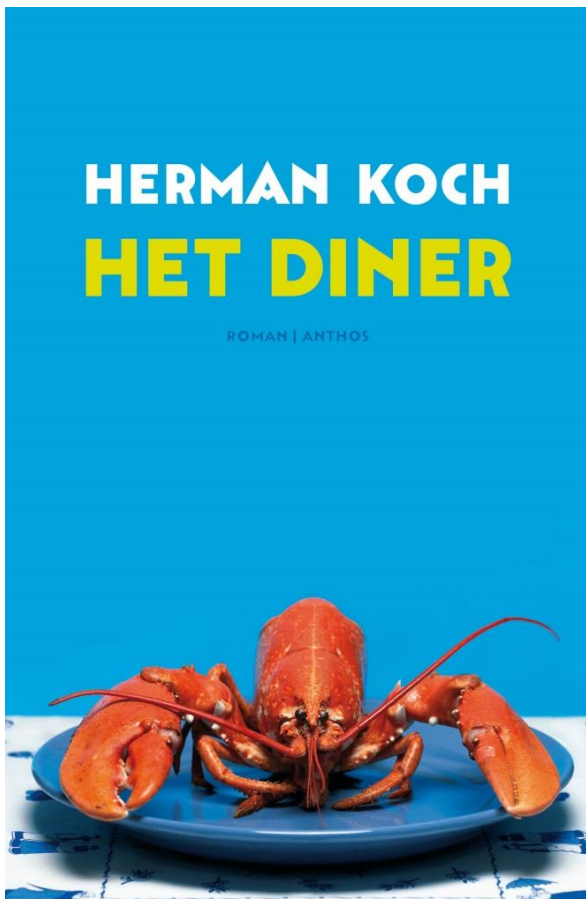


# Vertelperspectief in boek en film

*Een analyse van het vertelperspectief in Herman Kochs 'Het Diner' en de gelijknamige film*



Bachelor Eindwerkstuk | Taal- en cultuurstudies | 2016-2017, blok 4 | Rozemarijn Stegeman | 4143035 | Begeleider: dr. Laura Copier (Filmwetenschap) | Tweede lezer: dr. Sven Vitse (Moderne Letterkunde) | Datum: 19 juni 2017



Universiteit Utrecht



## *Verklaring Intellectueel Eigendom*

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd “vertaalplagiaat”);
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafraze mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

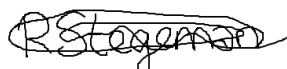
Naam: Rozemarijn Stegeman

Studentnummer: 4143035

Plaats: Utrecht

Datum: 19 juni 2017

Handtekening:



## Samenvatting

Een vaak gehoorde opmerking over boekverfilmingen is: “Het boek was beter”. Binnen adaptatiestudies ziet men het tegenwoordig echter als weinig zinvol om zo’n duidelijk waardeoordeel aan een vergelijking tussen boek en film te verbinden. Ook analyses in hoeverre het verhaal volledig wordt vertaald naar een ander medium (getrouwheidskritiek) worden weinig meer uitgevoerd. Tegenwoordig kijkt men hoe de verschillende eigenschappen van media worden ingezet om verhalen te vertellen en hoe deze van elkaar verschillen. Dit onderzoek sluit aan bij deze recente benadering, die onder meer wordt aangemoedigd door de Amerikaanse filmwetenschapper Robert Stam.

Ik heb het vertelperspectief van de roman *Het Diner* (geschreven door Herman Koch) vergeleken met het vertelperspectief van de gelijknamige film (geregisseerd door Menno Meyjes). Ik heb een formele analyse uitgevoerd op twee filmsequenties en op vier hoofdstukken uit het boek. In deze analyse stonden drie concepten centraal: vertelinstantie, focalisatie en metalepsis. Deze begrippen komen voort uit de structuralistische theorie van de Franse literatuurwetenschapper Gérard Genette. De vertelinstantie is ‘hetgene dat vertelt’, terwijl de focalisatie te maken heeft met de manier waarop de lezer/kijker het vertelde gepresenteerd krijgt. Focalisatie is de manier waarop waarnemingen gedeeld worden: door wiens blik wordt de verhaalwereld waargenomen? Het derde concept, metalepsis, houdt de drempelovergang tussen verschillende verhaalniveaus in.

Uit de analyse bleek dat de vertelinstantie zich verschillend manifesteerde in beide media, door de verschillende eigenschappen die boeken en films bezitten. Zo was er in de film een onderscheid wat subjectiviteit betreft tussen de verteller op het beeldspoor en de verteller op het geluidsspoor, terwijl de vertelinstantie in het boek minder gelaagd was. Daarnaast bleek dat de focalisatie sterk overeenkwam in het boek en de film: er was in beide gevallen sprake van één standvastige focalisator. Van metalepsis was daarentegen sprake in één moment binnen de geanalyseerde sequentie, terwijl deze in het boek minder duidelijk aanwezig was. Waar het in de film voor de personages mogelijk was om naar de extradiëgetische verhaalwereld te verwijzen, leek het in het boek juist mogelijk te zijn voor lezers om de intradiëgetische wereld te betreden.



## Inhoud

<b>Samenvatting</b> .....	2
<b>Inleiding</b> .....	6
<b>Theoretisch kader</b> .....	9
Het academische debat over het adapteren van boeken naar films .....	9
Verschillen tussen het boek en de film.....	14
Centrale concepten van de analyse .....	17
<b>Methode</b> .....	23
Analysemateriaal.....	23
Analysemethode .....	24
<b>Analyse</b> .....	26
Vertelinstantie in film .....	26
Vertelinstantie in boek.....	28
Focalisatie in film .....	31
Focalisatie in boek.....	34
Metalepsis in film.....	35
Metalepsis in boek .....	37
<b>Conclusie</b> .....	40
<b>Bijlage 1:</b> Sequentieanalyse HET DINER .....	45
<b>Bijlage 2:</b> Analyse sequentie “Aankomst Serge en Babette in het restaurant” (afgekort als ASeB).....	54
<b>Bijlage 3:</b> Analyse sequentie “Claire belt Michel” (afgekort als CbM) .....	75
<b>Bijlage 4:</b> Hoofdstukindeling <i>Het Diner</i> .....	89
<b>Bijlage 5:</b> Analyse Hoofdstuk 1 .....	96
<b>Bijlage 6:</b> Analyse Hoofdstuk 2 .....	97
<b>Bijlage 7:</b> Analyse Hoofdstuk 9 .....	101
<b>Bijlage 8:</b> Analyse Hoofdstuk 34 .....	105

## Inleiding

“Met een bestseller die wereldwijd gelauwerd is, scheidt de verfilming van Herman Kochs ‘Het Diner’ door Menno Meyjes bepaalde verwachtingen. Maar zoals wel vaker het geval is, is het boek beter als we de filmrecensenten mogen geloven,” aldus het overzichtsartikel van NRC waarin vier recensies van de film worden vergeleken.<sup>1</sup> De hogere waardering voor het boek ten opzichte van de film is een vaak gehoorde opmerking als het boekverfilmingen betreft. In dit geval voeren recensenten met name de omslachtige opbouw van het verhaal en het gebrek aan spanning als argumenten aan voor hun lauwe enthousiasme (de film kreeg vaak drie van de vijf sterren). Het verhaal kent spannende elementen: twee stellen, van wie de mannelijke wederhelften broers zijn, ontmoeten elkaar in een restaurant om over hun kinderen te praten. De neven hebben namelijk een dakloze vrouw vermoord toen deze hen in een pinhokje in de weg lag. Dit roept vragen op als: stap je naar de politie als je kind een misdaad heeft begaan? Maar ook: in hoeverre zijn mijn genen verantwoordelijk voor zo’n sadistische daad? Mondjesmaat wordt de lezer informatie over de gebeurtenissen medegedeeld en pas halverwege het boek komt men erachter wat er op de bewuste avond is gebeurd.

In zowel het boek als de film speelt het vertelperspectief een opvallende rol, een gegeven waaraan ook verschillende recensies refereren.<sup>2</sup> Het boek is in een ik-perspectief geschreven, waarbij de gedachten van hoofdpersonage Paul (Jacob Derwig) voortdurend gedeeld worden. Bovendien speelt hij als verteller met de grens tussen fictie en werkelijkheid, zoals in de eerste zinnen van het boek: “We gingen eten in het restaurant. Ik ga niet zeggen welk restaurant, want dan zit het er de volgende keer waarschijnlijk vol met mensen die komen kijken of wij er ook weer zitten.”<sup>3</sup> In de film is Pauls stem vaak als voice-over te horen. Ook op beeldniveau gebeuren er inte-

---

<sup>1</sup> Anouk Eigenraam, “Critici over Het Diner: omslachtig etentje waarvan je al weet wat je krijgt,” *NRC*, 7 november 2013, <https://www.nrc.nl/nieuws/2013/11/07/critici-over-het-diner-omslachtig-etentje-waarvan-je-al-weet-wat-je-krijgt-a1480289>.

<sup>2</sup> Bijvoorbeeld:

Mark Moorman, “Voor een thriller is Het Diner te omslachtig (\*\*\*),” *Het Parool*, 6 november 2013, <http://www.parool.nl/kunst-en-media/voor-een-thriller-is-het-diner-te-omslachtig~a3539945/>.

Floortje Smit, “Het diner,” *De Volkskrant*, 7 november 2013, <http://www.volkskrant.nl/recensies/het-diner~a3864426/>.

Jann Ruyters, “Gruwelijk misdrijf bezorgt niet het vereiste kippenvel,” *Trouw*, geen datum, <https://www.trouw.nl/home/gruwelijk-misdrijf-bezorgt-niet-het-vereiste-kippenvel~a36c5944/>.

<sup>3</sup> Herman Koch, *Het Diner* (Amsterdam: Ambo Anthos, 2009), 9.

ressante dingen met zijn vertelperspectief: zo is hij vaak in close-up te zien en is zijn blikrichting veelbetekenend. Hij kijkt bijvoorbeeld enkele keren recht in de camera.<sup>4</sup>

Dit recht in de camera kijken is een interessant gegeven: de kijker wordt ook op deze manier aangesproken in de televisieserie *HOUSE OF CARDS* (2013 - ...). Zoals taalkundige Sandrine Sorlin in een paper over deze serie schrijft:

The TV series *House of Cards* shares the “unrealistic” aspect of second-person narrative, as the main character, Francis Underwood, sometimes addresses the audience right in the middle of an interaction with another character before resuming it once his aside to the viewer is over.<sup>5</sup>

Net als Paul in *HET DINER* de kijker tussendoor aanspreekt, onderbreekt Francis Underwood (Kevin Spacey) de scènes van *HOUSE OF CARDS* dus om de kijker in een onderonsje van extra informatie te voorzien. Sinds de serie is verschenen, lijkt deze aanspreekvorm ook vaker voor te komen in andere films en series.

Of Menno Meyjes, regisseur van *HET DINER* er ook door beïnvloed werd, is niet te zeggen omdat *HET DINER* in november 2013 in première ging, terwijl *HOUSE OF CARDS* sinds begin februari van hetzelfde jaar beschikbaar is. Uit het paper van Sorlin blijkt dat het doorbreken van de vierde wand verschillende functies heeft in *HOUSE OF CARDS*: het benadrukken van het fictionele van de serie en het creëren van meer sympathie voor de hoofdpersoon en meer betrokkenheid bij het verhaal.<sup>6</sup> Het feit dat een personage in *HET DINER* ook recht in de camera kijkt, wijst erop dat er iets interessants aan de hand is met het vertelperspectief. Daarom wil ik dit analyseren en vergelijken binnen de mediums specifieke mogelijkheden van zowel het boek *Het Diner* als de gelijknamige film. Mijn onderzoeksvraag is dan ook: Op welke manieren verschilt het vertelperspectief in de adaptatie *HET DINER* (2013) van het gelijknamige boek (2009)? Om deze vraag te beantwoorden zal ik twee sequenties en vier hoofdstukken analyseren aan de hand van drie deelvragen:

1. Op welke wijze verschilt de vertelinstantie in het boek van dat in de film?
2. Op welke wijze verschilt de focalisatie in het boek van die in de film?

---

<sup>4</sup> *Het Diner*, geregisseerd door Menno Meyjes (2013; Nederland: Dutch FilmWorks, 2013), DVD.

<sup>5</sup> Sandrine Sorlin, “Breaking the fourth wall: The pragmatics of the second person pronoun in *House of Cards*”, in *The Pragmatics of Personal Pronouns*, ed. Laure Gardelle en Sandrine Sorlin (Amsterdam: John Benjamins Publishing 2015), 126.

<sup>6</sup> *Idem*, 142.



### 3. Op welke wijze verschilt de metalepsis in het boek van die in de film?

Doordat deze drie deelvragen van een globale benadering op steeds specifiekere aspecten van het vertelperspectief inzoomen (van vertelinstantie via focalisatie naar metalepsis), stellen ze mij in staat om mijn onderzoeksvraag te beantwoorden.

Het is wetenschappelijk gezien relevant om deze casus te onderzoeken, omdat aan de hand hiervan verschillende vragen gesteld en onderzocht kunnen worden over adaptaties in het algemeen. Wat *Het Diner*/HET DINER interessant maakt, is dat het om een recent boek en film gaat, die beide een groot publiek hebben bereikt. Bovendien is het door de aanwezigheid van de metalepsis (in ieder geval in de film) interessant om het vertelperspectief te analyseren.

Allereerst zal ik de concepten waarmee ik de analyse wil uitvoeren toelichten in het Theoretisch kader, na een korte weergave van het debat over adaptaties en de verschillen tussen boek en film. Mijn methode zal ik verder uitwerken in het desbetreffende hoofdstuk, waarna de analyses van filmsequenties en hoofdstukken volgen. Ten slotte zal ik mijn conclusie delen, met in dit hoofdstuk ook een korte reflectie op de geldigheid van dit onderzoek en enkele aanbevelingen voor verder onderzoek.

## Theoretisch kader

In dit Theoretisch kader zal ik schetsen hoe mijn onderzoek geïncorporeerd kan worden binnen het wetenschappelijke debat. Ik zal dit debat in de eerste paragraaf in vogelvlucht weergeven: vanaf het moment dat boekverfilmingen voor het eerst geanalyseerd werden in de jaren vijftig, via Seymour Chatman in de jaren tachtig naar de meest recente inzichten. Vervolgens zal ik in de tweede paragraaf belangrijke verschillen tussen beide media (boek en film) behandelen. Ten slotte werk ik in de laatste paragraaf de drie concepten uit waarmee ik beide verschijningsvormen van *Het Diner* ga analyseren.

### Het academische debat over het adapteren van boeken naar films

Het debat over filmadaptaties wordt al sinds de jaren vijftig gevoerd. Eén van de pioniers binnen dit vakgebied is George Bluestone. Hij signaleert in 1957 al dat film een minderwaardige positie heeft ten opzicht van oudere kunsten: “because of the cinema’s comparative youth, aesthetics has been tempted to treat it like a fledgling, measuring its capabilities by the standards of older, more traditional arts.”<sup>7</sup> Deze vergelijking ontstaat volgens Bluestone doordat de film op verschillende punten op andere kunsten lijkt, zoals theater, ballet, schilderkunst en romans. Om de onderscheidende kenmerken van film vast te stellen in relatie tot één van de andere kunsten (literatuur), onderzoekt hij één genre: de boekverfilming. Hij licht dit als volgt toe:

I have assumed, and attempted to demonstrate, that the two media are marked by such essentially different traits that they belong to separate artistic genera. (...) These distinguishing traits follow primarily from the fact that the novel is a linguistic medium, the film essentially visual.<sup>8</sup>

Volgens Bluestone moet iedereen die de twee media wil vergelijken deze verschillen als uitgangspunt nemen. Hij meent dat boek en film samen komen in de boekverfilming: “where both media apparently overlap”.<sup>9</sup> Zijn onderzoeksmethode bestaat uit het vergelijken van het *shooting script*, de film en de roman. Met behulp van dit bronmateriaal stelt hij een overzicht vast van de toevoegingen, wijzigingen en schrappingen die de film vertoont ten opzichte van de roman. Hij be-

---

<sup>7</sup> George Bluestone, *Novels Into Film* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957), V.

<sup>8</sup> Idem, VI.

<sup>9</sup> Ibidem.

schouwt de roman hierbij niet als een norm, maar als een vertrekpunt. Hoewel deze vergelijkingsmethode inmiddels als achterhaald valt te bestempelen, geldt zijn grondgedachte dat beide media als autonome kunstvormen te beschouwen zijn nog steeds.

Seymour Chatman kijkt (in tegenstelling tot Bluestone, die zijn vakgebied niet nader omschrijft) specifiek vanuit de narratologie (Russisch formalisme vermengd met Frans structuralisme) naar boekverfilmingen. Hij maakt een belangrijk onderscheid tussen *story* en *discourse*: “Story is the content of narrative expression, while discourse is the form of that expression.”<sup>10</sup> Schematisch geeft hij dit als volgt weer:

	Expression	Content
<b>Substance</b>	Media insofar as they can communicate stories. (Some media are semiotic systems in their own right.	Representations of objects & actions in real & imagined worlds that can be imitated in a narrative medium, as filtered through the codes of the author’s society.
<b>Form</b>	Narrative discourse (the structure of narrative transmission) consisting of elements shared by narratives in any medium whatsoever.	Narrative story components: events, existents, and their connections.

Tabel 1: Schematische weergave Chatman story en discourse: substance/form.<sup>11</sup>

Dit uit elkaar trekken van vorm en inhoud maakt het mogelijk om de betekenis van de formele kenmerken van films en verhalen te onderzoeken. Met dit onderscheid lijkt Chatmans theorie sterk op die van filmwetenschappers David Bordwell en Kristin Thompson. Zij ontwikkelden het neoformalisme: een benadering in de filmwetenschap die de vorm en stijl van films centraal stelt. Ze spreken hierbij over het onderscheid tussen *story* en *plot*: “The story is the chain of events in chronological order. But as we’ve seen, that story may be presented in various ways.”<sup>12</sup> Hieruit blijkt dat de *story* van Bordwell en Thompson overeenkomt met hetzelfde concept van Chatman en dat hun *plot* vergelijkbaar is met Chatmans *discourse*. Een duidelijk verschil tussen de weten-

<sup>10</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Londen: Cornell University Press, 1978), 23.

<sup>11</sup> Idem, 24.

<sup>12</sup> David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill Education, 2013), 75.

schappers is aan te wijzen bij hun gedachten over vertelinstanties. Chatman onderscheidt verschillende soorten vertellers (*narrators*). Bordwell en Thompson zijn daarentegen aanhangers van de cognitieve filmtheorie, die stelt dat de toeschouwer op basis van aanwijzingen in de film het verhaal in zijn hoofd construeert: "We create the story in our minds, thanks to cues in the plot."<sup>13</sup> Ze hechten dus meer waarde aan *narration*: "[T]he plot's way of distributing story information in order to achieve specific effects. Narration is the moment-by-moment process that guides us in building the story out of the plot."<sup>14</sup> Bordwell en Thompson zien narratie dus als een proces waarbij de kijker het verhaal construeert door naar het plot (de film) te kijken, waarbij de aanwezigheid van een *narrator* niet noodzakelijk is.

Seymour Chatman is het eens met Bluestones' hoofdgedachte dat boek en film als verschillende media beschouwd moeten worden en dat de verschillen tussen beide het uitgangspunt moeten vormen:

Close study of film and novel versions of the same narrative reveals with great clarity the peculiar power of the two media. Once we grasp those peculiarities, the reasons for the differences in form, content, and impact of the two versions strikingly emerge.<sup>15</sup>

Beide media hebben dus andere mogelijkheden en deze liggen ten grondslag aan de verschillen tussen het boek en de film. Chatman zette hiertoe dus al een aanzet, maar de laatste jaren is er een sterke verschuiving te zien in het wetenschappelijke debat over adaptatietheorieën.

Het werk van Robert Stam, Amerikaans filmwetenschapper en Professor *Comparative Literature*, vertegenwoordigt de nieuwe richting die veel academici in zijn geslagen. Het debat rond adaptaties heeft sinds de eenentwintigste eeuw een nieuwe impuls gekregen. Naar aanleiding van Stams essay "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" is het paradigma van het vakgebied verschoven, van getrouwheidskritiek in de richting van intertekstualiteit.<sup>16</sup> Stam wijst de getrouwheidskritiek af omdat dit een negatieve, moralistische benadering is. In plaats daarvan stelt hij een

---

<sup>13</sup> Bordwell en Thompson, *Film Art*, 76.

<sup>14</sup> Idem, 87.

<sup>15</sup> Seymour Chatman, "What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)," *Critical Inquiry* 7, no. 1 (1980): 123, <http://www.jstor.org/stable/1343179>.

<sup>16</sup> Robert Stam, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation," in *Film Adaptation*, ed. James Naremore (Londen: Althone, 2000), 54-76.

intertekstuele aanpak centraal, omdat deze meer aspecten van de film analyseert dan alleen getrouwheidskritiek en adaptatie meer als een “ongoing dialogical process” ziet.<sup>17</sup> Stam ziet dit proces als volgt:

The concept of intertextual dialogism suggests that every text forms an intersection of textual surfaces. All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and confluences and inversions of other texts.<sup>18</sup>

Elke tekst staat volgens Stam dus (bewust en onbewust) in verbinding met allerlei andere teksten. Hij moedigt analyses aan “which always take into account the gaps between very different media and materials of expression.”<sup>19</sup> Hij beschrijft dit als *diacritical specificity*: “Each medium has its own specificity deriving from its respective materials of expression.”<sup>20</sup> Volgens Stam moeten wetenschappers dus rekening houden met de mogelijkheden van het medium dat ze onderzoeken.

Linda Hutcheon is één van Robert Stams navolgers. Uit haar boek *A Theory of Adaptation* blijkt een brede definitie van adaptaties. Niet alleen literatuur en films vallen volgens haar onder deze noemer, maar ook games, *novelizations*, opera, toneelstukken, luisterspellen en andere soorten media. Er zijn drie criteria waaraan adaptaties volgens Hutcheon altijd moeten voldoen. De eerste is: “[a]n acknowledged transposition of a recognizable other work or works”.<sup>21</sup> Het originele werk moet dus nog te herkennen zijn in de adaptatie. Het tweede criterium is dat er sprake is van “[a] creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging”.<sup>22</sup> De adaptatie moet dus zowel creatief zijn als een (her)interpretatie van het origineel. De laatste voorwaarde waaraan een werk moet voldoen om volgens Hutcheon tot adaptaties te worden gerekend is: “[a]n extended intertextual engagement with the adapted work”.<sup>23</sup> Dit heeft te maken met de receptie van de adaptatie: de kijker of lezer herkent iets als adaptatie doordat het herinneringen oproept of op een andere manier doet denken aan ander werk.

---

<sup>17</sup> Stam, “Beyond Fidelity,” 64.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Robert Stam, “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation,” in *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ed. Robert Stam en Alessandra Raengo (Maiden, MA: Blackwell, 2005), 46.

<sup>20</sup> Stam, “Beyond Fidelity,” 59.

<sup>21</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2012), 8.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

Uit deze voorwaarden blijkt dat adaptaties zijn afgeleid van een ander werk, maar niet afhankelijk van de waarde van dit eerste werk zijn (het onderscheid tussen *derivation* en *derivative*). Ze stelt hierbij: “Adaptation is repetition, but repetition without replication.”<sup>24</sup> Volgens haar biedt deze herkenbaarheid van adaptaties plezier en geborgenheid, maar blijft het verhaal niet exact hetzelfde. Een verrassingselement (iets dat anders is in de brontekst) wordt namelijk ook positief ontvangen door het publiek. Dat Hutcheon adaptaties niet als replicaties beschouwt, blijkt ook uit haar afwijzing van het *fidelity debate*. Ze stelt dat dit niet relevant is, omdat er (naast het opnieuw vertellen van hetzelfde verhaal) verschillende andere redenen zijn om adaptaties te creëren. Het getrouwheidsdebat biedt daarom een te beperkte visie op adaptaties. In plaats daarvan stelt Hutcheon dat adaptaties via de zogenaamde *double vision* bekeken moeten worden, waarbij de adaptatie als product en als proces behandeld wordt.<sup>25</sup> Haar methode bestaat uit de journalistieke methode van het stellen van eenvoudige vragen: *What?* (vormen), *Who?* en *Why?* (over de adapters), *How?* (hoe ontvangt het publiek de adaptatie), *Where?* en *When?* (context). Hierbij ontwikkelt ze een theoretisch kader waarin ze de begrippen *telling*, *showing* en *interacting* analyseert.<sup>26</sup>

George Bluestone onderscheidt zich met name van de andere auteurs op basis van zijn methode: het vergelijken van het *shooting script*, het boek en de film. Het analyseren van *shooting scripts* is problematisch voor filmwetenschappers, omdat dit nooit de film zelf kan vervangen. In tegenstelling tot de andere auteurs droeg Bluestone hiermee bij aan de getrouwheidskritiek, die met name Robert Stam en Linda Hutcheon zo sterk afwijzen. Seymour Chatman betreft de narratologie sterk op zowel films als adaptaties en maakt in vergelijking met de andere auteurs een veel duidelijker onderscheid tussen *story* en *discourse*. Robert Stam en Linda Hutcheon liggen qua theorieën dicht bij elkaar: beiden hebben meer aandacht dan Bluestone en Chatman voor de intertekstuele context van adaptaties. Ook zien beiden adaptaties zowel als product als als een proces. Het verschil tussen Stam en Hutcheon is vooral aan te wijzen op het vlak van definitie: Hutcheon hanteert een bredere definitie van adaptaties.

Het wetenschappelijk debat richt zich tegenwoordig dus sterk op een intertekstuele visie op adaptaties. Het vertelperspectief, een belangrijk aspect in zowel boeken als films, lijkt echter nog weinig aandacht te hebben gekregen binnen deze intertekstuele aanpak. Dit gat wil ik opvullen door het vertelperspectief te analyseren in *Het Diner* en de Nederlandse adaptatie daarvan

---

<sup>24</sup> Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 7.

<sup>25</sup> Idem, 15.

<sup>26</sup> Idem, 38-52.

(HET DINER, 2013), met aandacht voor de verschillen tussen beide media. Dit is een interessante casus, omdat het boek sinds de verschijning in 2009 al drie keer verfilmd is (en het daarnaast bewerkt is tot toneelstuk). Blijkbaar zien regisseurs er een interessant verhaal in om te adapteren. Daarnaast spelen uiteraard commerciële redenen mee in de adaptaties: producenten verfilmen graag populaire romans, omdat ze dan op een zeker (lezers)publiek kunnen rekenen. Het vertelperspectief is een interessant aspect in zowel *Het Diner* als de filmadaptatie, omdat het op onconventionele wijze wordt ingezet. Om dit aan te tonen heb ik enkele scènes en hoofdstukken gekozen die ik representatief acht voor het gebruik van het vertelperspectief in beide media. Voortbordurend op Chatmans narratologie zal ik met behulp van structuralistische concepten het vertelperspectief analyseren.

### Verschillen tussen het boek en de film

Net als over het adapteren van boeken naar films is er veel geschreven over het onderscheid tussen beide media. Een belangrijke auteur die veel over deze verschillen heeft geschreven is Seymour Chatman, wiens theorie ik zal gebruiken. Chatman analyseert het verschil tussen boek en film per onderdeel van beide media. Ik zal me op drie centrale concepten uit zijn theorie richten: beschrijving, verteller en *point of view*.

Bij het analyseren van de beschrijving in de films en literatuur hanteert Chatman het begrip *specificity*.<sup>27</sup> Films zijn volgens hem visueel ingesteld dan romans: in één oogopslag zijn er in een filmshot veel meer details te zien dan in een beschrijving in een roman mogelijk is. Deze beschrijving is echter niet specifiek in de film:

Film gives us plenitude without specificity. Its descriptive offerings are at once visually rich and verbally impoverished. Unless supplemented by redundancies in dialogue or voice-over narration, cinematic images cannot guarantee our ability to name bits of descriptive information. Contrarily, literary narrative *can* be precise, but always within a relatively narrow scope.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1990), 38.

<sup>28</sup> Idem, 39-40.

Bovendien is het in romans mogelijk om sommige beschrijving 'vaag' te houden, met woorden als 'een paar', 'vreemden' of 'zij'. Chatman stelt dat we dit gewend zijn in literatuur: "We accept indeterminacy as a convention of literary narrative. Indeed, we are generally unconscious of it."<sup>29</sup> Film kan daarentegen niet vaag zijn, maar moet altijd tonen om wat voor 'paar' het gaat (vrienden, een echtpaar, twee honden), hoe de 'vreemden' eruit zien en wie 'zij' zijn.

Een ander belangrijk onderscheid vindt plaats op het temporele vlak van de beschrijving. In een roman heeft de lezer het gevoel dat er geen vertelde tijd verstrijkt als er iets beschreven wordt. In films wordt beschrijving daarentegen gewoonlijk samengevoegd met het tonen van acties. Toch is ook pure beschrijving mogelijk in film: "Camera movements that have no other motive (like communicating a character's perception of a scène) are often purely descriptive. They highlight properties, rather than actions, for the viewer's attention."<sup>30</sup> Chatman meent dus dat beschrijvingen in boeken en films onder andere verschillen op het vlak van specificiteit, vaagheid en tijd, maar dat beide media tot beschrijven in staat zijn.

In de tweede plaats analyseert Chatman het verschil tussen vertellers in literatuur en in film. Volgens hem maakt het niet uit of een verteller vooral vertelt of dat er vooral wordt weergegeven wat er gebeurt (*telling/showing*), er is altijd een vertelinstantie: "Every narrative statement is presented by a narrator, and the narrator may not be a someone but a something."<sup>31</sup> Chatman stelt hier dus dat er altijd een verteller is, maar dat deze niet per se menselijk hoeft te zijn. Een ander belangrijk punt dat Chatman maakt is dat de vertelinstantie niet focaliseert (zie de volgende paragraaf van dit hoofdstuk), maar dat alleen personages dit kunnen doen: "The narrator's task is not to go strolling with the characters but to narrate what happens to them, whether by telling or showing."<sup>32</sup> Hij ontkent hiermee dat vertellers zich in de *story space* kunnen begeven: ze zijn volgens hem gebonden aan de *discourse space*. Hij noemt dit verschil cruciaal: "The narrator does not "see" anything from a perspective within the story: he/she/it can only report what *happens* from a post outside. The difference is crucial."<sup>33</sup> Volgens Chatman moet er dus een principiële onderscheid gemaakt (blijven) worden tussen de vertelinstantie en het personage.

---

<sup>29</sup> Chatman, *Coming to Terms*, 41.

<sup>30</sup> Idem, 43.

<sup>31</sup> Idem, 116.

<sup>32</sup> Idem, 120.

<sup>33</sup> Idem, 123.



Bij het analyseren van de verteller in films maakt Chatman bovendien een onderscheid tussen zijn theorie en die van Bordwell. Chatman stelt dat de kijker geen verhaal construeert tijdens het kijken van de film, maar dat deze dit reconstrueert: er is volgens hem dus sprake van een *cinematic narrator*.<sup>34</sup> Hij omschrijft deze als volgt:

Films, in my view, are always presented – mostly and often exclusively shown, but sometimes partially told – by a narrator or narrators. The overall agent that does the showing I would call the “cinematic narrator”. That narrator is not a human being.<sup>35</sup>

Hieruit blijkt het belangrijkste verschil tussen de theorie van Bordwell en Thompson en die van Chatman: het al dan niet bestaan van de *cinematic narrator*, die de kijker het verhaal laat zien (of vertelt). Bordwell en Thompson hechten meer waarde aan het proces van *narration*, waarbij de kijker zelf het verhaal construeert in zijn/haar hoofd (zie ook pagina 9). In tegenstelling tot Bordwell en Thompson meent Chatman bovendien dat er in films sprake is van een *implied author*:

[F]or films as for novels, we would do well to distinguish between a *presenter* of the story, the narrator (who is a component of the discourse), and the *inventor* of both the story and the discourse including the narrator): that is, the implied author – not as the original cause, the original biographical person, but rather as the principle within the text to which we assign the inventional tasks.<sup>36</sup>

Chatman ziet deze *implied author* dus als het principe dat de tekst vormgeeft. In tegenstelling tot de *cinematic narrator* (die het verhaal vertelt), creëert de *implied author* het verhaal. Chatman ziet dus veel overeenkomsten tussen vertellers in literatuur en in film. In beide gevallen is er sprake van een vertelinstantie (al kan deze in films noch in boeken focaliseren) en daarnaast van een *implied author*.

---

<sup>34</sup> Idem, 127.

<sup>35</sup> Chatman, *Coming to Terms*, 133-134.

<sup>36</sup> Idem, 133.

Ten derde gaat Chatman in op de *point of view* in literatuur en films. Hij stelt andere termen voor in plaats van focalisatie:

I propose *slant* to name the narrator's attitudes and other mental nuances appropriate to the report function of discourse, and *filter* to name the much wider range of mental activity experienced by characters in the story world – perceptions, cognitions, attitudes, emotions, memories, fantasies, and the like.<sup>37</sup>

Het onderscheid tussen *slant* en *filter* sluit dus aan bij Chatmans overtuiging dat de vertelinstantie zich niet in de verhaalwereld kan begeven. Deze termen zijn volgens Chatman zowel toepasbaar op films als op romans. Het verschil tussen *slant* en *filter* is in films echter minder goed zichtbaar:

Unlike literature, cinema literally shows spaces, mediated or not by a character's gaze. The unmediated camera view may be called "perceptual slant." (...) [P]erceptual slant (not filter) frames the cinematic narrator's transmission of visual and auditory imagery.<sup>38</sup>

Ook hieruit blijkt dat het onderscheid tussen *story* (waarin de personages waarnemen) en *discourse* (waarin de *cinematic narrator* zich bevindt) intact blijft bij Chatman. Bovendien stelt hij dat *filter* altijd aan de *slant* toegevoegd wordt: "The camera's slant remains in place, even when it is temporarily mediated by the character's perceptual filter."<sup>39</sup> *Slant* is volgens hem dus altijd overkoepelend. Een laatste probleem dat Chatman aankaart, is het verschil tussen het tonen van gedachtes in literatuur in films. In romans is dit eenvoudig door het gebruik van werkwoorden als 'denken' of 'herinneren', terwijl dit in films moeilijker is. Veel filmmakers wijzen namelijk het gebruik van voice-over af omdat het kunstmatig zou zijn. Volgens Chatman is het tonen van gedachtes echter wel mogelijk in film, ondanks dat dit technisch gezien moeilijker is.<sup>40</sup>

## Centrale concepten van de analyse

Zoals uit bovenstaande paragraaf blijkt, bestaan er enkele belangrijke verschillen in de mogelijk-

---

<sup>37</sup> Idem, 143.

<sup>38</sup> Chatman, *Coming to Terms*, 155.

<sup>39</sup> Idem, 157.

<sup>40</sup> Idem, 159-160.

heden die boeken hebben ten opzichte van films om verhalen uit te werken, en andersom. Hoewel Chatman deze belangrijke en onmisbare verschillen aankaart, analyseert en nieuwe oplossingen aandraagt, hebben enkele van zijn concepten en ideeën weinig tot geen navolging gevonden. Het gaat hierbij met name over de gedachte dat de vertelinstantie zich niet in de verhaalwereld kan begeven en het daarmee samenhangende onderscheid tussen *filter* en *slant* (als vervanging van focalisatie). Waar nodig heb ik voor mijn analyse van het vertelperspectief daarom gekozen voor recenter ontwikkelde en goed toepasbare inzichten. Hiertoe heb ik drie centrale concepten gekozen. Deze zijn in de eerste plaats ontleend aan Gérard Genette, een Franse, structuralistische literatuurwetenschapper. Zijn werk, met als belangrijkste boek *Narrative Discourse: An Essay in Method*, heeft een grote rol gespeeld in het structuralisme en de vertelkunst. Ik zal zijn concepten uitleggen aan de hand van secundaire literatuur, met name *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse* van de Vlaamse letterkundigen Luc Herman en Bart Vervaeck. Waar mogelijk zal ik deze concepten koppelen aan de filmwetenschappers David Bordwell en Kristin Thompson en de begrippen die zij bieden om de *flow of story information* te analyseren. Op deze manier wordt duidelijk wat er vanuit beide vakgebieden (filmwetenschap en letterkunde) over de concepten wordt geschreven en hoe ze worden ingezet.

Het eerste concept waarmee ik mijn materiaal wil analyseren is Genettes vertelinstantie: het antwoord op de vraag 'wie vertelt'? Filmwetenschappers Bordwell en Thompson hechten veel waarde aan *narration*. Ze erkennen echter ook een vergelijkbaar begrip als Genettes vertelinstantie, *narrator*, en beschrijven dit als volgt: "some specific agent who purports to be telling us the story".<sup>41</sup> Dit kan, zowel in de film als in het boek, zowel een personage zijn als een 'externe' verteller (in tegenstelling tot Chatmans theorie). Literatuurwetenschappers Erica van Boven en Gillis Dorleijn benoemen deze mogelijke verstrengeling ook: "De vertellende instantie staat bijvoorbeeld niet per se buiten of boven de wereld van de personages; hij kan er ook zelf handelend in optreden, zoals in ik-verhalen gebeurt, waar de verteller zowel vertelt als spreekt (en handelt) op personageniveau."<sup>42</sup> Genette heeft hierbij twee belangrijke termen geïntroduceerd: de homodiegetische verteller (die zijn eigen ervaringen en gebeurtenissen weergeeft) en de heterodiegetische verteller (die buiten/boven het verhaal staat en de gebeurtenissen niet zelf heeft meege-

---

<sup>41</sup> Bordwell en Thompson, *Film Art*, 93.

<sup>42</sup> Erica van Boven en Gillis Dorleijn, *Literair Mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten* (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2013), 203.

maakt).<sup>43</sup> Een andere auteur die concepten heeft ontwikkeld die bij de vertelinstantie aansluiten is Peter Verstraten. Hij beschrijft in zijn *Handboek filmnarratologie* de filmische verteller:

De belangrijkste functie van een filmische verteller is het tonen van bewegende beelden (eventueel met gedrukte tekst) en het produceren van geluid (eventueel in de vorm van gesproken tekst). Omdat beeld en geluid ieder afzonderlijk een verhaal kunnen vertellen, stel ik voor om de filmische verteller op te splitsen in een verteller op het beeldspoor en een verteller op het geluidsspoor. Ik ga ervan uit dat de verteller op het beeldspoor in principe 'doof' is voor elk geluid, zoals de verteller op het geluidsspoor 'blind' is voor elke visuele invloed.<sup>44</sup>

Door de verteller op het beeldniveau los te zien van de verteller op het geluidsniveau is het mogelijk om de vertelinstantie in films preciezer te analyseren.

Het tweede concept dat ik wil inzetten in mijn analyse is Genettes focalisatie. Herman en Vervaeck leggen dit uit als "de verhouding tussen het gefocaliseerde - de personages, acties en objecten die je als lezer aangeboden krijgt - en de focalisator - de instantie die waarneemt en die daardoor bepaalt wat de lezer aangeboden wordt. Het gaat dus om een verhouding tussen een 'object' dat waargenomen wordt en een 'subject' dat waarneemt."<sup>45</sup> Genette maakt zelf overigens geen onderscheid tussen het gefocaliseerde en de focalisator, maar spreekt consequent van focalisatie (zonder subject of object). Mieke Bal verfijnt het concept echter in haar standaardwerk *De theorie van vertellen en verhalen* en definieert het als "de relatie tussen de visie en datgene wat 'gezien', waargenomen wordt."<sup>46</sup> Zij vindt het dus noodzakelijk om onderscheid te maken tussen de waarnemende instantie en datgene dat waargenomen wordt. Inmiddels is haar theorie gemeengoed, omdat het het vage begrip 'focalisatie' verduidelijkt. Er is een onderscheid te maken tussen interne en externe focalisatie. Van interne focalisatie is sprake als de focalisator zich in het verhaal bevindt, van externe als dit niet het geval is. Peter Verstraten, die Bals theorie operationaliseert om toe te kunnen passen op films, legt de verhouding hiertussen als volgt uit:

---

<sup>43</sup> Luc Herman en Bart Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse* (Brussel: VUBPress, 2005), 88.

<sup>44</sup> Peter Verstraten, *Handboek filmnarratologie*, 17.

<sup>45</sup> Idem, 75.

<sup>46</sup> Mieke Bal, *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie* (Muiderberg: Coutinho, 1980), 108.

De in elk boek – latent dan wel manifest – aanwezige visie van de verteller op zijn personage bepaalt hoe lezers hem zien. In de narratologie wordt voor deze visie het begrip ‘externe focalisatie’ gereserveerd. Behalve externe focalisatie kan er tegelijkertijd ook sprake zijn van interne focalisatie. Interne focalisatie is nooit onafhankelijk, maar altijd ingebed in externe. (...) Bij interne focalisatie blijft externe overkoepelend.<sup>47</sup>

Hieruit blijkt dat interne focalisatie altijd afhankelijk is van externe focalisatie. Dat er bovendien altijd een principiële onderscheid bestaat tussen interne en externe focalisatie blijkt uit het volgende citaat van Herman en Vervaeck:

Als het ik-nu terugblijkt op iets wat het ik-toen gedaan heeft, dan heb je externe focalisatie indien het tafereel door het ik-nu wordt waargenomen en interne focalisatie indien het door het ik-toen wordt waargenomen.<sup>48</sup>

Dit citaat toont aan dat er zelfs sprake is van een onderscheid als het personage en de verteller samenvallen in een verhaal.

Filmwetenschappers Bordwell en Thompson noemen het begrip focalisatie niet letterlijk in hun theorie. Wel spreken zij in deze context over *restricted* en *unrestricted narration*. In het geval van *restricted narration* ziet en weet de kijker niet meer dan het personage. Net als bij focalisatie gaat het om wat er waargenomen kan worden, al ligt de nadruk bij focalisatie sterk om de manier **waarop** de kijker/lezer deze informatie verkrijgt en is dat bij het concept *restricted narration* niet belangrijk. In het geval van *unrestricted narration* is er in elk geval geen sprake van interne focalisatie: “We know more, we see and hear more, than any of the characters can.”<sup>49</sup> Bij interne focalisatie is er altijd sprake van waarnemingen van een personage en bij *unrestricted narration* is dit duidelijk niet het geval.

Van belang in relatie tot focalisatie is ook Bordwell en Thompsons concept *depth of story*. Ze beschrijven dit als volgt: “The filmmaker must decide how far to plunge into a character’s psy-

---

<sup>47</sup> Peter Verstraten, *Handboek filmnarratologie* (Nijmegen: Vantilt, 2008), 46.

<sup>48</sup> Herman en Vervaeck, *Vertelduidels*, 77.

<sup>49</sup> Bordwell en Thompson, *Film Art*, 87.

chological states.”<sup>50</sup> Hierbij maken ze onderscheid tussen subjectieve point-of-views (vanuit het gezichtspunt van een personage) en objectieve shots, die alleen tonen wat personages doen en zeggen. Point-of-views komen in de buurt van het concept interne focalisatie, omdat het hierbij gaat om het tonen van de manier waarop informatie wordt waargenomen.

Het derde concept is Genettes *metalepsis*. Luc Herman en Bart Vervaeck omschrijven dit als *narratieve drempeloverschrijdingen*.<sup>51</sup> Hiervan is sprake als de drempel tussen het extradiëgetische en het intradiëgetische niveau binnen het verhaal wordt overschreden. Dit eerste wordt gevormd door de situatie waarin het verhaal verteld wordt, terwijl het intradiëgetische (of kortweg diëgetische) niveau op het verhaal slaat dat daadwerkelijk verteld wordt. Er vindt bijvoorbeeld *metalepsis* plaats als de intradiëgetische verteller zich richt op een instantie buiten de verhaalwereld, of omgekeerd, als een extradiëgetische verteller zich richt tot personages binnen de verhaalwereld. *Metalepsis* is een bruikbaar concept om de verschillende niveaus te analyseren die ontstaan doordat Paul zich enkele keren rechtstreeks tot de kijker/lezer wendt. De *narratieve drempel* tussen de werkelijkheid van de lezer/kijker en de fictieve verhaalwereld lijkt daarmee meerdere keren overschreden te worden. Dit bijzondere aspect van de vertelinstantie verdient bij het analyseren van deze casus daarom extra aandacht.

Ook het begrip *metalepsis* komt niet letterlijk voor in de theorie van Bordwell en Thompson. Zij onderscheiden wel de begrippen *intradiëgetisch* en *extradiëgetisch* (al gebruiken ze net andere termen), bijvoorbeeld bij het beschrijven van geluid: “[D]iegetic sound is sound that has a source in the story world. (...) Alternatively, there is **nondiegetic sound**, which is represented as coming from a source outside the story world.” Ze bieden echter geen begrippen om de drempelovergang bij de overschrijding van deze niveaus te analyseren. Bordwell heeft echter wel een blog geschreven over zogenaamde *straight-on shots*, waarbij het personage recht in de camera kijkt.<sup>52</sup> De nadruk ligt hierbij echter op het editen en het (net niet) overschrijden van de 180-graden lijn:

In effect, this option respects the classic 180-degree line, or axis of action, between the characters. It’s just that the camera sits right on that line. Parking the camera on the axis is a common tactic for subjective cutting, showing us

---

<sup>50</sup> Idem, 90.

<sup>51</sup> Herman en Vervaeck, *Vertelduivels*, 86.

<sup>52</sup> David Bordwell, “The Grand Budapest Hotel: Wes Anderson takes the 4:3 challenge”, gepubliceerd op 26 maart 2014, <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/03/26/the-grand-budapest-hotel-wes-anderson-takes-the-43-challenge/>.

first a person looking, more or less at the camera, then what she or he sees from their vantage point.<sup>53</sup>

Hieruit blijkt duidelijk dat het gaat om shots waarbij een personage vanuit het perspectief van een ander getoond wordt en niet om een personage dat zich **tijdens** het shot richting de camera wendt en zo de vierde wand doorbreekt.

Door het analyseren van de drie zojuist besproken concepten (vertelinstantie, focalisatie en metalepsis) is het mogelijk het vertelperspectief in *Het Diner* en de gelijknamige film te analyseren en de verschillen ertussen aan te duiden. De vertelinstantie is een onmisbaar concept voor het analyseren van het vertelperspectief, omdat het antwoord geeft op de vraag 'wie vertelt'. Focalisatie is een belangrijk concept om te analyseren, omdat het veel zegt over de manier waarop de lezer/kijker feiten en gebeurtenissen in het verhaal interpreteert. Het is in feite de 'bril' waardoor de gebeurtenissen in de fictieve wereld worden waargenomen en deze bril speelt een belangrijke rol in het ingewikkelde geheel van het vertelperspectief. Metalepsis is interessant om in dit boek en de adaptatie te analyseren, omdat het een interessante (en niet veelvuldig voorkomende eigenschap) van de vertelinstantie is dat deze in zowel het boek als de film grenzen in het verhaal kan overschrijden.

---

<sup>53</sup> Ibidem.

## Methode

### Analysemateriaal

Ik heb twee sequenties uit de film en vier hoofdstukken uit het boek geanalyseerd, waarin het vertelperspectief een interessante rol speelt. Ik sluit aan bij Stams visie, die een “thoroughgoing comparative **stylistics** of the two media” aanmoedigt.<sup>54</sup> Linda Hutcheon beschrijft adaptaties bovendien als volgt: “Adaptation is repetition, but repetition without replication.”<sup>55</sup> Hieruit blijkt dat adaptaties geen kopie zijn van de brontekst, maar als eigen creatie te analyseren zijn. Deze gedachtegang volgend heb ik vier hoofdstukken uit het boek en twee sequenties uit de film gekozen, die ik representatief acht voor het vertelperspectief in dat medium. Op deze manier voorkwam ik dat een scène die in het boek interessant is om te analyseren maar die niet in de film voorkomt, afviel als analyse materiaal. Andersom zou uiteraard ook voor kunnen komen: een geschikte film-scène om te analyseren verplicht automatisch tot een minder representatief equivalent uit het boek. Ik heb mijn analyse materiaal dus niet geselecteerd op basis van het criterium dat de inhoud van de sequentie/het hoofdstuk overeen moet komen, maar op basis van de representatie van het vertelperspectief in het betreffende medium. Dat ik meer hoofdstukken dan sequenties analyseer komt door de relatieve grootte van beide eenheden: het boek telt 46 hoofdstukken, terwijl ik in de film slechts veertien sequenties onderscheid. Door het kiezen van meer hoofdstukken dan sequenties, kan ik voor beide media gegronde uitspraken over het vertelperspectief doen.

De eerste filmsequentie die ik heb geanalyseerd is “Aankomst Serge en Babette in het restaurant” (zie bijlage 1). Hierin worden de personages Serge (Daan Schuurmans) en Babette (Kim van Kooten) geïntroduceerd als zij aankomen in het restaurant. Omdat Paul hierin sterk speelt met de grens tussen de fictieve wereld en die van de kijker, heb ik hierin de metalepsis geanalyseerd. De tweede sequentie die ik heb geanalyseerd is “Claire belt Michel” (zie bijlage 1). Hierin spreken Paul (Jacob Derwig) en Claire (Thekla Reuten) over het telefoongesprek dat Claire zogenaamd met Michel (Jonas Smulders) heeft gevoerd, om hem een alibi te verschaffen. Omdat de cameravoe-ring me in deze sequentie sterk subjectief toescheen, wilde ik hierin de focalisatie nader onderzoeken. Naast metalepsis (in de eerste sequentie) en focalisatie (in de tweede sequentie) analy-

---

<sup>54</sup> Stam, “Beyond Fidelity”, 41.

<sup>55</sup> Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 6.



seer ik in beide sequenties de vertelinstantie.

In het boek heb ik de eerste twee hoofdstukken (p. 9 – 10 en p. 11 – 17) geanalyseerd, omdat dit de eerste kennismaking van de lezer met de verteller is. In deze hoofdstukken heb ik me dan ook gericht op de vertelinstantie. Daarnaast heb ik hoofdstuk 9 (p. 49 – 55) bekeken, omdat dit inhoudelijk representatief is voor een groot deel van het boek. De personages zitten namelijk aan tafel in het restaurant en praten met elkaar. Hierin heb ik de focalisatie en vertelinstantie geanalyseerd. Ten slotte heb ik hoofdstuk 34 waarin Claire wordt opgenomen in het ziekenhuis (p. 204 – 209) geanalyseerd, omdat de vertelinstantie (Paul) hierin speelt met het verschil tussen de werkelijkheid binnen en buiten het boek. Hierbij heb ik me dan ook geconcentreerd op het concept metalepsis en daarnaast naar de vertelinstantie gekeken. Omdat de tweede zin van het eerste hoofdstuk zó opvallend is en direct de toon zet wat overschrijding van verhaalniveaus betreft, heb ik deze ook meegenomen in mijn analyse van de metalepsis in het boek.

## Analysemethode

Na het beschrijven van mijn onderzoeksmateriaal licht ik nu mijn analysemethode toe, die zowel structuralistisch als formalistisch is. Het structuralistische aspect is terug te zien in het opdelen in kleinere onderdelen (in de film de sequentieanalyse en shotlist en in het boek de hoofdstukken en zinnen). De methode is formalistisch omdat ik kijk naar de vorm van beide media, om daarmee uitspraken over de inhoud te kunnen doen.

Allereerst heb ik een sequentieanalyse gemaakt van HET DINER om deze op te delen in segmenten (zie bijlage 1). David Bordwell en Kristin Thompson beschrijven dit als volgt: “A segmentation is simply a written outline of the film that breaks it into its major and minor parts, with the parts marked by consecutive numbers or letters.”<sup>56</sup> Zo’n segmentatie maakt het mogelijk om de film in zijn geheel te doorgronden: “A segmentation lets us see the patterning that the filmmakers laid out and that we felt intuitively while watching the film.”<sup>57</sup> Door zich te richten op formele kenmerken is het volgens Bordwell en Thompson dus mogelijk om de inhoud beter te begrijpen. Na de sequentieanalyse heb ik een *shot list* (een beschrijving van alle shots in een sequentie) gemaakt van de geselecteerde sequenties (zie bijlagen 2 en 3). Aan de hand van mijn analyseprotocol heb ik vervolgens aandacht besteed aan cinematografie en geluid. Veel categorieën komen

---

<sup>56</sup> Bordwell en Thompson, *Film Art*, 68.

<sup>57</sup> Idem, 69.

overeen in beide analyseprotocollen, omdat ze nodig zijn om de basisstructuur van het shot aan te duiden (shotnummer, duur van het shot, shotovergang, camera-afstand, camerabeweging, geluid en dialoog). De verschillen bestaan uit het feit dat ik in de eerste sequentie ook als mogelijkheid heb opgenomen dat het pratende personage in de camera kijkt (niet alleen in de richting ervan). Als dit het geval is, wordt de zogenaamde 'vierde wand' doorbroken. Door deze stijlform spreekt een personage het publiek rechtstreeks aan. Dit betekent een drempeloverschrijding van intradiegetisch naar extradiegetisch en houdt dus metalepsis in. Daarnaast heb ik in de tweede sequentie ook gekeken of er sprake is van point-of-view shots om de focalisatie te kunnen analyseren.

De geselecteerde hoofdstukken in *Het Diner* heb ik volgens eenzelfde structuralistische principe geanalyseerd. Eerst heb ik een overzicht gemaakt van alle hoofdstukken: de eenheden zoals deze zijn onderscheiden door de auteur (zie bijlage 4). Daarna heb ik gedetailleerder naar de vier geselecteerde hoofdstukken gekeken (zie bijlage 5 t/m 8). Daarin heb ik per zin bekeken wie er focaliseert, hoe de lezer wordt aangesproken (metalepsis) en hoe de vertelinstantie zich manifesteert. Zinnen waarin iets gebeurde dat ik aan één van deze drie concepten kon koppelen heb ik gemarkeerd. Aan de hand van de drie concepten uit mijn deelvragen kan ik het vertelperspectief van Paul in beide verhalen vergelijken en zo mijn onderzoeksvraag beantwoorden.

## Analyse

In dit hoofdstuk zal ik analyseren hoe elk concept zich manifesteert in verhalen. In elke paragraaf zal ik het materiaal beschrijven, uitleggen hoe de verschillende elementen erin samenwerken en dit ten slotte interpreteren.

### Vertelinstantie in de film

Ik heb naar beide sequenties gekeken om de vertelinstantie in de film te analyseren en shot lists gemaakt. De eerste sequentie ("Aankomst Serge en Babette in het restaurant") vindt plaats kort nadat Paul en Claire aan een tafeltje zijn gaan zitten. Serge en Babette komen binnen en Serge domineert direct het gesprek. Er vinden enkele belangrijke flashbacks plaats, waaruit blijkt dat Paul veel informatie bezit over het misdrijf. Na afloop van de geanalyseerde sequentie wordt het gesprek over koetjes en kalfjes tussen de personages in het restaurant vervolgd. De tweede sequentie ("Claire belt Michel") volgt meteen na de scène waarin Babette Paul voorstelt om vreemd te gaan. Serge en Babette verlaten vervolgens het restaurant, waarna een gesprek plaatsvindt tussen Claire en Paul. Paul dwingt zijn vrouw hun zoon te bellen om het plan om Faso te confronteren af te blazen. Na afloop van de sequentie valt Claire Serge aan in de parkeergarage en verminkt hem met een stuk glas (zie bijlage 1).

De vertelinstantie is hetgeen 'dat vertelt'. Hoe de verteller op het geluidsspoor zich manifesteert is te analyseren door te kijken wiens stem vertelt wat er gebeurt en in welke persoonsvorm dit gebeurt. Een belangrijk aspect hiervan is de voice-over, die rijkelijk aanwezig is in de sequentie "Aankomst Serge en Babette in het restaurant". De voice-over is te horen in shot 17 t/m 23 van deze sequentie, waarin de stem van Paul reflecteert op het voorkomen van zijn broer als politicus (zie bijlage 2). Hij zegt: "Alleen Roger Federer haalt zijn vingers meer door zijn haar dan Serge. Vroeger had hij niet zo'n sterke handdruk. Maar de afgelopen jaren heeft hij zich aangeleerd dat hij de mensen in het land krachtig tegemoet moet komen. Omdat de mensen nou eenmaal niet stemmen op een slap handje." In shot 24 t/m 29 is Pauls stem weer te horen in een tweede monoloog: hij bespreekt hierin wat zijn tafelgenoten weten over het misdrijf van Michel en Rick. Hij zegt: "Ik keek ze aan als een pokerspeler die moet raden wat voor kaarten z'n tegenstanders in hun handen hebben. Serge weet iets, anders zouden we hier niet zitten. En het doel van de avond is uitvogelen hoeveel hij precies weet. Babette weet ook iets, anders zou ze niet huilen. Als ze maar niks tegen Claire zegt, die weet niets." In het volgende shot (shot 30) wordt de vierde wand doorbroken en kijkt Paul recht in de camera. (Dit shot wordt geanalyseerd in de vijfde

paragraaf, over metalepsis in de film.) Even later, in shot 55 t/m 57 is de voice-over weer te horen: opnieuw reflecteert Paul op zijn broer, dit keer op zijn reputatie als wijnkenner. Hij vertelt: “Ik kan me niet eens meer voor de geest halen wanneer mijn broer zichzelf tot wijnkenner heeft gebombardeerd. In mijn herinnering is dat vrij plotseling gegaan. Op een dag heeft hij de wijnkaart gegrepen en begon hij te mompelen over de aardse afdronk van Portugese wijnen uit de streek van Alentejo.”

De voice-over heeft verschillende gevolgen. Door shot 17, de *extreme close-up* van Serges handen die door zijn haar glijden, gecombineerd met Paul die vertelt dat dit heel vaak gebeurt, neemt de kijker Serge waar op de manier waarop Paul hem waarneemt. In shot 24 t/m 29 leert de kijker de gedachten van Paul kennen, waardoor *suspense* gecreëerd wordt: de kijker weet ook nog niet wat de anderen wel (of niet) weten, maar wordt nieuwsgierig gemaakt naar deze kennis. In shot 55 t/m 57 deelt Pauls stem een herinnering, waardoor hij de kijker meer achtergrondinformatie verschaft over het verleden van zijn broer. Ook lijken deze shots op shots 17 t/m 23, in de zin dat de kijker door Pauls stem gecombineerd met de inhoud van de shots een bepaald beeld van Serge ontwikkelt. Paul praat laatdunkend en sarcastisch over de hobby van zijn broer, wat blijkt uit het zinsdeel “begon hij te mompelen over de aardse afdronk van Portugese wijnen uit de streek van Alentejo”. Door de voice-over identificeert de kijker zich bovendien meer met Paul dan met de andere personages, omdat hij de gedachten van Paul kent en de andere personages waarneemt terwijl hij Pauls mening over hen hoort.

Volgens Verstraten's theorie manifesteert de vertelinstantie zich niet alleen op het geluidspoor van de film, maar ook op het beeldspoor. Dit is te analyseren door te bekijken wat of wie er in beeld is, hoe de personages ten opzichte van elkaar worden gepositioneerd, de cinematografie, de afstand tot de camera en dergelijke.<sup>58</sup> In de sequentie “Claire belt Michel” vallen hier interessante dingen op (zie bijlage 3). Zo bevindt Paul zich vaak dicht bij de camera: in shot 34 t/m 44 is Paul vijf keer in *big close-up* te zien, terwijl Claire zich maar één keer zo dicht bij de camera bevindt. Paul en Claire voeren hier een gesprek en zijn beurtelings in beeld, dus de keuze om Pauls afstand tot de camera te verkleinen is opvallend. Er is in deze sequentie ook sprake van subjectieve shots, waarbij lichaamsdelen van Claire in *extreme close-up* te zien zijn. Deze zal ik in meer detail bij de focalisatie in de derde paragraaf van dit hoofdstuk bespreken, maar hierbij is wel belangrijk om op te merken dat het steeds om point-of-view shots gaat waarbij de camera Pauls blik

---

<sup>58</sup> Peter Verstraten, *Handboek filmnarratologie*, 18.

vervangt. Uit interpretatie van deze sequentie blijkt dat de beeldverteller niet volledig subjectief is, omdat er ook veel gebruik wordt gemaakt van 'objectieve' (geen point-of-view) shots. Wel stelt de beeldverteller Paul centraal in zijn verhaal: door alleen zijn waarnemingen te tonen en Paul groter in beeld te brengen, maakt de beeldverteller het de kijker eenvoudig zich met Paul te identificeren.

Er valt een onderscheid te maken tussen de vertellers op het beeld- en die op het geluidsspoor. De laatste is duidelijk te analyseren: het is Pauls stem die waarnemingen deelt en vanuit het ik-perspectief praat. De geluidsverteller is dan ook volledig subjectief. Bovendien is hij intradiëgetisch, omdat het een personage in de verhaalwereld is. Hij maakt de gebeurtenissen zelf mee en is dus homodiëgetisch. De verteller op het beeldspoor laat zich minder gemakkelijk in een hokje plaatsen. Hij neigt naar het centraal stellen van Paul en Pauls waarnemingen, maar toont ook veel objectieve shots. De beeldverteller is hierdoor niet intradiëgetisch, maar bevindt zich wel in de verhaalwereld (homodiëgetisch). Omdat de voice-over zich echter zo sterk manifesteert in de geanalyseerde sequenties, zou ik de vertelinstantie (als combinatie van de vertellers op het beeld- en geluidsspoor) willen typeren als intra- en homodiëgetisch.

## Vertelinstantie in het boek

Ik heb op basis van de vier hoofdstukken (1, 2, 9 en 34) een analyse gemaakt van de vertelinstantie. Hoofdstuk 1 vormt de opening van het boek, met een eerste kennismaking van de lezer met de vertelinstantie en enkele personages (zie bijlage 5). Dit hoofdstuk bevindt zich in het deel 'Aperitief'. De vertelinstantie (de 'ik', hier nog naamloos maar later blijkt dat deze Paul heet) vertelt dat ze uit eten gingen. Serge had gereserveerd en Paul had geen zin om te zien hoe Serge begroet werd door anderen in het restaurant. In hoofdstuk 2 wordt de reis naar het restaurant beschreven, waarbij Paul en Claire onderweg een biertje drinken in een café en over hun zoon spreken (zie bijlage 6). Zowel Claire, Michel als de spanning in het verhaal (wie weet wat er is gebeurd) worden hier geïntroduceerd. In het hoofdstuk dat erop volgt wordt deze spanning verder opgebouwd, door de flashback van Paul.

Hoofdstuk 9 (in het deel 'Voorgerecht') wordt voorafgegaan door een hoofdstuk waarin het voorgerecht gebracht wordt, Paul de wijnhobby van Serge overdenkt en het de wijngerant niet lukt om de fles te ontkurken. In hoofdstuk 9 is de handeling van het brengen van de voorgerechten nog steeds gaande (zie bijlage 7). In het hoofdstuk dat erop volgt, hoofdstuk 10, beschrijft

Paul waarom hij zich ergert aan zijn broer aan de hand van het gesprek dat gevoerd wordt en herinneringen aan vroeger.

Hoofdstuk 34 bevindt zich in het deel 'Hoofdgerecht' en wordt voorafgegaan en opgevolgd door contrasterende hoofdstukken. In hoofdstuk 33 is Paul net begonnen met het gebruik van medicijnen en merkt hij dat zijn leven daardoor gelijkmatiger wordt. In hoofdstuk 34 wordt dit geordende bestaan verstoord door de plotselinge ziekte van Claire. Paul doet zijn best het leven zo normaal mogelijk te laten verlopen voor Michel. Hij neemt hem niet mee naar het ziekenhuis, omdat het jongetje daar geen zin in lijkt te hebben. Het gaat niet goed met Claire - ze wordt vaak geopereerd en valt veel af (zie bijlage 8). In het hoofdstuk dat erop volgt, grijpt Claire in: ze stuurt haar schoonzus en zwager langs bij Paul. Ze zien het onopgeruimde huis en stellen voor dat Michel een tijd bij hen kan logeren. Paul wil echter geen hulp accepteren. Als ze aandringen, slaat hij Serge meerdere malen met een pan in zijn gezicht. Deze gewelddadige uitpatting staat in contrast met het geordende, 'gedempte' bestaan dat Paul voor Claires ziekenhuisopname leidde.

De vertelinstantie vertelt in alle vier de hoofdstukken achteraf over wat er gebeurd is. Dit blijkt duidelijk uit het begin van hoofdstuk 1. De eerste zinnen hiervan luiden: "We gingen eten in het restaurant. Ik ga niet zeggen welk restaurant, want dan zit het er de volgende keer waarschijnlijk vol met mensen die komen kijken of wij er ook weer zitten." Hieruit blijkt dat er sprake is van een homodiëgetische ik-verteller (want het wordt verteld door een personage in de verhaalwereld). Er bestaat een afstand tussen het moment van vertellen (het vertelheden) en het moment waarop de beschreven gebeurtenissen plaatsvonden. Hoofdstuk 2 geeft een aanwijzing over de grootte van deze afstand. Zin 142 luidt namelijk: "Hoe zou deze avond eruit hebben gezien wanneer ik, **nog maar een uur geleden**, gewoon beneden was blijven wachten tot het tijd was om naar het restaurant te gaan in plaats van naar boven te lopen, de trap op naar Michels kamer? [zinsdeel vet gemaakt door R.S.]" Er zijn twee verschillende interpretaties mogelijk van deze zin in relatie tot het vertelheden van de vertelinstantie. De eerste is dat er sprake is van een uitspraak van de vertelinstantie (het ik-nu), die daarmee een precieze indicatie geeft voor de tijdsperiode tussen het moment waarop de gebeurtenissen plaatsvonden en het vertelheden. Er is echter nog een tweede mogelijkheid, namelijk dat het hier de weergave van Pauls gedachten op het moment zelf betreft (het ik-toen). Dan zou het een uur geleden zijn sinds hij de trap op liep, gerekend vanaf het moment dat hij met Claire in het café staat. Dit is waarschijnlijker, aangezien het schrijven anders een uur na de gebeurtenissen plaats had moeten vinden en dat is onmogelijk. Ik heb het hier

specifiek over schrijven en niet over vertellen, omdat Paul op meerdere momenten op het fictio-  
nele karakter van het verhaal reflecteert (zie hiervoor ook de paragraaf Metalepsis in het boek).

Van zo'n reflectie vanuit het heden is sprake in hoofdstuk 34. In de eerste alinea (zin 1 t/m  
8) beschrijft hij (in de verleden tijd) hoe Claire ziek werd. In de volgende alinea begint hij met een  
reflectie in de tegenwoordige tijd:

Ik ga hier niet vertellen wat Claire mankeerde, dat is privé, vind ik. Het gaat nie-  
mand wat aan met wat voor ziekte je rondloopt, in elk geval is het haar zaak of ze  
daar iets over kwijt wil, niet de mijne. Laat ik ermee volstaan dat het geen levens-  
bedreigende ziekte was, daar was althans in eerste instantie geen sprake van.

Met deze reflecties in de tegenwoordige tijd overschrijdt de verteller mogelijk de drempels in het  
verhaal, zoals beschreven wordt in de paragraaf 'Metalepsis in het boek' die hierna volgt. Ook in  
hoofdstuk 9 is er sprake van reflecties in de tegenwoordige tijd op de avond, zoals in zin 71 t/m  
74:

Over dat bijschenken wil ik nog het volgende zeggen: ik heb gereisd, in vele landen  
heb ik in restaurants gezeten, maar nergens - en ik bedoel echt letterlijk nergens -  
wordt de wijn bijgeschonken zonder dat je daarom hebt gevraagd. Dat zien ze in die  
landen als onbeschoft. Alleen in Nederland staan ze om de haverklap aan je tafeltje,  
ze schenken je niet alleen bij, maar werpen ook nog eens peinzende blikken op de  
fles wanneer deze leeg dreigt te raken. 'Wordt het niet eens tijd om een nieuwe te  
bestellen?' dien je uit die blikken te lezen.

Paul deelt zijn ongenoegen over de Nederlandse restaurantcultuur met de lezer door het delen  
van deze gedachtes.

Het gevolg van deze reflecties in de tegenwoordige tijd is tweeledig. Aan de ene kant iden-  
tificeer je je als lezer eenvoudiger met Paul, omdat je zijn gedachtes kent en je hierdoor goed in  
hem kunt inleven. Aan de andere kant neem je de verhaalwereld waar terwijl je steeds Pauls me-  
ning daarbij kent. Het gevolg hiervan is dat het fictieve van de leessituatie benadrukt wordt: in  
plaats van dat alles via een externe vertelinstantie verteld wordt, worden de gebeurtenissen

voortdurend onderbroken door Pauls reflecties erop. Waar bij sommige lezers de gebeurtenissen in een boek normaliter als een film voor hun ogen worden afgespeeld, is dat met zo'n nadrukkelijk aanwezige vertelinstantie als Paul moeilijker, omdat deze steeds informatie deelt die niet als een film afgespeeld kan worden.

Een ander aspect waardoor de vertelinstantie zich onderscheidt, is zijn specifieke gedachtegang over bepaalde onderwerpen. Zo lijkt hij een obsessie te hebben met het begrip 'normaal'. Dit komt terug in zin 88 van hoofdstuk 2, als Paul zich voorstelt dat er iets met meisjes aan de hand zou zijn (in plaats van het daadwerkelijke gebeuren): "Iets met meisjes... wat zou dat heerlijk zijn, heerlijk normáál, het gewone pubergedoe." Dit komt onder andere terug in hoofdstuk 34, als Paul zijn favoriete moment van de dag beschrijft (zin 77 t/m 81):

Ik hoorde ouders van vriendjes van Michel weleens verzuchten dat ze na een lange drukke dag zo'n behoefte hebben aan 'een moment voor zichzelf'. Eindelijk lagen de kinderen in bed, en dan brak dat magische moment aan, geen minuut eerder. Ik heb dat altijd raar gevonden, bij mij begon dat moment voor mezelf altijd al veel eerder. Wanneer Michel thuiskwam uit school bijvoorbeeld, en alles normaal was. Ook mijn stem die hem vroeg wat hij op zijn boterham wilde, klonk in de eerste plaats normaal.

Zeker uit het tweede fragment, waar Paul zichzelf expliciet vergelijkt met andere ouders, blijkt deze steeds terugkerende hang naar het 'normale'. Hieruit blijkt dat de vertelinstantie zijn blik op de werkelijkheid uit in het boek: in het wereldbeeld van de vertelinstantie wordt 'normaal' gezien als iets zeer positiefs.

De vertelinstantie in het boek valt te typeren als een homodiëgetische ik-verteller, die sterk aanwezig is in de hoofdstukken. Hij manifesteert zich bijvoorbeeld door zijn veelvuldige reflecties vanuit het heden op de vertelde gebeurtenissen. Er bestaat enige afstand tussen het vertelheden en de gebeurtenissen, maar hoe groot is niet precies duidelijk. Bovendien laat de vertelinstantie zijn obsessies (met 'normaal zijn') steeds terugkeren in zijn uitingen.

## Focalisatie in de film

Ik heb de sequentie "Claire belt Michel" gekozen om de focalisatie in de film te analyseren (zie



bijlage 2). Focalisatie houdt de verhouding tussen het waargenomen object en degene die waarneemt in. De focalisator is degene die waarneemt, en door wiens 'bril' de lezer of kijker (delen van) het verhaal waarneemt. Men kan focalisatie analyseren door kijkende personages en shots of zinnen die duidelijk door één van de personages in de verhaalwereld worden waargenomen te analyseren. Het is daarbij belangrijk na te gaan wie de focalisator in het verhaal is.

Er zijn negen shots in deze sequentie aan te wijzen als point-of-view shots (shots 6, 44, 47, 48, 49, 50, 52, 53 en 60) en er zijn twee grensgevallen (shots 48 en 52) (zie bijlage 2). Alle point-of-view shots die zeker als zodanig te categoriseren zijn, tonen (delen van) Claires gezicht. De twee grensgevallen tonen Pauls gezicht – deze zal ik in een aparte alinea analyseren. In alle point-of-view shots lijkt de camera de perceptie van het kijkende personage te vervangen.



**Figuur 1.** Tijdscode 01:09:03, sequentie CbM, shot 6. Claire kijkt Paul aan (en daarbij recht in de camera).

In het zesde shot bijvoorbeeld, waarin Claires ogen te zien zijn, kijken deze richting de camera. De camera is zo de plaatsvervanger van Pauls ogen, waar Claire recht in kijkt als ze tegen hem praat. Vier van de negen point-of-view shots worden dan ook direct voorafgegaan door een shot van een kijkende Paul of Claire (zie shot 5&6, 48&49, 51&52 en 59&60 in bijlage 2). Eén van de point-of-view shots wordt juist direct gevolgd door een shot van een kijkende Paul (zie shot 47&48). In shot 44 wordt duidelijk dat het om Pauls waarneming gaat, omdat je hem in shot 42 al ziet kijken. Shot 43 toont weliswaar dat Claire op de toetsen van haar mobiel drukt met een blikrichting naar links, maar omdat zij ook in shot 44 weer in beeld is, is het aannemelijk dat het hier om Pauls waarneming gaat. Shot 50 wordt direct gevolgd door een subjectief point-of-view shot (shot 49). Omdat het onderwerp en de blikrichting van shot 49 en 50 gelijk zijn en het enige verschil bestaat uit een kleiner wordende camera-afstand, staat vast dat ook hier Pauls waarneming wordt getoond. Shot 53, ten slotte, wordt ook gevolgd door een shot waarin Paul kijkt (shot 55). Omdat shot 54 ook

Claire toont, is het aannemelijk dat het Paul is die in beide shots naar haar kijkt. In de meeste gevallen gaat het hierbij om point-of-view shots die de waarneming van Paul tonen. Hierop zijn twee uitzonderingen: shot 48 en 52. Beide tonen Paul, gezien met Claires blik. Hieruit blijkt dat Paul in het algemeen de focalisator is, slechts enkele keren afgewisseld door Claire.

Naast de (al dan niet) point-of-view shots zijn er nog enkele opvallende shots: de *extreme close-ups*. Dit zijn er zeven in totaal (shots 6, 47, 48, 49, 51, 53 en 59). Vijf hiervan zijn point-of-view shots (6, 47, 48, 49 en 53). Eén is een shot van een kijkende Paul die aan één van de point-of-view shots vooraf gaan (shot 59). Het overige shot (51) volgt vlak na point-of-view shots (shot 51 volgt kort na shot 49, met alleen een *big close-up* van hetzelfde onderwerp ertussen). Alle *extreme close-ups* zijn dus op de één of andere manier verbonden met de point-of-view shots.

Waar in de *extreme close-ups* vooral (delen van) Claire te zien zijn, is de camera-afstand tot Paul over het algemeen kleiner in deze sequentie. Het is niet duidelijk terug te zien in de shot list omdat beide shots nog binnen de *range* van *close-up* vallen, maar in het gesprek tussen Claire en Paul is de camera-afstand tot Paul duidelijk kleiner dan die tot Claire (zie figuur 2 en 3).



**Figuur 2.** Tijdscode 1:09:07, sequentie CbM, shot 7. Claire lacht naar Paul.



**Figuur 3.** Tijdscode 1:09:14, sequentie CbM, shot 8. Paul praat.

Een interpretatie van deze shot list wijst erop dat Paul de focalisator is in deze sequentie. Bijna alle point-of-view shots tonen zijn perceptie. Bovendien zijn er twee *extreme close-ups* van zijn ogen, die daarmee de nadruk leggen op het feit dat zijn waarneming wordt getoond. Wat daar ook de nadruk op legt is shot 48, waarin het door de camerabeweging naar voren in combinatie met de aanzwellende muziek lijkt alsof je Pauls hoofd in wordt getrokken (zie figuur 4 en 5).



**Figuur 4.** Tijdscode 1:11:09, shot 48 sequentie CbM. De camera komt dichterbij Paul.



**Figuur 5.** Tijdscode 1:11:13, shot 48 sequenti CbM. Door de camerabeweging wordt de kijker Pauls hoofd in getrokken.

Het logische gevolg daarvan is dat je ook zijn waarneming overneemt, wat ook gebeurt in shot 49 en 50. Dit wordt ondersteund door de observatie dat de camera-afstand tot Paul tijdens het gesprek over het algemeen kleiner is dan die tot Claire. Hierdoor voel je je meer betrokken bij Paul dan bij Claire. Deze observaties maken dat Paul als focalisator kan worden gezien in deze sequentie.

### **Focalisatie in het boek**

Ik heb de focalisatie in hoofdstuk 9 geanalyseerd (zie bijlage 5), omdat de inhoud van dit hoofdstuk (de vier belangrijkste personages zitten samen in het restaurant en voeren een gesprek) representatief is voor een groot deel van het boek.

Zoals uit de paragraaf 'Vertelinstantie in het boek' blijkt, is er sprake van een homodiëgetische verteller. Uit het Theoretisch kader blijkt dat er ook bij zo'n soort verteller onderscheid valt te maken tussen interne en externe focalisatie en dat is in dit hoofdstuk duidelijk terug te zien. In veel gevallen is er sprake van interne focalisatie, zoals zin 22 en 23: "Ik had op dat moment heel even opzij gekeken, naar Babette. Haar ogen achter de getinte brillenglazen waren op haar echtgenoot gericht, het was bijna niet te zien, maar ik wist zeker dat ze een wenkbrauw optrok toen hij zijn oordeel over de voorontkurkte wijn uitsprak." In zin 22 wordt expliciet benoemd dat Paul naar Babette kijkt, terwijl in zin 23 zijn waarneming en bijbehorende gedachten worden beschreven. Dit is een voorbeeld van interne focalisatie van het ik-toen (het 'ik' als personage in de verhaalwereld).

Daarnaast zijn ook voorbeelden van externe focalisatie van het ik-nu (het 'ik' dat als verteller terugkijkt op de avond) aan te wijzen. Dit is bijvoorbeeld het geval in zin 4: "Natuurlijk, ik weet

ook wel dat in de betere restaurants kwaliteit boven kwantiteit wordt gesteld, maar er zijn leegtes en leegtes.” De vertelinstantie vertelt hier wat hem opviel aan Claires bord. Hij doet dit in de tegenwoordige tijd, alsof hij terugkijkt op de avond. Hetzelfde speelt in zin 71 (en daarna): “Over dat bijschenken wil ik nog het volgende zeggen: ik heb gereisd, in vele landen heb ik in restaurants gezeten, maar nergens - en ik bedoel echt letterlijk nergens - wordt de wijn bijgeschonken zonder dat je daarom hebt gevraagd.” Ook hier filosofeert de vertelinstantie vanuit een positie achteraf (wat wordt benadrukt door het terloopse begin van de zin met “[o]ver dat bijschenken wil ik nog het volgende zeggen”) over iets wat er op de bewuste avond in het restaurant gebeurde.

Een tweede criterium, naast interne en externe focalisatie, is volgens Herman en Vervaeck de standvastigheid.<sup>59</sup> Wat opvalt in dit hoofdstuk is dat de focalisator altijd dezelfde is, namelijk Paul. Alle waarnemingen en percepties worden door hem gedaan. Dit wordt extra duidelijk als hij speculeert over een ander personage, zoals in zin 23 waarin hij Babette beschrijft: “Haar ogen achter de getinte brillenglazen waren op haar echtgenoot gericht, het was bijna niet te zien, maar ik wist zeker dat ze een wenkbrauw optrok toen hij zijn oordeel over de voorontkurkte wijn uitsprak.” Babettes waarnemingen worden hierbij niet gedeeld, dus wordt er ook geen zekerheid gegeven over het al dan niet optrekken van haar wenkbrauwen. Uit deze observaties blijkt dat er sprake is van een standvastige, interne focalisator: Paul.

## Metalepsis in de film

Ik heb een shotlist gemaakt van de scène “Aankomst Serge en Babette in het restaurant” om de metalepsis te analyseren (zie bijlage 2). Metalepsis houdt het doorbreken van de vierde wand in, waarbij de kijker of de lezer wordt aangesproken in. Hiervan is sprake als een personage iets tegen de camera (en daarmee tot de kijker) zegt, of zich in het boek tot de lezer richt. De drempel tussen het intra- en extradiëgetische verhaalniveau wordt zo doorbroken.

Er is in de geanalyseerde sequentie één shot waarbij sprake is van metalepsis en dat is shot 30 (zie figuur 6). Paul kijkt hierin richting de camera en zegt: “En ik, jammer genoeg, ik weet alles.” De kijker ziet (en hoort) hem deze tekst uitspreken, terwijl de andere personages dit niet horen. Dit blijkt uit het feit dat Babette (onscherp in beeld op de achtergrond) niet reageert of opkijkt als Paul praat, terwijl het verder stil is aan tafel en het doorbreken van deze stilte dus de aandacht

---

<sup>59</sup> Idem, 78.

zou moeten trekken. Bovendien gaat het om informatie van Paul die hij niet met de anderen wil delen, dus zou het inhoudelijk gezien moeilijk verklaarbaar zijn wanneer hij deze zin hardop uit zou spreken.



**Figuur 6.** Tijdscode 19:46. *Sequentie ASeB, shot 30.* Paul kijkt in de camera terwijl hij zegt dat hij alles weet.

Shot 30 onderscheidt zich van de voorafgaande shots door het feit dat je Paul *ziet* spreken. Pauls voice-over begint in shot 24. Paul werpt tegelijk met zijn vrouw een snelle blik op de menukaart, maar kijkt daarna de tafel rond. Zijn stem vertelt dat hij zijn tafelgenoten aankijkt als een pokerspeler die moet raden wat voor kaarten zijn tegenstanders in hun handen hebben. Ook in shot 25, waarin Serge in beeld is, is Pauls stem te horen. In shot 26 is te zien dat Paul zijn blikrichting verandert en nu richting Babette kijkt. De monoloog van Paul wordt vervolgd. Ook met een *medium close-up* van Babette in beeld (shot 27) is het Pauls stem die de kijker hoort. In shot 28 is te zien dat Paul weer een andere kant op kijkt, opnieuw zonder dat zijn lippen bewegen. Shot 29 toont een *medium shot* van Claire, opnieuw met Pauls voice-over op de audiotrack. Shot 30 is het eerste shot sinds de voice-over van Paul begon (in shot 24), waarop hij daadwerkelijk sprekend in beeld is.

Met dit shot wordt de vierde wand doorbroken: voor shot 30 was de kijker getuige van de gebeurtenis, waarbij hij mee kon luisteren met de gedachten van Paul. In shot 30 kijkt Paul echter recht de camera in (en kijkt de kijker daardoor recht aan) en wordt de kijker hardop informatie meegedeeld. Het intradiëgetische niveau (de verhaalwereld waarin het diner plaatsvindt) wordt hiermee doorbroken. Dit is maar van korte duur: shot 31 vindt op een andere locatie plaats, waardoor de vierde wand weer wordt opgetrokken.

Wát Paul zegt in shot 30 lijkt op wat hij in de shots ervoor vertelt. Een belangrijk verschil is dat hij het nu over zichzelf heeft in plaats van over één van zijn tafelgenoten. Bovendien is er een verschil in de hoeveelheid informatie die hij bespreekt. Serge weet 'iets', net als Babette. Claire

zou daarentegen 'niets' weten. Paul zelf weet echter 'alles'. De spanning die wordt opgebouwd doordat Paul eerst zijn tafelgenoten langs gaat om hun informatieniveau in te schatten, komt tot een climax als hij dit vergelijkt met hoeveel hijzelf weet. Deze climax komt tot uiting in de vorm doordat Paul recht de camera in kijkt en het zo aan de kijker vertelt. Het feit dat metalepsis slechts één keer plaatsvindt in deze sequentie draagt bij aan deze inhoudelijke climax: het is bijzonder en trekt daardoor de aandacht.

## Metalepsis in het boek

Ik heb het eerste hoofdstuk van de roman gekozen om te analyseren (hoofdstuk 1, zie bijlage 5), omdat hierin de toon wordt gezet wat betreft de relatie tussen intra- en extradiëgetische elementen in het verhaal. Daarnaast analyseer ik het hoofdstuk waarin Claire wordt opgenomen in het ziekenhuis (hoofdstuk 34), omdat ook hierin interessante dingen gebeuren op het gebied van overschrijdingen van verhaaldrempels (zie bijlage 7).

In het eerste hoofdstuk gebeurt vrijwel aan het begin al iets opvallends, namelijk in zin 2: "Ik ga niet zeggen welk restaurant, want dan zit het er de volgende keer waarschijnlijk vol met mensen die komen kijken of wij er ook weer zitten." De vertelinstantie spreekt over "mensen die komen kijken of wij er ook weer zitten", wat erop duidt dat er lezers zouden zijn (buiten het verhaal), die reageren op het vertelde en vervolgens de locaties binnen het verhaal (de verhaalwereld) kunnen bezoeken. De vertelinstantie lijkt hiermee te suggereren dat hij de werkelijkheid beschrijft, met daarin het restaurant dat de lezer kan bezoeken. Opvallend is dat de vertelinstantie wel lezers veronderstelt maar niemand in het bijzonder aanspreekt: er is geen sprake van een aanspreekvorm, alleen van een (mogelijke) beschreven reactie op het verhaal. Er worden echter wel concrete acties besproken, want deze "mensen" zouden de volgende keer naar het restaurant komen om te kijken of de personages zich daar ook bevinden. Het bijzondere in deze zin is dan ook dat zonder dat de lezer erkend wordt (er is immers geen aanspreekvorm), dezelfde lezer wel toegang heeft tot de verhaalwereld (of de werkelijkheid als deze beschreven wordt). De lezer die niet erkend wordt door de vertelinstantie, kan het vertelde verhaal toch lezen (of horen) en ernaar handelen.

Een tweede opvallende punt betreft het moment van schrijven en het moment van reageren. De vertelinstantie beschrijft dat mensen "de volgende keer" al zullen komen kijken of de personages in het restaurant zijn of niet. Dat is bijzonder, want de 'volgende keer' kan in de verhaal-

wereld snel plaatsvinden. Hoewel het een druk restaurant is, zullen de personages er waarschijnlijk binnen enkele maanden opnieuw uit eten kunnen gaan. Dat lijkt erop te duiden dat de lezers (die, zoals uit de vorige alinea blijkt niet aangesproken en/of erkend worden) de vertelinstantie op het moment van spreken/schrijven horen, of kort erna het verhaal lezen. Er wordt met de uitspraak “de volgende keer” in elk geval geen rekening gehouden met de benodigde tijd om het boek te laten redigeren, drukken en uit te geven. Hoewel de vertelinstantie met deze uitspraak aan de werkelijkheid refereert, houdt hij geen rekening met alle aspecten van deze werkelijkheid.

Net als in de tweede zin van het eerste hoofdstuk zijn er ook in hoofdstuk 34 enkele momenten waarop de vertelinstantie ‘extradiëgetisch commentaar’ levert: commentaar dat betrekking heeft op zaken buiten de verhaalwereld. Het eerste vindt plaats in zin 9 t/m 11:

Ik ga hier niet vertellen wat Claire mankeerde, dat is privé, vind ik. Het gaat niemand wat aan met wat voor ziekte je rondloopt, in elk geval is het haar zaak of ze daar iets over kwijt wil, niet de mijne. Laat ik ermee volstaan dat het geen levensbedreigende ziekte was, daar was althans in eerste instantie geen sprake van.

Met name in de eerste zin van dit fragment, zin 9, is duidelijk dat een onderscheid wordt gemaakt tussen “privé” en het verhaal. Met het woordje “hier” lijkt het medium, het boek zelf, bedoeld te worden. Door dit woordje wordt er een contrast geschetst met een eventueel ‘daar’, de verhaalwereld waarin zich iets afspeelde. De vertelinstantie doet over bepaalde aspecten van wat ‘daar’ gebeurde “hier”, op deze plek, in dit medium, geen uitspraken. “Hier” wordt verbonden met “privé”, waaruit blijkt dat de vertelinstantie niet alles deelt wat hij weet. Hij houdt informatie achter, omdat hij dit gepaster vindt.

Even later, in zin 60, levert de vertelinstantie opnieuw extradiëgetisch commentaar. Deze zin luidt als volgt: “Ik ga niet zeggen in welk ziekenhuis Claire lag.” Ook hierin gaat het om het niet (willen) delen van alle informatie, namelijk de naam van het ziekenhuis. Qua strekking lijkt deze zin sterk op zin 9, alleen mist het expliciete “hier”. Ook zin 60 wordt er namelijk een onderscheid gemaakt tussen informatie die de vertelinstantie bezit, maar niet deelt met de lezer. Hierdoor wordt het onderscheid tussen de intradiëgetische gebeurtenis en de vorm waarin deze informatie de lezer bereikt benadrukt. Deze vorm (het boek, het verhaal dat de lezer leest) kan dus onvolledige informatie bevatten, al naar gelang wat de vertelinstantie wil delen. Dit is uiteraard altijd het geval - de vertelinstantie kan nooit alles vertellen. In dit fragment wordt het echter expliciet ge-

maakt door het zinsdeel 'ik ga niet zeggen'.

Het derde moment waarop de vertelinstantie extradiëgetisch commentaar levert, is zin 63 t/m 64:

Ik heb geen zin om in details te treden over wat er allemaal misging in dat ziekenhuis, ik zou alleen iedereen die aan het leven hecht - zijn of haar eigen leven, of dat van een naaste of geliefde - met klem willen afraden om je daar ooit te laten opnemen. Dat is tegelijkertijd mijn dilemma: het gaat niemand wat aan in welk ziekenhuis Claire lag, aan de andere kant wil ik iedereen waarschuwen er zo ver mogelijk uit de buurt te blijven.

De vertelinstantie doet hier een duidelijke uitspraak over zijn doel: waarschuwen voor dit ziekenhuis. Dit veronderstelt een lezerspubliek dat deze waarschuwing kan lezen. Hiermee onderscheidt dit derde moment zich van de eerdere twee in hoofdstuk 34 door de 'positieve' erkenning van lezers (in tegenstelling tot het negatieve "niemand" uit zin 9): "iedereen (die aan het leven hecht - zijn of haar eigen leven, of dat van een naaste of geliefde)". Het lijkt hiermee op het aanspreken van "iedereen" in zin 2 van hoofdstuk 1. Er is in beide gevallen echter geen sprake van een directe aanspreekvorm. Dan had er bijvoorbeeld moeten staan: "Dus beste lezer, ga nooit naar het ziekenhuis waar Claire lag." De vertelinstantie blijft vanuit de 'ik' spreken: "ik zou (...) willen afraden", "mijn dilemma", "wil ik waarschuwen" (geciteerd uit zin 63 en 64). Er wordt daarmee wel geschreven over een ander niveau (dat waarin de "iedereen" zich bevindt die de vertelinstantie wil waarschuwen, of van wie hij wil voorkomen dat ze massaal naar het restaurant komen), maar de overgang naar dit niveau wordt nergens expliciet.

Uit deze analyse blijkt dat de vertelinstantie meerdere keren refereert aan lezers die het verhaal kunnen lezen en daarnaar kunnen handelen, maar deze nergens direct aanspreekt. Er bestaat bovendien een interessante verhouding tussen de plaats waar hij het verhaal vertelt (het "hier", het boek), locaties in de verhaalwereld en waar de lezers zich bevinden (in de werkelijkheid). Deze laatste twee lijken samen te vallen, waarmee de verteller het fictionele van het verhaal juist benadrukt.



## Conclusie

Uit deze analyses van de vertelinstantie, focalisatie en metalepsis blijken zowel overeenkomsten als verschillen tussen *Het Diner* en HET DINER. Ik zal deze per concept vergelijken, mijn onderzoeksvraag beantwoorden, de implicaties hiervan voor het vertelperspectief in boeken en films in het algemeen beschrijven en ten slotte reflecteren op dit onderzoek en mogelijk vervolgonderzoek.

De vertelinstantie manifesteert zich zowel in het boek als de film duidelijk. In de film gebeurt dit met name op het geluidsspoor door de voice-over, terwijl de vertelinstantie zich in het boek vooral uitdrukt door de toegevoegde reflecties op gebeurtenissen in het restaurant. In zowel het boek als de film hebben deze tot gevolg dat de kijker/lezer zich eenvoudig kan identificeren met Paul, maar ook dat deze de gebeurtenissen in het verhaal waarneemt met Pauls mening in gedachten. Een belangrijk verschil is dat er in het boek sprake is van een ik-vertelsituatie, waarbij de vertelinstantie zich altijd in de verhaalwereld bevindt. In de film is dit bij de verteller op het geluidsspoor duidelijk, maar bij die op het beeldspoor niet. Er zijn meer objectieve shots waarin de vertelinstantie zich niet meteen manifesteert, terwijl de 'ik-figuur' in het boek altijd nadrukkelijk aanwezig is. In het boek bestaat er bovendien een duidelijk verschil tussen het vertelheden en het moment waarop de gebeurtenissen in het verhaal zich afspeelden. In de film speelt zich daarentegen op één moment in de tijd af, waarbij de vertelinstantie toelichtingen geeft. In beide media is er sprake van flashbacks.

Ik heb het tweede concept, de focalisatie, op vergelijkbare wijze aangetroffen in het boek en de film. In beide gevallen is er sprake van één (vrij) standvastige focalisator: Paul. Bijna alle waarnemingen worden gedaan door één personage, dat zich bovendien ook in de verhaalwereld bevindt. In de film wordt er daarnaast ook een enkele keer gefocaliseerd door een ander personage (Claire), al komt dit niet vaak voor. In het boek is er bovendien sprake van twee soorten focalisatie: interne en externe: waarnemingen door het ik-toen en door het ik-nu. In de film is dit onderscheid ook te zien: er zijn zowel subjectieve shots, waargenomen door de ogen van Paul of Claire, als objectieve shots, waargenomen door de beeldverteller. Waar interne focalisatie in het boek soms wordt geduid door zinsdelen als 'ik weet', 'ik zie' of 'ik herinner me', is er in de film soms sprake van point-of-view shots van Paul. Op andere plaatsen is het onderscheid moeilijker te maken. Een belangrijk aspect van de focalisatie, dat Paul in de meeste gevallen de focalisator is, is in beide media echter duidelijk zichtbaar.

Het derde en laatste concept, metalepsis, trof ik in beide media op andere wijze aan. In de film is het duidelijk dat de vierde wand wordt doorbroken als Paul recht in de camera kijkt en zich

daarmee tot de kijker wendt, terwijl de andere personages om hem heen hem niet horen. In het boek is er daarentegen niet echt sprake van metalepsis, omdat de lezer niet expliciet wordt aangesproken en de verhaalniveaus niet worden doorbroken. Er is echter wel iets bijzonders aan de hand, omdat de vertelinstantie ervan uitgaat dat de lezers de verhaalwereld kunnen betreden. Hierin schuilt een belangrijk verschil met de film: waar het in de film voor de personages mogelijk is om naar de extradiëgetische verhaalwereld te verwijzen (zoals Paul doet als hij de kijker aanspreekt in shot 30), lijkt het in het boek juist mogelijk te zijn voor lezers om de intradiëgetische wereld te betreden.

Om mijn onderzoeksvraag te beantwoorden: uit deze vergelijkingen blijkt dat het geheel van het vertelperspectief op verschillende manieren tot uiting komt in *Het Diner* en HET DINER. Sommige aspecten komen duidelijk overeen, zoals de verteller op het geluidsspoor met de vergelijkbare vertellersstem in het boek. De vertelinstantie heeft daardoor zowel in boek als in film een duidelijke stem. In de film is de vertelinstantie echter gelaagder dan in het boek, omdat deze ook uit een verteller op het beeldniveau bestaat. Deze gedroeg zich in HET DINER objectiever en verzwakte daardoor het subjectieve effect van de verteller op het geluidsspoor in enige mate. Op het gebied van focalisatie zijn er veel overeenkomsten aan te wijzen: in zowel het boek als de film is Paul dé focalisator. In de film deelt hij deze positie als focalisator echter met Claire, zij het in mindere mate. Op het gebied van metalepsis zijn er duidelijkere verschillen aan te wijzen tussen boek en film: in een film is het onmogelijk om de vierde wand te doorbreken zonder de kijker aan te spreken. De vierde wand bevindt zich namelijk op de plaats van de camera, en door deze wand te doorbreken kijkt het personage altijd in de camera. Hierdoor wordt de kijker altijd geadresseerd. In een boek heeft het doorbreken van de vierde wand niet direct een aanspreekvorm van de kijker tot gevolg, omdat dit een extra stap vereist (namelijk het noemen van 'de lezer'). De vierde wand kan bijvoorbeeld ook doorbroken worden door een reflectie op het schrijf- of vertelproces, metafictioneel, zoals in *Het Diner* het geval is. In beide media is er echter aandacht voor het doorbreken van de vierde wand.

In het algemeen zou ik kunnen zeggen dat de vertelinstantie zich in beide media duidelijk kan manifesteren, als er zoals in dit geval met een voice-over in de film wordt gewerkt. Deze techniek wordt vaak als niet-filmisch gezien, maar het effect dat ermee bereikt wordt lijkt op dat van het boek. Doordat de vertelinstantie in de film gelaagder is (en uit zowel een verteller op het beeld-

spoor als uit één op het geluidsspoor bestaat) zijn er meer mogelijkheden voor de vertelinstantie om zich uit te drukken. Focalisatie kan verraderlijk eenvoudig in te voegen zijn in beide media. Zowel point-of-view shots in films als de letterlijke weergaves van gedachten of waarnemingen in boeken zijn naadloos in te voegen, waardoor het wereldbeeld dat uit de roman of de film spreekt zo subtiel is dat het nauwelijks als subjectief ervaren wordt. Wat metalepsis betreft: het doorbreken van de vierde wand komt in de film heftiger over. Het is duidelijk aanwijsbaar en valt direct op, ook bij de eerste vertoning. Dit effect kan minder worden als deze procedé vaker in wordt gezet (zoals nu het geval is bij *HOUSE OF CARDS*). In het boek zijn er meer mogelijkheden en nuances om de lezer aan te spreken: letterlijk of niet letterlijk, met vage termen als 'iedereen' of 'niemand' en dergelijke. Waar er in de film twee opties zijn: de kijker negeren (en daarbij de vierde wand gesloten houden) óf deze direct aanspreken, zijn er in een boek veel meer opties de lezer bij het verhaal te betrekken.

Dit onderzoek is uitgevoerd door slechts een casus (bestaande uit een boek en een film) te analyseren. Om meer gegronde uitspraken over het vertelperspectief te doen, zou het nodig zijn om meerdere boeken en adaptaties te onderzoeken. Daarbij zou het interessant zijn om ook andere adaptaties dan films te onderzoeken. Ik ben bijvoorbeeld benieuwd naar de eigenschappen van het vertelperspectief in toneelstukken, of in games.

Een andere beperking van dit onderzoek bestaat uit het feit dat ik niet naar de gehele film en het gehele boek heb gekeken, maar slechts naar bepaalde hoofdstukken en sequenties. Uiteraard kwamen bijvoorbeeld de metalepsis in de film ook in andere sequenties voor, maar niet in allemaal. Door een keuze te maken voor één sequentie waarin deze wél voorkwam, heb ik me in enige mate schuldig gemaakt aan *cherry picking*: het alleen gebruiken van de delen van het onderzoeksmateriaal die relevant zijn voor de onderzoeksvraag of hypothese. Ik denk dat dit bij mij meevalt, omdat het geen eenmalig verschijnsel was waarvan ik pretendeerde dat het vaker voorkwam. Toch denk ik dat het onderzoek sterker zou zijn geweest als ik de gehele film en het gehele boek had kunnen analyseren, waardoor de verhouding/mate van verschijnen van elk concept duidelijker naar voren was gekomen. Ondanks deze beperkingen hoop ik dat ik met dit Eindwerkstuk een steentje bij heb kunnen dragen aan het debat over adaptaties en de verschillende eigenschappen van media.

## Literatuurlijst

- Bal, Mieke. *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*. Muiderberg: Coutinho, 1980.
- Bluestone, George. *Novels Into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957.
- Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Education, 2013.
- Bordwell, David. "The Grand Budapest Hotel: Wes Anderson takes the 4:3 challenge." Gepubliceerd op 26 maart 2014. <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/03/26/the-grand-budapest-hotel-wes-anderson-takes-the-43-challenge/>. Bezocht op 20 juni 2017.
- Boven, Erica van en Gillis Dorleijn. *Literair Mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2013.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Londen: Cornell University Press, 1978.
- Chatman, Seymour. "What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)." *Critical Inquiry* 7, no. 1 (1980): 121-40. <http://www.jstor.org/stable/1343179>.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1990.
- Het Diner*. Geregisseerd door Menno Meyjes. Nederland: Dutch FilmWorks, 2013. DVD.
- Eigenraam, Anouk. "Critici over Het Diner: omslachtig etentje waarvan je al weet wat je krijgt." *NRC*, 7 november 2013. <https://www.nrc.nl/nieuws/2013/11/07/critici-over-het-diner-omslachtig-etentje-waarvan-je-al-weet-wat-je-krijgt-a1480289>. Bezocht op 20 juni 2017.
- Herman, Luc en Bart Vervaeck. *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Brussel: VUBPress, 2005.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2012.
- Koch, Herman. *Het Diner*. Amsterdam: Ambo Anthos, 2009.
- Moorman, Mark. "Voor een thriller is Het Diner te omslachtig (\*\*\*)" *Het Parool*, 6 november 2013. <http://www.parool.nl/kunst-en-media/voor-een-thriller-is-het-diner-te-omslachtig~a3539945/>. Bezocht op 20 juni 2017.
- Ruyters, Jann. "Gruwelijk misdrijf bezorgt niet het vereiste kippenvel." *Trouw*, geen datum, <https://www.trouw.nl/home/gruwelijk-misdrijf-bezorgt-niet-het-vereiste-kippenvel~a36c5944/>. Bezocht op 20 juni 2017.

Smit, Floortje. "Het diner." *De Volkskrant*, 7 november 2013.

<http://www.volkskrant.nl/recensies/het-diner~a3864426/>. Bezocht op 20 juni 2017.

Sorlin, Sandrine. "Breaking the fourth wall: The pragmatics of the second person pronoun in *House of Cards*." In *The Pragmatics of Personal Pronouns*, samengesteld door Laure Gardelle en Sandrine Sorlin, 125-145. Amsterdam: John Benjamins Publishing 2015.

Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." In *Film Adaptation*, samengesteld door James Naremore, 54-76. Londen: Althone, 2000.

Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." In *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, samengesteld door Robert Stam en Alessandra Raengo, 1-52. Maiden, MA: Blackwell, 2005.

Verstraten, Peter. *Handboek filmnarratologie*. Nijmegen: Vantilt, 2008.

## Bijlage 1: Sequentieanalyse HET DINER

Film: HET DINER, geregisseerd door Menno Meyjes, A-Film Benelux, 2013. Duur: 85 minuten.

Afkortingen:

P. = Paul

C. = Claire

M. = Michel

S. = Serge

B. = Babette

R. = Rick

F. = Faso (bijnaam van Beau)

#	Titel	Tijdsduur	Inhoud	Afbakening op basis van
0	Openingstitels	0:00:00 – 0:00:25	Openingstitels	Openingstitels
1	Gevecht bij de schooldirecteur	0:00:25 – 0:07:37	<p>a) Een situatieschets van het restaurant (dat nog leeg is) en de voorbereidingen die getroffen worden voor 's avonds. Pauls stem vertelt over geluk in het algemeen en deelt mee dat zijn broer een reservering heeft gemaakt in het restaurant voor die avond.</p> <p>b) <b>Flashback 1:</b> Titels '18 maanden eerder'. Paul is in het kantoor van de schooldirecteur, Michel wacht buiten. Een discussie over het ontslag van Paul mondt uit in een gevecht, tot Michel tussenbeide komt.</p>	Introductie personages: Paul (en in mindere mate Michel). Ook speelt het zich af op een ander moment in de tijd (18 maanden eerder).
2	Vorbereidingen op het etentje	0:07:38 – 0:14:28	Titels 'Heden', thuis. Claire en Paul maken zich klaar voor het etentje. Ze hebben seks, maar worden gestoord door Michel. C. loopt met hem mee naar beneden om naar zijn fiets te kijken, P. kijkt stiekem toe. Vervolgens fietsen C. en P. weg, naar het restaurant. Op de pont spreken ze over M.: C. maakt zich zorgen over hem.	Ander moment in de tijd: heden  Nieuwe locaties: thuis (en daarna onderweg)

#	Titel	Tijdsduur	Inhoud	Afbakening op basis van
3	Claire en Paul komen aan in het restaurant	0:14:28 – 0:17:40	In het restaurant spreken C. en P. over de medicijnen, die hij gestopt is te nemen. De gerant biedt hen olijven aan.	Nieuwe locatie: restaurant Nieuw personage: de gerant
4	Aankomst Serge en Babette in het restaurant	0:17:40 – 0:23:06	Serge en Babette (Pauls broer en schoonzus) komen binnen. Als Paul vertelt over zijn broers handdruk, volgt <b>flashback 2</b> (7 seconden) van Serge die handen drukt. Ze stellen het bespreken van de kinderen uit. Paul vertelt de camera dat hij alles al weet. <b>Flashback 3</b> volgt (1.5 minuut): terwijl M. en C. beneden bij de fiets zijn, loopt P. M.'s kamer in en bekijkt hij op zijn telefoon een filmpje. Als M. binnenkomt, stopt P. de telefoon in zijn zak. De gerant brengt het aperitief, waar P. tegen protesteert. C. belt M. en de telefoon gaat over in P.'s broekzak. In <b>flashback 4</b> (negen seconden) of op hetzelfde moment op een andere locatie rent M. thuis scheldend de trap op. Het voorgerecht wordt gebracht.	Introductie personages: Serge en Babette

#	Titel	Tijdsduur	Inhoud	Afbakening op basis van
5	Koetjes en kalfjes in het restaurant	0:23:06 – 0:29:48	<p>Het restaurant is kort van buitenaf in beeld. Het gesprek tussen B., S., C. en P. gaat over de sportschool, sporten en films. Er zijn veel korte flashbacks, afgewisseld met close-ups van P. in het restaurant. <b><u>Flashback 5</u></b> (6 seconden) toont twee donkere figuren van de achterkant die tussen glasscherven richting het pinhokje lopen. <b><u>Flashback 6</u></b> (3 seconden) toont dat één van de twee de ander naar binnen duwt en het filmt. In <b><u>flashback 7</u></b> (10 seconden) is te zien dat één jongen de ander filmt in het pinhokje, terwijl ze discussiëren over de uitspraak van 'Lady Bang'. Het gesprek gaat over films en Beau, de pleegzoon van S. en B. <b><u>Flashback 8</u></b> (7 seconden) toont S., B. en Beau op het vliegveld. Meteen daarna vertelt <b><u>flashback 9</u></b> (6 seconden) de herkomst van Beau. Opnieuw is het jonge gezin te zien op het vliegveld (<b><u>flashback 10</u></b>, 13 seconden). Vervolgens zijn B., Rick (de biologische zoon) en F. te zien terwijl ze naar buiten kijken, waar het sneeuwt (<b><u>flashback 11</u></b>, 22 seconden). <b><u>Flashback 12</u></b> (31 seconden) toont het gezin van S, B, Faso en Rick. Een close-up van Babette in het restaurant volgt. Daarna is <b><u>flashback 13</u></b> te zien waarin het gezin aan het eten is, S. en R. over Syrië praten en F. opstaat en zijn eten weggooit (31 seconden). Er vindt een incident plaats met de wijnfles in het restaurant.</p>	Afbakening aan het begin door het establishing shot, aan het einde door wisseling locatie (zonder flashback)



#	Titel	Tijdsduur	Inhoud	Afbakening op basis van
6	Onderbreking om handtekening	0:29:48 – 0:35:00	P. kijkt op de wc het filmpje terug van de telefoon. Hij ontmoet een andere gast uit het restaurant en ze spreken elkaar over het vragen van een handtekening aan S. Als P. terugkomt aan tafel, loopt B. boos naar buiten. Het gesprek tussen P. en S. komt op de kinderen en dan zorgt P. dat ze gestoord worden door de gast van de wc. P. voert een gesprek met M. door M.'s telefoon.	Nieuwe locatie: wc (daarna weer het restaurant)
7	Michel als schuldige	0:35:00 – 0:42:30	<b>Flashback 14</b> (2.14 minuten): Thuis zitten C. en P. op de bank en zien ze de beelden van de bewakingscamera's in een tv-programma. C. herkent M. niet. P.'s stem spreekt over zijn taak in het gezin, namelijk het geluk te behouden. M. fietst naar het restaurant. Hij spreekt P. daar, die hem confronteert met zijn daad. P. wordt boos, maar neemt daarna toch de schuld op zich. <b>Flashback 15</b> (3.06 minuten): thuis zit P. met een zonnebril op. M. is nog klein. Ze gaan naar de fietsenmaker omdat M. daar een bal door de ruit heeft geschopt. Er ontstaat ruzie tussen P. en de fietsenmaker: P. bedreigt hem met een fietspomp. M. vertelt het bij thuiskomst aan C., die hem meeneemt om kleren te gaan kopen.	Nieuwe locatie: thuis

#	Titel	Tijdsduur	Inhoud	Afbakening op basis van
8	Faso blijkt de neven te chanteren	0:42:30 - 0:46:10	Bij het restaurant gaat het gesprek tussen M. en P. verder. Faso blijkt het filmpje op internet te willen zetten en R. en M. te chanteren. P. biedt aan hem af te kopen. C. komt er ook bij. Ze knuffelt M. en vertelt over R.'s bekentenis. Binnen in het restaurant gaat het gesprek over kreeft.	Ander moment in de tijd: heden  Nieuwe locatie: buiten het restaurant
9	De feiten	0:46:10 – 0:55:03	Het dessert wordt gebracht, waarover ruzie ontstaat tussen B. en S. Het gesprek gaat over de kinderen. Er wordt afgewisseld tussen het restaurant en verschillende flashbacks van R., M. en F. in het pinhokje. In <b>flashback 16</b> zijn de jongeren gedurende 11 seconden te zien terwijl ze afspreken om nog iets te gaan drinken. In <b>flashback 17</b> (9 seconden) vinden de jongens een dakloze in het pinhokje en bespreken ze of ze ergens anders heen zullen gaan of niet. Tijdens de <b>flashback 18</b> (10 seconden) gaat Faso weg, omdat het hem niet aanstaat. In <b>flashback 19</b> is R. te zien, die F. probeert tegen te houden maar hier niet in slaagt. In <b>flashback 20</b> is te zien dat R. en M. erachter komen dat de dakloze een vrouw is en haar trappen (8 seconden). In <b>flashback 21</b> is te zien hoe M. de dakloze imiteert en in een afvalcontainer klimt om er iets uit te halen. In de twee seconden durende <b>flashback 22</b> is de kreunende dakloze te zien die een vuilniszak tegen zich aan geworpen krijgt. In <b>flashback 23</b> (7 seconden) zijn de beel-	Narratieve eenheid: tijdens het dessert lopen de spanningen hoog op. In d

#	Titel	Tijds- duur	Inhoud	Afbakening op basis van
			<p>den van de bewakingscamera te zien waarop de jongens de dakloze mishandelen met meubels. In <b><u>flashback 24</u></b> (7 seconden) zijn close-ups van de dakloze en M.'s gezicht te zien als hij erachter komt dat het een vrouw is. In <b><u>flashback 25</u></b> (5 seconden) is te zien hoe één van de jongens een aansteker aansteekt. C. verdedigt tijdens het gesprek de kinderen: het zou een ongeluk zijn. Ze beschuldigt S. ervan om de zaken heen te lopen. De stem van P. filosofeert over de dakloze. Ten slotte volgt <b><u>flashback 26</u></b> van P. (50 seconden) die in een internetcafé de bewakingsbeelden bekijkt. De beelden lopen nu verder door dan eerst, ook de explosie is te zien.</p>	

#	Titel	Tijdsduur	Inhoud	Afbakening op basis van
10	Wat doen we nu?	0:55:04 – 1:02:26	Na een establishing shot van Amsterdam vertelt S. dat hij zich terugtrekt als lijsttrekker. B. is het er niet mee eens. De stem van P. praat over concentratie/tijd/geluk. <b>Flashbacks 27 en 28</b> volgen van P., C. en M. in het verleden, terwijl ze samen Twister spelen (25 seconden) en C. M.'s haar borstelt (6 seconden). Meteen daarna is <b>flashback 29</b> te zien van 15 seconden met een close-up van P.'s gezicht voor een filkkerend beeldscherm, waarop de bewakingsbeelden te zien zijn. P.'s gezicht vervaagt terwijl de bewakingsbeelden steeds duidelijker worden. In het restaurant denkt C. dat de commotie over zal waaien. S. zegt dat hij zijn aftreden morgen bekendmaakt op een persconferentie. C. belt aan tafel met M. P.'s stem zegt dat het een toneelstukje is. S. belt met de ministerpresident. C. vindt dat de kinderen nog jong zijn. P.'s stem zegt dat ze empathie mist.	Afbakening aan het begin door het establishing shot, aan het einde door wisseling locatie (zonder flashback).

#	Titel	Tijdsduur	Inhoud	Afbakening op basis van
11	Gesprek Babette en Paul op de wc	1:02:26 – 1:08:08	P. bekijkt in de wc het filmpje 'Lady Bang', waarop te zien is dat M. R. dwingt 'Lady Bang' te roepen voor het bewegingsloze lichaam van de dakloze. P. beseft dat de dakloze ook een mens was. In <b>flashback 30</b> (33 seconden) is de dakloze te zien, terwijl ze wegkruipt voor de jongens. B. komt de wc in. P. vertelt dat hij denkt dat C. M. een alibi verschaft door te doen alsof ze hem belde. B. stelt voor om vreemd te gaan, maar P. gaat er niet op in. Ze zegt dat M. en R. met F. gaan praten over de chantage. P. erkent dat M. R. koeioneerde en uitdaagde tijdens de misdaad.	Nieuwe locatie: wc
12	Claire belt Michel	1:08:09 – 1:11:56	Het restaurant is van de buitenkant te zien. S. en B. gaan weg. P. vraagt C. hoe lang ze al wist van M.'s schuld. Ze zegt dat hij het haar al vertelde op de avond zelf. P. confronteert C. met het verschaffen van een alibi. Ze vertelt dat M. en R. vanavond F. op andere gedachten gaan brengen. P. schrikt hiervan en dwingt haar M. op te bellen om het plan af te blazen. Dat doet ze.	Afbakening aan het begin door het establishing shot. Narratieve eenheid: gesprek tussen C. en P.

#	Titel	Tijdsduur	Inhoud	Afbakening op basis van
13	Paniek!	1:11:57 – 1:16:28	Het licht in het restaurant gaat uit. P. is in de parkeergarage: C. heeft S. verwond. B. komt er ook bij en ontfermt zich over S. P. leent S.'s auto en rijdt weg, voorbij C., om de kinderen te gaan zoeken. In <b>flashback 31</b> is te zien (3 seconden) van M. die de dakloze schopt. F. rent in het bos, bloedend, in de regen. P. laat een voicemail achter dat de jongens hem terug moeten bellen. In <b>flashback 32</b> (2 seconden) is het dode lichaam te zien van de dakloze (hetzelfde shot als P. in de wc bekeek). P. komt een dakloze tegen. Hij probeert hem te waarschuwen en laat geld achter.	Afbakening aan het begin door nieuwe locatie (parkeergarage). Inhoudelijk komen de gebeurtenissen tot een climax.
14	Michel komt thuis	1:16:28 – 1:20:46	P. en C. zijn thuis. C. wist het voicemailbericht (het bewijs dat ze M. niet echt belde aan tafel in het restaurant). P. gaat naar boven. C. wacht beneden op M. Hij komt thuis, gewond. P. kijkt van boven toe en sluit zich daarna op in zijn kamer. C. en M. willen met hem praten, maar hij doet niet open. Hij kijkt naar een foto van hen drieën tot zijn telefoonscherm zwart wordt.	Nieuwe locatie: thuis. Narratieve eenheid: afloop verhaal, inzicht P.
E	E	1:20:47 – 1:24:34	Eindtitels	Eindtitels

## Bijlage 2: Analyse sequentie “Aankomst Serge en Babette in het restaurant” (afgekort als ASeB)

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
1	2	Claire kijkt richting de ingang van het restaurant.	Harde cut	CU	Handheld	Speech	Claire: “Ze zijn er.”	Claire kijkt naar rechts.
2	2	Paul houdt zijn handen voor zijn ogen.	Harde cut	MCU	Handheld	Speech	Paul: “Ik kijk niet, ik kijk niet, ik kijk gewoon niet.”  Claire: “Nou, ik vertel het je wel hoor.”	Paul kijkt naar links.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
3	2	Claire praat.	Harde cut	MS	Handheld	Speech	Claire: "Er wordt als knipmessen gebogen..."	Claire kijkt naar rechts.
4	2	Paul kijkt Claire aan.	Harde cut	CU	Handheld	Speech	Claire: "... er is een man bijgekomen met een witte col..."	Paul kijkt naar links.



Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting pratend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
5	7	De restauranteigenaar loopt voor Serge en Babette uit. Serge komt, terwijl hij de handen van andere gasten schudt, richting het tafeltje. Babette komt achter hem aan. Ze draagt een zonnebril en veegt iets uit haar oog weg.	Harde cut	LS	Handheld	Speech Noise: geroezemoes	Claire: "...dat lijkt me de eigenaar. Dan komen ze hierheen. Jezus!"  Paul: "Wat?"  Claire: "Het lijkt wel of Babette gehuild heeft!"  Paul: "Hij doet toch geen handtekeningen hè?"	-
6	3	Paul wrijft met zijn handen over zijn voorhoofd.	Harde cut	CU	Handheld	Speech Noise: geroezemoes	Paul: "Gehuild? Oh Jezus... Het loopt helemaal uit de hand."	Paul kijkt naar links.
7	2	Claire buigt zich naar Paul toe.	Harde cut	MS	Handheld	Speech Noise: geroezemoes	Claire: "Wat loopt uit de hand? Paul, wat loopt uit de hand?"	Claire kijkt naar rechts.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting pratend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
8	5	Paul praat (zonder richting Claire te kijken).	Harde cut	CU	Camera rijdt naar achteren, handheld	Speech Noise: geroezemoes	Paul: "Nou, die hele race om het premierschap. Dat gaat altijd ten koste van het familiegeeluk."	Paul kijkt naar links.
9	12	Babette loopt achter de handenschuddende Serge en glimlacht slechts één keer.	Harde cut	MCU	Camera draait naar rechts	Speech Noise: geroezemoes	Serge: "Frans!"	Serge kijkt naar links.
10	2	Serge begroet de chefkok, die achter een glazen wand in de keuken staat.	Harde cut	MLS	-	Speech Noise: geroezemoes, gekletter van bestek	Serge: "Chef! Fijne dingen maken, hè?"	-
11	5	Babette begroet Paul met drie zonen.	Harde cut	MS	Camera rijdt naar achteren, handheld	Speech Noise: geroezemoes	Babette: "Hai! (...) Nou, je ziet er goed uit."	Babette kijkt naar rechts.
12	2	De chefkoks in de keuken kijken naar links.	Harde cut	MLS	-	Speech Noise: geroezemoes	Paul: "Oh, meen je dat nou? Ik voel me juist een	Paul kijkt naar links.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
							beetje wankel."	
13	2	Babette praat tegen Paul, terwijl Serge hem een hand geeft.	Harde cut	MS	Handheld	Speech Noise: geroezemoes	Babette: "Nou, je ziet er niet wankel uit hoor." Serge: "Paul." Paul: "Serge."	Babette kijkt naar rechts, Serge naar rechts en Paul naar links.
14	1	Serge wijst naar de tafel terwijl hij om zich heen kijkt. De andere drie, Babette, Claire en Paul, staan om hem heen.	Harde cut	MLS	-	Speech Noise: geroezemoes	Serge: "Wat zitten we raar in het midden?"	Serge kijkt naar links.
15	4	Serge, Babette en Claire staan tegenover Paul.	Harde cut	MCU	Handheld	Speech Noise: geroezemoes	Paul: "Ja, misschien heeft dat te maken met het feit dat je vanochtend pas gereserveerd hebt.	Paul kijkt naar links.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
16	8	Serge gaat zitten en bekijkt zijn haar in het reflecterende glas. Claire, Paul en Babette gaan zitten.	Harde cut	MLS	Camera beweegt naar links, iets naar rechts en naar beneden.	Speech  Noise: geroezemoes en rijdende en toeterende auto's	-	-
17	4	Serges vingers glijden door zijn haar.	Harde cut	ECU	Handheld	Speech: extradiegetisch. Paul: "Alleen Roger Federer haalt zijn vingers..." Music: begint	-	-
18	4	Paul kijkt (zonder dat zijn mond beweegt), op de achtergrond dept Babette haar ogen.	Harde cut	CU	-	Speech: extradiegetisch. Paul: "...meer door zijn haar dan Serge. Vroeger had hij niet zo'n sterke handdruk."	-	Paul kijkt naar rechts.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
19	4	Serge zit in een leunstoel te bellen terwijl hij zijn rechterhand traint met een handklem.	Harde cut	MS	-	Speech: extradiegetisch. Paul: "Maar de afgelopen jaren heeft hij zich aangeleerd dat hij de mensen in het land krachtig tegemoet moet komen."  Noise: piepen van de handklem	-	Serge kijkt naar rechts.
20	2	Serge geeft een hand aan een kale, lachende man.	Harde cut	MS	Camera beweegt naar links	Speech: extradiegetisch. Paul: "Omdat de mensen nou eenmaal..."	-	-
21	2	Serges handen grijpen een andere hand vast.	Harde cut	ECU	-	Speech: extradiegetisch. Paul: "... niet stemmen..."	-	-
22	1	Serge geeft een man in pak een hand en drukt zijn arm.	Harde cut	MCU	Camera beweegt naar voren	Speech: extradiegetisch. Paul: "...op een slap handje."	-	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting pretend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
23	24	De gerant geeft Serge een servet. Serge begint met praten en Claire, Babette en Paul reageren erop.	Harde cut	Van LS naar MCU naar CU	De camera beweegt handheld met een bocht naar links. Vervolgens beweegt hij naar links, houdt even stil op Babette en beweegt daarna nog verder naar rechts.	Speech Music: piano	<p>Serge: "Dank je, Antonio. Zo, ik wil er geen doekjes om winden. Ik ben recht voor zijn raap. Laten we het maar gelijk hebben over de reden waarom we vanavond bij elkaar zijn."</p> <p>Claire: "Ja, wat is daar de reden van?"</p> <p>Serge: "Heeft Paul je dat dan niet verteld?"</p> <p>Claire: "Ik wil het graag van jou horen."</p> <p>Babette: "Serge, je laat me nu even tot rust komen, of ik loop nu weg. Ja?"</p> <p>Paul: "Nou, wat gezellig alle</p>	Serge kijkt naar links, net als Claire. Babette en Paul kijken naar rechts.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiëgetisch en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
24	8	Paul en Claire kijken op de menukaart.	Harde cut	MS	Camera beweegt iets naar voren, handheld.	Speech: extradiëgetisch. Paul: "Ik keek ze aan als een pokerspeler die moet raden wat voor kaarten z'n tegenstanders in hun handen hebben."  Music: piano	-	Paul kijkt naar rechts.
25	4	Serge kijkt en bijt op zijn lip.	Harde cut	MCU	Camera beweegt iets naar rechts, handheld	Speech: extradiëgetisch. Paul: "Serge weet iets, anders zouden we hier niet zitten."  Music: piano	-	-
26	2	Paul kijkt eerst naar rechts en draait dan zijn hoofd naar rechts.	Harde cut	MCU	Camera beweegt naar voren.	Speech: extradiëgetisch. Paul: "En het doel van de avond is uitvogelen hoeveel hij precies weet."	-	Paul kijkt naar rechts.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting pretend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
						Music: piano		
27	3	Babette bekijkt haar ogen in een klein spiegeltje.	Harde cut	MCU	Camera beweegt iets omhoog, handheld.	Speech: extradiegetisch. Paul: "Babette weet ook iets, anders zou ze niet huilen."  Music: piano	-	Paul kijkt naar rechts.
28	2	Paul wendt zijn blik van rechts naar links.	Harde cut	CU	Camera beweegt naar voren, handheld	Speech: extradiegetisch. Paul: "Als ze maar niks tegen Claire zegt..."  Music: piano	-	Paul kijkt eerst naar rechts en daarna naar links.



Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting pratend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
29	2	Claire bekijkt de menukaart.	Harde cut	MS	-	Speech: extradiegetisch. Paul: "...die weet niets."  Music: piano	-	Paul kijkt naar rechts.
30	5	Paul kijkt pratend richting de camera.	Harde cut	CU	-	Speech: extradiegetisch. Paul: "En ik, jammer genoeg, ik weet alles."  Music: piano	-	Paul kijkt richting de camera.
31	13	Michel zit beneden en maakt zijn fiets. Paul loopt op de eerste verdieping en kijkt naar beneden. Claire komt Michel een glas drinken brengen en aait over zijn hoofd. Als ze omhoog kijkt, loopt Paul verder.	Harde cut	MS	-	Noise: geluiden van het gebruiken van gereedschap op de fiets, het aanpakken en neerzet-ten van het glas.  Music: piano	-	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
32	34	Paul loopt de trap op, naar Michels kamer. Hij tilt het dekbed een beetje op om eronder te kijken.	Harde cut	Van LS naar MCU naar MS naar MLS	Camera beweegt naar achteren, draait naar links en volgt vervolgens Paul.	Noise: het openen van de deur, het aandoen van het licht, de voetstappen op de trap, het kraken van de trede, Pauls ademhaling.  Music: piano	-	-
33	3	Hij draait zich om.	Harde cut	MCU	Handheld	Noise: Pauls voetstappen en het kraken van de vloer.  Music: piano	-	-
34	8	Paul loopt naar Michels bureau en haalt de oplader van zijn telefoon eruit.	Harde cut	MLS	Camera draait naar rechts.	Noise: Het kraken van de vloer, de oplader die uit de mobiel wordt getrokken.  Music: piano	-	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting pratend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
35	3	Paul bekijkt het scherm. Hij kijkt op als hij geluid hoort en stopt dan de telefoon in zijn zak.	Harde cut	CU	Handheld	Speech.  Noise: stem van Michel op het filmpje. "Ga ernaast staan. Ga ernaast staan!"	Michel: "Pap? Pap?"	-
36	13	Michel komt de kamer binnen en praat met Paul.	Harde cut	Van MLS naar MS	Camera draait naar links en vervolgens weer naar rechts.	Speech.  Noise: het wegklikken van het schermje, de krakende vloer.	Michel: "Ha pap!"  Paul: „Hee!“  Michel: „Wat doe je?“  Paul: "Niks, ik vroeg me af waar je was."  Michel: "Eh, weet jij nog waar de ventielen liggen?"  Paul: "Ventielen?"	Michel kijkt naar links en Paul kijkt naar rechts.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
37	2	Michel praat met Paul.	Harde cut	MCU	Handheld	Speech	Michel: "Ja, voor de fiets."	Michel kijkt naar links.
38	2	Paul praat met Michel en maakt aanstalten om de kamer te verlaten.	Harde cut	MS	Handheld	Speech	Paul: "Eh nee, dat moet je aan je moeder vragen."	Paul kijkt naar rechts.
39	1	Michel praat met Paul.	Harde cut	MCU	Handheld	Speech	Michel: "Wat doe je hier eigenlijk?"	Michel kijkt naar links.
40	2	Paul praat met Michel.	Harde cut	MS	Camera beweegt iets naar rechts.	Speech Noise: krakende vloer	Paul: "Eh niks, gewoon." Michel: "Je zocht me." Paul: "Ja."	Paul kijkt naar rechts en Michel naar links.
41	2	Michel praat met Paul.	Harde cut	CU	Handheld	Speech	Michel: "Waarom zocht je me?" Paul: "Gewoon..."	Michel kijkt naar rechts en Paul naar links.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
42	7	Paul praat met Michel.	Harde cut	MS	Camera beweegt iets naar beneden, handheld.	Speech Noise: krakende vloer, de voetstappen van Paul en Michel.	Paul: "...ik zocht je."	Paul kijkt naar links.
43	2	Paul kijkt eerst voor zich en daarna omhoog.	Harde cut	CU	-	Speech Noise: geroezemoes	Gerant: "Het aperitief van het huis is..."	-
44	1	De gerant praat.	Harde cut	MCU	-	Speech Noise: geroezemoes	Gerant: "... roze champagne."	De gerant kijkt naar rechts.
45	3	Paul praat.	Harde cut	CU	Handheld	Speech Noise: geroezemoes	Paul: "Wat aardig van u, dat u ons dat aanbiedt."	Paul kijkt naar links.
46	2	De gerant praat.	Harde cut	MCU	-	Speech Noise: geroezemoes	Gerant: "Het aperitief is veertien euro, meneer."	De gerant kijkt naar rechts

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
47	4	Paul praat.	Harde cut	CU	-	Speech Noise: geroezemoes en gekletter van bestek	Paul: "Het aperitief van het huis? Dan zou je toch denken..."	Paul kijkt naar links.
48	5	Paul kijkt omhoog naar de gerant. Serge en Claire kijken naar Paul.	Harde cut	MS	-	Speech Noise: geroezemoes en gekletter van bestek	Paul: "...dat u ons dat aanbiedt. Als iets van het huis is, dan krijg je het toch?"	Paul kijkt naar rechts.
49	5	De gerant kijkt en glimlacht een beetje.	Harde cut	MCU	Handheld.	Speech Noise: geroezemoes en gekletter van bestek	Paul: "Kunnen wij u iets aanbieden van het huis? Dan kost dat geen veertien euro, dan kost dat helemaal niks."	De gerant kijkt naar rechts.
50	1	Paul kijkt verbaasd.	Harde cut	CU	Handheld	Speech Noise: geroezemoes	Paul: "Veertien euro?"	Paul kijkt naar links.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
51	3	De gerant kijkt glimlachend om zich heen.	Harde cut	MCU	Handheld	Speech Noise: geroezemoes	Paul: "Nou, dat is even omdraaien. Zouden wij een glas..."	De gerant kijkt eerst naar rechts en daarna naar links.
52	3	Babette en Serge kijken toe. Babette glimlacht.	Harde cut	MCU	Handheld	Speech Noise: geroezemoes	Paul: "...van die laffe, roze champagne bestellen als we van tevoren in de kaart hadden gezien..."	Babette en Serge kijken naar rechts.
53	4	Paul praat.	Harde cut	CU	-	Speech Noise: geroezemoes	Paul: "...dat 'ie veertien euro kostte?"  Serge: "Mag ik de wijnkaart?"  Gerant: "Natuurlijk..."	Paul kijkt naar links en daarna naar rechts.
54	2	De gerant praat.	Harde cut	MCU	-	Speech Noise: geroezemoes	Gerant: "...meneer."	De gerant kijkt naar links.

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
55	5	Serge praat en Claire bekijkt de menukaart.	Harde cut	MCU	De camera beweegt naar links.	Speech: extradiegetisch. Paul: "Ik kan me niet eens meer voor de geest halen wanneer..." Noise: geroezemoes	Serge: "Ze hebben hier een fantastische chablis."	Serge kijkt eerst naar links en daarna naar Claire (rechts).
56	3	Paul schudt zijn hoofd.	Harde cut	CU	Handheld	Speech: extradiegetisch. Paul: "...mijn broer zichzelf tot wijnkenner heeft gebombardeerd."	-	Paul kijkt naar links en daarna naar rechts.



Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
57	21	De gerant probeert de wijn te ontkurken, maar dit mislukt. Serge kijkt toe.	Harde cut	MCU	-	Speech: extradiegetisch. Paul: "In mijn herinnering is dat vrij plotseling gegaan. Op een dag heeft hij de wijnkaart gegrepen en begon hij te mompelen over de aardse afdrank van Portugese wijnen uit de streek van Alentejo."  Noise: de draaiende kurkentrekker, geroezemoes en gekletter van bestek.	Gerant: "Neemt u mij niet kwalijk, ik ga even een nieuwe fles halen."	Serge kijkt afwisselend naar links en naar rechts.
58	2	Claire's handen hebben haar telefoon vast.	Harde cut	ECU	-	Noise: het geluid van een melding op de telefoon en geroezemoes	-	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting pratend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
59	2	Het mobieltje in Pauls broekzak gaat af.	Harde cut	ECU	-	Noise: een trillende telefoon, geroezemoes en gekletter van bestek.	-	-
60	4	Claire vraagt iets aan Paul.	Harde cut	MCU	De camera beweegt iets naar voren.	Speech Noise: geroezemoes, het neerzetten van een bord en een trillende telefoon	Claire: "Heb jij Michels telefoon?" Paul: "Ik dacht van niet."	Claire kijkt naar rechts en Paul naar links.
61	1	Pauls vingers duwen het mobieltje dieper zijn broekzak in.	Harde cut	ECU	-	Noise: gekraak	-	-
62	2	Pauls ogen kijken om zich heen.	Harde cut	ECU	Handheld	Music: ruisend.	-	Paul kijkt naar links.
63	10	Michel rent wild de trap op.	Harde cut	MLS	De camera beweegt naar rechts en dan naar linksomhoog.	Speech Music: ruisend, twee voetstappen.	Michel: "Godverdomme, kankerzooi!"	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shotovergang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intradiegetisch en extradiegetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera, in camera)
64	23	De hand van de gerant duidt de gerechten aan, terwijl Paul cynisch commentaar geeft. Claire luistert mee.	Harde cut	MCU	Handheld	Speech  Noise: geroezemoes, gekletter van bestek en een trillende telefoon.  Music: neemt toe in volume.	Paul: "Nou, in elk geval zullen we hier niet van aankomen."  Gerant: "Entrave et fromage chevre, Tomme de Chevre, verschillende texturen van biet en walnoten."  Paul: "Ja, dat weten we, want dat is precies wat we hebben besteld. En de geitenkaas komt van de kinderboerderij waar de geitjes altijd lekker buiten spelen."	Paul kijkt afwisselend naar links en naar rechts.

### Bijlage 3: Analyse sequentie “Claire belt Michel” (afgekort als CbM)

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
1	2	Een stad met een rivier in het donker. Er zijn veel lichtjes te zien.	Harde cut	ELS	-	Noise: rijdende auto's	-	n.v.t.	-
2	3	De Sint-Nicolaaskerk in Amsterdam, in het donker.	Harde cut	ELS	-	Noise: rijdende auto's	-	n.v.t.	-
3	5	Langs de rivier rijdt een bus.	Harde cut	ELS	-	Noise: rijdende auto's, de sirenes van een ambulance	-	n.v.t.	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
4	41	Serge en Babette trekken hun jas aan en verlaten het restaurant. Paul confronteert Claire met haar kennis.	Harde cut	LS	Rijder naar voren, eerst met een bocht naar rechts en dan recht op Claire en Paul af.	Speech. Noise: kletterende borden. Music: zwelt aan gedurende het shot.	Serge: "Ik heb eh... betaald." Paul: "Dankjewel." Babette: "Met wie loop jij te bellen?"  Serge: "De premier."  Babette: "Heb je het hem verteld?"  Serge: "Nog niet."  Paul: "Zo... liefde van mijn leven. Hoe lang wist je dit allemaal al?"  Claire: "Sinds die avond."  Paul: "Dus je herkende hem toch, bij <i>Opsporing Verzocht?</i> (...) Je bedoelt de avond zelf?"	Serge: rechtsvoor (richting camera) Babette: rechtsvoor Paul: links Claire: rechts	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
5	2	Paul kijkt.	Harde cut	CU	-	Speech. Music: zwelt aan en houdt dan plotseling op.	Claire: "Ja."	Paul kijkt naar rechts.	-
6	2	Claire's ogen.	Harde cut	ECU	Rijder naar achteren	Speech: lach van Paul Music.	-	Claire kijkt richting de camera.	Ja
7	8	Claire lacht naar Paul.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Hij vroeg me wat hij moest doen."  Paul: "Dus Michel belde jou...? Oh, en wat was je advies?"	Claire kijkt naar links.	-
8	2	Paul praat.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Paul: "Dat wil ik dan wel heel graag weten."	Paul kijkt naar rechts.	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
9	6	Claire praat.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Dat hij rustig moest blijven. En dat hij thuis op ons moest wachten. En dat het allemaal goed komt."	Claire kijkt naar links.	-
10	3	Paul praat tegen Claire.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Paul: "Ze zijn terug gegaan om het te filmen, weet je dat Claire?"	Paul kijkt naar rechts.	-
11	3	Claire praat tegen Paul.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Dat doen die jongens allemaal tegenwoordig. Ik heb me met dat soort details niet bezig gehouden."	Claire kijkt naar links.	-
12	3	Paul praat tegen Claire.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Paul: "Nee he? Maar wel met één klein detail: dat je hier een soort..."	Paul kijkt naar rechts.	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
13	2	Claire Paul aan.	Harde cut	CU	Handheld en een rijder naar voren	Speech. Music.	Paul: "...nepalibi voor Michel in elkaar aan het draaien bent zodat de jongens Faso..."	Claire kijkt naar links.	-
14	2	Paul praat tegen Claire.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Paul: "...ongestraft te grazen kunnen nemen! Toch?"	Paul kijkt naar rechts.	-
15	4	Claire praat.	Harde cut	CU	Handheld en rijder naar voren	Speech. Music. Noise: kletterend bestek.	Claire: "Waar heb je het nou over lieverd? Hee?"	Claire kijkt naar links.	-
16	1	Claire legt haar hand tegen Pauls gezicht maar hij slaat haar hand weg.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music. Noise: kletterend bestek.	Claire: Slaan je gedachten..."	Claire kijkt naar links.	-
17	2	Paul kijkt naar Claire.	Harde cut	MCU	-	Speech. Music.	Claire: "...weer op hol?"	Paul kijkt naar rechts.	-



Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
18	2	Claire praat.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Rustig..."	Claire kijkt naar links.	-
19	1	Paul kijkt weg.	Harde cut	CU	Handheld	Music.	-	Paul kijkt naar rechts.	
20	6	Claire praat.	Harde cut	CU	Handheld	Speech: Claire praat en Paul zucht. Music. Noise: borden die worden opgestapeld.	Claire: "Ik heb Michel gebeld. Ik heb met hem gesproken. Serge en Babette hebben gezien dat dat precies..."	Claire kijkt naar links.	-
21	3	Paul kijkt naar Claire.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music. Noise: borden die worden opgestapeld.	"...om kwart over elf heeft plaatsgevonden. Dat is in mijn mobiel te controleren."	Paul kijkt naar rechts.	-
22	2	Claire praat.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music. Noise: borden die worden opgestapeld.	Claire: "Hoe laat het..."	Claire kijkt naar links.	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
23	5	Paul praat tegen Claire.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Paul: "Claire, wat is dit voor lulkoek? Dit is geen televisieserie! Dit is niet L.A. LAW!"	Paul kijkt naar rechts.	-
24	2	Paul praat tegen Claire.	Harde cut	MCU	-	Speech. Music.	Paul: "Waar zijn die jongens nu?"	Paul kijkt naar rechts.	-
25	2	Claire praat tegen Paul.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Ze gaan Beau op andere gedachten brengen."	Claire kijkt naar links.	-
26	5	Paul kijkt naar Claire.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Ik heb tegen Michel gezegd dat ze dit onderling moeten oplossen."	Paul kijkt naar rechts.	-
27	3	Claire praat tegen Paul.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "En het, als het niet lukt..."	Claire kijkt naar links.	-
28	1	Paul kijkt.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "...dat hij dan..."	Paul kijkt naar rechts.	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
29	1	Claire praat tegen Paul.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "...moet doen wat hem het beste lijkt."	Claire kijkt naar links.	-
30	1	Paul kijkt.	Harde cut	CU	-	Music.	-	Paul kijkt naar rechts.	-
31	2	Claire praat tegen Paul.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Michel en ik hebben het erover gehad..."	Claire kijkt naar links.	-
32	4	Paul praat tegen Claire.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music. Noise: borden die worden opgestapeld.	Claire: "om het je te vertellen." Paul: "Michel en ik hebben het erover gehad?"	Paul kijkt naar rechts.	-
33	4	Claire praat tegen Paul.	Harde cut	CU	Handheld en rijder naar voren	Speech. Music. Noise: borden die worden opgestapeld.	Claire: "Jij bent gewoon heel goed in andere dingen."	Claire kijkt naar links.	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
34	5	Paul kijkt.	Harde cut	BCU	Handheld	Speech. Music. Noise: borden die worden opgestapeld.	Claire: "Niemand is in alles goed." Paul: "Goed..."	Paul kijkt naar rechts.	-
35	6	Paul haalt Claires telefoon uit haar tas.	Harde cut	LS	Handheld	Speech. Music.	Paul: "Hier. Je belt nu Michel. Hier waar ik bij ben. En je zorgt dat dit krankzinnige plan wordt afgeblazen."	Paul kijkt naar rechts.	-
36	2	Paul praat tegen Claire.	Harde cut	BCU	Handheld	Speech. Music.	Paul: "Ja? Hier! Of ik bel de politie!" Claire: "Paul..."	Paul kijkt naar rechts.	-
37	3	Claire praat.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Dat zou echt een fout zijn!"	Claire kijkt naar links.	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
38	2	Paul praat tegen Claire.	Harde cut	BCU	Handheld	Speech. Music.	Paul: "Nou, laten we het niet over fouten gaan hebben Claire, want dan zitten we hier nog wel even. Hier!"	Paul kijkt naar rechts.	-
39	3	Paul drukt de telefoon in Claires hand en slaat zijn armen over elkaar.	Harde cut	LS	Handheld	Speech. Music.	Paul: "Bel Michel nu!"	Paul kijkt naar rechts.	-
40	1	Paul kijkt.	Harde cut	BCU	Handheld	Music.	-	Paul kijkt naar rechts.	-
41	6	Claire praat tegen Paul.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Wil je dat echt?"	Claire kijkt naar links.	-
42	3	Paul praat.	Harde cut	BCU	Handheld	Speech. Music. Noise: borden die worden opgestapeld.	Paul: "Bel hem, Claire! Bel hem!"	Paul kijkt naar rechts.	-

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting pratend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
43	3	Claire drukt zonder te kijken op de toetsen van haar mobiel.	Harde cut	CU	Handheld	Music. Noise: vingers op telefoontoetsen.	-	Claire kijkt naar links.	-
44	4	Claire kijkt, drukt telefoontoetsen in en brengt de telefoon dan naar haar oor.	Harde cut	BCU	Handheld	Music. Noise: vingers op telefoontoetsen.	-	Claire kijkt richting de camera.	ja
45	3	Claire belt en Paul staat naast haar.	Harde cut	LS	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Lieverd, je moet even luisteren nu."	Claire kijkt naar links.	-
46	4	Claire belt.	Harde cut	CU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Ik sta hier met papa en die is..."	Claire kijkt naar links.	-
47	2	Claire's pratende mond.	Harde cut	ECU	Handheld	Speech. Music: zwelt aan.	Claire: "...weer nerveus."	Claire kijkt naar links.	ja
48	6	Paul kijkt.	Harde cut	ECU	Rijder naar voren.	Speech. Music: zwelt aan.	Claire: "Ja. Hij wil de politie gaan bellen."	Paul kijkt richting de camera.	ja

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
49	4	Claire's ogen.	Harde cut	ECU	-	Speech. Music: wordt zachter.	Claire: "Ja lieverd... de politie."	Claire kijkt richting de camera.	ja
50	4	Claire praat.	Harde cut	BCU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Omdat hij... bang is."	Claire kijkt richting de camera.	ja
51	5	Claire's ogen.	Harde cut	ECU	Camera beweegt naar links.	Speech. Music. Noise: borden en bestek	Claire: "Nou, hij is bang dat het gesprek met Beau uit de hand gaat l..."	Claire kijkt naar links.	-
52	6	Paul kijkt weg.	Harde cut	BCU	Handheld	Speech. Music. Noise: borden en bestek	Claire: "Dag engel-tje van me. Ja, tuurlijk."	Paul kijkt iets links van de camera.	ja
53	2	Claire's mond	Harde cut	ECU	Handheld	Speech. Music. Noise: borden en bestek	Claire: "Dag lieverd, tot straks!"	Claire kijkt naar links.	ja

Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
54	3	Claire drukt het telefoongesprek weg.	Harde cut	CU	De camera beweegt naar achteren.	Music.	-	Claire kijkt naar links.	-
55	2	Paul kijkt.	Harde cut	CU	De camera beweegt naar achteren.	Music.	-	Paul kijkt naar rechts.	-
56	2	Claire praat tegen Paul.	Harde cut	MCU	De camera beweegt naar achteren.	Speech. Music.	Claire: "Hij zegt dat je je geen zorgen hoeft te maken."	Claire kijkt naar links.	-
57	3	Paul kijkt weg.	Harde cut	MCU	Handheld	Speech. Music.	Claire: "Dat ding met Beau is cool."	Paul kijkt naar rechts.	-
58	4	Claire praat tegen Paul.	Harde cut	MCU	Handheld	Speech. Music. Noise: rinkelend bestek.	Claire: "Maar de politie, dat vindt hij slap."	Claire kijkt naar links.	-
59	1	Pauls ogen.	Harde cut	ECU	Handheld	Music.	-	Paul kijkt naar rechts.	-
60	4	Claire praat.	Harde cut	BCU	Handheld	Speech.	Claire: "Heel slap."	Claire kijkt richting de camera.	ja



Shot (#)	Duur shot (in sec.)	Inhoud (alle personen in beeld worden bij name genoemd)	Shot-overgang	Camera-afstand	Camera-beweging	Geluid: speech/noise/music. Bij speech onderscheid tussen intra- en extradiëgetisch.	Dialogoog	Cinematografie: blikrichting prattend personage (links, rechts, richting camera)	Point-of-view shot
						Music.			
61	3	Claire loopt weg en grist een leeg glas van tafel.	Harde cut	MS	Rijder naar voren, die halverwege het shot stopt.	Music: er komen nu ook drums bij.	-	-	-
62	2	Paul kijkt naar de grond.	Harde cut	BCU	Handheld	Music: weer met drums.	-	Paul kijkt naar rechts.	-

## Bijlage 4: Hoofdstukindeling *Het Diner*

### Aperitief

1: Paul (de ik-figuur) vertelt dat zijn broer (Serge) heeft gereserveerd in het restaurant voor vanavond. Paul heeft geen zin om te zien hoe Serge begroet zal worden door de restauranteigenaar.

2: Paul en zijn vrouw gaan eerst iets drinken bij een café waar ze langs komen. Paul vertelt over de voorbereiding op deze avond. Hij geeft toe dat zijn vrouw (Claire) slimmer is dan hij. Claire zegt dat ze zich zorgen maakt om hun zoon (Michel), omdat hij zich anders gedraagt. Paul verbergt dat hij weet wat er aan de hand is met Michel.

3: Paul gaat stiekem naar Michels kamer om naar de video's op zijn mobiel te kijken. Hij schrikt als hij vindt wat hij zoekt en bekijkt het filmpje. Dan komt Michel binnen en doet zijn vader alsof hij hém zocht.

4: Claire en Paul komen aan bij het restaurant en worden niet meteen naar hun tafel verwezen, omdat de werkneemster Serge verwacht. De ik-figuur vertelt dat hij geen zin heeft in de avond en verzint mogelijkheden om onder de afspraak uit te komen.

5: De gerant biedt Claire en de Paul een schaalje olijven aan en beschrijft dit terwijl hij het met zijn pink aanwijst. Paul spreekt hem aan op het woord 'afgemaakt', waar de gerant om moet lachen.

6: Paul praat over de aankleding van het restaurant. Op de menukaart ziet hij dat het aperitief van het huis 10 euro per glas kost, wat hij belachelijk vindt. Hij wil de bediening hier net op aanspreken als Claire zegt dat zijn broer en schoonzus (Babette) eraan komen.

7: Paul vertelt dat hij normaal altijd de stoel kiest met uitzicht op het restaurant, maar dat hij deze nu aan zijn vrouw heeft gegund. Hij wil zich aan het vertrouwde gezicht van zijn vrouw vastklampen en de binnenkomst van zijn broer niet hoeven zien. Deze aankomst verloopt tumultueus, onder andere omdat de eigenaar hen persoonlijk begroet. Serge en Babette begroeten Paul en Claire. Babette drukt haar mond iets te dicht op Pauls mond, zodat hij in haar roodomrande ogen moet kijken. Paul trekt de conclusie dat ze onderweg in de auto gehuild moet hebben. Serge drukt Paul stevig de hand. Als de gerant de rest ook het aperitief van het huis aanbiedt, grijpt Paul in.

### Voorgerecht

8: Het voorgerecht wordt gebracht en toegelicht door de gerant. Paul moet zich inhouden, omdat hij de hand van de gerant heel vervelend vindt. Serge heeft zich ooit tot wijnkenner gebombardeerd en bestelt ook nu de wijn. Het lukt de gerant niet de fles goed te ontkurken. Paul denkt dat Serge dit heeft uitgekozen omdat andere politici ook bijzondere hobby's hebben die hen in een goed daglicht brengen bij de kiezers. Hij stelt dat Babette slimmer is dan Serge.

9: De gerant vertelt verder over de rest van de voorgerechten. Paul denkt terug aan hoe Serge de wijn proefde nadat de gerant een ontkurkte fles had gebracht. Hij hoopte dat Babette ruzie met hem zou krijgen, maar dat gebeurde niet. Toch hoopte hij nog op een explosie later op de avond. Als de gerant Pauls gerecht uitlegt, denkt hij terug aan het moment van bestellen. Hij wilde niet hetzelfde bestellen als één van de anderen en heeft daarom voor de geitenkaas gekozen – al houdt hij daar eigenlijk niet van. Als de gerant weg is, lijkt niemand meer te weten waar het gesprek voor zijn komst over ging. Babette begint weer over de nieuwe Woody Allen.

10: Paul vindt gesprekken over films vervelend. Hij wil het niet eens zijn met zijn broer, die de bewuste film heel goed vond. Hij denkt terug aan vroeger, toen Serge altijd meteen moest eten als hij honger had. In plaats daarvan maakt hij echter Serges opmerking over de schoonheid van Scarlett Johansson belachelijk.

11: Paul denkt terug aan Serges eerdere vriendinnetjes. Babette en hij zijn nu al achttien jaar samen – hij vindt dat ze niet goed bij elkaar passen en denkt dat Babette alleen bij Serge is omdat hij een succesvol politicus is. Ze hebben twee kinderen van zichzelf: Rick en Valerie. Daarnaast hebben ze Beau geadopteerd. Dit was vooral Babettes project, maar het kwam goed uit voor Serges imago. De wijn wordt door een jong meisje onhandig bijgeschonken in het restaurant, en Serge zegt dat ze om het goed te maken wel op hem moet stemmen. Claire begint over vakantieplannen.

12: Paul herinnert zich een vakantie in de Dordogne met Serge en Babette, waar de laatsten een tweede huis hebben. Serge is enthousiast over de mensen, maar Paul ziet tekenen die erop wijzen dat de Fransen Serge in de maling nemen en hem afzetten. Claire en Paul blijven drie dagen maar kunnen niet uitrusten door de bedrijvigheid van Serge en Babette. Op de laatste avond is er een etentje met andere Nederlanders, dat wordt verstoord doordat de kinderen door Franse mannen worden thuisgebracht. Vooral Beau verzet zich tegen de armen die hem vasthouden.

13: Paul vertelt hoe hij net naar het toilet ging omdat het gesprek over racisme dat gevoerd werd hem even teveel was geworden. Volgens Claire waren blanken bang voor mensen van andere culturen als ze er heel anders uitzien. Serge dacht dat we iedereen als gelijken moesten behandelen. Paul was van mening dat sommige types (donkere mensen, homo's) in films als voorbeeldfunctie dienden voor dezelfde bevolkingsgroep.

14: De andere man op het toilet begint een gesprek met Paul over Serge. Hij vraagt of zijn dochter straks met Serge op de foto zou kunnen. Paul zegt dat hij hem een teken zal geven.

15: Paul merkt dat hij iets heeft gemist terwijl hij op het toilet was. Claire houdt de hand van de huilende Babette vast. Babette wordt boos op Serge en loopt weg. Claire gaat haar achterna. Serge zegt tegen Paul dat ze last heeft van de overgang. Daarna wil hij over de kinderen beginnen. Paul knikt tegen de man van het toilet, die hun kant op komt.

## **Hoofdgerecht**

16: Het hoofdgerecht wordt geserveerd. Om de Serge te pesten, vraagt Paul de gerant om meer

uitleg over het eten op zijn bord. Serge heeft honger en is ongeduldig. Als hij is begonnen met eten, staat Paul op om te kijken waar hun vrouwen blijven.

17: Paul zoekt op het toilet en loopt dan de tuin van het restaurant in. Hij kijkt door het glas naar zijn broer, die net knikt naar de mensen die met hem op de foto wilden. Alleen Paul zag Serges ergernis toen hij werd aangesproken, omdat hij snel overschakelde naar de rol van joviale kandidaat-premier. Na het maken van de foto blijft de man te lang hangen. Paul denkt aan Serges twee houdingen tegenover publieke belangstelling: als hij publiek bezit is straalt hij, maar als hij ergens privé is, heeft hij een bepaalde blik en vermijdt hij het mensen aan te kijken. Serge deed net alsof hij werd gebeld, waardoor de mensen af moesten druipen.

18: Terwijl Paul naar zijn broer kijkt, gaat een telefoon in zijn zak af. Hij realiseert zich dat hij Michels telefoon bij zich heeft gestoken en dat deze nu wordt gebeld door Claire. Hij neemt op, maar het blijkt Michel te zijn. Paul legt uit dat hij het mobieltje per ongeluk heeft meegenomen en Michel zegt dat hij hem op komt halen. Dan ziet hij Claire en Babette en deelt hij mee dat het hoofd-gerecht er is.

19: Paul bekijkt in de wc Michels telefoon en ziet twee gemiste oproepen van Faso. Hij weet eerst niet wie het is, maar dan schiet hem te binnen dat het de bijnaam van Beau is. Hij bekijkt een filmpje waarop Rick een dakloze mishandelt op een metrostation.

20: Paul loopt de tuin in om Michel op te wachten. Hij bedenkt wat hij gaat zeggen en hoe hij hem om de waarheid zal vragen. Hij verwijderd de sms'jes over de gemiste oproepen en luistert de voicemail af. Het is een bericht van Beau, waarin hij vraagt of Michel hem nog terug gaat bellen. Beaus accent is tegenwoordig Afro-Amerikaans, in plaats van accentloos Nederlands. Paul vindt dat Beau zijn anders-zijn uitbuit tegenover zijn adoptieouders en dat staat hem tegen. Inmiddels ziet Paul Michel aan komen fietsen. Hij luistert ook de twee oude voicemailberichten af: één van Rick, die zegt dat ze het vanavond zullen doen, en één van Claire, die vertelt dat zij en Paul pas laat thuis zullen zijn, dat zijn vader van niks weet en dat ze dat graag zo wil houden. Paul ontmoet Michel, die vraagt wie hij belde.

21: De feiten zijn dat drie jongens na een schoolfeestje willen pinnen om nog een biertje te kunnen drinken op weg naar huis. In het pinhokje ligt echter iemand te slapen en het stinkt er. De geadopteerde broer wil ergens anders gaan pinnen, maar de twee neven vinden dat slap. De geadopteerde broer fietst weg. De andere twee proberen de slapende wakker te maken. Het blijkt een vrouw te zijn, die hen uitscheldt. Eén van de twee schopt haar. Ze schrikken, rennen weg, krijgen buiten de slappe lach en keren terug met gevulde vuilniszakken. Ze gooien ze naar haar toe, net als een jerrycan. Daarna blijven ze lang weg. Claire en Paul zien deze beelden op *Opsporing Verzocht*, nadat er veel over te doen is geweest in de media. Paul herkent de jongens: het zijn Michel en Rick. Het laatste beeld is het ergst: na de jerrycan wordt een lucifer of aansteker naar binnen gegooid, waarna een lichtflits alles overbelichtte. Paul kijkt Claire aan om erover te praten, maar zij begint over de rode wijn.

22: Michel vraagt zijn vader waar Claire is. Paul vraagt zich af waarom Claire op de heenweg deed alsof ze zich zorgen maakte om Michel. Hij geeft hem zijn mobieltje terug en geeft toe dat hij erop

heeft gekeken. Hij vertelt dat hij de pinautomaat en de zwerver op het perron heeft gezien. Hij denkt terug aan de avond van de uitzending van *Opsporing Verzocht*. Hij heeft Paul toen geconfronteerd met zijn daden. Michel probeerde zijn onschuld te bepleiten en Paul ging daar niet tegenin. Toen Michel vroeg of zijn moeder het wist, ontkende hij dat. Paul dacht terug aan die keer dat hij met zijn zoontje naar de fietsenmaker ging om zijn excuses aan te bieden voor een bal door de ruit, toen hij doorsloeg en de fietsenmaker bedreigde.

23: Paul verplaatste zich in zijn zoon nadat hij het hele verhaal verteld had. Hij stelde voor om het voorlopig te laten rusten.

24: Paul vraagt zijn zoon waarom die hem niets heeft verteld over de filmpjes, maar die antwoordt dat het er niet toe doet. Paul denkt terug aan het terugkijken van *Opsporing Verzocht* in voorbereiding op het etentje vanavond. Het viel hem op dat er een schoen te zien was na de explosie: de jongens waren teruggekomen, maar die beelden waren niet in de uitzending opgenomen. Paul hoopte dat het over zou waaien en het leven zijn normale gang van zaken zou hervatten. Hij probeerde het geheim dat hij en Michel deelden te vergeten.

25: Paul zocht op internet naar meer filmpjes van de gebeurtenis. In *Men in Black III* wordt de nadruk door editing op de daders gelegd. Er is een filmpje achteraan geplakt, opgenomen met een mobiele telefoon, van het pinhokje. De stemmen van Rick en Michel zijn te horen. Die middag kreeg Paul pas de kans om op Michels telefoon te kijken. Hij hoopte dat hij met het internetfilmpje alles al had gezien, maar dat was niet het geval geweest.

26: Paul zegt tegen Michel dat hij de filmpjes moet wissen. Door de filmpjes heeft Paul gerealiseerd dat Michel zijn neef koeioneerde. Hij stelt voor om de telefoon in het water te gooien en hem een nieuwe te geven. Michel geeft toe dat Rick of hij de filmpjes niet op internet heeft gezet. Als Paul doorvraagt, wordt Michel boos en vraagt hij wanneer zijn vader zich eindelijk eens normaal gaat gedragen. Als Michel weg wil fietsen, vertelt Paul dat er voor hem is gebeld door Faso. Michel geeft toe dat Faso de filmpjes online heeft gezet.

27: Paul wordt gebeld door Claire. Als ze hoort dat Michel er is, komt ze er meteen aan. Paul vraagt hoe Faso van het filmpje weet. Dat komt omdat Michel ze naar Rick heeft gemaïld. Als ze niet betalen, zet Faso de rest ook online. Hij wil namelijk een nieuwe scooter kopen.

28: Michel knuffelt Claire. Paul leidt uit Michels reactie af dat Claire niet van de filmpjes weet. Als Claire vraagt wat Michel kwam doen, zegt Paul dat hij hem vergeten was geld terug te geven en overhandigt hij zijn zoon vijftig euro. Als ze teruglopen naar het restaurant, vertelt Claire dat ze het al sinds de avond zelf wist. Michel had haar meteen nadat het gebeurd was opgebeld om te vragen wat ze moesten doen.

29: Paul denkt terug aan toen hij nog werkte en geschiedenisles gaf. Volgens hem ligt 'hebben moeten stoppen' even ver van de waarheid als het feit dat hij gestopt is. Omdat Claire hem had aangeraden om er een weekje tussenuit te gaan omdat hij zo geïrriteerd leek, ging hij naar Berlijn. Daar was iets gebeurd, dat hij mee naar huis had genomen. Hij geeft de leerlingen als huiswerk op

uit te rekenen hoeveel mensen er zouden zijn als de Tweede Wereldoorlog niet had plaatsgevonden.

30: Paul werd bij de rector ontboden, vanwege klachten over wat hij had gezegd over slachtoffers van de Tweede Wereldoorlog. Paul zei dat hij alleen heeft gezegd dat niet alle slachtoffers automatisch onschuldige slachtoffers zijn. De rector vroeg of Paul het niet gehad had met lesgeven. Paul legde uit dat hij de lesstof alleen interessant probeerde te maken voor zijn leerlingen. Het gesprek gaat over een meisje dat van Paul een drie heeft gekregen voor haar werkstuk over Israël. Hij stelde zich voor dat hij de rector dood zou slaan. Voor Michel besloot hij zijn handen thuis te houden en stemde hij ermee in om met de schoolpsycholoog te gaan praten.

31: De schoolpsycholoog schreef Paul medicijnen voor en een zonnebril en Paul ging minder lesgeven. Hij vertelde Claire alleen dat hij aan een neurologische aandoening leed. Het was erfelijk, dus toen de psycholoog vroeg of hij van plan was om nog kinderen te krijgen, vroeg Paul hem of hij dat zou afraden. De psycholoog gaf aan dat het mogelijk was om afwijkingen al ver voor de geboorte vast te stellen. Paul dacht eraan dat Claire een aantal keer alleen naar het ziekenhuis was geweest en dat hij niet wist of ze toen een vruchtwaterpunctie had laten doen.

32: Paul merkte dat de medicijnen begonnen te werken. Daarvoor was hij vaak bang geweest van de gedachte aan al die andere mensen in hun huizen. Nu had hij voor het eerst geen bijgedachten.

33: Met de medicijnen was Pauls leven gedempter en gelijkmatiger. Hij rekende het leeftijdsverschil uit tussen Michel en een eventueel tweede kindje en dat leek Claire geen goed idee.

34: Toen werd Claire plotseling opgenomen in het ziekenhuis. De operaties gingen mis. Michel zag zijn moeder nooit, omdat hij daar geen zin in leek te hebben. Claire vroeg of Paul geen hulp nodig had met Michel. Dat wilde hij niet. Hij wilde de schijn van normaliteit ophouden.

35: Op een avond kwamen Serge en Babette langs, om te kijken of alles goed ging. Het was een zootje en Serge en Babette stelden voor om Michel een tijdje bij hen thuis te laten logeren. Paul was het hier niet mee eens, en sloeg Serge met een pan in zijn gezicht. Toen hij zijn zoon toe zag kijken, hield hij op.

### **Nagerecht**

36: Het nagerecht wordt geserveerd. Babette wil het hare niet meer en de gerant neemt het uiteindelijk mee terug naar de keuken. Serge wordt boos op haar, omdat ze onredelijk doet. Ze schreeuwt en gooit haar wijnglas om. Serge staat op om even naar buiten te gaan, maar dan begint ze te huilen. De restauranteigenaar komt naar de tafel om een ander nagerecht aan te bieden. Hij doet Paul denken aan een man die bij hem in de straat woonde. Toen Paul hoorde dat Michel er regelmatig over de vloer kwam om grammofoonplaten te luisteren, is hij langsgegaan. Een paar weken later verhuisde de buurman. Paul stuurt de restauranteigenaar weg.

37: Serge begint over wat er is gebeurd en hoe ze ermee naar buiten moeten treden. Rick lijdt volgens hen onder wat er is gebeurd. Serge is bang dat er later in zijn carrière opeens gevraagd wordt naar de moord die zijn zoon gepleegd heeft. Claire gaat hier tegenin: ze vindt het geen

moord maar een ongelukkige samenloop van omstandigheden. Serge zegt dat de jongens ergens anders hadden kunnen gaan pinnen, waarop Claire vraagt of hij altijd om de problemen heenloopt. Serge vertelt dat hij zich terugtrekt als lijsttrekker, hoewel Babette het daar niet mee eens is.

38: Claire stelt dat Serge niet zomaar zijn loopbaan kan beëindigen. Het lijkt Paul daarentegen wel een goed idee, omdat hij zijn broer onbeschaafd vindt. Claire vindt echter dat Serge dat niet alleen kan beslissen, omdat ze er alle vier mee te maken hebben. Ze vindt het egocentrisch omdat hij met zijn beslissing ook Michels toekomst verwoest. Serge denkt dat de jongens na hun straf de draad van hun leven weer op kunnen pakken. Claire ziet echter liever dat ze het vergeten. Dat kan niet, want er staat morgen al een persconferentie gepland waarop Serge zijn aftreden bekend zal maken.

39: De gerant biedt koffie aan, maar Serge wil die liever nemen in het café waar hij morgen de persconferentie zal houden. Paul bestelt echter wel koffie, net als Claire. Paul vindt het vervelend dat de persconferentie in het café is gepland, omdat hij daar vaak komt met Claire. Serge wordt gebeld en loopt weg. Claire pakt haar telefoon om Michel te bellen en vraagt hoe laat het is. Ze spreekt met Babette over hoe jong en onbevagen de kinderen nog zijn. Claire herinnert zich dat ze Michel gaat bellen, vraagt opnieuw hoe laat het is en spreekt met hem. Paul weet zeker dat het een toneelstukje is.

### **Digestief**

40: Michel had een werkstuk over de doodstraf geschreven. Hij vroeg zijn vader of hij bepaalde dingen kon denken, maar Paul zag daar geen problemen in. Paul werd bij de rector uitgenodigd om over het werkstuk te praten. Deze had problemen met de passages waarin Michel het (per ongeluk) liquideren van verdachten die nog niet in staat van beschuldiging zijn gesteld goedpraat. Paul nam de schuld hiervan op zich. De rector begon over Pauls jaren in het onderwijs en waarom hij stopte. Hij dacht aan een burn-out. Paul ontkende dat hij daaraan had geleden. Toen de rector hem het papier niet wilde laten zien waar hij zijn informatie vandaan haalt, viel Paul hem aan. De rector rende naar het raam en riep om hulp. Leerlingen, onder wie Michel, keken omhoog. Paul zwaaide naar hem, om duidelijk te maken dat het niks ergs was.

41: Serge vertelt dat de minister-president hem belde om te vragen waar de persconferentie over ging. Hij vertelde dat hij zijn opties nog open hield, omdat hij het als familie op wilde lossen. Babette en hij vertrekken. Ze zullen er straks in het café verder over praten. Claire en Paul willen hem tegenhouden. Claire stelt voor iets te doen waardoor hij de persconferentie niet kan geven. Dan wordt Babette gebeld op haar mobiel, die ze is vergeten, door Beau.

42: Claire neemt de telefoon niet op. Het blijkt dat Claire weet dat Beau de neven chanteert. Paul doet alsof hij van niks weet, omdat hij hoopt dat Claire nog steeds niet van de filmpjes weet. Dat is inderdaad niet het geval: Claire denkt dat Beau ze alleen uit het pinhokje heeft zien komen. Paul vraagt of Michel net thuis was, maar dat was inderdaad niet zo. Hij bewondert zijn vrouw. Claire vertelt dat ze Michel heeft gezegd dat hij Beau tot rede moet zien te brengen.

43: Als Paul opnieuw om de rekening vraagt, blijkt dat Serge al betaald heeft. Claire doet Paul denken aan een moeder die alles doet uit liefde voor haar zoon. Hij vertelt haar dat hij al maanden zijn medicijnen niet meer neemt. Dat heeft Claire gemerkt: hij was impulsiever. Ze houdt echter van deze Paul. Claire vertelt dat ze in de tuin tegen Babette heeft gezegd dat Paul Serge iets aan zal doen om te voorkomen dat de persconferentie door zal gaan. Paul denkt echter dat het het verkeerde signaal zal zijn als hij Serge iets aan zal doen, door zijn verleden en zijn aandoening.

44: Vijf minuten nadat Claire is vertrokken hoorde Paul Babettes mobieltje opnieuw. Hij leest en verwijderd een sms'je van Beau met alleen het woord 'mama'. Ook luistert hij de voicemail af, waarop een bericht van Beau staat. De gerant komt hem de rekening brengen en vertelt dat hij Paul met zijn zoon buiten heeft gezien.

45: Paul hoort buiten sirenes. Hij loopt richting het café en laat onderweg Babettes mobiel in de sloot vallen. Een man wordt afgevoerd in de ambulance en Babette stapt ook in. Claire wordt door twee politieagenten naar buiten begeleid. Ze gebaart naar Paul dat hij naar huis moet gaan.

## **Fooi**

46: Paul denkt terug aan het etentje. Hij liet 450 euro achter voor de gerant als die beloofde nooit met iemand te bespreken dat hij Paul en zijn zoon samen had gezien die avond. Serge verloor de verkiezingen. Zijn gezicht was gehavend en hij liet een tijd een baard staan. Hij diende geen aanklacht in. Beau werd vermist. Er verschijnt een stuk in de media met de vraag of ouders even hard naar geadopteerde kinderen zoeken als naar biologische kinderen. Paul denkt aan die keer in Frankrijk, toen hun kinderen werden beschuldigd van het stelen van een kip, maar Serge zei dat zijn kinderen zo iets nooit zouden doen. Volgens Paul zijn ze nu een gelukkig gezin. Toen hij wachtte tot Michel die avond thuiskwam, ging hij op zoek. Hij vond het formulier over het vruchtwateronderzoek. Hij leest het niet, omdat hij niet denkt dat hij er gelukkiger van wordt. Het vakje 'Keuze ouders' is aangekruist. Hij luistert het voicemailbericht van Claire aan Michel af en wist het. Als Michel thuiskomt, zit hij onder het bloed. Michel vertelt dat *Men in Black III* van YouTube is gehaald. Hij merkt op dat zijn vader lacht, net als toen hij hem voor het eerst over de bewuste avond vertelde. Ten slotte geeft hij hem een knuffel.



## Bijlage 5: Analyse Hoofdstuk 1

(1) We gingen eten in het restaurant. (2) Ik ga niet zeggen welk restaurant, want dan zit het er de volgende keer waarschijnlijk vol met mensen die komen kijken of wij er ook weer zitten. (3) Serge had gereserveerd. (4) Dat doet hij altijd, reserveren. (5) Het restaurant is er zo een van het soort waar je drie maanden van tevoren moet bellen – of zes, of acht, ik ben inmiddels de tel kwijt. (6) Zelf wil ik nooit drie maanden van tevoren weten waar ik op een bepaalde avond ga eten, maar kennelijk zijn er mensen die daar totaal geen moeite mee hebben. (7) Als de historici over een paar eeuwen willen weten hoe achterlijk de mensheid was aan het begin van de eenentwintigste eeuw hoeven ze alleen maar een kijkje in de computers van de zogenaamde toprestaurants te nemen, want al die gegevens worden bewaard, dat weet ik toevallig. (8) Wanneer meneer L. de vorige keer bereid was om drie maanden op een raamtafeltje te wachten dan wacht hij nu ook wel vijf maanden op een tafeltje naast de deur van het toilet – dat noemen ze in die restaurants ‘het bijhouden van de klantgegevens’.

(9) Serge reserveert nooit drie maanden van tevoren. (10) Serge reserveert op de dag zelf, dat vindt hij een sport, zegt hij. (11) Er zijn restaurants die altijd een tafeltje vrijhouden voor mensen als Serge Lohman, en dit restaurant is er een van. (12) Een van de vele moet ik eigenlijk zeggen. (13) Je kunt je afvragen of er in het hele land nog een restaurant te vinden is waar ze niet in een stuip schieten wanneer ze de naam Lohman door de telefoon horen. (14) Hij belt natuurlijk niet zelf, dat laat hij zijn secretaresse of een van zijn naaste medewerkers doen. (15) ‘Maak je geen zorgen,’ zei hij toen ik hem een paar dagen geleden aan de lijn had. (16) ‘Ze kennen me daar, ik regel wel een tafeltje.’ (17) Ik had alleen maar gevraagd of we elkaar nog zouden bellen voor het geval er geen plaats was, en waar we dan naartoe zouden kunnen gaan. (18) Er klonk bijna iets meewarigs door in zijn stem aan de andere kant van de lijn, ik kon bijna zién hoe hij zijn hoofd schudde. (19) Een sport.

(20) Er was één ding waar ik vanavond geen zin in had. (21) Ik wilde er niet bij zijn wanneer Serge Lohman door de restauranthouder of dienstdoende gerant als een oude kennis zou worden begroet; hoe hij door de serveersters naar het mooiste tafeltje aan de tuinzijde zou worden begeleid, en hoe Serge zelf zou doen of het allemaal niks te betekenen had, dat hij diep in zijn hart altijd een gewone jongen was gebleven en zich daarom vooral op zijn gemak voelde tussen andere gewone mensen.

(22) Daarom had ik tegen hem gezegd dat we elkaar wel in het restaurant zouden zien en niet, zoals hij had voorgesteld, in het café om de hoek. (23) Het was een café waar ook veel gewone mensen kwamen. (24) Hoe Serge Lohman daar zou binnenstappen, als gewone jongen, met een grijns die zoveel wilde zeggen als dat als die gewone mensen vooral moesten blijven doorpraten en net moesten doen of hij er niet was – ook daar had ik vanavond geen zin in.

## Bijlage 6: Hoofdstuk 2

(1) Omdat het restaurant maar een paar straten van ons huis ligt gingen we lopen. (2) Zo kwamen we ook langs het café waar ik niet met Serge had willen afspreken. (3) Ik had mijn arm om het middel van mijn vrouw geslagen, haar hand bevond zich ergens onder mijn jasje. (4) Aan de gevel van het café straalde de warme, rood-witte lichtreclame van het biermerk dat er binnen werd geschonken. (5) 'We zijn te vroeg,' zei ik. (6) 'Of beter gezegd: als we nu al gaan, zijn we wel heel erg precies op tijd.'

(7) Mijn vrouw, ik moet dat niet meer zeggen. (8) Ze heet Claire. (9) Haar ouders hadden haar Marie Claire genoemd, maar later wilde Claire niet net zo als een tijdschrift heten. (10) Soms noem ik haar Marie om haar te plagen. (11) Maar ik noem haar zelden mijn vrouw – bij officiële gelegenheden af en toe, in zinnen als: 'Mijn vrouw kan op dit moment niet aan de telefoon komen', of: 'Mijn vrouw weet toch echt zeker dat zij een kamer met uitzicht op zee had gereserveerd.'

(12) Op dit soort avonden koesteren Claire en ik de momenten waarop we nog even met zijn tweeën zijn. (13) Het is dan net of alles nog openligt, het lijkt zelfs dat de eetafspraak op een vergissing berust, dat we gewoon met zijn tweeën op stap zijn. (14) Wanneer ik een definitie zou moeten geven van geluk, dan is het deze: het geluk heeft aan zichzelf genoeg, het heeft geen getuigen nodig. (15) 'Alle gelukkige gezinnen lijken op elkaar, elk ongelukkig gezin is ongelukkig op zijn eigen wijze', luidt de eerste zin van Tolstoj's *Anna Karenina*. (16) Ik zou daar hooguit nog aan toe willen voegen dat de ongelukkige gezinnen – en dan binnen die gezinnen in de eerste plaats de ongelukkige echtparen – het nooit alleen afkunnen. (17) Hoe meer getuigen hoe beter. (18) Het ongeluk is altijd op zoek naar gezelschap. (19) Het ongeluk kan niet tegen stilte – het kan vooral niet tegen de ongemakkelijke stiltes die er vallen wanneer het alleen is.

(20) Zo lachten Claire en ik elkaar toe in het café toen we onze biertjes kregen, in de wetschap dat we straks een hele avond in het gezelschap van het echtpaar Lohman gingen doorbrengen: dat dit het mooiste moment van die avond was, en dat het hierna alleen nog maar bergafwaarts kon gaan.

(21) Ik had geen zin om in het restaurant te gaan eten. (22) Ik heb nóóit zin. (23) Een vaste afspraak in de nabije toekomst is het voorportaal van de hel, de eigenlijke avond is de hel zelf. (24) Het begint al 's ochtends voor de spiegel: met wat je aan gaat trekken, en of je je wel of niet zult scheren. (25) Alles is in dezen immers een statement, een spijkerbroek vol scheuren net zo goed als een gestreken overhemd. (26) Als je een baard van één dag laat staan was je te lui om je te scheren; bij een baard van twee dagen krijg je onvermijdelijk de vraag of de baard van twee dagen deel uitmaakt van een nieuwe look; en bij een baard van drie dagen of meer is het nog maar een kleine stap naar de totale verloedering. (27) 'Gaat het nog wel goed met je? (28) Je bent toch niet ziek of zo?' (29) Je bent hoe dan ook niet vrij. (30) Je scheert je, maar je bent niet vrij. (31) Ook je scheren is een statement. (32) Je vond deze avond kennelijk zo belangrijk dat je de moeite hebt genomen je te scheren, zie je de anderen denken – door je te scheren sta je in feite al met 1-0 achter.

(33) En dan is er altijd nog Claire om mij er op avonden als deze aan te herinneren dat het geen gewone avond is. (34) Claire is slimmer dan ik. (35) Ik zeg dit niet uit halfzachte feministische overwegingen of om bij vrouwen in het gevlij te komen. (36) Ik zal ook nooit beweren dat vrouwen 'over het algemeen' slimmer zijn dan mannen. (37) Of gevoeliger of intuïtiever, of dat ze 'midden in het leven staan' en al die andere flauwekul meer die, op de keper beschouwd, vaker door zogenaamd gevoelige mannen wordt verkondigd dan door vrouwen zelf.

(38) Claire is gewoon slimmer dan ik, ik zeg eerlijk dat het me de nodige tijd heeft gekost om dit toe te geven. (39) In de eerste jaren van onze relatie vond ik haar weliswaar intelligent, maar normáál intelligent; eigenlijk precies zo intelligent als je van een vrouw van mij zou kunnen verwachten. (40) Met een domme vrouw zou ik het toch niet langer dan een maand uithouden? (41) Zo intelligent was Claire dus in elk geval, dat ik het na een maand nog altijd met haar uithield. (42) En nu, na bijna twintig jaar, nog steeds.

(43) Goed, Claire is dus slimmer dan ik, maar op avonden als deze vraagt ze me toch altijd naar mijn mening over wat ze zal aantrekken, welke oorbellen ze in zal doen, of ze haar haar wel of niet op zal steken. (44) Oorbellen zijn voor vrouwen een beetje wat voor mannen het scheren is: hoe groter de oorbellen, hoe belangrijker, hoe feestelijker de avond. (45) Claire heeft oorbellen voor elke gelegenheid. (46) Je zou kunnen zeggen dat het niet slim is om zo onzeker over je kleren te zijn. (47) Maar ik denk daar toch anders over. (48) Juist een domme vrouw zou denken dat ze het wel alleen afkon. (49) Wat heeft een man nou voor verstand van dat soort zaken? zou de domme vrouw denken, en vervolgens de verkeerde keuze maken.

(50) Ik probeer me weleens voor te stellen of Babette ooit aan Serge Lohman vraagt of zij wel de goede jurk aanheeft. (51) Of haar haar niet te lang is. (52) Wat Serge van deze schoenen vindt. (53) Zijn de hakken niet te plat? (54) Of juist te hoog?

(55) En meteen is er iets in die voorstelling dat hapert, iets dat kennelijk onvoorstelbaar is. (56) 'Nee, dat is toch goed zo,' hoor ik Serge zeggen. (57) Maar hij is er maar half bij, het interesseert hem niet echt, en bovendien: ook al zou zijn vrouw de verkeerde jurk aantrekken, dan nog zouden alle mannen hun hoofd omdraaien wanneer zij voorbijkwam. (58) Alles staat haar immers goed. (59) Wat zeurt ze nou?

(60) Dit was geen hip café, er kwamen geen modieuze types – niet cool, zou Michel zeggen. (61) De gewone mensen waren er veruit in de meerderheid. (62) Niet speciaal oud of jong, van alles door elkaar heen eigenlijk, maar toch in de eerste plaats gewoon. (63) Zo zouden alle cafés moeten zijn.

(64) Het was druk. (65) We stonden dicht tegen elkaar aan, bij de deur van het herentoilet. (66) In haar ene hand hield Claire haar biertje, met de vingers van haar andere hand kneep ze zachtjes in mijn pols.

(67) 'Ik weet niet,' zei ze, 'maar ik heb de laatste tijd de indruk dat Michel raar doet. (68) Of niet raar, maar anders dan normaal. (69) Afstandelijk. (70) Vind jij dat ook?'

(71) Michel is onze zoon. (72) Hij wordt volgende week zestien. (73) Nee, we hebben verder geen kinderen. (74) Het was geen vooropgezet plan om een enig kind op de wereld te zetten, maar op zeker moment was het voor nog een gewoon te laat.

(75) 'Ja?' zei ik. (76) 'Het zou kunnen.'

(77) Ik moest Claire niet aankijken, wij kenden elkaar te goed, mijn ogen zouden me verraden. (78) Daarom deed ik of ik het café rondkeek, of ik buitengewoon geboeid was door het schouwspel van de in levendige gesprekken verwikkelde gewone mensen. (79) Ik was blij dat ik voet bij stuk had gehouden en dat we pas in het restaurant met de Lohmans hadden afgesproken; in gedachten zag ik Serge door de klapdeurtjes komen, zijn grijns die de gewone mensen zou aansporen om toch vooral door te gaan met waar ze mee bezig waren en niet op hem te letten.

(80) 'Heeft hij tegen jou niks gezegd?' vroeg Claire. (81) 'Ik bedoel, jullie praten samen weer over andere dingen dan Michel en ik. (82) Misschien is het iets met een meisje? (83) Iets wat hij makkelijker aan jou vertelt?'

(84) We moesten een stap opzij doen omdat de deur van het herentoilet openging en kwamen zo nog dicht tegen elkaar aan te staan. (85) Ik voelde Claires bierglas tegen het mijne tikken.

(86) 'Is het iets met meisjes?' vroeg ze nogmaals.

(87) Was het maar waar, kon ik niet nalaten te denken. (88) Iets met meisjes... wat zou dat heerlijk zijn, heerlijk normáál, het gewone pubergedoe. (89) 'Mag Chantal/Merel/Roos vannacht blijven slapen?' (90) 'Weten haar ouders daarvan?' (91) Als Chantals/Merels/Roos' ouders het goedvinden, zien wij ook geen probleem. (92) Als je maar denkt om... als je maar goed oplet bij... nou, je weet wel, dat hoeft ik je waarschijnlijk niet meer te vertellen. (93) Toch? (94) Michel?'

(95) Er waren vaak genoeg meisjes thuis, het ene nog mooier dan het andere, ze zaten op de bank of aan de keukentafel en zeiden me beleefd gedag wanneer ik thuiskwam. (96) 'Dag meneer.' (97) 'Je hoeft geen meneer tegen mij te zeggen. (98) En ook niet u.' (99) Dus dan zeiden ze één keer 'je' en 'Paul', maar een paar dagen later was het toch weer gewoon 'u' en 'meneer'.

(100) Soms kreeg ik er een aan de telefoon, en terwijl ik informeerde of ik een boodschap voor Michel kon overbrengen, kneep ik mijn ogen dicht en probeerde de meisjesstem (ze noemden zelden hun naam, ze vielen direct met de deur in huis: 'Is Michel er?') aan de andere kant van de lijn met een bepaald gezicht in verband te brengen. (101) 'Nee, dat hoeft ect niet, meneer. (102) Het was alleen dat zijn mobiel uit stond en daarom probeerde ik het hier.'

(103) Een enkele keer had ik de indruk dat ik ze ergens bij betrapte als ik binnenkwam, Michel en Chantal/Merel/Roos; dat ze minder onschuldig naar *The Fabulous Life* op MTV zaten te kijken dan het leek: dat ze net aan elkaar hadden gezeten, dat ze snel hun kleren hadden gladgestreken en hun haar gefatsoeneerd wanneer ze mij aan hoorden komen. (104) Iets in de blossen op Michels wangen – iets verhits, hield ik mezelf voor.

(105) Maar om eerlijk te zijn had ik geen flauw idee. (106) Misschien gebeurde er wel helemaal niets, en zagen al die mooie meisjes mijn zoon vooral als een goede vriend: een lieve, redelijk knappe jongen, iemand met wie ze aan konden komen op een feestje – een jongen die ze vertrouwden, omdat hij juist geen type was dat meteen overal aan wilde zitten.

(107) 'Nee, ik geloof niet dat het iets met een meisje is,' zei ik, terwijl ik Claire nu wel recht aankeek. (108) Dat is de beklemmende kant van geluk, dat alles als een open boek op tafel ligt: wanneer ik nog langer zou vermijden haar aan te kijken, zou zij zeker weten dat er íéts was – met meisjes, of iets nog ergers.

(109) 'Ik denk eerder dingen met school,' zei ik. (110) 'Hij heeft net die proefwerkweek achter de rug, volgens mij is hij gewoon moe. (111) Ik denk dat hij het een beetje heeft onderschat, hoe zwaar het is in de vierde klas.'

(112) Klonk dit geloofwaardig? (113) En vooral: keek ik er geloofwaardig bij? (114) Claires ogen schoten heen en weer van mijn linker- naar mijn rechteroog; daarna bracht ze haar hand omhoog naar de kraag van mijn overhemd, alsof er iets verkeerd zat dat nu nog kon worden recht gestreken, zodat ik straks niet voor gek zou lopen in het restaurant.

(115) Ze glimlachte en legde haar hand met de vingers gespreid plat op mijn borst, ik voelde de twee vingertoppen op mijn huis, op de plek waar het bovenste knoopje van mijn overhemd openstond.

(116) 'Misschien is dat het,' zei ze. (117) 'Ik vind alleen dat we er allebei voor op moeten passen dat hij ons op een bepaald moment helemaal niets meer vertelt. (118) Dat we daaraan gewend raken, bedoel ik.'

(119) 'Nee, natuurlijk. (120) Het is alleen dat hij op deze leeftijd een beetje recht op zijn geheimen heeft. (121) We moeten ook niet alles van hem willen weten, dan slaat hij misschien dicht.'

(122) Ik keek Claire in haar ogen. (123) Mijn vrouw, dacht ik op dat moment. (124) Waarom zou ik haar niet mijn vrouw mogen noemen? (125) Mijn vrouw. (126) Ik sloeg mijn hand om haar middel en drukte haar tegen me aan. (127) Al was het alleen maar voor de duur van deze avond. (128) Mijn vrouw en ik, zei ik in gedachten. (129) Mijn vrouw en ik zouden graag de wijnkaart willen zien.

(130) ‘Wat moet je lachen?’ zei Claire. (131) Zei mijn vrouw. (132) Ik keek naar onze bierglazen. (133) Het mijne was leeg, dat van haar nog bijna driekwart vol. (134) Zoals altijd. (135) Mijn vrouw dronk minder snel dan ik, en ook daarom hield ik van haar, vanavond misschien nog wel meer dan andere avonden.

(136) ‘Niets,’ zei ik. (137) ‘Ik dacht... ik dacht aan ons.’

(138) Het ging heel snel: het ene moment keek ik Claire, keek ik mijn vrouw nog aan, met een liefdevolle blik waarschijnlijk, of anders in elk geval met pretoogjes, en het volgende moment voelde ik een vochtig vlies voor mijn ogen schuiven.

(139) Omdat zij onder geen beding iets aan mij mocht merken verborg ik mijn gezicht in haar haar. (140) Ik versterkte de druk in mijn arm om haar middel en snoof: shampoo. (141) Shampoo en nog iets anders, iets warm – de geur van geluk, dacht ik.

(142) Hoe zou deze avond eruit hebben gezien wanneer ik, nog maar een uur geleden, gewoon beneden was blijven wachten tot het tijd was om naar het restaurant te gaan in plaats van naar boven te lopen, de trap op naar Michels kamer?

(143) Hoe zou de rest van ons leven er dan uit hebben gezien?

(144) Zou de geur van geluk die ik nu uit het haar van mijn vrouw opsnoof, nog gewoon als geluk hebben geroken, en niet, zoals nu, als een herinnering uit een ver verleden – als de geur van iets wat je van de ene seconde op de andere kunt verliezen?

## Bijlage 7: Analyse Hoofdstuk 9

(1) 'De lamszwezerik is gemarineerd in Sardijnse olie met rucola,' zei de gerant die ondertussen bij Claires bord was aangeland en met zijn pink twee minuscule stukjes vlees aanwees. (2) 'De zontomaatjes komen uit Bulgarije.'

(3) Wat in de eerste plaats opviel aan Claires bord was de onafzienbare leegte. (4) **Natuurlijk, ik weet ook wel dat in de betere restaurants kwaliteit boven kwantiteit wordt gesteld, maar er zijn leegtes en leegtes.** (5) Hier was de leegte, het gedeelte van het bord waar helemaal geen eten lag, duidelijk op de spits gedreven.

(6) Het was alsof het lege bord je uitdaagde om er iets van te zeggen, om verhaal te gaan halen in de open keuken. (7) 'Dat durf je toch niet!' zei het bord en het lachte je uit in je gezicht.

(8) **Ik probeerde me de prijs te herinneren,** het goedkoopste voorgerecht was negentien euro, de hoofdgerechten schommelden tussen de achtentwintig en vierenveertig. (9) Daarnaast had je nog drie keuzemenu's van zevenenveertig, achtenvijftig en negenenzeventig.

(10) 'Dit is warme geitenkaas met pijnboompitten en walnootsnippers.' (11) De hand bevond zich boven mijn bord. (12) **Ik onderdrukte de aanvechting om 'Dat weet ik want dat is precies wat ik heb besteld' te zeggen, en concentreerde me op de pink.** (13) Dichterbij dan dit was hij vanavond nog niet gekomen, ook niet bij het inschenken van de wijn. (14) De gerant had ten slotte voor de makkelijkste oplossing gekozen en was uit de open keuken teruggekeerd met een nieuwe fles waar de kurk al half uitstak.

(15) Na de wijnkelder en het reisje naar het Loire-dal was de zesweekse wijncursus gekomen. (16) Niet in Frankrijk maar in een leegstaand klaslokaal van een avondschool. (17) Het diploma had hij op een plek in de gang van zijn huis opgehangen waar niemand het over het hoofd kon zien. (18) Een fles waar de kurk al uitstak kon iets heel anders bevatten dan op het etiket stond vermeld, moest hij al tijdens een van de eerste lessen in het klaslokaal hebben geleerd. (19) Er kon mee zijn geknoeid, kwaadwilligen konden de wijn met kraanwater hebben aangelengd of een klodder spuug door de hals hebben geperst.

(20) Maar Serge Lohman had kennelijk geen zin in nog meer gedoe na het aperitief van het huis en de afgebroken kurk. (21) Zonder de gerant aan te kijken had hij zijn lippen afgeveegd met zijn servet en gemompeld dat de wijn 'voortreffelijk' was.

(22) **Ik had op dat moment heel even opzij gekeken, naar Babette.** (23) **Haar ogen achter de getinte brillenglazen waren op haar echtgenoot gericht, het was bijna niet te zien, maar ik wist zeker dat ze een wenkbrauw optrok toen hij zijn oordeel over de voorontkurkte wijn uitsprak.** (24)

In de auto, onderweg naar het restaurant, had hij haar aan het huilen gekregen, maar inmiddels leken haar ogen al minder gezwollen. (25) **Ik hoopte dat ze iets zou zeggen, iets om hem terug te pakken: ze was er heel goed toe in staat, Babette kon behoorlijk sarcastisch uit de hoek komen.**

(26) 'Hij is wijnen proeven in het Loire-dal' was nog maar een van de mildste vormen van haar sarcasme.

(27) **In gedachten moedigde ik haar aan.** (28) Elk ongelukkig gezin is ongelukkig op zijn eigen wijze. (29) Goed beschouwd was het misschien beter, een flinke, volledig uit de hand lopende ruzie tussen Serge en Babette nog voordat we aan het hoofdgerecht zouden beginnen. (30) Ik zou sussende woorden spreken, ik zou net doen of ik onpartijdig was, maar ondertussen wist zij zich van mijn steun verzekerd.

(31) Tot mijn spijt zei Babette helemaal niets. (32) Het was bijna zichtbaar hoe ze de, ongetwijfeld dodelijke, opmerking over de kurk inslikte. (33) En toch was er iets gebeurd dat mij de hoop deed behouden op een explosie later op de avond. (34) Het was als met het pistool in het toneelstuk: wanneer er in het eerste bedrijf een pistool wordt getoond, kun je er donder op zeggen dat er in het laatste bedrijf mee zal worden geschoten. (35) Dat is de wet van het drama. (36) Volgens diezelfde wet mag er zelfs helemaal geen pistool worden getoond wanneer er níét mee geschoten wordt.

(37) 'Dit is veldsla,' zei de gerant; ik keek naar de pink, op amper een centimeter van de drie of vier opkrullende groene blaadjes en de gesmolten klodder geitenkaas, en daarna naar de hele hand, die zich zo dichtbij bevond dat ik me maar een klein stukje voorover zou hoeven te buigen om hem te kussen.

(38) Waarom had ik dit gerecht besteld terwijl ik niet van geitenkaas hield? (39) Om over veldsla nog maar te zwijgen. (40) Dit keer werkten de zuinige porties in mijn voordeel, ook mijn bord was voornamelijk leeg, zij het niet zo leeg als dat van Claire: ik zou de drie blaadjes in één hap kunnen wegwerken - of ze gewoon laten liggen, wat in wezen op hetzelfde neerkwam.

(41) Bij veldsla moest ik altijd aan het kooitje met de hamster of marmot denken dat op de lagere school in de vensterbank van ons klaslokaal stond. (42) Omdat het goed was iets over dieren te leren - om iets van het zorgen voor dieren te leren, vermoed ik. (43) Of de blaadjes die wij 's ochtends door de tralies heen duwden van veldsla waren, weet ik niet meer, het leek er in elk geval sterk op. (44) De hamster of marmot kauwde met zijn snelle tandjes op de sla en zat de rest van de dag stil in een hoekje van zijn kooi. (45) Op een ochtend was hij dood, net als het schildpadje, twee witte muizen en de wandelende takken, die hem waren voorgegaan. (46) Wat wij van dit hoge sterftcijfer zouden kunnen leren, werd in de klas niet behandeld.

(47) Het antwoord op de vraag waarom ik een bord warme geitenkaas met veldsla voor mijn neus had staan, was simpeler dan je op het eerste gezicht zou denken. (48) Bij het opnemen van onze bestellingen was ik als laatste aan de beurt geweest. (49) Wij hadden van tevoren niet echt besproken wie wat ging nemen - of misschien ook wel, maar dat was me dan ontgaan. (50) Hoe het ook zij, ik had de vitello tonnato uitgekozen, maar tot mijn schrik had Babette haar keuze op hetzelfde gerecht laten vallen.

(51) Tot zover was er nog niets aan de hand, ik kon nog snel switchen naar mijn tweede keus: de oesters. (52) Maar als één na laatste was, direct na Claire, Serge aan de beurt geweest. (53) En toen Serge de oesters bestelde, zat ik klem. (54) Ik wilde sowieso al niet hetzelfde voorgerecht als iemand anders bestellen, maar hetzelfde voorgerecht als mijn broer was uitgesloten. (55) Puur theoretisch kon ik nog terug naar de vitello tonnato, maar dan ook echt puur theoretisch. (56) Het voelde niet goed: behalve dat ik in dat geval blijkbaar niet origineel genoeg was om een honderd procent eigen voorgerecht uit te zoeken, zou ik in Serges ogen de verdenking op me kunnen laden dat ik een verbondje met zijn vrouw probeerde te sluiten. (57) Dat was ook zo, maar dat moest juist niet zo openlijk gebeuren.

(58) Ik had de menukaart al dichtgeklapt en naast mijn bord neergelegd. (59) Nu klapte ik hem weer open. (60) Razendsnel liet ik mijn blik over de voorgerechten glijden, ik wendde een peinzende blik voor, alsof ik alleen maar naar het door mij uitgekozen gerecht zocht om het op de kaart te kunnen aanwijzen, maar het was natuurlijk allang te laat.

(61) 'En voor u, meneer?' zei de gerant.

(62) 'De gesmolten geitenkaas met veldsla,' zei ik.

(63) Het kwam er net iets te vlot uit, iets te zeker-van-mijn-zaak om nog geloofwaardig te kunnen zijn. (64) Voor Serge en Babette was er niets ongewoons aan de hand, maar aan de overzijde van de tafel zag ik de verbijstering op het gezicht van Claire.

(65) Zou ze mij tegen mezelf in bescherming nemen? (66) Zou zij 'Maar je houdt toch helemaal niet van geitenkaas?' zeggen? (67) Ik wist het niet; er waren op dat moment te veel bliken op mij gericht om nee naar haar te kunnen schudden, maar ik kon geen enkel risico nemen.

(68) 'Ik heb gehoord dat de geitenkaas van een kinderboerderij komt,' zei ik. 'Van geitjes die altijd buiten zijn.'

(69) Eindelijk, nadat hij tot slot nog omstandig stil had gestaan bij Babettes vitello tonnato, de vitello tonnato die in een ideale wereld mijn vitello tonnato had kunnen zijn, was de gerant vertrokken en konden we onze conversatie hervatten. (70) 'Hervatten' was niet helemaal het juiste woord, want niemand van ons leek ook nog maar een flauw idee te hebben waar we het voor het arriveren van de voorgerechten over hadden gehad: dat gebeurde je vaker dan je lief was in de zogenaamde toprestaurants, dat je volledig de draad kwijtraakte door alle onderbrekingen als de veel te uitvoerige uitleg over elk pijnboompitje op je bord, het eindeloze ontkurken van wijnflessen, en het te pas en te onpas bijschenken van de glazen zonder dat iemand daarom had gevraagd.

(71) Over dat bijschenken wil ik nog het volgende zeggen: ik heb gereisd, in vele landen heb ik in restaurants gezeten, maar nergens - en ik bedoel echt letterlijk nergens - wordt de wijn bijgeschonken zonder dat je daarom hebt gevraagd. (72) Dat zien ze in die landen als onbeschoft. (73) Alleen in Nederland staan ze om de haverklap aan je tafeltje, ze schenken je niet alleen bij, maar werpen ook nog eens peinzende bliken op de fles wanneer deze leeg dreigt te raken. (74) 'Wordt het niet eens tijd om een nieuwe te bestellen?' dien je uit die bliken te lezen. (75) Ik ken iemand, een vriend van vroeger die een aantal jaren in Nederlandse 'toprestaurants' heeft gewerkt. (76) Eigenlijk is de hele tactiek erop gericht je zoveel mogelijk wijn door de strot te duwen, zo heeft hij me een keer verteld, wijn die ze voor minimaal zeven keer het bedrag dat hij bij de importeur kost op de kaart zetten, daarom wachten ze ook altijd zo lang tussen het brengen van het voorgerecht en het hoofdgerecht: uit pure verveling, om de tijd te doden, bestellen de mensen meer wijn, zo wordt er geredeneerd. (77) Het voorgerecht komt in de regel vrij snel, vertelde de vriend, als het met het voorgerecht niet opschiet, gaan de mensen klagen en zeuren, dan denken ze dat ze in het verkeerde restaurant terecht zijn gekomen, maar tussen voorgerecht en hoofdgerecht hebben ze na een poosje al te veel gedronken om het verstrijken van de tijd in de gaten te houden. (78) Hij kende gevallen waarbij het hoofdgerecht allang klaar was, maar zolang de mensen aan het betreffende tafeltje nog niet begonnen te klagen, bleef het op de borden in de keuken staan, pas als de conversatie stilviel en ze om zich heen begonnen te kijken, werden de borden snel in de magnetron geschoven.

(79) Waar hadden we het over gehad voordat het voorgerecht werd gebracht? (80) Niet dat het er echt iets toe deed, iets belangrijks was het vast niet geweest, maar daarom was het nog wel irritant. (81) Ik wist nog waar we het na het gemodder met de kurk en het bestellen van ons



eten over hadden gehad, maar bewaarde geen enkele herinnering aan wat er direct aan het neerzetten van de borden was voorafgegaan.

(82) Babette had zich op een nieuwe sportschool ingeschreven, daar was het een tijdje over gegaan: over gewicht, het nut van bewegen en welke sport het best bij iedereen paste. (83) Claire had wel oren naar een sportschool, en Serge had verklaard dat hij niet tegen de opdringerige muziek in de meeste sportscholen kon. (84) Daarom was hij gaan rennen, zei hij, gewoon lekker in je eentje in de buitenlucht, waarbij hij net deed of hij helemaal zelf en op eigen kracht op dit idee was gekomen. (85) Hij vergat gemakshalve dat ik al jaren eerder met rennen was begonnen en dat hij nooit een gelegenheid voorbij had laten gaan om spottende opmerkingen over 'dat gedraaf van mijn kleine broertje' te maken.

(86) Ja, daar hadden we het over gehad, iets te lang naar mijn smaak, maar een ongevaarlijk onderwerp, een niet ongewoon begin van een normale avond uit eten. (87) Maar daarna - al sloeg je me dood. (88) Ik keek naar Serge, naar mijn vrouw, en ten slotte naar Babette. (89) Babette zette juist op dat moment haar vork in een plakje vitello tonnato, sneed er een stukje af en bracht dit naar haar mond.

(90) 'Nou ben ik het even helemaal kwijt,' zei ze, terwijl de vork vlak voor haar geopende lippen tot stilstand kwam. (91) 'Waren jullie nou wel naar die nieuwe Woody Allen geweest, of niet?'

## Bijlage 8: Analyse Hoofdstuk 34

(1) En toen? (2) Toen werd Claire ziek. (3) Claire die nooit ziek was, die hooguit een paar dagen liep te snotteren vanwege een verkoudheid, die in elk geval geen dag in bed bleef liggen met een griepje, kwam in het ziekenhuis terecht. (4) Van de ene dag op de andere, er was niets wat ons op de ziekenhuisopname had kunnen voorbereiden, we hadden zagezegd geen regelingen kunnen treffen. (5) 's Ochtends voelde ze zich weliswaar een beetje slapjes, zoals ze het in haar eigen woorden zei, maar ze was toch de deur uit gegaan, ze had me ten afscheid op mijn mond gekust en was daarna op haar fiets gestapt. (6) 's Middags zag ik haar weer, maar toen had ze al meerdere infusen in haar arm en stond er een monitor te piepen aan het hoofdeinde van haar bed. (7) Ze probeerde naar me te glimlachen, maar het kostte haar zichtbaar moeite. (8) Vanaf de gang werd ik gewenkt door de chirurg die me even onder vier ogen wilde spreken.

(9) Ik ga hier niet vertellen wat Claire mankeerde, dat is privé, vind ik. (10) Het gaat niemand wat aan met wat voor ziekte je rondloopt, in elk geval is het haar zaak of ze daar iets over kwijt wil, niet de mijne. (11) Laat ik ermee volstaan dat het geen levensbedreigende ziekte was, daar was althans in eerste instantie geen sprake van. (12) Dat woord werd ook meer dan eens in de mond genomen door de vrienden en familieleden en kennissen en collega's die belden. (13) 'Is het levensbedreigend?' vroegen ze. (14) Met licht omfloerste stem, maar je kon de sensatiezucht er zo doorheen horen – wanneer mensen de kans krijgen om dicht bij de dood te komen zonder zelf beschadigd te raken zullen ze die kans nooit laten liggen. (15) Ik herinner me vooral hoe graag ik de vraag eigenlijk bevestigend had willen beantwoorden. (16) 'Ja, het is levensbedreigend.' Ik was nieuwsgierig naar het soort stilte dat er aan de andere kant van de lijn te horen zou zijn na zo'n bevestigend antwoord.

(17) Zonder dus in details te treden over Claires ziekte, wil ik hier nog wel even weergeven wat de chirurg tegen me had gezegd nadat hij me met een ernstig gezicht op de gang over de te volgen ingreep had ingelicht. (18) 'Ja, het is niet niks,' zei hij, na de pauze die hij me had gegund om het nieuws te verwerken. (19) 'Van de ene op de andere dag verandert je hele leven. (20) Maar we doen ons best.' (21) Dat laatste zei hij op een bijna opgewekte toon, een opgewekte toon die vloekte met de uitdrukking op zijn gezicht.

(22) En daarna? (23) Daarna ging alles mis. (24) Of beter gezegd: alles wat mis zou kunnen gaan deed dat ook inderdaad. (25) Op de eerste operatie volgde een tweede, en daarna een derde. (26) Er kwam steeds meer monitoren bij haar bed te staan, slangen kwamen uit haar lichaam en gingen er op andere plekken weer in. (27) Slangen en monitoren die haar in leven moesten houden, maar de chirurg van de eerste dag had zijn opgewekte toon definitief laten varen. (28) Hij zei dat ze nog steeds hun best deden, maar Claire was inmiddels bijna twintig kilo afgevallen, ze kon zich al niet meer zonder hulp overeind hijsen in de kussens.

(29) Ik was blij dat Michel haar niet zo zag. (30) In het begin had ik hem nog monter voorgesteld om samen naar het bezoeken te gaan, maar dan deed hij net of hij me niet gehoord had. (31) Op de dag zelf, op de ochtend dat zijn moeder 's ochtends de deur uit was gegaan maar 's avonds niet thuiskwam, had ik vooral het feestelijke aspect benadrukt, het ongewone van de situatie, zoals bij een logeerpartij of een schoolreisje. (32) We gingen samen uit eten in het eetcafé

van de gewone mensen, spareribs met frites was toentertijd zijn lievelingsgerecht, ik legde hem zo goed en zo kwaad uit wat er gebeurd was. (33) Ik legde het hem uit en praatte er tegelijkertijd overheen. (34) Ik liet dingen weg, in de eerste plaats mijn eigen angst. (35) Na het eten zijn we een film gaan huren in de videotheek, hij mocht later opblijven dan anders, ook al moest hij de volgende ochtend weer gewoon naar school (hij zat inmiddels niet meer op de crèche maar in groep 1 van de basisschool). (36) 'Komt mama nog?' vroeg hij toen ik hem welterusten kuste. (37) 'Ik zal de deur op een kiertje laten,' antwoordde ik. (38) 'Ik ga nog een beetje televisiekijken, dan kun je me horen.'

(39) Ik belde niemand die eerste avond. (40) Dat was ook wat Claire me op het hart had gedrukt. (41) 'Geen paniek,' had ze tegen me gezegd. (42) 'Misschien valt het allemaal mee en ben ik over een paar dagen weer thuis.' (43) Ik had toen al met de chirurg op de gang gesproken. (44) 'Oké,' zei ik. (45) 'Geen paniek.'

(46) De volgende middag, na school, vroeg Michel niet naar zijn moeder. (47) Hij vroeg me om de zijwieltjes van zijn fiets te halen. (48) Dat had ik een paar maanden eerder ook al een keer gedaan, maar toen was hij na enkele slingerende pogingen tegen het lage hekje voor het plantsoen hier tot stilstand gekomen. (49) 'Weet je het zeker?' vroeg ik. (50) Het was een mooie dag in mei, zonder ook maar één keer te slingeren fietste hij weg, tot aan de hoek en daarna weer terug. (51) Toen hij me passeerde liet hij het stuur los en stak zijn handen in de lucht.

(52) 'Ze willen morgen al opereren,' zei Claire die avond. (53) 'Maar wat gaan ze precies doen? Hebben ze jou iets verteld wat ik niet weet?'

(54) 'Weet je dat Michel me vandaag heeft gevraagd de zijwieltjes van zijn fiets te halen?' zei ik.

(55) Claire sloot even haar ogen, haar hoofd lag diep weggezonden in de kussens, alsof het zwaarder woog dan anders. (56) 'Hoe is het met 'm?' vroeg ze zacht. (57) 'Mist-ie me erg?'

(58) 'Hij wil zo graag op bezoek komen,' loog ik. (59) 'Maar het leek me beter om daar nog even mee te wachten.'

(60) Ik ga niet zeggen in welk ziekenhuis Claire lag. (61) Het was redelijk dicht bij ons huis, ik kon op de fiets, of bij slecht weer met de auto, ik was er altijd wel binnen tien minuten. (62) Tijdens de bezoeken bleef Michel bij een buurvrouw die ook kinderen had; soms kwam onze oppas, een meisje van vijftien dat een paar straten verderop woonde. (63) Ik heb geen zin om in details te treden over wat er allemaal misging in dat ziekenhuis, ik zou alleen iedereen die aan het leven hecht – zijn of haar eigen leven, of dat van een naaste of geliefde – met klem willen afraden om je daar ooit te laten opnemen. (64) Dat is tegelijkertijd mijn dilemma: het gaat niemand wat aan in welk ziekenhuis Claire lag, aan de andere kant wil ik iedereen waarschuwen er zo ver mogelijk uit de buurt te blijven.

(65) 'Kun je het nog wel aan?' vroeg Claire op een middag, ik denk na de tweede of de derde operatie. (66) Haar stem klonk zo zwak dat ik mijn oor bijna tegen haar lippen moest leggen om haar te kunnen verstaan. (67) 'Heb je geen hulp nodig?'

(68) Bij het woord hulp begon er een spiertje of zenuw onder mijn linkeroog te trillen. (69) Nee, ik wilde geen hulp, ik kon het heel goed aan, of beter gezegd: ik verbaasde in de eerste plaats mezelf erover hoe goed ik alles aan bleek te kunnen. (70) Michel kwam op tijd op school, met gepoetste tanden en schone kleren. (71) Min of meer schone kleren, ik keek minder kritisch naar een

paar vlekken op zijn broek dan Claire, maar daar was ik dan ook zijn vader voor, ik heb nooit geprobeerd om 'vader en moeder tegelijk' voor hem te zijn, zoals ik het halfzachte, in een zelf gebreide trui gestoken, mannelijke hoofd van een eenoudergezin een keer in een leuterprogramma op de middagtelevisie had horen zeggen. (72) Ik had het druk, maar druk in de goede betekenis van het woord. (73) Het laatste waar ik op zat te wachten was op mensen die mij, al dan niet vanuit de beste bedoelingen, dingen uit handen zouden nemen, zodat ik meer tijd kon vrijmaken voor andere dingen. (74) Ik wilde helemaal geen tijd vrijmaken, ik was juist zo dankbaar dat elke minuut gevuld was. (75) Soms zat ik 's avonds met een biertje in de keuken, ik had Michel welterusten gekust, de afwasmachine zoemde en borrelde, de krant lag nog ongelezen voor mijn neus, en dan voelde ik plotseling hoe ik werd opgetild, ik weet ook niet hoe ik het anders moet zeggen: een licht gevoel was het vooral, heel licht, als er op dat moment iemand tegen mij aan had geblazen, was ik ongetwijfeld opgestegen, tot aan het plafond, als een donsveertje uit een hoofdkussen. (76) Ja, dat was het: gewichtloosheid, ik gebruik met opzet geen woorden als geluk, of zelfs maar voldoening. (77) Ik hoorde ouders van vriendjes van Michel weleens verzuchten dat ze na een lange drukke dag zo'n behoefte hebben aan 'een moment voor zichzelf'. (78) Eindelijk lagen de kinderen in bed, en dan brak dat magische moment aan, geen minuut eerder. (79) Ik heb dat altijd raar gevonden, bij mij begon dat moment voor mezelf altijd al veel eerder. (80) Wanneer Michel thuis kwam uit school bijvoorbeeld, en alles normaal was. (81) Ook mijn stem die hem vroeg wat hij op zijn boterham wilde, klonk in de eerste plaats normaal. (82) Ik had alles in huis, de boodschappen had ik 's ochtends al gedaan, ik lette ook op mezelf, ik keek in de spiegel voordat ik de deur uitging: ik lette erop dat ik schone kleren aanhad, dat ik me had geschoren, dat mijn haar er niet uitzag als het haar van iemand die nooit in de spiegel kijkt: de mensen in de supermarkt zou niets speciaals opvallen, ik was geen gescheiden vader die naar drank stonk, geen vader die het allemaal niet aankon. (83) Ik weet nog goed wat mij voor ogen stond: ik wilde de schijn van normaliteit ophouden. (84) Voor Michel moest alles zoveel mogelijk hetzelfde blijven zolang zijn moeder er niet was. (85) Elke dag een warme maaltijd, dat om te beginnen. (86) Maar ook in andere aspecten van ons tijdelijke eenoudergezin moesten er niet te veel zichtbare veranderingen plaatsvinden. (87) Normaal gesproken schoor ik me niet elke dag, ik vond het niet erg om een paar dagen met stoppels rond te lopen, ook Claire had daar nooit een punt van gemaakt, maar in die bewuste weken schoor ik me elke ochtend. (88) Ik vond dat mijn zoon het recht had om met een fris ruikende en geschoren vader aan tafel te zitten. (89) Een fris ruikende en geschoren vader zou hem niet op verkeerde gedachten kunnen brengen, zou hem in elk geval niet doen twijfelen aan het tijdelijke karakter van ons eenoudergezin. (90) Nee, uiterlijk was er niets aan mij te merken, ik was nog altijd een vast bestanddeel van een drie-eenheid, één bestanddeel lag alleen tijdelijk (tijdelijk! tijdelijk! tijdelijk!) in het ziekenhuis, ik was de piloot van een driemotorig passagiersvliegtuig waarvan één motor was uitgevallen: er is geen reden tot paniek, dit is geen noodlanding, de piloot heeft duizenden vliegers achter zich, hij zal het toestel veilig aan de grond zetten.