

De volgende notities over de esthetische en stilistische technieken van David Wark Griffith, «vader» van de cinema, zijn gebaseerd op een studie aan de montagetafel van de 13 in het Filmmuseum beschikbare films van Griffith (2 korte en 11 lange films). Voor een oeuvre dat bijna 500 titels rijk is, bepaald een te geringe basis voor conclusieve resultaten.

Deze studie is een nevenprodukt van een onderzoek in het kader van een doctoraatsproject waarin films zullen onderzocht worden in hun verhouding tot de cultuur van de 19de eeuw; waarin filmgeschiedenis geplaatst wordt in een ruime cultuurgeschiedenis.

D.W. GRIFFITH: His Master's Voice

Dirk LAUWAERT

David Wark Griffith (1875-1948), een in Kentucky geboren «southernner», was niet bijzonder succesvol theaterregisseur met geheime maar daarom minder hooggespannen literaire aspiraties. Hij komt in 1908 ten einde raad aanlopen bij de studio van de «American Mutoscope and Biograph Company» in New York. De filmindustrie is jong, onervaren en obscuur. Griffith zou de kermisattractie optillen tot het niveau der cultuur. Deze autodottiero van de artisanale filmindustrie zou met zijn extravagante financiële successen (Birth of a Nation) en mislukkingen (Intolerance) ook de poort openen voor het door financiers beheerste Hollywood dat voortaan op industriële leest zou worden geschoeid. Een regime-wisseling die Griffith niet overleefde: in 1931 werd zijn carrière afgesloten met een laatste onafhankelijke film (The Struggle) die niet eens aan een normale rouwperiodesatie toe kwam.

Intertussen heeft Griffith op zijn palmares niet alleen de titels van een honderden films (*), niet alleen de namen van een pleiade «stars», maar ook een hele reeks technisch-esthetische vondsten kunnen in beschrijvingen. De close-up en het panoramisch totaalbeeld, de iris, de fade-in en fade-out, de overvloeier en de suspense-verwekkende parallelmontage heeft hij als courante uitdrukkingsmiddelen van de film ingang doen vinden. Wat filmgrammatici (†) later

als «filmische taal» poogden te systematiseren, willen wij hier nader bekijken.

Niet om een alternatieve, uitgewerkte theorie over de grote «figuren» van de filmtaal te formuleren. Veeleer willen wij een nieuwe invalshoek uitbouwen op een terrein dat met de vertrouwde grammaticale en stilistische procedures voldoende bewerkt schijnt. Die nieuwe invalshoek is van cultuurhistorische aard: welke betekenis krijgen de technisch-esthetische vondsten van Griffith wanneer men ze plaatst in de culturele context van zijn tijd en in de culturele traditie van waaruit hij werkte (beide vallen niet samen: Griffith is een 19de-eeuwse Victoriaan, werkend voor het reeds volop 20ste-eeuws publiek van de Jazz Age).

Hierna willen wij achtereenvolgens iets zeggen over de spontane vooroordelen van de filmgeschiedenis en over een ons hier erg belangrijk lijkende karakteristiek van de 19de eeuwse cultuur en communicatie. Dit als achtergrond waartegen wij bedenkingen willen projecteren over het beeldkader, over montage en de zogenaamde «punctueringen» (‡), over tussentitel en close-up. Griffith zien wij hier als een technicus van de communicatie. Hij doet dat met een bepaalde stijl die op zijn beurt bepaald is door de specifieke communicatieve behoeften van de cultuur van

waaruit hij werkte. Kortom, we suggereren dat, wat ons als neutrale filmgrammatica en vastliggende filmtaal is aangeboden, historisch en cultureel is bepaald.

1. De optiek van de filmgeschiedenis.

De filmhistoricus schrijft onherroepelijk vanuit een bepaald standpunt: vanuit zijn eigen actualiteit. Dit wordt echter zelden opgemerkt. De consequenties ervan worden niet geëxploreerd. Zo ziet de geschiedenis van de film in zijn klassieke en populariserende versies er vaak uit als een rechtlijnig proces dat als een autosnelweg over technische dalen en ravijnen precies voor onze deur stopt. Onze filmactualiteit lijkt het eindpunt en de bekroning waar alle eerdere inspanningen naar streefden en hun bijdrage toe leverden. Filmgeschiedenis wordt aldus de beschrijving van

(*) Griffith maakte meer dan 400 korte films (one- en two-reelers van omstreeks 15') en 33 lange films tijdens een carrière van 33 jaar.

(†) Marcel Martin publiceerde in 1962 nog zijn «Le Langage Cinématographique».

(‡) Christian Metz geeft een semiologische leetuur van een der belangrijkste hoofdstukken der filmgrammatica in zijn «Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse» in Essais sur la Signification au Cinéma, Tome II.

een teleologisch proces⁽⁴⁾ waarvan de finaliteit geen andere is dan de actualiteit van waaruit de filmhistoricus schrijft. Het is één voortdurende accumulatie van «technische verbeteringen»⁽⁵⁾, één proces van stilistische verrijking. Samen realiseren ze De Film als een soort bovenhistorische essentie⁽⁶⁾. Vanuit de historische verte wuiven de pioniers ons toe.

Algemeen gekende en geciteerde feiten zouden nochtans een dergelijke lineaire opvatting van de geschiedenis van de film met een zeker wantrouwen moeten doen bekijken. Is het ongeloof waarmee de gebroeders Lumière hun uitvinding afdeden als excentrieke machine zonder commerciële toekomst, alleen maar blindheid? Is de schaamte waarmee D. W. Griffith zijn filmwerkzaamheden gedurende enkele jaren voor de buitenwacht achter een schuilnaam verborg, alleen maar komisch? Of suggereren dergelijke aanduidingen niet veeleer dat de film noch als zevende kunst, noch als succesvolle industrie is geboren? Zit achter de miskennis van het komende medium en een toekomstige carrière niet een veel complexer landschap dan de triomfantelijke geschiedenis van de film laat vermoeden? In plaats van uitsluitend oog te hebben voor de uiteindelijke resultante willen wij proberen een blik te werpen op de samenstellende krachten waaruit de resultante is afgeleid.

Wij willen graag met de pioniers «meelopen»; ze in elk geval niet onze eigen cinema zomaar in de schoenen schuiven. Griffith willen wij niet beschrijven als de vanzelfsprekende «bezitter» van zijn stijl, van zijn technieken en van zijn oeuvre. Wij willen proberen hem terug te plaatsen in zijn eigen experimentele context. Een maker die niet weet wat de filmgeschiedenis voor het medium in petto heeft, maar die met eigen beslissingen en persoonlijkheid die geschiedenis experimenteel maakt. Zijn oeuvre willen wij niet met vragen confronteren die door de latere ontwikkeling van de film zijn gesuggereerd en beantwoord⁽⁷⁾, maar met vragen vanuit Griffiths tijd, waarop hij in zijn oeuvre en met zijn 'vondsten' een antwoord probeerde te geven.

2. Het vertellen van een verhaal in de negentiende eeuw.

Bij de studie van de 19de eeuw wordt men getroffen door de nadrukkelijkheid waarmee elk verhaal «verteld» moet worden. De romans zijn in een welsprekende betoogtrant geschreven. De alwetende romancier-demiurg organiseert en kleurt zijn verhaal niet alleen, maar men hoort hem bijna spreken, men hoort bijna zijn stem. Dat dit meer dan een indruk is, blijkt uit de functie van het publieke voorlezen van literatuur, van religieuze en historische werken. Nog steeds bekend, maar zeker geen uitzonderlijke praktijk, zijn de tournees die Charles Dickens ondernam om uit zijn romans voor te lezen⁽⁸⁾. Niet omdat de toehoorders niet lezen konden — zoals tijdens de volkse voorlees-avonden⁽⁹⁾ — want het publiek was gecultiveerd; wel omdat de stem dé culturele bemiddelaar bij uitstek van die tijd was.

De negentiende eeuw is het tijdperk van De Stem⁽¹⁰⁾ en van het Woord⁽¹¹⁾. Al ontbreekt een studie van de betekenis van de stem in de negentiende eeuw, enkele algemene bemerkingen kunnen daarover toch neergeschreven worden. Tijdens het voorlezen wordt een geschreven tekst geïncarneerd in zintuiglijkheid en lichamelijkeheid (stemorgaan en oor). De geschreven tekst, die van het arbitraire tekensysteem, schrift, gebruik maakt, is koel, abstract en onpersoonlijk. Maar een voorlezende stem legt er expressie in, acteert de tekst, kleurt hem met de specifieke kenmerken van haar klank. De stem scheidt tussen voorlezer en toehoorder een ruimte waarin het emotieve en conatieve aspect van het taalgebruik⁽¹²⁾ overheersen en in elkaar schuiven. Binnen de problematiek van Barthes' «Mythologies» zouden we kunnen samenvatten dat de stem bij het voorlezen de tekst «naturaliseert».

Dit alles is niet zonder betekenis voor het verstaan van het werk van Griffith. Zijn biografen noteren de fundamentele invloed op zijn persoonlijkheid van een historische, politieke, religieuze en literaire cultuur die hem via de stem en het voorlezen heeft bereikt. Zijn vader, bijgenaamd «roaring Jake», heeft in zijn familie en in zijn stad uitsluitend een welsprekend-

heidsfunctie. Hij geniet aanzien in de stad, verwerft zelfs een politiek mandaat, maakt zijn weg tot in de annalen van de Secessie-oorlog — maar oefent geen vaste baan uit en blijkt bij zijn dood alleen maar schulden achter te laten. Zijn welbespraaktheid bleek een voldoende basis voor aanzien, erkenning en een zinvol functioneren in de gemeenschap. In de film die zijn zoon aan de Secessie-oorlog wijdde, «The Birth of a Nation», kreeg hij posthuum nog eens het woord! Een gelijkaardige vorming, maar dan op moreel en metafysisch vlak, kreeg hij van zijn oudere zus Mattie die hem uit de Bijbel voorleest⁽¹³⁾.

⁽⁴⁾ «Intolerance est aussi un film américain, d'où un autre danger: lire le film dans la rétrospection du cinéma hollywoodien postérieur, à travers Hawks, Ford, etc., qui feraient alors masquer sur la réalité du cinéma griffithien. Une telle téléologie de l'histoire hollywoodienne non seulement tendrait à censurer d'autres généalogies (...) mais ferait disparaître ce qui n'a pas été repris de Griffith dans sa postérité, sauf à l'exhiber comme spécificité anhistorique, ou le reste d'une «épure» historique». Pierre Baudry, Les Aventures de l'Idée, Cahiers du Cinéma, nr. 240, pag. 53.

⁽⁵⁾ Het vanzelfsprekende perspectief op de stomme film bijvoorbeeld, is die te benaderen als (geluids)film-zonder-geluid. De stomme film wordt waargenomen als een medium dat onvolledig is, dat iets mist, dat moet «verbeterd» worden.

⁽⁶⁾ «... l'édification du cinéma en Essence, dont l'histoire serait la réalisation, la perfection progressive, chaque cinéaste apportant sa brique à la construction...», Pierre Baudry, Les Aventures de l'Idée, in Cahiers du Cinéma, nr. 240, pag. 53.

⁽⁷⁾ «Mais cette perfection n'est autre que celle du cinéma tel que nous le connaissons maintenant, c'est-à-dire qu'on constitue téléologiquement en origine ce qui n'a jamais été qu'un commencement», Pierre Baudry, Les Aventures de l'Idée, in Cahiers du Cinéma, nr. 240, pag. 53.

⁽⁸⁾ Wij signaleren hierover Jean Gattégno: «Dickens»; Philip Collins: «Charles Dickens: The Public Readings».

⁽⁹⁾ Zie bv. Robert Mandrou, De la Culture Populaire aux 17e et 18e siècles, pag. 20.

⁽¹⁰⁾ Jean-Paul Aron in zijn seminarie «Transgression de la sexualité».

⁽¹¹⁾ Henri Langlois tijdens een programma (eind december 1975 uitgezonden door TF2).

⁽¹²⁾ Roman Jacobson: Essais de linguistique générale, pag. 220 en 21.

⁽¹³⁾ Inspirerend in deze context zijn de sympathiserende en poëtiserende notities van Stan Brakhage in «The Brakhage Lectures», (pag. 34-51).

Noteren we verder over de intense participatie van Griffith aan de stemcultuur der 19de eeuw dat hij als theateracteur in de showbusiness binnentrad. In hun memoires laten zijn medewerkers overigens nooit na met nadruk zijn imponerend-theatrale gestalte, zijn indrukwekkende en verdragende stem te signaleren waarmee hij op de set niet alleen instructies uitdeelde, maar ook literatuur declameerde en aria's zong. En hoe tenslotte niet getroffen worden door de twee woorden waarmee hij zijn spelers placht te complimenteren na een geslaagde opname: «it sang», zei hij dan⁽¹⁴⁾.

De negentiende eeuw is echter niet alleen het tijdperk van de stem en het vertellen in het verhaal; men ziet er ook de ontwikkeling van wat men dramatiserende narrativiteit zou kunnen noemen. Het vertellen brengt geen nuchter en koel relaas meer, maar exploreert illusionistische technieken. Het is de glorie tijd van de realistische roman: hij wil zich in de realiteit vastankeren, streeft naar documentaristische waarschijnlijkheid. De keerzijde van deze ontwikkeling is dat deze illusionistische technieken een perfecte «ambiance» brengen waarin identificatie mogelijk wordt en dus ook sterke emotionele manipulaties van de lezer. Realisme en pathos ontmoeten elkaar; objectivering en documentatie laten subjectieve identificatie toe. Tijdens de negentiende eeuw ontwikkelt de roman zich tot een ware mise-en-scène en maakt daarbij gebruik van optische beschijvingsstandpunten en montage die herhaaldelijk als pré-cinematografisch zijn beschreven⁽¹⁵⁾.

De stem blijkt een geschikter podium dan het inwendig lezen om deze woordmachine zo efficiënt mogelijk haar effecten te laten ontrollen. De voorlezende stem verbergt de geschreven tekst achter een geacteerde tekst. Bovendien is er heel de magie van de stem zelf: een muzikaal orgaan dat deelachtig is aan de etherische muzikaliteit en abstractie van de klankenwereld. In de stem schijnt de negentiende eeuw het orgaan bij uitstek te hebben gevonden, waarin haar tegenstrijdige behoeften aan realisme en idealen, aan nuchterheid en verbeelding, verzoend konden worden.

Hoe heeft deze culturele conjunctuur in één van haar meest invloedrijke en succesvolle creaties afstand kunnen doen van haar geliefde stem, van het gesproken woord⁽¹⁶⁾? Wat valt vanuit deze paradoxale vaststelling over het oeuvre van Griffith te vertellen?

Laat zich van hieruit bijvoorbeeld een nieuw licht werpen op de door Griffith ontwikkelde technieken? Het lijkt ons relevant deze vragen te stellen bij het werk van Griffith: hij is een Victoriaans negentiende-eeuwer; hij werkt zijn hele creatieve carrière vanuit de culturele reserve; maar met een nieuw medium, dat wij als eminent modern beschouwen. Wellicht kunnen vanuit deze ontmoeting filmhistorische en filmesthetische zekerheden genuanceerd en gerelativeerd worden.

3. Erflater voor traditie en modernisme.

Het oeuvre van Griffith wordt opgeëist zowel door de Russische, formalistische montage-school⁽¹⁷⁾ als door het klassieke Hollywoodiaanse filmmaken. Twee radicaal contrasterende tradities beroepen zich op zijn werk. Twee mogelijke beelden van dit oeuvre schuiven als bij een overvloeier over elkaar.

Hoe paradoxaal deze toestand is, blijkt als het onderscheid tussen beide tradities even wordt omschreven. Aan de ene kant staat film als weliswaar een nieuw medium maar waarin de grote narratieve traditie een nieuw onderkomen heeft gevonden. Daartegenover staat een nieuwe techniek, staat nieuw materiaal, die zijn technische en materiële specificiteit niet willen verstoppen om het traditionele verhaal zo goed mogelijk te blijven vertellen. Aan de ene kant staat de Hollywoodiaanse conceptie van de film als een illusionistische machine, waarop het fictionele zich heeft geënt en erdoor beheerst wordt. De realistische tendens van de negentiende eeuwse romanliteratuur vindt in de film volgens dit model zijn bekroning. De fictie is er genaturaliseerd: immers we «zien» er een verhaal gebeuren en we «zien» emoties op het scherm beleefd worden. Daartegenover staat een kritische poging om de keerzijde van dit illusionisme blij-

vend binnen het spektakel en binnen de aandacht van de toeschouwer te houden. Tegenover het massale overwicht van de diëgetische (van het filmverhaal) moet dit onherroepelijk een perverse en marginale activiteit blijven⁽¹⁸⁾. Het is immers steeds een daad van agressie tegenover de toeschouwer hem uit het comfort van het illusionisme wakker te doen schrikken.

Het is boeiend bij het bekijken van het oeuvre van Griffith die twee lezingen als twee verschillende brillen bij de hand te hebben. Men merkt dan dat Griffith weliswaar de grondlegger is van het filmisch realisme en de filmische waarschijnlijkheid: hij verloor het filmacteren van zijn theatrale erfenis⁽¹⁹⁾; hij exploreerde met succes de mogelijkheden van natuurlijke locatie en versmaadde nooit wat de toevallige weer- of lichtomstandigheden of geografie hem aanbode-

⁽¹⁴⁾ Geciteerd in het Griffith-nummer van het Canadese filmtijdschrift 'Take One' (volume 4, nr. 7) pag. 15.

⁽¹⁵⁾ S.M. Eisenstein werkt in zijn «Dickens, Griffith et nous» uitvoerig rondom deze problematiek van pré-cinematografische technieken in de literatuur. Het artikel is opgenomen in de Cahiers du Cinéma, nr. 231 tot 234. Brecht schrijft in zijn commentaren op Stevenson: «l'optique cinématographique existait avant le cinéma» (Brecht, Sur le Cinéma, pag. 33). John Fell in «Film and the Narrative Tradition» wijdt een uitvoerig hoofdstuk aan het «Victoriaanse proza».

⁽¹⁶⁾ De opkomst van de geluidsfilm is een complexere aangelegenheid dan de filmschiedenis, die de geboortedatum ervan vastlegde met datum (1927) en film («The Jazz Singer»), laat vermoeden. De 35 jaren van de stomme film zijn gepunctueerd door technische research en talrijke commerciële experimenten met geluidstechnieken. Geluidsfilm sloeg echter nooit aan. Bij gebrek aan technische kwaliteit? Dit lijkt ons een te makkelijke oplossing. Geluidsfilm is haast vier decennia lang een «attractie» gebleven voor een publiek dat zich in de stomme film had geïnstalleerd.

⁽¹⁷⁾ Daarvan getuigen overvloedig de teksten van Eisenstein en Poedovkin en de populariteit van bv. «Intolerance» in de jonge Sovjetrepubliek.

⁽¹⁸⁾ «Pervers» omdat zij een cultureel taboe transgresseert, omtrent het statuut van de fictie, van het schrijven, van de taal en van de cultuur in haar geheel.

⁽¹⁹⁾ In zijn verklaring van 1913 in de New York Dramatic Mirror vermeldt Griffith bij zijn «innovations»: «restraint in expression, raising motion picture acting to the higher plane which has won for it recognition as a genuine art». In Lewis Jacobs, The Rise of the American film, pag. 117.

den⁽²⁰⁾; hij schrok voor geen enkele extravagantie terug om zijn decors zo realistisch mogelijk te maken⁽²¹⁾.

Toch heeft het illusionisme zich nooit volledig doorgezet: de continuïteit van ruimte en tijd, het respecteren van een narratieve causaliteit, het wegwerken van montagesprongen hebben in zijn films nooit helemaal hun beslag gekregen. Dit uitsluitend op rekening brengen van technische onervarenheid wordt tegengesproken door Griffiths meest ambitieuze projecten en fundamentele stijffiguren waarin precies de discontinuïteit creatief gebruikt wordt: wij denken aan «Intolerance» waarin vier verhalen tegelijk worden verteld, zodat geen enkel verhaal helemaal onze aandacht en onze integrale identificatie kan opeisen. De technisch-esthetische innovaties waar hijzelf en de latere filmgrammatici zoveel werk van hebben gemaakt, gelden bovendien de «grens» van het beeld die hij niet wegwerkt maar creatief bespeelt en onderstreept: het beeld- en filmstrookkarakter van Griffiths zo realistisch en illusionistisch opgebouwde opnames wordt er in vetjes onder gedrukt. Meteen weer een correctie hierop want deze discontinuïteit — het nadrukkelijke spel met montage en beeldkader — is in zijn oeuvre nooit systematisch uitgewerkt en kreeg er zeker niet de subversieve (materialistische) functie, die het Russisch formalisme van de jaren twintig eraan zou geven.

Welke betekenis moet aan deze esthetische ambivalentie toegekend worden? Wij suggereren dat Griffiths spel met montage en beeldkader, de bres is waardoorheen hij zich als verteller en als stem kon laten horen. Film bood de mogelijkheid een verhaal zichzelf te laten vertellen — maar als Victoriaan maakte Griffith daar nooit gebruik van: hij kan geen verhaal bedenken dat niet door een bemiddelingsfiguur zou gepresenteerd zijn, waarvan de zin en de betekenis niet zouden zijn uitgelegd. Vandaar ook de uitvoerige en moraliserende inleidende generiekteksten van zijn films. De discontinuïteit heeft hier geen subversieve functie; ze vocaliseert het betoog, is het teken van het vertellen in het verhaal. Wij lichten dit in de volgende hoofdstukjes nader toe.

4. Het raam van het beeld.

Beroemd onder de vaklui van toen waren de vele maskers (caches) die de cameraman van Griffith, Billy Bitzer, op zijn lens monteerde. Hij knutselde ingenieuze hulpstukken in elkaar, doosjes en cilinders die met luikjes horizontaal of verticaal open en toe konden. Hij spande gaas voor zijn lens en knipte er een gat in. Collega's stuurden «spionnen» naar de set van Griffith om over de nieuwste verlengstukken van Bitzers camera geïnformeerd te worden⁽²²⁾.

De films van Griffith laten deze ingenieuze beeldraamconstructies nog duidelijk aflezen. Griffith maakt met zijn cameraman een artistieke «lay out» van zijn beelden. Hij individualiseert elke opname, door ze met een eigen kader te presenteren.

Bekend is het gebruik van de iris (het openen of sluiten van een beeld met een cirkel), met vele variaties daarop (bv. een zich verplaatsende cirkel), of de horizontale of verticale afscherming van het beeld rondom een significantief detail. Het functionele, grammaticale karakter van deze procedures is vaak besproken. Maar Griffith speelt zo nadrukkelijk en zo vaak zonder nawijsbare grammaticale functionaliteit met dat beeldraam dat de grammaticale verklaring ons niet bevredigen kan.

Opvallend zijn bv. de letterlijk ontelbare opnames waarvan de scherpe lijnen van het geprojecteerde beeld zijn weggewerkt door een wazig en donker vlak, in het midden waarvan het beeld cirkelvormig gevat zit. Het komt zo vaak voor dat het «normale» rechthoekige helemaal uitgelichte beeld in standaardformaat, als ongevoel gaat opvallen; de cirkelvormige presentatie is de norm geworden. Een nawijsbare «betekenis» heeft deze presentatie niet. Wel gaat er iets sfeervols, picturaals en stijlvol van uit. Het op deze manier gebrachte beeld heeft klasse, heeft een zekere artistieke pretentie.

De variaties die Griffith in het raam van zijn beeld aanbrengt, hebben voor gevolg dat zijn filmbeeld niet verstaend is tot het rechthoekige standaardformaat. Het raam is hier geen passieve afgrenzing, maar is een actief, dynamisch onderdeel van het

beeld zelf. Griffith houdt de oppervlakte van zijn geprojecteerde beelden vlottend, variabel en veranderlijk⁽²³⁾. Verwijzingen naar de schilderkunst liggen voor de hand: formaat en vorm van het schilderij zijn er fundamentele gegevens van. Het kader rond een portret geplaatst, behoort tot de «coiffure», tot de «presentatie» ervan. Griffith blijkt ook bij zijn filmbeelden een marge van vrijheid te willen behouden ten overstaan van het standaardformaat. Intieme beelden vat hij (beschermend) in een cirkel. Grote totaalopnamen van wijde gezichten of indrukwekkende decors laat hij het hele beeld vullen. De donkere rand rondom een beeld heeft bij Griffith de functie: het beeld te individualiseren als «deze opname» die fraai verpakt en ingekaderd aan het oog wordt aangeboden, als een waar.

Bijzondere aandacht krijgt het raam van het beeld als het getoonde zelf een picturale compositie imiteert. Opnames waarin Griffith reconstructies van grote historische momenten toont⁽²⁴⁾, waarin hij religieuze prenten in scène zet⁽²⁵⁾, waarin hij allegorische betekenissen voor zijn films visueel uitbeeldt⁽²⁶⁾, ensceneert hij

⁽²⁰⁾ Memoires-schrijvers en biografen van Griffith (Arvidson, Henderson, Brown, Gish en Bitzer) geven talloze voorbeelden van de gelukkige en inventieve verhouding tussen Griffith en natuurlijke lokaties.

⁽²¹⁾ De Babylon-episode van Intolerance, schrijft Pierre Baudry, hoort thuis in «un genre où la coprésence d'une foule d'éléments (décors, personnages) dans le même plan sert avant tout à garantir que le tournage ne triche pas, à mettre en valeur une dépense stupéfiante» en hij onderstreept verder «le caractère presque infilmable de ces édifices énormes». Les Aventures de l'Idée, in Cahiers du Cinéma, nr. 241, pag. 32 en 35.

⁽²²⁾ In Karl Brown, Adventures with D.W. Griffith.

⁽²³⁾ «Certes, les caches sont employés principalement à des fins dramatiques et dynamiques (...) ou même purement pathétiques (...) mais leur résultat est aussi de faire de la surface de l'image quelque chose de variable». Pierre Baudry, Les Aventures de l'Idée, in Cahiers du Cinéma, nr. 241, pag. 41.

⁽²⁴⁾ Het Babylon-verhaal en de Sint Bartholomeus-nacht beide in Intolerance, maar ook de Lincoln-scènes zowel in Birth of a Nation als in Abraham Lincoln.

⁽²⁵⁾ Het Christusverhaal in Intolerance en de beelden van hemel en hel in «Home Sweet Home» en «The Sorrows of Satan».

⁽²⁶⁾ De Apotheose van Intolerance.

CE.CO.WE.-PUBLIKATIES

WERKDOCUMENTEN

- Nr. 1 : Prof. Dr. J.M. PETERS,
Fictioneel Beeldamusement.
(Het Amusementskarakter van bioscoop- en televisiefilms).
50 fr.
- Nr. 2 : Dr. L. BOONE,
Massamedia en Interpersonale Communicatie.
(Een kritische balans van de rol der zogenaamde 'Opinion Leaders'
en van de hypothese van het tweefasig verloop van communicatie-
processen).
95 fr.
- Nr. 3 : Dr. René LINDEKENS,
**Inleiding tot een Analyse van Boodschappen volgens Strukturele,
Linguïstische Methode.**
95 fr.
- Nr. 4 : F. VLAEMYNCK - Prof. Dr. G. FAUCONNIER m.m.v. G. DE
MEYER,
**«Het vraagstuk "Leuven" (1968) in de spiegel van de Belgische
Pers».**
80 pagina's, 150 fr.
- Nr. 5 : Drs. G. DE MEYER,
Het advertentieblad in België
(Een verkennend onderzoek)
139 pagina's, 250 fr.

DOCTORALE PROEFSCHRIFTEN

- Dr. W. VAN DER BIESEN : **De verkiezingspropaganda in de demo-
cratische maatschappij.** (Een literatuur-kritische studie en een
inhoudsanalyse van de verkiezingspropaganda).
Leuven, Ce.Co.We., 1973, gestencild, 661 blz., 375 fr.
- Dr. H. VAN PELT : **De omroep in revisie.** Structurering en ontwikke-
lingsmogelijkheden van het radio- en televisiebestel in Nederland
en België. Een vergelijkende studie.
Leuven, Acco, 398 blz., 395 fr.

CONGRESBROCHURE

- **Kabeltelevisie**, brochure van het congres over kabeltelevisie, ge-
houden van 1 tot 5 oktober 1974 te Hasselt.
128 blz., 100 fr.

CONGRESVERSLAG

- **Amusement in de Massamedia. Informatieve en persuasieve func-
ties.** Referaten van het Vijfde Vlaams Congres voor Communicatie-
wetenschap, Leuven, 1975, 55 blz., 100 fr.

Te bestellen bij het Ce.Co.We.,
E. Van Evenstraat 2A,
3000 Leuven.

als statische tableaux vivants. Hier onderstreept het raam het geciteerde, geleende en geïmiteerde karakter van de opname. Hier heeft het kader niet als functie het getoonde te scheiden van het niet-getoonde. Hier valt het kader met de beeldconventie samen.

Dat het beeldraam in de esthetiek van Griffith behoorde tot de orde van de stijlvolle presentatie blijkt nog uit de afwerking met arabeske lijnen en gestileerde initialen van iedere titelkaart in zijn «grote» films⁽²⁷⁾.

5. Begin en einde van de filmstrook.

Een filmopname is niet alleen begrensd door het beeldraam ; ze heeft een begin en een einde waar de opname via een las gemonteerd is aan een andere opname. Montage valt in het oeuvre van Griffith niet samen met het wegwerken van de montage, zoals de later ingeburgerde continuïteitsmontage dat nastreeft. Continuïteitsmontage wordt gebruikt, maar is er niet tot norm verheven. Als het Griffith te pas komt, schrikt hij niet terug voor harde, niet geretoucheerde montagesprongen (jump cut). Zijn vele «vondsten», als de fade-in en fade-out, als de overvloeier, als de sluiting of opening van een beeld met iris, onderstrepen nog de overgang en maken attent op het beeld- en filmstrookkarakter van de opname.

Filmgrammatici hebben deze overgangstechnieken onder de hoofding «punctuering» samengevat. Maar zo strak als de theorie of de schoolse toepassing ervan het poneerde is de grondlegger van dit systeem van verhaal-tekens zelf nooit geweest. Zijn repertorium van punctueringen heeft zich niet gestabiliseerd : in zijn films blijven het tekens met een vlottend en onduidelijk karakter. Naast de narratieve functies (het aanduiden van tijdsverloop en plaatsverandering) zijn deze punctueringen vooral poëtisch, suggestief en retorisch. Ze hebben net als de variaties van het beeldkader een presentatie-functie : de

⁽²⁷⁾ In Birth of a Nation komt een titelkaart voor waarin de initialen van Griffith (DG) als trade mark worden gegeven en waarin tegen vervalsingen gewaarschuwd wordt.

esthetische aantrekkelijkheid van bijvoorbeeld de fade-out staat voor kwaliteit en stijl. De fade-in, fade-out en overvloeier nuanceren het realistische en documentaire karakter van een opname en doen een gelaat en een expressie oplossen in een etherisch vervagen.

Bijzonder intrigerend zijn de punctueringen die Griffith vaak in een continue scène plaatst. Ze articuleren de tijd en de continuïteit van het verhaal op een manier die indruist tegen onze huidige narratieve conventies. Ongrammaticaler en onfunctioneler kan het wel niet in onze ogen. De punctueringen waarvan de grammaticale een praktisch instrument hebben gemaakt in een narratieve economie van de film, blijken althans door Griffith vaak zeer oneconomisch gebruikt te worden. Eerder dan een ons vertrouwd narratief tempo in de hand te werken, remmen ze dat af.

Ze zijn weinig functioneel bij het segmenteren van de beeldenstroom in zinvolle articulaties. Punctueringen blijken integendeel vaak zelf een boodschap, een informatie te zijn, een eigen inhoud te hebben: het zijn gevoelsmatige commentaren, uitroepen en verzuhtingen bij een fraai beeld, een tragische toestand, een ergerlijke houding of een spannende situatie. Het spel met kader en montage is misschien hoofdzakelijk een emotionele modulatie van het verhaal, een expressieve manier van vertellen! Dit spel zou wel eens de «stem» van de verteller kunnen zijn! Het teken van zijn aanwezigheid en zijn gevoelsmatige participatie, dat de toeschouwer oproept hetzelfde te doen.

6. De tekst tussen het beeld.

De tussentitel op een titelkaart aangebracht en tussen de beeldenstroom geschoven, breekt op talrijke niveaus met het omgevende filmmateriaal. Hij introduceert de arbitraire taalcode binnen de opeenvolgende analoge filmbeelden⁽²⁵⁾. Hij onderstreept de afwezigheid van geluid als een dialoogscene moet onderbroken worden met een geschreven weergave van de «gesproken» tekst. De titelkaart waarin geen beweging en geen reliëf zitten steekt tenslotte brutaal af tegen de

omliggende filmbeelden waarin wel reliëf en beweging zitten. Het is dan ook niet verwonderlijk dat een illusionistische filmtheorie geen plaats had voor de tussentitel en zijn verdwijning voorstond⁽²⁶⁾.

Nochtans lijkt de titelkaart geen probleem te zijn geweest voor Griffith: geen puristische tendensen vallen in zijn films waar te nemen⁽²⁷⁾. Een titelkaart kan gebruikt worden om noodzakelijke informatie te verstrekken, voor personalia, maar ook voor een poëtische accentuering of om een moraliserende commentaar te geven. In zijn historische films plaatst hij onderaan een titelkaart soms zelfs een voetnoot waarin hij de getrouwheid van een reconstructie onderstreept⁽²⁸⁾, of waarin hij het publiek erop wijst hoe groot wel de afmetingen van zijn decors zijn⁽²⁹⁾. En tenslotte laat de titelkaart de miskende schrijver toe verzen van eigen hand of citaten uit de wereldliteratuur in zijn films te plaatsen als uiteindelijke betekenis en boodschap.

Soms maakt de tekst deel uit van de situatie waarin hij geschoven is, maar vaak genoeg valt hij buiten de situatie. Dan schuift de titelkaart niet subtiel tussen de beelden, maar is er brutaal, zelf-affirmatief, waardegeladen en ponerend. De omliggende beeldmassa wordt dan als het ware omlaag gedrukt tot het niveau van de illustratie bij een betoog.

Het gebruik van de titelkaart reveleert ons een Griffith die niet geïnteresseerd is in de «zuiverheid» van zijn medium, maar in een bepaalde stijl van communicatie. Zijn technieken brengen oplossingen voor het probleem van de verteller in het filmverhaal.

Dat uiteindelijk alles past in één grote retorische machinatie, blijkt bv. uit een zo onschuldig lijkende procedure als het geven van een naam aan een personage. Die wordt bovendien ontelbare keren herhaald. Hun informatieve functie is gering want in de beelden zijn alle personages zo overduidelijk en herkenbaar getypeerd dat we ze niet alleen makkelijk uit elkaar kunnen houden, maar uit het beeld al een weelde aan informatie over hun stand, karakter en zelfs hun dramatische rol kunnen aflezen. Bovendien krijgen de perso-

nages vaak genoeg geen eigennamen, maar worden ze met abstracte uitdrukkingen als «The Boy», «The Girl», «The Friendly Neighbor», of «The Friendless One» (in «Intolerance») aangeduid. Deze namen zijn het «programma» van de personages.

Tussen dit vastgelegde programma (bv. de onschuld) en de ontwikkeling van het verhaal (gedragen door onverdraagzaamheid bv.) ontwikkelt zich een spanning waarin de naam van de personages een belangrijke rol speelt. Zo beginnen in het moderne verhaal van «Intolerance» Mae Marsh en Robert Harron inderdaad als «The Girl» en «The Boy». Dat ze tijdens hun drama dezelfde lieve naam blijven dragen, plaatst ze in een bijzonder, vertederend en kwetsbaar perspectief. Tussen hun naam (die geen andere belofte inhoudt dan die van een onveranderlijk archetype) en het drama waarin deze personages gedompeld worden, ontwikkelt zich een sentimentele dialectiek. Tussen het archetype van jeugd en onschuld en de brutale wisselvalligheden van leven, maatschappij en geschiedenis ontstaat ruimte voor melancholie en sentimentaliteit.

8. De close-up.

«We pay for the whole actor, Mr. Griffith. We want to see all of him»⁽³⁰⁾

⁽²⁵⁾ «L'intertitre (...) s'oppose à l'image analogique en tant que tracé graphique arbitraire», François Albéra, *Ecriture et Image*, in *Dialectiques* nr. 9, pag. 23.

⁽²⁶⁾ «... le problème des intertitres dans le cinéma muet est dominé par la question de leur disparition: le récit filmique doit se passer du verbal.» François Albéra, *Ecriture et image*, in *Dialectiques* nr. 9, pag. 24.

⁽²⁷⁾ «Viele wichtige Meter Film werden eingesparrt, indem man das simple Hilfsmittel von ein paar gedruckten Worten verwendet. (...) Jeder Meter Film ist beim Geschichtenerzählen kostbar», Griffith geciteerd in *Filmkritik*, nr. 220, pag. 166.

⁽²⁸⁾ In *Birth of a Nation* bv. wordt in voetnoot geschreven dat het decor van de overgave van generaal Lee en het theater waarin Lincoln wordt vermoord «Historical Facsimile» zijn.

⁽²⁹⁾ In *Intolerance* wordt op die manier de afmeting gegeven van het Babylon-decor. Zie commentaar daarbij van Hartmut Bitomsky, in *Filmkritik*, nr. 220, pag. 165.

⁽³⁰⁾ Lillian Gish, *The Movies*, Mr. Griffith, and Me, pag. 60.

onlangs verschenen werken, verkrijgbaar in onze boekhandel :

— **MARGES IN DE MEDIA**

Het verbroken contact tussen omroep en publiek
door J. Bardeel, J. Bierhoff, B. Manschot, P. Vasterman
180 blz., 270 fr.

— **COMMUNICATION**

(Aspects of Modern Sociology / Social Processes)
door Denis McQuail
224 blz., 272 fr.

— **MONDELINGE COMMUNICATIE 1**

In theorie en praktijk
I. De grondslagen en componenten van het mondelinge communicatieproces
II. Discussie- en vergadertechniek
door Drs. C.J.J. Korswagen
252 blz., 538 fr.

— **JE ZEGT NIET WAT JE ZEGT**

Metaspraak of De Boodschap achter de taal
door Gerard I. Nierenberg & Henry Calero
157 blz., 285 fr.

— **BODILY COMMUNICATION**

(non-verbal communication)
door Michael Argyle
390 blz., 412 fr.

— **SOCIOLOGIE VAN DE MASSACOMMUNICATIE**

door Alphons Silmbermann / Udo Michael Krüger
153 blz., 162 fr.

WETENSCHAPPELIJKE BOEKHANDEL

acc o

**tiensestraat 134 - 136
3000 LEUVEN
tel. 016/23.35.20**

luidde de commentaar van Griffiths producers toen hij zich aan de close-up waagde. «Toeschouwers betalen om acteurs helemaal te zien, met een stuk van hen nemen ze geen genoegen», is een andere variant van hetzelfde bezwaar. Vanuit de theaterervaring — waarnaar producers, uitbaters, makers en publiek tenslotte lange tijd bleven verwijzen — is de close-up inderdaad ook een monsterachtige werkwijze. De close-up fragmenteert de spelers niet alleen, met steeds een sadistische resonantie op de achtergrond⁽²⁴⁾, maar hij maakt ook schoon schip met theatrale acteerpresetaties en acteerstijl. Een close-up kan niet gespeeld worden en niet meer bekeken worden met de excessieve gestualiteit van het 19e eeuwse theater-acteren. De close-up breekt de laatste illusies af die men kon koesteren over de film als reproductie van theater of als voortzetting ervan met andere middelen.

De close-up participeert tegelijk aan de problematiek van het beeldkader en aan de problematiek van de tussentitel. Geen andere filmopname laat inderdaad zo duidelijk voelen dat het raam van een beeld een grens, een afgrenzing is. In de close-up is het beeldkader het snijdende en vermin-kende mes, dat een fragment licht uit het weefsel van de visuele continuïteit.

Brengen we echter de fundamentele betekenis van dat beeldkader in herinnering: het beeld wordt pas als beeld waargenomen en begint als beeld te functioneren door zijn begrenzing, binnen zijn raam. «Par là-même la photo se trouve douée non seulement d'une existence esthétique mais aussi d'une signification; le cadre de la photo (comme de la peinture) est une définition», schrijft Lucien Sève⁽²⁵⁾. Het raam van het beeld spreekt in film en fotografie het analoge karakter van de reproductie tegen. Het raam is de eerste stap die het beeld uit de passieve gelijkenis met de visuele we-

⁽²⁴⁾ «Irgendwas schamlos Verletzendes ist an jeder Close-up», Hartmut Bitomski, in Filmkritik, 220, pag. 168.

⁽²⁵⁾ Geciteerd door Jean Mitry in Esthétique et Psychologie du Cinéma, I, pag. 167.

reld haalt en op weg zet naar het universum van het arbitraire en gearticuleerde teken. Nergens is deze fundamentele werking van het raam zo manifest als bij de close-up. De close-up benadert dan ook het sterkst van alle filmbeelden het tekenkarakter. Voor de nog met theater en vaudeville vertrouwde bioscoopbezoekers en filmmakers is de close-up de speerpunt van de «filmtaal», van het conventionele teken in de analoge structuur van het filmbeeld; de verwarrende aanduiding van film als «tekst», i.p.v. spektakel.

In de beroemde «verklaring» die Griffith naar aanleiding van zijn breuk met de Biograph-maatschappij in de New York Dramatic Mirror van 3 december 1913⁽⁶⁶⁾ laat afdrukken, somt hij naast vele titels van door hem geregisseerde films, ook enkele «innovations» op die hij invoerde. Daaronder vermeldt hij «the large or close-up figures». Deze terminologische onduidelijkheid is bijzonder revelerend voor de historische fenomenologie van het verschijnsel close-up.

De terminologie laat nog in het midden of deze techniek invloed heeft op het beeld of op het afgebeelde⁽⁶⁷⁾.

De uitdrukking «large figures» suggereert dat de kenmerken van de close-up door het afgebeelde zijn geabsorbeerd — de uitdrukking brengt de close-up in verband met truukfilms zoals Méliès' «L'Homme à la Tête de Caoutchouc»; men denkt ook aan de eerste technische close-up opname door Smith gemaakt in «Grandma's Reading Glass». In beide gevallen is de close-up een optische illusie, een truuk met een lens. De uitdrukking «close-up figures» suggereert dat 'van nabij' is opgenomen en maakt attent op het onderscheid tussen camera en gefilmd thema, tussen beeld en afgebeelde. Het accent is verlegd van het optisch grote en imponerende van het geprojecteerde naar het intieme en nabije van de opname. Tussen beide extremen hangt de lectuur en het verstaan van de close-up! Geen van beide is juister dan de ander. Maar de ene interpretatie (large) houdt de film gevangen binnen de optische kermisattractie; terwijl de tweede lectuur van de close-up noodzakelijk is om op film de narrativiteit te

enten en identificatie mogelijk te maken.

De lectuur van de close-up moet aangeleerd en ingestudeerd worden. Hoe wij ze optisch ervaren is afhankelijk van de functie die wij ze toe-kennen in een geheel. Functioneert de close-up als close-up (als intimiteit) in een handelingsverloop, dan moet de close-up als stijfiguur (als metoniem en pars pro toto) verstaan worden. Dan participeert de close-up aan een taal- en beeld-cultuur die de vanzelfsprekendheid van het fotografische analogische beeld in vraag stelt. Nogmaals: de close-up benadert het teken.

In de films van Griffith wordt deze close-up met zijn nog «vlottend statuut» gebruikt als een bijzonder soort beeld dat het handelingsverloop steeds onderbreekt, dat het ritme van het acteren tot stilstand brengt, de informatieve stroom verlegt. Dit beeld brengt in de grote handeling van de scène een anderssoortige informatie, een nieuw standpunt. De close-up hoort er nooit helemaal bij de gefilmde scène; men voelt er steeds een «editorialiserende» hand achter, een zichtbare ingreep van de maker in het visuele verhaal dat hij niet voor zichzelf laat spreken. De close-up is er niet ondergeschikt aan de logica van het verhaal en de narrativiteit, maar is zoals de verschillende andere ingrepen van de maker in zijn materiaal een nadrukkelijk teken van aanwezigheid en beheersing van het gebeuren.

9. Samenvattend.

Wie naar de films van D.W. Griffith kijkt, niet ter illustratie bij een film-historisch overzicht, maar als zelfstandige werken die ook anno 1975 tot een persoonlijk antwoord blijven uitnodigen, die ontdekt dat de gangbare en summiere opvattingen erover een grond voor twijfel en tegenspraak hebben. Er zijn teveel details in deze films die bij een algemene situering van Griffiths plaats in de filmgeschiedenis over het hoofd worden gezien. De obligate waardering van de filmgeschiedenis hebben we dan ook willen actualiseren en tot onze eigen bewondering willen maken. Om specifieke indrukken en impressies, om

zeer concrete stilistische en technische details tot hun recht te laten komen, moeten nieuwe invalshoeken uitgebouwd worden. Wij hebben er hierboven zo één gesuggereerd.

Wat ons bij het bekijken van de films van Griffith steeds heeft gefascineerd en waarvoor wij ook een formulering wilden vinden is een geheel eigen «beleid» van zijn films, een geheel eigen stijl waarmee hij zijn filmspektakel a.h.w. «stuurt». Daarin zitten aspecten als het ritme van zijn films — Eisenstein prefereert het woord tempo⁽⁶⁸⁾ —, als zijn uitweidingen, zijn commentaren tussendoor, als zijn verhalen die onherroepelijk gesynthetiseerd worden in een boodschap, een symboliserende toestand. Er is ook die indruk over de visuele factuur van zijn films als plakwerk, als artisanal monteren — tijd, ruimte en verhaal zijn in de films van Griffith voelbaar het resultaat van een synthetiserende arbeid met filmstrookjes. Er is ook het verschijnsel dat hierboven is aangeduid als «presentatie» — voortdurend wordt de narratieve en dramatische continuïteit opgeschort om één van zijn gerenommeerde visuele «specials» te brengen, totaalopnamen of close-ups, lichteffecten of picturale imitaties. De vele optische truiks rond dergelijke beelden geven de indruk dat Griffith letterlijk het rode gordijn optrekt om met een theatrale geste aan een verbaasd en uitroepend publiek het kunstig beeld te reveleren.

Indrukken en details die de aandachtige toeschouwer in het oor fluisteren dat Griffith een ander soort cinema, een ander soort publiek voor ogen stond, dan de filmgeschiedenis uiteindelijk heeft voortgebracht. Een verwijzing naar de stem- en woordcultuur der negentiende eeuw leek ons een bruikbaar perspectief om een aantal van de door ons opgemerkte eigenaardigheden in Griffiths films

⁽⁶⁶⁾ Gereproduceerd in Lewis Jacobs, «The Rise of the American Film», pag. 117.

⁽⁶⁷⁾ Eisenstein becommentarieert het onderscheid in «Dickens, Griffith et nous», in Cahiers du Cinéma, nr. 234, pag. 30-31.

⁽⁶⁸⁾ Eisenstein suggereert in zijn essai «Dickens, Griffith et nous» een onderscheid tussen tempo en ritme (zie Cahiers du Cinéma, nr. 234, pag. 28).

zoniet te «verklaren» dan toch zichtbaar te maken en bediscussieerbaar. Geen verhaal in de 19de eeuw, zonder een verteller die het stuur van de narratieve machine stevig in handen heeft, die monteert, commentarieert en zin geeft. Geen verhaal in de 19de eeuw dat niet stevig op het treinspoor is gelegd van realisme, documentaire authenticiteit, verankering in de waarneembare werkelijkheid. En het liefst dient dit verhaal te worden voorgelezen — in elk geval wordt in de geschreven tekst ruimte voorzien voor een mogelijke stem. Zowel de meester-verteller als de documentaire authenticiteit vinden we bij Griffith terug. En in deze stomme films kan dan wel geen actuele stem gehoord worden, maar haar menselijke aanwezigheid wordt voortdurend gesuggereerd. Een plaats is voor haar vrijgehouden. Overigens duidelijker dan ooit de geluidsfilm zou kunnen. Want daarin is de stemcultuur van de verteller definitief gesmoord. In elk geval is de rol van de stem vervuld: Griffith ontwikkelt stilistische technieken om het verhaal emotioneel te moduleren, expressief te vertellen. En daar was het bij het voorlezen tenslotte om te doen.

De fascinerende pathos die de expressieve stem in de weergave van een verhaal kon leggen, vinden we in de films van Griffith het duidelijkst bij zijn close-ups. Het zijn geen realistische, geen documentaire, geen informatieve opnamen, maar idealiserende. De duidelijkheid van het beeld dient hier geen realisme, maar idealisme. De groot-opname objectiveert niet, bestudeert niet, maar esthetiseert. Wat de stem deed bij het voorlezen, doet de close-up voor het filmspektakel: het materiële en het etherische, het geïncarneerde en het geïdealiseerde, het tastbare en de idee worden erin verzoend. □



herckenrodesingel 10,
3500 hasselt tel. 011-22.59.11

HET BELANG VAN LIMBURG

het grootste regionale dagblad
in België
dagelijks 300.000 lezers

10 reclame-weekbladen
gratis in alle bussen
249.277 ex.

Concentra Grafic
offsetdrukkerij
voor drukwerken met standing

Concentra Post
distributie reclamefolders
wekelijks huis aan huis in gans
limburg



weekblad
voor informatie en reclame
in offset met 4 kleuren
gratis in alle bussen
190.779 ex.