Baby op hen weg te rijden. Baby en de crew lopen richting de auto	Idem shot 59.	Idem.	Bats: Get us out of here, Baby. Let's move. Come on, let's go. Move.	-

61	01:01:50 – 01:01:52	2 sec.	ZI	H	CU	Idem.	Tas met wapens. Kratten met wapens.	Bats pakt een tas met wapens en een handgranaat uit een krat.	De muziek wordt luider.	Idem.	-	-
62	01:01:52 – 01:01:52	0,5 sec.	T omlaag	N	MS	Interieur auto.	Auto.	Baby zit in de auto en sluit de deur.	De muziek is luid te horen.	Idem.	-	Autodeur sluit op het ritme van de muziek.
63	01:01:52 – 01:01:54	1,5 sec.	-	N	MS	Idem shot 62.	Achterbak auto. Nummerplaat.	De crew gooit de buit achterin de auto en sluit de achterklep.	Idem shot 62.	Idem.	-	Spullen vallen in de achterbak op het ritme van de muziek. Achterbak sluit op het ritme.
64	01:01:54 – 01:01:55	1 sec.	-	N	MS	Idem.	Auto.	De hele crew stapt in de auto. Baby kijkt boos.	Idem.	Idem.	-	De deuren sluiten op het ritme van de muziek.
65	01:01:55 01:01:55	0,5 sec.	-	H	CU	Idem.	Idem shot 64.	Baby trapt op het gas.	Idem.	Idem.		Voet op het autopedaal op het ritme van de muziek.
66	01:01:55 – 01:01:56	1 sec.	-	N	CU	Exterieur auto.	Idem.	De wielen van de auto slippen. De auto rijdt weg.	Idem.	Idem.	-	Slippende autobanden op het ritme van de muziek.
67	01:01:56 – 01:01:56	0,5 sec.	-	N	MCU	Interieur auto	Idem.	Bats heeft de handgranaat vast.	Idem.	Idem.	-	-
68	01:01:56 – 01:01:57	0,5 sec.	-	N	MS	Idem shot 67.	Idem.	Bats trekt de pin uit de handgranaat.	Idem.	Idem.	-	Pin wordt uit de granaat getrokken op het ritme van de muziek.
69	01:01:57 – 01:02:01	4 sec.	T omlaag	N	MCU → CU	Idem.	Idem.	De auto trekt op naast de auto waar de dode handlanger in zit. Bats gooit de granaat in de auto.	Idem.	Idem.	-	De auto remt op het ritme van de muziek. Bats gooit de granaat op het ritme en de granaat valt in de auto op het ritme.
70	01:02:01 – 01:02:04	3 sec.	-	N	MLS → LS	Exterieur warenhuis.	-	Baby rijdt weg uit het warenhuis.	Idem.	Idem.	-	Baby geeft gas op het ritme van de muziek.
71	01:02:04 – 01:02:07	3 sec.	-	N	MS	Interieur auto.	Idem.	Bats houdt zijn ogen dicht, vinger omhoog en wacht op de explosie. De granaat explodeert en zonder dat hij de muziek hoort zegt hij op het juiste moment Tequila. Baby kijkt boos.	Het nummer eindigt met een luide trompet.	Idem.	Bats: Tequila!	Explosie op de achtergrond (tegelijk met het einde van het nummer)
72	01:02:07 – 01:02:10	3 sec.	-	N	CU	Idem shot 71.	Idem.	Baby kijkt boos naar voren.	-	-	-	Automotor.

Scène 3 – Buddy wil wraak (01:26:59 – 01:30:10)

Shot			**Cameravoering**			**Mise en scène**			**Geluidsband**				
Nr.	Tijdscode	Lengte	Beweging	Positie	Afstand	Setting	Kleding en Rekwisieten	Staging	Muziek	Diëgetisch/non-diëgetisch	Songtekst	Dialoog	Geluid
1	01:27:00 – 01:27:04	4 sec.	T omlaag	H	LS	Exterieur van Bo's Diner. Het is avond.	-	-	Barry White – 'Never, Never Gonna Give Ya Up' (te horen gedurende de gehele scène) De opening van de muziek begint met een zacht ritme op een drumstel. Deze klinkt iets harder naarmate de auto dichterbij komt.	Non-diëgetisch.	-	-	Geruis van aankomende auto.
2	01:27:05 – 01:27:08	3 sec.	A links 180 graden	L	MS → MCU	Idem shot 1.	Een auto en Baby heeft zijn oortjes in.	Baby arriveert bij Bo's Diner in een auto. Hij kijkt vanuit de auto gespannen naar de Diner.	Montage shot 1 naar shot 2 op het ritme van de drums.	Nog onduidelijk, Baby heeft oortjes in dus waarschijnlijk diëgetisch maar hij reageert hier niet op de muziek.	-	-	Auto die arriveert en op de handrem wordt gezet.
3	01:27:09 – 01:27:11	3 sec.	-	N	MCU	Interieur van Baby's auto.	-	Baby wordt van achteren gefilmd. Eerst is Baby in de achteruitrijspiegel te zien en de Diner uit focus, daarna is Debora in de Diner te zien en Baby uit focus. Debora ziet Baby in de auto en Baby knikt naar haar.	Montage shot 2 naar shot 3 op het ritme van de drums.	Idem shot 2.	-	-	
4	01:27:12 – 01:27:13	1 sec.	-	N	CU	Parkeerplaats Bo's Diner.	Koplamp van de auto.	Baby zet de auto uit waardoor de lichten van de auto doven.	Montage shot 3 naar shot 4 op het ritme van de drums, evenals het doven van de koplampen.	Idem.	-	-	Auto die uit wordt gezet. Nadruk op het geluid van dovende autokoplampen.
5	01:27:14 – 01:27:15	1 sec.	-	N	MS	Idem shot 3.	-	Baby zit nog steeds achter het stuur en kijkt gespannen richting Debora. Hij haalt de sleutel uit het contact.	Ritme van de drums gaat door en er zijn nu onheilspellende violen te horen.	Idem.	-	-	Autosleutel die uit het contact wordt gehaald.

6	01:27:16 – 01:27:17	1 sec.	-	N	MLS	Interieur Bo's Diner.	Debora staat in haar serveersteruniform achter de bar van Bo's Diner.	Debora kijkt gespannen richting het raam naar Baby.	Montage shot 5 naar shot 6 op het ritme van de drums, precies wanneer Baby de sleutel uit het contact haalt. De drums en violen klinken langzamerhand harder.	Idem.	-	-	-
7	01:27:18 – 01:27:20	2 sec.	-	N	MCU	Idem shot 3.	-	Baby pakt zijn spullen, kijkt nogmaals richting Debora en opent de autodeur.	Montage shot 6 naar shot 7 op het ritme van een diepere beat.	Idem.	-	-	Autodeur die open klikt.
8	01:27:21 – 01:27:37	16 sec.	TS + P links → TS → ZI → P links	N	MLS → MS → MCU → MS → MLS (over de schouder van Baby) → MCU	Parkeerplaats Bo's Diner en daarna interieur Bo's Diner.	Buddy ziet er bezweet uit en heeft een mok in zijn hand.	Baby stapt uit de auto en slaat de autodeur dicht. Baby neemt een diepe zucht als hij richting de Diner loopt. Voordat hij naar binnen gaat kijkt hij nog een keer naar de auto. Baby loopt de Diner binnen. Hier begint de songtekst van het nummer. Debora kijkt hem gespannen aan vanachter de bar. Ze waarschuwt hem dat Buddy er is. De camera draait richting Buddy die aan de bar zit met een kop koffie.	Montage shot 7 naar shot 8 op het ritme van een basgitaar, precies wanneer Baby de autodeur opent. De autodeur slaat dicht op het ritme van de basgitaar. De violen worden steeds harder. Baby opent de deur van de Diner op het ritme van de basgitaar, evenals de tweede binnendeur. Terwijl de violen intenser worden wordt er op Debora ingezoomd.	Idem.	Baby, baby, baby, baby.	Debora: Your buddy's here.	Autodeur die dichtslaat. Geruis van de achterliggende snelweg. Getoeter van een auto, passend in het ritme van de muziek. Openen van de Diner deuren. De camera maakt een winderig geluid als er snel richting Buddy een pan wordt gemaakt.
9	01:27:38 – 01:27:39	1 sec.	-	L	MCU	Interieur Bo's Diner.	Baby heeft zijn oortjes nog steeds in.	Baby kijkt naar Buddy.	De opening van de muziek eindigt en een piano start het eerste couplet.	Idem.	-	-	-
10	01:27:40 – 01:27:42	2 sec.	ZI	N	MCU	Idem shot 9.	Kop koffie.	Buddy neemt een slok van de koffie met zijn ogen gesloten. Hij heeft een grote schram op zijn neus.	Montage van shot 9 naar shot 10 op de overgang van muziek naar songtekst.	Idem.	Uh.	-	-

									Rustige, zwoele melodie.				
11	01:27:43 – 01:27:44	1 sec.	-	L	MS	Idem.	-	Debora kijkt gespannen naar Buddy. Ze ademt luid.	Vanaf dit shot is ieder shot synchroon gemonteerd met het ritme van de muziek. Rustige, zwoele melodie.	Idem.	-	-	Gepraat op de televisie.
12	01:27:45 – 01:27:47	2 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Buddy kijkt naar Debora en Baby.	Idem shot 11.	Idem.	Oh Baby.	Buddy: Hey, lovebirds.	Gepraat op de televisie.
13	01:27:48 – 01:27:49	1 sec.	-	L	MLS (over de schouder van Buddy)	Idem.	-	Baby en Debora kijken gespannen naar Buddy.	Idem.	Idem.	-	Buddy: I was hoping…	Gepraat op de televisie.
14	01:27:49 – 01:27:50	1 sec.	-	N	CU	Idem.	Geweer tussen een krant.	Buddy laat het geweer zien die hij tussen een krant heeft verstopt.	Idem.	Idem.	Oh Baby…	Buddy:…I would catch you two.	-
15	01:27:50 – 01:27:51	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Debora kijkt bezorgd naar Buddy en haar ogen beginnen te tranen. Ze kijkt naar de televisie.	Idem.	Idem.	…keep on.	Buddy: And here you are. Televisie: Police…	Gepraat op de televisie.
16	01:27:52 – 01:27:53	1 sec.	-	N	MLS	Idem.	-	Buddy kijkt naar de televisie.	Idem.	Idem.	My Baby keep…	Televisie:…have identified three of the four robbers.	-
17	01:27:54 – 01:27:56	2 sec.	ZI	L	MS	Idem.	Televisie in de Diner.	Op televisie worden de mugshots van Bats en Darling getoond.	Idem.	Idem.	…on doin' it.	Televisie: Killed were Monica Castello…	-
18	01:27:56 – 01:27:57	1 sec.	-	L	MS	Idem.	-	Baby kijkt gespannen naar Buddy.	Idem.	Idem.	-	Televisie:…and Leon Jefferson III. Buddy: Monica.	Gepraat op de televisie.
19	01:27:57 – 01:27:58	1 sec.	-	H	MCU	Idem.	-	Buddy kijkt van de televisie verslagen naar beneden en zucht.	Idem.	Idem.	Right on, mm-mm	-	Gepraat op de televisie.
20	01:27:58 – 01:27:59	1 sec.	-	L	MCU	Idem.	Televisie in de Diner.	De mugshot van Monica wordt getoond op televisie.	Idem.	Idem.	Right on doin' it	Buddy: My Darling	-

21	01:28:00 – 01:28:01	1 sec.	-	H	CU	Idem.	-	Buddy kijkt naar de televisie.	Idem.	Idem.	-	Buddy: She was a good girl.	Gepraat op de televisie.
22	01:28:01 – 01:28:06	5 sec.	-	N	MLS	Idem.	-	Buddy zit aan de bar, kijkt naar Baby en Debora en pakt zijn geweer.	Idem.	Idem.	You got it together. Baby, keep on. Oh, you got it together baby. Right on.	Buddy: I love. I loved her.	Idem shot 21.
23	01:28:07 – 01:28:08	1 sec.	-	N	MLS	Idem.	-	Baby en Debora kijken gespannen naar Buddy.	Idem.	Idem.	Keep on doin' it.	-	Idem.
24	01:28:08 – 01:28:09	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	Geweer.	Buddy wijst zijn geweer naar Debora terwijl hij tegen Baby praat.	Idem.		Oh yeah.	Buddy: What about Debora, Baby? Is she…	-
25	01:28:09 – 01:28:10	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Debora kijkt angstig naar Buddy en ademt zwaar.	Idem.	Idem.	-	-	-
26	01:28:11 – 01:28:12	1 sec.	ZI	N	MCU	Idem.	Geweer.	Idem shot 24.	Idem.	Idem.	Mm-hmm my, my, baby, keep on.	Buddy: Is she a good girl? You love her?	
27	01:28:13 – 01:28:14	1 sec.	ZI	L	MCU	Idem.	-	Baby kijkt naar Buddy en geeft antwoord op Buddy dat hij van Debora houdt.	Idem.	Idem.	-	Baby: Yes I do.	-
28	01:28:14 – 01:28:15	1 sec.	-	N	MS	Idem.	-	Debora kijkt verrast naar Baby.	Idem.	Idem.	I swear you got it together…	-	-
29	01:28:16 – 01:28:18	2 sec.	-	N	MCU	Idem.	Geweer.	Buddy praat tegen Baby en kijkt naar Debora met het geweer in zijn hand. Op de achtergrond arriveert een politiewagen.	De muziek wordt luider.	Idem.	…baby. Keep on, keep on. Whatever, whatever.	Buddy: That's too bad.	Sirenes.
30	01:28:18 – 01:28:19	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Debora kijkt naar buiten.	Muziek is luider om de politiewagens te overstemmen.	Idem.	-	-	Sirenes en remmende politiewagens.
31	01:28:19 – 01:28:21	2 sec.	-	N	MLS (over de schouder van Debora en Baby)	Idem.	Geweer.	Baby en Debora kijken naar de aankomende politiewagens. Buddy houdt nog steeds het geweer gericht op Debora.	Idem shot 30.	Idem.	-	-	Idem shot 30.

32	01:28:22 – 01:28:23	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	Idem shot 31.	Buddy blijft Baby en Debora intens aankijken maar legt zijn geweer neer.	Idem.	Idem.	Girl.	-	-
33	01:28:23 – 01:28:24	1 sec.	-	N	CU	Idem	Geweer tussen een krant.	Buddy verstopt zijn geweer in de krant.	Idem.	Idem.	I'll do it.	-	-
34	01:28:24 – 01:28:25	1 sec.	-	N	MLS	Idem.	Politiewagen en agenten in uniform.	Een agent stapt uit de politiewagen.	Muziek blijft luid (ook als sirenes uit staan). De politieagent sluit de autodeur op het ritme van de muziek.	Idem.	-	-	-
35	01:28:25 – 01:28:26	1 sec.	-	N	MS	Idem.	-	Baby en Debora kijken naar de aankomende agent.	Luide muziek.	Idem.	-	-	-
36	01:28:26 – 01:28:27	1 sec.		N	MS	Idem.	Kop koffie.	Buddy neemt rustig een slok koffie terwijl de agent binnenkomt.	De agent opent de de deur van de Diner op het ritme van de muziek. Luide muziek.	Idem.	-	-	-
37	01:28:27 – 01:28:28	1 sec.	-	N	CU	Idem.	-	Baby kijkt gespannen van Buddy naar de agent.	Luide muziek.	Idem.	Forever…	-	-
38	01:28:28 – 01:28:30	2 sec.	-	N	MLS	Idem.	Politiewagen.	De tweede agent blijft in de politiewagen zitten met de zwaailichten aan.	Idem shot 37.	Idem.	…and ever, yeah, yeah…	-	-
39	01:28:30 – 01:28:31	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Baby kijkt naar beneden.	Idem.	Idem.	…yeah.	-	Geluiden uit de walkietalkie van de agent.
40	01:28:31 – 01:28:34	3 sec.	-	N	MS (over de schouder van Deborah)	Idem.	-	De agent loopt met een serieuze blik naar Debora, maar vraagt daarna vriendelijk of ze de sleutel voor de toiletten heeft. Baby doet een paar kleine stappen opzij.	Idem.	Idem.	I'll see you through it.	Omroep via walkie-talkie: Considered armed and dangerous. Agent: Got a bathroom key?	-
41	01:28:35 – 01:28:36	1 sec.	-	N	MS (over de schouder van de agent)	Idem.	-	Debora knikt en bukt richting de bar.	Idem.	Idem.	-	-	Geruis uit de walkietalkie.
42	01:28:36 – 01:28:37	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Baby kijkt gespannen naar de agent.	Idem.	Idem.	-	-	Sleutels voor de wc.
43	01:28:37 – 01:28:38	1 sec.	-	N	MLS	Idem.	-	De agent neemt de sleutels aan terwijl Buddy zijn koffie rustig verder opdrinkt.	Idem.	Idem.	-	Agent: Thanks.	Sleutels voor de wc.

													Koffiekop die wordt neergezet op het ritme.
44	01:28:39 – 01:28:40	1 sec.	-	N	CU	Idem.	Geweer verstopt in de krant.	-	Idem.	Idem.	-	-	-
45	01:28:40 – 01:28:41	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Buddy kijkt op naar de agent die langs hem loopt en maakt een vriendelijk gebaar met zijn gezicht.	Idem.	Idem.	I've got to keep you pleased…	-	-
46	01:28:41 – 01:28:42	1 sec.	-	N	MS	Idem.	Koffie en geweer in krant.	Buddy blijft rustig aan de bar zitten met zijn koffie.	Idem.	Idem.	…in every way i can.	-	-
47	01:28:43 – 01:28:44	1 sec.	-	N	MLS (over de schouder van Buddy)	Idem.	-	Baby kijkt gespannen naar Buddy. Buddy is uit focus, maar wanneer hij zijn hoofd draait richting de agent is hij in focus en Baby uit focus.	Idem.	Idem.	Gonna…	-	-
48	01:28:45 – 01:28:46	1 sec.	-	N	MLS (over de schouder van Buddy)	Idem.	-	Buddy kijkt naar de agent die richting de toiletten loopt.	Idem.	Idem.	…give you all of…	-	Piepende deur richting de toiletten.
49	01:28:46 – 01:28:47	1 sec.	-	N	CU	Idem.	-	Buddy kijkt weer richting Baby en Baby komt in focus. Hij staat nog steeds stil en gespannen.	Idem.	Idem.	…me as much as you can…	-	-
50	01:28:47 – 01:28:48	1 sec.	-	N	MLS	Idem.	Barkruk.	Buddy signaleert dat Baby naast hem moet komen zitten.	Idem.	Idem.	…stand.	-	Geklop een de kruk op het ritme.
51	01:28:49 – 01:28:50	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Debora kijkt angstig van Buddy naar Baby	Idem.	Idem.	Make love…	-	-
52	01:28:50 – 01:28:51	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Baby kijkt intens naar Buddy.	Idem.	Idem.	…to you right now. That's all…	-	-
53	01:28:52 – 01:28:55	3 sec.	-	N	MLS (over de schouder van Buddy)	Idem.	Grote zwarte tas.	Baby en Debora kijken naar Buddy. Baby loopt langzaam richting Buddy met een zware tas in zijn hand.	Idem.	Idem.	I want to do. I know you…	-	-
54	01:28:56 – 01:28:58	2 sec.	-	N	MLS (over de schouder van Debora)	Idem.	-	Baby loopt naar Buddy terwijl Debora toekijkt. Buddy pakt zijn koffiemok en signaleert naar Debora dat hij meer wil.	Idem.	Idem.	…need it, girl. And you know I need it too.	-	Getik op de mok op het ritme.
55	01:28:59 – 01:29:01	2 sec.	TS	N	MLS	Idem.	-	Debora kijkt angstig naar Buddy terwijl ze richting de koffiemachine loopt.	Idem.	Idem.	'Cause I found…	-	Getik op de koffiemok als signaal (op het

													ritme van de muziek).
56	01:29:02 – 01:29:03	1 sec.	-	N	CU	Idem.	Koffiekan.	Debora pakt de koffiekan.	Idem.	Idem.	…what the world is…	-	Een motor op de snelweg. Koffiekan welke op het ritme wordt gepakt.
57	01:29:04 01:29:05	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Baby zit naast Buddy. Hij kijkt zeer gespannen.	Idem.	Idem.	…searching for.	-	Idem shot 56.
58	01:29:05 – 01:29:11	6 sec.	TS + T omlaag	N	MCU	Idem.	Koffiekan.	Debora loopt met betraande ogen naar Buddy en schenkt koffie in. Ze trilt en knoeit.	Idem.	Idem.	Here, right here, my dear. I don't have to look no more. And all…	-	-
59	01:29:11 – 01:29:13	2 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Buddy reageert op Debora die koffie inschenkt.	Idem.	Idem.	…my days.	Buddy: That's plenty.	-
60	01:29:14 – 01:29:15	1 sec.	-	N	CU	Idem.	-	Baby kijkt boos naar Buddy.	Idem.	Idem.	I've hoped and I've prayed.	-	-
61	01:29:15 – 01:29:16	1 sec.	-	N	CU	Idem.	-	Debora kijkt angstig naar Buddy.	Idem.	Idem.	For someone…	Buddy: Thank you.	-
62	01:29:17 – 01:29:18	1 sec.	-	N	CU (over de schouder van Baby)	Idem.	-	Buddy kijkt weer naar Baby.	Idem.	Idem.	…just like you…	-	-
62	01:29:19 – 01:29:20	1 sec.	-	N	MCU (over de schouder van Buddy)	Idem.	-	Buddy pakt een oortje van Baby.	Idem.	Idem.	…to make me feel the way you do.	-	-
63	01:29:21 – 01:29:23	2 sec.	-	N	CU (over de schouder van Baby)	Idem.	Oortjes van Baby.	Buddy doet het oortje in en luistert mee met de muziek. Hij schudt langzaam zijn hoofd op de muziek en bekijkt Baby op een bestuderende manier.	Het refrein is nu nog luider wanneer Buddy meeluistert.	Diëgetisch. Pas vanaf dit moment kan met zekerheid gezegd worden dat het nummer de gehele tijd door Baby werd gehoord.	Never, never gonna give you up.	-	-
64	01:29:24 – 01:29:25	1 sec.	-	N	CU (over de schouder van Buddy)	Idem.	-	Baby kijkt boos naar Buddy die van de muziek geniet.	Zeer luide muziek.	Idem shot 63.	I'm never, ever gonna stop	-	-

65	01:29:26 – 01:29:27	1 sec.	-	N	MS (over de schouder van Buddy en Baby)	Idem.	-	Buddy en Baby luisteren muziek terwijl Debora gespannen toekijkt.	Idem shot 64.	Idem.	Not the way…	-	-
66	01:29:27 – 01:29:29	2 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Buddy kijkt grijnzend naar Debora terwijl Baby hem boos aan blijft kijken.	Idem.	Idem.	…I feel about you. Girl…	-	-
67	01:29:30 – 01:29:31	1 sec.	-	N	CU	Idem.	-	Debora kijkt angstig naar Buddy en Baby.	Idem.	Idem.	…I just can't live without you.	-	-
68	01:29:32 – 01:29:36	4 sec.	-	N	CU	Idem.	Idem.	Buddy zingt mee met de muziek en kijkt intens naar Baby.	Idem.	Idem.	I'm never ever gonna quit 'cause quittin' just ain't my shtick.	Buddy: I'm never ever gonna quit 'cause quittin' just ain't my shtick.	-
69	01:29:37 – 01:29:39	2 sec.	-	N	CU	Idem.	Idem.	Buddy trek het oortje uit Baby's oor. Baby kijkt hem nog steeds boos aan.	Muziek wordt zachter als Baby zijn oortje uit heeft.	Idem.	I'm gonna stay right…	-	-
70	01:29:40 – 01:29:42	2 sec.	-	N	CU	Idem.	Idem	Buddy trekt zijn eigen oortje uit. Hij haalt zijn ogen niet van Baby af.	Muziek verdwijnt als Buddy zijn oortje eruit trekt.	Idem.	…here with you	Buddy: Song's over Baby.	-
71	01:29:43 – 01:29:44	1 sec.	-	H	CU	Idem.	IPod en oortjes van Baby.	Buddy rolt de oortjes om Baby's iPod heen.	Spannende muziek.	Non-diëgetisch.	-	-	Geluid van oortjes.
72	01:29:45 – 01:29:47	2 sec.	-	N	CU	Idem.	-	Buddy bedreigt Baby.	Idem shot 71.	Idem shot 71.	-	Buddy: But I'm afraid you still have to face the music.	-
73	01:29:47 – 01:29:48	1 sec.	-	N	CU	Idem.	-	Baby kijkt extreem boos naar Buddy. De deur richting de toiletten opent en ze kijken beiden die kant op.	Idem.	Idem.	-	-	De deur richting de toiletten piept op het ritme.
74	01:29:48 – 01:29:49	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Debora kijkt richting de deur.	Spannende muziek wordt luider.	Idem.	-	-	-
75	01:29:49 – 01:29:51	2 sec.	-	N	MLS (over de schouder van Baby en Buddy)	Idem.	-	Er komt een andere serveerster door de deur.	Spannende muziek zakt af.	Idem.	-	Serveerster: How are you two doing tonight?	-
76	01:29:51 – 01:29:54	3 sec.	P links	N	CU → MS	Idem.	-	Buddy antwoordt de serveerster en draait zich weer om naar Baby. Baby staat ineens en schiet	Spannende muziek.	Idem.	-	Buddy: We're doing just fine. Ain't that right, Baby?	Knal van het geweer.

								Buddy neer met het geweer dat op de bar lag.					
77	01:29:55 – 01:29:55	0,5 sec.	-	H	MCU	Idem.	-	Buddy vangt een kogel.	Spannende muziek nauwelijks te horen door het geweer.	Idem.	-	-	Idem shot 76.
78	01:29:55 – 01:29:55	0,5 sec.	-	N	MLS (over de schouder van Debora)	Idem.	-	Buddy valt van de barkruk.	Idem shot 77.	Idem.	-	-	Omvallende barkruk.
79	01:29:56 – 01:29:56	0,5 sec.	-	L	MLS	Idem.	Barkrukken.	Buddy valt op de grond.	Spannende muziek.	Idem.	-	-	Idem shot 78.
80	01:29:56 – 01:29:56	0,5 sec.	-	L	MCU	Idem (achter de bar).	Koffiepot en laarsjes met hakken.	Debora laat uit schrik de koffiepot vallen.	Idem shot 79.	Idem.	-	-	Koffiepot welke kapot valt.
81	01:29:57 – 01:29:57	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	-	Debora kijkt geschrokken.	Idem.	Idem.	-	-	-
82	01:29:57 – 01:29:57	0,5 sec.	-	N	MS	Idem.	-	De andere serversteer gilt en zwaait met haar handen.	Idem.	Idem.	-	-	-
83	01:29:58 – 01:30:00	2 sec.	P links + ZI	H → L	MS → MLS	Idem.	-	Buddy rolt op de grond. De serveerster gilt nog steeds en rent achter de bar.	Idem.	Idem.	-	-	Gegil van de serveerster.
84	01:30:00 – 01:30:01	1 sec.	-	N	MS	Idem.	Politiewagen.	De agent in de politiewagen stapt uit.	Idem.	Idem.	-	-	Idem shot 83.
85	01:30:01 – 01:30:02	1 sec.	-	N	MLS	Idem.	-	De serveerster rent gillend weg terwijl Baby over de bar heen springt.	Idem.	Idem.	-	Debora: My gosh!	Idem.
86	01:30:02 – 01:30:03	1 sec.	-	N	MLS	Idem.	Grote zwarte tas.	Baby pakt de tas die nog op de barkruk ligt. Debora staat verstijfd.	Idem.	Idem.	-	Baby: Come on.	Idem.
87	01:30:03 – 01:30:05	2 sec.	T omlaag → T omhoog + TS	N	MS	Idem.	-	Debora kijkt naar Buddy en beweegt nog steeds niet. Baby pakt Debora's hand.	Idem.	Idem.	-	Buddy: Jesus Christ, man! Baby: Come on. Let's go. Come on!	-
88	01:30:05 – 01:30:07	2 sec.	-	H	MCU	Idem.	-	Buddy ligt op de grond.	Idem.	Idem.	-	Buddy: You can't keep running, Baby!	Gegil van de serveerster (in de verte).
89	01:30:07 – 01:30:08	1 sec.	TS	N	MS → MCU	Idem.	Politie-uniform en geweer.	De agent die buiten is houdt zijn geweer op de Diner gericht. Hij loopt richting de ingang.	Idem.	Idem.	-	-	Sirenes in de verte.
90	01:30:09 – 01:30:10	1 sec.	-	N	MCU	Idem.	-	Buddy schreeuwt naar Baby dat hij nooit kan ontsnappen.	Idem.	Idem.	-	Buddy: There is no escape!	Gegil van de serveerster en sirenes in de verte.