

De verzuimcoördinator

Nicole Montagne

De verzuimcoördinator
over beeld, afwezigheid, bedrog

De auteur ontving voor dit boek een projectsubsidie
van het Nederlands Letterenfonds

Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature

© Nicole Montagne 2018

Alle rechten voorbehouden

Uitgeverij Wereldbibliotheek is er niet in geslaagd de rechthebbenden van alle foto's te achterhalen. Eenieder die meent zekere rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met de uitgeverij.

Omslagontwerp Christoph Noordzij

Omslagbeeld Viktor Oliva, *De absintdrinker*

Foto auteur © Koos Hageraats

NUR 323

ISBN 978 90 284 2760 0

www.wereldbibliotheek.nl



INHOUD

De blinde kaart	7
Geruisloos	9
Goya is een medemens	14
Liefdevol bedriegen	25
De verborgen plek in huis	30
De straat	34
De verzuimcoördinator	38
De notaris	44
Het poortje	47
Een doodnormaal leven	53
Wijkende plaatsen, verdwenen tijden	59
Het vrachtschip	61
De camera	63
Een februarinacht	67
De hemel van Warner Bros	76
Stadsbeelden	82
Het danslokaal	86
Het koffiehuis	90
De wending	96
Hrabal en de woorden	100
Verloren werelden	103
Bij Premnitz	110

Een ander perspectief	113
Schaken met beelden	115
De jacht	120
Op doortocht	130
De reizigers	140
Over ballingen en engelen	147
Het spel	154
De hooimijt	159
De vervalsers	168
Over de boom van Mondriaan	175
Het Japanse fotoboek	185
Leren discrimineren	195
<i>Bibliografie</i>	203
<i>Verantwoording</i>	205

DE BLINDE KAART

GERUISLOOS

Het was een wat druilerige dag. Grauw, af en toe regen. De lucht was wit noch grijs, maar iets ertussenin. Wanneer je niet zou weten welk jaargetijde het was, zou je het ook niet raden. Zo'n dag dus. Er reed een auto de straat in, ik signaleerde het terwijl ik doortypte. De auto stopte. Ik las over wat ik zo-even had geschreven. Het portier van de auto ging open en dicht, aan het einde van de straat blafte een hond. Ik dacht aan een kleine vertelling over Albert Camus. Dat Camus in Algerije honden op zeer grote afstand kon horen blaffen en daardoor een idee van ruimte kreeg. Dit in tegenstelling tot de stad, een volgebouwd gebied, waar het geblaf van een hond drie straten verderop al niet meer tot ons doordringt. Ik nam een slok koffie, lauw inmiddels, en toen ging de bel. Kort. Afgemeten. Indringend. Ik keek op mijn horloge, het was nog geen tien uur. Gestommel beneden, er werd een stoel verschoven, daarna de voetstappen van O. door de kamer, door de gang. De voordeur werd opengedaan, er klonk een rustige stem, een mannenstem. O. liet hem binnen. Er kwamen wel vaker onaangekondigd mensen voor O. Ik zette mijn koffiekopje opzij en las een paar alinea's. O. liep met de binnenkomer zachtjes door de kamer, af en toe hoorde ik een gedempte uitroep. Ik nam aan dat beiden voor een van de boekenkasten stonden. O., die voor een uitgever werkte en zelf ook schreef, gaf mensen regelmatig boeken mee; 'Dit moet je lezen en kijk ook daar maar eens naar'. De binnenkomer kuchte, de twee

liepen terug en even hoorde ik niets meer. Ik vroeg me af of ik de laatste zinnen die ik had geschreven zou laten staan of naar een volgend hoofdstuk moest verplaatsen. Beneden piepte de kamerdeur. De binnenkomer liep met O. door de gang en werd uitgelaten. Een kort 'dag' van O., een autodeur die open- en dichtging, een zacht zoeven in de straat en toen opnieuw stilte. Dezelfde druiligheid, niet wit, niet grijs, maar iets ertussenin.

De gast bleek niemand in het bijzonder, dat wil zeggen, iemand van een incassobureau, een man die hier wel vaker kwam. De kwestie betrof een door O. tijdig en meermalen opgezegd krantenabonnement en een systeem dat dit maar niet accepteren wou. Een identieke zaak als die met zijn verzekering. Twee keer een geval van pech, vond O., veroorzaakt door een blind systeem. 'Kafka,' zei hij, en hij keek naar zijn boekenkast.

De dagen veranderden, langzaam maar zeker trok de grauwsluiert weg, er vielen regens, soms was het zomaar strakblauw, dan weer stak de wind op en rook ik koffiebonen van de Douwe Egbertsfabriek, en op de mooiste ochtenden, dan mistte het, dan was het fris en rook het lekker en wenste ik dat dit de hele dag zo blijven kon. Maar ook de mist trok op, het ene seizoen veranderde in het andere, soms was het alsof de wereld door een kleurkoker ging en er volstrekt anders uitkwam dan dat zij er enkele weken eerder in was gegaan. Soms ook groeiden de kinderen heel snel, leek het alsof de tijd was kwijtgeraakt en moest ik tellen hoe oud ik was, de maanden en de jaren leken nu eens langzaam en dan weer razendsnel te gaan, grote en kleine problemen werden opgenomen in de draaikolk van de tijd, sommige verdwenen omdat de tijd ze als overtollig uit zijn baan sloeg, anderen werden door de tijdspanne verdund, en de meest hardnekkige bleven bestaan en daar wende je dan aan. Maar de aan O. geadresseerde incassobrieven bleven komen, het leek of de tijd daar geen vat op had en eeuwig aan het

repeteren was. Heel af en toe stopte er nog zo'n auto in de straat en wanneer O. niet thuis was stuurde ik de bijbehorende man, die doorgaans geen vrolijk uiterlijk had, die daar op de drempel van het huis zowel nederig als opdringerig stond te wezen, soms stuurde ik zo'n man doodeenvoudig weg met de mededeling dat het betreffende bedrijf zijn zaken maar eens op orde moest zien te krijgen en geen onschuldige burgers lastigvallen. De man probeerde dan nog wat, wie bent u, bent u huisgenoot of partner van O., wat is uw betrekking tot hem? En ik gruwde van die man, wat moest hij van mij, hij wilde de woning in en dit iedere keer weer op grond van een langlopend en zeer vervelend misverstand.

De jaren verdwenen. En op een dag in het voorjaar verdween ook O.. Het was mooi weer, de bloesems sproten uit de bomen. Er hing een belofte in de lucht, er scheerde een zachte wind over het water, het regenwater was mild, was lauw en O. verdween. Hij was een weekend weg geweest met een rolkoffer vol boeken, opnieuw een weekend waarin hij volkomen onbereikbaar was. Thuis waren we ongerust. Die onrust veroorzaakte haarscheuren, de haarscheuren schiepen vragen. Een uur voor thuiskomst wierp ik voor het eerst een blik op zijn berichten. Er was vrijwel geen vrouw bij die ik kende. Nog voor de deur maakte hij rechtsomkeert. Nog voordat ik hem een vraag kon stellen, sloeg hij op de vlucht. Het geluid van de hobbelende koffer ging licht sputterend de hoek om.

Dat was de eerste barst, en een behoorlijke. Daarna volgde de rest en in een paar weken tijd lagen zestien jaren aan diggelen.

De man die zo zacht de straat in reed, verscheen opnieuw, of misschien was het een ander, ik weet het niet, ze begonnen nu allemaal op elkaar te lijken. Een onopvallend uiterlijk, een onopvallend pak, een bijna geruisloze auto en een onopvallende stem. Maar dit keer liet ik hem niet gaan. Ik sprak hem aan. De kwesties krant en verze-

kering vielen in tientallen andere kwesties uiteen, in zaken waar ik niet mee had te maken, gerechtelijke aangelegenheden die ik totaal niet kende. Ik ging zoeken, ik móést zoeken, en vond dagvaardingen achter kasten, onder planken, en legde ze met schrik op stapels. De postbode deed er nu dagelijks een schepje bovenop. Nooit eerder had ik zoveel documenten in zo'n korte tijd op de mat zien vallen. O. was op het juiste moment vertrokken. Aan eenieder die het horen wilde, bezwoer hij dat er helemaal niks loos was, maar hier in huis stortte zijn wereld in, of beter gezegd: hier in huis openbaarde zich zijn wereld, schoof er een werkelijkheid door de werkelijkheid heen die ik, die hij, die wij allemaal niet meer terug konden duwen.

En de deurwaarder, die stond daar maar. Ik zwaaide met een brief die ik kort na het vertrek van O. had gevonden. Ik verweet de man dat hij zonder mijn medeweten in mijn huis was geweest, zonder mijn toestemming naar mijn meubels had gekeken, en zonder dat ik het wist de boel in gedachten al aan de hoogste bieder had verkocht. 'Luistert u maar eens,' riep ik, en ik las hem voor: de met een zilveren lijst omrande spiegel, de stoffen zitbank, de houtkachel, twee kuipstoeltjes, het grote schilderij boven de eettafel, de tafel zelf, de televisie, geen boeken ('die zijn niks waard mevrouw,' interrumpeerde de deurwaarder mij), maar de stofzuiger en de staande schemerlamp weer wel. 'De stófzuiger,' snoof ik, 'de stófzuiger'. En ik ervoer een diep, diep medelijden met de man. Tegelijkertijd staarde ik me blind op dit door O. ondertekende executoriale schrijven dat – zonder mijn ingrijpen – aan het raam zou komen te hangen met de mededeling dat er in mijn huis binnenkort een open dag zou zijn, waarop de buurtbewoners naar hartenlust konden loven en bieden. En onder aan dit schrijven stond, in vette letters, alsof het leuk was, alsof het nota bene een uitstapje voor de hele wijk betrof: 'zegt het voort! zegt het voort!' 'Het is mijn inboedel,' zei ik tegen de zwijgende man, die daarvan meteen een aantekening

maakte, 'het is mijn inboedel. Idioot!' Boos werd hij niet eens, hij knikte nadenkend, schreef alles op, behalve het woord idioot, en zei dat als dit inderdaad zo was, ik geen last meer van hem zou hebben maar dat O. dan wel zijn nieuwe adres moest doorgeven. Het leek mij een prima plan om de zacht zovende auto van de deurwaarder een andere kant op te sturen, ware het niet dat ik geen idee had waar O. zich bevond, want ook zijn telefoon was afgesloten. De man keek me meewarig aan, wierp nog een laatste blik op mijn meubels die ik beschermde als een kloek haar kinderen, knoopte het bovenste knoopje van zijn regenjas dicht en verdween vervolgens uit mijn kamer, uit mijn huis.

Deurwaarders, dacht ik. Deurwaarders! Kennelijk hebben ze geen eigen leven en zijn ze voor altijd gedoemd om de schim van een ander te zijn. De auto van de man reed nu zacht en schaduwloos de straat uit, als uit een surrealistisch schilderij, en is nooit meer teruggekomen. Meteen hierna heroverde ik mijn ruimte. Ik nagelde klok, spiegel, tafel, bank en stoelen stevig aan de bodem en de muren vast en bond er voor de zekerheid een dik touw omheen.

Toch zie ik nog weleens iemand lopen, iemand die op hem lijkt en van wie er wel dertien in een dozijn gaan. Hij schuift door een drukke massa in de stad, banjert wat rond op het station, staat in zijn regenjas langs de kant van een voetbalveld zonder te juichen (juichen doet hij nooit) of posteert zich moederziel alleen op een hoek van de straat, terwijl hij wezenloos naar een vlekje in de hemel staart. Ik kijk hem niet aan, ik kijk hem nooit aan. En zo passeren we elkaar, ieder een andere kant op turend, maar ik weet dat hij me ziet en mijn bewegingen registreert. Ik onderkén zijn aanwezigheid maar wil niets meer van hem weten. Ik doe niet eens een poging om door hem heen te lopen. Zoek maar een eigen leven jij, van wie ik de naam niet eens weet, wíl weten, of vergeten ben. En vergeet ook mij en al mijn meubels maar. Zelfs in zijn gedachten weiger ik te wonen.

GOYA IS EEN MEDEMENS

*Over het kijken van Pierre Janssen,
of de kunst van zichtbaar maken*

Tien jaar na zijn dood in 2007 wordt Pierre Janssen – museum-directeur, journalist en presentator van het inmiddels vermaarde programma *Kunstgrepen* – op verschillende terreinen herdacht. De twee musea waarvan hij eens directeur was, het Stedelijk Museum in Schiedam en het Museum Arnhem, eren hem met een tentoonstelling, het televisieprogramma *Andere Tijden* wijdt een uitzending aan hem en Petra Timmer publiceert zijn biografie. Wat onderscheidde Pierre Janssen van andere kunstkenners? Wát maakte hem zo uniek?

Op een ochtend in april bezoek ik de tentoonstelling in Arnhem. In een van de museumzalen is een kleine studio nagebouwd met een camera op een statief en een eenvoudige houten stoel onder een lichtspot. Op de achterwand worden dia's geprojecteerd: beelden van Janssen tijdens opnames van *Kunstgrepen*. Janssen houdt zijn hoofd een beetje schuin, kijkt de toeschouwer vragend aan en drukt de toppen van zijn vingers, als op een schilderij van Egon Schiele, achteloos tegen elkaar aan. Er



Pierre Janssen, still uit tv-programma *Kunstgrepen*. © Jan Bijvank

gaat, net als bij Schiele, een enorme zeggingskracht van hem uit. Ook wanneer hij staat. Hij is mager, hij is lang, hij oogt breekbaar. En hij weet het. Hij benadrukt het zelfs.

In de museumzalen hangen meerdere televisies, er worden afleveringen van *Kunstgrepen* herhaald. Van de ruim negentig uitzendingen zijn er slechts tien bewaard gebleven. In een van de uitzendingen komt de bovengenoemde studiostoel terug. Dit keer zit Pierre Jansen er niet op, nee hij heeft hem in zijn hand en draait hem langzaam rond. En dan zegt hij peinzend, alsof het pas op dat moment in hem opkomt: 'Het bederf van de dingen begint altijd met het stukje tijd dat in ze gebakken zit'. Als kijker begrijp je meteen dat deze eenvoudige stoel helemaal niet zo eenvoudig is maar aan verandering, ja zelfs aan een einde, onderhevig.

Hierna krijgen we de stoel nog enkele keren te zien; in een beeld van de Italiaanse kunstenaar Giacomo Manzù, waar een vrouw er achterwaarts vanaf valt – en blijft vallen omdat het beeld nu eenmaal stilstaat – en dan in een reliëf op de Poort des Doods van de



Egon Schiele, *Gustav Klimt im blauen Malerkittel* (1913)



Giacomo Manzù, *Falling Tebe* (1983)

Sint-Pietersbasiliek in Rome, eveneens van Manzù. Ook hier duikelt iemand er pardoos vanaf. Janssen beschrijft de val van deze persoon in een verder zo goed als oningevuld vlak als ‘de dood in de ruimte’ en als ‘iemand die in de leegte sterft’. Deze zinnen hebben vanwege dit vallen zonder enige begrenzing van tijd en ruimte een huiveringwekkend effect. Achtereis lijkt Janssen de stoelen, dat getuimel en de sterfelijkheid aan elkaar te knopen maar in feite gaat het om een weloverwogen keuze, een beeldkeuze aan de hand waarvan je een gebeuren niet zozeer kunt vertellen als wel vóór kunt stellen. Beelden uitbeelden met beelden, daar gaat het hem om.

Even indringend doet Janssen dit met het vergelijken van kunstwerken door de eeuwen heen, een methode die hij had overgenomen van de door hem zeer bewonderde Franse kunsthistoricus René Huyghe. Janssen liep als jonge verslaggever regelmatig door de zalen van Museum Boijmans. Toch voelde hij zich, vertelt hij in het boek van Timmer, niet in staat om te beschrijven wat hij daar zag. De schilderijen *zeiden* niets, terwijl hij vermoedde dat ze barstten van de woorden. Zou je op de juiste manier kijken, dan moest je ze kunnen horen, dacht Janssen. Maar of hij nu voor *De verloren zoon* van Jeroen Bosch stond, of de *Titus* van Rembrandt, hij kon de schilderijen – ondanks de betovering die ervan uitging – ‘niet aan zichzelf vertellen’. Totdat hij een keer in de aula van het museum een voordracht hoorde van ‘een kleine Fransman met een snorretje’. Deze man heette René Huyghe, werkte voor het Louvre en sprak over Ruisdael en de eenzaamheid. Toen werd het Janssen duidelijk dat je wel degelijk over kunst kunt spreken, dat er wel woorden beschikbaar waren, ‘fijn getinte, doorzichtige woorden, stille woorden, dat je kon spreken over ruimte en atmosfeer’.

We zien en horen dit terug in de uitzendingen van *Kunstgrepen*. Neem nu een aflevering uit 1964. Hierin voert Janssen verschillende beelden

op. De *St Joris* van Donatello, de *David* van Michelangelo en een paar ragdunne sculpturen van Giacometti. Eerst verschijnen de kunstwerken in hun geheel in beeld, daarna alleen de handen. De hand van de heilige Joris die rustig onder de welving van zijn buik ligt, leu-



Alberto Giacometti, *La main* (1947)

nend op het wapenschild. De gespannen hand van de jonge David, rakend aan een koele dij. En je weet als kijker dat wanneer je je straks omdraait, deze hand in beweging komt, kracht vertoont. Dit in tegenstelling tot de spichtige handen van de figuren van Giacometti. ‘Schimmen’ noemt Janssen deze bronzen silhouetten. ‘Hier wordt niet veroverd,’ stelt hij, ‘deze handen zijn manisch en kwetsbaar.’ Nu komt de presentator zelf in beeld en we kijken onmiddellijk naar zijn eigen handen. De ene keer is het of hij pianospeelt wanneer hij iets vertelt, dan weer leest hij iets op uit de palm van zijn hand, alsof het beeld daar letterlijk in besloten ligt. Tot er ineens een foto van een bureau opdoemt: een breed en imposant bureau van Hitler dat in de grond verankerd lijkt te zijn. ‘Een bunker’ luidt de omschrijving van Janssen. Wanneer we eenmaal goed naar dit kolossale schrijfmeubel hebben gekeken en ons van haar massa en kracht bewust zijn, roept Janssen dat *hier* geen beelden van Giacometti (immers tijdgenoot van Hitler) op passen. Geen schimmen, schaduwen of kwetsbare figuren op een dergelijk gevaarte. En juist door het aangezette contrast gaan we niet alleen het bureau, maar ook de stakerige figuren van Giacometti beter zien, alsof ze pas nu volledig uit hun schaduw tevoorschijn zijn gekomen en er *zijn*, simpelweg zijn, in al hun broosheid.

Uiteraard kreeg Janssen in zijn tijd ook kritiek. Hij zou de kunst ontheiligen of er ‘te gewoon’ over praten. Zijn programma zou niet

voldoende (kunst)historisch wezen. Liesbeth Brandt Corstius, die Janssen in 1982 opvolgde als museumdirecteur in Arnhem, vertelt in *Andere tijden* dat ze niet stelselmatig naar *Kunstgrepen* keek, alleen af en toe om te kijken 'of het nog was zoals het was'. Ze stelt dat Janssen sprak van 'buiteninformatieve kunsthistorische dingen'. 'Eigenlijk vonden "we" dat er te weinig informatie werd overgedragen,' stelt ze.

Toch snijdt de kritiek die Janssen van de toenmalige kunstelite kreeg, weinig hout. Zowel wat betreft het al te 'gewone' als de gebrekkige feitelijke informatie. Janssen lijkt met dit laatste zelfs een licht ironisch spel te spelen. Af en toe breekt hij door zijn televisie-teksten heen en roept hij: 'Ik kan u natuurlijk keurig vertellen dat (...)'. En dan noemt hij enkele feiten en jaartallen die hij zo alsnog prijsgeeft, echter niet zonder erbij te vermelden dat de zesde eeuw



Ya tienen asiento.

Francisco Goya, *Capricho No.26*
Ya tienen asiento (1797-1798)

voor Christus nauwelijks is in te denken maar wél te zien. Of hij betoogt: 'Ik wil het verleden helemaal niet netjes indelen, als ik dat doe zit ik er vijftig keer naast.' Janssen wil de kunst naar ons eigen leven halen. 'Goya is een medemens,' roept hij even later, 'hij had spóken in zijn hoofd.' Dan verschijnt er een aantal etsen uit de reeks *Los Caprichos* in beeld. En Janssen vervolgt: 'Goya vertelt hier niet over de vreselijke guerrillaoorlog, over Frankrijk tegen Spanje in de tijd van Napoleon. Goya was geen oorlogsverslaggever. Hij beeldt geen incidenten uit, maar een gebeuren.' 'Deze etsen,' stelt Janssen dan ook vast, 'gaan over de mán die Goya was.'

Vermeldenswaard is dat de televisiekijker destijds slechts naar enkele zwart-witkopieën van de betreffende beelden keek (al maakte dat voor de etsen van Goya natuurlijk niet uit). En wij, inmiddels gewend aan technisch hoogstaande kleurenreproducties, kijken in de bewaard gebleven afleveringen van *Kunstgrepen* ook alleen maar naar zwart-witkopieën. Toch raken we begeistert. Dit geeft iets belangwekkends over ons kijken weer. We zien een beeld kenmerkend niet per definitie beter wanneer het technisch perfect en in full colour is afgedrukt. We kunnen ook met minder af. De perfectie (of een teveel aan kennis over het afgebeelde onderwerp) zou ons kijken zelfs in de weg kunnen staan, juist omdat er in dat geval niks meer aan de verbeelding wordt overgelaten. De verbeelding moet aangesproken worden, en dat gebeurt niet wanneer zij van tevoren volledig wordt op- of ingevuld. Een mankement (een minder superieure reproductie, geen kleur, een deel in plaats van het geheel, een niet nader gespecificeerd feit of jaartal) kan ons hierbij zelfs behulpzaam zijn. Beeldende kennis vergaren we via een andere weg.

Zowel de filosofie achter *Kunstgrepen* als haar inhoud maakt dit duidelijk. Neem de titel van het programma. Deze verwijst deels naar het 'gegrepen worden' door kunst. Maar de titel behelst meer

dan dat. ‘Ziet u mij?’ vraagt Janssen retorisch in de allereerste uitzending (1959). En hij gaat verder: ‘U ziet en hoort een kunstgreep.’ Op deze wijze behandelt hij het medium televisie onmiddellijk als een artificieel gebeuren; hij introduceert het probleem van de gepresenteerde werkelijkheid en maakt zijn programma voor de gemiddelde toeschouwer aldus niet makkelijker dan het is. Nee, Janssen werkt andersom: hij vat het complexe in begrijpelijke taal.

Daarnaast laat hij kunst niet louter omwille van de kunst bestaan. ‘*Kunstgrepen* heeft eigenlijk heel weinig met kunst te maken,’ zegt hij in de film die in het auditorium van Arnhem draait, ‘maar vooral met mensen.’ Ook deze uitspraak is van een bedrieglijke eenvoud. Kunst is gemaakt door en gaat over mensen, in welke vorm of binnen welk medium zij zich ook manifesteert. De vermeende tegenstelling tussen de elitaire kunst en de ‘gewone’ mens – een in de tijd van Janssen nog altijd gangbare zienswijze – bestaat strikt genomen niet. Janssen lijkt hier te strijden tegen menig contemporain kunstcriticus of museumdirecteur, die deze quasitegenstelling hardnekkig in stand houdt. Wanneer Janssen laat zien dat een dergelijke tegenstelling vermeend is, toont hij zich niet nivelerend maar wel sterk antihiërarchisch. Want van hiërarchieën moest Janssen weinig hebben.

Ten slotte (wat de invalshoeken van Janssen betreft) zou je iedere aflevering van *Kunstgrepen* als een gesproken essay kunnen zien. Janssen schreef hierover in zijn gelijknamige bundel uit 1962: ‘Eigenlijk heb ik met “Kunstgrepen” niets anders willen doen, dan gesproken essays te geven, die men kon nemen of niet nemen, dan wel – groot voorrecht der televisie – aan kon laten staan of afzetten, subs. van beeld of geluid ontdoen. Ik heb niet met de volgende zin willen terugnemen wat ik met de vorige opriep, ik heb geen voetnoten als evenzovele noodremmen aan mijn opinie willen monteren. Ik heb mijn emoties niet zorgvuldig proberen uit te schakelen of te dimmen; want waarom zou ik, waar ik nooit namens anderen