

# Inhoud

Inleiding 7

- 1 Smeekbede 17
- 2 Verlossing 22
- 3 Wraak 26
- 4 Wraak tussen verwanten 32
- 5 Vervolging 36
- 6 Rampspoed 40
- 7 Wreedheid en ongeluk 45
- 8 Opstand 48
- 9 Gewaagde onderneming 52
- 10 Ontvoering 58
- 11 Raadsel 62
- 12 Opeisen 65
- 13 Vijandschap tussen verwanten 68
- 14 Liefdesrivaliteit tussen verwanten 71
- 15 Overspel eindigend in moord 73
- 16 Waanzin 76
- 17 Fatale fout 79
- 18 Onbewuste overtreding van seksuele taboes 83
- 19 Per ongeluk doden van familie of vriend 86
- 20 Zelfopoffering voor een ideaal 89
- 21 Zelfopoffering voor geliefde of familie 91
- 22 Alles opgeven voor een passie 94

23	De noodzaak dierbaren te offeren	97
24	Rivaliteit tussen superieur en ondergeschikte	100
25	Overspel	104
26	Seksuele misdaden	108
27	Ontluistering	113
28	Obstakels in de liefde	116
29	Verliefd op de vijand	120
30	Ambitie	122
31	Conflict met een god	125
32	Onterechte jaloezie	128
33	Onrecht	130
34	Wroeging	133
35	Hereniging met een verlorene	137
36	Verlies van een geliefde	139
	Ten slotte	142

# Inleiding

‘Er zijn maar zesendertig plots,’ zei een bevriend schrijver lang geleden. We stonden in de rij voor een koffieautomaat. ‘En ze zijn allemaal al eens gebruikt.’ Ik hoefde dus niet de illusie te hebben iets nieuws te bedenken, maar – en dat was het goede nieuws – ik hoefde dus ook niet bang te zijn van jatwerk beschuldigd te worden als ik het plotidee van iemand anders gebruikte. Alles is al eens gejat.

‘Welke zijn dat dan,’ vroeg ik, ‘die zesendertig?’

Mijn schrijversvriend stond vooraan in de rij en was ineens vreselijk druk met zijn koffiemuntje.

Als ik, op een ander moment, weer eens midden in het schrijfproces van een toneelstuk of een film helemaal vastzat met mijn verhaal, was er altijd wel een goedmoedige regisseur die zei: ‘Ach, er zijn maar een paar verhalen. Vierendertig, heb ik gelezen.’

‘Welke dan?’

‘Doe je best. Het gaat je lukken.’

Aan de borreltafel met andere schrijvers kwam het ook wel eens ter sprake. Het aantal verhalen is eindig, daar kwam het op neer. Meestal werd daarbij de uitspraak van E.M. Forster uit *Aspects of the Novel* (1927) aangehaald: ‘Voor fictie is een verhaal alleen maar een noodzakelijk kwaad.’

Zoveelendertig noodzakelijke kwaden. Maar welke? Was het

iets waarmee echte schrijvers zich van would-beschrijvers onderscheidden? Wisten de echte schrijvers iets wat de amateurs niet wisten? Werd je, als je op een dag een echte schrijver was geworden, beloond met een stuk of dertig magische formules?

Men kan zich voorstellen welke schat ik ontdekt dacht te hebben toen ik *Les trente-six situations dramatiques* (1912) van Georges Polti (in Engelse vertaling) in de openbare bibliotheek in Groningen zag liggen. Een oud boekje met een grauwe kaft, niet eens zo vaak uitgeleend. Het zou toch niet waar zijn? Niet te geloven! Eindelijk zouden alle geheimen aan mij ontsluit worden. Nooit meer zou ik verlegen zitten om een verhaal. Ik hoefde maar een blad zij open te slaan en ik had een begin. Met trillende vingers en zweet op het voorhoofd opende ik het boekje. En ja hoor, daar stond het, in een parmantig soort Engels stonden ze opgesomd en geëclassificeerd.

Het boekje begon met een citaat: '*Gozzi maintained that there can be but thirty-six tragic situations. Schiller took great pains to find more, but he was unable to find even so many as Gozzi.*' — Goethe

Carlo Gozzi (1720–1806) was een succesvolle achttiende-eeuwse schrijver van theaterteksten en operalibretto's. De Italiaanse veelschrijver beweerde bij verschillende gelegenheden dat er maar 36 dramatische situaties bestonden. Welke dat waren, en waarom het er precies zesendertig waren, heeft hij nooit uitgelegd en daarmee creëerde hij een raadsel dat veel schrijvers lang heeft beziggehouden. De vraag naar een soort systematisering van verhalen kwam in Goethes tijd — aan het eind van de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw — niet geheel uit de lucht vallen. In Weimar waren Schiller en Goethe belast met de programmering van het theater. Er was veel vraag naar nieuwe stukken die publiek trokken. Menig middagje besteedden de vrienden aan Gozzi's raadsel. Maar de *great pains* van Schiller leverden niets op. Wel schitterende toneelstukken, maar geen classificatie.

Een eeuw later nam Georges Polti de uitdaging aan en voltooide het karwei. In 1912 kwam *Les trente-six situations dramatiques* uit, in 1921 gevolgd door de Engelse vertaling van Lucille Ray. De Fransman Polti was in 1868 geboren. Hij had veel stukken moeten zien en lezen om het boekje te kunnen schrijven. Op zoek naar enig systeem in de zee van verhalen, en geholpen door zijn overtuiging dat Gozzi zeker wist dat er zesendertig waren (niet meer en niet minder) en dat hij ook wist welke, begon hij zijn classificatie.

Hoe ging hij te werk? In ieder geval anders dan zijn directe voorganger Gérard de Nerval (1808–1855), die zich tot zeven dramatische situaties beperkte, alle geënt op de zeven hoofdzonden. En daar vielen er al twee van af, namelijk Gulzigheid en Luiheid, omdat hij niet inzag wat daar nu zo dramatisch aan kon zijn. Dus eigenlijk waren het er maar vijf. En over Wellust had Nerval ook zo zijn twijfels, waardoor er eigenlijk nog maar vier overbleven.

Polti vond, als trouwe volgeling van Goethe en Gozzi, Nervals beweringen maar rommelig en leugenachtig. Hij baseerde zich, zo beweert hij in zijn inleiding, op de zesendertig *emoties*. Hij vertelt er op zijn beurt weer niet bij welke zesendertig gevoelens er zijn, maar ik kan me voorstellen dat hij zich tot Spinoza heeft gewend, die in zijn *Ethica* een goed doortimmerde opsomming geeft in zijn ‘aard en oorsprong van de hartstochten’, al komt Spinoza uit op achtenveertig emoties.

Na Polti kwamen er weer nieuwe theorieën met nieuwe aantallen plots en verhalen, vooral uit de Verenigde Staten, waar de productie van fictie groot was en waar dan ook een enorme vraag was naar lesboeken. Zo stelden Sawyer en Weingarten in 1994 het boek *Plots Unlimited* samen, waarin zij eenentwintig hoofdconflicten opsomden:

1) Beginnende romances 2) Romantische avonturen 3) Huwelijksaanzoeken 4) Afwijzing 5) Huwelijk 6) Gezinsleven 7) Onge-luk 8) Onrecht 9) Hulpvaardigheid 10) Bevrijding 11) Idealisme 12) Verplichting 13) Noodzaak 14) Toeval 15) Persoonlijke tekort-komingen 16) Valse pretentie 17) Teleurstelling 18) Misdaad/immoraliteit 19) Wraak 20) Geheim 21) Onthulling

In deze tijd, waarin de vraag naar verhalen gigantisch is, met alle media die erbij zijn gekomen – behalve het boek, de krant en het theater zijn er film, radio, televisie, internet, games –, is zo'n beetje vanaf de jaren negentig een ware tsunami aan boe-ken over schrijven verschenen. De schrijvers ervan vallen uit-een in drie soorten:

De *mythografen*, die uitgaan van de held of heldin van het ver-haal. In hun ogen is een verhaal de beschrijving van (een deel van) de levensloop van de held, die begint met een vertrek uit de vertrouwde wereld, gevolgd door avonturen waarbij ener-zijds wachters en vijanden, en anderzijds helpers en 'mentors' een rol spelen. De levensgeschiedenis eindigt bij de thuiskomst van de held als overwinnaar. Voorbeelden: Joseph Campbell *The Hero with a Thousand Faces* (1949) en het werk van de Rus Vladimir Propp (1895–1970).

De *architecten*, die bezig zijn met de dramatische structuur, het uitzetten van tijdslijnen en het bepalen van de momenten waarop de gebeurtenissen zich voltrekken. Zij gaan uit van het organisme van een verhaal. Zo leert Syd Field ons in zijn *Screenplay* (1979) waar je de belangrijkste gebeurtenissen in het verhaal moet plaatsen, en in het computerprogramma *Drama-tica* worden vier *points of view* gecombineerd: die van de perso-nages, die van de vertellende instantie en die van het verhaal zelf. Aan de hand van talloze vragenlijsten ontstaat dan een verhaal. Voorbeelden hiervan uit Nederland zijn *De verborgen schrijver* van Ger Beukenkamp en *Kill Your Darlings* van Rogier Proper.

De *schilders*. Dit zijn de mensen die proberen het landschap van verhalen in brede streken op het doek te krijgen. Robert McKee is zo iemand. In *Story* (1999) leert hij ons verhalen te vertellen vanuit de *betekenis* van dramatische gebeurtenissen. Ook E.M. Forster vind ik in zijn *Aspects of the Novel* een schilder. Bij hem staat echter de intuïtie van de schrijver centraal; op zijn palet liggen de hartstochten van de personages. Renate Dorrestein schilderde een even praktisch als toverachtig beeld van het schrijven in *Het geheim van de schrijver* (2000). Gerard Reve ziet in het meesterlijke *Zelf schrijver worden* (1986) de roman als een Vanitas-schilderij: levende en strevende gestalten in de nabijheid van de Dood.

Al die verschillende schijftheorieën hoeven elkaar niet uit te sluiten. Als het goed is, ben je als schrijver evenzeer een mythograaf, als een architect als een schilder.

Is het boekje van Polti, behalve een curiositeit, ook nog bruikbaar? Ik denk van wel. De toenmalige praktijk van schrijvers (zowel in de achttiende eeuw van Gozzi als de negentiende van Goethe en Polti), ook de goede, was dat ze verhalen ontleenden aan de verhalen van andere schrijvers of aan de actualiteit. Wanneer een bepaald verhaal op dat moment succesvol bleek, zag je direct soortgelijke verhalen op het podium en in boeken verschijnen. Het nadeel was alleen dat er misschien verhaalmoetieven onderbelicht bleven die misschien op dat moment juist heel bruikbaar waren. Een overzichtelijke indeling zou dan kunnen helpen. In zijn tijd vond Polti het bijvoorbeeld jammer dat er niet zoveel met situatie 3, wraak, werd gedaan en dat er maar een paar variaties werden benut.

Dat overzicht bood *Les trente-six situations dramatique*. Polti nam kennis van zo'n 1039 werken en hield daarnaast de actualiteit in de gaten. Deze werken en gebeurtenissen noemde hij als voorbeelden bij de betreffende situaties. Hiermee hebben

we meteen benoemd wat het nadeel van het boekje is: veel van zijn voorbeelden zeggen ons niets meer, behalve dan de grote klassieke meesterwerken. Wat in zijn tijd actueel was, blijkt later geen geschiedenis te zijn geworden, dus daar hebben we niets meer aan. In mijn bewerking van Polti's concept haal ik de mij onbekende werken weg en voeg er nieuwere werken – films, tv, strips, games, geschiedenis, recente geschiedenis en gevallen uit de actualiteit – aan toe.

Het tweede mogelijke bezwaar tegen het boekje van Polti is dat de literaire werken alleen maar worden genoemd en niet worden beschreven. Voor hedendaagse lezers is dat niet praktisch. Wie weet nog precies waar *De rovers* van Schiller (1781) over gaat? Wie weet nog wat de aanleiding was voor de treinka-ping van Wijster? Ik probeer hier de verhalen uit de werken die Polti noemde te achterhalen en zodanig weer te geven dat het duidelijk belicht waarom een bepaald werk onder een bepaalde situatie wordt gerangschikt. Dit boek is daarmee nog steeds schatplichtig aan Georges Polti, maar ik probeer met deze Nederlandse uitgave zijn werk te actualiseren, op te poetsen en te verduidelijken.

Wat wordt er nu eigenlijk met zo'n dramatische situatie bedoeld? Is een dramatische situatie een verhaal, een thema, een motief, een plot of een scène? Geen van alle: een dramatische situatie kun je het best beschrijven als een toestand waarin personages met elkaar in conflict zijn. Als we bijvoorbeeld naar situatie 2, verlossing, kijken, dan gaat deze eigenlijk alleen maar over het moment waarop een bevrijder de gevangene aan zijn belager ontfutselt. Dat moment is op zich zo voorbij (zoals ook het moment van sterven op zich heel kort is), maar de weg ernaartoe kan lang zijn, evenals de gebeurtenissen die op de situatie volgen. Soms kan de titel van een dramatische situatie voor verwarring zorgen: situatie 3, wraak, kan net zo goed een motief of een thema zijn. Beide komen voor in werken



waar deze situatie deel van uitmaakt. De dramatische situatie van Shakespeares beroemde toneelstuk *Hamlet* (1602) is wraak, maar ook het motief van het personage Hamlet is wraak, evenals het thema van het stuk. Sterker nog: zelfs het genre werd destijds wraaktragedie (*revenge tragedy*) genoemd.

Hoe kort het moment van de dramatische situatie ook moge zijn, zonder haar heb je geen verhaal. Je kunt eindeloos doorgaan met het beschrijven van locaties, de gedachten van personages en het belang van de thematiek: zo lang er zich geen dramatische situatie heeft voorgedaan is er geen sprake van een verhaal. Het is dus een onmisbaar onderdeel van literaire fictie en (melo)drama. Als je het met een maaltijd zou vergelijken dan is de dramatische situatie de vis in de visschotel, de boon in de bonensoep en de krent in de krentenbol. Hoe lekker klaargemaakt ook, een aardappelsalade zonder aardappels is geen aardappelsalade. De dramatische situatie verleent, naast de andere onmisbare onderdelen – personages en hun motieven, stijl en compositie – identiteit aan een literair werk. En niet alleen aan een literair werk, want ook in films, mythes, sprookjes, stripverhalen en uiteraard in het dagelijks leven kunnen we dit soort dramabepalende situaties herkennen.

Een dramatische situatie is dus niet een hele plot of een compleet verhaal. Om die te schrijven kun je andere werken raadplegen als *De wil en de weg* van Jan Brokken, of *Schrijven: het begin* van Pim Wiersinga (beide gepubliceerd in de Schrijfbibliotheek van Augustus, waar dit boek ook onderdeel van is).

Elk van de zesendertig hoofdstukken die hierna volgen, bestaat uit de volgende elementen:

- een dialoogzin: wat zou een personage in deze situatie kunnen uitroepen?
- de benodigde personages of rekwisieten voor deze situatie: wat is de minimale bezetting, wie of wat speelt een rol?

- een analyse: over welk conflict gaat de situatie nu eigenlijk?
- variaties met voorbeelden: welke verschillen zijn er binnen deze situatie mogelijk? De variaties zijn hoofdzakelijk ontleend aan Polti; de voorbeelden komen, zoals gezegd, uit allerlei nieuwere literaire werken, toneelstukken, maar ook strips, tv-series, films, games en gebeurtenissen uit de actualiteit.

Elk drama beschrijft een conflict. Een conflict zie ik als een *botsing tussen twee onverzoenlijke werelden*. Aan de titel van Jane Austens *Sense and Sensibility* uit 1811 (situatie 28, obstakels in de liefde) kun je het al zien: hier speelt een botsing tussen de emotionele en de rationele wereld, en het strijdperk is de liefde. Deze werelden botsen, een keer, of meerdere malen, net zo lang tot een van deze werelden heeft gewonnen. Dat is het einde van je verhaal.

Een situatie wordt verbeeld door personages, en elk personage heeft een duidelijke rol te vervullen. In situatie 2, verlossing, spelen bijvoorbeeld op z'n minst drie personages een rol: een gevangene, een belager en een redder. Daarmee wordt geen uitspraak gedaan over het karakter van deze personages. De gevangene kan onschuldig zijn of schuldig. De belager kan goede of slechte redenen hebben om iemand gevangen te houden. De redder kan te goeder of te kwader trouw handelen. Daarnaast kan ieder van de drie de hoofdpersoon van je verhaal zijn.

De roman *Papillon* van Henri Charrière uit 1968 (verfilmd in 1973 met Steve McQueen en Dustin Hoffman) gaat over iemand die door een gerechtelijke dwaling (situatie 33, onrecht) gevangen wordt gehouden. Als gevolg daarvan doet hij verwoede pogingen te ontsnappen (situatie 5, vervolging). Een van de manieren waarop hij dat doet is het organiseren van een opstand (situatie 8). Dit alles is dus verteld vanuit het perspectief van de gevangene. In het Robin Hood-verhaal is er sprake