

RITUEEL  
VAN  
HUISELIJK GELUK

EEN CULTUURHISTORISCHE VERKENNING  
VAN DE FAMILIEFILM

*Susan Aasman*



HET SPINHUIS  
2004

ISBN 90 5589 224 6

© 2004, Het Spinhuis, Amsterdam

Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Omslagontwerp: Jos Hendrix

Lay-out: Hanneke Kossen

Uitgeverij Het Spinhuis, Oudezijds Achterburgwal 185, 1012 DK Amsterdam

# RIJKSUNIVERSITEIT GRONINGEN

## Ritueel van huiselijk geluk Een cultuurhistorische verkenning van de familiefilm

### Proefschrift

ter verkrijging van het doctoraat in de  
Letteren  
aan de Rijksuniversiteit Groningen  
op gezag van de  
Rector Magnificus, dr. F. Zwarts,  
in het openbaar te verdedigen op  
donderdag 30 september 2004  
om 13.15 uur

door

Susanna Ida Aasman  
geboren op 9 november 1964  
te Emmen

Promotor: prof. dr. K. van Berkel

Beoordelingscommissie: prof. dr. D. F.J. Bosscher  
prof. dr. B. Hogenkamp  
prof. dr. W. Uricchio

# INHOUDSOPGAVE

Woord vooraf ix

## Inleiding

**De familiefilm als historische bron** 1

Groeiende belangstelling 3

Publiek of privé 5

Amateurfilm of familiefilm 6

Ritueel van huiselijk geluk 8

Lachen naar de camera 10

Manier van kijken 13

Methode 15

Tonen of verhalen 17

Bronnenkritiek 18

Overzicht 19

## 1 Ric en Anita kopen een camera

**Amateurfilm als ritueel van twintigste-eeuwse vaderschap** 21

Nieuwe vormen van huiselijkheid 22

Introductie van de amateurfilm 24

Sociale spreiding 27

Gender en techniek 29

Huiselijke expressie 32

Mannelijke huiselijkheid 34

Representatie van het vaderschap 37

## 2 Tussen hobby en herinnering

**Een nieuwe techniek, een nieuwe plicht** 39

Een nieuwe techniek 41

Amateurkinematografie 44

Bewegende babies, bewegende blaadjes 45

Een nieuwe vorm van herinneren 48

Een nieuwe plicht 50

Tussen hobby en herinnering 51

- Amateurfotografie 53  
'De periode voor den kino-amateur zijn thans aangebroken' 55  
De amateurfilmer als eenmanskunstenaar 57  
De Nederlandse Smalfilmliga 59  
Een serieus medium 61  
De kunst van het herinneren 63
- 3 De wereld buitenshuis**  
**Geschiedenis en de grenzen van familiefilm** 65  
Peereboom 67  
Festen 71  
Familiekroniek 72  
Amateurfilmen in oorlogstijd 75  
Oorlog en huiselijkheid 77  
Zichtbaarheid 79  
Dubbele werkelijkheid 81  
Ritueel in oorlogstijd 83  
Strategie van het geluk 86
- 4 Het romantische apparaat**  
**Over het huwelijk en de filmcamera** 89  
Het romantisch apparaat 91  
Opdrachtfilms en amateurfilms 92  
Het huwelijk als herinnering 95  
De iconografie van de huwelijksfilm 96  
In- en uitstappen 98  
Het romantische huwelijksverhaal 101  
Koekjes bij de thee 108
- 5 Een erediens voor het kind**  
**Familiefilm, vaderschap en kindertijd** 113  
Twintig minuten Jetty 114  
De collectie 116  
De wereld van het kind 118  
De eeuw van het kind 119  
Jet leert lopen 120  
Armen, benen, neuzen 124  
Observeren 126  
Kinderspeelfilms 128  
Film, vorm, vaderschap en Jetty 130

**6 O, mijn kinderen, graag gebroken brood**  
**Religieuze repertoires in de familiefilm** 137

Ambities 139

Religieuze gezinscultuur 141

Audiovisuele kracht 142

Katholieke film 144

Het Rooms Katholieke grote gezin 146

LEVENSGANG 151

Natuurlijke geboorteregeling 155

Moederschap 156

Vaderschap 162

**7 Traditie, generatie en genealogie**  
**Familiefilm en familiebesef** 165

De filmcollectie 167

Het shot uit 1931 168

De foto uit 1892 171

De schoonfamilie 172

Genealogie 173

Genealogie op film 174

Iconografische traditie 177

Sociaal gebruik 179

Genealogische montage 180

Oud en nieuw 181

Amateur 182

Informeel 183

Vertoning 185

Familiebesef 186

**Epiloog** 189

Visualisering van de geschiedenis 190

Herinnering en alledaagse geschiedenis 191

Authenticiteit en de *home movie* stijl 193

Popular memory: persoonlijk én publiek 195

MAALSTROOM 196

Van archivaris tot producent 197

**Noten** 201

**Bronnen** 223

**Register** 235

**Bijlage I** 243



## WOORD VOORAF

Ik weet nog precies wanneer mijn fascinatie voor familiefilm begon: het was in de herfst van 1992 toen ik bij een Groninger boer werd uitgenodigd in Den Andel in het uiterste puntje van Groningen. Daar ging in de logeerkamer een 8mm projector aan waarna bewegende beeld bibberend op de muur verscheen. Direct daarna viel de projector uit. Een groot elastiek bood uitkomst: deze werd bevestigd om de spoelen op hun plaats te houden. Toen eindelijk de projector begon te ratelen, werd ik – een vreemde – vol vertrouwen ingewijd in het verleden van deze familie.

Mijn bezoek aan deze boer was een direct gevolg van mijn onderzoek dat ik destijds uitvoerde in opdracht van de Geschiedeniswinkel (RUG). Het onderzoek was een pilotstudy naar amateurfilm als regionaal historische bron. Eén van de doelstellingen was te bekijken in hoeverre een promotieonderzoek naar amateurfilm mogelijk zou zijn. Al vrij snel werd mij duidelijk dat amateurfilm een bijzonder interessante bron was en bovendien een nog vrijwel onontgonnen terrein. Het bezoek aan Den Andel maakte mij vooral duidelijk dat met name familiefilm, een amateurgenre dat niet veel meer behelst dan het vastleggen van huis en haard, eindeloos fascinerend kon zijn. Vanaf dat moment wist ik het zeker: als een dergelijk promotieonderzoek er zou komen, dan was ik degene die dat zou moeten mogen uitvoeren.

Het lukte wonderwel. Dankzij Klaas Gert Lugtenborg van de Geschiedeniswinkel kreeg ik de ruimte mijn pilotstudy naar eigen inzicht in te richten. Jet Spits was al die tijd en ook de jaren die volgden een enthousiast collega. Tity de Vries en Bert Hogenkamp ondersteunden mijn onderzoeksopzet en gelukkig verklaarde Klaas van Berkel zich bereid promotor te worden van dit onderzoek naar een toch wat obscure historische bron. In september 1993 werd ik AIO aan de Faculteit der Letteren.

Toen ik begon en nog niet precies wist waar te beginnen, ontdekte ik dat in de Verenigde Staten iemand een proefschrift had geschreven over amateurfilm. Dat was Patricia Zimmermann (Ithaca) die vervolgens in de eerste fase van het onderzoek mij heeft willen begeleiden als co-promotor. Haar prikkelende en uitgesproken meningen stimuleerden mij om eigen onderzoeksvragen te ontwikkelen. Bij deze dank ik haar voor haar inspirerende

bijdrage. Klaas van Berkel was een geduldige begeleider. Hij heeft mij de tijd gegund mijn inzicht te laten groeien. Voor mij was hij een belangrijke stimulans om op dit onbetreden terrein vooral mijn eigen stem te laten horen. Daarvoor ben ik hem dankbaar.

Het seminar 'Media en Theorie' dat gedurende een aantal jaren in Utrecht onder leiding van William Uricchio werd gehouden was een stimulerende ontmoetingsplek van AIO's op het gebied van mediaonderzoek. Daarnaast was er de lokale AIO-tuin in Groningen: de kamer die ik deelde met de 'jongens' Robert Jan Bron, Jeroen Benders Bert Overbeek, Erik Storm, Eric Jorink, Henk de Jong, in een latere fase Erik de Graaf, Jan Hein Furné, Joost Vermoolen en uiteindelijk ook vrouwelijke collegae als Hanneke Hoekstra en Eelke Muller.

Onontbeerlijk was natuurlijk de beschikbaarheid van filmmateriaal. Het onderzoek begon met een verkenning van filmcollecties in Nederland. Nu, na meer dan tien jaar is er veel veranderd op het gebied van de archivering van amateurfilm, maar aanvankelijk was het zoeken moeizaam. Dat maakte de medewerking van een aantal filmarchivarissen cruciaal. Ik prijs mij zelf gelukkig met de toegewijde hulp van een aantal personen. Paul Kusters, destijds werkzaam bij het Filmmuseum in Amsterdam, stelde mij meer dan eens in de gelegenheid ontdekkingen te doen in de bijzondere collectie familie-films van het Filmmuseum. Het materiaal wat daar lag, was vaak afkomstig uit het begin van de twintigste eeuw. Het betrof meer dan eens 35mm nitraat-film dat alleen in Overveen kon worden bekeken. Belangrijk was ook de hulp van Harry Romijn van het Gronings Audiovisueel Archief. Zijn archief bestaat net iets langer dan mijn onderzoek oud is. Samen hebben we meege-maakt hoe de belangstelling voor amateurfilm is toegenomen en steeds meer wordt erkend als belangrijke historische bron voor regionale geschiedenis.

Van onschatbare waarde was de medewerking van Henk Verheul, conservator van de Smalfilmmuseum in Hilversum. Hij was het die ooit het vermetele plan opvatte amateurfilm te gaan verzamelen, te beschrijven en toegankelijk te maken voor publiek. Wat begon als een aardige verzameling op zolder groeide uit tot een unieke collectie amateurfilm. In binnen- of buitenland is geen vergelijkbare goed toegankelijk en geconserveerd archief te vinden. Zonder deze collectie en de voortdurende behulpzaamheid van Henk was dit onderzoek nauwelijks mogelijk geweest. Eerst thuis op zijn zolderkamer in Blaricum, later in het eerste museum pand in een voormalige visrokerij te Huizen en tenslotte aan de Oude Amersfoortse weg in Hilversum: altijd was ik welkom. In 2007 zal de bijzondere collectie amateurfilm, maar ook bijbehorende tijdschriften, apparatuur, foto's en gebruiksaanwijzigingen worden overgedragen aan het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.

Elke keer dat ik voor mijn onderzoek bij een familie op bezoek ging, overviel mij weer die zelfde prettige sensatie als die eerste keer in Den An-del.

Het was altijd bijzonder aangenaam als ik de gelegenheid kreeg te spreken met mensen die konden vertellen over de bewegende beelden die hun vader of echtgenoot had gemaakt. Vaak waren dat volwassenen die ik – via de film – als baby kende. Graag wil ik van de gelegenheid gebruik maken de families te bedanken die mij zonder enig voorbehoud toegang hebben gegeven tot hun verleden. Vera en Stella Huygen en hun broer Patrick Huygen gaven me waardevolle informatie. Ook hun broer Vincent, geëmigreerd naar de Verenigde Staten, stuurde zijn herinneringen aan vroeger naar mij op. Hans en Wim Festen boden gastvrijheid en informatie over het filmverleden van hun vader. Jet Schendstok bekeek met mij de vele uren materiaal van haar vader Piet Schendstok. Bartout van der Feen de Lille en zijn echtgenote boden mij meermaals de gelegenheid bij hen thuis de collectie bekijken en stuurden op verzoek foto's en andere informatie op. Suze Nicolai-Dijksterhuis zat meer dan eens met mij voor het televisietoestel te kijken naar de beelden die haar man ooit had gemaakt. Ik heb hun hulp zeer gewaardeerd en ik hoop dat ik recht doe aan het gestelde vertrouwen in mij.

Het schrijven van een proefschrift is blijkbaar zo'n typische onderneming die niet alleen door collega's met belangstelling wordt gevolgd. Ook vrienden en verwanten bleven al die jaren geïnteresseerd in het wel en wee van het onderzoek. Ik wil hen allen bedanken voor de belangstelling en het geduld dat ze met mij hebben gehad. Tot slot wil ik mijn ouders bedanken. Mijn vader bezat foto- noch filmcamera en had niet veel op met visuele cultuur. Hij bracht mij – heel bewust – de liefde voor het geschreven woord bij. Helaas maakt hij de uitgave van dit boek niet meer mee. Mijn moeder bracht mij – onbewust – de fascinatie voor het familieportret bij: zij bezit twee prachtige oude fotoalbums vol kiekjes. Het ene album had een gele omslag en het andere een rode. Ik kon als kind uren doorbrengen met het bladeren in haar verleden vol ooms en tantes die ik nooit had gekend.

'Mama, ben ik dat?' vroeg David (5 jr) eens toen ik weer eens naar zwart-wit beelden van baby's zat te kijken. 'Mama, ben ik dat?' vroeg even later zijn grotere zus Heleen (8 jr). Wat moest ik antwoorden: dat ik de helft van hun leven naar *andere* baby's heb gekeken? Toch heb ik minstens evenveel geleerd van hun aanwezigheid in het echte leven, in kleur, dan van het bestuderen van de zwart-wit filmbeelden. Van hen heb ik vooral geleerd wat het betekent om kinderen te hebben: een diep verlangen de tijd te kunnen vasthouden. Ik voelde mij soms sterk verwant met de man achter de camera. Dat inzicht is een belangrijke basisgedachte in het boek geworden. Tot slot: het was fijn mijn liefde voor het (bewegende) beeld te delen met Jan. Ik heb veel geleerd van zijn manier van kijken. Zijn vermogen om als kunstenaar anders naar beelden te kijken dan ik als historicus was voor mij een belangrijke aanvulling. Aan hem draag ik dit boek op.



# INLEIDING

## DE FAMILIEFILM ALS HISTORISCHE BRON

*Cultural analysis is (or should be) guessing at meanings, assessing the guesses, and drawing explanatory conclusion from the better guesses, not discovering the Continent of Meaning and mapping out its bodiless landscape.*  
Clifford Geertz<sup>1</sup>

Hans Nicolai was 28 jaar en nog ongetrouwd toen hij in 1939 van zijn eerste zelfverdiende geld als arts een filmcamera kocht. In diezelfde tijd werd hij gemobiliseerd als officier en toen in mei 1940 de Duitse troepen Nederland binnenvielen vocht hij bij de Moerdijk. Na de capitulatie zat hij korte tijd vast als krijgsgevangene in Zutphen, maar al spoedig werd hij vrijgelaten en mocht hij huiswaarts keren. Gedurende de rest van de oorlog woonde hij min of meer gedwongen bij zijn ouders thuis in Usquert (Groningen).

Nicolai gebruikte zijn vrije tijd om thuis te filmen. Zijn eerste film is een verslag van zijn leven in het ouderlijke huis: over zijn vader, moeder en vooral over zijn twee zussen. Hij filmt ze als ze opstaan, als ze het brood snijden, als ze de hond uitlaten. Dat laatste levert een prachtig beeld op: terwijl de twee jonge vrouwen in een regenjas onder aan de dijk lopen, rijdt boven aan de dijk een trein voorbij. Het is een bewegend portret van een gezin waarvan de onderlinge band vanzelfsprekend is.

Gedurende de vijf bezettingsjaren veranderde er veel: Nicolai werd verliefd op Suze Dijksterhuis, verloofde zich met haar en trouwde haar ten slotte in 1943. Een jaar later werd hij vader. Tot aan zijn dood in 1964 filmde hij met enige regelmaat zijn huiselijk leven met zijn vrouw en kinderen, zoals hij eertijds deed bij zijn ouders thuis. Heel soms richtte hij de camera op lokale activiteiten: de intocht van Sinterklaas in het dorp of een dagje uit met bejaarden. Spoel na spoel legde Nicolai zijn leven vast op film.<sup>2</sup>

In de twintigste eeuw namen meer mensen het vastleggen van hun eigen geschiedenis zelf ter hand. Waarom ook niet? Geschiedschrijving is niet het alleenrecht van de historicus, zoals de historicus Raphael Samuel al stelde.<sup>3</sup> ‘Doe-het-zelf’ werd in de twintigste eeuw steeds meer een vanzelfsprekende huiselijke activiteit die zowel kon gelden voor het verbouwen van een eigen

Alien en Jet Nicolai in:  
FAMILIEFILM  
NICOLAI, 1940-1941.  
Bron: GAVA



keuken als voor het construeren van een eigen gezinsgeschiedenis. Film en fotografie boden daartoe nieuwe mogelijkheden. Deze amateurmedia werden in de twintigste eeuw zo populair dat het inmiddels niet meer is voor te stellen dat iemand niet ergens een foto, film of video van zijn familie heeft liggen.

Dit boek gaat over dat zelf filmen van het gezinsleven. Familiefilm is de meest gebruikte, maar misschien niet helemaal correcte term hiervoor. Familiefilmen is te omschrijven als een activiteit waarbij een lid van het gezin gebeurtenissen uit het leven van het gezin vastlegt met een filmcamera met als doel de film te bewaren en te vertonen voor leden van het gezin. Dus: door, voor en over het gezin.

Dat maakt het filmen tot een bijzondere activiteit omdat eigenlijk elk onderdeel van de activiteit betekenisvol is. Terwijl de filmwetenschap er vanuit gaat dat de betekenis van film pas bij de vertoning – dus in het hoofd van de kijker – tot stand komt, geldt voor amateurfilm dat juist ook het filmen op het moment zelf een betekenisvolle daad is voor het gezin. Familiefilm is een activiteit waaraan alle leden van het gezin deelnemen, bijvoorbeeld op een zondagmiddag, eerst tijdens de opnamen en later tijdens de vertoning.

Familiefilm is dan ook meer dan een filmproduct. Film is gezellig, het is een vorm van vrijetijdsbesteding, maar ook een serieuze onderneming die

in sommige gezinnen kon uitgroeien tot een vast ritueel. Want hier wordt een herinnering voor later geproduceerd; er wordt gewerkt aan de opbouw van het familiegeheugen. In zijn gezellige, licht informatieve, stijl poneerde Dick Boer, de man die meer dan vijftig jaar handboeken over amateurfilm schreef: 'Filmen is een liefhebberij voor mensen die leuke dingen beleven en die willen vasthouden voor nu en later'.<sup>4</sup> Dichterbij kun je haast niet komen: liefhebberij, leuke dingen en bewaren voor nu en later. Boer schiept een idyllisch beeld van een idyllische hobby.

Familiefilm is echter allerm minst zo eenvoudig te definiëren: het is een lastig karwei deze bron precies te plaatsen. Zo is het nodig de familiefilm nadrukkelijk te onderscheiden van de zogenaamde amateurfilm. In het dagelijks taalgebruik wordt met de term amateurfilmer vooral aangeduid een enigszins naïeve en ongeoefende praktijk, herkenbaar aan zijn authentieke en eenvoudige beeldtaal. In kringen van de georganiseerde amateurfilmers daarentegen geldt sinds lang deze benaming als een eretitel: één die aangeeft dat men weliswaar een niet-professionele filmmaker is, maar toch wel iemand die zijn hobby serieus beoefent, dat wil zeggen een hoger niveau nastreeft. Voor deze amateurs geldt juist de familiefilm als een naïeve en ongeoefende praktijk.

Wat is familiefilm dan? We zullen in een reeks van historisch-theoretische verhandelingen en kritische analyses het genre familiefilm onderzoeken. Dan zullen we zien het niet alleen gaat over film maar vooral ook over vaderschap en moederschap; over de rol van de industrie, van de technologie en de opkomst van een consumptiecultuur; over de relatie tussen visuele cultuur, cinema, herinnering en familiegeschiedenis.

## Groeiende belangstelling

Familiefilm vindt zijn oorsprong in de mogelijkheden die de opkomst van de filmtechniek aan het einde van de negentiende eeuw bood. Pas in de twintigste eeuw zou dit amateurmedium echt doorbreken. Toen werd de drempel om tot koop van een filmcamera over te gaan minder hoog door een lagere prijs en groter bedieningsgemak. Toch bleef amateurfilm lange tijd slechts te betalen voor de betere stand. Inmiddels is het zelf vastleggen in bewegend beeld (film/video/digitaal) van het gezin een ingeburgerde traditie naast de familiefotografie. Familiefilm is daarmee een nieuwe en fascinerende bron die inzicht biedt in hoe mensen kijken naar hun eigen wereld en hoe ze daaraan vorm geven. Het belang hiervan is evident: wie de twintigste eeuw wil begrijpen en aandacht wil besteden aan de audiovisuele media als onlosmakelijk onderdeel van de alledaagse cultuur, hoort ook aandacht te schenken aan de private vormen van mediaproductie.

Het laatste decennium is er steeds meer aandacht voor dit genre gekomen. Honderd jaar na het begin van de cinema ontdekten filmcritici een nieuwe filmstijl: de *home movie* stijl. Familiefilm, zo heette het, is in staat iets uit te drukken wat met professionele middelen en een professionele instelling niet mogelijk is. Eric de Kuyper noemt het ‘de poëzie van het banale’ en ‘een verwonderde spontane blik’.<sup>5</sup> Voor hem bezit de home movie stijl een authenticiteit die in de professionele cinema al lang verloren is gegaan. Een dergelijke herwaardering heeft ertoe geleid dat archiefinstellingen aandacht gingen geven aan hun verzameling amateurfilms, filmmakers gebruik gingen maken van dit soort archiefmateriaal en filmfestivals dergelijke *found footage* films (films die worden samengesteld uit amateurbeelden gevonden op vlooiemarkten en in archieven) programmeerden.<sup>6</sup>

Het is de spontane omgang met beelden die home movies de kracht van gewooneheid geeft en die een ‘nostalgie naar de authentieke ervaring’ oproept, zoals de voormalige filmcriticus Hans Beerekamp stelt. Hij vergelijkt het met het wonder van een trein die de zaal inrijdt, een verwijzing naar de sensatie van de eerste bioscoopbezoeker die geconfronteerd werd met de beelden van de gebroeders Lumière.<sup>7</sup> Het is juist die nostalgie die ook regionaal en lokaal heeft geleid tot een herwaardering van historisch beeldmateriaal gemaakt door amateurfilmers. Daar waar de cameramensen van Polygoon alleen op hoogtijdagen langskwamen, bood de plaatselijke hobbyfilmer een alternatief. Er zijn voorbeelden van lokale amateurs die decennia lang het wel en wee van een dorp vastlegden. Regionale archieven zijn zich inmiddels bewust van de waarde van het materiaal en zijn begonnen met verzamelen en conserveren van amateurfilm. In navolging van de regionale archieven ontdekten lokale en regionale televisieprogramma’s dat filmmateriaal uiterst aantrekkelijk kon zijn voor een breed publiek.<sup>8</sup>

Meer dan alleen aan te zetten tot nostalgie, kan amateurfilm ook aanleiding geven tot een andere vorm van geschiedschrijving. Het is een kwestie van willen erkennen van de waarde van dit materiaal dat soms een blik gunt op – wat de filmmaker Hans Keller noemde – de ‘zijstraten van de geschiedenis’.<sup>9</sup> In dergelijk zelfgemaakt beeldmateriaal liggen verborgen geschiedenissen opgeslagen van bijvoorbeeld etnische en culturele minderheden, stelt de Amerikaanse onderzoeker Karen Ishizuka. Zij deed onderzoek naar opnamen die een Japans-Amerikaanse amateurfilmer maakte ten tijde van de Tweede Wereldoorlog.<sup>10</sup> De beelden vertellen het verhaal van Japanse Amerikanen die gedurende een aantal jaren als vijanden werden beschouwd en preventief werden weggestopt in kampen.

Naast de regionale archieven erkennen ook nationale archieven dat films van amateurs deel uitmaken van het culturele erfgoed en dus beheerd moeten worden. Ook hier is intussen vruchtbare samenwerking ontstaan tussen bewaren, hergebruik en onderzoek. In toenemende mate wordt zo privé-

materiaal onderdeel van een collectief geheugen. Wie nu iets wil zien over de koloniale periode in Nederlands-Indië bezoekt de collectie amateurfilm van het Nederlands Filmmuseum in Amsterdam. En de omvangrijke collectie van het Smalfilmmuseum in Hilversum, het eerste museum dat systematisch amateurfilm verzamelde, is een veel geraadpleegde collectie.<sup>11</sup> Internationaal is de belangstelling eveneens waarneembaar. In Europa hebben archieven, producenten en onderzoekers zich georganiseerd in 'Inedits' en in 1997 koos de Internationale Federatie van Filmarchieven (FIAF) amateurfilm tot thema onder de titel: 'Out of the attic: archiving amateur film'. Archivarissen uit de hele wereld kwamen hun materiaal toelichten.<sup>12</sup>

## Publiek of privé

Amateurfilm is dus een tamelijk nieuwe historische bron die mogelijkheden biedt om verschillende nieuwe vragen op te werpen of oude vragen op een nieuwe manier te beantwoorden. Juist omdat veel amateurfilm is gemaakt in de huiselijke sfeer is het materiaal niet alleen moeilijker te traceren, maar is het vaak ook lastiger om de betekenis ervan te beoordelen. Het is niet altijd meteen duidelijk wat te doen met dergelijke huis-, tuin- en keukenfilms: welke rol kunnen ze bijvoorbeeld spelen in het historische debat? Eén van de belangrijke historische vraagstukken van de twintigste eeuw was die van de gescheiden sferen, van publiek en privé in relatie met de rol van mannen en vrouwen. Familiefilm stelt op zijn eigen wijze dit vraagstuk aan de orde.

Ligt hier al een begin van de laat twintigste-eeuwse trend om privé-leven publiek te maken? Biedt de praktijk van het familiefilmen zicht op de vraag waarom reality soaps als *Big Brother* en 'celebrity reality soaps' over publieke personen die hun privé-leven via de televisie publiek maken, zo populair zijn? Dergelijke vragen worden in cultural studies veelvuldig aan de orde gesteld. Zo probeert Liesbet van Zoonen het overweldigende succes van *Big Brother* te verklaren uit een soort verzet tegen de strikte scheiding tussen publiek en privé uit een groot verlangen naar alledaagse herkenbaarheid op de televisie.<sup>13</sup> Audiovisuele media zijn meer dan eens in staat gebleken de grens tussen publiek en privé te overschrijden. Zo veroverden radio en televisie een letterlijk centrale plek in het gezin en brachten het publieke debat thuis. Tegelijkertijd speelde vooral televisie een rol in de tendens om privé-levens voor het grote publiek zichtbaar te maken. John Hartley beschouwt televisie daarom als een medium tussen twee sferen.<sup>14</sup> Televisie is in staat gebleken het bestaansrecht van de strikte scheiding tussen het openbare leven en de privé-sfeer ter discussie te stellen. De vraag is natuurlijk hoe zich deze trend die zich aan het einde van de twintigste eeuw voordoet, verhoudt met de al oudere traditie van het familiefilmen?

'The code of the happy home could never ignore the presence of intimacy on display', stellen Chase en Levinson in hun prikkelende boek over het negentiende-eeuwse, Victoriaanse 'spectacle of intimacy'.<sup>15</sup> In de twintigste eeuw werd deze behoefte om het eigen geluk zichtbaar te maken algemeen of beter gezegd onmisbaar. Het werd een middel waarmee het eigen geluk kon worden afgemeten, nu – voor 'eigen publiek' – en in de toekomst – voor de volgende generaties. Tegelijkertijd was familiefilm een instrument om het privé-domein scherper af te bakenen: de camera en degene die hem bedient, hadden zo hun eigen voorkeuren wie wel en wie niet gefilmd kon worden.

## Amateurfilm of familiefilm

Het proefschrift *Reel families. A social history of amateur film* van de Amerikaanse historicus Patricia Zimmermann is één van de eerste monografieën over de home movie.<sup>16</sup> In haar boek, waar Foucault nadrukkelijk in doorklinkt, onderzocht zij hoezeer het vertoog over amateurfilm bepaald werd door Hollywood, filmfabrikant Eastmann Kodak en camerafabrikanten als Bell & Howell. Zimmermann concludeert dat door deze bemoeienis amateurfilm in zijn mogelijkheden beperkt werd tot een strikt huiselijk gebruiksartikel. Doordat professionals uit de filmindustrie via de populaire pers, de radio en de advertenties de standaard bepaalden, kon Hollywood zijn esthetische normen opleggen als zaligmakend. Het professionalisme domineerde waardoor de amateurfilm gemarginaliseerd werd: deze kon nooit aan die hoge normen voldoen. Zimmermann onderscheidt drie periodes. Aanvankelijk gold amateurfilm als een technisch speeltje (1897-1923), in de jaren twintig en dertig werd amateurfilm tot een slechte imitatie van Hollywood en vanaf de jaren vijftig verwerd amateurfilm tot een belangrijk consumptiegoed voor het gezin: 'a commodity whose consumption supported the ideology of private life.'<sup>17</sup>

Volgens Zimmermann verloor met die verhuiselijking van de filmcamera het medium amateurfilm al vroeg zijn democratiserend en publiek potentieel, dat wil zeggen amateurfilm was niet in staat zich tot een artistiek, experimenteel of juist politiek medium te ontwikkelen. Doordat de amateurfilm vooral werd begrepen als een huiselijke medium raakte het gemarginaliseerd binnen het geïsoleerde domein van het gezin. Het werd een vrijetijdsbesteding, een nuttige hobby nog wel, maar één die in de eerste plaats het gezin diende. De esthetische norm van de home movie werd die van Hollywood, dat wil zeggen het ideaal van 'natuurlijk filmen' waarbij de leden van het gezin zich lieten filmen als was de camera niet aanwezig. Zorgvuldige voorbereiding moest al teveel spontaniteit voorkomen.

De geschiedenis van de amateurfilm in Nederland ondersteunt ten dele deze analyse van Zimmermann. Maar anders dan in de Verenigde Staten werd in Nederland het filmideaal niet zozeer bepaald door ‘Hollywood’, maar kenmerkte deze zich – zeker in de beginperiode van de jaren twintig en dertig – door nadrukkelijke kunstzinnige opvattingen over amateurfilm. Er werd in veel handboeken en amateurtijdschriften vaak en graag een tegenstelling geconstrueerd tussen de serieuze amateurfilmer en de familiefilmer. Familiefilm gold in dit vertoog als een bescheiden genre, dat er bijhoorde maar waarin men niet moest blijven steken. ‘De eerste taak van de film-amateur blijf ik steeds vinden: het aanleggen van een familie-archief, schreef de amateurfilmer Fr. Euldrink in zijn boekje *Wij filmen* (1932). Maar het was slechts een eerste stap. Dick Boer constateerde:

‘De meeste mensen gebruiken hun filmcamera om hun gezin te filmen. Enig!

Sommigen filmen daarnaast nog leuke dingen uit de stad en de omgeving. Oók heel erg de moeite waard. Een derde mogelijkheid van uw filmcamera is: zelf verhaaltjes op te nemen! Dat wordt wat!’<sup>18</sup>

De amateurfilmer zocht naar expressie en wilde voorbij de pure registratie. De amateurfilmer Knecht schreef dan ook: ‘Een geslaagde film is het product van geestesarbeid’.<sup>19</sup>

De zelfbenoemde ‘echte’ amateurs uit het begin van de jaren dertig zagen zichzelf het liefst als de erfgenamen van de avant-garde-filmkunst zoals de Filmliga die had voorgestaan. Amateurfilmen gold voor hen als een potentieel artistieke daad die zich teweer stelde tegen Hollywood. Dat de meeste amateurs een camera aanschafte om vooral thuis te gebruiken werd tandenknarsend erkend, al hoopten sommigen dat hier sprake was van een tijdelijke ‘cinografische kinderziekte’. Filmcriticus L.J. Jordaan schreef begin jaren dertig enige beschouwingen over de amateurfilm; hij deed zelfs enkele experimenten met een amateurfilmcamera waarna hij met de lezers de resultaten besprak. De kritische houding, die hij eerder reserveerde voor de professionele kunstfilm, werd nu ook de amateurs niet onthouden. Zo klaagde hij dat amateurs geen goede film konden produceren zolang men bleef steken in familie-opnamen, wat volgens Jordaan ‘een hel van verveling’ opleverde.<sup>20</sup> Voor deze ‘baby-met-opa-bij-onze-picnic’ tendens was geen plaats in de serieuze amateurfilmwereld.<sup>21</sup>

De spanning tussen de beoefening van de amateurfilm als een amateurkunst en de wens ‘leuke dingen te bewaren voor nu en later’ is een constante gebleven in het vertoog. De kunst van het filmen, dat wil zeggen de kunst van het vertellen, bleef een thema in veel handboeken, hoe bescheiden ook geformuleerd: ‘Zoodra de meer serieuze kinograaf de periode van uitsluitend familiebeelden voorbij is, gaat zijn belangstelling ook uit naar

speelfilms', aldus een auteur in 1932.<sup>22</sup> En hoewel de avant-garde-erfenis langzamerhand zoek raakte, is een blijvend verwarrend taalgebruik gebleven.

Daar komt nog één moeilijkheid bij: amateurfilm is dus enigszins een onhandige term, maar familiefilm ook. Familiefilm is een benaming die bijvoorbeeld ook gebruikt wordt om bioscoopfilms voor het hele gezin mee aan te duiden. Gezinsfilm of privéfilm zou wellicht een betere benaming zijn, maar die werden en worden zelden gebruikt.<sup>23</sup> De term zondagfilmer zou zelfs mooier zijn, maar het is een feit dat in de onderzochte periode de term familiefilm een veel gebruikt begrip is geweest.<sup>24</sup>

We zullen in dit boek onderscheid maken tussen familiefilm en amateurfilm, zoals ook Bert Hogenkamp en Mieke Lauwers deden met hun indeling in de twee categorieën familiefilm en hobbyfilm.<sup>25</sup> Terecht stellen ze dat elk genre om een specifieke benadering vraagt. Tegelijkertijd is de praktijk lastiger, zoals uit de analyses ook zal blijken. Familiefilmers wilden soms meerdere publieken bedienen en maakten daarbij – soms binnen één film – gebruik van verschillende beeldrepertoires die konden variëren van de familiefotografie, de klassieke verhalende cinema en de documentaire. De begrippen amateurfilm, hobbyfilm en familiefilm blijven daarom lastige categorieën: 'The work of amateurs is messy to think about' stelt Zimmermann: 'Amateur film is in a constant state of redefinition'.<sup>26</sup>

## Ritueel van huiselijk geluk

Zimmermanns vraag of de dominante huiselijkheidsideologie andere mogelijke vormen van amateurfilmen zoals een onafhankelijke, niet-commerciële, kunstzinnige cinema heeft verdrongen, is hier niet aan de orde. Want waar Zimmermanns studie eindigt, begint mijn interesse. De amateurfilm-technologie heeft van meet af aan vooral een rol gespeeld in de intimiteit van het gezin. En die constatering roept vragen op naar de betekenis van de komst van dit medium in de huiskamer. Wat betekent het dat amateurfilm in de praktijk vooral een bezigheid was die vooral thuis binnen het gezin plaatsvond en daar het onderwerp werd aangeleverd en het uiteindelijke resultaat werd vertoond?<sup>27</sup> We zouden deze sociale en culturele activiteit op zijn eigen merites moeten beoordelen om zo te voorkomen dat deze meer private versie van amateurfilm – juist omdat het behoorde tot de privé-sfeer – wordt gemarginaliseerd als een niet interessante bron.

Mijn stelling is dat het familiefilmen bijdroeg aan de constructie van een nieuw gezinsideaal en het uitoefenen van een nieuwe gezinspraktijk. Een belangrijk aspect daarvan was het vieren én bewaren van het eigen geluk. Het beoefenen van het familiefilmen werd zo een opvallend aspect van de

twintigste-eeuwse gezinscultuur. Wat ik wil laten zien is hoe familiefilm zich vestigt als een nieuw ritueel waarbij moderne technologie werd ingezet om een modern maar tevens behoudend gezinsideaal vorm te geven. Het is een praktijk die de gezinshistoricus John R. Gillis zou noemen: 'a world of their own making'.<sup>28</sup> Gillis poneert in zijn gelijknamige boek hoe in de twintigste eeuw het produceren van mythen, rituelen en beelden steeds meer een gezinsactiviteit werden en een doe-het-zelf praktijk. Gillis constateerde dat tegenover de dreigende desintegratie van de 'family we live with' de zelfgeproduceerde versies van de 'family we live by' staat. 'Constituted through myth, ritual, and image, they must be forever nurturing and protective, and we will go to any lengths to ensure that they are so, even if it means mystifying the realities of family life', aldus Gillis.<sup>29</sup>

Deze benadering waarbij de rituele functies van het gezin wordt herkend, biedt een belangrijke opening om familiefilm beter te begrijpen. Het is eigenlijk al eens eerder toegepast in een onderzoek naar familiefotografie, een genre dat sterke verwantschap vertoont met de familiefilm. Aanvankelijk heette familiefilm zelfs 'bewegende fotografie' of 'snapshot cinematography'. Familiefotografie heeft echter al veel eerder de aandacht getrokken. De socioloog Pierre Bourdieu bundelde in 1965 een aantal essays in zijn nog steeds veelgelezen *Un art moyen* over amateurfotografie.<sup>30</sup> In deze bundel, waaraan ook andere auteurs mee werkten, benadrukte Bourdieu vooral de familiale functie van fotografie. Bourdieu noteerde zijn aanvankelijke verbazing over het feit dat fotografie, die geen traditie kent, niet is overgeleverd aan individuele improvisatie? Uiteindelijk, zo is zijn stelling, veroverde fotografie een vaste plek in het gezin om de belangrijke momenten vast te leggen. In die zin werd fotografie een ritueel dat een functie had in het ver-  
eeuwiging van 'les grands moments de la famille', met als gevolg dat de continuïteit en eenheid van de groep benadrukt werden. Belangrijk was wel dat inhoud en gedrag van de gefotografeerden vast stond: niets anders mag gefotografeerd worden dan wat moet worden gefotografeerd.

De sociologen Boerdam en Oosterbaan leverden later kritiek op Bourdieu. Zij twijfelden sterk aan de functie van familiefotografie als een huishoudelijk ritueel in een tijd dat 'vormelijkheid en ritualisering van betrekkingen en activiteiten' nauwelijks nog een plaats hadden in het moderne gezin.<sup>31</sup> Deze kritiek is echter niet houdbaar: juist dat rituele aspect is sterk in Bourdieu's benadering en verdient nadere aandacht. Het is zeker waar dat er een proces van informalisering is waar te nemen in de twintigste eeuw dat ongetwijfeld ook invloed heeft gehad op de gezinscultuur, maar dat heeft de behoefte aan rituelen niet doen afnemen. Juist op het moment dat het gezinsleven zich ging concentreren op een beperkt aantal momenten in het dagelijkse leven – zoals de maaltijden en de zondag – werd de noodzaak tot integratie des te sterker gevoeld.<sup>32</sup> We volgen in dit boek de gedachte dat in de

twintigste eeuw nieuwe rituelen opkwamen om het gezin vorm te geven en dat familiefilm daar één van was.

De aandacht voor de rituele kanten van het gezinsleven is in de historiografie van het gezin is vooral te vinden in de Franse en Amerikaanse literatuur. John R. Gillis' studie *A world of their own making* is daar een goed voorbeeld van, evenals de laatste twee delen van de vijfdelige serie *De geschiedenis van het persoonlijk leven* onder redactie van George Duby en Phillipe Ariès.<sup>33</sup> Beide studies ambiëren een algemene Westerse gezinsgeschiedenis, maar Gillis beperkt zich toch vooral tot Amerika en de meerdelige Franse reeks gaat toch vooral over Frankrijk. De bronnen zijn respectievelijk voornamelijk Amerikaans dan wel Frans. Een Nederlandse variant is er vooralsnog niet. Toch biedt de eerder genoemde benadering ook voor de Nederlandse gezinsgeschiedenis een kans om het gezin op een nieuwe manier te benaderen. In dit boek zullen we zien hoe belangrijke thema's uit de gezinsgeschiedenis, zoals vaderschap, moederschap, ouderschap, kind-zijn, huwen, samenzijn, familiebesef via de filmcamera een eigen vorm kregen.

We richten onze blik vooral op de vroege periode van het familiefilm, namelijk van 1900 tot 1950 toen amateurfilmen nog een tamelijk elitaire aangelegenheid was, alleen binnen het bereik van hen die geld en tijd genoeg hadden. Amateurfilmen had toen nog niet die populariteit die het verkreeg na de wederopbouw, toen hogere inkomens en meer vrije tijd grotere groepen mensen toegang gaven tot een dergelijke hobby. Veranderingen in opvattingen over het gezin als hoeksteen van de samenleving, en de doorbraak van een massacultuur en massaconsumptie vormen in de eerste helft van de twintigste eeuw de historische context. Deze periode kenmerkte zich, zeker vanaf de jaren twintig, door een steeds verdere spreiding van fotografie, film en radio, die onder andere tot gevolg had dat mensen in toenemende mate naar zichzelf leerden kijken en luisteren.

## Lachen naar de camera

Eén van de mooiste momenten uit de collectie-Nicolai is het filmverslag dat Nicolai maakte van de bruiloft van zijn zus in 1941.<sup>34</sup> Op dat huwelijksfeest is ook een vriendin van zijn zus aanwezig, namelijk Suze. Nicolai heeft een oogje op haar en dat wordt gaandeweg de film steeds duidelijker. Aan het einde van het sobere trouwverslag merken we dat Hans de huiskamer vol gasten heeft verlaten en naar buiten is gegaan. Daar begint hij te flirten – via zijn camera – met Suze. Hij zit met zijn camera dicht op haar. In een close-up zien we hoe ze haar handen voor haar gezicht houdt maar vervolgens lachend naar de camera kijkt. Dan volgt een shot van Hans en Suze aan het stoeien: Hans probeert Suze nat te gooien met een gieter. Iemand anders



Kijker en de camera:  
Hans Nicolai filmt zijn  
zus in **FAMILIEFILM  
NICOLAI**, 1940-1941.  
Bron: GAVA



Hans Nicolai en  
Suze Dijksterhuis in:  
**HUWELIJKSFILM  
ABEL EN ALIEN**,  
1941.  
Bron: GAVA

moet even de camera hebben overgenomen, waarschijnlijk de bruidegom die we in een volgende shot ook buiten zien. Opnieuw volgen enkele close-ups van Suze die zowel verlegen als uitdagend de rol van de begeerde partij speelt. De camera speelt hier een dubbelrol: namelijk als een manier om toenadering te zoeken en tegelijkertijd als een manier om die toenadering vast te leggen.

Het is een mooi voorbeeld van wat familiefilm is: enerzijds een middel om gebeurtenissen te registreren, anderzijds een communicatiemiddel. Zonder pardon wordt hier – wat filmtheoretici noemen – de zogenaamde zesde ruimte ontkend. In de klassieke Hollywoodfilm wordt met alle mogelijke middelen de illusie van de werkelijkheid in stand gehouden door de aanwezigheid van de camera te ontkennen, zodat bijvoorbeeld de blik in de camera tot de belangrijkste verboden behoort. De blik in de camera is echter een herkenbare karakteristiek van de familiefilm. Bij familiefilmen hoeft de illusie van de werkelijkheid niet in stand te worden gehouden. Die werkelijkheid is zo vanzelfsprekend en anders bevestigt de blik in de camera deze alsnog. Zwaaien naar de camera is daarom zwaaien naar je kijkers in het hier en nu, en in de toekomst. De potentiële toeschouwers van de film zijn ook diegenen die optreden in de film en anders wel hun dierbaren of nabestaanden.

De huis-, tuin- en keukencinema verschilt hier fundamenteel van de bioscoopfilm of de televisie-documentaire. Daarin ontbreken dergelijke vormen van communicatie. In de bioscoopfilm werkt het zo: als de acteur acteert, is er geen publiek en als het publiek aanwezig is, is er geen acteur.<sup>35</sup> Bij familiefilm geldt dat niet: er is sprake van een geheel andere relatie met de camera en met publiek.<sup>36</sup> Deze constatering maakt eigenlijk een deel van de filmtheorie, en daarmee een aantal klassieke teksten uit de filmkunde, lastig te gebruiken. De theorievorming rondom thema's als voyeurisme en identificatie, die is terug te vinden in de psycho-analytische teksten over cinema van bijvoorbeeld Lacan of Mulvey, is bij familiefilm nauwelijks interessant. Interessanter is het te kijken naar andere concepten.

Vanuit de sociaal-wetenschappelijke hoek heeft de mediatheorie van John B. Thompson sterk de aandacht getrokken. In zijn *The media and modernity* ontwikkelde hij een raamwerk van typen van interactie die moeten helpen inzicht te verkrijgen in de ontwikkeling van nieuwe vormen van mediacommunicatie.<sup>37</sup> Thompson onderscheidt drie types, namelijk 'face-to-face interaction', 'mediated interaction' en 'quasi-mediated interaction'. De eerste vorm van communicatie over en weer is persoonlijk, waarbij de deelnemers zich op hetzelfde moment in dezelfde ruimte bevinden. Het is een vorm van wederzijdse communicatie met een rijk symbolisch repertoire. Bij 'mediated interaction' verloopt de communicatie via een technisch medium dat kan variëren van schrift tot telefoon. De deelnemers zijn gescheiden in tijd of ruimte. Bij 'quasi-mediated interaction' verloopt de

sociale communicatie via massa-communicatie zoals krant, radio en televisie. Er is sprake van een veel groter bereik aan informatie. Ook hier bevinden de deelnemers zich niet noodzakelijkerwijs in dezelfde ruimte of tijd. Belangrijk verschil met ‘mediated interaction’ is dat in principe een veelvoud aan ontvangers zijn en dat de communicatie vooral eenrichtingsverkeer is. Beter nog is te spreken van een monoloog.

De scène van Hans en Suze valt aan de hand van dit model op verschillende manieren te beschrijven: de productie van de scène is ‘face-to-face’ en tegelijkertijd mediated – want deze verloopt deels via een technisch apparaat, namelijk de camera. De scène maakt vervolgens een betekeniswisseling door: hij wordt bekeken op een later tijdstip in een andere ruimte door Hans en Suze en door verwanten. De communicatie verloopt via de geprojecteerde film (mediated), maar zal ongetwijfeld in de huiskamer ook de nodige onderlinge respons hebben opgeroepen (face-to-face). Later, één, twee of meerdere generaties later ligt er definitief een breuk: nog slechts één vorm van communicatie blijft dan over: die van ‘quasi-mediated interaction’. Voor onbekende familieleden, nog niet voorzien op het moment van productie, voor de gebruiker van het archief of voor een regionaal publiek via de regionale televisie wordt de dialoog van Hans en Suze een monoloog van de film.

De typologie van Thompson biedt een schema om familiefilm te ontrafelen. Zo kan geconcludeerd worden dat dergelijke familiale zelfgemaakte scènes een ‘interaction mix’ biedt die illustratief is voor het sociale leven in de twintigste eeuw.<sup>38</sup> De typologie dient zo ook als een historisch beschrijvingsmodel dat de stelling ondersteunt dat we in een toenemende mate leven in een gemediatiseerde samenleving, gekenmerkt door ‘mediated symbolic exchange’.<sup>39</sup> De scène van Hans en Suze laat zien dat familiefilm op micro-niveau zijn eigen complexe traditie heeft toegevoegd aan dit proces.

## Manier van kijken

De sociaal-theoretische benadering van Thompson maakt duidelijk dat familiefilmen voor een groot deel te begrijpen valt als een communicatie-benadering. Deze benadering hanteert ook Richard Chalfen, maar dan specifiek over familiefilm en vanuit een antropologisch perspectief. Hij noemt het een ‘pictorial home mode of communication approach’. Al sinds de jaren zeventig bestudeert Chalfen home movies en familiekiekjes.<sup>40</sup> Deze vorm van communicatie functioneert in een eveneens *mediated* samenleving maar dan in een, wat Chalfen noemt *Kodak culture* met eigen regels en conventies. De achtergrond voor deze theorie ligt bij Nelson Goodmans concept van ‘worldmaking’ waarbij de home movie slechts één wereld tus-

sen vele andere representeert.<sup>41</sup> In de benadering van Chalfen worden dat 'snapshot versions of life'.

Home movies representeren een eigen, gestructureerde manier van kijken. Dat maakt het interessant om na te gaan wat er gebeurt en hoe dat gebeurt. Chalfen inventariseerde bijvoorbeeld de onderwerpen die mensen filmen. Zouden we dat doen met Nicolai dan valt het volgende op: Nicolai begint zijn filmverslag in de oorlog, maar gaat ook na de bevrijding door met filmen. Na de oorlog vertrekt hij als officier van gezondheid naar Nederlands-Indië en verblijft daar drie jaar. De films doen van deze ontwikkelingen en verwickelingen – al dan niet direct – verslag. Gedurende zijn lange jaren van afwezigheid legde een bevriende amateur uit het dorp zo nu en dan het leven van zijn dochter vast. Nicolai zelf stuurde filmbrieven vanuit Indonesië. Na zijn terugkomst neemt hij zijn werk en het vaderschap weer op én gaat hij door met filmen. Tijdens die jaren zou hij ook zijn fotocamera blijven gebruiken, waarbij hij steeds keuzes maakte: zo ging op zijn huwelijksreis de fotocamera mee, maar naar Nederlands-Indië de filmcamera.

We zien in Nicolai's familiefilms vooral de hoogtepunten: een verloving, een huwelijk, de komst van een kind, de eerste stapjes etc. Wat ontbreekt zijn verdrietige gebeurtenissen. Het huwelijk van zijn zus legt hij wel vast, maar niet hun scheiding. Nicolai filmt wel de voorbereidingen op de komst van zijn eerste kind, maar niets maakt ons er op attent dat enkele uren na de geboorte de baby overlijdt. Ook de slepende ziekte van zijn vrouw later blijft onzichtbaar. En tot slot: de oorlog wordt niet nadrukkelijk gefilmd, maar de bevrijding wel. Voor die gelegenheid had Nicolai zelfs jarenlang een filmrol bewaard. Het zijn 'snapshot-versions' uit Nicolai's leven.

Vreemd genoeg werkt het vaak zo dat dergelijke beelden van een ons onbekende familie zowel persoonlijke als universele betekenis lijken te hebben; er zijn momenten dat men zich zou kunnen verbeelden naar het eigen familieverleden te kijken. Dat komt, zo betoogt Chalfen, omdat wij deel uitmaken van de zogenaamde *Kodak culture* waardoor wij ze zonder moeite begrijpen.<sup>42</sup> 'The choice of what to present symbolically in movie form varies little from generation to generation'. Als in een 'masterscenario' worden steeds dezelfde verhalen verteld.<sup>43</sup> Oude foto's of films kunnen zo een nostalgie oproepen naar een verleden dat we nooit zelf hebben beleefd. Het zijn fragmenten die ooit privé waren maar zonder moeite onderdeel kunnen worden van een collectief geheugen.

Het concept van een *Kodak culture* waar altijd de zon schijnt, maakt deze beeldpraktijk tot een heel onschuldig en on-historisch domein. Chalfen houdt nauwelijks rekening met het feit dat in de loop van de eeuw conventies over wat wel en wat niet te representeren zich wijzigingen en dat conventies in hoe iets te representeren veranderen. Nieuwe technologie bijvoorbeeld beïnvloeden de praktijk. Een videocamera waarmee niet slechts

drie minuten maar drie uur gefilmd kan worden maakt ander filmgedrag mogelijk en soms noodzakelijk. Belangrijker is wellicht nog de mogelijkheid om met een videocamera synchroon geluid op te nemen. Ineens bestaat de wereld uit gewenste en ongewenste geluiden en dialogen die automatisch de beelden begeleiden. Wie door zijn videocamera kijkt en selecteert vergeet weleens om tegelijkertijd om tegelijkertijd via zijn microfoon te horen en selecteren.

De filmwetenschapper en filmmaakster Michelle Citron hanteert een hele andere manier van kijken dan Chalfen.<sup>44</sup> Volgens haar biedt de Kodak-zonneschijn slechts een schijnwereld: achter de façade van het witte doek gaat een andere wereld schuil. Citron beschouwt de home movie in de eerste plaats als fictie: home movies zijn eigenlijk dromen over het gezin. Het zijn ideale constructies waaruit zorgvuldig de donkere zijde van het leven wordt geweerd. Tegelijkertijd is deze aanpak noodzakelijk om het idee van het gezin te behouden. In die zin zijn het dan ook ‘necessary fictions’, aldus Citron. ‘Carefully coded, they acted as talisman against the real’, schrijft Val Williams over familiefotografie en hetzelfde kan gezegd worden over familiefilm.<sup>45</sup> Familiefilm heeft als functie dromen van het gezin om te zetten in waardevolle herinneringen.

Citrons term ‘necessary fictions’ is een product van een kritische herwaardering van een filmwetenschapper, maar ook die van een dochter die de beelden analyseerde die haar vader maakte. In een zeer persoonlijke analyse laat Citron onschuldige beelden aan de orde komen die bij nader inzien naar incest blijken te verwijzen.<sup>46</sup> Haar generatie, zo maakt Citron duidelijk, laat zich niet meer door de beelden verleiden en voorziet de beelden van andere betekenissen. De benadering van Citron en anderen is interessant omdat het zo nadrukkelijk aan de orde stelt dat de veronderstelde authenticiteit en realisme van de beelden schijn zijn. Juist het feit dat het lijkt alsof we hier te maken hebben met een bron die zo naïef een direct verslag doet van de werkelijkheid, verhult dat die werkelijkheid een product is van mensen. Om John Fiske (die schreef over televisie) te parafraseren: op het moment dat familiefilm zich presenteert als natuurlijk in plaats van als een vorm van cultuur, lijkt het gerepresenteerde wel de onschuldige werkelijkheid, maar is het in feite een conventie of een afspraak over de bedoeling die de beelden hebben.<sup>47</sup> Over familiefilm als vorm van cultuur – naïef, onschuldig, authentiek, geconstrueerd, fictief etc. – gaat dit boek.

## Methode

Om de betekenis van familiefilm te begrijpen, zullen we verschillende strategieën moeten toepassen. Na een historische en theoretische verkenning

van familiefilm volgt een reeks analyses in het tweede deel van dit boek. Daar zal telkens aan de hand van één collectie, één film en soms zelfs maar één shot familiefilms op bijna microscopisch niveau worden onderzocht. Het is een methode die wellicht het dichtst in de buurt komt van *thick description* van Clifford Geertz.<sup>48</sup> Zoals Geertz zelf stelt, is deze methode eerder bedoeld om te interpreteren, om betekenis te geven, dan om op zoek te gaan naar wetmatigheden (*thin description*). Familiefilm is een ritueel waar we toegang toe hebben vanwege de beschrijving. Dat betekent overigens niet dat we elders ontwikkelde filmanalyse-methoden terzijde leggen, het doel is zeker ook om te ontdekken *hoe* familiefilm werkt. Een historicus hoeft trouwens niet te kiezen tussen betekenis en werking, interpretatie en deconstructie, tussen bijvoorbeeld antropologie of sociologie, tussen Geertz of Bourdieu, aldus Lynn Hunt.<sup>49</sup> Het is wel zo dat een cultuurhistorische studie verder dient te gaan dan slechts te beschrijven: het beschrijven moet tevens kritisch en analytisch zijn.<sup>50</sup>

Overigens hebben nog niet veel historici, antropologen of filmwetenschappers zich gewaagd aan uitgebreide analyses van familiefilm. Het is niet gemakkelijk een theorie te ontwerpen die voorziet in een formeel analysemodel volgens welke men familiefilm als een tekst kan analyseren.<sup>51</sup> De Franse filmtheoreticus Roger Odin deed een poging. Odin stelt in zijn semio-pragmatische benadering dat een echte familiefilm is een slechtgemaakte film vol fouten, ongemonteerd en technisch onvolmaakt.<sup>52</sup> Volgens hem voldoet een technisch goed gemaakte familiefilm niet eens aan de definitie van familiefilm: het is te af, terwijl de functie van familiefilm is om herinneringen te genereren en dat kan alleen in een film die vol zit met 'fouten':

Monter un film de famille, c'est prendre le pouvoir sur sa famille et donc bloquer de la sorte la possibilité d'une construction collective consensuelle.<sup>53</sup>

De betekenis van de familiefilm komt pas tot stand als deze wordt bekeken in een gezamenlijke viewing. Dan begint het proces van herinneren op gang te komen omdat gedurende de vertoning de gaten in de film worden aangevuld met de eigen herinneringen.

Het voordeel van Odins benadering is dat hij familiefilm tot een eigen herkenbaar filmgenre maakt met een eigen filmtaal. Bovendien plaatst hij de rol van de vertoning en dus die van de kijker voorop. Het gevolg is echter wel dat hij familiefilm reduceert tot een tamelijk beperkt en statisch filmgenre dat over voldoende fouten moet beschikken om echt te zijn. En dat terwijl familiefilm nogal eens de grenzen tussen tekst en kijker, tussen publiek en privé, tussen film en ritueel opheft dan wel negeert. Familiefilm – zo constateert ook Zimmermann – maakt gebruik van vele repertoires. De

familiefilm maakt gebruik van de filmtaal van Hollywood, van de typische documentaire stijl, wordt soms experimenteel én – dat zouden we willen toevoegen – het genre maakt bovendien gebruik van beeldtradities uit de portretkunst en familiefotografie.

## Tonen of verhalen

Nicolai maakte nauwelijks ‘slechtgemaakte’ familiefilms. Hij was een geoefend amateurfotograaf die gevoel had voor compositie en licht. Van te voren dacht hij scènes uit. Daar bleef het echter bij; hij liet het materiaal ontwikkelen en deed noch aan nabewerking, noch aan titels of tussentitels. Zijn collectie toont hoe beelden tegelijkertijd spontaan en open en strikt geconstrueerd zijn. Soms is het niet uit te maken of de gebeurtenis de vorm bepaalt of de vorm de gebeurtenis.

In principe had Nicolai met zijn amateurfilmcamera technisch gezien toegang tot alle potentiële filmische middelen die vertegenwoordigd zijn in de twintigste-eeuwse filmtradities. Hij had zichzelf kunnen bekwamen door lid te worden van een amateurclub, door amateurfilmhandboeken te lezen of door zich op een tijdschrift voor amateurs te abonneren. Nicolai deed dat niet. Hij was als geoefend amateurfotograaf wel op de hoogte van een aantal conventies met betrekking tot kadring. Maar montage, als een manier om een verhaal te vertellen, paste hij schaars toe: het bleef toch vooral monteren in de camera. Nicolai toont eerder dan dat hij vertelt.

Het is een methode die lijkt op het filmmodel uit de vroege filmgeschiedenis, toen film in de eerste plaats spektakel was, een magische show, waarvan de levensechtheid van bewegende beelden een belangrijk element vormde.<sup>54</sup> De filmhistoricus Tom Gunning hanteert in zijn model van de vroege film het concept van de ‘cinema of attractions’ waarbij het gaat om presentatie van beelden aan een publiek dat gefascineerd is door beweging.<sup>55</sup> Dat plezier in beelden verklaart ook de ongecompliceerdheid in het *tonen* van gebeurtenissen in plaats van ze te *verhalen*. De close-up bijvoorbeeld gold in dit filmmodel eerder als een attractie dan als een verhalend element. Pas later in de filmgeschiedenis werd het narratieve element belangrijk en toen eenmaal de amateurfilm in de jaren twintig doorbrak, was de verhalende cinema de dominante vorm in fictie en non-fictie. Dat had gevolgen voor de opvattingen over wat amateurfilm behoorde na te streven. Het streven naar narrativiteit klinkt door als de amateur wordt aangespoord films te maken ‘met een verband’: ‘zeker de beelden bewegen, maar een verhaal vertellen aan uw publiek, dat doen ze nog niet’, schreef Dick Boer.<sup>56</sup> Familiefilmen bleek echter een praktijk die zich van dit verwijt weinig aantrok en even graag bleef tonen en – als zo het zo uitkwam – vertellen.

## Bronnenkritiek

Odin constateerde al dat familiefilm met zijn brokkelige of fragmentarische karakter niet af is. Zimmermann noemde het gebrek aan vorm, structuur of stijl 'sloppy and uneven'.<sup>57</sup> Familiefilm wijkt dus af van de professionele film met alle gevolgen voor de gebruikelijke methodiek. De term 'film' wekt eigenlijk valse verwachtingen: bij film denken we aan een afgerond document met een begin en einde. Bij familiefilm geldt dat echter lang niet altijd: soms begint de film zomaar ergens midden in een handeling en eindigt zomaar in een andere handeling zonder onderling verband of dwingende structuur. We moeten we er ons voortdurend van bewust zijn dat 'familiefilm' een onvaste categorie is. Wat precies een film is, is vaak al moeilijk aan te geven. De collecties die zijn nagelaten bestaan vaak uit verzamelingen filmspoelen dan wel compilaties van aan elkaar gelaste filmspoelen.

Het gevolg is dat niet altijd duidelijk valt vast te stellen wat de basis analyse-eenheid is: ligt die in het shot, in de scène, in de filmspoel (met meestal een vaste filmlengte van 3 minuten), in de (al dan niet gemonteerde) complete film (met een titel), in een compilatie (samenstelling) of in een volledige collectie (incl. restmateriaal)? Een film kan in de achtertuin beginnen en ergens in het buitenland eindigen om daar op een andere spoel weer verder te gaan. Dat betekent dat voortdurend keuzes moeten worden gemaakt op welk niveau de film dient te worden geanalyseerd: is dat op het niveau van een shot, een scène, een filmspoel, een compilatie of zelfs een hele collectie? In dat laatste geval moet dan wel eerst worden nagegaan hoe en door wie die collectie is samengesteld.

In de collectie Nicolai heeft een vriend van de familie na het overlijden van Nicolai losse filmspoelen samengevoegd tot compilaties, veelal gerangschikt op onderwerp. Een dergelijke ingreep gebeurt wel vaker om dat het materiaal zo eenvoudiger is over te zetten op video (of tegenwoordig op digitale dragers als CD-rom of DVD). Deze nieuwe dragers bieden vaak een veel groter vertoningsgemak dan de filmstrook: oudere mensen en kinderen kunnen, als de maker er zelf niet meer is, opnieuw van de beelden genieten via de televisie in plaats van de filmprojector. Voor de historicus wordt het echter dan wel heel moeilijk te achterhalen wat een originele 'film' is. Raadplegen van het oorspronkelijke filmmateriaal blijft belangrijk, maar zelfs dat geeft niet altijd uitsluitsel. Raadplegen van de nabestaanden is dan geboden.

Context-informatie over de collectie, de maker en zijn gezin is dus cruciaal. In het algemeen kan men stellen dat amateurfilm – en zeker familiefilm – zonder informatie over de context weinig historische waarde heeft. Deze overwegingen hebben in dit onderzoek geleid tot een aantal strikte keuzes in de selectie van het materiaal. Die werd vooral bepaald door de toegankelijkheid van het filmmateriaal en de mogelijke toegang tot noodzakelijke con-

textuele informatie. Vooral het raadplegen van familieleden van de maker, bijna altijd de volgende generatie (kinderen), bepaalde die keuze. Dat heeft er ook toe bijgedragen dat de voorkeur uitging naar collecties die over langere tijd lopen. Dat geeft namelijk een voordeel bij het beschrijven van de films. Beschrijven van familiefilm is een vak apart en vergt veel tijd. Zonder extra informatie is het nauwelijks mogelijk om uitspraken te doen over of dat jongetje in beeld een zoon is of een buurjongen of een neefje. Of dat de auto geleend is of eigen bezit. Hetzelfde geldt met betrekking tot de datering.

Uiteindelijk zijn slechts een paar collecties in dit boek opgenomen. Daarmee vervalt de pretentie of ambitie om representatief te zijn. Het is de vraag of dat überhaupt mogelijk is. Alsof een uitgebreide serie documenten een grotere aanspraak maakt op accurate reflectie van het gezinsleven. Dit is een illusie, zo stelde Jordanova al ten aanzien van achttiende-eeuwse familieportretten en dat geldt zeker ook voor familiefilm als historische bron.<sup>58</sup> Familiefilm is een rijke bron waarvan de betekenis niet enkel schuilt in de inhoud, maar in het hele proces van representatie: van inhoud, productie en vertoning. Van dat proces van representatie doet dit boek verslag.

## Overzicht

‘Wat heb je liever: een naaimachine of een filmcamera?’ Met deze vraag begint de historische verkenning van de familiefilm. In het eerste hoofdstuk onderzoeken we hoe amateurfilm zich kon ontwikkelen tot een ritueel van het twintigste-eeuwse vaderschap. Filmen bleek een typisch mannelijke hobby, waar vrouwen slechts bij uitzondering toegang toe kregen. Tegelijkertijd was het ook een uiterste gezinsdienende hobby, die een manier was voor mannen hun vaderschap vorm te geven.

Die hobby was echter aan beperkingen gebonden: zo mocht het qua tijd niet ten koste gaan van het gezin. Maar ook om andere redenen waren al te veel ambities gevaarlijk: familiefilmen bleek vooral waardevol om er de eigen familiegeschiedenis mee vast te leggen – om te registreren dus – en op het moment dat de ambities van de filmmaker te groot waren, liep die functie gevaar. In hoofdstuk twee volgen we de ontvangst van de amateurcamera, omdat in dat proces precies die twee zaken, van hobby en herinnering, steeds weer in het vertoog erover doorsijpelen.

Deze eerste twee hoofdstukken vormen het interpretatiekader voor de volgende hoofdstukken. Daarin worden telkens aan de hand van een collectie, een film of – zoals in het laatste hoofdstuk – een scène, het genre familiefilm verkend. In hoofdstuk drie onderzoeken we de verhouding tussen de binnen- en de buitenwereld. Het is een vraag naar de elasticiteit van het begrip familiefilm op het moment dat de familiefilmer te maken krijgt met

bijzondere tijdsomstandigheden. In hoeverre is de familiefilmer geneigd in zijn privé-geschiedenis de nationale geschiedenis toe te laten?

In het vierde hoofdstuk komt een tamelijk eigenzinnig genre aan de orde: de trouwfilm. Deze categorie familiefilm is even zo vaak niet als wel amateurfilm. Anders dan de overige familiefilms is hier de neiging groot om te komen tot een tamelijk formeel en conventionele vorm. Tegelijkertijd zien we dat in de twintigste eeuw er een zekere spanning ontstaat tussen de behoefte aan conventioneel en persoonlijke verslaggeving. In een analyse waarin zowel sociologische als filmtheoretische kwesties aan de orde komen, blijkt opnieuw de spanning tussen hobby en herinnering te bestaan die bovendien vragen oproept over authenticiteit.

In het vijfde hoofdstuk kijken we mee met een vader die zijn kind filmt. We volgen – op film – gedurende 20 minuten de hele ontwikkelingsgang van een hulpeloze baby naar een wereldverkennerende peuter. De vraag die aan de orde komt is hoe een vader kijkt en wat dat voor gevolgen heeft voor de vorm van de film. Die dubbele vraag, hoe kijkt iemand en hoe krijgt dat vorm in de film, structureert ook het zesde hoofdstuk over religie in de familiefilm. In dit hoofdstuk proberen we inzicht te krijgen in de katholieke gezinscultuur aan de hand van een film getiteld *GRAAG GEBROKEN BROOD* uit 1935. Tegelijkertijd kijken we hoe vanuit die katholieke cultuur repertoires worden aangereikt om tot een dergelijk film te komen.

Tot slot komt aan de orde het familiebesef, dat toch bijna vanzelfsprekend aanwezig is in alle besproken collecties, maar die soms een gecultiveerd historische dimensie kreeg, zoals in het werk van een vooraanstaande familie uit Alkmaar. Het gaat hier om een analyse van één scène uit een collectie, die vanwege zijn uniciteit allerlei vragen oproept over iconografische beeldtradities in de film, over de verhouding film en fotografie en over wat het betekent als in de twintigste eeuw burgers het vastleggen van hun familiegeschiedenis zelf ter hand gaan nemen.

Inmiddels is de film al meer dan honderd jaar oud en wordt het interessant te verkennen in hoeverre nieuwe vormen van mediatechnologie en mediagebruik invloed hebben op familiefilmen. In de epiloog maken we de sprong naar de tweede helft van de twintigste eeuw en verkennen we de plaats van het amateurfilmen in het televisietijdperk. Tot ver in de jaren zeventig bleef projectie op het witte doek de enige optie voor familiefilmers. De mogelijkheid om het eigen gezin en de eigen geschiedenis op televisie te zien, werd pas reëel met de komst van de consumenten-videorecorder in de jaren zeventig. De komst van de videorecorder in de huiskamer betekende een belangrijke verandering in zowel de praktijk van het televisiekijken als die van het familiefilmen. De vraag is wat er dan gebeurt met het bijna vanzelfsprekende monopolie van de man achter de camera en de projector?