

# *Inhoud*

- 1 Over spanning: de man zonder gezicht 7
  - 2 Structuur en scènes 20
  - 3 Tijd en tempo 36
  - 4 Suggesties en verwachtingen 48
  - 5 Aankondigingen van het onvermijdelijke 67
  - 6 Personages en karakters 77
  - 7 Conflicten en complicaties 88
  - 8 Mysteries, raadsels en vragen 95
  - 9 Informatie doseren 108
  - 9 Ten slotte: spanningsfactoren verbinden 119
- Bibliografie 124

## *Over spanning: de man zonder gezicht*

Op maandag 16 april 2007 vermoordde een 23-jarige student van Zuid-Koreaanse afkomst, Cho Seung-hui, met een Glock 19-pistool en een Walther P22 maar liefst 32 medestudenten en stafleden op de campus van de Technische Universiteit van de Amerikaanse staat Virginia in Blacksburg. Daarna doodde hij zichzelf door zich in zijn gezicht te schieten, aldus de persberichten. Cho Seung-hui woonde op de campus, maar hij had vrijwel geen contacten met andere studenten, praatte zelfs nauwelijks met ze, en leefde zeer solitair. Hij was al een man zonder gezicht, en door zijn zelfmoord werd hij definitief een man zonder gezicht, hoewel zijn foto in honderden kranten werd afgedrukt.

Het is bepaald niet uitgesloten dat binnen een dag na de verschrikkelijke moordpartij een of meer schrijvers allerlei materiaal, zowel op papier als digitaal, zijn gaan verzamelen, om een boek te baseren op de gruwelijke gebeurtenissen in Blacksburg. Dat kan een *true-crime*-boek worden, maar ook een deels verzonnen verhaal, een literaire roman of een thriller, waarin veel gegevens over het leven van de 32-voudige moordenaar uit de grote duim van de schrijver komen. Dat zijn dan extra details die zijn karakter verder moeten inkleuren.

Of het ethisch verantwoord is om zo'n bloederig voorval als uitgangspunt voor een boek te nemen, doet nu niet ter zake. Het gaat erom dat de hele situatie van de kennelijk sociaal geïsoleerde Zuid-Koreaanse student en de dramatische consequenties van een volstrekt ontspoorde geest het basismateriaal kunnen vormen voor een boek dat zindert van spanning. Zelfs – of mis-

schien juist – als de dodelijke afloop al bekend is. Laat ik verder doorfantaseren op de mogelijkheden voor een roman, die misschien al op de markt is als dit boek, *Spanning in verhalen*, nog moet verschijnen.

Er zijn verschillende manieren om het boek over het *Virginia Tech*-drama te structureren. De eerste is die van een verhaal dat zich op één dag, binnen enkele uren, afspeelt: vanaf het moment dat Cho opstaat totdat hij zich een kogel door het eigen hoofd jaagt. Het begint met zijn ontbijt rond zes uur. Hij is een nauwgezet persoon, die zelfs zijn ontbijtspullen nog keurig afwast nadat hij zijn allerlaatste slokje thee heeft genomen. ‘Zijn besluit stond vast,’ meldt de schrijver droog. Daarna pakt Cho zijn Glock 19 en Walther P22 uit de kast, kijkt een tijdje naar de wapens, steekt de munitie bij zich en denkt aan de dodelijke uitwerking. Nee, veel erger: hij verheugt zich op de dodelijke uitwerking, hij ziet ernaar uit.

Om ‘in de stemming te komen’ bladert hij vervolgens door enkele teksten die hij heeft geschreven voor de cursus *creative writing*, die hij volgt binnen het kader van zijn studie Engels. Het zijn macabere teksten over heftige gebeurtenissen, waarbij veel bloed vloeit. De lezer begrijpt waar het heen moet: deze man is een wandelend moordwapen. Hij heeft een verwarde geest, voelt zich miskend en genegeerd, en wil maar één ding: wraak! Wraak op alles en iedereen. Cho weet hoe hij die wraak kan voltrekken, en de lezer weet dat ook. Dat levert spanning op, vooral als de schrijver erin slaagt zich in te houden, en het er allemaal niet te dik bovenop legt (hoewel dat in zo’n extreme situatie een lastige opdracht is).

Dan verlaten we Cho en neemt de schrijver ons mee naar Cindy, een jonge vrouw in een studentenflat op de campus. Ze wordt wakker. Door een briefje of een foto gaan haar gedachten naar Cho, met wie ze korte tijd een relatie heeft gehad. Hij was aardig en lief voor haar, maar tegelijk moeilijk te peilen, ontoegankelijk en onvoorspelbaar. Aanvankelijk raakte ze daardoor geïntrigeerd, maar al gauw frustreerde het haar alleen nog maar,

vooral omdat de seks met hem ook onbevredigend was. Hij stalkt haar al een tijdje en ze hoopt hem vandaag op de campus niet tegen te komen, want dan begint hij waarschijnlijk weer een moeilijk gesprek, dat toch tot mislukken gedoemd is. Er is voor de lezer maar één conclusie mogelijk: Cindy is vermoedelijk een toekomstig slachtoffer van Cho's wraakgevoelens. Ook dat maakt het verhaal spannend.

Zo zou ik verder door de ochtend kunnen gaan, met afwisselend het verhaal verteld vanuit Cho en vanuit andere betrokkenen, zoals de docent die zijn studenten probeerde te beschermen en dat zelf met de dood moest bekopen. Totdat om 9.45 uur alle lijken worden gevonden, inclusief dat van Cho. Steeds zijn er handelingen of gebeurtenissen, met veel flashbacks – zoals bij Cindy – die de achtergrond verstrekken, de karakters tekenen, en het verhaal de nodige spankracht geven, omdat we niet direct van gebeurtenis naar gebeurtenis springen. Die flashbacks werken ook als adempauzes, die tegelijk de spanning versterken.

Het is uiteraard mogelijk om voor een verhaal over het Virginia Tech-drama een veel langere aanloop te nemen. Die moet dan elementen bevatten die bijdragen tot de spanningsopbouw. We maken bijvoorbeeld kennis met Cho op zijn eerste dag op de universiteit, we beleven zijn pogingen mee om werkelijk contact met andere studenten te maken. Die pogingen mislukken omdat Cho een op z'n zachtst gezegd wat vreemde persoonlijkheid heeft. Hij zegt en doet 'de verkeerde dingen'. En zo verder, en zo verder. De bouwstenen voor een verhaal met een verschrikkelijke afloop worden aldus gelegd. Die Cho, aan hem is wel meer dan een steekje los, beseffen lezers al snel, hij is volkomen gestoord. Dat geeft het verhaal spanning. Vooral als hij toch een relatie krijgt met Cindy. Langzaam maar zeker komt de noodlottige, onafwendbare afloop in zicht. Zelfs de lezer die dat einde al kent, leest door, moet wel doorlezen omdat het verhaal hem in zijn greep heeft.

*Cho, the Man without a Face* is de titel van het boek, een internationaal succes, dat zelfs op veel bestsellerlijsten het nieuwe

boek van Dan Brown van de eerste plaats verdringt. Wurgend spannend, een verfijnd en indringend psychologisch portret van een jonge man die volledig de weg kwijt is, een sociaal portret van het Amerikaanse campusleven, en tegelijk een aanklacht tegen wetgeving in de Verenigde Staten, die het mogelijk maakt dat wapens vrij verkrijgbaar zijn.

Spanning, spannend schrijven, daar gaat het om in dit deel van de Schrijfbibliotheek. De inhoud van Cho's verhaal is op zich huiveringwekkend, maar levert niet zonder meer een spannend boek op. Spanning zit immers niet in het 'wat', maar in het 'hoe': de manier waarop de schrijver zijn verhaal vertelt.

Maar wat is dat eigenlijk: spanning? De Grote Van Dale geeft maar liefst zestien betekenissen van 'spanning', van '1 handeling van strak trekken, zetten of uitzetten' tot '16 elk der sparren haaks over de vlechttuinen van rijsbeslag gelegd', maar betekenis 8 is in het huidige kader de enige relevante:

geheel of samenwerking van de factoren in een gebeurtenis, verhaal enz. waardoor de aandacht gespannen blijft.

Opvallend is natuurlijk dat deze betekenis van 'spanning' wordt gedefinieerd door een omschrijving waarin het woord 'gespannen' ook voorkomt, maar misschien moeten we niet te zwaar tillen aan die circulariteit. Het is immers duidelijk wat er wordt bedoeld met 'de aandacht blijft gespannen' in deze achtste betekenis: als het om een boek gaat, leest de lezer geboeid verder, omdat hij zich betrokken voelt bij het verhaal, wil weten hoe het verder gaat, geïnteresseerd is in de karakters enzovoort. Dat wordt in werking gezet door 'het geheel of de samenwerking van factoren in een gebeurtenis, verhaal enz.' En dat is nu net het thema van dit boek: die factoren of elementen in een verhaal, die ervoor zorgen dat de lezer door blijft lezen, dat het boek – om Amerikaans reclamejargon te gebruiken – *unputdownable* is. Wat zijn die factoren, elementen of ingrediënten, en hoe kan een

schrijver die toepassen, zodat het boek een *pageturner* wordt?

Met die termen lijkt ik te suggereren dat het bij ‘spanning’ altijd om thrillers of misdaadboeken gaat. Het tegendeel is waar. Laat ik Arnon Grunberg citeren uit het essay ‘Waarom ik de menselijke soort wil schaden; de opdracht van de schrijver’. Grunberg begint met een definitie van wat een verhaal is, overgenomen uit een stuk van de bekende publicist Bill Buford uit de *New Yorker* van 24 juni 1996: ‘Het is een stuk tekst dat de lezer aanzet om te willen weten wat er verder gebeurt.’ Grunberg zegt over Bufords omschrijving het volgende. ‘Dit lijkt me meer dan een juiste definitie [bedoelt Grunberg misschien ‘een meer dan juiste’? RA], we weten nu meteen ook wat de taak van de schrijver is. Want natuurlijk heeft een schrijver net als een vuilnisophaler, een groenteboer en een tandarts een taak: ervoor zorgen dat de lezer de bladzijde omslaat, omdat die lezer wil weten hoe het verder gaat.’ Zo zijn we weer aangeland bij unputdownable en pageturner, termen die ik hierboven gebruikte en die vooral voor misdaadromans worden gebruikt. Op de omslag van een van de *legal thrillers* van Richard North Patterson staat zelfs iets wat ik maar de overtreffende trap van een pageturner noem, namelijk: *The pages seem to turn themselves* – een gretig overgenomen citaat uit een recensie.

Grunberg verzet zich terecht tegen het idee dat ‘aanzetten tot geboeid doorlezen’ een kwaliteit is die alleen misdaadromans bezitten of zouden moeten bezitten. ‘In Nederland heb je de Maand van het Spannende Boek,’ schrijft hij. ‘Beter kan het tragische misverstand niet worden weergegeven: men denkt blijkbaar dat er spannende boeken zijn – thrillers, detectives, spionageromans – en dat er daarnaast andere, niet-spannende boeken zijn. Zullen we die dan maar literatuur noemen? Is *Madame Bovary* niet spannend? Is *Kees de Jongen* niet spannend?’ Grunberg concludeert dat ‘geen enkele roman, geen enkele film, kortom geen enkel verhaal kan bestaan zonder spanning. Want zonder die spanning denkt de lezer juist niet: Wat zou er op de volgende bladzijde gebeuren? De lezer denkt: Wanneer is het

eindelijk afgelopen? En: Laat ik eens naar buiten gaan om te kijken hoe het met mijn perzikboompje gaat.'

Ik ben het eens met Grunberg. Wanneer ik als lezer niet de sterke neiging voel om verder te lezen, dan is een boek voor mij misschien niet mislukt, maar het moet dan wel andere kwaliteiten hebben om te blijven boeien. Dat zou bijvoorbeeld de stijl kunnen zijn, die voor sommige lezers belangrijker is dan spanning. Sfeertekening, ideeën – er is veel wat een boek interessant kan maken. Veel mensen zullen *Ulysses* van James Joyce niet spannend vinden, maar ze zullen andere redenen hebben om toch in de ban te raken van zo'n boek: de vormgeving van het verhaal, de zeggingskracht van het proza, de mijlpaal in de geschiedenis van de moderne roman die het is, enzovoort.

Grunberg verengt het begrip 'spanning' tot zoiets als 'willen weten hoe het verder gaat' of 'willen weten wat er op de volgende bladzijde staat'. Aan spanning zit volgens mij echter meer vast. Die kan bijvoorbeeld ook worden opgeroepen door de personages in een boek. Wat is dat voor man of vrouw, die zich zo gedraagt dat de hele wereld zich tegen hem of haar lijkt te keren? Die Cho Seung-hui, hoe komt het dat hij zich van de wereld en zijn medemensen heeft afgekeerd, en waarom moet zijn immense afkeer zo'n moorddadige vorm aannemen?

Spanning is niet voorbehouden aan fictie (dat wil zeggen aan romans en korte verhalen). Het kan een kenmerk zijn van allerlei geschreven teksten. Wie voldoende geïnteresseerd is in het betreffende gebied, zal het verslag van een reis naar Tibet spannend vinden. Veel mensen vinden en vonden historische non-fictie als *Hoe God verdween uit Jorwerd* van Geert Mak spannend. En het is mogelijk om het nog ruimer zien: ook andere kunstuitingen kunnen spannend worden genoemd. Het volgende citaat uit de recensie van een fototentoonstelling van Gregory Crewdson maakt dit duidelijk:

Op zijn verlaten interieurs (met af en toe een sturende persoon) is het in de kunstkritiek inmiddels 'opgebruikte' woord *suspense*

van toepassing. Met filmische middelen (slimme belichting, camera-uitsneden dicht op de huid) tracht hij een magische spanning op te roepen. Er is net iets gebeurd, of er dreigt iets te gebeuren – maar wat wordt niet duidelijk.

Spanning in een boek kan grofweg in twee typen worden verdeeld. Ten eerste is er de spanning die het verhaal in zijn geheel betreft, misschien het beste aan te duiden met de term ‘globale spanning’. Die spanning is dan te vertalen in een vraag die de lezer zich kan stellen, bijvoorbeeld bij *Madame Bovary*: hoe moet dat in godsnaam aflopen met Emma Bovary? Ook als een verhaal onafwendbaar naar een noodlottig einde lijkt te leiden, willen we weten hoe zich dat gaat voltrekken, mogelijk met altijd nog de gedachte of de hoop in het achterhoofd dat misschien... misschien... Een andere vraag staat aan de basis van de traditionele speurdersroman, zoals een Miss Marple-boek van Agatha Christie: wie is de moordenaar?

Naast die globale spanning is er ook wat ik ‘lokale spanning’ noem, de spanning op de korte afstand, in een bepaalde scène of misschien zelfs in slechts enkele zinnen van een dialoog. Op basis van alleen de globale spanning is het immers razend moeilijk om de lezer als het ware door een heel boek te trekken. Af en toe heeft de aandacht van die lezer weer een stimulans nodig, een nieuwe impuls. Hij wordt geactiveerd door bijvoorbeeld een spannende scène, waarin op de korte baan dezelfde vraag speelt als in het hele boek: hoe moet dit aflopen?

Als het gaat om spanning valt ook vaak de term ‘spanningsboog’, volgens de Van Dale overigens alleen een ‘gebogen lijn waarin een spanning optreedt’. Het is makkelijk in te zien dat de boog van de globale spanning zich uitstrekt boven het hele verhaal. Verder zijn er kortere, en zelfs zeer korte bogen die de lokale spanning representeren. Zo’n zeer korte boog wordt bijvoorbeeld gevormd door de beginzin van *Nooit meer slapen* van W.F. Hermans: ‘De portier is een invalide.’ Dat ene, slechts uit vijf woorden bestaande zinnetje, ook nog gevolgd door een regel



wit, roept meteen een bepaalde spanning op, al was het alleen maar omdat we ons er als lezer van bewust zijn dat de schrijver om een bepaalde reden het verhaal hiermee opent. Je zou kunnen zeggen dat de toon van het verhaal erdoor wordt gezet, misschien wel een toon waarin door het woord ‘invalide’ valse noten klinken. In een lezing met als titel ‘Eerste zinnen van romans’ zei Hermans daar zelf het volgende over: ‘De portier van wie hier sprake is, opent de romanwereld voor de lezer en dat hij een invalide is, voerspelt niet veel goeds. Dit preludeert immers op de telkens weerkerende bange vraag van de hoofdpersoon, of hij het avontuur waaraan hij is begonnen, wel heelhuids tot een goed einde zal brengen.’

De interactie van de hoofdpersoon Alfred Issendorf en de portier levert een volgende, langere spanningsboog op. Die portier blijkt blind te zijn, zodat het woord ‘staren’ in de tweede zin in feite misplaatst is: ‘Op zijn eikenhouten bureautje staat alleen een telefoon en hij zit voor zich uit te staren door een goedkope zonnebril.’ Nadat de portier Issendorf heeft uitgelegd hoe hij de kamer van professor Nummedal kan bereiken, wordt deze scène als volgt afgesloten: ‘Ondertussen heb ik de treden van de trappen geteld: allebei achtentwintig treden en tussen de twee trappen in acht stappen. Van de laatste trap tot de tweede deur rechts is het vijftien stappen.’ Het lijkt of Issendorf zich als een blinde oriënteert en daarom de treden en zijn stappen telt, wat bijdraagt tot de suspense van de scène. Daarbij moet wel worden aangetekend dat dat tellen van stappen veel later in de roman zeer functioneel blijkt te zijn. Dan volgt de ontmoeting met Nummedal: een nieuwe spanningsboog. Als lezer weten we nog niet wat Issendorf komt doen, wat het doel is van zijn bezoek aan Nummedal. Dat draagt bij tot het verheven van de spanning die al door de eerdere scènes is opgeroepen.

Nog een prachtige, spanning oproepende eerste zin, en wel uit de thriller *Lady killer* van William Hardy: ‘On 14 October, Professor Earl Borstleman decided to kill his wife.’ Wat hierna volgt, liegt er ook niet om:

He looked at her as she sat across the breakfast table from him, stirring the cream and sugar into her second cup of coffee. It may have been the sight of her doing that simple thing which was decisive. Earl drank his coffee black. He watched as Sarah sloshed the sickening mixture over the sides of her cup, spilling it into the saucer where the ashes from the cigarette added to the mess.

Walging, daar gaat het om. Dit veelbelovende begin is helaas niet het startpunt van een knappe, spannende misdaadroman, die dan ook nooit in het Nederlands is vertaald. Met een goede eerste zin of goede eerste zinnen is een schrijver er dus nog lang niet, hoewel zo'n overtuigende start mooi meegenomen is.

Ik keer nu terug naar de factoren in een verhaal waardoor de aandacht gespannen blijft. In sommige gevallen zullen schrijvers die mogelijk bewust hanteren om hun verhaal boeiend te maken. De ene zin leidt tot de volgende, een bepaalde inhoud moet gestructureerd op het papier komen te staan, en achteraf realiseert de schrijver zich misschien dat hij een techniek of een procedure heeft gebruikt waardoor de lezer geboeid is geraakt en die hem heeft geactiveerd om door te lezen. In een brief aan zijn uitgever Bert de Groot (in het brievenboek *Moedig Voorwaarts*) gaat Gerard Reve ook in op het onbewuste van het scheppingsproces, in dit geval bij het schrijven van *Bezorgde Ouders*: 'Hoofdstuk Zeven wordt, als alles medeloopt, een hallucinérend relaas, vrijwel zonder tastbare handeling. Ik probeer voortdurend te denken en te bouwen, als een architect, maar die afwisseling, van hoofdstuk tot hoofdstuk, van tastbare actie en reflectie, die schijnt onbewust tot stand te komen. Hoofdzaak is dat de lezer of lezeres heel erg benieuwd is, hoe of dat het verdergaat.'

Van een schrijfster als Patricia Highsmith, beroemd van ijzingwekkende psychologische thrillers als *Strangers on a Train* en *Deep Water*, zou je mogen verwachten dat ze heel goed weet hoe je een verhaal spannend maakt. Ze heeft ook een soort

handleiding voor (beginnende) schrijvers op haar naam staan, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, in het Nederlands vertaald onder de titel *Hoe schrijf ik een spannend boek*. Wie mocht denken daarin een opsomming en een beschrijving te vinden van spanningsverhogende elementen, komt bedrogen uit. Het vijfde van de elf hoofdstukken (ook nog zeer kort: slechts zeven bladzijden) heeft als titel 'De plot'. Maar ook daarin geeft Highsmith nauwelijks informatie over de manier waarop ze haar boeken een spannende intrige geeft. Ze is het zich mogelijk niet bewust, of ze wil niet te veel prijsgeven van haar *tricks of the trade* – haar schrijversgeheimen.

Ook als een schrijver zich niet bewust is geweest van de spanning creërende factoren in zijn verhaal, is het heel goed mogelijk om achteraf die factoren aan te wijzen. Kijk, daar houdt de schrijver informatie achter (zoals Hermans over het doel van het bezoek aan Nummedal), en dat werkt spanningsverhogend, omdat de lezer dat doel wil leren kennen. Hier maakt de afwisseling van scènes de lezer nieuwsgierig of raakt de lezer geïntrigeerd door een personage dat zich in hachelijke omstandigheden bevindt.

In dit boek worden die verschillende factoren besproken, en geïllustreerd met citaten uit een ruime waaier aan boeken, van Gabriel García Márquez' *Kroniek van een aangekondigde dood* tot *Moord in de pastorie* van Agatha Christie, van Reves *De avonden* tot mijn eigen roman *Geweten*. Ik heb dus gekozen uit een breed scala aan romans, zowel literaire als misdaadromans. In alle gevallen gaat het om boeken die – soms om verschillende redenen – spannend te noemen zijn. Daarbij moet ik wel aantekenen dat juist in misdaadromans veel sterker wordt gewerkt met spanningsverhogende factoren. Het vormt voor een deel het bestaansrecht van dat type literatuur. Misdaadauteurs zijn, naar mijn eigen ervaring als lezer en als schrijver, veel bewuster bezig een boek unputdownable te maken door die factoren te hantieren. Die komen dan ook meestal geconcentreerder en soms ook nadrukkelijker voor in thrillers dan in literaire romans. De

laatste boeken moeten het vaak eerder hebben van hun thematiek, de personages en de stijl van de schrijver en minder van een spannend verloop van het verhaal. De lezer wil niet meteen weten wat er verder gebeurt – nee, die wil nog eens terugbladeren om opnieuw van een bepaalde passage te genieten, de taal tot zich te laten doordringen, de sfeer te proeven.

Ik gebruik vrijwel alleen voorbeelden uit romans, en nauwelijks uit spannende korte verhalen (zie voor een overzicht van dergelijke verhalen uit de Nederlandstalige literatuur: *De beste spannende verhalen uit Nederland en Vlaanderen*, samengesteld door René Appel en Tomas Ross). De factoren die in romans voor spanning zorgen, gaan ook op voor korte verhalen. Waar dat niet of in mindere mate het geval is, zal ik dat ook aangeven.

De eerste factor betreft de structuur van een verhaal. Hoe kan een schrijver door de opbouw, de wisseling van scènes, de sprongen in de tijd, en veranderingen in het vertelperspectief spanning opbouwen? In veel boeken gaat het niet alleen om sprongen in de tijd, maar ook om tijdsdruk – de tweede factor. Die tijdsdruk werkt als een hogedruksetel, zoals in ‘de eerste versie’ van het bovengenoemde *Cho, the Man without a Face*, die zich binnen enkele uren afspeelt.

Lezers bouwen verwachtingen op, en de schrijver kan spelen met die verwachtingen – de derde factor. Dat doet hij door juist wel of niet te laten gebeuren wat de lezer aan ziet komen. Denk aan de clichésituatie waarin een personage een donkere kamer betreedt en de schrijver suggereert dat er iets ophanden is, bijvoorbeeld omdat het licht niet werkt of vanwege een vreemd geluid dat plotseling klinkt. De klassieke, stereotiepe slapstick-scène illustreert ook de werking van deze factor: een onhandige man struikelt twee keer over een op de grond liggend kledingstuk. De derde keer denkt de kijker dat het weer gaat gebeuren, de camera zoomt zelfs al in op het kledingstuk, de kijker houdt zijn adem in, maar dan stapt het personage er net overheen.

De schrijver kan ook feitelijk een gebeurtenis aankondigen – de vierde factor. Lezers zijn voorbereid op ‘iets ergs’. Je zou kunnen veronderstellen dat diezelfde lezers het boek wegleggen, maar het tegendeel is waar: ze willen met eigen ogen zien – dus lezen – of de aankondiging klopt, maar vooral ook vragen ze zich af wat leidt tot de aangekondigde gebeurtenis en hoe die zich voltrekt.

Een verhaal staat of valt meestal met de karakters. Volgens deze vijfde factor bepalen de personages in een boek in belangrijke mate of dat boek ook spannend is. Als Cho een vlakke, onbeduidende persoonlijkheid zou hebben, als er geen intrigerende scherpe kantjes aan zijn karakter zouden zitten, dan was de roman over de moorden op Virginia Tech waarschijnlijk minder boeiend.

Naast de personages vormt een aansprekend conflict de basis voor een spannend verhaal. Het conflict moet ook goed voorstelbaar zijn, en voor het verhaal is het gunstig als het uit de hand loopt en steeds erger wordt. Of als de problemen de hoofdpersoon boven het hoofd groeien. De ‘lezersvraag’ is: hoe wordt een conflict opgelost (of juist niet, natuurlijk)? Samen met ‘conflict’ vormt ‘complicatie’ de zesde factor. In het dagelijks leven worden conflicten vaak opgelost, maar in een boek is het juist interessant als ze worden gecompliceerd. Dat draagt bij tot het ‘van kwaad tot erger’-scenario, dat verhalen spannend maakt.

De zevende factor betreft een mysterie of een raadsel dat in een verhaal centraal staat, of dat eigenlijk de motor is van het verhaal. In zijn beschouwing over de taak van de schrijver lijkt Grunberg vooral op deze factor te doelen. Het gaat dan in principe om twee mogelijke vragen: 1) wat is er gebeurd? en 2) wat gaat er gebeuren? Maar het begrip ‘mysterie’ kan ruimer worden geïnterpreteerd: wat is dit voor persoon, waarom gedraagt hij/zij zich zo, wat zijn de achtergronden?

Schrijvers manipuleren de lezer altijd, vooral door de manier waarop ze informatie wel of juist niet geven – de achtste factor. Daarbij gaat het enerzijds om de vertraging die een schrijver

bewust in kan bouwen, en anderzijds om het afbreken van scènes.

Deze acht factoren vormen de onderwerpen van de volgende acht hoofdstukken. In het afsluitende hoofdstuk zal ik ingaan op relaties tussen de factoren en het effect van stijl op het creëren van spanning.

Verschillende keren heb ik lezingen gegeven over mijn eigen werkwijze bij het schrijven van thrillers. Vaak wordt me dan vanuit het geïnteresseerd publiek voorgehouden dat ik op deze manier de markt voor mijn boeken bederf: ik geef lezers – en lezers willen vaak schrijvers worden – een kijkje in de keuken. Bovendien leg ik uit hoe ze hun eigen schrijfpogingen van een aantrekkelijke dosis spanning kunnen voorzien. Op basis daarvan zouden ze geduchte concurrenten kunnen worden.

Maar zo simpel is het (gelukkig) niet. Wie de technieken, de procedures en de regels kent, kan ze nog lang niet altijd adequaat toepassen. De chef-kok van een restaurant dat door Michelin gewaardeerd is met drie sterren, kan mij waarschijnlijk uitstekend vertellen hoe een bepaald gerecht is samengesteld en bereid, maar dat betekent nog niet dat ik hetzelfde gerecht net zo voortreffelijk op tafel kan brengen. Wel is het zo dat aanwijzingen – vooral als ze zo concreet mogelijk zijn – mij in ieder geval kunnen helpen, vooral omdat die duidelijk maken waar ik allemaal op moet letten als ik eenmaal achter het fornuis sta.

Hetzelfde geldt voor dit boek. Het wijst schrijvers en mensen met schrijfbambities op de verschillende mogelijkheden die er zijn om een verhaal voor de lezer boeiend te maken, op de onmisbare ingrediënten en hoe ze moeten worden verwerkt. Dat betekent ook oefenen en de geschetste factoren uitproberen, en misschien komt er dan ooit een boek tot stand dat lezers in één adem uitlezen.