

De schrijvende lezer

Jan Baetens

Poeta nascitur, orator fit

Een “schrijfatelier” is een plek waar men onder begeleiding van een instructeur of tutor (of, bij gebrek aan een dergelijke rol, onder het oog van collega’s-schrijvers) iets kan leren wat volgens de romantische opvattingen over literatuur en schrijverschap eigenlijk niet geleerd kan worden: het produceren van “echte” literatuur. Volgens het antieke adagium, dat voor velen vandaag nog niets van zijn geldigheid heeft verloren, wordt men immers als “dichter”, dit wil zeggen als schrijver, geboren (*poeta nascitur*) en kan men enkel het vak van “redenaar”, dit wil zeggen van taaltechnicus, aanleren (*orator fit*).

Voordat we nader ingaan op de diverse betekenissen en functies van de term “schrijfatelier”, is het nodig het fenomeen cultuurhistorisch te situeren. Men kan stellen dat het ontstaan van deze ateliers een terugkeer betekent naar de leerling-meester relatie van de premoderne maatschappij, waar een beroep binnen vastomlijnde kaders werd aangeleerd. De corporatistische terminologie van het kunstonderwijs, waar men als gezel na de “meesterproef” tot de gilde wordt toegelaten, draagt daar nog de sporen van. Maar in tegenstelling tot deze vorm van onderwijs wordt in een schrijfatelier veel meer belang gehecht aan de eigen inbreng van de leerling. In een atelier gaat het er niet om dat een instructeur de studenten inwijdt in de knepen van een vak, maar om een proces van zelfontdekking waar de rol van de instructeur veel meer die van een Socratische vroedvrouw is.

Men zou daarnaast ook kunnen zeggen dat schrijfateliers de draad van het klassieke retoricawonderwijs weer opnemen, omdat het onderscheid tussen “lezen” en “schrijven” opnieuw komt te vervallen. In de klassieke retorica bestudeerde men teksten om later zelf teksten te kunnen schrijven, een absolute noodzaak voor de redenaar die als advocaat aan de bak moest komen. In het moderne literatuuronderwijs is die doelstelling evenwel volledig naar de achtergrond geschoven, tot woede en ergernis van talloze schrijvers (een auteur als Jean Ricardou, wiens theoretische stellingnames over literatuur heel wat schrijfateliers hebben beïnvloed, hamerde graag op het feit dat niemand zou aanvaarden dat studenten chirurgie les krijgen van een docent die zelf geen operaties kan uitvoeren, maar dat iedereen het volstrekt normaal vindt dat literatuur wordt onderwezen door mensen die zelf niet kunnen schrijven). Het verschil met dit retoricawonderwijs is echter dat schrijfateliers meestal zeer beperkt zijn qua omvang en tijd. In heel wat gevallen loopt een atelier slechts over enkele sessies, hoogstens over enkele maanden, en loopt het proces in zekere zin ten einde wanneer de student een bepaald

inzicht verwerft (“ook ik kan schrijven en nu ga ik het doen”), eerder dan wanneer een globaal pakket aan vaardigheden is verworven.

Er bestaat echter, naast het premoderne corporatisme en de antieke retorica, nog een derde aanknopingspunt. Omdat het schrijfatelier de literatuur en de literator van zijn voetstuk stoot, bekijken sommigen deze structuur in de allereerste plaats als de exponent van een moderne, of beter nog postmoderne antiautoritaire opvatting die aan iedereen de dubbele vreugde van creativiteit en auteurschap wil verschaffen. Het biedt immers aan iedereen de kans creatief te zijn én te participeren aan het literaire systeem, zelfs wanneer men hiertoe geen enkele speciale opleiding heeft genoten (een schrijfatelier kan in principe geen kandidaten weigeren) en men niet direct toegang heeft tot de gebruikelijke publicatiekanalen (het resultaat van een schrijfatelier wordt beschouwd als een literaire tekst en er ontstaat een heel eigen publicatiecircuit, vroeger op stencil en fotokopie, nu op het Internet).

In de praktijk moet deze laatste, antiautoritaire visie enigszins genuanceerd worden. Aan de ene kant is het zo dat juist de klemtoon op het leren en aanleren van technieken de mythe van de individuele natuurlijke creativiteit niet zo maar klakkeloos overneemt, ondanks het feit dat in kringen van schrijfateliers wel eens geponeerd wordt dat het leerproces binnen een atelier ook als doel heeft de nefaste gevolgen van de traditionele leerprocessen weer ongedaan te maken. De klemtoon op het leren onder begeleiding onderscheidt het schrijfatelier echter fundamenteel van het individuele, hobbymatige of therapeutische schrijven in eenzaamheid. Want een schrijfatelier dwingt de deelnemer los te komen van wat hij spontaan zou schrijven. In die zin is het atelier een omgeving die kritisch staat tegenover de mythe van de individuele creativiteit. Aan de andere kant is het ook zo dat de hele beweging van de schrijfateliers op geen enkele manier de basismechanismen van de uitgeverij, gebaseerd op selectie en distinctie, in vraag stelt. Men bouwt integendeel aan een eigen structuur, die de structuur van de uitgeverijwereld in feite ongemoeid laat. Toch zal in de loop van deze tekst duidelijk blijken dat de impact van bepaalde schrijfateliers op de literatuur groot kan zijn, niet alleen op het vlak van de beeldvorming rond de auteur of de institutionele inkapseling van het schrijven zelf, maar ook en vooral door de manier waarop men het fenomeen literatuur gaat herdefiniëren.

Het atelier als ritueel en filter

Hoewel het schrijfatelier minder sterk raakt aan de fundamenteën van het literaire bestel dan men op het eerste gezicht zou kunnen denken, moet worden beklemtoond dat het bestaan zelf van dergelijke ateliers bijdraagt tot de toenemende “instrumentalisering” van de tekstproductie: na het romantisch intermezzo van de “geïnspireerde dichter” komen kunde, ambachtelijkheid en professionalisering steeds meer op de voorgrond (ten nadele van zaken als “talent”, “inspiratie” of “genie”). Het aanleren van literatuur wordt echter niet steeds op dezelfde manier benaderd, want naast het schrijfatelier spelen ook handboeken en doe-het-zelf boeken op de markt. Iedereen heeft al wel eens titels gezien als “Hoe schrijf ik een roman?”, “De ideale novelle” of “Efficiënt scenarioschrijven”, en in landen met een grote industriële literaire productie zijn dergelijke teksten niet meer uit het literaire landschap weg te denken.

Kenmerkend voor de schrijfateliers is dat ze zich concentreren op het “hogere” segment van deze markt én dat ze een sterk ritueel karakter vertonen. Een atelier impliceert immers drie “actoren”, die idealiter met elkaar in discussie treden over de werk-

stukken die in de loop van de gekozen periode worden geproduceerd: de student zelf, de medestudenten, de tutor. Elk van deze drie polen is tijdens het schrijfatelier met de twee andere in dialoog en het is juist deze interactie die het eigene van het schrijfatelier uitmaakt. Dankzij het rituele kader waarin deze dialoog is vervat, wordt het voor de diverse partijen (in de eerste plaats natuurlijk de leerling-schrijver, maar niet alleen hij of zij) mogelijk van elkaar te leren. Het kader van het atelier fungeert dan als vangnet voor de leerling-schrijver, die er “naar buiten” durft komen en leert omgaan met kritiek, zowel die van de medestudenten als die van de instructeur. Anders gezegd: het schrijfonderwijs wordt een soort “performance”, een rollenspel waarbij de tutor de student er toe brengt zijn “eigen” stem, rol of masker te vinden. Een auteur als Raymond Carver spreekt in verschillende teksten van zijn “autobiografie” *Fires* (1984) heel mooi over de cursus in *creative writing* die hij in 1958 in een of ander obscuur State College (Chico, Ohio) gevolgd heeft bij de romancier John Gardner, een kleurrijke figuur die op hem dezelfde invloed heeft uitgeoefend als “de maan op de getijden”. Techniek speelde hierbij ongetwijfeld een rol (Gardner was voorstander van “het juiste woord”), maar vooral de psychologische en materiële steun waren voor de latere loopbaan van Carver essentieel. Gardner gaf hem tijdens het weekend de sleutels van zijn bureau, zodat de auteur, die leefde van twaalf stielen en dertien ongelukken en thuis het schrijven onmogelijk werd gemaakt door twee jonge veeleisende en rumoerige kinderen, de tijd en de rust vond om zijn eigen stijl te ontwikkelen.

Natuurlijk zijn ook de nadelen en ongewild perverse gevolgen van een dergelijk systeem nadrukkelijk aangeklaagd. Het moment waarop studenten aan elkaar moeten voorlezen uit eigen werk en angstig wachten op het verdict van hun collega's, geeft niet zelden aanleiding tot een psychodrama waartegen niet elke schrijver *in spe* bestand is¹ Maar anderzijds: hoeveel gevestigde auteurs hebben niet ooit een manuscript in het vuur geworpen na negatieve opmerkingen van een vriend? Men zou met deze zelfvernietigde boeken een hele literatuurgeschiedenis kunnen vullen.

Veel nefaster echter dan de psychologische spanningen die een atelier oproept (en die door het rituele karakter ervan nog enigszins onder controle worden gehouden), is het feit dat de vorm van het schrijfatelier zelf een bepaald type van literatuur naar voren schuift, ten koste van andere types die, omdat ze minder “onderwijsbaar” zijn, bijna automatisch als marginaal worden beschouwd. Het aanleren van literatuur is immers een tweesnijdend zwaard. Aan de ene kant biedt het allerlei kansen tot institutionalisering, zowel voor de teksten zelf (er ontstaat een circuit, dat later aansluiting kan geven op het “echte” literaire circuit) als voor de auteurs (zeker in de VS, waar schrijfonderwijs ook aan de universiteit een plaats heeft gevonden, zijn er talloze jobs voor auteurs die via de *creative writing* ateliers op een relatief gemakkelijke manier aan de kost kunnen komen zonder het gevoel te hebben dat ze door hun werk in hun literaire arbeid worden geschaad). Aan de andere kant leidt deze constellatie tot een vershraling van wat sociaal gezien als literatuur wordt aanvaard. Er treedt immers een tendens op om binnen de literaire productie vooral te focussen op wat goed past bij het “format” van het atelier, namelijk *korte* teksten (geen romans maar nouvelles, geen lange gedichten maar korte) en teksten waar techniek het moet afleggen tegen *zelfexpressie* (dit laat immers veel meer marge voor wie zich dialoogsgewijs in de klas wil of moet verantwoorden, en tezelfdertijd geeft het ook de kans “onmiddellijk” te produceren). En omdat de tutors en instructeurs van de schrijfcursussen ook een grote rol spelen in het literaire circuit

¹ Een leuk en zeer leerrijk voorbeeld is te zien in de film *Ghost World* (2002, naar de gelijknamige strip van Daniel Clowes).

zelf (als lid van het leescomité van uitgeverijen of als lid van allerlei jury's die beurzen en prijzen toekennen), is het gevaar niet denkbeeldig dat teksten die om welke reden dan ook minder goed aan hun trekken komen binnen de schrijfateliers ook uit het literaire bedrijf *tout court* worden geweerd.²

Schrijfateliers in Frankrijk: een niet-literaire variant?

In tegenstelling tot wat gebeurt in de VS (en bij uitbreiding in de hele Angelsaksische wereld), wordt in Frankrijk (en bij uitbreiding in de landen onder Franse invloed) de rol van het schrijfatelier minder gezien als een dialoog tussen een "auteur" en een "auteur in spe". Aan de ene kant is de didactische inbedding veel sterker: het schrijfatelier is tegenwoordig bijna overal een vast onderdeel geworden van het (moeder)taalonderwijs en wordt als vak gedoceerd binnen de lerarenopleiding. In de VS moet je auteur zijn om een cursus te verzorgen, in Frankrijk moet je als tutor van een atelier gevormd zijn (dikwijls door pedagogen, of toch minstens door taalkundigen met bijzondere interesse voor didactiek). Enigszins oneerbiedig kan men hier spreken van een vorm van bureaucrativering, bovendien sterk aangestuurd vanuit het ministerie, niet vanuit de opleidings zelf. Of nog: net zoals Mallarmé in de 19e eeuw Engelse les moest geven aan scholieren terwijl hijzelf de taal amper machtig was, kan men zich voorstellen dat sommige scholieren vandaag schrijfles krijgen van mensen voor wie literatuur de laatste bekommernis is. Aan de andere kant is het principe van het schrijfatelier ook uitgewaaid tot ver over de grenzen van het traditionele literatuuronderwijs: *ateliers d'écriture* worden tegenwoordig overal aangeboden, op alle niveaus en aan de meest diverse doelgroepen. Net zoals iedereen vandaag een assertiviteitstraining aangeboden krijgt of een stoomcursus in mediageniek gedrag of nog de kans krijgt op de Everest met blote voeten over gloeiende kolen te gaan lopen, is een schrijfatelier tegenwoordig een standaard onderdeel van leerpakketten die altijd wel ergens goed voor zijn.

Hoewel de (trage maar zekere) invloed van mei 68 op het succes van de schrijfateliers onmiskenbaar is, moet worden beklemtoond dat er literair gesproken ook een naadloze overgang is met de opkomst van de zogenaamde *écriture à contraintes* ("constrained writing"), waarbij de dynamiek van het schrijfproces niet langer afhankelijk gemaakt wordt van het talent of de inspiratie van de auteur, maar gekoppeld wordt aan het gebruik van vooraf bepaalde regels die dan, bijna los van het schrijvende ik, de tekst in gang zetten. Tussen beiden, schrijfatelier en *écriture à contraintes*, bestaat een soort strategische alliantie, die de onderlinge verschillen overstijgt. De enge band tussen schrijfatelier en *constrained writing* kan op verschillende niveaus worden benaderd, maar de rode draad die telkens terugkomt is de breuk met de romantische kijk op het individuele schrijverschap.

Enerzijds is er een pijl die gaat van *constrained writing* naar schrijfatelier. De meeste auteurs die zich beroepen op het principe van *constrained writing* claimen immers op geen enkele manier het copyright of patent op de technieken die ze gebruiken. In het geval van de klassieke technieken zoals lipogram, anagram of palindroom, momenteel stuk voor stuk zeer populair in Frankrijk,³ zou zoiets natuurlijk absurd zijn. Maar ook

² Ik verwijs hierbij graag naar de studie van Christopher Beach, *Poetic Culture*, Northwestern UP, 1999, die een mooi overzicht geeft van de institutionele context van poëzie. Ook Dirk van Bastelaeres *Wwwhooosshhh*, Vantilt, 2001, bevat meerdere stukken die een zelfde kritische geluid laten horen.

³ Er verschijnen regelmatig hele boeken die enkel en alleen op basis van een van deze retorische figuren worden opgebouwd (het werk van Michelle Grangaud is hiervan een mooi voorbeeld). Voor een goed

“nieuwe” procédés worden graag met andere auteurs gedeeld, zodat iedereen die om een of andere reden gebrek aan inspiratie zou hebben, er garen bij kan spinnen.⁴ Bovendien is het ook zo dat vele auteurs uit deze richting heel graag collectief actief zijn en zich in ateliers verenigen om aan elkaar en het publiek hun laatste werkstukken voor te leggen en samen te zoeken naar nieuwe *constraints*. De eerlijkheid gebiedt echter te preciseren dat de praktijk minder ruimte laat voor deze zeer democratische principes dan men zelf soms zou willen. De meeste groepen werken immers met een systeem van coöptatie (en dus ook van uitsluiting) en niet alle auteurs die zich opstellen als pleitbezorger van de *constrained writing* doen dat even consequent (de procédés worden bijvoorbeeld niet altijd door iedereen prijsgegeven). Maar dit alles neemt niet weg dat het toenemende succes van *constrained writing*, vooral dan voor de groep rond de Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle, “Atelier voor potentiële literatuur”, met auteurs als Raymond Queneau, Georges Perec, Marcel Bénabou, Jacques Roubaud, Harry Mathews en Italo Calvino, onder meer), veel goodwill heeft gecreëerd voor een manier van schrijven waar de auteur zijn eigen ik niet laat primeren op de vereisten van de vorm.

Anderzijds is er ook een pijn die gaat van schrijfatelier naar *constrained writing*, en wel om de eenvoudige reden dat in de Franse traditie een schrijfatelier niet uitgaat van het principe van zelfexpressie, maar bijna per definitie start met een *contrainte*, die aan alle deelnemers bij het begin van de werkzaamheden wordt opgegeven. De motivatie voor deze keuze, die in de Franse context een echt axioma is geworden, is niet literair maar ideologisch: een initiële *contrainte* dient niet om de deelnemers sneller vertrouwd te maken met wat literatuur is (hoewel dit theoretisch best denkbaar is, en overigens perfect verdedigbaar), maar wel om hen bewuster met het interne mechanisme van de taal en het schrijfproces te leren omgaan, zodat ze taal niet louter als een middel tot communicatie maar als een autonome structuur kunnen benaderen (en ook dit is natuurlijk volledig te verantwoorden, niet alleen vanuit een pedagogisch standpunt).

Het probleem met de ateliers is dan ook niet zozeer dat van hun uitgangspunt als dat van hun institutioneel succes. De formule is ondertussen zo ingeburgerd dat zowat iedereen al wel eens een schrijfatelier heeft meegemaakt, zonder dat er echt een kosten-batenanalyse van het hele gebeuren is gemaakt. Hierbij komt ook dat deelname aan een dergelijk atelier in vele gevallen een verplichting is geworden, wat ongetwijfeld voor veel storende neveneffecten zorgt. Ten slotte, en dit is misschien hét fundamentele probleem van de schrijfateliers in Frankrijk, blijft er de onduidelijke relatie met het literaire schrijven zelf. Theoretisch staan beide los van elkaar en zou het gebruik van *contraintes* de traditionele kijk op literatuur volledig buiten de deur moeten houden. Praktisch gezien zorgt het voorbeeld van Oulipo- en andere auteurs er wel voor dat *constrained writing* op zich een sterk literair aura heeft meegekregen, dat in de ateliers zoals die nu bestaan niet altijd de beste voedingsbodem vindt. Het zou voor de hand liggen om samenwerking op gang te brengen met wat in Vlaanderen en Nederland “leeskringen” wordt genoemd, maar dit is nu net wat in Frankrijk amper vertegenwoordigd is. Hier ligt nochtans een mooie kans voor een nieuw élan van het schrijfatelier.

overzicht van dit type werk kan men best de cd-rom raadplegen van Bernard Mangé (en collaboration avec Antoine Denize), *Machines à écrire*, Gallimard-Multimédia, 1999.

⁴ Het bekendste voorbeeld is hier natuurlijk Raymond Roussel, wiens *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1933) een heel “genre” heeft ingezet waarbij auteurs zowel zelfbewust als genereus hun nieuwe technieken aan publiek en collega's prijsgeven.

Een herijking van de literatuur

Uit wat voorafgaat zou men kunnen afleiden dat de schrijfateliers vooral een extraliterair gegeven zijn, wat natuurlijk veel zegt over de plaats die literatuur in de enge zin van het woord nog inneemt binnen het onderwijs, het instituut dat volgens de sociologen van de Bourdieugeneratie de allereerste waakhond was van het symbolisch kapitaal van de kunst. Toch is deze conclusie voorbarig. De laatste tijd zijn er immers vanuit de hoek van de schrijfateliers pogingen ondernomen om de relatie met de literatuur anders in te vullen. Niet langer defensief, maar offensief. In het eerste geval komt het er op neer dat men het schrijfatelier propageert met de bedoeling de literatuur als een ouderwets en elitair medium te hekelen; in het tweede geval vertrekt men van de ervaringen met het schrijfatelier om het onbehagen tegenover de literatuur om te zetten in een positief engagement.

Van François Bon, een sterk politiek bewust auteur die sinds zijn eerste roman *Sortie d'usine* (1982) de literaire spreekbuis is geworden van de kansarmen in de maatschappij, verscheen in 2001 *Tous les mots sont adultes*, dat gelezen kan worden als een manifest van die nieuwe kijk op de *ateliers d'écriture*. Het boek is een getuigenis over de ervaringen van de auteur als "animateur" van schrijfateliers⁵ en tegelijk ook een handboek en model voor iedereen die zelf een atelier wil starten. Daarbij wordt de openheid qua techniek die zo typisch is voor *constrained writers* doorgetrokken van het schrijven naar het schrijfonderwijs zelf, want Bon gaat gedetailleerd in op de manier waarop hij zijn ateliers opbouwt en waarop de diverse publieken op de *constraints* reageren.

Een belangrijke doorbraak in het debat is het expliciet literaire kader waarin Bon zijn manier van werken situeert. Het gaat hier opnieuw over literair schrijven, waarbij opnieuw sterk literaire voorbeelden worden gebruikt. In vele Franse ateliers bestond immers de neiging om de tekst waaruit een bepaald *constraint* werd gelicht zo snel mogelijk te vergeten, om op die manier geen drempel in te bouwen voor de nieuwe schrijver. Bon integendeel gelooft in de literatuur en het bevrijdend karakter dat literaire voorbeelden kunnen hebben. Wanneer hij bijvoorbeeld zijn atelier begint met het laten opstellen van een "inventaris", laat hij de deelnemers "opsommingen" van Georges Perec lezen, die bijzonder stimulerend blijken te werken. Bon is dus als schrijver in het atelier aanwezig, niet om de afstand tussen hemzelf als specialist en het beginnende publiek te onderstrepen, maar om de deelnemers te helpen de kloof met de tekst te overbruggen.

Uit sommige ateliers van Bon zijn al auteurs naar voren gekomen, en ik kan me best voorstellen dat ze binnen twintig of dertig jaar over Bon zullen schrijven wat Carver over Gardner te melden had. Elke demagogie wordt hier echter uit de weg gegaan: ondanks de krachtige aanwezigheid van de literaire modellen die elk van de *constraints* illustreren, benadrukt Bon heel duidelijk dat de ambitie van een atelier niet het maken van een literair eindproduct is, maar het aanleren van de discipline die nodig is om later zelf een schrijfproces op gang te brengen en vol te houden. De horizon van de *ateliers d'écriture* vermengt zich op die manier met die van de *creative writing workshops*, maar op een manier die de deelnemers meer tijd en reflectie laat, en aldus het rituele karakter van het schrijfatelier nog versterkt. Dit wil echter niet zeggen dat er tijdens de ateliers geen teksten worden geschreven en zeker niet dat ze niet worden voorgesteld aan de

⁵ Sinds het begin van de jaren negentig heeft Bon talloze ateliers geleid, meestal voor zeer marginale doelgroepen (quasi-analfabeten, gevangenen, jongeren in probleemscholen ...)

groep. Bon hecht ontzaglijk veel belang aan het luidop voorlezen van de teksten, niet in de theaterale vorm die deze oefening soms krijgt in de Amerikaanse context, maar om de deelnemers in contact te brengen met de oraliteit van de taal en de literatuur en om hen te leren schrijven in functie van het voorlezen van de tekst.

Een tweede belangrijke verschuiving is de vorm die de manier van werken aanneemt. Ook hier zoekt Bon enigszins aansluiting met de Amerikaanse aanpak. In plaats van de kortlopende programma's die men veelal in Frankrijk vindt (en die de schrijfateliers soms naar bezigheidstherapie doen afglijden), geeft hij de voorkeur aan cursussen van langere adem, niet om te komen tot teksten die "af" zouden zijn, maar om de deelnemers beter de discipline nodig voor elk schrijfavontuur te laten aanvoelen. Dat dit schrijfavontuur iets van lange adem is, wordt regelmatig vergeten, zeker wanneer men vooral het genre van de *short lyric* als zaligmakend naar voor schuift. Hier krijgt dus ook de roman de aandacht die dit genre wegens zijn plaats in de maatschappij verdient. De nieuwe opzet laat bovendien toe een groot aantal *constraints* te combineren en aan te tonen dat er noodzakelijk een breuk optreedt tussen het min of meer mechanisch uitvoeren van een regel (dit is waar elk schrijfatelier mee start) en het feitelijke uitwerken van een tekst, waar heel andere processen bij komen zien (net deze processen blijven in de korte sessies dikwijls volledig onaangeroerd).⁶ Ten slotte schept dit "format" ook ruimte voor bijkomende aspecten die in de klassieke vormen van de *ateliers d'écriture* onmogelijk aan bod konden komen, zoals het lezen van teksten en het analyseren van de werken die als model worden aangebracht. Het schrijfatelier wordt zo terug naar de literatuur gebracht, waar het op heel organische wijze zeer verschillende competenties samenbrengt: analytische, historische, esthetische, politieke.

De literatuur brengt het schrijfatelier veel aan: een andere kijk op creativiteit, die niet meer vertrekt uit de onontgonnen mogelijkheden van de maker van de tekst, maar uit de onvermoede kwaliteiten van een voorbeeldtekst; ook een minder naïeve kijk op het schrijverschap zelf, dat aan de ene kant nog als rolmodel wordt gehandhaafd (en zeker voor een beginnend of kansarm publiek is zulk een rolmodel van onschatbaar belang) maar dat aan de andere kant niet wordt geïdealiseerd (daarvoor is het belang dat aan de tekst op zich wordt toegekend veel te groot); verder een herontdekking van het literaire erfgoed, dat nu vanuit een heel andere hoek wordt bekeken, niet meer als een product losgekoppeld van een proces, maar als eindterm van een proces dat hetzelfde is voor beginnende en ervaren schrijver; en ten slotte de mogelijkheid om via teksten sociale verschillen in vraag te stellen (de doelgroepen met soms zeer extreme achterstand die François Bon in zijn ateliers begeleidt, verkrijgen via de schrijfateliers een onmiskenbare vorm van emancipatie).

Anderzijds krijgt de literatuur ook heel veel terug van de ateliers zoals Bon die opvat. In de allereerste plaats natuurlijk het contact met dat wat de literatuur sinds lange tijd verloren is geraakt: het leven zoals het zich buiten de boeken afspeelt, het moderne leven in de stad, de levensomstandigheden van hen die in de literatuur nooit een stem krijgen, de materiële context (het lawaai, het beton, het geweld, de uitsluiting) waarvan de doorsnee lezer zelfs in zijn nachtmerries geen idee krijgt, maar die sommige andere media (Bon denkt daarbij vooral aan rockmuziek) wel degelijk hebben kunnen oppakken. In de tweede plaats geeft de aanwezigheid in een schrijfatelier de auteur en de lezer inzicht in een heel nieuw vocabularium: het contact met de levende taal wordt hersteld,

⁶ De bundels die François Bon uit sommige van zijn ateliers destilleert zijn nooit "ruwe" neerslagen van een cursus, maar voldragen teksten die na afloop van de workshop nog verder worden bijgeschaafd.

en hierbij speelt de aandacht voor klank en ritme een essentiële rol; het schrijfatelier is met andere woorden een van de instrumenten die men kan gebruiken om de scheiding tussen spreektaal en schrijftaal voor een deel ongedaan te maken. Ten derde worden zowel de lezer als de schrijver op deze manier gedwongen positie te kiezen tegenover het literaire erfgoed, dat via het schrijfatelier een nieuwe gebruikswaarde kan verwerven. Volgens Bon kunnen teksten pas via hun gebruik in het schrijfatelier aantonen dat ze inderdaad tot iets dienen en meer zijn dan een middel tot het verwerven van symbolisch kapitaal. De elasticiteit van de schrijfateliers is trouwens heel wat groter dan sommige traditioneel gevormde lezers zouden kunnen vrezen. Het is absoluut niet zo dat de “bibliotheek” die François Bon in zijn cursussen gebruikt het patrimonium verengt tot teksten die zich lenen tot *agit-prop* recyclage of die sociale wantoestanden aanklagen. Wie alle voorbeelden samenneemt die Bon in *Tous les mots sont adultes* vermeldt, merkt dat de auteur de deelnemers aan zijn ateliers, uit respect voor hen én voor de literatuur, alleen met het beste confronteert (Perc, Rimbaud, Kafka, Borges, e. d.). De canon wordt wel degelijk geherdefinieerd, maar allerm minst in de zin van “anything goes” of “u vraagt, wij draaien”. Het *Bildungs*-ideaal van de literatuur krijgt hier integendeel op heel verrassende wijze en voor compleet onverwachte doelgroepen een militante invulling. In dit opzicht krijgt de literatuur via de ateliers ook terug wat in de postmoderne maatschappij voor haar definitief onvindbaar leek: een sociale functie, die ook een politieke functie is. Ten slotte (maar deze opsomming is allicht verre van exhaustief) ontstaat in de schrijfateliers ook een nieuwe dialectiek tussen lezen en schrijven. Het lezen dat lange tijd als het kleine broertje werd bekeken, staat weliswaar niet gelijk aan het schrijven zelf (dit is de wat naïeve stelling van enigszins wereldvreemde, dit wil zeggen *niet schrijvende*, literatuurwetenschappers die nogal snel plegen dat de tekst door de lezer wordt “herschreven” en dus ook “geschreven”). Maar het krijgt wel een eigen plaats in een totaalproces waarvan zowel lezen als schrijven onlosmakelijk verbonden dimensies zijn (in een schrijfatelier wordt altijd veel energie gestopt in het leren herlezen van de eigen tekst, de voorwaarde bij uitstek voor het verbeteren ervan).

Bij wijze van besluit wil ik graag even terugkomen op het adagium *poeta nascitur, orator fit*. Het voorbeeld van de schrijfateliers toont aan hoe door en door ideologisch dit verschil wel is. Volgens de klassieke opvatting kan iedereen die het kan betalen “orator” worden, maar zijn slechts weinigen als “poeta” ter wereld geroepen. Wie de schrijfateliers ernstig neemt, weet of beter gezegd leert al doende dat het aangeborene nooit primeert op het aangeleerde. Tezelfdertijd wijst het voorbeeld van de schrijfateliers ook op de complexiteit van het woordje “fit” (“wordt”). Het leerproces dat hier achter verborgen gaat, is een pijnlijk en institutioneel lastig gegeven, maar nooit van die aard dat het het leerproces onmogelijk zou maken. Dat dit leerproces bovendien ook in grote mate een leesproces is, kan het sociaal vastgeroest verschil tussen de *happy few* van auteurs en de *unhappy crowd* van de lezers alleen maar verkleinen. Het zou jammer zijn dit stuk over leren schrijven niet op een dergelijke noot te eindigen.