

## De waarde van de verteller in een verhaal.

Onlangs, bij het lezen van een verhaal, verkreeg ik plots een inzicht. Ik weet niet waarom ik het toen zag, ik weet niet hoe het kwam dat ik het toen begreep – maar het was wel zo. Het was in de volgende zin dat ik begreep dat ik zojuist een belangrijke ontdekking deed:

*Hij landde het schip op het platform.*

Geen belangrijke zin zal u denken. Geen literaire kwaliteiten, gewoon een mededeling dat iemand (hij) het schip landde op een platform. En dat is het hem nu juist. De mededeling dat *iemand* het schip landde en niet dat het schip landde.

De schrijver had net zo goed kunnen schrijven:

*Het schip landde op het platform*

Dezelfde boodschap? Of toch niet helemaal?

Nee! Een wereld van verschil. In het eerste voorbeeld blijft de lezer betrokken bij het personage. Hij kijkt mee over diens schouder en ervaart zijn ervaringen. Bovendien is het niet het schip dat landt maar het wordt geland door een persoon.

Na deze ontdekking, ben ik in datzelfde boek beginnen letten op de manier waarop de schrijver zijn verhaal vertelt. Even verder kwam ik de zin tegen:

*...dat hij nog steeds in zijn hand hield.*

Terwijl het net zo goed het volgende had kunnen zijn:

*...dat nog steeds in zijn hand zat.*

Opnieuw merken we dat beide zinnen een zelfde actie omschrijven, maar dat het gezichtspunt anders is. In de eerste zin spreekt het personage. Hij houdt iets vast. In de tweede zin de schrijver, hij zegt dat er iets in zijn hand zit (en geen splinter).

Nog een aantal voorbeelden van goed en slecht:

**slecht:** *Henk hakte de boom om. Met een enorme klap viel de boom omver.*  
**goed:** *Henk hakte de boom om. Hij zette zijn handen tegen zijn oren om de enorme klap waarmee de boom omviel, te dempen.*

**slecht:** *In de verte doemde de berg Mont Morion op.*  
**goed:** *Hij herkende de berg die in de verte opdoemde meteen: Mont Morion*

**slecht:** *Her en der lagen schedels verspreid.*  
**goed:** *Onbewogen staarden de schedels die her en der verspreid lagen hem aan.*

- slecht:* De vallei was begroeid met heide en af en toe rende een konijn over de vlakte.
- goed:* De vallei was begroeid met heide en hij zag af en toe een konijn over de vlakte rennen.
- slecht:* Buiten was het onmenselijk heet.
- goed:* De onmenselijke hitte buiten was ondraaglijk voor hem.

We kunnen op dergelijke zaken een definitie gaan plakken die elke schrijver moet onthouden.

### **Iets is niets, als het door niemand wordt ervaren!**

Pas wanneer iemand een geur opmerkt, stinkt het, pas wanneer iemand nat wordt door de regen, regent het, pas wanneer iemand iets hoort, is er geluid. Natuurlijk zijn er daar de planten en dingen die nat worden als het regent; maar het gaat om de bewustwording van het regenen. De menselijke getuigenis van de fysieke verschijning regen.

Dan ben ik natuurlijk gaan grasduinen. Kon het zo zijn dat verhalen die ik slecht geschreven vond, aan deze criteria niet voldeden. Kon het zijn dat ik onbewust deze verhalen minder vond omdat de schrijver erin doorschemerde? Voorgaande zinnestukjes zijn allen duidelijke voorbeelden, maar wat te denken van onderstaand stukje:

*Jackson keek naar de lange gang van het winkelcentrum. Afgetobde moeders duwden tegen afgeladen winkelwagentjes; bejaarden slenterden langs de winkels om wat beweging te krijgen en een praatje te maken. De stevig gebouwde Jackson, gekleed in een grijs pak met een dun streepje, keek strak naar de noordelijke ingang van het winkelcentrum. Die ingang zou ze vast en zeker nemen, want daar was de bushalte. Jackson wist dat ze geen ander vervoer had. De wagen van de vriend, met wie ze samenwoonde, was in beslag genomen, voor de vierde keer in even zoveel maanden. Zo langzamerhand moest ze er wel genoeg van krijgen, dacht hij. De bushalte was aan de grote weg. Ze moest zo'n anderhalve kilometer lopen om er te komen, maar dat deed ze vaak. Wat kon ze anders doen? Ze zou de baby bij zich hebben. Die zou ze nooit bij haar vriend achterlaten; daar was Jackson zeker van.*

Voorgaande is de openingsscène uit het boek 'Duister lot' van David Baldacci. De schrijver lijkt te weten dat hij de dingen niet moet vertellen maar ze moet laten beleven door zijn personages. Toch moet hij allerhande al te opvallende kunstgrepen doen om dit duidelijk te maken.

Het begint goed, met Jackson die ergens naar kijkt. Het is dus niet in de eerste plaats de schrijver die een situatie schetst, maar de lezer ziet meteen de bejaarden aan het einde van een lange gang lopen. De schrijver positioneert de lezer zoals hij dat voor ogen had.

Daarna echter begaat de schrijver een fout. Waar hij eerst de lezer door de ogen van zijn protagonist laat kijken, trekt hij nu de lezer weg om naar de persoon ‘Jackson’ zelf te kijken. Blijkbaar vond de schrijver geen andere oplossing dan zijn personage gewoon te beschrijven in plaats van de lezer hem te laten beleven (zie ook artikel ‘stilistische schets van een personage’ in ditzelfde nummer). Het feit dat hij dit terloops meedeelt - in een zin die eindigt in een volgende actie van het personage – toont dat zelfs de schrijver het niet zo belangrijk vond om de uiterlijke kenmerken van zijn personage weer te geven. Maar waarom deed hij het dan?

Een vraag die eveneens kan gesteld worden, is waarom de schrijver er nu pas voor koos om zijn personage te beschrijven. Hij had dat net zo goed in de eerste zin kunnen doen omdat de twee zinnen bijna identiek zijn en eigenlijk redundant aan elkaar. Maar de schrijver weet, zoals gezegd, dat hij de dingen door de ogen van zijn personage moet laten beleven, daarom vond hij het nodig om nogmaals, nadat hij er afstand van had genomen door het personage te beschrijven, de lezer in het hoofd van Jackson te trekken. Hoewel hij hier niet helemaal in slaagt door te verwijzen naar Jackson die ondertussen voor de lezer bekend zou moeten zijn, als ‘De stevig gebouwde Jackson...’ waarin het woordje ‘de’ voor de afstandelijke houding van de lezer zorgt.

De volgende actie van Jackson is weer dat hij naar iets kijkt, waardoor de schrijver opnieuw de kans heeft tot een beschrijving over te gaan. En dat doet hij ook door te schrijven dat daar de ingang is die ze vast en zeker zou nemen. Hier horen we even de verteller hoewel Baldacci dit opnieuw verdoezelt door daarna tot het statement te komen dat Jackson wist dat ze geen ander vervoer had. Het gaat dus om onderstaande zin:

*Die ingang zou ze vast en zeker nemen, want daar was de bushalte, Jackson wist dat ze geen ander vervoer had.*

In het eerste stuk is het de schrijver die aangeeft dat ‘ze’ die ingang zal nemen, want daar was (?) de bushalte. Hij laat zijn eigen gedachtegang verder vloeien in het hoofd van zijn personage – hij trekt de eerste conclusie, Jackson de tweede. Het is dus niet geheel een neutrale boodschap die de schrijver hier meegeeft.

Baldacci had dit kunnen oplossen door meteen te vertellen dat het Jacksons gedachtegang was en niet die van hem. Dus:

*Jackson wist dat ze die ingang vast en zeker zou nemen, want daar was de bushalte en ander vervoer had ze niet.*

De volgende zin net hetzelfde:

*De wagen van de vriend, met wie ze samenwoonde, was in beslag genomen, voor de vierde keer in even zoveel maanden. Zo langzamerhand moest ze er wel genoeg van krijgen, dacht hij*

Hier is het de schrijver die temidden van de actie informatie meegeeft aan de lezer. Hij vertelt een aantal zaken aangaande twee andere personages. Een vriend en nog wat info aangaande het ‘ze’-personage dat Baldacci nu toch al bij naam had mogen noemen. Ook

nu weer schept hij afstand en probeert hij de lezer opnieuw bij het verhaal te betrekken door de protagonist de gedachtegang van de schrijver af te laten maken – dacht hij. Maar dacht Jackson ook dat het al de vierde keer was in evenzoveel maanden, of was dat de gedachtegang van de schrijver? Eigenlijk van de twee. Ze denken simultaan over hetzelfde onderwerp. Als Jackson de gedachten niet zou hebben gehad, zou hij niet tot de conclusie kunnen komen dat ze er zo langzamerhand wel genoeg van zou krijgen.

En toch zou de gedachtegang, moest deze letterlijk die van Jackson zijn geweest heel anders zijn, en daarom klinkt de schrijver door in de voorafgaande, emotioneloze en mededelende zinnen.

Moesten het echt de letterlijke gedachten zijn van Jackson, zou er niet tussen haakjes hoeven staan dat ze met hem samenwoonde. Maar waarom worden hier de emoties van de protagonist niet open en bloot meegedeeld? Wat verzwijgt de schrijver? Als hij de emotionele toestand van zijn protagonist meegeeft aan de lezer kan deze zich beter een beeld vormen. In plaats van de emoties van zijn protagonist te vertellen, laat Baldacci Jackson een zekere emotionele toestand van het vrouwelijke personage meegeven: Ze zou er zo langzamerhand wel genoeg van hebben.

Naar het einde van de eerste alinea, verzuimt de schrijver helemaal om de gebeurtenissen te relateren aan zijn personage:

*De bushalte was aan de grote weg. Ze moest zo'n anderhalve kilometer lopen om er te komen, maar dat deed ze vaak. Wat kon ze anders doen? Ze zou de baby bij zich hebben.*

Hier is de schrijver aan het woord. In ons geestesoog zien we Jackson nog steeds staan kijken naar de ingang (de schrijver maakt hier wel handig gebruik van een pauze door Jackson te laten wachten, het beeld staat stil zodat de lezer zeker weet dat hij niets zal missen terwijl het verhaal verdergaat) terwijl de schrijver het mooie weer maakt. Hij doet wat dingen uit de doeken die misschien – we weten het niet omdat er geen enkele gevoelswaarde in zit – van belang zijn, misschien ook niet.

Het meest storende in voorgaand stuk is de retorische vraag die wordt gesteld door de schrijver.

‘Wat kon ze anders doen?’

Wie vraagt zich dit af? Niet Jackson, die zou wel het een of ander antwoord klaar hebben. Waarom slaat hij haar anders gade? Het is de (bovendien alwetende) verteller die hier op het gevoel van de lezer speelt.

*Arm meisje, anderhalve kilometer lopen omdat haar vriend niet in staat is een auto te houden. Ja beste lezer, hier zitten we met dat arme meisje, en ik vraag u nu, wat moet ze anders doen. Haar keuze is er geen die ze graag maakt, maar ze kan niet anders.*

Onmiddellijk daarna bekrachtigt hij het beeld dat hij bij de lezer opriep van een arm schaap door mee te delen dat ze bovendien ook nog eens een baby bij zich heeft. Kortom, de schrijver probeert de lezer hier in de luren te leggen, hij vertelt hoe hij de situatie door hem geschetst het beste kan ervaren. Baldacci lijkt de kunde van de lezer niet te willen erkennen door de situatie te schetsen door de ogen van zijn personages omdat dan

misschien het meisje toch niet zo erbarmelijk zal overkomen, dat de lezer misschien niet zoveel medeleven met haar zal hebben en misschien, indien de situatie waarheidsgetrouw wordt verteld die gozer wiens auto al vier keer in beslag is genomen ook sympathiek kan worden gevonden.

De lezer krijgt slechts fragmentarisch informatie die ons door de schrijver kunstmatig wordt gevoed.

De laatste zin is dan:

*Die zou ze nooit bij haar vriend achterlaten; daar was Jackson zeker van.*

Hoewel Jackson haar begluurt vanuit een lange gang als een soort voyeur, krijgen we toch een positief beeld van hem omdat hij, nogmaals, als tweede de gedachtegang van schrijver afmaakt. Het impliceert dat Jackson 'ze' goed kent en dat hij bezorgd is. Met deze zin is op zich niets mis, maar weer komt hij te laat en weer is het eerst de schrijver die aan het woord is en pas daarna zijn karakters.

Nu we dit weten, zou het stukje er zo kunnen uitzien:

*Jackson keek naar de lange gang van het winkelcentrum. Afgetobde moeders duwden tegen afgeladen winkelwagentjes; bejaarden slenterden langs de winkels om wat beweging te krijgen en een praatje te maken. Jackson stond te wachten, te wachten op haar. Opnieuw tuurde hij naar de noordelijke ingang want hij wist dat ze die ingang vast en zeker zou nemen want daar was de bushalte en ander vervoer had ze niet. Jacksons ogen waterden en hij dacht aan haar en haar vriend die te stom was om een wagen te behouden – al vier keer in evenzoveel maanden was hij in beslag genomen. Een frons doorkliefde Jacksons voorhoofd. Hij dacht aan hoe ze nu steeds dat lange stuk moest lopen om bij de bushalte te komen en hoopte vurig dat er zo langzamerhand wel genoeg van zou krijgen. Een vrouw met kinderwagen passeerde Jackson. Zijn blik schoot weer naar de ingang en hij vroeg zich af of LuAnn Tayler de baby weer bij zich zou hebben. Waarschijnlijk wel, dacht hij, ze zou hem nooit bij die zak achterlaten.*

In dit stukje heb ik geprobeerd zoveel mogelijk het accent en de actie bij de protagonist te leggen. Waar het stuk eerst neutraal was; is het nu beladen door de emotionele overdenkingen van Jackson. Hij vindt haar vriend 'stom' en noemt hem in gedachten een 'zak' in plaats van haar vriend. In dit stuk zijn de gevoelens die de schrijver ons wil opdringen vervangen door gevoelens van het personage.

Nog een voorbeeld:

Het betreft hier een politieagent en de nachtverpleegster die de ziekenkamer van de hoofdverdachte (een jongen die erg is verbrand) binnengaan nadat deze vermeend zelfmoord pleegde.

...

*John May ging haar voor en ze stapten voorzichtig de kamer binnen. Het lichaam lag diagonaal over het bed, de benen wijd gespreid en één arm omlaag hangend. Zijn romp en borst waren nog verbonden, zijn hoofd en hals waren aan de lucht blootgesteld. De plastic slang van zijn voedselinfuis was strak rond zijn keel getrokken; de fles waaraan hij verbonden was geweest lag in scherven naast de standaard.*

Het is een stukje uit het boek ‘De komst van het kwaad’ van Christopher Fowler. We merken dat de schrijver deze ernstige en hartverscheurende situatie vertelt als een doodgewone situatie. Hij mist hier de mogelijkheid om de karakertrekken van zijn personages uit te diepen. Bovendien zijn het niet zijn personages die de situatie beleven, maar de schrijver zelf – hoewel beschrijven een beter woord is dan beleven.

Kijk even naar de aangepaste versie:

*John May ging haar voor en ze stapten voorzichtig de kamer binnen. May had de grootste moeite zijn stoïcijnse houding te bewaren toen hij het lichaam van de jongen diagonaal over het bed zag liggen, de benen wijd gespreid en één arm omlaag hangend. Langzaam drongen de details tot hem door: Zijn romp en borst waren nog verbonden, zijn hoofd en hals waren aan de lucht blootgesteld. De plastic slang van zijn voedselinfuis was strak rond zijn keel getrokken. May voelde hoe de hoofdverpleegster achter hem was geschoffeld en hoorde haar diepe ademhaling. Onder zijn voeten kraakte glas van de fles waaraan de jongen verbonden was geweest.*

In plaats van een klinische beschrijving van de situatie, hebben we nu een beladen sfeer geschapen. De lezer kan nu zonder dat we hem dwingen, de geloofwaardigheid van het gebeuren aflezen.

We maken nog even gebruik van dit voorbeeld om een geforceerd beladen situatie uit te diepen. Wat als het stukje van Fowler er zo had uitgezien:

*John May ging haar voor en ze stapten voorzichtig de duistere kamer binnen. Het lichaam lag abnormaal diagonaal over het bed, de benen onnatuurlijk wijd gespreid en één arm hing als gebroken omlaag. Zijn romp en borst waren nog verbonden maar afschuwelijk om aan te zien, zijn hoofd en hals waren aan de lucht blootgesteld. De plastic slang van zijn voedselinfuis was als een strop zo strak rond zijn keel getrokken dat het onmogelijk was geweest voor de jongen om te ademen; de fles waaraan hij verbonden was geweest lag onheilspellend in scherven naast de standaard.*

Ik heb de alinea van Fowler ‘aangekleed’ met wat adjectieven en een aantal gewichtige woorden: duister, onnatuurlijk, gebroken, afschuwelijk...

Dat ze een duistere kamer binnenstappen is enigszins aanvaardbaar, maar al wat volgt zijn opinies van de schrijver. Wie vindt dat het lichaam abnormaal diagonaal ligt? Niet de agent of de verpleegster, wel de schrijver. Net zo de schrijver het afschuwelijk vindt om

hen aan te zien, net zo als de schrijver zelf de conclusie trekt dat de jongen onmogelijk kon ademen. Het zouden de personages moeten zijn die dingen afschuwelijk vinden. Het zou de agent moeten zijn die door zijn ervaring ziet dat de slang te strak om zijn nek zit. De verpleegster moet het geheel afschuwelijk vinden, niet de schrijver.

Soms klinkt de schrijver zover door in een verhaal, dat we hem zelfs in de geciteerde stukken van zijn personages horen. Leest u even onderstaand voorbeeld:

...  
*Verbaad zei Tom: 'Maar je weet toch dat we hier niet doorkunnen.'*  
*'Ja,' antwoordde Mark, 'door de regen van de laatste dagen is een stuk van het wegdek weggespoeld.'*  
*'Niet alleen van het wegdek,' bevestigde Tom, 'maar ook van de nabijgelegen huizen.'*

In dit voorbeeld is het de schrijver die bepaalt wat zijn personages zeggen, het is een geforceerde dialoog die verre van reëel is. Beide personages erkennen dat ze op de hoogte zijn van het euvel, en toch vinden ze het nodig om dit aan elkaar duidelijk te maken. Maar dat is het doel niet van de schrijver van dit stuk (overigens is het een door mij verzonnen stuk) het doel is om de lezer mee te delen waarom ze niet door kunnen.

Of wat te denken van de elkaar onderhoudende personages:

*'Zie je die motor daar?'*  
*'Ja'*  
*'Hij is de aandrijving van die propeller daar.'*  
*'Inderdaad, en hij kan ook de andere aandrijven.'*  
*'Of als het moet allebei.'*  
*'Ja, maar dan moet zijn toerental worden opgedreven tot zesduizend.'*  
*'Dat is waar. Hij verbruikt wel veel die motor.'*  
*'Ja, twintig liter.'*  
...

In dit voorbeeld is het doel van de communicatie niets anders dan een technische uitleg mee te geven aan de lezer. Om er geen harde brok tekst van te maken, verkoos de schrijver het in een conversatie te gieten die kant nog wal raakt.

Nu zijn de voorbeelden misschien overdreven, maar de schrijver kan zich vaak laten verleiden tot deze opsommatige methode om het een en ander uit de doeken te doen. Uit onderstaand voorbeeld kan de aandachtige lezer afleiden dat de schrijver hier een telefoongesprek gebruikt om het een en ander uit te leggen. Het voorbeeld is uit hetzelfde boek 'De komst van het kwaad.' Brigadier Longbright wordt opgebeld door haar collega.

*‘Het gaat om onze belangrijkste getuige, Mark Ashdown, de jongen van de brand. Ik ben net door het ziekenhuis gebeld. Hij is dood. Ze weten dat ze nergens mogen aankomen voor wij er zijn.’*

*‘O god, ik dacht dat je zei dat hij herstellende was.’*

*‘Dat was ook zo. Ze denken dat hij er een eind aan heeft gemaakt.’*

*‘Hoe is dat mogelijk?’ Ze drukte de hoorn tegen haar hals en gleed zachtjes uit bed om de slapende Ian Hargreave niet wakker te maken. ‘Ik dacht dat hij buiten bewustzijn werd gehouden.’*

*‘Ze gebruiken een geleidelijk afnemende dosis slaapmiddelen om de kans op trauma te verkleinen.’*

*‘Kan het zijn dat hij met zijn wil een reactieve chemische behandeling heeft onderdrukt?’ vroeg ze. ‘Is dat mogelijk? Hij moet wel heel vastbesloten zijn geweest.’*

*‘Of juist heel erg bang.’ Het was even stil aan de telefoon. ‘Janice, ik weet niet of ik begrijp waar we mee te maken hebben. Dit loopt helemaal uit de hand.’*

...

Het meedelen van informatie aan de lezer start al in de eerste zin. Het gaat hier om een kind dat in een brand zat en dat door beide personen uit voorgaand stuk is gekend.

Toch vindt de persoon die de brigadier opbelt het nodig niet alleen te zeggen dat het om hun getuige gaat, maar ook nog eens om hun belangrijkste getuige, en noemt hij de jongen met zijn volledige naam. Dit is informatie met als doel niet de brigadier te informeren want zij is natuurlijk op de hoogte van wie de getuige is, maar wel de lezer, en dus klinkt hier de schrijver door in de conversatie.

Aan het einde van zijn mededeling verklaart hij een standaardprocedure van een misdadescène. Ze mogen nergens aankomen, dat is als tegen je informaticacollega zeggen, ik heb hen verteld dat ze geen glas water over hun computer mogen kieperen.

Wat volgt is een uiteenzetting van wat mogelijks kan gebeurd zijn. Van feiten die net zo goed door beiden (behalve dan het overlijden) kunnen geweten zijn. Ze gissen allebei naar mogelijke oorzaken terwijl de vrouw toch stilletjes uit bed kruipt om Ian Hargreave niet wakker te maken. Wat de schrijver hier doet is niet alleen zichzelf, maar ook de lezer alvast proberen te overtuigen van de mogelijkheden van zijn vondst.

Verder klinkt de schrijver ook tussen de conversatie door. Waarom noemt hij de slapende persoon anders met voor- en achternaam. Als hij in het verhaal wil blijven zou hij kunnen stellen dat de brigadier even omkeek om te zien of haar man/vriend niet was wakker geworden. De schrijver zou er kunnen voor kiezen om een emotie op te roepen bij de brigadier die vreselijk nieuws hoort terwijl ze haar dierbare naast zich ziet slapen.

Ook de zin: ‘Het was even stil aan de telefoon’ is afstandelijk geschreven. Waarom was het stil? Omdat ze beiden niets zeiden. Waarom zeiden ze niets? Omdat ze nadachten

over deze afschuwelijke ervaring. De schrijver kan er dan beter voor kiezen deze ervaring dusdanig weer te geven.

Voorbeeld: Hij luisterde naar de ademhaling aan de andere kant van de lijn en liet de ernst van de situatie tot zich doordringen.

Hier zeg je niet dat er even een stilte is, maar laat je even een stilte plaatsvinden.

Dit zijn een aantal grepen uit verschillende en *at random* gekozen boeken. Ik raadpleegde nog meer boeken en mijn eerdere conclusie was juist. Boeken die ik graag lees en van welke ik de schrijver bewonder om zijn kunnen, zijn meestal geschreven vanuit het perspectief van de deelnemers van het verhaal, en de schrijver is daar geen van. Zo bijvoorbeeld een stukje uit ‘Het eiland van de vorige dag’ van Umberto Eco:

*Hij wilde weten waar zij heen had kunnen vluchten, en snelde naar de hut met de scheepsinstrumenten, waar, naar hij meende, een kaart van de hem omringende zeeën lag.*

Door gebruik te maken van een paar simpele verwijzingen, weet Eco hier toch het verhaal vanuit het standpunt van zijn personage te vertellen. Het is niet de verteller die meedeelt dat in de hut een kaart ligt, maar wel het personage dat meent dat daar een kaart ligt. Het zijn niet de omringende zeeën, maar de *hem* omringende zeeën.

En toch merken we dat zelfs Eco niet altijd deze schrijfwijze kan volhouden. Zo vermeldt hij even later bij het vinden van de kaart dat de kaart groot is, terwijl hij had kunnen schrijven dat zijn personage de armen volledig diende te strekken om de kaart geheel te kunnen aanschouwen.

In een verhaal van Salman Rushdie kwam ik dan weer volgende zin tegen. Het gaat over een verliefd koppeltje dat aan het wandelen is.

*De zwaluwen in de lucht bezongen hun liefde.*

En dat is dan weer een van de mooiste manieren van het schrijven. De schrijver had kunnen schrijven dat er zwaluwen in de lucht vlogen. Had kunnen zeggen dat zijn personage een zwaluw in de lucht zag, of er een hoorde zingen. Maar de schrijver koos er briljant voor om het perspectief bij het koppeltje te houden, de zwaluwen geheel zelfstandig hun ding te laten doen (want als lezer weten we natuurlijk dat ze gewoon doen wat ze altijd doen) maar vanuit het oogpunt van de personages zingen ze niet gewoon, maar bezingen ze wel de liefde die het koppeltje voor elkaar voelt. Hij beschrijft zelfs de omgeving met als focus het koppeltje.

Nu is er een mooie oplossing voor dit probleem. Als we schrijven met de verteller in de ik-vorm, als protagonist, bekijken we de dingen eigenlijk altijd vanuit het standpunt van degene die ondergaat. En inderdaad, Rushdie schrijft zijn romans bijna altijd met hier of daar een alwetende ik-verteller.

Umberto Eco schrijft zijn boek 'Het eiland van de vorige dag' met een omweg. De verteller is niet hij maar iemand die de avonturen kent en dus een persoonlijke mening mag hebben. Het is dus nooit Eco zelf die we in het verhaal horen, maar wel de alwetende verteller die verhaalt over dingen die hij hoorde, of zag, of meemaakte.

Natuurlijk is het niet mogelijk om alle verhalen op die manier te vertellen. Maar indien voor een andere vorm gekozen wordt, kunnen voorgaande voorbeelden worden uitgebreid naar de eigen schrijfsels.

Ik wens u alvast heel veel succes.

© Benny Wouters