

Stilistische schets van een origineel personage	2
Aanleiding van dit onderzoek	2
Aangehaalde technieken en hun nadelen.....	2
Herkenbaarheid van het personage.....	4
De wet van de waarschijnlijkheid	4
Individualiteit	5
De lezer, die verdomde lezer.....	6
Gemeenplaats (dooddoener).....	7
Typisch personage.....	8
Sentimentalisme	9
Woorden – gedragingen	10
Een aantal stijlen onder de loep.....	10
Voorbeeld 1	10
Voorbeeld 2.....	11
Voorbeeld 3.....	12
Voorbeeld 4.....	13
Introductie van een personage.....	14
Uitgestelde introductie	14
Subjectieve Introductie.....	15
Suggestieve introductie	16
Harde introductie.....	16
Zachte introductie	16
Introductie uit tweede hand.....	17
De ikvorm	17
Iconografie	17
Uiterlijke iconografie	17
Gedragsiconografie	17
Omgevingsiconografie	18
Culturele iconografie.....	18
Tekstuele iconografie	18
Besluit:	19

Stilistische schets van een origineel personage

Aanleiding van dit onderzoek

In het magazine Schrijven 'Club schrijven magazine' van augustus/september 2006 werd een verdienstelijke poging gedaan te verwoorden hoe een schrijver zijn personages, al dan niet zijn hoofdpersonage 'tot leven kan wekken'. Hiermee wordt ontegensprekelijk bedoeld; hoe een schrijver 'echte' personages scheidt in plaats van het zoveelste typetje. Hiermee is al een belangrijk punt aangehaald; het type en de problemen rond het type.

In het betreffende artikel worden een aantal voorbeelden aangehaald van geslaagde personages, maar wordt, naar mijn mening, te weinig aandacht besteed aan hoe men dan wel in de praktijk zulk een personage verwezenlijkt. De topics die werden opgeworpen zijn samen te vatten in onderstaande vier puntjes:

- Hoe kom je aan een boeiend personage?
- Hoe wekt het hoofdpersonage iets in de lezer op?
- Innerlijke, uiterlijke, herkenbare
- Vermijd clichés

Verder wordt er het een en ander verteld zoals: dat het personage verantwoordelijk moet zijn voor de gebeurtenissen in een verhaal, waar ik alvast op kan antwoorden dat dit volgens mij slechts gedeeltelijk waar is. Personages laten dingen gebeuren, maar er overkomt hen ook dingen. Dan is het enkel persoonsgebonden hoe op de situatie die zich aandient wordt gereageerd. Waarmee niet gezegd is dat een roman niet persoonlijk moet zijn.

In dit artikel wil ik het pad dat Schrijven magazine insloeg verder verkennen en eventuele schijnbaar doodlopende paadjes nader onderzoeken.

De lezer zal merken dat ik op een bepaald ogenblik voorbeelden van prominente schrijvers aanhaal om een en ander te verduidelijken. Elk van deze schrijvers is goed in het deelgebied dat hij met zijn boeken wil bekleden; of dit nu slechts kitsch is of diepgaande literatuur.

Aangehaalde technieken en hun nadelen

'De belangrijkste techniek om een karakter te scheppen is door hem door en door te leren kennen.' Alzo de mening van vele schrijvers. Sommigen doen dit door een bestand aan te leggen aangaande het personage, anderen door er korte verhalen over te schrijven of er zelfs een interview van af te nemen.

Een probleem bij deze technieken is dat je altijd maar één personage door en door zal kennen, en dat is jezelf. Als vijftigjarige man is het onmogelijk de diepe details van een vijftienjarig meisje te kennen, net als, en misschien nog eerder, het haast onmogelijk is om als vijftienjarig meisje de diepe gedachtekronkels van een vijftigjarige en levenservaren man te doorgronden.

Waar we dan wel uit kunnen putten zijn de opgedrongen clichébeelden die ons in bijna alle gevallen via secundaire - of verdere - bronnen zijn meegedeeld. Zijn vijftienjarigen echt onhandelbaar en zitten vijftigjarige mannen echt allemaal uit te kijken naar een Porsche? Ik denk het niet.

Een zakenman zal slechts na een diepgaande gedragsanalyse en langdurige studie kunnen denken als de gemiddelde zwerver op de straathoek. En dan nog zijn de ervaringen van deze zakenman gebaseerd op secundaire interpretaties, op dingen die een ander al voor hem heeft uitvergroet. Maar zijn de culturele verschillen tussen de twee te groot voor. Hun idealen en zienswijzen liggen onmogelijk ver uit elkaar. Een vaak aangewende manier om dan toch een dergelijk personage te doorgronden is om terug te vallen op dingen die we ooit hebben gezien. Documentaires, films, verhalen... Maar dit zijn al vaak uit het verband gerukte, overgesensationaliseerde en vercommercialiseerde beelden die maar één ding willen; beantwoorden aan de noden van de massacultuur. En hiermee zal de schrijver een personage creëren dat niet alleen voorgekauwd en uitgespuwd, maar ook nog onrealistisch is. Dan mag het dossier en het denkbeeldige interview nog zo diepgaand zijn, er zullen automatisch fouten (veronderstellingen) en clichés inkruipen.

Verder is het met aangehaalde technieken nog maar de vraag hoeveel ruimte er is voor het personage om te groeien. Je kan de historische gebeurtenissen van de protagonist uitlichten, maar op het einde van de dag, staat hij of zij daar met heel zijn emotionele en historische bagage op de eerste bladzijde van je verhaal en zal datzelfde personage allerhande gebeurtenissen ondergaan. Wil je dan dat je personage geheel binnen het kader dat je voor hem hebt gecreëerd gaat reageren? Binnen de welomlijnde emotionele kenschetsen waarmee hij is behept in de file die voor hem werd uitgetekend? Het deel van zijn leven dat in een verhaal wordt uitgelicht, is meestal een extremisch. Een ongekennde situatie voor het personage, anders heeft het geen zin het verhaal te vertellen. Dus zowel voor schrijver als personage zitten er gaten in het bestaande reactiepatroon die moeten worden ingevuld zonder een zogenaamde emotiemal waarbinnen moet worden gereageerd.

Daarom beginnen vele schrijvers aan hun verhaal met een blanco lei. Slechts een openingszin en de randen van een setting. Misschien een hint van de plot, maar verder moet het verhaal zichzelf ontplooiën. Is het niet beter hier een personage te hebben dat niet is gestigmatiseerd met allerhande tics en zegswijzen die je hem doorheen heel het verhaal moet laten herhalen? Ik zeg, laat je personage groeien met het verhaal. Iedere schrijver heeft een beeld van zijn protagonist – net als van al zijn karakters – op het moment dat hij deze in het verhaal introduceert. Vaak is dit beeld genoeg om gaandeweg een personage met voldoende diepgang te scheppen.

Versta me niet verkeerd, ik zeg niet dat een personage geen geschiedenis moet hebben, maar soms is het makkelijker deze gaandeweg het verhaal te ontdekken. Het is belangrijker dat de lezer tijdens het lezen van het verhaal de beweegredenen van het personage kan volgen, dat de lezer verstandelijk vat kan krijgen op de drijfveren van de karakters. Na het lezen van het verhaal zou de lezer in staat moeten zijn de meeste historische, culturele, sociologische en biologische aspecten van het personage weer te geven – het is alsof we een lijvig, mentaal dossier hebben en niet een (behalve onszelf) ander personage zo goed kennen als dat van het verhaal. We begrijpen hem beter dan indien we hem persoonlijk zouden kennen. Want blijft er van de meeste mensen die we kennen niet het overgrote deel verborgen? Zelfs al betreft het onze meest dierbare. Wat denken ze echt van ons, waarom die vreemde handelingen, die verzwegen dromen, gekoesterde geheimen...

Let wel dat we het personage enkel willen kennen binnen het kader van het verhaal, want daarbuiten bestaat het niet voor de lezer. Iemand die een oorlogsroman leest moet niet noodzakelijk weten welk een goede minnaar de legercommandant is omdat dat buiten het kader van het verhaal valt, en omdat de lezer die bagage niet nodig heeft om de beweegredenen van de protagonist in het verhaal te kunnen volgen. Voor zover van belang, moeten alle kenmerken van het personage door ons kunnen begrepen en opgepikt worden.

Herkenbaarheid van het personage

Moet het personage herkenbaar zijn voor de lezer, moet de lezer er zich mee kunnen vereenzelvigen, zich kunnen projecteren op de situatie van het personage? In *Schrijven magazine* wordt verondersteld van wel. Maar hoe kan dezelfde vijftigjarige als voorheen aangehaald zich vereenzelvigen met Mieke Maaïke uit het gelijknamige boek van Louis Paul Boon? Hoe kunnen de gemeenplaatsen van laat ons zeggen Odysseus en de huisvrouw van om de hoek dezelfde? Moeten deze herkenbaar zijn? Willen we delen van ons eigen leven herontdekken in een boek dat we net lezen om aan ons eigen leven te ontsnappen?

Tevens zou de bewering van de vereenzelving het onnodig maken het personage te typeren. En wel om de reden dat het personage de personaliteit wordt aangemeten van degene die hem ervaart. De esthetische categorie die de karakterbeschrijving van het personage omhelst, vervalt. Wel wordt ze dan verondersteld een zekere band met het personage te definiëren, en in die hoedanigheid erken ik het. Maar in deze band kan de lezer er voor kiezen het personage in zekere mate te gebruiken of te misbruiken, zijn appreciatie of zijn walging doen uitschijnen. Het is dan eerder doel te achterhalen welke ethische waarden het personage moet worden aangemeten willen we een band scheppen.

Er is sprake van herkenbaarheid, wanneer er zich een dramatische, narratieve situatie aandient – die binnen verschillende concepten kan vallen – als we een nabootsing hebben van menselijke gedragingen, als we een intrige hebben waarbinnen de personages zich duidelijk aftekenen en een eigen uiterlijk en karakter hebben, en waarbinnen ook de situatie binnen de intrige een duidelijke afbakening en eigen karakter heeft, als resultaat van de wisselwerking tussen verschillende menselijke gedragspatronen.

Door feiten met behulp van coherente ontwikkelingen tot leven te wekken, krijgen we een geloofwaardig geheel.

Natuurlijk zijn de meeste emoties universeel en zullen de meeste mensen een ervaring als verdriet kunnen identificeren door de rood aanlopende ogen en een lach door de al even expressieve gelaatskenmerken. Deze emoties die elk personage met zich meedraagt zijn dan onvermijdelijk enkel weer te geven door de gebezigde technieken. Hoewel hier ook een aardig woordje aan te wijden valt (zie artikel ‘Metaforen’ in deze editie van Blanco Regel).

De wet van de waarschijnlijkheid

Volgend op de geloofwaardigheid, wil ik even de wet van de waarschijnlijkheid aanhalen. Het is een wet, die ik also wil benoemen, om de kans dat een *echt* personage handelt op de manier die de schrijver ervan verlangt, weer te geven. Men moet streven naar een logische beredenering van de feiten en naar psychologische geloofwaardigheid.

Denken we hierbij maar aan het personage dat alleen in een gortdonkere nacht op een krakend geluid in een of ander aftands huis binnengaat. Of het huismoedertje dat eigenhandig een bende bankrovers overmeestert.

Met handelen bedoel ik niet alleen de opeenstapeling van zichtbare feiten, maar ook de uitwendige uiteenzetting waarmee personages zich aan elkaar herkenbaar maken en het innerlijke betoog waarmee de personages zich aan de lezer (en zichzelf) herkenbaar maken – persoonlijke introspectie, beschrijvingen van de innerlijke gemoedstoestanden door de alwetende verteller of het ik-personage. Feitelijk onderzoek van een onbewuste en ongecontroleerde gedachtegang.

Individualiteit

*Iedereen is uniek.
Hij kent zijn gelijke niet.
Zoals hij is er niet een...*

Allemaal zegswijzen die typeren wat met de titel van dit stukje wordt bedoeld. Iedereen bestaat als individu, iedereen bestaat het overgrote deel van zijn tijd als individu in zijn of haar hoofd. Bij elke situatie die zich voordoet en waar meerdere mensen bij zijn betrokken, is het slechts een fractie van de emoties die worden geëxposeerd en waarmee een ander zijn conclusies moet trekken aangaande de emotionele staat van de emotie-uiter.

*Gespeelde emoties.
Het ligt op het puntje van mijn tong.
Ik moet mij inhouden.
Hij verschuilt zich achter een masker.*

Weer maak ik gebruik van zegswijzen om aan te geven dat de mensen die we zogenaamd kennen, enkel het topje van hun gevoelens laten zien. De rest van de ijsberg zit diep verscholen in de krochten van ons hoofd en wordt nooit aan de buitenwereld vertoond. Daarom dat mensen van wie we het nooit hadden verwacht in staat zijn: om zelfmoord te plegen, te verkrachten, ontvoeren en ze tot andere afschuwelijke daden in staat zijn. De grote bullebak van om de hoek zal zelden tot echt geweld in staat zijn, want is het niet zo dat blaffende honden niet bijten?

Als het een strikt afgebakende wetenschap zou zijn, zou het ons geen moeite kosten misdadigers op te sporen. Het zijn meestal degenen waar we het niet van hadden verwacht – en omdat we het niet hadden verwacht, wil dat zeggen dat we in feite die persoon helemaal niet kenden. Het was niet van zijn gedragingen af te lezen.

Hoe kunnen we dan zo een personage begrijpen door er een schema van te maken? Door zoiets subjectief als emoties en verlangens vast te leggen in een *Excel file* om hieruit een levend wezen te distilleren?

Elke mens wordt gevormd door de allerhoogste hoogtes en de allerdiepste diepten van zijn verleden. De gekregen straf blijft eerder dan de reden waarvoor werd gestraft, onthouden. De eerste plaats wordt onthouden en gekoesterd, de tweede plaats nauwelijks. Het zijn misschien deze uitersten die het meeste invloed hebben op de psychische ontwikkeling van het individu. Het zijn deze peilers waarop ons dierbaar personage is gebouwd. Welke jobs hij dan tussen hier en ginder heeft gehad, hoeveel vrouwen hij heeft versleten is niet van wezenlijk belang, tenzij het thema verlangt dat dit van belang is.

Het is moeilijk om een personage door middel van een enkel citaat in al zijn individualiteit voor te stellen. Neem nu de extreem charismatische kerel die we zopas leerden kennen op het werk. Het is moeilijk om deze aan de lezer te presenteren, tot leven te laten komen, met dezelfde heftigheid als toen we deze (als schrijver) voor het eerst zagen, als een esthetische mens in al zijn eenvoud. Als we dan het cliché van de charismatische hoofdpersoon willen vermijden, zullen we het woord charismatisch in geen geval mogen gebruiken. Men zou daarom kunnen beweren dat het dan enkel op basis van uiterlijke kenmerken mogelijk zal zijn om de lezer een beeld te geven van wat mogelijks charismatisch is. Toch is dit niet de beste manier want het zijn de gevoelens van anderen die het personage charismatisch maken. Het is hun handelen in zijn aanwezigheid die ervoor zorgt dat hij de definitie charismatisch mag ophangen. Niemand is charismatisch, maar wordt charismatisch bevonden. Niemand is irritant, boeiend, enerverend, hoogwaardig... tenzij iemand hem dit etiket opkleeft om redenen die niet aan het personage verbonden zijn, maar om redenen die de toeschouwer van het personage ervaart door zijn of haar historische en culturele bagage.

Niet het personage zelf, maar de buitenstaanders zijn dus in velerlei gevallen verantwoordelijk voor de label die dat personage heeft.

Hier zullen we als schrijver rekening mee moeten houden. Individualistische, naar de buitenwereld gerichte kenschetsen kunnen niet door het personage zelf worden ingevuld en zullen dus via een externe bron moeten worden belicht. We kunnen ons de vraag stellen of een personage dat door niemand wordt ervaren wel kenmerken heeft? Als er een boom in het bos valt maar niemand hoort hem, maakt zijn val dan geluid? Is het belangrijk dat hij geluid maakt? Net zo met het personage. Hij bestaat pas als hij door anderen wordt ervaren en waarden wordt aangemeten.

Het personage dat uit het verhaal naar voren komt, zal dus iemand moeten zijn met een bepaalde individualiteit die in de herinnering blijft voortleven. Een personage heeft pas waarde als uit zijn doen en laten valt af te leiden wat zijn persoonlijkheid is, hoe hij bepaalde situaties ondergaat en wat zijn wereldopvatting is.

In de grotere meesterwerken van de literatuur wordt de emotionele intelligentie van het personage steeds grondig uitgediept. Het is de taak van de schrijver om zijn personages een visie mee te geven aangaande de algemene problemen van een bepaalde tijd; een visie waarin de individuele eigenschappen van het personage vele raakpunten heeft met die van iemand die deze belevingen echt zou kunnen hebben meegemaakt, al dan niet de lezer. Het personage ervaart de problemen als persoonlijk en als van levensbelang.

De lezer, die verdomde lezer

Een schrijver mag nog zo zijn best doen om een origineel personage te creëren, als de lezer hem niet ervaart, hem niet overneemt zoals de schrijver hem in zijn hoofd had (niet enkel in zijn hoofd meer natuurlijk), stuit hij op een even zozeer fundamenteel probleem – het onvermogen tot herkenning en acceptatie te komen door derden. En ik gebruik hier ‘door derden’ niet geheel losbandig. Want dat is wat de lezer is. Als het personage primair is, dan is de schrijver die er verwoording aan geeft secundair en de lezer die de verwoording interpreteert tertiair of derde partij. Hier zit al een fundamenteel probleem. Bij elke stap verliest het personage waarde en diepgang. Bij elke volgende stap gaan er dingen verloren. Als de lezer het verhaal doorvertelt aan iemand wie hij al of niet het betreffende boek wil aanraden, zal hij zelden over de karakteristieken van het personage praten, tenzij dit personage hem is bijgebleven als zeer afwijkend en zijn doen en laten elementair is voor het

verhaal. Of indien het personage zulk een diepe indruk op hem heeft gemaakt dat het is blijven hangen als een vriend die hij wil ontmoeten of als een vijand die hij naar het leven staat.

De lezer zal enkel de waarden van het personage overnemen als hij op het moment dat hij aan het personage wordt voorgesteld in het boek dezelfde emotionele prikkel voelt als de schrijver dat deed toen hij het personage ontmoette, al dan niet in zijn hoofd. Want inderdaad, de schrijver kan evengoed en vaak beter, als externe bron optreden om zijn belevingswereld, om zijn gevoelens bij de introductie aan het charismatische personage, aan de lezer duidelijk te maken. Het geschrevene doet de lezer zijn eigen emoties ervaren die samenvallen met deze die de schrijver beoogde. Zo wordt voor een tweede keer de primaire emotie (die de schrijver wil overdragen) bevestigd door de lezer – een herbevestiging van het gevoel dat ooit werd opgeroepen door de zeggingskracht, door het kunnen van de schrijver. De lezer leest niet alleen een secundaire bewoording, hij ervaart hem ook als dusdanig.

Wat vele schrijvers vergeten, is dat ook de lezer een emotionele bagage en ijkmaat heeft. Men kan wel veronderstellen dat iemand reageert in een bepaalde situatie zoals de schrijver dit weergeeft, als de lezer een andere mening is toebedeeld zal dit even zozeer verstarren als wanneer de schrijver er niet in slaagt zijn personage op de baan te krijgen. Hier komt een soort van beslissingspatroon om de hoek kijken. Wie doet wat in een zelfde situatie? Het is het doel van de schrijver de lezer ervan te overtuigen dat de reacties van het personage anders zijn dan die van de lezer maar evenzeer een beslissing van een menselijk individu. Van een personage dat er staat en dat niet alleen in het boek tot deze beslissing zou komen maar ook in het echte leven. Want wat is er moeilijker dan te twijfelen aan de echtheid van een bestaand iemand?

We kunnen een verhaal dus niet bezien als een reeks stimuli die in abstracta moet worden bekeken. De lezer ondergaat een reeks emotionele prikkels wanneer hij bijvoorbeeld leest hoe een personage een ander een klap verkoopt. Deze prikkels zijn instinctief. Dit is echter slechts een uitgangspunt. Zal de lezer zich vereenzelvigen met de slager, of de geslagene? Welke gevoelswaarde krijgt de lezer indien de geslagene een vrouw is, of een kind? Is het slachtoffer een politieke tegenstander, wat is de origine van de geslagene? Het verband tussen stimulus en weerklank is dus niet eenduidig te bepalen.

Wanneer de persoonlijke ervaringen van de lezer samenvallen met die van het personage, al is het maar in kleinigheden, dan kan dit gevoel van identificatie basis worden voor het scheppen van een bepaalde esthetische gelijkgestemdheid.

Uiteindelijk is een boek niet geschreven voor het avontuur van de personages erin, en al zeker niet voor dat van de schrijver, maar om het morele avontuur van de lezer in al zijn gecompliceerde individualiteit die we nooit zullen kunnen doorgronden.

Gemeenplaats (dooddoener)

Het woord viel al een keer, gemeenplaats, het is het gemeenschappelijke van schrijver en lezer. Het is een ervaring die de schrijver zonder verlies van waarde aan de lezer wil overdragen door gebruik te maken van alom bekende zaken en dingen. Hij misbruikt de kennis van de lezer om hem een herkenbaarheid op te dringen.

Een gemeenplaats komt dus als volgt op gang. De schrijver boort de kennis van de lezer aan door hem een herkenbaarheid aan te dienen. En op dit moment vervalt het origineel beeld dat de schrijver wil weergeven. Op dat moment wordt het geschrevene niet meer de belevingswereld van schrijver en verhaal, maar is de belevingswereld van de lezer. De ervaringen van iemand anders worden dus overdacht en gebruikt.

In extremis kan de schrijver gemeenplaatsen van zichzelf gebruiken. Veronderstellingen die hij heeft van bepaalde types die hij voorschotelt aan de lezer.

De schrijver beoogt het personage door hem dusdanig tot leven te wekken in de bewustwording van de lezer, zodat deze er steeds mee bezig is; ook op de momenten dat hij niet leest, net zoals de schrijver die tijdens het schrijven van zijn boek deels karakter is geworden van zijn personages en zijn bedenksels reflecteert op de echte belevingswereld. De lezer moet erover blijven nadenken gedurende de hele periode dat hij met het boek verbonden is. De schrijver moet nu eenmaal het hoofd bieden aan de feitelijkheid dat zijn boek niet in een keer kan worden beleefd. Poe zei ooit dat een dichtwerk in een adem moet kunnen worden gelezen, wil de schrijver niet dat het door hem beoogde effect verloren gaat. Omdat dit niet het geval is met een boek zijn de enige herkenbaarheden voor de lezer bepaalde 'standaarden' die al of niet berusten in de aanwezigheid van het personage dat geduldig blijft wachten op die bepaalde bladzijde alvorens de lezer hem toelaat verder te gaan in het verhaal. Dit brengt ons tot de morele keuze om te vervallen tot herhalingen. Anderzijds kunnen we gaan spelen met deze herkenbaarheid en ze juist tot sterkte maken van het verhaal, ze worden het voorwerp van bewuste beleving.

Anders wordt het wanneer de schrijver deze gemeenplaatsen bewust gaat gebruiken. Wanneer hij ervaringen van zijn lezer oproept en hieraan zijn eigen morele of intellectuele ervaringen koppelt. Ik zei al dat iedereen uniek is en dus zal ook iedereen op een zelfde (gemeenplaats of niet) ervaring anders reageren. Een zelfvoldaan iemand zal anders reageren op een snelheidsbekeuring dan een timide persoon. De schrijver kan dan door het creëren van een soort heldendom van zijn karakter de timide lezer in dezelfde gemeenplaats (krijgen van een bekeuring) een nieuwe ervaring met de agent in kwestie doen ervaren. Hij kan de lezer een reactie schenken zoals dezelfde lezer had willen reageren maar dat niet deed door zijn eigen emotionele bagage.

Typisch personage

Uit secundaire ervaringsniveaus en vooroordelen komt slechts een ding, nog meer vooroordelen. In 'Club schrijven magazine' wordt het voorbeeld van Harry Potter aangehaald. Een type *pur sang*! Herkenbaar maar nauwelijks origineel. De antiheld die uiteindelijk de dag komt te redden.

Een typisch personage kan vaak worden weergegeven door het opwerpen van een bepaald concreet beeld. Het zijn, eerder dan personages, veelgebruikte en daardoor clichématige formules. Ze ontcrachten in plaats van te bekrachtigen, ze maken oppervlakkig eerder dan dat er diepgang is. Ze werken enkel op het niveau van het visuele. Als ik het voorbeeld van Tolkien aanhaal, zal iedereen het met me eens zijn dat de meeste van zijn karakters of extreem goed zijn, of extreem slecht. Het zijn geen echte mensen.

Maar tevens moet ik toegeven dat door gebruik van groteske stilerings, door ze echt te maken juist omdat ze onbestaand zijn, nooit echt zouden kunnen zijn, ook personages ontstaan die wel degelijk een waarde hebben voor de lezer, ook al zijn het eerder symbolen dan mensen.

Ze laten zich aanschouwen zoals ze in werkelijkheid zijn. De lezer hoeft er niet over na te denken. Het personage draagt geen wereldvisie uit, is uitermate pathetisch, ondergaat in plaats van te beleven, kortom, hij toont geen persoonlijkheid. Maar door deze gelatenheid, door deze onpersoonlijkheid, wordt hij toch nog iemand. De lezer zal dan begrijpelijk een gebrek aan inleving ondervinden, maar kan dergelijk personage niet uiterst genuanceerd en getypeerd zijn? Wanneer de lezer een personage niet erkent omdat het niet positief is of omdat het zijn stempel niet op de wereld drukt, begaat de lezer een grote fout. Het kan dus voldoende zijn het personage banale gebeurtenissen in een al even gemiddelde omgeving te laten ondergaan om het een zekere emotionele intelligentie te geven. Ze hoeven geen wereldschokkende visie te hebben, of uitspraken in de mond te hebben die revolutionair zijn. Denk maar aan de onverschilligen van Alberto Moravia, waarin hij de existentiële wanhoop van een generatie beschrijft.

Het personage is een verzameling van abstracte maar concrete beelden en daardoor vervangbaar door de onderliggende delers van de verzameling. Ze worden samengevat en er tevens volledig door omgeven, in een beperkt aantal basisconcepten waaruit ze in verschillende situaties blijven putten. Onnodig te zeggen dat de situaties al even standaard en beperkt zijn als het personage dat ze 'beleeft' hoewel 'ondergaat' hier de juiste woordkeuze is. Als het personage in al zijn handelingen geen stoffelijke eenzelvige mens is, is het kunstzinnig gezien geen geslaagd personage.

We doelen hier op personages als daar zijn de Hulk, Superman, The X-men... De bedenkers van dergelijke personages denken het probleem van eenzijdigheid in de kiem te smoren door ze een menselijke tegenpool te geven. Is superman ook niet de timide Clark Kent, zijn the X-men in het algemeen geen gewone mensen tot ze hun 'verborgen' krachten aanwenden? Vaak ondersteunen de eenduidig en duidelijke kenschetsen van de verschillende karakters elkaar doorheen het verhaal. De morele neutraliseert de immorele, de held de antiheld en aldus vormt het gemiddelde van de twee toch nog iets wat neigt naar een echte mens.

Moet nu een personage een statisch gemiddelde worden van alle uitersten? Neen, zeker niet, het personage moet vooral 'iemand' zijn, een tastbaar individu. Alleen in een artistiek geslaagd personage kunnen we als lezer motieven en gedragingen herkennen die ook in onszelf aanwezig zijn en mede onze levensvisie kunnen bepalen.

Sentimentalisme

In hoeverre mogen we de innerlijke gevoelens van onze personages weergeven in het verhaal? Mogen of moeten hun gevoelens de onze worden? En zo ja, hoe brengen we dit over zonder de emoties in de lezer zijn strot te rammen? Zonder de lezer te vertellen hoe hij een bepaalde situatie moet ervaren?

De minst ontvankelijke persoon voor sentimentaliteit, kan er soms niets aan doen dat de tranen over zijn wangen stromen van ontroering. Ook al weet hij dat de prikkels die hem hiertoe aanzetten onwerkelijk zijn en vaak is het niveau van het aangebrachte verwerpelijk. De schrijver moet hier het verlangen van de lezer naar naakte emoties opwekken. Door een herkenbaar en levensecht personage te creëren, schep je een band tussen lezer en fictief persoon.

Maar sentimentaliteit is meer dan alleen verdriet. Het is ook opwinding, boosheid, mededogen, en zo verder. Het is het hele scala van emotionele toestanden die een mens heeft.

Woorden – gedragingen

Hemingway was een meester in het schetsen van een situatie door gebruik te maken van de gedragingen van zijn personages. Hij gebruikte liever een beschrijving van de conversatie tussen twee personen dan de conversatie zelf letterlijk uit te schrijven. En Hemingway zou wel eens gelijk kunnen hebben met deze benadering – leren vooraanstaande gedragsspecialisten ons niet dat meer dan tachtig procent van onze communicatie door gezichtsexpressie en gedragingen wordt overgedragen?

De woordelijke interactie tussen verteller en aanhoorder vertelt enkel iets over het personage dat aan het woord is. De aanhoorder(s) blijven schromelijk op de achtergrond terwijl zij net zo goed door het fysieke tonen van desinteresse of vermoeidheid, het grootste deel van de interactie bepalen.

Hoewel ook Hemingway, vooral in zijn latere werk, nogal eens door vermoeidheid werd aangedaan en zijn personages liever liet vertellen wat ze voelden in plaats van te laten zien wat ze voelden.

Maar ook was het Hemingway die als een van de eerste de lezer totaal in het ongewisse liet aangaande het uiterlijk (uiterlijk is schijn en schijn bedriegt) en de verdere doelen van zijn karakters zoals hij bijvoorbeeld exposeert in “Hills Like White Elephants” waarin we in het begin van het verhaal kennis maken met twee personages. Stapsgewijs leren we dat ze in een treinstation zitten in Spanje. Maar we weten niets van hun verleden, hun leeftijd, doelen, niets. Uit de conversatie tussen beiden moet de lezer te weten komen waarover het verhaal gaat.

Een aantal stijlen onder de loep

Aan de hand van een aantal voorbeelden zullen we proberen de ideale introductie van een personage te identificeren.

Voorbeeld 1

‘Papa, ik ben moe,’ zei het meisje met de rode broek en het groene bloesje kribbig. ‘Kunnen we niet even rusten?’

‘Nog niet, liefje.’

Hij was een forse, breedgeschouderde man in een kaal, afgedragen corduroy jasje en een vaalbruine gekeperde broek. Elkaar bij de hand houdend liepen hij en het meisje Third Avenue in New York City op en ze liepen hard, ze renden bijna. Hij keek over zijn schouder en de groene wagen was er nog, hij kroop traag verder op de rijstrook langs het trottoir.

‘Toe nou, papa. Toe nou.’

Hij keek naar haar en zag hoe wit haar gezicht was. Er lagen donkere kringen onder haar ogen.

...

Dit is de opening van ‘Ogen van vuur’ van Stephen King.

We merken meteen dat hij van start gaat met het detaillistisch beschrijven van zijn personages. De lezer wordt voorgeschreven wat hij moet zien, bijna als een gebruiksaanwijzing. King beschrijft wat ze dragen, ten overvloede welke kleur de dingen hebben – weet u het nog? (rood, groen, vaalbruin, groen, wit, donker) – hij beschrijft hun gedragingen en die van het hem omringende. Maar de personages blijven plat, komen niet tot

leven. Bovendien blijft er zo goed als niets hangen van het beschrevene. Waarom kiest hij ervoor eerst de dingen die er niet toe doen te beschrijven? Kledij is afhankelijk van het moment, vervangbaar. Weet jij nog wat uw collega droeg of de persoon die je aansprak in de winkel? Waarschijnlijk niet. Pas nadien gaat hij, vrij clichématig overigens, in op de fysieke kenmerken van het meisje.

Er zit ook een stijlbreek in het voorbeeld. Eerst schets King een lieflijk tafereel (meisje, bloesje, kribbig, liefje) waarna de situatie plots toch meer haast vereist dan er op het eerste zicht af te leiden was.

De personages worden geen individuen maar onderwerpen. Het geheel verliest door het gebruik van dingen als forse, breedgeschouderde man, meisje in groene bloesje (overigens moet iedereen die zijn kind een rode broek met groen bloesje aandoet, veroordeeld worden) ieder vermogen tot zinnenprikkelende suggestiviteit. Je kan alle details wel onderscheiden maar vergeet ze onmiddellijk weer. Het is alsof King perse een stukje over hun uiterlijk kwijt wilde maar hier liever niet te lang over nadacht.

De lezer wordt niet getroffen door de donkere kringen onder haar ogen, of over de oorzaak van het kaal zijn van de man zijn jasje, omdat hij de personages nog niet kent. Het zijn vreemden die hij overal op straat kan tegenkomen. Het verhaal begint zonder dat de lezer de kans heeft gekregen zich in het hoofd van een van de personages te nestelen, en aan de rit te beginnen.

King beschrijft zijn personages ook vanuit het vertelstandpunt. Niet vanuit de omgeving. Hij zegt als schrijver, zo en zo zien mijn personages er uit en dat is dat; loutere fysieke kenschetsen.

De adjectieven die King gebruikt, zouden versterking moeten brengen (fors → breedgeschouderd) maar werken eerder stigmatiserend. Ze doelen (nog) niet op een specifiek persoon, eerder op een object en ze zijn al evenmin in staat een nauwkeurig bepaalde emotie op te wekken.

De lezer wordt voortdurend aangespoord zijn indrukken te wijzigen, er is geen lijn. Er wordt heen en weer geslingerd tussen gehaastheid en kalmheid (moe, rusten, liepen, renden bijna, kroop traag voorbij...) de gehaastheid van de personen en de traagheid van de personificatie van de auto zitten de verhaallijn in de weg.

Maar King zal met zijn boek enkel de bedoeling hebben gehad om verstrooiing en spanning te brengen eerder dan dat hij het stuk wilde onderwerpen aan een diepgaande analyse.

Voorbeeld 2

Jofer Hester paste in geen van de vertrouwde patronen of categorieën van Gaeaanse vrouwelijkheid. Ze was lang en schonkig, hoewel ze zelf hechtte aan de uitdrukking 'rijzig'. Ze liep met grote stappen, haar hoofd naar voren gestoken als een roofdier op zoek naar een prooi. Een wilde massa mahonierood haar omgaf een bleek gezicht met hole wangen. Haar zwarte ogen werden omringd door rimpeltjes en huidplooien, als de ogen van een papegaai, en haar lange scherpe neus kromde zich tot een duidelijke haak. Het was een gezicht dat opviel, met de trekkebekkende mond, de felle blikken uit haar papegaaienoogjes en haar uitdrukking die voortdurend veranderde, meegevoerd op de stroom van haar gevoelsbewegingen.

Voorgaande is de introductie van het tegenpersonage in 'De wilde vaart' van Jack Vance. Deze beschrijving verschilt in een aantal zaken van die van King, maar is verre van perfect te noemen.

Vance concentreert zich niet op de kleding van het personage, maar op haar lichamelijke voorkomen, op de dingen die ons ook zouden opvallen indien we het personage in kwestie tegenkomen. Hij start bij het algehele voorkomen en gaat dan verder met haar gezicht. Hij vindt zelfs plaats voor een stukje introspectie (hoewel ze zelf hechtte aan de uitdrukking 'rijzig') wat ons meer over het personage leert, dan al de beschrijvingen. Vance blijft zich ook concentreren op het personage alvorens verder te gaan met het verhaal zodat er geen storingen optreden en de lezer de tijd krijgt een uitwendig beeld te vormen van het personage. De introductie van het personage is eigenlijk een pauze in het verhaal.

Hoewel hij sterk begint, vervalt ook Vance in een woordelijke beschrijving in plaats van een beleving van het personage. Ook hier vertelt de schrijver ons hoe we zijn personage moeten interpreteren, hoe ze is, eerder dan dat we ze mogen ontdekken.

Er zitten sterke stukken in, zoals de introspectie, maar het grotendeel van zijn beschrijving berust op clichés die bovendien tegensprekend zijn. Zo is haar algehele voorkomen dat van een roofdier, maar haar gezicht dat van een papagaai; nauwelijks een roofdier te noemen.

Deze laatste metafoor besluit hij nogmaals te herhalen waardoor het personage een onnatuurlijk sterke afwijking krijgt naar het vogelrijk.

In het geciteerde stuk stapt de dame op een ander personage toe. Vance mist hier de kans om het personage aan de lezer te laten ervaren door de ogen van zijn ander personage. Hierdoor zou hij de lezer meteen met twee van zijn personages laten kennismaken, de toeschouwer en het tot actie gedwongen personage. En kon hij de onderlinge verstandhouding tussen de twee meegeven.

Voorbeeld 3

De jongen werd wakker en in het schemerige licht van een suspensielamp, die laag brandde en vlak bij de vloer hing, zag hij op één pas voor zijn moeder een omvangrijke vrouwengestalte in zijn deur staan. De oude vrouw zag eruit als een heks – haar als warrige spinnenwebben, een door een kap overschaduwde gezicht en ogen als schitterende edelstenen.

'Is hij niet klein voor zijn leeftijd, Jessica?' vroeg de oude vrouw.

Haar stem piepte en jankte als een ontstemde baliset.

Pauls moeder antwoordde met haar zachte alt: 'De Atreides staan erom bekend dat ze laat beginnen te groeien, Eerwaarde moeder.'

'Dat heb ik gehoord, dat heb ik gehoord,' piepte de oude vrouw.

'Maar hij is toch al vijftien.'

'Ja, eerwaarde moeder.'

'Hij is wakker en luister naar ons,' zei de oude vrouw. 'Slimme dondersteen.' Ze grinnikte. 'Maar adel moet sluw zijn. En als hij echt de Kwisatz Haderach is... nou...'

Dit is een stukje uit het eerste boek van 'Duin' geschreven door Frank Herbert.

In dit stuk is er totaal geen verteller te bespeuren. De lezer maakt kennis met de personages door het conflict dat er heerst en krijgt meteen een zeer goed beeld van wat er aan de hand is. Op geen enkel moment is Herbert als schrijver te horen in het stuk.

Het stuk begint bij de jongen die ontwaakt. De schemering wekt een sfeer van geheimzinnigheid die doorheen het hele stuk blijft behouden. Oké, hij gebruikt een redelijk cliché om de oude vrouw te beschrijven, maar ter vergeving kan hier worden aangehaald dat

hij het personage door de ogen van de jongen beschrijft – en hij ervaart de oude vrouw als een heks.

Onmiddellijk daarop neemt de oude vrouw het over om de jongen te beschrijven. Herbert gebruikt de nevenpersonages om het hoofdpersonage te beschrijven. De schrijver deelt op zeer secure manier mede dat het om de moeder van de jongen gaat terwijl de andere vrouw gewoon ‘de oude vrouw’ blijft. Hierdoor weet de lezer – hoewel Jessica haar met Eerwaarde moeder aanspreekt – dat de oude vrouw een indringster is, een vreemde.

Ook het kwade en het goede spelen een belangrijke rol in dit stuk. De stem van de oude vrouw piept en is ontstemd, terwijl de stem van de moeder een zachte alt is.

Aan het einde van het stuk komen we nog iets te weten over de gevoelswaarden onderling en merken we dat er tussen de jongen en de oude vrouw een nog onuitgesproken gebeurtenis zal plaatsvinden.

Als Herbert hier iets origineler in zijn woordkeuze was geweest (warrig haar, ogen als edelstenen) was dit een zeer goede introductie geweest. Het resultaat is een passage die de lezer plezier moet bezorgen, maar geen buitensporige beroering.

Voorbeeld 4

(volgend stuk is een telefoongesprek)

Professor Solanka verontschuldigde zich tegenover zijn vrouw voor zijn verstrooidheid, waarop ze in huilen uitbarstte, een hard toeterend geluid dat hem door zijn hart sneed, want harteloos was hij beslist niet. Hij wachtte zwijgend tot ze ophield. Toen het zover was, sprak hij zo formeel mogelijk, zonder zichzelf – en haar – het geringste spoortje emotie te gunnen. ‘Ik geef toe dat wat ik gedaan heb voor jou onverklaarbaar moet lijken. Maar ik herinner me dat jij me zelf hebt geleerd hoe belangrijk het onverklaarbare’ – toen hing zij op, maar hij maakte toch zijn zin af – ‘bij, eh, Shakespeare is.’ Deze niet-gehoorde conclusie riep het beeld op van zijn vrouw in ongeklede toestand, van Eleanor Masters vijftien jaar geleden in haar langharige, vijfentwintigjarige glorie, zoals ze naakt met haar hoofd in zijn schoot lag met een beduimeld Verzameld werk, gebonden in blauw leer, ondersteboven op haar driehoekje.

...

en als attractie een papegaai in een kooi die haar lach nadeed: een volle lach voor zo’n tengerere vrouw.

Voorgaande is een stuk uit het boek ‘Woede’ van Salman Rushdie.

Uit dit korte stukje kan de oplettende lezer een karrenvracht aan informatie halen, zonder dat de schrijver de dingen woordelijk beschrijft.

Het is geen verstrooide professor, maar een professor die zich excuseert voor zijn verstrooidheid. Het is dus niet Rushdie die zegt dat zijn personage verstrooid is, maar het personage zelf, en waarom zouden we twijfelen aan de woorden van een personage?

De vrouw huilt niet gewoon, maar brengt een luid toeterend geluid voort waardoor de lezer een bepaald beeld van haar kan vormen.

Hij wordt door het huilen van zijn vrouw nog steeds geraakt.

Merk ook het gebruik van de metafoor in het stuk; het sneed door zijn hart... Want harteloos was hij niet.

Het feit dat de professor wacht tot ze is uitgehuild, dat hij **formeel** verder praat, zelfs als ze inlegt, dat er Shakespeare (deze schrijver is niet toevallig gekozen) wordt aangehaald... Al die dingen leren zeer veel over de personages. Ze zeggen dat ze tot de gegoede klasse

behoren. Dat de professor de dingen in de hand wil houden, misschien een controlefreak is en naar de buitenwereld zijn falen niet durft toegeven. Het leert ons dat hij niet alleen zijn vrouw mist maar nog steeds begeert, waarom zou hij anders die *flash back* van haar, naakt, hebben. We leren van de vrouw dat ze niet alleen leest, maar veel leest, en veel hetzelfde. Het is een beduimd boekje, gebonden in blauw leer dat misschien nog een aanduiding is aangaande het elitaire van de personen. Het is tenslotte zij die hem iets leerde over Shakespeare. Als laatste haalde ik nog een zin aan die even verder stond. Ik vond het wel grappig te zien hoe in deze drie afzonderlijke verhalen van drie verschillende schrijvers, telkens een metafoor werd gebruikt aangaande het heksachtige verschijnen. Merk echter hoe Rushdie niet enkel gebruik maakt van de fysieke gelijkenis tussen de papegaai en zijn personage, maar ook de achterliggende reden (attractie) aangeeft voor de aanwezigheid ervan.

Rushdie wil in zijn stuk een overbekende situatie op een nieuwe manier weergeven. Het ritme van zijn beschrijving wordt gekenmerkt door een zuiniger gebruik van middelen en een groter gevoel voor rust. Hij probeert de lezer een primair gevoel van beleving mee te geven. Alsof de lezer in de kamer staat in plaats van dat hij vanuit een of andere dimensie het tafereel gadeslaat. Langzaam maar zeker tekenen de personages zich voor onze ogen af zonder dat Rushdie uitweidt over de fysieke kenmerken ervan.

Merk ook hoe Rushdie erin slaagt de lezer een adempauze te geven. Na een vrij lange beschrijving, laat hij zijn de man wachten tot de vrouw is uitgehuld. Meteen krijgt de lezer de tijd om het gelezene te laten bezinken en een eerste indruk te vormen.

Hij wisselt ook in dit korte stukje perfect tussen reflectie en actie. Een gebeurtenis, een reflectie, een gebeurtenis, een reflectie...

Het belangrijkste in dit stuk is wat er niet staat. Er is op geen enkel moment een fysieke beschrijving van een van de twee personages. Dit zou ook niet kunnen zonder dat Rushdie in zijn verhaal zou doorklinken. Ze horen elkaar via de telefoon. En toch vindt Rushdie hier een oplossing voor, hij doet Solanka terugblikken.

Introductie van een personage

Los van wat de beste techniek is, wil ik het hier even hebben over de verschillende mogelijkheden om een personage in het verhaal te introduceren. De benaming van de verschillende mogelijkheden is in door mij gekozen bewoordingen geplaatst. Ik had ze net zo goed anders kunnen benoemen, maar ik vond deze wel zeggen waar ze voor staan. De introductievorm kan bijdragen om het personage dat alzo wordt geïntroduceerd, reeds een zekere belading mee te geven. Het zal dan ook taak zijn van de schrijver om de juiste introductievorm te kiezen.

Uitgestelde introductie

Dit is een vorm van introductie die vaak in de filmindustrie wordt gebruikt. Als ik het voorbeeld van de in mantel en diepe gleufhoed verborgen boef aanhaal, weten jullie al waar ik op doel. Of het personage dat in een directeursstoel gezeten, met de rugleuning naar de 'kijker' gericht. Misschien nog een rookwalm die opstijgt vanachter de leuning.

In deze techniek moet de schrijver in de huid van de kijker kruipen en de ervaringen dan ook vanuit diens standpunt beschrijven. Het mag duidelijk zijn dat er geen sprake kan zijn van een alwetende verteller. Een alzo geïntroduceerd personage kan in principe niet als eerste worden geëxposeerd aan de lezer omdat de lezer het personage moet kunnen ervaren door de ogen van een ander personage.

De lezer kan en zal het betreffende personage pas ervaren wanneer deze zijn stoel omdraait en de lezer als het ware in de ogen kijkt. Meestal beoogt de schrijver een zekere spanningsopbouw met deze werkwijze, maar het kan net zo goed een ‘komische’ verrassing zijn, een contradictie. De belangrijke zakenman die bij het omdraaien van de stoel plots een sensuele vrouw blijkt te zijn. De waarde van dergelijke ‘misleiding’ moet door de schrijver zelf worden bepaald.

In sommige gevallen kan het hier ook een naderende dreiging betreffen en niet zelden is deze dreiging een personificatie van een naderend kwaad. Denk maar aan ‘Het Ding’ van John Saul, waarin het voor de lezer duidelijk is dat ‘Het Ding’ een uitgestelde personificatie is – en meteen het overgrote deel van de plot. Soms werken deze uitgestelde introducties cumulatief en ondersteunen ze elkaar. Elke ontdekking van een dreiging kondigt ‘een nog grotere’ uitgestelde dreiging aan. De lezer mag ook deze oppervlakkig genoten methode afwegen – hoewel ik merk dat ik voorgaande zin niet geheel objectief heb neergeschreven. Een dergelijk personage kan te allen tijden worden geïntroduceerd in het verhaal.

Subjectieve Introductie

Om bij dezelfde cineastische begrippen te blijven, kan men stellen dat deze vorm als het ware een shot van de wereld is niet door de ogen van het hoofdpersonage, maar wel over de schouder van de protagonist. De voorwerpen, tegenspelers en gebeurtenissen worden maar door één personage gezien en ervaren. Maar de protagonist wordt nog niet geïntroduceerd. De schrijver gebruikt de ‘minder belangrijke’ nevenpersonages om de spanning rondom het hoofdpersonage op te bouwen. Meestal beperkt het werkingsveld van een op die manier geïntroduceerd personage zich tot conversatie terwijl de omgeving of andere personages al uitvoerig kunnen worden aangehaald en beschreven door de schrijver. De protagonist wordt door de gedragingen van het hem omringende aan de lezer voorgesteld. Vaak is dit om de geloofwaardigheid aangaande de door de schrijver gekozen protagonist af te dwingen bij de lezer. De grens tussen lezer en protagonist is dermate beperkt dat het lijkt of de omgeving zich tot de lezer richt. De vereenzelviging met de protagonist zal op deze manier vergemakkelijkt worden.

Deze introductie is enigszins evenredig aan de uitgestelde introductie, met als verschil dat het personage bij de subjectieve introductie dichter bij de lezer staat en meestal de protagonist *is* en tot de goede kant van het verhaal mag worden gerekend.

Op zich is dit een mooie introductievorm omdat de schrijver zich ertoe dwingt het hoofdpersonage te beschrijven vanuit het standpunt van zijn andere personages. Hij kan er zich niet mee bemoeien. Gevoelsmatig ervaar ik dat deze subjectiviteit maar werkt tot op een zekere hoogte, en dat het hoofdpersonage best niet te lang subjectief blijft omdat de lezer deze subjectiviteit ervaart als een hoogtepunt waar naartoe moet worden gewerkt en uiteraard niet het hoogtepunt van het verhaal mag worden. Belangrijk is dat wanneer de subjectiviteit wordt opgeheven, het personage beantwoordt aan het beeld dat de lezer door de interactie van de omgeving van het personage met het personage. Dat het beeld in het geestesoog van de lezer niet wordt doorprikt. De schrijver kan ervoor kiezen de lezer langzaam aan het personage voor te stellen door bijvoorbeeld de focus te verschuiven waardoor het personage op de rug wordt gekeken. De brede schouders, de rechte houding... kunnen dan alle het beeld dat de lezer had van het personage, door de kennis van zijn karakter, ondersteunen en uitvergroten. Ze scheppen een vertrouwen tussen lezer en personage, maar nog belangrijker, tussen lezer en schrijver, want de schrijver heeft zijn lezers niets voorgelogen – hij beloofde een ‘held’ en de held kregen ze. Het zal tevens makkelijker voor de schrijver worden om zijn protagonist geloofwaardig te maken, want waren daar niet de giechelende meisjes, was daar niet het

respectvolle gedrag van de taxichauffeur en het begrip van de vriendelijke politieagent die hem aansprak met *mijnheer* en daarbij groothartig had gelachen (ervaringen die we als lezer zelf wel willen ervaren –vereenzelviging - de bedelaar die hem bedankte voor de gulle donatie, zo hij er nimmer een kreeg...)? En kijk, de protagonist is groot met markante, mannelijke trekken, onnodig te vermelden hoe charismatisch hij wel niet is want bij het binnenkomen in het bedrijf dat hij zelf runt, staan daar de besluitloze en verdrietige arbeiders die plots geheel opleven.

Natuurlijk is in het gegeven voorbeeld door de aangehaalde karakertypologieën van zijn tegenspelers het personage een iconografisch stereotype geworden. Maar het werkt op verschillende niveaus. Het onderstreept en vervult verschillende behoeftes bij de lezer. Het eigenlijke verhaal kan nu beginnen, de lezer zit in het personage – is het personage.

Suggestieve introductie

De suggestieve introductie is in de meeste gevallen een niet bestaande personificatie. Het naderend Walhalla dat echter nooit wordt bereikt, de dreiging die zich nimmer toont of slechts een weerloos katje blijkt dat in de kast vastzat. De schrijver suggereert dingen die nooit hard worden gemaakt. Toch kunnen deze geveinsde aanwezigheden in belangrijke mate het verhaal beïnvloeden. Denken we hierbij aan de film 'The Cube'. Het is de dreiging doorheen het hele verhaal, maar nooit komt de kijker te weten wat *the cube* is. We weten niet of het werkelijk de kamers zijn die de bewoners naar het leven staan, of dat het iemand van buitenaf is die de kamers controleert.

Harde introductie

Het voorbeeld van Stephen King mag een harde introductie worden genoemd. Alles wat de lezer moet weten (en nog veel meer) aangaande het personage, wordt meteen verteld.

Zachte introductie

Bij een zachte introductie maakt de schrijver gebruik van meerdere externe ervaringen om zijn personage op te bouwen. Het personage wordt door het verhaal langzaam aan de lezer voorgesteld. Dit kan in een aantal bladzijden, maar kan net zo goed het hele verhaal doorgaan. Let hier wel bij op dat je geen misbruik maakt van de zogenaamde lezersblindheid. Dit wil zeggen dat de lezer staat en valt bij hetgeen de schrijver hem meedeelt. De belevingen van iemand die ziek wordt, naar een arts gaat, ter revalidatie wordt opgenomen en daarna sterft maar een hond blijkt te zijn (ooit echt gelezen) zijn niet meer dan een anticlimax. De schrijver verbergt bewust informatie voor de lezer.

Bij deze introductievorm is het moeilijk om de juiste volgorde te kiezen om gegevens aan de lezer te voeden. In de keuze die de schrijver moet maken, zullen een aantal dingen van belang zijn. Ten eerste vind ik het onzinnig om de naam van het personage niet meteen prijs te geven eerder dan hem een hele tijd 'hij' of 'ze' of nog erger 'de man/vrouw' te noemen. Als tweede punt zal de schrijver zijn plot moeten gebruiken als leidende draad. Wat is er wezenlijk belangrijk voor de lezer opdat hij 'aangenaam verrast' is met het gestaag voederen van informatie, eerder dan dat hij gefrustreerd wordt door het gebrek aan informatie. Belangrijk hierbij is dat de lezer nooit het gevoel mag hebben dat hij informatie mist. Dat de schrijver iets achterhoudt voor hem.

Introductie uit tweede hand

Bij deze introductie, is het niet de schrijver maar de andere personages die iemand introduceren – zoals het moet eigenlijk. De lezer ervaart het personage door de indrukken van de al eerder geïntroduceerde personages.

De ikvorm

Ter volledigheid vermeld ik eveneens de introductie van het ik-personage. De verteller is tevens protagonist of aanschouwend protagonist. Voorgaande introductievormen zijn eveneens van toepassing op het ik-personage. De schrijver kan ervoor kiezen het personage zichzelf te laten beschrijven, of het de gedragingen van zijn omgeving te laten beschrijven, herinneringen, gedachten...

Iconografie

We gebruiken de term al eens bij de beschrijving van een *subjectieve introductie*. Bepaalde normen en waarden zijn al dan niet door een soort van metaforisatie vastgegroeid in de wortels van onze samenleving. Hoewel ik erken dat het geen universele iconische waarde is – voornamelijk op cultureel niveau – zijn voor onze westerse samenleving waar ik me gemakkelijkshalve op focus, universeel. In deze iconisatie erkennen we een aantal onderdelen.

Uiterlijke iconografie

Hoewel ik de eerste ben die dergelijke oppervlakkige en vaak verkeerde iconisatie wil relativiseren, kunnen we als schrijver niet ontkennen dat we ons aan bepaalde vooroordelen moeten houden. Ik wil hier dan ook niet uitweiden over de gezelligheid van de dikkerd of de domheid van het blondje, maar wel over een diepere, vaak onbewuste gewaarwording en gevoelsopwekking bij bepaalde uiterlijke verschijnselen van onze personages. De kleren maken de man, nietwaar?

Gedragsiconografie

Kent u niet de opstijgende sigarettenrook – die vaak wordt gebruikt om een pauze in te lassen? Kent u niet de verlegen houding, het handje voor de mond, het doelloos krabben in de nek? Het zijn allemaal gedragingen die een bepaald gevoel typeren. Om ons hier in te verdiepen moeten we ons wenden tot de gedragswetenschappen. Iets waarvan ik vind dat elke schrijver in zekere mate op de hoogte moet zijn, wil hij zijn personages geloofwaardig overbrengen. Vaak zijn het deze schijnbaar betekenisloze handelingen die de schrijver behoeden voor het telkens opnieuw aanhalen hoe het personage zich voelt. Natuurlijk moet de schrijver rekening houden met het veld van expertise waarin de veronderstelde lezer zich bevindt. Niet iedere lezer zal het samenknijpen van de wenkbrauwen kunnen linken aan de leugen die het personage juist vertelde.

Omgevingsiconografie

Een belangrijke waardemeter voor het personage zijn de materiële en economische omgeving. Eenvoudige vragen als de woonplaats en de sociale omgeving van het personage vertellen al veel over het personage.

Culturele iconografie

Vaak gebruiken schrijvers bestaande dingen om hun personages te typeren. Ze maken gebruik van de gemakzucht en de kennisdatabank van de lezer.

‘Ze leek als twee druppels water op de Mona Lisa.’

Iedereen kent het schilderij en het kunstzinnige dat ermee samenhangt. Door het personage te vergelijken met de afbeelding op het schilderij, heeft de schrijver allicht een scherp beeld meegegeven van zijn personage, maar niet meer dan een iconografisch beeld. Hij moet geen nieuwe figuur uitvinden omdat hij een bestaande gebruikt, het personage wordt zonder bekommering aangaande de culturele en historische achtergrond gebruikt.

Net zo met gevoelens van onze personages. Vaak zitten ze te luisteren naar een of ander bekend liedje dat sowieso een bepaalde sfeer oproept. De schrijver hanteert dergelijke kunstgrepen om snel het gewenste effect op te roepen bij zijn lezers. In plaats van de emotionele uitdaging aan te gaan, omzeilen ze het probleem. Ze gaan ervan uit dat indien de lezer de gevoelens van het personage wil begrijpen, hij maar uit zijn eigen belevingswereld moet putten om de gepaste gevoelens bij dat bepaalde liedje te identificeren. De schrijver toont hierdoor gebrek aan scheppende vitaliteit door ervan af te zien de situatie in eigen bewoordingen te beschrijven. Er is geen plaats voor subjectiviteit wanneer het emoties betreft – geen plaats om emoties uit een andere wereld, uit een ander werk op te roepen. Er wordt van uitgegaan dat de lezer ooit al eens heeft gevoeld heeft wat moet worden gevoeld. Wil de fantasie op een productieve en artistieke manier worden aangeboord, moet er voor een actieve bewoording worden gekozen en afgezien worden van bestaande emotieopwekkers.

Tekstuele iconografie

Van een geoefend lezer mag verwacht worden dat hij bepaalde tekstuele constructies herkent. De waarde van dergelijke visuele ingrepen van de schrijver in de tekst mag door de lezer zelf worden afgewogen.

Natuurlijk kan een schrijver niet zonder het uitroepteken indien de situatie vereist dat zijn personage roepen gaat, net zo min de schrijver ledig kan blijven aangaande het gebruik van het vraagteken, de gedachtestreepjes, aanhalingstekens, en zo verder.

Soms vindt de schrijver het noodzakelijk het geroepene te benadrukken door het volledig in hoofdletters te plaatsen in de hoop dat de lezer zal begrijpen dat het bedoelde wel heel erg luid wordt geroepen. In een uitzonderlijk geval worden wel eens meerdere uitroeptekens gebezigd, waarbij het numerieke aantal van deze tekstuele ingreep dan veronderstelt staat de hardheid of hevigheid van de kreet te vertegenwoordigen.

Nog erger wordt het wanneer de schrijver delen van zijn tekst gaat onderlijnen om de lezer op het belang van het onderlijnde te drukken. Een groter lettertype wil ook wel eens de aandacht

vestigen. De vraag kan worden gesteld dat indien de schrijver tot dergelijke kunstgrepen moet overgaan om datgene te verduidelijken, het onderlijnde of uitvergroete wel zo belangrijk is – zou de lezer het niet moeten herkennen ook zonder deze ‘verfraaiingen’?

Besluit:

Het probleem van de weergave van een ontmoeting tussen twee personen (of meerdere) is dat de schrijver in een aantal lijnen het gewenste effect moet oproepen bij de lezer. Want vanaf het moment dat een personage in een verhaal wordt geïntroduceerd begint bij de lezer de beeldvorming. Hij leest een naam en plakt hier onmiddellijk een gezicht op – het is een manier voor de lezer om het personage echt te maken. De verteller moet erop toezien dat het beeld niet al te abrupt wordt verstoord, dat de herkenbaarheid die de lezer heeft opgebouwd niet vervalt in een onherkenbaarheid. Maar tegelijkertijd moet de schrijver er ook voor zorgen dat de lezer het beeld krijgt dat hij als schrijver voor ogen heeft.

Door de gedragingen die we in het dagelijks leven tegenkomen op een gedoseerde en verscherpte – bijna uitgelichte – wijze weer te geven, kunnen we het personage voor de lezer herkenbaar maken en houden.

Het personage wordt een levende opzet, een in zekere mate voorspelbaar individu. Misschien is dat de norm om ons als lezer met een personage te kunnen vereenzelvigen. Misschien is het niet het herkenbare, maar het voorspelbare. Het personage hoeft dan niet levensecht te zijn, mag afwijkend zijn, want dat maakt hem juist overtuigend en genietbaar. Dankzij deze overtuigingskracht blijft het personage voortleven in de herinneringen van de lezer.

De schrijver moet erop toezien dat hij al te onmatige uitingen beperkt en dat ze, mochten ze nodig zijn, voorzien worden van een kritische noot.

Wel mogen we stellen dat het onzinnig is het personage in al zijn vergankelijke maar nog eerder overbodige details te willen beschrijven. Of het nu rood, geel of bruin ziet – het is van generlei belang.

Natuurlijk moet de lezer van dit stuk opmerken dat indien het om een zeer goede en gefundeerde reden noodzakelijk is dat de lezer iets over de klederdracht of het fysieke uiterlijk van een personage te weten komt, de schrijver dit mag meedelen.

Verder is het belangrijk het personage te beschrijven niet vanuit een vertelstandpunt, maar vanuit het standpunt van de andere personages.

Als het dan nog even kan, zal het gebruik van originele bewoordingen zeker tot de appreciatie van de lezer leiden.

© Benny Wouters