

SION OF THE CHRIST is hiervan een goed voorbeeld. De controverse rondom de film begon al ruim voordat deze in première ging. Bakker noemt weliswaar de, vooral in de VS, hoogoplopende discussie over het aantoonbaar antisemitische gehalte van de film maar laat de consequenties van Gibsons theologische bronnen buiten schot. Het feit dat Gibson rijkelijk put uit de omstreden geschriften van de Duitse non en mystica Anna Katharina Emmerick kwam de regisseur zelfs op kritiek van de Rooms-Katholieke kerk te staan. In Bakkers theologisch commentaar wordt de antisemitische inhoud van de film volledig vergeeten. Ook Gibsons excessieve gebruik van geweld, waarbij hij zich beriep op zijn taak om een representatie te geven van de 'werkelijkheid' van Jezus' lijden, wordt onvoldoende bekritiseerd. Als geweld en antisemitisme de twee belangrijkste pijlers zijn van de commercieel meest succesvolle Jezusfilm aller tijden, dan verwacht de lezer dat Bakkers theologisch commentaar zich daar toch tenminste enigszins kritisch over zou uitspreken. Als WE THE PASSION OF THE CHRIST opvatten als een spiegel van de tijd en cultuur waarin de film is gemaakt, is er reden voor ongerustheid – en niet alleen onder theologen.

Bakkers boek lijkt geschreven voor een publiek dat zich wellicht normaal gesproken niet verdiept in het veld van filmstudies. Voor een dergelijk publiek vormt dit boek een aardige in het Nederlands geschreven introductie tot een rijke collectie films. Van filmwetenschappers, geïnteresseerd in het onderwerp, mag worden verondersteld dat zij bekend zijn met de standaardwerken in het veld van de Jezusfilm (Baugh, Barnes Tatum en Reinhartz). Voor laatstgenoemde publiek voegt Bakkers studie dan ook weinig nieuws toe, aangezien hij zijn in potentie sterkste troef, het theologisch perspectief, te weinig uitspeelt. Jammer is ook dat bij de eindredactie twee opvallend grote, en voor een filmwetenschapper bijzonder storende, fouten aan de aandacht zijn ontsnapt (de namen van regisseurs Cecil B. DeMille en Martin Scorsese, toch bepaald geen obscure figuren in de filmgeschiedenis, worden consequent fout gespeld). Al met al is *Jezus in beeld: een studie naar zijn verschijnen op het witte doek* gedeeltelijk geslaagd: als Nederlands naslagwerk van Jezusfilms vult

het een lacune, als theologisch-kritische analyse komt de figuur van Jezus slechts gedeeltelijk in beeld.

Laura Copier



Floris Paalman

Cinematic Rotterdam. The Times and Tides of a Modern City

Rotterdam (Uitgeverij 010 Publishers) 2011,
688 p., ill. kl. & zw-w, € 39,50,

ISBN 978 90 6450 766 3

(www.010.nl/catalogue/book.php?id=766)

In de introductie van *Cinematic Rotterdam* maakt auteur Floris Paalman een probleem van het niet-artiestieke karakter van de bulk van zijn onderzoeksmateriaal. Hij schrijft dat dit materiaal, duizenden films en filmfragmenten over Rotterdam, voor het grootste deel artistiek niet interessant en niet avant-gardistisch is, en vaak niet aan een auteur (regisseur) kan worden toegeschreven. Of dit een relevante problematisering is bij een studie die als doel heeft te onderzoeken welke bijdrage film heeft geleverd aan de stedelijke ontwikkeling van Rotterdam, is zeer de vraag (dit doel staat geformuleerd in de inleiding op pagina 20 en in de conclusie op pagina 547). Om dit doel te bereiken zijn immers hele andere aspecten van een film relevant: waar werd deze vertoond, hoe vaak en voor welk publiek, wie was de opdrachtgever, welke visie op de stad werd erin geboden, welke reacties heeft de film losgemaakt. Het zijn dus eerder kunstsociologische dan artistieke, filmtheoretische of kunsthistorische vragen die gesteld zouden moeten worden aan het materiaal.

Verderop in de introductie presenteert Paalman inderdaad een kunstsociologische benadering – al noemt hij het niet zo – die hij ontleent aan filmwetenschapper Thomas Elsaesser. (Elsaesser was ook de promotor van Floris Paalman, die in 2010 promoveerde op *Cinematic Rotterdam*.) Elsaesser presenteerde deze benadering in een Duitstalig artikel uit 2005 ('Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen', in: K. Kreimeier u.A., *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd 2) in de vorm van een allitererend trio van termen: Auftraggeber, Anlass, Anwendung, door Paalman samengevat als 'de drie A's' (p. 24). Dit trio kan in het Nederlands worden vertaald als 'opdrachtgever, aanleiding, toepassing'. Zonder de alliteratie verliezen de termen veel van hun magie, en dat zal wel de reden zijn waarom Paalman ze één keer naar het Engels vertaalt (commissioner, reason, use) en ze daarna in het Duits blijft aanhalen hoewel zijn boek Engelstalig is.

De drie A's lijken een zinvol uitgangspunt voor beantwoording van de vraag hoe films hebben bijgedragen aan de stedelijke ontwikkeling van Rotterdam en bovendien een noodzakelijk houvast in de oceaan aan filmmateriaal die Paalman bevaart. Helaas vormen de drie A's geen geïntegreerd onderdeel van het betoog. Paalman refereert er op diverse punten in het boek aan, maar incidenteel en niet als omvattend onderzoekskader. Dat blijkt alleen al heel duidelijk uit de titelbeschrijvingen van de films die een eigen bladzijde of een spread van twee bladzijden hebben gekregen met een beknopte beschrijving en enkele stills. Nadat Paalman er in de introductie zo op heeft gehamerd dat het auteur-perspectief niet relevant is voor de films die hij gaat bespreken, doet het vreemd aan dat de regisseur hier steeds wél in de titelbeschrijving wordt genoemd, en niet de opdrachtgever. De twee andere A's, de aanleiding en de toepassing, komen evenmin consequent aan bod in de beschrijvingen van de films. Hoewel hij in zijn introductie nadrukkelijk afstand neemt van de esthetische benaderingswijze, weet hij daar niet aan te ontkomen; hier niet en in de rest van zijn betoog ook niet. De indruk ontstaat dat zijn liefde voor deze films het heeft gewonnen van zijn rationele besluit deze te fileren aan de hand

van de drie A's.

Hoe heeft Paalman zijn materiaal dan wel gestructureerd? De opbouw van het boek is een mengvorm van een chronologische en een thematische ordening. Daarmee wordt de periode van circa 1920 tot 1980 omvat. De tijdsafbakening is gekozen omdat deze grotendeels samenvalt met de hoogtijdagen van moderniteit en modernisme, zo schrijft de auteur op pagina 22. Daarmee bedoelt Paalman vooral moderne en modernistische architectuur en stedenbouw, want hij gaat uit van een vervlechting van architectuur en film in de twintigste eeuw als twee media die beide moderniteit als fundament hebben. De periode 1920-1980 is onderverdeeld in drie even lange tijdvakken, die als karakterisering de opkomst, de wederopbouw en de uitbreiding van Rotterdam als cinematografische stad hebben. Deze karakterisering komt overeen met de gebruikelijke geschiedschrijving van de stad in stedenbouwkundig en sociaal-economisch opzicht: de jaren twintig en dertig als opbouwperiode van een nieuw elan, de jaren veertig en vijftig na het bombardement als wederopbouwperiode en de jaren zestig en zeventig als periode van verdere groei. Ook de onderwerpen van de hoofdstukken komen de kenner van Rotterdams twintigste-eeuwse geschiedenis voor het grootste deel bekend voor. En daarmee is de grootste zwakte van dit boek genoemd: ondanks de enorme hoeveelheid nieuw materiaal biedt het geen nieuwe visie op de geschiedenis van Rotterdam in de periode 1920-1980.

Paalman volgt de bestaande geschiedschrijving van Rotterdam, onder andere zoals die door Paul van de Laar in *Stad van formaat. Geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw* (Zwolle 2000) is opgetekend. Deze gegeven geschiedschrijving illustreert hij met filmmateriaal. Dat levert wel wat extra informatie op, want veel materiaal is onbekend, maar geen nieuwe visie op de ontwikkeling van de stad. De centrale vraagstelling hoe films hebben bijgedragen aan de ontwikkeling van de stad, verdwijnt hierdoor ook achter de horizon.

De auteur dwingt bewondering af vanwege de hoeveelheid materiaal die hij heeft bestudeerd. Maar in de presentatie hiervan weet hij

geen maat te houden. De lezer wordt bedolven onder een lawine van informatie. Theoretische analyses die structuur zouden moeten aanbren- gen, zoals de genoemde drie A's, worden wel genoemd maar niet geïntegreerd in het betoog. Veel theorieën die Paalman aanhaalt werken eerder verwarrend dan verhelderend en soms leiden ze tot absurde constatering, bijvoor- beeld als hij een postmoderne architectuurthe- oreticus loslaat op het Rotterdam van de jaren twintig (p. 113-114).

In het radioprogramma *De Avonden* van de VPRO werd *Cinematic Rotterdam* 'een uitputtende studie' genoemd. Dat kan terugslaan op de hang naar volledigheid van de auteur, maar het kan ook betrekking hebben op het lezen van het boek. Dit is in de eerste plaats de auteur aan te rekenen, maar in de tweede plaats alle anderen die dit boek onder handen hebben gehad voor het naar de drukker ging. Waarom is er geen kordate eindredacteur aangetrokken voor noodzakelijke inkortingen? Veel passages gaan hele- maal niet over film. Andere passages gaan niet over Rotterdam. Het op zichzelf interessante hoofdstuk over de regisseur Andor van Barsy had beter elders gepubliceerd kunnen worden. Waarom is het stugge Engels van de auteur niet geredigeerd? De enigen die geen blaam treft zijn de grafisch ontwerpers Piet Gerards en Maud van Rossum. Zij hebben de veelheid aan tekst en beeld in een aantrekkelijke en overzichtelijke vorm gegoten. Dit is een prachtig boek om in te bladeren en feitelijke informatie in op te zoeken.

Patricia van Ulzen



Annet Mooij

Dag in Dag uit. Een journalistieke geschiedenis van de Volkskrant vanaf 1980

Amsterdam (De Bezige Bij) 2011, 368 p.,

€ 19,90, ISBN 978 90 234 6523 2

(www.debezigebij.nl/web/Webshop-detailpagina.htm?ean=9789023465232)

Geschiedenis van een redactionele loopgravenoorlog

Van alle Nederlandse kranten is de geschie- denis van *de Volkskrant* zonder twijfel het best beschreven. Nadat Joan Hemels in 1981 de insti- tutionele en bedrijfsmatige contouren schetste van een katholieke krant die op het punt stond door te breken naar een progressief massapu- blik (*De emancipatie van een dagblad. Geschiedenis van de Volkskrant*), voegde Frank van Vree daar in 1996 een veelgeprezen geschiedenis van de naoorlogse journalistieke ontwikkeling van het dagblad aan toe (*De metamorfose van een dagblad. Een journalistieke geschiedenis van de Volkskrant*). Van Vree's studie bood een buitengewoon scherp inzicht in de redactionele processen die leidden tot de succesvolle metamorfose van wat ooit een lijdelijk vakbondsblaadje was tot een kwaliteitskrant voor een breed progressief publiek. Maar bovenal was zij richtinggevend voor een nieuwe benadering in de persgeschie- denis; de aandacht werd verlegd van de insti- tutionele context waarin journalistiek plaatsvond naar journalistieke cultuur en de normen, routi- nes en processen op basis waarvan dagelijks een krant wordt gemaakt.

Annet Mooij gaat voort waar Van Vree ophield en beschrijft de geschiedenis van *de Volkskrant* tussen 1980 en 2010. Niet zozeer de redactionele koers die de krant voer of hoe die gestalte kreeg in de kolommen interesseert haar, maar vooral de machtspolitiek en besluit- vormingsprocessen op de redactie. Dat levert