Achting voor het toeval

Over de mapjes van een documentairemaker

Hans Keller

Documentairemakers bepalen met hun keuzes voor onderwerpen en met de wijze waarop ze research doen, voor een deel de audiovisuele geschiedschrijving. Hoe komen die keuzes tot stand en hoe maakt een cineast na en tijdens zijn research een selectie uit het omvangrijke materiaal dat hij heeft verzameld? Documentairemaker Hans Keller over de rol van het toeval bij de totstandkoming van zijn werk. 'Het half voltooide plan verdween in een mapje, een nieuw ideeëngraf waaruit het niettemin ruim tien jaar later dankzij een toevallige ontmoeting wonderbaarlijk zou herrijzen.'

Het scenario voor mijn documentaire DE ZAAK VAN SERGEANT MEIJER, dat ik samen met H.J.H. Hofland schreef, is voor een deel gebaseerd op het gelijknamige boek (uit 1970) van J. Boer over onderofficier Meijer die in de meidagen van 1940 geëxecuteerd werd. In zijn boek voert de schrijver naast tal van andere getuigen uit de omgeving van de onderofficier ook de verloofde van Meijer op. Haar naam was Tonny en zij woonde, net als Meijer en diens ouders, in het Gelderse plaatsje Dieren. Boer had haar tijdens zijn research naar Meijers levensloop niet gesproken. Wat hij over Tonny te berde bracht – en dat was niet veel – had hij van horen zeggen. Boer zelf kon er verder niet meer gevraagd worden; hij overleed na de voltooiing van zijn manuscript, nog voor het

verschijnen van zijn boek. Een ver familielid van Meijer wist me te vertellen dat Tonny nog leefde, maar dat zij over haar verloofde, die door een Nederlands executiepeloton was omgebracht, nooit meer had willen spreken. Ik kreeg inzage in Meijers afscheidsbrieven, maar mij werd dringend verzocht geen pogingen te doen persoonlijk met Tonny in contact te treden. Ik gaf mijn woord en heb me eraan gehouden, al was de verleiding soms groot het niet te doen. Bijvoorbeeld toen we in de zomer van 1997 Meijers graf filmden op de Algemene Begraafplaats in Dieren en een der omstanders vertelde dat de vroegere verloofde van de sergeant een paar straten verder woonde.

Met mijn belofte had ik niet alleen een mogelijk gewichtige informatiebron afgesloten, maar me bovendien een belangrijk element ontzegd dat de tragische geschiedenis dramatisch reliëf zou kunnen geven. In zijn afscheidsbrieven – een aan zijn ouders, een aan zijn verloofde – had Meijer het immers doen voorkomen dat hij tijdens de oorlogshandelingen aan de Grebbelinie zwaar gewond was geraakt en op 12 mei 1940 afscheid had genomen vanuit een veldhospitaal in plaats vanuit een dienstbodekamer in hotel Cecil te Doorn, waar een door generaal-majoor Harberts opgetrommelde krijgsraad hem zojuist wegens desertie ter door had veroordeeld. Het

vonnis zou diezelfde dag nog op een nabijgelegen schietbaan worden voltrokken.

Voor het vertellen van Meijers geschiedenis was zijn verloofde onmisbaar. Tijdens het schrijven van het script raakten we door dit dilemma in een impasse. Het toeval (en de dichter Martinus Nijhoff) heeft ons daar ten slotte uit opgevist.

VERHALEN UIT HET LAND VAN DE VOL-DONGEN FEITEN is een serie 'historische enquêtes' (medesamensteller Hofland en ik koesteren een gelijkgestemde afkeer van het begrip docudrama). Het voornemen om die serie te maken dateert uit 1974. Hans Verhagen en ik hadden dat jaar een lange documentaire gemaakt over de periode 1938-1948, een tijdperk in de Nederlandse geschiedenis dat niet alleen wordt gekenmerkt door de Duitse bezetting, maar ook door restauratieve krachten die de Nederlandse samenleving na de oorlog weer in het spoor trachtten te zetten van voor de oorlog. De titel van de film, VASTBERADEN MAAR SOEPEL EN MET MATE, was ontleend aan het woord van een der pleitbezorgers van die restauratie, en had bestaan uit tot dan toe verwaarloosd archiefmateriaal en interviews met gezaghebbende en 'gewone' Nederlanders, die als de deskundigen van hun eigen belevenissen in de film optraden. We bezonnen ons toen op een voortzetting van deze wijze van vertellen over de eigen tijd en haalden er *Tegels lichten* bij, Hoflands essaybundel die twee jaar eerder bij verschijnen veel opzien had gebaard. Hij bevatte voldoende onderwerpen, kwesties en lijken in de kast. Maar we kwamen er niet uit. Ik kon geen bevredigende, kansrijke en tot de verbeelding sprekende vorm vinden voor de zaken (waaronder de muiterij op de Zeven Pro-

vinciën, Troelstra's mislukte revolutiepooging, de ondergang van burgemeester Van Hall en, toen al, de zaak van sergeant Meijer) die we wilden aanroeren. Hadden de piskijkers onder de intellectuele elite dan toch gelijk en was televisie inderdaad ongeschikt voor het voeren van een betoog? We lieten ons voornemen niet varen, we lieten het alleen even liggen, ruim twintig jaar, en ieder van ons schoof weer aan zijn eigen werktafel.

Ik las, schreef, maakte andere plannen die bleven liggen, maakte niettemin films, keek naar die van anderen en raakte meer en meer op het toeval gesteld. Had ik dan geen straf verdiend voor iets dat niet was afgemaakt? Jawel, maar soms was ook straf een meevaller. Dat had Lückers mij geleerd – vermoedelijk zonder dat zelf te willen. Hij was hoofdredacteur van *de Volkskrant*, toen ik daar als televisierecensent werkte. Omdat ik een gunstige kritiek had geschreven over de televisiebewerking van Willy van Hemert van Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*, had ik straf verdiend. Eerst in een hoofdartikel van zweepslagen en daarna een week lang ter redactie in het necrologieën-hok. Daar zat een wisselende reeks redacteuren voor straf de al gereed liggende herdenkingsartikelen over prominenten bij te werken en aan te vullen die volgens Lückers berekening de weg naar de eeuwige jachtvelden zouden inslaan. Die week leerde me de weg in het *Volkskrant*-archief en vrijwel alles over Konrad Adenauer, Caro van Eijk en Charlie Chaplin. Het was de leukste week in mijn krantenbestaan. Niet eerder had ik zoveel gelezen dat tot zo weinig leidde: twee, drie nieuwe zinnetjes. Toch bleef al die informatie bij me.

Uit die tijd stamt mijn achting voor het toeval. In de map 'Chaplin' bleek per on-

geluk een knipsel over Mickey Mouse terechtgekomen, waarin ik las dat de Turijnse schrijver Cesare Pavese in de jaren dertig de Italiaanse naam voor de Disney-muis had bedacht: Tipolino, later ook het koosnaampje voor de Fiat 500. In de notities die ik dertig jaar later maak voor een documentaire over Cesare Pavese – een week nadat ik dit schrijf vertrek ik naar Turijn – staat bovenaan: niet vergeten, Mickey Mouse. In de literatuur over Pavese was ik dat kleurige feit niet tegengekomen, ik dank het aan Lückers straf en de vergissing van een archivaris.

1975. Ik had intussen een nieuw mapje in gebruik genomen en daarop geschreven: 'Verhalen uit het land van de voldongen feiten', welbewust ontleend aan de ondertitel van *Tegels lichten*. Ik zorgde ervoor dat het mapje bij me in de buurt bleef, ook tijdens en na verhuizingen. Maar er zat nog niets in. In de lente was ik, in het archief van het Nederlands Filmmuseum, op zoek naar filmmateriaal over de Russisch-Amerikaanse anarchiste Emma Goldman. In een van de blikken zat de verkeerde film. We keken er toch maar naar en er ontrolde zich een spectaculair schouwspel, dat *FROM TSAAR TO LENIN* heette, een archief-compilatie van beelden uit Rusland tussen 1898 en 1917. De beelden leken uniek, op her en der opduikende shots na die afkomstig waren uit het revolutionaire werk van Eisenstein. Niet eerder had ik de tsaar naakt zien baden en de betogingen tegen de tsaar waren, volgens het Amerikaanse commentaar, uitvoeriger dan ooit tevoren. Karel van het Reve vertaalde de opschriften die in de film te zien waren. Wat had geleken op de spandoeken van een hongerend volk, bleek in werkelijkheid een voor-

delige aanbieding Berliner bollen van het warenhuis Gum. En in die razende optocht van boze arbeiders werden uitsluitend vaandels van de jubilerende postharmonie meegedragen. De VPRO heeft de film uitgezonden met het corrigerende commentaar van Karel van het Reve, een aanschouwelijke les in 'ont-manipuleren'.

De maker van de film – of liever gezegd: de verzamelaar van dit eigenaardige album – werd door producer Maud Keus in New York opgespoord. We bezochten hem toen we voor de Emma Goldman-productie in New York waren. Herman Axelbank, een voormalige Duitse emigrant – zeer rijk, zeer oud – nam ons mee naar Sardi's voor de lunch en onder de ingelijste cartoons van Frank Sinatra, Gertrude Lawrence en Jack Benny vertelde hij ons over zijn Groot-Europees Conserveringsplan. In elk zwart-witfilmbeeld, voor welk doel ook in Europa gedraaid, hield zich een boodschap verborgen. En Axelbank had zich tot taak gesteld deze te onthullen. Ik begreep hem wel, al was hij ten prooi aan een verschrikkelijke vergissing. Maud en ik hadden ooit voor een programma over Nederland in de jaren twintig en dertig een filmpje gebruikt dat in 1921 was gemaakt in opdracht van de winkeliersvereniging van Beverwijk, meer precies: die van de Breestraat. Elke gevel was gefilmd, waarvoor telkens de betreffende winkelier zijn meest prominente artikel demonstreerde. Een loodgieter met een wc-pot, een sigarenboer met een immense sigaar, de hele familie van de bakker met brood en taartjes. Maar als je niet beter wist, of als de titel van de film was weggehaald, kon de vertoning in Axelbanks perceptie heel goed doorgaan voor de plundering van de Breestraat tijdens de Beverwijkse verschrikkingen in 1921.

Deze Axelbank was niets aan zijn verstand te brengen – daar zat alles al. Wel begrepen we dat hij over uniek materiaal beschikte dat nog niet was gemanipuleerd. Hij was helaas niet bereid ons er zelfs maar een glimp van te tonen. (Jaren later las ik in de *International Herald Tribune* dat bij zijn betreurde overlijden – aan een uit de hand gelopen tennisarm, ook dat nog – de filmcollectie, die zijn naam bleef dragen, aan de John F. Kennedy Library was geschonken.) Het was toen trouwens toch een rare reis. Op een avond hadden we een afspraak met een achterneef van Emma Goldman. Ook een oude energieke man. Bij onze ontmoeting in de lobby van Gramercy Park stopte hij me een bumpersticker toe met de tekst 'I don't brake for gnomes'. Ik begreep het niet. Hij wilde het wel uitleggen, maar eerst moest zijn eigen verhaal eruit. Hij heette Ian Ballantine, verbasterd Amerikaans voor zijn oorspronkelijk Duitse naam, die hij ons vergat te zeggen, want ik vroeg: 'Ballantine, van de pockets?' 'Ja', zei hij, 'tot het me verveelde en ik genoeg geld had. Toen heb ik de naam en de firma verkocht. En toen verveelde ik me weer en ben ik opnieuw begonnen: Bantam, ook pockets, en recent heb ik ook Bantam verkocht. Ik ben weer gewoon agent.' Hij was in de Verenigde Staten de vertegenwoordiger van onder anderen Rien Poortvliet en van deze tekenaar was daar zojuist diens kabouterboek verschenen. 'The bumper-sticker is part of the campaign, you see.' Het kabouterboek stond maandenlang bovenin de bestsellerlijst van *The New York Times*. Over Emma Goldman wist hij zich vrijwel niets te herinneren.

In Chicago filmden we het graf van Emma Goldman. Op de steen haar naam,

haar geboortedatum en het jaar van haar dood: 1939. Dat was fout. Het had 1940 moeten zijn. 'Hoe moet dat nou?' vroeg de cameraman. Hij had de steen al gefilmd. Ik had in die toevallige maar verbijsterende vergissing een nieuwe aanwijzing gevonden voor de manier waarop Emma Goldman in Amerika is gemaltraitéerd en daarom liet ik het zo.

'Hoe moet dat nou?' Ik hoefde het verhaal niet helemaal uit te vertellen. Dat deed het zelf. Axelbank, Ballantine, jullie komen ook nog aan de beurt, ik ben er zeker van. Het mapje 'Verhalen' bleef liggen.

Met Rudy Kousbroek en Remco Campert verfilmde ik in Parijs een gedicht van Raymond Queneau, *Hotel Hilton*. Het beschrijft een wandeling van het zogenaamde hotel naar Place Balard, dat ongeveer twee kilometer verderop ligt. Remco vertaalde het gedicht, Rudy gaf er de archeologische toelichtingen bij. Verhalen vertellen, dat moet je van schrijvers leren.

Joris Ivens heeft ooit verteld hoe verbaasd het Sovjetrussische publiek had gereageerd op zijn eerste film *DE BRUG* (1928), een negen minuten durende 'studie in beweging' over de hefbrug in Rotterdam. Ze hadden hem er vragen over gesteld, die hem op zijn beurt weer hadden verbaasd. Hoeveel kost het om in de trein te mogen zitten, die over de brug gaat? Wat zijn het voor mensen die erin zitten? Wat zijn het voor mensen die daar in de buurt wonen? Waar gaat die trein heen? Waar komt hij vandaan? Wat zijn dat voor schepen die eronderdoor varen? Ivens' anekdote stamt uit 1968 en ik heb hem toen gevraagd of hij het goed zou vinden dat ik die vragen later in een film zou trachten te beantwoorden. Dat amuseerde hem.

In 1981 kwam het ervan. Ik kon dankzij Roelof Kiers *OVER DE BRUG* maken. Mijn film, waarin de zijne was opgenomen, duurde tien keer langer dan die van hem. Ik had een ondertitel die verklaarde waarom: *Een laboratorium van denkbelden, bewegingen, dwaalwegen, herinneringen, vragen en mogelijke antwoorden rond DE BRUG*. Dat Filmliga-filmpje van hem was immers een kleine halve eeuw later uitgegroeid tot het middelpuntvliedend centrum van wat zich inmiddels had ontwikkeld op het gebied van kunst, architectuur, techniek, fotografie en film. Ik beschouwde mijn film als een voetnoot bij de zijne, opgebouwd dankzij onderzoek, associaties en toevallige vondsten. Vooral dat toeval beviel Ivens, toen hij *OVER DE BRUG* zag: het luciferdoosje waarop de hefbrug staat afgebeeld, de ansichtkaart van Germaine Krull, de lichtmachine van Moholy-Nagy, de muziek van Ornella Vanoni die me door Franz Marijnen was aangeraden, de zwemmer die zich herinnert van de hefbrug in de Maas te zijn gesprongen, de spiegeling van de Arno op het plafond van Ivens' Florentijnse appartement. Na terugkomst uit Florence deed ik het luciferdoosje van de hefbrug en een suikerzakje met Piazza Michelangelo erop in het mapje 'Verhalen'. Het mapje moest in leven blijven.

In 1982 vond ik na lang zoeken mijn exemplaar van Joseph Roths roman *De Radetzky-mars* terug. Het was de bedoeling ter gelegenheid van een cultureel uitwisselingsprogramma tussen Amsterdam en Berlijn een film te maken over de Duitse emigranten-schrijvers uit de jaren dertig en van hen was Roth een prominent vertegenwoordiger. Halverwege mijn research naar Roth bezocht ik de historicus Arthur Lehning,

die in de jaren twintig en dertig geen politiek brandpunt in Europa had gemist. Ik veronderstelde dat hij Roth had gekend. Dat bleek niet het geval. Na een middag praten en vooral luisteren, veranderde ik mijn plan. De film zou deels gaan over Arthur Lehning onder de titel *BERLIJN – DE ZON IS GEEL* en deels over de Duitse schrijfster Grete Weill (hier bekend geworden door haar schrijvende oorlogsherinneringen *Tramhalte Beethovenstraat*) onder de titel *AMSTERDAM – DE ONTSTELDE RUIMTE*. Beide zinsneden had ik ontleend aan Hendrik Marsman, een jeugdvriend van Arthur Lehning. Het half voltooide plan over Roth verdween in een mapje, een nieuw ideeëngraf waaruit het niettemin ruim tien jaar later dankzij een toevallige ontmoeting met producent Menno van der Molen wonderbaarlijk zou herrijzen.

In 1994 zou de honderdste geboortedag van de in 1939 gestorven schrijver worden herdacht en Van der Molen had bij Sender Freies Berlin en het Duits-Franse televisiestation Arte belangstelling weten te wekken voor een film over Roth. Er waren twee problemen: hij had nog geen derde Nederlandse partner (dat zou ten slotte de VPRO worden) en hij had nog geen maker. Blijkbaar wist hij van mijn ideeëngraf. Ik had toen juist een documentaire voltooid over de Russische auteur Konstantin Paustovski en voelde er eigenlijk weinig voor opnieuw aan een schrijversportret te beginnen. De traditionele vorm ervan – jeugdfoto's, de zandpaadjes van vroeger, de huizen van toen, de handschriften, het favoriete schrijfgerei – had me weinig meer te bieden en was me eerlijk gezegd grondig de keel uit gaan hangen. Van der Molen drong aan. Misschien zou voortzetting van de

destijds gestaakte research uitkomst bieden. Hij had gelijk.

Roths reisnotities en krantencolumns boden een even fascinerende als gewonde blik op het dagelijks leven tijdens het Europese interbellum. Maar pas een beleefdheidsbezoek aan Sender Freies Berlin, of liever: het daaraan vastgeknoopte uitstapje naar de inmiddels ontsloten en afgestofte Ufa-studio's in Babelsberg, bracht uitkomst. Halverwege de verplichte rondleiding wisten we te ontsnappen naar de *back-lot*, de sets en decors in de openlucht. Er was een zorgvuldig verwoeste Franse dorpsstraat gebouwd, daterend uit 1917, er stond een kermis uit de jaren twintig, de bewegende rots van 'Sesam, open u!', een maanlandschap met een zojuist gelande Ufo. Achter de back-lot lag een parkje met bomen en achter de echte bomen zag ik hoe geschilderde bomen zich traag verwijderden. Ze waren op een enorm achterdoek geleverd dat door decorbouwers werd weggedragen.

Echte bomen voor geschilderde bomen! Ik stond als aan de grond genageld. Dit was het – wat precies wist ik nog niet, maar dit was het. De mannen waren intussen met hun achterdoek in een loods verdwenen. Was ik beleefd meegesukkeld met de rondleiding, dan had ik nu de Marlene Dietrich-Halle bezichtigd. Was ik een minuut later ontsnapt, dan had ik het tafereel ook gemist. Ik had nu in een en dezelfde blik bomen gezien en de interpretatie van bomen. Zo móest het met Roth. In zijn nagelaten sporen moest ik proberen zijn verloren gegane werkelijkheid opnieuw uit te vinden en ik had in dat parkje in Babelsberg gezien dat het mocht met decorverf en schmink en wapperende lappen.

Vier maanden later stond ik in een Amsterdamse studio met verklede figuranten,

kunstlicht, een mistmachine, projectieschermen, een echt paard, decorsets van een stationnetje in Oekraïne, de lobby van een Pools hotel, een kamer in Parijs en een Citroën cabriolet uit 1937 JOSEPH ROTH'S GROSSE WELT BIOSKOP-THEATER (die titel was ontleend aan een van zijn romans) uit te vinden. We ensceneerden tableaux vivants van zijn krantenstukken, bewegende diorama's uit zijn romans en hoewel de arbeid van associaties altijd gratis wordt verricht en na afloop zelden valt te achterhalen, wist ik dat Roth me deze vorm daar in Babelsberg zelf aan de hand had gedaan. Ik had hem blijkbaar goed – zij het aanvankelijk tamelijk blind – gelezen, en ik was weer opgefrist en terug bij mijn uitgangspunt: verhalen vertellen, dat leer je van schrijvers.

Toen de Roth-film af was, zocht ik een plek om mijn werknootities vindbaar op te bergen. De map 'Verhalen' maar. Naast het luciferdoosje van de hefbrug, het Italiaanse suikerzakje en de aantekeningen uit 1974 lag een knipsel dat ik me niet wist te herinneren. Het ging over een voor televisie gemaakte dramatisering van het boek *Judgment at Nuremberg*, die in de jaren vijftig door het Amerikaanse ABC was uitgezonden. In 1961 werd dezelfde geschiedenis, over het eerste internationale tribunaal dat de overgebleven top-nazi's veroordeelde, door Stanley Kramer verfilmd met Spencer Tracy en Marlene Dietrich. Zo lang geleden was dat al. Het knipsel ging erover dat in het televisiedrama elke verwijzing naar de Duitse gaskamers was geschrapt omdat de realisering van het drama werd gefinancierd door een Amerikaanse gasfabriek. In de kantlijn van het bericht stond in mijn eigen handschrift

'Bron – tegenbron'. Waarom had ik dat geschreven, waarom had ik dat knipsel willen bewaren?

Ik bladerde verder en vond onze vruchteloze notities van destijds over de VERHALEN UIT HET LAND VAN DE VOLDONGEN FEITEN. Toen ging alles op een trage manier heel snel. De gevonden vertelmethode over Roth kon mogelijk de verhalenmap weer tot leven brengen als ik erachter kwam wat 'bron – tegenbron' in hemelsnaam betekende. Ik las opnieuw het boek van Boer en begreep halverwege opeens wat 'tegenbron' betekende. Sergeant Meijer moest ook in andere bronnen bestaan. Ik zocht hem in het register van *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog*. Niets. Ongeveer elke Nederlander die tussen 1930 en 1945 iets is overkomen, komt in de delen voor, maar niet sergeant Meijer. Hij is daarin tweemaal een niet met name genoemd 'geval'. Ik vlooidde de verslagen door van de parlementaire-enquêtecommissie, die het regeringsbeleid van de jaren 1940-1945 onderzocht. Ook daarin komt Meijer enkel als een 'geval' voor. De generaal, die hem ter dood liet veroordelen, wordt uitvoerig gehoord, maar de naam van Meijer kon hij zich niet herinneren. Ik bezocht het ene archief na het andere en bemerkte dat het aangebroken computertijdperk de ene prachtige locatie na de andere wegvaagt. Weg kasten, weg folianten, weg de schier eindeloze tocht door stoffige gangen waarin je de riekende adem van de geschiedenis in je nek voelt.

Alleen in de provincie zijn ze nog te vinden. Maar daar, in Gelderland, vanwaar Meijer stamde en waar de archieven nog hun voorname en omvangrijke aanzien hebben, wilden ze al evenmin van

Meijer weten. Toen had ik mijn 'tegenbron' gevonden: de getuigen die alles hadden gehoord en gezien en van niets meer wisten, die dat rechtvaardigden en met achting mochten gaan. Mijn gewekte kwaadheid spiegelde ik aan die van Roth en de vorm die ik plotseling had gevonden, bleek een 'recycling' van die over zijn GROSSE WELT BIOSKOP-THEATER. Hoe heb ik dat Hofland toch verteld? Ik weet het niet meer, maar toen ik hem de film over Roth liet zien, er druk doorheen prattend over Meijer, zag hij het voor zich. 'VERHALEN', zei ik, geloof ik, 'zal zich afspelen in een archief waarvan een deel tot spreken wordt gewekt en een deel blijft zwijgen. Zodoende worden er tegelijkertijd twee verhalen verteld. Het ene verhaal en het tegenverhaal.' Hij knikte. Ja, dat zag hij wel voor zich. 'Zo heb ik het je toch voorgesteld?' zei hij na enig nadenken. 'Ja', zei ik, 'maar daar had ik niet genoeg aan. Ik had Joseph Roth nodig.' 'Die man is allang dood', zei Hofland, 'maar hij kon wel schrijven.'

Ik herschreef de dialogen uit de verslagen van de parlementaire-enquêtecommissie 1940-1945 ten tijde van de IRT-enquête, waarvan dagelijks op de televisie verslag werd gedaan. Ik bestudeerde de getuigen en het gedrag van de commissieleden, en ook de camera-instellingen die in Den Haag werden gedoogd. Ik ploegde door De Jongs levenswerk op zoek naar de details over gebeurtenissen elders tijdens Meijers laatste verzwegen levensuren. Onderweg bemerkte ik het dramatisch gewicht van ouderwetse woorden en begrippen ('levensuren'), zocht bij Polygoon naar archiefmateriaal over de meidagen van 1940. Ik had van Joseph Roth geleerd hoe

studioprojecties werken. En van Frank Raven, mijn artdirector, hoe een archief er in de studio uitziet. En het script begon te groeien. Wekelijks ontmoette ik Hofland op een adres dat hij wandelend kon bereiken en waar ik gratis kon parkeren.

Er bleef één probleem: Tonny. Ik kon haar niet verzinnen, want ze bestaat nog. Ik kon haar ook niet weglaten. Dan zou ik Meijers afscheidsbrief verliezen en, zoals Boer schrijft, de ontvangst van zijn verlovingsring, waarin haar naam stond gegraveerd. Niet alleen de IRT-enquête was die dagen aan de gang, ook het geannoteerde verzamelde werk van Martinus Nijhoff verscheen. Ik stond er na een 'story-conference' met Hofland (we hechtten intussen aan dat begrip) bij een boekhandel in de buurt

van het geheime adres in te bladeren en stuitte op een gedicht uit 1916, dat *Zingende soldaten* heet. Het was voor het eerst gepubliceerd in de cyclus *Scherzo*, opgenomen in de bundel *De wandelaar*, en nu in het verzamelde werk weer beschikbaar. Ik las die informatie werktuigelijk. Dat had Lückert me geleerd. Maar het gedicht las ik voor het eerst. Het was een liefdesverklaring, verpakt in een afscheid. En door de tekst verschenen voor een ogenblik echte bomen en geschilderde bomen, de soldaten uit die mobilisatiejournaals en het handschrift van Meijer. En Tonny was plotseling een stem geworden, een stem over soldaten. Opnieuw hulp van het toeval. En van de poëzie. Dichters zijn ook goede helpers.

Opnamefoto van de documentaire *DE ZAAK VAN SERGEANT MEIJER*. In Amersfoort wordt de executie van Chris Meijer geënceneerd. Foto: Bob Logger