

6 O, MIJN KINDEREN, GRAAG GEBROKEN BROOD

RELIGIEUZE REPERTOIRES IN DE FAMILIEFILM

Jos Huygen (1893-1965) is katholiek, dat wordt snel duidelijk uit zijn films. Al in het eerste jaar dat hij de camera ter hand neemt en zijn gezin gaat filmen – het is 1926 – blijkt dat onmiskenbaar: hij laat zijn vrouw en jongste kind de geboorte van Christus naspelen. Datzelfde jaar maakt Huygen een filmverslag van zijn tocht per Ford naar Lourdes. Ook de film **GRAAG GEBROKEN BROOD** die Huygen in 1935 maakt, is een onmiskenbaar katholieke film. Het is een lofzang op het grote gezin, dat op dat moment met elf kinderen zijn maximale omvang (15 kinderen) nog niet eens had bereikt. De film is een opvallend portret en zou door zijn combinatie van beeld en tekst niet hebben misstaan op een filmavond van de Rooms Katholieke Bond voor Grote Gezinnen. ‘Oh mijn kinderen, graag gebroken brood’ – zo luidde een tussentitel – ‘zou’t geluk vermind’ren waar de last vergroot. Zou men armoe lijden om een mondje meer?’ Het was zeker een relevante vraag in de jaren dertig waar de economische druk van zoveel kinderen te voeden menig huwelijk beproefde. Enige jaren later produceerde de Bond voor Grote Gezinnen inderdaad een propagandafilm – **LEVENSGANG** getiteld – die zich van eenzelfde retoriek bediende.

GRAAG GEBROKEN BROOD bevestigt in alle opzichten het cliché van de katholieken in het interbellum, als een volgzzaam volk dat de katholieke leer volledig aanvaardde. Michiel van der Plas stelt in zijn kroniek over het ‘Rijke Roomse Leven’ dat deze ‘geheel aparte levensstijl’ nooit meer op dezelfde wijze gepraktiseerd en begrepen kan worden.¹ In een combinatie van nostalgie en boosheid beschrijft Van der Plas dat voorbije katholieke milieu als zeer beschermd en beschermend: het bestond uit een streng katholiek gezin, een streng katholieke school en een strenge eisen stellende kerk.² In het verlengde van deze visie van een volgzzaam katholiek volksdeel, staan de ervaringsverhalen van vrouwen als slachtoffers van de katholieke dwang: een samenspannen van klerikalen en medici, die weigerden vrouwen de keus te laten over wel of geen kinderen, ook als dat medisch beter geweest zou zijn.³

Maar de laatste tijd rijst uit de historiografie een veel diverser beeld op. Er waren ook ‘andere katholieken’, zoals blijkt uit de gelijknamige titel van

een artikel van Paul Luykx. Daarin hij laat zien dat er verschillende houdingen mogelijk waren, bijvoorbeeld ten aanzien van seksualiteit en voorbehoedmiddelen.⁴ Er was wel degelijk een zekere spanning tussen geleefde praktijk en voorgeschreven normen. Blijkbaar was dat niet het beeld dat naar buiten toe werd uitgedragen. Het is daarom interessant die spanning als uitgangspunt te nemen in het onderzoek naar de collectie Huygen. Juist omdat het hier gaat om een gezin met een duidelijke religieuze levensstijl is het interessant te kijken wat de familiefilm daarover zegt. In hoeverre werd in het werk van Huygen het katholicisme zichtbaar gemaakt en hoe? En wat vinden we terug van de spanningen die er wel degelijk waren? Uit gesprekken met de nabestaanden is gebleken dat Jos Huygen en zijn echtgenote Geertruida wel degelijk moeite met het kindertal hadden en dat de grootte van het gezin nooit een bewuste keuze geweest.⁵

De bijzondere vorm van representatie die de familiefilm ons geeft kan hier zeker iets aan toevoegen, als een modern twintigste-eeuws medium met enerzijds een zekere mate van continuïteit, waarin de katholieke traditionele iconografie van bijvoorbeeld het leven en lijden van Christus (en dus ook Huygens *De geboorte van Christus*) zich in een nieuwe gedramatiseerde vorm laten weergeven; en anderzijds een medium die zijn ultieme vorm vindt in spontane, naïeve, en informele poses binnen de intieme eenheid van het gezin.

Willen we GRAAG GEBROKEN BROOD begrijpen dan zullen we de plaats van de film binnen de gehele collectie moeten analyseren. In de loop van de jaren wordt Huygens filmwerk eigenlijk steeds interessanter. We volgen hoe vanaf 1926 het gezin van vijf kinderen uitgroeit tot een groot gezin, het klassieke grote Rooms-Katholieke gezin uit het interbellum. Opvallend is daarbij vooral dat Huygen de grootte van het gezin steeds meer tot onderwerp maakt en daarmee ook steeds explicieter de heersende katholieke ideologie verwoordt. Anders dan veel andere familiefilmers reflecteert hij op zijn gezinsleven. Het gaat dan niet langer alleen om het tonen en vastleggen, zoals in de film *BABY KAREL* (1928), waarin het jongste kind aan de camera wordt gepresenteerd; vanaf begin jaren dertig lijkt Huygen steeds nadrukkelijker het gezin zelf te thematiseren. *GRAAG GEBROKEN BROOD* (1935) is het hoogtepunt en voorlopige eindpunt van zijn oeuvre.

Het is interessant te onderzoeken in hoeverre Huygen van het katholieke idioom of beter gezegd van katholieke ‘rituele repertoires’ gebruik maakte.⁶ Het katholieke gezinsleven kende een rijke religieuze gezinscultuur die zich uitstekend leende voor visualisering in de film. Maar ook het feit dat het amateurfilmformaat als vorm van huisbioscopie met een eigen katholiek filmoeuvre de huiskamer was binnengedrongen leverde Huygen keuzemogelijkheden op om uit te putten.

Ambities

In de loop van een periode van een kleine tien jaar bouwde Jos A. Huygen, geboren te Schiedam op 7 juni 1893, een oeuvre op dat bestaat uit een kleine 35 familiefilms.⁷ Daarnaast maakte hij een aantal documentaires zoals een film over bruggenbouw in Haarlem en een film over Rotterdam. Huygen was zoon van een scheepsbouwkundig tekenaar en werktuigkundig constructeur. Ook hij werd uiteindelijk bouwkundig tekenaar en werkte, na een periode als opzichter bij een architectenbureau te Rotterdam, vanaf 1929 als opzichter en hoofdboekhouder bij een aannemersbedrijf dat bruggen bouwde in Haarlem. Dat jaar verhuisde het gezin van Papendrecht naar Overveen.

Behalve de meer traditionele familiefilms, de documentaires en de eigen nagespeelde filmversie van de geboorte van Christus, maakte Huygen enkele korte speelfilms. In deze grappige filmpjes liet hij zijn kinderen verhaaltjes spelen. Enkele voorbeelden zijn *TOM DE SNELFOTOGRAAF*, *TOM EN ZIJN AUTO* en *SAP EN PAP*, waarin kleine situatieschetsen gecombineerd met het spel van kinderen vermakelijke korte films opleveren. Grappig zijn ook die momenten waarop Huygen trucages toepast. In *SAP EN PAP*, *DE HANDIGE BROERS* (1928) krijgen de twee broertjes Tom en Nico te maken met een te grote verleiding in de vorm van een schaal met koekjes waar zij niet van mogen snoepen. Eenmaal buiten bereik van de spiedende blik van moeder pakken de jongens elk een koekje. Vervolgens gaat het 'van kwaad tot erger' en valt de schaal stuk, waarna de jongens het servies aan stukken slaan. Natuurlijk wordt de wandaad ontdekt door vader die dreigt met de woorden: 'de boel heel of jullie kapot' waarop via trucages de schaal heel op tafel vliegt en vervolgens ook de koekjes uit de mondjes worden gehaald en teruggelegd op de schaal. Tot slot slaan Sap en Pap het servies weer heel.

Huygen was daarmee een verdienstelijke amateur, zonder overigens lid te zijn van een amateurclub. Hij hield van de technische aspecten van zijn hobby en loste met evenveel gemak technische problemen bij het zelf ontwikkelen en printen op, als dat hij de kapotte wasmachine repareerde. Huygen was een ambitieuze filmer: hij koesterde het vakmanschap. En hij speelde graag met professionaliteit: zo voorzag hij zijn eigen films van aanloopstroken voorzien van het Pathé-baby logo (een kuiken uit het ei).⁸ Het effect was dat het leek alsof er een professionele huurfilm vertoond zou gaan worden. Het professionele effect werd nog eens versterkt doordat Huygens zijn films meestal liet eindigen met de titel 'samengesteld en opgenomen door Jos A. Huygen' en zoals we nog zullen zien imiteerde hij ook in onderwerpskeuze bestaande films uit de Pathé-collectie.

Na *GRAAG GEBROKEN BROOD* stopt Huygen met filmen en gaat hij zijn gezin op de foto vastleggen. In de jaren vijftig pakt Huygen zijn camera zo nu en dan weer eens op. Zijn laatste film is van 1959; hij en zijn vrouw zijn

inmiddels grootouders geworden van een grote familie. Na zijn filmhobby begon Huygen een nieuwe: postzegels verzamelen. Nu spendeerde hij talloze zondagen aan het aanleggen van postzegel-albums voor zijn kinderen.

De vertoningen vonden altijd plaats op zondagmiddag, ook nadat Huygen was gestopt met filmen. De kamer werd dan ingericht als een bioscoop. De kinderen mochten verzoeken indienen en vooral de films waarin hij trucages had toegepast, deden het goed, zoals in de eerder genoemde *SAP EN PAP, DE HANDIGE BROERS*. De kinderen moesten een vertoning wel verdienen: als iemand iets ongeoorloofd had gedaan verpestte hij of zij het daarmee voor het hele gezin. Soms kwamen familieleden of kennissen meekijken, maar niet vaak. Zeker toen het gezin vijftien kinderen omvatte, was het aantal zitplaatsen beperkt. Een heel enkele keer werden de films buitenshuis gedraaid: zo vertoonde de oudste zoon Tom enkele familiefilms, waaronder *GRAAG GEBROKEN BROOD*, in het klooster waar tante Nellie zat.⁹ Hij had er veel succes mee.



GRAAG GEBROKEN BROOD. Bron: SFM

Religieuze gezinscultuur

In *GRAAG GEBROKEN BROOD* herkennen we het katholieke huis direct: aan het wijwaterbakje dat aan de muur hangt en aan het Heilig Hartbeeld op de commode, die overdag als altaar dient. Daarnaast toont de film alledaagse religieuze handelingen. Het gezinsleven was doordrongen van het katholieke geloof, maar niet alleen in ruimtelijke zin, ook in de tijd: het geloof bepaalde het ritme van de dag. Een dag begon om zeven uur en op zondagen en speciale dagen vertrok er al vroeg een deel van het gezin naar de mis. In de film zien we de jongens vertrekken naar de ochtendmis. Ook de maaltijd biedt een religieus moment: alvorens het gezelschap begint, wordt eerst een ogenblik stilte in acht genomen. Vader, moeder en de kinderen slaan een kruis, waarna vader hardop Gods zegen vraagt. Moeder helpt één van de kleintjes zijn handjes te vouwen.

Een moeder die haar kind helpt met het vouwen van de handen is een mooi beeld en het symboliseert een belangrijke functie van het christelijke gezin, namelijk de godsdienstige opvoeding. Dat kan zijn het bidden aan tafel, zoals in Huygens film, maar kan evenzeer worden uitgebreid tot een dagelijkse bijbellezing, gezang en eventueel een godsdienstoefening. Het hele repertoire zou in het laatste geval trouwens even zo goed een protestants-christelijk gezin uit de jaren dertig kunnen representeren.¹⁰ Dergelijk religieuze handelingen in protestantse gezinnen zijn echter vooralsnog niet of nauwelijks vertegenwoordigd in de familiefilm. Daarmee blijft deze groep onzichtbaar. Want hoe kan men anders een protestants gezin herkennen? 'Aan niets!'¹¹ Er hangt geen kruis aan de muur en andere attributen zijn evenmin zichtbaar. Hooguit ziet men een tekst aan de wand die een verwijzing biedt naar een huwelijks- of dooptekst.¹² Soms ontdekken we een protestantse afkomst in een huwelijksfilm als de camera halt houdt bij de poort van een kerk.

Er is dus een duidelijk zichtbaar verschil in de religieuze cultuur van protestantse en katholieke families. 'Een katholiek was niet bang voor beelden', aldus Michiel van der Plas in zijn *Familiealbum van een halve eeuw katholieken*.¹³ Met deze opmerking geeft hij tegelijkertijd aan dat protestanten – en zeker het orthodoxe deel – dat wel zouden zijn. Inderdaad, de katholieken kennen een uitgebreide religieuze cultuur waarvan veel onderdelen, zoals de rijke iconografie, de mis, de processie, het knielen voor een beeld en het slaan van een kruis, zeer zichtbare onderdelen zijn. Vanaf 1850 was er binnen de katholieke kerk een devotionaliseringsproces op gang gekomen die tot een intensivering van het geloofsleven thuis had geleid en die zichtbaar werd door de introductie van nieuwe objecten van devotie zoals het Heilig Hartbeeld.¹⁴ Het 'huishouden van het geloof' was aan het begin van de eeuw zeer dominant aanwezig, zoals de kerkhistoricus Peter Nissen stelt.¹⁵

Stel daar tegenover de protestantse geloofsuitingen die vooral van innerlijke aard zijn en die gepaard gaan met een zekere beeldhuiver. In de protestantse geloofscultuur is een verering van een heiligenbeeld een onmogelijkheid en ook de katholieke traditie van de zo beeldende weergave van het lijden van Christus is afwezig. De protestanten, zo luidt daarom het algemene oordeel, hebben een traditionele afkeer van uitbeelding en afbeelding, zij zijn de mensen van 'Het Woord'.¹⁶ Maar dat betekent niet dat deze 'beeldangst' dient te worden opgevat als een beeldverbod. De Heidelbergse Catechismus stelde al dat afbeelden van de mens geen kwaad kon en iemand als Abraham Kuyper veroordeelde een totaal afwijzen van het beeld. Kuyper was eerder bang voor een te dogmatische veroordeling van het beeld.¹⁷

De dominantie van het woord beïnvloedde aan protestantse zijde ook op een andere manier het gebrek aan zichtbaarheid. Protestantse filmden over het algemeen genomen minder: een calvinist diende liever het woord, zo bleek ook uit een onderzoek naar de invulling van de vrije tijd in de jaren dertig: gereformeerden brachten hun vrije tijd vooral door met lezen (en kerkgang).¹⁸ De orthodoxen kenden een sterke leescultuur. Filmamateurisme was dus geen vanzelfsprekende hobby in protestantse kring, zeker niet zoals Huygen het beoefende. Het formaat 9,5mm vereiste enige technische kennis en derhalve veel vrije tijd die opging aan het zelf ontwikkelen van het materiaal, het monteren van de filmstroken, het ontwerpen en opnemen van titels en ten slotte – in het geval Huygen op zondagmiddag – het vertonen van de films.

Daar komt, tot slot, nog bij dat familiefeesten minder gevierd werden in protestantse kring. Ook in die zin was er duidelijk sprake van een andere gezinscultuur. In protestantse wereld was minder waardering voor theatraaliteit, die al gauw met niet-authentiek werd geassocieerd. Gillis stelt vast dat 'family life was simply part of everyday life, immediate, transparent and unreflexive, unmediated by any representations of itself...'.¹⁹ Juist de familiefilm, die het ritueel diende en uiteindelijk zelf een ritueel werd, ontbeerde daardoor voor veel protestantse gezinnen de aantrekkingskracht die het in het katholieke gezinsleven wel had.

Audiovisuele kracht

In principe verschilde de waardering van katholieken en protestanten voor film als een nieuw medium in het algemeen weinig. De uitvinding van deze techniek werd niet bij voorbaat veroordeeld. Dominee J.P. Tazelaar roemde in zijn brochure *Kan de film het zondagsschoolwerk dienen?* (1928) de film zelfs als een wonder van moderne techniek, als een gave 'van Gods algemene genade, waarbij de Heere den mensch als Zijn instrument dienstbaar stelt

aan Zijn wereldplan'.²⁰ Ook van katholieke zijde werd de film om die reden geprezen: de dominicaan Hyacinth Hermans, onder andere medewerker van de *Maasbode*, beschouwde de filmcamera als een schitterende uitvinding omdat deze 'de heerlijkheid en schoonheid van de aarde' aan ons toont.²¹

Protestanten en katholieken waren gelijkelijk bezorgd over de toenemende populariteit van de bioscoop: zowel de inhoud van de films als de omstandigheid van de donkere, oncontroleerbare vertoningsplekken waarin de films werden genoten, baarde zorgen. De confessionelen werden vooral wakker geschud door het artikel van A. de Graaf, getiteld 'Het bioscoopgevaar', dat in 1918 in *De Gids* verscheen. Maar de strategie van de confessionelen om dit gevaar te bezweren liep uiteen.²² De katholieken behandelden film als een vloek en een zegen, dat wil zeggen dat de katholieke kerk film accepteerde, maar op voorwaarden.²³ Zo was voor de katholieken de algemeen Rijkskeuring die in 1928 werd ingesteld niet voldoende: zij drongen aan op een eigen nakeuring, wat hun uiteindelijk ook gelukte. Verder trachtten de katholieken met alternatieven te komen in de vorm van de productie van goede katholieke films. Dat laatste is echter nooit goed van de grond gekomen, enkele uitzonderingen daargelaten. Na 1936 werd de verschillende activiteiten geconcentreerd in de Katholieke Film Actie waartoe de paus oopriep in zijn filmencycliek *Vigilanti Cura*, die was gewijd aan zowel het eventuele gevaar als aan de potentieel opvoedende waarde van de film.

De aarzelingen bij de protestanten blijkt uit de specifieke bezwaren die tegen film werden geopperd op een Gereformeerd jeugdcongres te Ermelo in 1930. Daar bleek dat vooral de dramatische film gespeeld door beroepsacteurs op principiële gronden moest worden afgewezen. Geen bezwaar was er tegen die films die een gefotografeerde werkelijkheid gaven, en ook tekenfilms waren aanvaardbaar.²⁴ Het verzet van protestantse zijde was echter niet algemeen, daarvoor was die zuil te verdeeld. De mijddende houding kende dan ook vele gradaties. In de jaren dertig traden de NCRV en christelijke vakbonden op als grote opdrachtgevers voor het maken van propagandafilms. Beide instellingen lieten zelfs speelfilms maken.²⁵

Het wezenlijke verschil tussen katholieken en protestanten lag uiteindelijk niet zozeer in hun houding ten aanzien van film. Het was een algemeen verschil in religieuze beeldcultuur: namelijk het afbeelden van religieuze handelingen. Ten onrechte worden daarom de woorden van dominee G.H. Kersten van de Gereformeerde Staatkundige Partij in 1925 geïnterpreteerd als beeldverbod wanneer deze stelt: 'God wil de Christenen niet door stomme beelden maar door de verkondiging Zijns Woords onderwezen hebben'.²⁶ Deze woorden slaan niet op een totaal beeldverbod maar op het verbeelden van de Heilige Schrift in film. Nu komen we dichterbij een verklaring voor de afwezigheid van bijbellezende vaders op het witte doek.²⁷ Nog in 1940 stelt de NCRV 'dat heilige handelingen in de film volstrekt ontoelaat-

baar te achten zijn' en even verder: 'Zielenood en zielestrijd kunnen niet gespeeld worden en het gebed mag niet door de film worden neergehaald.'²⁸

Daar ging het dus om en dat bepaalde het verschil in religieuze cultuur. De grote aarzelingen ten aanzien van afbeelden van heilige handelingen gold zelfs de privé-sfeer. Dat bleek bijvoorbeeld uit een 'foto-critische' beschouwing in het protestants-christelijke vrouwenblad *Moeder* naar aanleiding van een serie 'Opnamen uit onze moederkring'. Moeders mochten zelfgemaakte kiekjes van hun kinderen insturen voor commentaar. Eén moeder had een snapshot opgestuurd van haar drie kinderen verdiept in het avondgebed. Het commentaar luidde dat het tafereel een allerliefst beeld opleverde dat zeker een plek verdiende in het foto-album, maar dat er tegelijkertijd – aldus de auteur Poll – 'feitelijk een soort heiligschennis' plaatsvond. Poll voegde daar nog aan toe dat hij liever niet 'foto-critisch' wilde uitweiden over dit plaatje want: 'ze is te decent om op de fitnesses in te gaan'.²⁹ Stel hier tegenover de vele foto's, vaak amateurkiekjes, die moeders inzonden naar het rooms-katholieke jeugdmaandblad *De Engelbewaarder*, waarop veelvuldig kinderen te zien waren die 'misje' speelden.³⁰ Een 'godsdienst met audiovisuele kracht' zo omschreef de socioloog Zijdeveld het katholicisme stelde.³¹ Het naspelen én het tonen van het leven en lijden van Christus, het thuis misje spelen of het naspelen in huiselijke kring van de geboorte van Christus waren geaccepteerde vormen van een devote en religieuze gezinscultuur.

Katholieke film

Die herkenbaarheid van het katholieke gezin was met name opvallend in het interbellum. Dit waren de jaren die met een verwijzing naar de beroemde fotopagina uit de *Katholieke Illustratie* wel het Rijke Roomse leven genoemd werden. Het was een periode waarin de katholiek in Nederland zijn geloof nadrukkelijk en zelfbewust uitdroeg. Tegelijkertijd behoorde men tot een gesloten zuil waarin men zich op alle mogelijke terreinen van het maatschappelijke leven organiseerde. 'Roomsen', zo begint de titel van Walter Goddijs' sociologische reflecties, 'dat waren wij': 'In de verzuilingsstructuur van vroeger moest alles zo publiek. Het leek op een permanente kerkgang en belijdenis'.³² In deze context is de ideologische toon van Huygens en zijn expliciete verwijzing naar zijn geloof niet alleen verklaarbaar, maar zelfs vanzelfsprekend.

Daarbij konden de roomsen uit een sterke visuele traditie putten, die niet alleen via de kerk, maar ook via populaire media als de krant, geïllustreerde gezinsbladen én de film het gezin bereikte. In 1910 werd een katholieke bioscoop geopend te Amsterdam, de NV Leliebioscoop. De bioscoop was in feite een filmdistributiebedrijf en had tot doel 'vervaardigen, kopen

en verkopen, huren en verhuren' van films en attributen.³³ In 1913 distribueerde het bedrijf de film VAN KRIBBE TOT KRUIS. De onderneming was echter weinig succesvol en stierf een zachte dood. Een nieuwe poging werd in 1930 gedaan door de introductie in 1930 van een eigen distributiesysteem op 17,5mm Pathé-Rural smalfilm. Dit was een filmsysteem van de Franse filmfabrikant Pathé dat in Frankrijk werd gebruikt om de jeugd op het platteland te bereiken. In Nederland diende het een katholiek doel en werd het gebruikt in parochie, school en patronaat.³⁴ Nu kon de katholieke filmcultuur werkelijkheid worden en kon de katholiek buiten de bioscoop om worden bereikt met goede films. De deal met Pathé voorzag onder andere in een filmprogramma, maar men kon ook met een bijgeleverde camera zelf opnamen maken.³⁵ Een Nederlandse catalogus voor 28 mm films bevatte onder andere films van de populaire Franse komiek Max Lindwer, films van Meliès en een compilatie over het leven en lijden van Christus gemaakt tussen 1908-1914, in maar liefst acht spoelen.³⁶

De filmfabrikant Pathé voorzag ook in huur- of koopfilms voor de huiskamer: vanaf 1923 introduceerde de fabrikant het Pathé-Baby 9,5mm formaat met zowel een projector als een filmcamera. Net als bij het Pathé-Kok systeem bestond de catalogus uit verkorte versies van lange 35mm speelfilms afkomstig uit de Pathé-filmfabriek. Een catalogus uit 1934 vermeldde in haar programma de volgende onderwerpen: 'Voor onze kinderen', 'Voor oudere kinderen', 'Voor groteren', 'Leerzaam', 'Uitsluitend wetenschappelijk' en 'Religieus Programma', waarin opnieuw een film over Christus getiteld VAN GEBOORTE TOT STERVEN.³⁷

Het is dus mogelijk om vast te stellen dat binnen de katholieke zuil op verschillende manieren getracht werd de katholieke film neer te zetten: in eigen bioscopen, via verenigingen en parochies en in de huiskamer. Dat betekende overigens niet dat er ook zoiets bestond als een katholieke amateurfilmclub. De wereld van de filmamateurs was niet verzuild. Eerder kan men vaststellen dat de wereld van de georganiseerde amateurfilmers een liberaal karakter droeg in het verlengde van het liberale grootburgerlijke milieu van de negentiende-eeuwse amateurfotografie.

Huygen had een 9,5mm filmprojector en een kamerscherm waarmee hij zijn eigen huisbioscoop inrichtte en een doos vol Pathé-films, waaronder de vele spoeltjes die tezamen de film HET LEVEN EN LIJDEN VAN JEZUS vormden. Voor de familie vertoonde Huygen films uit de Pathé-catalogus: in de adventweken kregen de kinderen dan elke zondagmiddag een aantal spoelen uit de film HET LEVEN EN LIJDEN VAN JEZUS te zien.³⁸ Huygen voegde daar dan zijn zelfgemaakte films aan toe. Op zondagmiddag konden de familieleden zo kijken naar een gemengd programma van Pathé en Huygen-films, en dus van professionele films en amateurfilms. En zoals al eerder opgemerkt speelde Huygen als amateur met die professionaliteit door zijn

eigen films te voorzien van de aanloopstroken waarop het Pathé-Baby logo van de fabrikant te zien was.

Ook in zijn onderwerpskeuze voor zijn eigen films imiteerde Huygen meer dan eens de Pathé-catalogus en hij schroomde daarbij niet om *frames* uit een Pathé-film te knippen en deze in zijn eigen film te verwerken. Met schaar en plaksel transformeerde hij zo de Pathé-film *KASTELEN IN FRANKRIJK* tot een eigen reisfilm, gebruikte onderdelen van *LOURDES ET LE GAVE DE PEAU* in zijn reisverslag per Ford naar Lourdes, en imiteerde in zijn documentaire *ROTTERDAM, EEN FILM VAN DE STAD EN DE HAVENS* (1926) de Pathé-film *ROTTERDAM, HET VENETIË VAN HET NOORDEN*.³⁹ Het is in dit verband dan ook niet opmerkelijk dat Huygen een eigen variant maakte van de *GEBORTE VAN CHRISTUS*.

Als amateurfilmer is het mogelijk Huygen te situeren binnen een bescheiden eigen katholieke filmcultuur, een cultureel circuit dat functioneerde zowel binnen als buiten de bioscoop – met vertakkingen in de huisbiocopie alwaar Huygen zich thuisvoelde. En in die context, tegen de achtergrond van de triomfantelijke beelden in de populaire katholieke media die zelfbewust het katholicisme uitdroeg, plaatsen we de collectie Huygen.

Het Rooms Katholieke grote gezin

GRAAG GEBROKEN BROOD is opgezet als een documentaire, bestaande uit vier spoelen, met een totale lengte van tien minuten, waarvan de eerste twee spoelen een aaneengesloten verhaal vormen zoals we dat kennen uit een vaker beoefende familiefilm-categorie ‘een dag uit het leven van ...’. Een vader staat op bij het krieken van de dag als de wekker afloopt. Hij maakt de overige leden van het gezin wakker. Eén van de jongsten staat huilend in zijn ledikantje te wachten tot vader of moeder hem eruit haalt. Moeder ligt nog in bed, met aan elk haar zijde een kind. Eén van hen geeft ze de fles. Als ze daarmee klaar is staat ook moeder op en, nog in haar nachtjapon, maakt ze de jongens wakker. Twee jongens dopen hun vingers in een bakje wijwater en maken vervolgens een kruis, waarop ze trots lachend naar hun vader achter de camera kijken. De rest wordt nu ook wakker. Twee meiden doen al vast op bed hun kousen aan waarna ze hun hoofd onder de kraan wassen.

Eén van de jongens pakt een korf met bijen op. Het is het begin van een sequentie waarin het gezin zich klaar maakt voor de dag. Terwijl de oudere kinderen de jongsten helpen met wassen en aankleden, trekken buiten twee meisjes – pontificaal voor de camera – hun jurkjes aan. Een broer wast en droogt de voeten van zijn jongere broertje. Onderwijl kamt moeder het haar van een van de jongsten, waartegen deze heftig protesteert. Als het gezin dan eindelijk is gewassen en aangekleed, verzamelt het zich bij het altaar met



GEBOORTE VAN
CHRISTUS.
Bron: SFM

daarop het Heilig Hartbeeld: moeder en elf kinderen knielen. In een *medium shot* zien we de kleinsten geknield. Vervolgens gaan de oudste jongens op weg naar de ochtendmis. In de mist doemen de contouren van de kerk op; onderweg is nog even tijd om wat te stoeien bij de kade.

Ondertussen wordt het ontbijt voorbereid. Het water kookt al in de ketel als moeder de pap bereidt. Een deel van het gezin zit klaar aan tafel, terwijl één van de meisjes thee of koffie inschenkt en een zus het brood in grote plakken snijdt. Huygen geeft vervolgens nog een close-up van het inschenken van de koffie. Een schattig tafereel is vervolgens een shot van de baby die pontificaal bovenop tafel zit en iets in zijn mondje stopt. Het voeren van de kleinsten wordt in een volgende scène heel anders voorgesteld: de kleinsten zitten netjes op een rij en krijgen een voor een lepel pap in de mond. Als moeder met de laatste klaar is begint ze weer van voren af aan. Huygen gebruikt verschillende camera-instellingen om dit tafereel vast te leggen.

Na het ontbijt moet er gewerkt worden, waarbij iedereen zijn of haar taak heeft. Eén van de meisjes is aan het stofzuigen, vervolgens kijkt ze aandachtig toe hoe haar moeder achter de naaimachine werkt. Buiten zit een aantal broers op een rij stapels schoenen te poetsen, waarbij ook wordt gestoeid. Een paar kinderen zijn bezig aardappels te schillen. Eén van de oudste zoons komt met een kar volgeladen met brood en ontbijtkoek de



GRAAG
GEBROKEN
BROOD.
Bron: SFM



GRAAG
GEBROKEN
BROOD.
Bron: SFM

tuin ingelopen. Twee jochies bemachtigen elk een brood en omdat ze niet veel groter zijn dan twee turven hoog lijken ze zich achter het eetwaar te kunnen verschuilen. Huygen filmt hoe ze verlegen en toch ondeugend elk een hap uit het brood nemen.

De volgende sequentie gaat vooral over de ouders, met als eerste onderwerp de thuiskomst van vader uit zijn werk (waarschijnlijk filmde de oudste zoon Tom). Op de stoep voor het huis wachten de kinderen hem op. Als hij eindelijk aan komt fietsen, mogen ze allemaal op een rij op de fiets. Moeder, gekleed in haar schort, staat bij het hek en kijkt toe. Eenmaal in huis gaat vader, moe van het werk, languit op de bank liggen. De kinderen gunnen hem echter geen rust, twee gaan boven op hem zitten en een derde trekt zich op aan zijn been. Een ander kind brengt hem de krant. In een volgende shot zien we de kinderen buiten een rondedans maken, gevolgd door een shot van moeder die komt aanlopen met de fiets aan haar hand. Ineens staan we te kijken hoe vader zich voor de spiegel staat te scheren. Zijn echtgenote komt er bij staan, waarop Huygen haar plagerig een zoen vol scheerschuim geeft. Ondertussen, althans zo suggereert de volgorde van de shots het, ziet baby Hans gelegenheid om het huis uit te kruipen naar de fiets van moeder. Hij klimt op een krukje dat in de buurt staat – het zijn dit soort shots waarin een zekere regie onmiskenbaar aanwezig is – haalt een brood uit de fietstas en hapt vol verrukking in het brood.

De ketel kookt weer. Het is nu tijd voor de warme maaltijd. Moeder steekt het vuur onder de pan aan, intussen zet één van de jongens de tafel klaar. Moeder deelt daarop het eten uit. Maar alvorens het gezelschap gaat eten wordt eerst gebeden. De gezinsleden slaan een kruis, vader vraagt de zegen en moeder helpt ondertussen één van de jongsten zijn handen te vouwen. Vervolgens zien we in een aantal shots het gezin de maaltijd geniet. Tenslotte gaan twee kinderen in bad en dan in bed. Een *fade out* maakt een einde aan het eerste deel.

Het volgend deel gaat vooral over het gezin in zijn vrije tijd. We zien het gezin op verschillende momenten van het jaar met een uitstapje naar Schiphol, het uitzwaaien van dochter Truus die op fietsvakantie gaat, schaatsen in de winter, vissen in de lente en zwemmen in de zomer. De film eindigt met een sequentie van het gezin aan zee. De kinderen spelen op het strand langs de vloedlijn. Als het avond wordt en de zon langzaam in zee zakt, zoals Huygen ons laat zien, volgt een shot van het echtpaar dat over de zee uitkijkt. Door de opstelling van Jos achter Geertruida, met zijn armen op haar schouder, en door de lage camera-instelling symboliseert het beeld dat van een solide echtpaar, dat waakt over zijn kinderen. Als de zon langzaam verdwijnt, wordt het beeld donker en daarmee eindigt de film.

Voedsel, in het bijzonder brood, kinderlijke plichten en tijd voor spel en plezier, de warmte van het samenzijn en echtelijke liefde zijn opvallende

aspecten van de film en natuurlijk de religieuze handelingen. De beelden worden helemaal interessant door de toegevoegde titels. Die van het eerste deel luiden aldus:

Door mijn woning/speelt het morgenlicht/jongens gauw wordt wakker/ieder kent zijn plicht/nijver als de bijen/helpt de lieve jeugd/en bij ieder baantje helpt een beetje vreugd/Oh mijn kinderen/graag gebroken brood/ zou't geluk vermind'ren/waar de last vergroot/zou men armoe lijden/ om een mondje meer!/hen die biddend strijden/helpt den heer/slaap mijn prinsesjes/slaap zacht'.

In het volgende deel zijn de tussen titels minder poëtisch; ze zijn in sommige gevallen ronduit zakelijk. Achtereenvolgens luidden ze eerst:

Uitstapjes naar Schiphol/Fokkers kennen ze beter dan jaartallen/per fiets naar Rotterdam/Hollandsche jongens op het water/Hollandsche jongens aan het water/Hollandsche jongens in het water' –

en dan weer poëtischer –

de zee ruischt/kinderlach klinkt nog/de zee blijft ruischen/maar de kinderlach!/ach waar menschen strijden/helpt de heer.

De teksten voor deze tussentitels (met name van het eerste deel) waren geïnspireerd op het gedicht 'Hemelhuis' van een zekere Emiel Hullebroeks, waarvan Huygen met name de eerste en derde strofe gebruikte.⁴⁰

Wat heeft Huygen willen doen in deze film, die zoveel verder gaat dan menige familiefilm? De film pretendeert meer te zijn dan een documentaire van een katholiek gezin, waarvan het dagelijks leven is ingebed in religieus handelen. Is deze film een verantwoording voor de grootte van het gezin waaruit moet blijken dat een dergelijke omvang pedagogische voordelen heeft, is Huygen trots op de soepel verlopende organisatie van zijn gezin of is hij gewoon blij met de schijnbaar harmonieuze omgang met elkaar? Het zijn vooral de teksten die de beelden een ideologische lading meegeven, op een manier die we zelden in de familiefilm tegenkomen. De nadruk ligt echter niet alleen op de religieuze handelingen, of op de organisatie van het gezin, maar vooral ook op de omvang van het gezin en de noodzaak iedereen te voeden. 'Zou men armoe lijden om een mondje meer?' dat is het thema dat vervolgens wordt verantwoord met een retoriek die past in de katholieke gedachtegoed van het interbellum: 'hen die biddend strijden helpt den heer'. Vandaar ook de titel **GRAAG GEBROKEN BROOD** die verwijst naar het verhaal van Jezus die het brood brak in de wonderbare spijziging, toen een grote schare gelovige mensen voldoende had aan een paar broden en vissen.

LEVENS GANG

In beeld maar ook in woord draagt de film de katholieke ideaal uit van het grote gezin. Huygens film als geheel had zoals gezegd zelfs zo gebruikt kunnen worden in de propagandafilm *LEVENS GANG* van de Rooms Katholieke Bond voor Grote Gezinnen, een film die pas drie jaar later gemaakt werd. In deze film werd door middel van sterk tegengestelde scènes het grote gezin met een liefdevolle moeder gecontrasteerd met een gezin met slechts één kind. Dat tweede gezin is een liefdeloze eenheid met een stadse moderne moeder die meer aandacht voor haar hond had dan voor haar enig kind. Of er een vader is, wordt niet duidelijk. Maar als het zoontje in wanhoop zijn armpjes omhoog richt in een poging moederliefde te ontvangen, krijgt hij niet veel meer dan professionele liefde van de kinderjuf. Nee, dan het grote gezin: men is niet rijk, het is moeilijk om alle monden te voeden – het commentaar spreekt van ‘de muziek van hongerige maagjes’ – maar wat een warmte en wat een zegening ontvangt bijvoorbeeld het zieke kind in dat gezin. Door een combinatie van beeld, tekst en muziek probeert de film aan te tonen dat ondanks alle dagelijkse problemen een liefdevol groot gezin meer opbrengt in de ogen van God.

De dag is voor het zonnige wereldje der kinderen, de avond voor de ouders en de zorgen, die zij blijmoedig samen dragen. De huur valt zwaar. De kinderen groeien uit de kleren. Gezonde eetlust maakt de rekening bij de bakker hoog. De fiscus wil niet langer wachten. Met het inkomen wordt gepast, gemeten, maar aldoor staan hen de kinderen voor ogen. (...) Wie zal om al die lieve zorgen één enkel van zijn kinderen willen missen?

of zoals Huygen ook al concludeerde in *GRAAG GEBROKEN BROOD*:

Zou men armoe lijden om een mondje meer’.

De retoriek in woord en beeld van Huygen en van de Rooms Katholieke Bond voor Grote Gezinnen voegen zich moeiteloos in elkaar als de verbeelding van een sterk gevoel dat leefde bij het katholieke volksdeel. Vanzelfsprekend was Huygen lid van de Bond voor Grote Gezinnen. De Bond, opgericht in 1918, was een lekenorganisatie die het grote gezin propageerde vanuit de stelling dat een huwelijk in de allereerste plaats de voortplanting diende. Maar dat grote gezin had materiële en praktische ondersteuning nodig en de Bond kwam op voor de problemen bij huisvesting, belastingaanslagen en andere zaken. Lidmaatschap van de bond bood Huygen dus materiële ondersteuning, al was het alleen de gratis toegang hadden tot de plaatselijke katholieke speeltuin.

In de loop van de jaren twintig werd de Bond van een club die de belangen van zijn leden behartigde meer een ideologische instelling die steeds nadrukkelijker stelling nam tegen de in populariteit toenemende geboortebeperving. Dit gevaar diende bestreden te worden met alle mogelijke middelen: het Neo-malthusianisme gold in de jaren twintig dan ook als de belangrijkste vijand. In de brochure *Doel en noodzakelijkheid* van H. Wijffels, geschreven in 1927 in opdracht van de Bond, citeert de auteur met instemming tot twee keer toe de felle anti-neomalthusiaan Ausems: 'Het gezin is ten ondergang gedoemd, aldus is besloten; maar de Bond voor Grootte Gezinnen zal ten minste het Christelijk gezin gaan redden'.⁴¹

Het was dus niet alleen de kerkelijke hiërarchie die vaak samen met katholieke huisartsen ten strijde trok tegen de geboortebeperving, maar ook de leken. Dit 'ideologisch cordon' van leken en klerikalen zoals Westhoff het in haar proefschrift *Natuurlijk geboortenregelen in de twintigste eeuw* noemt, vormt een aanvullende verklarende factor in de afwijking van de hogere vruchtbaarheid en grote kindertal bij de katholieken in Nederland in het Interbellum. Andere factoren die eerder door de demograaf Van Heek werden genoemd waren een sterke frontmentaliteit van een zich emanciperende katholieke minderheid en een groot religieus elan.⁴² De ideologie van het grote gezin bleek een geleefde praktijk, het was een standpunt dat door veel katholieken werd geaccepteerd en nageleefd. Met instemming werd op een congres van leken (van de Rooms Katholieke Bond voor Grote Gezinnen) tegen het Neo-malthusianisme gesteld dat de katholieke moeder 'het hoogst stond', waarmee werd bedoeld dat haar kindertal het grootst was.⁴³

Het ideaal van het grote gezin kon binnen de eigen zuil wel zo gedragen worden, maar naar buiten toe was er soms de noodzaak de eigen leefstijl te verdedigen. Moeder Huygen was bang dat een groot gezin werd geassocieerd met lagere sociale klasse en toen het hele gezin verhuisde naar een andere straat werd op de eerste dag alle kinderen op hun mooist aangekleed en de straat opgestuurd om de buurt te laten zien dat hier een 'net gezin' was komen wonen. Het verwijt dat teveel kinderen een verzwakt kroost zou opleveren werd door moeder Huygen weersproken met het argument dat de kwaliteit niet zou lijden onder de kwantiteit. Het was een vertrouwd argument: zo memoreerde J. van Meegeren tijdens een Katholiekendag een lijst met beroemdheden die allemaal de jongsten waren uit grote gezinnen (Mozart en Wagner, de jongsten van zeven kinderen, Händel de laatste van tien kinderen) en noemde het zondagsblad *Heilige familie* een Amerikaans onderzoek waaruit zou blijken dat kinderen uit grote gezinnen vaak grotere verstandelijke vermogens bleken te hebben.⁴⁴

De makers van *LEVENSANG* en *GRAAG GEBROKEN BROOD* hadden zich beide dezelfde rituele repertoires toegeëigend. Hun films representeren

de retoriek van het grote gezin zoals dat wekelijks in de *Katholieke Illustratie* werd gepropageerd. Zo publiceerde de krant vanaf 1926 met grote regelmaat een foto van een groot gezin. Ook in al die andere katholieke zondagsbladen werden grote gezinnen voorgesteld als 'voorportalen van het paradijs'. Of men kon teksten aantreffen als 'gelukkig het pasgeboren Kind dat in een versleten wieg wordt gelegd'.⁴⁵ Natuurlijk was er wel een verschil: Huygen was geen filmkunstenaar. Hij was in de eerste plaats een vader die als amateurfilmer een verslag van zijn leven maakte. De maker van *LEVENSGANG* beschouwde zichzelf een filmkunstenaar, althans hij had de ambitie zich in een bepaalde filmtraditie te plaatsen.

Aan de uiteindelijke totstandkoming van een propagandafilm voor de Rooms Katholieke Bond voor Grote Gezinnen waren moeizame pogingen vooraf gegaan. In eerste instantie was het de katholieke filmrecensent A. van Domburg geweest die via zijn Comité Gezinsfilm een poging deed. Van Domburg was een bekende filmrecensent die schreef in film- en dagbladen; vanaf 1930 sprak hij zelfs wekelijks de katholieke luisteraar toe in het radio-programma *Close Up*. Van Domburg was een voorstander voor de ontwikkeling van een goede katholieke filmproductie en daar spande hij zich voor in. Zo was hij betrokken bij de Stichting Gezinsfilm. Deze stichting had tot doel: 'het produceren van een katholieke film over het gezin. Niet het grote, niet het kleine, maar het katholieke gezin tout-court, gezien in het verband van onze tijd'.⁴⁶ Die wens om te komen tot een echte katholieke gezinsfilm was een rechtstreeks gevolg van een vertoning die Van Domburg eens had bijgewoond van de Rooms Katholieke Bond voor Grote Gezinnen en waar hij zich in hoge mate had geërgerd aan het 'vod' dat hij te zien had gekregen. De film van die avond, getiteld *MOEDERWEELE*, werd door hem vervolgens afgekraakt.⁴⁷ Dat kon veel beter, vond Van Domburg. Een goede katholieke film zou iets moeten kunnen laten zien van de harde werkelijkheid van de strijd tussen goed en kwaad in de eigen tijd: 'de worsteling van mensen van nu, mensen van vlees en bloed, maar een worsteling die volbracht wordt in de verhouding van tijd tot eeuwigheid'.⁴⁸

De Stichting Gezinsfilm was niet alleen een idealistisch clubje, maar ook een persiegroepje ten dienste van Van Domburgs beschermeling en filmmaker Jan Hin. Jarenlang trachtte Van Domburg geld in te zamelen voor Jan Hin zodat deze, in opdracht van de Rooms Katholieke Bond voor Grote Gezinnen, een 35mm film kon maken. De reden dat Van Domburg zich zo inzette voor Hin was dat hij in hem een filmkunstenaar herkende, iemand die met opdrachtfilms als *KENTERING* (1932) (voor de Rooms Katholieke Werkliedenverbond) had aangetoond goede katholieke films te kunnen maken, dat wil zeggen 'met inhoud en gemaakt uit een innerlijk gevoelde

noodzaak'.⁴⁹ Maar uiteindelijk bleken de kosten voor een dergelijke 'normaalfilm' te hoog.⁵⁰

De opdracht ging naar Zuiderfilm, een smalfilmproductiebedrijf van W. Cox, de uitgever van de *Nieuwe Venlosche Courant*. Dit smalfilmbedrijf legde zich toe op het maken van goedkopere 16mm opdrachtfilms voor met name katholieke verenigingen. Regisseur werd zoon Wim Cox jr. Voordat COX LEVENSGANG maakte, regisseerde hij onder andere de film VENLO (1936), een film die sterke verwantschap vertoonde met avant-garde-film BERLIN, EINE SYMPHONIE DER GROSSTADT (1927) van Walter Rutmann.⁵¹ Ook LEVENSGANG toont de avant-garde-erfenis van de jaren twintig. De typische stijlkeuzes zijn in deze film terug te vinden: een hand die een hondje aait, een diagonale lijn van het zootje dat een toren bouwt. Maar eigenlijk betreft deze nadrukkelijke vormgeving maar één aspect van de film. De documentaire valt uiteen in twee delen: een documentair-achtig verslag van grote gezinnen en de gespeelde sequenties van de ijdele moeder met slechts één kind, dat bovendien wordt verzorgd door een *nurse*. Goed en kwaad worden tegenover elkaar gezet in verhaal en in stijl. De eenvoudige en soms zelfs wat aarzelende camera doet verslag van de dagelijkse lusten en lasten van het grote gezin terwijl het moderne gezin wordt verbeeld aan de hand van een veel strakkere vormgegeven en nadrukkelijk ook geënceneerd verslag. De sequenties over de grote gezinnen zijn ook wel overduidelijk geënceneerd (zoals de ouderlijke zorg om het zieke kind), maar hanteren een veel meer documentaire en daarmee meer authentieke camera-voering. Het effect is dat de tegenstelling 'natuurlijk' versus 'onnatuurlijke' levensstijl niet alleen op het niveau van het verhaal, maar ook filmisch worden verbeeld.

Vergeleken met LEVENSGANG, die is gemaakt vanuit de cinematografische tradities van de avant-garde die ook door Van Domburg werd uitgedragen, en vanuit de katholieke filmcultuur die ernaar streefde de 'worsteling' te tonen van de mensen van nu – van wieg tot graf en van baby tot bejaard, zijn de ambities van Huygen bescheidener. Huygen filmde met de sobere en doeltreffende efficiëntie van een huisvader die in een afwisseling van beeld en geschreven tekst (tussentitels) de levensgang vastlegde van een gezin gedurende één dag. Dat betekent niet dat Huygen met naïeve eenvoud zijn gezin vastlegde. De film kent een zorgvuldige opbouw en enscenering. Elke scène moet van te voren zijn doorgesproken met het gezin en elk shot werd zorgvuldig gecomponeerd. Maar waar LEVENSGANG zijn kracht ontleend aan een gecreëerde tegenstelling, ligt die van GRAAG GEBROKEN BROOD in de nabijheid van de maker ten opzichte van het onderwerp. Een ander verschil betreft de thematisering: bestond in het algemeen in de katholieke retoriek de neiging om in de lofprijzing op het grote gezin de hoofdrol permanent te gunnen aan moeder, bij Huygen ligt dat anders.

GRAAG GEBROKEN BROOD gaat veeleer in op het gedeelde ouderschap en zijn eigen vaderschap.

Natuurlijke geboorteregeling

GRAAG GEBROKEN BROOD lijkt in sommige opzichten een wat schematisch portret van een groot gezin dat nauwelijks inzicht geeft in een spanning tussen geleefd geloven en de voorgeschreven normen. Als het gezin Huygen al moeite had met het hoge kindertal dan wordt dat in eerste instantie verhuld. Toch was die spanning er wel degelijk.

Want een dergelijk groot gezin stichten was nooit de bedoeling, dat is zeker. Moeder Geertruida Huygens wenste nadrukkelijk een onderscheid te maken met de Brabantse Roomse gezinnen: die waren groot uit opdracht ('gaat heen en vermenigvuldigt u').⁵² Bij haar gold vooral een afwezigheid van gezinsplanning omdat dit nu eenmaal verboden was en zij en haar man hun plaats in de hemel niet in gevaar wilden brengen door dat verbod te overtreden. Het gevolg was dat de lusten van het grote gezin steeds meer tot lasten verwerden.

Zoals veel katholieke huwelijken leed het echtpaar onder het verbod op geboortebeperking. Terwijl in de jaren twintig geboortebeperking steeds meer een nieuw maatschappelijk gegeven werd, bleven de Rooms Katholieke kerk en Rooms Katholieke medici tegen.⁵³ 'Liever dood dan bezoedelt', stelde men nog eens vast op het Rooms Katholieke Landelijke Congres tegen Neo-malthusianisme in 1929. Er was vanuit deze kringen dan ook fel verzet tegen de pogingen van de katholieke arts Smulders om de Ogino-Knauss methode van 'natuurlijke geboortebeperking' te introduceren. In eerste instantie schreef deze arts een artikel over deze vorm van geboortebeperking in het *Rooms Katholieke Artsenblad*, maar vanwege de grote belangstelling publiceerde hij in 1930 een brochure die al snel vele malen werd herdrukt. Het voordeel van deze methode van periodieke onthouding was dat het ook voor katholieken mogelijk maakte te komen tot een geoorloofde manier van gezinsplanning. De moraal-theoloog H. van Mierlo viel Smulders bij toen hij verklaarde dat een 'oginoïstisch huwelijksleven' zelfs 'van alle smetten vrij en een actie van deugd kon zijn'.⁵⁴ Ook het echtpaar Huygen durfden de stap naar een 'natuurlijke geboortebeperking' na het dertiende kind aan. Uiteindelijk werden nog twee kinderen geboren maar inmiddels met telkens een termijn van drie jaar ertussen.

Intussen was Huygen gestopt met filmen: de lasten en de lusten van het grote gezin waren te groot geworden, de economische situatie was ook minder en de spontane blijheid waarmee eerder nieuwelingen nog begroet werden, was minder prominent aanwezig. Toen het gezin zich steeds meer uit-

breidde, werd ook de behoefte aan hulp groter: regelmatig werd de ongetrouwde zus van Geertruida gevraagd te komen helpen rond de bevallings-tijd. En telkens als tante Nolda kwam, werd ze begroet door vader met de woorden: 'bode van mijn noodlot'.⁵⁵

De spanning die het echtpaar ervoer geeft te denken over de neiging van Huygen vanaf het einde van de jaren twintig om in zijn films te reflecteren op dat gezin. Het gezin wordt tot thema verheven (ALLERLEI, HOE EEN GROOT GEZIN ZICH BEWEEGT). In eerste instantie richtte hij zijn aandacht op zijn vrouw: zij kreeg veel aandacht van de camera.

Moederschap

Het moederschap is een interessant thema om nader te bekijken omdat het samen met de Mariaverering in het interbellum een sterke ideologische lading en grote propagandistische waarde bezat. Vanaf 1910 werd Maria gebruikt om de roep voor grote gezinnen kracht bij te zetten.⁵⁶ De wijze waarop dat door Huygen wordt gerepresenteerd past zonder meer in het katholieke gedachtegoed van de jaren twintig en dertig.

Het moederschap in Huygens films heeft duidelijk katholieke dimensies, daar over kan geen twijfel bestaan na het zien van de keuze voor het verfilmen van *DE GEBOORTE VAN CHRISTUS*. 'In dit uur wordt Gods belofte vervuld', zo begint de film waarna we een *medium shot* krijgen van een vrouw met een hoofddoek om en de handen gevouwen. Zij kijkt naar boven en spreidt langzaam haar handen. De volgende titel, 'Jezus daalt neder om onder de mensen te wonen', introduceert een shot waarin we zien hoe een naakte en spartelende baby vanaf boven langzaam in de armen van de vrouw glijdt. De titel 'Maria legt hem op een stro van kribbe' wordt gevolgd door een shot van de vrouw die haar kind op een deken legt, waarna ze hem wast en liefkoost. 'En wikkelt hem in doeken', zo gaat het verhaal verder met daarop beelden van het kindeke Jezus dat een broek aankrijgt. De vrouw vouwt dan haar handen en buigt haar hoofd. Deze film van nog geen 80 seconden eindigt met een shot van de vrouw met haar kind in de armen. De vrouw is de echtgenote van Jos Huygen, Geertruida Reckers, met wie hij in 1920 in het huwelijk was getreden, en het kindeke Jezus is in werkelijkheid Huub, de jongste kind van de (toen) vijf kinderen.

Hier zien we een vergeestelijkt moederschap verbeeld, in de iconografische traditie van 'haar onbevleete ontvangenis', zonder barensgedoe, met een kindje zonder duidelijk zichtbare geslachtskenmerken. Die visie op het moederschap verdwijnt geleidelijk aan in de films van Huygen. Acht jaar later, in 1932, maakt Huygen *ZON OP DE GOLVEN*. Nu is een dagje strand wel vaker gefilmd, maar Huygen weet de toon te treffen van een mooie

warme dag vol harmonie. Deze strandfilm doet het zilte zout proeven en de geur van zon op de huid ruiken. De film roept de sfeer op van één van die lome dagen waarop alleen de zee en de kinderen actief zijn. Moeder Huygen zit met haar volle gewicht in het water waar de kinderen haar slechts met moeite uit kunnen hijsen.

Al vrij snel wordt duidelijk dat de film meer is dan een verzameling aardige strandshots, zoals Huygen in eenzelfde setting een jaar eerder had opgenomen in zijn strandfilm *VACANTIEVREUGD*. De film *ZON OP DE GOLVEN* wordt gaandeweg een portret van het moederschap (en in tweede instantie ook een portret van het vaderschap). De film opent met beelden van de jongste, die door moeder wordt gewassen. De voorstelling is bekend: terwijl broertjes en zusje toekijken, wast moeder de kleine in bad. Daarna volgt een close-up van de baby met enkel de handen van moeder zichtbaar. In de gemiddelde familiefilm krijgt de echtgenote een bijrol zodra de kinderen komen, wat betekent dat zij dan als moeder een rol op de achtergrond speelt. Als we haar zien dan is dat toch meestal gefragmenteerd, teruggebracht tot een paar zorgzame handen die het kind aankleden. Dat patroon ontwaren we dus ook in *ZON OP DE GOLVEN*.

Het tweede deel van de film, dat wordt geïntroduceerd met een herhaling van de openingstitel, toont de familie op weg naar zee. Nu verandert het verhaal van perspectief. Niet langer staan de kinderen centraal, de aandacht is verschoven naar moeder. We zien haar genietend in het water, op het strand en voor de tent van een mooie zomerse dag. Dat moeder zo nadrukkelijk in beeld wordt gebracht is bijzonder, maar opvallender is nog de wijze waarop dat gebeurt. Huygen stelt er plezier in om haar in vol ornaat, dat wil zeggen in badpak (in het vooroorlogs model met korte pijpen, dezelfde als die van Huygen) vast te leggen. De wijze waarop mevrouw Huygen daar ligt heeft een bijzondere uitstraling. Languit, tevreden met wat ze is, ligt ze voor de tent. Het feit dat ze volledig zichzelf is, betekent niet dat pose ontbreekt. Ze ligt op haar zij, een arm ondersteunt haar hoofd, en vult horizontaal het beeld volledig. Om haar heen zien we een deel van het kroost. De kinderen spelen, leunen tegen haar aan of hangen half over haar heen. Ze fungeert als een rots in de branding. Het is niet moeilijk om te concluderen dat het tafereel moederlijke warmte uitstraalt. Haar houding is tevens een zeer passieve. De kinderen hoeven niet bang te zijn dat als ze even niet kijken moeder weg is. Ten slotte zagen we al eerder dat vier kinderen nodig waren haar het water uit te hijsen.

In een volgende shot zien we Geertruida opnieuw in dezelfde setting. Deze keer vult haar aanwezigheid niet het volledige beeld. Ze is zo gekadreed dat de ruimte links van haar (zo wat de helft van het beeld) leeg is. De lege ruimte wordt het volgende moment opgevuld door de aanwezigheid van Huygen die snel vanachter zijn camera vandaan het beeld komt vol-



ZON OP DE
GOLVEN.
Bron: SFM



ZON OP DE
GOLVEN.
Bron: SFM

toeien. In zijn rol als regisseur bemoeit hij zich met de compositie: hij draait het hoofd van zijn zoon richting camera. Juist voor hij wil gaan staan om weer terug te lopen naar de camera veegt hij nog net even wat zand van de rug van zijn vrouw. Een handeling van een regisseur en vader die zijn gezin mooi in beeld wil hebben, maar ook een lief gebaar van een man die zijn vrouw wat schurend zand van de rug wist.

Het voert ons naar een verrassend aspect van de film en de collectie. De wijze waarop Huygen zijn vrouw vastlegt, benadrukt het lichamelijke. Er wordt veel aangeraakt. In het volgende shot krijgt dat een prachtig vervolg in, opnieuw, een zelfportret van het echtpaar Huygen, maar dan zonder kinderen. Man en vrouw liggen schuin tegen elkaar aan en genieten van dit rustige moment. Mevrouw Huygen ligt vooraan met de armen over elkaar. Ze lijkt zich volledig op haar gemak te voelen, gewend als ze is aan de blik van de camera. Huygen moet zijn aandacht verdelen over camera en vrouw. Hij lijkt te beseffen dat deze idyllische scene niet lang zal duren voordat de film verloopt of een kind de rust verstoort.⁵⁷

Binnen de context van het katholicisme past deze nadruk op het plezier van een harmonieus gezinsleven. Het toont ons ook de twintigste-eeuwse verworvenheid van de vrije tijd en de mogelijkheden daarvan te genieten voor de middenklasse. Maar er is meer aan de hand met de wijze waarop Huygen zijn echtgenote weergeeft. Hier wordt een vrouw gerepresenteerd die de nodige lichamelijke ontberingen heeft moeten doorstaan. Na negen kinderen is ze geen jonge slanke vrouw meer en de vele zwangerschappen hebben hun sporen nagelaten. De camera registreert dat, niet ontluisterend, maar liefdevol. Huygen waardeert en portretteert zijn vrouw als moeder van een groot gezin. Later in *GRAAG GEBROKEN BROOD* zal vooral dat grote gezin het onderwerp zijn, maar hier is het vooral het moederschap. De keuze die Huygen hier maakt van zijn verbeelding van het moederschap – de staat van moeder zijn – is niet langer symbolisch zoals in *DE GEBOORTE VAN CHRISTUS*. Het is eerder aards. Als we het lichaam opvatten als een teken dat betekenis draagt dan wordt dat hier heel zichtbaar. Moeder Huygen vult het beeld in de scènes aan het strand horizontaal en daarmee wordt het moeilijk het moederschap te interpreteren als verheven, als boven alles uitstijgend. Er is geen sprake van lichamelijke zelfverloochening of van een edel en rein wezen met onaardse trekken. Dat was het ideaal van Maria als moeder vormgegeven in de negentiende eeuw, de eeuw waarin de onbevleete ontvangenis van Maria tot dogma werd verheven, maar dat wordt hier niet weergegeven.⁵⁸

Waar in de *GEBOORTE VAN CHRISTUS* het moederschap abstract bleef doordat alle werkelijke omstandigheden, de pijn en het ongemak van het krijgen van een kind worden gesublimeerd tot een hemelse aangelegenheid waarbij het spreiden van de armen voldoende was om het kind te ontvangen, wordt in *ZON OP DE GOLVEN* de ‘weelde van het moederschap’, zoals

in de katholieke terminologie de lusten van het grote gezin graag werd aangeduid, een aardse aangelegenheid. Natuurlijk kon er geen sprake zijn van een nog realistischer verbeelden van de pijn van het moederschap, het verfilmen van de bevalling. Dat is nog decennia een anathema in de familiefilm.

In de pogingen die gedaan worden om het monolitische beeld van de katholieke zuil te nuanceren door bijvoorbeeld aandacht te besteden aan de 'dagelijkse cultuur van het katholicisme', zou deze scènes ook om andere redenen de aandacht moeten trekken. Over het algemeen wordt uitgegaan van een preutse katholieke moraal aan het begin van de twintigste eeuw, 'een morele paniek' naar aanleiding van het zich opdringende moderne leven die leidde tot verhoogde vorm van paraatheid ten aanzien van zedenbederf op allerlei terrein. Vertoon van al te veel vrouwelijk vlees kon tot zedenbedervende prikkeling leiden. Zo werd dan ook van vrouwelijke sportsters in het interbellum verwacht dat zij slechts volledig gekleed een sportuitvoering konden geven, dit door het dragen van hooggesloten blouses, lange rokken en broeken.⁵⁹ Huygens weergave van zijn vrouw doorbreekt deze voorstelling.

Natuurlijk, familiefilm is geen publiek medium. Het zijn typische beelden van een amateurfilm die functioneren in de context van het eigen vertrouwde gezin: in die context zijn de getoonde poses, kleding en gebaren aanvaardbaar. Maar we zien toch wel dat in de keuzes voor de representatie nogal eens de 'officiële' normen en waarden gehanteerd worden. De katholieke zedelijke opvattingen over seksualiteit bereikten wel degelijk de dagelijkse gezinscultuur. Dat blijkt uit uitzonderlijk hoge vruchtbaarheidscijfer onder de katholieken die afwijkt van overige groepen. Dat blijkt ook uit de ervaringsverhalen die Marga Kerklaan verzamelde in haar bundel *Zodoende was de vrouw maar een mens om kinderen te krijgen* met 300 brieven van vrouwen over hun roomse huwelijk. Een vrouw, afkomstig uit een groot gezin, schrijft bijvoorbeeld: 'Voor mijn trouwen had ik geen bloot gezien. Moeder dirigeerde het 's ochtends zo dat de een de ander beslist niet zag tijdens de wasbeurt bij de gootsteen.'⁶⁰ De vrouw, geboren in 1924, had een zeer vrome moeder die zich de katholieke moraal ten aanzien van lichamelijke volheid volledig eigen lijkt te hebben gemaakt. Lichamelijke volheid was taboe.

Er zit in de collectie Huygen een spanning tussen het schematisch katholieke retoriek van GRAAG GEBROKEN BROOD en de eerdere films. Die tegengestelde beeldtaal wordt nog gecompliceerder in de film JOLA EN STELLA, die in hetzelfde jaar is gemaakt als ZON OP DE GOLVEN. Het gaat hier om één fragment, namelijk van mevrouw Huygen die haar dochttertje Stella de borst geeft. De scène is opgedeeld in vier korte shots en begint vrij formeel. Vader en moeder hebben zich opgesteld voor de camera. Vader staat iets achter moeder. Pas een tweede blik leert dat er nog een derde persoon te zien valt in dit *medium shot*, namelijk een baby die in moeders



Uit de film
JOLA EN STELLA.
Bron: SFM

armen van haar borst drinkt. Het is een wonderlijk tafereel omdat de compositie, die door zijn formele opbouw als een studioportret overkomt, zo contrasteert met de intimiteit van de handeling. In de volgende shots komt Huygen niet meer voor. Hij heeft inmiddels weer plaats genomen achter de camera en is met het apparaat moeder zo dicht genaderd dat we in close-up borstvoeding kunnen volgen. De borst en het zogende kind komen daarbij pontificaal in beeld.

Het ontbloten van een borst in de nabijheid van anderen met als doel het zogen kon nauwelijks als bezwaar gelden, ook niet in katholieke kring. In het katholieke en strikt zedelijke voorlichtingsboek *Ouders luistert eens* van Alb. Schelfhout-V.d. Meulen (1936) wordt de moeder voorgehouden dat ook de jongens in het gezin gerust mogen weten dat moeder het kind zelf voedt. 'De borst van de vrouw is dan meteen iets gewoons voor hen en zullen ze er verder niets in zien'.⁶¹ Toch was er wel sprake van een zekere mate van preutsheid en angst voor al te veel bloot, ook binnen het gezin.⁶² Tenslotte was het dertig jaar eerder nog mogelijk dat in sommige parochies priesters zich uit zedelijke overwegingen tegen borstvoeding verzetten.⁶³

Binnen de intimiteit van het gezin de borst geven is één ding, maar dat ook nog eens filmen is een tweede. Huygen kon echter terugvallen op een rijke beeldtraditie. Menig Maria werd geschilderd met ontblote borst, en ook de 'burgerlijke' schilderkunst toonde vanaf de zeventiende eeuw moe-

ders die hun kinderen zelf zoogden.⁶⁴ In de achttiende-eeuwse schilderkunst was zelfs sprake van lichamelijke en erotiek in de afbeeldingen. In de negentiende- en twintigste-eeuwse kunst verdwijnt echter het erotische aspect.⁶⁵ De vrouw wordt van haar erotisch potentieel ontdaan, en er vindt een metamorfose plaats van de borst als erotisch attribuut tot moederborst.⁶⁶ De borst mag openlijk getoond worden: als moederborst doet het geen afbreuk aan haar kuisheid. We zien ook veel schilderijen met dergelijke idyllische taferelen.⁶⁷

Het is mogelijk Huygens weergave te zien als een voortzetting van deze ontwikkeling waarin het gaat om de natuurlijke orde van het moederschap, vrij van erotiek. Toch ontsnapt Huygen iets in zijn aanvankelijk zo formeel opgezette scene. In het laatste shot, waarin we opnieuw een close-up van het zogende kind te zien krijgen, gebeurt iets dat de afbeelding complexer maakt: het shot begint met het hoofd van moeder gebogen: ze kijkt naar haar drinkende dochter. Maar dan gebeurt het: terwijl ze haar hoofd opheft om naar haar man te kijken, ontsnapt haar – nauwelijks merkbaar – een zucht. Zo krijgen we al dan niet met opzet geregistreerd en zeker niet geregisseerd, dankzij de spontaniteit die het medium amateurfilm verschaft, een blik op de lusten van het moederschap. Deze vorm van lichamelijke bevrediging werd in die tijd door de voorstanders van borstvoeding zeker niet om die reden aangeprezen.

We kunnen nauwelijks aannemen dat de hele scène is bedoeld om de zinnen te prikkelen, maar het is wel degelijk betekenisvol vanuit het perspectief van de filmmaker. Het tafereel representeert een zekere trots, als echtgenoot en vader is Huygen immers de gelukkige bezitter?⁶⁸ Een dergelijke analyse lijkt correct, omdat Huygen zich zo nadrukkelijk in de voorstelling mengt. In het eerste shot staat hij zelf ook opgesteld, achter moeder en kind in een tamelijk beschermende houding, waarbij hij hoog boven moeder en kind uittorent. In de overige shots is hij indirect en niet zichtbaar toch nadrukkelijk aanwezig als hij met zijn camera over dit tafereel waakt. Het is een bevestiging van een natuurlijke orde: tegenover de vrouw als moeder, als voedster van het kind staat de vader als beschermer en schepper.

Vaderschap

Het brengt ons terug naar eerder beschreven fragmenten over het moederschap. Bij nader inzien gaan ze evenzeer over het vaderschap. In de scène aan het strand in *ZON OP DE GOLVEN* voegt vader zich in het tafereel en maakt de compositie compleet. Volgens Ellen Tops, die een semiotische analyse toepaste op priesterbeelden (foto's), kan fysieke ruimte als een iconisch teken van sociale ruimte gelezen worden.⁶⁹ De hoeveelheid ruimte die een mens in

neemt is analoog aan de sociale ordening. Bij het beschreven shot geldt dit heel nadrukkelijk. Huygens deelname aan de scène is meer dan complementeren: in zijn eentje vult hij half het beeld, terwijl de andere helft is gereserveerd voor moeder en kinderen. En de tekst die als tussentitel aan deze scène is toegevoegd versterkt zijn positie: 'De stam van den grote jager'. Niet eerder stelde Huygen het zo expliciet, maar al eerder toonde hij ons zijn positie: meer dan eens begon of eindigde een film met een zelfportret van Huygen achter de camera, wakend over zijn gezin en de weergave van dat gezin.

Het vaderschap wordt daarmee in Huygen zijn films wel op zeer patriarchale wijze verbeeld. Huygen is een vader die speelt met zijn kinderen, zoals we in *GRAAG GEBROKEN BROOD* konden zien, maar nog belangrijker is zijn functie als hoofd van het gezin. De film begon met een shot van Huygen die als eerste wakker werd en die zijn gezin wekte; de film eindigde met hem en zijn vrouw uitkijkend over zee, waarbij hij achter haar staat, de armen beschermend op haar schouders.

Zijn trots als vader van dit inmiddels uitgebreide gezin is de keerzijde van zijn dagelijkse verantwoordelijkheid om zoveel monden te voeden in economisch moeilijke tijden. Waar anders komt die pre-occupatie met eten vandaan? Als we nog eens kijken naar het eerste deel van *GRAAG GEBROKEN BROOD* valt op dat in vrijwel elke sequentie wordt gegeten of gerefereerd aan eten: in de eerste sequentie krijgt een kind de fles, in de tweede sequentie wordt gewezen op de bijenkorf, in de derde sequentie wordt het ontbijt voorbereid, het brood gesneden en krijgen alle kleine kinderen om beurten een lepel pap. In de vierde sequentie is een deel van de kinderen aardappelen aan het schillen en komt een zoon met een kar volgeladen met brood de tuin in. Twee jongens stelen elk een brood en nemen er een hap uit. In de vijfde sequentie pakt de jongste dreumes een brood uit de fietstas en in de laatste sequentie wordt de warme maaltijd klaargemaakt en opgegeten.

Om een gezin met elf opgroeiende kinderen te voeden, midden in de crisistijd, was niet gemakkelijk. Het zou steeds moeilijker worden. De dagboeken van tante Nolda beschrijven dagelijks de strijd van de kinderen over het eten. Dagelijks waren zo'n acht broden nodig om de magen te vullen. Eten bood ook een mogelijkheid te straffen: wie niet gehoorzaamde kreeg geen beleg op zijn of haar brood of moest zelfs zonder eten naar bed. Nu leefde dit gezin niet in erbarmelijke omstandigheden: vader had een goede baan, maar zolang de kinderen nog schoolgaand waren (en de oudste was in 1935 nog maar 14 jaar) moest hij alleen voor voldoende inkomen zorgen. Dat *GRAAG GEBROKEN BROOD* zijn laatste film is geworden, heeft wellicht financiële redenen gehad. Paul Kusters wees er al op dat hoe goedkoop 9,5mm film ook was, een onbelichte film toch altijd nog evenveel kostte als een paar broden.⁷⁰ Die context maakt dat de beelden over het brood een meer dan alleen de symbolische betekenis hebben van de wonderbaarlijke

GRAAG
GEBROKEN
BROOD.
Bron: SFM



spijziging. Het brood is geen vanzelfsprekendheid. De handelingen van het brood snijden, het eerlijk delen van lepeltjes pap, het stiekem eten van brood – hoe speels ook verbeeld – tonen de dagelijkse zorg. Nog is het brood bijna groter dan de jongens, maar nog even en de verhoudingen zijn omgedraaid.

De blik van Huygen werd bepaald door de dagelijkse zorgen en de ideologie moest deze een hoger doel geven. ‘Zou men armoe lijden om een mondje meer’ is meer dan een retorische vraag; er wordt een zorg uitgesproken en die moet worden verzacht door hoop: ‘hen die biddend strijden, helpt den heer’. GRAAG GEBROKEN BROOD is niet zozeer een zich volgzzaam voegen in de katholieke leer. Maar Huygen doet wel een beroep op de katholieke ideologie om zijn gevoelens van trots én zorg om dat grote gezin mee te verbeelden. Het katholicisme bood juist door zijn ruime repertoire aan rituelen, die vaak sterk waren verbonden aan de eigen katholieke gezinscultuur, alle gelegenheid om zijn hoop en zorg vorm te geven. Het was de ‘visuele kracht’ van deze gezinscultuur die een zekere zendingskracht heeft, waardoor het resultaat zo kon lijken op de propagandafilm die enkele jaren later zou worden geproduceerd.