

SNELCURSUS ROMANSCHRIJVEN

BART VAN LIERDE

*Je moet een egoïst zijn in de meest hoogstaande zin van het woord,
want alleen het licht dat je voor jezelf hebt ontstoken, kan daarna
schijnen voor een ander.*

Witold Gombrowicz

Inleiding

Ik heb altijd al een snelcursus romanschrijven willen geven aan mensen die vertrouwd zijn met de diverse vertelperspectieven, die al enige kortverhalen hebben geschreven en dus ervaring hebben met personages tot leven brengen en het bedenken van dialogen, maar die er maar niet in slagen een boek te schrijven. Telkens wanneer ze dat proberen, lopen ze vast: het verhaal eindigt met andere personages dan het begon of met een andere thematiek, of na enkele hoofdstukken is de rode draad zoek, soms is het verhaal zelfs al verteld na enkele bladzijden. Wat maakt een boek nu tot een boek? Na me zeven jaar te hebben verdiept in verhaalstructuur, kan ik zeggen: iedereen kan een boek schrijven, je moet alleen weten hoe. En dat ga ik nu vertellen.

1

Begin en einde

Ieder goed verhaal begint met een ingrijpend incident dat het betrekkelijke evenwicht waarin een bepaalde persoon zich bevindt, grondig verstoort. Dit incident roept een vraag op: zal deze persoon het evenwicht kunnen herstellen? Als dat lukt, spreken we van een happy end, als dat niet gebeurt, van een dramatisch einde. Een roman gaat dus over één incident en één daaruit volgende vraag.

Ik geef enkele voorbeelden:

Er gebeurt een moord, een rechercheur komt ter plaatse. Het slachtoffer blijkt zijn eigen vrouw te zijn. Het incident roept de vraag op: zal de rechercheur de dader kunnen vangen (happy end), of zal de dader de rechercheur vangen (dramatisch einde)?

Een moeder loopt met haar kind op het voetpad, ze zijn in een discussie verwickeld. Het kind rukt zich los, rent de straat op en wordt overreden. De vraag is: zal de moeder dit drama kunnen verwerken, of niet?

Een man komt thuis van zijn werk en zegt tegen zijn vrouw dat hij homoseksueel is. De vraag: hoe zal het deze vrouw vergaan?

Een jongen moet bewijzen dat hij aan de kant van de rebellen staat door zijn eigen ouders te vermoorden. Hij doet dit en wordt opgenomen in het 'vrijheidsleger'. De vraag: hoe zal het met deze jongen aflopen?

Een jongeman bluft tegen zijn vrienden dat hij het meisje achter de bar voor het einde van de week in zijn bed zal krijgen. Zijn vrienden maken er een weddenschap van. De vraag: zal deze jongeman slagen, of niet?

Ik heb zeer duidelijk gezegd dat de persoon zich in een betrekkelijk evenwicht moet bevinden wanneer het beginincident plaatsheeft. Betrekkelijk is een zeer belangrijk woord. De rechercheur van hierboven, kan aan de drank zitten. De latente homoseksueel en diens vrouw

kunnen al een jaar geen seks meer met elkaar hebben gehad. Het kind dat overreden werd, was misschien altijd al redelijk onhandelbaar en luisterde zelden naar de moeder... Een betrekkelijk evenwicht wil zeggen dat het hoofdpersonage een voorgeschiedenis heeft, en dat hij zich had neergelegd bij de situatie en met hoe hij zich daarbij voelde. Het beginincident brengt dus het betrekkelijke evenwicht uit balans en verplicht het personage om actie te ondernemen en te proberen die balans te herstellen.

De vraag die het beginincident oproept is: zal het hoofdpersonage het evenwicht kunnen herstellen?

Een bijkomende vraag wordt opgeroepen door het feit dat het personage zich in een betrekkelijk evenwicht bevond, namelijk: hoe zal het evenwicht hersteld worden? Het is namelijk zo dat een verhaal pas alomvattende proporties krijgt, wanneer het personage aan het begin van het verhaal met een blinde vlek zit ten opzichte van zijn eigen karakter. Hij kan het verstoorde evenwicht pas herstellen als hij die blinde vlek in zijn karakter heeft ontdekt en weggewerkt. Op het einde van het boek is de balans dus terug hersteld, maar het personage is niet langer de oude. De verhaalsituatie is dus een cirkel, maar het personage kan niet terug naar het begin, zodat de toekomst voor altijd andere perspectieven biedt. In zekere zin zou je kunnen stellen dat je een happy end hebt, wanneer de balans hersteld is dankzij het zelfinzicht van het hoofdpersonage wat zijn blinde vlek aangaat, en dat je een dramatisch einde hebt, wanneer het personage zijn blinde vlek niet ontdekt, of wanneer hij die blinde vlek wel ontdekt, maar vaststelt dat de situatie hem zodanig heeft meegesleurd, dat hij bereid is zichzelf op te offeren ten bate van het grotere goed (heroïsch verhaal).

Ik ga even terug naar de voorbeelden:

De jongeman, een macho, zal de vrouw achter de bar alleen in bed krijgen als hij zijn machogehalte aflegt. Wanneer hij de weddenschap gewonnen heeft, zal hij dus niet langer dezelfde zijn: het verhaal is rond, maar de toekomst (laatste scène van een boek) biedt dus nieuwe perspectieven.

Het zou ook kunnen dat hij een macho blijft en deze barvrouw gaat stalken en haar uiteindelijk vermoordt, omdat hij er niet tegen kan te worden afgewezen. Hij overwint zijn blinde vlek dus niet. (Zelden zullen dit soort personages als hoofdpersonage worden opgevoerd omdat de identificatie van de schrijver en de lezer vanzelf bij het slachtoffer komen te liggen.)

De vrouw van wie het kind onder de auto liep, zal bijvoorbeeld een nieuwe man ontmoeten, een nieuw kind krijgen, en weer geconfronteerd worden met het feit dat ze het kind niet in de hand heeft. Alleen zelfinzicht (confrontatie met haar eigen jeugd) kan voorkomen dat ook dit kind op een cruciaal moment niet naar haar luistert.

De blinde vlek heeft dus een welbepaalde functie in het verhaal: die zorgt ervoor dat wanneer de balans die door het incident werd verstoord weer in evenwicht is, het verhaal niet terug bij af is: de persoon is gegroeid, voor altijd veranderd.

Het ontdekken van de blinde vlek mag pas rond het voorlaatste hoofdstuk gebeuren: het is namelijk zo dat de lezer moet gruwen van het gevoel dat alles wat in het begin misliep opnieuw dreigt te zullen gebeuren. Dit noemen ze in technische termen wel eens de *obligatory scene*. Het is alleen het zelfinzicht van het hoofdpersonage dat onder druk van deze ondertussen herkenbare situatie ontstaat (*crisis*), dat het verhaal op het laatste nippertje toch een nieuwe en definitieve wending uit doet draaien (*resolution*).

Concreet kun je stellen dat het bepalen van de blinde vlek en het beginincident het volledige boek vastlegt.

De blinde vlek noem ik wel eens het thema van het boek. Wanneer mensen vragen waarover je aan het schrijven bent, dan zul je dit vernoemen. “Het gaat over een man die aan de drank zit, en iedereen afsnauwt, hij is een echte kankeraar, iemand die vindt dat iedereen, behalve hijzelf, schuld heeft aan hoe hij zich voelt.” Het beginincident noem ik vaak de actielijn. “Hij krijgt te horen van een dokter dat hij leverkanker heeft, en nog maar twee maanden te leven heeft.”

Toch zijn thema en actielijn niet los van elkaar te bepalen, ze houden met elkaar verband. Het is namelijk zo dat de blinde vlek de metaforische omzetting moet zijn van het beginincident.

Ik geef weer een aantal voorbeelden:

Een burgemeester in een kuststadje krijgt te horen dat een haai een badgast heeft opgepeuzeld. Hij besluit dit uit de kranten te houden, want hij is bang dat het de gasten zal weggagen, en dat mag niet gebeuren, want hij heeft zelf geïnvesteerd in diverse horecazaken

en wil het geld zien binnenstromen. Het beginincident (actielijn) is de haai. De vraag die dit incident oproept is: zal de haai de burgemeester doden of andersom? De vraag die de blinde vlek (het thema) oproept is: zal de burgemeester zijn haaiig gedrag tijdig kunnen overwinnen? Indien wel, dan zal hij de haai (uit de actielijn) kunnen doden, indien niet, dan zal de haai hem doden.

Het overwinnen van de blinde vlek zorgt dus uiteindelijk voor het kunnen herstellen van de verstoorde balans uit de actielijn.

In veel boeken en films zorgt een groeiende liefdesrelatie ervoor dat het personage zijn blinde vlek onder ogen durft te zien en de kracht vindt om de juiste beslissing te nemen inzake de verstoorde balans die door het beginincident werd veroorzaakt. Of andersom: de verwijdering van de geliefde, doet de hoofdpersoon zijn blinde vlek inzien, waarna hij ook het probleem van de actielijn weet op te lossen.

Een meisje verongelukt met haar paard, het paard heeft een trauma. De moeder wil het paard niet laten afmaken, ze besluit ermee naar een therapeut te gaan, ook wel een paardenfluisteraar genoemd. Het beginincident: het ongeluk. De vraag: zal het paard herstellen, of niet? De blinde vlek: de moeder is niet gelukkig met zichzelf, en bijgevolg ook niet met haar huwelijk, ze gaat met het paard naar de therapeut om eigenlijk zelf heling te vinden. Ze zal dan ook de therapeut verleiden. Wanneer haar man haar komt opzoeken ziet ze pas in dat ze niet het paard, maar haar huwelijk wilde redden. De therapeut blijft alleen achter.

Het *betrekkelijke* evenwicht aan het begin van het verhaal, ook wel de blinde vlek of het thema genoemd, bevat een *onbewust* doel: bijvoorbeeld veel geld verdienen, genezen van een innerlijk trauma.

Het *beginincident* leidt tot een *bewust* doel: bijvoorbeeld de haai doden, het verongelukte paard laten genezen van zijn trauma.

De krachtigste verhalen zijn die waar het onbewuste doel tegengesteld is aan het bewuste doel. Pas wanneer het onbewuste doel wordt gecounterd, kan het hoofdpersonage zijn bewuste doel waarmaken.

De man die te horen krijgt van de dokter dat hij kanker heeft, zal in de twee maanden dat hij nog te leven heeft, contact leggen met alle mensen die hij door zijn drankzucht in het verleden

heeft weggejaagd. Bewust doel: hij wil te horen krijgen dat ze hem ondanks alles graag zien. Onbewust doel: hij wil hen laten voelen dat ze schuld hebben aan zijn terminale toestand. *Hij zal hen pas tot vergeving van zijn zonden kunnen bewegen, als hij de kankeraar in zichzelf heeft overwonnen en de fles heeft afgezworen, m.a.w. van zijn woekerende gedrag is genezen.*

Het betrekkelijke evenwicht, de blinde vlek, het thema, het onbewuste doel... dit zijn allemaal synoniemen voor hetzelfde.

Het beginincident, het bewuste doel, de actielijn... slaan ook op hetzelfde.

Belangrijk is dat het thema en de actielijn binnen de eerste 10 minuten van een 120 minuten durende film wordt neergezet. Meestal worden de eerste 5 minuten gebruikt om het karakter van de hoofdpersoon te laten zien (met de blinde vlek) en de volgende 5 minuten om het ingrijpende beginincident te laten plaatsvinden. Er is geen enkele bekende film waar dit dogma niet wordt gehandhaafd. Wanneer beide zaken niet binnen de tien minuten zijn voorgesteld en wanneer er tussen de blinde vlek en het beginincident geen verband bestaat, zal je als kijker de film niet goed vinden, en af willen zetten.

Hetzelfde geldt voor een roman. Als je 24 hoofdstukken schrijft, dan staan elke 6 hoofdstukken voor $\frac{1}{4}$ (een halfuur) van een film. Dat wil zeggen dat je in hoofdstuk 1 het karakter (de blinde vlek / het betrekkelijke evenwicht) moet laten zien, en in hoofdstuk 2 het ingrijpende incident moeten laten plaatsvinden.

Voordat je verder leest, is het belangrijk dat je deze waarheid erkent. Neem je lievelingsthiller, lees de eerste bladzijden: het karakter wordt getoond, het incident vindt plaats, eventueel andersom: eerst het incident, dan het karakter, of beide tegelijk, maar één ding is zeker: het is dít ene incident waar het hele boek over zal gaan. Lees maar even het einde van het boek, het antwoord op de vraag of de balans van dát incident hersteld zal worden, zal in het laatste of voorlaatste hoofdstuk gegeven worden. De blinde vlek zal net daarvoor ontdekt en geneutraliseerd worden, controleer ook dat maar. Er is slechts één uitzondering op deze regel en dat is bij series waarin telkens hetzelfde hoofdpersonage voorkomt. Op het einde is de balans hersteld, maar er is geen blinde vlek van persoonlijke aard eerst opgelost, als dat wel het geval zou zijn, kan er haast geen nieuw deel van de serie volgen. Het hoofdpersonage in een serie is dus niet voor altijd veranderd op het einde van een aflevering. Dit zorgt er dan ook voor dat series vaak als oppervlakkig worden aangevoeld, en als er tóch een blinde vlek in wordt ontmaskerd, dat het lijkt alsof de reeks daarna alsmaar

slechter wordt, want het hoofdpersonage heeft geen innerlijk spanningsveld (onbewust doel) meer dat haaks kan staan op de actielijn (het bewuste doel).

Conclusie: het beginincident (actielijn) verstoort het betrekkelijke evenwicht (thema) en roept de vraag op of de balans al dan niet hersteld zal worden. De blinde vlek (onbewust doel) is een metaforische omzetting van het incident (bewust doel). Het onbewuste doel moet tegen het einde gecounterd worden, want alleen hierdoor kan de balans hersteld worden.

Actielijn en thema moeten onmiddellijk aangesneden worden in een boek. Ze bepalen de totale inhoudelijke evolutie van het verhaal. Maar ook het genre. De aard van het incident zet namelijk de toon. Als het boek begint met een moord, en daarna wordt een rechercheur opgeroepen, dan hebben we te maken met een thriller of detective. Als het boek begint met een vrouw die ziet hoe haar kind wordt overreden, dan hebben we te maken met een drama. Als het boek begint met een kerel die met zijn vrienden wedt dat hij de vrouw achter de bar kan versieren, met een komedie.

Wat ik hierboven schrijf zijn veralgemeningen. Maar het beginincident en de manier waarop je het beschrijft bepalen in grote mate het verwachtingspatroon van de lezer. Je snijdt dus met de aard van het incident, evenals de schrijfstijl en het vertelstandpunt... een genre aan.

Weer kun je nu voor je verder leest de proef op de som nemen. Bekijk enkele (Amerikaanse) films. Je kunt zien dat de aard van het incident en ook de manier waarop het in beeld is gebracht, het genre en dus je verwachtingspatroon bepaalt. Bij romans is dit hetzelfde. Een literaire thriller heeft een ander taalgebruik, maar daarom geen ander beginincident dan een gewone thriller. Een actuele roman verschilt van een historische door taalgebruik en sfeerschepping, maar niet zozeer door een ander soort incident. Een roman en een thriller verschillen daarentegen wél wat het beginincident aangaat.

Thrillers worden volgens mij als minderwaardige literatuur aangevoeld omdat ze allemaal met hetzelfde beginincident starten: er wordt iemand vermoord. Stereotiepe thrillers (met een happy end) volgen het klassieke patroon zelfs in die mate, dat je na tien minuten reeds weet dat het karakter zijn blinde vlek tegen het einde zal ontdekken en dat hij de moordenaar zal vinden en overwinnen. Het is namelijk zo dat de moordenaar in dat soort thrillers hoe dan ook tot een persoonlijk conflict met de rechercheur zal komen, vaak zelfs letterlijk met hem in gevecht zal gaan op het einde, met als hilarisch detail dat de slechterik altijd twee keer gedood moet worden: de eerste keer veronderstel je dat hij de geest heeft gegeven, de tweede keer

gebeurt dit pas echt. Het enige wat je doet verder kijken bij dit soort thrillers is de onopgeloste vraag: wie is de moordenaar? En als de moordenaar bekend is: waarom heeft hij het gedaan? Steven Spielberg varieerde deze vraag in *Minority Report* vernuftig: er wordt door een ‘orakel’ voorspeld dat het hoofdpersonage een bepaalde moord zal begaan. De vraag na dit beginincident is: zal hij het werkelijk doen?

Het begin en het einde van je boek liggen volledig vast wanneer je mijn gedachtegang hebt gevolgd. Je hebt je thema (onbewust doel) en je hebt je incident (bewust doel), die tegengesteld zijn. Het verstoorde evenwicht zal op het einde worden hervonden dankzij het neutraliseren van het onbewuste doel.

Even schematisch: stel een film duurt 120 minuten (of neem een boek met de lengte van 120 computerpagina's).

Eerste tien minuten:

Minuut 1-5: het karakter wordt getoond. (blinde vlek / thema / onbewuste doel)

Minuut 6-10: het beginincident wordt (verder) opgebouwd en vindt exact plaats op minuut 10. Hieruit volgt één vraag: zal het hoofdpersonage het evenwicht kunnen herstellen? (actielijn / bewust doel)

Laatste tien minuten:

Minuut: 110-115: het verhaal lijkt terug bij het begin te zijn aanbeland (obligatory scene). Het hoofdpersonage detecteert zijn blinde vlek (crisis) en reageert anders (resolution) dan destijds bij het beginincident.

Minuut: 115-120: het evenwicht is hersteld, het hoofdpersonage heeft zich eventueel lijfelijk opgeofferd om dit mogelijk te maken. Een nieuwe toekomst wordt zichtbaar.

Hoe vul je nu het volledige middengedeelte in? Dit is ook weer heel eenvoudig. Een verhaalstructuur heeft geen geheimen, het is een puzzel. Wanneer je de droom wilt wakker houden dat schrijven een intuïtieve bezigheid is, zul je op een dag hoe dan ook moeten vaststellen dat commentaar op je werk te herleiden zal zijn tot wat ik hier vertel. Zwakke punten in je verhaal, zijn zwakke punten in de blinde vlek, het beginincident en het verband ertussen.

Het haaiig gedrag van de hoofdpersoon voorkomt dat hij de haai in de zee kan doden / de kankeraar kan zijn kanker pas figuurlijk overwinnen wanneer hij stopt met kankeren / het getraumatiseerde paard krijgt een kans te herstellen bij een paardenfluisteraar, omdat de vrouw zichzelf de kans wil geven te herstellen.

Is wat ik schrijf dan een dogma? Is het niet mogelijk een boek of film goed te vinden wanneer bovenstaande regels niet zijn gevolgd? Toch wel. Hoe meer je afwijkt van wat ik vertel, hoe meer het iets van jou alleen wordt waarin anderen zichzelf minder makkelijk kunnen vinden. Dat is een keuze.

Je kunt wat ik vertel vergelijken met de vorm van een sonnet. De inhoud is vrij, de vorm niet. Weinig mensen weten dat Mozart schreef volgens een vaststaand matenschema dat iedereen van zijn tijd volgde. Zelfs in zijn harmonieën bleef hij binnen het veld dat toen geaccepteerd was. Toch klinkt zijn muziek niet zoals dat van zijn tijdgenoten. Welk beginincident je kiest, welke blinde vlek je hiertegenover plaats, dat is jouw keuze. Wanneer je boek klaar is, zal jij daarin indirect te zien zijn. Commentaar op je werk, zal dus aanvoelen als commentaar op jou als persoon. Want uit alle beginincidenten die er denkbaar zijn, had je een onbeperkte keuze.

Eerlijkheid is een noodzaak als je schrijft. Als je een thema en actielijn kiest waar je weinig voeling mee hebt, maar waarvan je denkt dat die succes kunnen hebben, dan zal dit aan de oppervlakte komen drijven in je werk. Als je je keuze laat leiden door wat jou als persoon op dit ogenblik boeit, zal het de vraag zijn of anderen dat ook boeiend zullen vinden, en of je je keuze niet hebt laten bepalen door een blinde vlek bij jezelf: als je veel zaken over en van jezelf niet wilt weten, zullen je personages tweedimensionaal zijn. Een boek is áltijd de spiegel van wie je op dat ogenblik bent. Commentaar op je werk kun je alleen verwerken, als je ook als persoon aan jezelf wilt werken. Tegelijk is de commentaar van anderen een spiegel van wie zij zijn. Een boek perfectioneren is een heen-en-weer proces waarin zelfkennis en kennis over de anderen het eindresultaat bepaalt.

Nu is het moment gekomen om een aantal aanverwante zaken uit te leggen. Ten eerste hoe je een personage drie dimensies moet geven en hoe je als auteur aan meerzijdige partijdigheid moet doen. Ten tweede hoe de lezer uit de handelingen en dialogen van een personage moet kunnen afleiden wat je als auteur bedoelt, en wat het verschil is tussen een karakter en karakterisering. En ten derde: de enige goede manier om een flashback te gebruiken.

In de Noorse mythologie staat iedere god voor één bepaalde karaktereigenschap van een mens, en heeft dus maar één dimensie: de god van de donder, de godin van de liefde, de god van de wijsheid... Alle goden samen vormen één persoon. In een goede roman moeten in ieder personage alle goden huizen, alle karakters moeten dus driedimensionaal zijn. Te vaak wordt in gefrustreerde vrouwenlectuur de vrouw voorgesteld als slachtoffer en de man als agressor, zonder enige nuancering. Meerzijdige partijdigheid, een term uit de contextuele psychologie, bestaat erin dat je je als auteur in ieder personage inleeft. Conflicten zijn niet het gevolg van goed versus kwaad, maar van tegengestelde belangen. Ieder personage handelt naar beste vermogen. En jij als auteur verdedigt al deze onverzoenbare belangen zo goed mogelijk. De keuze van je hoofdpersonage bepaalt vanzelf met welk belang je wilt dat de lezer zich zal identificeren, waaruit automatisch voortvloeit dat de andere belangen als 'slecht' zullen aanvoelen en die van het hoofdpersonage als 'goed'.

Waaruit blijkt nog of een personage goed of slecht overkomt? Uit de actie. In alle boeken over schrijven staat in hoofdletters: karakter = actie. Wanneer iemand een kind uit een brand redt, zul je aan deze persoon een ander karakter toeschrijven dan wanneer deze persoon weglucht. Je hoeft het woord lafaard of held niet te gebruiken. De lezer leidt af uit de actie wat je hem wilt vertellen.

Wanneer je een eerste boek schrijft, raad ik je aan je hoofdpersonage nooit te verlaten. Je monteert de denkbeeldige camera op of in het hoofdpersonage, en je beschrijft wat hij meemaakt, denkt, maar vooral doet. Zo loop je het minste kans je hoofdpersonage kwijt te raken, en ben je verplicht te blijven denken: wat doe hij nu, daarna, en vervolgens?

In een goede bioscoopfilm laat de regisseur zien wat een personage denkt of voelt: twee mensen laten elkaars hand los, een jongeman gaat lopen wanneer zijn vriendin wordt verkracht... De kijker moet wat hij ziet gaan interpreteren.

In een tv-film kun je voornamelijk uit de dialogen afleiden hoe iemand zich voelt of wat zijn intenties zijn. "Je hebt mooie kleren aan" kan naargelang hoe het gezegd is, iets totaal anders betekenen.

In een soap hoef je niets af te leiden: iedereen zegt letterlijk wat hij voelt en denkt.

Een bioscoopfilm is een verhaal in beelden, een tv-film eerder een verhaal in woorden. De reden is simpel: op een tv kun je een actie niet zo goed volgen: het scherm is te klein. Een praathoofd is makkelijker te zien. Het niveau van literatuur wordt gelijkgesteld aan de

gradatie die ik net heb aangegeven: als je de lezer uit de actie en eventueel uit de dialogen laat afleiden wat een personage voelt en denkt, is je verhaal van een hoger niveau dan wanneer je personage dit gewoon zegt, erger nog: dan wanneer je dit als schrijver rechtstreeks aan de lezer vertelt. “Hij was bang” is een zin die je beter kan schrappen als je hoogwaardige literatuur wilt schrijven. Je zult een beeld moeten verzinnen of een dialoog waaruit blijkt dat het personage zich zo voelt.

Omdat uit de actie en de indirecte dialoog het karakter kan worden afgeleid, is het een goed idee om het verschil tussen karakter en karakterisering te kennen. Karakter is wat iemand motiveert tot het stellen van bepaalde daden. Karakterisering is hoe iemand eruit ziet, zich beweegt en gekleed is. Hoe meer de karakterisering verschilt van het karakter, hoe verrassender dit is. Amateurtoneel is meestal in één oogopslag te herkennen omdat de vrouw die in haar ondergoed opkomt de hoer speelt, en de persoon die langs de wand schuifelt de inbreker, de man met de grijns, de zot. Professioneel theater kondigt niet aan: de vrouw in maatpak is de hoer, de vrouw in *négligé* de baronnes, de voorkomende minnaar blijkt de moordenaar. De man met de grijns is slechts een goedzak.

In sommige films wordt het verschil tussen karakter en karakterisering gebruikt voor een keerpunt: de debielogende met zijn voet slepende figuur blijkt het geniale en sadistische brein achter bepaalde moorden of aanslagen.

Karakter en karakterisering moeten dus zoveel mogelijk van elkaar verschillen. Maar niet meer dan geloofwaardig is.

In Spiderman wordt het hoofdpersonage gekarakteriseerd als een looser. De actie die hij als held onderneemt is van zo'n ander gehalte, dat hij móet transformeren. Bij de Hulk gebeurt dit ook: je kunt eigenlijk van twee personages spreken die in één persoon huizen: de held én de looser. Beide personages hebben dan ook hun eigen karakter en karakterisering.

Wanneer een auteur een flashback gebruikt, kan je ook onmiddellijk zien of hij iets van schrijftechniek kent en weet hoe hij het effect moet maximaliseren. Een flashback mag alleen worden neergeschreven wanneer bij de lezer de behoefte is opgebouwd om iets te weten te komen over het verleden van een personage. *Een man is bang van water. Hij wast zich nooit, gaat schuilen voordat het gaat regenen, wil geen gerechten eten met een saus. De flashback onthult dat hij als kind bijna is verdronken.*

Een boek waarin het tweede hoofdstuk opeens over de kindertijd van het hoofdpersonage gaat, sla ik altijd zonder meer dicht, tenzij de auteur mij reeds zover had gebracht, dat ik op die informatie zat te wachten.

Wat is nog essentieel bij een flashback: de inhoud ervan moet haaks staan op de actie die volgt. *Zodra je hebt onthuld dat de man als kind bijna verdronken is, moet je hem in de vijver laten springen om zijn eigen kind te redden dat er net in is gevallen.*

Het is namelijk slaapverwekkend wanneer een flashback wordt gegeven wanneer de lezer er géén nood aan heeft, en wanneer blijkt dat de inhoud alleen maar aankondigt wat er gaat volgen. Andersom werkt het bijzonder krachtig: de lezer wil iets weten, hij komt het te weten, en dan overtreft het personage zichzelf.

Het begin van een boek schrijven is eenvoudig. Kies een personage met een blinde vlek. Zorg dat het karakter en de karakterisering grondig verschillen. Zorg dat het beginincident (bewuste doel) een verband heeft met de blinde vlek (onbewust doel), en het betrekkelijke evenwicht grondig wordt verstoord.

Het einde van een boek schrijven is nog eenvoudiger. Laat een situatie ontstaan die op het beginincident lijkt. Zorg dat het personage zijn blinde vlek via een flashback glashelder inziet, en laat hem voor het eerst een gedrag stellen waaruit blijkt dat hij dit tekort weet te overwinnen, zodat het evenwicht hersteld wordt, en zijn karakter voor altijd is verrijkt.

Belangrijke opmerkingen hierbij zijn: oordeel als schrijver nergens over de andere personages, verdedig hun standpunt en belangen, want het vertelperspectief laat de lezer reeds met het hoofdpersonage sympathiseren: de strijd is dus al ongelijk. Zorg er ook voor dat je zo weinig mogelijk gevoelens of gedachten van een personage benoemt, gebruik een indirecte dialoog of verzin een actie waaruit de lezer kan afleiden wat er aan de hand is.

Misschien denk je op dit ogenblik: is dit wel allemaal waar, want hij haalt wel erg weinig bekende romans en films aan om zijn theorie te staven. Om aan te tonen dat wat ik vertel weldegelijk gegrond is, neem ik gewoon het tv-overzicht van deze week en ik raad u aan hetzelfde zo dadelijk te doen.

Ik zoek in dat tv-overzicht even naar de films en noteer hieronder wat ik zie staan:

The Village (Amerikaanse avonturenfilm 2004)

De bewoners van een afgelegen bergdorpje zijn ervan overtuigd dat de nabijgelegen bossen door duivelse schepsels bevolkt worden. Niemand durft dan ook het dorp verlaten. De jonge Lucius Hunt, een koppige kerel, hecht echter weinig geloof aan die verhaaltjes. Hij besluit een kijkje te gaan nemen, maar zijn stoutmoedigheid dreigt de dorpsbewoners zuur op te breken.

Voilà, hier heb je dus je hoofdpersonage, zijn karakteromschrijving én het beginincident.

Nog een voorbeeld:

I Am Sam (Amerikaans drama 2001)

Sam Dawson, een mentaal gehandicapte met de verstandelijke vermogens van een zevenjarige, heeft een verhouding met een dakloze vrouw, die hem na de bevalling van hun dochtertje laat zitten. Sam voedt in zijn eentje zijn dochtertje op. Tot de sociale diensten zich beginnen te bemoeien...

Hier krijg je dus het karakter met zelfs wat background gepresenteerd, en dan wordt het beginincident vermeld. De drie puntjes maken de lezer van het tv-blad zelfs attent op de vraag die het beginincident oproept, namelijk: hoe zal dit aflopen voor Sam Dawson?

Opmerkelijk is dat het genre wordt vermeld, zodat je als kijker alvast kunt inschatten hoeveel actie, moorden of juist psychologie in het verhaal gepresenteerd zullen worden en op welke manier.

Nog een laatste voorbeeld:

Unfaithful (Amerikaanse thriller 2002)

Connie en Edward Sumner lijken een gelukkig getrouwd stel. Ze wonen in een rijke buitenbuurt van New York met Charlie, hun zoontje van 10. Er is niets mis met hun huwelijk, maar wanneer Connie op een dag de Franse rokkenjager Paul tegen het lijf loopt, bezwijkt ze voor zijn charmes...

Ook hier krijg je het betrekkelijke evenwicht gepresenteerd (ze lijken gelukkig) én het beginincident. In het tv-blad staan ook alle acteurs vermeld met erachter tussenhaakjes de rol die ze spelen. Er is ook telkens een fotootje afgedrukt, in dit geval een waarop acteur Richard Gere de actrice Diane Lane omhelst en kust. Afgezien van het feit dat ik me zo het verhaal reeds kan inbeelden, geeft dit me de kans om de karakterisering te controleren: Richard Gere

is een knappe man, hij speelt de rokkenjager. Wanneer ik daarstraks vertelde dat de karakterisering zoveel mogelijk moet verschillen van het karakter, beklemtoonde ik reeds dat het personage wel geloofwaardig moet blijven. Een misvormde rokkenjager zal niet veel vrouwen vrijwillig uit de kleren krijgen.

In ieder geval hoop ik dat je nu zelf hebt kunnen vaststellen dat in een tv-blad alles aan je wordt voorgesteld wat ik ook in dit eerste hoofdstuk aan je hebt aangeboden: het karakter (van de hoofdpersoon) en zijn betrekkelijk evenwicht, het beginincident en de vraag die dit incident oproept, evenals het genre (staat vermeld) en de karakterisering (zie foto).

Bij een goedgeschreven flaptekst van een boek gebeurt hetzelfde: het karakter wordt voorgesteld, het beginincident wordt verwoord, en de vraag hoe dit zal aflopen wordt opengelaten. Op de meeste flapteksten wordt er echter nog een klein stukje aan toegevoegd, zodat de lezer iets van de verhaallijn die volgt ook reeds leert kennen. Op de voorkaft staat meestal vermeldt of het een roman of (literaire) thriller is, dus ook dat weet je al voordat je het boek openslaat.

Ik haal enkele willekeurige boeken uit mijn kast om mijn bewering te staven:

Auteur: J.R.R. Tolkien

Titel: De Hobbit

Flaptekst: Op een dag komen er zomaar dertien dwergen, vergezeld door de beroemde tovenaars Gandalf, bij meneer Bilbo om een feestje te vieren in zijn hobbithol; een afscheidsfeestje welteverstaan. De volgende dag gaat de groep op reis om in het oude Moria een schat te zoeken. Tot zijn schrik stelt Gandalf voor dat Bilbo meegaat als het veertiende lid van de expeditie. Voor hij het weet, is hij op avontuur en komt hij in aanraking met Trollen, reusachtige wolven, spinnen, Aardmannen en niet te vergeten de oude draak Smaug. Zo wordt Bilbo de meest wereldwijze Hobbit ooit.

Het karakter van Bilbo wordt goed beschreven: hij wil eigenlijk niet mee. Het beginincident loopt tot de woorden: voor hij het weet, is hij op avontuur. Daarna wordt een stuk van het verhaal onthuld.

Auteur: J.K. Rowling

Titel: Harry Potter en de gevangene van Azkaban

Flaptekst: Voordat Harry Potter aan zijn derde jaar op Zweinstein kan beginnen, moet hij de zomervakantie doorbrengen bij zijn gemene oom en tante en vervelende neefje Dirk. Door een magisch ongelukje komt hij 's avonds laat opeens op straat te staan. Dan blijkt dat Sirius Zwarts, een beruchte volgeling van Voldemort, uit de gevangenis van Azkaban is ontsnapt. Hij is op de vlucht en heeft het wellicht op Harry gemunt.

Er volgt een enerverend schooljaar met nieuwe vakken als Dreuzelekunde en zorg voor Fabeldieren, spannende Zwerkbaldwedstrijden en griezelige voorspellingen. De school wordt bewaakt door Dementors, de gevreesde bewakers van Azkaban, en Harry zal zijn lessen Verweer tegen de Zwarte Kunsten hard nodig hebben.

Het eerste stuk beschrijft het beginincident, het tweede duikt reeds in het verhaal. De prent op de voorkaft geeft me ook reeds een idee van de sfeer en ideeënwereld van het boek: een man met lange zwarte haren vliegt in gehavende kleding op een beest dat een combinatie is van een paard en een roofvogel.

Eenvoudig gesteld: als schrijver kun je niet zomaar het begin van een verhaal uit je mouw schudden. Je moet je inbeelden dat in de eerste twee hoofdstukken (als je er 24 wilt schrijven) alles weergegeven moet worden wat in de aankondiging van een tv-blad past of op het bovenste stuk van een flaptekst.

Met het begin leg je natuurlijk ook het einde vast. Een leuk spelletje is om aan de hand van het tv-blad te proberen voorspellen hoe de film zal eindigen. Je moet dus de blinde vlek in kaart brengen, je inbeelden hoe op het einde het overwinnen ervan ervoor zal zorgen dat het evenwicht hersteld zal worden én de persoon voor altijd verrijkt zal zijn, of juist niet. Nadat je dat hebt gedaan, bekijk je de film en controleer je of je gelijk had, en indien niet, ga je na waarom. Als je dat een tijdje doet, dan kun je gewoonlijk na 10 minuten het hele verloop van een doorsnee film reeds vertellen. Wat niet wil zeggen dat het niet meer de moeite zou zijn om de film te bekijken. Op de achterflap van *De Hobbit* werd bijvoorbeeld duidelijk gesuggereerd dat Bilbo in zijn expeditie zal slagen en de meest wereldwijze hobbit ooit zal worden. Dat betekent dat de gevaren die hij zal doorstaan hem zullen dwingen om actie te ondernemen en zijn passieve geaardheid te overwinnen. Zelfs de volgorde van de gevaren staat opgesomd: eerst de trollen, dan de wolven... en tot slot de draak. Hij moet dus de draak in zichzelf verslaan om de echte draak te kunnen overwinnen, en daar leeft hij langzaam naar toe tijdens de expeditie.

Omdat het verhaal zo meesterlijk verteld is, stoorde het me niet dat ik alles al wist na het lezen van de flaptekst: ik beleefde het avontuur evenzeer, ook al was de verrassing minder dan ze had kunnen zijn. Maar dat is je lot als schrijver. Je kunt onmogelijk het geheim van de verhaalstructuur ontmythologiseren zonder de magie in eerste instantie te voelen slinken. Het is pas achteraf, wanneer je in één oogopslag als je iets in de krant leest of iemand je iets vertelt, een heel boek voor je kunt zien en dus onmiddellijk weet of een onderwerp goede fictie zou kunnen opleveren, dat het plezier komt. Het is niet erg je verhaal te kennen voordat je begint te schrijven, het ontnemt je niet de kans het te beleven. Het zorgt er zelfs voor dat je niet afgeleid wordt door structurele problemen en beter gefocust kunt zijn op wanneer je welke inhoudelijke details aan de lezer onthult.

Hoe zorg je er nu voor dat het verhaal na het begin ook een middenstuk heeft dat verrassend is voor de lezer en hem blijft aanzetten het boek nergens weg te leggen? Ook hier is techniek de sleutel. Het begin legt het einde vast, dat heb ik juist uitgelegd. In het volgende hoofdstuk zal ik laten zien dat het middenstuk van een verhaal niet willekeurig is. Het is een onlosmakelijk gevolg van de keuzes die je ondertussen al hebt gemaakt. Een boek is dus een coherent geheel, waarvan de uitkomst in de eerste twee hoofdstukken reeds wordt bepaald. In één boek kan je dus niet zoveel vertellen, het is een selectie van gebeurtenissen, die het gevolg zijn van één incident. Zodra je dat inziet, kun je vrij ademhalen als auteur, je inspiratie zal nooit op zijn: in ieder gesprek, waar je ook kijkt, wat je ook leest – het aantal beginincidenten dat een volledig boek in zich draagt, is oneindig. De vraag die je jezelf moet stellen is: wat wil ik vertellen? En daar kan ik je niet mee helpen. Dat is persoonlijk, dat zal je uniek maken en onderscheiden van alle andere vertellers. Misschien zal wat je te zeggen hebt veranderen met de jaren, zul je succes kennen wanneer universele thema's op je pad liggen, zul je verguisd worden wanneer je leven weinig te bieden heeft en je werk diezelfde stilstand uitademt. Als je had gedacht dat deze snelcursus romanschrijven je een frame zou bieden waarmee je aan jezelf kon ontsnappen, dan doorprik ik je zelfbedrog graag. Ik wilde eigenlijk op dit ogenblik een boek over het leven van Verdi schrijven. Ik had het hele verhaal voorbereid, alle opera's beluisterd, en toch kreeg ik niets op papier. Ik wilde blijkbaar deze snelcursus schrijven. Vorig jaar kreeg ik ook in het geheel niets op papier. De uitgeverij had al twee boeken van mij onder contract en wilde die met tussenpozen van een jaar uitgeven. Ik voelde me niet gemotiveerd om een nieuw werk aan te vatten. Het is ook al gebeurd dat ik in conflict lag met mensen in mijn omgeving en mijn aandacht niet op het papier kon houden, of dat ik gewoon niet in een kamer wilde zitten en geconfronteerd worden met mezelf: mijn personages waren

dan ook onbezield. Er is geen enkele schrijfcursus die kan garanderen dat je nooit naar een wit blad zult zitten staren.

Stel dat je dat lege blad gevuld krijgt en alle regels hebt gevolgd die ik heb opgesomd, dan bestaat nog steeds de kans dat je geen goed boek in handen hebt. Met goed bedoel ik: persoonlijk. Een boek dat jou niet tot uitdrukking brengt, zal lijken op dat van iemand anders. Techniek is meer dan de puzzelstukken samen leggen: het is ervoor zorgen dat de prent op deze puzzel een indirecte, maar eerlijke afspiegeling vormt van wie jij bent en waar jij voor staat. Ik help je alleen maar om de puzzelstukken sneller en met meer precisie te kunnen leggen. Ik vertel hoe je te werk moet gaan om wat je intuïtief aanvoelt, bewust te kunnen duiden, maar ik zeg nergens wat je moet vertellen, wat er dus op die puzzelstukken moet staan. In veel schrijfcursussen gebeurt dat wel: het is dan ook een wonder dat ondanks dit soort cursussen, bepaalde mensen er toch in slagen daarna nog goede auteurs te worden.

Midden

Alles tussen het beginincident en het einde van het verhaal is een gevolg. Als je merkt dat dit niet het geval is, ben je verkeerd bezig. Als je het verhaal laat beginnen met het stukbreken van een dam, en daarna beschrijf je het leven van twee mensen in een huisje en pas helemaal op het einde van het verhaal laat je, zonder dat die mensen het zelfs voelden aankomen, het water hen overspoelen, dan ontbreekt het causale verband dat nodig is: het beginincident móet de hoofdpersoon dwingen het evenwicht te herstellen.

Het middengedeelte vul je in twee fases in. De eerste bestaat erin dat je de vraag die het beginincident heeft opgeroepen drie keer met meer kracht herhaalt én het verhaal op die ogenblikken telkens een andere wending geeft.

Hak een film van 120 minuten in vier blokken van 30 minuten. Telkens vier minuten voor zo'n blok ten einde is, móet je de vraag die het beginincident heeft opgeroepen, opnieuw stellen. Concreet: het beginincident verstoort het evenwicht, op minuut 26 zal de hoofdpersoon duidelijk moeite doen dit evenwicht te herstellen. Lukt dit hem? Nee. (Als het antwoord 'ja' was, dan was het verhaal gedaan.) Op minuut 56 zal het personage weer een poging doen om het evenwicht te herstellen. Deze poging zal duidelijk meer gedreven zijn dan de vorige keer. Lukt het hem? Het antwoord is weer: nee! Op minuut 86 zal de hoofdpersoon een derde poging doen: hij zal al zijn krachten in de strijd werpen, hij zal hemel en aarde bewegen. Lukt het hem? Het antwoord: NEE! Ik schrijf het nu speciaal met hoofdletters. De inspanning van de hoofdpersoon wordt dus groter tijdens de drie pogingen, en het antwoord is altijd met meer klem ontkennend. Je kunt dus stellen dat iets na minuut 86 het absolute dieptepunt voor het hoofdpersonage is aangebroken: hij heeft alles gedaan wat binnen zijn macht lag, en het is niet gelukt.

Je ziet dat je zo niet erg veel pagina's meer over hebt om te vullen in je boek. Je hebt het beginincident op minuut 10, op minuut 26 al de eerste poging tot herstel, op minuut 56 de tweede en op minuut 86 de derde. En daarna zal het moment komen dat het personage zijn blinde vlek ontdekt en er wel in slaagt het evenwicht te herstellen.

Bovendien moet je het beginincident voorbereiden en daarna schrijven hoe onthutst het personage is over wat hem is overkomen. Ook de eerste poging moet je voorbereiden. En wanneer die poging mislukt, moet je weer beschrijven wat dat met het personage doet...

De ruimte die er toch over is, zul je moeten vullen met het thema / de blinde vlek / het onbewuste doel. Dit is de tweede fase. Maar voor ik daar meer over vertel, is het belangrijk nog even stil te staan bij deze drie pogingen tot herstel van het evenwicht.

Deze drie pogingen worden ook wel eens keerpunten genoemd. Je herinnert de lezer eraan wat de actielijn is, en je stuwt het verhaal alsmaar naar een hoger spanningsveld, want de hoofdpersoon doet telkens meer moeite, en slaagt er maar niet in zijn bewust doel te volbrengen. Het is belangrijk om deze drie pogingen goed onder de aandacht van de lezer te brengen. Een manier is om in 'slow motion' te schrijven. Hiermee bedoel ik dat je moet vertragen. Je mag de feiten niet gewoon even vermelden: je moet met meer gedetailleerde en zintuiglijke fantasie schrijven dan voorheen, zodat de lezer het belang van deze drie momenten spontaan zal aanvoelen.

Keerpunten doen meer dan de vraag die het beginincident heeft opgeroepen nogmaals en telkens met meer kracht herhalen en er een ontkennend antwoord aan toevoegen. Keerpunten zijn ook wendingen in het verhaal, die meestal veroorzaakt worden door een onverwachte gebeurtenis, of door een onthulling van een stukje voorgeschiedenis waar de lezer niets vanaf wist.

Ik geef een voorbeeld:

Een team moet een geheime missie volbrengen in dienst van de CIA: deze missie loopt faliekant af. De hoofdpersoon is de enige overlevende. Dit is het beginincident: op minuut 10 lijkt iedereen van het groepje vermoord, behalve de hoofdpersoon. Wat is er gebeurd, wie zit hier achter en waarom?

Iets voor minuut 26 zit de hoofdpersoon in een restaurant met zijn baas van de CIA: de baas zegt dat missie alleen maar misgelopen kan zijn omdat er iemand de missie heeft verraden. Aangezien alleen de hoofdpersoon het drama overleefd heeft, moet hij wel de schuldige zijn. Dit gebeurt op minuut 26. Enige ogenblikken later ontsnapt de hoofdpersoon uit het restaurant op zoek naar het antwoord op de vraag: wat is er toen gebeurd, wie zit erachter en waarom? Het keerpunt roept dus opnieuw de vraag op, maar krachtiger, want het hoofdpersoonage is niet alleen zijn teamgenoten kwijt, maar wordt er tevens van beschuldigd hen te hebben vermoord.

Een sterker keerpunt bestaat erin dat de kijker iets te weten komt waar hij al hints over heeft gekregen, maar dat hij nog niet zo had geïnterpreteerd. Iets voor minuut 86 zit de hoofdpersoon in een trein. Wanneer hij in de laatste coupé komt, hoopt hij daar iemand te treffen die hem heeft geholpen bij het onderzoek op de vraag: wie is de ware schuldige? Hij wordt door deze persoon neergeschoten. Wanneer hij bij bewustzijn komt, stelt hij vast dat het niet om zijn helper gaat, maar om iemand die destijds deelnam aan zijn geheime missie en een rubberen gelaatsmasker draagt. De hoofdpersoon blijkt dus opeens niet de enige overlevende van de mislukte missie. Dat is een krachtige wending.

Deze wending was al gebruikt voor het keerpunt van minuut 56: er daagt ineens een jonge vrouw op die niet alleen ook aan de missie had deelgenomen, maar waar de hoofdpersoon zich ook fysiek tot aangetrokken voelde. Zodra die jonge vrouw opdaagt, denk je onmiddellijk als kijker dat zij iedereen verraden heeft.

Bij actiefilms zal het keerpunt vaak uitwendig zijn. Ik noem dit wel eens ‘het pistoolschot’. De hoofdpersoon is bijvoorbeeld op zoek naar het antwoord op de vraag: wie is de moordenaar? Nu blijkt juist de persoon van wie hij denkt dat die de dader is, ook te worden vermoord.

Bij psychologische films zal het keerpunt iets zijn dat je als kijker of lezer niet wist. Stel dat het beginincident is dat de oorlog uitbreekt: je stad wordt bezet door de Duitsers, je organiseert ondergronds verzet, je stelt vast dat er een informatielek is, en tot je afgrijzen kom je te weten dat je beste vriend een Duitse vader heeft.

Dit feit keert het verhaal in een nieuwe richting, het hoofdpersonage weet niet of die vriend de schuldige is, maar hij zal dit moeten onderzoeken als hij de vraag die het beginincident heeft opgeworpen – zal hij de oorlog overleven, of niet – ooit in zijn voordeel wil beantwoorden.

Een keerpunt stelt de vraag van het beginincident dus met meer kracht, maar geeft het verhaal ook een nieuwe wending. De kans dat het hoofdpersonage de oorlog zal overleven is namelijk minder groot nu zijn beste vriend een verrader zou kunnen zijn. De kans dat de hoofdpersoon uit het voorbeeld van daarstraks te weten zal komen wie de missie heeft doen falen, neemt af wanneer hij bij keerpunt 1 zelf beschuldigd wordt: hij moet vluchten én zelf op onderzoek uitgaan.

In de helft van het verhaal, juist na het tweede keerpunt, gebeurt er iets zeer belangrijks in verband met het hoofdpersonage: hij gaat van receptief over naar actief. Het beginincident heeft hem compleet uit evenwicht gebracht, hij doet niet lang daarna een eerste poging dat

evenwicht te herstellen, dat mislukt. Hij weet niet wie of wat er nu exact op hem inwerkt, of te laat, hij kan alleen maar reageren, hij ageert niet. Het is pas na de tweede poging het evenwicht te herstellen, dat hij voor het eerst, in sommige films letterlijk, opstaat en de tegenwerkende krachten of personen voor gaat zijn: het is nu aan hen om te reageren op zijn actie. Na het tweede keerpunt gaat het hoofdpersonage dus niet langer alleen in de verdediging, maar ook in de aanval. Hij is dus niet langer alleen slachtoffer, maar ook dader in de zoektocht naar een positief antwoord op de vraag van het beginincident.

Het voordeel van deze karakterevolutie is dat het spanningsveld ten opzichte van bepaalde nevenpersonages zal vergroten en ten opzichte van andere zal verkleinen. De medestanders van de hoofdpersoon zullen bijvoorbeeld blij zijn dat hij eindelijk hun hulp aanvaardt en bereid is voor zichzelf te vechten. De tegenstanders of personen die hem verdenken zullen zijn actie als bedreigend ervaren en hem nog feller bekampen.

De evolutie van het karakter van reagerend naar agerend, moet exact in de helft van het verhaal komen. Ook de keerpunten moeten exact plaatsvinden voordat er een nieuw kwartje van het verhaal aanbreekt. Dit alles is het geraamte van een boek of film. Als je daarmee gaat schuiven, zullen andere momenten te lang of te kort lijken.

Als je het geraamte even nauwgezet bekijkt, dan stel je vast dat het beginincident en het eerste keerpunt het eerste kwart van je verhaal zo goed als volledig zullen beheersen. Je moet die incidenten tenslotte voorbereiden en afbouwen. Ook het laatste kwart van je verhaal is eigenlijk al volzet: er moet een *obligatory scene* in voorkomen, het personage moet zijn blinde vlek detecteren en deze in een *crisis* overwinnen, en vervolgens het evenwicht dat hij maar niet kon herstellen, nu toch herstellen, wat de *resolution* wordt genoemd. Dat is heel wat, zeker als je daarna nog even een slotscène moet toevoegen waarin je laat zien dat er inderdaad een onomkeerbare verandering heeft plaatsgehad.

In deel 2 en 3 is echter nog veel ruimte over. Hier kun je diepte gaan geven aan het personage, dat in de actie van het beginincident en bij het eerste keerpunt, nog een redelijk onbekende voor de lezer/kijker is gebleven.

Als de hoofdpersoon tijdens de actie in deel 1 redelijk onmenselijke daden moest stellen, kun je nu zijn menselijkheid laten zien. Wanneer hij heroïsche daden stelde, kun je nu zijn kleinmenselijkheid in scène zetten. Je kunt dus meer gezichten van de hoofdpersoon laten zien, wat niet wil zeggen dat je willekeurig te werk mag gaan. Vergeet niet dat je helemaal in

het begin van het verhaal reeds hebt laten zien dat het personage zich maar in een betrekkelijk evenwicht bevond, waarna het beginincident plaats had. Het gaat dus om iemand met een blinde vlek, om iemand die onbewust een doel heeft dat tegengesteld is aan het bewuste doel van de actielijn. Bijvoorbeeld: *een man die als actielijn heeft dat hij alsmaar nieuwe relaties aangaat om toch maar dé ware vrouw te vinden en die relaties altijd weer verbreekt omdat hij de ware maar niet kan vinden, heeft als onbewust doel zoveel mogelijk vrouwen kwetsen. Het is pas wanneer hij dat inziet dat hij ook kan zien wie de ware voor hem is.*

Je zult misschien denken: alles goed en wel, maar hoe vul ik nu deel 2 en 3 in? Heel eenvoudig: de eerste vijf minuten van deel 1 heb je het personage aan me voorgesteld. Dat heb je niet zomaar gedaan, je hebt het personage op zo'n manier aan me getoond dat hij op me overkomt als iemand met een blinde vlek: dat kan zijn door de manier waarop je hem liet praten of reageren op zijn collega's, of dat was af te leiden uit een bepaald gedrag dat je hem liet stellen: hij dronk teveel, had een hoog machogehalte, was té meegaand, té agressief... Deze eerste vijf minuten zijn het beginincident van het thema. De vijf minuten die daarop volgen zijn het beginincident van de actielijn. Er zijn dus twee incidenten!

Een jonge kerel die in een verlaten bar zit te drinken in afwachting van zijn broer die hij al jaren niet meer heeft gezien, maar die hem absoluut wilde spreken, wordt opeens door politie uit de bar gehaald, omdat hij ervan verdacht wordt zijn broer te hebben gedood. Je hebt dus het beginincident van het thema: twee broers hebben elkaar in geen jaren gesproken, toch heeft een van hen contact opgenomen. En je hebt het beginincident van de actielijn: de hoofdpersoon wordt beschuldigd van iets wat hij niet heeft gedaan. Wanneer je in deel 2 en deel 3 ruimte krijgt, ben je niet vrij om zomaar wat te gaan schrijven, je moet voortbouwen op de vraag die het beginincident van het thema oproept.

Waar komt het thema allemaal aan bod? Om helemaal correct te zijn, kun je stellen dat het beginincident van het thema valt tussen minuut 1-5. Tussen minuut 10-26 heb je even de tijd om daar een klein stukje aan toe te voegen, maar meer niet. In deel 2 heb je open veld, in deel 3 ook. In deel 4 ontdekt de hoofdpersoon zijn blinde vlek, hier is er dus ook weer een stukje thema, en helemaal op het einde van het verhaal krijg je een eindbeeld dat grondig verschilt van minuut 1, dit is de afsluiting van het thema. Het verschil tussen eindbeeld en beginbeeld kan ik best als volgt uitleggen: als het personage in een Amerikaanse clichéfilm in het begin van het verhaal in zijn bed ligt, dan staat hij in de laatste scène omringd door zijn vrouw en

kinderen op een podium, terwijl een menigte hem toejuicht en de president hem een medaille opspeldt.

Ik geef een voorbeeld van het thema: (sluit aan bij het voorbeeld van pagina 20)

In het team is er een vrouw die de hoofdpersoon bevalt, en die ook aangeeft dat ze hem ziet zitten, maar ze is al met iemand anders samen. Wanneer het team uitgemoord is en de hoofdpersoon ervan wordt beschuldigd dat hij zijn eigen team heeft verraden omdat hij de enige overlevende is, blijkt deze vrouw ook te zijn ontkomen. Ze zoekt lichamelijke toenadering, hij verdenkt haar ervan dat zij de dader is. Hoe kan hij iemand vertrouwen, in een situatie waarin je niemand kunt vertrouwen? Deze gedachte wordt voortgezet. Om te bewijzen dat hij onschuldig is, zal hij nog meer mensen in vertrouwen moeten nemen, en dit terwijl hij van geen van allen weet of ze een valstrik voor hem spannen of hem inderdaad willen helpen. Het is alleen maar omdat hij weldegelijk deze personen in vertrouwen durft te nemen en in de helft van de film in een agerende en niet meer reagerende positie zit, dat hij bij tijds kan ontmaskeren wie van alle personen die hij in vertrouwen had genomen nu eigenlijk de bedrieger is.

Je kunt dus stellen dat het beginincident van het thema erin bestaat dat de hoofdpersoon geconfronteerd wordt met (on)trouw: zal hij zijn partner bedriegen met diens vrouw? Het incident van de actielijn is dat het team, waar trouw ieders leven bepaalt, verraden wordt. Wanneer de hoofdpersoon beschuldigd wordt, omdat hij nu eenmaal de enige overlevende is, denk je als kijker onmiddellijk aan het feit dat hij het in de themalijn (het begin van het verhaal) zag zitten zijn partner ontrouw te zijn.

Ook dit voorbeeld blijft redelijk op de vlakte, nu weet je nog altijd niet exact hoe je het middengedeelte opvult. Ik geef één concreter voorbeeld met de nodige uitleg.

Hoofdstuk 1: Een heel dikke vrouw dacht dat ze ging ontslagen worden op haar werk, maar dat is niet gebeurd: er zijn twee collega's weggevallen, maar zij niet. Thuis vreet ze zich staande voor de ijskast vol en laat zich daarna in de fauteuil vallen, nog nabevend. Haar beste vriendin belt, om haar te troosten met haar ontslag, maar dat blijkt dus niet nodig.

Dit is het incident van het thema. De werksituatie, haar vreetaanvallen en de vriendin worden voorgesteld.

Hoofdstuk 2: *De dikke vrouw haast zich naar de dansles. Ze ontmoet daar een meisje dat door hypnotherapie haar depressie heeft overwonnen. De les begint, de dikke vrouw zit op een stoel en doet de bewegingen zo goed mogelijk na. Haar broek scheurt. Iedereen lacht haar uit. Voor haar is dit de druppel: ze wil zelfmoord plegen, maar besluit uiteindelijk ook hypnotherapie te gaan volgen om zo te weten te komen waarom ze vreetaanvallen heeft.*

Dit is het incident van de actielijn. De vraag is of deze hypnosesessies haar inderdaad zullen helpen af te slanken.

Je weet als lezer onmiddellijk dat deze vrouw met een behoorlijk grote blinde vlek voor haar eigen gedrag zit. Ze vreet zich vol, gaat naar de les, haar broek scheurt, en ze hoopt dat iemand anders haar kan helpen haar gedrag onder controle te krijgen. Het feit dat ze dat zelf niet kan, wil zeggen dat ze weinig zelfinzicht heeft. Bovendien is er een contradictie. Ze wil therapie gaan volgen om af te slanken (bewust doel), maar ondertussen blijft ze zich volvreten, wat wil zeggen dat ze eigenlijk dik wil blijven (onbewust doel). Er is dus een tegenspraak tussen wat ze zogenaamd wil en wat ze doet.

De drie keerpunten van de actielijn in het verhaal zullen gevormd worden door de therapie sessies, waarin de vrouw alsmaar meer over haar eigen verleden te weten komt en haar drijfveren weet te plaatsen, maar er toch niet in slaagt daarna haar eetaanvallen in toom te houden.

Deel 2 en 3, waar het thema aan bod komt, worden gevuld door diverse kortverhalen die allemaal een begin, midden en einde hebben. Deze verhalen geven indirect weer waarom de vrouw dik wil blijven:

Verhaal 1:

Begin: Ze ontmoet in het park een buitenlander, die interesse in haar heeft. Ze heeft al jaren geen man meer gehad, en laat zich verleiden om hem mee naar haar appartement te nemen.

Hij doet een nummertje met haar, vraagt haar uit eten, maar laat haar betalen.

Midden: Hij wil komen inwonen, zij houdt de boot af. Hij denkt dat ze iemand anders heeft en schaduwt haar. Uiteindelijk weet hij haar te overhalen haar nog eens binnen te laten. Ze doen weer een nummertje, veel harder en liefdelozer. Hij leent geld van haar.

Einde: Ze laat hem door iemand die ze kent, in elkaar slaan, en hij stopt met haar lastig te vallen.

Verhaal 2:

Begin: Haar vriendin belt op om haar te troosten, maar ze blijkt niet ontslagen.

Midden: Ze gaan samen naar een horecazaak waar je pannenkoeken kunt eten. Hoewel ze probeert te stoppen met eten, ziet deze vriendin dit als een inbreuk op hun ritueel en dringt aan: ze laat zich overhalen om zich toch vol te proppen.

Einde: Ze gaan samen naar zee. Het appartement dat de dikke vrouw heeft geregeld blijkt onvindbaar. De zoon van de vriendin dood bijna een vriendje dat ook mee naar zee is. De vriendin geeft voor het eerst toe dat ook zij (als moeder) niet perfect is.

Verhaal 3:

Begin: Een oude vriend, een gewezen dronkaard en agressieveling, belt aan bij de dikke vrouw, hij neemt haar mee op café, hij blijkt kortelings te zullen sterven, want hij heeft een leveraandoening.

Midden: Die oude vriend raakt in coma. De café-uitbaatster beschuldigt de dikke vrouw, want ze had haar witte wijn laten staan toen ze wegging, zodat die oude vriend de verleiding niet had kunnen weerstaan.

Einde: Op de begrafenis wordt uitgeklaard dat de oude vriend haar had weggejaagd om de witte wijn te kunnen opdrinken: zij had dus geen schuld aan het voorval.

Verhaal 4:

Begin: Ze belt haar ouders op die ze al twintig jaar niet heeft gesproken en vraagt naar het adres van de persoon die in haar jeugd jaren iedere zomer een appartement aan de familie verhuurde.

Midden: Ze gaat naar het feest ter ere van de vijftigste huwelijksverjaardag van haar ouders. Ze herinnert zich dat ze door haar vader misbruikt is als kind. Niemand neemt het voor haar op, ze verlaat het feest.

Einde: Haar broer neemt contact met haar op, hij wil meer weten over wat ze tijdens het feest heeft beweerd.

Verhaal 5:

Begin: Ze dreigt ontslagen te worden op haar werk, maar mag blijven: de voorwaarde is dat ze het werk van een van haar ex-collega's volledig erbij neemt.

Midden: Ze vult gehaast de waren aan, maar bij het bukken stoot ze met haar dikke kont enkele rekken om, zodat ze wordt bedolven onder de goederen die eraf vallen.

Einde: Haar collega's komen haar in het ziekenhuis opzoeken en geven haar de tijd om te herstellen.

Al deze verhalen gaan over de blinde vlek van de vrouw en verklaren waarom ze dik blijft terwijl haar bewuste doel afslanken is: ze is namelijk als kind misbruikt door haar vader en nog andere mannen. Om zich te beschermen tegen nog meer misbruik vreet ze zich vol: ze hoopt dat haar zwaarlijvigheid haar zal beschermen tegen aantrekkingskracht van mannen. Maar dat blijkt niet zo te zijn: de oude vriend heeft het slecht met haar voor, de man in het park wilde alleen maar misbruik van haar maken en ze heeft een vriendin die zo goed als eist dat ze niets aan haar gewoontes verandert. Op haar werk wordt ze alleen getolereerd omdat ze gemakkelijk te manipuleren is. Al deze verhalen lopen natuurlijk door elkaar heen en beslaan het volledige deel 2 en 3.

Het verhaal waarin ze haar familie op het feest weerziet, zit in deel 3, omdat dit haar niet overkomt, ze onderneemt zelf actie: ze gaat erheen. Terwijl het verhaal van de man in het park voor het grootste stuk in deel 2 wordt verteld, want het overkomt haar eerder dan dat ze het uitlokt.

Hoewel de therapie vordert, en ze hoe langer hoe meer zicht krijgt op haar eigen beweegredenen, blijft de dikke vrouw zich volvreten. Na iedere therapiesessie is de vraag telkens: zal zij het vreten kunnen laten? Het antwoord is altijd: nee. Tot er dus aan het einde van het verhaal een moment aanbreekt dat ze er weer over denkt om zelfmoord te plegen, net zoals na het scheuren van de dansbroek was gebeurd (obligatory scene). Zal ze haar blinde vlek onder ogen durven zien? De therapeut doet het voor haar (crisis): hij zegt dat ze zich blijft volvreten omdat ze denkt dat het misbruik zal voorkomen, maar juist omdat ze zo dik is zijn de enige mensen die nog in haar geïnteresseerd zijn, personen die haar willen misbruiken, haar verdedigingsmechanisme werkt dus niet.

De dikke vrouw ziet in dat ze zichzelf heeft voorgelogen, maar omdat ze niet kan leven met de gedachte dat ze zolang blind is gebleven voor wat haar dreef en ook omdat ze nu beseft dat ze wel zal moeten veranderen, maar niet echt weet hoe en waar dat haar zal brengen, pleegt ze toch zelfmoord (resolution).

Dit is dus een perfect voorbeeld van hoe twee tegengestelde doelen uitmonden in een crisis en een eindbeslissing, en op welke manier het thema en de actielijn samenhangen.

In een thriller heb je minstens zes (neven)verhaallijnen nodig om de lezer te beletten te weten te komen wie de dader is. In een doorsnee roman zijn dat er drie. Elk van die verhaallijnen heeft een begin(incident) nodig, een uitwerking en een conclusie. Die verhaallijnen vormen het thema van het boek, daarin zit het onbewuste doel van het hoofdpersonege verwerkt. Die verhaallijnen moet je door elkaar weven. Bepaalde personages mogen zelfs in meerdere verhalenlijnen aanwezig zijn, zodat het één grote kluwen wordt. Iedere verhaallijn moet wel een ander zicht op het hoofdpersonege of de gestelde problematiek werpen. De keuze van deze verhaallijnen, de manier waarop je ze door elkaar verweeft, de personen die erin voorkomen én het aantal lijnen is dus vrij, maar... het is allesbehalve willekeurig: het moet allemaal functioneel zijn. Het moet voor de hoofdpersonege ook zo zijn dat de blinde vlek alsmaar moeilijker te ontwijken is. De dikke vrouw ontmoet een man in het park en wordt misbruikt, de blinde vlek is nog makkelijk te ontwijken. Op het feest van haar ouders herinnert ze zich het misbruik van haar vader. De blinde vlek staat letterlijk voor haar neus, want de reden waarom ze vreetbuien heeft, ligt bij het misbruik, toch ziet ze het verband niet in. Het is pas wanneer ze zelfmoord wil plegen door de cumulatie van alle problemen, dat ze bereid is die blinde vlek onder ogen te komen. Het drama van het verhaal schuilt erin dat ze de waarheid eigenlijk niet aankan, en hoe dan ook in zelfmoord eindigt.

Wat is een plot? Een plot ontstaat uit het feit dat het personage het evenwicht in de actielijn alsmaar met meer kracht probeert te herstellen en daar niet in slaagt én in de nevenlijnen alsmaar meer in een situatie terechtkomt die onhoudbaar is. Wanneer de obligatory scene achter de rug is, kunnen we van het plotmoment spreken: de nevenverhalen en het hoofdverhaal gaan al dan niet letterlijk met elkaar in conflict. De hoofdpersonege moet zijn onbewuste doel namelijk bewust maken, voordat hij in de actielijn kan triomferen. Een plot ontstaat dus vanzelf wanneer je in het begin een metaforisch verband hebt gezocht tussen de nevenlijn (thema) en de hoofdlijn (actie) en je het conflict in beide lijnen alsmaar laat toenemen tot ze elkaar nodig hebben om tot een oplossing te komen. In actiefilms zullen de personages uit de nevenlijn(en) letterlijk helpen om de actielijn tot een goed einde te brengen. In psychologische drama's kan een inzicht, via een flashback, voldoende zijn voor de hoofdpersonege om de actielijn zelf tot een eindpunt te brengen.

Uit de uitleg die ik bij bovenstaand voorbeeld heb gegeven, kun je al afleiden dat het thema van een boek meer aanzet om over te vertellen dan de actielijn. Over de therapie sessies schreef ik hierboven alleen dat ze heftiger en confronterender werden, over de nevenlijnen (het thema) deed ik alle afzonderlijke verhalen uit de doeken. Gek genoeg wordt de thematische lijn de nevenlijn genoemd, en de actielijn de hoofdlijn van een verhaal, en niet andersom. Ik beschouw de actielijn als het geraamte van de vertelling: het brengt je terug naar dezelfde vraag, met vaste tussenpozen. De thematische lijn is het vlees: het is een mengeling van diverse situaties waarin de toestand ook alsmaar meer onhoudbaar wordt.

In schema gezet:

DEEL 1

Hoofdstuk 1	Minuut 1-5	incident van het thema (nevenlijn).
Hoofdstuk 2	Minuut 6-10	incident van de actie (hoofdlijn).
Hoofdstuk 3-4	Minuut 11-20	begin van een nevenverhaal of de aanzet van meerdere nevenverhalen.
Hoofdstuk 5	Minuut 21-25	eerste keerpunt voorbereiden.
Hoofdstuk 6	Minuut 26-30	eerste keerpunt , met naweeën.

DEEL 2

Hoofdstuk 7-10	Minuut 31- 50	het begin en midden, eventueel einde van nevenverhalen waarin de hoofdpersoon reageert op wat hem overkomt.
Hoofdstuk 11	Minuut 51-55	tweede keerpunt voorbereiden.
Hoofdstuk 12	Minuut 56-60	tweede keerpunt , met naweeën.

DEEL 3

Hoofdstuk 13-16	Minuut 61-80	midden en einde van nevenverhalen waarin de hoofdpersoon ageert op wat hem overkomt, maar toch in de problemen blijft.
Hoofdstuk 17	Minuut 81-85	voorbereiding derde keerpunt.
Hoofdstuk 18	Minuut 86-90	derde keerpunt , met naweeën.

DEEL 4

Hoofdstuk 19-20	Minuut 90-100	einde van de nevenverhalen
Hoofdstuk 21	Minuut 101-105	Obligatory scene: het beginincident van de actielijn doet zich weer voor.
Hoofdstuk 22	Minuut 106-110	Crisis: de blinde vlek wordt onder ogen gezien.
Hoofdstuk 23	Minuut 111-115	Resolution: het evenwicht wordt hersteld (of juist niet).
Hoofdstuk 24	Minuut 116-120	Bewijs dat alles goed is en onomkeerbaar veranderd (of juist niet).

Opmerking 1: Wat in het **vet** staat, heeft betrekking tot de actielijn, de rest tot de nevenlijn (het thema).

Opmerking 2: Uit het bovenstaande schema en ook uit het voorbeeld van de dikke vrouw zou kunnen blijken dat de personages die in de actielijn voorkomen andere personages zijn dan die in de nevenlijn(en). Dat hoeft absoluut niet het geval te zijn. Je zou kunnen schrijven over twee mensen die in een grot verloren lopen. Het is je taak om tijdens de momenten dat het thema aan bod moet komen je te richten op de blinde vlek van de hoofdpersoon en hem te tonen in verhouding tot het andere personage, en bij de keerpunten te laten zien dat de hoofdpersoon het verstoorde evenwicht wil herstellen (zullen ze levend uit de grot geraken?). De lezer zal gewoon doorlezen en niet weten dat jij de aandachtsfocus van de blinde vlek op het verstoorde evenwicht brengt en de spanning bij beide opvoert, hij zal dit alleen voelen, zonder het te kunnen duiden. Deze techniek moet dus onzichtbaar zijn.

Opmerking 3: Het valt ongetwijfeld op dat ik het in dit hoofdstuk over het midden van een verhaal ging hebben, maar zowel in mijn voorbeelden als het schema het begin en het einde erbij betrek, dat komt omdat het midden voortkomt uit het begin en toewerkt naar het einde, en onmogelijk als iets zelfstandigs kan worden bekeken.

Opmerking 4: Na deel 1 komen er normaal geen nieuwe personages in een verhaal meer voor, ze moeten dus al ergens, al is het in een gesprek, geïntroduceerd zijn. Al deze personages moeten tijdens de verhaalloop licht laten schijnen op het conflict tussen het bewuste en onbewuste doel waar de hoofdpersoon mee worstelt en

diens poging het evenwicht te herstellen. Het is zeer belangrijk dat je alles en iedereen die niet tot dit conflict behoort uit je werk schrapt en dat je alleen personages en situaties kiest in functie van het basisconflict: het ene nevenverhaal moet iets anders illustreren dan het andere, anders krijgt de lezer het gevoel van herhaling en een versmalling van de thematiek tot iets tweedimensionaals. Deze opmerking geldt ook voor de keerpunten, het zijn er drie, geen vier, want de spanning moet in drie forse stappen worden opgedreven: het gevoel van herhaling moet worden vermeden.

Opmerking 5: Het wapen waarmee de vijand aan het einde zal worden verslagen, moet reeds bij aanvang in beeld zijn gebracht of vernoemd. Zo niet, dan gaat het aanvoelen als een *deus ex machina*.

Toeval mag hoe dan ook alleen in het begin van je verhaal een rol spelen. Een storm mag een dijkbreuk veroorzaken, een onbekende mag je vrouw vermoorden, een doodgewaande vriend mag opduiken... Als je op latere ogenblikken toeval introduceert, zal dit ongeloofwaardig aanvoelen. Alleen causale oplossingen mogen dan nog worden gebruikt.

Hoe zit het met het onderzoekswerk? Amerikanen bepalen eerst hun beginincident van de actie en hun beginincident van het thema: ze weten wat de twee tegengestelde doelen zullen zijn. De actielijn heeft meestal niet veel onderzoek nodig, maar in de nevenlijn kan het voorkomen dat je bepaalde onderwerpen, beroepen, situaties, steden... in werkelijkheid moet gaan verkennen, zodat je met kennis van zaken kunt praten. Het is altijd makkelijk als je ervoor zorgt dat het thema een onderwerp is waar je hoe dan ook veel van weet. Ik heb enkele historische romans over muziek geschreven, maar ik zat op het conservatorium. Ik heb ook over hypnotherapie geschreven, omdat ik dat beheers. De context kan er maar beter een zijn die je kent uit ervaring.

Amerikanen doen alleen gericht onderzoekswerk, maar het kan ook anders. Stel dat je een biografie van iemand leest en je wilt over die figuur een boek schrijven, dan is het je taak om de levensfeiten van die persoon zo te gaan ordenen dat ze passen in het stramien van de hoofd- en nevenlijn en dat de tegengestelde doelen aanwezig zijn. Vaak ben je verplicht om bepaalde feiten te verdraaien of van plaats te veranderen. Dat heb ik gedaan in mijn historische romans, die zo de naam historische romans moesten afleggen en onder historische fictie zijn geklasseerd. Ik heb ook altijd de namen van de historische figuren veranderd, omdat ik in die mate aan de haal ging met de werkelijkheid dat de lezer te veel geconfronteerd zou

worden met het feit dat mijn verhaal niet aansluit bij wat er echt is gebeurd. Naar mijn gevoel biedt de werkelijkheid zelden kant en klare fictie. Het zou wel erg toevallig zijn dat er een figuur zou bestaan die twee tegengestelde doelen had en waarvan nevenlijn en actielijn allebei naar één crisismoment toewerkten en er zo een oplossing ontstond. Afgezien van het feit dat de werkelijkheid zelden in een klassieke verhaalstructuur past, zou het bovendien wel erg toevallig zijn dat wat een bepaalde persoon in zijn leven heeft meegemaakt, overeenstemt met wat jij graag wilt vertellen. Misschien wil je de vaderfiguur harder maken, de moeder emotioneler, of andersom, of wil je niet dat de hoofdpersoon een broer, maar een zus heeft, omdat dit je meer intrigeert vanuit persoonlijk standpunt. In goede fictie maak je niet alleen feiten tot vlees en bloed, maar ook tot jouw vlees en bloed.

Het is niet evident dat je een verhaal dat structureel goed in elkaar zit en waar je reeds onderzoek voor hebt gedaan, ook geschreven krijgt. Vertelstijl (omschrijvend en/of beschrijvend) en vertelperspectief (standpunt van personages en van de auteur) bepalen óók of een verhaal overkomt. Op deze beide zaken wil ik dan ook ingaan in hoofdstuk 3. Maar eerst wil ik overlopen van welke zaken men weet dat ze ervoor zorgen dat een verhaal beter verteerbaar wordt. Het is een beetje de trukendoos die, nadat je hele verhaalschema in elkaar zit, voor verfijning kan zorgen.

Soberheid:

Eenheid van plaats: probeer zoveel mogelijk voor één land te kiezen, voor één stad of voor één huis, als het verhaal er niet onder lijdt ten minste. Deze eenvoud geldt ook voor personages: als twee personages kunnen versmelten tot één, doe dat dan. Hoe minder hoe beter. Wat het tijdsverloop aangaat, geldt hetzelfde principe: als je het verloop van een mensenleven kunt herlijden tot één jaar, zonder dat dit je verhaal schaadt, doe dat dan. Als het verhaal zich zou kunnen afspelen in één maand, in één dag, of zelfs in 24 uur, twijfel dan geen seconde: hoe minder tijdsverloop er is, hoe meer de actie op de voorgrond komt te staan en hoe meer vaart de vertelling heeft.

Dwingende situatie:

De personages moeten een reden hebben om niet te gaan lopen van het conflict dat zich aandient. Als de oorlog uitbreekt, en iemand heeft de kans om naar het buitenland te vluchten, dan is een verhaal waarin het personage ondergronds gaat, redelijk ongeloofwaardig. Je moet een dwingende situatie creëren: als de oorlog uitbreekt en de hoofdpersoon wil bijvoorbeeld

zijn zieke vader niet achterlaten, dan wordt het wel geloofwaardig. Soms kan je een dwingende situatie letterlijk creëren: zet alle personages op één schip, en ze moeten het conflict wel oplossen, want ze kunnen er niet af, tenzij met een reddingsloep, dus die moet je desgevallend onklaar maken. Of zet alle personages in een geblokkeerde lift. Of laat hen aanspoelen op een onbewoond eiland...

De deur van geloofwaardigheid:

Steven Spielberg heeft een formule die blijkt te werken: als je een verhaal wilt schrijven over aliens, dan moet je het verhaal laten starten met een traditioneel gezin: het is langs deze deur dat de kijkers binnenkomen en zich vereenzelvigen. Hoe vreemder je onderwerp later wordt, hoe meer je de kijker dus op voorhand tot een onlosmakelijke identificatie met de figuren moet brengen.

Waar ik zelf voor terugschrik is het idee dat het hoofdpersonage sympathiek zou moeten overkomen. Empathie voor hem kunnen voelen is voor mij voldoende. Hiermee bedoel ik dat je zijn beweegredenen moet kunnen begrijpen en dat je moet gegrepen zijn door de vraag of hij inderdaad het evenwicht zal kunnen herstellen. Al te vaak gebruiken schrijvers hun hoofdpersoon om hun eigen eruditie te etaleren. De hoofdpersoon is dan ook intelligent en heeft een goed karakter. Misschien niet onlogisch, want lezers denken al te vaak dat de hoofdpersoon de schrijver verbeeldt en de andere personages zijn tegenstanders. Niets is minder waar, maar leg dat maar eens uit. In mijn eerste boek verkrachtte de hoofdpersoon een kind. De reactie van een lezer: "Ik wist niet dat je zo was." Ik moest uitleggen dat ik de daden van de hoofdpersoon helemaal niet goedkeurde. Als ik een boek over Hitler zou schrijven, zou niemand denken dat ik de joden wil uitroeien. Wanneer je een hoofdpersoon verzint, word je wel vereenzelvigd.

Natuurlijk is voor een goedaardige hoofdpersoon kiezen niet onlogisch: de lezer wil zich graag identificeren met een personage, hij wil ik kunnen denken als de naam van het hoofdpersonage valt en de auteur wil dit al te vaak ook. Verrijkende verhalen vind ik dan ook die waar het hoofdpersonage bijvoorbeeld onmenselijk handelt en de lezer dankzij een strakke vertelstructuur toch verder leest, zodat hij uiteindelijk zijn eigen onmenselijkheid in de daden van het hoofdpersonage (h)erkent, en er toch empathie ontstaat. De meeste verhalen gaan over goedgehartige mensen die belaagd worden door inhalige kerels, de ervaring die de meeste boeken oproepen zijn dan ook zeer gelijkend. Dit is een versmalling van een oneindig potentieel.

Binnen-buiten:

Zorg dat je scènes afwisseling vertonen in het aantal personen die erin rondlopen. Als je teveel scènes na elkaar de hoofdpersoon in contact brengt met één andere persoon, ga je dit als lezer voelen. Hetzelfde geldt voor binnen-buiten, een benaming die slaat op de locatie. Als je personage een tijdje binnen heeft gezeten, laat hem dan naar buiten gaan. Ik zag ooit de verfilming van de toneelstukken van Neil Simon. De personages verlieten nooit de kamer, die eigenlijk het podium voorstelde. Dat werkte niet. Je personage móet zijn kamer verlaten. Als je toch zou kiezen voor een eenzaat die nooit buitenkomt, dan geldt de regel: hoe passiever de persoon in zijn daden, hoe actiever hij binnenin moet zijn: in gedachte komt hij dus wel buiten en in contact met meerdere mensen.

Het dubbele kwaad:

De hoofdpersoon wordt tegengewerkt om zijn bewuste doel te bereiken. Het blijkt beter te werken wanneer zijn tegenstander voor iemand werkt die het echte tegengestelde belang vertegenwoordigt. De Orks in *In de ban van de ring* dienen de heer van het kwaad, die nooit in beeld komt. In een thriller blijkt de ogenschijnlijke moordenaar vaak slechts een handlanger van bijvoorbeeld de collega van de rechercheur, die de echte moordenaar blijkt te zijn. In een roman kan de tegenstander in dienst zijn van een bepaalde organisatie. Hiermee bedoel ik georganiseerde misdaad, een firma, maar evengoed de staat: het wordt dan niet alleen een gevecht tegen een persoon maar ook tegen de maatschappij of een bepaald aspect ervan. Dat verruimt het onderwerp en geeft je werk een maatschappijkritische waarde.

Tegenpolen:

Je hoofdpersoon heeft een blinde vlek, je moet hem omringen met mensen en situaties die deze tekortkoming in de verf zetten. Een dominant hoofdpersoonage kiest voor een meegaande vrouw. Ze vullen elkaar aan, niets aan de hand. Pas wanneer hij te dominant is en zij te meegaand, krijg je een spanningsveld dat problemen creëert en een oplossing nodig heeft.

Het lege blad:

Wanneer je de eerste bladzijde niet geschreven krijgt, bedenk dan wat het personage beleefde voordat hij je verhaal binnenstapte. Het personage bevindt zich tenslotte in een betrekkelijk evenwicht, echt goed gaat het niet. Vaak kan wat vooraf ging de proloog van je werk worden.

De eerste zin:

Schrijvers hebben het wel eens over de eerste zin. Ik besteed hier in eerste instantie geen aandacht aan. Ik zie in gedachte een situatie en laat mijn handen opschrijven wat de personages zeggen en doen. Ik denk dus niet in taal, maar in beelden. Achteraf besteed ik wel aandacht aan het begin: je moet niet alleen onmiddellijk aangeven dat er iets aan de hand is en wie je hoofdpersoon is, ook de volledige thematiek moet in je woordenschat aan bod komen. Een goede schrijver vat het hele verhaal in de eerste zinnen samen, maar zorgt ervoor dat de lezer dat niet bewust ervaart.

Check het even: de eerste beelden van een film geven weer welke sfeer er gezet wordt, wat de regisseur wil dat je alvast onmiddellijk meepakt. Bij een boek is dat ook zo: onmiddellijk wordt je door iets gegrepen: een bepaald woord, een bepaalde onduidelijkheid.

Een van mijn boeken begint met de simpele zin: ‘Het gebeurde op een zaterdag, welke zaterdag weet ik niet meer.’

Wat er gebeurde is opengelaten, ik weet dus als auteur dat ik de lezer hier al intrigeer. Ik geef ook aan dat het personage terugblijkt op de feiten. Als lezer weet je dus dat hij de gebeurtenis heeft overleefd, maar waar is hij nu? Bovendien zegt de verteller dat het op een zaterdag gebeurde, maar niet welke. Dit wil zeggen dat het feit dat het een zaterdag was, belang heeft. Er zijn in die ene zin dus zoveel zaken die onduidelijk zijn of uitleg behoeven, dat ik weet dat de lezer hoe dan ook de tweede zin zal lezen.

Dit laatste sluit aan bij wat ik in hoofdstuk 3 ga vertellen: wanneer je hele verhaal in kaart is gebracht, met alle karakters, karakterisering en doelen, en wanneer je onderzoekswerk hebt gedaan naar alles wat je denkt dat het verhaal nodig heeft om door de lezer als werkelijk te worden ervaren, en je hebt dan ook nog eens de trukendoos ernaast gelegd, dan komt de volgende en laatste stap die voorafgaat aan het schrijven zelf: welk vertelstandpunt ga je gebruiken en welke schrijfstijl ga je gebruiken. Want niet ieder verhaal laat zich vertellen vanuit welk standpunt of in welke schrijfstijl dan ook.

Stijl en perspectief

Ik ga ervan uit dat je de verschillende vertelstandpunten kent. Indien niet, zoek die dan op internet even op en blader wat door de boeken in je kast om de theorie te staven met voorbeelden. Schrijf eventueel delen van die boeken over om deze perspectieven in je vingers te krijgen.

Ik ga er ook van uit dat je weet hebt van de verschillende schrijfstijlen die er zijn, ook al heb je ze misschien nog niet allemaal uitgetest. Vaak blijven mensen hangen bij een schrijfstijl die zich spontaan aandient en noemen dit hún stijl.

Ik wil het eerst hebben over schrijfstijl. Wanneer je een boek openslaat kun je onmiddellijk, op het eerste gezicht zien in welke stijl het is geschreven. Uitvergroot zijn er twee soorten schrijfstijlen: de ene is een omschrijvende, de andere is een beschrijvende.

Een omschrijvende stijl is die waarin je als schrijver omschrijft wat je in je hoofd allemaal ziet gebeuren. *Hij gaf tien redenen op waarom hij vond ze ongelijk had. Zij sloeg hem met tegenovergestelde argumenten om de oren, en wees hem daarna de deur.* De lezer zal de indruk krijgen dat hij het personage die ‘tien redenen’ hoort opsommen. Hij zal ook de ‘tegenovergestelde argumenten’ in zichzelf horen of zich de inhoud ervan kunnen voorstellen. Deze schrijfstijl wordt als de meest literaire beschouwd. Als auteur hoor je de personages in je hoofd praten, je omschrijft wat ze zeggen en de lezer geeft weer klank aan die omschrijving – dat is het proces. Je laat de lezer dus vrij zijn eigen verbeelding te gebruiken. Deze schrijfstijl is uitermate duidelijk uit de bladspiegel af te lezen. Hij ziet er als volgt uit:

Pater Antonio had het hem afgeraden en de paters die hem zagen vertrekken waren hem achternagelopen, maar niets kon pater Gracián ervan weerhouden zijn dagelijkse wandeling door de stad te maken. Een dag na de feiten zou het als gebrek aan berouw kunnen worden opgevat, maar waar hij ook aanklopte, wie hem ook zag, overal werd hij vol medelijden onthaald.

De tekst is dus één volledig blok dat van links naar rechts loopt. Het blad is volledig gevuld. Als je deze schrijfstijl wilt nabootsen, hoef je er slechts voor te zorgen dat je nergens een

dialogo neerschrijft, alleen maar omschrijvingen geeft van wat de personages zeggen, denken en doen.

Auteur Gabriel Garía Márquez maakt een mooie aanvulling op deze stijl: af en toe schrijft hij toch een bepaalde uitspraak neer, van aanhalingstekens voorzien. Dit is echter geen dialoog, want er komt geen reactie van de andere personages op. Ik geef een voorbeeld: *De stank van onherstelbare schade hing meer dan ooit in de lucht, want pater Juan de San Matias was niet aan het middagmaal verschenen. De prior, pater Antonio de Heredia, liet zijn gezag gelden: "Wie tegen mij ingaat, gaat tegen God zelf in."*

De aangehaalde zin is meer een statement dan een dialoog. Als een van de andere personages er toch op zou reageren, omschrijf dan gewoon weer wat die persoon zegt.

In deze schrijfstijl is het belangrijk dat je probeert 'hij zei', of 'zij antwoordde' te vermijden. *Hij zei haar dat het hem niet aanstond en vroeg of ze haar mening niet wilde wijzigen. Zij antwoordde dat ze nog liever doodviel.* Het is eleganter dat je schrijft: *het stond hem niet aan, hij wilde dat ze haar mening zou bijsturen, maar ze maakte hem duidelijk dat ze nog liever doodviel.*

Als je boeken, geschreven in deze stijl, analyseert, zul je zien dat er talrijke varianten te vinden zijn op 'hij zei' en 'zij antwoordde'. *Hij gaf aan, hij maakte duidelijk, hij vond, hij had niet verwacht, ze kon niet verdragen dat, ze ontkende, ze verdraaide zijn woorden, ze wilde niet, ze reageerde, ze verzweeg...*

En natuurlijk is het altijd beter om een actie te verzinnen die aangeeft wat deze persoon met woorden zou willen zeggen en die dezelfde bedoeling uitdrukt. *Hij keerde zich van haar weg, hij at verder in stilte, ze keek langs hem heen, ze kwam vlak voor hem staan...*

De tweede stijl waar ik het over wil hebben, is de beschrijvende. In een kort doorlopend tekstblok staat wat het personage ziet, denkt en doet, en daarna volgt er een dialoog. Deze dialoog is nooit langer dan de lezer kan volgen. Hiermee bedoel ik dat je één keer aangeeft wie wat zegt. Zodra het gesprek over en weer is gegaan en de lezer weer nood heeft om te weten uit welke mond welk stukje dialoog komt, voeg je weer een doorlopend tekstblok in. Ik geef een voorbeeld, en zou willen vragen onmiddellijk naar de bladschikking te kijken. Een fragment geschreven in deze stijl, ziet er anders uit.

Ron sloeg de deur dicht, trok zijn jas al lopend aan en rochelde op het voetpad.

“Vuilaard,” riep een dame.

“Ik kak toch niet op de stoep?”

“Dat zou er nog moeten bijkomen.”

“U lijkt te willen dat ik het doe.”

“Waag het niet.” De dame trok haar hondje de goot in. Het beestje jankte, want het was net bezig een drol uit zijn achterlijfje te persen.

De meeste thrillers zijn in bovenstaande stijl geschreven. Na een witregel begin je uiterst links. Zodra je op enter drukt, moet je een kleine insprong naar rechts maken. En wanneer iemand die juist iets gezegd heeft, iets doet, schrijf je dat gewoon achter de dialoog. Ik maak dit even duidelijker:

Ron sloeg de deur dicht, trok zijn jas al lopend aan en rochelde op het voetpad. (Deze zin begint uiterst links, want hij komt na een witregel.)

“Vuilaard,” riep een dame. (Deze zin is een stukje opgeschoven naar rechts: dit heet ‘insprong’)

“Ik kak toch niet op de stoep?”

“Dat zou er nog moeten bijkomen.”

“U lijkt te willen dat ik het doe.” (Het is bijna niet meer duidelijk wie nu wat zegt, dus sluit ik de dialoog af.)

“Dat zou er nog moeten bijkomen.” De dame trok haar hondje de goot in. Het beestje jankte, want het was net bezig een drol uit zijn achterlijfje te persen. (Door onmiddellijk na de laatste dialoog te schrijven wat de dame doet, bevestig je voor de lezer dat deze dialoog door de vrouw is uitgesproken. Je hoeft dus niet te schrijven. *“Dat zou er nog moeten bijkomen,” zei de dame. Ze trok...*)

Vaak gebruiken auteurs een combinatie van omschrijving en beschrijving. Welke combinatie je ook gebruikt, zorg ervoor dat je bladspiegel, wat de lezer *ziet*, over de gehele lijn consequent is. Dostojewski is een schrijver die een wel erg vreemde combinatie maakt: eerst vertelt hij omschrijvend een deel van het verhaal en doet ook de achtergrond van de personages uit de doeken, daarna gaat hij opeens over in een stijl die beschrijvend is en bulkt het van de dialogen. Het kan, alles kan, zolang het maar werkt. En als het niet werkt, probeer dan niet nog harder, maar probeer iets anders. “Een probleem los je niet op door de redenering te volgen die tot het probleem heeft geleid,” zei Einstein en hij kan het weten. En hij zei

trouwens ook dat creativiteit erin bestaat je bronnen te verbergen. Ook die mening deel ik. In dit boekje laat ik zien dat een boek schrijven een methode is waarin je jezelf moet vinden, en wil ik de zogenaamde creativiteit ontsluiten die ik volgens sommige mensen zou bezitten om het ene boek na het andere in verschillende stijlen en genres te kunnen schrijven.

De reden, dat ik hierboven mijn visie over schrijfstijlen uit elkaar heb gezet, is omdat ik heb gemerkt dat niet ieder onderwerp in welke schrijfstijl dan ook tot zijn recht komt. Ik probeerde jarenlang het leven van San Juan de la Cruz, een mysticus uit de Renaissance in een beschrijvende stijl neer te pennen. Dat lukte niet, het kwam niet geloofwaardig over. De dag dat ik koos voor een omschrijvende stijl werd de mystiek opeens voelbaar. Het omschrijvende creëert nu eenmaal een bepaalde vaagheid. *Hij had bezwaar bij het feit*, komt nu eenmaal anders over dan: *“Ik ben niet akkoord,”* zei hij.

Ik pleit er dus voor om je schrijfstijl niet als een vaststaand gegeven te beschouwen. Het opent andere deuren in jezelf. In een interview met Gabriel García Márquez stond dat hij zijn poëtische stijl niet had moeten ontwikkelen voor het schrijven van zijn vijfde roman, die stijl had altijd al in hem gezeten, hij was alleen nog geen onderwerp tegengekomen dat nood had aan zo’n sfeervolle schrijfstem.

Ik probeer per boek uit te zoeken welke stem het werk nodig heeft. De volledige periode dat ik met dat boek bezig ben, lees ik dan ook alleen romans waarin dit soort stem weerklinkt. Voor mijn eerste historische roman las ik voornamelijk Dostojewski, meer bepaald *De Idioot*. Zijn schrijfstijl maakte mijn personages in me wakker, ik kon ze opeens horen praten. Om mijn dialogen iets bijtends en korts te geven las ik ondertussen ook *Pulp* van Bukowski. En om de dialogen met sarcastische humor te voeden, verdiepte ik me in de toneelstukken van Neil Simon, vooral in *Come Blow Your Horn*. Ik las deze werken niet altijd van a tot z, iedere ochtend las ik willekeurige fragmenten.

Liefde in tijden van cholera van Márquez las ik op deze verknippte wijze zoveel keer tijdens het schrijven van *De Eenzame zonnevogel* dat ik alle fragmenten van zijn roman uit mijn hoofd ken. Het hielp me om de sfeer die ik zelf wilde weergeven, vast te houden.

Een redacteur maakte me er ooit op attent dat hij niet hield van mijn boeken, de personages waren volgens hem niet genoeg van de straat geplukt. Hij raadde me aan om *Een schitterend gebrek* van Arthur Japin te lezen. Ik deed dat en schreef daarna, ook omdat ik net zo genoten

had van het chicklitverhaal *Shopalcoholic*, mijn roman *160 kilo*, waarin ik een hilarisch droeve figuur neerzette, die van straat geplukt lijkt.

Ik denk dat een auteur zich door sferen en inzichten moet laten beïnvloeden en dat hij schrijfstijlen moet uittesten om te zien wat dit met zijn onderwerp en hemzelf doet. Zolang ik in een beschrijvende stijl aan het werk was, waren mijn personages agressief en werd mijn stijl door critici als onliterair beschouwd. Een interviewster vond zelfs dat ik interessanter over mijn boeken kon vertellen dan de werken op haar waren overgekomen. Toen ik overging op een omschrijvende stijl, werd ik opeens een literaire auteur en was de roman opeens interessanter dan ik. Een schrijfstijl opent deuren in jezelf en geeft je onderwerp andere dimensies. Het is belangrijk jóúw schrijfstijl niet te zien als iets wat in jou zit, maar als iets wat je doet, en blijft doen, of juist verandert, omdat het onderwerp en ook jezelf er het beste in tot uitdrukking komen. Het is een keuze. Stephen King verraste me totaal toen ik zijn roman *The Green Mile* las. Hoewel zijn horrorfantasie te herkennen is, straalt het werk een sfeer uit die in zijn andere boeken minder of anders aanwezig is. Te vaak stel ik bijvoorbeeld in muziek vast dat bepaalde muzikanten zich vasthechten aan één muziekstijl. Een popzanger gaat zelden op onderzoek in de jazzwereld, een schlagerzangeres probeert zich niet te vinden in punk. Je kunt zeggen dat een muziekstijl het gevolg is van je persoonlijkheid, maar die persoonlijkheid evolueert en is niet eenduidig.

Nu wil ik het even over vertelperspectieven hebben. Een verhaal vraagt om een bepaald perspectief. Het is mogelijk dat je verhaal perfect in schema is gebracht, dat alle keerpunten op hun plaats zijn, je voor een schrijfstijl hebt gekozen die erbij past, maar dat het geheel toch niet overkomt. Dit overkwam me bij mijn roman *Mokerslag*, een verhaal over een jongen die zijn vader wil vermoorden. Mijn eerste versie was geschreven vanuit het standpunt van het hoofdpersonage. De camera zat dus in zijn hoofd. Wat de anderen dachten, kon hij alleen afleiden uit wat ze deden of tegen hem zeiden. Aangezien de jongen maar twaalf jaar was én de hoofdpersoon was, las het boek als een jeugdroman, maar dan wel een die te gruwelijk was om aan de jeugd te laten lezen. Zodra ik het boek in de ik-persoon begon te schrijven en het personage het verhaal zelf liet vertellen, als een flashback, werkte het wel. Opeens kon de hoofdpersoon vertellen wat hij als kind had gedaan en gedacht, maar daarna in een bespiegeling zijn volgroeide visie op de feiten geven. Het boek kreeg opeens diepte en werd lectuur voor volwassenen.

Ik ben een tegenstander van schrijfcursussen. Daar wordt je aangeleerd wat je nog niet nodig hebt: je schrijfonderwerp moet de behoefte aanwakkeren om iets nieuws te ontdekken. Ik gebruikte voor het eerst het alwetende vertelstandpunt voor mijn zevende (gepubliceerde) roman. Ik ontdekte dat ik de intenties en gedachten van alle personages moest kunnen weergeven, omdat wat ze niet van elkaar wisten het belangrijkste spanningsveld uitmaakte, en omdat ik als auteur de nood voelde om vooruit te kunnen blikken en het boek op de lezer te laten overkomen als geschiedschrijving. Dat kon alleen maar door als alwetende verteller het verhaal weer te geven.

Wanneer het schrijven van een boek niet lukt en je toch alle regels, die ik in hoofdstuk 1 en 2 heb vermeld, hebt toegepast, probeer dan je schrijfstijl en je vertelperspectief te wijzigen. Ik kan je verzekeren dat een onderwerp totaal anders overkomt wanneer het geschreven is in een omschrijvend taalgebruik en vanuit de alwetende verteller, dan wanneer het in de ik-persoon is neergepend in een beschrijvende taal.

Als je even nadenkt, dan kun je vooraf voorspellen dat een liefdesverhaal, met als achtergrond een belangrijk stuk van de patriottische geschiedenis van een land, in een omschrijvende taal, vanuit de alwetende verteller of de ik-persoon geschreven, je de grootste kans op succes zal opleveren. Het zijn tenslotte deze romans die jaar na jaar bekroond worden en waarvoor de auteurs prijzengeld én subsidiegeld in de wacht slepen. Toch sta ik huiverig tegenover pragmatisme in de kunst. Je moet een schrijfstijl en een vertelstandpunt kiezen dat je onderwerp ten goede komt, en een goed onderwerp kies je niet zelf, het kiest jou. Een goed boek is dus iets wat je deels overkomt.

Nu ik in hoofdstuk 1 en 2 heb verteld hoe je een onderwerp moet structureren en heb aangetoond dat niets in een boek willekeurig is, en ik je er in dit hoofdstuk op attent heb gemaakt dat je moet experimenteren met je schrijfstijl en vertelstandpunt om je verhaal en jezelf te dienen, rest me nog één zaak: je vertellen hoe je een schrijf- en verteltrance oproept.

Stephen King legde in zijn boek *On Writing* de drempel voor de aspirant laag: schrijf een onderwerp, een werkwoord en iets wat volgt, en zet vervolgens een leesteken. *Ik schrijf een boek.*

Er zijn veel mensen die beweren dat ze niet kunnen schrijven. Zo kreeg ik vandaag een e-mail via mijn website binnen, die er als volgt uitzag:

- > Naam: van deperre mieke
- > bericht:
- > beste heer
- >
- > ik zou u willen vragen of u over myn leven dat een hel is een boek wilt
- > schryven.
- > ik leef in een hel al vanaf myn geboorte en door myne ex man is het een
- > hel op aarde gewoorde van 1990 en duurt maar verder.
- >
- > met hoogachte dank

Ik heb o.a. teruggeschreven dat ik een fictieauteur ben. Als ze haar verhaal aan mij wil afstaan, dan zal ik het tot mijn verhaal maken. Ze zou het beter zelf neerschrijven. Uit de manier waarop ze schrijft, blijkt namelijk zeer duidelijk wie zij is. Het feit dat ze een ij als een y typt, zegt iets over haar. Het boek kan alleen háár boek worden, als ze de worsteling met het papier aangaat en het boek daar een weerslag van is.

Enkele jaren geleden las ik *De Geur Van Nat Haar* van Vitalski, een Vlaams schrijver. Het boek gaat over een jongeman die van zijn leven niets weet te maken. Hij besluit hierover een boek te schrijven, maar wel maar een half boek, anders heeft hij niet genoeg geld om het in eigen beheer uit te geven. Uiteindelijk blijkt hij zelfs geen geld voor een half boek te hebben en gaat werken in een copy center. 's Nachts begint hij vijfhonderd exemplaren van zijn halve boek te kopiëren. Hij heeft slecht gerekend, tegen de ochtend heeft hij vijfhonderd keer de eerste tien bladzijden klaar en wordt hij ontslagen. Daar eindigt het boek van Vitalski. Het was gedrukt op kringlooppapier en de prent op de voorkaft leek zelf getekend. De inhoud en de vorm vormden één uitdrukking. Vitalski had een e-mail naar een andere auteur kunnen sturen en vragen of die hem kon helpen zijn onorthodoxe stijl bij te schaven of het semi-autobiografische verhaal voor hem op papier te zetten. Dat zou een ramp geweest zijn. Zijn stijl is onverbeterlijk. Het schrijven van een boek begint dus met jezelf als goed genoeg te beschouwen, je hebt niets meer te leren, het boek gaat een weerslag vormen van wie je bent, móet dat ook vormen.

Zelf heb ik slechts één keer de vorm overduidelijk naar de inhoud gekneed. In *Een sprong naar de hemel* schreef ik over twee broers die elkaar bestreden door de vastgelegde structuur

en traditionele harmonieën van de muziek in de negentiende eeuw te buiten te gaan in hun composities. Ik hield me voor één keer zelf niet aan de klassieke verhaalstructuur: schreef nevenlijnen die weliswaar boeiend waren, maar geen licht deden schijnen op de actielijn, liet de broers zelfs de hoofdrol van elkaar overnemen. Ik vond voor dit boek bijna geen uitgever en merkwaardig genoeg was er ook geen enkele recensent die zijn ongemak bij het lezen kon duiden als een vormtechnische aanpassing van mij om de inhoud bij te kunnen treden.

Boeken zoals *Een sprong naar de hemel* en ook dat van Vitali worden zelden gedrukt en kunnen niet op steun van de gemeenschap rekenen. Als schrijver ben je bijna verplicht, als je van schrijven je broodwinning wilt maken, om je onderwerp, schrijfstijl en techniek te buigen naar de traditionele smaak van de uitgevers en leden van de subsidiecommissies die bijna allemaal literatuur hebben gestudeerd aan de universiteit. Je schrijverschap eindigt dus meestal waar het zou moeten beginnen. Ik leef al zeven jaar onder het bestaansminimum en heb geen kinderen, alleen zo ben ik in staat gebleven een schrijver te blijven en geen bedelaar te worden.

Laten we nog even teruggaan naar de e-mail van de mevrouw die me om hulp vroeg. Stephen King maakt duidelijk dat iedereen een zin kan opschrijven. *Ik ben ziek*. Onderwerp, werkwoord, iets wat volgt, en een lesteke. Na deze zin, schrijf je er nog een van dien aard, en hopla, je bent vertrokken. Deze optiek haalt de drempel van het schrijven omlaag, dat lijkt me goed.

Ik wil hier graag nog iets aan toevoegen dat helpend kan zijn. Ik ben tot schrijven gekomen via hypnose. Iemand hypnotiseren doe je door tegen die persoon op een manier te praten dat deze wat je zegt als een waarheid gaat ervaren en bereid is jouw stem als zijn innerlijke stem te beschouwen. Dat is een hele mond vol. Wat bedoel ik hiermee? Als je een instructie aan iemand geeft, moet je dat heel gedetailleerd doen: *“Kun je je arm strekken? En je spieren zo hard opspannen dat je arm gaat aanvoelen als een plank. En nog harder, zodat je spieren wel van beton lijken?”*

Je moet niet alleen gedetailleerd uitleggen wat de persoon moet doen: *Ik ga je straks vragen je been te strekken. / Kun je dan nu je been strekken? / Je been is gestrekt*. Door aan te kondigen wat je wilt, krijgt de persoon de tijd om zich mentaal in te stellen op deze verwachting. Door hem te begeleiden bij zijn actie, help je hem om het te verkrijgen. En door nadien alles te bevestigen, geef je hem de kans om zijn toestand te stabiliseren.

In een roman geldt hetzelfde principe, als je wilt dat de persoon een bepaald detail opneemt, moet je specifiek zijn. Stel dat het belangrijk is dat de gordijnen rood zijn. Dan kun je dat maar best enkele keren aanbrengen, zodat de lezer, vaak onbewust, ook weet dat de gordijnen die kleur hebben. Het onderzoekswerk dat je doet voor een roman, dient o.a. om specifiek te kunnen zijn wanneer het nodig is. Let op: door de aandacht op een detail te vestigen, vestig je de aandacht op jezelf als auteur en haal je de lezer uit zijn trance.

Als je iemands innerlijke stem wilt vervangen door jouw stem, moet je niet gedetailleerd zijn, maar juist zo abstract mogelijk blijven. Als het niet belangrijk is voor het verloop van het verhaal hoe de hotelkamer eruitziet, zeg dan gewoon ‘bed’, ‘badkamer’ en vermeld geen specifiek details. *Ze genoot van het water op haar huid*, is een zin die alle ruimte laat aan de lezer. Ik vertel niet op welke manier ze geniet, ik vertel niet hoe warm of koud het water is, en ik schrijf ‘huid’, zonder een lichaamsdeel te specificeren. Ik wil dat de lezer zijn eigen ervaring en herinneringen kan gebruiken: zijn verbeelding mag niet gestoord worden door mijn verbeelding. Je moet dus specifieke taal gebruiken wanneer de details belang hebben. In alle andere gevallen schrijf je best zo algemeen mogelijk. Het is deze combinatie die de lezer zal leiden en tegelijk vrijlaten.

John Irving zegt in een van zijn boeken iets wat gelijkend is: wanneer een jongen uit elkaar gereten op de straat ligt en diens moeder het losgerukte been van de grond raapt, beschrijft hij opzettelijk welk merk en soort schoen er aan de voet van dat been vastzit omdat hij weet dat de lezer zo aan de werkelijke wereld zal worden herinnerd en het verlies van de moeder als écht zal beschouwen, en dus niet aan de horror van het moment zal kunnen ontsnappen door te denken: het is toch maar fictie.

Dit sluit aan bij het vervolg van mijn uitleg over hypnose: de magie van een boek begint wanneer de auteur of het personage iets beweren wat je als lezer als waar beschouwt, en wanneer dit onmiddellijk wordt gekoppeld aan iets wat je alleen maar kunt aannemen. Als ik zeg “sluit je ogen, voel je prettig”, dan zal dit niet fijn overkomen. Wanneer ik zeg “kun je je ogen sluiten zodat je je nog prettiger kunt voelen en nog beter kunt doen wat ik van je vraag?” dan voer ik je mee naar iets wat ik wil, ik wil namelijk dat jij zult doen wat ik zeg en dat je je daar prettig bij voelt. Het geheim van het schrijven, ligt dus ook in de koppelwoorden: zodat, omdat, doordat, terwijl, en, want, maar...

Ik zou dus aan Stephen Kings mening willen toevoegen: zodra je twee zinnen hebt, koppel ze dan aan elkaar. Zorg dat je me iets aanbiedt wat ik als waar kan beschouwen en koppel dat

aan iets wat jij me wilt laten geloven dankszij het koppelwoord. *Aan de ringvinger van zijn afgerukte hand zat de trouwring die ze samen hadden gekozen. Er liep een groef over de lengte van de ring, die hem aan de jaarring van een boom had doen denken en hem had doen geloven dat de ring zou groeien en het aantal groeven zou toenemen naarmate hun huwelijk bleef duren. Ze probeerde de ring van de hand te halen, maar hij klemde: niet het goud, maar wel de vinger was tijdens de afgelopen tien lange jaren verdikt.*

Er zijn dus drie zaken die van belang zijn bij het schrijven: gebruik gedetailleerde taal wanneer je een instructie geeft of een detail onder de aandacht wilt brengen dat in het verhaalverloop belang zal hebben. Gebruik algemene taal in de andere gevallen en gebruik koppelwoorden, eventueel bijzinnen, om de lezer over zijn kritische punt heen te voeren en zijn verbeelding op gang te brengen. Eens dat gebeurd is, moet je een personage al behoorlijk wat tegenstrijdige zaken laten doen en zeggen om de lezer uit zijn trance te halen.

Er is een hulpmiddel dat je kan helpen om niet aan techniek te moeten denken. Daarstraks vertelde ik hoe je een schrijfstijl gewoon kunt nabootsen door de bladspiegel van een auteur te imiteren. Als je bladspiegel overeenkomt, zullen de gelijkenissen in stijl reeds opmerkelijk zijn. Wat het hypnotiseren van je lezer betreft, kan ik eenvoudig stellen dat wanneer je alleen maar zaken opschrijft die je in je hoofd ziet gebeuren, er een grote kans is dat jouw schrijfsel bij de lezer gelijkende beelden zal oproepen. De kunst van het schrijven bestaat er volgens mij in de rationele schakel tussen het beeld in je hoofd en je handen weg te nemen. Wanneer ben je in een schrijftrance? Wanneer je handen als vanzelf opschrijven wat je van binnen ziet, hoort, ruikt: ervaart. In die tekst zullen geen fouten staan, hiermee bedoel ik dat je bij het nalezen ervan de beelden weer zult kunnen zien. Als die beelden haperen, dan komt dit omdat je je handen intellectueel hebt bijgestuurd tijdens het schrijven en details bent gaan vermelden die overbodig waren, of omdat je je erg levendige verbeelding hebt gecensureerd tot een paar zinnen op papier. Je mag je niet schamen voor jezelf, en bovenal: vertrouw je handen!

Jezelf 'warm schrijven' is volgens mij niet meer dan je verbeelding in een concentratiestroom brengen, zodat de dagelijkse beslommeringen niet om aandacht komen vragen en de directe verbinding tussen je verbeelding en je handen tot stand kan komen. Een goed boek schrijf je niet, het laat zich schrijven, zeggen ze wel eens. Ik ga hiermee akkoord, in die zin dat een goed verhaal niet willekeurig is, dat je vaak meerdere versies nodig hebt om alle personages nog beter te zien en je handen nog meer te vertrouwen.

In hoofdstuk 2 had ik het over een trukendoos waarin tips zitten die je kunnen helpen je verhaal meer structuur en vaart te geven. Graag open ik nu de trukendoos waarin taalideeën zitten die ik in de loop der jaren heb verzameld.

Enkelvoud:

Een zin wint aan helderheid en hierdoor kracht, wanneer je enkelvoud gebruikt. *De dozen in de kelders van de flatgebouwen werden door ons geopend* is een minder heldere zin dan *de doos in de kelder van het flatgebouw werd door mij geopend*.

Passief-actief:

Een zin wint aan helderheid en directheid wanneer je een actieve vorm gebruikt. *De doos in de kelder van flat flatgebouw werd door mij geopend* leest zwaarder dan *ik opende de doos in de kelder van het flatgebouw*. En als het al duidelijk is dat de persoon in een flatgebouw is, dan is de meest aangewezen zin: *ik opende de doos in de kelder*.

Lidwoorden:

Titels winnen aan kracht wanneer lidwoorden worden weggelaten. *De violist van de duivel* komt minder krachtig over dan *Violist van de duivel*.

Adjectief:

Adjectieven schrijf je beter niet als het onnodig blijkt een zelfstandig naamwoord te specificeren. Als je er toch een schrijft, zorg dan dat het niet te getelefoneerd is, dat het dus niet te evident is om het juist voor dat zelfstandige naamwoord te zetten. Niemand zal *de grote reus* of *de kleine baby* schrijven, maar *de bruine kartonnen doos* of *de zoemende bij* zouden bepaalde schrijvers wel durven typen. Beide zijn zwakke toevoegingen. *De doorweekte* kartonnen doos zou in een bepaalde context wel een goede specificatie kunnen zijn. Dichters zijn naar mijn gevoel meesters in het bij elkaar zetten van woorden waarvan ieder woord noodzakelijk is of iets toevoegt aan de betekenis van de zin.

Dialogoog:

“Ik kom,” zei hij. zou beter zijn dan *“Ik kom!” riep hij.* Uitroepetekens en een ander werkwoord dan ‘zeggen’ dwingen de lezer over te nemen hoe jij de dialogen van binnen hoort. Je kunt de lezer evengoed vrijlaten en zorgen dat de context duidelijk maakt op welke manier een zin wordt gezegd.

Hetzelfde geldt voor “*Ik kom,*” *lalde hij*. Meer geaccepteerd is “*Ik kom,*” *zei hij lallend*. Literairder is om de context zo betekenisvol te maken dat iedereen die de zin leest, hem lallend in zijn hoofd hoort. *Hij kon nauwelijks op zijn benen staan en kotste zwart slijm uit. “Ik kom,” zei hij, waarna hij omverviel en bewusteloos bleef liggen.*

Herhalingen:

Ik schuwde hem en ook zijn hond schuwde ik. Herhalingen moet je vermijden. *Ik schuwde hem en zijn hond*.

In de kelder keek ik dan ook schuw om me heen. Je hebt al ‘schuwde’ in de vorige zin, dus zoek je beter een alternatief: *In de kelder keek ik dan ook schichtig om me heen*.

Statements:

Statements zijn veralgemening. In literatuur wordt dit geschuwd. *Dikke mensen hebben geen zelfrespect*. Beter is om te laten zien wie dit denkt en over wie dit wordt gedacht. *Hij vond dat Dikke Linda geen zelfrespect had*.

Taalverschillen:

Ik ben een Vlaming. Bepaalde uitdrukkingen en woorden worden in Nederland niet gebruikt. Ik heb een lijst aangelegd die langer is dan dit boekje dik is. Met ‘zoeken’ ga ik een week lang door ieder nieuw manuscript en haal alles eruit wat zij niet kennen en vervang het door iets wat in beide landstalen als correct aanvoelt. Pas dan stuur ik het manuscript naar mijn uitgeverij in Amsterdam.

Inversies:

Ik moest naar school. Ik wist niet of ik op tijd zou komen. Ik fietste daarom zo snel ik kon.

Een zin leest makkelijker wanneer het onderwerp vooraan staat. Er treedt natuurlijk eentonigheid op wanneer meerdere zinnen achtereen met hetzelfde onderwerp starten. Probeer in dat geval wat variatie hierin te brengen, zonder de leesbaarheid te veel te bemoeilijken. Zo las ik ooit de zin *De viool pakte hij*. Mijn leesplezier was terstond bedorven.

Ik varieer de zin van daarnet enkele keren als voorbeeld:

Ik moest naar school. Zou ik nog op tijd komen? Ik fietste zo snel ik kon. / Ik moest naar school. Omdat ik er niet zeker van was dat ik op tijd zou komen, fietste ik zo snel ik kon. / Omdat ik er niet zeker van was dat ik op tijd zou komen, fietste ik zo snel mogelijk naar school.

In deze trukendoos zitten nog meer zaken. Ik heb ze zelden nodig als ik mijn verhaal vooraf degelijk heb voorbereid en als ik in een schrijfrance zit. Het is dus meer een eerste-hulp-bij-ongevallen-doo. Als je die vaak tevoorschijn moet halen, dan ben je waarschijnlijk aan het dweilen met de kraan open, want in een normaal taalgebruik zitten geen passieve zinnen wanneer ze niet nodig zijn, of begin je geen drie zinnen achter elkaar met hetzelfde onderwerp. Er is een natuurlijke variatie.

Bovendien is wat in deze doos zit geen constante. Je onderwerp, genre en doelgroep bepalen mee de regels. In Harry Potter lees ik bijvoorbeeld “*Geef hier,*” zei Harry zacht. En verderop staat: “*Houd je kop,*” snauwde Parvati Patil. De regels die ik bij ‘dialogoog’ gaf, worden dus niet gevolgd.

Als iets wat je in gedachte had niet meer mogelijk blijkt door toepassing van wat ik heb beweerd, accepteer dit dan niet zonder meer. Techniek is persoonlijk.

Nawoord

Schrijven is iets wat je niet van iemand anders kunt overnemen, je moet het jezelf leren, pas dan wordt het de moeite en kan het iets uitdrukken wat voor jou als evoluerende mens in een alsmat veranderende wereld belang heeft. Als je wilt leren hoe je een dialoog moet schrijven, maar je schrijft niet elke dag, of je leest geen boeken, of je bent niet bereid de dialogen van die boeken over te typen, wil je het dan wel echt leren? Ik typte in één week *Een schitterend gebrek* over, zodat mijn handen zouden kunnen ervaren hoe een personage, dat van straat geplukt lijkt, aanvoelt. Ik besloot de kennis dus eerst onbewust op te nemen en daarna pas in regels te gieten.

Is het niet eerlijker om te zeggen dat je graag wilt dat iemand met jou bezig is als je jarenlang schrijflessen gaat volgen? Je kunt niet schrijven als je niet weet wat zelfwerkzaamheid is: schrijven gebeurt in een kamer, alleen. Het is een ontdekkingsstocht, die je alleen kunt maken als je leest, schrijft, overschrijft, boeken over ‘schrijven’ leest en op onderzoek uitgaat. Zodra je wilt dat anderen je eerste bladzijden lezen, ben je op zoek naar snelle bevestiging, dan is schrijven teveel een uitwendig middel. In dat geval zul je falen: je zult ontgoocheld raken of vermoeid.

Schrijven is werken, zeker romanschrijven: als je niet iedere dag minstens vier uur kunt vrijmaken en dat tien jaar lang, begin er dan niet aan. Ken je de anekdote van de dokter die zei: “Als ik op pensioen ben, word ik schrijver.” De schrijver repliceerde: “Als ik op pensioen ben, word ik dokter.” Schrijven is een vak, en een ervaring: je wordt het niet in één dag, ook niet door er voor het slapengaan een uurtje mee bezig te zijn of er je zondagochtend voor vrij te maken.

Stel dat je een uitgever vindt na enkele jaren hard en eenzaam werken, dan verkoopt hij misschien maar een paar honderd boeken, en de recensies die verschijnen maken het er niet beter op: als een recensent door je boek aan zijn eigen moeder ging denken en met haar geen goede band heeft, zal hij dat niet vertellen, hij zal zelfs niet schrijven dat je boek hem niet beviel, hij zal in blokletters aan de hele maatschappij laten weten dat je boek niet goed is. En natuurlijk is je boek goed: als het geschreven is volgens de regels van het spel dat ik in deze snelcursus heb uitgelegd, is je boek goed. Maar of iemand het goed zal vinden, is persoonlijk. Daar eindigt jouw verantwoordelijkheid en begint die van een ander. Schrijven doe je dus voor jezelf, in de eerste plaats dan toch, anders houd je het niet vol. Het moet een individueel plezier en nut voor je zijn en blijven. Het moet iets vertellen over de positie die je in de wereld wilt innemen en het moet je geest voldoening schenken om de werkelijkheid in

fantasie om te zetten, of in je fantasie de werkelijkheid terug te vinden en daarmee je lezers tegemoet te treden.

Ik geniet ervan, en ik wens jou hetzelfde!

Bart Van Lierde.

P.S. Als je had gedacht dat ik je álles zou leren in deze snelcursus, vergeet het dan maar. De dag dat je zelf zo'n snelcursus kunt schrijven en hierin je eigen ervaring en mening vervat hebt, weet je dat je een individueel parcours hebt afgelegd. Het is niet voor niets dat de schrijftips van Stephen King een boek opleveren dat verdacht veel op dat van hem lijkt. Ik heb het geprobeerd, foute boel. Je moet uit zo'n werk pikken wat je aanspreekt. Vaak herken je pas bepaalde waarheden uit een schrijfboek wanneer je daarna zelf aan het schrijven bent en op een probleem botst dat je met je intuïtie en de commentaar van anderen niet opgelost krijgt. Dankzij de werken over scenarioschrijven van Syd Field, wiens boeken je nog overal kunt bestellen, maakte ik kennis met de keerpunten, en uit *Story* van Robert McKee leerde ik wat een onbewust en een bewust doel is. Als je leerproces veelzijdig is en het resultaat van je nieuwsgierigheid en zelfwerkzaamheid, zit je op het goede spoor. Wanneer het een afspiegeling is van één leraar, ben je je identiteit kwijt. Veel (schrijf)docenten gebruiken hun lessen om tot een synthese van hun momentane inzichten te komen, en willen je niet in een positie brengen dat je aan het schrijven gaat en een volledig persoonlijke ontwikkeling zou kunnen doormaken. Het doel van een schrijfdocent is, vaak onbewust, ervoor zorgen dat geen enkele leerling ooit tot wasdom komt. Hoed je daarvoor. Graag zou ik eens een synthese van deze snelcursus ergens gaan doceren. Ik zou de eerste en enige les openen met: "Al wie nu opstaat en thuis zijn eigen waarheden gaat ontdekken, heeft de meeste kans om een schrijver te worden met een eigen stem. Wie blijft, zal geen goede schrijver worden, en aan zo'n mensen geef ik geen les."

Dat ik je tot het einde heb laten lezen alvorens te zeggen dat je mij je middelvinger moet presenteren, is omdat het me de snelste manier leek je te kunnen overtuigen dat je je eigen weg moet gaan. Dit boek is mijn bijbel, niet die van jou. Zoek je eigen dogma's. Als je dat doet, heb je de essentie gevat van wat ik wilde vertellen. Deze snelcursus is zijn geld waard zodra je hem weggooit.