

# Inleiding

TOO MANY NOTES

De film *Amadeus*, over het leven van Mozart, bevat een scène die zich afspeelt na de première van Mozarts opera *Die Entführung aus dem Serail*. Mozart komt keizer Joseph II en diens entourage tegen in de gangen van het Weense operagebouw en alras vereisen de omgangsvormen dat de keizer zijn mening geeft over Mozarts nieuwste compositie. De keizer trekt een zuinig mondje, hakkelt wat en zoekt naar woorden om zijn kritiek te formuleren. Iemand uit zijn gevolg schiet hem te hulp: ‘Misschien... te veel noten, majesteit?’ Ja, knikt de keizer, dat is inderdaad wat hij wilde zeggen. Een geniaal stuk, maar wat veel allemaal: ‘Too many notes!’

De keizer zal door de meeste kijkers niet erg serieus worden genomen als muziekcriticus, maar toch brengt hij een belangrijk punt naar voren: iedere kunstenaar zal zijn materiaal moeten doseren. Alles wat te veel is – of het nu gaat om noten, verf, klei of woorden – is hinderlijk. Het leidt af van de essentie, en dient kunst niet altijd om de essentie te gaan? De ware kunstenaar beheerst de kunst van het weglaten en weet zich te beperken: *In der Beschränkung zeigt sich der Meister*. Een surplus aan materiaal voegt niets toe aan de schoonheid van het kunstwerk, maar benevelt het zicht daarop.

Ook de schrijver ziet zich opgezadeld met de nodige eenregelige geboden die hem aanzetten tot efficiënt gebruik van grondstoffen, zoals ‘Less is more’, ‘Kill your darlings’ en – mijn persoonlijke favoriet – ‘Say it and shut up!’ En dan zijn er ook nog allerlei aanverwante eisen op het gebied van functionaliteit, zoals het geweer van Tsjechov en de mus die volgens W.F. Hermans

niet zonder reden van het dak mag vallen. De schrijver moet niet alleen zuinig zijn met woorden, maar ook met personages, verhaallijnen en decorstukken die door die woorden het verhaal worden binnengesleept.

Mozart antwoordde de keizer dat hij precies zoveel noten had gebruikt als noodzakelijk. Toen de keizer volhield dat er om perfectie te bereiken wat noten uit de opera moesten worden geschrapt, vroeg Mozart hem: ‘En welke noten had u dan gedacht, majesteit?’

De opmerking van de keizer mag dan voortkomen uit ondeskundigheid of slechte smaak (de acteur die de keizer speelt lijkt bepaald niet gecast op een intelligente uitstraling), hij wijst ons erop dat het wel degelijk discutabel kan zijn wat ‘te veel’ is en wat niet.

Dit boek geeft de schrijver houvast bij de vraag wat er in zijn verhaal kan blijven staan en wat er beter geschrapt kan worden, op alle niveaus van het verhaalschrijven. Welke verhaallijnen en personages zijn functioneel en welke niet? Welke scènes helpen de plot vooruit en welke gooien zand in de motor? Welke zinnen zijn verhelderend en welke vertroebelen de zaak? Welke woorden voegen iets toe en welke vormen overbodige ballast? Al deze vragen komen in *Schrijven is schrappen* aan de orde. Ook is er aandacht voor weerstand en blokkades bij het schrappen.

Eerst behandelt dit boek het verhaalschrijven op macroniveau, om vervolgens via scènes en alinea’s af te dalen naar zinsniveau. Normaal gesproken zal het schrappen in die volgorde verlopen; het heeft immers weinig zin je verhaal eerst op zinsniveau op te poetsen en vervolgens te kijken of er geen overbodige verhaallijnen in zitten, waarbij misschien hele hoofdstukken moeten verdwijnen.

Ook bij het schrijven van een eerste versie zal dit boek van pas komen. De schrijver die overbodige zaken leert herkennen, zal minder snel geneigd zijn deze aan zijn verhaal toe te voegen. De schrijver die zich traint in efficiëntie zal steeds minder energie

verspillen aan zinnen die later toch weer moeten verdwijnen.

Zo wordt niet alleen je verhaal, maar ook je schrijfproces gaandeweg steeds efficiënter. Net zo lang tot we de laatste twee woorden uit de titel van dit boek kunnen schrappen.

# Compactheid

SCHRAPPEN IN STRUCTUUR EN COMPOSITIE

## De ongeduldige lezer

Om te beginnen een kleine test. Lees onderstaande vraag en sla dit boek vervolgens dicht om jezelf de tijd te geven het antwoord rustig te onderzoeken.

De vraag luidt:

*Heb je de inleiding van dit boek gelezen, en zo ja, wat was je gevoel tijdens het lezen daarvan?*

Het gaat dus niet om een oordeel over de inhoud van de inleiding, bijvoorbeeld over de vraag of je de inleiding interessant vond of niet. Het gaat om je geestesgesteldheid tijdens het lezen.

Grofweg zijn er twee mogelijke antwoorden:

- a Je had tijdens het lezen van de inleiding het gevoel al in het boek te zijn begonnen en beschouwde de inleiding als een wezenlijk en onmisbaar onderdeel van dit boek.
- b Je had tijdens het lezen het idee nog niet écht aan het boek te zijn begonnen, maar ervoer het lezen van de inleiding min of meer als een noodzakelijk kwaad (los van de vraag of je de inhoud al dan niet belangwekkend vond).

Als je de inleiding geheel of gedeeltelijk hebt overgeslagen, val je vanzelf in de tweede categorie. Waarschijnlijk is het zelfs je gewoonte inleidingen in boeken over te slaan. Je hebt in je leven al talloze inleidingen gelezen die je net zo goed had kunnen overslaan en bent er daarom op een goede dag maar mee gestopt.

Ook lezers die de moeite hebben genomen de inleiding te

lezen en geneigd zijn antwoord b te kiezen, hebben tijdens het lezen doorgaans gevoelens van licht ongeduld ervaren. Voor hen is de voornaamste reden om de inleiding te blijven lezen de angst iets essentieels te missen. In een later stadium moet er dan teruggebladerd worden, waarbij wellicht meer tijd verloren gaat dan het lezen van de inleiding had gevergd. Sommigen hebben van tevoren misschien gekeken hoeveel pagina's de inleiding besloeg, en op basis van een halfbewuste kosten-batenanalyse besloten haar al dan niet te lezen.

Tijd is een belangrijk criterium voor een lezer. De lezer wil genieten van een boek, maar de plezierdichtheid, het ervaren plezier per tijdseenheid, moet boven een bepaalde waarde blijven liggen. Anders gaat de lezer zich vervelen. Bij een inleiding slaat de lezer de bladzijde minder welwillend om dan bij het echte begin van het boek; bij een inleiding wordt er onbewust geanticipeerd op een lagere plezierdichtheid. Hetzelfde ongeduld ervaar ik bij het luisteren naar een instrumentale ouverture van een opera; het stuk is tegelijkertijd *wel* en *niet* begonnen. En wie kent er geen gevoelens van wrevel bij introductiepraatjes en inleidende bespiegelingen van sprekers? Mensch, kom ter zake!

Lezers van het type b zijn in de meerderheid, en het is voor schrijvers van belang hun mentale mechanismen te doorzien. Veel lezers zijn ongeduldig, niet zozeer om de afloop van het verhaal te vernemen als wel om te beginnen met genieten. Lezers willen géén warming-up; ze willen zonder eerst te douchen het zwembad in springen. Ze hebben dorst, zitten smachtend aan de toog en ergeren zich aan een barman die zich bezondigt aan kletspraat en talmt met het tappen van het bier. Lezers willen lezen, écht lezen.

### **Prologen**

In dit hoofdstuk draait het vooral om verhaallijnen, personages en structuur. Een in romans vaak aangetroffen structurelement is de proloog.

De proloog van een roman wordt door de lezer ervaren als een inleiding. Dat geldt althans voor mij, en voor het gemak beschouw

ik mezelf als exemplarisch voor lezers van het type b. Ik ken maar weinig voorbeelden van geslaagde prologen, en tijdens het lezen ervan betrap ik mezelf altijd op de hiervoor reeds beschreven gevoelens: het idee getuige te zijn van een overbodig voorspel dat ik moet uitzitten omdat er misschien toch wat flinters informatie in voorkomen die ik niet over het hoofd mag zien.

Prologen staan vaak buiten de structuur van de roman, of horen dat in ieder geval te staan, anders hadden ze immers gewoon hoofdstuk 1 moeten heten. Het structuurvreemde aspect van de proloog heeft vaak te maken met de chronologie; de proloog is bijvoorbeeld een flash-forward. De lezer wordt een blik gegund in de toekomst, zonder dat de afloop wordt weggegeven, met de kennelijke bedoeling van de auteur de spanning alvast op te voeren. In de proloog ligt bijvoorbeeld een vrouw bloedend op de keukenvloer. Haar nood en wanhoop worden beeldend en invoelbaar beschreven en ons medeleven brengt een versnelde identificatie tot stand met het slachtoffer, van wie de lezer ook onmiddellijk aanneemt dat zij de hoofdpersoon van het boek zal zijn. In hoofdstuk 1, dat volgt op de proloog, zien we dezelfde vrouw springlevend en goedgemutst koffiedrinken met een vriendin op een zonnig terras. De schrijver heeft voor het verhaal goed en wel is begonnen de lezer al met twee prangende vragen opgezadeld: hoe is onze heldin bloedend op de keukenvloer terechtgekomen en hoe gaat het aflopen? Zal ze het overleven, of blijft redding uit en zal ze op de koude plavuizen doodbloeden? De lezer voelt intuïtief aan dat het antwoord op die laatste vraag waarschijnlijk pas op de laatste pagina op hem wacht, en zal het hele boek geboeid uitlezen.

Op het eerste gezicht lijkt dit een effectieve methode om spanning op te roepen en de aandacht van de lezer te vangen en vast te houden. Maar het mechanisme is doorzichtig, en vaak een nogal sleetse en goedkope truc. De scène met de koffie op het terras zal negen van de tien keer saai blijken te zijn. De schrijver denkt onbewust en ten onrechte dat die scène de lezer niet meer in het verhaal hoeft te trekken, omdat de proloog dat werk al heeft

opgeknapt. Als die terrasscène de openingspagina van het boek was geweest, had de schrijver wél de noodzaak gevoeld hem belangwekkend te maken. Nu is er grote kans dat die openingscène wordt afgeraffeld.

Bedenk dus goed of het echt iets toevoegt om je roman te openen met een flash-forward als proloog. Als het goed is, is ook hoofdstuk 1 belangwekkend genoeg en heb je het voorafje niet nodig. Een ander nadeel van dit type proloog is dat de lezer meer weet dan het personage, dat zich immers nog niet bewust is van het onheil dat haar boven het hoofd hangt. Maar als de lezer meer kennis heeft, kan dat de afstand tot het personage ook vergroten en identificatie bemoeilijken – een effect waar de enthousiaste proloogschrijver zich doorgaans niet van bewust is. Niet zelden is de proloog eerder een obstakel dan een hulpmiddel om de lezer soepel binnen te leiden in het verhaal.

Waarom zijn veel schrijvers dan toch zo verslaafd aan prologen? Ik denk dat dat voor een groot deel navolging en gewoonte is. De proloog bestaat nu eenmaal in de romanvorm en is een gerespecteerd onderdeel van de structuur, ook bij veel grote schrijvers. Dat een proloog iets toevoegt aan je boek is dan een voor de hand liggende gedachte; het lijkt dan meteen op een echt boek en op echte literatuur. Het huis moet nog gebouwd worden, maar het bordes met Korinthische zuilen staat er alvast, en moet je eens zien hoe veelbelovend dat eruitziet.

Een andere reden om prologen te schrijven kan zijn dat het sommige schrijvers helpt om op gang te komen bij het schrijven van een nieuw boek. Mijn eigen debuutroman bevatte aanvanke-lijk ook zo'n typische flash-forwardproloog. Een nogal vaag, surrealistisch tafereel, waarin de lezer net te weinig houvast had om vast te stellen wat er nu aan de hand was, maar hopelijk wel lekker werd gemaakt naar het vervolg. In de laatste fase van het schrijfproces heb ik de proloog alsnog in zijn geheel geschrapt (een deel ervan belandde in hoofdstuk 23). Opeens beseftte ik dat ik als lezer eigenlijk helemaal niet hield van prologen. Waarom zou ik er dan als schrijver gebruik van maken?

Schrijf een proloog nooit in de eerste fase van je schrijfproces. Schrijf eerst het hele boek, en kijk dan of het zinvol is nog een proloog toe te voegen. Meestal zal het antwoord ontkennend zijn.

De roman *Publieke werken* van Thomas Rosenboom bevat een proloog waarin een armlastig gezin met de dageraad als deadline een plaggenhut bouwt in het Drentse veen. Het structuurvreemde element in deze proloog is niet de chronologie, maar het perspectief: hoofdpersonen van het boek zijn apotheker Anijs en vioolbouwer Vedder, en deze verschijnen in de proloog nog niet op het toneel. In de rest van de roman hebben deze twee personages per hoofdstuk beurtelings het perspectief. Om die reden had de proloog dus nooit hoofdstuk 1 kunnen zijn.

Voegt ook deze proloog niets toe? Het zou flauw zijn om nu meteen te roepen dat deze proloog wél op zijn plaats is, omdat die nu eenmaal van de hand van Rosenboom is. Zonder de proloog had de roman ook rechtovereind gestaan. Dat neemt niet weg dat het in feite een prachtig kort verhaal is met een eigen spanningsboog. De lezer wordt binnengeleid in de tijd en sfeer van de roman en de verteller introduceert alvast enkele belangrijke bijfiguren. Ik denk dat ik deze proloog toch niet had willen missen.

Vaak fungeert de achronologische proloog ook als het kozijn van een raamvertelling. Denk aan de eerste bladzijden van een boek dat is geschreven door iemand die in de gevangenis aan zijn schrijftafel zit. We weten dan meteen dat we, na wat inleidende beelden van ratten en sadistische bewakers, gaan lezen hoe het zover heeft kunnen komen, en dat we aan het eind van het boek waarschijnlijk zullen terugkeren bij de gevangene aan zijn bureau voor wat laatste bespiegelingen. Iets dergelijks doet Jan van Aken in zijn roman *De valse dageraad*, waarin de 99-jarige monnik Hroswith vertelt dat hij de eerste helft van zijn leven op avontuur is geweest, en de tweede helft in het klooster heeft doorgebracht. Vervolgens worden vanaf hoofdstuk 1 uiteraard de avonturen opgedist.

Is het van belang te weten dat ridder Hroswith uiteindelijk als



monnik zal eindigen? Wordt het boek niet juist minder spannend als we op bladzijde 1 al weten dat alles goed en vredig zal eindigen? We kunnen slechts afgaan op onze eigen leeservaring. Voor mij gaf de wetenschap dat de er zo lustig op los hakkende ridder uiteindelijk in stilte en vroomheid zijn jaren zou slijten, het verhaal in ieder geval wel een andere kleur. Het hele boek blijven de door de proloog opgewekte verwachtingen in het hoofd van de lezer hangen. Een proloog kan je boek dus ook een aangename achtergrondstraling geven.

### **Personages met een cv**

Bij onervaren schrijvers heb ik wel eens prologen aangetroffen waarin personages worden geïntroduceerd aan de hand van een soort curriculum vitae. Nadat de personages aan ons zijn voorgesteld, nemen zij vervolgens in het eerste hoofdstuk deel aan de dramatische handeling. Alsof de dirigent eerst even rustig de tijd neemt om uit te leggen wat een viool is en hoe hij werkt, voordat hij het orkest laat spelen.

Vroeger was het niet ongewoon de hoofdrolspelers eerst aan de lezer voor te stellen alvorens het verhaal te beginnen; niet zozeer in prologen, als wel in de eerste hoofdstukken van de roman. Sommige negentiende-eeuwse schrijvers namen eerst rustig de tijd om de personages te introduceren en de lezer te vertellen over hun eigenaardigheden, voordat de plot in gang werd gezet. Een enkeling begon zelfs met het beschrijven van zijn werkkamer, alvorens ter zake te komen. De eerste twintig pagina's van de roman *De familie Golowjow* uit 1880 bevatten een beschrijving van deze familie. Pas daarna liet schrijver Saltykow de actie echt beginnen, als de jongste zoon Stepan berooid terugkeert naar het familiehuis.

Dergelijke lange opmaten vallen in moderne fictie bepaald niet aan te bevelen; de ongeduldige lezer zal zich al snel afvragen wanneer het nu eindelijk eens gaat beginnen. Deze redering lijkt gelogenstraft te worden door het recente succes van de roman *Bonita Avenue* van Peter Buwalda. Ook Buwalda besteedt in het begin van het boek tientallen pagina's aan achtergrondinforma-

tie over de personages. Voor veel mensen vormden die pagina's een obstakel. Moeilijk om erin te komen, is dan het commentaar. Dat moeizame gevoel ontstaat doordat er nog geen dramatische actie plaatsvindt. De lezer bevindt zich noodgedwongen in staat van afwachting van wat er nog gaat komen en heeft ondertussen moeite zijn aandacht erbij te houden. Dat leidt tot teleurstelling, want hij had nu net zo'n zin om aan een goed verhaal te beginnen.

Een lezer die aan een nieuw boek begint, is een en al ontvankelijke welwillendheid. Schrijvers dienen zich daarvan bewust te zijn en die gretigheid te belonen met het beste wat ze in huis hebben. Een goede schrijver weet in het begin van een boek de leeshonger zowel te stillen als verder aan te wakkeren.

We moeten niet alleen geen hoofdstukken verkwalen aan het introduceren van personages, maar zelfs geen bladzijden of alinea's. Vandaar dat ik later, in het hoofdstuk over het schrappen op scèneniveau, nog uitgebreid zal terugkomen op het efficiënt introduceren van personages door ze handelend op te voeren. Ook zal ik het hebben over het doseren van achtergrondinformatie. Dan leren we personages kennen zoals we in het echte leven nieuwe mensen leren kennen; door hoe ze eruitzien, wat ze zeggen en wat ze doen, en door onze eigen associaties en vooroordelen ten aanzien van al die zintuiglijke indrukken.

Voer personages handelend op, niet beschrijvend.

### **De synopsis en de juiste hoeveelheid brandstof**

Van Thomas Rosenboom is bekend dat hij zijn hele roman eerst uitwerkt in schema's, waarbij hij per hoofdstuk en per scène vastlegt wat er moet gebeuren. Pas als de structuur van het werk gedetailleerd is vastgelegd en alle research gedaan is, begint hij met het schrijven van de eerste versie. Hiertegenover staat de werkwijze van een schrijfster als Renate Dorrestein, bij wie een roman veel intuïtiever en organischer tot stand komt. Zij weet van tevoren niet waar haar verhaal naartoe gaat; elke werkdag is het ook voor haar spannend in welke situaties haar personages zul-