

# Inhoud

Inleiding 9

Opbouw van dit boek 12

## **Deel I Technieken: over kadrering, licht, contrast en al die andere verteltechnieken**

- 1 Licht 15
- 2 Kader 20
- 3 Begrenzing 25
- 4 Begin 29
- 5 Gulden snede 32
- 6 Kleur en symboliek 41
- 7 Vignettering 47
- 8 Herhaling 56
- 9 Contrast 61
- 10 Bokeh 65
- 11 Lagen 69
- 12 Bijschriften 74
- 13 Album 77
- 14 Kijken 81
- 15 Straat versus studio 85

## **Deel II Sjablonen: over voorgeprogrammeerde camerastanden voor het korte verhaal**

- 16 Het panoramaverhaal 93
- 17 Het portretverhaal 99
- 18 Het snelle verhaal 105
- 19 Het verhalenmozaïek 110

20 Het standaardverhaal 117

**Deel III Voorbeeldverhalen: hoe technieken en sjablonen  
in de praktijk kunnen uitpakken**

Bakens 127

Je ziet er niets van 135

De belangrijkste les 140

Literatuur 141

# Inleiding

Een foto zegt meer dan duizend woorden. Oké, het is een cliché, maar zoals bij veel clichés zit er wel een kern van waarheid in. Een foto laat het moment zien waarop hij is genomen; hij maakt van dat moment een uitsnede. Maar een goede foto doet meer dan dat. Hij wekt ook een suggestie die groter is dan wat er daadwerkelijk in het beeld terug te vinden is. Het is bijna magie: je kijkt naar een paar vierkante centimeter en je ziet een wereld.

Een even beroemd als gruwelijk voorbeeld daarvan is de foto van het napalmmisje (gefotografeerd door Nick Ut in 1972). Als je de foto ziet, herken je hem meteen. Hij is genomen ten tijde van de Vietnamoorlog. Je ziet een meisje gillend en naakt over straat rennen, met opgeheven armen. Ze holt op de kijker af. Om haar heen vier rennende kinderen die wel gekleed zijn. Eentje kijkt er achterom naar gewapende militairen en een enorme rookwolk die de gehele achtergrond van de foto beslaat. Dat is alles wat we in deze uitsnede van de werkelijkheid te zien krijgen – maar hoe klein de uitsnede in vergelijking tot de hele oorlog ook is, toch wordt de hele wereld van oorlog en verschrikking erdoor opgeroepen. Mede daardoor konden de foto en het meisje uitgroeien tot een icoon.

Die suggestieve kracht: in dat opzicht kun je een kort verhaal met een foto vergelijken. Ook in het korte verhaal wordt er meer gesuggereerd dan je als lezer te zien krijgt (en dan je als schrijver in woorden op papier zet). Je hebt als verhalenschrijver een zeer beperkte ruimte tot je beschikking en je moet daarmee iets oproepen dat die ruimte veruit overstijgt.

Ga maar na: als je het begin en het eind van het verhaal beschouwt als de rand ervan (ofwel: het kader waarbinnen het verhaal zich afspeelt), heb je bij een kort verhaal veel meer ‘rand’ dan in een roman.

Immers, in een kort verhaal heb je meestal een begin en einde per enkele pagina's, terwijl je in een roman een begin en einde hebt per compleet boek. Het kader is bij het korte verhaal dan ook nadrukkelijker aanwezig. Mijn stelling is zelfs: het kader is bij het korte verhaal bepalend. Het kader maakt van proza een kort verhaal.

Hoe gebruik je als verhalenschrijver de beperkte ruimte binnen het kader op een suggestieve manier? Daarover gaat dit boek.

Wellicht lijkt het logisch om alles waar je verhaal over gaat geheel binnen het kader op te nemen, en alles waar je verhaal niet over gaat geheel buiten het kader te laten. Toch hoeft dat niet per se. Of sterker nog: het kan heel effectief zijn om iets wat een belangrijke rol speelt deels buiten je verhaal te laten.

In de schilderkunst zie je het effect van iets dat deels buiten het kader is gelaten, bijvoorbeeld bij Edward Hopper. Neem zijn beroemde schilderij *Morning Sun* (1952), waarin een vrouw met opgetrokken benen op bed zit. We zien haar en profil, en ze kijkt door een raam, dat zich rechts in het schilderij bevindt. Dat raam is maar ten dele weergegeven, en erdoorheen zien we een klein stuk van het dak van een gebouw. We krijgen niet het hele gebouw te zien, en al helemaal niet het volledige uitzicht dat de vrouw heeft. Ook de lichtbron is voor ons onzichtbaar. Waar komt het licht vandaan dat de muur achter de vrouw verlicht? Wellicht dat de vrouw het kan zien, maar wij niet.

Dit alles zorgt ervoor dat we een kleine hoeveelheid aanwijzingen krijgen en dat er tegelijkertijd iets te gissen overblijft. Juist dat zorgt voor spanning.

Overigens bedoel ik met 'dat er iets te gissen overblijft' niet dat je vaag moet zijn met wat je in beeld brengt. Verregaande vaagheid zorgt volgens mij juist niet voor spanning (zie hoofdstuk 7, 'Vignettering'). *Morning Sun* van Hopper is concreet in wat het wél laat zien. De vrouw is overduidelijk een vrouw, de muur een muur, het raam een raam. De spanning wordt dus juist niet veroorzaakt door vaagheid, maar door de compositie, door de plaatsing van concrete elementen ten opzichte van elkaar. En door een deel van die elementen buiten het kader te plaatsen. Het is niet voor niets dat veel kortever-

halenschrijvers graag een Hopper op de cover hebben, vooral als ze tot de meer realistische school behoren.

Er zijn veel korte verhalen waarbij iets wat belangrijk is buiten het kader wordt gelaten. Zelf gebruik ik het principe van de weglating (of het buiten het kader plaatsen) ook veelvuldig. Bijvoorbeeld in het verhaal dat je achterin als extraatje bij dit boek vindt: 'Je ziet er niets van'. Dat gaat over de gevolgen van een ernstige ziekte waarbij de hoofdpersoon een oog heeft moeten laten verwijderen. Maar de ziekte wordt nergens bij naam genoemd en er wordt nauwelijks gerefereerd aan de tijd dat de ingrijpende operatie plaatsvond. Het is feest, en wat gebeurd is moet verzwegen worden, omdat het niet bijdraagt aan de feeststemming. De operatie wordt bijna geheel buiten het kader van het verhaal geplaatst. Maar die bepaalt wel voor een groot deel de sfeer en de gebeurtenissen van het verhaal.

Mijn advies is: speel met je kader. Kijk wat je er allemaal buiten kunt laten. En doe dat op zo'n manier dat wat je weglaat toch in je verhaal een rol speelt. Over hoe je dat kunt aanpakken vind je in dit boek veel tips.

# *Opbouw van dit boek*

## **Deel I: Technieken**

Over de keuzes die je als verhalenschrijver hebt, gaat het eerste deel van dit boek. Je leert er welke keuzes onder welke omstandigheden tot welke resultaten leiden. Een handig hulpmiddel hierbij is de metafoor van de fotografie, omdat zowel een kort verhaal als een foto met beperkte middelen veel moet suggereren. Als je het eerste deel van dit boek leest terwijl je zelf met een verhaal bezig bent, zul je regelmatig een aha-erlebnis hebben: wacht even, als ik dit toepas in mijn verhaal, dan gebeurt er dus dat en dat. Inderdaad: dan gebeurt er dus dat en dat.

## **Deel II: Sjablonen**

De metafoor van het fotograferen is ook om een andere reden bruikbaar voor dit boek. Op de meeste fototoestellen zitten namelijk niet alleen knoppen om zelf alles geheel naar eigen wens in te stellen (vergelijk dat met deel I van dit boek), maar ook een paar knoppen met voorgeprogrammeerde standen. Op de meeste camera's vind je een volautomatische stand, een panoramastand en een portretstand. Voor korte verhalen kun je deze voorgeprogrammeerde standen vertalen naar sjablonen die je in het tweede gedeelte van dit boek vindt. En al doet de term 'sjabloon' wellicht anders vermoeden, ook in dit deel van het boek gaat het weer om het verbreden van je horizon, en niet om je op te zadelen met IJzeren Wetten.

## **Deel III: Voorbeeldverhalen**

Het boek sluit af met twee voorbeeldverhalen waarnaar in de eerste twee delen van dit boek wordt verwezen. Zo kun je zien hoe de theorie in de praktijk uitpakt.

**DEEL I**

TECHNIEKEN

OVER KADRERING,  
LICHT, CONTRAST  
EN AL DIE ANDERE  
VERTELTECHNIEKEN

# Licht

In dit eerste hoofdstuk kijken we naar een manier om binnen het kader van je verhaal met weinig middelen veel op te roepen. Onze grote hulp daarbij is het licht.

Het licht bepaalt hoe we een foto zien. Niet *wat* we zien, maar *hoe* (in welk licht). Als we een boom fotograferen bij vol zonlicht en even later opnieuw als er net een grote wolk voor de zon is geschoven, is de boom zelf niet veranderd, maar wel het licht dat op de boom valt. Dezelfde boom in hetzelfde kader levert een andere foto op.

Net als in de inleiding van dit boek kunnen we een kijkje nemen bij het schilderij *Morning Sun* van Edward Hopper. Er is een lichtbron buiten de kamer waar de vrouw zit, en uit de titel van het schilderij kun je afleiden dat het de zon is. Die zon krijgen we niet te zien; we krijgen alleen het licht te zien dat van buiten de kamer in schijnt. Maar dat licht bepaalt voor een groot deel wel de sfeer en de dramaticatiek van het schilderij.

Iets soortgelijks doet zich in onze verhalen voor. Als schrijver geef je door vooraf de context duidelijk te maken de lezer een licht mee waarin de gebeurtenissen gezien kunnen worden. Zonder dat licht tast de lezer in het duister. Ook te veel licht kan trouwens het zicht belemmeren, want dan ziet de lezer alleen maar de te felle lichtbron en niet meer het beeld dat erdoor beschenen wordt.

Met dat licht gaan we een experiment doen. Ik wil namelijk jou als schrijver graag iets laten ervaren. Lees het volgende fragment, dat ik heb geplukt uit het verhaal 'Micha' van Judith Hermann (halverwege):

Maja bracht het kind naar bed. In de kamer met het grote echtelijke bed voor de wandkast met de spiegeldeuren. Een



heleboel dekens en kussens. Alice zat aan de tafel in de woonkeuken en luisterde.

Waar is het haasje.

Waar is het haasje.

Daar is het haasje. Daar.

Het lachen van het kind ging over in uitgeput huilen, Maja neuriede, fragmenten van liedjes, vannacht, God houdt de wacht. Slaap, kindje. Slaap. Toen was het stil. Alice dronk venkelthee, ze zette haar kopje geruisloos op het tafelblad, een soort meditatie. Na een poosje kwam Maja uit de slaapkamer en liet de deur voorzichtig aanleunen. Ze ging aan de andere kant van de tafel zitten, nam ook een slok thee en keek, net als Alice, door de terrasdeur naar de donkere tuin. De ruit spiegelde.

Als je dit fragment zonder context (zonder licht) leest, valt er weinig bijzonders te zien: een kind wordt naar bed gebracht, twee volwassenen drinken venkelthee. Misschien vraag je je af: waarom moest ik dit fragment lezen? Zo bijzonder is het toch niet? Mocht die vraag bij je opkomen, dan moet ik Judith Hermann mijn excuses maken. Ik deed haar onrecht door dit fragment zonder licht aan je voor te leggen. Maar ik deed dat niet zonder doel. Ik deed het om je te laten ervaren hoe noodzakelijk het licht in en op het verhaal is.

Het licht in dit verhaal is: er ligt iemand op sterven, namelijk Micha, de man van Maja. Het kind dat naar bed wordt gebracht is het kind van Maja en Micha – het zal binnenkort geen vader meer hebben. En Alice is een ex van Micha; ze kent Maja nauwelijks, ze is bij Maja om op het kind te passen in de uren dat Maja haar doodzieke man in het ziekenhuis bezoekt.

Als je het bovenstaande fragment niet los had gelezen, maar ingebed in (en beschenen door) wat eraan voorafgaat in Hermanns verhaal, had je, eenmaal aangekomen bij dit fragment, geweten wat er écht aan de hand was. Lees het bovenstaande fragment nog maar eens, maar nu met het licht dat de schrijfster voor je heeft aangestoken. Valt je op dat het ineens een ander fragment is? Doordat er nu

een licht is om het verhaalfragment echt te kunnen zien, kun je met de personages meeleven; je tast niet in het duister, maar kunt waarnemen waar het om gaat in hun belevingswereld.

De kunst is om te schrijven met voldoende licht. Niet te weinig (zoals door mijn toedoen bij de eerste opdracht gebeurde) en niet te veel. Te veel licht zou er zijn als Hermann keer op keer zou laten zien dat Micha op sterven ligt, als ze dat expliciet zou laten zien in iedere zin, of anders in iedere alinea. Maar Hermann weet als Rembrandt hoe ze met licht en donker moet werken. Kijk maar hoe het verhaal verdergaat:

Heeft hij iets tegen je gezegd, zei Maja.

Nee, zei Alice. Hij sliep, de hele tijd. Hij heeft zich ook nauwelijks bewogen. Zucht af en toe heel zwaar. Meer niet.

Maja knikte. Nou, zei ze, dan ga ik maar. Ik moet eerst even mijn haar kammen.

Alice zei niets. Maja waste in de badkamer haar gezicht, kamde haar haar, ze trok een ander truitje aan, grijs met groene strepen, pluizige zachte wol, het leek op een omgekeerd uitgaan, vond Alice.

Je ziet er mooi uit, zei ze.

Maja zag er mooi uit. Met die opvallende kringen onder haar ogen, klein en bleek en moe, haar haar strak uit haar gezicht gekamd en opgestoken. Een zinderend, donker stralen om haar heen.

Aan het begin van dit tweede citaat maakt Hermann een opening in het verhaal waardoor het licht naar binnen kan vallen: met drie keer 'hij' verwijst ze naar Micha op zijn sterfbed. Maar ze zorgt ervoor dat we ons niet blindstaren op die lichtbron. Nadat ze de opening heeft gemaakt, laat ze zien hoe Maja eruitziet: 'Een zinderend, donker stralen om haar heen.'

Wie we hier prachtig zien is Maja (het 'wat'), in het licht van Micha's sterven (het 'hoe').

En Hermann doet nog meer met het licht in haar bundel *Alice*. Die