

Afgiftekantoor  
3001 Heverlee 1

LB

MMUN

(3)

90-1991

# COMMUNICATIE

Tijdschrift voor Massamedia en Cultuur

DE VLAAMSE DAGBLADPERS : EEN PERS MET VELE  
GEZICHTEN • DE SEMI-DOCUMENTAIRE : EEN ANALYSE IN  
TERMEN VAN NORMEN EN SYSTEMEN • AUDIOSTUDIO ALS  
INSTRUMENT • BETERE PUBLIC RELATIONS VOOR EEN NIEUW  
EUROPA • REPLIEK • KRONIEK VAN DE MEDIAWERELD  
• BOEKEN OVER COMMUNICATIE

DEPARTEMENT COMMUNICATIEWETENSCHAP  
E. VAN EVENSTRAAT 2A  
3000 LEUVEN

JAARGANG 20, Nr. 3  
nov.-dec.-jan. 1990-91  
driemaandelijks

**COMMUNICATIE**  
**TIJDSCHRIFT VOOR MASSAMEDIA EN CULTUUR**

Een uitgave van het Departement Communicatiewetenschap K.U.Leuven  
E. Van Evenstraat 2A  
B-3000 Leuven  
Verschijnt vier maal per jaar

ISSN 0771-7342

**Jaargang 20, nr. 3**  
**november - december - januari 1990-1991**

**Redactieraad:** J.C. Burgelman (V.U.Brussel), E. De Bens (R.U.Gent), G. Fauconnier (K.U.Leuven), F. Saeys (R.U.Gent), W. Van der biesen (K.U.Leuven), H. Van Pelt (U.I.Antwerpen), H. Verstraeten (V.U.Brussel)

**Kernredactie:** G. De Meyer, G. Fauconnier, A. Hendriks, W. Hesling, P. Milo, W. Van der biesen, L. Van Poecke

**Hoofdredacteur:** W. Van der biesen

**Redactiesecretariaat:** P. Milo

**Administratie:** A. Willems, I. De Wachter

**Abonnementen:** De abonnementsprijs bedraagt **400 BF** voor een jaargang (4 nummers). De prijs voor losse nummers is **150 BF**. Betaling kan geschieden op rekeningnr. 431-0370171-86 van het Departement Communicatiewetenschap, K.U.Leuven, E. Van Evenstraat 2A, B-3000 Leuven.

Abonnees in Nederland schrijven **Fl. 30** over (verzendingskosten inbegrepen) op rekeningnr. 10.38.86.737 (Rabobank-Nederland) van Communicatie, E. Van Evenstraat 2A, B-3000 Leuven. Losse nummers kosten **Fl. 10**. Voor betaling vanuit andere landen worden enkel cheques aanvaard van **880 BF** (BTW, port- en wisselkosten inbegrepen).

Abonnementen worden automatisch verlengd, tenzij men een maand vóór het einde van de jaargang opzegt. **Alle briefwisseling** i.v.m. redactie, administratie, boeken ter recensie, advertenties, enz. gelieve men te richten aan COMMUNICATIE, Departement Communicatiewetenschap, E. Van Evenstraat 2A, B-3000 Leuven, tel 016/28.32.20.

**Advertentietarief** wordt op aanvraag toegezonden.

Getekende artikels verbinden alleen de schrijvers.

**Inhoud Jg. 20, nr. 3**

- 1 **De Vlaamse dagbladpers: een pers met vele gezichten?**  
Christiane Franssen
- 11 **De semi-documentaire: een analyse in termen van normen en systemen**  
Patrick Cattrysse
- 33 **Audiostudio als instrument**  
Guus Fluit
- 49 **In de marge:**  
**Betere public relations voor een nieuw Europa**  
Jos Willems  
**Repliek**  
P. Marck
- 55 **Feiten en meningen uit de mediawereld**
- 62 **Boekbesprekingen**
- 69 **Ingezonden boeken**
- 72 **Colofon**

Verantwoordelijke uitgever:  
L. Van Poecke, Dalenstraat 26 B  
B-3009 Winksele

# de vlaamse dagbladpers : een pers met vele gezichten ? (\*)

christiane fransen

De uitspraak dat iedere krant een eigen gezicht heeft, vindt men bij vele (communicatie)theoretici terug (Crowell 1975; Evans 1973). Ze stellen dat de voorpagina een spiegel van de hele krant moet zijn. Bovendien beklemtonen ze dat de voorpagina de identiteit van het blad moet uitstralen. De vraag is echter of dit ook in de realiteit zo is. Onderzoekers komen nl. wel eens tot de conclusie dat de verschillen tussen de voorpagina's miniem zijn (Stone 1987 : 66).

De theoretische beschouwingen van de wetenschappers en de praktische uitwerking ervan door de verschillende redacties stemmen dus niet altijd overeen. Daarom worden in deze tekst theorie en praktijk apart behandeld. De theorie komt aan bod in het eerste deel. In het tweede deel wordt dan nagegaan of de Vlaamse pers inderdaad vele gezichten heeft.

## DE THEORETISCHE VOORPAGINA : DOELSTELLINGEN EN MIDDELEN

### Doelstellingen

Het gros van de dagbladlezers komt bij het lezen van zijn dagblad eerst in contact met de voorpagina. Die is dan ook erg belangrijk en moet heel wat functies vervullen.

Een krant is, voor de uitgever althans, in de eerste plaats een commercieel produkt. Wil ze blijven voortbestaan, dan is het noodzakelijk dat er voldoende kopers zijn. De voorpagina moet bijgevolg een afficherende werking hebben en *aanzetten tot de koopdaad* (Agnes en Croissandeau 1979 : 47). Dit heeft ook een positieve weerslag op de adverteerders, die zoveel mogelijk potentiële kopers van hun produkt trachten te bereiken. Een voorpagina moet dus aantrekkelijk zijn, niet alleen om lezers te winnen, maar ook om adverteerders te lokken. Deze functie is vooral belangrijk voor kranten waarvan de oplage hoofdzakelijk of uitsluitend bestaat uit losse verkoop (b.v. '24 UUR' destijds).

De voorpagina moet bovendien *de identiteit van het blad uitstralen*. Ze moet een spiegel van de hele krant zijn en duidelijk de bedoeling, de ingesteldheid en het karakter van de krant aangeven (Verelst 1984 : 77). Dit kan zowel door de vormgeving als door de inhoud verwezenlijkt worden. Een andere functie van de dagbladcover bestaat erin dat hij *de lezer moet begeleiden* bij het lezen van zijn krant (Evans 1973 : 89). In onze gehaaste (informatie)maatschappij hebben velen maar weinig tijd om hun krant te lezen. De voorpagina moet het nieuws al graderen, zodat de ontvanger het gemakkelijker heeft bij de selectie. Ook door te signaleren wat er in de rest van de krant te lezen is, kan men de ontvanger helpen bij het maken van een selectie. Zowel de 'summary-index' (uiterst korte samenvattingen van artikels die elders in de krant staan) als de 'pagina-index' (inhoudstafel met de verschillende rubrieken) zorgen ervoor dat de lezer geen tijd moet verspillen aan het zoeken van de gewenste informatie (Evans 1973 : 60). Er staat echter niet alleen informatie op de volgende pagina's ! Ook de *informatiefunctie* van de voorpagina mag niet uit het oog verloren worden (Evans 1973 : 57). Met de komst van radio en televisie is de voorpagina wel minder 'hot news' gaan verschaffen, maar dit impliceert niet dat de informatiefunctie van de voorpagina (of algemener : de informatiefunctie van de pers) in belangrijkheid daalt. Dagbladen kunnen immers meer en langere berichten brengen dan radio en televisie. Dagbladen zullen dan ook nog heel wat informatie kunnen geven die de ontvangers nog niet kennen. Bovendien slagen kranten er soms in primeurs op hun cover te plaatsen. De voorpagina zal dus niet zo vlug haar informatiefunctie verliezen. Communicatiewetenschappers zijn het niet altijd eens over welke functies nu het belangrijkste zijn en dus de meeste aandacht verdienen. Bovendien bestaat het gevaar dat men uit al het voorgaande zou afleiden dat de voorpagina van een krant allesbepalend is. Dat zou echter een verkeerde conclusie zijn. De voorpagina is immers niet het alleenzaligmakende bestanddeel van een krant. Er zijn nog heel wat andere factoren die het al of niet kopen en/of lezen van een krant beïnvloeden. Een goede voorpagina kan een behoorlijke krant nog beter maken, maar ze kan een slechte krant niet goed maken.

## Middelen

De doelstellingen van de voorpagina kunnen via verschillende wegen verwezenlijkt worden. Een van de middelen waarover men beschikt, is de *vormgeving*. Die moet de voorpagina een ordelijk en aantrekkelijk voorkomen geven, de persoonlijkheid van het blad uitstralen, het nieuws graderen en de leesbaarheid bevorderen. Westley (1972 : 224) maakt een onderscheid tussen enerzijds de esthetische functie (aantrekkelijk voorkomen en uitstraling van de identiteit) en anderzijds de nieuwsfunctie (nieuwsgrade-

ring en leesbaarheid bevorderen). De laatste krijgt echter vaak te weinig aandacht, ten gunste van de esthetiek. De opmaak van de voorpagina is soms zelfs al bepaald vooraleer het nieuws zelf er is. Allen (1947 : 173) noemt dergelijke voorpagina's 'too-studied', en hij vraagt zich af hoe het komt dat sommige vormgevers streven naar zo onnatuurlijke covers : 'Why should studied symmetry (...) be a desirable quality for a news page ? (...) Experienced painters purposely avoid it. Artistic photographers instinctively shy away from it. So why should such a cramping, inhibiting and unnatural thing as studied symmetry be striven for on a news page when a page can be such a dynamic, fluently alive thing when it seems natural and spontaneous ?'.

De inhoud van de voorpagina mag dus zeker niet buiten beschouwing gelaten worden. De vormgeving zal immers mede bepaald worden door de inhoud, en dit geldt trouwens niet alleen voor de eerste pagina. De inhoud moet ook de identiteit van het blad uitstralen, en bovendien zullen de lezers niet alleen worden aangetrokken door de vorm, maar ook door de inhoud (Hüther 1973 : 121). Die inhoud zal de ontvanger ook beïnvloeden bij de selectie die hij maakt. Dat is gedeeltelijk positief : de lezer wordt begeleid (zie supra). De andere kant van de medaille is dat de lezer in vrij grote mate (en vaak onbewust) zijn vrijheid verliest om zelf zijn selectie te maken.

## DE PRAKTIJK : DE VLAAMSE DAGBLADCOVERS ONDER DE LOEP

Bij een (inhouds)analyse van de Vlaamse dagbladpers van de laatste dertig jaar kan men zich afvragen of deze pers inderdaad vele gezichten heeft. Om dit te onderzoeken hebben we van acht Vlaamse dagbladtittels (De Morgen, De Nieuwe Gazet, De Standaard, Gazet van Antwerpen, Het Belang van Limburg, Het Laatste Nieuws, Het Nieuwsblad en Het Volk) de voorpagina's geanalyseerd. Deze voorpagina's zijn representatief voor de Vlaamse dagbladcovers. De vijf andere Vlaamse dagbladen (De Antwerpse Morgen, De Gentenaar, De Nieuwe Gids, Gazet van Mechelen en Vooruit) hebben immers dezelfde voorpagina als één van de geselecteerde bladen, en ze werden dan ook niet in de steekproef opgenomen. We hebben de voorpagina's geanalyseerd zowel qua vorm als qua inhoud. We hebben onderzocht welke inhoudscategorieën voorkomen op de voorpagina (1), in welk kader nieuwsfeiten op de cover geplaatst worden (van regionaal nieuws tot internationaal nieuws), wat de verhouding is tussen tekst-, titel- en illustratie-oppervlakte, hoe het kleurgebruik geëvolueerd is, ... Van de acht geselecteerde bladen werden in totaal vier geconstrueerde weken geanalyseerd, nl. uit '59, '69, '79 en '89. Dit liet toe om ook een uitspraak te doen over de evolutie van de laatste dertig jaar.

## Actuele situatie

Op dit ogenblik heeft de Vlaamse dagbladpers acht gezichten. Toch moet hieraan duidelijk toegevoegd worden dat deze gezichten meestal niet zo erg veel van elkaar verschillen. Enkel De Standaard en (in mindere mate) De Morgen onderscheiden zich op verschillende vlakken (zowel inhoudelijk als vormelijk) van de andere kranten.

Uit tabel 1 blijkt dat De Standaard heel wat meer 'serieuze' informatie verschaft, die niet zozeer als doel heeft de lezers te ontspannen, maar waarbij de klemtoon ligt op het informeren van de lezer over wat er in de wereld gebeurt. Twee derde van de oppervlakte van de voorpagina wordt ingenomen door politiek, economisch en sociaal nieuws. De Standaard is dus

TABEL 1 : De inhoudscategorieën op de voorpagina (in % van de opp.)

Krant Categor.	DM	DNGa	DS	GvA	HBvL	HLN	HNB	HV
Politiek (*)	30,3	14,7	39,8	23,3	25,3	20,4	16,7	10,8
Economie (*)	12,7	8,7	15,3	11,1	13,4	7,7	8,1	11,7
Soc. nieuws (*)	12,7	10,6	12,9	12,2	6,1	5,5	9,4	12,2
Rampen en ongev.	9,5	13,3	3,5	11,4	8,9	11,5	12,9	18,9
Misd. en gerecht.	10,8	16,6	3,5	12,8	16,8	20,7	17,6	14,0
Cultuur (*)	3,3	3,2	3,5	3,7	0,4	2,1	3,0	2,1
Show en amusement	1,1	4,0	0,2	1,7	1,8	1,6	2,2	2,7
Religie (*)	0,0	0,0	2,4	0,8	0,6	0,3	1,0	1,5
Sport	3,0	2,9	0,5	3,2	3,2	3,4	2,4	2,0
Wetenschap (*)	0,3	5,5	7,8	5,5	6,9	4,5	6,8	6,3
Milieu (*)	4,7	0,8	0,2	1,1	0,2	0,9	0,8	1,6
Gemengd nieuws	1,7	10,5	4,8	4,3	10,7	11,5	10,2	9,2
Bladwijzer	5,7	5,9	1,9	4,6	2,1	5,7	1,5	4,2
Betaald DW	3,3	2,2	2,9	3,2	2,7	2,9	3,2	1,8
Diversen	0,8	1,1	0,8	1,0	0,9	1,3	4,0	0,9
Totaal	99,9	100,0	100,0	99,9	100,0	100,0	99,8	99,9

(\*) 'serieuze' informatie

dus duidelijk een 'dagblad voor staatkundige, maatschappelijke en economische belangen', zoals in de ondertitel van de krant overigens aangegeven wordt. Verder blijkt dat deze krant meer internationaal en buitenlands nieuws op de voorpagina plaatst (tabel 2). Op basis van deze inhoudelijke elementen kunnen we besluiten dat De Standaard als een kwalitatief

betere krant beschouwd mag worden: ze is wereldbewust (en legt dus meer nadruk op internationaal nieuws) en ze richt zich naar een intellectueel publiek, dat zich interesseert voor politiek en economie.

TABEL 2: Het kader waarin een bericht geplaatst wordt (in % van de opp.)

Kader	Krant							
	DM	DNGa	DS	GvA	HBvL	HLN	HNB	HV
Internationaal	2,3	2,1	5,5	4,2	4,4	3,0	2,4	2,9
Buitenlands	31,3	25,0	49,3	40,5	40,5	39,4	34,1	28,9
Nationaal	32,0	29,9	28,5	23,4	24,6	24,1	24,5	28,7
Gemeensch./gewest	8,3	3,2	6,6	4,7	4,6	2,5	5,2	5,5
Regionaal/lokaal	17,1	31,7	3,4	18,4	20,4	22,2	24,6	27,4
Niet van toep.	9,0	8,1	6,9	8,8	5,5	8,8	9,3	6,6
Totaal	100,0	100,0	100,2	100,0	100,0	100,0	100,1	100,0

De vormgeving van de voorpagina is bij De Standaard heel sober. Uit tabel 3 kunnen we afleiden dat de hoeveelheid tekst op de voorpagina bij deze krant hoger ligt dan bij de populaire kranten. Het aandeel van de illustratie-oppervlakte ligt dan ook heel wat lager. Bovendien heeft De Standaard een 'grijze' voorpagina (tabel 4) in tegenstelling tot de andere bladen, die een kleurenopmaak hebben. Deze resultaten maken nogmaals duidelijk dat De Standaard een kwalitatief betere krant is. Ze zal er waarschijnlijk van uitgaan dat de lezer de krant vooral leest omwille van de 'serieuze' inhoud, en dat hij zich minder zal laten leiden door de vormgeving. Een voorpagina met een sobere opmaak zal door de lezer van De Standaard bijgevolg meer geapprecieerd worden dan een kleurige en fleurige voorpagina met vele illustraties en grote titels.

De krant die het dichtst aanleunt bij De Standaard (vooral wat de inhoud van de voorpagina betreft), is De Morgen. Deze krant brengt ook heel wat politiek, economisch en sociaal nieuws op de voorpagina, ze besteedt bovendien relatief veel aandacht aan milieuberichtgeving (tabel 1), ze plaatst geen meerkleurige bijdragen op de voorpagina (tabel 4) en vermeldt bijna altijd haar bronnen (tabel 5). Dat laatste heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat de redactie van De Morgen erg veel belang hecht aan het besef dat de lezer het recht heeft te weten op welke bronnen de artikels gebaseerd zijn.

TABEL 3 : Tekst-, titel- en illustratieoppervlakte op de voorpagina (in %)

Krant Oppervlakte	DM	DNGa	DS	GvA	HBvL	HLN	HNB	HV
Tekst	52,9	45,8	60,0	50,7	50,0	44,2	53,9	44,6
Titel	23,8	21,8	21,0	24,6	22,2	24,4	22,7	25,9
Illustratie	23,3	32,4	19,0	24,7	27,8	31,4	23,4	29,5
Totaal	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

TABEL 4 : Kleurgebruik op de voorpagina (in % van aantal bijdragen)

Krant Kleur	DM	DNGa	DS	GvA	HBvL	HLN	HNB	HV
Geen kleur	74,3	74,1	97,1	90,5	78,0	76,7	83,2	77,7
Eén kleur	25,7	20,8	2,9	4,9	9,9	14,1	9,6	16,9
Meerdere kleuren	0,0	5,1	0,0	4,6	12,1	9,2	7,2	4,4
Totaal	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

De Nieuwe Gazet en Het Laatste Nieuws vormen eigenlijk een tweeling : ze hebben ongeveer hetzelfde uiterlijk, en ook hun karakters trekken vrij goed op elkaar. Over het algemeen brengen beide kranten dezelfde inhoudscategorieën op de voorpagina (tabel 1). Wel plaatst De Nieuwe Gazet meer berichten in een regionaal kader (tabel 2). Dat komt wellicht door het feit dat deze krant vooral in één provincie gelezen wordt : 95 % van de oplage wordt verspreid in de provincie Antwerpen (2).

Gazet van Antwerpen springt in het oog door de lage graad van bronvermelding op de voorpagina (tabel 5). Bovendien plaatst dit blad heel wat minder gekleurde bijdragen op de voorpagina dan de andere populaire bladen (tabel 4). Het Belang van Limburg daarentegen heeft wel een kleurige en fleurige voorpagina. Meer dan 12 % van alle bijdragen op haar cover zijn meerkleurig.

Het Volk trekt vooral onze aandacht wanneer we kijken naar het politieke nieuws. Deze krant besteedt hieraan erg weinig aandacht in vergelijking met de andere bladen. Het politieke nieuws komt bij Het Volk slechts op de vijfde plaats (tabel 1). Wel brengt dit blad het meeste nieuws over rampen en ongevallen, en ook de categorie misdaad en gerechtelijk nieuws krijgt heel wat aandacht. Bovendien is het verwonderlijk dat Het Volk



niet meer sociaal nieuws op de voorpagina plaatst dan de andere kranten, alhoewel ze banden heeft met het A.C.W.

TABEL 5 : Aandeel ondertekende artikels op de voorpagina

Krant	Jaar	1959	1969	1979	1989	gemiddeld
DM		-	-	87,3	95,5	90,4
DNGa		20,0	27,9	44,7	53,7	38,0
DS		48,8	54,2	54,7	89,7	65,2
GvA		25,0	11,5	20,6	49,0	29,6
HBvL		18,9	16,4	37,0	84,8	39,7
HLN		37,6	39,5	51,4	57,4	47,3
HNB		25,8	50,9	45,3	79,4	52,8
HV		57,4	29,4	63,2	85,3	67,5
Gemiddeld		32,1	31,8	51,2	73,4	51,2

Tenslotte is er nog Het Nieuwsblad. Deze krant is nergens een echt buitenbeentje, maar ook zij besteedt behoorlijk wat aandacht aan de categorieën rampen en ongevallen en misdaad en gerechtelijk nieuws (tabel 1).

Met de geconstateerde verschillen in het achterhoofd kunnen we stellen dat we niet alle kranten over dezelfde kam kunnen scheren. Maar ook het onderscheid tussen kwalitatief betere en populaire kranten is niet strikt te trekken. Dit onderscheid is immers geen dichotomie, maar er zijn heel wat gradaties mogelijk. Zo kunnen we ons afvragen of De Morgen een populaire krant is, of tot de kwalitatief betere kranten gerekend mag worden. Wanneer we, op basis van onze resultaten over de voorpagina (tabel 1), de onderzochte kranten rangschikken van de kwalitatief beste krant tot de meest populaire, bekomen we het volgende lijstje : De Standaard, De Morgen, Gazet van Antwerpen, Het Belang van Limburg, Het Nieuwsblad en Het Volk, De Nieuwe Gazet en als laatste Het Laatste Nieuws.

## Evolutie van de laatste dertig jaar

### Een meervoudige evolutie

De Vlaamse dagbladcovers hebben er niet altijd hetzelfde uitgezien. Dertig jaar geleden stond er veel meer politiek nieuws op de voorpagina's van de Vlaamse dagbladen. Ook de categorieën sociaal en gemengd nieuws

waren heel wat omvangrijker dan vandaag. De categorieën milieuberichtgeving en bladwijzer daarentegen vergroten voortdurend (tabel 6). Over het algemeen wordt de inhoud van de voorpagina iets minder 'serieus'. Wellicht willen de kranten vermijden lezers af te stoten door te serieuze onderwerpen op de voorpagina te plaatsen. De stijging van de hoeveelheid milieunieuws op de cover is mede te verklaren door het feit dat er sowieso al meer milieunieuws in de krant wordt opgenomen. Of dat een gevolg is van onze maatschappij, die steeds meer milieubewust wordt, of dat men eerder moet spreken van een wisselwerking tussen de pers (of algemener : de media) en de maatschappij, blijft hierbij een interessante vraag.

TABEL 6 : De inhoudscategorieën op de voorpagina (in % van de opp.).

Jaar	1959	1969	1979	1989
Categ.				
Politiek	31,5	25,0	17,6	19,4
Economie	8,7	8,0	13,5	13,6
Soc. nieuws	11,5	8,8	12,2	7,2
Rampen en ongev.	10,8	8,5	11,5	12,4
Misd. en gerecht	10,2	13,9	21,1	10,4
Cultuur	2,7	0,9	1,0	5,8
Show en amusement	0,6	0,7	1,7	4,5
Religie	2,5	0,4	0,2	0,7
Sport	1,8	1,5	2,6	4,2
Wetenschap	5,4	15,3	0,8	3,5
Milieu	0,0	0,2	1,1	2,3
Gemengd nieuws	11,2	11,7	6,5	4,3
Bladwijzer	1,0	2,0	5,0	6,0
Betaald DW	1,1	3,2	3,3	3,3
Diversen	1,1	0,0	1,9	2,6
Totaal	100,1	100,1	100,0	100,2

Op vormelijk vlak hebben de Vlaamse voorpagina's de laatste dertig jaar nog een grotere evolutie doorgemaakt. Het aantal illustraties is lichtjes toegenomen, maar het kleurgebruik is fors de hoogte in gegaan. Blijkbaar trachten de kranten (vooral de populaire kranten) meer en meer lezers aan te trekken door meer gebruik te maken van illustraties en kleuren. Ze hebben de technologische verbeteringen aangegrepen om hun economische doelstellingen beter te kunnen bereiken.

De Vlaamse voorpagina's hebben ook nog andere evoluties ondergaan : de bronvermelding is sterk toegenomen (tabel 5) en ook de verwijzing naar volgende pagina's is de hoogte in geschoten (tabel 7). Het aantal onderwerpen op de voorpagina stijgt voortdurend (20 onderwerpen op 1 voorpagina is tegenwoordig geen uitzondering), zodat de gemiddelde oppervlakte per bijdrage erg klein wordt. Bijgevolg is men genooddaakt enkel het begin van het artikel op de voorpagina af te drukken en verder te verwijzen naar andere pagina's. Dat is handig voor de gehaaste dagbladlezer, die niet over de tijd beschikt om de volledige krant te lezen, ook al omdat die een steeds groter volume krijgt. De voorpagina wordt m.a.w. meer en meer een 'doorkijkpagina'.

TABEL 7 : Verwijzing naar andere pagina's (in % van aantal artikels)

Verwijzing	Jaar	1959	1969	1979	1989
Geen verwijzing		68,5	75,0	74,1	37,7
Wel verwijzing		31,5	25,0	25,9	62,3
Totaal		100,0	100,0	100,0	100,0

### Geen rechtlijnige evolutie

De evolutie van de Vlaamse dagbladcovers van de laatste dertig jaar is niet rechtlijnig verlopen. Vooral gedurende het laatste decennium zijn de Vlaamse voorpagina's aan een sterke evolutie onderhevig geweest. De verschillen tussen 1959 en 1979 daarentegen zijn maar miniem, althans op de meeste onderzochte vlakken. Het recente karakter van de vastgestelde evolutie is wellicht te verklaren door de steeds grotere concurrentie met andere media, o.a. een bepaald soort (ontspannings)weekbladen en (vooral) de televisie. Het aanbod via de kabel is de laatste jaren erg uitgebreid, en het aantal uren zendtijd per dag is bij sommige netten zelfs gestegen tot 24 uur (b.v. CNN, MTV). De dagbladen zullen dan ook alle mogelijke inspanningen doen om niet door deze media verdrongen te worden. Bovendien beïnvloeden de dagbladen elkaar. Zo zien we b.v. dat door de komst van '24 UUR', die het volledig moest hebben van de losse verkoop en er dus extra aantrekkelijk moest uitzien, heel wat dagbladen het uitzicht van hun cover veranderden (b.v. Het Volk, Het Laatste Nieuws, De Morgen, Gazet van Antwerpen, ...).

## En de toekomst ?

Wat de toekomst zal brengen, kan niemand ons vertellen. Wel kunnen we met een hoge waarschijnlijkheid voorspellen dat de Vlaamse voorpagina's ook de volgende decennia (jaren) zullen evolueren. De media zijn immers in volle ontwikkeling (satelliettelevisie, datacommunicatie, ...) en ook de (Vlaamse) dagbladders zal hierdoor beïnvloed worden. Of dit gepaard zal gaan met een toename van het aantal gezichten, of dat het veeleer de andere richting uitgaat, blijft voorlopig nog een groot vraagteken.

(\*) Samenvatting van de gelijknamige eindverhandeling door de auteur aangeboden tot het verkrijgen van de graad van Licentiaat in de Communicatiewetenschap, Fac. Soc. Wet., Dep. Com. Wet., K.U. Leuven, juli 1990, 140 blz, promotor: W. Van der biesen.

## NOTEN

- (1) De afbakening van de inhoudscategorieën werd (mits enkele aanpassingen aan het specifieke doel van ons onderzoek) overgenomen uit andere onderzoeken: Dejaegher, P. en Dhondt, P. (1985), *Stentorstemmen en gefluister*. Eindverhandeling, Fac. Soc. Wet., Dep. Comm. Wet., K.U. Leuven, pp. 158-164, en Vandormael, J. (1980), *Een morfologie van de Belgische Nederlandstalige dagbladders*. Eindverhandeling, Fac. Soc. Wet., Dep. Comm. Wet., K.U. Leuven, pp. 11-16.
- (2) X. (1988), Belgische dagbladen. Gegevens per dagblad, *De Pers*, 34 (1) : 95.

## LITERATUURLIJST

- Agnes, Y. en Croissandeau, J.M. (1979), *Lire le journal : pour comprendre les mécanismes de la presse écrite*. S.1., Editions F.P. Lobies.
- Allen, J.E. (1947), *Newspaper designing*. New York, Harper and Brothers.
- Crowell, A.A. (1975), *Creative news editing*. Iowa, The Iowa State University Press.
- Evans, H. (1973), *Newspaper design*. London, Heinemann.
- Hüther, J. et al. (1973), *Inhalt und Struktur regionaler Grosszeitungen*. Düsseldorf, Bertelsmann Universitätsverlag.
- Stone, G.C. (1987), *Examining newspapers : What research reveals about America's newspapers*. Newbury Park, Sage Publications.
- Verelst, J. (1984), *De foto in de pers. Een inhoudsanalyse van drie Vlaamse dagbladen*. Eindverhandeling, Faculteit Sociale Wetenschappen, K.U. Leuven.
- Westley, B.H. (1972), *News editing*. New York, Houghton Nufflin Company.

# de semi-documentaire : een analyse in termen van normen en systemen

patrick cattrysse

## INLEIDING

Zoals de titel reeds laat vermoeden is de bedoeling van deze bijdrage tweeledig: enerzijds willen wij voor de Nederlandstalige lezer enkele analysebegrippen ontsluiten die gebruikt worden in de zogenaamde *polysysteem*-methode. Een toepassing van deze methode op het studiedomein van de filmgeschiedenis lijkt o.i. een aantal voordelen te bieden. Anderzijds is het de bedoeling via de toepassing van enkele analysebegrippen op de Amerikaanse semi-documentaire de lezer (beter) bekend te maken met een tot hiertoe weinig bestudeerde filmserie.

## ENKELE ANALYSEBEGRIPPEN

De *polysysteem* (PS) theorie of de polysysteem-hypothese steunt (o.m.) op principes uit het Russisch Formalisme en het Praagse Structuralisme. Zij is in de jaren '70 ontwikkeld door Itamar Even-Zohar en Gideon Toury, twee vorsers van het Porter Instituut voor Poëzie en Semiotiek van Tel Aviv (cf. Toury 1980 en Hermans 1985). Sinds de jaren '70 wordt de PS-hypothese in diverse universitaire centra getoetst (1). Tot hiertoe is ze echter vnl. toegepast op het gebied van de literatuur en de (vnl. literaire) vertaling (2). Een toepassing op het gebied van de cinema is bij ons weten nog niet gebeurd (3). Dit belet echter niet dat de PS-methode heel goed aansluit bij bestaand recent filmhistorisch onderzoek dat m.n. reeds in een aantal Amerikaanse filmstudies sinds de jaren '80 is gepubliceerd. Hierbij denken we vnl. aan de *neo-formalistische* aanpak van David Bordwell en Kristin Thompson (cf. Bordwell e.a. 1985; Allen en Gomery 1985 en Thompson 1988) en de zogenaamde *realistische* analysemethode van Robert C. Allen en Douglas Gomery (cf. Allen en Gomery 1985) (4).

Zonder te beweren dat alle begrippen binnen de neo-formalistische, de realistische en de PS-methode volstrekt compatibel zijn, kan men stellen dat deze drie methoden verschillende basisconcepten, zoals *normen*, *systemen* of *defamiliarisatie*, gemeen hebben. Andere PS-concepten, zoals *centraal-perifeer* of *primair-secundair*, die vnl. betrekking hebben op evolutiemechanismen, zijn tot hertoe nog niet toegepast op filmhistorisch onderzoek. In het nu volgende leggen we enkele van deze basisbegrippen kort uit. Hierbij baseren wij ons op het artikel van Even-Zohar (1979) over de polysysteem-theorie.

## De cinema als systeem

De PS-hypothese gaat er van uit dat alle vormen van menselijke communicatie (cultuur, taal, literatuur, film, enz.) voor een min of meer belangrijk deel gedetermineerd zijn door niet-idiosyncratische dwangfactoren, en als een gevolg daarvan een min of meer system(at)isch karakter vertonen. Deze min of meer collectieve dwangfactoren worden *normen* genoemd. De diverse systematische coherenties die men kan onderscheiden worden *systemen* genoemd. Een PS-onderzoek naar bijvoorbeeld de filmische praktijk, - d.w.z. de productie en interpretatie van films, waartoe wij ons in dit artikel beperken -, bestudeert derhalve eerst in welke mate en op welke manier normen deze praktijk hebben bepaald, en of/hoe een specifiek corpus system(at)ische coherenties vertoont.

Dat de cinema als een systeem wordt bestudeerd, brengt een aantal belangrijke gevolgen met zich mee voor het filmhistorisch onderzoek :

1. De cinema wordt niet meer bestudeerd als een opeenstapeling van losstaande feiten (cf. de klassieke encyclopedische opsomming van werken en auteurs), maar als een min of meer georganiseerde samenhang van fenomenen.
2. Dat in eerste instantie naar niet-idiosyncratische dwangfactoren wordt gezocht impliceert niet dat het individuele in een PS-aanpak niet kan worden bestudeerd. Integendeel, het individuele wordt precies omschreven in functie van het niet individuele.
3. In tegenstelling tot de *gesloten* systemen van de positieve wetenschappen (de bekende labosituatie waarin alle elementen onder controle zijn en in kaart kunnen worden gebracht), dient de cinema als een *open* systeem te worden beschouwd. Dit betekent dat niet alle elementen te overzien zijn of systematisch van karakter zijn.
4. Het *systeem*-begrip moet men tevens als een dynamisch begrip verstaan. Systemen kunnen evolueren in de tijd, en het zoeken naar systemische aspecten van bepaalde filmpraktijken gebeurt dus zowel op het synchrone als op het diachrone vlak.
5. Tot slot merken we nog op dat een systeem niet als een geïsoleerde entiteit mag worden beschouwd. Subsystemen vormen samen systemen

die zich op hun beurt weer combineren in polysystemen. De cinema wordt dus bestudeerd als een georganiseerde samenhang van fenomenen, die niet los kan worden gedacht van omringende culturele, sociale, e.a. systemen.

## Enkele evolutiemechanismen

### Centrale vs. perifere praktijken

Het onderscheid tussen *centrale* en *perifere* praktijken slaat op de al of niet dominante positie die een bepaalde praktijk inneemt binnen een bepaald systeem. Een praktijk kan als dominant worden beschouwd wanneer ze frequent wordt gebruikt. Het onderscheid tussen perifere en centrale praktijken laat toe systemen zowel vanuit een synchroon als vanuit een diachroon standpunt te bestuderen. De permanente strijd tussen de verschillende praktijken voor het behoud of de verwerving van de centrale positie binnen het PS maakt de synchronische as uit. De overwinning van de ene praktijk op de andere maakt de verandering op de diachrone as uit. In deze centrifugale en centripetale strijd worden elementen in hele systemen van het centrum naar de periferie en van de periferie naar het centrum geduwd. Dergelijke verschuivingsprocessen noemt Even-Zohar (1979 : 293) *conversies*.

### Canonieke vs. niet canonieke praktijken

Hoewel dominante praktijken vaak canonieke praktijken zijn, mogen de principes van de *dominantie* en de *canoniciteit* niet worden verward. Het onderscheid *canoniek* vs. *niet canoniek* slaat op het waardeoordeel dat door de gebruikers in de bestudeerde cultuur wordt uitgesproken over een bepaalde praktijk. Sommige praktijken (auteurs, werken) worden als waardevol weerhouden, terwijl andere als minderwaardig worden verworpen. Via diverse activiteiten zoals het organiseren van exposities, het verzamelen in musea, bibliotheken of bloemlezingen, het behandelen in cursussen en colloquia, het bespreken in historische overzichtswerken en diverse publikaties, worden de als waardevol beschouwde praktijken als zodanig gelegitimeerd. Op die manier worden het stripverhaal en de politieroman niet tot de canonieke literatuur gerekend, net zoals de kinderfilm en de pornofilm als niet-canonieke filmgenres worden beschouwd. Wanneer de strijd voor een centrale positie samenvalt met het behoud of het verwerven van canoniciteit, kan het conversieproces als een *canonisatieproces* worden beschouwd.

## Primaire vs. secundaire functies

De tegenstelling *primaire* vs. *secundaire* verwijst naar de vernieuwende vs. behoudende werking van elementen binnen een systeem. Conservatieve systemen worden gekenmerkt door *secundaire* voorspelbare praktijken. Iedere afwijking tegenover de geldende norm wordt met verontwaardiging afgekeurd. De *primaire* onvoorspelbare werking van een praktijk bestaat erin conventies te *desautomatiseren* of te *defamiliariseren* (5).

Even-Zohar merkt op dat canonieke literaire systemen, bij gebrek aan concurrentie met niet-canonieke systemen, vaak dreigen te verstarren. Wanneer een systeem verstart wordt zijn functie verstoord, omdat het niet meer tegemoet komt aan de vereisten van de veranderende maatschappij. Op dat moment moet het systeem zijn conventies defamiliariseren (via import van primaire produkten) of verdwijnen. Een vaak voorkomende praktijk in de literatuur bestaat erin dat dominante systemen in een crisis-situatie zich beroepen op perifere, niet-canonieke systemen om selectief kenmerken te importeren en te canoniseren, en zich zo vernieuwen. Bij het importeren en canoniseren van deze primaire praktijken ondergaan deze vernieuwende praktijken doorgaans een vereenvoudigingsproces: sommige primaire kenmerken worden geïmporteerd in de dominante praktijk, terwijl andere aan de conservatieve normen niet weerstaan en dus uit de dominante praktijk worden geweerd. Bij de analyse van de evolutie van de semi-documentaire zullen we zien dat de vernieuwende semi-documentaire formule een gelijkaardig selectief canonisatieproces ondergaat.

## Autonome en heteronome werking van systemen

Vermelden we tot slot dat in complexe systemen zoals het literaire tegelijk een *autonome* en een *heteronome* werking kan worden onderscheiden (cf. Even-Zohar 1979: 300). Enerzijds is literatuur een zelfregulerend systeem. Dit betekent dat de literatuur over eigen dwangfactoren beschikt die de instandhouding en evolutie van het systeem organiseren. Anderzijds kan het literaire systeem niet los worden gedacht van de omringende sociale, culturele, e.a. systemen. Een PS-onderzoek van de cinema zou op een gelijkaardige manier kunnen zoeken naar een autonome zelfregulering van een cinematografisch PS. Het spreekt echter voor zich dat het specifiek filmische steeds in relatieve termen moet worden omschreven, en derhalve slechts kan worden geïdentificeerd in vergelijking met of in tegenstelling tot het omringende niet-filmische (6).



## DE AMERIKAANSE SEMI-DOCUMENTAIRE

### Inleiding

In de volgende paragrafen toetsen wij nu, bij wijze van experiment, de bovenvermelde evolutiemechanismen aan een (min of meer) specifieke filmserie, nl. de Amerikaanse semi-documentaire. Dat hiervoor aan de semi-documentaire is gedacht, is voor een deel toeval en voor een deel gemotiveerd. Het is niet zo dat voor de semi-documentaire is gekozen omdat deze beter dan welke serie ook in staat zou zijn de bovenvermelde evolutiemechanismen te illustreren. In die zin had het net zo goed een andere serie kunnen zijn. De semi-documentaire leek ons echter interessant, omdat ondanks de geringe filmhistorische aandacht die zij tot hertoe heeft verkregen, ze blijkbaar toch van belang is geweest voor de verdere evolutie van de Amerikaanse speelfilm na het einde van de jaren '40.

### Wat is de semi-documentaire ?

De term *semi-documentaire* slaat op een reeks Amerikaanse misdaadfilms die vooral gerealiseerd zijn aan het einde van de jaren '40. Deze films onderscheiden zich van de eigentijdse en voorafgaande fictiefilms door een aantal kenmerken die door het publiek en de kritiek als 'realistisch', 'documentair' worden bestempeld. De semi-documentaire kent echter slechts een korte bloeiperiode, die zich grofweg situeert tussen 1945 en 1955. Ook het aantal films dat binnen deze serie wordt gesitueerd, is beperkt. Dit verklaart misschien voor een deel het gebrek aan interesse vanwege de filmhistorici - zowel aan de kant van de fictiefilm als aan deze van de niet-fictiefilm - voor deze serie. Op enkele uitzonderingen na (b.v. Cook 1981), negeren de meeste filmhistorici de semi-documentaire, of besteden er hooguit een korte vermelding aan (b.v. Barsam 1973; Rhode 1976 : 431; Jacobs 1979 : 182 e.v.; Barnouw 1983). Deze vermelding gaat dan meestal gepaard met één of andere vage definitie in de zin van 'film involving a topical subject filmed in a 'documentary' or 'realistic' manner' (Lafferty 1983 : 23). Die onderzoekers die wel aandacht hebben besteed aan de semi-documentaire, hebben deze serie vnl. bestudeerd in samenhang met of in tegenstelling tot de Amerikaanse film noir, en dan meer bepaald de zogenaamde 'private eye' film. Sommige critici zijn van mening dat de semi-documentaire een fase uitmaakt van de film noir (b.v. Durgnat 1970; Schrader 1972; Guérif 1979; Silver en Ward 1979; Arthur 1985). Anderen stellen dat de semi-documentaire een aparte serie vormt die het einde van de film noir aankondigt, of deze althans een andere richting instuurt (b.v. Borde en Chaumeton 1955; Higham en Greenberg 1968; Karimî 1976; Hirsch 1981; Werner 1985).

Filmcritici zijn het er in het algemeen over eens dat *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (Twentieth Century-Fox (7); 1945) het begin van de serie inleidt. De film is geregisseerd door Henry Hathaway en geproduceerd door Louis de Rochemont. Hij vertelt het verhaal van 'G-men', d.i. Staatsveiligheidsagenten, die tijdens de Tweede Wereldoorlog nazispionnen achternazitten in het hartje van New York. *The House on 92<sup>nd</sup> Street* is een commercieel succes en Darryl F. Zanuck laat de Rochemont nog drie films produceren in dezelfde semi-documentaire stijl: *13, Rue de Madeleine* (1946) en *Kiss of Death* (1947), beide geregisseerd door Henry Hathaway, en *Boomerang* (1947), in een regie van Elia Kazan. De eerste film reconstrueert de activiteiten van de OSS ('Office of Strategic Services') te Montreal gedurende de oorlog. De tweede baseert zich op het ware verhaal van een State Attorney die moet strijden tegen de corruptie van een ganse stad, Connecticut, om een ten onrechte van moord beschuldigde man van de executie te redden. *Kiss of Death* tenslotte vertelt het verhaal van misdadigers en politieagenten in de onderwereld van New York.

Zoals gezegd onderscheiden de films zich van de vorige Hollywood misdaadfilms door hun 'realistisch', 'documentaire' karakter. Filmhistorici wijzen hierbij op het belang van de producer Louis de Rochemont en de analogie met de 'newsreel' *The March of Time*. Het realistische karakter van de films wordt o.m. toegeschreven aan het gebruik van buitenopnamen, niet professionele acteurs - vaak mensen (b.v. FBI-agenten) die zichzelf personifiëren - en een verhaal dat zich baseert op waar gebeurde feiten (8). De films verwerven eveneens een commercieel succes en leiden al gauw tot de produktie van een hele reeks films die mekaar snel opvolgen: *Call Northside 777* (TCF; 1948), *Canon City* (EL; 1948), *The Naked City* (U; 1948), *The Street with no Name* (TCF; 1948), *T-Men* (EL; 1948), *G-Men* (First National Pict.; 1949), *He Walked By Night* (EL; 1949), *Port of New York* (EL; 1949), *Tension* (MGM; 1949), *Trapped* (EL; 1949), *The Undercover Man* (C; 1949), *Mystery Street* (MGM; 1950), *Panic in the Streets* (TCF; 1950), *Side Street* (MGM; 1950), *The Killer that Stalked New York (of Frightened City)* (C; 1951) en *The Sellout* (MGM; 1951).

Indien de aanvang van de serie voor de meeste critici een duidelijke zaak is, dan stelt het einde van de semi-documentaire hen blijkbaar voor meer problemen. Volgens Borde en Chaumeton (1955 : 96) ontwikkelen de film noir en de semi-documentaire zich tot 1946-1947 als twee onafhankelijke series, en versmelten ze daarna in één enkele serie. Karimi (1976 : 159-160) daarentegen is van mening dat aan het begin van de jaren '50 verschillende films proberen de semi-documentaire serie op te volgen. Als voorbeelden citeert hij *The Sleeping City* (U-I; 1950), *The Enforcer* (U.S. Pictures; 1951), *The Mob* (C; 1951), *The Racket* (RKO; 1951), *Come Fill the Cup* (WB; 1952), *The Turning Point* (TCF; 1952) en *Scandal Sheet* (C; 1952). Met het oog op deze discussie passen wij in de volgende paragraaf enkele van de hierboven uitgelegde theoretische begrippen toe op de semi-docu-

mentaire. Hieruit moet blijken of en hoe een dergelijk georganiseerde vraagstelling een probleem zoals de afbakening en evolutie van respectievelijk de 'private eye' film noir en de semi-documentaire kan oplossen.

## De semi-documentaire in termen van normen en systemen

### Selectie van een corpus

Voor de samenstelling van het corpus hebben wij ons gebaseerd op die films die door de filmkritiek als semi-documentaire zijn vermeld. De titels voorafgegaan door een \* slaan op die films waarover wij konden beschikken, en waartoe de analyse en de hypothesen zich beperken. Dit zijn weliswaar het merendeel van de vernoemde films, maar de resultaten dienen desalniettemin als hypothesen te worden beschouwd; hypothesen die verder moeten worden geverifieerd. Op die manier hebben wij volgend corpus samengesteld :

1945	The House on 92 <sup>nd</sup> Street (TCF)
1946	13, Rue Madeleine (TCF)
1947	* Boomerang (TCF)
	* Kiss of Death (TCF)
1948	* Call Northside 777 (TCF)
	* Canon City (EL)
	The Cry of the City (TCF)
	* The Naked City (U)
	* The Street with no Name (TCF)
	* T-Men (EL)
1949	Chicago Deadline (P)
	Follow Me Quietly (RKO)
	* G-Men (First National Pictures)
	* He Walked by Night (EL)
	* Port of New York (EL)
	Side Street (MGM)
	* Tension (MGM)
	* Trapped (EL)
	The Undercover Man (C)
1950	* Mystery Street (MGM)
	* Panic in the Streets (TCF)
	The Sleeping City (UI)
	* Undercover Girl (UI)

1951	Come Fill the Cup (WB)
	* The Enforcer (U.S. Picture)
	* The Mob (C)
	* The Racket (RKO)
	* The Sellout (MGM)
1952	* Atomic City (P)
	* Kansas City Confidential (Assoc. Players and producers)
	Scandal Sheet (C)
	The Turning Point (P)
1953	* City that Never Sleeps (Republic)
	* 99 River Street (UA)
1955	New York Confidential (WB)

### Film noir en semi-documentaire : centrum en periferie

Op het vlak van het aantal produkties neemt de film noir van de jaren '40 et '50 duidelijk een centrale positie in binnen het geheel van de Amerikaanse misdaadfilms. Wanneer men enkele filmografieën en filmstudies over deze periode naslaat, stelt men vast dat de films noirs de overgrote meerderheid uitmaken van de dan gerealiseerde misdaadfilms. Verder blijkt deze dominante positie ook uit de invloed die de film noir heeft uitgeoefend op gevestigde genres zoals de western (cf. *Pursued* (WB; 1947)) en de gangsterfilm (cf. *White Heat* (WB; 1949)). Tegenover de film noir neemt de semi-documentaire dus maar een perifere positie in.

Anderzijds moet gezegd dat naarmate de jaren '40 vorderen, de canonieke formule van de 'hardboiled detective', zowel in de literatuur als in de cinema, steeds meer onder druk komt te staan. Van literaire zijde duiden reacties van schrijvers en critici erop dat de formule van de harde privé-detectieve dreigt te verstarren door de voortdurende herhaling van steeds maar dezelfde verhaalmaterie verpakt in hetzelfde stramien (9). Van de kant van de cinema laten parodieën zoals *My Favorite Brunette* (P; 1947) zien dat, in tegenstelling tot het toenmalige Franse publiek bijvoorbeeld, de typische (sub)genre kenmerken van deze films bij het Amerikaanse publiek niet meer als realistisch overkomen, maar als genre-stereotypieën worden herkend. Hirsch (1981: 9-10) merkt in dit verband op dat, in tegenstelling tot de semi-documentaire, de films noirs, (o.m.) door hun pulpliteraire origines, bij het toenmalige Amerikaanse publiek doorgaans weinig commercieel succes kenden. Filmcritici zoals John Houseman, Siegfried Kracauer, Philip Hartung, James Agee, e.a. keurden de films noirs ook af omwille van hun brutaal geweld en hun amoraliteit (cf. Arthur 1985 :6).

## De semi-documentaire en het proces van het desautomatiseren

Deze situatie verklaart misschien voor een deel waarom vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog sommige filmmakers besluiten het voortaan 'anders' te doen. De semi-documentaire zet zich nl. af tegenover de voorafgaande dominante Hollywood-praktijk in het algemeen en tegenover de 'private eye' film noir in het bijzonder. Dit 'zich afzetten tegen' manifesteert zich op verschillende manieren, wat echter niet belet dat hierin toch een zekere systematiek kan worden onderscheiden (10). Deze systematiek kan men omschrijven als *het zoeken naar een groter (zeg maar ander) realisme*. Dit groter realisme wordt vnl. bereikt door :

- het 'verbeterde', 'eerlijker' beeld dat wordt geschetst van sommige officiële instanties;
- de 'ware' verhalen die worden verteld.

In de bovenvermelde bijdrage over *The Naked City* en de semi-documentaire (cf. noot 13) hebben wij reeds gewezen op de dubbele doelstelling van *The Naked City* : enerzijds wou men een spannende politiefilm maken, maar anderzijds wou men ook een gecorrigeerd beeld schetsen van de politie en van politiewerk. Volgens de makers van de semi-documentaires betekende een 'eerlijker' beeld van de officiële instanties een positiever beeld van de agenten die werkten voor de FBI, de politie en het zogenaamde 'Treasury Department'. Dit beeld verschilde dus sterk van het vaak corrupte en idiote beeld dat door de film noir en de 'private eye' film werd voorgehouden. Men kan stellen dat, als een gevolg hiervan, de semi-documentaire, in tegenstelling tot de film noir, minder subversieve, en meer maatschappij bevestigende verhalen vertelt. Ook al uiten sommige semi-documentaire films soms kritiek op de maatschappij (zoals *Boomerang* of *Call Northside 777* bijvoorbeeld), het onderscheid tussen goed en kwaad blijft altijd duidelijk, en het goede wint het uiteindelijk altijd van het kwade (ook als in een enkele uitzondering zoals opnieuw *Boomerang*, de moordenaar aan het einde van de film niet is gevonden).

De semi-documentaire zet zich dus op heel wat punten af tegenover voorafgaande filmpraktijken, en dit doet zij op een min of meer geijkte manier. Wanneer men alle semi-documentaire (d.i. desautomatiserende) kenmerken op een rij zet, kan men a.h.w. op inductieve wijze een soort 'ideale' semi-documentaire formule opstellen, waarop de meeste semi-documentaire films dan weliswaar één of andere variatie bieden. Een chronologisch overzicht van de afwijking van de semi-documentaire films tegenover deze 'ideale' formule laat dan toe het evolutieproces te beschrijven dat de semi-documentaire heeft doorlopen.

De chronologische evolutie tegenover de 'ideale' formule is het duidelijkst zichtbaar aan het begin van de verschillende films. Het zich afzetten

tegenover de vorige filmpraktijk begint reeds bij de generiek. De semi-documentaire distantieert zich dus van de paraliteraire origines van de 'private eye' film, en probeert het 'ware' karakter van zijn verhalen uit de verf te laten komen. De verhalen van de semi-documentaire zijn niet verzonden in één of ander gemeen romannetje, maar baseren zich op waar gebeurde feiten, die men in de dossiers ('files') van politie, kranten of ministeries kan terugvinden. In navolging hiervan wordt de film zelf vaak als een dossier voorgesteld. De letters van de generiek worden afgedrukt in een pica formaat, net alsof ze met een typemachine zouden zijn getypt. Terwijl de bladzijden van het dossier worden gedraaid, krijgt men de namen te zien van de verschillende medewerkers aan de film. In een paar andere gevallen verschijnt de generiek over het zegel van de officiële staatsinstelling (het Treasury Department ofte Ministerie van Financiën, de FBI) die in de film zal worden behandeld. De volgorde waarin de verschillende medewerkers aan de film worden vermeld, blijft de regels van de klassieke generiek respecteren (11). De generiek wordt doorgaans begeleid door een plechtstatige, triomfantelijke muziek.

Na de generiek komt een tekst die drie punten bespreekt. Deze punten expliciteren enkele kenmerken waarmee de semi-documentaire zich afzet tegenover de vroegere dominante filmpraktijk :

1. De film vertelt een waar gebeurd verhaal.
2. Waar mogelijk is gebruik gemaakt van de 'echte' personen. FBI agenten, politieagenten, gevangenen, bewakers, ... spelen zichzelf.
3. Waar mogelijk is gefilmd op locatie, d.w.z. op de authentieke plaatsen waar de vermeende feiten hebben plaatsgevonden.

Op deze drie punten zet de semi-documentaire zich dus expliciet af tegenover de 'private eye' film, de film noir en de klassieke Hollywoodfilm, die zich overwegend baseren op (semi)literaire teksten, een beroep doen op professionele acteurs en hun opnamen overwegend in de studio maken (12).

Na deze gedrukte tekst volgt een algemene documentaire inleiding die aanvangt met een 'establishing shot' van de stad waar het verhaal zich afspeelt, of van het officiële gebouw waar de dienst waarvan sprake gevestigd is : het FBI-gebouw in Washington, de 'City Hall' in Los Angeles, de stad New York of Chicago, enz. Buitenbeelds beschrijft een trotse, heterodiëgetische (13) mannenstem in lovende woorden de taak van de instelling in kwestie, of het dagelijkse reilen en zeilen van 'het leven' in de stad. Bij het begin van *The House on 92<sup>nd</sup> Street*, bijvoorbeeld, legt de buitenbeeldse commentaar de werking uit van de FBI, voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog. Aan het begin van *Port of New York en Trapped* worden eerst de verschillende functies en activiteiten van het 'Treasury Department' uitgelegd, en bij het begin van *Boomerang*, *The Naked City* en *Call Northside 777* worden respectievelijk drie verschillende steden voorgesteld : Connecticut, New York en Chicago.

Na deze informatieve intro verdwijnt de buitenbeeldse commentaar en volgt een nachtelijke scène met synchroon geluid, waarin één of andere misdaad (bij voorkeur een moord) wordt gepleegd. Op die manier wordt een narratieve structuur geconstrueerd die bestaat uit een documentaire raamvertelling en een ingebed fictieverhaal. Vaak staat de informatie die in de raamvertelling door de buitenbeeldse commentaar wordt gegeven, tamelijk los van het ingebedde fictieverhaal. Het fictieverhaal wordt eigenlijk aangehaald om een item uit de inleiding op een pseudo-didactische manier te illustreren. Zo illustreert het fictieverhaal van *The House on 92<sup>nd</sup> Street*, dat de 'Christopher Case' wordt genoemd, de werking van de FBI tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het moordverhaal in *The Naked City* biedt een illustratie van de wijze waarop de politie in New York functioneert. De 'Shanghai Paper Case' (*T-Men*), de 'Florentine Case' (*Port of New York*) en de 'Stuart Case' (*Trapped*) zijn ieder op zich illustraties van de manier waarop het 'Treasury Department' werkt.

Typisch is ook dat de zogenaamde 'nachtelijke scène', die volgt op de documentaire inleiding, in de klassieke film noir stijl wordt gefilmd. Men herkent meteen de donkere clair-obscur fotografie, de nat beregende, nachtelijke (vaak nog studio-) straten in de stad en de lugubere locaties. Ook de klassieke regels van het fictiegenre van de 'whodunit' worden hierbij meestal gerespecteerd, in die zin dat de identiteit van de misdadiger(s) in de duisternis blijft verhuld.

Vervolgens herneemt de buitenbeeldse commentaar. De fotografie wordt opnieuw helderder en de routine activiteiten van de officiële onderzoeksinstanties worden op een documentaire manier (d.i. meer dan nodig voor het goede begrip van het vervolg van het verhaal) beschreven en getoond. Nadien komt de buitenbeeldse commentaar in afnemende mate terug in de vertelling. Naarmate de spannende ontknoping nadert (vaak een spectaculaire achtervolging, gevolgd door of gecombineerd met een finale 'shoot out'), blijft de buitenbeeldse commentaar op de achtergrond. Meestal komt de buitenbeeldse stem dan enkel nog terug aan het einde van de film, om het illustratieve karakter van het fictieverhaal (in aansluiting met de introductie) nog eens te herhalen.

### **De semi-documentaire en het canonicatieproces**

Zoals gezegd stelt de hierboven beschreven 'ideale' formule een inductieve constructie voor die afgeleid is uit de desautomatiserende praktijken van de diverse semi-documentaires. De manier waarop deze semi-documentaires afwijken van deze formule, laat echter toe een evolutieproces te beschrijven dat men als een canonicatieproces kan beschouwen. Hiermee komen we terug op de vraagstelling die hierboven reeds ter sprake kwam in verband met het einde van de semi-documentaire. Om na te gaan op welke manier precies iedere semi-documentaire afwijkt van de zogenaam-

de 'ideale' formule, hebben wij (vnl. met betrekking tot het begin van deze films) een aantal vragen onderzocht die men in drie rubrieken kan onderverdelen :

- a) Welke zijn de grafische kenmerken van de generiek ?
- b) Is tussen de generiek en de film een tekst afgedrukt ? En zo ja, wat wordt in deze tekst vermeld ?
- c) Vindt men de typische semi-documentaire structuur terug van de documentaire raamvertelling en het illustratief ingebedde fictieverhaal ?

a) *Grafische kenmerken van de semi-documentaire generiek*

Acht van de vierentwintig onderzochte semi-documentaires verwijzen grafisch naar hun dossier-afkomst door de generiek af te drukken in het formaat van een typemachineletter. Bovendien verwijst de achtergrond waarop de generiek van deze films is afgedrukt, naar de authenticiteit van de feiten waarop het verhaal is gebaseerd. Deze achtergrond is ofwel een dossier, ofwel het zegel van de FBI of van het Ministerie van Financiën, ofwel een landkaart van Los Angeles : *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (1945) (afgedrukt op een dossier); *Boomerang* (1947) (afgedrukt op een dossier), *Kiss of Death* (1947) (afgedrukt op een dossier), *Call Northside 777* (1948) (afgedrukt op een dossier), *The Street with no Name* (1948) (afgedrukt op het zegel van de FBI), *He Walked by Night* (1949) (afgedrukt op een kaart van L.A.), *T-Men* (1948) (afgedrukt op het zegel van het 'Treasury Department') en *Trapped* (1949) (afgedrukt op het zegel van het 'Treasury Department'). In *The Sellout* (1951), een journalistenfilm, wordt de generiek als een reeks van titels van krantenartikels in een krant gemonteerd. De typemachineletter blijft echter niet behouden. In *Kansas City Confidential* (1952) herinnert (grafisch) enkel nog het schuin (als met een stempel) gedrukte 'Confidential' aan de typemachineletter, en dus aan de dossier-oorsprong van het verhaal. Daarna komt de typemachineletter in het corpus niet meer voor.

Andere semi-documentaires, zoals *The Naked City* (1948), zetten zich op een andere manier af tegenover de vroegere filmpraktijk, nl. door de generiek achteraan de film te plaatsen. *Canon City* (1948) volgt gedeeltelijk deze praktijk : enkel de titel van de film komt vooraan. De rest van de generiek komt na het einde van de film. Bij de herdistributie van *G-Men* (1935) in 1949 is een inleiding (in semi-documentaire stijl) voor de film geplakt. De oorspronkelijke generiek komt dus na deze inleiding.

Op dergelijke manieren proberen de semi-documentaires dus vernieuwing te brengen in de traditionele presentatie van de generiek, en dus van de film. Deze vernieuwingen vinden echter geen ingang in de verdere gebruikelijke filmpraktijk : na 1950 verdwijnt de pica-letter en daarmee ook de expliciete verwijzing naar de politie, de FBI of de andere dossiers. En ook de 'afwijkende' praktijken van generieken achteraan de film of 'mondelin-



ge' generieken worden na deze 'experimenten' niet meer herhaald. Een ander kenmerk van de semi-documentaire wordt echter vanaf het einde van de jaren '40 wel in de klassieke Hollywood-generiek geïmporteerd, nl. de opnamen op locatie. Vanaf deze periode ruilen de meeste films noirs - en wellicht ook andere genres - de abstracte achtergrond van de generiek in voor bewegende buitenopnamen. Het verhaal begint vaak reeds terwijl de generiek nog loopt. Ook in deze vernieuwing doet zich trouwens snel een standaardpraktijk opmerken: de nachtelijke rijder door de nat geregende straten van de stad. Door het steeds terugkomen van dezelfde introbeelden in één specifiek filmisch genre, boeten de straatbeelden veel van hun authenticiteitsfunctie in (14) en gaan zij meer als genre-indicatoren functioneren. Wie de eerste beelden ziet van *Panic in the Streets*, *Undercover Girl*, *The Mob* of *The Racket*, weet reeds dat hij/zij een politiefilm te zien zal krijgen.

b) Gaat een tekst vooraf aan het verhaal ?

Van alle onderzochte semi-documentaire films voegen er tien een gedrukte tekst in tussen de generiek en het eigenlijke begin van het verhaal. Acht van deze films vermelden één, twee of drie van de hierboven vermelde, als nieuw beschouwde, semi-documentaire kenmerken, nl. *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Kiss of Death* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *The Street with no Name* (1948), *He Walked By Night* (1949) en *Trapped* (1949). *T-Men* (1948) en *Mystery Street* (1950) nemen eveneens het kenmerk van een voorafgaande tekst over. Zij hollen echter de oorspronkelijke (vernieuwende, semi-documentaire) functie van de tekst uit, doordat zij in plaats van de drie bovenvernoemde kenmerken te vermelden enkel een dankwoord respectievelijk voor het Ministerie van Financiën en voor het Harvard College plaatsen. *The Naked City* (1948) voegt geen gedrukte tekst tussen de generiek en het eigenlijke verhaal, maar twee vernieuwende punten worden door de buitenbeeldse commentaar van Mark Hellinger gesignaleerd, nl. de opnamen op locatie en de niet professionele acteurs. In *City that Never Sleeps* (1953), tenslotte, komt een gedrukte tekst achteraan de film. Ook hier is geen sprake meer van vernieuwende kenmerken. In de tekst wordt hulde gebracht aan de Amerikaanse politie in het algemeen en de politie van Chicago wordt in het bijzonder bedankt.

Wellicht kan men aan het einde van de jaren '40 moeilijk nog een film als vernieuwend of 'anders' voorstellen op basis van waar gebeurde feiten, niet professionele acteurs en buitenopnamen. *G-Men* (1949), *Port of New York* (1949) en *Tension* (1949) laten waarschijnlijk daarom de tekst reeds vallen. Na 1950 komt de vermelding van de drie zogenaamde nieuwe punten in het onderzochte corpus niet meer voor.

Wanneer men de drie vernieuwingspunten afzonderlijk behandelt, dan merkt men dat het punt van de locatie-opnamen blijkbaar het langste als vernieuwend wordt voorgesteld en/of ervaren. Van de tien films die een gedrukte tekst inlassen na de generiek, én de bovenvermelde variant van *The Naked City*, zijn er acht die vermelden dat de film op locatie is opgenomen: *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Kiss of Death* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *The Naked City* (1948), *The Street with no Name* (1948) en *Trapped* (1949). Zes films vinden de vermelding dat de film zich op ware feiten baseert nog belangrijk: *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *The Street with no Name* (1948) en *He Walked by Night* (1949). Het vernieuwende kenmerk van de niet professionele acteurs tenslotte gaat blijkbaar het eerste teloor. Men stelt vast dat gaandeweg producers opnieuw een beroep doen op professionele acteurs en filmsterren. Slechts vijf films vermelden dit karakteristiek: *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Canon City* (1948), *The Naked City* (1948) en *The Street with no Name* (1948).

Opmerkelijk is ook dat de voorbeelden chronologisch nauw bij mekaar aansluiten. Het kenmerk van de locatie-opnamen komt voor tot 1949, en daarna niet meer. De vermelding van de waar gebeurde feiten vindt men eveneens terug tot in '49, maar reeds meer films van '47, '48 en '49 laten de vermelding achterwege. De vermelding tenslotte van de niet professionele acteurs komt niet meer voor na 1948, en reeds vroegere semi-documentaire films zoals *Kiss of Death* (1947) en *Call Northside 777* (1948) (met James Stewart!) wijken van dit procédé af.

### c) De semi-documentaire narratieve structuur

De vraag naar de bovenvermelde typische semi-documentaire structuur kan worden opgesplitst in twee complementaire vragen. De eerste betreft het gebruik van een buitenbeeldse (BB) commentaar. De tweede heeft betrekking op het al of niet beginnen van het verhaal met gecompileerde beelden (ter illustratie van de BB commentaar) (15) dan wel het beginnen van het verhaal 'in medias res'.

#### Het gebruik van een BB commentaar

Van alle onderzochte films beginnen er vijftien met een BB stem: *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Kiss of Death* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *The Naked City* (1948), *The Street with no Name* (1948), *T-Men* (1948), *He Walked by Night* (1949), *Port of New York* (1949), *Tension* (1949), *Trapped* (1949), *The Sellout* (1951), *Atomic City* (1952) en *City that Never Sleeps* (1953). Het kenmerk van de BB stem gaat dus blijkbaar iets langer mee dan de twee voorgaande kenmer-

ken (cf. § a en b). Ook hier echter doen zich een reeks varianten voor. In veertien van de vijftien gevallen is de BB stem een mannenstem. Enkel *Kiss of Death* (1947) begint het verhaal met een buitenbeeldse vrouwenstem. Deze film vormt trouwens nog een uitzondering op een andere algemene regel. Doorgaans neemt de BB commentaar een heterodiëgetisch vertelstandpunt in. Na verloop van tijd blijkt echter dat de vrouwenstem in *Kiss of Death* (1947) deze is van de vrouw van de protagonist, Nick Bianco. Een gelijkaardige verschuiving vindt plaats in twee andere semi-documentaire films, nl. *Tension* (1949) en *The Sellout* (1951). In *Tension* is reeds van bij het begin duidelijk dat de BB stem deze is van detective Collye Barnabel, het personage dat vóór het eigenlijke begin van de film zijn werkmethode (nl. deze van de psychologische 'stretching') voorstelt. Na verloop van tijd blijkt ook in *The Sellout* dat de BB stem deze is van de journalist M. Charles Johnson. In *City that Never Sleeps* (1953) tenslotte stelt de BB stem zichzelf aan het begin van de film voor als de (homodiëgetische) stem van de stad, Chicago in dit geval.

Hierboven is ook vermeld dat het documentaire raamverhaal het ingebedde fictieverhaal omkadert. In de zogenaamde 'ideale' formule komt de BB commentaar aan het einde van het fictieverhaal dan ook nog eens terug om het illustratieve karakter van het fictieverhaal te onderstrepen. Van de vijftien semi-documentaires die gebruik maken van een BB commentaar, komt deze stem echter in werkelijkheid slechts in acht films terug, nl. in *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *The Naked City* (1948), *T-Men* (1949), *Port of New York* (1949) en *City that Never Sleeps* (1953). De BB commentaar komt niet meer terug aan het einde van die films waar gebleken is dat de commentaarstem homodiëgetisch is. De BB stem komt ook niet meer terug aan het einde van *He Walked by Night* (1949), *Trapped* (1949) en *Atomic City* (1952) (16). Aan het einde van *Trapped* wordt echter wel nog aan de semi-documentaire oorsprong en aan de didactisch-illustratieve inbedding van het fictieverhaal herinnerd, doordat het dossier wordt afgesloten met de stempel 'closed'.

Hieruit blijkt dus dat wanneer het kenmerk van de BB commentaar aan het begin van de film misschien iets langer standhoudt dan de twee andere semi-documentaire kenmerken, de oorspronkelijke functie van de techniek opnieuw geleidelijk aan wordt uitgehold. Door de heterodiëgetische vertelinstantie te vervangen door een homodiëgetische, en door de BB stem aan het einde van de film niet meer te laten terugkomen, wordt het documentaire raamverhaal geleidelijk aan afgebroken.

Inleidende gecompileerde scènes vs. begin 'in medias res'

Vijftien van de vierentwintig onderzochte semi-documentaire films vangen aan met een 'establishing shot' van de stad of van de instelling waarvan

sprake zal zijn in het vervolg van de film : *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (1945), *Boomerang* (1947), *Kiss of Death* (1947), *The Naked City* (1947), *Call Northside 777* (1948), *Canon City* (1948), *T-Men* (1948), *G-Men* (1949), *He Walked by Night* (1949), *Port of New York* (1949), *Trapped* (1949), *Mystery Street* (1950), *The Sellout* (1951), *Atomic City* (1952) en *City that Never Sleeps* (1953). Wanneer we ons corpus echter in diachrone lijn bekijken, dan zien we dat deze inleiding geleidelijk aan korter wordt en verdwijnt. Op die manier komt de 'nachtelijke scène' aan het begin van de film en begint deze 'in medias res'.

Ook hier gebeurt de evolutie weer niet op een rechtlijnige manier, maar duiden verschillende varianten op een bepaalde algemene tendens. In de eerste plaats dient vermeld dat de BB commentaar niet altijd gecombineerd wordt met de klassieke inleidende beelden. *The Street with no Name* (1948) en *Tension* (1949) beginnen zoals gezegd niet meteen met een BB commentaar en vervangen de gebruikelijke inleidende buitenopnamen door een binnenlopende telex van Hoover respectievelijk een inleiding in beeld door detective Barnabel. Wanneer de BB commentaar overneemt, stapt de vertelling reeds over naar de nachtelijke scène. Andersom beginnen *G-Men* (1949) en *Mystery Street* (1950) weliswaar met een 'establishing shot' van het FBI-gebouw in Washington en een straatbeeld van Beacon Hill Boston, maar ze maken geen gebruik van een BB commentaar.

Wanneer men echter de zeven overige films van het corpus bekijkt - *Panic in the Streets* (1950), *Undercover Girl* (1950), *The Enforcer* (1951), *The Mob* (1951), *The Racket* (1951), *Kansas City Confidential* (1952) en *99 River Street* (1953) -, dan merkt men dat de typisch semi-documentaire inleiding (BB stem + algemene inleidende beelden) achterwege wordt gelaten, en dat de film meteen begint met de nachtelijke scène, die, zoals gezegd, vaak reeds aanvangt met de generiek. Door 'in medias res' te beginnen wint het fictieve, spannende aspect van de misdaadfilm opnieuw aan belang, en wordt de didactisch, illustratieve functie samen met het kaderverhaal geleidelijk aan weggeduwd. *Mystery Street* (1950), *The Sellout* (1951), *Atomic City* (1952) en *City that Never Sleeps* (1953) zijn in dit verband eigenlijk late toepassingen van de semi-documentaire inleiding. Alle overige films uit de jaren '50 slaan deze inleidende scène over en beginnen hun verhaal 'in medias res'.

#### Enkele conclusies

We hebben ons in dit artikel beperkt tot een drietal kenmerken. Deze opsomming is uiteraard niet uitputtend. Op inhoudelijk vlak zou men bijvoorbeeld nog andere kenmerken kunnen vermelden, die het ook langer in de dominante politie- of misdaadfilm hebben uitgehouden. Denken we maar aan het bovenvermelde duidelijke onderscheid tussen het goede en

het kwade, dat in tegenstelling tot de film noir en de 'private eye' film verder wordt behouden (althans in de latere semi-documentaire films van het corpus). Denken we ook aan de 'briefingsscènes', aan de achtervolgings-scènes, aan de finale 'shoot out'-scènes, aan de scènes ook waarin de professionaliteit van de onderzoekers wordt beklemtoond: scènes waarin men in enkele minuten tijd de vingerafdrukken van de juiste persoon uit miljoenen vingerafdrukken selecteert, laboratoriumscènes waarin men ontdekt dat twee kogels wel of niet van de dezelfde revolver afkomstig zijn, of dat een bloedvlek wel of niet van persoon X afkomstig is, enz. Dit soort 'gadget'-scènes, die bijvoorbeeld ook frequent voorkomen in de latere spionagefilms (cf. James Bond), vinden ook ingang in de talrijke televisieseries die naar sommige semi-documentaires (b.v. *The Naked City*) of in de stijl van de semi-documentaire zijn gemaakt.

Dit belet echter niet dat een beperkte studie zoals deze toch toelaat enkele interessante conclusies te trekken. Wanneer men de semi-documentaire opsplijt in afzonderlijke semi-documentaire praktijken, dan begrijpt men gauw waarom het onmogelijk is te bepalen op welk tijdstip de semi-documentaire ophoudt te bestaan. Een diachroon overzicht van de verschillende semi-documentaire kenmerken laat toe vast te stellen dat het historisch proces een complex proces is, dat zich tegelijkertijd voltrekt op verschillende niveaus en dit met ongelijke snelheden. Sommige semi-documentaire kenmerken (zoals bijvoorbeeld het gebruik van de BB stem) blijven dus langer behouden, terwijl andere (zoals de afgedrukte tekst) sneller verdwijnen. Bovendien blijkt dat de evolutiebeweging niet altijd continu verloopt. *Kiss of Death* (1947) gebruikt bijvoorbeeld veel minder BB commentaar dan *Port of New York* (1949), alhoewel laatstgenoemde later is geproduceerd. Qua semi-documentaire aanpak sluit *The Naked City* (1947) eigenlijk dichter aan bij *The House on 92<sup>nd</sup> Street* (1945) dan alle tussenliggende semi-documentaire films. Ook *Atomic City* (1952) vertoont ondanks zijn laat productiejaar meer semi-documentaire, didactische kenmerken dan veel, vroeger gerealiseerde films. Denken we maar aan de uitgebreide uitleg over de veiligheidsmaatregelen die worden genomen binnen de kerninstallatie, aan het voorstellen van personages die verder in het verhaal niet meer terugkomen en die enkel dienen om de vriendschappelijke, collegiale werksfeer te schetsen, enz.

Anderzijds laat de evolutie van de onderling onderscheiden kenmerken van de semi-documentaire films toch zien hoe, ondanks het complexe en vaak niet lineaire karakter van de evolutie, toch globale tendensen kunnen worden waargenomen, waarbij bepaalde kenmerken geleidelijk aan verdwijnen (d.i. niet weerstaan aan de conservatieve normen van de dominante cinema), terwijl andere wel in de dominante filmpraktijk van de misdaadfilm worden opgenomen. De dactylografische kenmerken van de generiek, die verwijzen naar de dossier-oorsprong van het verhaal, en de gedrukte tekst met de vermelding van de vernieuwende punten verdwijnen

helemaal. Ook verdwijnt de typische semi-documentaire structuur met het kaderverhaal en het ingebedde illustratieve fictieverhaal. De opnamen op locatie echter worden dan weer wel overgenomen en veralgemeend.

### **Autonome en heteronome werking van de semi-documentaire**

Het spreekt voor zich dat men de verklaring voor het ontstaan en de evolutie van de semi-documentaire niet kan herleiden tot het verstarren van het 'private eye' verhaal. Tot hiertoe hebben wij ons beperkt tot de autonome regeling van het filmische systeem. Zoals gezegd functioneert dit echter niet in het lege, en dienen het belang en de functie van omringende niet-filmische systemen in de studie te worden betrokken. Diverse critici hebben hierbij reeds diverse hypothetische factoren aangehaald, die als illustratie kunnen dienen voor het soort systemen die nog verder zouden moeten worden uitgezocht. Vanuit financieel-economisch oogpunt zou de kritische situatie van de studio's na de oorlog niet zonder belang zijn geweest voor het opteren voor de goedkopere locatie-opnamen. Op politiek vlak zal het groeiende repressieve klimaat (o.m. verpersoonlijkt in senatoren als Hoover en McCarthy) ook wel een rol gespeeld hebben bij het tegenwerken van subversievere verhalen en het aanmoedigen van meer maatschappijbevestigende verhalen. Verder wordt ook nog de invloed van andere filmische systemen aangehaald, zoals het Italiaanse neorealisme, de alombekende oorlogsreportages en documentaires en de newsreels van de jaren '30 en '40. Dat al deze omringende factoren niet zonder belang zijn geweest, kan men wellicht wel aannemen. Op welke manier deze factoren echter precies van invloed zijn geweest bij het tot stand komen en evolueren van de semi-documentaire, dient in een intersystemische aanpak op een meer gedetailleerd niveau nog te worden uitgezocht.

## **BESLUIT**

In deze bijdrage konden wij uiteraard slechts enkele lijnen schetsen van een methode om aan historisch filmonderzoek te doen. Het is weliswaar te vroeg om nu reeds over voor- en nadelen van een filmhistorische studie in termen van normen en systemen te spreken. Daarvoor is nog te weinig onderzoek gebeurd. Maar op basis van dit kleine onderzoek en het ruimere project dat wij hiervoor reeds hebben vermeld i.v.m. de film noir (cf. Catrysse 1990), kunnen we toch reeds stellen dat de PS-principes, geïnspireerd door de theorieën van Even-Zohar en Toury, beter toelaten het verschijnsel cinema als een complex fenomeen te bestuderen. De dynamiek van de begrippen en de heterogeniteit van het systeemconcept laten toe af te stappen van een chronologisch en vaak ook teleologisch opgezette

geschiedschrijving, om de mechanismen en processen die de historische evolutie bepalen op een complexere manier te beschrijven. Door het expliciteren van het standpunt van waaruit de analyse wordt gevoerd, kan men ook beter de relativiteit van de onderzoeksresultaten onderscheiden. Begrippen zoals *western*, *film noir*, *goede films* of *meesterwerken* worden niet meer a priori door de analyst gedefinieerd, maar in de pragmatische context van de gebruiker geplaatst.

Een aanpak in termen van normen en systemen stelt, zoals iedere andere aanpak trouwens, ook een aantal (vnl. praktische) problemen. Doordat de filmstudie in het algemeen in velerlei deelgebieden nog in de kinderschoenen staat, botst de onderzoeker nog vaak op een gebrek aan informatie om reeds verregaande normisch-systemische conclusies te trekken. Dit is echter geen argument *tegen* de methode. Ook al staat het filmonderzoek op heel wat vlakken nog in de fase van de feitenverzameling, toch kan een systemische aanpak als oriëntatie dienen om het verzamelende feitenonderzoek reeds te sturen.

In hoeverre een studie in termen van normen en systemen wel of niet tot nieuwe en betere resultaten kan leiden in het filmhistorisch onderzoek, kan niet via een theoretisch betoog worden beargumenteerd. Ook kan het niet volstaan, zoals hier, exemplarisch één filmserie 'ten bewijze' van de werkbaarheid van de methode uit te leggen. De werkwijze moet wel dege-lijk worden omgekeerd. Op basis van een aantal hypothesen en principes, ontleend aan de PS-theorieën, dienen vragen te worden gesteld, die moeten leiden tot descriptief historisch filmonderzoek op grote schaal. Enkel door inductie kunnen de vraagstelling en de hypothesen worden bijgesteld. Het is pas wanneer deze wisselwerking van hypothesevorming en bijstelling door inductie tot nieuwe en interessante resultaten leidt, dat men met zekerheid zal kunnen stellen dat de normisch-systemische aanpak voor het filmhistorisch onderzoek een stap in de goede richting is geweest.

## NOTEN

- (1) We vermelden de K.U.Leuven (José Lambert, Hendrik Van Gorp), de Antwerpse Universiteit R.U.C.A (Lieven D'Hulst), de Katholieke Vlaamse Hoge School (Raymond Van den Broeck) en de University College in Londen (Theo Hermans).
- (2) Enkele Europese centra verrichten echter onderzoek volgens analoge functionele principes zonder daarom dezelfde concepten (normen, systemen, ...) te gebruiken. We verwijzen bijvoorbeeld naar het werk van Pierre Bourdieu en Marc Angenot in de sociologie.

- (3) In dit verband hebben wij in het kader van een doctoraatsthesis een studie beëindigd waarin de PS-hypothese wordt getoetst aan het verschijnsel van de film noir en de filmische adaptatie (cf. Cattrysse 1990).
- (4) Laatstgenoemden baseren zich o.a. op het werk van Roy Baskar, *A Realist Theory of Science* (Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press, 1978) en van Rom Harre, *Philosophies of Science* (London, British Film Institute, 1980)
- (5) De termen zijn ontleend aan de Russische Formalist Viktor Sklovsky.
- (6) Die idee vindt men trouwens ook reeds terug bij Allen en Gomery (1985), die er eveneens van uitgaan dat ieder cinematografisch systeem als een conglomeraat van esthetische, technische, sociale en economische systemen dient te worden bestudeerd.
- (7) Hierna worden de studio's als volgt afgekort : Twentieth Century-Fox (TCF), Warner Brothers (WB), Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount (P), Universal (U), Universal-International (UI), Eagle-Lion (EL) en Columbia (C).
- (8) Voor een uitgebreidere beschrijving van de semi-documentaire kenmerken van de serie, zie Cattrysse (1989).
- (9) Zie hierover o.m. Haycraft (1941 : 324) (heruitgegeven in 1984) en Erle Stanley Gardner's artikel The Case of the Early Beginning gepubliceerd in 1946, en heropgenomen in Haycraft (1983 : 203-207).
- (10) Deze vaststelling sluit aan bij wat Bordwell e.a. (1985 : 5) concluderen m.b.t. de klassieke Hollywood cinema : 'The classical paradigm (...) often lets the filmmaker choose how to be redundant, but seldom how redundant to be'.
- (11) Voor een meer gedetailleerde studie van de klassieke Hollywood generiek van de jaren '40 en '50, zie Cattrysse (1990 : 111 e.v.).
- (12) Volgens Hirsch (1981 : 10) waren deze donkere, louche studio-opnamen ook één van de redenen waarom de film noir bij het publiek weinig succes boekte.
- (13) Deze terminologie is ontleend aan Genette (1972). Een *heterodiëgetische* vertelinstantie verwijst naar een vertelinstantie die niet aanwezig is als personage in het verhaal. Een vertelinstantie die wel als personage in het verhaal aanwezig is noemt men een *homodiëgetische* vertelinstantie.
- (14) Opnamen op locatie blijven weliswaar, in tegenstelling tot studioopnamen, vaak nog steeds als 'realistischer' overkomen, maar door hun genormaliseerd gebruik in fictiefilms komt er sleet op het defamiliariserende effect.
- (15) Over het semi-documentair gebruik van gecompileerde scènes, zie Cattrysse (1989 : 144 e.v.).
- (16) Aan het einde van *The Street with no Name* (1948) hebben wij de terugkeer van de BB stem niet kunnen controleren.



## LITERATUURLIJST

- Allen, R.C. en Gomery, D. (1985), *Film history. Theory and practice*. New York, A. Knopf.
- Arthur, P.S. (1985), *Shadows on the mirror : Film noir and cold war America*. Michigan, Ann Arbor, University Microfilms International.
- Barnouw, E. (1983), *A history of the non-fiction film*. Revised edition, New York, Oxford University Press.
- Barsam, R.M. (1973), *Nonfiction film. A critical history*. New York, E.P. Dutton & Co.
- Borde, R. en Chaumeton, E. (1955), *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. Paris, Editions de minuit.
- Bordwell, D., Staiger, J. en Thompson, K. (1985), *The classical Hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Brucoli, M.J. (1979), *The Naked City. A screenplay by Malvin Wald and Albert Maltz. Story by Malvin Wald*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Cattrysse, P. (1989), The Naked City and the semi-documentary, pp.132-154 in De Greef, W. en Hesling, W. (Eds.), *Image-reality-spectator. Essays on documentary film and television*. Leuven, Acco.
- Cattrysse, P. (1990), *L'Adaptation filmique de textes littéraires. Le film noir américain*. Leuven, onuitgegeven doctoraatsthesis.
- Cook, D.A. (1981), *A history of narrative film*. New York, London, W.W. Norton & Co.
- Durgnat, R. (1970), Paint it Black : The Family Tree of Film noir, *Cinema* (UK), (67) : 49-56.
- Even-Zohar, I. (1979), Polysystem theory, *Poetics Today*, 1 (1-2) : 287-310.
- Hermans, T. (Ed.) (1985), *The manipulation of literature*. London, Helm.
- Genette, G. (1972), *Figures 3*. Paris, Editions du Seuil.
- Guérif, F. (1983), *Le film noir américain*. Paris, Editions Henri Veyrier.
- Haycraft, H. (Ed.) (1946 : 1983), *The art of the mystery story*. New York, Carroll & Graf Publishers, Inc.
- Haycraft, H. (1941 : 1984), *Murder for pleasure. The life and times of the detective story*. New York, Carroll & Graf Publishers, Inc.
- Higham, C. en Greenberg, J. (1968), *Hollywood in the forties*. London, A. Zwemmer Ltd.
- Hirsch, F. (1981), *Film noir : The dark side of the screen*. New York, Da Capo Press.
- Holmes, J., Lambert, J. en Van den Broeck, R. (1978), *Literature and translation. New perspectives in literary studies*. Leuven, Acco.
- Jacobs, L. (1979), *The documentary tradition*. Second edition, New York, W.W. Norton & Company Inc.
- Karimi, A.M. (1976), *Toward a definition of the American film noir (1941-1949)*. New York, Arno Press.
- Lafferty, W. (1983), A reappraisal of the semi-documentary in Hollywood, 1945-1948, *The Velvet Light Trap*, (20) : 22-26.

- Mast, G. (1971), *A short history of the movies*. New York, Pegasus.
- Rhode, E. (1976), *A history of the cinema : From its origins to 1970*. New York, Hill and Wang.
- Schrader, P. (1972), Notes on film noir, *Film Comment*, 8 (1) : 8-13.
- Silver, A. en Ward, E. (1979), *Film noir : An encyclopedic reference to the American style*. New York, The Overlook Press.
- Thompson, K. (1988), *Breaking the glass armor. Neoformalist film analysis*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Thompson, K. (1981), *Eisenstein's Ivan the terrible. A neoformalist analysis*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Toury, G. (1980), *In search of a theory of translation*. Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

# audiostudio als instrument (\*)

guus fluit

## INLEIDING

In den beginne waren alle geluiden origineel. Ze bestonden slechts op een bepaald tijdstip en op een bepaalde plaats. Geluiden waren onafscheidelijk verbonden met de mechanismen die hen produceerden. De menselijke stem droeg maar zover als men kon roepen. Elk geluid was onvervalsbaar en uniek.

Geluiden konden weliswaar op elkaar lijken, zoals men de fonemen die een woord samenstellen kan herhalen, maar ze zijn nooit identiek. Uit tests is gebleken dat niemand in staat is om tweemaal op exact dezelfde wijze een foneem te herhalen.

Echter sinds de uitvinding van de elektro-akoestische uitrusting voor het transport en het opnemen van geluiden, kan elk geluid, hoe zwak ook, versterkt worden en vervoerd over de ganse wereld of vastgelegd voor de toekomst op band of plaat.

Met de komst van de telefoon en de radio was het geluid niet langer gebonden aan de oorspronkelijke plaats in de ruimte waar het werd voortgebracht, met de fonograaf evenmin aan de oorspronkelijke plaats in de tijd.

## DE ONTWIKKELING VAN EEN MEDIUM

Het vermogen om geluiden op te nemen en permanent vast te leggen op een fysisch medium heeft altijd een grote fascinatie uitgeoefend. Het zou echter nog tot de negentiende eeuw duren voor de mens in staat was sprekende en luisterende machines te ontwikkelen. Zowel Edisons fonograaf (1877) als Berliners grammofoon (1887) werkten volgens het mechanisch-akoestisch proces.

De beperkte frequentie, volume en dynamiekweergave bij het mechanisch-akoestisch proces en het vrij omslachtige opnameproces zorgde ervoor dat men geleidelijk aan overstapte op de elektrische opname.

Vanaf circa 1925 werden de elektronische technieken die bij de beginnende radio gebruikt werden, toegepast op de geluidsoptname. De lampenversterker, de condensatormicrofoon, de elektromagnetische snijbijtel en luidsprekers maakten het mogelijk de geluidsgolven op te vangen, te versterken in de vorm van elektrische oscillaties, vast te leggen op een drager in de vorm van mechanische bewegingen en bij de afspeling weer om te zetten in akoestische golven (Gilotaux 1971 : 21-22).

De introductie van de moderne bandopnemer na de tweede wereldoorlog liet niet alleen toe het geluidsmateriaal probleemloos uit te wissen, maar doet tevens een aantal nieuwe mogelijkheden ontstaan die in de opnamestudio een belangrijk effect ressembleren.

In tegenstelling tot de tot dan toe gebruikte platen, waarvan bij de minste fout een totaal nieuw exemplaar diende aangewend, kan nu de opname steeds meer en meer gemanipuleerd worden. De band kan immers geknipt en weer gemonteerd worden.

Maar er bleek nog een ander groot voordeel aan de bandopname verbonden te zijn. Eind jaren veertig ontdekte een gitarist, op zoek naar een nieuw geluid, de meersporentechniek. Les Paul had als eerste het idee de ene gitaarpartij over de andere op te nemen. Hij experimenteerde door met een mono-opname mee te spelen en dit dan weer op een andere band op te nemen (Harries 1984 : 246-247).

Dit waren de eerste probeersels met een techniek die 'overdubben' genoemd wordt. Al gauw ontdekten opname-ingenieurs dat zangers en muzikanten die in studio-omstandigheden traag werken of dikwijls fouten maken, veel efficiënter en economischer opgenomen kunnen worden dankzij de meersporentechniek.

Beter dan de muzikanten in de studio te houden tot de zanger of solo-instrumentalist de juiste versie had neergezet, leerden producers het orkest afzonderlijk op te nemen.

De zanger of solist kon dan later naar de studio komen, waar hij met behulp van een hoofdtelefoon met de band van het orkest kon meezingen of spelen. Vervolgens werden dan het vooropgenomen en het nieuwe kanaal samengevoegd tot een enkele band.

Door de introductie van stereo, eind jaren vijftig, werd het mogelijk om de geluidsoptname een groter effect van ruimtelijkheid te verschaffen. In zekere zin is met de jaren de studio het collectieve basisinstrument van populaire muziek geworden (Pensaert 1988 : 18-19). Heel wat artiesten realiseerden zich dat de mengtafel eigenlijk een creatief instrument is. De studio werd immers een plaats waar men niet enkel songs kon vastleggen, maar ook uitwerken en zelfs volledig componeren.

## DE GELUIDSOPNAME ALS BEELD

Toen de moderne bandopnemer in de tweede helft van de jaren veertig op de markt verscheen, werd er dikwijls naar gerefereerd als een 'sound mirror', waarmee gesuggereerd werd dat er een beeld van het geluid naar de luisteraar gereflecteerd wordt (Truax 1984 : 190).

Een dergelijke visie lijkt gerechtvaardigder dan de zogenaamde objectiviteit en neutraliteit die dikwijls toegeschreven worden aan dit apparaat; als of het geluid eenvoudigweg bevroren wordt door het op band te zetten.

Wat een geluidsopname doet is een beeld scheppen van de werkelijkheid; het stelt ons in staat in contact te komen met objecten die zich niet direct in ons waarnemingsveld bevinden (Hesling 1988 : 12).

De geluidsopname is immers meer dan een louter technisch en neutraal proces dat er in bestaat een akoestisch fenomeen in een ander type van informatie om te zetten. Subjectieve factoren kunnen niet uitgesloten worden. Een geluidsopname is dan ook geen kopie van de auditieve werkelijkheid, maar kan men opvatten als een beeld dat de werkelijkheid in schijn weergeeft.

Alle beelden van fysische aard laten zich volgens drie criteria onderscheiden, al naargelang men de geaardheid van hun materiële laag als uitgangspunt neemt, dan wel hun voorstellingslaag of hun formele kwaliteiten (Peters 1977 : 42-43). Door deze drie aspecten te onderzoeken konden we een inzicht krijgen in de aard van de geluidsopname als beeld.

## DE MATERIELE LAAG VAN HET GELUIDSBEELD

Wanneer men het beeld in zijn materiële hoedanigheden onderzoekt, kan men nog een onderscheid maken tussen de materia prima en de materia secunda.

'Materia prima' is de ruwe en onbewerkte grondstof waaruit het beeld is opgebouwd.

'Materia secunda' is het voorwerp dat uit die grondstof is opgebouwd en voor de zintuigen waarneembaar is. De grootte, de omvang en de gestalte van het beeld (Peters 1977 : 42-43).

De ruwe grondstof van een auditief beeld bestaat niet uit een vaste stof, zoals bijvoorbeeld klei of brons, en evenmin is het geluidsbeeld gemaakt van menselijk materiaal zoals bij het toneelspel. De materia prima van een geluidsopname bestaat uit geluidstrillingen (Peters 1971 :8).

'Geluid is een aurale sensatie, veroorzaakt door een vibratie of mechanische golfbeweging in een materie, die optreedt binnen het frequentiebereik dat we kunnen waarnemen' (Alkin 1981 : 10).

De objectieve karakteristieken, dat wil zeggen de fysische eigenschappen van het geluid zoals die onderzocht worden in de akoestische wetenschap, zijn de frequentie, de amplitude en de tijdsdimensie. De frequentie kan omschreven worden als 'de snelheid waarmee de geluidsgolf oscilleert' (Alkin 1981 : 12-13).

De sterkte of intensiteit van een geluidsgolf wordt de amplitude genoemd. De manier waarop de geluidsgolven zich ontwikkelen in de tijd bepaalt hun vorm. Men kan hier twee aspecten onderscheiden namelijk de golfvorm en de amplitude- of signaalontwikkeling. De subjectieve tegenhangers van deze objectieve karakteristieken, dat wil zeggen de manier waarop ze ervaren worden, zijn de toonhoogte, de luidheid en het timbre van het geluid.

Wat de *materia secunda* betreft is de geluidsopname een driedimensioneel beeld te noemen, vermits zowel de frequentie als de amplitude en de tijdsdimensie van het geluid kunnen worden afgebeeld. De mate waarin deze dimensies of karakteristieken van het geluid kunnen worden afgebeeld, is afhankelijk van de weergavekarakteristieken van de geluidsapparatuur, namelijk de frequentie- en amplituderesspons en de saturatie.

Alle beelden kan men karakteriseren aan de hand van hun formaat en/of hun gewicht. In het geval van beelden die uit licht of geluidstrillingen bestaan, zoals film- en auditieve beelden, heeft het uiteraard geen zin om van gewicht te spreken.

Barry Truax heeft wellicht een bruikbaar visie op de overeenstemming die er bestaat tussen de omvang van het geluidsbeeld en onze waarneming van de werkelijkheid.

Hij meent dat een geluidsbeeld 'meer of minder dan levensgroot' kan zijn. Enerzijds is het auditieve beeld meer dan levensgroot te noemen, vermits door het elektro-akoestische proces de geluidsenergie van fysische en mechanische in elektrische vorm wordt omgezet, zodat het mogelijk wordt om het geluid te versterken en men de fysische grootte ervan vrijwel oneindig kan doen toenemen (Truax 1984 : 137).

Ondanks deze mogelijkheden blijkt de kwaliteit van het elektro-akoestisch geluid dikwijls armer te zijn dan het natuurlijke geluid, zodat het geluidsbeeld als minder dan levensgroot verschijnt. Dit kan te wijten zijn aan drie

factoren namelijk de gebrekkige dynamiek van de opname, de ongewilde veranderingen van de drie parameters van het geluid door frequentie-, amplitude- en harmonische distortie en door ruis.

Onder dynamiek verstaat men 'het verschil tussen de hardste en de zachtste passage in een opname'. De term dynamiek is dus geen aanduiding van de luidheid zelf.

De dynamiek bepaalt in grote mate het luistergenot. Een groep die 'live' popmuziek brengt, produceert meestal een dynamiek van rond de 100 dB. Het gehoor kan deze grote verschillen zonder irritatie overbruggen. Door de afwisseling van zachte en luide passages wordt het publiek veel meer bij de uitvoering betrokken. Dit wordt anders wanneer we een opname zouden maken van diezelfde groep. Het is immers onmogelijk om deze dynamiek op een geluidsband vast te leggen.

Nochtans blijkt het gehoor niet overmatig gevoelig voor de gevolgen van compressie in vergelijking tot andere vormen van manipulatie. Dit heeft wellicht te maken met het feit dat het dynamisch bereik van het gehoor voortdurend aangepast wordt wanneer de begrenzingen gewijzigd worden. We ervaren luidheid niet als een absoluut maar als een relatief gegeven. Zo heeft een zwak geluid in een rustige omgeving niet diezelfde luidheid als in een rumoerige omgeving. Het oor is wel gevoelig voor allerlei vormen van distortie of vervorming van het geluid (Bedeia 1982 : 39-41).

Vrijwel elk gereproduceerd geluid dat we horen, zelfs al is het van de hoogste kwaliteit, is een herordening van de werkelijkheid volgens bepaalde conventies. Elke balans, elke zorgvuldige mengeling van direct en indirect geluid, is een gewilde vervorming van wat men zou horen als men hetzelfde geluid 'live' zou beluisteren.

Maar deze vervorming is zodanig aanvaard als een conventionele vorm van het medium dat weinigen zich daar zelfs bewust van zijn.

Misschien zou 'distortie' beter gedefinieerd worden als elke 'ongewilde verandering van de geluidskwaliteit', zoals ruis dikwijls omschreven wordt als een 'ongewild geluid' (Nisbett 1981 : 418-419).

Elk elektronisch apparaat zou omschreven kunnen worden in termen van de distortie die het veroorzaakt, dat wil zeggen in functie van de oorzaken die tot een verschil tussen het input- en het outputsignaal leiden.

Men kan drie soorten distortie onderscheiden naargelang die betrekking heeft op de interacties van een frequentie met een andere (intermodulatie-distortie), de variaties in intensiteit (lineaire distortie), of de vorm van het inputsignaal (harmonische distortie) (Bedeia 1982 : 33-34).

Ruis is een verschijnsel dat tot heel wat begripsverwarring heeft geleid. De oorzaak van deze verwarring dient wellicht gezocht te worden in het feit

dat de meeste communicatiesystemen een dubbele definitie van het begrip 'ruis' hanteren, namelijk een objectieve en een subjectieve definitie.

Eenzijds beschouwt men ruis als 'een storing van het signaal tijdens de informatieoverdracht'. Ruis wordt hier als het tegengestelde van het signaal beschouwd. Ook in de elektro-akoestische wetenschap hanteert men deze tegenstelling. Ruis wordt gemeten in termen van de signaal/ruis verhouding (Mowitt 1986 : 194).

De signaal/ruis-ratio drukt, in decibels, de verhouding tussen het maximale audiosignaal en de achtergrondruis die door de apparatuur wordt opgewekt, uit.

In contrast met deze objectieve definitie kan ruis ook omschreven worden als 'elk ongewild geluid'. In dit geval verschuift men de verantwoordelijkheid voor het identificeren van ruis naar de luisteraar (Nisbett 1981 : 530). Met de komst van de digitale geluidsapparatuur is deze situatie aanzienlijk verbeterd. Indien de sample-snelheid van de analoog/digitale converter voldoende hoog is, dan kan vrijwel elk door het menselijk gehoor waarneembaar geluid getrouw weergegeven worden en treedt er vrijwel geen distortie meer op. Indien er voldoende kwantisatieniveaus zijn, dan kan het dynamisch bereik aanzienlijk uitgebreid worden in vergelijking met een analoge opname, en bekomt men een veel voordeliger signaal/ruis-ratio.

Een ander groot voordeel van digitale audio is dat bij het digitaal kopiëren en om het even welke andere manipulatie van het signaal geen bijkomende ruis veroorzaakt wordt, terwijl bij analoge versies elke generatie van een opname en elke manipulatie onvermijdelijk band- en achtergrondruis toevoegt. Voorlopig is digitale geluidsapparatuur nog relatief duur, maar het zal wellicht niet lang duren voor de volledig digitale studio ingeburgerd raakt.

## **DE VOORSTELLINGSLAAG VAN DE GELUIDSOPNAME ALS BEELD**

We kunnen het beeld niet alleen als ding tussen de andere dingen bekijken, maar tevens als 'voorstelling' van iets anders.

Onder de voorstelling van het beeld verstaan we de beeldinhoud, dit wil zeggen datgene wat wij ons met behulp van het beeld kunnen voorstellen. De voorstelling is met andere woorden het object-in-beeld, het afgebeelde (Peters 1974 : 14-15).



Het object in de realiteit is slechts op imaginaire wijze in het beeld aanwezig. Nu zou men kunnen stellen dat men met behulp van een verbale beschrijving ook een 'mentale' voorstelling van een object kan maken. Het verschil met een beeld is echter dat de verbale taal slechts een conceptuele representatie geeft, en het aanschouwelijke karakter dat essentieel is voor een beeld mist. Een uitzondering hierop zijn wellicht de 'onomatopeeën', d.i. zijn woorden die qua klank sterk lijken op het geluid dat ze voorstellen b.v. kukelen, kwaken, ritselen.

Het feit dat men bijvoorbeeld in het geluid van twee halve cocosnoten die tegen elkaar geslagen worden hoeftgetrappel herkent, is te danken aan het feit dat de geluidstrillingen die we observeren qua timbre, luidheid, toonhoogte en ritme min of meer analoog zijn met het geluid dat een lopend paard voortbrengt.

Het paard zelf kunnen we niet observeren omdat het er niet is, maar wel zijn analoog dat in details, of wat de relaties tussen de delen betreft op een paard lijkt (Peters 1977 : 27).

Vermits tijd een essentiële dimensie is van geluid, kan men de geluidsoptname wat de beeldinhoud betreft karakteriseren als een dynamisch beeld. Daar de geluidsoptname een mechanisch beeld is, dat wil zeggen een beeld waarbij de analogie met het afgebeelde tot stand gekomen is door het in werking stellen van een apparaat, kan alleen wat voor de microfoon kan worden geplaatst, dus reëel-hoorbare-zaken worden afgebeeld, en kan men met behulp van de geluidsapparatuur geen geluiden uitbeelden.

Vermits een geluidsoptname een mechanisch beeld is, maken wij ons bij de beluistering ervan een voorstelling van wat zich tijdens de opname voor de microfoon moet hebben afgespeeld.

In het geval van de opname van een bepaalde muzikuitvoering stellen we ons bepaalde personen voor die in een bepaalde ruimte een bepaald stuk muziek ten gehore brengen.

Om van een muzikuitvoering te kunnen gewagen moet er dus een eenheid van tijd, van personen en van ruimte zijn.

Onder 'eenheid van tijd' dient men te verstaan dat het om een van het begin tot het einde ononderbroken muzikale sequentie moet gaan. De duur van het muziekstuk speelt geen rol, maar wel dat het in een vloeiende beweging werd uitgevoerd.

'Eenheid van personen' wil zeggen dat wanneer we naar een muzikuitvoering door bepaalde artiesten luisteren, dat het ook daadwerkelijk die muzikanten en zangers zijn die de muziek uitvoeren.

Ook de ruimte waarin de muziek wordt uitgevoerd speelt een belangrijke rol, want die bepaalt de 'akoestische omgeving'.

Vermits de ruimte de klankleur van het geluid medebepaalt, behoort deze net zoals de objecten die de geluiden voortbrengen tot de voorstellingslaag van een geluidsopname.

Men kan de voorstellingslaag bij de geluidsopname van een muzikuitvoering dus omschrijven als een van het begin tot het einde ononderbroken muzikale sequentie uitgevoerd door bepaalde personen in een bepaalde ruimte.

Of en in welke mate een geluidsopname aan die drie voorwaarden om van een muzikuitvoering te kunnen spreken beantwoordt, is echter afhankelijk van de vorm van het geluidsbeeld.

## DE VORM VAN DE GELUIDSOPNAME ALS BEELD

De vorm van het beeld zou men kunnen omschrijven als 'het verschil tussen de wijze waarop we het object-in-beeld waarnemen en de manier waarop het reële object gegeven is' (Peters 1977 : 29).

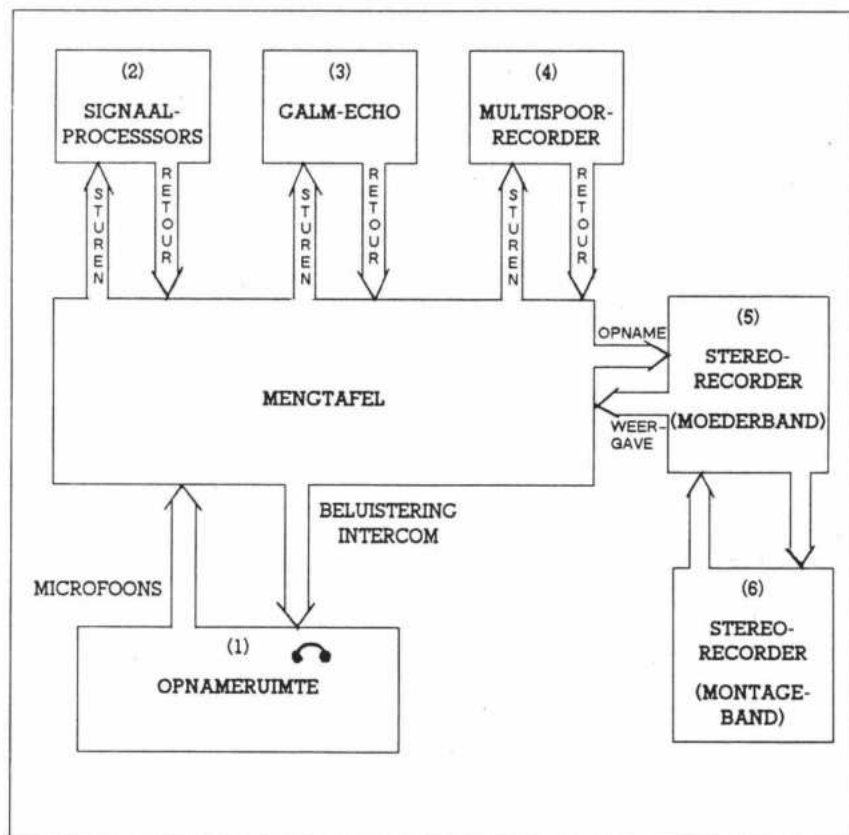
De wijze waarop akoestische werkelijkheid voor de microfoon in het geluidsbeeld verschijnt, met andere woorden de vorm van het geluidsbeeld, wordt niet alleen bepaald door de manier waarop de objecten zich ten opzichte van de microfoon gedragen, maar tevens door de microfoonhandeling, dat wil zeggen de wijze van opnemen en de verdere bewerking die de gemaakte opnamen ondergaan. De microfoonlaag omvat alles wat men met de geluids- en montageapparatuur kan doen.

Elke audiostudio bestaat ten minste uit twee ruimten die akoestisch van elkaar gescheiden zijn, namelijk de opnameruimte, waar zich de microfoons en de muzikanten bevinden, en de controle- of regiekamer, waar we de producer en de geluidstechnicus tussen alle technische apparatuur kunnen vinden. Centraal in de controlekamer bevindt zich de mengtafel. De mengtafel is als het ware het 'hart' van de multitrack-techniek; vrijwel iedere bewerking gebeurt via dit instrument.

Bij de opname is de mengtafel de schakel tussen de microfoonsignalen, de signaalbewerkingsapparatuur (signal processors) en de multitrackrecorder. Bij de reductie is ze de schakel tussen de multitrack- en stereorecorder.

Schematisch en chronologisch kan men het opnameproces als volgt voorstellen :

SCHEMA : De bewerkingen tijdens het opnameproces in een audiostudio



Men kan in het gebruik van al die technische middelen een aantal constanten onderscheiden, die men duidelijkheidshalve nog kan verdelen over het afzonderlijke beeld en over de beeldenreeks (Peters 1980 : 59).

Immers als gevolg van de meersporentechniek is de geluidsoptname doorgaans een samengesteld beeldproduct, daar met de découpage en montage meerdere afzonderlijke beelden worden samengevoegd.

Als 'afzonderlijk beeld' beschouwen we iedere 'opname', dat wil zeggen iedere opnamesequentie die ononderbroken door de geluidsapparatuur werd geregistreerd.

De 'opnamereeks' is het samengesteld beeldprodukt, dat wil zeggen een aantal opnames die hetzij door *découpage* hetzij door montage zijn verenigd (Peters 1977 : 53-54).

Tot de 'constanten van de opname' behoren het gebruik van de microfoons, de signaalprocessors en de herhalingseffecten. De constanten van de opname werden in het voorgaande schema aangeduid als fase één, twee en drie in het opnameproces.

Tot de 'constanten van de opnamereeks' kunnen de *découpage*, de reductie en de montage gerekend worden. Deze zijn als fase vier, vijf en zes van het opnameproces te identificeren.

Ten einde een beter inzicht te krijgen in het verloop van het opnameproces en de factoren die bepalend zijn voor de vorm van het geluidsbeeld, lijkt een verdere analyse van de constanten van de opname en de opnamereeks onontbeerlijk.

## DE CONSTANTEN VAN DE OPNAME

Tot de constanten van de opname behoren de microfoons en de geluidsvervormers.

Laatstgenoemden kunnen nog opgedeeld worden in 'signaalprocessors', die het geluid vervormen door een transformatie van één van de drie dimensies van het geluid, en de zogenaamde 'herhalingseffecten'.

Men kan de microfoon omschrijven als een convertor die een vorm van energie in een andere omzet. Dit proces kan men in twee stadia opdelen :

- a) de veranderingen in de luchtdruk brengen een diafragma in een mechanische beweging.
- b) de vibraties van het diafragma worden vertaald in een wisselend voltage (Borwick 1985 : 38).

De microfoon is dus een apparaat dat akoestische energie in elektrische energie omzet.

Bij het gebruik van een microfoon kan men drie constanten onderscheiden die een invloed kunnen hebben op de vorm van de opname, namelijk het type microfoon dat gebruikt wordt, de directionele karakteristieken en de plaatsing van de microfoon.

Men kan een onderscheid maken tussen microfoons al naargelang het principe dat ze toepassen om de akoestische energie in een wisselend voltage om te zetten. Hoewel bepaalde types duurder zijn dan andere, is daarmee niet gezegd dat die in alle omstandigheden beter geschikt zouden zijn. Veel is weerom afhankelijk van persoonlijke smaak en voorkeur.

De belangrijkste microfoonstypes zijn de band-, de condensator-, de dynamische en de PZM-microfoon.

De tweede manier waarop men microfoons kan classificeren, is volgens hun directionele respons of richtingsgevoeligheid.

In zeker zin is deze constante belangrijker dan de microfoonsoort, vermits de richtingsgevoeligheid van een microfoon in grote mate bepaalt wat opgenomen wordt en wat niet.

De richtingsgevoeligheid of het veldpatroon van een microfoon wordt meestal geïllustreerd aan de hand van een polair diagram waar de gevoeligheid wordt voorgesteld in functie van de hoek ten opzichte van de as.

Op basis van deze directionele respons wordt er een onderscheid gemaakt tussen omnidirectionele, cardioïde, hypercardioïde, ultradirectionele en bidirectionele microfoons.

De derde constante in het gebruik van microfoons, die een invloed heeft op de vorm van de opname, is de plaatsing van de microfoon. Een adequate plaatsing van de microfoon veronderstelt niet alleen kennis van de karakteristieken van de microfoon maar ook van de geluidsbron.

De belangrijkste karakteristiek van een geluidsbron is zijn stralingsas. Elke geluidsbron heeft een bepaalde stralingsas, waarbinnen de microfoon geplaatst moet worden wil men de geluidskarakteristieken correct weergeven. Als men de microfoon buiten die stralingsas plaatst, dan riskeert men enkel weerkaatste of ongewenste geluiden op te nemen (Lambert 1980 : 35-36).

Een van de voornaamste doelen van de audio-ingenieurs is het ontwikkelen van technieken om geluid zo getrouw mogelijk op te nemen en te reproduceren. Maar naarmate we meer greep krijgen op alle vormen van distortie, ontstaan er ook steeds meer mogelijkheden om vervorming van geluid voor creatieve doeleinden aan te wenden. Zoals gezegd moet een onderscheid gemaakt worden tussen distortie, dit wil zeggen een ongewilde vervorming, en gewilde geluidsvervorming.

We zullen de term 'geluidsvervorming' reserveren voor elke bewuste transformatie van de vorm van het audiosignaal.

De apparatuur die deze vervormingen bewerken, worden ook wel 'signaal-processors' genoemd. Wat deze signaalprocessors betreft kan men een verschil maken tussen enerzijds de geluidsvervormers, die de transformaties van één van de drie dimensies van het geluid beogen, en anderzijds wat men de 'herhalings-effecten' zou kunnen noemen.

Er werd eerder al gewezen op het feit dat geluid als een driedimensionaal fenomeen voorgesteld kan worden. De geluidsvervormers kunnen dus ingedeeld worden in drie groepen al naargelang ze transformaties beogen op het niveau van de frequentie, de amplitude of de tijd.

Tot de transformaties op het niveau van de frequentie behoren filtering, de transpositie, de compressie en expansie, de inversie en het samenvoegen en aftrekken van frequenties.

Men kan een filter omschrijven als 'een apparaat dat ontworpen werd om bepaalde frequenties of bepaalde frequentiebanden te verzwakken' (Woram 1976 : 209).

Transpositie wil zeggen dat men de frequenties van een geluid naar een ander gebied van het frequentiespectrum verplaatst.

Compressie en expansie van frequenties houden in dat het frequentiespectrum van een geluid respectievelijk verkleind of vergroot wordt, terwijl de relatieve intensiteit van de verschillende frequenties behouden blijft (Chion 1982 : 62).

Inversie van de toonhoogte is een vervorming waardoor een klank ontstaat waarvan de lage tonen overeenkomen met het niveau van de hoge tonen van het oorspronkelijke geluid en omgekeerd.

Het samenvoegen en aftrekken van frequenties wordt bewerkt door een ringmodulator. De ringmodulator is een apparaat met twee ingangen en een uitgang, dat zorgt voor de intermodulatie van twee verschillende geluiden, met als gevolg dat bepaalde frequenties van die twee samengevoegd worden en andere afgetrokken, zodat er een totaal nieuw harmonisch spectrum ontstaat (Chion 1982 : 56-57).

Tot transformaties op het niveau van de amplitude kan men limiting, compressie en expansie van de amplitude rekenen.

De vier vormen van filtering die voor de frequentie bestaan, kunnen ook toegepast worden om de amplitude van het geluid te filteren.

De meest gebruikte amplitudefilter in de studio wordt de 'limiter' genoemd.

Een compressor is net zoals een limiter een signaalprocessor die dient om de dynamiek te reduceren. Het verschil is echter dat bij een compressor de

uitslag over alle niveaus wordt gereduceerd en niet alleen boven een bepaalde grens (Harries 1984 : 251).

Een expander doet dan weer precies het omgekeerde. De uitslag wordt voor alle niveaus verhoogd, zodat het signaal een grotere dynamiek krijgt. Tot de transformaties op het niveau van de tijd kunnen de veranderingen van signaalontwikkeling, het verlengen of verkorten van het geluid gerekend worden.

Herhalingseffecten zijn effecten die het signaal op zich intact laten, dit wil zeggen geen van de drie dimensies van het geluid transformeren, maar die door op de één of andere manier herhalingen van het oorspronkelijke signaal met elkaar te combineren voor een bepaald effect zorgen.

Men kan deze effecten nog opdelen in 'ruimtelijke' en 'modulatie-effecten'. Tot de ruimtelijke effecten behoren galm (reverb) en echo (delay). Natuurlijke galm en echo worden veroorzaakt door reflecties van vloer, plafond en muren en andere objecten.

Er bestaat heel wat verwarring over het onderscheid tussen galm en echo, en dikwijls worden deze termen als synoniemen beschouwd. Toch bestaat er een duidelijk verschil.

Men kan het als volgt omschrijven : echo bestaat uit een paar herhalingen van het audiosignaal, terwijl galm uit heel veel herhalingen bestaat, die elkaar met de tijd sneller opvolgen (Woram 1976 : 193).

Het verschil ligt hem dus in de 'delay' of het tijdsinterval tussen een direct signaal en de herhalingen. Men spreekt pas over een 'echo' wanneer het gereflecteerde geluid één discrete herhaling vertraagd is met een periode van één twintigste van een seconde of meer (Nisbett 1981 : 401).

Ook 'chorus', 'flanging' en 'phasing' zijn herhalingseffecten, maar hier wordt de vertragingstijd voor één of meer frequenties gevarieerd door een laagfrequent modulatiesignaal : we noemen dit modulatie-effecten (Van Der Veer 1981 : 62).

## DE CONSTANTEN VAN DE OPNAMEREKES

Tot de constanten van de opnamerekes kunnen de *découpage*, de reductie en de montage gerekend worden. Bij de geluidsopname hebben we wat de *découpage* betreft, dat wil zeggen het opsplitsen van een opname in kleinere deeltjes, nog een onderscheid gemaakt tussen verticale en horizontale *découpage*. Verticale *découpage* wil zeggen dat de verschillende instrumenten een apart spoor krijgen, en met horizontale *découpage* bedoelen we dat de verschillende instrumenten niet in één keer maar in

verschillende 'takes' kunnen worden opgenomen. Om op een gewone stereo-installatie te kunnen worden afgespeeld moeten al de opgenomen sporen gereduceerd worden tot twee. Dit gebeurt tijdens de eindmix. Door de niveauregeling en door het bepalen van het stereobeeld probeert men aan het geluidsbeeld een zekere ruimtelijkheid te verschaffen. De laatste fase in het opnameproces is de montage, waarbij een aantal opnamen die voordat ze werden samengevoegd nog in geen enkel fysisch verband met elkaar stonden, tot een reeks worden verbonden.

## BESLUIT

Het samengaan van artistieke en techniek in de opnamestudio blijkt ook al uit het feit dat er bij de opname doorgaans twee personen zijn die de geluidscontrole verzorgen door de constanten van de opname en de opnamereeks te beheersen. Een partner van dit team, de geluidstechnicus, houdt zich vooral bezig met de meer technische aangelegenheden, terwijl de andere, de producer, vooral de esthetische aspecten verzorgt.

Dat de geluidsofname van muziek meer is dan louter natuurgetrouwe afbeelding van wat zich voor de microfoon(s) afspeelt, kan men tevens afleiden uit het feit dat de opvattingen over de 'High Fidelity' van een opname niet eenduidig zijn, maar enerzijds historisch geëvolueerd zijn, afhankelijk van de stand van de opnametechniek, en anderzijds verschillen al naargelang de aard van de muziek die men wenst op te nemen.

Wanneer we de opname als een medium voor de elektro-akoestische transmissie van een muzikale boodschap opvatten, dan blijkt dat bij de opname van klassieke muziek eerder sprake is van evaluerende transmissie, vermits de transmissieapparatuur zo gebruikt wordt dat de vorm van de boodschap van de zender zo goed mogelijk tot zijn recht komt. Bij de opname van populaire muziek is er over het algemeen actieve transmissie, daar niet enkel de vorm maar ook de inhoud van de muzikale boodschap wordt gewijzigd.

In tegenstelling tot klassieke muziek is bij de opname van populaire muziek de grens tussen geluidsbron en medium, dat wil zeggen tussen muziekinstrument en opnameapparatuur, aanzienlijk vervaagd en vrijwel helemaal verdwenen met de opkomst van instrumenten als de sampler.

Dit werk vormt slechts een begin van een onderzoek naar de aard van de geluidsofname als medium, de creatieve mogelijkheden van de audioapparatuur en de invloed van het opnameproces op de vorm en de inhoud van



de muzikale boodschap, en is geenszins het laatste dat men hierover vertellen kan. De geluidsopname heeft relatief weinig theoretische aandacht genoten, wellicht omdat geluid in het algemeen en muziek in het bijzonder zo'n ongrijpbaar fenomeen is, en de gelijkenis tussen de geluidsopname en de afgebeelde objecten doorgaans dermate groot is dat men dit meestal als onproblematisch ziet. Nochtans is uit deze beperkte analyse gebleken dat de geluidsopname van muziek meer is dan het plaatsen van geluidsbronnen voor een microfoon, en een grondige kennis van zowel de fysische eigenschappen van geluid als van muziek en van de mogelijkheden van de geluidsapparatuur alsook de nodige creativiteit en inventiviteit veronderstelt.

(\*) Samenvatting van de gelijknamige eindverhandeling door de auteur aangeboden tot het verkrijgen van de graad van Licentiaat in de Communicatiewetenschap, Fac. Soc. Wet., Dep. Com. Wet., K.U. Leuven, juli 1990, 188 blz, promotor: G. De Meyer.

#### LITERATUURLIJST

- Alkin, G. (1981), *Sound Recording and Reproduction*. London, Focal press.
- Bedeau (1982), *Comprendre le matériel sonore*. Paris, La Documentation Française.
- Borwick, J. (1985), Microphone Circuits, pp. 38-54 in Borwick, J. (Ed.), *Sound Recording Practice*. Oxford, Oxford University Press.
- Chion, M. (1982), La musique électroacoustique, in *Que-Sais-Je ?* Paris, Presses Universitaires de France.
- Harries, D. (1984), *Opname-uitrusting*, in Martin, G. (Ed.), Antwerpen, Spectrum.
- Hesling, W. (1988-1989), *Audiovisuele communicatie*, cursus gedoceerd aan de Faculteit Sociale Wetenschappen. Leuven.
- Lambert, D. en Zalkind, R. (1980), *Producing Hit Records*. New-York, Schirmer.
- Mowitz, J. (1986), Music in the Era of Reproducibility, in Leppert, R. en Mc. Lary, S. (Ed.), *Music and Society*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Nisbett, A. (1981), *The Technique of the Sound Studio*. London, Focal Press.
- Pensaert, W. (1988), The State of the Studio, *Roland Magazine*, (4): 18-23.
- Peters, J.M. (1971), *Theorie van de audiovisuele communicatie*. Leuven, Acco.
- Peters, J.M. (1974), *Principes van de beeldcommunicatie*. Groningen, Tjeenk Willink.
- Peters, J.M. (1977), *Kijken naar beelden*. Leuven, CeCoWe.
- Peters, J.M. (1980), *Van woord naar beeld*. Muiderberg, Coutinho.
- Truax, B. (1984), *Acoustic Communication*. New Jersey, Ablex.
- Van Der Veer, J. (1990), De pick-up als muziekinstrument, *Music Maker*, (1): 64.
- Woram, M. (1976), *The Recording Studio Handbook*. New York, Sagamore.

# Mediacentrum K.U. Leuven

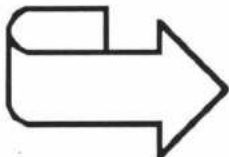
## Opleidingen in het domein van de communicatietechnologie

---

Het Mediacentrum K.U. Leuven werd in oktober 1988 door het Departement Communicatiewetenschap opgericht met het doel opleidingen te verzorgen in het domein van de communicatietechnologie, zoals het gebruik van elektronische post (telex, teletex, telefax, ...), de beeldplaat, de CD-ROM, satellietcommunicatie, desktop publishing, online-databanken, videotex, enz.

Meestal worden de cursussen 'op maat' gemaakt; d.w.z. dat de inhoud wordt bepaald in functie van de vragen van de organisatie die de cursus wil organiseren voor haar werknemers of klanten. Het Mediacentrum beschikt bovendien over de volledige infrastructuur aan hard- en software om de cursussen zeer praktijkgericht te kunnen verzorgen.

Geïnteresseerden kunnen steeds schrijven, bellen of faxen naar:



Mediacentrum K.U. Leuven  
t.a.v. dhr. J. Sluyts  
E. Van Evenstraat 2A  
3000 Leuven

tel. 016/28.32.09  
Fax: 016/28.32.10

in  
de  
marge

Ingezonden reacties  
commentaren of bedenkingen  
hetzij bij de media-actualiteit  
hetzij bij gepubliceerde artikels

## **betere public relations voor een nieuw europa ?**

*jos willems*

*Een Europese richtlijn van 21 december 1988 betreffende de uitoefening van beroepen en de daaraan verbonden gelijkwaardigheid van diploma's binnen de E.G. vanaf 1 januari 1993 zou alle nationale Public Relations organisaties in Europa tot bezinning moeten brengen.*

*Met grote bezorgdheid kan men echter vaststellen dat zij blijkbaar van deze maatregel niet op de hoogte zijn. IJverig wordt een eigen reglementering in de beroepssector uitgebouwd. Men kan deze initiatieven gerust waarderen, maar hierbij wordt vergeten dat de toegankelijkheid tot het beroep vanaf 1 januari 1993 in elk land niet zal bepaald worden door de eigen reglementering, maar eerder door zowat de laagste norm die ergens in de E.G. gehanteerd wordt.*

*Verder stelt men vast dat de opleidingssystemen en de opleidingen in Public Relations in Europa bijzonder heterogeen zijn.*

*Tenslotte overstijgt het eigenlijke studieniveau zeer zelden het peil van waardevol praktijkgericht hoger onderwijs. Deze bedenking geldt niet alleen voor de hogescholen, maar*

eveneens voor de meeste universitaire programma's.

Het spijtige maar normale gevolg hiervan is dat nagenoeg overal een werkelijke wetenschappelijke ondersteuning van het beroep onbestaand of alleszins veel te weinig ontwikkeld is.

De vraag die we graag willen stellen, is of de Public Relations wereld van praktijk en onderwijs de kans van de Europese uitdaging zal grijpen of jammerlijk laten liggen.

### **DRIE JAAR STUDIE EN TWEE JAAR PRAKTIJK : DE NORM IN HET NIEUWE EUROPA**

De Europese richtlijn van 21 december 1988 onderscheidt duidelijk twee soorten beroepen :

Diegene die rechtstreeks afhankelijk zijn van een welbepaald diploma (zoals b.v. geneeskunde) of waar de toegang tot een beroep (zonder welbepaald diploma) door een wet wordt geregeld enerzijds, en alle andere anderzijds.

Het is duidelijk dat Public Relations zich in alle landen van Europa in dit laatste geval bevinden. Hooguit bestaan er normeringen die door een of andere beroepsorganisatie gehanteerd worden, zonder juridische draagkracht.

In dit geval schrijft de Europese richtlijn het volgende voor :

In geen enkel land van de Europese Gemeenschap zal men vanaf 1993 de toegang tot het beroep kunnen

weigeren aan de persoon die in gelijk welk land van de E.G. een hogere studie volgde van minstens drie jaar, op voorwaarde dat deze studie door de betrokken staat wettelijk erkend is en voorbereid tot het beoogde beroep. Als enige bijkomende voorwaarde wordt voorzien dat deze persoon het beroep gedurende minstens twee jaar uitoefende.

Uit deze omschrijving volgen rechtstreeks belangrijke gevolgen voor praktijk en onderwijs.

Wat het onderwijs betreft wordt drie jaar een breekpunt.

Bovendien zullen de bestaande privé-opleidingen (vooral in Latijnse landen) geen aanspraak kunnen maken op Europese erkenning van hun afgestudeerden.

Voor de praktijk, en dit wil vooral zeggen voor de nationale organisaties, ligt er een buitengewone kans in de toepassing van de laatste 2 voorwaarden van de Europese richtlijn.

In de eerste plaats lijken zij ons best geplaatst om te bepalen welke opleidingen daadwerkelijk voorbereiden tot het beoogde beroep.

In de tweede plaats kunnen zij er voor zorgen dat zij kunnen oordelen wie wel en wie niet de praktijk beoefende gedurende minstens 2 jaar.

### **DE VERANTWOORDELIJKHEDEN VAN NATIONALE EN EUROPESE ORGANISATIES**

Uit het voorgaande blijkt dat het absurd wordt ijverig te werken aan

normen en reglementeringen in een bepaald land, zonder rekening te houden met de toekomstige Europese context.

Het ware toch al te gek dat zij zich in een situatie zouden werken waarbij de uitoefening van het beroep aan de eigen landgenoten geweigerd wordt, terwijl gelijk welke andere Europeaan zich in dat land kan komen vestigen op voorwaarde dat hij aan de Europese norm voldoet.

Overigens is men ook verplicht de richtlijn te aanvaarden waar zij de grens legt op 3 jaar studie.

Deze minimale limiet is logisch, omdat men vaststelt dat studies aan sommige hogescholen in welbepaalde landen op meer theoretische basis steunen dan studies aan universiteiten in bepaalde andere landen. Zelf is het universitair statuut al lang niet altijd synoniem van wetenschappelijke ondersteuning. Tenslotte geven ook enkele landen een universitair diploma na 3 jaar studie, andere slechts na minstens 4 jaar.

Het moeten aanvaarden van deze grens dient echter geen verontschuldiging te zijn om te berusten in een middelmatige kwaliteit.

Het lijkt ons integendeel een uitzonderlijke kans om als beroepsorganisatie normen uit te werken aan welke minimaal moet voldaan zijn opdat men zou aanvaarden dat een opleiding "tot het beroep voorbereid".

Uitgaande van deze premisse zou hoogstnodig werk moeten worden gemaakt van het harmoniseren van

Europese normen om tot het beroep toegang te krijgen.

Rekening houdend met de Europese realiteit moeten delegaties (liefst paritaire commissies van theoretici en practici) van alle E.G.-landen (en liefst ook de andere Europese landen) rond de tafel gaan zitten om ontwerpen voor te bereiden van normeringen die liefst voor 1993 door zoveel mogelijk landen geaccepteerd en toegepast zijn.

Uiteraard heeft hierbij het onderwijs zijn eigen verantwoordelijkheden.

## DE VERANTWOORDELIJKHEDEN VAN HET ONDERWIJS IN EUROPA

Het onderwijs zit heel dikwijls vast in vastgeroeste structuren. Dit heeft tot gevolg dat men heel wat opleidingsverantwoordelijken aantreft over heel Europa die het wel anders zouden willen, ... maar niet altijd kunnen. Aan (te) veel universiteiten ondervindt de docent in Public Relations dat zijn vak slechts beschouwd wordt als een vak dat wel op het curriculum verschijnt, maar niet de nodige waardering krijgt om een efficiënt programma uit te bouwen. Heel dikwijls ervaart diezelfde docent ook te weinig spontane hulp vanuit de praktijk.

Bovendien is er sinds kort een degelijke Europese structuur. CERP-EDUCATION beschikt nagenoeg over alle opleidingsprogramma's in Europa, en heeft reeds een vrij dui-

*delijk inzicht in de kwaliteiten en gebreken van dit onderwijs.*

## **HET EERSTE NOODZAKELIJKE OBJECTIEF MOET EEN GRONDIGE ZELFANALYSE ZIJN**

*Hier heeft CERP-EDUCATION (de afdeling van de "Confédération Européenne de Relations Publiques", die zich bezighoudt met onderwijs en onderzoek) de laatste jaren werk van gemaakt. Op dit ogenblik kan begonnen worden aan een eerste evaluatie. Deze kan leiden - in nauwe samenwerking met de nationale organisaties - tot het vastleggen van de opleidingen die aan de minimale criteria die door de beroepssector gesteld worden, voldoen. Gelijktijdig kan men binnen de "aanvaarde opleidingen" een "hogere gewaardeerde" categorie afscheiden.*

*Een eerste kennismaking met Europa en zijn PR-onderwijs heeft ons echter aangetoond dat er van deze laatste categorie niet zoveel zullen te vinden zijn, en dit brengt ons tot een tweede objectief.*

*Het onderwijs - weerom in nauwe samenwerking met de praktijk - is er zelf verantwoordelijk voor dat het algemeen onderwijs- en onderzoeksniveau inzake Public Relations in Europa stijgt.*

*Het eerste Europese seminarie, "Public Relations in the future. From theory to practice" (Brugge, 1-3 november 1990), was zeker een stap in de goede richting, maar er moet gelijktijdig werk worden gemaakt*

*van het volwaardig uitwerken van het universitair onderwijs en onderzoek in Europa. Het is niet omdat er in verschillende landen degelijke of zeer goede praktijkgerichte opleidingen bestaan, of omdat het vak Public Relations reeds voorkomt op het curriculum van enkele of meerdere universiteiten, dat men genoegzaam mag berusten. De uiteindelijke doelstelling zou moeten zijn dat in elk land aan minstens één universiteit Public Relations als een volwaardig programma-onderdeel voorkomt, zodat het fundamenteel en toegepast onderzoek een Europese uitstraling zou krijgen.*

## **EEN EUROPESE ERKENNING : VAN DROOM NAAR WERKELIJKHEID**

*Bij de toepassing die men vanaf 1993 van de Europese reglementeringen zal moeten maken, zal men geconfronteerd worden met de moeilijkheden van interpretatie, die elke nieuwe wetgeving of reglementering biedt.*

*De kans is groot dat men niet liever zal vragen dan in dat geval te kunnen rekenen op bestaande normeringen of gewoontes die uitgaan van goed gestructureerde Europese organisaties.*

*Als de Europese Public Relations wereld op dat ogenblik degelijke uitgewerkte modellen, ethische codes en normeringen kan voorstellen die binnen de eigen Europese context kunnen aanvaard zijn, dan lijkt het onwaarschijnlijk dat men daar niet dankbaar gebruik van zal maken.*

*Of van deze Europese droom van vandaag, morgen een werkelijkheid gemaakt kan worden, hangt van onszelf af. Een mooiere toekomst konden organisaties als CERP en CERP-EDUCATION zich moeilijk voorstellen. Alleen moet de uitdaging aanvaard worden.*

## repliek

*pol marck*

*Ik heb grote waardering voor de inspanningen die de heer Willems, als CERP-Education voorzitter, zich getroost om onderwijs en vorming van Public Relations in Europa te bevorderen. Ik zal deze initiatieven blijven steunen.*

*Iets anders is de binding diploma - beroepspraktijk. Ik geloof dat twee richtingen moeten bevorderd worden: enerzijds een algemene vorming, meestal op universitair niveau, waarbij de afgestudeerde meerdere richtingen uitkan in uiteenlopende communicatiefuncties; anderzijds een meer praktijk-georiënteerde richting.*

*De algemene vormingsrichting moet ruim gehouden worden, zodat de afgestudeerde niet terecht komt in een smalle straat met weinig uitwijk-mogelijkheden. De universitaire opleiding kan niet anders dan deze*

*weg volgen. Toch zou ik meer nadruk gelegd willen zien op een economische onderbouw, die momenteel te sterk politiek en communicatietechnisch gericht is.*

*De praktijk-georiënteerde richting betekent een specialisatie, die ingekaderd dient te worden in een beroepsregeling: een binding diploma-beroepsuitoefening lijkt mij hier verantwoord. Of dit wettelijk geregeld kan worden, is een moeilijke vraag, die tot nog toe weinig overtuigend is vooropgesteld. Wel kan de beroepsorganisatie streven naar een vrijwillige en zelfs naar een opgelegde beroepstoegang. Het Nederlandse voorbeeld kan op dit punt als model dienen.*

*Los van deze bedenkingen is er de Europese reglementering: de drie jaar onderwijs en eventuele twee jaar praktijkervaring zijn kadermaatregelen om te ontsnappen aan de vicieuze cirkel van de wederzijdse erkenning van diploma's. De combinatie diploma-beroepservaring is echter geen dwaas idee voor beroepen die moeilijk aan een welbepaald diploma kunnen gebonden worden, zoals dit het geval is met Public Relations.*

*Ik ben het er dus mee eens dat verlenging en vooral verruiming van het Public Relations onderwijs zich opdringt, maar ook dat de beroepsorganisaties eindelijk eens ernstige maatregelen zouden treffen om de toegang tot het beroep te professionaliseren.*

Guido Fauconnier

## **MENS EN MEDIA**

**Een introductie tot de massacommunicatie**

- \* Presenteert het zeer brede terrein van de massacommunicatie op een overzichtelijke wijze : met een heldere structuur en een logische systematiek.
- \* Is een vlot te raadplegen handboek dat een totaalbeeld geeft van de snel evoluerende wereld van de massamedia.

244 blz., geïllustreerd - 590 BF/f 36,90

Willem Hesling (Red.)

## **BILLY WILDER**

**Tussen Welmar en Hollywood**

- \* Eerste Nederlandstalige publikatie over Billy Wilder ('Sunset Boulevard', 'Irma la Douce', 'The Front Page', ...).
- \* Met bijdragen van N. Brederoo, P. Cattrysse W. Hesling, E. De Kuyper, R. Du Mee, N. Smedley en een recent, exclusief interview met Wilder zelf.

248 blz., rijk geïllustreerd - 720 BF/f 45,-

verkrijgbaar in de boekhandel en bij de uitgever  
(in België : tel. 016/25.31.31 - in Nederland : tel. 055/22.06.25)



**feiten  
en  
meningen  
uit  
de  
media-  
wereld**

gerda cammaer  
jan drijvers  
pascale milo  
en  
wim van der biesen

In september 1990 verscheen het VIERHONDERDSTE nummer van FILM en TELEVISIE. Dit katholieke Vlaamse filmmaandblad verschijnt bijna 35 jaar en heeft z'n titel intussen aangepast tot "Film en Televisie + Video". Volgens de huidige hoofdredacteur Ronnie Pede heeft het blad de bedoeling "de polsslag van de creatieve cinematografie van de hele wereld" te laten voelen. In het jubileumnummer wordt het verleden terug in herinnering gebracht via gesprekken met drie pioniers van de Vlaamse filmkritiek: Jos Burvenich, Maria Rosseels en Joz Van Liempt.

\*

Op 5 september 1990 werd te Brussel het nieuwe Franstalige weekblad L'INSTANT aan politici en pers voorgesteld. Het nieuwe blad wil concurreren met "Le Vif/L'Express", waarvan het o.a. de gewezen hoofdredacteur Christine Laurent overnam. "L'Instant" wordt uitgegeven door de "Editions Franco-phones Belges", waarvan de Vlaming Louis Croonen (ook directeur van Humo) de leiding heeft. Het eerste nummer telt 164 bladzijden en verscheen op 60.000 exemplaren.

\*

In 1990 ging het KIJK- en LUIS-TERGELD met gemiddeld 2,8 % OMHOOG tegenover het jaar voordien. Voor een kleurentelevisie betaalt men nu 6.216 BF, dit is 180 BF meer dan in 1989 en 240 BF meer dan in 1988. Een zwart-wit toestel kost 4.308 BF aan belastingen, en voor een autoradio betaalt men 900 BF.

\*

Volgens de voorzitter van de Nederlandse Dagbladders Van Thienen zullen de NEDERLANDSE KRANTEN het moeilijk krijgen "wegens een verzadiging van de markt". Ondanks een stijging van de oplage (0,3 %) en van de advertenties (3 %) voorspelt hij moeilijkheden in de nabije toekomst. De huidige lichte vooruitgang is nl. het gevolg van "grote inspanningen en kosten". Nog steeds volgens de voorzitter is de uitgesproken voorkeur van de overheid voor het publieke omroepbestel niet vreemd aan deze situatie.

\*

Tweeënhalf jaar nadat de Vlaamse Executieve de eerste erkenningen van 'NIET-OPENBARE TELEVISIEVERENIGINGEN voor een lokale of regionale gemeenschap' afleverde, tast men nog steeds in het duister op welke wijze deze stations zullen gefinancierd wor-

den. Het regeerakkoord en de voorontwerpen van het nakende maxi-decreet spreken wel over 'streekgebonden handelspubliciteit', maar de meerderheid in de Executieve lijkt niet geneigd de vergunningen daartoe snel af te leveren. In het nauw gedreven door deze politieke besluiteloosheid (of is het eerder een berekende wurgpoging?) hebben de vier erkende regionale televisiestations uit Antwerpen, Leuven, Eeklo (de enige die regelmatige uitzendingen verzorgt) en Roeselare (ex-Waregem, ex-Kortrijk), GESPREKKEN aangeknoopt met de twee omroepen van de Vlaamse Gemeenschap om na te gaan of en op welke wijze er - in deze tussenperiode - met VTM of BRT kan worden samengewerkt. De gesprekken zijn nog niet afgerond, maar samenwerking aan een door de BRT of VTM op te zetten regionaal programma, hulp bij de opleiding van personeel, assistentie bij de distributie van de regionale uitzendingen of de uitwisseling van beelden werden genoemd als terreinen waarop eventueel zou kunnen worden samengewerkt. Nu reeds levert AVS regelmatig beelden uit het Gentse aan het BRT-journaal.

\*

De oudste Amerikaanse krant NEW YORK POST is (voorlopig) GERED. De "Post" is één

van de drie algemene informatiebladen die New York nog telt (in 1920 waren het er nog 20 !). Dit typische sensatieblad, opgericht in 1802, maakt reeds vele jaren verlies. Aanvankelijk had de Australische-Amerikaanse mediamagnaat Rupert Murdoch op 11 jaar 150 miljoen dollar bijgepast. Drie jaar geleden verkocht hij het blad aan Peter Kalikow, die er ondertussen ook reeds 80 miljoen dollar inpompte. Om het voortbestaan van de verlieslatende krant vooralsnog te verzekeren, heeft het personeel in september 1990 een forse loonsvermindering (20 %) aanvaard. Bovendien moesten 43 van de 52 personeelsleden vertrekken. De redding werd in de krant aangekondigd onder de reusachtige kop "YES" !

\*

De sterren staan niet gunstig voor de directe satelliettelevisie, en trouw aan de klimatologische tradities situeert het donkerste wolkendek zich boven Groot-Brittannië. Daar hebben de twee grote DBS-consortiums : SKY TELEVISION van mediamagnaat Rupert Murdoch en het nog maar 6 maanden opererende BRITISH SATELLITE BROADCASTING (van o.a. Granada Television en The Financial Times) beslist een fusie aan te gaan. De twee satellietstations die hun programma's zowel via de kabel

als via schotelantennes verspreiden, zijn vooralsnog sterk verlieslatend. Het is nog niet duidelijk of en welke van de negen kanalen die beide stations samen uitzenden, dienen te verdwijnen, en via welke satelliet de programma's zullen worden doorgestraald. Allicht maakt de Luxemburgse Astra - omwille van de Britse anti-trustwetten - de meeste kans.

\*

Het Franse betaaltelevisienet CANAL+ wil zijn activiteiten binnenkort UITBREIDEN naar Vlaanderen en Nederland. Afgevaardigd-beheerder D. Weekers verklaarde dat deze uitbreiding volgens twee verschillende scenario's kan verlopen. Ofwel wordt een aparte maatschappij "Canal+ Vlaanderen-Nederland" opgezet, ofwel wordt de betaalzender FilmNet overgenomen. Lange tijd waren er inderdaad onderhandelingen met de Zweedse groep Esselte, eigenaar van FilmNet, maar uiteindelijk kon niet genoeg geld worden verzameld (zie verder).

Canal+, dat sinds september 1989 uitzendt in Wallonië en Brussel, heeft ook plannen om de vrije uren op het tweede net van de RTBF (Télé 21) af te huren om er een selectie te brengen van uitzendingen van andere betaalnetten zoals Canal J. Eén en ander heeft waarschijnlijk te maken met het

feit dat de zender zijn nettowinst in de eerste helft van 1990 zag stijgen van 405 miljoen tot 504 miljoen FF.

\*

Het betaalnet FILMNET wordt uiteindelijk NIET VERKOCHT. Aanvankelijk had de Zweedse groep Esselte, eigenaar van FilmNet, beslist om zich volledig te concentreren op kantoorautomatisatie en zijn belangen in de audiovisuele sector van de hand te doen. FilmNet, waarvoor 12 miljard werd gevraagd, bleek echter moeilijker kopers te vinden dan verwacht. Lange tijd werd gedacht dat de Franse betaalzender Canal+ de (verlieslatende) Benelux-afdeling zou overnemen, terwijl de Zweedse uitgever Bonnier en de Amerikaanse filmgroep Warner het (winstgevende) Skandinavische gedeelte zouden uitbaten. Uiteindelijk ging deze deal niet door en besliste Esselte dat FilmNet zou worden behouden en beheerd in een afzonderlijke afdeling, terwijl de video-activiteiten wel zouden worden afge-stoten.

\*

De Britse mediamogul Robert MAXWELL is NIET langer GEIN-TERESSEERD in TELEVISIE, en besliste al zijn belangen in televisiestations - onder andere in het Britse Central Television, in

het Franse TF1, in de muziekzender MTV, in British Cable Television en in Sky Television - van de hand te doen. Eén en ander heeft te maken met de zware investeringen die hij deed in nieuwe technologie die volledige kleurendruk in zijn kranten moet mogelijk maken. Hij wenst zich in de toekomst uitsluitend bezig te houden met gedrukte media.

\*

Dat de BRT-radio sinds 1 oktober 1990 startte met het uitzenden van reclame, is bij de VTM niet in goede aarde gevallen, omdat dit hun reclamemonopolie ondermijnt. Als tegenzet diende de VTM op diezelfde dag bij gemeenschapsminister P. Dewael een aanvraag in tot erkenning en toelating van een eigen commercieel RADIOSTATION voor de hele Vlaamse gemeenschap, Brussel inbegrepen. VTM vraagt hiermee een aanpassing van de bestaande wetgeving, aangezien deze een dergelijk radiostation niet toelaat.

\*

Op 18 oktober 1990 keurde de Vlaamse Raad met een grote meerderheid (91 stemmen voor en 23 onthoudingen) een "motie van aanbeveling" goed waarin de Vlaamse Televisie-maatschappij (VTM) er wordt op gewezen dat zij ook vor-

mende en educatieve programma's moet uitzenden, zoals het kabeldecreet bepaalt. Art. 9 van dit decreet stipuleert immers dat VTM tot taak heeft "in een evenwichtig zendschema een verscheidenheid van informatie, vorming en ontspanning te brengen". In reactie op deze "aanbevelingsmotie" stelde de persdienst van VTM o.a. dat "zij zich van alle wettelijke verplichtingen kwijt" en dat "de massale loyauteit van de Vlaamse kijkers" hun belangrijkste richtlijn blijft.

\*

Begin november stemde de meerderheid van de Vlaamse Raad in met de tekst van een nieuw 'DECREET houdende organisatie en erkenning van LOKALE RADIO'S', gebaseerd op een voorstel van CVP-er Eric Van Rompuy. Het nieuwe decreet is een wat strengere en explicietere versie van het acht jaar oude decreet op de 'niet-openbare radio's'. Uit de gewijzigde titel kan men reeds afleiden dat de hoofdbekommernis van het nieuwe decreet erin bestaat om het kleinschalige lokale karakter van de private radio's te onderstrepen en te beschermen, en om een einde te stellen aan de verregaande concentratie en commercialisering van het Vlaamse vrije radio-landschap. De belangrijkste bepalingen uit het kersverse decreet zijn: de bevestiging

van de zendbereikbeperking tot 8 km (uitzondering gemaakt voor Brussel); de verplichting 80 % 'eigen programma's' uit te zenden en de helft van de nieuwsuitzendingen te stofferen met lokale items; het principe van de verantwoordelijke eindredacteur bij de nieuws- en informatieprogramma's en de bewaking van de journalistieke deontologie door de geschillenraad; de belemmering van franchise-contracten door de verplichting voor elk station om een eigen roepnaam, herkeningsmelodie en logo te voeren; en de meldingsplicht voor elk contract met 'vreemde programmaleveranciers' en reclameregies. De erkenningsprocedure werd versimpeld en de duur van de nieuwe erkenningen wordt van 3 op 9 jaar gebracht. De 'Raad van niet-openbare radio's' tenslotte zal worden ontbonden en vervangen door een kleinere 'Raad voor Lokale Radio's', waarvan de twaalf leden allen door de Executieve worden benoemd. De 378 private radio's die nog maar pas in het voorjaar hun nieuwe erkenning in de bus kregen, krijgen 6 maanden de tijd om zich aan de nieuwe bepalingen aan te passen. Een aantal grote keten-radio's, waaronder Contact, hebben al laten doorschijnen het nieuwe decreet voor de rechtbank te zullen aanvechten.

\*

Begin november 1990 keurde de Vlaamse regering de criteria en de modaliteiten goed voor de OVERHEIDSSTEUN aan de PERS. De vier dagbladen Het Belang van Limburg, Gazet van Antwerpen, Het Laatste Nieuws en Het Volk ontvangen elk 3,4 miljoen BF; De Morgen krijgt "een selectieve hulp" van 18 miljoen BF en De Financieel Economische Tijd krijgt 1,1 miljoen BF. Zoals steeds weigert de Standaardgroep ook nu deze overheidssteun.

\*

Deze herfst is de Vlaamse kabel opnieuw een aantal zenders rijker geworden. In Limburg werd de TURKSE STAATZENDER TRT INTERNATIONAL officieel op het Genkse kabelnet toegelaten, nadat de Turkse regering zich akkoord had verklaard met het betalen van de uitzendrechten. Reeds enkele maanden terug keurde minister Dewael de uitzendaanvraag van TRT goed.

Eveneens in Limburg werd de première gehouden van SPORTNET. Het gaat hier om de Nederlandstalige versie van de satellietzender European Sports Network, die poogt een pan-europees sportnet uit te bouwen. Sinds 1984 zijn er al uitzendingen in het Frans (TV Sport), het Engels (Screen-sport) en het Duits (Sportkanal).

Sportnet is voor 75% in handen van de Britse groep W.H.Smith, en is voor 25% van het Amerikaanse sportnet ESPN. Het net wordt gefinancierd door reclame, sponsoring en abonneegeld, en brengt voornamelijk minder bekende sporttakken op de buis. In tegenstelling tot bekende concurrent Eurosport, is Sportnet bereid te betalen om op de kabel te worden verdeeld.

\*

VTM sloot zijn eerste werkjaar af met een WINST van 181 miljoen BF. De uitgevers, daarentegen, verloren samen 2 miljard BF aan reclame. Als aandeelhouders van VTM zijn zij dus tegelijk kleine winnaars en grote verliezers. Dit alles bleek uit het rapport over 1989, dat de Raad van Bestuur van de Vlaamse Televisiemaatschappij overhandigde aan de Vlaamse Minister van Cultuur P. Dewael. Hieruit bleek ook dat VTM niet alleen door uitgevers wordt gefinancierd, maar dat bij de aandeelhouders ook een NV Almaspar voorkomt. Deze NV heeft een pakket aandelen van 11 % in handen. NV Almaspar is voor 33 % in handen van de uitgeversgroep Hoste (Het Rijk der Vrouw), voor 40 % van persoonlijke investeerders en voor 25,7 % van Alken Maes.

\*

Het profileren van de verschillende radionetten van de openbare omroep in 1990, met o.a. de uitbreiding van het programma-aanbod, werpt zijn vruchten af. Uit de eerste **LUISTERCIJFERS** blijkt dat de vier radionetten samen driekwart van de luistertijd van het Vlaamse publiek innemen. Radio 2 alleen al heeft een marktaandeel van 44.7 %, Radio 1 haalt een percentage van 16.7, Radio 3 1.7 % en Studio Brussel 13.9 %. De niet openbare radio's verloren terrein (13.9 %). De zogenaamde D-Dagen, waarop bijzondere promotie werd gemaakt voor de netten, waren een succes. Het nieuwe ochtendprogramma "Voor de Dag" van Radio 1 (22.8 %), het programma "Ochtendkuren" ter vervanging van "Het Bed" (18 %) en "De Zoete Inval" van Radio 2 (22.4 %) zijn voltreffers. Zelfs Radio 3 mag zich verheugen op een hogere luisterdichtheid 's ochtends (bijna 2 %). Dit laatste net werkt bovendien nog aan een inhaaloperatie met ingrijpende veranderingen voorzien voor 1991.

\*

De BRT ziet steeds meer van zijn trouwe **MEDEWERKERS VERTREKKEN**, feestvierend, eerder met stille trom, of verbiterd. Armand Pien ging met pensioen, Paul Jambers en Luc Appermont liepen naar de con-

currentie over, Johan Op de Beeck start met een partikuliere produktiefirma die televisieprogramma's voorbereidt voor diverse tv-stations, Etienne Van den Bergh gaat met een jaar loopbaanonderbreking bij Het Volk aan de slag als directeur van de redactie, en Piet De Valkeneer, producer van medisch-wetenschappelijke uitzendingen, verlaat de BRT omdat hij zich niet langer kon verzoenen met het beleid van de openbare omroep. Ook bij VTM vertrekken personeelsleden, zij het dan in een andere context. Terry Verbiest werkt niet langer bij VTM, zijn contract werd opgezegd. Naar verluidt zou dit in verband staan met de door de directie van VTM uitgevoerde controle van de persoonlijke gegevensbestanden in de computers van de journalisten.

\*

## boek- besprekingen

K. AIMILLER, P. LÖHR en M. MEYER,

**Television and Young People, a Bibliography of International Literature 1969 - 1989.**

München, K.G.Saur Verlag, 1989, 225 blz.

In de overzichtelijke bibliografie *Television and young people* worden in totaal 714 werken besproken die handelen over jongeren en televisie. De titels werden onderverdeeld in 12 hoofdstukken: bibliografieën en inleidende literatuur (1 & 2), de rol van televisie bij de algemene (3) en politieke socialisering (4) van jonge mensen, de invloed van televisie op het beeld dat jongeren hebben over de sociale realiteit en cognitieve verwerkingsprocessen (5), vrije tijd en mediagebruik (6), programma's voor jongeren (7), programma-voorkeuren van jongeren (8), effecten van reclame en mediacampagnes (9), geweld (10) en sex (11) op jongeren en tenslotte, opvoeding tot kritisch mediagebruik (12). Voor elk van de boeken worden de basisgegevens in dezelfde volgorde opgesomd. Achteraan vindt men zowel een index van auteurs als van bronnen, van kernwoorden en van landen, hetgeen van deze bibliografie een gebruiksvriendelijk naslagwerk maakt.

G.C.

A.L. HESTER en W.L.J. TO,  
**Journalisme et Tiers Monde, guide pratique.**

Bruxelles, De Boeck, Editions Universitaires, 1989, 205 blz.

Zoals in de ondertitel van *Journalisme et Tiers Monde* te lezen staat gaat het



hier om een praktisch werk: wie dit doorgelezen heeft, kan bij wijze van spreken aan de slag als journalist in een derde-wereld-land. Naast meer algemene onderwerpen als de rol van journalisten in de derde wereld, hun specifieke problemen en de (onevenwichtige) informatiestroom in de wereld, bevat het boek hoofdstukken over hoe men delicate onderwerpen moet behandelen, hoe men informatie kan verzamelen, tips voor eenvoudig taalgebruik of voor de redactie van audiovisuele boodschappen. Het betreft een vertaling van het 'Handbook for Third World Journalists' (1987) van het Center for International Mass Communication Training and Research in Georgia (U.S.A.).

G.C.

R. PETERSSON,  
**Visuals for information, research and practice.**

New Jersey, Educational Technology Publications, 1989, 315 blz.

De rol van beelden voor het overbrengen van informatie wordt steeds belangrijker. Pettersson laat de lezer kennismaken met *Visual message design*, het visueel verpakken van informatie, en de recente ontwikkelingen ter zake door de snelle evolutie op het vlak van de communicatietechnologie. In een eerste deel over 'communicatie' beschrijft hij hoe nieuwe media als video, teletekst, videotex, one-line en multimedia-databanken het belang van visuele boodschappen doen toenemen. Het tweede deel geeft een bondig overzicht van experimenten en studies over de perceptie en interpretatie van beel-

den. In het deel over 'literacy' gaat de auteur dieper in op de karakteristieken van de beeldtaal, haar functies, de verschillende betekenisniveaus en haar structuur. Tot slot biedt dit boek een praktische handleiding voor het ontwerpen van informatieve beelden met aandacht voor o.a. de inhoud, de grafische uitvoering, de context en het formaat. Een fascinerend boek.

G.C.

J. BRYANT en D. ZILLMANN,  
**Perspectives on Media Effects.**  
New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1986, 358 blz.

Over een onderwerp waarover al zoveel gepubliceerd is als de effecten van media, een nieuw boek schrijven en daarbij origineel uit de hoek komen, is een hele opgave. De redacteuren van *Perspectives on media effects* pogen dit te realiseren door de effecten thematisch te behandelen en door de hoofdstukken van de verschillende auteurs voldoende te laten spijzen met recente ontwikkelingen. Grote namen als George Gerbner, Samuel Ball, Larry Gross en maar liefst 25 andere auteurs (van overwegend Amerikaanse universiteiten en onderzoekscentra) schreven een bijdrage. Naast de 'traditionele' onderwerpen van het effectonderzoek die in het boek zijn opgenomen (de invloed van geweld, sex en stereotyperingen op televisie, de educatieve impact van televisie en de effecten op kinderen) is de bijdrage van de twee redacteuren over hoe het publiek omgaat met 'ontspanning' op televisie een van de originelere hoofdstukken.

G.C.

M. SLETERT, G. GERBNER en J. FISHER,

**The information Gap: how computers and other communication technologies affect the social distribution of power.**

New York, Oxford University Press, 1989, 232 blz.

*The information gap* werd eerder al gepubliceerd als het derde nummer van 'the Journal of Communication' (volume 39). In dit werk gaat men op zoek naar een antwoord op de vraag wie slachtoffer is van de informatiekloof (wie minder toegang heeft tot informatie en daar dus geen gebruik kan van maken) en hoe de communicatietechnologie daar zelf toe bijdraagt of kan aan verhelpen. De sociale verdeling van nieuwe technologie, obstakels voor een evenwichtige informatiespreiding, technologische alternatieven voor de onevenwichtige informatieverdeling en hoe informatie-armoede tot stand komt, zijn de vier thema's waarin men de zeventien bijdragen van verschillende auteurs heeft ingedeeld. Het geheel is een boeiende stand van zaken in het onderzoek naar een nieuw sociaal fenomeen dat ongetwijfeld nog aan belang zal winnen.

G.C.

B.M. COMPAINE (Ed.),

**Issues in new information technology.**

New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1988, 309 blz.

*Issues in new information technology* is een bundeling van bijdragen die elk een specifiek probleem in verband met nieuwe informatietechnologie behandelen. Specifieke media die aan bod

komen zijn: videotex, video, computers en databanken. Opvallend hierbij is dat de auteurs vooral aandacht hebben voor niet-technologische aspecten: het gebrek aan regulering voor video of de politieke implicaties van videocassette-recorders, de informatiekloof, de nieuwe geletterdheid. Duidelijke illustraties en grafieken en de vele bibliografische verwijzingen beklemtonen de degelijkheid van deze reader.

G.C.

J.A. LENT

**Mass communications in the Caribbean.**

Ames-88Iowa, Iowa State University Press, 1990, 389 blz.

In *Mass communications in the Caribbean* verzamelde de auteur zowel historische als actuele gegevens over massamedia in de Caraïben. In het eerste deel van het boek beschrijft Lent voor de verschillende landen of eilandengroepen de geschreven en elektronische media aangevuld met enkele interessante topics of gevalstudies. In het tweede deel behandelt hij de media vanuit verschillende standpunten: informatietechnologie, ontwikkeling, onderzoeksproblemen, opvoeding en training, populaire cultuur en algemene trends. Het boek bevat een heel uitgebreide bibliografie en geeft de lezer een helder beeld van de media in de Caraïben zowel wat betreft politiek, persvrijheid en regeringscontrole, als van de buitenlandse inmenging en de technische en inhoudelijke afhankelijkheid.

G.C.

J. BECKER en T. SZECSKO (Ed.),  
**Europe speaks to Europe.**  
Oxford, Pergamon Press, 1989, 445 blz.

*Europe speaks to Europe* bevat de papers die op een internationale conferentie over 'International Information Flows between Eastern and Western Europe' zijn voorgedragen. De verschillende bijdragen gaan dieper in op de politieke, culturele, juridische en wetenschappelijke implicaties van de uitwisseling van data en tv-programma's tussen oost en west via media waaronder online databanken en (satelliet)televisie. Vanuit technisch en praktisch oogpunt werden ook de bestaande uitwisselingsprogramma's geanalyseerd en geëvalueerd.

De conferentie vond plaats in Arnoldshain, een dorpje nabij Frankfurt, in de lente van 1988, dus nog vóór de revolutionaire gebeurtenissen in het Oostblok die op de conferentie behandelde problematiek wel heel actueel maakten. Alleen daarom al een aanrader!

P.M.

E.-J. MESTMACKER, C. ENGEL,  
K. GABRIEL-BRAUTIGAM,  
M. HOFFMANN,

**Der Einfluss des europäischen Gemeinschaftsrechts auf die deutsche Rundfunkordnung.**

Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1990, 128 blz.

*Der Einfluss des europäischen Gemeinschaftsrechts auf die deutsche Rundfunkordnung* is het 15de volume uit de reeks Law and Economics of International Telecommunications, waarin telkens een ander aspect uit de media- en telecommunicatieproblematiek wordt

belicht vanuit een economisch-juridisch standpunt. Deze keer worden de gevolgen en de implicaties van de EG-omroepverdrag van 3 oktober 1989 en de Conventie van de Raad van Europa van 16 maart 1989 voor de nationale, in casu Duitse, omroepwetgeving geanalyseerd. Ook wordt nagegaan in hoeverre dit nieuwe, supranationale omroepkader verenigbaar is met het Europees Verdrag voor de Rechten van de Mens. Aansluitend wordt er ook een analyse voorgesteld van de omroepbeleid van Frankrijk en Groot-Brittannië. Hiermee schuiven de auteurs naar voren dat mediapolitiek nog steeds nationaal wordt bepaald.

P.M.

P. GERLACH,

**Rundfunksystemstrukturen und Rezipientenegratifikationen in Kanada.**

Frankfurt am Main, Peter Lang, 1990, 276 blz.

Het doctoraal proefschrift *Rundfunksystemstrukturen und Rezipientenegratifikationen in Kanada*, uit de reeks Europese Hochschulschriften, behandelt op historisch-systematische wijze de ontwikkeling, de structuren en de centrale probleemstellingen van het Canadese omroepstelsel. Tevens worden de motieven en de houdingen van Amerikaanse, Canadese en Duitse massacommunicatiestudenten vanuit de 'uses and gratifications approach' op empirische wijze vastgesteld en met elkaar vergeleken. Leiddraad bij dit alles is de vraag of er een samenhang bestaat tussen het voldoenings- en beloningspatroon van de recipiënten en de omroepstructuren. De auteur komt tot de ontstellende constatering dat niet

alleen het Canadese omroepsysteem naar het Amerikaanse is geëvolueerd, maar dat net hetzelfde is gebeurd met het behoefte- en beloningspatroon van de recipiënten. Kerngedachte van deze studie is dat behoeften o.a. door omgang met de media worden bepaald, en bijgevolg via politieke beslissingsprocessen stuurbaar zijn.

P.M.

N. FELDINGER,  
**Nachkriegsrundfunk in Österreich.**  
München, K G Sauer, 1990, 206 blz.

Zoals de titel aangeeft, wordt in de studie *Nachkriegsrundfunk in Österreich* (de totstandkoming van) de organisatiestructuur van het Oostenrijkse omroepsysteem geanalyseerd tijdens de periode 1938-1960. Kernidee daarbij is dat na de teruggave van de omroep door de bezettingsmachten, de Bondsregering de omroep opnieuw wilde organiseren volgens de centralistische structuur die reeds in 1938 werd vastgelegd, terwijl de verschillende Länder zelf verantwoordelijkheid wilden dragen voor de organisatie en de structuur van de omroep. Aandacht gaat vooral naar de rol die de vier bezettingsmachten hierbij hebben gespeeld.

P.M.

R. COLLINS,  
**Television : policy and culture.**  
Londen, Unwin Hyman, 1990, 276 blz.

*Television : policy and culture* bundelt een aantal essays over mediapolitiek, waarvan de meesten reeds eerder werden gepubliceerd in tal van overwegend Britse tijdschriften.

Deze essays bieden geen coherent geheel van theorieën of analysemodellen die aangeven hoe onderzoek naar mediabeleid dient te verlopen. Integendeel, elke essay doet een poging om het complexe samenspel van technologische, ideologische, politieke, culturele en economische factoren in het huidige tv-gebeuren te ontrafelen. Behandelde onderwerpen zijn: satelliettelevisie in Europa, programmastroom tussen de Verenigde Staten en Groot-Brittannië, omroep en nationale cultuur in Canada,...

P.M.

H. SCHAUGHNESSY en C. FUENTO COBO,  
**The cultural obligations of broadcasting.**  
Manchester, European Institute for the Media, 1990, 212 blz.

C.W. THOMSEN (Ed.),  
**Cultural transfer or American Imperialism? The impact of American Television programs on European television.**  
Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1989, 254 blz.

Cultuur of Commercie. Dit is het thema dat aan de basis ligt van beide publicaties en dat menig auteur en/of wetenschapper inspireert bij het schrijven van een volgend tractaat over omroep. *The cultural obligations of broadcasting* tracht een bijdrage tot dit debat te leveren door een systematisch overzicht te geven van de in wetteksten, statuten, rechterlijke uitspraken en charters vastgelegde culturele verplichtingen die de omroepen in Europa dienen te vervullen. Niet alleen nationale omroepen

vullen. Niet alleen nationale omroepen komen aan bod, ook de culturele verplichtingen - of het gebrek hieraan - die gelden ten aanzien van supra- en transnationale omroepen worden vermeld.

*Cultural transfer or American Imperialism* bevat de referaten van de 'Third annual international conference of the german research council's special collaborative research program Aesthetics, Pragmatics and History of Television', gehouden 26 tot 28 oktober te Siegen. De verschillende bijdragen specificeren het thema 'cultuur-commercie' door het geografisch te situeren: de Verenigde Staten versus Europa. Rode draad doorheen het boek is dan ook de zoektocht naar de oorzaken en de gevolgen van het verdringen van de Europese cultuurproducten door de Amerikaanse bewustzijnsindustrie.

P.M.

J. SCHWARZE, I. GOVAERE, F. HELIN, B. VAN DEN BOSSCHE (Eds.),

**The 1992 Challenge at National Level.** Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1989, 742 blz.

*The 1992 challenge at national level* is een bundeling van de rapporten die werden opgesteld in het kader van een onderzoek dat werd gerealiseerd door een samenwerkingsverband tussen universiteiten en onderzoekscentra uit de verschillende EG-lidstaten naar de realisatie en de implementatie van het 'interne markt' programma op nationaal niveau. Naast een algemeen overzicht van de implementatie van het 1992 Programma door de respectieve nationale overheden, bieden deze rap-

porten ook een drietal case studies waarbij de reactie van de nationale overheden t.o.v. drie EG-richtlijnen werd geanalyseerd. De bijdragen voor België zijn van de hand van prof. J.-V. Louis en prof. J. Stuyck.

P.M.

T. HEIDEL,  
**Verfassungsfragen der Finanzierung von Privatfunk durch Werbung.** Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1988, 370 blz.

*In Verfassungsfragen der Finanzierung von Privatfunk durch Werbung* tracht Heidelberg te achterhalen welke invloed en welke rol reclame als financieringsbron van de private omroep speelt: wat zijn de gevolgen voor de organisatie van de omroep, welke zijn de uitwerkingen voor de andere media,... Na dieper te zijn ingegaan op de wettelijke reclamevoorschriften, poogt hij de grondwettelijke omroepvrijheid te verzoenen met het financieren van de omroep via reclame. Tot slot geeft de auteur een overzicht van de reclameregulering in de verschillende Länder met daarbij aansluitend een praktischevaluatie. Aangezien het hier gaat om een doctoraats-thesis, is het gehele werk ondersteund met een zeer uitgebreide bibliografie en met verdere verwijzingen.

P.M.

N. GARNHAM,  
**Capitalism and Communication.** Londen, Sage Publications, 1990, 216 blz.

*Capitalism and Communication* bevat een aantal - reeds eerder gepubliceerde - essays die allen vanuit een poli-

tiek-economisch standpunt de massacommunicatie trachten te analyseren. Centraal staan twee vragen : wat zijn de meest geschikte vormen van overheidsinterventie onder de huidige economische en politieke omstandigheden, en wat moeten mediastudies onderzoeken en waarom ? Volgens de auteur biedt slechts de marxistische politieke economie uitkomst om de complexe interactie tussen economie en politiek ten aanzien van communicatie en media in de kapitalistische maatschappij te begrijpen.

Vooraf de verweving van theoretische reflectie en empirische case studies maken dit boek boeiend en aangenaam om lezen.

P.M.

D.R. BROWNE,  
**Comparing broadcast systems. The experience of six industrialized countries.**

Ames, Iowa State University Press, 1989, 447 blz.

In het eerste en laatste hoofdstuk van *Comparing broadcast systems* onderzoekt de auteur de wijze waarop omroepsystemen met elkaar kunnen worden vergeleken, wat zulke vergelijkingen aan het licht brengen en wat nu precies nodig is om te kunnen spreken van een 'ideaal' omroepbestel. In de tussentijdse hoofdstukken worden de omroepen van zes geïndustrialiseerde landen besproken en met elkaar vergeleken. Het gaat hier over Frankrijk, Nederland, - toen nog - Oost- en West-Duitsland, de Sovjet-Unie en Japan. Deze landen werden geselecteerd op basis van de invloed die hun omroep-

systeem heeft gehad of nog heeft op andere omroepsystemen, 'ongewone' benaderingen van de media en de - in de Verenigde Staten bestaande - schaarste aan informatie over deze landen.

Het is de uiteindelijke bedoeling van de auteur dat de lezers - in dit geval zullen dat voornamelijk Amerikaanse communicatiestudenten zijn - gaan nadenken over wat omroep nu in feite was, is en kan zijn : een denkoefening dat dit boek zeker waar maakt.

P.M.

**ingezonden boeken** (bespreking naar mogelijkheid)

- ADAMS, R.C., *Social survey methods for mass media research*. Hove, Lawrence Erlbaum, 1989, 173 blz., £ 21,50.
- ARMSTRONG, R.B. en ARMSTRONG, M.W., *The movie list book. A reference guide to film themes, settings, and series*. Jefferson, McFarland, 1990, 377 blz., \$ 29,95.
- ATTRIDGE, D. e.a., *Post-structuralism and the question of history*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 292 blz., £ 11,95.
- BALIO, T., *United Artists. The company built by the stars*. Madison, University of Wisconsin Press, 1976, 323 blz., £ 14,50.
- BOON, G. en BRANTS, K., *Het mediaboek. Hoe krijg je toegang tot de media*. Zevende druk, Leiden, Stichting Burgerschapskunde, 1990, 167 blz.
- BRADY, F., *Citizen Welles. A biography of Orson Welles*. London, Doubleday, 1989, 655 blz.
- BRUNOW, J., *Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens*. Literatur und andere Künste, Band 2, München, Edition Text und Kritik, 1989, 109 blz., DM 22.
- BRYANT, J. en ZILLMANN, D., *Perspectives on media effects*. London, Lawrence Erlbaum, 1986, 358 blz., £ 23.
- BURGESS, R.G., *Conducting qualitative research*. Studies in qualitative methodology, volume 1, London, JAI Press, 1988, 257 blz., £ 69,95.
- BURGESS, R.G., *Reflections on field experience*. Studies in qualitative methodology, volume 2, London, JAI Press, 1990, 244 blz., £ 41.
- BURTON, G., *More than meets the eye. An introduction to media studies*. London, Edward Arnold, 1990, 191 blz., £ 7,99.
- BUSCOMBE, E., *The BFI companion to the Western*. London, André Deutsch, 1990, 432 blz., £ 12,99.
- CHARLTON, M. en BACHMAIR, B., *Media communication in everyday life. Interpretative studies on children's and young people's media actions*. Communication Research and Broadcasting, volume 9, München, Saur Verlag, 1990, 224 blz., DM 32.
- CLARKE, Ch.G. en SLIDE, A. (Ed.), *Highlights and shadows : the memoirs of a Hollywood cameraman*. London, The Scarecrow Press, 1989, 254 blz., \$ 29,50.

- CODDING, G.A., *The future of satellite communications*. Oxford, Westview Press, 1990, 208 blz., £ 15,95.
- COLLINS, R., *Television : policy and culture*. London, Unwin Hyman, 1990, 276 blz., £ 10,95.
- COMPAINE, B.M., *Issues in new information technology*. Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1988, 309 blz., £ 31,50.
- COREMANS, L., *La transformation filmique. Du Contesto à Cadaveri Eccellenti*. Regards sur l'image, série II, Frankfurt, Peter Lang Verlag, 1990, 227 blz., sFr. 45.
- DAVIES, A., *Filming Shakespeare's plays. The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 219 blz., £ 9,95.
- DILLENZ, W., *Direktsatellit und die Grenzen des klassischen Senderechtsbegriffs*. Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1990, 191 blz., DM 58.
- DONALD, J., *Fantasy and the cinema*. London, British Film Institute, 1989, 298 blz.
- DOVIFAT, E., *Die publizistische Persönlichkeit*. Berlin, Walter de Gruyter, 1990, 214 blz., DM 26,80.
- DOWNING, J. e.a., *Questioning the media. A critical introduction*. London, Sage Publications, 1990, 385 blz., £ 12,95.
- DUCK, S., *Personal relationships and social support*. London, Sage Publications, 1990, 253 blz., £ 27,50.
- DU PLOOY, G.M., *Understanding television. Guidelines for visual literacy*. Communicamus 4, Kenwyn, Juta & Co, 1989, 111 blz.
- ELSAESSER, Th., *Early cinema. Space-frame-narrative*. London, British Film Institute, 1990, 424 blz., £ 17,50.
- FELDINGER, N.P., *Nachkriegsrundfunk in Osterreich*. Rundfunkstudien, Band 4, München, K.G. Saur Verlag, 1990, 206 blz., DM 58.
- FISCHER, L., *Shot/countershot. Film tradition and women's cinema*. London, Macmillan Press, 1989, 348 blz., £ 9,90.
- FLOCH, J.-M., *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 233 blz., FF 165.
- GARNHAM, N., *Capitalism and communication. Global culture and the economics of information*. London, Sage Publications, 1990, 216 blz., £ 25.
- GERLACH, P., *Rundfunksystemstrukturen und Rezipientengratifikationen in Kanada*. Europäische Hochschulschriften, Band 23, Bern, Peter Lang, 1990, 276 blz., sFr. 76.
- HELLER, H.-B. en ZIMMERMAN, P., *Bilderwelten-Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Aufblende Schriften zum Film, Band 2, Marburg, Wolfram Hitzeroth Verlag, 1990, 187 blz., DM 48.



- HESTER, A.L. e.a., *Journalisme et Tiers Monde. Guide pratique*. Brussel, De Boeck-Wesmael, 1989, 206 blz., BF 1.250.
- KASTEN, J., *Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien, Hora Verlag, 1990, 181 blz.
- KATUS, J. en VAN DER MEIDEN, A., *Jaarboek public relations en voorlichting*. Muiderberg, Uitgeverij Coutinho, 1990, 166 blz., Fl. 24,50.
- KEITH, M.C., *Radio production : Art and science*. London, Focal Press, 1990, 255 blz., £ 32,50.
- KERMABON, J., *Les théories du cinéma aujourd'hui*. CinémAction n° 47, Paris, Les Editions du Cerf, 1988, 218 blz., FF 125.
- KIRSCH, G. en ROEN, D.H., *A sense of audience in written communication*. London, Sage Publications, 1990, 304 blz., £ 13,95.
- LEFF, L.J. en SIMMONS, J.L., *The dame in the kimono. Hollywood, censorship and the production code from the 1920s to the 1960s*. New York, Grove Weidenfeld, 1990, 350 blz., \$ 22,50.
- LINNE, A., *Bearbeitungen klassischer Stoffe für das Kindertheater. Medea-Hamlet-Metamorphosen*. Dramaturgische Untersuchungen zu drei schwedischen Kindertheaterstücken. Kinder-, Schul- und Jugendtheater, Beiträge zu Theorie und Praxis, Band 5, Bern, Peter Lang Verlag, 1990, 169 blz., sFr. 39.
- McGEE, M.T., *Beyond ballyhoo. Motion picture promotion and gimmicks*. London, McFarland, 1989, 237 blz., \$ 25,95.
- McLUHAN, M en POWERS, B.R., *The global village. Transformations in world life and media in the 21st century*. Oxford, Oxford University Press, 1989, 220 blz., £ 22,50.
- MESTMACKER, E.-J. e.a., *Der Einfluss des europäischen Gemeinschaftsrechts auf die deutsche Rundfunkordnung*. Wirtschaftsrecht der internationalen Telekommunikation, Band 15, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1990, 128 blz., DM 49.
- MOTHERSOLE, P.L. en WHITE, N.W., *Broadcast data systems : Teletext and RDS*. London, Butterworths, 1990, 148 blz., £ 25.
- NORDENSTRENG, K., *Reports on journalism education in Europe*. Volume 13, Tampere, University of Tampere, 1990, 107 blz.
- PETTERSSON, R., *Visuals for information. Research and practice*. Englewood Cliffs, Educational Technology Publications, 1989, 315 blz.
- POMMIER, Ch., *Doublage et postsynchronisation. Cinéma et vidéo*. Paris, Editions Dujarric, 1988, 126 blz., FF 143.
- STUDLAR, G., *In the realm of pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the masochistic aesthetic*. Champaign, University of Illinois Press, 1988, 247 blz., \$ 29,95.
- SWANSON, D.L. en NIMMO, D., *New directions in political communication. A resource book*. London, Sage Publications, 1990, 413 blz., £ 33,50.

- VERBEKE, W.J.M.I. e.a., *Marketing-communicatie en chaos. Een visie voor de jaren negentig*. Deventer, Kluwer Bedrijfswetenschappen, 1990, 134 blz., BF 870.
- VON GUNDEN, K., *Flights of fancy. The great fantasy films*. London, McFarland, 1989, 295 blz., \$ 25,95.
- WADE, N., *Visual allusions. Pictures of perception*. Hove, Lawrence Erlbaum, 1990, 288 blz., £ 24,95.
- WYVER, J., *The moving image. An international history of film, television and video*. Oxford, Basil Blackwell, 1989, 321 blz., £ 40.
- X, *25 jaar STER. Een leeuw van een medium*. Hilversum, Stichting Ether Reclame, 1990, 168 blz.
- X, *Cinéma et bande dessinée*. Condé-sur-Noireau, CinémAction, 1990, 280 blz., FF 150.

De bijdragen in dit nummer zijn van :

Patrick CATTRYSSSE, assistent aan het Departement  
Communicatiewetenschap van de Katholieke Universiteit Leuven

Guus FLUIT, licentiaat in de Communicatiewetenschap van de  
Katholieke Universiteit Leuven

Christiane FRANSEN, licentiaat in de Communicatiewetenschap  
van de Katholieke Universiteit Leuven

Pol MARCK, buitengewoon docent aan het Departement  
Communicatiewetenschap van de Katholieke Universiteit Leuven

Jos WILLEMS, directeur van het Hoger Instituut voor BedrijfsOp-  
leiding en Public Relations in Gent

*Deze publikatie kwam tot stand mede dank zij de financiële steun van de Vlaamse Gemeenschap, Ministerie van Onderwijs.*

Artikels in *Communicatie* zijn geschreven in de voorkeurspelling en dienen de redactie te bereiken ofwel in getypte vorm met dubbele interlinie en maximum 4 cm linkermarge op DIN A4 formaat, ofwel (en bij voorkeur) op diskette in MSWORD5 of onder een ASCI-file. Het artikel dient op een redelijke manier gestructureerd te worden in onderdelen, die niet genummerd worden, maar wel van tussentitels worden voorzien. Citaten dienen aangeduid te worden met enkele aanhalingstekens, citaten in citaten met dubbele. Langere citaten worden opgenomen zonder aanhalingstekens en dienen van de rest van de tekst geïsoleerd te worden door middel van tussenwit. Datgene wat cursief gedrukt dient te worden, wordt onderlijnd in de getypte artikels en cursief geformatteerd op diskette. Voetnoten worden doorgenummerd en achteraan de tekst samengebracht onder de titel NOTEN. Tabellen en grafieken worden genummerd en krijgen een korte titel. Grafieken, figuren, modellen en andere illustraties (b.v. foto's) moeten fotografisch overgenomen kunnen worden.

Geciteerde auteurs en hun werk worden in de tekst als volgt opgenomen : McQuail (1975:14) stelt dat ...; ... heel wat auteurs hebben hierop gewezen (Fishman 1971; Gillis, Bourhis en Taylor 1977; Stewart 1968). De letters a, b, c ... worden gebruikt om verschillende werken aan te duiden die eenzelfde auteur gedurende hetzelfde jaar heeft gepubliceerd, b.v. (Bernstein 1959a, 1959b). Alle geciteerde werken dienen achteraan, na de voetnoten en onder de titel LITERATUURLIJST, alfabetisch als volgt gerangschikt te worden, waarbij bij boeken, indien nodig, het volume en bij tijdschriftartikels de jaargang en tussen haakjes het nummer van het tijdschrift worden vermeld :

Bernstein, B. (1959a), A public language : Some sociological implications of a linguistic form, *British Journal of Sociology*, 10 (4) : 311-326.

Bernstein, B. (1959b), Soziokulturelle Determinanten des Lernens, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, (1) : 52-79.

Bernstein, B. (1971), *Class, codes and control, vol. 1 : Theoretical studies towards a sociology of language*. London, Routledge & Kegan Paul.

Giles, H., Bourhis, R.Y. en Taylor, D.M. (1977), Towards a theory of language in ethnic group relations, pp. 307-348 in Giles, H. (Ed.), *Language, ethnicity and intergroup relations*. London, Academic Press.

McQuail, D. (1975), *Communication*. London-New York, Longman.

# MET MIJN BANK KOM IK VOORUIT.



Ik wil vooruit, ik wil hogerop.  
En ik wil een bank die mij daar-  
in steunt. Het Gemeentekrediet.  
De bank waar de toekomst leeft.  
De bank met alle moderne  
betaalmiddelen en een beter  
advies in sparen, lenen en be-  
leggen. De bank die voor mijn  
wensen begrip opbrengt. De  
bank met snelle oplossingen en  
voorstellen. De bank die mijn  
toekomst beter maakt.



**Gemeentekrediet**  
MET MIJN BANK KOM IK VOORUIT.