

licentiaatsverhandelingen

johan de gendt

De houding van de omroep t.o.v. zijn publiek en een verkenning van de mogelijkheden tot wisselwerking

Fac. Soc. Wet., Leuven, september 1980, 87 blz.
(Promotor: Prof. Dr. L. Boone)

Aan de basis van dit werk lagen een aantal vaststellingen en bespiegelingen in verband met de omroep. Vooreerst was er de zelfgenoegzaamheid waarmee omroepcommunicatoren klaarblijkelijk hun werk verrichten (1). Een ander opmerkelijk feit is de souplesse waarmee omroepbeleidslui in vraaggesprekken hun verantwoordelijkheden afschuiven door te wijzen op de organisatorische erfdiensbaarheden van het bedrijf (2). Tenslotte is het frappant hoe allerlei gemeenplaatsen over medium en publiek de ronde doen, zonder dat iemand zich daarbij ogenschijnlijk afvraagt wat de waarde is van uitspraken als 'de man van de straat' en 'de vervelende werkdag'.

In het eerste deel hebben we getracht na te gaan wat de invloed is van publieksopvattingen van de communicator op de andere factoren van het omroepcommunicatieproces.

Experimentele studies die tussen 1950 en 1960 werden verricht en die tot 1969 veelvuldig werden geciteerd en zelfs herdrukt, toonden aan dat het publieksbeeld een belangrijke en stabiele factor is in het communicatieproces.

Binnen de huidige publiekrechtelijke omroep bestaan verscheidene publieksopvattingen naast elkaar. We beschrijven een aantal publieksbeelden zoals die in de literatuur voorkwamen (3).

Paternalisme is een waardensysteem uit hoofde waarvan een minderheid een meerderheid overheerst. De heersende minderheid oefent controle uit op de massamedia, omdat zij het tot haar plicht rekent de meerderheid te leiden en te beschermen 'tegen slechte invloeden'. Paternalisten bedelen zichzelf de missionerende rol toe van opvoeder, informant en willen het cultureel peil en de goede smaak optrekken tot hun eigen niveau.

Een ander waardenstel kunnen we betitelen als 'vertrossing-ritualisme'. Beide begrippen dekken dezelfde lading maar de klemtoon ligt anders. Vertrossing legt de nadruk op de visie van de creatieve communicator, 'ritualisme' op die van programmaplanners.

Vertrossing kan karikaturaal omschreven worden als volgt: "Ik breng in mijn uitzending alleen wat de mensen willen zien. Niet alles wat ze willen maar alles wat ik hen breng behoort tot wat zij willen, ook wanneer ik het zelf nogal dom vind. Hoofdzaak is dat het de mensen bevalt. Hoe zou ik er toe komen iets aan te bieden waar naar zij helemaal niet gevraagd hebben?"

Ritualisme is een antwoord op een anomische situatie die verschijnt als bedreigend en verontrustend en waaraan wordt tegemoet ge-

komen door het stellen van routinegedrag. In de omroepsituatie is ritualisme de tendens om steeds weer terug te vallen op dezelfde formules waarvan men zeker is dat ze zullen aanslaan bij het publiek.

Professionalisme: volgende componenten zijn van belang.

- Men wil kunnen beslissen en produceren zonder externe druk. Het doet er niet toe of die afkomstig is van de beleidshierarchie van mensen buiten de organisatie of van het publiek.

- Als belangrijkste referentiepunt heeft men de opmerkingen en suggesties/oordelen van collega's.

- Evaluatie blijft binnen de kring van de omroeporganisatie. Er is sprake van een latente subcultuur van broeders in het vak. De criteria om iets als goed of slecht te beoordelen worden gevonden in de professie zelf. De mening over de kwaliteit van een programma wordt gevormd aan de hand van vaktechnische overwegingen met uitsluiting van anderssoortige maatstaven.

- Er wordt een geloof ontwikkeld in de dienstbaarheid aan het publiek. Middels een set van stereotypen wordt de eigen dienstbaarheid geponeerd. Een onmisbare schakel waar men enerzijds externe invloed wil inperken; anderzijds de eigen relevantie naar de maatschappij toe moet legitimeren.

Formalisme gaat er van uit dat de leidraad voor het programmeren te vinden is in de vigerende wetgeving. Programma's moeten aldus voldoen aan de wettelijke bepalingen. In deze redenering worden principes als objectiviteit, het niet strijdig zijn met de openbare orde en goede zeden, het niet in strijd zijn met de veiligheid van de staat, de opdracht tot voorlichting, vorming en ontspanning als voldoende duidelijk geacht om te weten waaraan programma's dienen te beantwoorden.

Het structuralisme gaat er van uit dat boodschappen moeten beantwoorden aan de normen die door onderling overleg zijn tot stand gekomen.

Bij de *politieke of filosofische publieksopvatting* wordt het publiek gedefinieerd als behorend tot een filosofische of politieke strekking. Door het aan bod laten komen van de verschillende strekkingen, tracht men tegemoet te komen aan de pluralistische samenstelling van het publiek. In de vroegere verzuilde periode dienden alle programma's hieraan te beantwoorden. In de huidige opvatting wordt het begrip nog uitsluitend gehanteerd met betrekking tot informatieve programma's. Ook tracht men aan de verscheidenheid van het publiek tegemoet te komen door de samenstelling van raden en het benoemen van personeelsleden te laten afhangen van hun lidmaatschap van een politieke familie.

Specialisatie stelt zich op het standpunt van de programmaplanner. Het komt er volgens deze opvatting op aan het publiek zo goed mogelijk te kennen om er naar te produceren. Het totale programma-aanbod moet alzo tegemoetkomen aan de verschillende noden van dat publiek. Dit kan ondermeer bereikt worden door het uitzenden van programma's voor specifieke doelgroepen en minderheidsgroepen.

De democratische visie vertrekt van twee gelijklopende basisprincipes: het recht om te zenden en het recht om te ontvangen. Deze basisrechten kunnen niet getemperd worden door minderheden tenzij een openbare discussie waaraan iedereen vrij kan deelnemen er anders voor beslist. Iedereen heeft het recht van uitzending, aangezien allen gelijkwaardige leden zijn van de gemeenschap. Dit recht is niet alleen een individuele maar tevens een sociale behoefte omdat echte democratie participatie impliceert.

De emancipatorische visie wenst door middel van massacommunicatie bij te dragen tot de zelfwerkzaamheid van individuen binnen hun sociale omgeving. In geen geval kan emancipatie worden omschreven door een andere groep.

We hebben deze publieksbeelden samengebracht in een typologie. Het hierna volgend schema rangschikt deze publieksattitudes naar een drietal criteria.

1. *Publieksgevoeligheid*. Het geeft aan of communicatoren zich bij het maken van boodschappen laten leiden door karakteristieken van het publiek of een beeld ervan. Paternalisme, ritualisme, vertrossing, politieke en filosofische visie, de specialistische, de emancipatorische, kunnen worden bestempeld als publieksgevoelig. In sommige gevallen refereren communicatoren duidelijk naar andere personen. Zo verwijzen 'professionalisten' bijvoorbeeld duidelijk naar collega's.

2. *Referenties*. Attitudes geven ook aan of communicatoren positief of negatief naar hun publiek refereren. Een negatieve referentie betekent dat zenders hun gehoor als minderwaardig beoordelen (cfr. paternalisme, vertrossing, ritualisme). Een publieksattitude houdt een positieve verwijzing in wanneer daarentegen levensgewoonten, smaak en verwachtingen van een zeer gediversifieerd publiek als uitgangspunten dienen voor het maken van programma's zonder dat deze gekaderd zijn in een massavisie. (Cfr. de politieke en filosofische visie, de specialistische, de emancipatorische en de democratische).

3. *Feed-Back*. Een publieksattitude duidt niet alleen aan of communicatoren rekening houden met hun publiek, hij geeft waarschijnlijk ook weer of hij bereid is het publiek daadwerkelijk te be-

trekken bij het productieproces en of hij overeenkomstig zijn publieksbeeld zal corrigeren. Blijkens onze indeling zal de wil tot feed-back aanwezig zijn wanneer communicatoren a) publieksgevoelig zijn en b) positief refereren naar het publiek.

Legende

- Publieksgevoeligheid is af te lezen uit de eerste twee kolommen. Wanneer een attitude wordt omschreven als niet-publieksgevoelig, wordt dit in de tweede kolom aangeduid door een (0).
- Een positieve referentie wordt in de tweede kolom aangeduid door een (+), een negatieve door een (-)
- De bereidheid tot feed-back is af te lezen uit de derde kolom.

	NADRUk OP PUBLIEKS- BEELD BOODSCHAP MEDIUM KANAAL	DUIDELIJK NEGATIEVE OF POSITIEVE REFERENTIE	INTENTIE TOT CORRECTIE OP EIGEN VISIE EN TOT WISSEL- WERKING
PATERNALISME	0	-	-
VERTROSSING	0	-	-
RITUALISME	0	-	-
PROFESSIONALISME	+	0	-
STRUCTURALISME	+	0	-
FORMALISME	+	0	-
POLITIEK FILOSOFISCH	0	+	-
SPECIALISATIE	0	+	+
EMANCIPATORISCH	0	+	+
DEMOCRATISCH	0	+	+

Voetnoten

(1) Deze zelfgenoegzaamheid moge bijvoorbeeld blijken uit de argumentering over het beëindigen van een bepaald programma. "Nou om het simpel te zeggen omdat wij na die drie jaar als redactie, zelf graag iets anders willen gaan doen en nadat we de indruk hebben dat na die drie jaar, ja die alternatieve geneeswijzen voldoende belicht zijn. Dat het weer eens tijd wordt voor iets anders." HILVERSUM I, *Ratel*, 20-05-80, 11.30 - 12.30 u.

(2) Zo maakt Hendriksen melding van het feit dat in Hilversum "het uitzenden van de wekelijkse speelfilm op woensdag geen verband houdt met de publieke wens terzake, maar met het feit dat belangrijke voetbalwedstrijden die door dezelfde zendgemachtigde (NOS) worden uitgezonden meestal op woensdag worden gespeeld." P. HENDRIKSEN, "Omroep en onderzoek" in W. HUYGEN (eindred.), *50 Jaar AVRO, historie en perspectieven*, 1973, p. 147.

(3) De term publieksbeeld kan wel verwarrend werken omdat sommige van deze opvattingen niet echt verwijzen naar het publiek. We opteren dan ook eerder voor de term publieksattitude. Die kan worden omschreven als de bereidheid van de communicator om zijn programma's op zijn gehoor af te stemmen en zijn beoordeling die hij erover uitspreekt. Een dergelijke uitbreiding van het begrip heeft het voordeel dat bij veldonderzoek van vooraf de mogelijkheid wordt ingebouwd dat communicatoren niet naar het publiek verwijzen. Bovendien biedt de "publieksattitude" op deze manier een goede indicator voor het verloop van het gehele communicatieproces.

Beknopte bibliografie

- BARDOEL, BIERHOFF, VASTERMAN, *Marges in de media. Het verbroken contact tussen omroep en publiek*, Baarn, Het Wereldvenster, 1975.
- GANS H.J., "The creator-audience relationship in the mass-media: an analysis of movie-making" in M. ROSENBERG, D.M. white (eds.), *Mass culture*, Glencoe Ill., Free Press and Falcon's Wing Press, 1957.
- Mc QUAIL D., "Uncertainty about the audience and the organization of mass-communications" in HALMOS P., *The sociology of the mass-media communicators*, University of Keele, 1969.
- SCHAAFSMA H., De verantwoordelijkheid van de programmamaker, in *Cahiers over massacommunicatie*, nr. 9, Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij, 1972.

dziga vertov. een montageconcept

Fac. Soc. Wet., Leuven, september 1980, 165 p.
(Promotor: Prof. Dr. J.M. Peters).

Filmgeschiedenis is geen onbeschreven blad. Hoewel het zelden wordt opgemerkt, schrijft de filmhistoricus onherroepelijk vanuit een bepaald standpunt. Zo ziet de filmgeschiedenis er vaak uit als een bevestiging van zijn eigen cinema; als een lineair en teleologisch proces "waarvan de finaliteit geen andere is dan de actualiteit van waaruit de filmhistoricus schrijft" (1). Wat de revue passeert is een reeks van technische, stilistische en formele innovaties die alle, zonder uitzondering, aan de oorsprong liggen van een esthetisch verkrijgingsproces waarvan de perfectie, het einddoel zich situeert in onze eigen filmactualiteit. Hoe vaak wordt bijvoorbeeld de stomme film niet waargenomen als een film waarvan het geluid "ontbreekt"?

Die teleologie afficheert zich voor de filmhistoricus veelal onder het embleem van "voorlopers" en "modellen". Twee elementaire en stereotiepe etiketten waaronder de veelzijdigheid en complexiteit van het verleden wordt bedolven. Maar wel handig, omdat zij de illusie van "progressisme" en "vooruitgang" levendig houden. Elke mogelijke breuk en tegenstelling, iedere aarzeling, twijfel of flou worden er banaal onder weggenivelleerd.

Het oeuvre van Dziga Vertov (Sovjet-Unie: 1896-1954) ontsnapt niet aan dat soort van reducties. Traditioneel markeert het voor de filmhistorici het begin van de documentaire cinema. Van die cinema die men meestal vooral al gedefinieerd heeft als "un cinéma qui capte en direct (sur le terrain, hors du studio) la parole et le geste au moyen d'un matériel synchrone, léger et facilement maniable" (2).

Het bewijs daarvoor vindt men dan in de semantische gelijkheid tussen "Kino-Pravda" en "cinéma-vérité"; of in heel die notie van het "Film-Oog" en die Vertov omschreef als "het leven zoals het is"; of in die niet weinig provocerende formule van "la vie à l'improviste".

Heel het oeuvre van Vertov, zo zegt men, is doordrongen van die ene idee van "documentaire". Het is deze die de specifieke plaats bepaalt van Vertov in de filmgeschiedenis en die vooral de mythe markeert van Vertov als voorloper en model.

In onze benadering van dit werk wensten wij niet aan de aankomst te staan, maar aanwezig te zijn bij het vertrek. Bij dat euforisch moment waarin alles nog mogelijk is. Het filmtheoretische denken van Vertov interesseerde ons niet als voorbeeld of model in de marge van de filmgeschiedenis, maar als een zelfstandig denken binnen een eigen actualiteit. Als een denken dat niet weet welke verrassingen de geschiedenis nog in petto heeft.

Daarbij noteerden wij dat die actualiteit in de eerste plaats bepaald werd door een zoeken naar de toeschouwer. Wat wij genoemd hebben: de filmische efficiëntie.

In tegenstelling tot het beeld dat zijn biografen en de geschiedenis ervan gemaakt hebben, is het filmtheoretische probleem bij Vertov nooit helemaal herleidbaar tot een zuiver formeel probleem (documentair versus fictie/montage versus illusionisme). Men zou waarschijnlijk het meest essentiële ervan mankeren, mocht men voorbijgaan aan de "kijker" waar Vertov in zijn teksten voortdurend naar refereert. De toeschouwer, zijn beïnvloeding bepaalt in ruime mate de specifieke houding van Vertov tegenover de filmische vormgeving. Heel zijn filosofie in dat verband is solidair met de idee van het aanwakkeren en mobiliseren van het (klasse- en massa) bewustzijn van de toeschouwer. "Donner aux travailleurs une conscience claire des phénomènes qui les entourent", dat is het pro-

gramma van Dziga Vertovs filmpraktijk. "En dévoilant l'origine des choses, la caméra offre la possibilité à chaque travailleur de se convaincre concrètement que c'est lui qui fabrique toutes les choses et que c'est par conséquent à lui qu'elles appartiennent". Elders gaat het om "de nieuwe mens", "de labourer sa conscience", zelfs: "de donner aux travailleurs la possibilité de voir la vérité et de mettre en doute la nécessité de vêtir et de nourrir la caste des parasites" (3).

Die subversieve drang naar "bewustmaken" kan teruggevonden worden in de persoonlijkheid van Vertov zelf. In de eerste plaats in zijn politiek engagement. Vertov stond achter de revolutie. Hij nam er zelfs actief aan deel in de door de Sovjetregering opgezette "filmcomitees" en op de "propagandatreinen" die naar het front en de pas veroverde gebieden reden om er de nieuwe, revolutionaire ideeën te verspreiden.

Maar die drang werd evenzeer bepaald door een onvoorwaardelijk geloof in het bewustzijn zelf; in de kracht van de kennis, inzicht, wetenschap en moderne technieken, gemoduleerd volgens de positivistische overtuiging van "kennis is macht". Een overtuiging die trouwens ruim verspreid was in die jaren: eigen aan heel de intellectuele stroming van futuristen en constructivisten waarmee Vertov zich verbonden had; maar eigen ook aan de Partij en de regering zelf. Hoe bijvoorbeeld niet getroffen worden door het haast perfecte parallelisme tussen de spontane aspiraties van Vertov en de visies en gedachten die zich tijdens de burgeroorlog onder de revolutionairen ontwikkeld hadden; door hun diep verlangen naar een "nieuwe mens"; naar een mens vooral die de voordelen zou plukken van een moderne, geïndustrialiseerde samenleving.

Vandaar ook de polemische overzoenlijkheid van Vertov tegenover de film d'art, het filmdrama. Tegenover die cinema die in studio's wordt gedraaid, op basis van een literair scénario, gespeeld door acteurs, omringd door een perfecte mise-en-scène, en die Vertov kwalificeerde als "litterair", "theatraal" of "artistiek".

In naam van de wetenschap, techniek en bewustzijn, verwerpt Vertov de film d'art. Voor hem is het filmdrama niet alleen de vertelling van een (meestal fictief) verhaal, maar ook, en vooral, de exploratie van illusionistische technieken. Het streeft ernaar het verhaal te omkleden met een perfecte "ambiance" die gericht is op een sterke emotionele en psychologische manipulatie van de kijker. Het filmdrama is suggestief en exciterend; het brengt de toeschouwer in een staat "van buiten zichzelf zijn", in een toestand van geestesvoering, van opwinding, van extase. Een toestand die Vertov vergelijkt met een vorm van contemplatieve, religieuze passiviteit. Het filmdrama, zegt Vertov, is een drug, opium voor het volk, een verslaving.

Tegenover dit massale overwicht van fictie, illusie en suggestie plaatste Vertov de notie van het "Film-Oog" in zijn dubbele, maar tegelijk tegenstrijdige articulatie van documentaire en montage.

Hoe paradoxaal die toestand wel is, blijkt als men beide dimensies van Vertovs filmconceptie naast mekaar zet. Aan de ene kant verwerpt hij elke vorm van "mise-en-scène". Het enige materiaal dat hij in zijn film verdraagt is het document, de brute realiteit. In plaats van fictie en verhaal, het werkelijke leven, de dagelijkse realiteit. Waarbij hij er nauwlettend op toekijkt dat bij het binnendringen ervan, de normale loop zo weinig mogelijk wordt verstoord. "La vie à l'improviste" (4) was daarvan trouwens de meest extreme expressie. Onder geen beding mocht de cameraman tussenkomen tijdens het filmen. Hij moest als het ware "onzichtbaar" zijn, verborgen voor de mensen die hij filmde, omdat zij bij het zien van de camera zich misschien zouden gaan gedragen, poseren, "zichzelf in beeld zetten" (in de Franse betekenis van mettre-en-scène).

Maar, terwijl hij voor geen enkele extravagantie terugschrok om wat zich voor de camera afspeelt zo intact mogelijk te houden, haalt Vertov met de camera zelf, de meest onverwachte capriolen uit. Hij

bedenkt de vreemdste invalhoeken waardoor die werkelijkheid ineens vanuit een totaal nieuw perspectief bekeken wordt: vertraagde en versnelde opnamen, omgekeerde film, dubbeldrukken, scheve camera's, freeze frames, animatie... men kan het niet zo gek bedenken, of Vertov heeft het op één of andere manier in zijn films toegepast. De aanwezigheid van een maker en van de camera is in zijn films nooit volledig weggewerkt. De wijze waarop hij de werkelijkheid focaliseert, is altijd sterk gemarkeerd. Opvallend daarbij zijn vooral het nadrukkelijke spel met opname en montage. Het vervreemdend perspectief van de close-up, de discontinuïteit, het doorbreken van de narratieve causaliteit, montagesprongen in tijd en ruimte... zijn in zijn films uitgewerkt tot systeem. Beeld en las worden door Vertov altijd extra in de verf gezet. Zodanig zelfs, dat geen enkele filmische schriftuur zo artificieel, zo gemaakt overkomt, als diegene die beweert "la vie à l'improviste" te onderscheppen.

Welke betekenis moet aan die esthetische ambivalentie toegekend worden? Vertov: "entrant résolument dans l'imbroglie de la vie, le Ciné-Oeil conteste la représentation visuelle du monde donnée par l'oeil humain et propose son propre je vois" (5).

De gehechtheid van Vertov aan de realiteit is nooit zonder enige dialectiek. Hoe realistisch hij ook is, de klip die daarbij moet ontweken worden is die van de blinde onderwerping aan de werkelijkheid; het neerstorten in het ravijn van de naturalistische illusie; op de afbeelding om de afbeelding. Wat het Film-Oog karakteriseert is een gelijktijdige afkeer van het mimetische, van iedere vorm van naturalisme en illusionisme (en, enigszins anticiperend, van al datgene wat de filmgeschiedenis samengevat heeft onder de gemeenschappelijke noemer van "transparantie").

Het Film-Oog is geen passieve, nabootsende registratie van de werkelijkheid, maar onderstelt een actief, dynamisch bestanddeel. Onderstelt, wat wij noemden, een dialectisch perspectief.

Hoewel verankerd in de werkelijkheid, dicteren de gebeurtenissen bij Vertov het filmische verloop niet, maar zijn ze onderworpen aan de logica van de dialectiek. De dialectiek overschrijdt het concrete. Zij is extern en gericht op het geheel. Zij viseert de beweging, het veranderlijke en zij voorspelt het verloop aan de hand van interne contradicties. Vandaar Vertovs afkeer van iedere vorm van naturalisme en illusionisme; vandaar ook zijn drang naar manipulatie, schikken en herschikken; m.a.w. zijn zin voor montage.

Montage is voor Vertov datgene waarmee hij de dialectische logica - in al zijn articulaties van sprong en conflict, maar ook van samenhang en organiciteit - kan vangen. Aan de basis ervan ligt de notie van "het interval".

De term interval is een differentieel begrip. In zijn muzikale context betekent hij het verschil in hoogte tussen twee tonen. Bij Vertov markeert die term het verschil, de absolute discontinuïteit tussen de opnamen. Montage valt bij Vertov niet samen met het wegwerken van montage zoals de ingeburgerde narratieve continuïteitsmontage nastreeft. Het interval heeft bij hem niet die verbindende functie die de film las traditioneel bezit, maar kenmerkt zich als een fractuur, als een harde, niet weggeretoucheerde montagesprong. De filmische syntaxis markeert bij Vertov discontinuïteit en heterogeniteit. Zijn montagestructuur slingert de kijker als het ware van het ene systeem in het andere. Vertov: "toutes les images se trouvent en état de translation continue". Nauwelijks heeft de toeschouwer zich geïnstalleerd in een "herkenbare reeks van beeldopvolgingen", of onmiddellijk daarop wordt hij uit dat comfort gelicht. De reeks wordt afgebroken en zij slaat om in haar tegendeel. Wat die structuur innoveert is de tegenstelling, meer in het algemeen: het paradigmatische, ieder filmfragment is als het ware een voorlopige keuze binnen een tegengestelde altijd omkeerbare reeks. De basisvorm van de intervalmontage is die van het paradigma: ofwel, ofwel...

Anderzijds, heeft de term montage voor Vertov ook een "verbin-

dende" functie. Montage dekt bij hem niet alleen het conflict, de tegenstelling, maar ook en tegelijk de organisatie van het tegengestelde in één "organisch" geheel. Montage is ook datgene wat de filmfragmenten aan mekaar verbindt, wat de samenhang van het geheel verzekert.

Heel de theorie van Vertov insisteert op dit dubbel aspect van de montage: het conflict tussen het ene filmfragment en het andere; en de ordening van die partiële conflicten in één organisch geheel.

In die zin is het interval voor Vertov een middel om te ontsnappen aan datgene waarvan hij een duivelse afkeer heeft: de illusie van continuïteit en homogeenheid; de illusie van transparantie. De term interval suggereert een montagesysteem dat stoelt op heterogeniteit en contradictie.

Vertov: "tout est dans telle ou telle juxtaposition de situations visuelles, tout est dans les intervalles".

voetnoten:

- (1) LAUWAERT, D., "D.W. Griffith: His Master's Voice", in *Communicatie*, winter, 1975-1976, nr. 4.
- (2) MARSOLAIS, G., *l'aventure du cinéma direct*, Parijs, Seghers, 1974.
- (3) Al de citaten van Vertov komen uit: VERTOV, D., *Articles, journaux, projets*, Parijs, éditions 10/18, 1972.
- (4) Wij houden het meest van die Franse terminologie, omdat zij naar ons gevoel het best uitdrukt waarover het gaat. Letterlijk vertaald zouden wij moeten zeggen: "Het leven onverwacht gegrepen". Wij vinden echter dat alle slagkracht uit die vertaling verdwenen is. Kernachtiger zou zijn: "Uit het leven gegrepen", maar dat roept dan weer andere connotaties op.

beknopte bibliografie.

- ABRAMOV, N.P., "Dziga Vertov", in *Premier plan*, s.d., nr. 35
- AUMONT, J., "Le concept de montage", in *Cahiers du cinéma*, april, 1969, nr. 211
- BONITZER, P., "Voici. La notion de plan et le sujet du cinéma", in *Cahiers du cinéma*, januari-februari, 1977, nr. 273.
- BONITZER, P., "Fétichisme de la technique: la notion de plan", in *Cahiers du cinéma*, november; 1971, nr. 233
- BRION-GUERRY, L., *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, 3 delen, Parijs, Klincksieck, 1971
- CROFTS, St. en ROSE, O., "An essay toward Man with a movie camera", in *Screen*, spring, 1977
- GRAY, C., *The Russian experiment in art*, Londen, Thames and Hudson, 1971
- LEYDA, J., KINO, *A history of the Russian and Soviet film*, Londen, Allen and Unwin Ltd., 1971
- METZ, Ch. *Essais sur la signification au cinéma*, 2 delen, Parijs, Klincksieck, 1971
- METS, Ch., *Langage et cinéma*, Parijs, Larousse, 1971
- MICHELSON, A., "L'Homme à la Caméra. De la magie à l'épistémologie", in *Cinéma: théorie, lecture*, Parijs, Klincksieck, 1973
- MITRY, J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 delen, éditions universitaires, 1963
- MITRY, J., "Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt", in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Parijs, La Cité, 1978
- MOUSSINAC, L., *Cinéma soviétique*, Parijs, éditions d'aujourd'hui, 1976
- SADOUL, G., *Dziga Vertov*, Parijs, Cham-Libre, 1970
- SCHNITZER, L. en J., "Vertov", in *Anthologie du cinéma*, april, 1968, nr. 34
- X., "Ne copiez pas sur les yeux, disait Vertov", in *Cinéthique*, s.d., nr. 15/16
- X., "Le Cinéma", in *L'Art dans la Russie nouvelle*, Parijs, Rieder, 1927.