

Onderzoekspaper New Media & Society
Master Journalistiek en Nieuwe Media

lets dat alleen *jij* gezien kan hebben
Een etnografisch onderzoek naar de journalistieke filmkritiek

Jan-Willem van der Mijde
Studentnummer: s1067079
Collegejaar: 2010/2011, 1^{ste} semester
Docent: Dr. Tom Van Hout
21 December 2010

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Theorie: onderzoek naar kunst-/filmkritiek	3
Probleemstelling	4
Methode	5
Bevindingen	6
De vrijheid om te interpreteren	6
Bronnen off/online	7
Omgang pr-medewerkers/materiaal	9
Conclusie	10
Bibliografie	11
Bijlagen	
I profielen recensenten	13
II recensie LET ME IN (DF)	14
III recensie DE EETCLUB (VK)	16
VI email pr-medewerker	18

Inleiding

Alhoewel de realiteit van de nieuwsredactie al uitvoerig binnen *journalism studies* is behandeld (Cottle, 2000; Wahl-Jorgensen, 2010), is er vooralsnog weinig wetenschappelijk onderzoek gewijd aan de kunstredactie (Forde, 2001: 113). Met name de journalistieke filmkritiek blijft, ondanks de commerciële en culturele invloed van het genre, een in de wetenschap nog onderbelicht onderwerp. In de bestaande literatuur over kunstkritiek is onder meer onderzoek verricht naar het professionele zelfbeeld van kunstjournalisten en -critici (Harries & Wahl-Jorgensen, 2007 en Forde, 2001) en hun omgang met bronnen (Rosenbaum, 2000 en Strahan, 2010). Om de bestaande lacune in het discours op te vullen en reeds bestaande reflecties te nuanceren, richt dit onderzoek zich ertoe te onderzoeken op welke wijze het professionele zelfbeeld van filmcritici hun omgang met on- en offline bronnen bepaalt voor het schrijven van een filmrecensie. De onderzoeksvraag is als volgt geformuleerd: hoe gaan filmcritici bij het schrijven van een recensie om met on- en offline bronnen? Na een categorisering van het bestaande onderzoek naar kunstkritiek – kunstjournalistiek in het algemeen en filmkritiek in het bijzonder – volgen de belangrijkste bevindingen van het etnografische onderzoek. Deze bestaan uit een analyse van twee geregistreerde schrijfprocessen van filmrecensies door twee professionele filmrecensenten, en de achteraf afgenomen semigestructureerde interviews. Daarbij wordt er tevens stilgestaan bij de uiteenlopende (f)actoren die de strategieën voor bronnenselectie en bronnenomgang bepalen.

Theorie: onderzoek naar kunst-/filmkritiek

Het onderzoek dat reeds is verricht lijkt het er over eens te zijn dat kunstjournalistiek “qualitatively different” (Harries & Wahl-Jorgensen, 2007: 620) is dan traditionele nieuwjournalistiek, en dat het zich tevens op cultureel en professioneel niveau er van onderscheidt (Forde, 2001: 113). Het voornaamste verschil tussen de twee beroepspraktijken is de “complicated relationship to the strategic ritual of objectivity” (Harries & Wahl-Jorgensen, 2007: 635). Waar kunstjournalisten in hun werk “take a stance which embodies advocacy and subjectivity” (Harries and Wahl-Jorgensen, 2007: 633), staan nieuwjournalisten hier juist wantrouwig tegenover (Cf. Epstein, 1973; Gans, 1980; Soloski, 1999). Nergens komt die subjectieve, individualistische houding duidelijker naar voren dan in de kunstcritiek, en nergens is de rol en invloed van de criticus prominenter dan in de filmindustrie (Eliashberg & Shugan, 1997; Holbrook, 1999; West & Broniarczyk, 1998). Recensenten nemen een positie in tussen producent en consument en “influence the selection process of consumers by virtue of specific knowledge or abilities attributed to them” (Wijnberg & Gemser, 2000 in Gemser, Van Oostrum & Leenders, 2007: 43).

Het academisch discours van de journalistieke filmkritiek is nog niet tot bloei gekomen. Zo reflecteren enkele van de belangrijkste werken op het gebied van filmkritiek voornamelijk op het theoretische aspect van het domein (cf. Brady & Cohen, 1974/1999 en Bordwell, 1989). Ook hier zijn reflecties over de journalistieke *praktijk* van de filmkritiek onderbelicht gebleven. Zo besteedt vooraanstaand filmtheoreticus en auteur David Bordwell in diens *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* slechts zes pagina's aan “reviewing as journalistic practise” (1989: 35-40). In andere standaardwerken van de theoreticus (Cf. *Film Art: An Introduction*, 1979/ 2009 en *Film History: An Introduction*, 1994/2009) komt het onderwerp geheel niet aan bod. Binnen journalism studies (zelf nog een relatief jonge discipline en onderdeel van communicatiewetenschappen) is het onderwerp eveneens slecht ontwikkeld.¹ Recentelijk is hierin echter verandering gekomen. Onderzoeken naar de journalistieke filmkritiek richtten zich op het onderscheid tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur in Nederlandse dagbladen (Janssen, 1999) en het gebruik van *public relations* materiaal in de kunst- en cultuurkaternen van Australische dagbladen (Turner et al. 2000 en Strahan, 2010). Alhoewel Strahan recensies uitsluit als onderwerp van analyse, stelt zij in haar artikel dat bepaalde kunst- en cultuurjournalisten in Melbourne in grote mate afhankelijk zijn van pr-

¹ De beperkte ontwikkeling van onderzoek naar filmjournalistiek en -kritiek binnen de communicatiewetenschappen is deels te verklaren vanuit het feit dat toen filmwetenschappen eind jaren zestig en begin jaren zeventig zich losmaakten van de vroege journalistieke reflecties, werd het domein “ushered into the academy by humanists, chiefly teachers of literature, drama and art. As a result, cinema was naturally subsumed within the interpretative frames of references that rule those disciplines” (Bordwell, 1989: 17). Filmkritiek wordt deels daardoor eerder beschouwd als een literaire expressie dan een journalistieke praktijk. Het academisch discours van de filmkritiek staat daarmee los van dat van de praktijk van de journalistieke filmkritiek.

materiaal, "to the extent where arts public relations professionals are now viewed as central to the news making process" waardoor "publicity and arts news values are inseparable" (Strahan, 2010: 1, 5). In het meer journalistieke werk *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Films You See* uit 2000 bepleit filmcriticus Jonathan Rosenbaum een vergelijkbaar argument, maar dan expliciet met betrekking tot filmrecensenten die deel uitmaken van wat hij ziet als het "media-industrial complex". Zo stelt hij dat "most capitalist film critics today are 'free' to write anything as long as it promotes the products of multcorporations" (Rosenbaum, 2000: 54). Daarnaast is er relatief veel onderzoek verricht naar de invloed van filmrecensies op bezoekersaantallen, het zogenaamde *critic effect* (cf. Eliashberg & Shugan, 1997; Basuroy, Chatterjee & Ravid, 2003; Gemser, Van Oostrum & Leenders, 2007; Boatwright, Basuroy & Kamakura, 2007; Duan, Gu & Whinston, 2008). Overeenkomstig aan al deze onderzoeken (met uitzondering van Harries & Wahl-Jorgensen, 2007 en Forde, 2001) is dat zij voornamelijk gebaseerd zijn op inhoudsanalyses. Etnografisch onderzoek naar het filmjournalistieke *proces* ontbreekt vooralsnog.

Probleemstelling

Alhoewel inhoudsanalyses geschikt zijn voor het herhaaldelijk analyseren van grote hoeveelheden data (Wester, 2006: 11-43), is deze methode minder geschikt voor de analyse van mediaproductie. Met inhoudsanalyses kan de onderzoeker immers alleen het product onderzoeken en niet het productieproces noch het gebruik (Manning, 2001: 48). Aangezien mediaproductie vooral een sociale en culturele praktijk is, missen veel van de bestaande onderzoeken de aspecten die niet direct in het eindproduct zichtbaar zijn. Middels de etnografische benadering in dit onderzoek tracht ik bestaande veronderstellingen over de verhoudingen tussen kunst-, en filmcritici in het bijzonder te nuanceren en tevens een zinvolle bijdrage te leveren aan het vooralsnog summiere aanbod aan onderzoek naar het onderwerp.

Methodie

Het etnografisch onderzoek bestaat uit observaties van twee schrijfprocessen van filmrecensies door twee ervaren filmrecensenten (zie bijlage I voor profielen) en interviews achteraf. Eén van de recensenten is werkzaam bij het onafhankelijke filmblad *de Filmkrant* (persoon DF) en de ander bij het dagblad *de Volkskrant* (persoon VK). De schrijfprocessen van de filmrecensenten hebben betrekking op een recensie van de Amerikaans horrorfilm LET ME IN (DF) en een Nederlandse boekverfilming DE EETCLUB (VK). De omvang van beide recensies varieert tussen de 448 (VK) en 548 (DF) woorden; om en nabij het standaardformaat voor filmrecensies in de grote Nederlandse dagbladen. De duur van het schrijfproces varieerde tussen één uur (DF) en tweeënehalf uur (VK). Bij beide publicaties wordt de filmselectie voornamelijk door de hoofdredactie bepaald, alhoewel individuele voorstellen uit de redactie ook worden meegewogen. De verdeling van de films gebeurt op basis van persoonlijke voorkeur en inhoudelijke en praktische factoren (respectievelijk, expertise binnen een bepaald genre en individuele beschikbaarheid).

De observaties zijn gemaakt door middel van spywareprogramma's die schermopnames kunnen maken. Ik was bij beide schermopnames niet aanwezig. Dit omdat beide proefpersonen aangaven dat mijn aanwezigheid het schrijfproces teveel zou verstoren tot op het punt dat er een situatie zou ontstaan die "niets meer lijkt op de situatie zoals [die] normaal plaatsvindt" (email VK). Nadat ik de beeldopnames heb geanalyseerd nam ik met beide recensenten een semigestructureerd interview af, met als onderwerp de filmjournalistiek in het algemeen en het schrijfproces van de recensie in het bijzonder. Tevens heb ik beide recensenten gevraagd zoveel mogelijk relevante data aan te leveren, waaronder notities die zij maakten tijdens de (pers)voorstelling, persmappen en relevant emailverkeer (zie bijlage II-IV). Vergeleken met eerdere onderzoeken blijkt etnografie zeer geschikt voor onderzoek naar mediaproductie aangezien de methode "provide[s] invaluable insights into the nature and determinants of news production and a necessary corrective, therefore, to grand speculative claims and theories about the news media" (Cottle, 2007).

Bevindingen

De vrijheid om te interpreteren

Op de vraag hoe beide recensenten zichzelf professioneel omschrijven komen enigszins overeenkomstige antwoorden. Zo omschrijft DF zich als filmcriticus en VK zich als filmmissionaris, -activist, en beide zeggen te schrijven vanuit “de liefde voor de film.” Dit komt overeen met onderzoek van Harries en Wahl-Jorgensen waaruit bleek dat “while arts journalists share aspects of their professional cultures with other newswriters, their work is intrinsically linked to the project of improving ‘public appreciation of the arts’” (2007: 620).

Dit professionele streven bepaalt ook deels de filmselectie. Zo worden er volgens VK bij *de Volkskrant* sommige films uit het populaire segment bij voorbaat uitgesloten van een uitvoerige bespreking in het dagblad: “Ik heb er geen lol aan om ze [zulke recensies] te schrijven, niemand zal er lol aan hebben om ze te lezen en ze halen sowieso niks uit wat bioscoopbezoek betreft. Ze hebben volstrekt geen invloed.” Bij *de Filmkrant* wordt aan de gemiddeld vijftig films die er per maand uitkomen eveneens een duidelijke hiërarchie toegekend: “Elke film wordt besproken, (...) maar *art house* is uiteindelijk gewoon de richtlijn, en daarbij pakken we de interessante dingen van het Hollywood-aanbod mee.”² Beide recensenten onderschrijven ook het belang van de eigen, individuele interpretatie van een film voor het schrijven van de filmrecensie. Zo legt DF uit:

Wat het vooral is, is dat je een eigen punt over die film naar voren moet brengen. Iets, zoals Dana [Linssen, hoofdredacteur van *de Filmkrant*] het altijd zegt, ‘iets dat alleen jij gezien kan hebben.’ (...) Je moet in ieder geval iets met die film doen, dus niet alleen maar beschrijven wat je ziet en een soort van oordeel daarover. (...) Dat zijn de connecties die je bij bepaalde dingen legt, of de interpretatie van wat een maker gedaan heeft en of dat geslaagd is of niet.

VK had de persvoorstelling vijf dagen vóór het schrijven van de recensie, DF schreef de recensie naar aanleiding van een reguliere vertoning in Parijs twee maanden eerder. Deze relatief ruime deadlines, zeker vergeleken met die van nieuwsredacties, spelen een belangrijke rol bij het vormen van een eigen interpretatie en duiding van de film. Zowel VK als DF bevestigen dat krappe deadlines van enkele uren zelden voorkomen: “Meestal zit er toch echt minstens een week tussen. En ik heb niet de tijd of de

² Die hiërarchie komt bij *de Filmkrant* voort uit het feit dat de doelgroep dat verwacht, aangezien de krant vrij verkrijgbaar is bij filmhuizen, en omdat de voornaamste advertentie-inkomsten afkomstig zijn van filmhuizen en art house distributeurs.

discipline om direct dat [het schrijven] te gaan doen. Bovendien wil ik het eigenlijk altijd op me in laten werken," aldus VK. Die tijd om een film 'op je in te laten werken' biedt de recensenten tevens de kans om een film te duiden, daarvoor moet de recensent "possess the epistemic authority to pass judgment, and such authority is often seen to derive from specialist knowledge" (Klein, 2005 in Harries en Wahl-Jorgensen, 2007: 624).

In de recensies komt dit naar voren door de verbindingen die de recensent maakt tussen andere films, genres, acteurs en regisseurs die bijdragen aan een duiding van de film die voor 'de leek' niet evident is. Zo laat DF diens repertoirekennis blijken door in de recensie te schrijven, "Er wordt duidelijk verwezen naar REAR WINDOW, en Hitchcock is sowieso nooit ver weg" (bijlage III). VK maakt in zijn recensie eveneens gebruik van repertoirekennis als mechanisme om de film te duiden: "(...) treurig stemt het, dat de man die ooit debuteerde met het vindingrijke, diepgravende en energieke Zusje (1995), een van de meesterwerken van de moderne Nederlandse cinema (...)" (bijlage IV).

Bronnen off/online

Alhoewel iedere recensent een recensie schrijft vanuit diens eigen referentiekader, wordt hij bewust en onbewust door verschillende (f)actoren beïnvloed. Eén mogelijk mogelijke actor, of actoren, zijn andere recensenten. Bij een persvoorstelling komen namelijk recensenten van verschillende media bij elkaar, en het is niet ongebruikelijk om collegae voor of na de voorstelling te spreken. De vraag is dan in hoeverre dit tevens de uiteindelijke interpretatie van de film en daarmee de recensie beïnvloedt. VK zegt het contact met andere recensenten bij een persvoorstelling doorgaans te vermijden:

Ik ben altijd zo snel mogelijk weg. (...) Bij deze film was dat dan weer een uitzondering, want die had voor mij het probleem dat ik de personages niet uit elkaar kon houden. Als je zoiets hebt, dan ga je toch denken: 'ligt dat nou aan mij, of hebben anderen dat ook?' Daarom vond ik het toen wel heel fijn om wel achteraf te praten met de anderen.

Toch meent hij dat dit contact hem niet heeft beïnvloed in zijn uiteindelijke oordeel: "(...) direct na de vertoning wist ik al wat ik er van vond. Daar is niks aan veranderd, en meestal weet ik het na de meeste films niet perse direct. Het zijn de uitschieters naar beneden en naar boven waar je heel snel een mening over hebt." VK stoort zich daarentegen aan recensenten die voor de persvoorstelling de persmap lezen of de film al bespreken: "ikzelf vind dat je dat als recensent beter niet kunt doen, dat je

beter je zo ontvankelijk mogelijk kunt opstellen naar een film toe." Volgens DF gaan de gespreken die hij heeft met andere recensenten op persvoorstellungen echter nooit de diepte in:

[J]e gaat er toch wel over schrijven wat je er over schrijven wil. (...) Je zit allebei dan nog in het proces van verwerken (...) Vaak vertel je dan wat je eerste indrukken zijn. (...) Het helpt altijd wel met het focussen van de gedachten die je al hebt, omdat je het onder woorden moet gaan brengen. Dat gebeurt op een gegeven moment ook als je moet gaan schrijven.

Ook spreken beide recensenten met mensen in hun directe omgeving over films die ze moeten recenseren. Zo schrijft VK zijn recensie meestal aan de gemeenschappelijke keukentafel, en spreekt hij daar sporadisch huisgenoten die binnen komen lopen. DF zal niet zo snel met anderen een gesprek beginnen over een film die hij nog moet recenseren, "ook omdat ik vaak mijn mening pas vorm als ik aan het schrijven ben."

Uit de schermopnames en interviews blijkt dat de recensenten het internet voornamelijk gebruiken om informatie op te zoeken naar aanleiding van de eerste indrukken en ingevingen (genoteerd tijdens de voorstelling), namen te checken van acteurs en films et cetera en voor emailverkeer tijdens het schrijven. Zo zoekt DF bijvoorbeeld een speech op van president Reagan, een speech die in zijn film voorkwam, om een citaat in de recensie te verwerken, en emailt VK met een andere recensent van de filmkritiekwebsite Cinema.nl over wat hij van de film vond.

Alhoewel niet in dit geval, zoekt VK vóór en tijdens het schrijven soms ook naar andere recensies van dezelfde film waarmee hij bezig is (vaak Engelstalige of uit *de Filmkrant*, waarin recensies eerder verschijnen dan de dagbladen). VK:

Soms schrik ik van mijn eigen oordeel en dan wil ik toch wel ergens bevestiging daarvan hebben. (...) Soms dan schrik ik ook wel van wat anderen er over schrijven. (...) Dan kan ik natuurlijk niet helemaal gaan omschakelen naar dat standpunt, dat is dan gewoon zo. (...) Dan ben ik gewoon benieuwd of ze het met mij eens zijn of niet. Maar mijn mening blijft gewoon zoals die is.

DF zegt terughoudend te zijn in het raadplegen van andere recensies: "[h]et risico om mensen na te gaan praten is vrij groot. Het is niet perse slecht, maar het heeft weer te maken met iets uit een film halen dat alleen jij kan zien. Dat wordt lastiger als je al iemand zijn idee over die film hebt meegekregen, zeker als je dingen leest voordat je de film ziet."

Omgang pr-medewerkers/materiaal

Naast andere recensenten zijn er bij persvoorstellungen soms ook medewerkers van het distributiebedrijf of pr aanwezig. VK noemt distributeur *Disney* als voorbeeld waar pr-medewerkers na de persvoorstelling onderaan de trap van de perszaal staan om recensenten direct te vragen wat ze van de film vinden. Volgens VK proberen ze, wanneer je met ze in gesprek raakt, "heel erg je mening nog bij te sturen of (...) je duidelijk te maken dat je dan toch niet helemaal de doelgroep bent."

Dit gebeurde ook bij de persvoorstelling die VK bezocht voor de recensie die geanalyseerd is in dit onderzoek. VK was in gesprek met een aantal recensenten, de medewerker kwam er bij staan en raakte met VK in gesprek over de film. VK liet weten dat hij de film niet goed vond, waarop de medewerker zei: "ja, maar jij bent de doelgroep helemaal niet." De medewerker stuurde hem later een mail waarin zij zich voor deze uitspraak verontschuldigde: "Ik wilde je vanochtend zeker niet in verlegenheid brengen over uitspraken over de film. Mijn excuses als je dat zo ervaren hebt. (...)" (bijlage V). Daarmee lijken ook pr-medewerker zich bewust te zijn van het belang van de eigen interpretatie van de recensent en deze te erkennen, en (deels) te respecteren. Desalniettemin komen vergelijkbare incidenten volgens VK zelden zo expliciet voor. "Ik denk niet dat ze het [mijn mening] wou bijsturen, maar wel dat ze er nog een andere blik op wou geven. Zo kweet ze een beetje haar taak als publiciteitsmevrouw."

Recensenten komen bij persvoorstellungen ook in contact met pr-materiaal van de distributeurs in de vorm van een persmap. Deze kunnen variëren van een paar blaadjes met de synopsis en de belangrijkste personages tot dikke bundels van 50-plus pagina's, compleet met interviews en *director statements*. VK blijft ook hier kritisch tegenover staan. Alhoewel hij onderscheid maakt tussen persmappen van 'commerciële cinema' en 'interessantere films'. De persmappen van de laatste soort zijn volgens hem "veel oprechter over hoe ze over de film schrijven, niet zo slijmerig." Zowel VK als DF lezen de persmappen pas nadat de recensie is geschreven.³ "Wat in de persmap staat, is waar zij willen dat jij over schrijft. (...), je moet oppassen dat je niet teveel met een blik van iemand anders al naar een film gaat kijken of over je stuk gaat nadenken," aldus DF. De recensenten lijken zich daarmee bewust te zijn van, en kritisch te staan tegenover het *preformulation* principe van de persmappen (Jacobs, 1999). Preformulation houdt in dat persmateriaal wordt geschreven volgens journalistiek stijl- en vormprincipes, met de bedoeling dat de informatie eerder door journalisten wordt overgenomen.

³ VK raadpleegde weliswaar al vroeg in het schrijfproces de persmap, maar concentreerde zich daarbij enkel op de eerste paar pagina's met de synopsis en castlijst. Pas nadat de recensie zo goed als af was, keek hij naar de karakteromschrijvingen en interviews verder in de persmap. DF had voor zijn recensie niet de beschikking over een persmap.

Conclusie

Na de bevindingen te hebben besproken komen we terug op de onderzoeksvraag: hoe gaan filmcritici bij het schrijven van een recensie om met on- en offline bronnen? Duidelijk is geworden dat filmcritici naast hun eigen referentiekader, door een veelvoud aan (f)actoren kunnen worden beïnvloed in hun uiteindelijke beoordeling van een film. Sommigen actoren worden bewust opgezocht, zoals wanneer een recensent vooraf of na een persvoorstelling een gesprek aangaat met een collega, of tijdens het schrijfproces toch nog even een andere recensie raadpleegt. Daarnaast zijn er (f)actoren die bewust worden vermeden (dikke, lovende persmappen) of waar zij onverwachts mee worden geconfronteerd (een ogenschijnlijk onschuldig gesprek met een pr-medewerker).

De recensenten lijken daarbij wel bewust van de principes aan de hand waarvan pr-materiaal als persmappen worden samengesteld, door deze bronnen pas na het afronden van de recensie te raadplegen. Naast de persoonlijke overwegingen van de recensent, spelen institutionele factoren een even belangrijke rol bij de omgang met en selectie van bronnen. Zo bevinden de recensenten in dit onderzoek zich in de relatief geprivilegieerde positie: 1) zij hebben een relatief ruime deadline om een film 'op hen in te laten werken'; en 2) de publicaties waarvoor zij schrijven *eisen* zelfs van hen dat zij in hun recensie hun eigen expertise aanwenden en staan achter hun mening. Rosenbaum (2000) en Straham (2010) beschrijven respectievelijk in hun boek en artikel hoe anders de journalistieke filmkritiek kan zijn wanneer zij afhankelijk is van de pr-molen van de filmindustrie.

In dit onderzoek is gebleken dat de strategieën voor bronnenselectie en bronnenomgang van professionele filmcritici worden bepaald door: 1) het (persoonlijke en institutionele) belang van de filmrecensenten om de eigen, originele interpretatie van de film vóór en tijdens het schrijfproces verder te ontwikkelen; en 2) de individuele expertise en repertoirekennis. De filmcritici trachten daarmee een balans te vinden tussen bronnen, door sommigen invloeden af te schermen (recensies, recensenten, persmappen en pr-medewerkers) en andere, vertrouwelijke bronnen (internet, collega's, vrienden, de eigen repertoirekennis en expertise) bewust te raadplegen.

Bibliografie

- Basuroy, S., Chatterjee, S. & Ravid, S.A. (2003). How Critical Are Critical Reviews? The Box Office Effects of Film Critics, Star Power, and Budget. *The Journal of Marketing*, 67, 4, 103-117.
- Boatwright, P., Basuroy, S. & Kamakura, W. (2007) Reviewing the reviewers: The impact of individual film critics on box office performance. *Quant Market Econ*, 5, 401–425.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1979/2009) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Braudy, L. & Cohen, M (Eds.). (1974/ 1999) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press.
- Cottle, S. (2000) New(s) Times: Towards A “Second Wave” of News Ethography. *Communications: The European Journal for Communications Research*, 25, 19-41.
- . (2007) Ethnography and News Production: New(s) Developments in the Field. *Sociology Compass*, 1.1, 1–16.
- Duan, W., Gu, B. & Whinston, A.B. (2008) Do online reviews matter? — An empirical investigation of panel data. *Decision Support Systems*, 45, 1007-1016.
- Epstein, E. J. (1973) *News from Nowhere*. New York: Vintage Press.
- Eliashberg, J. & Shugan, S.M. (1997) Film Critics: Influencers or Predictors? *Journal of Marketing*, 61, 68-78.
- Forde, E. (2001) Journalists with a Difference: Producing Music Journalism. In S. Cottle (ed) *Media Organisation and Production* (pp. 113—131). Thousand Oaks: Sage.
- Gans, H. (1980) *Deciding What's News*. London: Constable.
- Gemser, G., Van Oostrum, M. & Leenders, M.A.A.M. (2007) The impact of film reviews on the box office performance of art house versus mainstream motion pictures. *Journal of Cultural Economics*, 31, 43–63.
- Harries, G. & Wahl-Jorgensen, K. (2007) The culture of arts journalists: Elitists, saviors or manic depressives? *Journalism*, 8, 619-639.
- Holbrook, M.B. (1999) Popular Appeal Versus Expert Judgments of Motion Pictures. *Journal of Consumer Research*, 26, 144-55.
- Jacobs, G. (1999) Self-reference in press releases. *Journal of Pragmatics*, 31.2, 219-242.
- Janssen, S. (1999) Art journalism and cultural change: The coverage of the arts in Dutch newspapers 1965-1990. *Poetics*, 26, 329-348.

- Klein, B. (2005) Dancing about Architecture: Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority. *Popular Communication*, 3.1, 1–20.
- Manning, P. (2001) *News and News Sources*, London: Sage.
- Rosenbaum, J. (2000) *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Films You See*. Chicago: A Cappella Books.
- Soloski, J. (1999) News Reporting and Professionalism: Some Constraints on the Reporting of the News. In H. Tumber (ed.) *News: A Reader* (pp. 308–19). Oxford: Oxford University Press.
- Strahan, L. (2010) Sources of Arts Journalism: Who's writing the arts pages? In Franklin, B. & Carlson, M. (Eds.) *Journalists, Sources, and Credibility: New Perspectives* (pp. --). --: Taylor & Francis.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (1994/2009) *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Turner, G., Bonner, F. & Marshall, P.D. (2000) *Fame Games: the Production of Celebrity in Australia*, Cambridge: Cambridge University Press
- Wahl-Jorgensen, K. (2010) News production, ethnography, and power. In Bird, S.E. (Ed.) *The Anthropology of News & Journalism. Global perspectives* (pp. 21-34). Indiana University Press, Bloomington.
- West, P.M., & Broniarczyk, S.M. (1998) Integrating Multiple Opinions: The Role of Aspiration Level on Consumer Response to Critic Consensus. *Journal of Consumer Research*, 25, 38-51.
- Wijnberg, N. M., & Gemser, G. (2000) Adding value to innovation: Impressionism and the transformation of the selection system in visual arts. *Organization Science*, 11.3, 323–329.
- Wester, F. (2006) Inhoudsanalyse als onderzoeksontwerp. In Wester, F. (Ed) *Inhoudsanalyse: theorie en praktijk* (pp. 11-44). Deventer, Kluwer.

Bijlage I: profielen recensenten

Persoon DF (m, 1982): schrijft sinds 2006 voor de Filmkrant. Daarnaast is hij als freelance filmcriticus regelmatig (hoofd)redactielid voor festivalkranten van verscheidende film- en theaterfestivals. Sporadisch heeft hij freelance-opdrachten. Hij heeft een bachelor in Theater, Film- en Televisiewetenschappen en heeft de research master Media Studies gevolgd, beide aan de Universiteit Utrecht. *De Filmkrant* is naar eigen zeggen "het grootste onafhankelijke Nederlandse filmblad voor een breed publiek." Het blad bestaat sinds 1981, is gratis af te halen bij verscheidende filmhuizen en -festivals, en richt zich voornamelijk op de art house cinema. Voor de financiën is het afhankelijk van advertentie-inkomsten van art house distributeurs, donateurs en cultuursubsidies.

Persoon VK (m, 1974): schreef voorheen voor de Filmkrant en sinds 2007 voor *de Volkskrant*. Daarnaast is hij webredacteur voor de filmwebsite Cinema.nl (initiatief van VPRO en *de Volkskrant*) en columnist voor *De Gelderlander*. Persoon VK is tevens werkzaam als filmdocent, -componist en -pianist en dj. Hij heeft een master in Film en Opvoeringskunsten aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Het dagblad *de Volkskrant* is, op basis van oplage, de derde krant van Nederland en heeft naast het nieuws een sterke nadruk op cultuur en met name film. Zo verbindt het blad haar naam regelmatig aan toonaangevende culturele evenementen en organisaties zoals: het *International Film Festival Rotterdam* (IFFR), het *Nederlands Film Festival* (NFF), het *International Documentary Festival Amsterdam* (IDFA) en *Cinekid*.

Bijlage II: recensie LET ME IN (VK)

LET ME IN

Bruter en explicieter

Met zijn subtiele horrorfilm LET ME IN weet Matt Reeves de valkuilen van de remake te omzeilen en zelfs iets aan het origineel LET THE RIGHT ONE IN toe te voegen.

In de Filmkrant van april 2009 omschreef Mariska Graveland de Zweedse horrorfilm LET THE RIGHT ONE IN (Tomas Alfredson, 2008) als 'tragisch zonder tranen, griezelig zonder effectbejag en dramatisch zonder larmoyantie.' Tot verrassend grote hoogte kan hetzelfde gezegd worden over Matt Reeves'

Hollywoodremake LET ME IN. Reeves bewandelt kundig het slappe koord tussen getrouwheid en eigennigheid, en weet de Hollywoodneiging om subtiele Europese films uitleggerig te hermaken knap te vermijden.

Het basisgegeven is gelijk gebleven: de opbloeiende relatie tussen buurkinderen Owen en Abby, in het origineel Oskar en Eli geheten en hier gespeeld door Kodi Smit-McPhee (THE ROAD) en Chloe Moretz (KICK-ASS). Ze dragen beiden dezelfde triestheid in zich, alleen blijkt de oorsprong daarvan nogal te verschillen: Owen wordt gepest op school; Abby is een honderden jaren oude vampier, voor eeuwig gevangen in een meisjeslichaam. Ook de jaren tachtig-setting van de Zweedse versie is behouden, al is het verhaal verplaatst naar Los Alamos, New Mexico.

Godsvrezendheid

Elke remake roept onvermijdelijk de vergelijking met het origineel op. Dat is nog sterker zo wanneer dat origineel slechts een krappe twee jaar geleden uitkwam, zoals hier het geval is. Toch is het niet helemaal eerlijk; de films mikken duidelijk op een verschillend publiek. Dat geldt niet alleen op de Amerikaanse markt, met zijn afkeer van ondertitels, maar ook hier: dit soort grote Amerikaanse films (Reeves' vorige was de kaskraker CLOVERFIELD) hebben een andere status, draaien in andere (en meer) zalen en trekken dus een ander publiek dan een kleine Zweedse thriller.

Dat alles gezegd hebbende zijn de interessantste aspecten aan LET ME IN toch vooral de punten waar hij afwijkt van de eerdere versie. Eli was een gecastreerd jongetje; Abby is dat niet (expliciet) meer. De verhouding tussen Abby en de oudere vaderfiguur (Richard Jenkins) die haar beschermt en verzorgt, krijgt meer context, wat ook Abby's houding naar Owen anders maakt. Er wordt duidelijk verwezen naar REAR WINDOW, en Hitchcock is sowieso nooit ver weg. De horroreffecten zijn iets sterker aangezet, Abby's

bloeddorst iets bruter en explicieter getoond.

Maar vooral wordt het religieuze extra benadrukt. Tot drie keer toe komt op televisies in de achtergrond Reagens beruchte 'Evil Empire speech' voorbij, waarin de toenmalige president de Sovjet-Unie 'the focus of evil in the world' noemde en de goedheid van Amerika direct relateert aan haar Godsvrezendheid. Owens moeder (Cara Buono, wier gezicht niet in beeld komt) heeft een plaatje van Jezus aan haar spiegel hangen, zoals anderen er een filmster of pinup hebben. En als Abby's beschermer verminkt in het ziekenhuis belandt, is het eerste waar de recherche aan denkt een satanistische cult. Het geeft dit kleine liefdesdrama een subtiel en welkome politieke lading.



LET ME IN

Verenigde Staten, 2010

Productie: Alexander Yves Brunner, Guy East, Donna Gigliotti, Carl Molinder, John Nodling, Simon Oakes, Nigel Sinclair

Regie: Matt Reeves

Scenario: Matt Reeves, gebaseerd op *Låt den rätte komma in* van John Ajvide Lindqvist

Camera: Greig Fraser

Montage: Stan Salfas

Art direction: Ford Wheeler

Muziek: Michael Giacchino

Met: Kodi Smit-McPhee, Chloe Moretz, Richard Jenkins

Kleur, 115 minuten

Distributie: A-Film

Te zien: vanaf 13 januari

Bijlage III: recensie DE EETCLUB (VK)

**

De eetclub

Regie Robert Jan Westdijk.

Met Bracha van Doesburgh, Thom Hoffman, Angela Schijf, Birgit Schuurman, Halina Reijn, Mark van Eeuwen.

In ... zalen.

De wijnclub, zo had deze verfilming van Saskia Noorts thrillerbestseller beter kunnen heten. Ook buiten etenstijd wordt er de ene fles witte wijn na de andere soldaat gemaakt. Zoals in klassieke Hollywoodthrillers voortdurend wordt gerookt, staan de personages van De eetclub steevast met een glas in de hand.

Er valt dan ook genoeg weg te drinken in de sjieke villawijk waar de licht onzekere vertaalster Karen (Bracha van Doesburgh) met haar gezinnetje neerstrijkt. Langzaam ontdekt ze dat de verhoudingen tussen haar kersverse vrienden Babette, Angela, Hanneke, Patricia, Kees, Evert en Simon veel troebeler liggen dan op het eerste gezicht te zien valt. Hoewel, de reeks sinistere close ups waarmee deze rijkaards worden geïntroduceerd, geeft ze alle kans om betrap, doortrap, jaloers of onpeilbaar te kijken; dan moet er onder de eettafel wel een beerput gapen.

Vanzelfsprekend weet Karen haar onschuld daarbij niet helemaal te bewaren. Terwijl ze in haar deftige buurtje de ene steen na de andere optilt om te zien wat er voor smerigs onder schuilt, glipt ze ook zelf in een affaire – vuig vrijend in tuinschuur en blokhut.

Helaas levert het bar weinig op. Regisseur Robert Jan Westdijk (Zusje, Phileine zegt sorry) en coscenariste Marjan Lammers doen nauwelijks iets met Karens tweestrijd, zoals ze geen enkel plot-element degelijk uitwerken en elke kans op suspense en spanning verkeerd aangrijpen. Prikkelende locaties te over, en cameraman Lex Brand speelt mooi met spiegelingen en reflecties; maar er staat altijd wel een rare wending of houterige dialoog klaar om de boel te verpesten. Intussen blijft Steve Willaert met zijn Basic Instinct-achtige filmmuziek tevergeefs onrust stoken.

Het grootste euvel is dat Westdijk geen grip heeft op de vele personages. Te vaak is het lastig te volgen

om wie het precies gaat als er van Babette, Angela, Hanneke of Patricia gesproken wordt. Dan merk je dat de film nauwelijks de tijd neemt om je fatsoenlijk door het vriendengroepje te gidsen; dat de individuen te weinig persoonlijke eigenschappen meekrijgen, of niet genoeg tegen elkaar worden afgezet om gemakkelijk identificeerbaar te blijven. De cast, van Angela Schijf en Halina Reijn tot een louche-aantrekkelijke Thom Hoffman, krijgt daarmee te weinig aanknopingspunten om tot fatsoenlijke acteerprestaties te komen.

Uiteindelijk kan het je dan ook niet meer schelen wie wie bedriegt, van het balkon wordt geduwd of zelfmoord pleegt. En dan maakt De eetclub om de verkeerde redenen indruk: treurig stemt het, dat de man die ooit debuteerde met het vindingrijke, diepgravende en energieke Zusje (1995), een van de meesterwerken van de moderne Nederlandse cinema, zo'n benedenmaatse film kon afleveren.



Bijlage VI: email pr-medewerker

Gmail - Fwd: De Eetclub

pagina 1 van 1



Jan-Willem van der Mijde <janwillemvandermijde@gmail.com>

Fwd: De Eetclub

1 bericht

8 december 2010 11:54

Aan: Jan-Willem van der Mijde <janwillemvandermijde@gmail.com>

----- Doorgestuurd bericht -----

Van: [REDACTED]
Datum: 19 november 2010 16:42
Onderwerp: De Eetclub
Aan: [REDACTED]

Beste [REDACTED],

Ik wilde je vanochtend zeker niet in verlegenheid brengen over uitspraken over de film. Mijn excuses als je dat zo ervaren hebt. Nog even de persmap.

Hartelijke groet,



Publicity (Tu-Wed-Thu-Fri)



--

 **NL Persmap De Eetclub.pdf**
838K

<https://mail.google.com/mail/?ui=2&ik=95ee70429d&view=pt&search=inbox&th=12...> 19-12-2010