

— EEN KIJKJE IN DE SCHRIJVERSKEUKEN —

BOUWSTEEN TECHNIEK

T01 – Dialoog

Geloofwaardige gesprekken schrijven — en waarom dialoog geen informatie uitwisseling is.

Dit is onderdeel van de set praktische schrijfhulp van auteur Jurjen Biesbroek – laagdrempelig gereedschap voor beginnende schrijvers, oorspronkelijk bedoeld als zelfhulp voor zijn eigen schrijfontwikkeling

01 Theorie: waarom dialoog wel of niet werkt

Wanneer je niet weet wat elk personage in een specifieke scène van een ander wil, dwaalt de dialoog. Het vult ruimte. Het klinkt als mensen die praten zonder dat het over iets gaat. En ja, veel mensen praten op deze manier in het echte leven, maar dat is niet wat we willen bereiken.

Veel beginnende schrijvers maken dezelfde fout met dialoog: personages zeggen precies wat ze denken en voelen. Dat heet in de vakliteratuur "on the nose"-dialoog — rechttoe-rechtaan, zonder omwegen, zonder gedeeltelijke waarheid. Het probleem is dat mensen in het echte leven zelden zo praten. Een gesprek tussen twee mensen is bijna altijd een onderhandeling tussen wat iemand wil zeggen, wat diegene durft te zeggen, en wat de ander wil horen. Als je personages precies zeggen wat ze bedoelen, verdwijnt die onderhandeling — en daarmee de spanning die de dialoog juist levend maakt. Het overkoepelende doel bij een dialoog is dat een lezer het idee krijgt een privégesprek te horen tussen mensen die niet weten dat ze afgeluisterd worden; zodra personages beginnen te acteren voor de lezer in plaats van voor elkaar, is die illusie meteen weg.

Er zijn drie helpende technieken:

De eerste techniek de **concurrerende agenda** — geef elk personage in de scène een eigen doel dat idealiter niet samenvalt met het doel van de ander. Dit hoeft geen openlijk conflict te zijn — het kan net zo goed een klein, onuitgesproken verschil in richting zijn. Twee personages die hetzelfde willen van een gesprek produceren vlakke dialoog, hoe

goed de zinnen ook klinken. Zodra personage A het gesprek wil gebruiken om gerustgesteld te worden en personage B het gesprek wil gebruiken om een boodschap over te brengen zonder die hardop te zeggen, ontstaat er wrijving — en wrijving is wat een lezer laat doorlezen. McKee noemt dit het onderliggende principe van elke goede scène: personages hebben een scènedoel, en die doelen botsen op zijn minst een beetje.

De tweede techniek is **misverstand tussen personages** — niet het sitcom-achtige misverstand dat alleen bestaat omdat niemand een simpele vraag stelt, maar een misverstand dat voortkomt uit een echt verschil in kennis, aanname of perspectief. Als je dat verschil laat meespelen in hoe personages elkaars woorden interpreteren, ontstaat dramatische ironie: de lezer ziet het misverstand ontstaan voordat de personages het zelf doorhebben. Dat is krachtiger dan een personage dat expliciet zegt "ik denk dat je bedoelt..." — het misverstand moet zichtbaar zijn in de reactie, niet uitgelegd worden in de tekst.

De derde en misschien belangrijkste techniek is **subtekst**: het verschil tussen wat een personage zegt en wat het werkelijk bedoelt of voelt. McKee vergelijkt een scène weleens met een ijsberg — het gesproken gedeelte is het topje, de werkelijke betekenis zit onder water, zichtbaar via toon, timing, wat juist níet gezegd wordt, en de context waarin de zin past. Mensen zijn juist het meest voorzichtig en indirect wanneer op de momenten dat de inzet het hoogst is: wie een moeilijk gesprek moet voeren, begint zelden met de kern, maar benadert die zijdelings totdat de spanning hem er bijna toe dwingt. Subtekst hoeft ook niet alleen in het gesprokene te zitten — een doelgericht gebaar of de innerlijke waarneming van de perspectiefpersonage over wat de ander zegt, werkt vaak sterker dan een extra zin dialoog. Een bruikbare vuistregel bij het reviseren: als een dialoogregel de betekenis van de scène niet verandert wanneer je hem zou schrappen, staat de betekenis waarschijnlijk al ergens anders (te expliciet) op de pagina.

Browne en King voegen een praktisch punt toe: dialoog die alleen bestaat om de lezer te informeren ("as-you-know"-dialoog) doodt automatisch subtekst en concurrerende agenda's tegelijk, omdat er dan geen ruimte meer is voor onderliggende betekenis. Ze wijzen ook op een subtieler probleem: personages die stuk voor stuk hetzelfde spreekritme, dezelfde zinslengte en dezelfde woordkeuze hanteren. Zonder een onderscheidende "stem" per personage vervaagt het verschil tussen wie welke agenda

heeft. Een praktische randvoorwaarde die hierbij helpt: houd een dialoogscène waar mogelijk beperkt tot twee personages — zodra er meer dan vier à vijf personages tegelijk aan het woord zijn, wordt het voor de lezer al snel onoverzichtelijk.

Concreet betekent dit dat er bij het reviseren van een dialoogscène drie vragen te stellen zijn. Wil dit personage hier iets anders dan het andere personage — en is dat verschil voelbaar, ook als het niet wordt uitgesproken? Of bevat deze regel informatie die beide personages al kennen, alleen bedoeld om de lezer bij te praten? En: verandert de betekenis van de scène als ik deze regel schrap — of staat de betekenis al ergens anders, subtieler, op de pagina? Een scène die op alle drie vragen goed scoort, heeft zelden nog het probleem van vlakke, "on the nose"-dialoog.

Wanneer je niet weet wat elk personage op dit specifieke moment van de ander wil, dwaalt de dialoog. Het vult ruimte. Het klinkt als mensen die praten zonder dat het over iets gaat. En ja, veel mensen praten op deze manier in het echte leven, maar dat is niet wat we hier repliceren.

02 En nu naar de praktijk

Deze drie technieken zijn goed zichtbaar in dialoogscènes van bekende schrijvers. Drie voorbeelden om te leren herkennen wat werkt voordat je het zelf gaat toepassen.

John le Carré — subtekst in het spionagegenre

In 'Edelman, bedelman, schutter, spion' voeren personages hun gesprekken bijna nooit rechtstreeks over verraad, macht of loyaliteit — er wordt om die onderwerpen heen gecirkeld via werk, procedures en beleefdheden, terwijl de lezer voelt dat er iets anders op het spel staat. Le Carré's ondervragingsscènes werken juist prima doordat beide partijen precies weten wat er niet gezegd mag worden; de spanning zit in de afstand tussen de beleefde vraag en het wantrouwen erachter.

Ernest Hemingway — het onderwerp dat nooit wordt genoemd

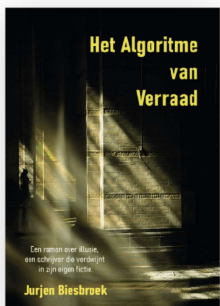
Het korte verhaal "Heuvels als Witte Olifanten" bestaat vrijwel volledig uit dialoog tussen een man en een vrouw die wachten op een trein, pratend over drankjes en het uitzicht. Het onderwerp waar het gesprek werkelijk over gaat — een medische ingreep waar de

man op aandringt en de vrouw over twijfelt — wordt in het hele verhaal nooit letterlijk benoemd. McKee's ijsberg-theorie is hier zichtbaar in zijn zuiverste vorm: alle betekenis zit onder de oppervlakte, en juist het vermijden van het onderwerp is het onderwerp.

Jane Austen — concurrerende agenda's én misverstand tegelijk

Darcy's eerste aanzoek aan Elizabeth in *Pride and Prejudice* combineert beide overige technieken in één scène. Darcy's agenda is een oprecht aanzoek, maar hij kan het niet laten om tegelijk uit te leggen hoeveel hij tegen zijn eigen gevoelens heeft moeten vechten vanwege haar familie — zijn oprechtheid en zijn arrogantie spreken in dezelfde zinnen. Elizabeth's agenda is afwijzing, maar gevoed door een misverstand: ze gelooft op dat moment Wickhams versie van Darcys karakter. Geen van beiden hoort echt wat de ander zegt, en dat verschil in aanname is precies wat een geloofwaardig misverstand onderscheidt van een goedkope.

03 Mijn voorbeeld: hoe ik het deed als beginnend schrijver



Ik deel dit korte fragment omdat het voor verbetering vatbaar is — ik ben zelf een beginnend schrijver en leer deze technieken eveneens al doende. Voor mij is het puur lesmateriaal en daarom denk ik dat het ook iedere andere beginnende schrijver kan helpen. Het volgende komt uit de pakhuisscène tussen Benedict en Lila bij Place de la Bastille, uit *Het Algoritme van Verraad*, mijn debuutroman.

"Je bent niet gevolgd?" vroeg ze. Hij draaide zich om. [...] "Dit is gevaarlijk." "Alles is gevaarlijk." Ze kwam dichterbij, haar stem zacht, "Maar sommige risico's..." Hij onderbrak haar. "Waarom hier? Waarom dit alles?" "Omdat ik je beter wil leren kennen zoals ik voel dat jij mij wilt leren kennen."

Wat al goed werkt volgens de drie technieken: er is een duidelijke concurrerende agenda (Benedict wil weten waaróm ze hem hier heeft ontboden — een operationele vraag; Lila wil een persoonlijke erkenning — een emotionele vraag, en er zit subtekst in "Alles is

gevaarlijk" — een zin die zowel over hun opdracht als over hun groeiende gevoelens kan gaan, zonder dat een van beiden dat hardop benoemt.

Wat ik, achteraf lezend, nog te vlak vind: "Omdat ik je beter wil leren kennen zoals ik voel dat jij mij wilt leren kennen" legt de emotionele agenda vrij expliciet bloot — deze zin trekt de subtekst eigenlijk al naar de oppervlakte. Volgens de derde diagnostische vraag: verandert de betekenis van de scène als ik deze zin zou schrappen of vervangen door iets indirecters? Waarschijnlijk niet — de context (het geheime pakhuis, het gevaar, hun eerdere observatie van elkaar) draagt die betekenis al. Dit is precies het soort zin dat ik in een volgend boek zou herschrijven of gewoon weglaten.

04 Zoek je eigen voorbeeld

Deze handreiking werkt uiteraard het best als je hem niet alleen leest, maar ook toepast op je eigen manuscript. Blader naar een scène in je eigen boek waarin twee personages een gesprek voeren waarin niet alles hardop gezegd kan of mag worden — een onderhandeling, een verzwegen gevoel, een leugen die net niet wordt ontdekt, een vraag die eigenlijk een beschuldiging is. Een goede kandidaat-scène heeft meestal drie kenmerken: minstens twee personages met een verschillend belang bij het gesprek, iets dat een van beiden liever niet hardop zegt, en een zin ergens in de scène die je, bij het herlezen, een beetje te expliciet vindt.

Heb je zo'n scène gevonden? Vervang dan overal hieronder mijn voorbeeld uit Het Algoritme van Verraad door dat van jou. De oefening en de opdracht die volgen zijn zo geschreven dat je ze één-op-één op je eigen materiaal kunt toepassen — ik laat steeds eerst zien hoe ik het zelf deed, en daarna hoe je het met je eigen scène kunt doen.

OEFFENING · 15–20 MINUTEN

Korte oefening

Mijn oefening: ik herschrijf alleen de zin "Omdat ik je beter wil leren kennen zoals ik voel dat jij mij wilt leren kennen" zodat Lila's werkelijke motivatie subtekst blijft in plaats van uitgesproken wordt. Geen enkel woord mag rechtstreeks verwijzen naar

kennen, voelen of willen. Het effect moet komen via wat ze wél zegt over iets anders — het pakhuis, het risico, de tijd die ze hebben — in plaats van rechtstreeks over hun band.

Jouw oefening: zoek in je eigen scène de zin die je zonet als "te expliciet" hebt aangemerkt. Herschrijf alleen die ene zin, met dezelfde regel: geen woorden die rechtstreeks naar het gevoel of het motief verwijzen dat je probeert te verbergen. Laat het effect ontstaan via iets anders waar het personage het wél over heeft.

Controlevraag: lees je geschreven zin hardop. Zou een lezer die de context van de scène kent, de emotionele lading nog steeds oppikken, zonder dat je het benoemt?

OPDRACHT · 30–45 MINUTEN

Zelfstandige toepassing

Jouw opdracht: kies een scène uit je eigen manuscript met minstens twee personages en een verborgen spanning. Herschrijf die met alle drie de technieken actief: geef elk personage een eigen, van elkaar verschillende agenda; verwijder elke regel die alleen dient om de lezer te informeren; en laat de werkelijke gevoelslading van minstens één personage alleen zien via gedrag, timing of een afgeleide reactie — nooit via een directe uitspraak. Doel: een lezer moet aan het eind van de scène iets aanvoelen dat nergens letterlijk benoemd wordt.

Voor mijn eigen opdracht koos ik een scène met drie karakters en schreef het gesprek waarin Pien Sybren vraagt naar de voortgang van zijn boek met behulp van alle drie de technieken. Door deze opdracht vroeg ik me af of het duidelijk was waarom deze scène überhaupt in het boek was opgenomen en welke waarde die daarin had. Die was er gelukkig wel naar mijn idee. Pien was namelijk oprecht nieuwsgierig en vroeg verder door dan Sybren prettig vond, en Sybrens eigenlijke gedachte was dat hij liever weer met Kaileigh zou praten. Dit wordt alleen zichtbaar via wat hij niet zegt — nooit via een directe uitspraak. Doel: gedurende de scène moet de lezer bemerken dat Sybren elders is met zijn gedachten, zonder dat de tekst dat ooit letterlijk benoemt.

05 Zelfcontrole

Voor je naar de volgende techniek gaat kan je de uitgevoerde opdracht controleren aan de hand van de volgende drie vragen. Loop de nieuwe scène na op de volgende drie punten.

- ☐ Heeft elk personage in de scène een eigen, herkenbaar doel dat verschilt van de anderen?
- ☐ Bevat de scène nog een regel die alleen dient om de lezer te informeren in plaats van om het personage werkelijk te laten spreken?
- ☐ Is er een zin die de subtekst eigenlijk al naar de oppervlakte trekt — en zou die zin sterker worden door hem indirecter te maken of te schrappen?

Dit onderdeel kun je uiteraard toepassen op elke scène die je zelf onderhanden neemt.

06 Samenvatting

Belangrijke onderwerpen

De primaire valstrik: de neiging van schrijvers om dialoog te creëren voor het voordeel van de lezer in plaats van voor de personages, wat leidt tot onnatuurlijke en vlakke interacties.

Informatie dumpen: de fout om personages feiten te laten uitleggen die beide partijen al weten, wat de illusie van een privégesprek doorbreekt.

Gebrek aan subtekst: het probleem van personages die te direct zijn, wat spanning elimineert en niet weerspiegelt hoe mensen communiceren in situaties met hoge inzet in het echte leven.

Doel van dialoog: de vereiste dat elke regel dialoog "verhaalwerk" moet verrichten, zoals het onthullen van karaktereigenschappen, het verschuiven van interpersoonlijke dynamiek of het bevorderen van de plot.

Kernpunten

Het afluistereffect: effectieve dialoog moet de lezer het gevoel geven een indringer te zijn die luistert naar een privé-uitwisseling tussen mensen die zich niet bewust zijn van een publiek.

De kracht van het indirecte: echte mensen geven zelden hun ware bedoelingen direct aan wanneer emoties hoog oplopen. Personages moeten moeilijke onderwerpen met tact benaderen, waardoor er een kloof ontstaat tussen wat er gezegd wordt en wat er bedoeld wordt.

Karaktergedreven wrijving: dialoog wordt scherp en doelgericht wanneer schrijvers zich richten op wat elk personage op een specifiek moment van de ander wil. Dit creëert een "strijd om positie" die de scène op natuurlijke wijze vooruit drijft.

Vertrouwen op de lezer: goede schrijfstijl respecteert de intelligentie van de lezer door net genoeg informatie te geven om hen in staat te stellen de verbanden te leggen, in plaats van te veel uit te leggen via dialoog.

Acties

Bestaande scènes controleren: beoordeel dialoog die "af" aanvoelt door te vragen of de personages optreden voor de lezer of dat ze oprecht interageren op basis van hun eigen verlangens.

Voer de "doeltest" uit: evalueer elke regel dialoog; als een regel kan worden verwijderd zonder de scène of de karakterdynamiek te veranderen, moet deze worden weggelaten of herschreven.

Prioriteer subtekst: wanneer een personage een sterk verlangen of angst heeft, dwing ze dan om dit indirect te communiceren om de spanning te behouden en de lezer betrokken te houden.

Focus op intentie: definieer voordat je een scène schrijft duidelijk wat elk personage wil bereiken. Wanneer personages manoeuvreren om te krijgen wat ze willen, zal de dialoog op natuurlijke wijze authentieker worden en geladen zijn met narratieve intentie.

BRONVERMELDING

Podcast: *Writer Unleashed*, aflevering #179 — "Dialoog schrijven: 5 do's en don'ts" en aflevering #283 — Wat maakt dat jouw dialogen plat klinken (en wat kan je daaraan doen)", door Nanci Panuccio.

Aanvullende theorie: Robert McKee, *Story* (1997), hoofdstuk over dialoog en subtekst; Renni Browne & Dave King, *Self-Editing for Fiction Writers* (2e editie, 2004), hoofdstukken "Dialogue Mechanics" en "Show and Tell". Toepassing: fragmenten uit *Het Algoritme van Verraad* (Jurjen Biesbroek, 2026).