

## 7 TRADITIE, GENERATIE EN GENEALOGIE

### FAMILIEFILM EN FAMILIEBESEF

Aan het begin negentiende eeuw liet jhr. mr. Gijsbert Fontein Verschuir, burgemeester van Alkmaar, zich door de bekende Engelse portretschilder C.H. Hodges (1764-1837) afbeelden. De vaak gevraagde Hodges leverde aan leden van het hof, regenten en burgerij op verzoek een goed gelijkend portret.<sup>1</sup> Een schilderij van zijn hand vormde dan ook een passend statussymbool voor iemand van Verschuirs positie. Het bood Gijsbert Fontein Verschuir bovendien de mogelijkheid zich zelf een plaats te geven in de portretgalerij van zijn schoonfamilie De Dieu, die in de achttiende eeuw de dienst uitmaakte in Alkmaar.

Twee generaties later, aan het einde van de negentiende eeuw, streefde de echtgenoot van de kleindochter van Gijsbert Fontein Verschuir iets soortgelijks na. Bartout van der Feen (de Lille) gaf in 1892 een plaatselijk fotograaf opdracht om – achter het huis – zijn gezin, schoonouders en ouders vast te leggen. Aan deze reeks portretten werd weer een generatie later – we zijn inmiddels in de twintigste eeuw beland – een afbeelding toegevoegd door Bartouts zoon, mr. Giesbert van der Feen de Lille. Giesbert schaarde zich bewust in de iconografische traditie van zijn familie toen hij in de zomer van 1931 zijn filmcamera gebruikte om de groepsfoto van bijna veertig jaar eerder te imiteren. Hij koos niet alleen voor dezelfde locatie, maar ook voor dezelfde compositie.

Opeenvolgende generaties van de familie De Dieu/Fontein Verschuir/Van der Feen de Lille leverden hun bijdrage aan een uitgebreide portretgalerij. We zouden de reeks afbeeldingen verder terug in de tijd kunnen volgen, bijna tot aan de stamvader van De Dieu, Ludovicus de Dieu, lijfarts en kamerheer van keizer Karel v, de enige van wie geen afbeelding bekend is. Schilderijen, maar ook silhouettes, foto's, cartes-de-visites en filmbeelden geven evenzoveel varianten van een visueel rijk versierde stamboom. De gefilmde bijdrage aan de familie-iconografie is in deze reeks misschien wel de meest merkwaardige. Het bewegende filmportret is een combinatie van oud en nieuw en roept daarmee een aantal vragen op over de rol die familie-film speelt bij de instandhouding van familietradities.

Dit filmportret is het uitgangspunt van dit hoofdstuk. We hebben het weliswaar over niet meer dan zes seconden filmbeeld, maar het is wel een

portret in een lange respectabele reeks. Het is daarom zo interessant omdat het filmportret enerzijds een zekere mate van continuïteit suggereert, en anderzijds tal van veranderingen representeert. Onderzocht zal worden hoe tradities uit de familie-iconografie een rol spelen deze familiefilm. Wat gebeurt er als met een twintigste-eeuwse filmtechniek een negentiende-eeuwse foto wordt nagespeeld? Het is een vraag die op verschillende manieren beantwoord kan worden.

Er zitten filmtheoretische aspect aan die te maken hebben met verschillen tussen fotografie en film. Voor familiefotografie en film geldt dat het rituelen zijn met elk een eigen procédé: een proces dat al doende een eigen werkelijkheid creëert. Anders dan de foto is de film geen ding om vast te houden. De film is niet te bezitten: het is een beweeglijke ervaring, waar – zo stelt Vivian Sobchack – de kijker even in kan delen.<sup>2</sup> Dat heeft ook zijn weerslag in de eigenschappen van filmrepresentatie. Waar fotografie behoort tot het domein van de nostalgie (dood, verlies) behoort film tot het domein van het leven: cinema ‘animates’, brengt tot leven.<sup>3</sup> Al eerder is geconstateerd dat amateurfotografen de overstap maakten naar film omdat in de fotografie het leven ontbrak. Fotografie gaat over een moment dat al weer voorbij is en dat inmiddels definitief tot het verleden behoort. Cinema representeert echter niet een voorbij verleden: het is een activiteit die gaandeweg tot stand komt. Sobchack noemt dat ‘activity coming-into being’.<sup>4</sup> Film heeft de neiging zich te richten op handelingen en op situaties.

Bovendien zijn het niet alleen de objecten die voor de camera bewegen, ook de beelden zelf bewegen. De camera verandert voortdurend van standpunt. Het filmportret van Van der Feen de Lille laat dit – net als de andere genoemde scènes en shots – heel letterlijk zien. Het zijn portretten-in-wording, waarbij de actoren voor de camera en de camera zelf continu in beweging zijn. Dat maakt dat het filmportret uit 1931 in de achtertuin van ‘mama’ wel anders van karakter moest worden dan de foto. Het is bij een eenmalige poging gebleven van Giesbert van der Feen de Lille.

Toch is het een interessant experiment geweest omdat het een aantal vragen oproept over wat het betekent wanneer film zich voegt in de traditie van oudere portretvormen. Het is een vraag waarbij aandacht voor de sociaal-culturele context van filmcollectie én dus van de familie Van der Feen de Lille belangrijk is. Het is een verhaal over standsbesef en familiebesef. In de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw waren het juist de aanzienlijke families die hun familiecultuur gingen koesteren en naar nieuwe manieren zochten deze in stand te houden en door te geven aan de volgende generaties. In een gedetailleerde analyse volgen we veranderende conventies die golden ten aanzien van een passende representatie uit de gegoede kringen, en hoe deze samengingen dat met de eigen werkwijze van het medium familiefilm.

## De filmcollectie

In eerste instantie valt het gefilmde groepsportret nauwelijks op. De collectie die Giesbert van der Feen de Lille (1887-1946) heeft nagelaten, beslaat in totaal zo'n twintig films.<sup>5</sup> Met zijn camera neemt Van der Feen de Lille ons mee op zijn jaarlijkse buitenlandse vakanties, variërend van een wandelvakantie te Zwitserland tot een boottocht naar Genua en Algiers. Ook beleven we in de tien jaren dat hij filmt, van 1929 tot 1939, de dagjes uit in Nederland en de strandvakanties te Bergen aan Zee met zijn gezin. Thuis te Alkmaar of op het eigen landgoed Ter Coulster bij Heiloo filmt Van der Feen de Lille zijn vrouw, kinderen en de auto.

Met lange camerabewegingen en met veel totaalshots legde Van der Feen de Lille de gebruikelijke vrijetijdstaferelen vast van een familie in goeden doen. Zijn films duren nooit langer dan drie minuten, de standaardlengte van een filmspoel. Dat betekent dat een film soms midden in het verhaal ophoudt of overgaat op een ander onderwerp. Zo is het mogelijk dat een film begint in Algiers en eindigt in Bergen aan Zee. Niet één keer lijkt de maker een poging te ondernemen om van één of meer filmspoelen over hetzelfde onderwerp één verhaal te maken, met een duidelijk begin en einde. Van der Feen was niet die hobbyende amateurfilmer die zijn genot en waardering zocht in het kundig omgaan met de camera of het zoeken naar de juiste compositie en belichting. Bij hem geen eindeloos wachten achter het statief op de juiste beweging. En bij hem dus ook geen knip- en plakwerk achteraf. De film die terugkwam van de fotohandelaar, was ook de versie die werd vertoond op de projector. Daardoor draagt de collectie het karakter van een verzameling losse beelden. Het zijn de bewegende versies van het fotoalbum, waarbij het onderschrift is vervangen door een lijst waarop jaartallen, namen van de personen en gebeurtenissen per film staan vermeld.

Het groepsportret, dat maar enkele seconden duurt, lijkt wat verloren in deze stroom van beelden. Maar het is een opmerkelijk moment: de ongeregisserde beelden, vervaardigd in een ongeoefende stijl, worden ineens onderbroken door een shot dat nadrukkelijk is vormgegeven. Niet dat het camerawerk verrast: het lukt bijvoorbeeld niet de aanwezigen in één keer vast te leggen; halverwege de opname zwenkt de camera naar rechts om iedereen er alsnog op te krijgen. Het is in het bijzonder de groepsopstelling die verrast. Van te voren moet zijn nagedacht over de rangschikking van de groep: een stoel en twee banken zijn buitengezet, een hobbelpaard is uit het huis gehaald en de leden van de familie hebben zorgvuldig hun plaats ingenomen. Het resultaat toont ons het gezin Van der Feen de Lille met enkele familieleden in een tamelijk formele opstelling. Opvallend is de afwezigheid van de echtgenote. Dat doet vermoeden dat zij degene was die op dat mo-

ment de camera bediende. Maar het is de vraag of zij degene was die de mise-en-scène bepaalde en de regie in handen had. Dat was waarschijnlijk toch mr. Giesbert van der Feen de Lille zelf.

### Het shot uit 1931

Het groepsportret werd gefilmd in de zomer van 1931, ‘bij mama in den tuin’ aldus Giesbert in zijn beschrijvingen. Het gaat hier zoals gezegd om één shot van in totaal niet meer dan zes seconden. Dat shot levert een beschrijving op van een compositie die voortdurend in beweging is, ook al blijft het gezelschap zitten.

Links in beeld zit Giesbert op een rieten stoel, met zijn jongste zoon Theo (3 jaar) op schoot. Vader is druk doende het jochie recht te zetten. Ze zijn beiden zodanig in beslag genomen door de compositie dat ze er niet aan toe komen in de lens te kijken. Naast Giesbert zit op het einde van een lange houten bank zijn oudste dochter Antoi, op dat moment 10 jaar oud. Het meisje, gekleed in een wit mouwloos jurkje, kijkt nieuwsgierig naar haar broertje bij vader op schoot. Naast haar, en in het centrum van de compositie, zit Giesberts moeder Frederica (geboren Fontein Verschuur en inmiddels weduwe). Zij draagt een zwarte jas en heeft een hoed op. Vriendelijk kijkt ze in de richting van de camera. Naast haar zit Giesberts jongste zuster Bess, op dat moment 39 jaar en nog ongetrouwd. Zij draagt net als haar nichtje een lichte zomerjurk. Naast haar staat de jongste dochter, Diek, met een zweep in haar hand. Het zevenjarige meisje is gekleed als haar zus. De meisjes dragen bovendien – zoals de mode op dat moment voorschrijft – hun haar kort. Diek is zo bezig met haar zweep dat ze de camera lijkt te zijn vergeten. Achter de familie staan de twee dienstboden van ‘mama’ in uniform.

Halverwege het shot draaien een aantal leden van het gezelschap de hoofden naar rechts. De camera volgt de beweging van het gezelschap waardoor het rechter deel van de compositie nu ook te zien is. Nu blijkt dat de groep moet worden gecompleteerd met een jongen op een hobbelpaard: de oudste zoon Bart, op dat moment 5 jaar. Bart beweegt zijn paard driftig heen en weer, terwijl Diek nog steeds erg druk is met haar zweep. De achtergrond is door de ruk naar rechts met de camera ook veranderd. We zien nu, in plaats van het grote raam, de openslaande deuren. Nog net zichtbaar is een kleiner houten paard. Dan is het portret-moment voorbij en zitten we in de tuin waar Theo in bad wordt gedaan.



Filmportret uit  
1931. Bron:  
Collectie Van der  
Feen de Lille



Foto uit 1892. Bron: Collectie Van der Feen de Lille

## De foto uit 1892

De foto uit 1892 laat zich gemakkelijker beschrijven dan het gefilmde portret. Handen en hoofden zijn op de film voortdurend in beweging. Te stellen dat de afgebeelde personen naar links of naar rechts kijken hangt af van het moment waarop we ons in het shot bevinden. De foto is niet alleen veel geduldiger, zij ondergaat geen veranderingen in ruimte en tijd. Ook is er geen beweging: de aanwezigen zijn in hun bewegingen ‘bevroren’. Al is dat laatste niet helemaal gelukt want hier en daar vertoont de foto bewegingsonscherpte. De baby in de armen van haar moeder beweegt te heftig voor de lange sluitertijd die de fotograaf destijds nog moest hanteren. Ook lijkt het alsof één van de dienstboden haar hoofd bewoog op het moment dat de fotograaf afdrukte. En de rook van de sigaar van de hoofdpersoon uit de foto, Bartout van der Feen, veroorzaakt een wazig deel op de foto. Ondanks deze technische gebreken, die iets weergeeft van de fotografische stand van zaken eind negentiende eeuw, is het een zorgvuldig opgezette compositie, gemaakt door een plaatselijke fotograaf die op 13 augustus 1892 werd ingehuurd om een groepsportret te maken ter gelegenheid van 35ste verjaardag van Bartout van der Feen (de Lille).

Links in beeld zit de jarige Bartout van der Feen. Sigaar in de hand, de benen over elkaar geslagen, kijkt hij zelfverzekerd voor zich uit. Naast hem zit zijn vader (Mr. Johan van der Feen) stijfjes langs de camera te kijken. In de ene hand de sigaar, in de ander de stok, wordt hier een heer van de oude stempel afgebeeld. Dan volgt de echtgenote van de jarige, Frederica (Van der Feen de Lille-Fontein Verschuur). Minzaam glimlachend kijkt ze in de lens. Ze draagt een mooie jurk en een hoge hoed. Op haar schoot houdt ze haar drie-en-halve maanden oude dochter. Daarvan is niet meer te zien dan een witte vlek, vanwege de bewegingsonscherpte.

In het midden zit Bartouts moeder (Anna Maria van der Feen). Het kleine vrouwtje, gekleed in een donkere jurk, houdt haar handen gevouwen in de schoot. Zij draagt geen hoed in tegenstelling tot de andere oudere vrouw naast haar. Dat is de schoonmoeder (Margaretha Fontein Verschuur). Zij draagt een donkere jurk en ook zij houdt haar handen gevouwen in de schoot. Onderzoekend kijkt zij naar de camera. De twee oudere dames zitten achter een ronde tafel.

Tegen schoonmoeder aangeleund staat de oudste dochter van Bartout, Anna Maria (7 jaar), met in haar armen een pop geklemd. Het meisje heeft lang haar en een mooie jurk aan. Ze kijkt naar iets links buiten beeld. Helemaal rechts in de compositie zit zoon Giesbert, op dat moment vijf jaar oud, op een groot hobbelpaard. Het jochie, gekleed in matrozenpak, kijkt vriendelijk lachend naar de camera. Staande achter het zittende gezelschap staan

de dienstboden opgesteld in slagorde. In dienstkleding (met alle drie een wit mutsje op), de armen langs het lichaam, kijken zij in de lens.

De foto vertoont een harmonieuze beeldopbouw. De zeven familieleden zijn naast elkaar gerangschikt, evenwichtig verdeeld over het vlak. In het midden de vrouwen, rechts en links geflankeerd door de mannen. Symmetrie wordt ook gesuggereerd door moeder en dochter die respectievelijk een baby en een pop in tegenovergestelde richting in de armen houden.

## De schoonfamilie

De foto is genomen op het terras van een huis aan de voorname Langestraat te Alkmaar. Het betrof een kapitaal woonhuis dat de familie van de echtgenote Frederica zo rond het midden van de achttiende eeuw had laten bouwen en dat, met korte onderbrekingen, heeft gediend als familiehuis voor de opeenvolgende generaties.<sup>6</sup>

Frederica (1859-1944) was de kleindochter van de in Alkmaar bekende Gijsbert Fontein Verschuur (1764-1838), een eierzuchtige ijdele man, afkomstig uit Friesland. In 1788 werd hij door stadhouder Willem v benoemd in het Alkmaarse stadsbestuur. Gijsbert raakte bevriend met burgemeester Daniël Carel de Dieu en met diens dochters. In 1797 huwde hij Cornelia Frederica de Dieu. Zijn vriendschap met zijn schoonvader en zijn huwelijk gaven hem al vrij snel toegang tot de hoge kringen van Alkmaar. Uiteindelijk werd hijzelf burgemeester van Alkmaar en maakte hij in de eerste helft van de negentiende eeuw jarenlang de dienst uit in de stad.<sup>7</sup> Dankzij zijn trouw aan de vorst werd hij in 1822 door koning Willem I in de adelstand verheven.

Dat zal Fontein Verschuur goed hebben gedaan want hij had een grote eigendunk en was zeer gevoelig voor status. Al eerder had hij het landgoed Ter Coulster bij Heiloo gekocht. Dat kon hij doen want hij behoorde tot de rijkste inwoners van Alkmaar. Aan de nog bestaande stal van wat eens een kasteel was geweest liet hij een nieuw huis bouwen. Aan dit buitenverblijf, waar hij zijn standsbewustzijn mee kon tonen, wilde hij ook graag de titel Heer ter Coulster verbinden. Dat lukte hem uiteindelijk in 1824, zij het dat heerlijke rechten intussen tot een overleefde praktijk was geworden.

Ook op een andere manier zocht Fontein Verschuur naar een passende representatie van zijn stand. Door de plaatselijke kunstschilder liet hij portretten maken van zichzelf, zijn vrouw en kinderen. Er is een litho van hem bewaard gebleven en ook het eerder genoemde portret gemaakt door C.H. Hodges, de bekende Engelse kunstenaar. Op dit portret, een borstbeeld in pastel, is nog duidelijk in het knoopsgat de Nederlandse Leeuw en het legioen van Eer te zien. Op een andere prent uit 1798 zien we Gijsbert afscheid

grenzen van stand vervaagden. De notabelenelite zocht naar nieuwe manieren om zich te onderscheiden.<sup>14</sup> Dat kon via de familiegeschiedenis die een bijzondere waarde ging vertegenwoordigen en het was de genealogie die de gelegenheid bood een claim op ‘aanzienlijkheid’ te onderbouwen om zo het sociaal prestige te vergroten.<sup>15</sup> Dat speelde zeker voor families als Fontein Verschuur/ Van der Feen de Lille, die lokaal hun politieke invloed verloren. Bartout nam als griffier en gemeenteraadslid nog wel een belangrijke plaats in, maar aan het einde van de negentiende eeuw maakte Nederland een proces van nationale eenwording door dat ten koste ging van de sterke positie van de regionale elite.<sup>16</sup> Op het moment dat notabele families met een sterke lokale basis deze positie verloren, moest ze zich als familie opnieuw definiëren.<sup>17</sup> En de oplossing daarvoor lag in de familie zelf: door afkomst en verleden te cultiveren, door een familietraditie aan te kweken. Het was een trend die zich kenmerkte door deftigheid, distinctie en distantie.<sup>18</sup>

Dat brengt ons terug bij de foto die Bartout liet maken achter het huis van zijn vrouw. Verschillende aspecten van de foto dragen bij aan de boodschap: de rangschikking van het gezelschap, de plaats van de dienstboden en de aangenomen pose geven informatie over de status van de familie. Zonder uitzondering kijkt het gezelschap in de lens, zich bewust van het plechtige moment. Voor alles lijkt deftigheid en standsbesef te moeten worden gedemonstreerd. Opvallend is ook de zelfingenomen houding van de opdrachtgever die ondanks zijn jonge leeftijd en de aanwezigheid van zijn vader zich laat representeren als de ‘pater familias’.

De plek is ook zorgvuldig gekozen, de familie had tenslotte ook naar een studio kunnen gaan. Maar juist door de foto achter het familiehuis te laten nemen en deze ook als decor te gebruiken – de camera had ook de andere kant op gekeerd kunnen worden, zodat de bomen in de tuin de achtergrond had gevormd – voegt Van der Feen de Lille zich in de reeks geslachten (de Dieu en Van der Feen) en generaties die het huis bewoond hadden.<sup>19</sup> Door zich zo nadrukkelijk in die familietraditie te plaatsen lijkt hij zich te identificeren met de geslachtsband van zijn vrouw, waaraan hij nu het geslacht Van der Feen toevoegt. Zo moeten we de foto dus begrijpen: in de context van Van der Feens genealogische praktijken. De foto was één van Bartouts pogingen om een zichtbare claim op aanzienlijkheid te onderbouwen en te demonstreren. Dankzij deze foto, een visuele vorm van genealogie, zijn voor eeuwig de geslachten verbonden.<sup>20</sup>

## Genealogie op film

Bijna veertig jaar later kiest Giesbert van der Feen de Lille deze foto vol betekenis tot voorbeeld voor zijn filmversie. Hij kiest voor dezelfde lokatie, het

familiehuis van zijn moeder, en voor dezelfde opbouw van het beeld. Ook een aantal personen keert terug. Vader is daar niet bij, hij is inmiddels overleden. Giesbert, destijds dat jongetje van vijf op het hobbelpaard, heeft zijn plek overgenomen. Als nieuwe 'pater familias' stuurt hij de compositie. Zijn moeder Frederica, destijds een nog jonge vrouw die net was bevallen van een dochter, leeft nog; ze is intussen grootmoeder en heeft als oudste het centrum van de compositie toebedacht gekregen. Naast haar zit haar dochter Bess; op de foto was ze nog een baby, maar nu is ze 39 jaar oud. De kinderen en moeders dienstboden maken het plaatje af. Noch Giesberts vrouw noch haar verwanten zijn aanwezig. Maar het gaat hier ook niet om het gezin noch om de schoonfamilie. Bartouts foto zou opgevat kunnen worden als een kwartierstaat waar de voorouders van beide partijen aan bod komen. In de filmversie gaat het in de allereerste plaats om een continuering van de tradities van Giesberts tak waarvan hij als enige in de mannelijke lijn de naam voortzet. De toekomst is verzekerd met twee zonen van wie de oudste, Bart, nu Giesberts oude plek op het hobbelpaard heeft ingenomen.

Hoe moeten wij dit voorzetten van de genealogische verrichtingen van zijn vader interpreteren? Giesbert neemt de iconografische traditie wel heel letterlijk. Op het moment dat Giesbert uiting geeft van familiebesef grijpt hij terug op bekende beelden (de foto) en bekende praktijken (die van de genealogie). En 'de genealogie ontstaat daar', zoals Frijhoff stelt in zijn echo van Huizinga, 'waar mensen behoefte voelen zich rekenschap te geven van hun verflechting met de ontwikkelingslijnen van cultuur'.<sup>21</sup> Aan de eerder gegeven verklaring – het zoeken naar een nieuwe familie-identiteit, door een combinatie van distinctiezucht en het cultiveren van afkomst en familiegeschiedenis – lijkt in deze eerste decennia van de twintigste eeuw nog een element toegevoegd kunnen worden. Een nostalgie naar vroeger die de historicus Nicolai in de *Kingma-kroniek* beschrijft als een verhevigd familiebesef – als een cultuur van omzien en van het ophalen van dierbare herinneringen.<sup>22</sup> Het is een nostalgie naar de negentiende eeuw als een verloren tijd toen er nog een vanzelfsprekend standsbesef gold. Voor Van der Feen geldt wat voor steeds meer families in de twintigste eeuw zal gelden, namelijk dat wat niet langer vanzelfsprekend is – het belang van verwantschap buiten de kleine kring van het gezin – zal moeten worden gecultiveerd om het in stand te houden. Deze vorm van familiebesef had een sterk historische dimensie en kreeg vorm in het samenstellen en koesteren van genealogie en iconografie.

Dat gold voor Bartout, maar dat gold in 1931 ook nog voor Giesbert. Bepaalde lijnen lopen nog door: het huis in de Langestraat is er nog, men kan zichzelf nog immer beschouwen als een notabele familie. Ten slotte neemt de familie in Alkmaar nog steeds een vooraanstaande plaats in. Als Giesberts zuster Bess in 1938 dan eindelijk gaat trouwen, op 46-jarige leef-

tijd, worden in de trouwfilm die bij die gelegenheid wordt gemaakt de attributen van voornaamheid vastgelegd. De rode loper wordt voor het paar uitgelegd vanaf het ouderlijke huis tot aan het stadhuis – een kleine honderd meter lopen – en de halve stad is uitgelopen om dit schouwspel te bekijken. Een politieman houdt al te nieuwsgierig volk op afstand.

Dergelijke beelden maken ons er op attent dat ondanks alle filmopnamen van Zwitserland, Algiers, Engeland of andere buitenlandse plaatsen, de gehele filmcollectie een sterke verbondenheid met de eigen omgeving van de familie vertoont. Het toont hoezeer de identiteit van de familie vastzit aan de locatie. In het filmshot is dat het familiehuis, dat is overgegaan van generatie op generatie en dat is verheven tot statussymbool en een plek van (materiële) herinneringen.<sup>23</sup>

Deze herinneringsplekken zijn niet alleen verbonden met het huis, maar ook met de straat, de stad en het landgoed. Zo wordt het groepsportret voorafgegaan door beelden van Alkmaar, met onder andere opnamen van de kaasmarkt en het drukke verkeer op een kruispunt. Na het groepsportret volgen opnamen van de voorkant van het huis en krijgen we een indruk van de Langestraat. Deze straat is ook het decor van de trouwfilm over Bess: daarin zien we hoe de drukke straat deels wordt afgezet voor het huwelijk. Bovenal is daar het landgoed Ter Coulster als een plek waar de familie steeds weer terugkeert: voor een picknick, een feestje van de oudste dochter, zomaar op een zondagmiddag of met vrienden voor een wandeling.

Het genealogisch thema is niet alleen sterk lokaal gebonden, het is ook sterk *gender*-bepaald. Het is opmerkelijk dat in het groepsportret de in de familiefilm gebruikelijke patronen van aanwezigheid zijn doorbroken. Vader is aanwezig in tegenstelling tot moeder. In de meeste familiefilms is het kerngezin het belangrijkste onderwerp en dat gezin wordt nogal eens teruggebracht tot een moeder met haar kinderen. Vader is slechts indirect present: zijn aanwezigheid loopt via de camera. De afwezigheid van dit vaste patroon benadrukt het feit dat in het groepsportret niet het gezin het onderwerp is, maar de familie. En waar in het gezin over het algemeen de affectieve waarden centraal staan, bepaalt de familie zich tot afkomst.

Het patriarchale aspect speelt daarmee een belangrijke rol. In het filmshot, net als op de foto overigens, heeft vader de centrale plaats ingenomen. Dat is niet zozeer in het centrum van het beeld, waar zijn moeder zit, maar links. Van daaruit overziet hij de compositie. Zo vestigen zowel de foto als de film de structuur en machtsrelaties van de familie. In de foto ligt al besloten wat de plaats later van het jongetje op het hobbelpaard zal zijn, en daarom is het niet verwonderlijk dat zoveel jaar later Giesbert verhuist van zijn plek rechts naar links. De filmversie bepaalt op zijn beurt weer toekomstige keuze door nu de plek op het hobbelpaard toe te kennen aan de oudste zoon, als eerste opvolger in de mannelijke lijn. Deze dwingende

opstelling, die lijnen van het verleden voortzet in het heden en tracht voor te schrijven voor de toekomst, ontnemt de film elk naïef karakter en accentueert nog eens het formele aspect van dit groepsportret.<sup>24</sup> Daarmee is het filmportret niet alleen een middel om sociale distinctie vorm te geven, maar ook een middel om binnen de familie de onderlinge machtsverhoudingen vast te leggen. Het is zoals de kunsthistoricus Pointon stelt in haar beschrijving van achttiende-eeuwse groepsportretten (*conversation pieces*) over afkomst en verwantschap: genealogie en gender kunnen nooit worden gescheiden.<sup>25</sup>

Het moederschap is overigens niet helemaal afwezig: grootmoeder heeft een belangrijke plek in het midden toebedeeld gekregen. Zij voegt aan het thema moederschap (reproductie) nog een extra dimensie toe: zij belichaamt het familiebesef. Haar aanwezigheid vormt voor haar nageslacht (de kinderen en de kleinkinderen) de levende schakel naar de negentiende eeuw en de eens adellijke familie Fontein Verschuur.

## Iconografische traditie

Elke familie en elke generatie schept, herschept, verandert of bedenkt weer een traditie die opnieuw vorm geeft aan een familiebesef, gebaseerd op een authentiek dan wel fictief verleden.<sup>26</sup> Toen Giesbert zich in zijn film baseerde op een oude foto, continueerde hij een traditie die zijn vader begonnen was. Hij voegde daar zijn twintigste-eeuwse beelden aan toe met een nieuwe techniek. Maar ook zijn vader opereerde niet in een vacuüm: ook hij kon terugvallen op een lange traditie. Van de verschillende takken en generaties van deze familie zijn vele portretten bekend. Steeds waren daarbij verschillende keuzes mogelijk geweest: een schilderij, een tekening, een aquarel of een silhouet. In de negentiende eeuw kwam de omslag naar fotografie. Vanaf dat moment liet de familie zich ook afbeelden met fotografische technieken.

Het is de vraag in hoeverre de fotografie in het algemeen een einde aan de portretkunst in de schilderkunst maakte of juist haar status nog eens verhoogde. Bracht de fotografie in de eerste plaats esthetische vernieuwing of lag de betekenis vooral op het sociale vlak? Een belangrijke verandering was dat nu grotere groepen toegang kregen tot het aanleggen van een portrettengalerij op fotopapier en het was dan ook niet verwonderlijk dat vanaf het midden van de negentiende eeuw het aantal studiofotografen snel steeg.<sup>27</sup> Esthetisch gezien sloot fotografie zich vooral aan bij bestaande conventies uit de portretkunst.

Van der Feen kon zich voor zijn visualisering van zijn kwartierstaat richten op bekende familiegroepen uit de schilderkunst, bijvoorbeeld de *conver-*

*sation pieces*, een genre dat de familie met een grotere mate van intimiteit en directheid weergaf. Een dergelijke benadering paste prima bij de kwaliteiten van de fotografie en uiteindelijk ook bij de familiefilm, omdat hier nogal eens activiteiten het aanzetten van de camera motiveerden. Eigenlijk delen de schilderkunst, de formele en de *candid* fotografie en ook de familiefilm een geschiedenis die steeds gebruikmaakt van dezelfde fundamentele beelden, zoals Julia Hirsch terecht opmerkt in haar studie naar familiefotografie.<sup>28</sup> Hirsch onderscheidt drie tradities, namelijk: de familie als eenheid gebonden door bezit, de familie als een spirituele eenheid gebaseerd op morele waarden en de familie als een affectieve eenheid.<sup>29</sup> Daarvan was met name de eerste verbonden met iconografische traditie in dienst van verwantschap en genealogie.

Welke keuzes ook gemaakt werden, in de negentiende eeuw werd in de portretkunst gelijkenis de dominante praktijk.<sup>30</sup> De fotografie paste naadloos in dat negentiende-eeuwse realisme. Een bekende stelling luidt dat de principes van fotografie afzonderlijk al lang bekend waren, maar dat fotografie pas kon worden 'uitgevonden' toen een passende manier van kijken aanwezig was in de schilderkunst. Dat was het moment waarop de geïdealiseerde weergave werd verlaten ten gunste van een weergave van de werkelijkheid zoals die zich aan het oog voordoet.<sup>31</sup> Fotografie wist het geschilderd realisme zelfs te overtreffen, door de gezochte authentieke gelijkenis tot in alle details vast te stellen. Tegelijkertijd werd dat vermogen tot detaillering nogal eens verlaten ten gunste van bijna sjabloon-achtige fotoportretten die heden ten dage de indruk van inwisselbaarheid geven. Gekozen werd voor een vaste formule. 'Stijfjes poseerde men in de mooiste japon of het zondagse pak in de rol van de 'deftige dame met haar lieve dochters' of 'zeer gedistingeerd heer'.<sup>32</sup> In plaats van te zoeken naar persoonlijke elementen lijkt de fotograaf voornamelijk geïnteresseerd in tamelijk stereotiepe afbeeldingen die aan een 'burgerlijk schoonheidsideaal' beantwoorden.<sup>33</sup>

Het lijkt er zelfs op dat fotografie helemaal geen vernieuwing bracht, ook niet in de vorm, bijvoorbeeld in de wijze van kadering. De kunsthistoricus Locher ziet in de negentiende-eeuwse schilderkunst een vooruitwijzing naar het snapshot-fotoportret van de twintigste eeuw: de schilderijen van Degas vertonen een 'fotografische' kadering met 'een zo'n gedurfde compositie, zo'n natuurlijke fase uit een beweging' dat, volgens Locher, in de fotografie van de jaren zeventig van de negentiende eeuw niet voor komt.<sup>34</sup> Toch liet Degas zich inspireren door fotografie vanwege haar spontane, fragmentarische en directe kwaliteiten.<sup>35</sup> De informele kwaliteiten van de familiefotografie, vooral als amateurfotografie, zouden veel later herkenbare beeldtaal van de familiekiek worden.

nemen van zijn vrouw. Zijn vrouw staat bij het hek en Gijsbert staat in zijn jachttenue met geweer en jachthond. Niet toevallig koos Gijsbert voor dit thema dat sterk werd geassocieerd met adel.<sup>8</sup> Dat Gijsbert werd gedreven door een sterk familie- en standsbewustzijn, dat voor een deel leunde op het aanzien van zijn schoonfamilie De Dieu, blijkt ook uit het feit dat het huis volhing met 35 familieportretten uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw.<sup>9</sup>

Het lukte de kinderen van Gijsbert niet een adellijke huwelijkspartner te vinden.<sup>10</sup> Het huwelijk van kleindochter Frederica met Bartout van der Feen (in 1884) maakte een einde aan de adellijke verheffing van de familie. Bij de generaties na Gijsbert valt bovendien een terugtrekking uit bestuurlijke functies te constateren. Alleen de echtgenoot van Frederica nam deel aan het plaatselijke bestuur: hij zat jarenlang in de gemeenteraad.

## Genealogie

Bartout had een opvallend grote interesse voor de afkomst van zijn schoonfamilie. Het grote familiehuus op stand, inclusief een kunsthistorisch waardevol interieur met daarin onder andere ook de portretten, werd in 1890 door Bartout opnieuw aangekocht, nadat deze eerder voor de familie verloren was gegaan.<sup>11</sup> Bartout vestigde zich in dit huis. Na zijn dood, in 1921, bleef zijn vrouw daar wonen tot haar overlijden in 1944. Naast het huis verwierven Frederica en Bartout ook het landgoed Ter Coulster te Heiloo, zonder huis overigens. Vele jaren daarvoor was het landhuis dat Gijsbert had laten bouwen alweer afgebroken en vervangen door een boerderij.

Over zijn schoonfamilie publiceerde Bartout in *De Nederlandsche Leeuw*: over De Dieu (de schoonfamilie van zijn schoonvader Gijsbert), maar ook over andere verwante takken van zijn vrouw. Hij kocht daartoe zelfs delen van familie-archieven op.<sup>12</sup> Van der Feen kwam zelf uit een gegoede familie. Hij stamde af van de uit Friesland afkomstige predikant Bartout van der Feen (1739-1815) en Antonia Johanna Charlotta de Lille. Deze tak werd in 1912 opgenomen in het *Nederland's Patriciaat*. In 1897 verwierf Bartout Van der Feen (vijf jaar na de foto) zich een dubbele naam doordat hij via een Koninklijk Besluit de naam van zijn overgrootmoeder De Lille toegevoegd wist te krijgen.

Van der Feen de Lille stond in zijn belangstelling voor genealogie niet alleen. In toenemende mate was het zoeken naar een – liefst aanzienlijk – voorgeslacht een populaire hobby voor heren van goede stand. Een verklaring voor deze in de tweede helft van de negentiende eeuw toenemende belangstelling was een verlangen een verheven afkomst en familiestatus te creëren.<sup>13</sup> Een dergelijk verlangen kwam naar boven op een moment dat oude

## Sociaal gebruik

Waarom laat een familie voortaan een fotoportret maken in plaats van een schilderij? Waarom koopt ze uiteindelijk een (film)camera als middel om het gezin zelf vast te gaan leggen? Kortom, hoe en wanneer wordt een nieuw medium een sociaal geaccepteerd gebruik? Het geschilderde portret was een dure aangelegenheid en het gebruik beperkte zich tot de maatschappelijke bovenlaag. Het was een manier om de maatschappelijke positie duidelijk te maken. De opkomende burgerij, die in de negentiende eeuw zijn nieuwe positie ontleende aan bezit in plaats van aan geboorte, wilde deze groep imiteren. Dat kon op betaalbare wijze door zich te laten portretteren met behulp van de nieuwe fotografische techniek. Fotografie voorzag in een sociale behoefte en kon daarom snel tot een geaccepteerd medium uitgroeien. Het maken van een foto werd een symbolische handeling waarmee de nieuwe groep haar sociale aanzien zichtbaar maakt. De verzameling familiefoto's wordt een pendant van de traditionele galerie van voorouders, zo stelt de socioloog De Haas: de burger heeft het recht verworven voor het nageslacht vereeuwigd te worden.<sup>36</sup> In Nederland startten vanaf de jaren vijftig fotoateliers waar, tegen een kunstzinnig geschilderde achtergrond, leden van de burgerij zich konden laten fotograferen. De hoge burgerij voerde aanvankelijk de boventoon in de fotografie en bepaalde de smaak van het grote publiek.<sup>37</sup>

Dat ook families die een geschilderd portret wel konden betalen toch overgingen op het fotoportret, valt wellicht te verklaren met wat Bazin eens de psychologische behoefte aan realisme noemde: een verlangen de waarneembare werkelijkheid na te bootsen. In de portretkunst was dit verlangen naar realisme – naar een ware en objectieve representatie van de werkelijkheid – dominant geweest. De fotografie voegde daar haar mechanische vermogen van een nog grotere nauwgezetheid en gedetailleerdheid aan toe. Bovendien bood fotografie al snel de mogelijkheid van zelf doen: de nieuwe herinneringstechniek groeide uit tot een hobby. In eerste instantie gold dit enkel de notabelen: zij werden amateur. Pas in de eerste helft van de twintigste eeuw werd fotografie een populaire tak van vrijetijdsbesteding die voor iedereen toegankelijk was.

Het duurde even voordat de filmcamera voor iedereen toegankelijk werd. Filmen was natuurlijk een dure hobby. Op het moment dat grote groepen toegang hebben tot het fotoportret lijkt de maatschappelijke bovenlaag zich te kunnen onderscheiden van de massa door de aanschaf van een filmcamera, want wie wilde filmen moest kunnen beschikken over vrije tijd en geld: de camera was een luxe consumptiegoed dat status uitdrukte, zoals eens het geschilderde portret dat deed.

Met de steeds grotere verspreiding van de foto- en filmcamera raakt de portretschilderkunst langzamerhand uit de gratie. Deze afbeeldingspraktijk bleek niet langer vanzelfsprekend in de twintigste eeuw. Fotografie en cinematografie hadden duidelijk voordelen. Ten eerste, de camera maakt het mogelijk mobieler te zijn: men kan de camera gemakkelijk overal mee naar toe nemen. Ten tweede nodigt het apparaat en de (foto)filmrol er toe uit een groter aantal momenten vast te leggen in vergelijking met de spaarzamere portretkunst: van zowel de wandelvakantie als de eerste stappen van het kind, geen stap hoeft te worden gemist.<sup>38</sup> Ten derde – en dat is niet onbelangrijk – iedereen kan het in principe zelf doen.

### Genealogische montage

Vanwege het feit dat conventies nog zo lang doorwerken in de iconografische traditie – hetzij op linnen, hetzij op papier of celluloid – kan men stellen dat portretteren gezien kan worden als een conservatieve praktijk.<sup>39</sup> Maar tegelijkertijd gaat het bij het schilderen, het fotograferen en het filmen steeds om geheel eigen procédés die al doende eigen werkelijkheden scheppen.<sup>40</sup> We hoeven niet alleen te kijken naar de film van Van der Feen de Lille. Het ‘genealogisch moment’ treffen we vaker aan in familiefilms.

De amateurfilmer Hans Nicolai gebruikt in zijn film over zijn ouderlijk huis uit 1941 negentiende-eeuwse schilderportretten van (over)grootouders om op zoek te gaan naar familiegelijkenis. Zo vergelijkt hij in een close-up van zijn moeder haar fysionomie met die van haar grootmoeder op het schilderij. Het betreft hier een bijzondere onderneming. Het meisje, dat op bezoek is en veelvuldig voor de lens verschijnt, zal later de echtgenote worden van de maker. Maar zij is ook een afstammeling van zijn grootmoeder. Haar aanwezigheid motiveerde de maker de portretten van stal te halen, zonder dat haar toekomstige verbintenis voor beide op dat moment in zicht was.

Een uitstekende gelegenheid voor een visuele genealogie op film was een feestelijke partij. Dat is het moment waarop iedereen samen is en dat moment zien we vaak in de traditionele iconografie van het familieportret terugkomen.<sup>41</sup> De familiefilm leent zich bij uitstek voor een dergelijke vereniging der generaties. Een mooi voorbeeld zijn de twee trouwfilms van Adriaan Ariëns Kappers.<sup>42</sup> De eerste trouwfilm is gemaakt ‘ter herinnering aan den Gouden Bruiloft van den heer en mevrouw Dr. J. Ariëns Kappers-Klaassen’ (1922), de ouders van de maker. Het jubilerende echtpaar staat op een mooie herfstige dag in de tuin en het gezelschap komt één voor één langs om te feliciteren. De handeling van het handen schudden geeft de camera de gelegenheid iedereen duidelijk te registreren. Vervolgens stelt iedereen zich achter het echtpaar op zodat een groepsportret ontstaat. De

camera beweegt heen en weer in een *medium shot* om iedereen zichtbaar in beeld te krijgen. Formeel of stijf is de opstelling niet en het gedrag ook niet. De camera nodigt uit tot beweging en actie: als op een teken van de regisseur achter de camera juichen de aanwezigen en gaan hoeden en petten de lucht in. De film eindigt met een rondedans. Vier jaar later maakt Adriaan een film over zijn eigen zilveren bruiloft.<sup>43</sup> Dit voorbeeld is minder intiem dan het vorige filmportret. Het huwelijk wordt gevierd met veel gasten en met een trip naar verschillende locaties. In het tweede deel echter is er een reeks beelden die we zouden kunnen omschrijven als een genealogisch moment: de verschillende generaties van grootmoeder, ouders en kleinkinderen worden getoond. Het jubilerende echtpaar poseert buiten in de tuin met om haar heen de kinderen, gevolgd door shots die elders zijn opgenomen.

De weergave van deze visuele genealogie, het nadrukkelijk presenteren van meerdere generaties, wordt door Ariëns-Kappers, die in beide films of de camera hanteert of de regie voert – hoe amateuristisch ook in hun uitwerking – zeer filmisch verbeeld.<sup>44</sup> Als het gezelschap stilstaat, beweegt de camera, voortdurend is er wisseling van perspectief. Desondanks blijft een zekere eenheid bewaard en ontstaat er tussen de afgebeelde personen een onderlinge verwantschap. We kunnen spreken van een vorm van ‘genealogische montage’, vanwege het principe van de film dat bij de kijker de neiging oproept om aan opeenvolgende beelden een onderlinge relatie toe te kennen.

## Oud en nieuw

Nu is het opmerkelijke dat alle drie de voorbeelden nogal verschillen van het genealogisch moment van Van der Feen de Lille. Bij Nicolai en bij Ariëns-Kappers ontbreekt elke formele indruk: hoewel de gebeurtenis wellicht enige plechtige verwijzingen heeft, wordt dat niet zo weergegeven. Er wordt gelachen en gezwaaid naar de camera. Ook in de filmcollectie van Van der Feen de Lille zit een dergelijk moment: in de trouwfilm van Bess en Willem vinden we dezelfde montage van aanwezige familieleden bij het diner. Zorgvuldig registreert de filmmaker iedereen die aanwezig is. Een duidelijke vooropgelegde compositie ontbreekt. Ook is er niet naar gestreefd om de groep in één keer in beeld te krijgen, en zoals we zo even al constateerden, dat hoeft ook niet: bij film wordt de potentiële gefragmenteerdheid vanzelf opgelost.

In zijn filmportret heeft Giesbert echter een negentiende-eeuwse studiofotografische praktijk nagevolgd en niet zozeer filmische principes gehanteerd. Het resultaat doet weinig filmisch aan. De filmtechniek wordt ingezet voor een portrettraditie, maar de regels van het spel van het nieuwe

medium en de conventies van de iconografische traditie botsen. In hoeverre heeft Giesbert grip op het filmproces? Anders dan fotografie, dat in staat is een moment te fixeren, is film bij uitstek een representatievorm dat in staat is tijd vast te leggen, inclusief alles wat in die tijd mogelijk kan gebeuren. Film behoort tot de zogenaamde *time-based-media*: er is sprake van een continue verandering in tijd met alle gevolgen van dien. Een zekere mate van toeval – zoals Mary Ann Doane stelt – is een karakteristiek van cinema.<sup>45</sup> De film Van Giesbert wil zich een plek veroveren in de portrettengalerij, maar het is dus de vraag of dat zo kan lukken. Maar er gelden ook andere oorzaken die een dergelijke imitatie in de weg zitten.

## Amateur

Sociaal- en cultuurhistorische veranderingen beïnvloedden de productie, inhoud en receptie van de familiefilm zodanig dat de nagestreefde continuïteit verloren ging. In de eerste plaats is het nodig te kijken naar de productieomstandigheden. Niet onbelangrijk is dat de vakman is vervangen door een amateur. Dat is relevant omdat in toenemende mate in veel gezinnen en families een lid van de groep de rol van de professional overnam. Door het toenemende gemak van de moderne reproductiemiddelen als fotografie, en door lagere kosten, gingen steeds meer mensen zelf familieportretten maken. In de jaren twintig en dertig waren het vooral de hoge burgerij en de welgestelden die gebruikmaakten van nieuwe technieken als amateurfilm. Met de introductie van 16mm werd het amateurfilmen een populaire aangelegenheid, voor enkelen zelfs een hobby. Voor de meesten, zoals Van der Feen, bood het een nieuwe mogelijkheid de familie vast te leggen. Door de familie in bewegend beeld vast te leggen kon men zich in ieder geval onderscheiden van de massa die zich gewoon liet kijken.

Dat het veel moeilijker is het zelf te doen dan het te laten doen, maken de twee shots wel duidelijk. De compositie is veel minder afgewogen dan op de foto. Alhoewel werd getracht de oude beeldopbouw te volgen, inclusief een hobbelpaard, een houten bank, een tafel en de dienstboden, is hier geen vakman aan het werk geweest.<sup>46</sup> Het meest opvallende verschil is dat het de maakster niet lukt het geheel in één keer in beeld te krijgen zodat zij twee shots nodig heeft. We zien dus eerst het linker deel van de compositie en vervolgens het rechter deel. Er is nog een verschil in vorm als gevolg van de ‘amateuristische’ productiewijze. De filmcamera staat in het shot te dicht bij het gezelschap opgesteld, waardoor een voorgrond (en de voeten van de aanwezigen) ontbreken. Het shot heeft daardoor nauwelijks de dieptewerking die de originele foto wel heeft. Tot slot, was er nog één groot nadeel van het zelf-doen: degene achter de camera – in dit geval is dat de moeder – komt

zelf niet in beeld en maakt geen deel uit van het portret. Technisch was dit wel op te lossen met een zelf-ontspanner, maar in de praktijk bleef het lastig om tegelijkertijd twee rollen te vervullen.

## Informeel

Laten we nog eens één keer het filmportret bekijken. Het was een zonnige dag toen vader Giesbert besloot het fotoportret over te doen op film. Het gezelschap is zomers gekleed. De meisjes dragen korte lichte zomerjurkjes, en de twee jongetjes zijn gestoken in een korte broek. Vier paar blote benen geven een vrolijke zomerse sfeer aan de foto. Ook tante Bess draagt een lichte eenvoudige jurk met korte mouwen. Eigenlijk valt één persoon op door haar donkere kleuren en hoeveelheid kleren. Dat is grootmoeder in het midden. Over haar jurk draagt ze een donkere jas. Bovendien heeft ze een hoed op, net als veertig jaar eerder.

Haar afwijkende kledinggedrag maakt de kijker alert op de grote verschillen in verschijning met de negentiende-eeuwse groep. De foto is genomen zo rond dezelfde tijd van het jaar als de film, maar de kleding is veel donkerder, stijver en netter. Het meisje heeft, in tegenstelling tot haar nichtjes later, lang haar en een donkere blouse en donkere kousen. Ook de vijfjarige Bartout heeft geen blote benen, maar draagt kousen onder zijn korte broek. De drie volwassen vrouwen zijn zonder uitzondering gekleed in lange donkere jurken die geen deel van het lichaam onbedekt laten. In vergelijking daarmee ziet Bess er veertig jaar later bloot uit. Ook de heren zitten op de foto strak in het pak. Het laatste verschil betreft de dienstboden. De uniformen zijn in de eerste helft van de twintigste eeuw nog niet helemaal verdwenen, maar wel een onderdeel daarvan: de hoofddeksels. De dienstboden dragen hun haar in de film bovendien lang en los.

Dat kledinggedrag voor de camera maakt het gefilmde groepsportret tamelijk informeel, zoals sociologen dat zouden benoemen. Die informaliteit die onbewust door het formele groepsportret heen breekt, is interessant omdat deze innerlijke tegenstelling iets weergeeft van de gewijzigde productieomstandigheden, maar evenzeer iets zegt over veranderde normen en waarden met betrekking tot gezin en familie. ‘Op oudere foto’s kijken de mensen haast altijd ernstig en streng. Rond de jaren ’20 en ’30 deed de lach pas zijn intrede – om er nooit meer uit te verdwijnen’, schrijven de sociologen Boerdam en Oosterbaan Martinius in hun onderzoek naar familiefotografie.<sup>47</sup> Dat lijkt een wat al te scherpe grens, maar zeker kenmerken veel oudere portretten zich door een stijvere attitude. Op ons negentiende-eeuws fotoportret valt bij sommigen slechts een zeer voorzichtige glimlach te ontdekken. Dat had natuurlijk te maken met de techniek die door

een langzamer sluitertijd een statischer gedrag van de geportretteerden vereiste. De spanning in de compositie werd gezocht in de vormgeving, de groepering van de personen en de attributen. Het hobbelpaard is een opvallende illustratie van zo'n attribuut. In de studio werden nog veel andere rekwisieten gebruikt, maar thuis vormen het eigen huis, de stoelen, banken en tafels een natuurlijk decor.

Een dergelijke zorgvuldig gekozen opstelling, die de onderlinge verhoudingen en hiërarchie accepteert en accentueert, verdwijnt steeds vaker in de twintigste-eeuwse snapshotversies van het groepsportret. De amateur die nu zelf zijn portret maakt en zijn gezelschap schikt heeft als bekende of als familielid minder professioneel gezag. Ook de techniek maakt informeel gedrag gemakkelijker en misschien wel gewenster. Als stilzitten geen vereiste meer is, ontstaat al gauw beweging in het gezelschap. Belangrijker is wellicht dat de maker zelf deel uitmaakt van het gezelschap en daarmee eerder een affectieve kijk heeft dan een formele blik. Amateurfilm is een informeel medium en vandaar ook de spanning in het filmportret waarin een formeel gegeven wordt geïmiteerd met een informeel medium.<sup>48</sup> Fotografie en film werden gewoner en alledaagser en daarmee werd de aanwezigheid van de camera vanzelfsprekender. Toen Giesbert in 1892 een fotograaf uitnodigde, kleepte de familie zich voor die plechtige gelegenheid en gedroeg zich als voor een vreemde die een blik wierp op de familie. Veertig jaar later staat moeder achter de camera, iemand die behoort tot de groep. Bovendien zijn de gezinsleden en de verwanten gewend aan de nabijheid van de (film)camera; had vader het apparaat al niet talloze keren meegenomen bij verschillende gelegenheden?

Zo blijkt telkens weer dat Giesberts imitatie een bijna onmogelijke opgave is. Ondanks zijn pogingen te komen tot een getrouwe weergave kan het resultaat niet verhullen dat een andere tijd is aangebroken. Kijk bijvoorbeeld eens naar de rangschikking van het personeel. Op de foto zien we een duidelijke scheiding aangebracht tussen de familie en het personeel. Op de voorgrond zit op een rij de familie en daarachter staan de dienstboden. In de film zijn er nog slechts twee dienstboden en op de plaats waar eens een derde stond heeft nu een familielid haar plaats ingenomen, met als resultaat dat de voorheen strikte scheiding is doorbroken, al is er een duidelijk verschil nog steeds zichtbaar.

Ook de verhoudingen binnen de familie lijken veranderd, althans de film representeert een veel grotere mate van emotionele verwantschap en affectieve relaties dan de foto. Op de foto is zelfs aan haar houding niet te zien dat daar een jonge moeder zit, trots op haar jongstgeborene. De blik en houding van de vrouw is gericht op de camera: dit doet zij door het aannemen van een pose, dat wil zeggen dat ze een plechtige houding aanneemt voor de gelegenheid. In de film komt nu samen de vertrouwdheid met de

camera, het vrijere gedrag voor de camera, en informelere onderlinge verhoudingen. Niet langer is het belangrijkste streven de 'juiste' houding te vinden, maar is de activiteit er een van gerichtheid op elkaar. Voortdurend worden blikken uitgewisseld tussen elkaar. In het eerste deel van het shot kijken slechts een paar leden van de groep naar de camera, de rest van het gezelschap heeft aandacht voor de jongen op het hobbelpaard. Zelfs grootmoeder die veertig jaar geleden zo doelbewust en zelfbewust naar de camera keek, vergeet meerdere keren het bedoelde plechtige moment en kijkt niet continu naar de camera. In die zin is er geen plechtig moment: het poseren is tot een bewegend proces geworden, een activiteit waarin die ene seconde die ze ooit eens stil moest zitten, niet meer bestaat.

## Vertoning

De filmcamera en de praktijk van het amateurfilmen hebben niet alleen het resultaat beïnvloedt, ook is er sprake van verandering in de vertoning en de waardering van het portret. De receptie van een film verschilt nogal van die van andere portretvormen. In het oude familiehuus was het mogelijk te dwaalen langs de schilderijen aan de wand, vol respect en eerbied voor 'stand aan de wand', of te bladeren in een album waarbij de kijker zelf kon bepalen hoeveel aandacht hij of zij wilde schenken aan de foto.

Een dergelijke receptie ontbreekt bij film. Het gefilmde familieportret ligt stil in een filmblik. Een omslachtig procédé is nodig om het portret te bekijken. Het licht moet uit, de gordijnen dicht. Het filmdoek moet worden geïnstalleerd en de projector moet in de juiste stand worden geplaatst. Als alles klaar staat, de kinderen hun plaatsen hebben ingenomen en het licht van de projector werkt, kan de voorstelling beginnen. Als dan de film niet knapt omdat het te lang in opgerolde toestand in het filmblik heeft gezeten, gebeurt het wonder. Die mensen, ooit bijeen geweest en toen geportretteerd, komen nu tot leven met een wonderlijke magie. Het voordeel, de bijna magische aanwezigheid van familieleden uit een andere tijd, heeft echter een groot nadeel. Ze zijn slechts tijdelijk aanwezig. Soms duurt het moment maar enkele seconden. Voor we het weten zijn we al weer beland in een ver vakantieland.

Dat maakt dat familiefilm niet zonder problemen geschaard kan worden in een iconografische traditie van familieportretten. Een gefilmde portret kun je niet ophangen en het is dus onmogelijk een dergelijk portret permanent aanwezig te laten zijn. Het is de vraag of zo'n permanente en nadrukkelijke presentatie die het schilderij nodig heeft, wel past in de twintigste-eeuwse trend naar privatisering van het familieleven. Rob van der Laarse constateerde ten aanzien van de notablenstand dat deze zich terugtrok uit

het uitgaansleven en dat de notabele levensvormen werden ‘teruggebracht tot de boezem van het gezin’.<sup>49</sup> Deze hang naar privacy valt zeker ook bij Van der Feen de Lille te constateren: Frederica deed rond 1900 nauwelijks nog aan visites.<sup>50</sup> Onderzocht zou kunnen worden in hoeverre ook voor Nederland gold wat voor de Verenigde Staten gold, waar de socioloog David Halle constateerde dat toen het aantal formele en meer publieke ruimtes van het huis verminderde ook het aantal formele – in het bijzonder geschilderde – familieportretten afnam.<sup>51</sup>

Het feit dat een dergelijk gefilmd portret niet permanent aanwezig is, kan ook betekenen dat de tijdelijke aanwezigheid veel intensiever wordt ervaren. Dat was echter voor de kinderen van Giesbert niet het geval. Lange tijd was dit voorbeeld van familiebesef vergeten. Pas toen de films werden overgezet op video en de oude foto uit de doos werd gehaald bleek de overeenkomst tussen de twee beelden. Het is daarom dat vaak pas op het moment dat de collectie wordt afgesloten, omdat de maker te oud wordt om de camera te hanteren, of overlijdt, dat voor nieuwe generatie kijkers langzaam het besef doordringt dat die films een blik op het familieverleden geven. Dan beginnen de oude beelden aan een nieuw leven.

## Familiebesef

Giesbert beriep zich in 1931 in zijn film op het representatiesysteem van het formele portret, dat een traditie vertegenwoordigde die deels achterhaald was. Hij gebruikte het portret als een middel om ideeën en conventies te representeren ten aanzien van zijn eigen positie in het sociaal-maatschappelijke leven en het familieleven met een vorm uit een andere tijd. Het resultaat is gaan wringen, de veranderingen in tijd bleken onmiskenbaar invloed uit te oefenen. Mede door die spanning is het portret echter een veelbetekend moment in zijn filmcollectie geworden: het toont ons de behoefte aan traditie, aan herinneren en gedenken van een samenleving die op het punt stond te verdwijnen. Stijve burgerlijke vormen waren al bijna geschiedenis en het was niet langer mogelijk iconografische tradities op de oude voet voort te zetten.

Na de Tweede Wereldoorlog staat, midden in de wederopbouw, een nieuwe generatie achter de camera. De kinderen zijn inmiddels getrouwd en hebben zelf weer kinderen gekregen. Net als hun vader filmen ze de gebruikelijke vrijetijdstaferelen van een familie in goede doen, maar dan nu met een 8mm camera. De collectie van Bart bijvoorbeeld (dat jongetje op het hobbelpaard) bevat beelden van de vakanties in Zwitserland en de uitstapjes naar het landgoed dat nog steeds in familiebezit is.<sup>52</sup> Verder zien we verjaarspartijtjes voorbij flitsen, bezoeken aan grootmoeder, afzwemmen van een

dochter en de hond met puppies. Alkmaar is uit zicht verdwenen. Na het overlijden van zijn moeder in 1944 werd het huis verkocht daar geen van de leden nog in Alkmaar woonde of werkte.

De voorliefde van vader en grootvader voor genealogie is niet helemaal verdwenen. Ter gelegenheid van 75-jarig jubileum van *De Nederlandsche Leeuw* in 1958 laat Bart zijn kwartierstaat opnemen in het *Kwartierstatenboek*.<sup>53</sup> Bij dat jubileum stelde de voorzitter van het Koninklijk Genootschap voor Geslacht- en Wapenkunde dat de genealogie thans een serieuze hulpwetenschap was en niet langer meer 'en bagatelle' gezien moest worden, als een 'middel ter bevrediging van persoonlijke ijdelheid'.<sup>54</sup> De voorzitter kon op dat moment niet voorspellen hoe populair genealogie als hobby nog zou worden. Familiegeschiedenis als hobby zou een steeds hogere vlucht nemen. Mensen zijn in toenemende mate geneigd hun eigen geschiedenis vast te leggen, huizen worden mini-museums waar kostbaar bronnenmateriaal wordt opgeslagen en voor een intieme kring tentoongesteld.<sup>55</sup> Families als Van der Feen de Lille konden vaak bogen op een langer en beter gedocumenteerde familiegeschiedenis.

Er was dus ook bij de naoorlogse generatie wel degelijk sprake van familiebesef. Tradities werden voortgezet. Het paste in de familiecultuur van Van der Feen de Lille om dat te doen: om het familie-archief te onderhouden, uit te breiden en te koesteren. Al in 1947 werd de familiestichting De Dieu opgericht en geleidelijk aan werd en wordt nog steeds materiaal overgedragen aan het regionaal archief van Alkmaar. De gegevens over de schilderijen werden toegankelijk gemaakt via het Iconografisch Bureau en er werd voor het bezit van de familie Van der Feen de Lille een Stichting Familiebezit opgericht.

Maar zijn er in de filmcollectie van de derde generatie Van der Feen de Lille sporen van de visuele genealogische tradities terug te vinden? Op het eerste gezicht ontbreekt een nadrukkelijk vormgegeven familiebesef zoals bij Giesberts filmportret. Dat is niet verwonderlijk. Over het algemeen heerst in familiefilm een vorm van presentisme. De camera is gericht op actie, op het moment, op het nu voor later. Tijd speelt een andere rol. Het schieten van een plaatje is een investering voor later: het is het produceren van een toekomstige herinnering. De film functioneert eerder als familiegeheugen voor de komende generatie dan dat hij reflecteert over het verleden. Daarbij komt dat nieuwe tradities en conventies en andere gezinsnormen en waarden aan familiefilm andere eisen stelt. In de *snapshot*-traditie van de twintigste eeuw speelt emotionele verwantschap een grotere rol dan historische verwantschap. In twintigste eeuw geldt meer dan ooit dat familiebesef vooral ook gezinsbesef is. Maar misschien vertegenwoordigen de beelden van die naoorlogse generatie wel degelijk familiebesef. Ten slotte schaaft opnieuw een generatie zich in een traditie van vastleggen van

momenten uit het familieleven. Nog is het moeilijk voor te stellen dat ook deze recente 8mm films of zelfs video's van het eigen gezin historische waarde hebben en op hun manier passen in een visuele familiale herinneringscultuur.

Wellicht zijn recente vormen van familiebesef ook zo moeilijk te benoemen en te traceren omdat ze zo vluchtig zijn, zo informeel en daarmee moeilijk herkenbaar, ook omdat een code – waarvan Giesbert zich nog kon of durfde te bedienen – ontbreekt. Maar dergelijke 'vluchtige momenten van ernst' zijn er wel degelijk bij de derde generatie.<sup>56</sup> Een mooi voorbeeld is de film die Bart maakt in 1967 tijdens het verjaardagsfeestje van zijn 15-jarige dochter. De huiskamer is vol kinderen. Vader bevindt zich met zijn camera te midden van het feestgedruis en zichtbaar is dat hij zich maar ternauwernood in de drukte weet te handhaven. Dan begint hij met een *shot* waarvan het de bedoeling is het gezelschap er in één camerabeweging op te zetten. Halverwege het shot verschijnt op de achtergrond een portretschilderij van Gijsbert Fontein Verschuur. Even blijft de camera hangen bij het portret – het is meer een soort aarzelen eigenlijk – maar dan bepaalt de camera zich weer tot het heden.

Ook Bart van der Feen de Lille was opgegroeid in een familie waarin familiebesef vanzelfsprekend was: het vastleggen en herinneren behoorde tot de familiecultuur. Dat het niet zo nadrukkelijk een imitatie hoeft te zijn van oudere vormen werd gaandeweg duidelijk. Film creëert zijn eigen vormen. Familiefilm bleek een twintigste-eeuwse herinneringstechniek die een passende bijdrage kon leveren aan familiebesef. Hoeveel van dergelijke 'vluchtige momenten van ernst' hebben we over het hoofd gezien?<sup>57</sup>