

Volmaakte schrijvers schrijven niet

over het scheppingsproces van literaire en andere teksten

Rudolf Geel

bron

Rudolf Geel, *Volmaakte schrijvers schrijven niet*. Amsterdam University Press, Amsterdam 1995

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/geel005volm01_01/colofon.php

Let op: werken die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn.

Gedwongen schrijven in vrijwilligheid

Bij wijze van inleiding

Het is altijd gevaarlijk verschillende disciplines met elkaar te vergelijken. Daarom beweer ik met de grootst mogelijke voorzichtigheid dat het schrijven van literaire teksten in een aantal opzichten overeenkomsten vertoont met schaken. Wie als schaker op enig niveau wil meedoen, berekent zo veel mogelijk zetten vooruit. Iedere zet die een schaker doet, berust daarom op een afweging van vele mogelijkheden. Zijn diepgaande kennis van het spel, van openings-, midden- en eindspeltheorieën en vooral ook van gespeelde beroemde of beruchte partijen, is hem daarbij behulpzaam. Een ervaren schaker zal daarom veel van het enorme aantal mogelijkheden tot voortzetting van een partij dat zich aandient vrijwel onmiddellijk kunnen verwerpen. Over andere denkt hij na. Hij wikt en weegt, totdat hij de naar zijn mening juiste voortzetting heeft gevonden. Die voortzetting komt voort uit de huidige stand van zaken in de partij, maar voorziet tegelijk ontwikkelingen en probeert die af te dwingen door de tegenspeler te misleiden.

Soms wordt de schaker geholpen door zijn intuïtie, een diepere en niet onmiddellijk rationeel te verklaren vorm van spelinzicht. Heel zeker weet hij op een bepaald moment dat een zet de juiste is. Die zet dient zich in de geest van de schaker soms aan als een vondst. Die vondst wordt daarna doorgerekend, voor zo ver als dat mogelijk is.

Rationele denkkraft en intuïtie gaan tijdens een schaakpartij op niveau samen. De ene schaker heeft meer van beide dan de ander. De grootste schaker is hij die de meeste gewonnen partijen op zijn naam brengt en zich daarbij de bewondering verwerft van zijn collega's, die zich verbazen over de diepe inzichten en schitterende wendingen in de partijen.

Wanneer ik zeg dat schrijven en schaken overeenkomsten vertonen, dan moet ik toch beginnen met het aangeven van een essentieel verschil. Een schrijver speelt niet tegen een tegenstander; hij heeft alleen zichzelf als opponent. Een schrijver is dan ook niet verwickeld in een wedstrijd. Maar wat betreft het berekenen van kansen, het afwegen van mogelijkheden, zijn er tussen schrijvers en schakers wel degelijk overeenkomsten.

Het bedenken van zetten bij het schaakspel brengt nieuwe combinaties op het bord. Bij het doorrekenen van de zetten weegt de schaker de mogelijkheden voor verder spel en de mogelijke tegenzetten tegen elkaar af. Maar schakers zijn niet alleen afhankelijk van hun rationele vermogen om het spel uit te denken, met behulp van de opgeslagen kennis in hun geheugen. Zij mogen af en toe (en grote schakers waarschijnlijk geregeld) rekenen op invallen, oplossingen die zich aandienen en die later soms perfect blijken te zijn. En op dit punt vertoont het werk van schakers en schrijvers de raakvlakken waar ik op doel. Ook de schrijver denkt enerzijds systematisch en is aan de andere kant afhankelijk van invallen. Dus ook de schrijver weegt, oordeelt en verwerpt en kiest ten slotte voor een gevonden oplossing. De keuzes die hij moet maken, spelen zich af op vele niveaus, tot aan de kleinste toe. Welk beroep moet zijn hoofdfiguur uitoefenen? Is hij getrouwd, alleenstaand of laat de schrijver dat in het midden? Hoe zal het verhaal zich ontwikkelen? Gaat de hoofdpersoon op vakantie of speelt het verhaal zich af in de buurt van zijn huis? Misschien zijn dit vragen van triviale aard, maar ze moeten toch stuk voor stuk een antwoord krijgen. Dit geldt evenzeer voor de vele vormgevingsproblemen die om een oplossing volgens retorische en romantische regels vragen. Speelt het verhaal zich af in de tegenwoordige of in de verleden tijd, is de hoofdpersoon een 'ik', een 'hij' of 'zij', of noemt de schrijver hem of haar gedurende het hele verhaal bij de voor- of achternaam? Is de kennis van de schrijver alom tegenwoordig, zweeft hij als het ware als een geest boven de wateren, of weet hij zogenaamd niets meer dan de personages? De schrijver moet keuzes maken en soms, al schrijvend, moet hij eerder genomen keuzes herzien.

Dan zijn er vervolgens de psychologische aspecten van het verhaal. Hoe staan zijn hoofdpersonen er psychisch voor, in welke verhouding bevinden zij zich tot elkaar en welke ontwikkelingen maken zij door tijdens het schrijven?

Sommige beslissingen nemen schrijvers, net als schakers, op basis van nadenken en redeneren. Andere dienen zich schijnbaar spontaan aan. Sommige oplossingen lijken zelfs onontkoombaar. Soms gaat een verhaal als vanzelf een eigen kant op, en een geheel andere dan de schrijver vooraf had voorzien.

De schrijver zit achter zijn werktafel en denkt na over de voortzetting van het werk dat hij onder handen heeft. Beelden komen uit zijn geest naar voren; soms kost het hem nachtrust, als hij zich ongelukkig voelt omdat een bepaalde wending in zijn boek niet goed zit. Voor hetzelfde geld valt de juiste oplossing hem de volgende ochtend als het ware gratis in de schoot. Vaak wordt die oplossing in een later stadium weer verworpen. Dat is gelukkig een verschil

tussen schrijven en schaken: de schrijver hoeft zijn koning niet om te leggen nadat hij de maximaal toegestane bedenktijd heeft overschreden. De gewonnen wedstrijd van de schrijver is de voltooiing van zijn werk, zodanig dat hij er zelf tevreden mee is. Zo moet het zijn en niet anders.

Voor een gewonnen partij krijgen schakers een punt. Schrijvers kennen een enkele keer ook dat overwinningsgevoel. Dan worden zij de hemel in geprezen voor hun werk. Even vaak komt het voor dat lezers minder tevreden zijn over de roman of het verhaal dat zij onder ogen hebben gekregen. Maar of er nu wel of niet over hen wordt geschreven: schrijvers interesseren zich niet werkelijk voor de oordelen over hun werk, waarvan zij voor zichzelf allang hebben vastgesteld dat het geslaagd is. Irritant wordt hoogstens het oordeel van een ander als een lezer in de rol van recensent een aantal zinnen heroverweegt en aangeeft voor welke oplossingen de schrijver beter had kunnen kiezen. Dit is des te irriterender als de recensent komt aandragen met suggesties die de schrijver zelf allang verworpen had en waarvan hij denkt dat die niet tot een verbetering maar tot een volkomen mislukking geleid zouden hebben. Dat is nog een verschil tussen schrijven en schaken: sportprestaties, zelfs binnen de denksporten, zijn grotendeels meetbaar en dus gemakkelijker te beoordelen dan prestaties in de kunst.

In dit boek is een aantal opstellen verzameld over het schrijven van literaire teksten. Literaire schrijvers zijn niet de enigen die het probleem moeten oplossen van het totstandbrengen van teksten die bij een lezerspubliek overtuigend moeten overkomen. Ik heb daarom ook enkele opstellen opgenomen over het schrijven van andere tekstsoorten, zoals toespraken en brieven.

Tussen literaire schrijvers en schrijvers die teksten moeten produceren in het kader van een niet allereerst op schrijven gericht beroep, bestaat mijns inziens een principieel verschil: de eersten schrijven omdat zij het gevoel hebben dat zij niet anders kunnen. Dat is een romantisch beeld van het literaire schrijverschap. Het wordt versterkt door vele uitspraken van schrijvers die laten weten dat zij met hun werk zullen doorgaan tot zij niets meer weten te verzinnen. En eventueel nog daarna. Sommige schrijvers mogen graag laten weten dat zij schrijver zijn geworden omdat zij niets anders kunnen en dat ophouden met schrijven voor hen betekent dat zij niet meer zouden weten wat zij verder met hun leven moeten doen.

Waarschijnlijk bestaan er ook voldoende schrijvers die het schrijven van een door lezers als ‘literair’ gekwalificeerd boek beschouwen als een manier

om hun brood te verdienen. Die schrijvers zouden dus rustig met schrijven kunnen ophouden wanneer de noodzaak om geld te vergaren plotseling zou wegvallen.

Tussen beide uitersten zijn tussenposities mogelijk. Eén ding blijft voor alle schrijvers gelijk: het schrijven van alle mogelijke soorten teksten die de schrijver als literair bedoelt en die door anderen als literair worden ervaren, betekent altijd het maken van een ontdekkingsstocht in de eigen geest.

Over het proces dat leidt tot literaire teksten is weinig bekend. De hier neergelegde visie op dit proces is dan ook vooral de mijne. Als die tot tegenspraak leidt of tot aanvullingen, zal ik dat toejuichen. Hiervoor noemde ik schrijven een ontdekkingsstocht. Om iets van die tocht te verhelderen, heb ik deze opstellen geschreven. Uit nieuwsgierigheid, die allen met elkaar delen die zich bezighouden met het schrijven van en reageren op wat daarvoor nog niet als tekst bestond.

De landschappen van het geheugen

Over het schrijven van literaire teksten

Door de eeuwen heen is het fictionele scheppingsproces omgeven geweest door een niet geringe mate van geheimzinnigheid. Het feit dat schrijvers met behulp van hun ‘fantasie’ verhalen en zelfs hele romans bedenken, is voor velen opzienbarend. Opzienbarender is het gegeven dat zij die bedenksels ook nog op papier weten te zetten. De kennelijk hoge moeilijkheidsgraad van het schrijven heeft in ieder geval bijgedragen aan de extreme achting waarop het *métier* van schrijven in sommige kringen kan rekenen. Daarom is het maar de vraag in hoeverre literaire schrijvers er naar verlangen dat wetenschappelijk onderzoek meer inzicht verschaft in de vraag hoe het totstandkomen van een literaire tekst in zijn werk gaat.

Literaire auteurs zelf zijn in het algemeen geenszins zwijgzaam over de eigen manier van werken. In honderden interviews hebben schrijvers zich uitgelaten over hun hoogstpersoonlijke scheppingsproces. Dit leverde vaak interessante verhalen op, zonder overigens dat iemand er veel wijzer van werd. Sommige auteurs kunnen alleen in het pikdonker schrijven, anderen doen het uitsluitend met de pen, in de veronderstelling dat hun bloed, in de vorm van literaire volzinnen, op papier vloeit. De auteur Rita Mae Brown, die een leerboek voor fictionele schrijvers publiceerde, laat zelfs weten dat zij bij het schrijven aan een omvangrijk werk op haar ‘fighting weight’ moet zitten. Afvallen is daarom het parool: een schrijver kan een hoofdstuk schrijven op een hardgekookt ei en een kop thee. Om de productiviteit te verhogen kan hij gaan tennissen, golven, joggen, zwemmen of zelfs wandelen. Hij kan zich ook aansluiten bij een aerobicsgroepje. Paardrijden raadt Brown af als de schrijver voor een *deadline* zit, gezien de tijd die het kost het bemodderde beest na afloop schoon te schrobben.

Het beeld dat literaire auteurs in interviews van zichzelf schetsen, is meestal romantisch van aard. Dit staat in schrille tegenstelling tot het beeld dat het literatuuronderwijs suggereert van het totstandkomen van fictionele werken. Leraren Nederlands laten in hun lessen schrijvers nogal eens in bepaalde opzichten bijzonder uniform naar voren komen. Zo denken de meeste

Nederlandse scholieren in het voortgezet onderwijs dat iedere schrijver op een zeer doordachte wijze thema's en motieven aanbrengt in zijn werk. Op die wijze ontstaat de indruk dat schrijvers altijd zeer doelgericht werkende vaklieden zijn, die te allen tijde een sterke greep uitoefenen op hun materiaal.

De werkelijkheid van het schrijven is vaak anders en gecompliceerder. In dit opstel onderneem ik een poging het proces van het totstandkomen van literaire teksten te verhelderen en te beschrijven hoe een schrijver in zijn geest op zoek gaat naar beelden en emoties die hij samenbrengt in een allereerst voor hemzelf bevredigende vorm.

Het lange-termijngeheugen als goudmijn

Het schrijven van iedere tekst - en dus niet alleen van een strikt fictionele - is een gecompliceerd proces, dat van de schrijver om de beheerste toepassing van een aantal deelvaardigheden tegelijk vraagt. De Amerikanen Flower en Hayes ontwierpen een ideaalmodel dat de bedoeling heeft dit schrijfproces te verhelderen. Met betrekking tot het werkelijke proces dat zich in het brein van een schrijver voltrekt wanneer hij aan een tekst werkt, verheldert dit model weinig. Wel brengt het de retorische taken in beeld waarvoor een schrijver zich gesteld ziet. Dit geldt naar mijn mening ook voor de schrijver van fictionele teksten.

Belangrijk in het model van Flower en Hayes is de nadruk die zij leggen op de *recursiviteit* van het schrijven. Zij bedoelen daarmee dat een geoefende schrijver niet per se eerst een *planning* maakt van de tekst die hij wil gaan schrijven, vervolgens de tekst *formuleert* en deze formulering daarna, als derde fase, aan een *revisie* onderwerpt. Deze drie hoofdfasen van het schrijfproces lopen vaak door elkaar: de schrijver kan bijvoorbeeld het formuleren onderbreken om, na een snelle revisie, te besluiten tot een nieuwe planning. Een dergelijke manier van werken verhoogt voor veel schrijvers de flexibiliteit van het schrijfproces.

Een verdeling van het schrijfproces in drie hoofdfasen, die vervolgens door elkaar kunnen lopen, is vanzelfsprekend niet opzienbarend. En ongetwijfeld komt deze weergave van het proces overeen met de schrijfervaring van vele geoefende schrijvers. Toch is het zinvol, bij de weinige kennis die wij over het schrijven bezitten, dat pogingen worden ondernomen het proces dat leidt tot

het tot stand komen van teksten in alle onderdelen te beschrijven en die verschillende onderdelen ook op zichzelf te analyseren. Die analyse is moeilijk genoeg: wat gebeurt er eigenlijk precies in onze geest wanneer wij bezig zijn een tekst te schrijven? Daarbij hoeven wij dan in eerste instantie nog niet eens te denken aan een fictionele tekst, maar aan eenvoudiger tekstsoorten als een briefje of een verslag. Hoe kom je erachter op welke wijze verbindingen in onze geest worden gelegd die leiden tot formuleringen, welke soms ook voor de schrijver zelf bijzonder verrassend zijn? Schrijfonderzoekers werken wat dit betreft met zogenoemde ‘hardop-denken-protocollen’: een schrijver wordt gevraagd tijdens het schrijven hardop alles te zeggen wat hem te binnen valt. Formuleringen, herformuleringen, overwegingen die daartoe leiden enzovoort. Dit leidt tot belangwekkende observaties, maar toch: wat de schrijver zelf niet begrijpt of wat zich aan zijn waarneming onttrekt, kan hij ook niet verwoorden. Daarom zijn deze protocollen al te eenvoudige hulpmiddelen, te vergelijken met het uitvoeren van een hartoperatie met een bijl.

Ondanks de beperkingen heeft het model van Flower en Hayes zijn nut inmiddels al ruimschoots bewezen. Het laat zien hoe het proces van het schrijven kan worden opgedeeld in onderdelen, die ieder op zichzelf om aandacht en oefening vragen. Zo betekent het plannen van een tekst, de voorbereiding op het schrijven zelf, niet alleen dat materiaal wordt verzameld, maar ook dat zeer bewust wordt nagedacht over het beoogde publiek en het met de tekst na te streven doel. Dat je niet alleen gegevens moet verzamelen maar die ook nog moet relateren aan een lezerspubliek (bijvoorbeeld aan hun belangstelling of opleidingsniveau), en dat je je moet afvragen wat je bij die lezers wilt teweegbrengen (instemming of zelfs actie), is voor veel schrijvers nieuw. Schrijfdidactici kunnen het model van Flower en Hayes heel goed gebruiken om dat te verduidelijken.

Misschien wel de belangrijkste verdienste van Flower en Hayes is de aandacht die zij vestigen op de rol van het geheugen bij het schrijven. Ongeoefende schrijvers ervaren het vaak als een ‘eye-opener’ als hun de mogelijkheden van het heel bewust tijdens het schrijven inschakelen van het geheugen onder ogen worden gebracht. De teksten die zij vervolgens na enige oefening schrijven, laten meestal een toename van concreetheid of voorstelbaarheid zien. Dit komt doordat het geheugen op associatieve wijze vaak concrete beelden, in de vorm van herinneringen oplevert. Deze dienen vervolgens ter vergelijking of ter verduidelijking van abstracties, waardoor de tekst er ‘leesbaarder’ gaat uitzien.

Het geheugen van de fictionele schrijver

Voor fictionele schrijvers is de rol die het geheugen kan spelen meestal zelfs nog belangrijker dan voor schrijvers van niet-fictionele teksten, omdat fictionele schrijvers in veel gevallen met minder ‘harde’ gegevens zullen werken dan andere. De gegevens voor veel fictionele romans zullen voor een belangrijk deel uit het geheugen van de schrijver moeten komen. Maar bij een historische roman bijvoorbeeld is dit niet veel anders. Natuurlijk zal een dergelijk werk niet geschreven kunnen worden zonder research van historische documenten. Maar bij het in taal creëren van een voor lezers voorstelbaar beeld van zijn visie op het verleden, zal de schrijver toch grotendeels moeten putten uit zijn geheugen. Anders gezegd: wie op fictionele wijze de moord van Floris de Vijfde bij Muiden wil beschrijven, kan zich op de veronderstelde plaats van de misdaad op de hoogte gaan stellen van de huidige situatie. Als hij de moderne verkeersvoorzieningen, de bebouwing, de op Schiphol aanvliegende vliegtuigen wegdenkt, kan hij later bij het schrijven, via eigen waarneming verkregen natuurgegevens gebruiken. Maar daarmee alleen creëert hij nog niet een beeld van het verleden. Een aantal zaken met betrekking tot de situatie van weleer zal hij zich moeten voorstellen. Zonder een goed ontwikkeld voorstellingsvermogen zal hij het bij het schrijven nu eenmaal niet ver brengen. Dit voorstellingsvermogen staat echter niet op zichzelf. Het zal gevoed moeten worden door de beelden en ervaringen die in de schrijver leven. Men noemt dit meestal ‘fantasie’: maar iedere fantasievoorstelling, hoe vergaand ook, is gebaseerd op beelden die de schrijver in zich heeft opgenomen. Die beelden hoeven niet alleen uit eigen feitelijke waarneming afkomstig te zijn. Ook afgeleide beelden, door middel van het lezen van boeken, het kijken naar schilderijen of de televisie, leveren kennis op die bij het schrijven van fictionele teksten gebruikt kunnen worden. Kortom: de moord op Floris de Vijfde kan, wat de feitelijke uitvoering betreft, met behulp van moderne journaalbeelden worden ingevuld, maar ook bijvoorbeeld na het bekijken van stereofoto's uit de Eerste Wereldoorlog, zoals die ter bezichtiging worden aangeboden in de museumcafés in de buurt van Ieper.

Het schrijven van fictieel proza komt vaak neer op een eindeloze zoektocht in het geheugen - een queeste naar beelden, ervaringen, gebeurtenissen die zich aandienen, het liefst in een ook voor de schrijver zelf nieuw en verrassend associatief verband. De concretisering die het geheugen oplevert, betekenen voor schrijvers van fictionele teksten dan ook vaak veel meer dan alleen

nieuwe beelden in een andere samenhang gepresenteerd dan tijdens een vorige schrijfsessie. De beelden die het geheugen prijsgeeft, vertellen in hun onderlinge samenhang de schrijver vaak letterlijk wat hij over een zaak *denkt*. Ze geven weer wat soms diep verscholen in hem leeft.

De volgende twee voorbeelden van het schrijven van verhalen in twee zeer uiteenlopende genres kunnen de mogelijke rol van het geheugen verduidelijken.

Casus 1:

Het is prettig wanneer iemand de moeite neemt gedetailleerd op te schrijven waaraan de schrijver van een genre zich moet houden, wil hij de kans op succes vergroten. Het gaat hier om ingrediënten die volgens de raadgever de acceptatie bij het beoogde publiek bevorderen. Nemen wij ter toelichting de volgende gefingeerde situatie. Een geoefend schrijver krijgt van een erotisch tijdschrift de opdracht een verhaal te schrijven. Deze schrijver, die nog nooit een dergelijk verhaal geschreven heeft, maar bijvoorbeeld om financiële redenen graag op de opdracht in wil gaan, heeft gelukkig voor hem Valerie Kelly's uit 1986 daterende standaardwerk *How to Write Erotica* in handen gekregen, en is met behulp daarvan voldoende geëquipeerd 'to crack the erotica market'.

Iedere erotische 'sekte' stelt haar eigen eisen met betrekking tot in het verhaal op te nemen handelingen. Maar als het de opdrachtgever te doen is om een erotisch verhaal voor alle gezindten, heeft de schrijver het meeste aan Kelly's basisformule. Die zal ik niet grondig behandelen, enkele citaten volstaan.

Welk uitgangspunt moet de schrijver kiezen? Dat is gelukkig niet moeilijk. 'Most erotic stories are about a character who wants to have sex. The harder it is for the protagonist to get laid, the more tension is created.'

Karakters moeten zo kort mogelijk geïntroduceerd worden. Als de lezer zich maar met de figuren kan identificeren. Wat dit betreft raadt Kelly aan om seksueel gefrustreerde personages te introduceren. Daar ligt voor iedereen een mogelijkheid tot identificatie. Erotische romans deelt de auteur in vier categorieën in, waarvan er drie samenvallen met de vrouwelijke hoofdpersoon: 'The Young Innocent Female', 'The Captive Woman' en 'The Horny Housewife'. Als vierde onderscheidt Kelly 'Incest'. Ook wat de avonturen van deze verschillende hoofdpersonen betreft zijn er voorschriften: zo komt het jonge onschuldige vrouwspersoon 'just out of college or high school. She goes to the

big city to make good and meets a horny boss, or similar rake, who takes advantage of her. She proceeds to enjoy it and later becomes the one who needs it.' Bij de op seks beluste huisvrouw tekent Kelly aan: 'Her husband is in prison or the service and she's got a hard-on. She goes after everything in pants and at least one thing in a skirt until her husband comes home and makes her pay (often with a lesbian show staged for his enjoyment).'

Men ziet dus: een praktisch boek met vele vaste gegevens om verhalen op te bouwen. Daarbij moet een erotisch verhaal zo min mogelijk gegevens bevatten die er niet toe doen. Als de lezer maar weet of de figuren nog op bed liggen dan wel zich bijvoorbeeld al naar de veranda verplaatst hebben, zegt Kelly.

Zo zijn er nog een paar eisen, waarvan de meest specifieke is dat de schrijver het orgasme, dat in werkelijkheid zo kort duurt, in zijn verhaal moet uitwalsen tot hij er alle mogelijkheden van benut heeft. De in de voorbeelden opgevoerde ejaculerende mannen hebben dan ook meer weg van walvissen dan van mensen.

De schrijver van erotische verhalen in spe leert van Kelly enkele kneepjes van het vak: wij kunnen dit rangschikken onder wat Flower en Hayes 'kennis van het onderwerp' noemen: het gericht materiaal verzamelen. De rest van de noodzakelijke beelden zit in zijn geheugen (mogen we voor hem hopen), dat wil zeggen het 'basismateriaal'. Zijn werkzaamheden verschillen niet veel van die van de schrijver van een zakenbrief of een essay, behalve dan dat hij mensen af en toe ook met elkaar moet laten praten: 'Yes, yes, come on darling', en 'OK, now it's your turn'. Verder gaat het hier om een voornamelijk artificiële manier van het produceren van een tekst, die toevallig verhalend van aard is. Gezien de betrekkelijke eenvoud van het plot en de strikt voorgeschreven manier van verhaalontwikkeling (je kunt in dit genre niet met een orgasme beginnen en eindigen met het voorspel), zal het geheugen ook niet op een diepgravende manier geraadpleegd hoeven te worden, terwijl het aantal vrije associaties dat dit geheugen oplevert tot het uiterste beperkt moet worden. Op vrije associaties zitten de lezers niet te wachten.

Flower en Hayes ruimen in hun model ook plaats in voor de publieks- en doelgerichtheid van teksten. Het lezerspubliek van deze teksten stelt in het algemeen slechts één eis: het verhaal moet seksueel opwindend zijn. De schrijver moet ervoor zorgen dat hij aan die publiekseis voldoet. Bij het - naar mijn mening veel avontuurlijker - schrijven van fictionele verhalen met een literaire intentie (hoe die er ook uitziet) ligt dat anders. Een kenmerk van ge-

slaagde literaire teksten is juist de niet-gebondenheid aan specifieke publiekseisen. Anders gezegd: niet de schrijver moet beantwoorden aan de eisen van het publiek, maar het publiek moet voldoen aan de eisen die de schrijver stelt. Dit maakt succes voor de schrijver veel onzekerder, maar verschaft hem wel de noodzakelijke vrijheid een verhaal letterlijk te laten ontstaan. Met behulp van het volgende voorbeeld zal ik proberen de noodzakelijkheid van die vrijheid te verduidelijken.

Casus 2:

In het hieronder volgende voorbeeld gaat het om het op een veel meer associatieve manier tot stand komen van een verhaal. Het verschil met het vorige voorbeeld is vooral gelegen in het werken zonder vast stramien. De schrijver weet voorafgaande aan het schrijven niet waar hij zal uitkomen. Er is geen sprake van een vast patroon dat moet worden afgewerkt en ingevuld met voorgeschreven effectvolle beelden in een vrijwel vaststaande volgorde. Kelly geeft recepten, de schrijver in het voorbeeld hieronder gaat aan de slag zonder precies te weten wat hij wil gaan maken.

Uitgangspunt voor het verhaal vormt de volgende summier verzameling gegevens: een wetenschapper houdt 's avonds een lezing in het plaatsje waar hij geboren is. Na afloop van de lezing kan hij zijn auto niet aan de praat krijgen. Hij moet de nacht overblijven. Met dat doel besluit hij zich tot een voormalig bevriend echtpaar te wenden, de enige inwoners van het plaatsje die hij nog van vroeger kent. Tussen hem en deze mensen (of een van hen) heeft iets plaatsgevonden. Wat dat is, moet tijdens het schrijven worden ingevuld. Tot zo ver het vooraf vastgelegde verhaalthema. De schrijver gaat er verder nog vanuit dat de ik-figuur het echtpaar thuis zal treffen als hij bij hen aanbelt.

Wanneer wij het thema nader bekijken, valt op dat het uitgangspunt vaag genoeg is om het verhaal de gelegenheid te geven alle kanten op te gaan. Dit betekent dat het tijdens het schrijven moet ‘vollopen’ met informatie. Als de schrijver in het begin niet méér weet dan dat er sprake kan zijn van een conflict tussen de hoofdfiguur van zijn verhaal en twee oude bekenden, dan moet zijn geheugen de aard van dit conflict opleveren, benevens een aanduiding van de karakters van zijn figuren. Bovendien zal de locatie nadere vorm moeten krijgen.

Concretiseren om te verhelderen

In de literatuur over het schrijfproces wordt aan het geheugen een duidelijke functie toegekend als het gaat om het concretiseren van abstracties. De zin ‘Moderne steden zijn vaak vies’, zou dus met behulp van dat geheugen geconcretiseerd kunnen worden door de toevoeging: ‘Zo herinner ik mij grote hoeveelheden volle en vaak gescheurde vuilniszakken, overal in New York, blok na blok.’ Nog concreter wordt: ‘Tussen 20 en 26 maart 1993 maakten de straten van New York een ronduit smerige indruk. De week ervoor had een sneeuwstorm van ongekende hevigheid het leven in de stad verlamd. Grote hopen sneeuw lagen in vrijwel alle straten van de Village. Daartussen het niet opgehaalde vuil. Dit gevoegd bij het zwart van de muren, de watertorens op de gebouwen, de wolken stoom die uit de grond kwamen, de stank...’

Verschillende concretiseringen kunnen als invulling van ‘smerig’ dienst doen. De keuze hangt vanzelfsprekend voor een belangrijk deel af van de inhoud van het geheugen van de schrijver. Dit geheugen is zijn belangrijkste bron. Maar niet iedere concretisering ligt voor de hand. Niet ieder beeld geeft zich even snel prijs als de bovenstaande concretisering van ‘smerig’, die gemaakt werd twee weken na een bezoek aan de stad, zodat de herinnering nog vers in het geheugen lag. De schrijver bevindt zich daarom vaak in de positie van een gouddelver: noeste arbeid, vaak zonder een bevredigend resultaat. En een bevredigend resultaat betekent in dit geval: een beeld, of een reeks beelden die de schrijver zelf verrassen en die hem ook na kritische overweging de juiste lijken.

De laatste opmerking heeft een toelichting nodig. Zeker niet iedere schrijver zal op zoek zijn naar beelden die hemzelf verrassen, door hun originaliteit, of doordat ze iets oproepen waarvan hij het bestaan vergeten leek. Voor de schrijvers van erotische verhalen volgens de receptuur van Kelly geldt zelfs het omgekeerde: zij zijn erop uit beelden aan te dragen die aansluiten bij wat hun specifieke publiek van hen verwacht. Voor schrijvers van literaire (of als zodanig bedoelde) teksten zal het zoeken in het geheugen naar concretisering al snel de vorm krijgen van een speurtocht naar ervaringen die de tekst uniek maken door z'n onverwisselbaarheid. Meestal valt er geen staat te maken op het verloop van deze zoektocht. De uitkomst ervan staat nooit vast.

Ongeoefende schrijvers van niet-fictionele teksten zijn zich doorgaans niet bewust van de cruciale functie van het geheugen bij het totstandbrengen van voor lezers toegankelijke teksten. Dat is tegelijk een van de voordelen van het model van Flower en Hayes: het toont een aantal retorische taken van de

schrijver in een duidelijke onderlinge samenhang. De fictionele schrijver weet eigenlijk qualitate qua dat hij in zijn geheugen moet zoeken. Hij worstelt veel meer met de vraag hoe het komt dat dit geheugen het ene beeld wel en het andere niet naar voren brengt. Die schrijver weet daarbij natuurlijk helemaal niet welke beelden hem *ontgaan*. Wat dit betreft komt hij vaak niet verder dan een vaag of zelfs groot onbehagen over de inhoudelijke waarde van de tot dusver geproduceerde tekst.

De schrijver van niet-fictionele teksten zal van een dergelijk onbehagen meestal weinig last hebben: concretisering, beelden dus, functioneren in zijn tekst als illustraties bij standpunten en argumenten. De beelden en de daaruit voortkomende en ermee verbonden handelingen vormen niet de voornaamste bestanddelen van zijn tekst.

Terug naar het verhaal over de spreker die het stadje niet verlaten kon. De concretisering van dit verhaal - de beelden die gezocht moesten worden - moeten, volgens het vooraf vaag omschreven thema, gevonden worden in de relaties. Dit zou dan kunnen betekenen dat er tussen de drie hoofdfiguren (of tussen twee van hen) een conflict heeft plaatsgevonden. Al schrijvend kan de schrijver dit conflict vormgeven. Hiervoor dient hij te putten uit de in zijn geheugen opgeslagen voorraad 'conflictstof'. Daarvan heeft iedereen voldoende in voorraad. Zodat de vraag blijft: als de schrijver niet van tevoren heeft gedefinieerd wat de *precieze* aard is van het conflict dat hij zal gaan uitwerken, dan moet hij in zichzelf op zoek gaan naar dát conflict dat voor hem bij het schrijven van zijn verhaal het meest relevant is. Op het moment waarop hij dit vindt (hetgeen hoogstens door een gevoel van tevredenheid of herkenning zal worden aangekondigd) kan het zijn dat dit voor hem als een verrassing komt. Het geheugen, waarin ook verwerkte en onverwerkte emoties een plaats hebben, levert in dat geval kennelijk precies datgene op wat verwoord moet worden. Het schrijven als zoekproces. Niet opschrijven wat je *al weet* ('Ik heb zoveel meegemaakt, daar zou ik een boek over kunnen schrijven...'), maar opschrijven wat *je pas weet* op het moment waarop je het onder woorden brengt.

Die laatste zin benadrukt wellicht nog te veel de bewuste rol van de schrijver. Alsof hij zijn zinnen heel gericht zou vormen. Het is maar zeer de vraag of dit, bij het formuleren van een eerste versie van een tekst, zo is. Het lijkt er immers vaak op dat de woorden zichzelf aandienen. En ook dat is in feite onjuist. Want wat heeft de schrijver aan woorden alleen? Die woorden komen dus in de vorm van gedachten, of andersom: gedachten nemen vorm aan via

woorden, die zich aaneenrijgen tot zinnen. Bij het overlezen daarvan stelt zijn eigen tekst de schrijver vaak voor verrassingen, en soms voor raadsels. Wellicht refereerde de schrijfster Renate Dorrestein aan dit ervaringsgegeven toen zij in een televisieprogramma vertelde over een ziekte waaraan zij leed en die haar lichamelijk bijna alles onmogelijk maakte. Behalve schrijven. Dat immers was het enige vak waarbij je niet hoefde te denken.

Retorische ervaring van de schrijver

Flower en Hayes benadrukken het recursieve karakter van de deelprocessen plannen, formuleren en reviseren. In het bijzonder een fictionele schrijver zal vaak op die manier werken. Voorafgaande aan het schrijven kan hij plannen zoveel als hij wil, als hij eenmaal begint te schrijven komt er in veel gevallen een nieuw plannings- en genereerproces op gang dat wel geleid lijkt te worden door het proces van het formuleren. Dit brengt als het ware een gedachtenstroom voort, waarbinnen, zo lijkt het, zich spontane associatieve processen voltrekken. Waarom dat gebeurt en hoe dat in z'n werk gaat, is vooralsnog volstrekt onduidelijk. Waarschijnlijk laten ook in de schrijver aanwezige preoccupaties zich niet onbetuigd bij de inhoudelijke sturing van het formuleerproces.

Een tweede belangrijke rol is naar mijn mening weggelegd voor wat ik hier zal noemen de retorische ervaring van de schrijver. Dit blijkt duidelijk uit de volgende beschrijving van het vervolg van de totstandkoming van het verhaal over de gestrande spreker.

De schrijver laat de hoofdpersoon de stoep betreden van het huis waar zijn voormalige vrienden wonen. In het abstracte verhaalschema dat vooraf gemaakt is, zijn beiden thuis. Op dat moment evenwel kan het voorkomen dat de schrijver met zekerheid weet dat de ik-figuur alleen de vrouw thuis zal treffen. In dat geval geeft het geheugen van de schrijver eventueel, op grond van de een of andere herinnering, een potentieel intieme situatie als mogelijkheid.

Een andere oplossing voor de vraag waar de 'ingeving' vandaan komt, is interessanter. Het feit namelijk dat de man niet thuis is, stelt immers zijn vrouw en de ik-figuur in de gelegenheid de ontwikkeling van hun levens in relatie tot de afwezige te commentariëren. Hierbij kan tevens het conflict, dat de schrijver in abstracto voorzien had, een definitieve vorm krijgen.

Ook bij het schrijfproces zoals hier beschreven speelt het geheugen een cruciale rol. Dat geheugen bevat namelijk niet alleen beelden, belevenissen.

Het herbergt ook alle andere ervaringen, en in het geval van schrijvers, ook hun ervaring met retorische strategieën. Bij schrijvers van romans en verhalen impliceert deze ervaring onder meer kennis van geslaagde en mislukte strategieën om verhalen op te bouwen. Deze retorische ervaring (die vanzelfsprekend niet bij alle schrijvers dezelfde is) kan als een zelfstandig opererend signaal aangeven dat het voor de voortgang van het verhaal de voorkeur verdient een van de drie protagonisten lijfelijk afwezig te laten zijn. De afwezigheid stelt de twee anderen op die manier in de gelegenheid de derde als onderwerp van hun gesprek te kiezen en zo ook zichzelf ten opzichte van elkaar te profileren.

Andere oplossingen zijn vanzelfsprekend ook mogelijk. Dat ligt aan de ontwikkeling van de schrijver, aan de vorm van vertellen waaraan hij gewend is of waarin hij zich thuis voelt. In de hier beschreven vorm krijgt de afwezige op een indirecte manier vorm via het gesprek tussen en de herinneringen van de aanwezigen. Een andere schrijver, met een deels verschillende retorische ervaring, kan de voorkeur geven aan een verhaalvorm waarbij alle drie de protagonisten aanwezig zijn.

Flower en Hayes benadrukken, op grond van onderzoek, dat ervaren schrijvers tijdens het schrijfproces de tekst inhoudelijk voortdurend bijstellen. Ook stellen ervaren schrijvers zich uitgebreidere doelen dan onervaren schrijvers. Het voorbeeld laat zien dat tijdens het schrijven het doel van de tekst misschien niet zozeer *verandert* als wel nu eerst duidelijk wordt. De impliciete aanpassing van het retorische plan levert de voorwaarden voor deze duidelijkheid.

Het bovenstaande wil niet zeggen dat verhalen in alle gevallen associatief gestuurd door het geheugen, zonder bewust sturende invloed van de schrijver, tot stand komen. Vaak zien schrijvers hun min of meer automatische piloot slechts in onderdelen optreden. Dit verschijnsel van de vrijwel kant-en-klare aanlevering van tekstgedeelten doet zich daarbij niet alleen voor bij het strikt fictionele schrijven. De vraag is vervolgens door welke factoren deze associaties worden bevorderd.

Het geheugen als landkaart

Iedere auteur put bij het schrijven uit zijn ervaringen. Dat terrein is in principe zeer breed. Het volgende voorbeeld kan die notie verduidelijken:

Dodelijk vermoeid bereikten wij het smalle zandstrand van Reiger Eiland. Onderbroken door her en der verspreid liggende rotsblokken daalde het sterk naar het water. De zee een blanke, glinsterende en bijna doorschijnende groene vlakke waar het koraal net onder het oppervlak lag. Waadvogels paradeerden op hun steltpoten langs de kustlijn, de kop naar voren gebogen, met hun lange gebogen snavel in het zand porrend. Frits bukte zich en pakte een oranje noot van een stapeltje dat daar lag te midden van palmladeren.

'Zaden van de broodvrucht', zei hij. 'De inboorlingen vermalen ze tot een soort meel.'

Zoah altijd bewonderde Nina zijn kennis.

Het bovenstaande stukje proza is niet een deel van een roman of een verhaal, maar dient slechts als illustratie bij de bewering die eraan voorafgaat. Ik schreef het met behulp van kennis die ik opdeed uit een deel uit de Time-Life serie 'De wereld der woeste natuur'. Reiger Eiland vormt een onderdeel van het Grote Barrière Rif, dat ik nooit bezocht heb. Had ik het beschreven strand in werkelijkheid betreden, zonder de voorbereiding van Time-Life, dan had ik misschien wel die oranje noot gezien maar niet geweten van welke vrucht hij afkomstig was. Een werkelijk bezoek aan het eiland had natuurlijk persoonlijke observaties kunnen opleveren, die leidden tot een eigen, unieke verwoording. Hier gaat het echter om iets anders. Ook het lezen van *Het Grote Barrière Rif* via de ogen van de auteur Craig McGregor betekende een ervaring die te verwerken kennis opleverde.

Laten wij het innerlijke terrein waaruit een auteur zijn thema's en beelden kan plukken, voorstellen als een in vele ruitjes verdeelde landkaart. Om de een of andere reden kiest hij voor een verhaal een van de vakjes uit, laten we zeggen: een landschap. Waarom kiest hij dit landschap? Bijvoorbeeld omdat hij er een prettige ervaring heeft gehad. Of omdat hij gedacht heeft: stel je voor dat ik hier verdwaalde, niemand zou mij ooit terugvinden. Een landschap bijvoorbeeld met een angstervaring die naadloos aansluit bij de stemming waarin hij verkeert als hij begint te schrijven. Wij noemen dit vakje A1. In landschap A1 komt een verhaal tot stand met behulp van door de auteur in zijn dagelijks leven ervaren gebeurtenissen die op de landkaart van zijn geheugen zijn opgeslagen in ruitje G14. (In werkelijkheid kunnen de gebeurtenissen uit G14 hebben plaatsgevonden in een geheel ander landschap, bijvoorbeeld P984, want wij moeten ons de landkaart bijzonder groot en bijzonder vertakt voorstellen, met vele verschillende landschappen. In al die landschappen bevinden zich

steden, dorpen, woningen en in al die woningen leven mensen: sommigen van hen zijn kleurrijk en bevinden zich op de voorgrond, anderen valer en op de achtergrond, zonder dat dit zo hoeft te blijven. Het landschap kan op de meest onverwachte momenten op onvermoede plaatsen oplichten en zich als het ware aanbieden.) Een volgend verhaal kan opnieuw in landschap AI gesitueerd zijn, in een geheel of gedeeltelijk andere combinatie.

De landkaart zoals ik die mij voorstel is, zoals ieder landschap, tegelijk een *tijdkaart*: oudere periodes zijn bedolven onder jongere, alleen is het wel zo dat de bewoner in al die perioden ervaringen heeft opgeslagen. Een oude woning kan plotseling te voorschijn komen onder glanzende nieuwbouw en eventueel deze nieuwbouw omverwerpen. Ook ontwikkelt de bewoner van het landschap op alle gebieden en behuizingen een steeds andere visie, gezien het feit dat hij oude ervaringen steeds relateert aan nieuwe. En natuurlijk andersom.

Niet alle ervaringen die een mens tijdens zijn leven verzamelt, kunnen bij het schrijven gebruikt worden. Mijn moeder vertelde mij kort geleden dat ik in 1945 de intocht in Amsterdam van de Canadese bevrijders op de Berlageburg heb bijgewoond. Enige tijd later namen mijn ouders mij mee naar de Middenweg in de Amsterdamse Watergraafsmeer, om te kijken naar Winston Churchill, die in een open auto de stad binnenreed. Waarschijnlijk omdat ik als vierjarige geen zin aan de gebeurtenissen kon geven, zijn ze uit of liever in mijn geheugen verdwenen, zodat ik nooit iets met die historisch belangrijke gebeurtenissen zal kunnen doen.

Regenzeiltjes en schema's

In zijn in de jaren zeventig nogal de aandacht trekkende werk *Het mechanisme van ons denken* vergelijkt Edward de Bono het geheugenoppervlak met een zeiltje waarop druppels water worden gespreid. Die druppels zijn mededelingen (informatie) die samen patronen gaan vormen. Want dat zeiltje ligt helemaal niet strak, er zitten bobbeltjes in en het water stroomt dus alle kanten op. Wanneer nu op een bepaalde plaats een wat dieper kuiltje ontstaat (veel opgetaste gelijksoortige informatie, kennis op een bepaald gebied), dan zal nieuwe informatie ook de neiging vertonen de kant van het kuiltje op te stromen. (In bepaalde gevallen, bij hevige preoccupaties bijvoorbeeld, zal zo'n kuiltje de neiging vertonen uit te groeien tot een zee die alles overspoelt.) Het is ook mogelijk de informatie op een bepaalde manier op een oppervlak te laten vallen, anders gezegd: via leerprocessen gerichte informatie binnen te

voeren. De nieuwe informatie valt over de al opgeslagen informatie heen en verandert daardoor enigszins, maar zorgt tegelijk voor een andere kijk op het al aanwezige. ‘De gevestigde patronen lijken op riviertjes die op het land ontstaan door de regen. Als de beddingen eenmaal gevormd zijn zullen ze zichzelf gemakkelijk handhaven aangezien, wat voor regen er verder ook valt, deze altijd langs dezelfde weg wordt afgevoerd.’

Na een verdere uitbouw en verfijning van het systeem waarvan ik hierboven het grondprincipe uiteenzette, werkt De Bono strategieën uit met behulp waarvan die zich automatisch vormende stroompjes afgebogen kunnen worden in nieuwe richtingen: dit betekent het op gang brengen van denkprocessen.

Een model zoals De Bono dat destijds ontwikkelde is niet toetsbaar. En bovendien verandert de visie op de werking van het menselijke brein. Dit wil niet zeggen dat De Bono's visie inmiddels als waardeloos van de hand gewezen kan worden. Zij biedt voor een nadere bepaling van begrippen als ‘belangstelling’ en ‘referentiekader’ bijvoorbeeld mogelijkheden die het overwegen waard zijn.

De woordenboekomschrijving van Van Dale voor ‘belangstelling’ luidt: ‘deelneming met het gemoed of de geest in iets dat wij aanschouwen of dat tot onze kennis gebracht wordt’. Maar *waarom* nemen wij met ons gemoed of onze geest of met wat dan ook deel aan iets dat ons ter kennis wordt gebracht, en waarom nemen wij wel deel aan het ene en aan het andere expliciet niet? *Deelnemen* trouwens is een handeling die activiteit vereist. Deze activiteit is soms bewust en gebeurt vaak tegen wil en dank. Wie kent niet de ervaring van een mislukte liefde die als ervaring voortdurend deelneming afdwingt, of wij willen of niet? Waarschijnlijk willen wij in die gevallen helemaal niet voortdurend aan onze mislukking denken. Je zou zelfs kunnen zeggen dat het begrip ‘mislukte liefde’ grotendeels geregeerd wordt door de dwang van de deelname aan die ervaring. Op het moment dat de geest die ervaring loslaat, is tegelijk de mislukte liefde als pijn veroorzakende ervaring voorbij. Dit sluit aan bij wat De Bono over belangstelling opmerkt. Wanneer een onderwerp op een gegeven ogenblik onze belangstelling heeft getrokken (om welke reden ook: het kan zijn omdat het zeer verwant is aan iets dat op ons geheugenoppervlak al een diepe indruk heeft gemaakt, zoals dus een mislukte liefde gerelateerd is aan een geslaagde) dan neemt dit onderwerp in het vervolg voorrang op andere onderwerpen.

De Bono's theorie stelt ons ook in staat iets te zeggen over het gegeven dat literatuur zelden ‘gelukkige’ mensen ten tonele voert maar daarentegen vaak

ingaat op de duistere kanten van het bestaan, het verdriet, de mislukkingen. Dit is niet toevallig. Het zijn immers juist de problematische ervaringen die de mens bezighouden. En zelfs als gelukservaringen centraal staan, zijn ze vaak problematisch, omdat ze stelselmatig het verlangen inhouden naar meer. En juist dat is vaak niet te bereiken, waarna het verlangen een eigen leven gaat leiden. Aan dit verlangen ligt altijd een gemis ten grondslag. En doordat dit gemis veelvuldiger optreedt dan het verlangde zelf, woelt het de geest om en zorgt op die manier, om met De Bono te spreken, voor het verder uitslijten van al gemaakte voren.

De theorieën over landkaarten en regenzeiltjes zijn niet meer dan pogingen om nog altijd ongrijpbare processen in de hersenen en het ‘gemoed’ te concretiseren. Op zichzelf is het trouwens al een voorbeeld van de werking van de verbeelding dat wij een hypothese over de werking van het brein kunnen opstellen met behulp van deze landkaarten en zeiltjes. Misschien zou men de werking van het brein op een andere manier kunnen concretiseren. De hersenen bestaan uit cellen en iedere poging tot verduidelijking van de werking ervan zal in ieder geval op de een of andere manier met concretisering moeten gebeuren. Hoogstens kan worden aangenomen dat de concretisering bij het toenemen van de kennis zullen veranderen.

Wat mijns inziens voor een representatie van de geheugenwerking met behulp van de gebruikte concretisering pleit, is het gegeven dat menselijke ervaringen veelal gepaard gaan met beelden. Terugkerend naar het handboek van Kelly voor schrijvers over erotische aangelegenheden is het op zichzelf niet vreemd dat de opdracht van dit genre om lezers seksueel op te winden wordt gerealiseerd door duidelijke *verbeeldingen* in de vorm van penissen als vlezige lantaarnpalen en vagina's met de vochtontwikkeling van overstromende rivieren. Dergelijke beelden voldoen kennelijk voor velen als concretisering van de seksuele opwindings. De verbeelding van de menselijke geest als een verzamelplaats van indrukken die veelal concreet voorstelbare vormen hebben gekregen, lijkt mij op grond van het voorgaande zeer plausibel. Hoe stellen wij ons liefde voor? Niet als een abstractie en hoewel ieder bij deze gewaarwording zijn eigen hang-ups kan botvieren, zullen toch vaak geijkte beelden naar voren komen: de figuur van de geliefde, in relatie tot en vooral letterlijk in samenspel met degene die zich de voorstelling maakt.

Schema's

Vooral psychologen hebben onderzoek gedaan naar de wijze waarop informatie in het geheugen is opgeslagen. Onderzoek op het gebied van kunstmatige intelligentie en naar de wijze waarop mensen informatie uit teksten verwerken en onthouden, leidde tot een aantal opvattingen over kennisrepresentatie in het geheugen die behalve met de naam *schema's* aangeduid worden met termen als *frames*, *scripts*, *plans*, *scenario's* en dergelijke. Zo'n schema is een abstracte kennisstructuur of een abstracte beschrijving van een ding of een gebeurtenis.* Een schema is opgebouwd uit elementen die *slots of placeholders* genoemd worden, plaatsen die op een bepaalde wijze ingevuld kunnen worden. Zo bevat het schema voor een gezicht twee ogen, een neus, een mond en twee oren. Het schema voor het uit eten gaan in een restaurant geeft invulplaatsen voor gebeurtenissen die zich op dergelijke plaatsen plegen af te spelen. Eerst kom je binnen, daarna ga je aan een tafeltje zitten (in een chic restaurant wacht je natuurlijk eerst op de ober of de gastvrouw, aan wie je vervolgens laat weten dat je gereserveerd hebt). Na het bestuderen van de spijskaart plaats je de bestelling. Enzovoort. Iedereen kent dergelijke schema's. Lees ik een verhaal waarin de schrijver twee van zijn personages een restaurant laat binnengaan, dan speelt mijn kennis van het restaurantschema onmiddellijk een rol. Het is dus niet nodig dat, bijvoorbeeld wanneer de figuren in het verhaal met elkaar een conversatie voeren, voortdurend regieaanwijzingen worden verschaft van het type 'De ober reikte ons de kaart aan', 'Bij het voorgerecht...', 'Na de vis wachtten wij op de vol-au-vent'. De lezer begrijpt dat ook wel (tenzij hij niet op de hoogte is van wat in restaurants gebeurt). Om de dialogen van de conversatie af en toe te onderbreken door een tijdsaanduiding kan de schrijver volstaan met het geven van enkele hints aan de lezer in welk deel van het restaurantschema de aanwezigen zich bevinden:

Met afgrijzen keek hij naar het Grand Dessert dat voor zijn neus werd neergezet. Dit is nu wat de middeleeuwer Avaritia noemde, dacht hij. En hij vervloekte zijn hebzucht.

Moeilijker wordt het wanneer een beroep wordt gedaan op hogere restaurantkennis bij de lezer:

* Ik baseer mij hier op de weergave in Peeck 1979.

Boven de witte sloof hing de buik van de eigenaar-kok als een half leeggelopen ballon. Het vervulde Eva met afgrijzen. Langzaam slofte hij langs de volle tafeltjes naar hen toe. 'Alles naar wens?' wilde de patron weten toen hij bijna over haar heen hing.

In een restaurantscène die de schrijver, zonder nadere tijdsaanduidingen, toch duidelijk over een hele avond laat plaatsvinden, zullen de mededelingen over de 'eigenaar-kok' naar een moment later op de avond verwijzen. Eigenaarkoks verlaten hun keuken namelijk meestal pas wanneer het wat rustiger wordt.

Een bezoeker van eenvoudige restaurants kan dus, ook als hij het basisschema kent, nog wel voor verrassingen komen te staan in een restaurant van een hogere orde. Dit neemt evenwel niet weg dat het basisschema in zijn geheugen zit en dat hij met behulp daarvan ook de kleine moeilijkheden kan overwinnen die hij op zijn pad naar de rekening tegenkomt. De literatuur over schema's maakt duidelijk dat bij het invullen ervan zekere variaties mogelijk zijn. Als voorbeelden van een variatie op het gezicht-schema wordt verwezen naar de interpretatie van bijvoorbeeld schilderijen van Picasso en van het verhaal over de éénogige cycloop in de Odyssee. Het basisschema vergemakkelijkt de interpretatie van de getoonde variaties danwel van de vertelling.

Naar mijn mening spelen abstracte schema's ook een rol bij het concipiëren van literaire teksten. Laten we als contrast nog eens kijken naar het al eerder genoemde boek van Kelly. Wat de auteur in principe doet, is het voor de verschillende genres aangeven van basisschema's met mogelijke variaties. Ook voor het bedrijven van de liefde bestaat zo'n basisschema, waarop allerlei variaties mogelijk zijn, onder meer afhankelijk van het type spel dat gespeeld wordt (hetero, homo, SM enzovoort). Ook hier gaat het, evenals bij het restaurantschema, om duidelijk voorstelbare zaken, die hun wortels hebben in de maatschappij.

Het lijkt mij niet ondenkbaar dat auteurs bij de conceptie van literaire teksten in hun geest geïnterneerde schema's hanteren, waarvan zij zich veelal niet zo expliciet bewust zijn als Kelly's leerlingen van de basisschema's in *How to Write Erotica*. De schema's van literaire auteurs verschillen van de hiervoor beschreven voorbeelden doordat ze strikt persoonlijk zijn. Ze hangen samen met de retorische strategieën die ik eerder beschreef. Zijn er bepaalde soorten scènes die bij eenzelfde auteur verspreid over zijn oeuvre steeds terugkomen?

Kan een vast stramen worden vastgesteld in ontwikkelingen van verhoudingen, in het verloop van ontmoetingen tussen bijvoorbeeld mannen en vrouwen? Of: bestaan er vaste patronen in opeenvolgingen van handelingen? Of deze gedachte juist is, kan alleen onderzoek uitwijzen. Maar het zou mij niets verwonderen als auteurs veel meer gebruik maken van persoonlijke schema's, hoe klein die misschien soms ook zijn, of van vaste variaties op meer algemene schema's dan men zou denken. In principe geldt hier ook weer het regenzeiltjes-model: een bekende weg raakt een beetje uitgesleten, hetgeen betekent dat het water steeds door dezelfde bedding gaat.

Verskillende schrijfonderzoekers benadrukken dat ervaren schrijvers in hun geheugen beschikken over *opgeslagen probleemrepresentaties* voor typen problemen waarmee ze eerder zijn geconfronteerd en standaardplannen voor de oplossing ervan. Dat is weinig geheimzinnig. Het gaat hier gewoon om ervaring. De ervaring van fictionele schrijvers verschilt vanzelfsprekend in sommige opzichten van die van hun niet-fictionele collega's.

Plan- en intuïtieschrijvers

Globaal gesproken bestaan er twee soorten fictionele schrijvers. De eerste soort ontwerpt, voorafgaande aan het eigenlijke schrijven, een verhaal tot in de finesses. Ik noem ze hier verder 'planschrijvers'. Veel schrijvers van fictieel proza dat een verstrooiende en dus niet een expliciet literaire functie heeft, behoren tot deze soort. Dat laatste wil geenszins zeggen dat literaire schrijvers die volgens vooraf opgestelde plannen schrijven, per definitie als literaire schrijvers niet geslaagd zijn.

De tweede soort schrijvers werkt niet vanuit een volledig ingevuld plan. Hun uitgangspunt is vaak nog ongevormd en laat in ieder geval de mogelijkheid tot nadere invulling. Dit laatste is zelfs een voorwaarde. Het verhaal krijgt niet alleen een uiteindelijke vorm maar ook inhoud en betekenis tijdens het proces van het schrijven. Ik noem deze auteurs 'intuïtieschrijvers', in het besef dat die term niet ideaal is. Want schrijvers van de eerste groep zijn na het ontwerpproces niet klaar: het echte schrijven moet dan nog beginnen. Hoe zorgvuldig ook bijvoorbeeld van tevoren is bepaald wat de inhoud zal zijn van een gesprek tussen twee personages, pas bij het schrijven kan dat gesprek woordelijk ingevuld worden. Eerst in de formulering krijgt het z'n beslag.

Schrijven volgens een vooraf vastgelegd schema betekent dus niet alleen *opschrijven* wat al vaststaat in de geest. Weliswaar ligt een belangrijk deel van

de inhoud klaar, maar pas tijdens het schrijven kan deze tot leven worden gebracht. Bij het ontwerpproces voorafgaand aan het schrijven zullen planschrijvers op dezelfde manier gebruikmaken van de wegen in de hiervoor beschreven landkaart als de intuïtieschrijvers. Schrijvers die werken met plots zullen minder geneigd zijn zich te onderwerpen aan het avontuur van het schrijven zonder van tevoren vastgelegde uitkomst. Lezers die van puzzelen houden, kunnen bij planschrijvers meestal daarom ook ruimschoots hun hart ophalen: in vooraf bedachte romans hangt vrijwel alles met alles samen. Sommige schrijvers ontwerpen ingenieuze schema's. Als er in hun werk op bladzijde 100 een klok luidt, dan hebben we waarschijnlijk al eerder een verwijzing naar die klok gelezen en begrijpen wij later uit het boek dat de klok ook niet zomaar heeft geklonken.

Intuïtieschrijvers stellen zichzelf als het ware ergens op in het landschap van thema's en beelden, dat doorsneden is van retorische structuren en beginnen aan een, meestal moeizame, tocht door de jungle in de hoop dat zij het beloofde land bereiken. Al zoekend, via het systeem van *trial and error*, bouwen zij vanuit de taal hun verhaal op. Bij die schrijvers leidt het ene woord letterlijk naar het andere, roept de eerste zin een tweede op en gaat het verhaal soms een geheel andere kant op dan zij vooraf hadden kunnen voorzien. Ik ben er overigens niet zeker van of schrijvers van de tweede groep per se diepere lagen in zichzelf aanboren dan schrijvers die hun werk van tevoren overdenken. Tenslotte moeten ook planschrijvers in hun geest zoeken naar oplossingen voor thematische en inhoudelijke problemen waarvoor het denkproces hen stelt.

Het essentiële verschil tussen de schrijvers van beide groepen ligt in het gegeven dat intuïtieschrijvers de inhoud heel direct zien voortkomen uit het schrijven zelf. De inhoud hangt volledig samen met de formulering; de formulering brengt betekenissen aan. Het tussenstation van het schrijfplan is uitgeschakeld, en dus zullen tijdens het schrijven zelf de doelen, die de schrijver al werkend voor zich gaat zien, worden bijgesteld. Het schrijven levert daarnaast losse eindjes op, die soms aanleiding geven tot een nieuw verhaal.

Mengvormen tussen beide soorten schrijvers zijn heel goed mogelijk. Planschrijvers kan het overkomen dat zich bij het schrijven zijwegen voordoen die zij van tevoren niet hadden voorzien. En voor intuïtieschrijvers kan al schrijvend een bepaalde ontwikkeling in het verhaal zo duidelijk en dwingend worden dat zij die vervolgens strak volgen.

De intuïtieschrijver kan overal uitkomen. Op zijn zoektocht raakt hij niet alleen verzeild in gebieden die hij met zijn ratio kan bevatten, evenzogoed kan

hij bijvoorbeeld op zijn angsten stuiten of op andere emoties die uit zijn onderbewuste komen en zich in beelden bij hem aandienen. Het in taal dresseren van de verscheidenheid aan materiaal dat zich aandient: voor intuïtief schrijvers ligt daar het grootste avontuur van het schrijven en de reden waarom zij zich iedere keer opnieuw aan de conceptie wagen van een nieuw werk, waarvan de uitkomst nooit bij voorbaat vaststaat. Wanneer de intuïtief schrijver er uiteindelijk in slaagt een tekst te schrijven die hemzelf bevredigt, heeft hij de voor hemzelf juiste combinaties van beelden totstand gebracht. In dat geval heeft hij tevens de juiste vorm gevonden om die combinaties in onder te brengen.

Schrijven als ontdekkingsreis

Iedere intuïtief schrijver kent periodes waarin hij zoekt naar de juiste vorm voor zijn verhaal. Tijdens deze periodes zoekt hij niet alleen naar een gepaste vorm maar ook naar de juiste geestesgesteldheid waarin het verhaal op een als het ware natuurlijke wijze tot ontwikkeling kan komen. Die geestesgesteldheid kan misschien het beste omschreven worden met de term onbevangenheid: ongehinderd in staat zijn een weg te zoeken in de eigen, op het concipiëren van verhalen ingerichte geest. Toch is onbevangenheid op zichzelf onvoldoende. Deze moet namelijk verbonden zijn met het vrijheid scheppende idee dat de schrijver aan iets bezig is dat voor hemzelf nieuw is. Dit betekent dat hij voor zichzelf het gevoel moet hebben dat hij op een ontdekkingsreis is, zij het dat deze zich niet afspeelt in een volstrekt onbekend gebied. Het is een ontdekkingsreis door de eigen ervaringen. Sommige daarvan, die al leken te zijn weggezakt in het geheugen, lichten plotseling op. Andere krijgen door de nieuwe combinatie die zij aangaan, plotseling een andere betekenis. De schrijver ontdekt dus niet zozeer nieuwe werelden, maar zijn eigen wereld. Zoals Livingstone zijn collega Stanley tegenkwam in het oerwoud en meteen wist wie hij voor zich had, komt de schrijver zichzelf tegen. Soms ziet zijn spiegelbeeld er vervormd uit. Op dat moment weet de schrijver dat hij verkeerd bezig is geweest, zichzelf geforceerd heeft originele verbindingen en beelden te creëren. Met andere woorden: de schrijver moet bij het lezen van wat hij geschreven heeft zichzelf intuïtief als zijn evenbeeld herkennen, terwijl dit beeld hem tegelijk kan verrassen. Blijft dit laatste uit, dan is het mogelijk dat hij al werkend is terechtgekomen in al diep uitgesleten sporen, waarover hij al vaak gegaan is bij het schrijven en die hem geen nieuws

meer bieden. Dit kan bijvoorbeeld voorkomen bij een schrijver die vele malen zijn eigen jeugd als uitgangspunt heeft genomen. Het is niet zozeer dat dit gebied opeens leeg zou zijn. Veel meer dreigt het gevaar dat de schrijver al werkend thema's uit die jeugd aansnijdt die hij al eens behandeld heeft, en wel op dezelfde of bijna dezelfde manier als vroeger.

De vrijheid en onbevangenheid van werken kunnen ook belemmerd worden als de schrijver gebieden probeert binnen te dringen waar hij zich niet staande kan houden, bijvoorbeeld wegens een gebrek aan daar opgeslagen ervaringen. Het is dan mogelijk dat hij zich in dit vreemde, maar kennelijk voor hemzelf in eerste instantie toch interessante en aantrekkelijke gebied gaat forceren, op de wijze waarop iemand zonder aanleg voor wiskunde zich forceert als hij dat vak toch probeert te beoefenen. Naar mijn mening is ook de noodzaak het proces van het totstandkomen van een literaire tekst zich te laten afspelen in een 'natuurlijk' gebied, te begrijpen vanuit de theorie over het innerlijke landschap met zijn structuren, retorische strategieën en met ervaringen verbonden beelden. Het gaat er daarbij om dat de schrijver in dit landschap een begaanbare weg vindt.

De wegen in het landschap moeten overigens niet alleen worden voorgesteld als beelden. Ook de retorische structuren zoals ik die hiervoor beschreef behoren ertoe. En vervolgens is daar ook nog de positie die de schrijver op zijn weg door het landschap zal innemen. Gaat hij het enigszins objectiverend beschouwen, zodat hij kiest voor de hij- of zij-vorm? Of betreedt hij het directer, in de vorm van een ik-verhaal? Die 'ik' hoeft niet volledig met hemzelf samen te vallen. Hoe losser de schrijver zich voelt van zichzelf (zelfs als hij dat nooit is), des te vrijer hij zich kan bewegen. Vanuit die behoefte aan vrijheid kan een mannelijke schrijver een verhaal schrijven waarin de 'ik' een vrouw is, en andersom. Maar de keuze voor 'ik' of 'hij' of 'zij', evenals de keuze voor de tegenwoordige of de verleden tijd van schrijven, kan in relatie staan tot de richting die de schrijver in eerste instantie besluit te gaan. Al werkend kan hij veranderen. Net zolang tot hij de voor die bepaalde reis (dus dat verhaal) geschikte persoonsvorm en tijd vindt. Vooral in het begin van de reis is de schrijver betrokken bij een proces van vallen en opstaan, van proberen, verwerpen, opnieuw proberen en uiteindelijk vinden. De vorm moet de schrijver op een gegeven ogenblik als een jas gegoten zitten. Zo niet dan schrijft hij een gemaniëreed verhaal. De vraag is hierbij of er altijd sprake is van een bewuste, vrije keuze, of dat bepaalde ervaringen, een bepaald voornemen, of een bepaald uitgangspunt samenhangen met een daarbij behorende persoonsvorm en tijd.

Persoonsvorm en tijd beïnvloeden ook de stijl. Die moet, zoals de klassieke retorica voorschrijft, passend zijn. Maar de klassieke retorica laat de keuze tussen verschillende stijlen, die verbonden zijn met tekstvormen. Zo werd de ‘verheven’ stijl, waarin ‘indrukwekkende’ woorden op fraaie wijze werden geordend, geschikt geacht voor epos, tragedie en de slotpassage van een belangrijke rede. De ‘lage’ stijl achtte men gepast voor komedie en pastorale poëzie en voor dat deel van een rede waarin het publiek informatie ontvangt over de zaak waarover het gaat.

Bij het literaire schrijven is niet altijd sprake van bewust kiezen. Vaak lijkt het erop dat een bepaalde tekst alleen tot stand kan komen in een daarvoor geëigende stijl, waaraan tijd en persoonsvorm inherent zijn. Bij voorbaat weet de schrijver niet altijd welke combinatie hem het beste zal bevallen. Hij heeft slechts een voornemen en begint ergens. Maar al spoedig ziet hij in dat hij op de verkeerde weg zit. Vervolgens begint hij opnieuw. Tot hij de juiste benadering vindt. Een die past bij wat al in hem aanwezig is. Schrijven is dus niet een kansspel maar een aftasten van de aanwezige mogelijkheden, die zich wel of niet openen wanneer de schrijver vanaf het gekozen uitgangspunt begint te werken. En het vinden van dat uitgangspunt, hoe abstract ook, is afhankelijk van wat in hem leeft, van wat hem bezighoudt. Van de meest concrete verschijningen in de dagelijkse werkelijkheid tot aan de meest abstracte filosofie.

Serendipiteit

Ook serendipiteit, het verschijnsel van de zogenaamde onverwachte vondst, het ‘eureka-gevoel’, kan verhelderd worden met behulp van de bovenstaande noties.

De term serendipiteit werd voor het eerst gebruikt in de achttiende eeuw, door Horace Walpole. Hij ontleende hem aan het sprookje over de drie prinsen van Serendip die op een dag langs de voetsporen van een kameel lopen. De oudste prins ziet dat het gras links van het spoor slecht, droog en afgegraasd is. Aan de rechterkant daarentegen groeit nog steeds sappig gras. Uit deze gegevens concludeert de prins dat de kameel aan het rechteroog blind geweest moet zijn. Andere tekens leveren de drie prinsen de kennis op dat de kameel een tand miste en mank was. Bovendien was het dier aan de ene kant met boter beladen en aan de andere kant met honing. Ook komen de broers er achter, door het op de juiste manier interpreteren van de gegevens, dat de kameel bereden werd door een zwangere vrouw.

Walpole definieerde serendipiteit als: ‘Het door toevalligheden en schranderheid ontdekken van dingen waar niet naar gezocht werd.’ De twaalfde druk van Van Dale omschrijft het begrip als de ‘gave om door toevalligheden en intelligentie iets te ontdekken waar men niet naar op zoek was’, terwijl de wetenschaps-socioloog Merton aan die ontdekking bij toeval nog toevoegt ‘door een theoretisch voorbereide geest’.

In een interview met A.D. de Groot, emeritus-hoogleraar in de methodologie aan de Universiteit van Amsterdam, opgenomen in het boekje *Serendipiteit* waaraan ik bovenstaande gegevens ontleen, beschouwt de interviewer P. van AnDEL het ongeanticipeerde karakter van vondsten als de quintessens van serendipiteit. Bij ‘ongeaanticipeerd’ plaatst De Groot vervolgens een vraagteken. Hij verwijst daarbij naar Pasteur, die zegt dat het geluk van de vondst alleen ‘vorbereide geesten’ bevoordeelt. ‘Dat is niet alleen een kwestie van een bijzonder talent,’ zegt de hoogleraar, ‘maar vooral ook van het “rondlopen” met nietspecifieke, algemene of op heel andere dingen dan je vakproblemen gerichte zoek- en vindprogramma's.’ Creatieve wetenschapsmensen en uitvinders worden, aldus De Groot, getroffen door bijzondere voorvallen. Als zij iets gekks meemaken vragen zij zich meteen af hoe het zit of hoe het mogelijk is.

Belangwekkend is de opmerking over de zoek- en vindprogramma's. Deze komen niet uit het niets, maar zijn het gevolg van het soort werk dat wetenschappers, uitvinders en kunstenaars verrichten. Wij zien dit ook bij schrijvers, die de neiging hebben gebeurtenissen te beoordelen vanuit de vraag ‘Kan ik er iets mee doen?’ Dit ‘er iets mee doen’ is ongetwijfeld weer afhankelijk van schema's zoals in dit artikel beschreven en kan vele kanten opgaan.

Vondsten zijn afhankelijk van wat zich voordoet, en de creatieve geest is ingesteld op het ontdekken ervan, maar het is mijns inziens niet zo dat ‘alles’ altijd maar gebruikt kan worden. Op een bepaalde manier moeten ook vondsten inpasbaar zijn en staan de vondsten dus niet los van het al aanwezige.

De Groot benadrukt dat wie denkgewoonten en denkmethoden (‘werken doeregels’) verabsolueert, minder gemakkelijk tot niet-gezochte vondsten zal komen. Volgens hem is in het domein van wetenschap en technologie dogmatisch en aprioristisch te werk gaan altijd verkeerd. Methodologische regels zijn over het algemeen heuristiek, dat wil zeggen aanwijzingen om langs methodische weg tot ontdekkingen te komen. Het hanteren van methodes als dogma's leidt tot verstarring.

Ook de meeste scheppende kunstenaars hanteren heuristiek. Deze methodes, die in het geval van literaire schrijvers moeten leiden tot voor henzelf

aanvaardbare teksten, zijn in tegenstelling tot wetenschappelijke methodes zeer persoonlijk, al zullen er tussen schrijvers onderling veel overlappingsen zijn. Maar juist de abstracte schema's verschillen. Deze creëren voor iedere schrijver het hoogstpersoonlijke wegenselsel door het landschap van het geheugen, waar ervaringen (en dus ook de ervaring van schrijfvaardigheid) ligt opgeslagen.

Om tot het soort vondsten te geraken waarop het begrip serendipiteit doelt, hebben mensen, en dus ook kunstenaars, een hoge mate van onbevangenheid nodig. Deze onbevangen houding tegenover zichzelf en het in de geest opgeslagen materiaal is nodig om in de geestesgesteldheid te geraken die het betreden en doorzoeken van het innerlijk landschap mogelijk maakt. Onbevangenheid bevordert dat de schrijver niet vastloopt in zijn eigen sporen. Als dat toch gebeurt, kan dat een *writer's block* tot gevolg hebben: de schrijver heeft het gevoel dat hij niets nieuws toevoegt aan wat hij al gemaakt heeft.

Het hierna volgende voorbeeld illustreert dat het doorzoeken van het persoonlijke landschap met de daarbij noodzakelijke onbevangenheid, voor de schrijver tot nieuwe inzichten kan leiden.

Een schrijver die tijdens de Tweede Wereldoorlog in het verzet had gezeten, vertelde mij hoe hij in 1994 ertoe kwam zijn ervaringen als lid van een KP te noteren. Enkele keren was er in de verzetsgroep waarvan hij deel uitmaakte verraad opgetreden. Bij het opschrijven en in samenhang presenteren van de gebeurtenissen begreep hij plotseling, na meer dan vijftig jaar, hoe het verraad destijds in elkaar had gestoken en wie er verantwoordelijk voor waren. Het voorbeeld suggereert dat ervaringen van weleer in een later stadium een samenhang kunnen krijgen die ze daarvoor ontbeerden. Vreemd is dit niet. Het schrijven leidt de schrijver over paden in het geheugen. Sommige van die paden kunnen elkaar kruisen en die kruisingen kunnen plotseling nieuwe betekenis geven aan 'oude' ervaringen. Alleen al het feit dat schrijvers die betekenis geregeld zien ontstaan, maakt duidelijk dat het niet om toeval gaat. Het schrijven brengt de zoekende schrijver duidelijk in een geestesgesteldheid die dieper gaat dan de oppervlakte van de dagelijkse omgang en het dagelijkse praktische nadenken over problemen.

Het voorbeeld illustreert ook de onbevangenheid zonder welke een schrijver niets kan voortbrengen dat hemzelf bevredigend voorkomt. Het feit dat de zoektocht die tot het beschreven inzicht leidde bijna vijftig jaar na de oorlog plaatsvond, suggereert verder dat gebeurtenissen op een gegeven ogenblik emotioneel te zwaar beladen kunnen zijn om onbevangen verwerkt te worden.

Als je eenmaal een deel van een tekst hebt geschreven, dan komt er meestal meer. Tekst levert tekst op, daar zijn schrijfonderzoekers het over eens. Tijdens het schrijven van een verhaal kunnen invallen ervoor zorgen dat de al geproduceerde tekst moet worden bijgesteld, of zelfs weggegooid. Bij het niet-fictionele schrijven is dit niet anders. Ook een niet-fictionele schrijver kan ‘zoekend’ schrijven, dat wil zeggen: zonder bij voorbaat vastliggend werkplan op weg gaan. In het bijzonder zal dit tot verrassende resultaten kunnen leiden als hij veel over een onderwerp weet. Voor de fictionele schrijver spreekt dit zoekende schrijven wellicht meer voor zichzelf. Zijn onderwerp is immers altijd voor een belangrijk deel zijn eigen leven. Daarnaast bergt hij in zijn geheugen kennis van andere fictionele verhalen, manieren van aanpak van andere schrijvers enzovoort. Misschien is daarom het voornaamste verschil tussen de fictionele en de niet-fictionele schrijver dat de eerste, doordat hij voor het vertellen van verhalen gekozen heeft, verplicht is te concretiseren, en wel voortdurend. In zijn werk zal hij mensen creëren, die in vele gevallen afsplitsingen van hemzelf zullen zijn. Schaduwen, zoals die bestonden voor de gevangenen in Plato's grot. En ook hij zoekt naar de werkelijkheid. Dat wil zeggen: naar dat wat hij op dat ene verhelderende moment als de werkelijkheid (hetgeen in dit geval betekent: als het absolute origineel van zichzelf) zal herkennen. Wat kan de schrijver anders doen? Het antwoord luidt: een misschien qua vakmanschap voortreffelijk maar verder volstrekt artificieel verhaal schrijven met of zonder hulp van de een of andere schrijfhulpverlener, iemand als Valery Kelly.

Schrijvers worden vaak geconfronteerd met de vraag: ‘Hoe krijg je het in godsnaam steeds maar weer voor elkaar een roman te schrijven?’ Het antwoord ligt in de opgebouwde ervaring, vergezeld van doorzettingsvermogen en gedrevenheid. Ook ervaring, in het bijzonder ervaring met betrekking tot fictionele vormgevingsproblemen en wat in de klassieke retorica de ‘inventio’ wordt genoemd, het vinden van inhoud, speelt een niet geringe rol. Die ervaring moet een schrijver zich verwerven. Vandaar dat na het spontane, soms bijzonder originele - want door weinig geremde - debuut een periode volgt van zoeken en mislukken. In die periode zit de zojuist verworven maar nog zeer geringe ervaring de schrijver meestal danig in de weg. Ook de afwijzingen in recensies op de door hem gekozen oplossingen hebben hem eventueel bewust gemaakt van tekortkomingen of zijn onzekerheid vergroot. Daarom zal hij zich eerst opnieuw de voor het schrijven noodzakelijke onbevangenheid moeten zien te verwerven die het schrijven van het eerste werk in principe tot

zo'n bevrijdende bezigheid maakte. Dit zal al schrijvende moeten gebeuren. Al schrijvend vergroot hij zijn ervaring en daarmee zijn vaardigheid, hoewel in veel gevallen de pogingen niet onmiddellijk tot glanzende resultaten leiden.

Jongens waren wij...

Het ontstaan van bijzondere zinnen

Voorlopig blijft het gissen hoe en waarom bij het literaire scheppingsproces bepaalde combinaties van beelden tot stand komen. Een en ander heeft ongetwijfeld te maken met preoccupaties van de schrijver, belangstelling die zich ontwikkelt, zaken die hem opvallen en waarover hij meer wil weten. Maar bij het schrijven gaat het niet alleen om combinaties van beelden, maar ook om de wijze waarop deze een verwoording krijgen, daaraan ontlene n zij hun kracht. In het specifieke verbale vermogen bij de lezers via beelden emoties, ideeën en andere beelden op te roepen onderscheiden schrijvers zich van elkaar. Die specifieke verwoording zorgt er ook voor dat schrijvers bij sommige lezers aanhang vinden en door andere juist worden verworpen. Maar hoe komt de verwoording tot stand? Wat doet het eigene van een *stijl* ontstaan? En waar ligt de verklaring voor het ervaringsgegeven dat sommige verwoordingen de schrijver kant en klaar invallen: gegeven paarden die ook na langdurig in de bek kijken hun glans behouden.

Hoe, anders gezegd, kwam Nescio aan zijn beroemde zin: ‘Jongens waren wij, maar aardige jongens’? Het is goed mogelijk dat die zin hem zomaar inviel, dat hij hem cadeau kreeg. Van wie? Zeker niet van een opperwezen of een speciale andere geest die aardige zinnen uitdeelt aan bevriende schrijvers. Hij kreeg de zin dus aangeleverd in zijn geest. Hoefde hij hem vervolgens alleen maar te noteren of ging er toch min of meer een bewust, eventueel razendsnel verlopen, constructieproces aan dat noteren vooraf? In dat geval schreef hij bijvoorbeeld: ‘Aardige jongens waren wij’ of ‘Wij waren aardige jongens’. Of hij schreef: ‘Wij waren nog jongens, maar wel aardig’, of een zin van gelijke strekking. Ook is het mogelijk dat hij eerst noteerde: ‘Aardige jongens waren wij’, waarna hij bedacht dat de jongens die hem voor de geest stonden niet alleen aardig waren maar ook onbedacht of brutaal of wat hij zich ook voorstelde bij ‘jongens’. Na enig wikken en wegen kan dus de beroemde zin gevormd zijn, waarna de schrijver besliste dat het zo goed was.

Ook dat is een merkwaardig ervaringsfeit. Op een gegeven moment beslist de schrijver dat een geschreven zin precies de zin is die hij wilde schrijven. Gedachten krijgen altijd pas hun vorm in de verwoording. De verwoording.

met andere woorden, is de definitieve gedachte. Gelukkig hebben wij hier niet te doen met een vraagstuk als dat van de kip en het ei. Het kan nooit de vraag zijn wat er het eerst was, de gedachte of de verwoording. De verwoording *is* de gedachte, en de voorlopige verwoording van een voorlopige gedachte is ook nooit meer dan dat. Niemand kan van tevoren verwoorden wat hij nog verwoorden moet.

De conclusie ‘dit is de door mij gewenste zin met de juiste daarin vervatte gedachte’, komt dus altijd achteraf tot stand. Voor een deel kan de ratio daarover beslissen. Sommige verwoordingen worden op taaltechnische gronden herkend als onvoldoende: bijvoorbeeld als ongrammaticaal of als een te ingewikkelde constructie.

Maar bij schrijvers en in het bijzonder literaire schrijvers is er nog een andere instantie die beslist. Deze is niet gebaseerd op logisch nadenken maar op wat ik hier grofweg omschrijf als ‘stijlgevoel’. Het stijlgevoel is voor literaire schrijvers bepalend bij de vaststelling welke zinnen wel en welke niet kunnen gelden als eindprodukt. ‘Wij waren weliswaar jongens, maar dan toch wel aardig’ is een van de mogelijk door Nescio fout bevonden constructies. ‘Jongens waren wij, maar aardige jongens’ moest het voor hem uiteindelijk zijn.

Het is, zoals gezegd, echter ook goed mogelijk dat Nescio aan zijn schrijftafel ging zitten, zijn vulpen openschroefde, zich concentreerde, en noteerde: ‘Jongens waren wij,’ en hij schreef erbij ‘maar aardige jongens’. Met die zin heeft hij tienduizenden mensen getroffen en waarschijnlijk ontroerd. Is dat talent? Het is niet eens zeker dat hij zelf de later zo beroemd geworden zin als bijzonder herkende.

Literaire vondst of aanstellerij?

Hoe komt een bijzondere zin tot stand en *waarom* is juist deze de specifieke zin geworden? Hoe gaat zo'n proces in zijn werk? Sommige mensen produceren, schrijvend of mondeling, de ene zin na de andere zonder dat ooit een van die zinnen als bijzonder wordt herkend. En ook veel bijzondere zinnen zullen zich nooit de faam verwerven van die beginzin van Nescio's *Titaantjes*. Het tweede deel bijvoorbeeld van de zin ‘Haar agenda loopt vol tot de lente, het gat van ongedefinieerde tijd wordt weggewerkt’ is, bezien vanuit het perspectief van dagelijks taalgebruik ongetwijfeld bijzonder, maar voor sommigen is het misschien wel een aanstellerige manier van zeggen dat je het druk hebt of krijgt.

Het kan ook heel goed zijn dat er lezers zijn die dit ‘wegwerken van ongedefinieerde tijd’ juist als een prachtige en zeer scherpe metafoor ervaren, vooral mensen met snel vollopende agenda's, die nu opeens begrijpen wat hen zo blij maakt wanneer zij weer een nieuwe afspraak bijschrijven: dan wordt al die tot dan toe ongedefinieerde tijd weggewerkt. Misschien doet de metafoor hen opeens begrijpen waarmee zij hun hele leven lang bezig zijn. De metafoor leidt hun begrip eventueel zelfs nog verder: het leven is eigenlijk maar een onderdeel van de leegte, tenzij zij die opvullen met afspraken. Als een lezer op de laatste manier reageert, ja, dan kunnen we zeker zeggen dat het een bijzondere zin is, een zin waarin op een specifieke manier een visie verwoord wordt. En omdat het zo'n beetje de afspraak is dat literatuur specifiek verwoorde visies bevat en dat het juist ook de opdracht is van literatoren om visies op een specifieke manier te verwoorden, zullen de bewonderaars van deze metafoor zeggen dat hier een belangrijk schrijver aan het woord is.

Daar komt nog iets bij: de geciteerde zin kwam ik niet tegen in het een of andere stuk ongevraagd drukwerk, maar in een als literair gepresenteerd boek, uitgegeven door een literaire uitgeverij van naam. Dus lezers van de zin zullen helemaal niet pas na lezing zeggen: dit is literatuur. Die lezers nemen immers bij voorbaat aan dat de zin literair bedoeld is. Dat maakt het eigenlijk gemakkelijker. Zij zijn een literair boek gaan lezen, komen die zin tegen, verwachten het ook dat zij zinnen zoals deze tegenkomen, en vinden hem prachtig. Of niet natuurlijk. Lezers die de zin, zelfs met de voorkennis dat hij door een literaire schrijver geschreven is, nog altijd aanstellerig vinden, besluiten op grond daarvan (en misschien omdat zij in het boek nog meer van dergelijke zinnen zijn tegengekomen) dat hier een slechte schrijver aan het woord is.

De beslissing ‘literaire aanstellerij’ of gewoon ‘slechte literatuur’ wordt er overigens niet gemakkelijker op als de verschijning van het boek met gunstige publiciteit gepaard is gegaan. Of als het om een schrijver gaat die ‘algemeen’ als belangrijk wordt beschouwd. Of als de schrijver een belangrijke literaire prijs heeft gewonnen en daardoor dus met een soort literaire KEMA-keur rondloopt.

Wellicht zal een enkele lezer inmiddels benieuwd zijn uit welk boek de agenda-zin afkomstig is. Wanneer ik de namen van boek en schrijver geef, kan dit vervolgens uiteenlopende reacties uitlokken. Van ‘dat verwondert mij niets’, tot ‘hoe is het mogelijk dat zo'n schitterende schrijver zich op die manier vergaloppeert’. Maar alvorens de bron wordt genoemd, moet iets anders worden opgemerkt. Ik heb de zin geheel los van zijn context geciteerd. Het is heel goed mogelijk dat in de totale context van het boek de metafoor perfect

op z'n plaats is, en bijvoorbeeld zeer scherp een geestesgesteldheid van de hoofdfiguur uitdrukt. Of dat zo is, weet ik niet. Ik heb de zin namelijk met opzet uit een boek gehaald dat ik niet gelezen heb. Dat ik *Overwinteringsdagboek* (1990) van Brigitte Raskin uit de kast haalde, is niet geheel willekeurig. Ik zocht namelijk een boek van iemand die, weliswaar voor een ander werk, recentelijk was onderscheiden met een prijs. Niet zo maar de eerste de beste dus. Daarom onthoud ik mij van een eindoordeel over Raskins zin, die ik op het eerste gezicht enigszins gezocht vind. Vaak zien wij dat literaire recensenten die lezers willen laten zien hoe slecht een auteur schrijft, zinnen citeren uit het werk dat hun toorn heeft opgewekt. Een gemakkelijke manier om te scoren. Die zinnen zijn buiten hun context geplaatst en soms ziet de lezer van de recensie helemaal niet wat er fout aan is.

Is stijl echt alleen maar persoonlijk? En loopt iedere poging er iets meer in algemene zin over op te merken altijd uit op een fiasco?

Misschien kunnen wij het probleem ook anders benaderen door de vraag te stellen: zouden er lezers zijn die Nescio's zin, zelfs na een toelichting over de bijzondere aard ervan, toch gewoon slecht blijven vinden? Ook hier moeten we natuurlijk de context bij het eindoordeel betrekken. Maar de stilistische waarde van Nescio's werk in zijn geheel is onomstreden. Natuurlijk, er zullen altijd lezers zijn die zich er niet in vinden en lezers die ook hem maar een aansteller vinden. Maar Nescio's teksten zijn als het ware door de tijd gewassen. Ze gaan al zo lang mee en ze schittereren nog steeds. Voor degenen die er oog of gevoel voor hebben. En in de loop der decennia hebben zeer velen oog gehad voor de waarde van de stijl van Nescio en velen hebben die stijl niet alleen maar bewonderd: de manier van schrijven heeft hen ook ontroerd. De stijl heeft hun emoties gevoed. Nescio's melancholie is gestold in zijn teksten. En die melancholie kan alleen zo lang hebben standgehouden door de specifieke manier van verwoording.

Het voorgaande komt neer op het volgende: sommige schrijvers weten zeer veel lezers te treffen. Een relatief klein deel van die schrijvers overleeft de eigen tijd en leeft voort. Andere schrijvers slaan slechts aan bij een veel geringer aantal lezers. Ook van hen zijn er enkelen die, door de tijd heen nog steeds bij een kleine groep lezers, blijven voortbestaan. En dan bedoel ik niet voortbestaan op de wijze waarop voorgeschreven klassieken nog ieder jaar met lange tanden door scholieren worden gelezen. Maar voortbestaan zoals dat gebeurt bij Nescio, Elsschot, Proust, Flaubert en bijvoorbeeld Crone. De laatste als voorbeeld van een schrijver met een door de jaren heen kleine groep aanhangers, die echter blijft bestaan.

Alles wat modieus is, valt af. Vaak blijkt het modieuze karakter al na een paar jaar. De tijd is helemaal niet meedogenloos, maar de tijd gaat verder, als water dat alles wat niet vast genoeg zit zonder pardon meespoelt.

Maar hoe herken je een werkelijk bijzondere schrijver, waar de aanwas van ‘bijzondere’ schrijvers, die net zo snel weer verdwijnen, niet meer bij te houden valt? En hoe herken je een bijzondere zin? Wat maakt het bijzondere, het universele uit van de zin ‘Jongens waren wij, maar aardige jongens’? En trouwens, is het wel zo'n bijzondere zin, hij is toch eigenlijk heel eenvoudig?

De ontwikkeling van beoordelingsnormen

Het herkennen van geschreven zinnen als bijzonder, begint altijd bij de schrijver zelf. De schrijver schrijft en beoordeelt vervolgens zijn werk. Niet alleen ervaring vertelt hem of de tekst die hij tot stand heeft gebracht goed is. Een tekst kan, eventueel voor de buitenwereld, geslaagd zijn als de schrijver hem zelf afwijst. Bij dat afwijzen speelt ervaring een rol, maar schrijvers kunnen zelf vaak niet of niet volkomen vertellen waarom zij tot de afwijzing van een tekst komen en dus ook niet het omgekeerde, waarom zij hun goedkeuring hechten aan een tekst die zij geschreven hebben.

Hoe komt het dat schrijvers soms heel zeker *weten* dat hun tekst goed is zoals hij er staat en dat vervolgens niemand aan die wetenschap kan tornen? Dat is niet alleen gelijkhebbigheid of eventueel bekrompen domheid. Het is veel meer het samenvallen van het resultaat met het stelsel van wat ik in het vorige hoofdstuk landkaarten en strikt persoonlijke schemata heb genoemd. Al werkend aan een oeuvre ontwikkelt zich, met andere woorden, in de schrijver een stelsel van waarden en normen, van wegen die wel en wegen die niet begaan kunnen worden. Van dat stelsel is de schrijver zich niet aan de oppervlakte van zijn geheugen bewust. Het ligt niet voor hem klaar, zoals het stratenplan van Amsterdam of Bussum voor iedereen klaarligt. Toch moet er een dergelijk plan zijn. In dat plan kan de schrijver verstrikt raken, verdwalen. Maar als hij de juiste wegen vindt, dan weet hij ook intuïtief zeker dat hij op het goede spoor zit. Het innerlijke stelsel ligt ook niet klaar vanaf het moment dat iemand besluit dat hij verder als schrijver door het leven zal gaan. Zo'n stelsel ontwikkelt zich, breidt zich uit, vormt hoofd- en zijwegen en verbindingen daartussen die soms helder verlicht, dan weer akelig donker zijn.

Dus ook de concretisering die ik gebruik bij mijn poging enig zicht te verschaffen op het literaire scheppingsproces, maken deel uit van dat stelsel, mijn persoonlijke stelsel. Als die concretisering vervolgens in staat zijn het denken van de lezer te stimuleren, dan zijn ze niet voor niets gebruikt en hebben ze daarmee een universeler zeggingskracht gekregen dan wanneer ik de enige zou blijven die ze begreep. Iets dergelijks moet ook met formuleringen aan de hand zijn. Want de schrijver ontwikkelt niet alleen beelden en wegen die naar nieuwe concretisering leiden voor algemene gewaarwordingen als liefde, eenzaamheid en angst, maar ook zijn persoonlijke schrijverstaal, zijn 'schrijversidelect'. Die persoonlijke manier van uitdrukken kan een vorm bereiken die overkomt bij een grote of grotere groep lezers, die de emoties en ideeën achter de verwoordingen herkennen en misschien door die verwoordingen een scherpere kijk krijgen op de zaken waarmee zij emotioneel of intellectueel bezig zijn.

Waar ligt het aan dat een lezer de combinatie van beelden en verwoordingen die een tekst literair maakt, herkent als voor hem uniek? En hoe is het mogelijk dat een tekst de lezer opeens kan ontroeren, zoals de zin van Nescio mij op een bepaalde manier ontroert, zonder dat ik het wezen van die ontroering kan uitleggen? Hoogstens kan ik een beschrijving geven van de opbouw van die zin, met enkele mogelijke interpretaties. Maar dat is niet alles. De kern van de ontroering blijft onverklaarbaar. Als het wel mogelijk zou zijn die volledig bloot te leggen, rationeel te verklaren, dan zou de ontroering weleens als sneeuw voor de zon kunnen verdwijnen. Wat dat betreft is een literaire tekst niet anders dan muziek.

De schrijver en zijn amateurtoneel

Het gebruik van paralinguïstische verschijnselen

Schrijvers die dialogen in hun verhalen opnemen, zien zich voor het probleem gesteld dat zij de gesprekken tussen hun figuren van verbindingen moeten voorzien. Doen zij dat niet en valt de dialoog langer uit, dan verandert het verhaal in een opeenvolging van gesproken zinnen. Dat is meer de vorm van de tekst van een toneelstuk. Wordt een toneeltekst uitgevoerd, dan zullen de acteurs niet achter elkaar de zinnen opzeggen, maar ook handelingen uitvoeren. Ze maken een wandelingetje over het toneel, steken een sigaret op, of keren zich verongelijkt af. Het bedenken van de handelingen die de tekst ondersteunen en reliëf geven is vaak ook een taak van de regisseur. Deze is er in het algemeen niet op gesteld dat de schrijver van het stuk zelf allerlei regie-aanwijzingen invoegt, zoals ‘zij kijkt hem met een melancholieke blik aan’. Of er wel of niet melancholiek gekeken wordt, dat bedenkt de regisseur, in samenspraak eventueel met de spelers, liever zelf. Die spelers zeggen ook niet zozeer de tekst op, zij dienen zich de gedachteninhoud daarvan eigen te maken. Dat is het moeilijke van acteren. Als iemand in het normale leven teksten produceert die hij vergezeld doet gaan van gebaren of melancholieke blikken, dan *weet* hij waarom hij een bepaalde handeling, gebaar of blik bij de tekst voegt. Acteurs werken met teksten van anderen. Zij moeten dus, willen zij die tekst adequaat spelen, zich de gedachtenwereld bij die tekst eigen maken. Als dat eenmaal het geval is, kunnen zij de bijbehorende gebaren en dergelijke op de wijze van het leven zelf produceren.

Schrijvers van teksten die allereerst bestemd zijn om gelezen te worden, hebben geen acteurs tot hun beschikking. En daarom schrijven zij bijvoorbeeld:

Je zult wel niet je hele leven bij mij blijven’, zei ze. Zij keek hem met een melancholieke blik aan.

Ja dat ligt voor de hand, denkt de lezer, die uit het voorgaande deel van het verhaal allang heeft begrepen dat de vrouw die deze zin uitspreekt er helemaal niet op zit te wachten dat haar minnaar binnenkort weer vertrekt. Dus dat ze bij het uitspreken van de zin enigszins melancholiek kijkt, ligt voor de hand.

In dat geval hoeft de schrijver het er dan ook niet bij te schrijven. Laat de lezer zelf beslissen hoe de vrouw kijkt. Schrijf hem niet alles voor. Of: geef de dialoog een zodanige vorm dat de lezer bijna, zij het onopvallend, gedwongen wordt zich de vrouw als melancholiek voor te stellen. Het laatste is de kunst. De aandacht van de lezer richten, zijn denken vullen met voorstellingen: dat is goed schrijven.

Non-verbale middelen die door taalgebruikers bewust of onbewust gehanteerd kunnen worden ter ondersteuning van hun bedoelingen, zoals gebaren, intonatie, houding en gezichtsuitdrukkingen, noemen we paralinguïstische verschijnselen. Wanneer een schrijver het nodig acht dialogen paralinguïstisch te begeleiden, dan ervaart hij ongetwijfeld dat de weergave ervan in taal niet gemakkelijk is. De meeste schrijvers bedienen zich daarom van vastliggende omschrijvingen, die meestal al zo vaak gebruikt zijn dat ze clichématig aandoen. Hoe ziet bijvoorbeeld de hierboven opgevoerde ‘melancholieke blik’ eruit? Wie dit op het eerste gezicht geen enkel probleem vindt, zou eens moeten proberen zo'n blik op te zetten. Iedereen kan de moeilijkheidsgraad daarvan bij zichzelf eenvoudig vaststellen voor de spiegel. Neem bijvoorbeeld de proef op de som met de zin die ik hierboven neerschreef: ‘Je zult wel niet je hele leven bij mij blijven.’ Spreek deze eerst zo neutraal mogelijk uit en daarna nog een keer met een melancholieke blik in de ogen.

Opnieuw die zin, maar nu ‘met een olijke twinkeling’, of eventueel ‘hoopvol’, of ‘spottend’. ‘Sprak zij spottend.’ Het is moeilijk om dergelijke gemoedsaandoeningen in een blik tot uiting te brengen.

Gemakkelijker wordt de weergave van paralinguïstische verschijnselen wanneer de facto wordt aangegeven op welke manier de intonatie aangebracht of het gezicht vertrokken moet worden: ‘Sprak zij hees’ of ‘frosend’: dat valt te doen; moeilijker is alweer ‘Met een gemeen lachje om de lippen’.

De letterlijke inhoud in een ander licht

In de volgende zin, uit *Allard Morrema* (1946), ‘een verhaal voor grote jongens’ door Evert Zandstra, is de toevoeging ‘streng’ een terechte aanwijzing, omdat hij de voorafgaande aansporing verandert in een bevel.

Allard staat op. - Stabij, pas op de ark, zegt hij streng. De kleine hond kijkt hem met zijn pientere oogjes verdrietig aan. Hij weet wat die woorden betekenen: - Blijf jij hier. De baas gaat uit. (pagina 75)

In de onderstaande door mij bedachte zin kan de toevoeging ‘streng’ net zo goed achterwege blijven.

‘Racisten zijn verwerpelijk’, zei ze.

Deze zin is in alle opzichten streng: inhoudelijk en qua vorm. Daar hoeft geen aanwijzing bij die de interpretatie stuurt, tenzij de schrijver wil aangeven dat de spreker iets zegt dat hij niet meent of op een andere manier bedoelt:

‘Racisten zijn verwerpelijk’, zei ze met een ironische ondertoon in haar stem.

De toevoeging spoort de lezer aan de uitspraak in een ander licht te plaatsen dan de letterlijke inhoud ervan doet vermoeden. Daarbij moet dan worden opgemerkt dat het enig acteurstalent vraagt om een ironische ondertoon in de stem te laten klinken. Toch zal de gemiddelde lezer van deze zin ervaring hebben met mensen die dat inderdaad kunnen. Daarom is de ‘ironische ondertoon’ een zinnige toevoeging, die de lezer bij de interpretatie van de uitspraak helpt. Zelfs als de lezer zich niet zou kunnen voorstellen hoe een ironische ondertoon precies klinkt, begrijpt hij uit de toevoeging dat hij de zin niet als ‘streng’ gezegd moet interpreteren.

Ook in de hierna volgende zin, uit Raskins *Overwinteringsdagboek*, helpt de toevoeging de interpretatie van de uiting.

‘Communicatiekansen genoeg’, voegde hij eraan toe met een ironisch gebaar naar het geschetter vanuit de kamers. (pagina 73)

Wel zitten wij hier, nog meer dan bij de ironische ondertoon, met de vraag hoe een ‘ironisch gebaar’ er uitziet. Maar lezers met enige aanleg voor mime zullen dat uiteindelijk wel kunnen bedenken. Het gaat er maar om dat de toevoeging ‘ironisch gebaar’ op zichzelf niet vreemd is, hoewel zij een beroep doet op het voorstellingsvermogen van de lezer. Maar ook hier geldt dat de lezer, bij het in gebreke blijven van zijn fantasie, begrijpt dat het om een ironische uiting gaat.

Regie-aanwijzingen die niet door de beugel kunnen, vallen meteen op. Pulplectuur en ouderwetse kinderboeken vormen hiervoor een onuitputtelijke bron: ‘Arendsoogs mond viel open van verbazing.’ Wie heeft deze in boeken veelvuldig voorkomende toevoeging wel eens in werkelijkheid waargenomen?

Of, eveneens uit *Arendsoog in de knel*: ““Ziezo”, zei Warton, terwijl hij handenwrijvend binnenkwam.’ In de werkelijkheid wordt er waarschijnlijk veel minder tevreden in de handen gewreven dan in boeken waarin schrijvers zoeken naar een toevoeging waarmee zij een geschreven zin met de tevredenheid van de spreker kunnen laden. Wie heeft er wel eens ‘goedkeurend gemompel’ gehoord en ‘erbarmelijk zuchten’? In plaats van ‘zei hij’ komen wij bij schrijvers die hun dialogen niet voldoende suggestief kunnen opbouwen vaak ‘bitste hij’, ‘snoefde hij’, ‘prees hij’ en ‘vroeg hij triomfantelijk’ tegen.

Vaak zijn het gemoedsaandoeningen die in de paralinguïstische toevoegingen een verwoording krijgen. Zo worden dialogen tijdens seksuele opwindning meestal uitgesproken onder schor gemompel, terwijl in het bijzonder vrouwen in dergelijke situaties antwoorden met neergeslagen ogen, hetgeen meestal voorafgaat aan huiveren en hevig beven.

Schrijvers maken dus gebruik van verduidelijkende toevoegingen om misverstanden over hun bedoelingen te voorkomen. Toch blijven het lapmiddelen, om het werkelijkheidsgehalte van verhalen te verhogen. Hoe beter de schrijver, hoe minder en in ieder geval hoe subtieler deze toevoegingen, ben je geneigd te zeggen. Onmiskenbaar is dat goede schrijvers er zo spaarzaam mogelijk gebruik van maken.

Gesprekshandelingen

Een andere soort standaardtoevoegingen geeft handelingen weer die tijdens een gesprek worden uitgevoerd. ‘Hij raakte haar even aan.’ ‘Hij legde zijn hand op die van Karel.’ Of: ‘Hij stak een sigaret op.’ Vele lezers van *Bij nader inzien*, de vermaarde roman van J.J. Voskuil, herinneren zich van de eindeloze gesprekken in dat boek vooral dat er nogal eens een sigaret wordt opgestoken of een pijp gestopt. De schrijver achtte de beschrijvingen van die handelingen kennelijk nodig om de dialogen even te onderbreken. En dat ligt voor de hand. Lange gesprekken werken vermoeiend op de lezer en als ze niet steeds op de een of andere manier worden onderbroken, komt dat de elegantie van het verhaal meestal niet ten goede.

In principe kan een schrijver alleen zijn toevlucht nemen tot het steeds herhalen van dezelfde handeling als dit extra informatie oplevert. De lezer kan natuurlijk opmerken dat rokers nu eenmaal als rokers beschreven moeten worden. Daar valt weinig tegenin te brengen. Maar de expliciete herhaling van het manueel van het opsteken van sigaretten en het, soms ‘nervuus’ roken

is alleen zinvol als de schrijver de bedoeling heeft er een dwangneurose mee aan te geven.

De taalfilosoof Grice formuleerde een aantal maxims die bij adequaat taalgebruik van kracht zijn. Een van die maxims is dat van 'kwantiteit': zeg niets meer maar ook niets minder dan nodig is. Voskuil zou dat maxime dus geschonden kunnen hebben door het steeds maar herhalen van hetzelfde.

Bij nader inzien valt het roken in de roman wel mee. Maar het gegeven dat zoveel lezers zich juist dit herinneren, zou er toch op kunnen wijzen dat deze onderbrekingen van de dialogen hun als onnodig zijn bijgebleven. Maar het zijn waarschijnlijk, constateer ik bij het opnieuw lezen in het boek, niet alleen de verwijzingen naar roken die lezers tot hun herinnering hebben gebracht. *Bij nader inzien* beslaat 1200 bladzijden en veel van die bladzijden worden ingenomen door gesprekken. De auteur heeft dus zijn uiterste best moeten doen om die gesprekken te onderbreken door handelingen in te voegen en daarom wordt er veel met joppers geworsteld en staat de ene persoon langzaam dan wel verongelijkt op, terwijl de andere zich juist triomfantelijk laat terugzakken, wordt er gesproken met pruilmonden, met armen gezwaaid, voortdurend om zich heen of langs anderen naar buiten gekeken, gehoofdschud, worden er met weggetrokken gezichten glimlachen geprobeerd, trillen stemmen of heeft men plotseling iets schichtigs in de blik.

Bij nader inzien is een boek dat door veel deskundigen hoog geschat wordt. En zo erg zijn al die toevoegingen nu ook weer niet. Ze vallen vooral op als je erop gaat letten. En dat is natuurlijk toch opvallend, omdat je in veel literaire boeken zorgvuldig moet zoeken voordat je er een tegenkomt. Potsierlijk wordt het pas wanneer de dialoog begeleidende toevoegingen ook nog eens op zichzelf extra clichématig uitvallen.

Romantische gemeenplaatsen

Zoals Valery Kelly een schrijversgids voor erotisch proza biedt, leggen Jean Kent en Candace Shelton zich erop toe schrijvers van romantische verhalen een handje te helpen. Laatstgenoemde auteurs hebben al helemaal geen vertrouwen in het taalscheppend vermogen van hun leerlingen. Hun boek *The Romance Writers' Phrase Book* biedt meer dan 3000 gemeenplaatsen die in dit soort verhalen gebruikt kunnen worden, gerangschikt op onderwerpen als fysieke kenmerken van mannen en vrouwen, bewegingen van en met verschil-

lende lichaamsonderdelen, humor, stemmen, emoties, seks en kleuren. Een onthullend werk, dat laat zien hoe gemakkelijk het is een romantisch verhaal te schrijven. Het komt er slechts op aan het verhaal en de dialogen daarin te voorzien van spanning opwekkende, beschrijvende zinnnetjes. Wat Kent en Shelton daaronder verstaan, laten zij zien door de zin ‘He reached out and touched her arm’ eenvoudig te veranderen in: ‘A tingling of excitement raced through her as his fingers trailed sensuously down her arm.’ Het wel of niet voldoende toevoegen van dit soort zinnen, laten zij hun lezers weten, betekent het verschil tussen mislukking en succes. En kennelijk is het gebruik van dit soort gemeenplaatsen ook inderdaad een absolute noodzaak om bij de lezers van romantische verhalen in de smaak te vallen. De gemeenplaats dus als veilige haven, volkomen tegengesteld aan de pogingen van literaire schrijvers die gemeenplaatsen te vermijden. De volgende zin trof ik bijvoorbeeld aan in het bouquetverhaal *Kus in de regen*:

‘Je bent zo mooi’, mompelde hij terwijl hij voorover boog en tergend langzaam zijn tong rond haar tepels liet gaan.

Kent en Shelton geven in het hoofdstuk ‘Sex’, onderafdeling ‘Lovemaking’ een grote variëteit aan handelingen, waarvan de gemiddelde mens toch wel zal wensen dat hij ze niet allemaal achter elkaar hoeft af te werken. In ieder geval vinden we daar omschrijvingen als ‘his lips touched her nipple with tantalizing possessiveness’, ‘his lips brushed her nipples’, en dergelijke verwoordingen voor erotische sensaties. Een zin als

Als enige prettige herinnering aan die nacht restte haar de geur van zijn schaamhaar en geslacht, onfris na een dag werken en uren drinken.
(Raskin, *Overwinteringsdagboek*, pagina 47)

zullen we in een romantisch verhaal dan ook niet snel tegenkomen en, vanwege de on-erotische connotatie, waarschijnlijk evenmin in een puur erotisch verhaal. Hetzelfde geldt voor de volgende uit het leven gegrepen, zij het weinig romantisch verwoorde passage:

Zijn handen kropen onder haar trui, de hare in zijn gulp. Ze zeiden niets, ze kneedden. (Idem, pagina 47)

Bij Raskins zinnen kan de lezer bepalen of hij ze in literaire zin wel of niet geslaagd vindt. Het contrast met de receptuur van Kent en Shelton is duidelijk. De beschrijvingen in *the Romance Writers' Phrase Book* leren schrijvers hoe zij het verbale equivalent van het bekende schilderij met het zigeunermeisje moeten ontwerpen.

In het hoofdstuk 'Voices' voeren Kent en Shelton nog een aantal paralinguïstische verschijnselen op, bedoeld als vaste begeleiders van de dialogen die zelfs romantische schrijvers nog zelf moeten verzinnen. De nadruk ligt hier vanzelfsprekend op toevoegingen die emoties uitdrukken 'he spoke in an odd, yet gentle tone', 'her voice was fragile and shaking'. Ook komen aanduidingen voor als 'his deep-timbred voice', 'he said in a deep tone' of, om aan te duiden waar het bij die lage, warme stemmen om gaat: 'his voice was low and purposefully seductive'. Ja, wat dat betreft kom je niet ver met een piepstem of een hoge stem zonder het 'rich timbre' van de 'mellow baritone'. Vrouwen die het in romantische boeken goed doen, hebben een stem die gekwalificeerd kan worden als 'low, silvery', of 'deep and dusty'. *Dusty?*

In een bespreking van het boekenweekgeschenk 1995, de roman *Serenade* door Leon de Winter wijst Arnold Heumakers er ironisch op dat in de roman heel wat valt af te lezen van ogen, blikken en gezichten: "Gebleekte ogen die te lang in het gezicht van de eeuw hebben gekeken' worden afgewisseld met "ernstige gezichten die dof het lot toonden dan hen had getroffen". Een paar "mongoolse ogen die niet om medelijden bedelden" hebben we dan al achter de rug,' gaat de boekbespreker verder, "de onschuldige wijsheid van haar blik" en "de onweerstaanbare kracht die ik in mijn moeders ogen meende te zien" staan ons nog te wachten.*

Naar gebleekte ogen die te lang in het gezicht van de eeuw hebben gekeken, moeten wij lang zoeken in *The Romance Writers' Phrase Book*, maar 'raw hurt glittered in those dark eyes', 'her eyes clouded with visions of the past', en nog zo'n tweehonderdvijftig voorbeelden van wat ogen allemaal kunnen uitstralen en teweegbrengen, laten zien dat de door Heumakers als voorbeelden van slechte literatuur geciteerde passages variaties zijn op een eindeloos bekend thema. Het ligt daarbij toch geheel aan de lezer of hij zich door zulke metaforische omschrijvingen laat meeslepen of ze, net als Heumakers, afwijst.

* Arnold Heumakers, 'Boekenweekgeschenk met visie', *de Volkskrant*, 15 maart 1995.

Uit de lange lijst onder 'Voice' gerangschikte paralinguïstische aanduidingen kunnen schrijvers vooral leren hoe deze al snel te veel weergeven: 'his voice was heavy with sarcasm'; 'his voice faded, losing its steely edge'; 'there was a cold edge of irony in his voice'. De poging precies te zijn leidt hier tot de volstrekte clichés die niet voor niets als zodanig worden opgenomen in de uitputtende lijsten die Kent en Shelton afdrukken. Goede schrijvers zullen vooral trachten hun dialogen zodanig op te bouwen dat de lezers ironie, sarcasme of eventueel tederheid uit de woorden zelf kunnen opmaken, zodat de schrijver ze niet hoeft te vermelden.

Soms zijn de marges tussen aanvaardbaar en onaanvaardbaar klein. Misschien is het beste criterium uiteindelijk de frequentie waarmee het soort aanwijzingen dat Kent en Shelton geven door schrijvers worden uitgevoerd. Als goede schrijvers met paralinguïstische aanwijzingen werken, dan doen ze dat terughoudend. Ik heb er voor de zekerheid *Madame Bovary* even op doorgebladerd. En het klopt.

Schrijven en geschreven worden

Waarom schrijft een schrijver?

Sommige boeken moet je gelezen hebben. Dat is een dwingende eis om deel te kunnen uitmaken van de groep die dat boek ook gelezen heeft en waarvan ieder van de leden voor de beslissing stond het bewuste boek te kopen of te lenen. Toch moet één opinie-leider de anderen vooraf zijn gegaan. Hij of zij was het die in eerste instantie de opinies van de collega-opinie-leiders richtte, waarna ze allemaal bij elkaar zoveel publiciteit veroorzaakten dat de kudde lezers niet meer om het uitverkoren werk heen kon.

Gaat het onveranderlijk zo, bij bestsellers, bij weer een nieuwe *hype*? Soms lijkt een bosbrand niet sneller dan een slak vergeleken met de verwoestende snelheid waarmee de mare van het nieuwste meesterwerk om zich heen grijpt. En omdat het gerucht zo snel gaat, weet al gauw niemand meer wie de ontdekker van dat meesterwerk was en daarom lijkt het alsof alle opinievormers en smaakmakers op hetzelfde moment zijn opgestaan om de groep nieuwsgierigen aan te voeren die de nieuwste ongekroonde koningin of koning van het geschreven woord naar de plaats geleidt waar iedereen haar of hem voor korte tijd mag bewonderen. De ware bestseller is in ieder geval een boek dat meer mensen elkaar aanprijzen dan het lezers heeft.

Lezers worden iedere keer opnieuw geconfronteerd met boeken die ze beslist gelezen moeten hebben. Voor schrijvers is het anders. Iedere schrijver ziet zich telkens weer voor de uitdaging geplaatst het boek te schrijven dat hij geschreven wil hebben. Meestal weet hij vooraf niet welk boek hij wil schrijven. Dat *dit* het boek is dat hij bedoelde, kan hij pas achteraf vaststellen. En meestal ontstaat op dat moment het voornemen een boek te schrijven dat nog veel meer dan het meest recente de tekst zal zijn waarvan hij later zal vaststellen dat dit het boek was dat hij wilde schrijven.

Het boek dat de schrijver wil schrijven en misschien ooit, voor zijn eigen gevoel, schrijft, staat los van de bewondering door lezers. Die komt pas daarna, evenals de pijn om het gemis van die bewondering, de jaloezie eventueel op gelukkiger collega's. Maar aan het begin, voordat de eerste lezer de illusie

van de schrijver aan het wankelen brengt, bestaat alleen de eigen goedkeuring, een intuïtieve zekerheid die zegt dat het zo goed is.

Redenen om te schrijven

Nu iedereen alleen maar praat over succes en oplagen en hoeveel keer je op de talk-shows verschijnt, nu de artistieke daad van het schrijven geheel in het niet valt bij de te verkrijgen roem, de prijzen en het geld, lijkt de eigen goedkeuring van de schrijver in de vergetelheid te raken. Dat geldt ook voor schrijvers zelf.

Langzamerhand lijkt voor allen die betrokken zijn bij het tot stand komen van boeken de enige opwinding te liggen in het succes. Wat geen succes heeft, dat wil zeggen wat de media en in het bijzonder de televisie niet haalt, is een mislukking. En toch is ook in dit geval de mislukking een resultaat waarvan de schrijver zich eerst achteraf bewust wordt. Want nog steeds bestaat er voor iedere schrijver die zijn vak, de aan zichzelf gegeven opdracht, ernstig neemt, elke keer wanneer hij aan een nieuw werk begint maar één ding. Dat is het boek dat hij geschreven wil hebben.

Niet in staat zijn het boek te schrijven dat je geschreven zou willen hebben, is altijd nog erger dan geen succes hebben met het boek dat wel geschreven en vervolgens gepubliceerd is.

Alle schrijvers zijn ooit begonnen als lezer. Toen zij er niet langer mee tevreden waren uitsluitend de bedenkzels van anderen te lezen, besloten zij zelf schrijver te worden. Voor veel van die ontevreden lezers loopt deze beslissing helaas uit op de meest frustrerende van hun leven. Wel willen schrijven maar het niet kunnen. Of nog erger: denken dat je een schrijver bent, maar wel de enige zijn die deze mening is toegedaan.

Dan zijn er de mensen wie het niet in de eerste plaats te doen is om het schrijven. Zij willen een verhaal kwijt. Veel schrijvers ontdekken doorgaans pas wat hun verhaal is en welke betekenis zij eraan moeten hechten, wanneer zij bezig zijn het te schrijven. Bij de pure vertellers is dat anders: hun gaat het niet om de combinatie van vorm en inhoud die het literaire kunstwerk is, maar om het vinden van toehoorders voor hun *inhoud*. Waarschijnlijk zoeken zij medestanders, zij zoeken een publiek, niet zozeer voor hun verhaal als wel voor hun leven. Eens hebben zij bijvoorbeeld het gevoel gehad dat zij midden in de wereld stonden. Nu zij alleen en eenzaam zijn, willen zij de eens zo

glanzende weg teruggaan, via het applaus van degenen die zij met hun levensverhaal weten te boeien. Dat betreft de optimisten onder hen. De meest tragische vertellers zoeken achteraf een rechtvaardiging voor het leed dat hun is aangedaan. Of zij hopen dat anderen lering zullen trekken uit hun afschuwelijke geschiedenis. Op het moment waarop ik dit schrijf, begin 1995, staat ons een stoet oorlogsdagboeken te wachten. De schrijvers van deze documenten zoeken soelaas voor de pijn van de herinnering. Zij hopen het onbegrijpelijke alsnog te kunnen vatten door hun verhaal met anderen te delen.

Biografie en werkelijkheid

Jaren geleden werd ik opgebeld door een mij onbekende vrouw die mij zonder omwegen meedeelde dat zij een zeer interessante persoonlijkheid was. Zij had veel meegemaakt in haar leven. En die belevenissen hadden haar buitengemeen interessant gemaakt. Om anderen ter lering deelgenoot te maken van haar ervaringen wilde zij een boek schrijven. Maar dat kon zij zelf niet. Daarom zocht zij een schrijver. Iemand had haar mijn telefoonnummer gegeven. Zij stelde voor dat ik zo spoedig mogelijk aan het werk zou gaan.

Was deze vrouw het slachtoffer van een misverstand? Naar mijn mening niet. Er bestaan autobiografieën en biografieën. En wie een schrijver zo ver krijgt dat hij een levensbeschrijving schrijft: onder persoonlijk toezicht van de beschrevene, heeft groot gelijk. Als degene wiens leven wordt opgetekend maar niet gaat denken dat het ook inderdaad zijn leven is dat op papier verschijnt. Als hij dat trouwens wel denkt: voor hem des te beter. Maar iedere beschrijving van een leven is een visie op dat leven, in de woorden van een ander.

Waar zouden biografen blijven als zij niet meer het leven van een ander als uitgangspunt zouden kunnen nemen voor een levensgeschiedenis? Als de lezer maar weet dat zelfs de meest zorgvuldige biografie, een boek waarin de schrijver zich als een wetenschapper met uiterste zorgvuldigheid aan de feiten houdt, altijd niet meer is dan een visie van die schrijver. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk uit de volgende zinnen, waarin de biografe Arianna Stassinopoulos de dood van Maria Callas beschrijft:

Ze werd laat wakker, weet Bruna nog. Ze had ontbijt op bed. Daarna stond ze op en liep wankelend naar de badkamer. Ze voelde links een scherpe pijn

en viel. Ze werd weer in bed gelegd en kreeg wat sterke koffie te drinken. De dokter werd geheld - hij was er niet. Het Amerikaanse ziekenhuis werd gebeld - in gesprek. Tenslotte werd Ferruccio's dokter gebeld. Hij kwam onmiddellijk naar Georges-Mandel. Ze was overleden voordat hij er was. (bladzijde 266)

In de eerste zin uit het bovenstaande fragment verwijst de biografie naar een gesprek met Bruna, de huishoudster van Callas. Ook de overige mededelingen zullen ongetwijfeld het resultaat zijn van zorgvuldig onderzoek naar de feitelijke gang van zaken rond Callas' dood. Toch berust in ieder geval een van deze opmerkingen op interpretatie: 'Ze voelde links en rechts een scherpe pijn'. Waarschijnlijk heeft Callas tegen Bruna wel iets over pijn gezegd, en misschien zelfs iets over scherpe pijn, maar het zal duidelijk zijn dat de bij de dood niet-aanwezige biografie hier slechts een poging kan ondernemen tot het beschrijven van pijn die ze in de verste verte niet zelf gevoeld heeft - dat is ook wel veel gevraagd - en waarvan zij de voor buitenstaanders zichtbare kenmerken in ieder geval niet heeft waargenomen.

Als Stassinopoulos het sterven van Maria Callas had bijgewoond, zou haar beschrijving ervan anders zijn uitgevallen. Het zou niet 'de werkelijkheid' zijn, die heeft alleen Callas zelf ervaren, en zij kon het niet meer navertellen. Maar wanneer de biografie alleen maar in een hoekje van de kamer had kunnen toekijken hoe Callas strompelend vanuit haar bed naar de badkamer liep, dan was haar beschrijving een andere geworden, gebaseerd op eigen waarneming, en vooral geladen met haar eigen emoties, die voor de lezer misschien nog wel belangrijker waren geworden dan wanneer Callas zelf letterlijk een verslag van haar dood had kunnen geven.

Nu is het anders gegaan. Stassinopoulos heeft informatie verzameld en daarbij geprobeerd zo veel mogelijk te weten te komen. Daarna heeft zij ervoor gekozen het einde van Callas zo casueel mogelijk weer te geven. Ja, ongeveer zoals zij dit einde beschrijft, is het misschien wel gegaan. Meer valt daar niet over te zeggen. En daarmee is de lezer niet veel verder gekomen.

Vergeleken met de op gegevens van anderen gebaseerde beschrijving van de dood van Callas, had de biografie van de vrouw die zichzelf zo interessant achtte inderdaad nog 'levensechter' kunnen uitpakken, omdat zij immers zelf haar verhaal mondeling had kunnen doen, met inbegrip van haar emoties. Toch zou deze vrouw in de beschrijving altijd meer op haar biograaf geleken hebben dan zij zichzelf misschien had toegegeven.

Ik weet niet of zij een biograaf gevonden heeft. Deze moet naar haar geluisterd hebben en hij heeft notities gemaakt. Daarna is hij naar huis gegaan en heeft de aantekeningen uitgewerkt. In het beste geval heeft hij zijn visie op de vrouw tot leven gebracht op papier. Of die vrouw veel overeenkomsten vertoonde met het prototype, was op dat moment voor hem niet meer belangrijk. De vrouw die hij beschreef, moest in ieder geval samenvallen met een soort abstract ideaalbeeld dat op het moment waarop hij de juiste tekst geformuleerd had ook in concreto, in beelden dus, de visie representeerde die hij zich gevormd had. Anders gezegd: hij zag het beeld op papier verschijnen en, waarschijnlijk na een aantal wijzingen, stelde hij op een gegeven moment vast dat het goed was. Goed voor hem. Dat is iets anders dan goed voor een ander.

De beoordelende schrijver

Ook in het hier beschreven fictieve geval was de schrijver zoals altijd z'n eerste lezer. Een schrijver die zijn eigen tekst verwerpt, zal niet overgaan tot publikatie daarvan. Dat mogen wij tenminste aannemen. Geregeld komt het voor dat schrijvers na enige tijd een in eerste instantie door henzelf goedgekeurde tekst alsnog verwerpen of willen herschrijven. In principe houdt de behoefte nooit op een eenmaal voltooid verklaarde tekst te verbeteren.

Iedere schrijver hanteert dus een kwaliteitscriterium. Maar dat criterium is niet voor iedere schrijver hetzelfde. Sommige schrijvers leggen fluitend hun pen neer of sluiten met een diep gevoel van tevredenheid een *file* af waar voor andere het werkelijke tobben en twijfelen pas begint.

Waar tobben zij over, die eeuwige twijfelaars, en waarom zijn de anderen eerder tevreden? Heeft dat te maken met talent of met de intentie waarmee wordt geschreven? Ik denk met een combinatie van beide. Ontevredenheid over resultaten is misschien wel een essentieel onderdeel van talent, dat immers mogelijkheden opent die voor anderen gesloten blijven. Maar als het talent paden aangeeft die in principe begaan kunnen worden, dan stellen deze paden de wandelaar ook voor problemen die hem maar al te snel doen struikelen of strompelen. Talent maakt het schrijven niet gemakkelijker, maar juist moeilijker. Talent kan ook de acceptatie bij anderen bemoeilijken, die bijvoorbeeld nog niet toe zijn aan wat de talentvolle al gerealiseerd heeft. Hoe kan het anders dat sommige kunstenaars pas na hun

werkzame periode ‘ontdekt’ worden? Alle kunsten bieden daarvan voorbeelden te over.

Hier keer ik terug bij die vrouw die een ander haar verhaal wilde laten schrijven. Natuurlijk had zij het zelf ook geprobeerd. En zij had gezien, als eerste lezer van haar eigen tekst, dat haar interessante leven niet *ook* interessant werd op papier. Zij kon het niet zodanig onder woorden brengen dat het verhaal haar zelf bevredigde.

Welke tekst is voor een schrijver wel en welke niet acceptabel? Hoe ziet de beoordelende instantie in onszelf eruit, en hoe brengen wij die tot ontwikkeling naast z'n scheppende collega? Pinocchio had het wat dit betreft gemakkelijk: die had zijn krekel, zijn geweten. Maar de oordelende instantie in een schrijver heeft niet in de eerste plaats met moraliteit te maken. In de eerste plaats gaat het die instantie of die dispositie, dat ‘vermogen’, om de tekst. Die wordt snel afgekeurd. En daarbij gaat het zoals ik hiervoor betoogde, nog niet zozeer om grammaticaliteit, maar om stijl. De stijl is verbonden met de inhoud, die pas zijn definitieve vorm krijgt in de verwoording.

In de tweede plaats zal de beoordelaar in de schrijver een zeker oprechtheidsprincipe hanteren. Dit bepaalt of dat wat de schrijver schrijft werkelijk is wat hij bedoelt. Om dat wat hij bedoelt gestalte te geven, kan de schrijver klinkklare leugens opschrijven in de zin van onware gebeurtenissen en niet juiste feiten: als ze maar passen in het systeem dat hij zelf als zijn oprechte bedoeling beschouwt, passend in het samenhangend stelsel van zijn gedachten.

Maar de schrijver weet toch pas wat hij denkt als hij het heeft opgeschreven? Daar gaat het juist om. Als hij een tekst geschreven heeft, zal de interne beoordelaar zijn mening erover geven en de schrijver eventueel op een ander spoor zetten. Verwoording en de beoordeling van die verwoording beïnvloeden zelfs elkaar, scherpen elkaar aan en komen in samenwerking tot het uiteindelijk resultaat dat, als het ook na enige tijd nog de goedkeuring kan wegdragen, bij de schrijver een zekere tevredenheid wekt.

Talent is dus nooit alleen het vermogen een tekst te schrijven, voor anderen verbazingwekkende zinnen te formuleren. Talent heeft als belangrijk onderdeel het vermogen te oordelen over de waarde van de eigen bewoordingen. Faulkner noemde de verwezenlijking van dat vermogen ‘kill your darlings’. Niet een ander moet de schrijver dus in de eerste plaats zien te verbazen, met zijn gedurfde metaforen, zijn onnavolgbare volzinnen en de wendingen in zijn verhaal. Wat hij allereerst moet doen is de eigen verbazing over zijn talent

te lijf gaan, de stof in een vorm persen waaraan de beoordelende instantie uiteindelijk zijn goedkeuring hecht.

Maar wanneer zal dat zijn? Valt er iets te zeggen over de strengheid van het eigen oordeel, dat door de schrijver vaak met onverholen woede wordt aangehoord: nu is het weer niet goed!

Een antwoord op de vraag of de maatstaven van het eigen oordeel kunnen worden opgespoord en beschreven, ligt deels in de opdracht die de schrijver zichzelf stelt. Waarom schrijft hij?

De interessante vrouw (en velen met haar) schrijven om zich zo direct mogelijk aan de wereld te doen kennen. Zij schrijven, zoals gezegd, uit frustratie, ijdelheid of zendingsdrift. Er hoeft niets verkeerd te zijn aan de behoefte anderen te verbazen met de eigen belevenissen. Zo is ook de behoefte anderen te amuseren, aangenaam bezig te houden met raadsels (eventueel in de vorm van postmoderne, intertextuele verwijzingen) legitiem. Maar er zijn nu eenmaal schrijvers die daar niet voldoende aan hebben, bijvoorbeeld schrijvers voor wie het schrijven een zoektocht betekent naar de bronnen en onbewuste uitgangspunten van hun leven. Die bronnen moeten hun beslag krijgen in beelden van taal die in de eerste plaats voor de schrijver zelf verhelderend zijn. Voor dergelijke schrijvers is het schrijven niet een literair spel, hoewel geenszins uitgesloten moet worden geacht dat zij tijdens hun zoektocht literaire spelvormen hanteren. Voor zulke schrijvers betekent schrijven in ieder geval nooit 'van zich af schrijven', zoals een psychiatrische patiënt zijn eigen leven kan opschrijven als een casus waarin hij vervolgens samen met zijn behandelaar kan gaan lezen.

Schrijven als zoekproces

In een artikel over de oorlogsromans van W.F. Hermans beschrijft Dirk van Weelden de invloed die deze op hem hadden. Inspirerend en leerzaam vond hij in het bijzonder de opvatting van literatuur die hij erin aantrof. Hermans bediende zich van het middel literatuur 'als zoekinstrument om de dagelijkse werkelijkheid, de stroom van verklaringen, ontboezemingen, bekentenissen en oordelen waaruit het sociale leven bestaat van hun vanzelfsprekendheid te ontdoen en in al hun macabere ambivalentie te tonen'.

De literatuur als zoekinstrument. Ongetwijfeld is zij dat niet voor alle schrijvers, en zeker niet voor degenen onder hen die bevangen zijn door een

duidelijke kopieerlust ‘des dagelijksen levens’, hoezeer iedere geschreven tekst daarvan ook afwijkt. Maar de schrijver die exploratief te werk gaat, moet dat doen met de middelen die de literatuur hem verschaft. Dat betekent dus ook: door het proces van het schrijven van een als literair bedoelde tekst exploratief te doorlopen.

Misschien bereikt een schrijver de volmaaktheid als deze zoektocht volkomen samenvalt met zijn leven. In dat geval valt de noodzaak weg het resultaat ook nog eens op papier te zetten. De volmaakte schrijver hoeft dus niet meer te schrijven. Maar voor wie het om geschreven teksten gaat, is deze gedachte niet interessant. De niet-schrijvende schrijver heeft immers opgehouden een schrijver te zijn. Als hij de opperste tevredenheid of zelfrealisering zou ervaren in het niet-schrijven zou hij hoogstens voor zichzelf in een volmaakte schrijver veranderen. Misschien is die volmaakte schrijver een gelukkig mens. Maar nogmaals: op dat moment is hij geen schrijver meer. De echte schrijver vindt de gelukservaring immers in het maken. In een interview met Pieter Steinz zegt Joseph Heller dat de aard van het beschrevene geen enkele invloed op zijn stemming heeft. ‘Het maakt me niet uit hoe smerig en morbide de dingen zijn die ik beschrijf - als ik maar kan zeggen dat ik het goed gedaan heb als ik ermee klaar ben.’

Anders gezegd: schrijven in de hier weergegeven opvatting is altijd de verwoording van een zoekproces. Onlosmakelijk daarmee verbonden is de beoordeling door de schrijver zelf van het resultaat. Deze kan ertoe leiden dat de geschreven neerslag van de zoektocht door hemzelf vernietigd wordt. In dat geval moet hij aan zichzelf erkennen dat hij een verkeerde weg heeft bewandeld. Het feit dat de schrijver in staat is te bepalen wat voor hem goed is (en wat dus slecht) betekent misschien dat de zoektocht een queeste is naar iets dat verloren is gegaan en dat dan ook werkelijk *herkend* kan worden. Gebeurt dat niet, dan is er tijdens de tocht iets verkeerd gegaan.

De toestemming die de schrijver zichzelf verleent een tekst als voltooid te beschouwen, heeft dus te maken met de herkenning van zichzelf. Als hij eerst zijn weg naar beelden, verklaringen, bekentenissen en oordelen heeft moeten zoeken in zichzelf, het voornaamste gebied dat hem daarvoor ten dienste staat, moet hij in het beoordelende stadium na het schrijven van een eerste versie het spoor ook terug kunnen volgen. En dus eventueel beslissen dat hij een verkeerde weg gevolgd heeft. De beslissing dat het zo goed is zoals het er staat, brengt, zoals Heller al aangeeft, tevredenheid teweeg. De zoekende schrijver immers is er niet op uit zijn al geleefde leven alleen maar te noteren: de zoekende schrijver is een maker, voor hem geldt het kunstwerk als pro-

dukt. Het ‘eureka-gevoel’ van de serendipiteit. Men zegt wel dat de schrijver ‘vanuit de taal’ werkt. Maar die omschrijving is te weinig nauwkeurig. Iedere schrijver en dichter schrijft vanuit zijn ervaringen. De taal is daarbij het middel om vanuit die ervaringen nieuwe ervaringen te scheppen, die door de schrijver als essentieel voor zijn leven herkend worden.

De in zichzelf zoekende schrijver wil dus nooit iets kwijt. Hij hoeft niets van zich af te schrijven. Hij wil slechts iets vinden. Hij schrijft naar zich toe, zijn manier van schrijven moet een tekst opleveren waarin een nieuwe, voor hem betekenisvolle werkelijkheid ontstaat. Die werkelijkheid ontstaat in woorden. Samen met dat andere deel van hem, dat oordeelt over de geslaagdheid van het zoeken, de oprechtheid van de vondsten, is hij zijn leven lang bezig een gebied te creëren waarin hij al schrijvend woont. Misschien als troost, omdat de werkelijkheid onvolkomen is. Of als versterking van zijn positie, als mens in een wereld die te veel raadsels bevat om er zich zonder meer behaaglijk in te voelen.

Duizelingwekkende metaforen

Over beeldspraak en stijl

De negentiende-eeuwse onderwijzer J.M. Koenen publiceerde, behalve het woordenboek dat nog altijd zijn naam draagt, een groot aantal schoolboeken en artikelen over allerlei onderwerpen, waaronder het schrijven van opstellen. Een verstandig man, die onder meer liet weten dat vaardige schrijvers niet als zodanig geboren worden: daar moet hard voor gewerkt worden. Dit lijkt een waarheid als een koe, maar Koenen werd om zijn in leerboeken neergelegde opvattingen in zijn tijd heftig bestreden door de man die zich presenteerde als de grote vernieuwer van het moedertaalonderwijs. J.H. van den Bosch heette deze bevlogen strijder, die originaliteit en individualiteit hoog in het vaandel had staan. Hij is nu vergeten, maar hij stelde dan ook niet zoiets essentieels als een woordenboek samen. Wel schreef hij het vlammende *Pleidooi voor de moedertaal, de jeugd en de onderwijzers*, een woedend en vanwege zijn stilistische overdaad niet steeds even leesbaar geschrift, waarin de opsteller verbaal over zichzelf heen buitelt, zo verbolgen is hij op figuren als Koenen, die leerlingen taalvaardig probeerde te maken met behulp van verfoeilijke leerboeken als het door hem (en zijn collega A.M. Bogaerts) geschreven driedelige *Practische taalstudie* (1876-79).

Koenen publiceerde, eveneens in de eerste plaats bestemd voor kwekelingen en onderwijzers, een *Practische stijlleer* (1888) en vele artikelen over het schrijven van opstellen in zijn blad *School en Studie*. Van den Bosch, die Koenen tot het mikpunt van zijn woede maakt, verwijt de nijvere publicist dat hij leerlingen niet zozeer een eigen stijl wil leren gebruiken, maar hen stilistische stereotiepen aanraadt. Dit verwijt is niet terecht.* Op verschillende plaatsen in zijn werk raadt Koenen aan voorzichtigheid in acht te nemen bij de navolging van als meesters erkende schrijvers. Ook waarschuwt hij tegen overdrijving die hij zo vaak tegenkomt in opstellen van zijn leerlingen (en die hij, moeten wij eraan toevoegen, in de stijl van Van den Bosch herkend moet hebben). In opstellen die hij onder ogen krijgt moet een schip altijd vergaan

* Cf. Geel 1989, onder meer pagina 92-93.

en is een ten strijde trekkende soldaat bij voorkeur enig zoon en toeverlaat van een hulpeloze, weeklagende moeder.

En toch: ook zelf ontkomt Koenen niet aan de valkuil van het cliché, tenzij hij de eerste is die de hierna volgende voorbeelden bedacht heeft. In een artikel over het schrijven van opstellen uit 1888 geeft hij opstelschrijvers die over ‘de woede der hartstochten’ willen schrijven het advies de razende bergstroom te schetsen, ‘die door geene kracht te beteugelen van den rotsen klatert, in den afgrond’. Schrijvend over ‘volharding’ kan men het beeld tonen van een nijvere mier, die ‘honderd malen een te zwaren last tegen eene helling zoekt op te dragen’. Een dergelijke manier van schrijven zou de lezers kunnen aanspreken, aldus Koenen.

Voorgescreven metaforen: waar Koenen aan de ene kant waarschuwt voor herhaling van steeds dezelfde beelden, stelt hij dit soort beelden aan de andere kant ten voorbeeld. Maar dat is bij voorbeelden altijd het gevaar.

Eenmaal is iemand de eerste geweest die het begrip ‘volharding’ concretiseerde door te verwijzen naar het mierenrijk. En het woeden der hartstochten verbeelden door middel van een razende bergstroom: het is vaak nagevolgd, tot in de jaren vijftig toe bij de Amerikaanse film, toen seksuele harstochten nog niet in hun volle ontplooiing op het doek getoond mochten worden (hartstochtelijk moorden was minder een probleem). In die tijd moesten echtparen altijd in lits-jumeaux slapen met een nachtkastje ertussen en was het tonen van een kus ongeveer het meest toelaatbare. Toch werden dergelijke scènes geregeld besloten met beelden van een waterval of iets anders dat veel gespetter veroorzaakte, om aan te tonen dat de kus slechts aan het begin stond van wat Koenen het woeden der harstochten noemde.

Wat ooit bij eerste formulering een schitterend beeld was, een gedurfde vergelijking, verwordt razendsnel tot een cliché. Iemand raakt getroffen door een beeld, vertelt het verder, gebruikt het zelf, bijvoorbeeld in een brief, en voor je het weet kom je de eens door een literaire schrijver van klasse bedachte vergelijking tegen in een deeltje uit de Bouquetreeks.

Enkele voorbeelden, moeiteloos bijengesprokkeld:

‘Laura voelde een wilde hartstocht opglloeien.’

‘Zij en Josh zouden samensmelten tot één ziel.’

‘Boven de duisternis stond een ongenaakbare sterrenhemel. Duizelingwekkend.’

Welke van de hierboven geciteerde zinnen komt niet uit een Bouquetroman maar uit het boek de *Doodshoofdvliinder* va Jan Wolkers? Maakt het feit dat een van de drie bovenstaande zinnen uit een als literair gekwalificeerd boek komt, hem meteen een stuk aanvaardbaarder? En is de lezer van dit artikel, nu hij weet dat een derde van de geciteerde zinnen literair genoemd wordt, nu onmiddellijk in staat uit te maken welke die literaire zin is? Het lijkt zinnig de drie zinnen nader te bekijken.

Laura voelde een wilde hartstocht opgloeien. Navraag bij hartstochtelijke personen leert dat dezen hun passie meestal wel als wild ondergaan. Maar kan iets wilds opgloeien? Het is toch geen sigarettepeuk in het donker? Een slechte metafoor dus. Maar die hoeft op zichzelf niet clichématig te zijn. ‘Zij kuste hem als een spartelende garnaal,’ is ongetwijfeld wel een originele metafoor, maar nogal gezocht en waarschijnlijk voor de gemiddelde lezer moeilijk navoelbaar. Bij ‘wilde hartstocht’ kunnen de meeste mensen zich natuurlijk wel van alles voorstellen. Wie deze emotie niet-clichématig wil omschrijven zal ‘hartstocht’ metaforisch zowel voorstelbaar als voor de lezer origineel moeten omschrijven. Het ligt daarbij aan de context of de omschrijving ook moet voldoen aan de klassieke eis van ‘passendheid’. Wat is passend? De hierboven opgevoerde spartelende garnaal hoeft zich zeker niet in iedere context kansloos te achten.

Daarbij heeft ‘hartstocht’ niet eens zozeer een ander, scherper adjectief dan ‘wild’ nodig maar een metaforische omschrijving.

Nu de tweede zin: *Zij en Josh zouden samensmelten tot één ziel.* Over die zin kunnen wij kort zijn. ‘Samensmelten’ in verband met de liefde is een buitengewoon versleten beeld en het samensmelten van zielen is de absolute apotheose van alle liefdesclichés.

Nee, de tot nu toe behandelde zinnen kunnen onmogelijk van Jan Wolkers zijn. En ze komen dan ook uit het Bouquetboek. Maar bevat de volgende zin eigenlijk ook niet twee clichés?

Boven de duisternis stond een ongenaakbare sterrenhemel Duizelingwekkend. Hoe origineel is het om het uitspansel ‘ongenaakbaar’ te noemen? En ‘duizelingwekkend’? Het maakt een weinig originele indruk om het volstrekt ontoegankelijke ‘ongenaakbaar’ te noemen, terwijl ‘duizelingwekkend’ een erg voor de hand liggende associatie is voor iemand die enige tijd omhoog staart tijdens een heldere nacht vol sterren.

Het is mogelijk dat Wolkers als eerste de sterrenhemel ongenaakbaar heeft genoemd en het firmament als duizelingwekkend beschreven. Toch komen deze kwalificaties bij mij als clichématig over. Als het inderdaad zo is dat

Wolkers de eerste was, dan is er stilistisch iets merkwaardigs aan de hand, want in dat geval gaat het niet alleen om afzonderlijke woorden maar bestaat er voor verschillende fenomenen kennelijk een uitgebreider omschrijvingsgebied dat als versleten gekwalificeerd moet worden. ‘Duizelingwekkend’ en ‘ongenaakbaar’ behoren dan tot dat gebied, bijvoorbeeld omdat ze verwant zijn met door niemand betwiste clichés. Synoniem voor ‘ongenaakbaar’ is ‘trots’. De trotse sterrenhemel. Voor duizelingwekkend kan Van Dale geen synoniem verzinnen. Dus daar moeten we naar verwante omschrijvingen zoeken. ‘Die hem liet begrijpen hoe nietig hij was.’ ‘Die hem zijn kleinheid als mens deed beseffen.’ Dat is het probleem met clichés: het kost minder moeite ze te vinden dan om ze te vermijden.

Toch is er in het geval van Wolkers een duidelijk verschil met de eerste twee voorbeelden. In die gevallen gaat het om volkomen afgetrapte beelden, van het type ‘zij geurde als een roos’. De clichématigheid van die beelden zal een ieder duidelijk zijn die op enig niveau met taal omgaat: waarschijnlijk dus niet de lezeressen van het Bouquetdeeltje waaruit ik deze zinnen gehaald heb: *Kus in de regen*, door Charlotte Lamb, die volgens een mededeling van de uitgeefster van jongs af aan vele boeken heeft ‘verslonden’ en na de geboorte van haar vijfde kind begon te schrijven.

De observatie over de sterrenhemel uit *De doodshoofdvlinder* kan niet zo gemakkelijk in het grote boek met versleten beeldspraak worden bijgeschreven. Hoogstens maakt hij op lezers, zoals op mij, een zo voor de hand liggende indruk dat hij clichématig aandoet.

Gezocht of al te vanzelfsprekend?

Moet beeldspraak altijd bijzonder zijn? Als Gerard Reve in zijn roman *Moeder En Zoon* na afloop van een paring met een jongen schrijft dat hij zich met zijn ‘gehele jachthoorn nog steeds in zijn warme vossehol bevond’, is dat zeker bijzonder. Maar het ligt in dit geval geheel aan de smaak van de lezer of hij een dergelijke bijzondere beeldspraak apprecieert. Wanneer Reve even later de draad weer opneemt, beschrijft hij dit met behulp van de volgende beeldspraak: ‘Ik hernam mijn rit, en zette er nu een draf in’ (pagina 186). Deze metafoor van een rit op een paard ligt ongetwijfeld meer voor de hand en is dan meteen minder origineel dan de benoeming van een penis tot ‘jachthoorn’ en die van een anus tot ‘vossehol’. Wel is de vergelijking met een rit op

een paard beeldend en adequaat, ook gezien het feit dat de toevoeging ‘draf’ een preciserende functie heeft.

Goede beeldspraak bereikt altijd een evenwicht tussen gezocht en al te vanzelfsprekend. Goede beeldspraak is verrassend en verleent datgene waar het een beeld van vormt een extra scherpte. Daarbij zullen altijd waarderingsverschillen blijven bestaan. In *Rituelen* van Cees Nooteboom komen wij bijvoorbeeld de volgende passage tegen:

Taads kreunde. ‘Men kan niet aan het Niets geloven. Aan het ontbreken van alles valt geen systeem te hechten.’
‘Het ontbreken van alles.’ De kamerheer proefde deze korte zin op zijn tong. Plotseling tilde hij zijn hand op. ‘Dit is werkelijk, dacht u niet?’
 (pagina 88)

Het gaat om: ‘De kamerheer proefde deze korte zin op zijn tong.’ Een ironische reactie is de vraag hoe je met je tong een zin proeft. Maar een lezer die de verwijzing naar het proeven van voedsel of drank zinvol en verhelderend vindt voor de wijze waarop de kamerheer in zijn geest de zin afweegt, zal positief op de beeldspraak reageren.

Een belangrijk element in de appreciatie is de context waarin de beeldspraak wordt gebruikt. In een van zijn brieven aan Louis Bouilhet schrijft Flaubert hoe hij langdurig ligt te mijmeren naast een slapende courtesane: ‘Om drie uur ben ik opgestaan om op straat te gaan pissen; de sterren straalden. De hemel was helder en zeer hoog.’ Het beeld van de stralende sterren krijgt mijns inziens een extra werking door de contrasterende verbinding met ‘pissen’. Doordat beelden met een context verbonden zijn, is het schrijven over stijl extra moeilijk.

Niet alleen de context binnen het verhaal of de roman, maar ook die waarin het betreffende werk gepubliceerd wordt kan de appreciatie van de lezer beïnvloeden. Wat dit betreft herinner ik mij een verhaal dat als ongevraagde inzending van een onbekende schrijfster jaren geleden bij *De Gids* binnenkwam en dat de titel droeg ‘Met ogen als sterren’. De metaforen die het bevatte, maakten het meer geschikt voor een blad als *Libelle*. De toenmalige literaire redacteuren beslisten echter anders. In een uitgelaten stemming lazen zij ter vergadering passages uit het verhaal aan elkaar voor, kwalificeerden het als zeer bijzonder en besloten het te plaatsen. Zulks geschiedde. De verwarring onder geschoolde lezers was groot. Een docent Moderne Letterkunde aan het

Instituut voor Neerlandistiek te Amsterdam legde het verhaal aan een werkgroep voor en liet de studenten stemmen of het wel of niet literair genoemd kon worden. Als ik het mij goed herinner, werd de stemming met een krappe meerderheid gewonnen door de groep die het verhaal maar niks vond. Maar het stond toch in *De Gids*. En daar vormden Harry Mulisch en Hugo Claus de literaire redactie. Dus die behoorden te weten wat wel en wat niet literair was.

Ik ben er altijd van uitgegaan dat genoemde redacteuren het verhaal voornamelijk curieus vonden. Als niet-Libelle-lezers had het voor hen misschien iets verrassends en nieuws. Het resultaat van de plaatsing was in ieder geval dat vele lezers op een verkeerd been werden gezet door de beslissing van de redacteuren: ‘dit is literatuur omdat wij, die tot de canon van de literatuur behoren, bepalen dat het zo is’.

Stijlonderzoek

Renkema laat in zijn boek *Tekst en uitleg* (1987) zien dat er in het onderzoek naar stijl twee hoofdwegen onderscheiden kunnen worden: kwalitatief en kwantitatief. Bij kwantitatief onderzoek naar stijl wordt getracht op empirische wijze bepaalde stijlkenmerken in teksten op te sporen. Dit soort onderzoek, waarbij de computer een belangrijke rol zal spelen, kan ongetwijfeld interessante gegevens opleveren. Het bovenstaande verhaal laat echter zien dat de bepaling wat wel en wat niet een goede stijl is, welke metaforen wel en welke niet als hoogwaardig beschouwd kunnen worden, een uiterst ingewikkelde zaak is die bij iedere tekst afzonderlijk nauwkeurige, kwalitatief genoemde, analyse vraagt.

Hoe zorgvuldig stijlanalyses ook uitgevoerd worden, als het op waardering aankomt zullen we altijd geconfronteerd blijven met grote verschillen. Het beeld dat de één prachtig vindt, wordt door de ander verworpen. En: waar de één in een tekst bijvoorbeeld een sterke spanning voelt, die hem in lovende bewoordingen over die stijl doet schrijven, ziet de ander slechts een verwerpelijke fletsheid. Is de eerste lezer niet goed wijs of ontbeert de tweede ieder gevoel voor wat goed schrijven is?

De vraag wat wij onder ‘goed’ schrijven moeten verstaan, kan op uiteenlopende manieren beantwoord worden. En dat gebeurt dan ook. Of ieder antwoord even verstandig en zinvol is, blijft de vraag. Veel lezers ervaren in de loop van hun leven dat hun stijlgevoel veranderd is. En het ligt dan voor de hand van een toename ervan te spreken. Tot mijn lievelingsboeken als jongen

behoorden de in de middeleeuwen gesitueerde jeugdromans *Fulco de Minstreel* en *Het slot op De Hoef*, van C. Johan Kievit. Toen mijn zoon een jaar of tien was, kocht ik een herdruk van dit laatste boek voor hem. Toen ik het opensloeg, met het licht melancholieke verlangen naar de grote leunstoel waarin ik mij als kind opvouwde om mijn lievelingsboeken te lezen, raakte ik verbijsterd door de in mijn ogen volstrekt houderige stijl waarin het werk geschreven was. Hetzelfde, en zelfs in nog sterkere mate, gold de Bob Evers-serie, die omstreeks mijn twaalfde verjaardag begonnen te verschijnen, en die bij jongens populair was, niet alleen om het avontuur en de spanning, maar vooral ook door de humor. Wat een zouteloze grappen! Daarentegen kreeg ik laatst een ander geliefd jongensboek in handen, het in een vorig hoofdstuk al genoemde *Allard Morrema*, door Evert Zandstra, dat ik omstreeks 1950 las. Op mijn hoede begon ik erin te bladeren. En wat blijkt? Het boek laat zich ook vandaag nog zeer goed lezen. Voor mij is er niets houderigs aan de zeer beeldende en levendige stijl. Geen overbodige uitweidingen, slecht geplaatste grappen of de tenen krullende metaforen. Gevoel voor mensen, onder andere tot uiting komend in de dialogen. Een getalenteerd en fijnzinnig schrijver, Evert Zandstra.

Het oordeel van de recensent

Het zou mij niet verbazen als het oordeel dat ik hierboven heb uitgesproken over drie jeugdboeken door anderen wordt gedeeld. Maar er komt een punt waar oordelen over stijl, in het bijzonder natuurlijk over de stijl van literaire boeken, die het immers voor een belangrijk deel van hun stijl moeten hebben, gaan uiteenlopen. Waar de ene lezer een bordje met een tien omhoogsteekt en de ander sjagrijnig een drie tevoorschijn trekt. Of is hier toch hetzelfde aan de hand als in het geval van de kinderboeken, en bestaan er ook als het gaat om het stilistisch beoordelen van volwassen literaire werken ontwikkelingsfasen? Ja, natuurlijk bestaan die. Maar als het nu gaat om literaire recensenten, ontwikkelde lezers die zichzelf toch niet zomaar benoemen als beoordelaars van de literatuur? Hoe komt het dat ook de oordelen van deze deskundigen zo ver uiteen kunnen lopen? En dus nogmaals: is de ene lezer, eventueel een recensent, niet goed wijs of ontbeert de tweede ieder gevoel voor wat goed schrijven is?

Het lijkt mij onzinnig een poging te wagen deze vraag te beantwoorden. Smaken verschillen, hoewel de meeste lezers van mening zullen zijn dat in ieder geval over *hun* smaak niet te twisten valt. Toch zou het voor de litera-

tuur en voor het niveau van het lezen niet slecht zijn wanneer er over smaak meer getwist zou worden. Dat kan alleen gebeuren wanneer waarde-oordelen argumentatief goed onderbouwd worden. Vooral als het om de stijl van een boek gaat, ontbreekt het daar in recensies nogal eens aan. Literaire recensenten hebben zelden moeite met het verwoorden van hun stilistische kwaliteitsoordeel over een boek. Toch komt dat er in de meeste recensies bekaaid af. De vaststelling dat het boek ‘goed’ of ‘slecht’ geschreven is, vraagt zelden al te veel woorden.

Maar wat zouden schrijvers eigenlijk klagen? Recensies op hun werken vormen toch maar de bijprodukten die met het werk zelf niets te maken hebben. De meeste schrijvers claimen dat zij in de eerste plaats voor zichzelf schrijven. En als uitgangspunt is dit ongetwijfeld ook waar: alleen een integere naar binnen gerichte blik kan beelden en formuleringen opleveren die voor anderen belangwekkend zijn.

Wie allereerst voor zichzelf schrijft, mag er niet op rekenen dat een ander onmiddellijk aansluiting vindt bij dit hoogstpersoonlijke werk. En toch is dat het wat waarschijnlijk alle schrijvers hopen: respons krijgen op hun werk dat niet op respons geschreven is.

De tekst die een schrijver aflevert, kan een lezer niet interesseren, doordat bijvoorbeeld zijn eigen ervaringen zoveel verschillen van die van de schrijver dat de tekst deze kloof niet kan overbruggen. Contact tussen lezer en schrijver kan op zoveel manieren verstoord raken dat het een wonder mag heten wanneer dit toch tot stand komt. Dat er een diversiteit bestaat aan meningen over een literair werk als geheel, is dus geenszins verwonderlijk.

Diezelfde diversiteit bestaat op het gebied van de stijl, die weliswaar onlosmakelijk is verbonden met de inhoud maar die ook zijn eigen merites heeft. En ook dat is begrijpelijk. De één houdt van een schrijver die veel beeldende adjectieven en gedurfde metaforen gebruikt, de ander heeft zijn literaire werken liever sober. Omdat je een literair werk als geheel niet geslaagd kunt vinden als je het slecht geschreven vindt hoewel de inhoud je wel aanspreekt, en andersom, moet er juist een samenspel tot stand komen tussen die vorm en die inhoud. Pas dan kan het oordeel over het werk gunstig uitvallen.

Het niet tot stand komen van contact tussen schrijver en lezer kan aan de schrijver liggen, maar ook aan de lezer. Literaire recensenten willen dat laatste nog wel eens over het hoofd zien. Op apodictische wijze verwijten zij de schrijver omissies, die soms meer zeggen over eigen hang-ups en tekortkomingen dan over die van de besproken auteur.

Uit de voorbeelden van jeugdliteratuur die ik hierboven aanhaalde, wordt duidelijk dat groei van de lezer tot scherpe oordelen kan leiden over vroeger gelezen werken. Het in contact komen met werken van een hogere *standing* kan ertoe leiden dat eens hooggeschatte werken van hun voetstuk tuimelen. Maar waarom zou je zeer goede boeken lezen als je je bij pulp ook gelukkig kunt voelen? Iedereen die niet van pulp maar wel van goede boeken houdt, kan die vraag gemakkelijk beantwoorden. Goede literatuur kan tot diepere ervaringen en inzichten leiden dan pulp. Wie het goed meent met zijn medemens gunt deze vervolgens dezelfde diepe ervaringen als hij zelf heeft ondergaan. En dat is dan meteen het mooie van het beroep van literaire recensenten: zij kunnen, via reflectie over het besproken werk, tegelijk voorlichters zijn voor anderen.

Leeservaringen onder woorden brengen

Gezien het feit dat nog nooit iemand er in is geslaagd iets definitiefs over stijl te zeggen, kunnen wij om ons eigen stijlbegrip en dat van anderen te verdiepen niet veel anders doen dan proberen onze leeservaringen onder woorden te brengen. Degenen die deze taak bij uitstek op zich zouden kunnen nemen, zijn de literaire recensenten. Zij immers ontwikkelen meningen over wat goede en wat slechte literatuur is en zij beschikken door hun uitgebreide leeservaring over een schat aan referentiepunten.

Waarom lezen we in al die recensies, gezien het feit dat waarschijnlijk iedere literaire recensent de vorige zin zal onderschrijven, dan zelden of nooit iets zinnigs over literaire stijl? Vaak maken literaire recensenten zich nogal snel af van dit mijns inziens belangrijkste deel van hun kritische arbeid. Zij schrijven dat een boek prachtig geschreven is, of een heel adequate stijl bezit. Of zij laten weten dat de stijl flets is, of vaag. Een enkele recensent werkt weleens met een metafoor. Die schrijft bijvoorbeeld dat de stijl van een bepaalde schrijver helder is als bergkristal. En kijk, dit gaat in de goede richting. Als de recensent probeert de stijl van een besproken boek zo precies mogelijk te beschrijven, betekent dit dat hij de stijl van de besproken schrijver in eigen metaforen karakteriseert. Dit maakt voor de lezer van de kritiek het werk van de recensent overzichtelijker en controleerbaarder. Het werk van de bespreker krijgt er daarbij dan meteen een dimensie bij. Eigen metaforen ter verheldering bedenken betekent immers dat je jezelf via de taal op het spel zet en dus bloot geeft. De lezer krijgt op die manier dan ook een indruk van de stijl van

de literaire recensent. Wanneer deze een boek op voornamelijk stilistische gronden afwijst en hij verwoordt die stilistische afwijzing in een stijl waarvan de lezer de rillingen over de rug lopen, dan krijgt het boek misschien toch nog een kans.

Andersom kan het ook: de lezer ziet de grootheid van de criticus uit diens stijl oprijzen en legt zich onmiddellijk bij diens oordeel neer. Een recensent die zo wil werken, kan de stijl van een schrijver niet meer gemakzuchtig ‘vlak’, ‘flets’ of ‘slecht’ noemen. Want die kwalificaties zijn niet precies genoeg. Hugo Claus noemde recensenten eens ‘de minsten onder ons’. Welke zichzelf respecterende beoordelaar laat zo'n oordeel van een alom gerespecteerde schrijver op zich zitten? Uiteindelijk zijn recensenten ook schrijvers: zij uiten zich op schrift en in taal. Ook zij hebben slechts dat middel tot hun beschikking. En ook zij kunnen zich dus laten zien als genieën of als mislukkelingen. Door hun zorgvuldige beoordeling van dat waar in een goed literair werk vrijwel alles uiteindelijk in samenkomt: de stijl.

Een vermaard literair recensent vertrouwde mij eens toe dat schrijvers eigenlijk geen verstand hebben van literatuur. Hij doelde daarmee op het onmiskenbare feit dat schrijvers doorgaans zozeer bezig zijn met hun eigen werk dat zij oogkleppen op hebben als het om het werk van anderen gaat. Daartegenover staat het feit dat juist schrijvers zich vaak bijzonder enthousiast uitlaten over het werk van collega's. In dat geval gaat het om medeschrijvers in wie zij iets herkennen dat ook hen drijft. Is dat een thema? De stijl? Of komt hun bewondering voort uit het feit dat zij, juist omdat zij schrijvers zijn, heel duidelijk zien en begrijpen wat de ander *doet*. Sommige schrijvers worden ‘schrijvers voor schrijvers’ genoemd. Het betreft dan vaak schrijvers die bij het grote lezerspubliek niet zeer aanslaan, maar die in hun werk over een bijzondere beheersing van het *métier* blijken te beschikken, waarneembaar in de eerste plaats voor degenen die met dezelfde problemen van verwoording en vormgeving worstelen.

Het gaat mij er niet om dat de recensent die ik aanhaalde per se ongelijk zou hebben. Maar als iemand die het schrijversmétier beschouwt zonder zelf als literair bedoelde werken te produceren, is het mogelijk dat hij bepaalde zaken minder scherp ziet dan schrijvers. Of hij hecht minder waarde aan onderdelen van het vak waarvan schrijvers weten dat ze het moeilijkste zijn. Eenvoudig en helder schrijven bijvoorbeeld. Dat is moeilijk. Niet het ophoesten van metaforen. Iedere schrijver weet dat daar niets aan is. Wel weer moeilijk is het vinden van de juiste metaforen, het op teruggehouden wijze hanteren van stijlmiddelen. Dat kunnen alleen goede schrijvers.

Schrijvers worden geregeld door recensenten op de vingers getikt. Andersom gebeurt dit nooit. De schrijver die zo dom is op een kritiek te reageren, krijgt meestal zijn reactie als een boemerang terug. Recensenten verwerven zich daarom een vrijwel onaantastbare positie. En dat is jammer. Doordat zij zelden tegenspraak krijgen, roepen zij als vanzelf oordelen over zich af als dat van Hugo Claus. Als hij gelijk had met zijn oordeel, zou dat buitengewoon jammer zijn. Want een cultuur, en zeker de literaire cultuur, is gebaat bij mensen die op elkaars uitingen reageren op een wijze waarbij zij zichzelf op het spel zetten. Recensenten zouden dat kunnen doen door hun oordelen vergezeld te laten gaan van argumenten. En nogmaals gezegd: als het om de stijl van besproken werken gaat, laten zij dat meestal na. En daarmee doen zij schrijvers tekort, ook de minsten onder hen. Geschreven werken bestaan bij de gratie van de stijl, en dus is een slecht boek vooral ook een slecht geschreven boek. Maar wat is slecht geschreven? Soms vooral de recensie.

Invloeden van de neerlandistiek

In het feit dat recensenten zich op het belangrijkste onderdeel, het schrijven zelf, vaak zo gemakkelijk van hun taak afmaken, ligt naar mijn mening de diepe controverse tussen schrijvers en het merendeel van hun beoordelaars.

De literaire kritiek heeft de laatste decennia een duidelijke ontwikkeling doorgemaakt. Vroeger was het schrijven van recensies vaak bijwerk voor schrijvers, die hun brood moesten verdienen. Nadat, onder meer door de instelling van het Fonds voor de Letteren, steeds meer schrijvers zich aan hun eigenlijke werk gingen wijden, kwam er in de literaire kritiek ruimte vrij voor anderen. Daarnaast onderging de praktijk van de literaire kritiek invloeden van twee andere ontwikkelingen.

Vanaf de jaren zestig is de literatuur steeds populairder geworden. Steeds meer werden schrijvers fenomenen die soms dezelfde vedettestatus kregen aangemeten als acteurs en musici. Dit betekende meer aandacht in kranten en weekbladen voor literaire werken en hun makers.

Eveneens vanaf de jaren zestig en vooral in de jaren zeventig nam het aantal afgestudeerde neerlandici in aantal sterk toe. Die toegenomen aandacht voor literatuur en het zich uit de recensie-cultuur terugtrekken van schrijvers kwamen dus goed uit, gezien het feit dat die neerlandici emploi zochten voor hun kennis van de moderne letterkunde en de daaromheen ontwikkelde theorieën. Onherroepelijk heeft de intrede van neerlandici in de literaire kri-

tiek door de bank genomen een professionalisering van de recensie-cultuur met zich meegebracht. Dit betekende evenwel ook dat de aandacht die de literatuur is gaan krijgen, werd gestuurd door de wijze waarop de recensenten waren opgeleid: de nadruk bij de studie van de moderne Nederlandse letterkunde ligt op de kritische analyse van literaire werken. Voor letterkundigen die van textueel puzzelen houden, bieden sommige literaire teksten vanzelfsprekend een interessanter aanknopingspunt dan andere.

Zijn analytisch interessante teksten en teksten vol verwijzingen naar zichzelf en andere literatuur, daarom ook als literair kunstwerk belangwekkender dan andere? Zij die het lezen van literatuur in de eerste plaats zien als een *intellectuele* zoektocht, zullen deze vraag bevestigend beantwoorden. Anderen, die literatuur niet alleen beschouwen als een intellectueel spel en in literaire teksten allereerst of óók emoties zoeken, beantwoorden de vraag ontkennend. De afkeer die sommige schrijvers hebben van het grote aantal neerlandici dat de literaire kritiek beheerst, heeft waarschijnlijk te maken met de belangstelling van laatstgenoemden voor werken die opzichtig toonden dat er veel aan geanalyseerd kon worden. Deze kregen dan ook in de pers een overbelichting. In de neerlandistiek wordt aan stijlonderzoek weinig aandacht besteed; de gemiddelde neerlandicus komt op dit gebied niet veel verder dan wat Lodewick hierover opmerkt in zijn veelgebruikte *Literaire kunst*.

Men hoeft maar een paar weken de literaire recensies in Nederlandse kranten en weekbladen te volgen om zelf te constateren dat de aandacht voor de stijl van literaire werken geen gelijke tred houdt met de analyse van de structuur en de inhoud ervan. Weliswaar vermelden recensenten geregeld aan het einde van een recensie iets over de stijl, die hen pleziert of ergert. Maar als de lezer dan nieuwsgierig wacht op de verwoording van die vreugde of ergernis, dan wordt hij, zoals gezegd, meestal afgescheept met schamele variaties op ‘mooi’ en ‘lelijk’.

Het is mogelijk dat sommige literaire recensenten het in principe wel voldoende vinden wanneer zij hun oordeel over de stijl weergeven via korte, abstracte kwalificaties. Maar eigenlijk denk ik dat het onvoldoende ingaan op de stilistische kenmerken van een werk twee redenen heeft.

In de eerste plaats kampen de meeste recensenten met ruimtegebrek. De gemiddelde recensie mag niet te lang zijn en omdat de weergave van de inhoud en de analyse en beoordeling daarvan veel ruimte vragen, schiet de zorgvuldige karakterisering van de stijl erbij in.

Daarnaast is er het hierboven al genoemde gegeven dat aan stijl tijdens de opleiding weinig aandacht is besteed. Maar omdat vorm en inhoud niet losgekoppeld kunnen worden, blijft de stijl wel geheel onterecht een ondergeschoven kindje.

Hoe moeten literaire recensenten die meer geïnteresseerd zijn in een intellectuele confrontatie met de schrijver dan in het spelen van de bovenmeester, dit moeilijkste onderdeel van hun beroep voor elkaar krijgen? Door niet tevreden te zijn met snelle en gemakzuchtige kwalificaties. Door metaforen te bedenken die voor henzelf aangeven wat zij bijzonder vinden aan de stijl van een boek. Of wat zij zo gewoontjes of verwerpelijk vinden. Een dergelijke manier van schrijven zal ongetwijfeld de controleerbaarheid en leesbaarheid van recensies verhogen.

Mag ik mijzelf aan u voorstellen?

Het schrijven van toespraken

Aan het einde van de jaren zestig zetten studenten aan de Universiteit van Amsterdam hun schouders onder de niet geringe taak het in die tijd nog weinig prominente vak Taalbeheersing van een basis te voorzien. Als eerste stap in de richting van een wetenschappelijke vakbeoefening begonnen zij met het afschaffen van het bestaande. Taalbeheersing was in die tijd vooral een praktische aangelegenheid. De weinigen die het in Amsterdam, de bakermat overigens van de universitaire beoefening van het vak, doceerden, hielden zich bezig met het beter schriftelijk leren formuleren van studenten. Ook verzorgden zij praktische colleges over spreken in het openbaar. Dit onderdeel van het vak ging als eerste voor de bijl. Terecht natuurlijk. Tijdens de democratisering werd er voornamelijk vergaderd. Om de efficiency daarvan te vergroten deden discussie- en vergadertechniek hun intrede. Maar ook deze ‘taaltechnologische’ vaardigheden konden het al spoedig niet bolwerken tegen de taalbeschouwing op marxistische leest, waarbij vooral de vraag opgeld deed wie de taal nu eigenlijk *beheersten*, anders gezegd wie de baas over de taal speelden en met gebruikmaking van hun gecorrumpeerde en kapitalistische taalgebruik valse voorstellingen prentten in de geheugens van de uitgebuite arbeiders. Deze in ontelbare, altijd volstrekt onleesbare ‘groepsverslagen’ luid beklagde creaturen werden steevast ‘bewusteloos’ genoemd.

Niet alleen het vak is veranderd, ook de tijden. De belangen van de arbeiders zijn allang vervangen door een hernieuwde oriëntatie op de klassieke retorica. De toenemende individualisering van de maatschappij, die gepaard gaat met een toegenomen belangstelling voor min of meer ceremoniële uitingen, heeft de laatste tijd ook het spreken in het openbaar weer in de belangstelling teruggebracht.

In de erkenning dat spreken in het openbaar een belangrijke taalvaardigheid is, die zorgvuldig geoefend moet worden, loopt Nederland bepaald niet voorop. Wie zich in Amerika bijvoorbeeld oriënteert op de leerboeken op dit gebied, wordt geconfronteerd met een hele serie. In vele opzichten lijken die boeken op elkaar. Maar stuk voor stuk gaat het hier om degelijke werken,

zoals het bekende *Public Speaking* van Osborn en Osborn. Bij de volledigheid die dergelijke boeken nastreven, is één ding opmerkelijk: de eisen die gesteld worden bij het *schrijven* van toespraken ontbreken.

‘Uit het hoofd’ spreken

Wie een toespraak moet houden, kan dat op drie manieren doen. De eerste manier wordt in het algemeen het hoogst aangeslagen: uit het hoofd, zonder gebruik te maken van een papier met aantekeningen of van een geheel uitgeschreven tekst. De tweede manier, een toespraak aan de hand van aantekeningen, ‘spreekpunten’, is zeer gangbaar. De aantekeningen verschaffen de spreker enig houvast. Maar hij moet, al sprekend, de verschillende punten wel op een voor het publiek begrijpelijke en vooral ook overzichtelijke manier aan elkaar praten. Dat vereist niet alleen een behoorlijke mondelinge taalvaardigheid, maar ook een ordenend vermogen dat de ter plaatse gevormde formuleringen structureel in banen leidt.

Ondanks de waardering voor de toespraak ‘uit het hoofd’, kiezen sprekers bij verschillende gelegenheden toch liever voor een vooraf geschreven tekst. In de politiek ligt dit voor de hand. Politici kunnen het zich doorgaans niet veroorloven dat er uitspraken uit hun mond komen waarvan zij later moeten zeggen: ‘Dat heb ik zo niet bedoeld.’ Daarbij komt dat ministers en staatssecretarissen geregeld tot vaak toespraken moeten houden op bijeenkomsten van uiteenlopende aard. Deze toespraken zelf voorbereiden, is voor hen onmogelijk. Vandaar dat meestal ambtenaren de opdracht krijgen de verlangde toespraak te schrijven.

Niet alleen in de politiek of het bedrijfsleven (denk aan de presentatie van het jaarverslag op aandeelhoudersvergaderingen) komen van tevoren geschreven toespraken voor. Ook het leven van de gemiddelde mens kent gelegenheden waarbij hij zich sterker voelt wanneer hij een uitgeschreven toespraak bij de hand heeft. Een voorbeeld vormen begrafenissen, waar te verwachten emoties het spontane spreken in de weg kunnen staan. Of trouwpartijen, waar de spreker humoristisch uit de hoek wil komen en zijn grappen van te voren bedacht en vormgegeven heeft.

Het schrijven van een toespraak garandeert de schrijver in vele gevallen misschien de verlangde precisie, toehoorders ondervinden vaak moeilijkheden bij het luisteren. Die moeilijkheden kunnen verschillende oorzaken

hebben: zowel de vorm waarin de toespraak gepresenteerd wordt als de wijze van presentatie kunnen voor een kortsluiting tussen spreker en publiek zorgen.

Politieke toespraken

De toespraken die politici, in het bijzonder ministers en staatssecretarissen, bij hun publieke optredens houden, hebben vrijwel even vaak een ceremonieel als een expliciet politiek doel. De ambtenaren die toespraken schrijven, worstelen met de vraag welke stof zij aan de orde moeten stellen. Bij gebrek aan expliciete aanknopingspunten komt in departementale toespraken dan ook vaak de relatie tussen de strevingen van het desbetreffende ministerie en de belangen van de organiserende instelling tot uiting. Voorbeeld: bij de opening van een bejaardentehuis legt de minister in zijn toespraak een verband tussen de specifieke gelegenheid en de doelstellingen van zijn ministerie met betrekking tot het bejaardenbeleid in het algemeen. De nadruk ligt dan doorgaans op het laatste, gezien het feit dat het hier gaat om het dagelijkse werk van de schrijver van de toespraak. Het hoeft geen betoog dat de uitleg van beleid in het algemeen taaie stof oplevert die, om de spreektijd te vullen, uitentreuren wordt uitgewerkt. Van contact tussen spreker en toehoorders is dan ook meestal geen sprake. Vreemd is dat niet. Op ministeries wordt meestal niet gevochten om de vererende opdracht in de wacht te slepen een toespraak voor de minister te maken. Het schrijven ervan moet vrijwel altijd gebeuren naast het vele andere werk. Zo komt de opdracht meestal terecht bij degene die geacht wordt het meeste af te weten van het specifieke onderwerp. Wanneer op een bepaalde afdeling verschillende deskundigen op een bepaald beleidsterrein werken, betekent dit vaak dat het schrijven van een toespraak wordt toebedeeld aan degene die dit het minst gemakkelijk kan weigeren: meestal een jongere ambtenaar. Deze ambtenaar heeft nooit les gehad in de eisen die gesteld kunnen worden aan toespraken. Meestal is deze functionaris al wel bedreven in het opstellen van beleidsteksten. Toespraken zijn dan ook vaak kopieën van die beleidsteksten. Omdat deze vaak informatiedicht zijn, is het niet verwonderlijk dat toespraken hetzelfde beeld vertonen. Zijn de beleidsteksten gesteld in een specifiek jargon, dan vinden we dat bij de toespraken terug.

Kort geleden beluisterde ik, voorafgaande aan een optreden van een minister, enkele toespraken van bestuurders uit een lager echelon die wat zinsbouw en woordkeus betreft de vorm van beleidsteksten totaal imiteerden.

Deze toespraken gingen geheel over de hoofden van het publiek heen, dat later toonde met zeer directe en reële vragen en opmerkingen te zitten. De toespraken gaven daarop geen antwoord en toonden ook in hun beleidsjargon, waarin termen als ‘instroom’, ‘doorstroom’ en ‘afstroom’ om de voorrang streden, geen enkele verwantschap met de manier waarop de toehoorders zich later zelf tot de sprekers richtten.

De conclusie ligt voor de hand: toespraken waarin met de noden en belangen van het publiek geen rekening wordt gehouden, kunnen net zo goed achterwege blijven. Contact tussen sprekers en toehoorders komt niet tot stand.

Feesten en partijen

Ook in de familiesfeer wordt heel wat afgespeecht. Bruiloften, partijen, jubilea en begrafenissen wisselen elkaar af in bonte opeenvolging. Mensen worden gelukkigwens, in de hoogte gestoken of herdacht. In de intieme sfeer van familie- en vriendenkring zullen retorische tekortkomingen snel worden vergeven en in veel gevallen zelfs nauwelijks opvallen. Bij jubilea bijvoorbeeld, waar een hoger geplaatste een ondergeschikte moet toespreken, wordt het al een stuk moeilijker, want formeler.

Toch zit ook menigeen bij feestredes met kromme tenen. De oorzaak daarvan kan de clichématigheid van de toespraak zijn. Ook heb ik het geregeld meegemaakt dat zowel de direct toegesprokenen als de overige toehoorders door een toespraak in de war raakten. De oorzaak daarvan was meestal heel eenvoudig. In plaats van te bedenken dat niet alleen de vijfentwintigjaar-gehuwden naar de toespraak luisterden, richtte de spreker zijn woorden wel heel expliciet tot hen. ‘Jan-Karel en Annabel. Jullie pad is niet altijd over rozen gegaan. Ik weet nog goed hoe Annabel in elkaar klapte toen Jan-Karel het uitmaakte. Hij had namelijk een ander ontmoet! Gelukkig bleek hem al spoedig dat deze doorn op het rozenpad niet de juiste voor hem was. Dus ging Jan-Karel maar weer snel terug naar zijn trouwe vriendin. En blij dat die was!’

Het besef dat op een zeer directe manier het woord tot hen gericht wordt, in relatie tot de zeer persoonlijke inhoud van het verhaal, brengt niet alleen de toegesprokenen in verlegenheid, maar ook de toehoorders, die het idee hebben dat zij ongewild aanwezig zijn bij een intieme huiselijke scène. Voor de toehoorders wordt het bovendien vaak extra moeilijk als zij moeten toezien hoe de toegesprokenen zichtbaar in verlegenheid raken door de directheid van het verhaal.

Eenzelfde verkeerde afweging van publiek en situatie zien wij vaak bij begrafenissen, wanneer de spreker zich rechtstreeks tot de overledene richt: ‘Beste Gerrit, hoe moeten wij ons de toekomst van onze kaartclub voorstellen zonder jou?’ De enige die geen antwoord op deze vraag kan geven, is de toegesprokene, en dat maakt deze toespraak alleen al pijnlijk door de gekozen vorm.

Niet altijd gaat dit laatste op. Eenmaal heb ik meegemaakt hoe twee ouders beurtelings hun jonge overleden dochter toespraken. Deze had zelfmoord gepleegd, zodat verdriet, spanning en de mate waarin de toehoorders van de crematie onder de indruk waren, extra groot waren. Toch kwam de gezamenlijke toespraak van deze ouders indrukwekkend over. Dat lag allereerst aan de zorgvuldige verwoording. De toespraak was intiem, maar niet zodanig verwoord dat de toehoorders zich er buitenstaanders bij voelden. Door de voorzichtig gekozen woorden, zonder de minste pathetiek, werden zij eerder bij de inhoud van het verhaal betrokken. Ook de bij begrafenissen zo vaak voorkomende clichés als ‘eindelijk rust gevonden’, ‘misschien is het maar beter zo’ bleven afwezig.

Omdat mensen zich tegenover de dood vaak ongemakkelijk voelen, krijgen hun toespraken bij begrafenissen en crematies maar al te snel een pathetische toon.

In intieme situaties, onder familie en vrienden, bestaat een grote vergevingsgezindheid. De naïeve en vooral onbeholpen wijze waarop mensen zich tot elkaar richten, wekt geregeld zelfs enige vertedering op. Maar als je al dat goedbedoelde en vaak nogal stompzinnige gestuntel als ‘taalarts’ van een diagnose moest voorzien, dan zou je de patiënt moeten vertellen dat hij leed aan een tekort aan retorische vaardigheid. Hoe goed mensen daarmee in de praktijk kunnen leven, bewijzen dag in dag uit Nederlandse politici.

Retorische kracht

Soms gaat het anders en bedenken schrijvers intelligente en humoristische oplossingen voor de problemen waarvoor het doel van het verhaal, het aanwezige publiek en de spreek situatie hen stellen.

Aan het begin van een cursus in het schrijven van toespraken gaf ik studenten de opdracht, met opzet vrijwel zonder toelichting, zichzelf tijdens de college-uren via een geschreven korte toespraak van omstreeks vijf minuten voor te stellen. De moeilijkheid van deze opdracht ligt allereerst in het ge-

ven dat mensen over een zeer grote hoeveelheid biografische gegevens beschikken. Daardoor moeten de schrijvers, gezien de beschikbare tijd, uit het materiaal een strenge selectie maken.

Wat vinden studenten belangwekkend genoeg om over zichzelf aan andere studenten te vertellen? ‘Voorstellen’ door middel van een geschreven toespraak betekent op papier een beeld van zichzelf creëren. Het komt erop neer dat de schrijvers zichzelf een retorisch doel moeten stellen, uitgaande van het beoogde publiek. Dit publiek werd in dit geval gevormd door de overige studenten in de groep. De meeste leden daarvan studeerden Taalbeheersing als hoofdvak. Zowel theoretisch als praktisch waren zij met begrippen als ‘retorisch doel’ en ‘publieksgerichtheid’ bekend.

De tien ingeleverde toespraken voldeden, grosso modo, allemaal aan de opdracht. Opmerkelijk is dat slechts een van de toespraken uit een opsomming van biografische data bestond. De overige verhaalden over één aspect uit het leven van de schrijver of legden de nadruk op een door de schrijver belangrijk geacht levensfeit. Dit laatste bijvoorbeeld was het geval bij de schrijfster die haar toespraak als volgt begon: ‘Mijn naam is Martha van Meerwijk. Naast deze studie heb ik al zeven jaar een baan bij de Party Centrale.’ De rest van de toespraak ging over die baan. Het is natuurlijk maar de vraag in hoeverre zij zich daarmee werkelijk voorstelde, gezien het feit dat het verhaal zich strikt beperkte tot haar werk, zonder vermelding of analyse van enige persoonlijke emotie. Aan de andere kant is het ook mogelijk dat dit werk zo veel voor haar betekende, dat zij andere zaken met betrekking tot haar leven minder vermeldenswaard vond. In ieder geval voldeed zij met het verhaal aan de opdracht. En door een zo spectaculair mogelijk verhaal over één aspect van haar leven te vertellen, kon zij het vermijden dat haar medestudenten haar leven als oninteressant zouden kwalificeren.

In een volgende toespraak, waarin ook een deelaspect als uitgangspunt werd genomen, gaf een andere schrijfster zich wel degelijk bloot. Het verhaal ging bijna in zijn geheel over een psychotherapeutische behandeling, die het leven van de schrijfster in positieve zin veranderd had. Zij stak haar nek uit door onder meer te refereren aan aspecten in haar jeugd die zij als minder prettig had ervaren. Interessant aan het einde van haar toespraak was de opwekking aan haar medestudenten zich eveneens aan de voor haar zo succesvolle therapie te onderwerpen. Door deze retorische wending plaatste zij haar biografische gegevens in een min of meer didactisch kader, maakte zij zichzelf tot

voorbeeld. Deze veralgemenisering van haar oorspronkelijke probleem reduceerde het pijnlijke karakter van de onthulling van zaken waarvan sommigen misschien zouden denken dat zij die voor zichzelf had moeten houden.

Vanuit een strikt retorisch standpunt bekeken, hadden beide schrijfsters een oplossing gevonden voor het probleem waarvoor de opdracht hen stelde. Dit immers luidde: stel jezelf voor aan je medestudenten. Veel van de studenten hadden al eerder met elkaar gewerkt. Vanuit een inschatting van hun publiek hadden zij ieder vanuit hun eigen biografie een aspect gekozen waarvan zij konden veronderstellen dat de toehoorders dit als amusant of leerzaam zouden ervaren. Dit is zo interessant omdat de enige schrijfster die via een aantal voor haar cruciale gegevens haar levensloop lineair weergaf (getrouwd, kinderen enzovoort) als zogenoemde contractstudent deelnam aan de werkgroep. In haar woonplaats werkte zij als ambtenaar van de burgerlijke stand, belast met het sluiten van huwelijken. Bij die plechtige gelegenheden hield zij toespraken en om haar vaardigheid in het opstellen daarvan te vergroten had zij zich ingeschreven voor de werkgroep. Weliswaar kon zij bogen op een veel ruimere ervaring in het schrijven van toespraken dan haar medestudenten, maar in theoretische zin betekende de werkgroep haar eerste contact met retorische principes als doel- en publieksgerichtheid, die schrijvers onder meer verplichten strategieën te bedenken om lezers of toehoorders te boeien. Naar eigen zeggen kwam het niet in haar op de opdracht anders te interpreteren dan zij die begrepen had: jezelf voorstellen betekent de vermelding van een aantal biografische gegevens. De meeste studenten interpreteerden de opdracht onmiddellijk anders: jezelf voorstellen wil zeggen: door middel van het geleverde verhaal een zo goed mogelijke indruk van jezelf zien te wekken. Dat laatste bracht sommigen er vervolgens toe een poging te wagen zo geestig mogelijk over te komen.

Op zichzelf viel er weinig aan te merken op de uitwerking van de contractstudente. Op een intuïtieve wijze had zij besloten dat zij een aantal feitelijke gegevens over zichzelf zou verschaffen die de toehoorders een indruk zouden geven van haar bestaan. Het opmerkelijke van die benadering was inderdaad de oprechte feitelijkheid ervan. In een aantal andere speeches vond in het bijzonder het stijlmiddel ironie een ruime toepassing. Zo kreeg een speech het volgende begin:

Deze speech is bedoeld om mijzelf aan u voor te stellen en ik zou deze speech dan natuurlijk kunnen beginnen met te zeggen dat ik 22 jaar oud ben, van academisch niveau, dol op lezen en op uitgaan (geen bartype) en dat ik houd

van een goed gesprek en een goed glas wijn. Deze weg vind ik echter wat onpersoonlijk en daarom ongeschikt. Dus zal ik nu wat meer inzicht geven in mijn karakter, zodat u in ieder geval weet met wie u eigenlijk in één werkgroep zit.

Nadat de schrijfster een aantal van haar eigenschappen in een positief daglicht heeft gesteld, vervolgt zij met:

Nu kan ik mij voorstellen dat u aan deze oppervlakkige informatie eigenlijk niet zoveel heeft. U moet tenslotte zo'n tien weken met mij doorbrengen in deze werkgroep en om u vast voor te bereiden ben ik eens gedoken in de negatieve kant van mijn karakter.

Hierna pakt de schrijfster flink uit over haar negatieve eigenschappen. Zo vermeldt zij onder meer dat zij gekenmerkt wordt door 'onberadenheid, oppervlakkigheid en onstandvastigheid'. Ook raadt zij haar medestudenten aan beducht te zijn voor haar drankzucht en legt zij de nadruk op haar lichtgelovigheid en verkwistende aard.

Het einde van de toespraak laat zien dat deze studente heel bewust het contrast tussen haar (als zodanig voorgestelde) positieve en negatieve eigenschappen gecreëerd heeft vanuit een retorische doelstelling:

Ik heb begrepen dat alles wat aan het einde van de speech komt het beste zal blijven hangen, en daarom eindig ik dit verhaal met mijn belangrijkste waarschuwing: let u eens goed op mijn voorhoofden mijn wenkbrauwen. U zult zien dat mijn voorhoofd laag is en dat mijn wenkbrauwen in het midden gewoon doorgroeien, dus wees gewaarschuwd voor dit misdadig en onbetrouwbaar type.

In een debat kan het op waarderende wijze bespreken van de argumenten van de tegenstander als een uitstekend opstapje werken om die tegenstander uiteindelijk geheel onder de grond te werken. De spreker zet zichzelf eerst op het spel, maakt zichzelf kwetsbaar, om daarna vanuit die positie des te harder toe te slaan. Het einde van de hierboven geciteerde toespraak kan als een variant op deze manier van debatteren worden opgevat. Het zichzelf uiterst negatief voorstellen werkt ironiserend en wekt sympathie op. Om dat laatste is het uiteindelijk begonnen.

Iets dergelijks is het geval met de toespraak die begint met de woorden: 'Ik ben een slappeling!' Deze toespraak is geschreven door de enige mannelijke

deelnemer aan de werkgroep. Bij het horen van de eerste zin begrijpen alle toehoorders onmiddellijk dat de spreker geheel andere bedoelingen heeft dan zijn ellendige houding ten opzichte van het leven uit de doeken te doen. Met andere woorden: het begin wekt hoge verwachtingen. Als de spreker deze op onderhoudende wijze weet in te lossen, zal ook hij een uiterst sympathieke indruk wekken. En inderdaad. De toespraak gaat verder met:

Ik hoor hier niet te zijn. Ik zou nu wakker moeten worden op een dun matje in het Maagdenhuis. Koud, vochtig en met een kater van te veel bier en goedkope wijn. Iedere zichzelf respecterende student had gisteren naar deze vesting van studentenverzet moeten trekken om te strijden voor de studiefinanciering en de OV-jaarkaart. (...) Maar nee hoor. Deze lafaard zat gisteravond braaf een toespraak te schrijven om zichzelf daarna tevreden te rusten te leggen in zijn comfortabele bed.

De schrijver verbindt de eigen retorische situatie met een gegeven dat voor allen in de werkgroep gelijk opging. Geen van allen immers had meegedaan aan de bezetting van het Maagdenhuis. Allen voelden zich met andere woorden evenzeer (en vandaar: even weinig) 'schuldig'.

De volgende beginzin laat heel duidelijk zien hoe de schrijfster de simpele opgave zichzelf voor te stellen onmiddellijk in retorisch perspectief plaatst. Dit wil zeggen dat zij zichzelf een duidelijk doel stelt, waaraan zij zich in het vervolg inderdaad houdt:

Ik ben Bettine Verwoerdt en ik wil jullie iets meer over mezelf vertellen en met name waarom ik niet zonder OV-jaarkaart kan.

In de volgende zin zien wij, zoals bij de vorige hier geciteerde toespraken, een duidelijke poging van de schrijfster zichzelf sympathiek bij de toehoorders te maken:

Ten eerste ben ik qua opvattingen over de wereld een zeer ouderwets type. In de tijd dat Maagdenhuisbezettingen nog langer duurden dan een dag zouden de ideeën die ik nu heb nog modern en progressief genoemd worden. Maar in deze tijd noemt men types zoals ik, die nog idealen hebben en op willen komen voor rechtvaardigheid in de maatschappij, verstokt en ouderwets.

De schrijfster bagatelliseert, onder meer door het ironisch gebruik van het woord ‘type’ de eigen hooggestemde idealen, om denigrerende opmerkingen of gedachten daarover te voorkomen.

‘Ik ben een prinses’

Alle toespraken bevatten retorische elementen die laten zien dat de schrijvers zichzelf zeer bewust aan de toehoorders presenteren. Bij de geciteerde speeches wordt tevens duidelijk dat de schrijvers ieder voor zich een oplossing hebben gevonden voor een duidelijk door hen onderkend probleem met betrekking tot de zelfpresentatie. Anders gezegd: een aantal schrijvers heeft zich erop toegelegd bij het publiek de indruk te voorkomen dat zij zich *onverhuld* aan hen zouden presenteren. De beschreven omwegen en ironie functioneren als een dekmantel tegen het zich blootgeven. Een laatste voorbeeld van een toespraak kan dit nog verduidelijken.

Het begin van de toespraak zet onmiddellijk de toon voor wat zal volgen:

Vijf minuten over mezelf vertellen vind ik veel. Het is in ieder geval te veel om te vullen met feiten als: mijn naam is Mirjam Fagel, ik ben 25 etcetera. Daarom moet ik jullie mijn geheim verklappen.

Hierna onthult de schrijfster dat zij een prinses is; haar ouders - koning en koningin - vonden het echter beter dat zij opgroeide ‘in een gewoon gezin’.

Na deze omweg, waarmee de schrijfster zich als een buitenstaander presenteert, staat niets haar in de weg een aantal feiten te vermelden over de mensen bij wie zij in huis wordt geplaatst, in werkelijkheid dus haar eigen familie. ‘Ik kwam terecht in een uitgeversgezin,’ laat zij vervolgens weten. ‘Dat leek mijn echte ouders wel goed voor mij, zo'n culturele familie, waar veel wordt gelezen en waar veel artiesten over de vloer komen.’ Omdat zij, als koningskind bij vreemden, ‘gewoon moest lijken, zodat niemand iets te weten zou komen’, verplichtten haar ‘verzorgers’ haar bijvoorbeeld in het weekend te hockeyen, ‘terwijl ik me schaamde voor mijn stiefvader die als coach stond te schreeuwen langs de lijn’.

De retorische kunde van de schrijfster blijkt uit de afronding van haar verhaal. Na vermelding van een aantal biografische feiten deelt zij mee dat zij er uiteindelijk tabak van had om gewoon te lijken. Daarom besloot zij de werkelijkheid van haar leven in de openbaarheid te brengen. ‘Dat is nu ge-

beurd', besluit zij dan ook. 'Jullie hebben de primeur. Ik ben eigenlijk een prinsesje.'

De transformatie in een prinses die de schrijfster zichzelf laat ondergaan, is natuurlijk slechts een met opzet ook nog heel doorzichtig spel, dat door alle toehoorders als zodanig wordt herkend. Maar het spel wordt gespeeld met de hierboven beschreven bedoeling. Daarbij moet een juiste inschatting van de toehoorders gevoegd worden. Die amuseerden zich met de sprookjesvorm van de toespraak. Ook dat verminderde de spanning rond de biografische feiten.

De studenten van wie ik de toespraken citeerde, hadden allen eerder ervaring opgedaan met het schrijven van publieksgerichte teksten. Toch is het geenszins zo dat de door hen gehanteerde technieken hun expliciet onderwezen zijn. Gesteld kan daarom worden dat de studenten de oplossing voor hun retorisch probleem stuk voor stuk zelf gevonden hebben. De gedachte dat zij daarbij in het geheugen opgeslagen voorbeelden van eerder gelezen of gehoorde teksten raadpleegden, lijkt onontkoombaar.

De studenten om wie het hier gaat, hebben veel meer onderricht dan gemiddeld gekregen in het schrijven van teksten. De retorische technieken die zij bedachten om het probleem op te lossen waarvoor de opdracht hen stelde, zijn effectief en vooral inventief. Dat laatste ligt misschien ook aan een toevallige bundeling van schrijftalent in die ene werkgroep. Toen ik in een volgende groep dezelfde opdracht gaf, waren de resultaten veel minder verrassend en geestig.

Onderricht in het formuleren doet de vaardigheid in het algemeen toenemen. Door aan schrijfoopdrachten duidelijke doelen te verbinden en de schrijvers in spe over het beoogde publiek te laten nadenken, wordt de vergroting van de formuleervaardigheid onlosmakelijk verbonden met de vaardigheid in het vinden en gebruiken van retorische strategieën. Bij het ouderwetse schrijven van schoolopstellen, waar het impliciete doel luidde: 'schrijf een opstel om je schrijfvaardigheid te verbeteren', was dit niet het geval. Vooral in het verleden zijn de retorische aspecten die bij het schrijven van om het even welke tekstsoort een rol spelen, in het onderwijs onvoldoende onderkend. Dit heeft de taalvaardigheid van de Nederlanders geen goed gedaan.

Enige tijd na afloop van de hierboven beschreven werkgroep kwam ik de ambtenares van de burgerlijke stand tegen. Ik vroeg haar of de speches die zij

bij de huwelijksluiting hield inmiddels een verandering hadden ondergaan. Dat hadden ze zeker. Zij had veel geleerd tijdens de werkgroep. Het volgen ervan had haar een aantal ideeën voor trouwspeeches aan de hand gedaan. Vooral de speech waarin de studente zichzelf afficheerde als een prinsesje had haar zeer getroffen. Zij gebruikte deze nu geregeld als uitgangspunt bij haar eigen speeches.

Aan de nabestaanden

Over het schrijven van herdenkingstoespraken

Op 31 januari 1986 hield Ronald Reagan, in die tijd president van de Verenigde Staten, in Houston een herdenkingsrede voor de zeven bemanningsleden van het ruimteschip *Challenger*, dat kort na de start was verongelukt. Los van het tragische aspect betekende het verongelukken van het ruimteschip voor de Amerikanen niet bepaald een beste beurt. Nooit eerder bovendien hadden zij zoveel mensen de ruimte ingestuurd. Schrijvend vanuit de diepe behoefte de waarheid en niets dan de waarheid te verwoorden, had Reagans speechwriter zijn opdrachtgever kunnen laten ingaan op de vele technische moeilijkheden van de ruimtevaart en de onmogelijkheid menselijke fouten uit te sluiten. De waarheid zou niets meer of minder zijn geweest dan een simpele variant op de aloude volkswijsheid dat waar gehakt wordt spaanders vallen.

Nu waren die spaanders wel voor het oog van miljoenen gevallen. De televisie had niet alleen de ramp zelf nauwkeurig geregistreerd maar tegelijk de ontzetting die deze alom tweegebracht. Hoe nietig en klein is toch het leven. En hoe dicht ligt falen bij succes. In het precomputeriaanse tijdperk leidde heldendom tot *ticker tape parades*; domme pech leidt nog altijd maar al te vaak tot een stille tocht naar het graf. De mens is feilbaar en dus ook de Verenigde Staten, die een onderdeel van hun prestigieuze ruimteproject hadden zien mislukken.

De president als de berouwvolle president-directeur van de onderneming die zojuist een fatale ramp had moeten meemaken. Zich op die manier gedragen: dat was eerlijk geweest. En daarom ging het anders. Want toegeven dat je een fatale fout gemaakt hebt, kan geen president zich veroorloven. (Misschien zou hij het wel kunnen, maar het ligt niet in de rede te veronderstellen dat het zo zou gaan.)

De herdenkingspeech zoals die uiteindelijk werd uitgesproken, kan beschouwd worden als een poging het gezichtsverlies voor de Verenigde Staten zo veel mogelijk te beperken. Met die bedoeling paste het niet de zeven omgekomenen op te voeren als ultieme pechvogels die een korte maar hevige verschrikking hadden meegemaakt voordat zij tot as uiteenvielen. De zeven

ruimtevaarders waren daarom al bij voorbaat helden die op dappere wijze een offer hadden gebracht.

Ongetwijfeld komt het wel eens voor dat soldaten de oorlog ingaan met de bedoeling er als een held uit terug te keren. Maar dan natuurlijk niet als *dode* held. Wie de oorlog ingaat met de bedoeling er als lijk uit terug te keren, is een masochist of een potentiële zelfmoordenaar. Alleen hij is dapper die ten oorlog trekt in het ‘heilige’ besef dat hij het offer van het eventuele verlies van zijn leven voor zijn medemensen moet brengen. In het geval van de ruimtevaarders gaat het om vrijwilligers, gedreven door een ongebreidelde behoefte aan kennis, sensatie of de zucht naar roem. We mogen ervan uitgaan dat slechts een absolute minderheid onder hen zich per raket omhoog laat schieten in de hoop dat dit hun dood zal bespoedigen.

Omdat zowel soldaten als ruimtevaarders willen terugkeren, zijn het altijd de nabestaanden, en dan in het bijzonder de hoogwaardigheidsbekleders die spreken in de naam van *allen* (het volk, of de wereldbevolking) als zij de doden danken voor het offer dat zij gebracht hebben. In het geval van de bemanning van de *Challenger* is dit niet anders. De spreker hoedt zich er daarom wel voor een toespeling te maken op de uiteindelijk zeer cynische naam van het ruimtevaartuig. En daarom zegt hij liever dat ‘the true testimony’ van de omgekomenen niet zozeer in de woorden ligt die worden uitgesproken om hen te herdenken, maar ‘in de wijze waarop zij hun leven hebben geleid en in de wijze waarop zij zijn gestorven - met toewijding, eer en een niet te doven verlangen dit mysterieuze en schitterende universum te doorgronden’.

Nadat de verantwoordelijkheid voor de dood van de kosmonauten op die manier bij henzelf is gelegd, worden zij in de toespraak vanzelfsprekend een voor een genoemd, en wel op een zodanige manier dat hun een menselijke meerwaarde wordt verleend. Anders gezegd: stuk voor stuk worden zij opgeblazen tot helden.

De kosmonauten van de *Challenger* kwamen uit alle hoeken en gaten van Amerika (in Reagans woorden: ‘they came from all parts of this great country’): van Zuid-Carolina tot de staat Washington; van Ohio tot Mohawk, New York; van Hawaï tot Noord-Carolina en Concord, New Hampshire. Zelf waren zij al even verschillend als hun plaatsen van herkomst, ‘yet in their mission, their quest, they held so much in common’. Eenheid in verscheidenheid. Die eenheid is de ‘quest’, de queeste, die de connotatie met zich meedraagt dat zij de graal zochten, anders gezegd een zo ambitieus doel dat je eigenlijk nooit mag uitsluiten dat het mis zal gaan.

Stuk voor stuk krijgen de omgekomenen van Reagan een korte karakteri-

sering. Zo vochten Dick Scobee, de gezagvoerder van het ruimteschip, en Michael Smith als oorlogspiloten in Vietnam, in tegenstelling bijvoorbeeld tot een van de twee vrouwelijke slachtoffers, Judith Resnik, ‘known as J.R. to her friends, always smiling, always eager to make a contribution, finding beauty in the music she played on her piano in her off-hours’.

De karakterisering van de omgekomenen dienen als voorbereiding voor de conclusie. ‘We will always remember them, these skilled professionals, scientists, and adventurers, these artists and teachers and family men and women: and we will cherish each of their stories, stories of triumph and bravery, stories of true American heroes.’

Wie durft er na deze evocatie over een menselijke fout te spreken die deze artistieke en geleerde, met medailles bedekte helden het leven kostte?

De verheffing van de doden tot heldendom is, bij een zo grote ramp als met de *Challenger*, niet voldoende. Want tenslotte zitten we nog altijd met het probleem dat zij stierven in dienst van een natie die via het ruimtevaartprogramma haar macht wenst te vergroten. En er mag dan ook geen misverstand over bestaan dat dit grote doel ook in de toekomst recht overeind blijft staan. Met het oog daarop laat de president weten dat de vooruitgang van de mens een strijd is tegen mislukkingen. Vandaar dat Amerika ‘dat Abraham Lincoln de laatste en beste hoop voor mensen op Aarde noemde, gebouwd werd op heldenmoed en nobele zelfopoffering’. Sterker zelfs, het ‘werd gebouwd door mannen en vrouwen, zoals onze zeven astronauten, die gehoor gaven aan een oproep die hun plicht verre te boven ging, die meer gaven dan van hen verwacht of geëist werd en die nauwelijks stilstonden bij een eventuele aardse beloning’. Dat zij een hoger, niet wereldlijk, doel dienden kun je altijd zeggen over doden, ze kunnen het toch niet meer ontkennen. En dat ze meer gaven dan van hen verwacht of gevraagd werd, is gewoon waar: ze gaven onverwacht en ongevraagd hun leven. Dat wil zeggen: ze gaven het niet, de dood overkwam hen.

Opvallend is het feit dat de ruimtevaarders tijdens de toespraak voortdurend promotie maken. Inmiddels zijn zij reizigers op weg naar de sterren geworden, die aan een roep gehoor gaven die verder ging dan de plicht. We hebben gezien hoe eerder in de toespraak het woord ‘quest’ al is gevallen. De combinatie bovendien met de absolute Amerikaanse held Abraham Lincoln (John Wayne was hier meer op zijn plaats geweest, maar diens uitspraken waren minder markant, hoewel van dezelfde strekking) verzekert de omgekomenen daarbij van een plaats in de Amerikaanse geschiedenis. De president

refereert daarom vervolgens aan de pioniers van weleer, sterke mannen en vrouwen die naar het Amerikaanse Westen trokken om het te ontginnen. Zo is er dan toch weer iets hogers gevonden dan een queeste naar de sterren: benoemd worden tot de natuurlijke opvolgers van de pioniers die Amerika gebouwd hebben. ‘Vandaag vormt de ruimte de grens,’ aldus de president, die daarmee impliciet aangeeft welke bedoeling er achter het ruimteproject schuilt.

Nu de helden op deze wijze een geheel eigen plaats in de Amerikaanse geschiedenis hebben gekregen, is het tijd voor de klap op de vuurpijl. (Reagans speechwriter zou deze metafoor moeiteloos vermeden hebben.) De president keert terug naar de commandant van het ruimteschip en vermeldt dat deze wist dat de lancering van een ruimteschip een technologisch wonder is. Letterlijk herhaalt hij Scobee's woorden: ‘Als er iets fout gaat hoop ik niet dat dit het einde van het ruimtevaartprogramma betekent.’ Welnu, daarvoor hoeft de omgekomen held niet bang te zijn. Want niet alleen hij bleek deze wens te koesteren. Ieder familielid van de omgekomenen vroeg Reagan heel specifiek het ruimteprogramma voor te zetten, ‘dat is wat hun geliefde doden boven alles gewild hadden’. Daarom kan de president beloven dat de mens zijn verovering van de ruimte voort zal zetten, waarbij hij zich zal richten op nieuwe doelen en nog grotere successen zal behalen. Dat is de manier om de zeven omgekomen helden van de *Challenger* te herdenken.

Kun je liegen en toch oprecht zijn? Of liegt Reagan helemaal niet en meent hij woord voor woord wat hij zegt? Zo'n negen jaar na het ongeluk met de *Challenger* is in ieder geval Abraham Lincoln nog altijd niet vergeten. En die droomde er niet eens van gewichtloos in de ruimte op een saxofoon te spelen, zoals het bemanningslid Ronald McNair.

Dit alles neemt niet weg dat de toespraak retorisch sterk in elkaar zit. Daarbij mogen wij niet vergeten dat de herdenking gehouden werd kort na een ramp die velen in de wereld schokte. In de emotionaliteit van het moment lag het voor de hand de omgekomenen *voor dat moment* tot Amerikaanse ruimte-graalridders te benoemen, onmisbare schakels in de Amerikaanse geschiedenis.

Toch blijft het een feit dat de nobele poging tot troost van de nabestaanden verweven is met een politiek doel.

Lam Gods

Hoe hoger een overledene des te groter de behoefte hem bij een herdenking op te tillen tot bovenmenselijke proporties. Natuurlijk zou het mij niet ver-

wonderen als deze neiging in Nederland, met zijn op karigheid ingestelde verbale cultuur, bedwongen zou worden bij de dood van een hoog geplaatst persoon, bijvoorbeeld een voormalig koningin. In België ligt dit anders. De dood van koning Boudewijn in augustus 1993 leidde tot een openbaar rouwbeklag van ongekende proporties. Tijdens de rouwdienst die voorafging aan de bijzetting in het familiegraf, vonden onder meer optredens plaats van een bekende volkszanger en een hoer die de koning gekend had en met wier lot hij zich begaan voelde. De belangrijkste toespraak echter werd gehouden door kardinaal Danneels, aartsbisschop van Mechelen en Brussel.

Ook in deze herdenkingstoespraak wordt het stijlmiddel van de vergroting toegepast. Dat is op zichzelf niet eenvoudig, wanneer men een koning moet gedenken. Maar eigenlijk doet de aartsbisschop (of diens tekstschrijver) hetzelfde als Reagan: hij verheft de overledene tot mythische proporties. Omdat de spreker een hoogwaardigheidsbekleder van de kerk is, ligt het voor de hand dat hij de mythische vergroting op het hem eigen terrein zoekt, ook al omdat de rede tegelijk zal worden opgevat als een preek. De aartsbisschop zet hoog in. Ter voorbereiding van de voor het uiteindelijke effect van de rede noodzakelijke verheffing van de koning voert hij deze op als een vorst die ‘met het hart’ regeerde. Dit hart was ‘zo breed als het strand van de zee’, en dat is dus bepaald niet weinig. Boudewijns glimlach nodigde de kleinen, armen en verworpenen uit, hun hart bij hem uit te storten. “‘Hij bewaarde alles in zijn hart’ zoals Maria.’ Gezien dit alles mag de hieraan voorafgaande bewering geen verwondering wekken dat de koning ons ‘langs de deur van het hart’ heeft verlaten. Gezien de hartkwaal waaraan Boudewijn leed, is dit ook heel letterlijk juist, maar wie dit cru vindt klinken, bedenke dat de kardinaal de zin waarschijnlijk metaforisch bedoeld heeft.

Iemand met zo'n groot hart mag met recht als een herder van zijn volk worden gezien. Dit lijkt weinig origineel. Maar de metafoor is noodzakelijk teneinde de overleden vorst met niemand minder dan koning David te kunnen vergelijken. Even later noemt de aartsbisschop zijn koning zelfs een ‘goede herder’, en dat kan maar op één persoon slaan: Jezus.

Wij zien dus ook hier de trapsgewijze vergroting optreden die de *Challenger*-speech kenmerkt. In het geval van de mislukte ruimtereis diende, zoals wij zagen, de vergroting een duidelijk doel. Bij Boudewijn is dit niet anders. In alle preken wordt van Jezus, uiteindelijk de figuur naar wie alle latere goede herders gemodelleerd zijn, de eigenschap benadrukt dat hij bereid was zijn leven te geven om de in zonden vervallen mensheid te redden en dat hij om die reden deze zonden in de vorm van een ultiem lijden op zich nam door zich

aan het kruis te laten spijkeren. Een koning die met recht een goede herder genoemd wil worden, zal dus minstens met de goedheid van Jezus moeten kunnen wedijveren. En dit is moeilijk. Het is misschien overdreven maar op zichzelf geenszins onmogelijk om treurige slachtoffers van technisch falen te verheffen tot helden die slechts te vergelijken zijn met de meest elementaire Amerikaanse helden. Maar zelfs een zeer geliefde koning rechtstreeks met Jezus vergelijken zou heiligschennis zijn. Toch moet de toespraak, om het grootste effect te ressorteren en dus het hoogste troostgehalte te bereiken, zo ‘hoog’ mogelijk eindigen. ‘Hoog’ mogen wij hier letterlijk en metaforisch tegelijk voorstellen: de toespraak eindigt in de hemel. Eerst is het nog David, de volksherder. Daarna doet, zoals gezegd de ‘goede herder’ zijn intrede: ‘Zoals een goede herder deed hij meer dan alleen luisteren en meevoelen: hij gaf zijn leven voor de zijnen.’ Iedereen weet dat de koning helemaal niet rechtstreeks zijn leven gaf. Hij ging namelijk opeens dood tijdens zijn vakantie. Maar bij de plechtige herdenking maakt dit verder niet uit. De koning is daarom niet zo maar doodgegaan, maar ‘verteerd’ door het vuur van de naastenliefde. Ook Jezus ging aan zijn naastenliefde ten onder. En dat krijgen de toehoorders dan ook direct, zij het via een omweg, te horen. De koning verlaat ons veel te vroeg. ‘Maar zoals de Schrift zegt heeft hij in weinige jaren een lang leven voltooid.’ Nu de koning op deze manier al van een hoog Jezus-gehalte is voorzien, kan de vergelijking zijn bekroning krijgen: ‘De koning heeft veel geleden.’ Het lijden was zelfs nooit afwezig. Overigens blijkt uit de woorden van de kardinaal dat Boudewijn zich van zijn welhaast goddelijke taak zelf terdege bewust was. ‘Koning zijn,’ aldus Boudewijn in een toespraak kort voor zijn dood, ‘is de waarheid dienen en lijden voor zijn volk.’

Nu de koning als een voor zijn volk lijdende herder is neergezet, en nadat de kardinaal vervolgens de liefde voor volk en God, waarvan de koning ‘doordrongen was’, wederzijds heeft verklaard, is het moment aangebroken waarop het voorbereidende werk letterlijk kan uitlopen in de apotheose. De dode koning wordt verheven tot een mysterie, en in dat mysterie wordt hij aan Christus gelijk. Immers, terwijl hij de mensen diende ‘hield hij niet op aan God te denken. In het aangezicht van elke mens waarmee hij in contact kwam, herkende hij het gelaat van Kristus.’ Wanneer de wereld dit mysterie van de koning zal ontdekken, zal een ieder ‘de hand aan de mond slaan en zoals de honderdman onder het kruis zeggen: “Deze man was waarlijk een rechtvaardige” (Lucas 23:47).’

Het mag duidelijk zijn dat een koning van dit kaliber node gemist zal worden. Het volk zou zelfs ontroostbaar zijn, ‘wisten wij niet dat God ons in

plaats van een koning nu een “voorspreker” voor België geeft’. Hierna schetst hij hoe de koning in plaats van in de kleine kapel van het grote kasteel van Laken voor de troon van het Lam staat. ‘U bent nauwelijks van beroep veranderd,’ gaat hij heel persoonlijk tegen de koning verder, ‘alleen van plaats’. Hierna wordt de apotheose volledig: ‘Gelukkig het volk dat een dergelijk koning heeft gekregen tijdens zijn leven om het te regeren, na zijn dood als een engel om over hen te waken.’

Engel Boudewijn. Uit hun context gelicht komen deze toekenningen lichtelijk potsierlijk over. Maar nu komt het merkwaardige. Zelf volgde ik de herdenkingsdienst voor de televisie. De rede van Danneels bracht op het moment van uitspreken geenszins de behoefte in mij naar voren er ironisch op te reageren. De volle kerk, de emotionele werking van de ten gehore gebrachte barokmuziek, en de door al het ceremoniële vertoon extra aangezette eenzaamheid van de dood, namen waarschijnlijk bij iedere directe nabestaande, maar ook bij alle niet met de koning verbonden televisiekijkers een eigen vorm aan doordat ze herinneringen activeerden. Wie, zoals ik hierboven heb gedaan, de woorden van de aartsbisschop kritisch tegen het licht houdt, komt een retorische strategie tegen, die vorm krijgt met behulp van een aantal stijlmiddelen. Misschien is het daarom beter deze herdenkingsrede te verbinden met de ontroerende muziek van Bach en Purcell en het geheel van de dienst te vergelijken met een barokopera, waar men niet schroomde het wolkendek te laten openbreken om aan de stralende blauwe hemel engelen te laten verschijnen.

De feitelijke onjuistheid of onbewijsbaarheid van al het fraais dat aan de overledene wordt toegeschreven, doet er bij plechtige herdenkingen kennelijk dus minder toe. Voorwaarde is dat de feitelijke onwaarheden op vindingrijke wijze verwoord worden. De spreker heeft daarbij geenszins de bedoeling de toehoorders op het verkeerde been te zetten; hij beoogt juist om hun emoties te sublimeren en op die manier verdriet te kanaliseren.

Het vergroten der herinnering

In het ironische boekje *Bluff your Way in Public Speaking* beschrijven de schrijvers Chris Steward en Mike Wilkinson professionele speechwriters als ‘expert bluffers, masquerading as speech writers or script consultants’. Wie als een geslaagde blufkaak wil optreden bij bijvoorbeeld herdenkingen moet over

de overledene spreken in ‘glowing terms, especially if you barely knew them’. Welnu, aan gloedvolle bewoordingen bestaat in de besproken toespraken geen gebrek. De sprekers voldoen daarbij aan een duidelijk verwachtingspatroon. De taal levert de zetstukken voor het spel dat dient om de dood een beetje onschadelijk te maken door hem van zijn gruwzame leegte te ontdoen. Doel van het spel is de doden en hun daden luisterrijker te maken dan ze in werkelijkheid waren. Misschien zullen de ouders van de omgekomen Christa McAuliffe niet echt geloven dat zij niet alleen een lerares voor haar studenten, maar voor het hele *volk* was. En het kan best waar zijn dat Ronald McNair de ultieme droom koesterde saxofoon te spelen in de gewichtloosheid van de ruimte. Maar dat de president het echte meende toen hij zei dat ze die saxofoon zouden *missen*: waarschijnlijk hebben zijn ouders dat toch met een korrel zout genomen. En wie gelooft er echt dat koning Boudewijn in de hemel een eigen kantoortje heeft met ‘België’ erop? Maar het belangrijkste is dat zulke dingen *gezegd* dan wel gesuggereerd worden en dat het zeggen en de erbij behorende suggestie op zichzelf enige troost kunnen geven. De spelregel luidt dat wij onszelf tegen de dood van degenen die ons lief zijn beschermen door het opblazen van de herinnering. Alleen de vergetenen zijn echt gestorven. De anderen leven nog even voort. Daarom vergroten wij hun herinnering naar de mate van het mogelijke.

De handelscorrespondent als pr-functionaris

Teksten in het bedrijfsleven

Moeten teksten origineel zijn? Dat wil zeggen: moet een geschreven tekst elementen vertonen waardoor hij zich onderscheidt van andere? Als we een aangiftebiljet als een tekst beschouwen dan zullen we oorspronkelijkheid niet in de eerste plaats op prijs stellen. Hoogstens mag het eenvoudiger zijn dan het biljet van vorig jaar. Maar originaliteit is bij dit soort teksten niet in het geding.

Een onmiskenbaar onderdeel van originaliteit is individualiteit. Het is de individualiteit die aan een tekst voor lezers zijn oorspronkelijkheid verschaft.

Een mens vult tijdens zijn leven heel wat formulieren in. Velen voeren daarnaast ook correspondentie, vaak van zakelijke aard. Hoe zit dat met een zakenbrief, moet die eigenlijk origineel zijn? Ouderen die een opleiding op de Openbare Handelsschool, de HBS A, de ULO, de MULO of bij Schoevers gevolgd hebben, zullen met een antwoord op die vraag geen moeite hebben. Bij het vak Handelscorrespondentie was originaliteit uit den boze. Zij leerden brieven te schrijven volgens vaste patronen, met gebruik van voorgeschreven uitdrukkingen, die wij tot op de dag van vandaag in handelscorrespondentie terugzien. ‘In antwoord op uw schrijven’; ‘Erop vertrouwende u hiermede van dienst te zijn geweest, verblijven wij, met de meeste hoogachting’: het zijn maar enkele van de vele vaste uitdrukkingen waarmee zakenbrieven werden opgebouwd. Niet gemakkelijk voor velen om zich al die uitdrukkingen eigen te maken, maar als je het eenmaal wist, zat je voor de rest van je leven goed. Dat wil zeggen: op kantoor.

De tijden zijn veranderd. Vergeleken met eisen die gesteld kunnen worden aan moderne handelscorrespondentie kunnen wij die van vroeger in principe als onproblematisch kwalificeren. De ‘dienstwillige dienaar’ van weleer heeft zich ontwikkeld tot een zelfbewuste ondernemer. Deze heeft niet langer de ‘eer’ kennis te geven van zijn bestaan, noch neemt hij op beleefde wijze de ‘vrijheid’ zijn geëerde clientèle om spoedige betaling van ‘de tot op heden aan u geleverde goederen’ te verzoeken. Die ouderwetse kruiperigheid past bovendien niet bij het snelle logo van de onderneming, noch bij de ‘corporate

identity' die 'Leiderschap door kwaliteit' of 'Kwaliteit maken wij samen' predikt. Nee, de nadruk van de moderne relatie- of klantgerichtheid ligt juist op de *persoonlijke* benadering. In de huidige maatschappij immers staat individualisme hoog in aanzien. Een klant moet voelen dat hij voor de organisatie belangrijk is. Ja, die organisatie wil er zelfs duidelijk voor uitkomen: van hoog tot laag bestaat het begrip dat alleen persoonlijke aandacht voor de relatie kan aantonen hoezeer het kwaliteitsstreven ernstig wordt genomen.

Een persoonlijke benadering

De eis van de individuele benadering betekent dat werknemers niet langer kunnen terugvallen op vertrouwde, voor alle gevallen geldende formuleringen. Moderne zakelijk correspondenten zijn veel meer dan vroeger *public relation*-medewerkers is van hun organisatie. Dit betekent onder meer dat zij *zelf* bij iedere zaak die zij behandelen voor de noodzakelijk geachte persoonlijke benadering moeten zorgen. We kunnen het ook anders zeggen: de zakelijk correspondent is een *schrijver* geworden. Dat wil zeggen: de organisatie vraagt van hem zich als een schrijver te gedragen en individueel overkomende formuleringen te bedenken voor zaken die hij de klanten moet melden. Dat deze omschakeling in de praktijk problemen van verschillende aard met zich meebrengt, laat zich gemakkelijk raden. De klerk van vroeger wist waar hij aan toe was. De medewerker van vandaag staat iedere dag voor nieuwe verrassingen, waarop hij zo individueel mogelijk, zij het binnen de hem gestelde regels, moet reageren.

In de eerste plaats vraagt correspondentie in het bedrijfsleven om een grote mate van precisie bij het beschrijven en afwikkelen van de te behandelen zaak. Bij correspondentie over klachten is dat extra duidelijk. Een 'verschrijving' kan grote gevolgen hebben met betrekking tot vergoedingsclaims. Het combineren van precisie met de verlangde persoonlijke benadering, levert bij veel correspondenten formuleringproblemen op.

Ten tweede vertonen brieven van klanten aan een bedrijf stilistisch en inhoudelijk grote verschillen. Sommige correspondenten schrijven zakelijk en kort, anderen uiterst omstandig en bloemrijk. Degene die bijvoorbeeld een klachtenbrief zal beantwoorden moet zijn antwoord baseren op een adequate analyse van wat in de brief van de klant aan de orde wordt gesteld. Op basis van

deze analyse moet hij de inhoud van het antwoord bepalen, benevens de stijl waarin dit wordt geschreven. Een ‘aardige’ brief bijvoorbeeld zal doorgaans om een in sympathieke bewoordingen gesteld antwoord vragen, en een op hoge toon gedeponeerde eisenpakket om een strakke, zakelijke benadering.

In de derde plaats moeten zakelijk correspondenten doorgaans veel en snel produceren. Doordat bedrijven hiërarchisch zijn ingericht, hebben zakelijk correspondenten daarbij te maken met afdelingshoofden die geschreven brieven nakijken en er eventueel naar willekeur en volgens persoonlijk inzicht in veranderen. Dit verhoogt de werkdruk bij de correspondenten, vooral als het afdelingshoofd veranderingen aanbrengt waar zij het zelf niet mee eens zijn. Ten slotte verhogen bepaalde klanten de werkdruk door al hun persoonlijke ponteneur in de strijd te werpen. Hoe te reageren op een volstrekt onterechte klacht geuit door een directeur van een grote landelijke bank waarmee de maatschappij veel zaken doet? Moet deze om zakelijke redenen zijn zin krijgen, terwijl een vergelijkbare klacht van een ander wordt afgewezen?

De behandeling van klachten

De analyse van klachten, met de bedoeling de erachter schuilgaande schrijver als persoonlijkheid zo veel mogelijk te kunnen achterhalen, en de noodzaak de psychologische oorlogvoering van sommige klanten te pareren, leiden bijna vanzelf tot het zoeken naar retorische strategieën om de opdracht adequaat en individueel te reageren zo goed mogelijk te kunnen uitvoeren. Correspondenten bedenken dergelijke strategieën (zonder dat zij doorgaans ooit van retorica gehoord hebben) meestal ter plekke, en naar behoefte. De volgende voorbeelden uit de praktijk maken dit duidelijk.

Het eerste geval betreft een reportageploeg van een omroepvereniging. Op Kennedy Airport in New York zijn camera's weggeraakt. Deze worden later teruggevonden, maar het zoeken levert de ploeg een aanzienlijke vertraging op. In een brief op poten wordt bedreigd met het op de televisie aan de kaak stellen van de luchtvaartmaatschappij waarmee gevlogen wordt. Deze treft geen blaam, blijkt later. Het is de gewoonte bij de klachtenafdeling om ingewikkelde klachten onmiddellijk te beantwoorden met een ontvangstbriefje waarin wordt gemeld dat de zaak zo snel mogelijk onderzocht zal worden. Dit gebeurt ook in dit geval. De medewerkster die de klachten behandelt, is onder

de indruk geraakt van de in de brief verwoorde misère. Het is kort voor kerst. Daarom voegt zij de volgende zin aan het standaardbriefje toe:

‘Mogen wij van de gelegenheid gebruik maken u prettige kerstdagen en een voorspoedig nieuwjaar te wensen.’

Via deze toegevoegde zin wil de medewerkster haar sympathie met de gedupeerden betuigen. Zij weet niet dat in de strikt formele (en psychologisch gespannen) situatie waarin zij haar brief schrijft de verwoording van persoonlijk medeleven retorisch niet werkt. Het resultaat is een nog grotere woede bij de klagers.

Veel klachten zijn terecht. Het is de klantgerichte politiek van de luchtvaartmaatschappij waaraan ik deze voorbeelden ontleen dit ook ruiterlijk toe te geven. Schade wordt zo veel mogelijk vergoed. Als het om immateriële zaken gaat, stuurt de maatschappij bovendien geregeld een attentie: van bloemen tot een kalender. Nu hoort bij het toegeven van falen een verontschuldiging. Deze werkt retorisch meestal het sterkst aan het einde van een brief, na de noodzakelijke uitleg. Vaak evenwel beginnen correspondenten onmiddellijk met een dergelijke verontschuldiging. Omdat zij, na de op dit begin volgende uitleg, naar een passend einde voor hun brief zoeken, krijgt de verontschuldiging een herhaling, meestal in de vorm van een formulering als: ‘Nogmaals bieden wij u onze verontschuldigingen aan’. Vaak gaat het om klachten van zeer geringe omvang. De veel te zwaar aangezette verontschuldigingen doen potsierlijk aan en zaaien daarom twijfel aan de oprechtheid van de schrijver en dus van de organisatie die hij vertegenwoordigt.

De noodzaak veel brieven per dag te produceren en het herhaaldelijk voorkomen van dezelfde situatie of dezelfde klacht, leidden in het verleden tot stereotiepe zinnen, bijvoorbeeld voor de aanhef en de afsluiting van een zakenbrief. De moderne computer biedt de mogelijkheid zogenoemde bouwsteencorrespondentie op te zetten: het apparaat brengt vooraf ingevoerde in de praktijk steeds terugkerende zinnen, stukjes uitleg van een beleid of bedrijfsstrategie en indien gewenst hele brieven op het scherm te voorschijn. Het gevaar dat hierbij ontstaat, is dat bepaalde vaste formuleringen in daarvoor ongeschikte situaties gebruikt worden. Een eenvoudig voorbeeld hiervan is een klacht die ik aan de NS zond. De noodzakelijke bewijsstukken voegde ik bij. Na enige tijd kreeg ik een standaardbrief terug waarin de ontvangst van de klacht werd bevestigd. Tevens verzocht de organisatie mij de noodzakelijke bewijsstukken op te zenden. Die zin zat dus in de standaardtekst.

Als voorbeeld van een in sommige situaties problematische standaardzin citeer ik de volgende bij een luchtvaartmaatschappij aan het einde van brieven veel gebruikte formulering:

Wij hopen u nog vaak aan boord van een van onze machines te mogen begroeten en vertrouwen erop dat deze reizen geheel naar wens verlopen.

Het gaat hier om het in het tweede deel van de zin uitgesproken ‘vertrouwen’. Dit gaat in veel gevallen, retorisch gezien, te ver. Wanneer de klant de maatschappij terecht gewezen heeft op falen van personeel en/of materieel, getuigt het minstens van misplaatste zelfverzekerdheid om het vertrouwen uit te spreken dat de volgende keer alles goed zal gaan. In veel gevallen is het daarom beter het uitgesproken vertrouwen door een andere formulering te vervangen, gebaseerd op een analyse van de klachtenbrief, die geleid heeft tot een beeldvorming van de klager.

Nemen wij bijvoorbeeld aan dat de klacht is geschreven door een Nederlander die zich na pensionering metterwoon in Zuid-Spanje heeft gevestigd en die een paar keer per jaar op en neer vliegt naar het moederland. Ervaring leert dat deze oudere Nederlanders vaak veel te klagen hebben. Omdat zij over veel tijd beschikken kunnen zij er rustig voor gaan zitten deze klachten omstandig te verwoorden, antwoorden uitgebreid te pareren enzovoort. Personen zoals dezen behoren tot de vrijwel wekelijkse schrik van de medewerkers van de luchtvaartmaatschappij. Bij zulke figuren hoeft u ook niet aan te komen met ‘vij vertrouwen erop’. Dat vertrouwen zijn ze allang kwijt, hoewel zij vanzelfsprekend tot aan hun dood met dezelfde maatschappij blijven vliegen, waarvoor zij zich als Nederlanders bovendien verantwoordelijk voelen.

Om het probleem van de eindzinnen op te lossen, kregen de medewerkers een voorstel tot verbetering aangereikt. De geciteerde zin wordt daarin vervangen door de volgende:

Wij streven er voortdurend naar onze dienstverlening op peil te houden en waar nodig te verbeteren.

Hierna kunnen naar keuze de volgende vervolgzinnen gebruikt worden:

a De aanwijzingen daartoe die uw brief bevat zullen wij daarom gebruiken voor aanpassingen in onze service die aan al onze passagiers ten goede komen.

b Wij vertrouwen erop dat de lering die wij uit uw brief trekken, een uitwerking zal krijgen die aan al onze passagiers ten goede zal komen. Daarbij hopen wij dat wij ook u nog dikwijls aan boord van een van onze machines mogen begroeten.

Voor de goede orde: het is bij de maatschappij de gewoonte klachten ook werkelijk door te spelen; men wil lering trekken uit de fouten, het is niet de bedoeling de mensen knollen voor citroenen te verkopen. De keuze tussen de zinnen *a* en *b*, als vervolg op de inleidende zin, wordt gemaakt naar aanleiding van de analyse van de klachtenbrief. Is deze ‘belerend’ van aard, dan kan daarop worden ingespeeld met zin *a*. Blijft het bij een (serie) klacht(en), dan krijgt zin *b* de voorkeur.

In beide gevallen ziet de klager zich door de maatschappij ingeschakeld bij de verbetering van de volgens hem zo tekortschietende service.

Waar vaste elementen worden gebruikt bij de opbouw van brieven, blijven altijd twee gevaren. In de eerste plaats zullen de correspondenten bij het gebruik van bouwstenen altijd zelf de juiste verbindingen moeten zoeken. Dit leidt in de praktijk niet zelden tot een duidelijke stijlbreuk.

En ja, wie twee keer klaagt, loopt de kans ook beide keren dezelfde brief terug te krijgen, eventueel met de hierboven afgedrukte verbeterde formulering. Dat probleem kan alleen enigszins worden opgelost door de standaardformuleringen in de computer geregeld te verversen.

De correspondent als psycholoog

Moderne zakelijk correpondenten moeten dus, willen zij de public relations voor hun bedrijf zo goed mogelijk verzorgen, voldoen aan meer eisen dan hun voorgangers die bij gerenommeerde firma's degelijkheid en vertrouwen uitdroegen. Niet alleen moeten zij retorisch vaardig op vragen en klachten kunnen ingaan, zij dienen de behoeften van de klanten ook te kunnen analyseren uit de brieven die zij onder ogen krijgen. Sommige schrijvers van klachtenbrieven bijvoorbeeld trachten het belang van de door hen geuite klacht nadruk te geven door het aan de hoofdklacht toevoegen van nevenklachten. Zo is dan niet alleen een koffer weggeraakt (hoofdklacht), maar heeft de klager ook te lijden gehad onder brutaal gedrag, van over zijn pak gemorste koffie en een niet schoongemaakt vervoermiddel. De ervaring bij correspondenten die dergelijke brieven behandelen leert dat een opsommig van klachten vaak

voorkomt in gevallen waarin de hoofdklacht op zichzelf niet sterk of zelfs geheel verzonnen is. Bij hen ontstaat dan de natuurlijke neiging brieven met een dergelijke opsomming onmiddellijk af te wijzen als ‘gezeur’. Sommige mensen echter zijn nu eenmaal omslachtig, in spreken en schrijven. Het kan dus ook zijn dat de hoofdklacht wel degelijk terecht is.

Veel uitvoerige klagers vinden al op zichzelf enig soelaas in het op excessieve schaal kond doen van ondervonden leed. Wanneer de beantwoorder in het antwoord laat blijken dat de maatschappij de uitgebreide berichtgeving op prijs stelt, zal de daarop volgende verzekering dat de dienstverlening wordt aangepast, des te sterker uitkomen. Moderne zakelijk correspondenten moeten hun werk daarom leren zien als een soort schaakspel waarin zetten worden uitgevoerd. Dit betekent dat zij in veel gevallen hun eigen impuls een klacht wel of niet te honoreren ondergeschikt moeten maken aan een retorische strategie die ertoe kan leiden dat de klant weer aan hun kant komt te staan. Dit vereist behalve schrijfvaardigheid ook psychologisch inzicht. Waarom eigenlijk niet? Schrijven is nu eenmaal nooit alleen maar formuleren. Veel schrijven hangt direct samen met de behoefte anderen te *overtuigen*. Iedere poging te overtuigen betekent het op een psychologisch doordachte manier hanteren van standpunten en argumenten. Het middel waarin dat proces zijn beslag krijgt, is de taal.

De hoge werkdruk

En daar stuiten we dan op misschien wel het grootste probleem van de ingewikkelde opdracht die grote organisaties en bedrijven zich stellen om individualiteit te combineren met snelheid van afhandelen door zo min mogelijk correspondenten. Terug bij de werkdruk dus, in combinatie met het vaak tekortschietende formuleringsvermogen van die correspondenten. Hoe gemakkelijk lijkt bouwsteencorrespondentie wanneer de te beantwoorden brieven zich opstapelen. Maar dat gemak is, tenminste wanneer men hoogwaardige brieven wil schrijven, bij ingewikkelde zaken maar schijn. Iedere professionele schrijver weet hoe moeilijk het is al bestaande stukken tekst te combineren met nieuwe delen. Het invoegen van passages kost meestal veel hoofdbreken. Een logische opbouw krijg je soms veel sneller als je een bepaalde betooglijn al schrijvend ontwikkelt. Wie, anders gezegd, al schrijvend op zoek is naar een heldere betooglijn vindt die vaak eerder door middel van een proces van *trial and error* dan door passen en meten, rekening houdend

met wat al bestaat en, in het geval van bouwsteencorrespondentie, vaak door anderen geformuleerd is. Natuurlijk gaat dit laatste vooral op wanneer ingewikkelde brieven geschreven worden. Voor standaardsituaties biedt de bouwsteencorrespondentie onherroepelijk uitkomst. Trouwens, zoveel is er niet veranderd vergeleken bij vroeger. Toen zaten die standaardbrieven in het hoofd van de schrijver. Hij moest die verhalen alleen iedere keer opnieuw typen. Tegenwoordig volstaat een eenvoudige combinatie op het toetsenbord. Maar de computer levert inderdaad alleen maar de bouwstenen. Als het er werkelijk om gaat, begint voor het gros van de moderne pr-medewerkers nog net als vroeger het tijdverslindende tobben.

Briefstellers en trouwhulpen

De bruikbaarheid van voorbeelden en modellen

Door de eeuwen heen hebben mensen elkaar brieven geschreven. Ongetwijfeld is de brief de meest beoefende tekstsoort. Vroeger werden er meer brieven geschreven dan tegenwoordig maar momenteel waarschijnlijk weer meer dan zo'n tien jaar geleden. De fax heeft het aantal schriftelijke mededelingen doen toenemen. En ook via de E-mail worden in geschreven vorm mededelingen verzonden die vroeger per telefoon werden afgedaan. Vaak zelfs ontvangen aangeslotenen op dergelijke netwerken meer elektronische post dan hun lief is. In sommige sectoren kent de elektronische snelweg al files.

Legio zijn de boeken, in verleden en heden, waarin mensen verteld wordt aan welke eisen hun correspondentie moet voldoen. Deze boeken bevatten veel voorbeelden die in sommige gevallen vrijwel letterlijk kunnen worden overgenomen. Bij zakelijke correspondentie was het vroeger een bijna dwingende eis dat alle brieven op elkaar leken. Voorbeelden komen wij niet alleen tegen in ouderwetse schrijflulpen als *Geerling's briefsteller* (16e druk 1926) maar ook in moderne werken als *Het praktische brievenboek* van de HEMA (1988) en *De brievenhulp* van Inez van Eijk (18e druk 1993). Voor velen zijn deze voorbeelden maar al te handig. Neem bijvoorbeeld een moeder die aan de onderwijzeres op school moet melden dat haar Anneloes te laat op school gekomen is. Die moeder wil natuurlijk vermijden dat haar dochter 's avonds thuiskomt met de mededeling dat ze morgen maar op school moet komen om uitleg te geven. Daarom schrijft moeder het voorbeeldbriefje uit *De brievenhulp* liever letterlijk over.

Anneloes is vanochtend later op school, omdat zij eerst langs de huisarts moet. Naar schatting kan ze om 9.00 uur op school zijn, maar misschien wordt het wat later.

Omslachtig is dit wel. De meeste moeders gaan eerst met hun kind naar de dokter en geven vervolgens een briefje mee waarin het te laat komen dan beter in de verleden tijd gesteld kan worden. Maar een moderne juf is wel het een en ander gewend en heeft misschien wel een fax in de klas. In ieder geval zal zij

de leerling onmiddellijk een hogere plaats geven in haar persoonlijke hiërarchie omdat zij zo'n beleefde en goed formulerende moeder heeft. Nee, in eenvoudige en enigszins formele situaties is er niets aan de hand. Daar komt zo'n brievenhulp uitstekend van pas. Op het intieme familiale en relationele vlak heeft niemand een brievenhulp nodig. In een brief aan een familielid, vrienden of een geliefde zijn er in principe geen grenzen aan zeer persoonlijk, voor buitenstaanders eventueel potsierlijk, taalgebruik. In zelfs de geringste formele situatie ligt dat anders. Niemand zal het in z'n hoofd halen een brief in de zakelijke sfeer te voorzien van de aanhef: 'Mijn allerlieftst herfstkonijntje'. Een geliefde daarentegen zal juist op dergelijke kwalificaties rekenen. Niets is gek en misschien zelfs: niets is gek genoeg in de schriftelijke uitingen van geliefden. Wel wordt het meteen een stuk moeilijker wanneer de schrijver hoopt dat de brief er aan zal bijdragen dat de geadresseerde zijn geliefde zal *worden*. In dat geval moet de schrijver de overtuigingskracht van zijn tekst vergroten door het kiezen van de juiste stijlmiddelen en dus onder meer door een zo overtuigend mogelijke bewoording. In die gevallen is het schrijven niet een informeel verslag uitbrengen van belevenissen of het beschrijven van de oneindige verrukkingen bij het denken aan de geliefde. Integendeel. Opeens ziet hij zich geconfronteerd met de noodzaak een benaderingsstrategie uit te denken, anders gezegd: zijn brief zodanig op te bouwen en te voorzien van beeldende verwoordingen dat hij er zijn kansen op succes optimaal mee verdedigt. Al meteen bij het eerste woord dus moet hij kiezen of hij 'beste', 'lieve', 'liefste' of eventueel al 'mijn liefste' zal schrijven. Misschien zelfs zal 'mijn allerliefste' sterker werken. Stel dat de schrijver daar bij een vorige gelegenheid veel succes mee had maar in dit geval aarzelt omdat hij twijfelt of het nieuwe herfstkonijn door deze intimiteit zal worden afgeschrikt. Met 'allerliefste' geeft een schrijver immers onmiddellijk een aardig inzicht in zijn gevoelens. En stel dat hij de dame op wie hij zijn zinnen heeft gezet per brief kond zou willen doen van zijn verlangen de komende zondag met haar te wandelen. Schrijft hij dan: 'Zou je het leuk vinden om aanstaande zondag met mij naar het bos te gaan, om te wandelen?' Of is de kans op positieve respons groter wanneer hij kiest voor de zin: 'Als ik aan je denk, droom ik er van komende zondag met je door een mistig bos te wandelen'? Wanneer de schrijver jong is, schrijft hij misschien toch liever: 'Hé muts, how about een wandelingetje door het bos'?

De brievenhulpen geven geen uitsluitel. Op de ware problemen bij het streven zo overtuigend mogelijk te schrijven, gaan zij niet in. Modellen voor liefdesbrieven geven zij al helemaal niet. Dat zou ook te gek voor woorden

zijn. Uit de geschiedenis van Cyrano de Bergerac hebben wij bovendien kunnen leren waar het lenen van de verliefde taal van een ander op kan uitlopen. Iedere briefschrijver moet daarom steeds zelf de retorische strategie uitdenken die hem eventueel zal helpen zijn zin te krijgen. Makkelijk is het niet. Maar de tragische held Cyrano heeft ons ook laten zien dat een grote schrijfvaardigheid zelfs het euvel van een afzichtelijke neus kan overwinnen voor degene die zich van de kracht van het woord bewust is.

Verontschuldigen

In de persoonlijke sfeer kunnen zich nog andere situaties voordoen waarin brieven geschreven moeten worden waarbij de schrijver niet op zijn geheel eigen wijze van de hak op de tak kan springen en waar hij dus moet zorgen voor een zeer doordacht taalgebruik en een overzichtelijke opbouw. Het gaat hier om situaties zoals bijvoorbeeld gelukwensen aan mensen die niet tot je dagelijkse kennissenkring behoren en, nog veel moeilijker, om rouwbeklag. Ook situaties die *Het praktische brievenboek* van de HEMA ‘netelig’ noemt vallen hieronder: brieven bij echtscheidingen, bij godsdienstige plechtigheden, het lenen van geld, en het aanbieden van excuses (onder goede bekenden). Hier geven de brievenhulpen wel modellen. Bij het laatstgenoemde onderwerp levert de HEMA zelfs een modelantwoord mee. Dit antwoord brengt een bezwaar aan het licht dat tegen veel voorbeeldbrieven kan worden ingebracht: ze maken een volstrekt onnatuurlijke en schoolse indruk. Deze onnatuurlijkheid ontstaat uit de discrepantie tussen formele bewoordingen (en op zichzelf al het feit dat dit probleem per brief wordt opgelost) en het gegeven dat het conflict zich onder goede bekenden heeft afgespeeld: ‘Ik vind het ook niet nodig dat u uw excuses in de kring van onze medebiljarters herhaalt. Ik zal zelf door een enkel woord laten blijken, dat onze verstoorde verhouding weer is rechtgetrokken.’ De lezer wil natuurlijk meteen weten wat de boze biljarter heeft gezegd. Minimaal is er toch zeker sprake geweest van een grove belediging. En uit de excuusbrief komen wij ook te weten welke dat was. ‘U had er beter aan gedaan vanavond de avondschoon te bezoeken om uw rekenlessen over te doen’, heeft de biljarter gezegd. Een dergelijke zware belediging wordt doorgaans ter plekke met de vuist gewroken, waarna een verzoening volgt met veel bier.

Beleefd aanbevelend

Behalve de schoolse schrijfstijl laat het geciteerde voorbeeld een ander opmerkelijk aspect van brievenhulpen zien: ze bevatten nogal eens modellen waarvan we mogen verwachten dat de situatie waarin ze gebruikt kunnen worden zich zelden zal voordoen. *Geerling's briefsteller* bijvoorbeeld geeft voorbeeldbrieven waarin bevallingen worden aangekondigd. Een jonge vader aan zijn schoonouders bijvoorbeeld. Dat is niet zo vreemd in een tijd waarin het bezit van een telefoon meer uitzondering dan regel was. Maar deze brievenhulp leert de lezers ook hoe zij over een bevalling moeten berichten ‘aan een dame van adel’:

*Hoogwelgeboren Vrouwe,
Wegens de vriendelijke deelneming, welke Uw Hoogwelgeborene in alle
voorvallen des levens aan onze familie hebt betoond, acht ik mij verplicht
U onmiddellijk te melden, dat mijne echtgenote gelukkig bevallen is van
een zoon. Moeder en kind bevinden zich naar omstandigheden vrij wel en
de eerste beveelt zich beleefd in Uw voortdurende toegenegenheid aan.
Met de verzekering van mijn hoogachting heb ik de eer te zijn
Uw dienstw. dienaar,
N.N.*

Gezien het succes van deze brievenhulp en in aanmerking genomen de zware formele eisen die kennelijk aan brieven aan adellijke personen gesteld dienden te worden, mag verwacht worden dat menige dame van hoge geboorte door de jaren heen bij verschillende gelegenheden steeds dezelfde, volstrekt identieke brief met een geboorteaankondiging ontving.

Hier stuiten wij dan op het grootste probleem dat dergelijke modellen met zich meebrengen. Wie ze vrijwel onveranderd overneemt, loopt het gevaar dat hij als onpersoonlijk aan de kaak wordt gesteld. Dit geldt in het bijzonder als de modelbrief specifieke bewoordingen bevat, of een vleierij. Neem de jager die een van zijn vrienden een konijn wil toezenden. In *Geerling's brievenboek* vindt hij geen model van een brief specifiek gericht op het verzenden van konijnen. Wel gelukkig een brief bij ‘toezending van een haas en een koppel patrijzen’. De jager vervangt deze dus spoorlags door ‘konijn’ en schrijft het model verder over. Daarbij stuit hij dan vanzelf op de zin: ‘Ik weet niet of dit konijn tijdens zijn leven in iets benijd is geworden; maar bij zijn dood wordt hij het door mij, nu hij in een huis komt, waarin ik mij zeiven terugwensch.’

Het is in dit geval dan te hopen dat de wildliefhebber niet kort daarna bijvoorbeeld een gans ontvangt die bij zijn dood eveneens door de goede gever benijd wordt. En wat moet de zangeres wel denken die van een bewonderaar enkele duetten krijgt toegezonden, waarbij ‘Uw lieve stem’ hem ‘nog steeds in de oren klinkt’, waarna ze om hem te bedanken *Geerling's brievenboek* ter hand neemt en bij het doorbladeren daarvan dezelfde brief tegenkomt die zij zojuist heeft gelezen. Het volgende duet zou wel eens vals door de kamer kunnen schetteren.

Geerling's brievenboek laat wat de modellen betreft zo min mogelijk en tegelijk zeer veel aan het toeval over. Voor vele gelegenheden zijn modelbrieven opgenomen, maar de keuze wekt af en toe enige verbazing. Hoevele van de door de jaren heen zeer vele lezers zaten te springen om een voorbeeld van een verzoekschrift om verlof te krijgen tot het dragen van een vreemde ridderorde? Dan ligt een uitnodiging om te gaan vissen meer voor de hand. Meer in ieder geval dan het bericht ‘van een tuinman aan zijn heer over door zwaren hagel aangerichte verwoesting’. (‘Er is geen aar op haar halm gebleven; alles werd door den hagelslag verpletterd.’)

Wie modellen gebruikt als indicaties hoe je een bepaald probleem moet aanpakken, kan er iets aan hebben. Maar dan zeer in het algemeen. En soms vormen modellen werkelijk de tegenpool van wat in een bepaalde situatie van een schrijver geëist wordt. Zo is het voor iedereen, bedreven in het schrijven of niet, vrijwel steeds een moeilijke taak om een brief met rouwbeklag te schrijven. Wie daarvoor een brievenhulp raadpleegt, komt ruimschoots aan zijn trekken. Natuurlijk, ook in de aan rouwbeklag gewijde afdeling zal hij brieven voor wel zeer specifieke gelegenheden aantreffen, zoals in *Geerling's brievenboek* een voorbeeld van rouwbeklag aan een vriend ‘wiens zoon omgekomen is bij zijn pogingen om een kind uit het water te redden’. Maar ook het gemiddelde sterfgeval wordt in deze oude brievenhulp ruimschoots door de modellen gedekt.

Voorafgaande aan de modellen van ‘brieven van deelneming, troost en rouwbeklag’ zijn enkele algemene voorschriften bij het schrijven van dergelijke brieven opgenomen. Uit die voorschriften leert de schrijver dat ‘warm gevoel de hoofdtoon’ moet zijn. Als hij vervolgens in de modellen bekijkt hoe dit warme gevoel een modelverwoording heeft gekregen, dan struikelt hij onmiddellijk over de oprechte en diepe gevoelens van smart, de onherstelbare verliezen, de droeve vriendschapsplichten, de innige medelijdens en de grote deelnemingen.

Anders gezegd: waar een geslaagde poging tot vertroosting minimaal een beeldende verwoording van een zeer persoonlijke visie op de overledene vereist, worden de lezers hier geïkete voorbeelden aangeboden, die velen van hen zeker nagevolgd zullen hebben. Want niets is nu eenmaal moeilijker dan het schrijven van een brief aan nabestaanden.

De verwoording van modelbrieven

Ook in moderne brievenhulpen, zoals *Het praktische brievenboek* en *De brievenhulp* zien wij de modellen terug, veel minder divers en een beetje aangepast aan de huidige tijd, maar toch onmiskenbaar modellen:

Gisteren ontvingen wij de aankondiging van de geboorte van uw zoon Alexander. Wij wensen u van harte geluk en spreken de wens uit dat hij voorspoedig en in goede gezondheid zal opgroeien in de beste tradities van uw beider families.

Bij dit laatste zal de gemiddelde lezer die zijn geestelijke horizon door de HEMA laat uitbreiden, zich misschien nog wel eens op het hoofd krabben: wat waren die tradities ook alweer? Als hij verder door het boekje bladert, komt hij zinsneden tegen als: ‘interessante mensen schrijven interessante brieven’, waardoor de gemiddelde briefschrijver in spe zich ook niet onmiddellijk geholpen zal voelen, te meer niet waar hij enkele zinnen verder moet lezen: ‘Het is eigenlijk niet mogelijk de kunst van het brieven schrijven onder één hoedje te vangen’. Vandaar dat de modellen uitkomst zullen bieden. Deze geven soms de mogelijkheid tot aan- en invulling door de schrijver zelf:

*Geachte heer Vermeulen,
(Beste Kees,
Zoals u (je) weet probeer ik de verjaardagen van mijn medewerkers nooit te vergeten. Deze keer was ik echter niet in de gelegenheid u (je) persoonlijk de hand te drukken, om u (je)...
Van harte wens ik u (je) geluk met uw (je)..... verjaardag. En ik spreek de hoop uit dat u (je) een gezellige dag in de huiselijke kring zult doorbrengen.
Wees zo goed mijn gelukwensen ook over te brengen aan uw (je) vrouw en kinderen.*

‘Huiselijke kring’; kan het Nederlandser? Het meest opvallend aan dit model ‘Van werkgever aan werknemer’ is de logische fout die erin gemaakt wordt. De eerste *was* niet in staat zijn werknemer geluk te wensen, maar spreekt toch de wens uit dat deze een gezellige dag *zal* doorbrengen.

In de oude en moderne brievenhulpen is de verwoording van de modelbrieven dus een belangrijk probleem. Deze verwoording kan zeer specifiek zijn, zoals in het volgende model voor felicitatiebrieven bij eindexamens. De geadresseerde krijgt hier toegevoegd dat hij nu ‘volop de tijd’ heeft ‘om te gaan flierefluiten al kan ik me voorstellen dat je na alle drukte je een tijdje onwezenlijk zult voelen...’ Zou iemand het in zijn hoofd halen dit letterlijk over te schrijven?

De voorbeelden van volstrekt clichématige briefjes, gesteld in formeel en houderig proza vormen toch de absolute hoofdmoot. De persoonlijke brief in *Het praktische brievenboek* als pendant van de ouderwetse zakenbrief:

*Geachte heer en mevrouw Van Straaten,
 Het zal u niet onbekend zijn gebleven, dat onze dochter Jannie sinds
 geruime tijd verkering heeft met uw zoon Peter. Uit haar verhalen hebben
 wij ook opgemaakt, dat zij bij u thuis vaak hartelijk is ontvangen. Nu hun
 verkering zulke vaste vormen heeft aangenomen, dat de verloving van onze
 dochter Jannie met uw zoon aanstaande is, achten wij de tijd gekomen u
 beiden uit te nodigen voor een kennismakingsbezoek. Zoudt u ons willen
 berichten of a.s. dinsdagavond u schikt?
 In afwachting van uw antwoord.
 Met vriendelijke groeten,
 H.G. Steenbrink
 en C.J. Steenbrink-van Zuylen*

Een vergelijking tussen *Geerling's briefsteller* en de beide andere genoemde boekjes maakt één ding wel bijzonder duidelijk: de tijd heeft de verschillen tussen de modelbrieven niet erg vergroot. Natuurlijk, schrijvers van dergelijk soort boekjes kijken goed naar elkaar en schrijven veel van elkaar over. Maar als wij rustig kunnen stellen dat omgangsvormen gedurende deze eeuw veel informeler zijn geworden, dan blijkt daar in de briefmodellen minder van dan

in de normale dagelijkse omgang. In de voorbeeldbrieven uit Van Eyks veelvuldig herdrukte boekje zijn mensen ‘heel’ dan wel ‘reuze verdrietig’ of ‘verslagen’ over een ‘verschrikkelijk verlies’. Ze realiseren zich de dood pas ‘als je iemand werkelijk niet meer kunt zien’, hoewel hij toch ‘zo'n lieve en zorgzame zoon’ is geweest, zij zullen de dode ‘vreselijk missen’ en wensen in ieder geval de nabestaanden ‘alle mogelijke moed en kracht’ dan wel ‘veel sterkte’ toe ‘om dit verlies te doorstaan’. De clientèle van de HEMA zal nog formeler zijn in z'n rouwbetuigingen. Zij betuigen, nadat zij ‘diep geschokt’ zijn geraakt of in de krant ‘het treurige bericht’ hebben gelezen, ‘oprechte gevoelens van deelneming’ (stel je voor dat iemand eens een *onoprecht* gevoel zou uiten). Ook zijn zij er zich van bewust dat zij de ‘leegte die Tineke nu in jullie huis achterlaat’ niet ‘met woorden en goede wensen’ kunnen vullen. Zoveel anders is dit allemaal niet dan de ‘diepe smart’, het ‘zwaar verlies’ en het ‘innig medelijden’ dat uit de brieven in *Geerling's briefsteller* naar buiten komt. In dit boek treffen wij een brief aan van een moeder aan haar dochter die haar enig kind verloren heeft. ‘Zoo is dan *Hansje*, je eenige lieveling, jouw schat en ook de onze, het offer geworden van die vreeselijke ziekte, die in je omgeving heerscht!’ schrijft de moeder. En zij vervolgt met de zin: ‘O, mijn lieve kind, als ik bedenk, hoe je lijdt om dat zware verlies van je eenige lieveling, die je alles was! Wat een leegte om je heen en hoe dikwijls nog zal je verdrietig worden bij het zien van honderden kleinigheden, die je aan je schat doen denken!’

Zo gaat de brief verder. Wat hij vooral toont is de uiteindelijke onmogelijkheid van modellen als het gaat om persoonlijke uitingen, van welke aard dan ook. Welke moeder zou het in haar hoofd halen een dergelijk model *over te schrijven*? Wit in gevallen waar formeler gereageerd kan worden, teruggrijpt op modellen, moet beseffen dat zijn brief zal lijken op vele andere. De toenemende individualisering van de maatschappij heeft inmiddels geleid tot de behoefte zakelijke correspondentie een persoonlijker tint te geven. Nog even en wij kunnen er niet meer omheen: dan moeten ook onze persoonlijke brieven persoonlijk worden.

Iets meegeven voor het leven

Niet alleen onder briefschrijvers blijkt behoefte te bestaan aan modellen. Ook ambtenaren van de burgerlijke stand maken gebruik van voorbeelden voor hun toespraken tot bruidsparen. Een bundel met huwelijks toespraken die ambtenaren van de burgerlijke stand uit de gemeentes Gaasterland en Balk in

1972 voor het eerst lieten verschijnen, bevat bijvoorbeeld het volgende voorbeeld, dat met veel andere kan worden uitgebreid. ‘Behoedt de liefde die u jegens elkaar voelt als een teder kasplantje zodat het uit zal mogen groeien tot een sterke boom die alle stormen des levens zal kunnen doorstaan en die niet onder de last der problemen en zorgen van het dagelijks leven zal doorbuigen.’ Het zal je maar gezegd worden. En de samenstellers van de bundel zijn zich terdege van dat feit bewust. ‘Collega's,’ schrijven zij in de inleiding tot de vierde, geheel vernieuwde editie van het werk uit 1981, ‘het bruidspaar dat bij u komt om één van de belangrijkste stappen in het leven te ondernemen heeft er recht op dat u ze iets meegeeft voor het leven.’ Zo wordt er in kringen van ambtenaren kennelijk over gedacht. De samenstellers denken dat een goede huwelijkstoespraak het begin van een goed huwelijksleven ‘kan’ zijn, op voorwaarde dat de jonge echtelieden bij het aanhoren ervan niet zo zenuwachtig zijn dat ze de volgende dag alles zijn vergeten. De praktijk evenwel wijst uit, dit alles nog steeds volgens het voorwoord, dat belangrijke en vooral persoonlijke passages toch wel in de herinnering blijven hangen. *Belangrijke en persoonlijke passages*. De samenstellers vragen de gebruikers de bundel slechts als een handreiking te zien, die hun ideeën voor eigen werk oplevert. Die ideeën staan vooral in een hoofdstukje onder de titel ‘Waar kunnen wij stof uit putten voor een huwelijkstoespraak?’ Deze vraag zou in algemene zin beantwoord kunnen worden door manieren aan de hand te doen om aan het noodzakelijke inhoudelijke materiaal te komen. Bevraging van de echtelieden in spe bijvoorbeeld. Of het aansluiten bij een gebeurtenis die veel beroering heeft veroorzaakt of voor vertedering heeft gezorgd bij velen. Er zijn manieren genoeg om aan concretisering te komen die abstracties kunnen verhelderen als trouw, saamhorigheidsgevoel of andere begrippen waaraan mensen denken in relatie tot het huwelijk. De mogelijkheden voor stofvinding zijn in principe onuitputtelijk. In het licht daarvan is het opmerkelijk dat de samenstellers wijzen op de mogelijkheid spreuken en gedichten te citeren. Ook geven zij de horoscoop, het weer en voor- en geslachtsnamen aan als gebieden voor stofvinding, evenals beroepen en hobby's. Bij deze laatste categorie offeren zij een hoeveelheid standaardaanknopingspunten. Zo zou de ambtenaar er bij een *sportleraar* op kunnen wijzen dat er in het huwelijk een samenspel moet zijn. Egoïstisch spel wordt afgestraft. In sport en huwelijk dient teamwork bedreven te worden; de echtelieden moeten weten wat zij aan elkaar hebben en elkaar blindelings kunnen vinden. Een *gezinsverzorgster*, die altijd werkt in gezinnen waar moeilijkheden zijn, doet in die werkkring een schat aan ervaring op ‘om het eigen huwelijk goed op te bouwen’.

De *bakker* mott ook voor het huwelijksleven de juiste ingrediënten weten te vinden ‘en mag ze niet al te bruin bakken’. Waarschijnlijk zijn het schalkse opmerkingen als deze laatste die velen aanzetten tot het verzoek aan de ambtenaar toch vooral af te zien van een toespraak. Daaraan geeft deze lang niet altijd gevolg. En zo is het dus maar beter dat hij niet weet dat je *scheidsrechter* bent, want dan zou je wel eens te horen kunnen krijgen dat je niet op iedere slak zout mag leggen en het huwelijksleven ‘doodfluiten’. Bovendien loop je dan de kans van je eigen vrouw een gele kaart te krijgen, hoewel beiden ervoor moeten zorgen dat er geen rode kaart aan te pas komt.

Met behulp van een verzameling spreuken (eventueel zelf aan te vullen met behulp van de zakagenda) kan de ambtenaar de voorspelbaarheid van zijn toespraken nog vergroten, hoewel de samenstellers hier anders over zullen denken.

Het opmerkelijkst zijn de vierentwintig geheel uitgewerkte speeches die het boekje bevat. Deze zijn stuk voor stuk volgestouwd met opbouwend bedoelde uitspraken waarvoor de gemiddelde professionele zielenherder geschrokken zou terugdeinzen. Onbeschaamd en door de clichématigheid onbeschaafd ploegen de ambtenaren door hun toespraken. Door het ongebreidelde moralisme situeren zij ieder huwelijk onmiddellijk in het voorportaal van de hel. Of bestaan er bruidsparen die met genoeg luisteren naar een passage waarin de ambtenaar meldt dat de eerste tijd van het huwelijk ‘het jong geluk van de echtelijke liefde u beider harten in beslag’ zal nemen. De nieuwe situatie waarin beiden dan verkeren ‘zal dan nog een hinderpaal kunnen zijn voor het duiveltje der tweedracht’. Welke in het huwelijk verzuurde zedenprediker heeft dit geschreven? ‘Schrikbarend zijn soms de cijfers van het aantal huwelijken dat blijkt te zijn gestrand,’ meent een andere doemdenker in zijn feestelijke toespraak te moeten opmerken en hij vervolgt met de constatering dat hij dit persoonlijk verontrustend vindt, ‘hoewel het naar mijn mening moeilijk is als buitenstaander een oordeel te vormen over hoe en waarom het in vele gevallen misloopt.’ Zo gaat het verder, ongetwijfeld goed bedoeld, maar altijd met een brutaliteit die mensen met meer smaak en vooral terughoudendheid naar adem doet snakken.

In alle afgedrukte toespraken komt de zedenprekerij in de een of andere vorm terug. Wanneer iedere toespraak op zichzelf als een model kan dienen voor een toespraak bij een bepaald bruidspaar, dan is er ook nog sprake van een onderliggend gezamenlijk model. Dat model bevat de teneur van dergelijke verhalen. Ze moeten een opbouwend en waarschuwend tintje hebben en de ernst van het ogenblik, dat wil zeggen de ernst van de huwelijksluiting

staat voorop. In een van de voorbeeldtoespraken probeert een ambtenaar iets verhelderends te zeggen over de liefde. ‘Liefde,’ zegt hij, ‘is iets totaals. Het grijpt je aan. Je ligt er wakker van of je droomt er van. Liefde is een zeer ingrijpend gebeuren in je leven. Het zet alles op zijn kop.’ Woorden zoals ‘houden van’, ‘lieftiebben’ en ‘beminnen’, waarmee wij gevoelens van verliefdheid en liefde onder woorden brengen, ‘zijn grondeloze woorden. Het zijn gebrekkige woorden. Je hebt niets beters bij de hand om te zeggen wat er in je omgaat.’

Waarom *betogen* mensen zo graag met veel omhaal van woorden dat zij niets te melden hebben? Het antwoord ligt voor de hand: omdat ze geacht worden een toespraak te houden. Beter kunnen zwijgen maar toch moeten spreken: zie hier de reden waarom mensen naar modellen grijpen. Daarbij wordt niet afgeweken van de bloedernstige onderliggende modellen. Daardoor is er maar weinig kans dat een ambtenaar op jolige toon tegen de hierboven genoemde scheidsrechter roept: ‘En als je vrouw je ooit tussen de doelpalen van een ander betrapt, dan ga je er meteen uit.’ Moralisme gecombineerd met ironie levert in ieder geval vrolijkheid op. Maar vrolijkheid schijnt slecht te rijmen met het op plechtige toon gegeven ‘ja-woord’.

Een pleidooi voor precisie

De voorbeelden van clichématige modellen laten eigenlijk maar één conclusie toe: door modellen na te volgen leren mensen niet schrijven en als ze die modellen toch volgen dan produceren zij voorspelbare brieven en toespraken in een ouderwetse schrijftaal die in veel gevallen onverbiddelijk leidt tot afwijzing van de verzonden of ten gehore gebrachte tekst. Exit dus voor de modellen.

Maar zo eenvoudig ligt dat uiteindelijk niet. Want de niet schrijfvaardige moeder die toch een goede indruk wil maken op de onderwijzeres van haar kind, heeft wel degelijk baat bij een model. Navolgen daarvan is immers altijd nog beter dan een briefje vol stijl- en taalfouten. En je zult maar een ambtenaar zijn die een toespraak moet houden. Terwijl je niet weet hoe dat moet. Kortom: je zult toevallig niet behoren tot die kleine minderheid van de Nederlandse bevolking die zich in toespraken en andere geschreven teksten gevarieerd, naar keuze formeel of informeel, lichtvoetig of diepzinnig kan uitdrukken.

Opstellers van schrijfhulpen en dergelijke, die hun lezers kant en klare modellen bieden, voorzien dus duidelijk in een behoefte. Dat is niet een be-

hoeft van vandaag: de zoveelste druk van *Geerling's briefsteller* laat zien dat mensen ook vroeger met de handen in het haar zaten. Op zichzelf is dat ook niet verwonderlijk. De geschiedenis laat zien dat voor onderwijs in de Nederlandse taal, en in het bijzonder in de taalvaardigheid, relatief weinig tijd werd uitgetrokken, zeker in het vervolgonderwijs na de lagere school. Tegenwoordig is het nog niet veel beter. Goed schrijven leer je niet vanzelf. Je zult het dus veel moeten doen. Wie er zich niet in oefent, mag daarom ook niet op aansprekende resultaten rekenen. Dus: gezien de werkelijkheid, vroeger en nu, doen de schrijfhulpen, afhankelijk natuurlijk van hun eigen kwaliteit, goed werk. Bovendien geven Van Eijk, maar ook het brievenboek van de HEMA, ook nog een aantal aanwijzingen die schrijvers in spe zouden kunnen gebruiken om los te komen van de modellen en zelf vindingrijk aan de slag te gaan.

Maar de modellen prevaleren. De kennelijke behoefte daaraan kunnen wij uiteindelijk toch niet alleen vanuit een pragmatisch standpunt bezien. Als alles aan de mens wordt voorgekauwd, verliest hij het vermogen zelf oplossingen te bedenken voor problemen. Veel problemen moeten met behulp van de taal worden opgelost. Wie die taal niet goed genoeg beheerst, zal zich dus steeds voor onoplosbare problemen gesteld zien. Het gevolg daarvan zal een toename zijn van de eenvormigheid juist op het niveau waar de mens de in het dagelijkse leven adequate slordigheid van de omgangstaal moet vervangen voor een grotere precisie. Alleen precisie in de uitdrukking brengt het denken verder.

Bibliografie

- Pek van Andel en Bert Andrae, *Serendipiteit*. Groningen, 1989.
- Edward de Bono, *Het mechanisme van ons denken*. Nederlandse bewerking Gerrit Krol, Amsterdam-Brussel: Paris/Manteau, 1971.
- J.H. van den Bosch, *Pleidooi voor de moedertaal de jeugd en de onderwijzers*. Groningen: P. Noordhoff, 1893.
- Rita Mae Brown, *Starting from Scratch. A Different Kind Of Writers' Manual*. Toronto etc: Bantam Books, 1988.
- P. Douma, 'Wees zo concreet mogelijk'. *Tijdschrift voor Taalbeheersing*, 16, 16-31, 1994.
- Peter Douma en Rudolf Geel, *Schrijven voor een groot publiek. Handleiding voor het schrijven van teksten voor de media*. Leiden/Antwerpen: Martinus Nijhoff, 1991.
- Inez van Eijk, *De brievenhulp*. Achttiende druk (eerste druk 1985). Amsterdam: Uitgeverij Contact, 1993.
- John Gardner, *The Art of Fiction*. Notes on Craft for Young Writers. New York: Vintage Books, 1991.
- Rudolf Geel, 'Over de tijdgeest en het werk van J.M. Biesheuvel'. *De Gids*, 137, 3, 226-230, 1974.
- Rudolf Geel, *Niemand is meester geboren. Geschiedenis van het Nederlandse schrijfvaardigheidsonderwijs in de negentiende en twintigste eeuw*. Dissertatie Amsterdam. Muiderberg: Dick Coutinho, 1989.
- Geerling's briefsteller. Verzameling van modellen van brieven over de meest uiteenlopende onderwerpen, tevens vraagbaak voor iedereen in zake wettelijke voorschriften van allerhanden aard. Zestiende, geheel herziene en bijgewerkte druk door een 'meester in de rechten'*. Gouda: G.B. van Goor Zonen, 1926.
- Th. van der Geest, P.J. Schellens en L. van Waes, 'Het model van Flower en Hayes: een cognitief procesmodel of een retorisch taakmodel?' *Tijdschrift voor Taalbeheersing*, 14, 3, 161-176, 1992.
- H.P. Grice, 'Logica en gesprek', in: F.H. van Eemeren en W.K.B. Koning (red.), *Studies over taalhandelingen*, Meppel en Amsterdam: Boom, 1981.
- Valerie Kelly, *How to Write Erotica*. New York: Crown Publishers, 1986.
- Jean Kent & Candace Shelton, *The Romance Writers' Phrase Book*. New York: Perigee Books, 1984.
- M.J. Koenen, 'Het opstel'. *School en Studie*, 10, 39-48, 87-94 en 137-142.
- M.J. Koenen, *Practische stijl leer. In lessen en oefeningen. Een boek voor kweekelingen en onderwijzers*. Groningen: J.B. Wolters, 1888.

- M.J. Koenen en A.M. Bogaerts, *Practische taalstudie. Stijl- en taal oefeningen, met proeven van bewerking*. 3 dln. Groningen: J.B. Wolters (7e dr.; ie dr. 1876-'79)
- Charlotte Lamb, *Kus in de regen*. Amsterdam: Harlequin Holland, 1993.
- A.D. Leeman en A.C. Braet, *Klassieke retorica*. Groningen: Wolters-Noordhoff/Forsten, 1987.
- H.J.M.F. Lodewick, P.J.J. Coenen, A.A. Smulders, *Literaire kunst*. 47ste druk, vierde oplage. Den Bosch: Malmberg, z.j.
- Michael Osborn en Suzanne Osborn, *Public Speaking*. Second edition. Boston: Houghton Mifflin Company, 1991.
- Het praktische brievenboek. Met vele voorbeelden en tips*. Helmond: Uitgeverij Helmond B.V. (voor Hema B.V.), 1988.
- J. Peeck, 'Voorkennis en tekstbestudering'. *Tijdschrift voor Taalbeheersing*, 1, 4, 301-313, 1979.
- Brigitte Raskin, *Overwinteringsdagboek*. Amsterdam: Kritak/Meulenhoff, 1990
- Jan Renkema, *Tekst en uitleg. Een inleiding in de tekstwetenschap*. Dordrecht: Foris Publications, 1987.
- Arianna Stassinopoulos, *Maria Callas, primadonna*. 's-Gravenhage: uitgeverij BZZTôH, 1987.
- Chris Steward & Mike Wilkinson, *Bluff your way in Public Speaking*, Horsham: Ravette Books, 1992.
- Pieter Steinz, 'Tijdens het schrijven vloeien er bij mij geen tranen. Joseph Heller over het vervolg op *Catch-22*'. *NRC Handelsblad*. CS Literair, 17 maart 1995, 1.
- Dirk van Weelden, 'Tussen de ruïnes van de vanzelfsprekendheid. De oorlogsromans van W.F. Hermans'. *NRC Handelsblad*, CS Literair, 10 maart 1995, 1.
- Jan Wolkers, *De doodshoofdvliinder*. Amsterdam: uitgeverij De Bezige Bij, 1979.
- Evert Zandstra, *Allard Morrema, Een verhaal voor grote jongens*. 's-Gravenhage: H.P. Leopolds Uitgeverijmaatschappij, 1946.