

‘Hare Majesteit de Smalfilm’

DE MAKING OF DE VROEGE AMATEURFILM(ER)*

Proloog

‘Schrijver dezer artikelen heeft ’n half jaar geleden voor het eerst ’n filmcamera ter hand genomen. Dit ter inleiding en om te voorkomen dat ge denkt, dat een Hollywood-vakman u geleerde betoogen houdt, waarvan ge of niets snapt of wiens werk ge toch niet zult benaderen laat staan overtreffen.

’n Beginneling vertelt u dus van zijn ervaringen. Wat hij fout heeft gedaan behoeft u niet na te doen, van zijn ondervindingen kunt ge echter naar hartenlust profiteeren.

Zie zoo, we gaan draaien. Hare Majesteit de Smalfilm verschijnt op het doek.’¹

Aldus begint een zekere A.C. in 1930 in het amateurfotografietijdschrift *Focus* nogal beeldend zijn *making of* van wat hij omschrijft als ‘Hare Majesteit de Smalfilm’. In zeven ‘akten’ neemt de schrijver als ervaringsdeskundige de lezer van toen mee in wat achteraf een periode was van grote dynamiek in de praktijk van het amateurfilmen. ‘Hare Majesteit de Smalfilm’ was gericht op de amateurfotograaf die *Focus* las voor tips en trucs om nog beter te kunnen fotograferen, maar die zo af en toe ook informatie kreeg over een nieuwe praktijk, die van het amateurfilmen. Mondjesmaat drong het tot de fotografietijdschriften door dat zich hier een nieuwe hobby ontwikkelde. Wat amateurfilmen precies was en of het zich als hobby kon meten met amateurfotografie was nog niet duidelijk. Deze serie in *Focus* biedt inzicht in een discours dat door A.C. met een merkwaardige mengeling van aarzeling (‘’n beginneling’) en bravoure over zijn hobby (‘Hare Majesteit’) werd verwoord.

Inleiding

De serie ‘Hare Majesteit de Smalfilm’ is niet echt een *making of* in de zin van een kijkje achter de schermen bij de productie van een daadwerkelijke film. A.C. belooft te gaan schrijven over zijn ervaringen, maar gaandeweg blijkt de serie akten vooral een reeks beschouwingen over ‘smalfilm’ en een instructie voor ‘hoe het moet’. Dat schrijven over ‘hoe het moet’ zou in de loop van de twintigste eeuw een vertrouwde praktijk worden in de wereld van de amateurfilm. Handboeken, adviesrubrieken, filmbesprekingen op clubavonden en filmcompetities met jury-commentaar boden de amateur inzicht in hoe het filmische medium werkte en hoe je de benodigde technische vaardigheden kon verwerven. A.C. schrijft zijn reeks beschouwingen over ‘smalfilm’ op de vooravond van het ontstaan van dergelijke geïnstitutionaliseerde praktijken en

geeft daarmee een kijkje op een zich nog vormende amateurfilmwereld. Dat maakt de serie tot een interessante bron, omdat het niet alleen de creatieve maakprocessen van de vroege amateurfilm belicht, maar ook inzicht geeft in hoe en waarom bepaalde praktijken, rituelen en regels worden gedeeld.

In termen van John Thornton Caldwell kunnen we zodoende ‘Hare Majesteit de Smalfilm’ beschouwen als een ‘*deep text*’.² Daarmee bedoelt hij een bepaald type bron – een demo-tape, een technische brochure of de extra’s op een dvd – dat een perspectief biedt op een wereld die anders onzichtbaar is voor de kijker van een mediaproduct. Het bestuderen van ‘*deep texts*’, variërend van objecten tot geschreven bronnen, maakt het mogelijk om productieculturen (*‘cultures of production’*) te analyseren, in ons geval de wereld van de vroege amateurfilm. Met dien verstande, zo voegt Caldwell daar nadrukkelijk aan toe, dat het bij dergelijke teksten vooral gaat om zelf-representatie, zelfreflectie en zelfkritiek.³ Caldwell’s benadering leent zich daarmee voor het analyseren van impliciete opvattingen binnen productieculturen, waarmee we niet alleen hedendaagse maakprocessen maar ook historische mediapraktijken kunnen reconstrueren en begrijpen. Als historische bron biedt ‘Hare Majesteit de Smalfilm’ een vorm van zelf-representatie en zelfreflectie van een specifieke productiecultuur, namelijk de amateurfilmwereld anno 1930. Een tijd waarin, zo betogen wij in dit artikel, amateurfilmers zichzelf als categorie gaan positioneren.

Specifiek aan de productiecultuur van de amateurfilmer is dat die net iets anders werkt dan in de professionele wereld. Amateurs zijn als gebruiker van mediatechnologieën vaak tegelijkertijd maker, het onderwerp én het publiek van hun film.⁴ Voor een beter begrip van de amateurfilmwereld is het denken in en vanuit gebruikers zinvol. Een dergelijk ‘gebruikersperspectief’ sluit aan op benaderingen uit de historische en sociaal-culturele wetenschappen waarin niet de technologie of het medium maar de gebruiker en vooral de gebruikerscontext centraal staan.⁵ Juist omdat de amateurfilm vaak in een kleine sociale groep tot stand komt, is het interessant om de gebruikerscontext centraal te stellen en te kijken wat er voor en achter de camera gebeurt. In eerdere studies werd de culturele praktijk van het amateurfilmen belicht als ‘performatieve praktijk’, als ‘ritueel van huiselijk geluk’ en als een ‘*Ensemblespiel*’.⁶ In dit artikel willen we aan de hand van de serie ‘Hare Majesteit de Smalfilm’ de wereld van de amateurfilmer rond 1930 en daarmee het mediagebruik en de maakprocessen van de vroege amateurfilm reconstrueren. Per ‘akte’ belichten we aan de hand van de centraal gestelde thematiek – van ‘smalfilm’ tot ‘plakken’ – zich ontwikkelende gebruikerspraktijken, waarmee we niet alleen de veranderende maakprocessen en discoursen van de vroege amateurfilm zelf belichten, maar ook de *making of* de vroege amateurfilmer zelf. We zullen niet alleen het discours analyseren van een amateurfilmer die vanuit zijn ervaringen de ideale film beschrijft. Ook contextualiseren we zijn opvattingen over de vroege amateurfilmpraktijk aan de hand van tijdgenoten die over deze betrekkelijk nieuwe hobby schreven in *Focus* of in andere amateurfotografiemagazines.

De amateurfilmer van het eerste uur was meestal amateurfotograaf. Via amateurfotografiemagazines als *Focus* (1914-), *Lux* (1889-1927), *De Camera* (1908-1927), *Het Lichtbeeld* (1924-1932) en *Lux-De Camera* (1927-1933) werd ‘hij’ op de hoogte gehouden van de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van wat men de ‘kinematografie’ noemde, een tak van de fotografie die zich bezighield met het vastleggen en vertonen van ‘bewegende beelden’.⁷ Van de genoemde bladen had *Focus* de breedste basis, niet in de laatste plaats vanwege het feit dat het blad vanaf 1917

tevens het officiële orgaan was van de Nederlandsche Amateur Fotografen Vereeniging (N.A.F.V.) te Amsterdam en talrijke andere fotoclubs. Vanaf het eerste nummer op 10 januari 1914 stond *Focus* onder redactie van Adriaan Boer, die voorheen samen met auteur en amateurfotograaf Ernst A. Loeb *De Camera* redigeerde. Het officiële doel was de verheffing van het artistieke peil der Nederlandsche fotografie. Anders dan *Lux* was *Focus* geen blad voor fotohandelaren en vakhandels; de vaak technische artikelen waren in de eerste plaats gericht op de amateur. Over film berichtte het blad vanaf 1921 aarzelend en het ontwikkelde pas vanaf 1931 een eigen rubriek voor de amateurfilmer ('Smalfilm-Praatjes').

Gaandeweg kreeg de amateurgebruiker een meer centrale rol toebedeeld binnen *Focus*. In de rubriek van ingezonden brieven konden amateurs bijvoorbeeld over hun ervaringen schrijven en deze bediscussiëren. De serie 'Hare Majesteit de Smalfilm', geschreven door amateurfilmer A.C., sluit aan op deze ontwikkelingen. De letters A.C. staan vermoedelijk voor Adolf Carré, een Rotterdamse amateurfilmer.⁸ Met deze A.C. zou *Focus* een talentvolle amateurfilmer binnenhalen, die op dat moment nog slechts een half jaar ervaring had. Datzelfde jaar won hij de eerste prijs op een door *Focus* georganiseerde 'kino-wedstrijd'. Carré zou ook na die tijd nog vaak winnen: maar liefst vijf jaar op rij pakte hij de eerste prijs bij nationale concoursen.⁹ Toen op 10 juli 1932 de eerste editie verscheen van amateurfilmtijdschrift *Het Veerwerk* zat Carré in de redactie, samen met een club heren die voor jaren de dienst zou uitmaken in de amateurfilmwereld, zoals Dick Boer, J.C. Mol, D. Knecht en L.C. Krijn. De serie 'Hare Majesteit de Smalfilm' maakt Carré – op het moment van schrijven nog een beginner – tot een intermediair tussen potentiële nieuwe gebruikers van de filmcamera en al meer gevestigde hobbyisten uit de amateurfotografie. Zijn rubriek biedt daarmee een blik op het veranderende vertoog rondom de amateurfilmpraktijk omstreeks 1930, toen de amateurfilm steeds minder als een fotografische praktijk werd gezien en zich langzaam ontplooidde tot een zelfstandig medium met een eigen productiecultuur en maakprocessen.¹⁰

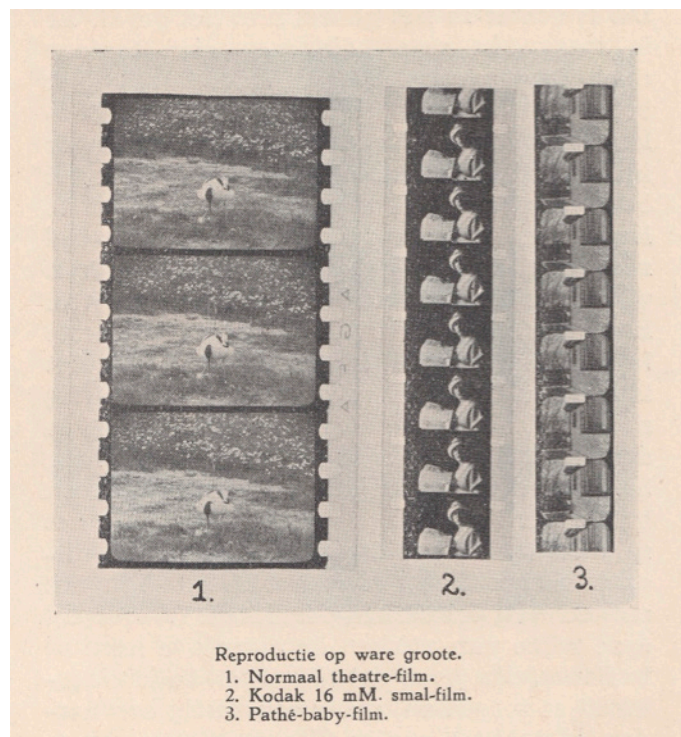
AKTE 1: Smalfilm

'Smalfilmen is nog erger dan opium schuiven. Ge begint er aan en ge komt er nooit meer van af.'¹¹

In de eerste akte behandelt A.C. de vraag: 'Wat is smalfilmen?'. In 1930 was die vraag niet zo vreemd. Het antwoord dat A.C. formuleerde, laat zien dat een reactie nog niet zo eenvoudig was. Hij geeft meerdere antwoorden die elk op een andere manier een vorm van zelfreflectie bieden op de vroege wereld van de amateurfilm. Onderdelen die in de loop van de akten onder meer aan bod komen: In hoeverre lijkt de beoefening van smalfilmen op amateurfotografie? Welk formaat word je geacht te gebruiken? Hoe maak je een goede kinder- of vakantiefilm? Wat is de functie van een scenario, filmtitels en montage? En hoe kun je je als amateur ontwikkelen tot een hogere graad?

Met de term 'smalfilm' wordt in deze periode een afwijkend en smaller filmformaat aangeduid, als tegenhanger van de 35mm 'normaalfilm' die standaard door professionele filmers werd gebruikt. Voor A.C., die naar eigen zeggen zelf een 16mm filmcamera bezit, komen de 'standaardformaten' Pathé 9,5mm en Kodak 16mm smalfilm in aanmerking voor amateurs.¹²

Beide formaten werden in 1923 door Pathé en Kodak speciaal voor de amateur op de markt gebracht. Onder de Nederlandse amateurfilmers was vooral Kodak 16mm film favoriet, hoewel ook veel amateurfilmers kozen voor het naar verhouding kleinere Pathé 9,5mm-formaat dat door sommige gebruikers ook wel 'kleinfilm' werd genoemd. In deze tijd identificeerden sommige gebruikers zich soms dermate sterk met het door hun gebruikte type filmmateriaal en de daarbij behorende filmapparatuur (camera en projector), dat zij de betiteling 'smalfilmer' of 'kleinfilmer' verkozen boven de meer algemene term 'amateurfilmer'. In de amateurfotografie-tijdschriften vond lange tijd een hevige strijd plaats tussen zowel experts als amateur-gebruikers over de voor- en nadelen van elk type filmformaat.¹³



Afb. 1: Diverse filmformaten: 35mm/16mm/9,5mm. Bron: J.C. Mol, 'Filmknipsels VIII: De Smalfilm', in: *De Camera*, jg. 19, nr. 10, 6 november 1926, p. 162.

In de geschreven bronnen wordt de term 'smalfilm' opvallend genoeg pas gebruikt na de introductie van de 9,5mm en 16mm smalfilmformaten, ondanks dat er ook vóór de jaren twintig al verscheidene verkleinde filmformaten bestonden.¹⁴ In de amateurfotografietijdschriften gebruikte J.C. Mol als één van de eerste schrijvers de term 'smalfilm', bijvoorbeeld in zijn gelijknamige 'Filmknipsel' uit 1926 waarin hij het gebrek aan standaardisatie benadrukt.¹⁵ Hoewel hij de Pathé 9,5mm film en vooral het Kodak 16mm formaat ziet als grote kanshebbers, adviseert hij de amateurfilmer wiens films de huiskamer ontstijgen vooralsnog gebruik te maken van 35mm 'normaalfilm'.¹⁶ Tegen de tijd dat A.C. zijn reeks begint lijkt dit formaat echter niet meer te worden overwogen.

De komst van de 9,5mm en 16mm smalfilmformaten zou uiteindelijk van grote betekenis zijn voor het amateurfilmen. Niet alleen was smalfilm goedkoper maar dankzij de acetaat celluloid basis (*safety film*) vooral ook veiliger dan 35mm film, dat toen nog bestond uit het

brandbare nitraat celluloid. Smalfilm was speciaal ontwikkeld voor huiselijk gebruik. Vanwege de materiaal- en kostenbesparing zouden eind jaren twintig veel amateurfilmers overstappen op het smalfilmformaat.¹⁷ Tevens betekende dit een toename van het aantal amateurfilmers, waaronder veel amateurfotografen die nieuwsgierig waren geworden naar deze nieuwe ‘tak van fotografie’ maar voorheen nog werden tegengehouden door de hoge kosten. Tegelijkertijd ontwikkelde zich door de popularisering van amateurfilm ook een geheel andere gebruikersgroep van amateurfilmers *zonder* achtergrond in de fotografie:

‘Technisch goede resultaten zijn [met smalfilmen] wellicht nóg makkelijker te bereiken dan met fotografeeren. Bovendien is het heusch niet noodzakelijk dat men moet kunnen fotografeeren om te filmen, alhoewel een amateurfotograaf – en stellig de meergevorderde – van zijn kennis veel profijt zal hebben’.¹⁸

Mede door de fotografische achtergrond van nogal wat vroege amateurfilmers werd het filmen in eerste instantie vaak vanuit fotografische begrippen, motieven en technieken benaderd. Tot in de jaren dertig omschreven de amateurfotografietijdschriften film principieel als ‘tak van de fotografie’, namelijk de ‘kinematografie’ (of ‘kinografie’) die men diende te plaatsen tussen andere vormen van fotografie zoals ‘stereofotografie’ en kunstfotografie.¹⁹ De zoektocht naar een duiding en definitie van het nieuwe, filmische medium klonk ook sterk door in de terminologie die destijds door verschillende auteurs en tijdschriften werd gehanteerd.²⁰ ‘Kino-amateur’, ‘cine-amateur’, ‘kinograaf’, ‘kinematograaf’, ‘kineast’ waren veelgebruikte termen om de vroege amateurfilmer mee aan te duiden.²¹ De mogelijkheid om beweging vast te leggen was voor veel amateurs het meest aantrekkelijke aan de ‘kinematografie’, dat letterlijk ‘schrijven met beweging’ betekent. Ten opzichte van de fotografie bood het een ‘realistischer’ voorstelling van het leven. J.C. Mol stelt bijvoorbeeld: ‘Voor wie zich eenmaal met de film heeft beziggehouden, heeft het stilstaande lichtbeeld iets stars en doods. Het filmbeeld geeft de beweging, de mimiek en is een getrouwer afbeelding van het leven in zijn oneindige wisseling’.²²

Beweging speelde in deze tijd een centrale rol in het discours rondom amateurfilm. Niet alleen omdat film het ten opzichte van de standaard fotografie beter mogelijk maakte beweging vast te leggen en te vertonen, maar ook omdat het beweging kon *construeren*. De meeste smalfilmcamera’s waren uitgerust met een speciale veerwerk aandrijving, waardoor de filmcamera niet langer op een statief en met behulp van een slinger diende te worden aangedreven. A.C. schrijft:

‘Een druk op een knopje zet het veerwerk in beweging, zoodat opnamen uit de vrije hand zonder bezwaar kunnen worden gemaakt. [...] Niets belemmert u om b.v. een vliegtuig in zijn vlucht te “nemen”. Ge volgt het beeld in den doorzichtzoeker en filmt gelijktijdig door de veer te ontspannen’.²³

De wereld lijkt zich op een ongekende manier voor de amateurfilmer te openen. Zoals A.C. zijn enthousiaste betoog vervolgt: ‘Zittend in een draaimolen, in een schommel. Hoe en waar ge maar wilt, ge kunt filmen...’.²⁴ De mogelijkheid om beweging niet alleen noodzakelijkerwijs plaats te laten vinden binnen de kaders van het beeld maar deze zelf te creëren, zorgde voor een

verandering in het vertoog.²⁵ Toch zouden veel van de eerste gebruikers van de amateurfilm, die vanuit hun fotografische achtergrond niet anders gewend waren dan met een statief te werken, blijven waarschuwen voor de gevaren van het achterwege laten van het statief. Het meest aangehaalde advies luidde dan ook: ‘houdt uw toestel zoo stil mogelijk’.²⁶

Het onderscheidende element van de (filmische) beweging, op verschillende niveaus, nam overigens niet weg dat de beginnende amateurfilmer er vaak dezelfde motieven op nahield als de amateurfotograaf:

‘Over het algemeen zal de beginnende filmamateur denzelfden weg volgen als de beginnende fotoamateur. De eerste films worden gemaakt van kinderen, familie, vrienden, etc. Het is trouwens heel natuurlijk, dat men, hetgeen ons dierbaar is, ook wel eens op het witte doek wil zien bewegen’.²⁷

Het gebruik van het begrip ‘beginnend’ in het citaat is kenmerkend voor het discours van de amateurfotografie, vanwege het belang dat gehecht wordt aan een ontwikkelingsgang van de amateur. Om een ‘ernstige filmamateur’ te worden, moest eerst een aantal klassen worden doorlopen. Het maken van kinderfilms, dat in de volgende akte centraal staat, vormde vaak letterlijk en figuurlijk een ‘eerste stap’.

AKTE II: Kinderfilms

‘Een eigenaardig gevoel bekruipt den beginner, als hij voor het eerst zijn “celluloid-mitrailleur” op zijn slachtoffers richt. De verschijnselen zijn meestal dezelfde – hartkloppingen en bevende vingers’.²⁸

Deze regels waarmee A.C. zijn tweede akte opent zijn om twee redenen opmerkelijk. Ten eerste blijkt het hanteren van een filmcamera in een gezelschap nog lang geen geïntegreerde en alledaagse praktijk. Amateurfilmen was anno 1930 voor veel gebruikers nog steeds een betrekkelijk nieuw verschijnsel. Het tweede deel van de eerste zin is minstens zo interessant, namelijk zijn verwijzing naar ‘slachtoffers’. A.C. doelt hier speciaal op kinderen die nogal eens het onderwerp zijn van hun vaders camera. Hij was niet de enige die het zo omschreef: twee jaar later constateert collega amateurfilmer Fr. Eulderink in zijn handboekje *Wij Filmen* (1932) dat veel jonge vaders hun baby gebruiken ‘als voortdurend slachtoffer van hunnen kinematografische bezigheden...’.²⁹

Dat de tweede akte over kinderen gaat, mag geen verrassing heten. Voor veel gebruikers gold het op film vastleggen van hun kinderen als een belangrijke motivatie voor het kopen van een camera. Evenals fotografie werd film gezien als een belangrijk instrument voor het documenteren van bijzondere momenten: van de eerste stapjes, de eerste verjaardag tot en met de eerste schooldag. Filmfabrikanten als Agfa en Kodak speelden hier graag op in. In nogal wat advertenties werd een vader die zijn kind filmt een geijkte manier om potentiële gebruikers te overtuigen van het belang en het gebruiksgemak van een filmcamera. Impliciet werd in zo’n advertentie het filmen van de eerste kinderstep gerepresenteerd als de eerste stap van de amateurfilmer.



Afb. 2: Advertentie Kodak 'De eerste stap'. Bron: Het Veerwerk, jg. 1, nr. 1, 10 juli 1932, p. 1.

Afb. 3: 'Grijp het leven met de Smalfilm!', advertentie Siemens. Bron: Het Veerwerk, jg. 4, nr. 5, 25 mei 1935.

Het filmen van opgroeiende kinderen is belangrijk in termen van het opbouwen van een familiearchief. A.C. legt uit hoe je een prachtige film kunt maken over 'een dag uit het leven' van een baby. Dat was inderdaad een populaire verhaalvorm die in talloze familiefilmarchieven is terug te vinden. Het is interessant te zien hoe A.C. de beginnende amateur adviseert: hij wijst de gebruiker op het feit dat niet letterlijk gedurende een dag gefilmd hoeft te worden. Nee, zo'n dag kan maanden duren, zo legt A.C. de lezer uit. Het samenstellen van de film begint dan pas met het rangschikken van het materiaal waarbij elke scène en elk shot beoordeeld moeten worden op hun belang voor de eindmontage. Tegelijkertijd dient de gebruiker te beseffen dat de shots die niet gebruikt worden voor de uiteindelijke film zeker niet onbelangrijk zijn. Deze kunnen altijd nog als herinnering bewaard blijven. Daarom, zo stelt de schrijver zijn lezer voor: gooi geen film met goede opnamen weg. 'Bedenkt dat een film altijd "gisteren" is en wat gisteren was kunt u vandaag niet meer filmen'.³⁰

Eigenlijk was de kinderfilm, ook in de woorden van A.C., een opstapje naar wellicht het meer serieuze werk, namelijk een film van een 'hogere' klasse (Akte vi). Want hoe bijzonder ook zo'n compilatie, het gold tevens als een vorm die de 'ernstige amateur' tot weinig eer strekte. Omdat het tegelijkertijd wel een onontkoombaar onderdeel was van een familiale hobby, was het zoeken naar een interessante vorm. Voor A.C. is dat de speelfilm, al was dit soms lastig voor veel filmamateurs vanwege het acteren.

['Tom de Snelfotograaf'](#) (1928), Jos A. Huygen (1893-1965).

Bron: Beeld en Geluid.

Zoals Martina Roepke betoogt in haar artikel 'Crafting life into film' zijn amateurfilms geen naïeve documenten, maar het resultaat van een tamelijk complex proces van verschillende ambitieniveaus waarin, al dan niet gepland en gecoördineerd, een film ontstaat.³¹ Volgens Roepke geldt dat zeker voor de familiespeelfilm, een genre waarbij het bestuderen van de vastgestelde regels en protocollen kan helpen om deze vorm van scheppen, oftewel 'crafting' – een term die Roepke ontleent aan Richard Sennett – beter te begrijpen. De familiespeelfilm is het resultaat van een proces met een veelheid aan sociale, esthetische, technische en economische aspecten, geproduceerd niet door slechts één auteur maar door een groep met daarbinnen ieder een eigen rol. In het gezin was de man over het algemeen de persoon die als filmmaker optrad en zo tegelijkertijd ook als vader op zondagmiddag zijn vrije tijd in het gezin doorbracht. In *Ritueel van huiselijk geluk* (2004) stelt Susan Aasman hoe het amateurfilmen zich in de twintigste eeuw ontwikkelde tot een ritueel van twintigste-eeuws vaderschap.³² De andere leden van het gezin hadden daarbij vaak een ondergeschikte rol: kinderen waren acteurs en moeder was actief in de voorbereiding en het opruimen.

A.C. probeert zijn lezers heel voorzichtig in te wijden in het eerdergenoemde complexe proces van het maken van een familiefilm, waarbij zowel filmische als sociale aspecten een rol spelen. Zo introduceert A.C. termen als scenario, handeling, acteurs, spel, repeteren en waarschuwt tussendoor nog even dat de kinderen vooral niet in de camera mogen kijken. Wat een scenario precies is, legt A.C. niet uit, maar zo stelt hij: een beetje fantasie is al genoeg om er één te maken. Voor hen die geen ideeën hebben, verwijst A.C. naar het Engelstalige *Cine Kodak News* dat ook in Nederland verkrijgbaar was.³³ In de akte geeft A.C. vervolgens een inkijkje in zijn eigen praktijk: hij bespreekt een scenario dat hij heeft geschreven en vervolgens uitgevoerd met zijn kinderen als acteurs.³⁴ A.C. adviseert erbij wel van te voren te repeteren, want hoewel kinderen zich misschien redelijk natuurlijk gedragen voor de camera zijn ze niet per se natuurtalenten. Kortom, een goede voorbereiding (inclusief scenario), repetitie (niet kijken in de camera), en beloning vormen belangrijke voorwaarden, zo benadrukt A.C. in zijn akte. Dergelijke gespeelde kinderfilms vereisten dus nogal wat planning, maar het resultaat had vaak een charme die verder reikte dan de eigen familie en waarmee de amateur kon scoren op een filmavond op de club. Op een dergelijke manier kon de ambitie van de filmende amateur worden verbonden met de eisen van een zekere huiselijkheid en het verlangen naar een zinvolle vrijetijdsbesteding. De kinderfilm was daarmee als genre gelegen tussen vorm en functie, tussen herinneringspraktijk en artistieke ambitie – exponenten waarbinnen de amateurfilmer zich voortdurend diende te positioneren. In tegenstelling tot veel collega-amateurs die zich, zoals de eerder geciteerde Eulderink, stoorden aan filmende vaders, wist A.C. met zijn kinderfilms een respectabel oeuvre op te bouwen waarmee hij prijzen zou winnen.

AKTE III: Natuuroptnamen

'De natuur is zo'n rijk en onuitputtelijk terrein voor ons smalfilmers, dat we telkens band te kort komen.'³⁵

Deze akte had wellicht beter 'vakantie' kunnen heten, want A.C. stelt vast dat de meeste natuurfilms bestaan uit vakantieopnamen. Het is een genre dat een direct gevaar oplevert, zoals A.C.



Afb. 4: Still uit film A. Carré. Bron: A. Carré 'Kinderen filmen – maar ongedwongen!', in: Het Veerwerk, jg. 4, nr. 1, 10 januari 1935, p. 27.

de lezer leert: je maakt gauw teveel opnamen en tegelijkertijd is het maken van een scenario 'overbodig en meestal wel onmogelijk, want in den regel gaan we met onze vacantiereizen naar voor ons onbekende gebieden'.³⁶ Wie weet wat je te wachten staat? De meeste familiefilmarchieven liggen er dan ook vol mee: eindeloos durende opnamen van vakanties aan zee, of in de bergen in Zwitserland, of zelfs verder weg, in Afrika. Terecht constateert D. Knegt een verband tussen 'kino-amateurisme en tourisme':

'Het lijdt geen twijfel, dat het reiseseizoen stimuleerend werkt op de activiteit van de kino-amateurs. De meters film, die in de maanden Juli en Augustus, de vacantiemaanden bij uitnemendheid, worden verwerkt, overtreffen gewoonlijk het totaal van de resterende maanden'.³⁷

Heel gelukkig is hij overigens niet met die trend en voegt er dan ook wat somber aan toe: 'Doch tevens stijgt (helaas) in gelijke mate het percentage aan bedorven, mislukte en verknoeide film, en ergo de mate van teleurstelling'.³⁸

De stroom van vakantiebeelden diende voor de meeste filmmakers als herinnering en als trofee van een nieuw verworven vorm van vrijetijdsbesteding: 'Go places ... see things ... bring them back' was de slagzin die de fabrikant Bell & Howell in 1931 gebruikte om de luxe Filmo 16mm amateurfilmcamera aan te prijzen. Vanaf de jaren twintig lijken vrijetijdsbesteding en amateurfilmen nadrukkelijk bij elkaar te gaan horen. Volgens Devin Orgeron is de notie van amateurfilmer als een 'moment collector' altijd sterk geweest, vooral met betrekking tot reizen: 'few activities were as collectible or as cinematographically inspiring'.³⁹ Hij benadrukt in zijn

beschouwing hoe in een tijd van toenemende mobiliteit de camera afstanden kon overbruggen: 'the preservational awareness of a personal and global world in transition frequently expresses itself in images of family in transit, families moving between geographical and temporal poles'.⁴⁰

Ook Alexandra Schneider stelt in haar boek *Die Stars sind wir* (2004) dat we dergelijke natuuroptnamen of vakantiefilms moeten zien als een typisch product van een nieuw soort vrijetijdsbesteding, namelijk massatoerisme, waarbij de filmcamera de functie kreeg bezienswaardigheden vast te leggen, het liefst van dat wat 'anders' is.⁴¹ Dat maakt het interessant om te kijken hoe A.C. dit genre neerzet; wat de kaders zijn waarbinnen een beginnende amateur zich kan ontwikkelen. Zo mag de amateur 'geen opnamen maken waarin geen beweging zit', maar waarschuwt A.C. tegelijkertijd: 'er kan ook teveel beweging zijn'.⁴² En dat teveel bewegen gebeurde nou juist te vaak bij beginnende smalfilmers die net de panoramashot hadden ontdekt, een typische trope die volgens Schneider hoort bij de 'exotic gaze'.⁴³

De panoramashot maakt voor veel vroege gebruikers van de amateurfilm net het verschil uit met de amateurfotografie: het gaat niet alleen maar om, om met een vloeiende beweging het landschap of de reisbestemming vast te leggen. Veel van die eindeloze shots waren voor de kijkers die niet die vakantie hadden meegemaakt, en voor wie het dus geen herinnering was, nogal saai. Hier zit een fundamenteel verschil met het gebruik van een panoramashot in de professionele film. In de professionele film is de panoramashot vooral bedoeld om de kijker informatie te geven, terwijl in veel vroege amateurfilms het niet alleen moet worden begrepen als een filmische conventie maar ook als een verwijzing naar plezier en enthousiasme in de omgang met een nieuwe technologie. En soms ging dat iets te enthousiast. Volgens A.C. een reden waarom hij zich zorgen maakt over de effecten van een panoramashot, namelijk een teveel aan beweging. Sommige overenthousiaste gebruikers bewogen zowel van links naar rechts als van boven naar beneden. Het was daarom zoeken naar een goede balans.

In zijn akte over 'natuuroptnamen' adviseert A.C. niet alleen over een juiste balans in de hoeveelheid beweging, maar ook over de juiste balans tussen afstand en nabijheid. Hij introduceert daarom bij zijn lezers naast de panoramashot ook de close-up. Zowel bij A.C. als in adviezen in andere handboeken uit deze tijd geldt de close-up als een middel om de stroom van panorama shots te onderbreken en de mens een plek te geven. Zo demonstreert A.C. hoe een "close up" van Oom Kees' die zijn bezwete gezicht met een zakdoek afveegt, het filmverslag van de beklimming van de Mont Blanc kan verrijken.⁴⁴ De 'grote opname', zoals A.C. uitlegt, behoeft nog wat technische toelichting qua kadrering en belichting, maar werd gezien als een middel om, zoals collega-amateur Eulerink het zag, 'het essentiele van de dingen' te kunnen bekijken.⁴⁵ 'Natuurfilms zijn kijkfilms', schrijft A.C. als verklaring voor zijn adviezen.⁴⁶ Hoewel hij daarmee in de eerste plaats verwijst naar de toeschouwer, is het ook een erkenning van het genot van de maker om via de camera naar de natuur te kijken en deze via het construeren en filmen van beweging te vatten. Dit is minstens zo kenmerkend voor het enthousiasme van de eerste gebruikers van de amateurfilmcamera.

AKTE IV/v: Teksten

Centraal in de vierde en vijfde akte staat het vervaardigen van teksten, een narratief instrument dat relatief weinig werd gebruikt binnen de amateurfilm.⁴⁷ Tekst kost immers film en film is

kostbaar. Daarnaast was er voor vertoning in huiselijke kring vaak weinig behoefte aan schriftelijke toelichting bij de beelden, aangezien de kijkers meestal zelf ook in de film voorkwamen.⁴⁸ De waarde van de titel binnen de amateurfilm, die in de praktijk lange tijd een zwijgend medium bleef, ligt dan ook voornamelijk in de verklaring of toelichting op de vertoonde handeling.⁴⁹

‘Teksten in een film zijn slechts dan nodig wanneer er iets te verklaren is, resp. wanneer de handeling een toelichting vereist. [...] Vanzelfsprekend moet men nooit een tekst inlassen, wanneer het gefilmde zelf alles klaar en duidelijk toont. Gesteld dat een scène te zien geeft, hoe Pa en Ma in de auto stappen, dan zou het dwaasheid zijn om dit met een tekst van b.v. “Pa en Ma stappen in de auto” toe te lichten’.⁵⁰

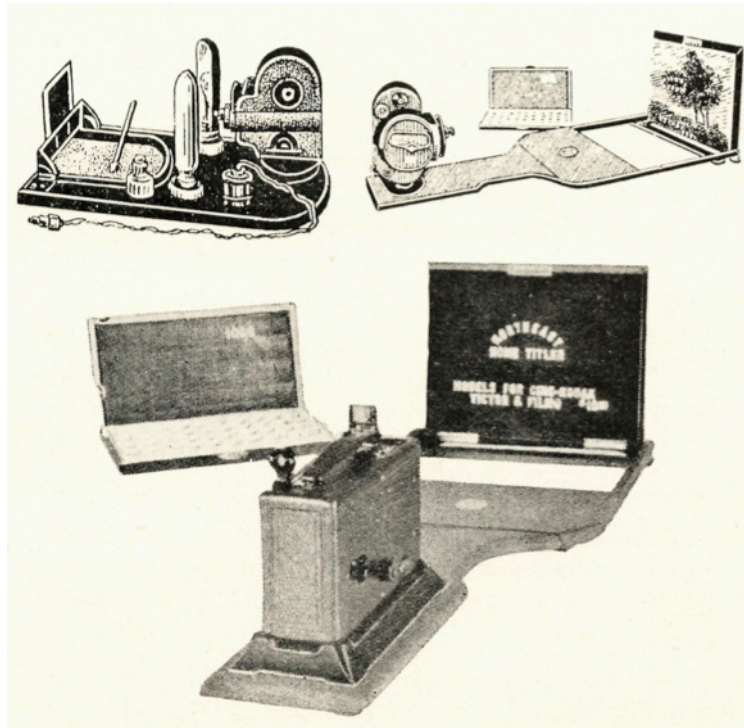
Het vertoog rondom tekstgebruik in amateurfilms kenmerkt zich door een zekere ambivalentie. A.C. erkent de noodzaak van filmteksten, maar raadt lezers ook aan te kijken naar films die het verhaal weten te vertellen zonder tekstuele toelichting. In *Het Veerwerk* typeert H. Frese, een andere amateurfilmer, het gebruik van teksten zelfs als een ‘noodzakelijk kwaad’: ze onderbreken de handeling in de film en dwingen de toeschouwer tot inspanning, maar zijn tegelijkertijd onontbeerlijk voor het zorgen van duiding en samenhang in de filmvertelling.⁵¹ Voor de meeste amateurs was een film dan ook pas af en geschikt voor publieke vertoning als deze titels bevatte. Het titelgebruik werd echter nog vaak belemmerd door onbekendheid met de technische praktijk. Vanaf begin jaren dertig besteedden diverse amateurfilmtijdschriften en -handboeken dan ook veel aandacht aan het maken van titels.

Met betrekking tot de technische aspecten van de titelpraktijk bespreekt A.C. twee verschillende manieren (of ‘procedés’) waarop men indertijd films ontwikkelde: de omkeerfilm en de negatief-positieffilm. Bij omkeerfilm ontstaat direct een positief beeld na ontwikkeling, terwijl bij negatief-positieffilm juist een negatief beeld ontstaat dat vervolgens voor één of meerdere positieve afdrukken kan worden gebruikt. De laatste methode was standaard binnen de amateurfotografie. Vanwege de aanzienlijke besparing aan materiaalkosten door het wegvallen van negatieffilm, werd onder amateurfilmers vooral de omkeerfilm populair. Omkeerfilm werd echter – met name vóór 1930 – ook hevig bekritiseerd door schrijvers als J.C. Mol, die vanwege hun fotografische achtergrond gewend waren te werken met het negatief-positief procedé. Ondanks de voordelen van het direct positieve ontwikkelingsproces betekende het gebruik ervan voor hen vooral een teloorgang van het ‘amateurisme’ als technische liefhebberij:

‘[H]et omkeer-procédé [is] voor de amateur gemakkelijk. Dit is niet tegen te spreken. Nog gemakkelijker is het om de opname door een filmoperateur te laten doen of tenslotte, om heelemaal niet te filmen. Voor de meeste amateurs ligt immers juist een groot deel van het genoegen in de liefhebberij, in het zelf doen, ook van alle technische werkzaamheden.’⁵²

Mols uitspraak over omkeerfilm is kenmerkend voor met name de vroege amateurfilmers met een achtergrond in de amateurfotografie. Negatief-positieffilm sluit als materiaaltype en ontwikkelingsmethode aan op de fotografische gebruikerspraktijk, waarbij zowel het uitoefenen van controle over het ontwikkelingsproces als de mogelijkheid tot reproductie centraal staan. De omkeerfilm komt echter vooral tegemoet aan de eisen van nieuwe amateurfilmers, voor

wie controle over het ontwikkelingsproces ondergeschikt is aan kostenbesparing en gebruiksgemak.⁵³ Tegelijkertijd ontstond met de uitbesteding van het ontwikkelingsproces juist ruimte voor de ‘serieuze’ amateur om zich door middel van scenario-, montage- en titelpraktijken te onderscheiden binnen de eigen productiecultuur. A.C.’s akten over het maken van filmteksten boden een aanzet hiervoor. Speciaal voor de amateurfilmer voor wie de titelpraktijk echter nog een stap te ver bleef, brachten diverse fabrikanten, zo schrijft A.C., ‘tal van benodigdheden voor tekstvervaardiging’ op de markt, waaronder speciale tekstborden met daarbij behorende letters, lijnen en randen.⁵⁴



Afb. 5: Titelapparatuur. Bron: A.C., ‘Hare Majesteit de Smalfilm’, in: *Focus*, jg. 17, nr. 11, 24 mei 1930, p. 301.

AKTE VI: Films van ‘een hogere klasse’

‘Films van een hogere klasse. Daarmede zijn bedoeld films, die een “inhoud” hebben, die met smaak en kunstgevoel zijn opgenomen, die langer dan een dag boeien en die – *last not least* – van algemeene interesse zijn’.⁵⁵

In het kader van een in 1930 georganiseerde *Focus*-prijsvraag bespreekt A.C. in deze akte de film van een ‘hogere klasse’. De thematiek van de ‘betere film’ sluit aan op het in de amateurfotografiebladen gevoerde debat van de jaren tien en twintig waarin de amateurfotograaf enerzijds tegenover de professionele fotograaf en anderzijds tegenover de ‘huis-tuin-en-keukenfotograaf’ (‘knipser’) werd gepositioneerd. De ware aard van de amateurfotografie lag, zo werd gesteld, in de liefhebberij, de techniek en bovenal de kunst. De amateurfotograaf diende de fotografie artistiek te verheffen, naar een hoger plan te tillen waarmee men zich aan de wetten van de commercie kon onttrekken:

‘De amateur liet zich niet dwingen door de eischen van een publiek, integendeel: waar hij voor zijn plezier werkte en bovendien zijn vrienden en kennissen een, soms ook te groote bewondering voor hem hadden, kon hij geheel volgens zijn artistiek inzicht te werk gaan. De resultaten door de vooraanstaanden onder amateurs in deze richting, hebben ten slotte de geheele fotografie, ook de vak-fotografie, omhoog gehaald’.⁵⁶

Een dergelijke ‘verheffende werking’ van de amateurfotograaf op zijn vakgebied dichte ook menig amateurfilmer zichzelf toe – niet in de laatste plaats om weerstand te kunnen bieden aan de (Amerikaanse) amusementsfilm.⁵⁷ Niet alle ‘smalfilmers’ die in de jaren twintig en dertig begonnen met filmen hielden er echter dezelfde motivatie op na. Met ‘Hare Majesteit de Smalfilm’ lijkt A.C. een brug te willen slaan tussen de verschillende typen gebruikers. Terwijl de eerste akten van de serie gericht zijn op de beginnende ‘smalfilmer’ die in eerste instantie vooral zijn familie (Akte II) en reizen (Akte III) wil vastleggen, verwoordt hij in deze akte over de meer kunstzinnige film vooral het ‘verheffende’ discours van de ‘ernstige’ amateurfotografen en -filmers.

Wat kenmerkt nu deze film van een ‘hogere klasse’? Interessant genoeg wordt dit voor A.C. niet zozeer bepaald door de keuze van genre, onderwerp of materiaal, zoals auteurs als J.C. Mol (‘Film-knipsels’) en Henk Viveur (‘Draaierijen’) wel deden voorkomen.⁵⁸ De ‘betere film’ ontstaat voor A.C. vooral door de manier waarop hieraan *invulling* wordt gegeven. Uitgangspunt daarbij is ‘de schoonheid en het interessante van hetgeen ons oog waarneemt op expressieve wijze te vertolken’. Een eerste stap is de keuze van een onderwerp en het maken van een voorstelling hoe dit te verfilmen: ‘Zoodra we ons filmthema hebben vastgesteld maken we een lijstje op van hetgeen we ons voorstellen over dit filmthema te filmen. Dit lijstje bedoelt niets anders te zijn dan een kleine houvast. In onze fantasie zien we natuurlijk de film al draaien.’ Het ‘lijstje’ en de ‘voorstelling’ van de film – het woord ‘scenario’ wordt door A.C. opvallend genoeg niet genoemd in deze akte – vormen het vertrekpunt voor de filmopnamen. Tijdens de opnamen wordt vervolgens gelet op lichtval, stabiliteit (‘zoveel mogelijk filmen we met statief’) en continuïteit (‘in een film die een zonnige stemming moet vertolken komen natuurlijk geen opnamen te pas waarin alle zonneschijn ontbreekt’). Ook het perspectief van waaruit het filmbeeld tot stand komt speelt een betekenisvolle rol, evenals het ritme en de ‘climax der handeling’ in relatie tot het film-narratief.⁵⁹

Een dergelijke benadering van de amateurfilmpraktijk aan de hand van ‘filmische’ elementen als scenario, draaiboek en montage kenmerkte het discours waarmee de amateurfilmpraktijk eind jaren twintig steeds vaker werd geduid: als een zelfstandig medium in plaats van een ‘tak van fotografie’. De filmpraktijk werd bovendien niet langer als louter individualistisch gezien, maar als een collectief proces met de daarbij noodzakelijke arbeidsverdeling. Zoals ook J.C. Mol later schrijft in *Lux-De Camera*: ‘Een feit is, dat een film niet ontstaat door den arbeid van één kunstenaar, maar het resultaat is van den samenwerking van velen’.⁶⁰ Vanuit deze gedachte werd op 19 december 1931 ook de Nederlandse Smalfilm Liga opgericht, in navolging van landen als Engeland, Amerika, Duitsland en Oostenrijk, met als doel de Nederlandse amateurfilm verder te ontwikkelen en te bevorderen.⁶¹

Het idee van filmamateurisme als collectief proces en de noodzaak tot arbeidsverdeling viel

echter niet bepaald in goede aarde bij de redacties van de amateurfotografiebladen en de vertegenwoordigers van de Bond van Nederlandsche Amateur Fotografen Vereenigingen (N.A.F.V.), waaronder bondssecretaris Frits Gerhard. Gerhards standpunt was dat de amateurfilm een tak van de fotografie is en zal blijven en toont zich dan ook voorstander van het spoedig aansluiten van de Smalfilmliga bij de amateurfotografenbond. Hij stelt: 'waar de kinografie ten slotte niets anders is dan een tak van fotografie, behooren kino-clubs zeer zeker in den Bond. (...) En daarom meenen wij ook dat de meest juiste oplossing in de toekomst ook wel deze zal zijn, dat de Liga zich aanvankelijk als geheel bij den Bond aansluit om ten slotte, als meest praktische werkwijze, op bovengeschreven grondslag in den Bond over te gaan'.⁶² D. Knecht, de toenmalige algemeen secretaris van de Smalfilmliga, diende Gerhard van repliek in een artikel over het doel, arbeidsprogramma en werkwijze van de Smalfilmliga:

'De kern van het betoog van den heer Gerhard, dit is wel zeer duidelijk, ligt verankerd in den wensch van den Bondssecretaris resp. van het Bondsbestuur "B.V.N.A.F." om fotografie en kinografie in één groote familie te vereenigen. Het is denkbaar dat in de toekomst een dergelijke centralisatie van foto- en kino-amateurisme mogelijk is, doch o.i. slechts in administratieve zin, daar fotoamateurisme en kinoamateurisme in wezen verschillende doeleinden nastreven en uiteenlopende belangen dienen'.⁶³

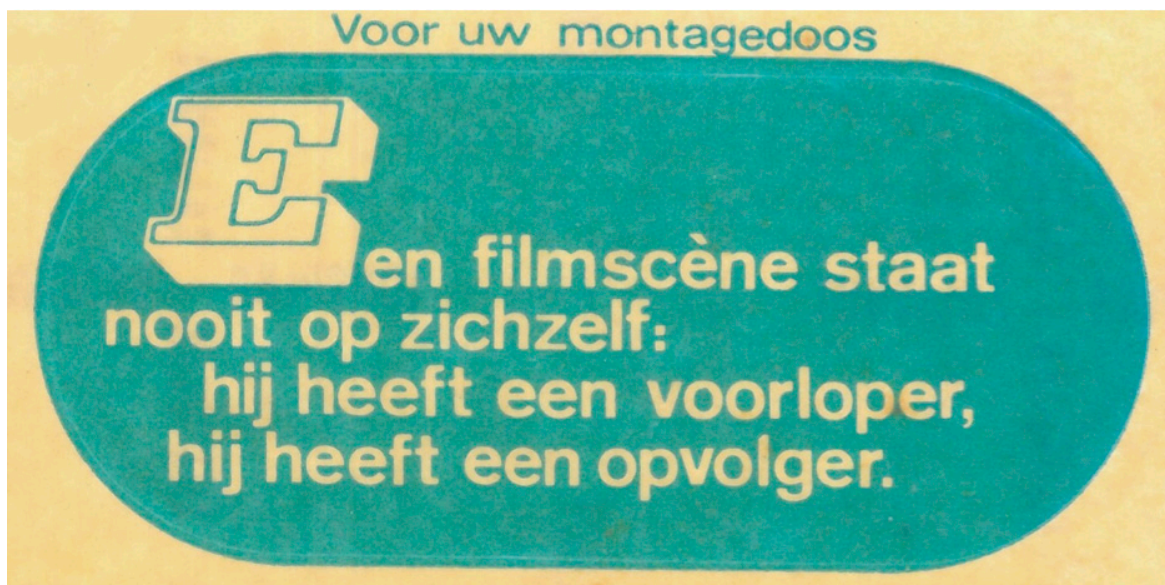
Knecht onderstreept het collectieve maakproces van de amateurfilm, vooral met betrekking tot scenario-ontwerp, cameravoering en de geluidsfilm, en pleit daarbij voor een begrip van de Smalfilmliga als een 'werkliga'. Voor Gerhard riekt dit echter te veel naar een arbeidsverdeling bij de speelfilm zoals deze bijvoorbeeld werd toegepast in de vermaaksindustrie van Hollywood – ver gelegen van het kunstzinnige ideaal en de film van 'hoogere klasse' die de Filmliga en 'serieuze' amateurfilmers voor ogen stond. A.C. lijkt zich over dergelijke kwesties geen zorgen te maken, maar vooral uit te gaan van de individuele maker en hem uit te dagen en te leiden met praktische adviezen. De principiële posities die door menig amateur vaak voluit werden verdedigd en later ook het bestuurlijke leven van veel amateurfilmclubs zouden kenmerken, ontbreken bij A.C. Wie zijn adviezen volgde zou in ieder geval een eerste stap zetten in de goede richting, met – zo belooft hij met een knipoog – misschien wel een 'Millionnaires-baantje' in Hollywood of een aanbieding bij de U.F.A. in het verschiets?⁶⁴

AKTE VII: Plakken

'Vandaag gaan we plakken', aldus A.C. Wat hij daarmee bedoelt is: 'onze diverse scènes tot een waardig geheel vereenigen'.⁶⁵ In deze laatste akte bespreekt A.C. de fase waarin de amateur zich bedient van de schaar. Opvallend is dat het woord 'montage' niet in deze akte voorkomt. De terminologie van A.C. doet tamelijk ongecompliceerd aan: knippen en plakken zijn termen waarmee de amateur methodisch wordt aangesproken om zijn materiaal te selecteren, op te delen, te rangschikken en vervolgens aan elkaar te lassen.

Het begrip montage bestond al wel in de kringen van de amateurfilmers, maar werd met enige aarzeling gebruikt. Voor *Het Veerwerk* in 1932 wijdt D. Knecht, één van de meest productieve schrijvers uit deze kringen, een serie aan 'Film-montage voor den amateur'. Volgens Knecht

zijn er twee vormen te onderscheiden: ‘onproductieve’ en ‘productieve’ montage. Onproductieve montage is eigenlijk niet meer dan het eenvoudig snijden en groeperen van film. Het is nuttig werk, maar het resultaat zal niet leiden tot een hogere betekenis. Oftewel in de woorden van Knegt: ‘[het] geeft geen hogere geestelijke waarde aan film’. Slechts de tweede vorm van montage, de productieve montage, biedt zeggings- en uitdrukingskracht. Daarbij gaat het er om ‘dat wij dat te weten komen, wat in de beelden zelf in het geheel niet wordt getoond’.⁶⁶



Afb. 6: Instructiemateriaal montage. Bron: D. Boer, Het Nieuwe Smalfilmboek, z.j.

De door A.C. voorgestelde vorm van ‘plakken’ in zijn akte is wat Knegt onproductieve montage noemt, namelijk het toepassen van de compilatievorm als basis voor een narratieve structuur. En zo onproductief is die vorm niet geweest. Integendeel, de compilatie bleek zeer populair en juist productief gedacht in termen van het opbouwen van een overzichtelijk familiearchief. Het zijn de vaak overzichtelijke, chronologisch gerangschikte compilaties van het opgroeien van kinderen etc. gecombineerd met tussentitels die ook na jaren nog werken als een geschikte herinneringspraktijk.

[‘Jetty vanaf 2 weken tot haar eerste stapjes’](#) (jaren ’40), compilatiefilm Piet Schendstok (1902-1984).

Bron: Beeld en Geluid.

A.C. houdt het dan ook vooral praktisch in zijn akte, alsof hij de beginnende amateur niet al te veel wil afschrikken. Tegelijkertijd probeert hij wel degelijk een aantal belangrijke aspecten van het monteren over te brengen. Het begint volgens A.C. met het systematisch bekijken van de volgeschoten filmspoelen op de projector, waarna een periode volgt van aantekeningen maken, knippen en weer opbouwen van de film. Bij al deze fasen zijn spullen nodig: een omroller, doosjes om ‘filmbrokken’ afzonderlijk in te bewaren, een lasapparaat en eventueel een vergroter voor het bekijken van de smalle filmstrip.

De hoeveelheid aan techniek en technologie bij het plakken wierp voor nogal wat beginners een drempel op. Het maakte de hobby duurder en ingewikkelder dan fotografie. Menig spoeltje belandde in een doosje op zolder bij gebrek aan een projector, of bij gebrek aan zin in het hantieren van de schaar. Tegelijkertijd bleek ook hoe het amateurfilmen – net als amateurfotografie – kennis en vaardigheden vereiste die het tot een echte hobby maakte en waarbij de filmclub, een magazine of een vaste adviesrubriek belangrijk waren. In ‘Hare Majesteit de Smalfilm’ schippert A.C. handig tussen die verschillende posities. Anders dan schrijvers als D. Knecht of Dick Boer refereert hij niet aan Eisensteins *PANTSERKRUIZER POTEMKIN* of aan Walter Ruttmanns *SYMPHONIE DER GROSSSTADT* als voorbeelden van wat montage zou kunnen zijn. A.C. vraagt geen onmogelijkheden, maar blijft dicht bij huis van de gemiddelde gebruiker die ook nog maar net de camera had ontdekt. En alles wat daarop zou volgen.

LAATSTE AKTE: De *making of* een nieuwe ‘gebruikersgeneratie’ smalfilmers

‘Dames en Heeren, hiermede is schrijver aan ’t slot van het 7^e en laatste bedrijf. Misschien draait er later wel weer eens de een of andere spoel in “Focus”’.⁶⁷

Aldus besloot A.C. zijn serie. Aan zijn oproep werd inderdaad gehoor gegeven. Zo begon Dick Boer, de zoon van *Focus*-oprichter Adriaan Boer en een man die jarenlang als amateurfilmer en als uitgever verantwoordelijk zou zijn voor diverse handboeken (o.a. *Het Smalfilmboek*), in 1931 een rubriek in *Focus* genaamd ‘Smalfilm-Praatjes’. Niet lang na het verschijnen van ‘Hare Majesteit de Smalfilm’ werd het amateurfilm-tijdschrift *Het Veerwerk* (1932-1958) opgericht, dat zou gaan dienen als huisblad van de al eerder opgerichte Nederlandse Smalfilm Liga (1931). Carré zat vanaf de oprichting in 1932 in de redactie en liet regelmatig van zich horen. Anders dan in *Focus* waren de teksten in *Het Veerwerk* specifiek gericht op mede-smalfilmers waardoor de redactie veel minder rekening hoefde te houden met amateurfotografen.

Door de oprichting van een amateurfilmvereniging (Smalfilm Liga) en -tijdschrift (*Het Veerwerk*) konden de amateurfilmers zich geleidelijk onttrekken aan het dominante discours van de amateurfotografie. Nieuwe opvattingen over mediagebruik en maakprocessen van amateurfilmen vormden zich nu via de eigen kanalen. De standaardisering van smalfilmformaten – 9,5mm, 16mm en niet veel later 8mm – trok een duidelijk onderscheid tussen de professionele en amateurfilmer. De tijd dat een amateurfilmer ‘normaalfilm’ gebruikte was omstreeks 1930 zo goed als voorbij. De komst van een eigen vereniging en tijdschrift maakte ook een zekere differentiatie zichtbaar tussen typen gebruikers met enerzijds de ‘serieuze’ amateurfilmer (‘*hobbyist*’) die de nadruk legde op vorm en techniek, en anderzijds de ‘huis-tuin-en-keukenfilmer’ (‘*familiefilmer*’) voor wie de functie van herinneringen vastleggen voorop stond.⁶⁸

Ooit was het de bedoeling geweest van oprichter Mannus Franken dat de Smalfilm Liga zich zou voegen naar de avant-gardistische traditie van de Nederlandse Filmliga. Zeker toen in 1933 de Filmliga werd opgeheven, hoopte een deel van de leden dat de amateurgeneesten de vlag zouden overnemen van de liga-filmers. Ongeveer vijftien jaar later constateert amateurfilmer Joh. G. Hunningher in zijn *Smalfilm-handboekje* (1949) met enige spijt dat het anders is verlopen: ‘Vooral toen na 1935 een grote stroom van 8mm filmers in het verenigingsleven kwam, zullen slechts weinigen zich afgevraagd hebben waarom die club eigenlijk “liga” heette’.⁶⁹

A.C.'s reeks biedt een mooi inzicht in de zoektocht van de smalfilmer naar een eigen productiecultuur en maakpraktijk die zich enerzijds onderscheidde van de fotografen, anderzijds van de professionele filmers en tegelijkertijd ook nog balans zocht tussen ambitie ('hogere klasse') en alledaags gebruik. 'Hare Majesteit de Smalfilm' biedt een soort dubbele *making of* de 'ideale' amateurfilm en de 'ideale' amateurfilmer. Als '*deep text*', zoals Caldwell het noemt, toont de reeks niet alleen op akte-niveau letterlijk hoe de amateurfilmer gebruik kon maken van 'filmische' instrumenten als scenario, titels en montage, maar toont het op een meer abstract niveau ook de *making of* de amateurfilmer (in de zin van discursieve constructie) aan de hand van een verandering in de manier waarop over amateurfilm werd gedacht en geschreven: van een tak van fotografie tot zelfstandige esthetische en culturele praktijk. De reeks 'Hare Majesteit de Smalfilm' representeert én construeert daarmee niet alleen een omslagpunt in het discours rondom amateurfilmpraktijken, maar legt ook een zekere spanning of dynamiek bloot tussen verschillende *generaties* gebruikers van de filmcamera.⁷⁰

Op een meer analytisch niveau kan het begrip van 'gebruikersgeneraties' helpen om de historische dynamiek tussen verschillende technologieën en haar gebruikers uit te lichten.⁷¹ Het denken in termen van generaties stelt namelijk niet alleen de gebruiker centraal, maar maakt het ook mogelijk nieuwe vormen van technologiegebruik en -toe-eigening te verbinden met sociale en historische veranderingen. Veranderingen in discours en praktijk van de amateurfilm kunnen immers niet los gezien worden van context, plaats en tijd. Vanuit een media-historisch perspectief is het daarbij zinvol om 'generaties' zowel te beschouwen als elkaar opvolgend als met elkaar interacterend in de tijd, waardoor de relatie tussen (film)technologie en gebruikerspraktijk zowel synchroon als diachroon kan worden bestudeerd.⁷² Zo toont de serie 'Hare Majesteit de Smalfilm' dat het amateurfilmen omstreeks 1930 nog altijd met één voet in de wereld van de amateurfotografie staat. Met een nieuwe 'generatie' gebruikers zou geleidelijk een nieuwe herinneringspraktijk gestalte krijgen en zouden andere mogelijkheden van het filmische medium benut worden: een narratief medium dat zich baseert op beweging en op handeling.

Noten

* Dit artikel komt voort uit het door NWO ondersteunde onderzoeksproject 'Changing platforms of ritualized memory practices. The cultural dynamics of home movies' (2012-2015), waarin op systematische wijze wordt onderzocht hoe veranderende herinneringstechnologieën (film, video en digitale media) nieuwe herinneringspraktijken hebben teweeggebracht in het maken, bewaren en vertonen van familiefilms. Voor meer informatie over dit onderzoeksproject, zie: <http://homemoviesproject.wordpress.com/about/project/>.

1. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm' (1^e akte), in: *Focus*, jg. 17, nr. 5, 1 maart 1930, p. 127-128, 127.
2. J.T. Caldwell, 'Cultures of production. Studying industry's deep texts, reflexive rituals, and managed self-disclosures', in: J. Holt & A. Perren (eds), *Media industries. Histories, theory and method*, Wiley-Blackwell, Oxford 2008, p. 199-210.
3. Caldwell, 'Cultures of production', p. 201.
4. R. Odin, 'Reflections on the family home movie as document: a semio-pragmatic approach', in: K.L. Ishizuka & P.R. Zimmermann (eds), *Mining the home movie: excavations in histories and memories*, University of California Press, Berkeley 2008, p. 255-271.

5. Zie bijvoorbeeld: J. Wachelder, 'Toys as mediators', in: *Icon. Journal of the international committee for the history of technology*, 13, 2007, p. 135-169; N. Oudshoorn & T. Pinch (eds), *How users matter. The co-construction of users and technologies*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2003; W. Bijker & J. Law (eds), *Shaping technology/building society. Studies in sociotechnical change*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1992; R. Silverstone & E. Hirsch (eds), *Consuming technologies, media and information in domestic spaces*, Routledge, London/New York 1992.
6. Zie respectievelijk: A. Schneider, *Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis*, Schüren, Marburg 2004; S. Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk*, Het Spinhuis, Amsterdam 2004; en M. Roepke, *Privat-Vorstellung: Heimkino in Deutschland vor 1945*, G. Olms, Hildesheim 2006.
7. Het amateurfilmen bleef voor de oorlog voornamelijk een mannelijke hobby. Voor de relatie tussen amateur film en gender, zie onder andere: Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk*, en P.R. Zimmermann, *Reel families: a social history of amateurfilm*, Indiana University Press, Indiana 1995.
8. Adolf Carré (geboren Osnabrück, 1895) woonde een groot deel van zijn leven in Rotterdam. Hij trouwde in 1925 op 29-jarige leeftijd met Hendrika Geertruida Gerritsen, die al een zoon had uit een eerder huwelijk. Begin jaren dertig adopteerde het stel een meisje. Voor zover bekend werkte Carré samen met zijn broer Willy bij het advertentiebureau Van Staal & Co. Pas in 1935 werd hij genaturaliseerd bij wet.
9. Voor een overzicht zie: J.G. Hunningher, *Smalfilm-handboekje*, Focus, Bloemendaal 1949, p. 133-135.
10. Amateurtijdschriften en -handboeken vormden al eerder belangrijke bronnen in de studies van Schneider, *Die Stars sind wir*; Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk*; en Roepke, *Privat-Vorstellung*.
11. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 127.
12. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 127.
13. Zie bijvoorbeeld K.S. Ankersmit, 'Pathé-Baby Films', in: *Focus*, jg. 13, nr. 10, 15 mei 1926, p. 252; J.C. Mol, 'Filmknipsels VIII: De Smalfilm', in: *De Camera*, jg. 19, nr. 10, 6 november 1926, p. 161-163; en Fr. Eulderink, 'Smalfilm tegen Kleinfilm', in: *Het Veerwerk*, jg. 1, nr. 3, 10 september 1932, p. 42-45.
14. Al in 1898 was er sprake van een verkleind filmformaat, namelijk de eenzijdig geperforeerde 17,5mm film. Deze eerste versmalde film werd gebruikt op het 'Birtac' toestel van de Briste uitvinder en fotograaf Birt Acres. Echter, mede door de brandbare nitraat-basis en eenzijdige perforatie werd het formaat geen succes. Zie: Plakpers, 'De vele smalfilmformaten', in: *Focus*, jg. 19, nr. 25, 10 december 1932, p. 745; cf. H. Verheul, 'Birt Acres, de uitvinder van de smalfilm', in: *PHT*, vol. 1, 1989, p. 24-25; en E. Matthews & R.G. Tarkington, 'Early history of amateur motion-picture film', in: R. Fielding (ed.), *A technological history of motion pictures*, University of California Press, Berkeley 1968, p. 129-140; Zimmermann, *Reel families*, p. 12-55.
15. De rubriek 'Filmknipsels' was de eerste rubriek in een fotografietijdschrift die aandacht besteedde aan amateurfilm. Het verscheen voor het eerst in: *De Camera*, jg. 17, nr. 8, 17 februari 1925, p. 108. De auteur J.C. Mol, een destijds bekende fotograaf en pionier in de 'kinematografie', continueerde zijn rubriek na 1927 in de tijdschriftenfusie *Lux-De Camera*, waarin ook Henk Viveur schreef over de amateurfilmpraktijk ('Draaierijen').
16. J.C. Mol, 'Filmknipsels VIII: De Smalfilm', in: *De Camera*, jg. 19, nr. 10, 6 november 1926, p. 161-163. In deze 'Filmknipsels' gaat Mol vooral in op de kwaliteitsvermindering van smalfilm ten opzichte van 'normaalfilm': 'Als mijn persoonlijke opvatting, gebaseerd op ervaring, zou ik met dezen wenk willen beginnen: *Koop geen toestel voor een ander formaat dan normaalfilm*. [...] In de eerste plaats zijn de beeldjes zeer klein, wat moeilijkheden geeft bij de beoordeling van de ontwikkeling. [...] Ook het geprojecteerde beeld eischt een bepaalde grootte om voldoening te geven en bij het zeer kleine formaat is dat niet te bereiken' (J.C. Mol, 'Filmknipsels I: Algemeene Beschouwingen', in: *De Camera*, jg. 17, nr. 8, 17 februari 1925, p. 108; originele cursivering). Later zou Mol terugkomen op zijn standpunt, zie bijvoorbeeld: J.C. Mol, 'Filmknipsels XX: Nog eens: filmformaat', in: *Lux-De Camera*, jg. 39, nr. 3, 11 februari 1928, p. 53.
17. Later zou Kodak's 8mm film, dat in 1932 op de markt kwam, één van de meest gebruikte smalfilmformaten worden. Zie o.a.: A. Kattelle, 'The evolution of amateur motion picture equipment 1895-1965', in: *Journal of film and video*, vol. 38, nr. 3/4 (summer-fall), 1986, p. 47-57.
18. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 127.
19. Zie bijvoorbeeld: F. Gerhard, in naschrift bij D. Knegt, 'Doel, Arbeidsprogramma en Werkwijze van de Nederlandsche Smalfilm Liga', in: *Lux-De Camera*, jg. 44, nr. 13, 24 juni 1933, p. 182.
20. Over de definitiekwestie rondom amateurfilm, zie: B. Hogenkamp & M. Lauwers, 'Op zoek naar het geluk...? Een speurtocht naar de betekenis van amateurfilm', in: *GBG-nieuws*, voorjaar 1993, Vereniging GBG, Amsterdam 1993, p. 19-29.
21. A.C. gebruikt met name de termen 'cine-amateur' en 'smalfilmer'. Zie voor een discussie over de 'juiste' terminologie, onder andere: K. Leendertz, 'Ingezonden', in: *Het Veerwerk*, jg. 1, nr. 4, 10 oktober 1932, p. 59.
22. J.C. Mol, 'Filmknipsels I: Algemeene Beschouwingen', in: *De Camera*, jg. 17, nr. 8, 17 februari 1925, p. 108.

23. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 127.
24. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 127.
25. Met montage zou later nog een derde 'discours' rondom beweging ontstaan, waarbij het beeld/de representatie noch de maker/camera maar *de kijker* wordt 'bewogen'. Zie in dit verband: J. Nieuwenhuis, 'Kleine bijdrage over film-beweging', in: *Het Veerwerk*, jg. 11, nr. 8, augustus 1942, p. 93-94.
26. Citaat van J.C. Mol origineel afkomstig uit 'Foki-bode', geciteerd in de rubriek 'Kino-fouten', in: *Lux-De Camera*, jg. 42, nr. 26, 19 december 1931, p. 484.
27. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 127-128.
28. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm' (2e akte), in: *Focus*, jg. 17, nr. 7, 29 maart 1930, p. 196-198, 196.
29. Fr. Eulderink, *Wij filmen*, Focus, Bloemendaal 1932, p. 112.
30. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 198.
31. M. Roepke, 'Crafting life into film. Analysing family fiction films from the 1930s', in: R. Shand & I. Craven (eds), *Small gauge storytelling: discovering the amateur fiction film*, University Press Edinburgh, Edinburgh 2013, p. 83-101.
32. Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk*, p. 19.
33. In de loop van de jaren dertig zouden er ook steeds meer Nederlandstalige handboeken verschijnen waarin aandacht werd besteed aan mogelijke scenario's. Tot die tijd werden vooral Engelstalige en Duitstalige handboeken verkocht. Eén van de eerste Nederlandstalige handboekjes was een bewerking van het oorspronkelijk Duitstalige boekje van W. Jaensch, maar nu onder de titel: *Filmt gij nog niet? Eenvoudige inleiding tot amateur-kinematografie*, Focus, Bloemendaal 1929. Pas in 1932 kwam het eerste oorspronkelijk Nederlandse werkje op de markt, van Fr. Eulderink. Voor een overzicht, zie: S. Aasman & P. Kusters, 'Bibliografie', in: *GBG-nieuws*, 31, winter 1994-1995, p. 24-32.
34. A.C. belooft foto's te laten zien van zijn eigen filmopnamen, maar moet daar later in de serie op terugkomen. Het bleek te moeilijk de kleine smalfilmbeeldjes te reproduceren.
35. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm' (3e akte), in: *Focus*, jg. 17, nr. 9, 26 april 1930, p. 234-236, 234.
36. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 234.
37. D. Knecht, 'Kino-amateurisme en tourisme', in: *Het Veerwerk*, jg. 1, nr. 2, 10 augustus 1932, p. 23-25.
38. Knecht, 'Kino-amateurisme en tourisme', p. 23.
39. D. Orgeron, 'Mobile home movies. *Travel and le politique des amateurs*', in: *The Moving image*, nr. 6 (2), 2006, p. 74-100, 77.
40. Orgeron, 'Mobile home movies', p. 77.
41. Schneider, *Die Stars sind wir*, p. 77-82.
42. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 235.
43. 'Zurschaustellung der Exotik', in: Schneider, *Die Stars sind wir*, p. 77-82.
44. A.C. wijst er in dit kader op dat reisgenoten als 'Oom Kees' in de vakantiefilm niet zozeer voor de filmcamera hoeven te poseren, maar als zijnde 'gewone toeristen' het beeld kunnen 'verlevendigen'. Zie: A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 236.
45. Eulderink, *Wij filmen*, p. 110.
46. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 236.
47. In de zwijgende of 'stomme' bioscoopfilm werd de (tussen)titel daarentegen standaard gebruikt als verhalend middel, een functie die met de komst van de geluidsfilm werd overgenomen door de vertelstem. Voor een geschiedenis van de overgang van de Amerikaanse bioscoopfilm naar de geluidsfilm, zie: D. Crafton *The talkies – American cinema's transition to sound, 1926-1931* (History of the American Cinema, vol. 4), Scribner, New York 1997. Voor de Nederlandse context, zie: K. Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland, 1928-1933*, O. Cramwinckel, Amsterdam 1993.
48. Zie in dit verband ook Roger Odins theorie van films 'communicative space': R. Odin, 'Spectator, film and the mobile phone', in: I. Christie (ed.), *Audiences: defining and researching screen entertainment reception*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, p. 155-169.
49. Het gegeven dat A.C. maar liefst twee akten nodig heeft om het gebruik van filmteksten te bespreken geeft aan dat dit indertijd een belangrijk onderdeel was binnen de praktijk van de amateurfilm, een medium dat lange tijd een zwijgend medium bleef voor de meeste amateurs.
50. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm' (4e/5e akte), in: *Focus*, jg. 17, nr. 11, 24 mei 1930, p. 300-301, 300.
51. H. Frese, 'Titels', in: *Het Veerwerk*, jg. 6, nr. 7, 25 juli 1937, p. 119.
52. J.C. Mol, 'Filmknipsels xxx: Nog eens het omkeer-procédé', in: *Lux-De Camera*, jg. 39, nr. 26, 29 december 1928, p. 466.
53. Eenzelfde marketingstrategie en gebruikersdifferentiatie werd door Kodak-oprichter George Eastman al eerder

- toegepast. Kodak gebruikte de bekende slagzin 'You press the button, we do the rest' voor het eerst in 1888 ter promotie van de amateurfotografie onder een groep gebruikers die, anders dan de 'serieuze amateurs', vooral geïnteresseerd was in het vastleggen van herinneringen en niet zozeer in allerlei fotografische processen. Zie: D. Collins, *The story of Kodak*, H.N. Abrams, New York 1990, p. 44-89.
54. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 301. Het maken van titels werd overigens ook vaak uitbesteed, zoals kan worden opgemaakt uit advertenties indertijd van fotohandels en -fabrikanten waarin naast het omkeren, ontwikkelen en afdrukken van films ook het laten vervaardigen van titels werd aangeprezen.
55. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm' (6^e akte), in: *Focus*, jg. 17, nr. 15, 19 juli 1930, p. 393-394, 393.
56. N.N., 'De kultureele beteekenis der Amateur-kinematografie', in: *Lux-De Camera*, jg. 39, nr. 16, 11 augustus 1928, p. 288.
57. In 1927 werd de Nederlandsche Filmliga opgericht, een collectief van filmmakers en -liefhebbers dat de avant-gardistische film propageerde met als doel het filmische medium te verheffen tot kunstvorm. Voor een herschreven geschiedenis van de Filmliga, zie: C. Linssen, H. Schoots, T. Gunning *et al.*, *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandse Filmliga 1927-1933*, B. Lubberhuizen, Amsterdam 1999.
58. Zie bijvoorbeeld J.C. Mol, 'Filmknipsels xxii: D. Laan', in: *Lux-De Camera*, jg. 39, nr. 7, 7 april 1928, p. 117-118, 123-124, en H. Viveurs, 'Draaiertijen xxii: Nieuwe films', in: *Lux-De Camera*, jg. 42, nr. 17, 22 augustus 1931, p. 318, 325-326.
59. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 393-394.
60. Mol, 'Filmknipsels xxii: D. Laan', p. 123. Mol deed deze uitspraak in relatie tot de amateurfilmpraktijken van kinderboekenschrijver Dick Laan, een indertijd gevierde amateurfilmer.
61. Zoals de naam doet vermoeden had de door Mannus Franken opgerichte Smalfilmliga in beginsel een sterke verwantschap met De Nederlandsche Filmliga (1927-1933). Daarnaast was de Smalfilmliga een vervolg op de in 1928 opgerichte kino-sectie van de Nederlandsche Amateur Fotografen Vereniging (N.A.F.V.), waaraan Leo Krijn en Dick Laan de leiding gaven. Zie: J.C. Mol, 'Filmknipsels xxix', in: *Lux-De Camera*, jg. 39, nr. 25, 15 december 1928, p. 449; cf. Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk*, p. 60-61; A. Kattelle, *Home movies. A history of the American industry, 1897-1979*, Transition Publishing, Nashua, N.H. 2000, p. 265-270.
62. F. Gerhard, 'Het verenigingswezen bij onze kinografen', in: *Lux-De Camera*, jg. 44, nr. 11, 27 mei 1933, p. 158.
63. Knegt, 'Doel, Arbeidsprogramma en Werkwijze van de Nederlandsche Smalfilmliga', p. 176.
64. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 394.
65. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm' (7^e akte), in: *Focus*, jg. 17, nr. 19, 13 september 1930, p. 512-513, 512.
66. D. Knegt, 'Film-montage voor den amateur', in: *Het Veerwerk*, jg. 1, nr. 6, 10 december 1932, p. 87-89.
67. A.C., 'Hare Majesteit de Smalfilm', p. 513.
68. Vgl. Aasman, *Ritueel van huiselijk geluk*, p. 39-64. Zie in dit verband ook het onderscheid dat Hogenkamp & Lauwers aanbrengen tussen enerzijds de 'hobbyfilm' en anderzijds de 'familiefilm': Hogenkamp & Lauwers, 'Op zoek naar het geluk...?', p. 19-28.
69. Hunningher, *Smalfilm-handboekje*, p. 14.
70. Wat men verstaat onder het begrip 'generatie', verschilt sterk per discipline en is bovendien historisch veranderlijk. Zie in dit kader bijvoorbeeld: O. Parnes, U. Vedder & S. Willer, *Das Konzept der Generation: eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008. Voor een verklaring van terminologie, zie: J. Reulecke, 'Generation/generationality, generativity, and memory', in: A. Erll & A. Nünning (eds), *A companion to cultural memory studies*, De Gruyter, New York 2010, p. 119-125.
71. Het concept 'gebruikersgeneraties' komt voort uit het nwo-onderzoeksproject 'Changing platforms of ritualized memory practices. The cultural dynamics of home movies' (2012-2015).
72. Dit is anders in de sociologie, waarin generaties vooral worden gekoppeld aan belangrijke sociale veranderingen en historische gebeurtenissen als de Tweede Wereldoorlog. Voor een klassieke sociologische benadering van het generatie-begrip, zie bijvoorbeeld: S. Eisenstadt, *From generation to generation: age groups and social structure*, Routledge, London 1956. Zie ook H. Becker, *Generaties en hun kansen*, Meulenhoff, Amsterdam 1992.