

Universiteit Gent
Academiejaar 2007-2008

KWALITEITSOORDELEN IN METALITERAIRE TEKSTEN

Promotor : Prof. Dr. Bart Keunen

Verhandeling voorgelegd aan de faculteit
Letteren en Wijsbegeerte voor het
verkrijgen van de graad van master in de
vergelijkende moderne letterkunde door

Eva Boodts

Inhoudstafel

INHOUDSTAFEL	2
INLEIDING	3
OPZET EN METHODOLOGIE	3
MOTIVERING	5
HOOFDSTUK 1. BEDENKINGEN BIJ HET BEGRIP ‘LITERAIRE KWALITEIT’	7
1.1. DE CANON: ANTWOORD OP DE VRAAG “WAT IS GOEDE LITERATUUR”?	7
1.2. EMPIRISCHE LITERATUURSOCIOLOGIE	13
1.2.1. <i>Problematiseren van literatuurbeschouwing</i>	13
1.2.2. <i>Problematiseren van literaire waarde(n)</i>	16
1.2.3. <i>Literaire waarde en sociale klasse</i>	19
HOOFDSTUK 2. HANDBOEKEN ‘CREATIEF SCHRIJVEN’	24
2.1. WAT IS CREATIEF SCHRIJVEN?	24
2.2. ANALYSE VAN 5 HANDBOEKEN	28
<i>Snelcusus romanschrijven</i> (www.creatiefschrijven.be) - Bart Van Lierde	28
<i>Schrijven: het begin</i> – Pim Wiersinga	33
<i>Handboek voor schrijvers (geheel herziene editie)</i> – Maaïke Molhuysen en Louis Stiller	36
<i>Hoe schrijf ik een succesroman?</i> - Bert Reesinck	38
<i>De kunst van het schrijven. Een praktische handleiding</i> – John Gardner	42
2.3. GELIJKENISSEN EN VERSCHILLEN	46
HOOFDSTUK 3. NARRATOLOGISCHE ACHTERGROND	52
3.1. WAT IS NARRATOLOGIE?	52
3.1.1. <i>Klassieke narratologie</i>	53
3.1.2. <i>Postklassieke narratologie</i>	55
3.2. PLOT IN TRADITIONELE NARRATOLOGIE	57
3.2.1. <i>Crane</i>	58
3.2.2. <i>Friedman</i>	60
3.2.3. <i>Nadelen van deze benadering</i>	65
3.3. HANDBOEKEN BEKEKEN VANUIT EEN NARRATOLOGISCH PERSPECTIEF	66
3.3.1. <i>Handboeken en traditionele narratologie</i>	66
3.3.2. <i>Handboeken en postklassieke narratologie</i>	69
BESLUIT	71
BIBLIOGRAFIE	75
HOOFDSTUK 1	75
<i>Boeken</i>	75
<i>Artikels</i>	75
HOOFDSTUK 2	76
<i>Boeken</i>	76
<i>Artikels</i>	77
HOOFDSTUK 3	77
<i>Boeken</i>	77

Inleiding

Literatuur is een eeuwenoud fenomeen. Het schrijven over literatuur (in de vorm van poëtica's, recensies, handboeken e.d.) is al bijna even oud. Al deze vormen van reflectie over literatuur worden literatuurbeschouwingen genoemd. Deze literatuurbeschouwingen staan steeds bol van ideeën over wat literatuur is of hoe literatuur zou moeten zijn. Onvermijdelijk zijn zulke oordelen tijdsgebonden, en in de loop van de geschiedenis dus al herhaaldelijk veranderd.

Toch is er een grote groep vragen die constant is gebleven. Wat is literaire kwaliteit en kan je dat meten? Waarom zeg je dat een bepaald boek goed is? Waarop baseer je je dan? Welke kwaliteiten moet een boek hebben om tot de 'canon' (hierover later meer) te gaan behoren?

In deze scriptie ga ik na hoe handboeken 'creatief schrijven' het begrip literaire kwaliteit invullen, en op welke narratologische theorie die handboeken zich daarvoor baseren.

Opzet en methodologie

In een eerste hoofdstuk formuleer ik enkele bedenkingen bij het begrip 'literaire kwaliteit'. Dat begrip is namelijk allesbehalve neutraal. De vraag is: kunnen we kwaliteit bepalen door enkel en alleen teksten te bestuderen? Kijken naar inhoudelijke aspecten van teksten (naar wat men geschreven heeft over literatuur en wat dat betekent) is een tekstgerichte manier van werken. Deze manier van werken lijkt logisch, maar wordt niet altijd als vanzelfsprekend beschouwd. In het eerste hoofdstuk van deze thesis wil ik groepen aan bod laten komen die een tekstgerichte visie (met andere woorden, gericht op tekstinterne eigenschappen) en literaire waarden in het algemeen problematiseren. Zij benadrukken omstandigheden die extern zijn aan het geschreven werk, in plaats van te kijken naar wat de tekst zelf zegt.

Een eerste deel van hoofdstuk 1 gaat over canonvorming en de problemen die hieromtrent bestaan. Hierin omschrijf ik wat canon juist is, en beschrijf ik de

argumenten voor en tegen. Vaak zijn de posities die men inneemt ten opzichte van die canon politiek gekleurd: ook hier ga ik kort op in. De groeiende aandacht voor literatuur geschreven door minderheden (zoals vrouwen, allochtonen, ...) lokt verschillende reacties uit, en de vraag rijst of de canon zich hieraan kan aanpassen. Het tweede deel van dit eerste hoofdstuk gaat over empirische literatuursociologie. Hiervoor heb ik het werk van Hugo Verdaasdonk bestudeerd. In een eerste fase van zijn carrière heeft hij het over literatuuropvattingen: hij bestudeert poëtica's, recensies, voorwoorden, e.d. van 1700 tot nu, en komt tot de conclusie dat die literatuurbeschouwingen geen wetenschappelijk aanvaardbare grond hebben. In een tweede fase van zijn carrière zoekt hij dan een manier om literatuur te bestuderen die wel wetenschappelijk houdbaar is, en die vindt hij in de empirische literatuursociologie. Hij argumenteert dat de kwaliteit van een boek (de literaire waarde) niet aan de hand van tekstinterne eigenschappen bepaald wordt, maar aan de hand van verschillende sociale en economische factoren. Ik kijk ook of hedendaags empirisch literatuuronderzoek deze premisse nog altijd aanvaardt, en tracht aan te tonen waar de hiaten in deze opvatting zitten. Verder kijk ik ook naar de correlatie tussen literaire waarde en sociale klasse: het blijkt namelijk uit onderzoek dat mensen uit de hoge sociale klassen andere boeken lezen dan leden van de lage sociale klasse. Ook het fenomeen van de culturele omnivoor bespreek ik hier.

In het tweede hoofdstuk wil ik kijken hoe die vraag naar literaire waarden wordt beantwoord door handboeken voor schrijvers in spe. Waar leggen zij de klemtoon, welke literaire waarden vinden zij belangrijk? Daarvoor heb ik vijf recente handboeken uitgezocht en bestudeerd.

Vaak ervaart men oordelen over literatuur als erg persoonlijk: niet iedereen vindt alle boeken even goed. Eén recensent prijst een boek bijvoorbeeld de hemel in en de ander kraakt het af. Ik zou willen kijken of de vijf handboeken die ik heb geselecteerd zich ook kenmerken door een bepaalde visie op literatuur. Zijn er bepaalde constanten in wat zij schrijven, en hoe zij oordelen?

Deze handboeken hebben een erg duidelijke visie op wat literatuur is en hoe het zou moeten zijn. Ze zijn vrij verschillend qua opzet, oorsprong en doelgroep, maar ik wil kijken of hun invalshoek als schrijfcursus ervoor zorgt dat ze allemaal eenzelfde visie op literatuur delen. Hiervoor kijk ik naar wat zij hebben geschreven, maar tracht ik

ook tussen de regels door te lezen wat zij juist belangrijk vinden in hun oordeel over literatuur. Dat is dus de eerste grote onderzoeksvraag die ik wil beantwoorden: zijn er gelijkenissen te vinden in de groep handboeken 'creatief schrijven' inzake literaire waarden?

In het derde hoofdstuk wil ik op zoek gaan naar de achtergrond van die schrijfhandboeken. Want wat zij willen aanleren, is niet uit de lucht gegrepen. Ik wil kijken of de handboeken aansluiten bij een bepaalde narratologische stroming, en of die achtergrond ook hun visie op literaire kwaliteit beïnvloed heeft. Dat is dus de tweede grote onderzoeksvraag: is er een literair-wetenschappelijke basis voor de schrijfhandboeken, en wat zegt die basis dan over literaire kwaliteit?

Vaak halen schrijfcursussen de mosterd bij de klassieke structuralistische narratologie. Ik bespreek dus in hoofdstuk drie kort wat structuralistische narratologie is, en wat ze inhoudt. Omdat de handboeken creatief schrijven sterk de nadruk leggen op plot, bespreek ik theorieën van twee narratologen die zich sterk met plot bezighielden, met name Friedman en Crane, en ik kijk of we hun theorieën kunnen vergelijken met de plot-theorieën uit de schrijfcursussen. Het blijkt dat de cursussen sterk aanleunen bij de structuralistische narratologie, zij het in een vereenvoudigde versie. Ik kijk ook of de zogenaamde 'postklassieke' narratologie, een recentere stroming dan de klassieke structuralistische narratologie, iets zal kunnen betekenen voor de schrijfhandboeken.

Motivering

Het debat over literaire waarde (wat is een goed boek, en waarom?) is nog steeds relevant, en mag niet uit de weg gegaan worden. Bij het Vlaams fonds voor de letteren tracht men een zekere mate van objectiviteit inzake literaire kwaliteit te bereiken door comités van drie bevoorrechte getuigen samen te stellen. Zij beoordelen boeken die in aanmerking komen voor subsidies. Die 'bevoorrechte getuigen' zijn echter allemaal mensen met een academische achtergrond, en de kans is dus groot dat zij alledrie dezelfde positie innemen.

Tijdens mijn stage bij het Vlaams fonds voor de letteren contacteerde ik 10 deskundigen, en vroeg ik hun oordeel over de literaire kwaliteit van twee lijsten met

boeken: meenden zij dat er een kwaliteitsverschil was tussen de twee lijsten? Allen gaven aan dat het erg moeilijk was kwaliteit te meten, en dat hun oordeel hoogst persoonlijk was. Toch was hun oordeel in grote lijnen hetzelfde. Dat steunt de stelling dat mensen die tot dezelfde groep behoren (in het geval van mijn mini-enquête: actieve recensenten, literaire journalisten of professoren) aan dezelfde waarden belang hechten en gelijklopend oordelen.

Dat zou dan impliceren dat de invalshoek die gebruikt wordt bij het bestuderen van literatuur erg belangrijk is. Is die invalshoek bepalend in hun visie op literatuur? Dat wil ik dus bekijken bij vijf handboeken 'creatief schrijven'.

Er is in onze contreien nog niet veel onderzoek verricht naar dergelijke handboeken, en de invloed die zij uitoefenen. Vermoedelijk is die invloed vrij groot: veel mensen met literaire ambities willen hun talent oefenen en aanscherpen, en daarvoor zijn schrijfcursussen een goede en makkelijke manier. Als blijkt dat die schrijfcursussen een bepaalde visie op literatuur aanleren, dan heeft dat waarschijnlijk een zekere invloed op het literaire landschap. Maar voor we op die vragen kunnen antwoorden, moet eerst de inhoud van die cursussen geanalyseerd worden.

Hoofdstuk 1. Bedenkingen bij het begrip ‘literaire kwaliteit’.

In dit hoofdstuk worden, zoals de titel suggereert, enkele bedenkingen geformuleerd rond ‘literaire kwaliteit’. Ik behandel hier opvattingen die de moeilijkheid beklemtonen van het vaststellen van literaire waarde op basis van het lezen van de teksten alleen. Zij geven aan dat het bepalen van literaire kwaliteit vaak gepaard gaat met socio-economische factoren.

De eerste paragraaf (1.1) gaat over canonvorming, en de problemen die daarmee verbonden zijn. Idealiter verzamelt de canon de beste literaire werken. We merken echter dat bij canonvorming systematisch bepaalde groepen uitgesloten worden. Het lijkt onwaarschijnlijk dat blanke, rijke mannen gewoon betere boeken schrijven, dus ga ik na wat er aan de hand is. De canon is geen neutrale lijst van goede boeken, maar heeft een duidelijke ideologische functie. In deze paragraaf behandel ik het waarom van de uitsluiting van bepaalde minderheden, en de mogelijke oplossingen daarvoor.

De tweede paragraaf (1.2) gaat over empirische literatuursociologie. Een belangrijke figuur in de ontwikkeling van de literatuursociologie in ons taalgebied was Hugo Verdaasdonk. Eerst en vooral bekritiseerde hij de onwetenschappelijkheid van literatuurbeschouwing (1.2.1.). Dat bracht hem ertoe onderzoek op basis van literaire teksten zelf af te wijzen (1.2.2.). In de plaats daarvan bestudeert hij de literaire context. In 1.2.3. bespreek ik de correlatie tussen literaire waarde en sociale klasse.

1.1. De canon: antwoord op de vraag “Wat is goede literatuur”?

Als men het heeft over de specifieke literaire waarde van een bepaald werk, dan komt vaak het begrip ‘canon’ bovendrijven. Het is erg moeilijk om daar een objectieve definitie van te geven: vaak verraadt een omschrijving van het begrip ‘canon’ al de houding van de persoon die de definitie geeft. Toch doe ik hier een poging: de literaire canon is een verzameling van die teksten die als de beste worden beschouwd, met de grootste literaire verdienste. Men zou ze meesterwerken

kunnen noemen, teksten die de tand des tijd doorstaan hebben, en stuk voor stuk als erg belangrijk worden aanzien. Ik geef hier ook twee meer “gekleurde” definities, om aan te tonen dat een begrip als canon zowel voor- als tegenstanders heeft.

Zo heeft J. Hillis Miller ooit gezegd:

“I believe in the *established canon* of English and American literature and in the validity of the concept of *privileged texts*. I think it is *more important* to read Spenser, Shakespeare or Milton than to read Borges in translation or even, to say the truth, to read Virginia Woolf. [*mijn cursivering*]”¹

Ook T.S. Eliot was een bekend groot voorstander van het concept van canon.

Iets minder positief is bijvoorbeeld Geoffrey Green:

“Essential to the view point of all canon formulators is the idea that certain works constitute masterpieces that ought to be studied and revered as a body of art that captures and represents our human essence. But I would suggest modestly that the old, bad canon and the good, new canon are still canons-rigidly exclusive standards that deign to label certain works as literature and other works as mere writing or trash.”²

Meestal definieert men de literaire canon extensioneel: dat wil zeggen dat men een opsomming geeft van alle werken die in de canon staan, en soms ook welke zeker niet tot de canon behoren. Een beroemd voorbeeld van zo’n opsomming is de lijst van Harold Bloom in zijn *The Western Canon*. Intensioneel definiëren kan ook, maar gebeurt zelden: hiermee bedoelt men dat de canon gedefinieerd wordt aan de hand van eigenschappen waaraan elk literair werk moet voldoen om te worden opgenomen.³

Er gebeurt echter iets opvallend als we die canon-lijsten bestuderen: bijna alle aanwezige auteurs zijn blank, mannelijk en behoren tot de rijkere klasse. Dat is een situatie die vragen uitlokt: waar zijn de vrouwen, de niet-westerse schrijvers, de homoseksuelen en de arbeiders in deze lijsten?

Het antwoord op die vragen wordt door verschillende groepen op een andere manier ingevuld. Een eerste groep vindt het feit dat bepaalde groepen in de canon niet vertegenwoordigd zijn op zich geen groot probleem. Zij blijven de klassieke canon verdedigen: die teksten hebben hun waarde bewezen, en het feit dat er al lange tijd een grote mate van consensus bestaat over de canon bewijst volgens hen de legitimiteit ervan.

¹ Geciteerd in Weixlmann 1988:274

² Green 1997:134

³ Anderson 2001:1441

Een tweede strekking ijvert voor het opnemen van voordien uitgesloten groepen in de canon. Voorheen niet-canonieke teksten moeten volgens hen een deel gaan uitmaken van de canon. Zo ijveren bijvoorbeeld postkoloniale literatuurspecialisten voor het opnemen van niet-westerse teksten. Daartoe worden soms alternatieve canons opgesteld (zoals de *Norton Anthology of Literature by Women* door Gilbert en Gubar). Het proces van herziening van de canon door het toevoegen van nieuwe teksten, of door het opstellen van een alternatief, wordt 'opening the canon' genoemd. De voorstanders van de klassieke canon noemen dit proces daarentegen een 'explosion of the canon': zij vrezen dat de canon wordt uitgehold als we er teveel teksten in gaan opnemen. Een canon die teveel teksten bevat, heeft volgens hen geen nut meer: het doel is juist énkél de beste teksten te verzamelen.

Beide posities lijken op het eerste gezicht tegengesteld, maar uiteindelijk gaan ze allebei hetzelfde vertrekpunt verdedigen: ze geloven dat er een canon kan en moet bestaan, die het beste dat er geschreven is groepeerd. Ze verdedigen de opvatting dat er een hiërarchie bestaat in de literatuur, dat er bepaalde teksten bestaan die beter zijn dan andere. Ze zijn het weliswaar niet eens over wat er dan juist in die canon moet staan, maar geloven wel allebei in het concept van canoniciteit. In de woorden van Readings: de voorstanders van een herziening van de canon hebben fundamenteel hetzelfde vertrekpunt als de voorstanders van de klassieke canon, want

"(they) retain the description of the canon in terms of intrinsic content and choose merely to argue about what should constitute that content. The claim is that extrinsic factors (sexism, ethnocentrism) have been at work in the formation of the canon and that the canon needs to be preserved against such impinging exteriorities. As such, these expressed reservations constitute a defense of the canonical understanding of literature."⁴

In 1986 verscheen een artikel van Fredric Jameson over de zogenaamde "Third - World Novel". (De Third World noemt hij alles dat niet tot Amerika, Europa, of het toenmalige Oostblok behoorde: het gaat dus over Latijns Amerika, Azië, en Afrika). Hij pleit niet voor een opname van deze teksten in de canon: hij vindt ze radicaal verschillend van wat wij gewoon zijn, en zegt "nothing is to be gained by passing over in silence the radical difference of non-canonical texts⁵". Deze teksten zijn anders dan die van de (onze) canon, en het is dus ook zinloos om te willen bewijzen dat

⁴ Readings 1989:151

⁵ Jameson 1986:65

deze teksten even “great” zijn als die van onze canon. Over waarin dan juist het verschil ligt, zegt hij: de “Third-World Novel” “will not offer the satisfactions of Proust and Joyce”⁶ – een opmerking waarover hij later veel kritiek gekregen heeft. Hij vergelijkt het met het verschil tussen Dostojewski en een detectiveschrijver.

We moeten volgens Jameson dus dit soort teksten niet in de canon opnemen, want ze zijn radicaal verschillend. We moeten ze wél lezen: we moeten ons niet uit een “parochiale” reflex enkel met teksten uit de canon bezighouden. Wij, die allemaal gefragmenteerde wezens zijn, kunnen er enkel baat bij hebben fragmentering op globale schaal te aanschouwen door middel van die Third-World Novel.

Deze visie wordt door o.a. Aijaz Ahmad (1987) en Walter Mignolo (1991) bekritiseerd. Zo gaat Jameson er bijvoorbeeld van uit dat er maar één canon is. Volgens Mignolo is dat helemaal niet het geval: de manier waarop in Latijns Amerika aan literatuur gedaan wordt, is helemaal anders dan in Westerse samenlevingen. Het gevolg daarvan is dat ook de canon daar helemaal anders is. Bovendien gaat Jameson ervan uit dat die éne bestaande canon sowieso de westerse is, en ook dat is niet vanzelfsprekend.

Er is echter ook een groep literatuurwetenschappers, die de idee van canon radicaal afwijst. Een canon kan volgens hen nooit alle groepen gelijkwaardig behandelen, want elke canon is volgens hen elitair, archaisch en intrinsiek onderdrukkend⁷. Zij benadrukken het ideologische gedachtegoed dat achter het opstellen van elke canon zit. Elke poging om nieuwe groepen op te nemen in de canon en niemand uit te sluiten, is gedoemd tot falen. Immers, het mechanisme dat achter canonvorming zit, werkt zo dat automatisch bepaalde groepen uitgesloten zullen worden. Wie literatuur hiërarchisch gaat structureren (zoals in canonvorming gebeurt), beschouwt sommige teksten als beter dan andere, die daardoor uitgesloten worden. Het opstellen van een hiërarchie impliceert dus onvermijdelijk een selectie. Het is daarom volgens deze groep beter om alle soorten canons, ook de alternatieve, af te zweren.

Meestal loopt het echter zo’n vaart niet: de meeste academici zijn verdedigers van een zekere vorm van canonisering, al was het maar omdat er zo een zeker mate van continuïteit bestaat in het materiaal waarover lesgegeven wordt⁸. Zo gelooft J. Hillis

⁶ Ibid.

⁷ Readings 1989:153

⁸ Mignolo 1991

Miller bijvoorbeeld in het bestaan van bepaalde meesterwerken, en hij definieert ze in navolging van Arnold als “the best that has been thought and said in our language”⁹.

De opvattingen van deze derde groep zijn misschien wel radicaal, maar ze bevatten toch een kern van waarheid die we bij het bespreken van canon in het achterhoofd moeten houden. De canon is namelijk geen neutraal fenomeen, maar heeft ook te maken met wat Ronald Soetaert ‘de mythe van de geletterdheid’ noemt.

Het praten over de canon en over literatuur gebeurt steeds op een bepaalde manier. Men moet zich een bepaald discours eigen maken, een bepaalde vorm van redeneren: een ‘code’. Wie dit beheerst, wordt als ‘geletterd’ beschouwd. Wie die traditionele vormen van geletterdheid niet beheerst, wordt gestigmatiseerd als ‘ongeletterd’. Dit is geen neutraal onderscheid: de ‘mythe van de geletterdheid’ “verraadt ook de verborgen agenda van de traditionele geletterdheid: het in stand houden van de kloof tussen elite en massa”¹⁰.

De canon heeft geen oren naar een andere dan traditionele geletterdheid. Wie de canon kent, behoort tot de elite. Wie andere teksten dan die uit de canon verkiest, behoort tot de massa. Dat is een vrij conservatieve opvatting, aldus Soetaert, want tegenwoordig heeft men het meestal over meervoudige geletterdheid (multi-literacy): het gaat er niet om geletterd te zijn op één domein, maar net op verschillende domeinen, en het belangrijkste is het onderscheid tussen deze domeinen kunnen duiden. Meestal heeft de canon geen oog voor nieuwe vormen van geletterdheid. Weblogs bijvoorbeeld, of stripverhalen, of mondeling overgeleverde verhalen zijn nog niet in de canon terug te vinden.

Het opstellen van een canon heeft ook een politieke dimensie. Vaak gelooft men dat “een gedeelde culturele geletterdheid aan de basis ligt van gemeenschappelijke normen en waarden”¹¹. Met andere woorden, wie dezelfde teksten leest, zal belang hechten aan dezelfde waarden. Het is dus niet te verwonderen dat literatuur vroeger ook als een belangrijke factor beschouwd werd in het stimuleren van vaderlandsliefde: één volk, één canon. Literaire canon en nationalisme gaan soms hand in hand.

⁹ Geciteerd in Weixlmann 1988:275

¹⁰ Soetaert 2006:21

¹¹ Soetaert 2006:13

De canon is dus duidelijk geen neutraal fenomeen: er is een duidelijke ideologische dimensie. Dat wil echter niet zeggen dat we de canon als idee overboord moeten gooien:

“De canon moet kritisch behandeld worden aangezien hij ideologisch bepaald is. Toch is hij belangrijk, want hij helpt enthousiaste lezers om via literatuur allerhande functies in hun leven te vervullen. Hij verschaft die lezer codes voor ontcijfering en interpretatie. De canon ‘bevat de kode voor iedere lektuur’ (Grivel:1979, p. 97).”¹²

De redenen waarom mensen lezen zijn ongeveer hetzelfde, of een boek nu tot de canon behoort of niet. Uit onderzoek is gebleken dat mensen vaak ‘herkenning’ en ‘identificatie’ als een belangrijk criterium hanteren bij het beoordelen van boeken. Een boek is voor hen goed als ze het op hun eigen leven, situatie of persoonlijkheid kunnen toepassen. Dat wordt aangegeven door zowel lezers van ‘hoge’ als ‘lage’ literatuur. Hierover zegt Soetaert:

“Goede’ en ‘slechte’ literatuur zijn immers relatieve stempels die lijken uit te gaan van de gedachte dat er maar één soort literatuur bestaat, terwijl er diverse soorten literatuur zijn voor diverse lezers met diverse behoeften. Poëzie dient vanuit andere criteria benaderd te worden dan een detective, thriller, popsong of reisverhaal. Centraal staat de gedachte dat wat als hoge en lage cultuur uit elkaar gehaald wordt, eigenlijk in een continuüm met elkaar verbonden is; De beloning van het lezen ligt immers in ‘the way that they [*writers, nvdr*] express emotions that we recognize as our own, in response to situations in which we have all surely found ourselves again’ (Scholes:2001,p.59). En die situaties verschillen van persoon tot persoon.”¹³

Volgens Soetaert vervult elk type literatuur een bepaalde functie. Detectives worden om andere redenen gelezen dan streekromans, en die op hun beurt weer om andere redenen dan teksten uit de canon. Hij pleit ervoor het oordeel over literatuur te baseren op hoe die functie in kwestie dan vervuld wordt: goed, beter of best.

Canonvorming is een veelbesproken onderwerp in de literatuurwetenschap. Het wil een onderscheid maken tussen centrum en periferie, tussen literatuur en lectuur. Het feit dat er veel discussie over bestaat, toont aan dat er niet echt een eensgezind antwoord bestaat op de vraag: wat is (goede) literatuur?

¹² Soetaert 2006:33

¹³ Soetaert 2006:39

1. 2. Empirische literatuursociologie

Empirische literatuurwetenschap wil zo objectief mogelijk te werk gaan. In plaats van literatuur zelf te bestuderen, bestudeert men het literaire bedrijf¹⁴. Dat houdt in dat men, om literaire kwaliteit te bestuderen, niet de literaire teksten zelf analyseert. Hierin staat de empirische literatuursociologie lijnrecht tegenover wat de handboeken creatief schrijven aanleren: dat men kwaliteit kan beoordelen door enkel de teksten zelf te analyseren (meer hierover in hoofdstuk 2).

1.2.1. Problematiseren van literatuurbeschouwing

Een voorloper van dit soort literatuuronderzoek vinden we in “Literatuurbeschouwing en argumentatie” van Hugo Verdaasdonk. Hierin onderzoekt Verdaasdonk teksten over literatuur (poëtica’s, wetenschappelijke teksten, e.d.) vanaf de zeventiende eeuw, en hij komt tot de conclusie dat literatuurbeschouwing zo goed als altijd wetenschappelijk onhoudbaar is.

Alle spreken over literatuur is ideologisch bepaald: het voltrekt zich steeds binnen normatieve literatuuropvattingen. Wanneer die opvattingen veranderen, dan verandert ook het spreken over literatuur. Dat is toch althans de opvatting van de meeste literatuurwetenschappers, die een dynamische en steeds veranderende manier van literatuurwetenschap aanhangen. Toch, meent Verdaasdonk, zijn er in de grote heterogene groep van literatuurbeschouwende teksten enkele constanten: “Het zijn wel verschillende invalshoeken, maar de manier waarop vragen worden beantwoord is altijd gelijk gebleven – interpreteren, altijd maar interpreteren.”¹⁵

Volgens Verdaasdonk zijn er enkele aannames die al jaar en dag bestaan en door iedereen stilzwijgend aanvaard worden, maar die vanuit theoretisch-wetenschappelijk oogpunt problematisch genoemd kunnen worden. Dat is voor hem een reden om erg kritisch te staan tegenover literatuurbeschouwelijke teksten.

Een eerste voorbeeld van een impliciete aanname is het “postulaat van lezen als directe en correcte waarneming”. In teksten over literatuur noemt men vaak enkele teksteigenschappen, die men dan op een bepaalde tekst toepast. Maar nergens omschrijft men criteria voor het gebruik van die eigenschappen: wanneer en hoe (op

¹⁴ Franssen 1990:149

¹⁵ Ibid.

welke manier) ze gebruikt mogen worden. In plaats van zulke criteria te omschrijven, berust de argumentatie steeds op interpretatie. Met andere woorden: men neemt een bepaalde stelling in, en selecteert stukken tekst om die stelling te ondersteunen. Nergens, echter, specificceert men de voorwaarden waaraan een stuk tekst moet voldoen om een stelling te kunnen onderbouwen. Men geeft geen criteria aan om het verband tussen een stelling en stukken tekst te duiden.

“Opgemerkt moet worden dat, wanneer er sprake van is de gegevens te bepalen die beweringen zouden kunnen ondersteunen, de literatuurbeschouwers van een bijzonder groot vertrouwen in hun intuïtie blijk geven. De vraag waarom een bepaald talig element in een tekst als een “gegeven” kan worden beschouwd waardoor konklusies bevestigd kunnen worden, vormt nimmer de inzet van een debat.”¹⁶

Literatuurbeschouwers beschouwen de toepassing van hun ideeën op een tekst als evident; en menen dat definities van teksteigenschappen eenduidig op literaire teksten kunnen worden toegepast¹⁷. Het grote probleem is een gebrek aan falsifieerbaarheid, zegt Verdaasdonk, die hiervoor gebruik maakt van de theorieën van Karl Popper. Hypothesen uit literatuurbeschouwelijke teksten kunnen niet getoetst worden, en zijn methodologisch niet houdbaar.

Dit postulaat, nu, ligt ten grondslag aan twee argumentatie-strategieën die Verdaasdonk in alle literatuurbeschouwelijke teksten vanaf de 17^e eeuw terugvindt. Een eerste strategie is die van analogie-redenering. Men beschrijft een “literaire techniek” door te verwijzen naar een feit uit de buitenwereld. “[...] van de bewering: “Verschijnsel a uit de buiten-tekstuele werkelijkheid bezit eigenschap E”, konkludeert men tot de bewering: “Tekst b heeft eigenschap F”¹⁸. Het probleem is weer dat de gronden voor het toeschrijven van een predikaat nooit worden aangegeven. Wie zegt dat voor de toepassing van predikaten op a en b geen verschillende criteria kunnen gelden?

Om dit iets duidelijker te maken parafraseer ik twee van de vele voorbeelden die Verdaasdonk in het boek bespreekt. Hij heeft het onder andere over de theorie van Sjklovski, die stelt dat literaire technieken de-automatiserend moeten zijn. Sjklovski baseert zich hiervoor op een vergelijking tussen waarnemen en spreken: net zoals

¹⁶ Verdaasdonk 1981:8

¹⁷ Verdaasdonk 1981:7

¹⁸ Verdaasdonk 1981:76

iets dat je verschillende keren waarneemt aan intensiteit verliest, kunnen ook woorden die je veel hoort of uitspreekt aan intensiteit verliezen. Ze worden vaak afgekort, en we gaan ze automatisch en onbewust uitspreken. Het is dan de taak van de dichter om de dingen weer zo te beschrijven alsof hij ze voor de eerste keer ziet, met andere woorden, te de-automatiseren. Het probleem voor Verdaasdonk is dat er geen grond is om de parallel tussen waarnemen en spreken te rechtvaardigen: wie zegt dat zij van dezelfde aard zijn? “Sjklovski stelt hier waarnemen en spreken op één lijn: eigenschappen die aan het waarnemen worden toegekend, worden eveneens karakteristiek geacht voor het spreken. [...] Waarom waarnemen en taalgebruik zozeer op elkaar lijken wordt echter niet gezegd.”¹⁹

Een ander voorbeeld baseert Verdaasdonk op Henry James. James verdedigt het gebruik van slechts één bepaald vertelperspectief in een verhaal. Meerdere vertelperspectieven zouden de lezers in de war brengen en doen twijfelen aan het objectieve karakter van het verhaal. Als er slechts één vertelperspectief is, weet de lezer dat het zo en niet anders gebeurd is, want er zijn geen andere visies die dat tegenspreken. “Een veelheid aan vertelperspektieven kan verwarring veroorzaken bij de lezer en verhindert een “objektieve” kennisname van de visie op het menselijk bestaan, die iedere “ware” roman bevat.”²⁰ Hiermee, aldus Verdaasdonk, trekt James dus een parallel tussen de objectieve aard van een gebeurtenis in de werkelijkheid en het “homogene” karakter van één vertelperspectief, dat andere visies uitsluit. Een literaire techniek (het gebruik van één vertelstandpunt) krijgt eigenschappen toegekend die ook aan bepaalde gebeurtenissen in de werkelijkheid toegeschreven wordt.

Een tweede strategie, naast de analogie-redenering, is die van het dialectisch redeneren. Men begint van de tegenstelling “a is F” en “a is niet-F”, en gaat dan later die tegenstelling relativiseren. Een simpel voorbeeld: men vertrekt van de tegenstelling vorm – inhoud, maar duidt dan later in de tekst fenomenen aan waarvan men zegt dat ze zowel op vorm als op inhoud betrekking hebben. Ook hier argumenteert Verdaasdonk met Popper dat dit wetenschappelijk niet houdbaar is. Hij geeft hier talrijke voorbeelden van, waarvan ik er weer twee zal parafraseren.

¹⁹ Verdaasdonk 1981:75

²⁰ Verdaasdonk 1981:81

Een eerste gaat over de klassieke tragedie. In zijn definitie daarvan zegt Corneille dat een belangrijke karakteristiek is dat ze fictief zijn. Met andere woorden, alle tragedies bestaan dus uit verzonden gebeurtenissen. Daarin schuilt het verschil met historische teksten. Echter, even later zegt Corneille dat het onderscheid tussen echt gebeurde en verzonden gebeurtenissen niet kan gemaakt worden: “De legende en de geschiedenis van de oudheid zijn zo met elkaar vermengd, dat we, ter voorkoming van het gevaar een onhoudbaar onderscheid te maken, aan beide een even groot gezag toekennen in ons theater.”²¹

Een ander voorbeeld ontleent Verdaasdonk aan *Theory of Literature*, het bekende werk van Wellek en Warren. In hun zoektocht naar wat juist een literaire tekst is, begaan ook zij volgens Verdaasdonk een dialectische redenering. Zij benadrukken eerst het radicale verschil tussen een literaire tekst en de buiten-tekstuele werkelijkheid: zij zijn van een volledig andere aard. Zo geeft een roman bijvoorbeeld geen “informatie” zoals een sociologisch werk, gebruik van ruimte en tijd verschillen, een romanfiguur is niet zoals een historisch personage, etc. Echter, even later benadrukken Wellek en Warren dat de fictionele wereld voortdurend met onze eigen wereld wordt vergeleken. Het verschil tussen beide werelden wordt hier als gradueel gezien: “ “Onze” wereld is minder hecht georganiseerd dan de fiktieve, maar bevat wezenlijk dezelfde zaken.”²²

Het grote probleem van literatuurbeschouwelijke teksten is voor Verdaasdonk de wetenschappelijke onhoudbaarheid: de hypothesen die ze maakt zijn niet toetsbaar, en zijn uiteindelijk enkel interpretaties – nooit feiten. Literatuurbeschouwelijke teksten zijn voor hem te weinig precies, niet strak wetenschappelijk te controleren. Tekstgericht onderzoek laat zich niet makkelijk in zo’n strak exact wetenschappelijk keurslijf dwingen. De theorieën die aan bod zullen komen in hoofdstuk 2 en 3, waarin telkens opnieuw visies worden voorgesteld op literatuur, zou hij classificeren als oninteressant en onwetenschappelijk.

1.2.2. Problematiseren van literaire waarde(n)

Het is dan ook niet verwonderlijk dat Verdaasdonk zich in de volgende fases van zijn carrière uitsluitend toelegt op de empirische literatuursociologie. Het laatste

²¹ Corneille, geciteerd in Verdaasdonk 1981:118

²² Verdaasdonk 1981:120

hoofdstuk van zijn “Literatuurbeschouwing en argumentatie”, waarin hij literatuuropvattingen van leraars Frans op middelbare scholen onderzoekt, vormt hiervoor al een aanzet.

Hij gaat nadrukkelijk op zoek naar een manier van onderzoek, een manier van vraagstelling die wél toetsbaar is. Die vindt hij in de literatuursociologie. In plaats van tekstinterne factoren gaat hij tekstexterne factoren centraal stellen²³.

Een belangrijke invloed in het literair-sociologisch onderzoek van Verdaasdonk komt van Bourdieu. Volgens Bourdieu is alle consumptie van kunst en cultuur sociaal bepaald (cf infra). Er bestaat niet zoiets als een kunstwerk dat uit zichzelf beter is dan een ander, noch een aangeboren fijnzinnigheid van bepaalde mensen voor kunst: deze ideeën vormen samen een ‘charismatische ideologie’ die probeert de sociale bepaaldheid van alle consumptie van kunst en cultuur te verhullen²⁴.

Verdaasdonk past deze ideeën toe op literatuur. Volgens hem bestaat literaire kwaliteit enkel

“in de zin dat het een eigenschap is die wordt toegekend aan bepaalde werken en in mindere mate aan andere teksten. Natuurlijk bestaat het, maar de basis van die toekenning ligt voor een zeer klein gedeelte aan de eigenschappen van het kunstwerk. [...] Het werk is veel minder relevant voor het kwaliteitsoordeel dan tekstgerichte literatuurwetenschappers claimen.”²⁵

Andere factoren die Verdaasdonk dan relevanter acht in het toekennen van kwaliteit aan een bepaald werk zijn bijvoorbeeld reputatie, positie in het onderwijssysteem, winnen van prijzen en mediabekendheid. In deze specifieke vorm van literatuuronderzoek wordt het kijken naar tekstinterne eigenschappen en het zoeken naar betekenis uitgesloten: daar is in dit strak empirisch georiënteerd onderzoek geen plaats meer voor. De vraag is of dat geldt voor alle empirische literatuuronderzoek. Sluit deze manier van onderzoeken het kijken naar kwaliteit, tekststructuren, .. kortom alle aandacht voor tekstinterne eigenschappen uit? Is stellen dat men alleen van wetenschap kan spreken als er met meetbare eenheden gewerkt wordt niet een te enge opvatting?

²³ Franssen 1990:150

²⁴ Janssen 1994:14

²⁵ Franssen 1990: 150

Het lijkt erop dat men in een streven naar objectiviteit een erg belangrijke kant van de literatuur (met name de teksten zelf) overboord gooit. Het recente boek “De productie van literatuur: het literaire veld in Nederland 1800-2000”²⁶ lijkt in elk geval aan dezelfde kwaal te lijden.

In hoofdstuk 4 van “De productie van literatuur” behandelen Dorleijn en van den Akker de verspreiding van literatuuropvattingen. Literatuuropvattingen hebben altijd een individuele (persoonlijke) en een collectieve dimensie (zich identificeren met een denkcollectief of zich positioneren ten opzichte van een bepaalde groep). Het verspreiden van literatuuropvattingen, zo menen Dorleijn en van den Akker, gebeurt steeds op een gelijkaardige manier: zij tonen dit aan door middel van een gevalstudie van de Tachtigers. Nieuwe ideeën over literatuur worden eerst afgewezen, maar geleidelijk wordt het ‘nieuwe’ jargon overgenomen en uiteindelijk worden ook de heersende literaire normen aangepast om plaats te bieden aan de nieuwe ideeën. Enerzijds lijkt men hier in dit onderzoek wel rekening te houden met de inhoudelijke dimensie van teksten, maar anderzijds wordt de literatuuropvatting zelf nooit onderwerp van empirische analyse²⁷.

Dezelfde opmerking geldt voor hoofdstuk 9 (door Marc Verboord) over veranderingen in benaderingen van literatuuronderwijs. Hij heeft onderzocht hoe de doorstroming van nieuwe groepen het onderwijs van literatuur en de literatuuropvattingen veranderd heeft. Wat men literatuur noemt, en hoe men het opvat en onderwijst, is dus sterk onderhevig aan factoren extern aan de werken (boeken, gedichten,..) zelf. Echter, ook in dit hoofdstuk blijft men steeds op hetzelfde empirische “meetbare” niveau en is men bang dat interpreteren afbreuk zou doen aan het wetenschappelijke karakter van het onderzoek. Keunen & Vandenhoute maken in dit opzicht de volgende opmerking:

“Hoe je het nu draait of keert, je kan er toch moeilijk van onderuit dat in het literaire veld nu eenmaal de strijd over wat eigenlijk (goede, waardevolle, te misprijzen, geen etc.) literatuur is centraal staat. Een literatuursociologie die hiervan geen rekenschap probeert te geven, verschraalt het studieobject aanzienlijk. En dat men voor die weg kiest omdat men het meta-niveau niet wil verlaten en omdat men pleit voor literatuurwetenschappelijk onderzoek dat objectief en empirisch is, lijkt ons geen sterk argument. Er is immers wel degelijk onderzoek

²⁶ Dorleijn G. & K. Van Rees 2006

²⁷ Keunen & Vandenhoute 2007

dat de bezorgdheid om het inhoudelijke probeert te koppelen aan dezelfde methodologische premissen.²⁸

Men kan zich ook de vraag stellen wat er dan ten grond ligt aan bijvoorbeeld het toekennen van literaire prijzen. Is er dan geen inhoudelijke reden waarom bepaalde boeken bestudeerd worden en andere niet? Bovendien is het al lang niet meer zo dat alleen nog boeken uit de canon bestudeerd worden aan de universiteit. Zij maken natuurlijk nog steeds een groot deel uit van het curriculum, maar er wordt nu ook onderwezen over jeugdliteratuur, over vrouwelijke of zwarte schrijvers, over Harry Potter en Stephen King.

1.2.3. Literaire waarde en sociale klasse

De keuze die iemand maakt voor een bepaald soort cultuur wordt voor een groot deel bepaald door sociale achtergrond. Dat impliceert een belangrijk werk van Bourdieu uit 1979, *La distinction*. Hierin stelt Bourdieu dat leden van dezelfde sociale klasse hetzelfde patroon qua cultuurconsumptie vertonen. Er is namelijk een grote overeenkomst tussen hoge sociale klasse en “highbrow” culturele smaak, en lage sociale klasse en een “lowbrow” cultuurpatroon. “Highbrow” activiteiten zijn die activiteiten die als meest prestigieus, en als meest legitiem aanzien worden. Denk bijvoorbeeld aan opera, ballet, museumbezoek, e.d. “Lowbrow” activiteiten worden traditioneel als minder prestigieus beschouwd. Voorbeelden hiervan zijn popconcerten, het lezen van detectives, etc.

“In *Distinction*, Bourdieu goes a long way towards postulating a homology in structure between the space of social positions and the space of lifestyles. On the basis of their class-specific conditions, people internalize from childhood a system of schemes of action, perception, and appreciation. This system, called the *habitus*, is said to be peculiar to a class and to determine the homogeneity of lifestyle of the members of that class. Thus, the dominant class is supposed to have 'legitimate taste', the taste for legitimate works; in relation to art, this is also referred to as the 'aesthetic disposition, the only socially accepted 'right' way of approaching the objects socially designated as works of art'(Bourdieu 1984:29)²⁹

Het onderzoek van Gerbert Kraaykamp en Katinka Dijkstra getiteld “*Preferences in leisure time book reading: A study on the social differentiation in book reading for the*

²⁸ Keunen & Vandenhoute 2007

²⁹ Van Rees, Vermunt & Verboord 1999:252

Netherlands” uit 1999 leunt bij de stelling van Bourdieu aan. Zij ontdekten dat mensen die uit de hogere sociale klasse komen over het algemeen boeken kozen die door experts als meer prestigieus werden gerangschikt. Literair prestige werd gemeten door waardeoordelen op een schaal van belangrijk tot onbelangrijk om te lezen, hoge literaire waarde versus lage literaire waarde, en niet opgenomen in de canon versus opgenomen in de canon. Er werd dan door de onderzoekers een lijst opgesteld van meest naar minst prestigieus. Zoals gezegd, bleek dat mensen uit hogere sociale klassen meer prestigieuze boeken uitkozen om te lezen. Men zou zich echter kunnen afvragen of dat niet een soort holle ontdekking is: kan men de vraag niet omkeren, en zeggen dat die boeken juist prestigieus zijn omdat ze door mensen uit hogere sociale klassen gelezen worden? Zijn er niet bepaalde tekst-inherente eigenschappen die ervoor zorgen dat juist die boeken gekozen worden voor recensies, of bestudeerd worden aan universiteiten, en zo prestige verdienen? Ik wil absoluut niet het belang van boeken als symbolisch kapitaal in het literaire veld ontkennen, maar ik denk dat men zich wel kan afvragen of dat het enige is dat telt. Mijns inziens is een boek meer dan alleen een blanco object waarop waarden geprojecteerd worden.

Onderzoek van onder andere de Amerikaan Peterson³⁰ bracht aan het licht dat er bepaalde patronen in cultuurgebruik zijn die niet overeenkomen met de hypothese van Bourdieu. Er is een tendens die het rigide cultuurpatroon per sociale klasse doorbreekt. Zo zijn er bij de hoge sociale klasse mensen die “highbrow” en “lowbrow” cultuur combineren: ze gaan naar de opera én kijken naar Hollywood-films, ze lezen Dostojewski én Pieter Aspe. Voor hen gaat het klassieke “hoge sociale klasse, culturele activiteit met hoge status” patroon niet op. Zij zijn culturele omnivoren: ze combineren kunst van verschillende status. Let wel: het gaat alleen om mensen uit de hoge sociale klasse. Mensen uit de lagere sociale klasse blijven wel trouw aan het hierboven voorgestelde schema: zij kiezen enkel voor kunst met lagere status. Zij zijn univoren.

Het is echter de vraag of we dit patroon kunnen doortrekken naar de opvattingen over literaire kwaliteit. Iemand die verschillende soorten boeken leest, hoeft die niet

³⁰ Peterson 2005: “Problems in comparative research: The example of omnivorousness.”

noodzakelijk allemaal even goed te vinden. Het is goed denkbaar dat iemand na het lezen van “Ulysses” even behoefte heeft aan wat meer ontspanning, en ter afwisseling naar een detective grijpt. Dat wil daarom niet zeggen dat de omnivoor in kwestie de literaire waarde van die detective even hoog inschat als die van Ulysses. Meestal suggereert men dat het fenomeen van de culturele omnivoor ontstaan is door een veranderde sociale orde. Studeren is voor een grotere groep toegankelijk geworden. Mensen wiens ouders tot de lagere sociale klasse behoren (en die dus zelf in dit milieu zijn opgegroeid) hebben de kans gekregen voort te studeren. Dankzij hun opleiding (een belangrijke factor in sociaal aanzien) klimmen zij op tot de hogere sociale klassen. Zij nemen dan gedeeltelijk het “highbrow” cultuurpatroon van deze hogere klasse over: ze gaan bijvoorbeeld mee naar de opera, en willen over dezelfde boeken kunnen meepraten. Ze gaan echter hun *roots* niet verloochenen: ze blijven ook “lowbrow” cultuur consumeren.

De culturele omnivoor duikt in verschillende onderzoeken op, maar niet in allemaal. Soms worden er vraagtekens geplaatst bij zijn bestaan, of bij de grootte van het fenomeen (men is het er niet over eens hoe groot de groep omnivoren juist is, en of de groep groeit of juist verkleint). Van Rees, Vermunt en Verboord plaatsen in hun onderzoek uit 1999 naar leesgedrag bij Nederlanders vraagtekens bij het fenomeen van de culturele omnivoor. Zij gingen na wat voor literatuur mensen lazen, en keken dan of er een correlatie was met hun sociale achtergrond. Ze maakten hiervoor gebruik van de resultaten van een vijfjaarlijkse enquête over tijdsgebruik. Hiervoor moesten de respondenten onder andere aangeven hoeveel tijd ze besteedden aan lezen, en uit wat het leesmateriaal dan juist bestond. Het aangeven van tijdsgebruik (met andere woorden, wat mensen doen) is volgens de onderzoekers een objectievere manier van onderzoeken dan het vergelijken van wat mensen zeggen dat ze doen (hun opvattingen). Het materiaal dat mensen lazen werd onderverdeeld in zes categorieën.

“The variation in the use of reading materials between respondents was differentiated into six dichotomous variables, that is, six manifest indicators of respondents' reading pattern. Newspapers were classified, as is done in the print media market, into 'quality' newspapers (those distributed nation-wide among highly-educated and high status professional groups of subscribers) and, 'popular' and regional newspapers. Magazines were subdivided into opinion magazines and family (including special interest) magazines. Books were differentiated

according to their status as literary fiction or nonliterary fiction (consisting of romantic novels; adventure novels; detectives and thrillers).³¹

Het lezen van literaire fictie, opiniemagazines en kwaliteitskranten wordt tot “highbrow” lezen gerekend; het lezen van populaire boeken, familietijdschriften en regionale kranten wordt als ‘lowbrow’ beschouwd. Dan werd er gekeken of er patronen opdoken bij de respondenten van de enquête.

Uit het onderzoek bleek dat de respondenten in vier soorten groepen konden worden ingedeeld. Eerst en vooral, mensen die weinig lezen, en als ze dan al eens lazen naar ‘lowbrow’ genres grepen (de ‘nonreaders’). Een tweede groep bestond uit uitsluitend ‘lowbrow’ lezers, een derde uitsluitend uit ‘highbrow’ lezers. Er was nog een hele kleine vierde groep: zij waren de enigen die ‘highbrow’ met ‘lowbrow’ op een bepaalde manier combineerden. Zij lazen namelijk zowel opiniemagazines als regionale kranten. Het combineren van ‘highbrow’ en ‘lowbrow’ genres noemden de onderzoekers een marginaal verschijnsel. We mogen deze vierde groep geen culturele omnivoren noemen: eerst en vooral omdat het slechts over één segment gaat van het hele culturele veld. Van Rees, Vermunt en Verboord menen dat er slechts sprake is van culturele omnivoren als zij een combinatie van ‘highbrow’ en ‘lowbrow’ selecteren uit het volledige culturele gamma. Op basis van literaire voorkeur alleen mag iemand geen culturele omnivoor genoemd worden. Een tweede reden waarom we deze groep niet als omnivoren mogen beschouwen, is dat “in all likelihood, this group consists of people who prefer to read a regional newspaper because it is linked to the region in which they live, but use an opinion magazine for background information.”³² Een verdere opdeling van opiniemagazines is volgens de onderzoekers wenselijk in de toekomst, want mogelijk vormen zij een te grote cluster, die te heterogeen is om op zich tot ‘highbrow’ literatuur gerekend te worden. Dit alles impliceert volgens de onderzoekers dat het fenomeen van de culturele omnivoor niet als vanzelfsprekend beschouwd mag worden, maar dat er nog veel onderzoek naar moet worden verricht.

³¹ Van Rees, Vermunt en Verboord 1999:354

³² Van Rees, Vermunt en Verboord 1999:362

In dit inleidend hoofdstuk heb ik het begrip 'literaire kwaliteit' in een socio-economisch kader geplaatst. 'Literaire kwaliteit' is geen neutraal begrip, en men moet bij het bestuderen ervan zich steeds rekenschap geven van die context. Toch kunnen er bij deze opvatting enkele bedenkingen gemaakt worden: in een streven naar objectiviteit lijkt men vaak voorbij te gaan aan de tekst zelf, die net een blanco canvas wordt. Literatuurwetenschap die teksten zelf als onderwerp negeert, gaat voor veel mensen een stap te ver. Ik wil niet ontkennen dat tekstexterne factoren een rol spelen bij het beoordelen van kwaliteit, maar dat wil niet zeggen dat men de teksten zelf als bron moet weigeren. Vaak moet men over literatuur discussiëren (bijvoorbeeld bij literaire prijzen of bij het Vlaams fonds voor de letteren), en dan zal men met enkel tekstexterne aspecten niet ver komen. Wie niet wil oordelen over literaire kwaliteit (of dat enkel als resultaat van socio-economische factoren ziet) zet het literaire onderzoek vast.

De groepen die in de volgende hoofdstukken aan bod komen hebben duidelijk meer oog voor tekstinterne factoren. In de volgende hoofdstukken zullen we merken dat de handboeken creatief schrijven en de narratologie in feite alleen maar oog hebben voor de tekst zelf, en niet voor de context. Daarin staan zij loodrecht tegenover de contextuele benaderingen die we in dit hoofdstuk besproken hebben.

Hoofdstuk 2. Handboeken ‘creatief schrijven’

In dit hoofdstuk heb ik het over handboeken ‘creatief schrijven’. Ik leg eerst uit wat ‘creatief schrijven’ juist is (2.1), en wat de voor- en nadelen zijn. Daarna bespreek ik vijf handboeken (2.2). Ik heb bij het selecteren van deze handboeken erop gelet dat ze zo verschillend mogelijk waren qua opzet en qua doelgroep. In 2.3 maak ik dan een vergelijking, en kijk ik waarin de handboeken overeenkomen en waarin juist niet. De vraag die ik hier tracht te beantwoorden is of zij allemaal een visie op literaire kwaliteit delen. Wat is volgens schrijvers van dergelijke boeken goede literatuur? En hoe kan je dat bepalen?

2.1. Wat is creatief schrijven?

Schrijf cursussen zijn populair. Een simpele zoekopdracht naar ‘creatief schrijven’ in de catalogus van de bibliotheek van Antwerpen levert al een zeventigtal handboeken op. Het merendeel daarvan is constant uitgeleend. Er zijn blijkbaar veel amateurschrijvers of schrijvers-in-spe, die graag de kneepjes van het vak willen leren. Of dit soort handboeken die vaardigheden ook daadwerkelijk kan bijbrengen, is een andere vraag. Er zijn zowel voor- als tegenstanders van ‘creative writing’ zoals het in Angelsaksische landen wordt genoemd.

‘Creative writing’ ontstond in Amerika, en is al ruim een eeuw oud. De context waarin creatief schrijven daar gebeurt, is wel licht anders dan hier bij ons. ‘Creative writing’ kan zowel een vak als een afstudeerrichting zijn aan de universiteit. Veel studenten volgen in Amerika les om hun schrijftalenten aan te scherpen. Wie afstudeert in Engels met als ‘major’ ‘creative writing’ kan daarin desgewenst zelfs een doctoraat maken. Het publiek hier (in België) is anders: mensen volgen cursussen en workshops vaak als hobby of als buitenschoolse activiteit. Er bestaan een aantal officiële scholen die langdurige cursussen aanbieden, maar er is er maar één die aan een universiteit verbonden is (WeL: Universitaire Werkgroep Literatuur en Media in Leuven). Daarnaast nemen muziekscholen en sociaal-culturele scholen soms ook schrijf cursussen op in hun aanbod. Dat alles houdt dus in dat de context waarin les

wordt gegeven, en het publiek van de cursussen, grondig verschilt. De inhoud van de lessen daarentegen is grotendeels gelijklopend: Engelstalige handboeken kunnen – mits vertaling en soms lichte aanpassing – probleemloos hier als cursusmateriaal gebruikt worden.

Handboeken voor schrijvers-in-spe zijn qua inhoud wel uiteenlopend. Sommige geven concrete tips voor beginners en stellen expliciet regels op die gevolgd moeten worden, andere willen mensen die al geschreven hebben helpen om hun manuscript te verbeteren en uit te brengen. Ik heb de selectie handboeken die ik hier nader zal toelichten zo heterogeen mogelijk gemaakt: een internetcursus, handboeken voor gevorderde en juist voor beginnende schrijvers, boeken vertaald uit het Engels en origineel Nederlandstalig, boeken die ‘goede’ schrijvers willen voortbrengen en boeken voor wie ‘succesromans’ wil schrijven. Wie mensen wil aanleren hoe ze moeten schrijven, heeft daarbij onvermijdelijk een bepaald beeld voor ogen van wat literatuur juist is, en wat het zeker niet mag zijn. Dat zal ik bij vijf handboeken onderzoeken.

Handboeken die in de eerste plaats op schrijvers van non-fictie gericht zijn heb ik hier geweerd. Dat waren ten eerste handboeken die je aanleren een goede journalistieke of essayistische tekst te schrijven. Ook cursussen die je willen helpen bij het schrijven van je autobiografie komen niet in deze thesis voor. Zij hebben een ander doel dan mensen fictie te leren schrijven: zodoende is de visie op literatuur die zij presenteren hier niet relevant.

Tegenstanders bekritisieren de gedachte dat je zoiets als schrijven kan leren: schrijven is een aangeboren talent, een gave. Een fenomeen dat zo verscheiden en zo rijk is als literatuur, kan je niet aanleren. “Surely creativity is a special attitude – a gift – beyond the powers of a teacher to confer.”³³ Wie dat wel probeert, legt teveel zijn eigen opvattingen op aan de leerlingen, en ontnemt zo beginnende schrijvers hun eigen, unieke stem. De voortbrengselen van schrijfscholen zijn volgens tegenstanders eenheidsworst: altijd maar meer van hetzelfde, namelijk dat wat de leraar voorschrijft. De strengste critici ontwaren dan ook een achteruitgang van de poëzie in de hedendaagse maatschappij en wijten dat aan de schrijfscholen, die

³³ Montgomery 1975:65

volgens hen “successive waves of poets” promoten, “whose accomplishments and knowledge of poetry are often astonishingly primitive”³⁴.

Volgens voorstanders van ‘creative writing’-programma’s is het voordeel van hun cursussen dat de getalenteerde beginnende schrijver in een beschermde omgeving zijn gave kan verder ontwikkelen, onder deskundige begeleiding. Ze geven toe dat waar geen talent is, ook in deze scholen geen talent kan getoverd worden, maar zij die wel talent hebben kunnen enkel baat hebben bij een gecontroleerde training.

Een tweede voordeel heeft te maken met het vormen van inzicht in literatuur. Dat is voor alle studenten een waardevolle les, niet alleen voor degenen die zelf een schrijverscarrière ambiëren. Dit wordt door Andrew Schiller al in 1954 opgemerkt: hij meende dat je literatuur niet kon bestuderen door alleen maar toe te kijken. Als je studenten zelf laat schrijven, dan worden literaire technieken en de problemen die daarmee samenhangen veel inzichtelijker. Cursussen ‘creatief schrijven’ moeten volgens Schiller de kant van de schrijver laten zien:

“We must not forget that literature is always the writer’s experience before it becomes the reader’s experience. We must become the writer in order to be the reader. Can you read “An Essay On Man” and not be, for a time, Alexander Pope?”³⁵

Deze opvatting wordt later wel bekritiseerd³⁶: als je literatuur vanuit het perspectief van de schrijver wilt doceren, dan ga je ervan uit dat dat perspectief los te koppelen is van dat van de criticus of van de academicus – en het is maar de vraag of dat wel kan. Desalniettemin worden aan Amerikaanse universiteiten nog steeds cursussen “Literature: The Writer’s Perspective” gegeven.

De plaats van schrijfworkshops aan de universiteit wordt in Amerika vaak in twijfel getrokken, en dat in twee richtingen.

In de academische wereld wordt creatief schrijven vaak met een scheef oog bekeken: “the easy way through a major in English is the creative writing track, where some teachers, especially visiting writers, award blanket A’s for any scribbling that comes over the transom”³⁷.

³⁴ James Atlas, geciteerd in McFarland 1993:28

³⁵ Schiller 1954:117

³⁶ Opgesomd in McFarland 1993:35

³⁷ McFarland 1993:29

Maar ook vanuit de schrijverswereld zelf komt er commentaar: eerst en vooral omdat men ervan uitgaat dat schrijven eenvoudig te leren is. Wat blijft er dan nog over van het beeld van de schrijver “endowed with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind”³⁸? Het inrichten van schrijfcursussen veronderstelt dat schrijven kan gezien worden als een soort mechanisme, een rigide toepassing van regels. “Many [...] writers simply do not want to demystify the processes of imaginative writing... or want to know much about them.”³⁹ De bekende schrijfster Flannery O’Connor, die zelf de meest prestigieuze van alle ‘creative writing’-opleidingen heeft gevolgd, met name de Iowa Writers’ Workshop, zegt: “Unfortunately there is a kind of writing that can be taught; it is the kind you then have to teach people not to read.”⁴⁰ De waarde van dergelijke cursussen ligt voor O’Connor op een ander vlak:

“This does not mean that writing courses are not valuable, but that their value is limited to doing a few things which will help the student with talent to a greater critical awareness. A good writing course can do two things: show the student what, from the writers’ point of view, great literature is and give him time and credit and criticism for writing of his own if his gift seems to merit it.”⁴¹

Een tweede reden waarom ‘creative writing’ volgens schrijvers vaak niet thuishoort aan de universiteit, is omdat de wereld van (literair) schrijven en de academische wereld onvereenigbare eigenschappen hebben: “The ethos of the university is aloof, rational, dispassionate. Insofar as writers take on these attitudes, their art is likely to suffer.”⁴².

Ondanks - of misschien net dankzij – de discussie rond de plaats van creatief schrijven is de opleiding in Amerika erg populair. Het succes van schrijvers als bijvoorbeeld Philip Roth en Michael Cunningham, die allebei een diploma ‘Creative Writing’ hebben gehaald, wakkert de populariteit alleen maar aan. In België hebben de schrijfscholen (zoals eerder gezegd, op één uitzondering na) geen banden met de universiteit. De cursisten die het eerste jaar van zulke schrijfopleidingen beginnen, zijn van diverse pluimage: van getalenteerde mensen die echt ambitieuze schrijfplannen hebben tot hobby-schrijvers. In het tweede jaar vallen die hobby-

³⁸ Wordsworth, geciteerd in McFarland 1993:30

³⁹ Bizarro 2004:295

⁴⁰ Flannery O’Connor, geciteerd in Montgomery 1975:66

⁴¹ Ibid.

⁴² McFarland 1993:31

schrijvers meestal af; waardoor enkel de meest getalenteerde leerlingen overblijven⁴³. Dat doet vermoeden dat het publiek van zulke cursussen hier, ondanks een verschil in leeftijd, uiteindelijk niet erg veel verschilt van dat in Amerika.

Het is dus redelijk makkelijk te bepalen wat voor publiek de schrijfscholen aantrekken. Over mensen die schrijfhandboeken gebruiken (en dan heb ik het over schriftelijke cursussen) zijn echter geen gegevens bekend. Het zijn mensen waarvoor de drempel voor een 'creatief schrijven'-cursus om één of andere reden nog te groot is. Misschien is dat financieel (schrijfscholen die 400 euro voor een cursus vragen zijn geen uitzondering), misschien zijn hun schrijfplannen nog te vaag, misschien twijfelen ze aan hun talent of misschien hebben ze te weinig tijd voor een cursus elke week.

Het veranderde publiek heeft echter geen invloed op de inhoud van de handboeken. De meesten zijn gegroeid uit zulke schrijfcursussen, en de schrijvers zijn vaak zelf ook 'creatief schrijven'-docenten.

2.2. Analyse van 5 handboeken

Hieronder volgt een korte bespreking van elk boek apart. Ik bekijk waar in elk boek (of internetcursus) juist de klemtoon ligt, en waar er minder aandacht aan besteed wordt. Daarna, in het besluit, zal ik kijken of er gemeenschappelijke kenmerken zijn die gelden voor alle vijf de boeken. Zijn er parallellen in hun visie op literatuur? Wat vinden zij belangrijk in 'goede' literatuur? Maken zij onderscheid tussen goede en slechte boeken, en hoe dan? Hoe kan je volgens hen literaire kwaliteit bepalen?

Snelcursus romanschrijven (www.creatiefschrijven.be) - Bart Van Lierde

Deze cursus richt zich tot mensen die al enige schrijfervaring opgedaan hebben. Er wordt dus enige voorkennis vereist over het verzinnen van personages, over vertelperspectieven e.d. Van Lierde maakt zich sterk dat hij deze mensen kan

⁴³ Bron: Molhuysen en Stiller 2006:77

helpen bij het schrijven van een roman. Hij maakt hiervoor vooral gebruik van het principe van plotstructuur.

Van Lierde vertrekt van het principe dat elk verhaal, of althans elk goed verhaal, volgens eenzelfde structuur verloopt. Die structuur wordt in deze cursus uiteengezet. Een roman schrijven wordt dan een invuloefening: je moet zelf nog de personages verzinnen, en wat ze juist doen, maar de plot blijft altijd hetzelfde.

Hoe zit die plot dan juist in elkaar? De belangrijkste momenten in een verhaal zijn begin en einde. In het begin gebeurt er een incident, dat het hoofdpersoon uit balans brengt. Dat incident kan verschillende vormen aannemen. De vraag is: hoe kan het hoofdpersoon alles terug in evenwicht brengen? Een bijkomend probleem is dat het hoofdpersoon met een 'blinde vlek' zit ten opzichte van zijn eigen karakter. Er zijn bepaalde patronen in zijn denken en handelen die hij zelf niet beseft. De blinde vlek staat in verband met het beginincident: het is er de metaforische omzetting van. Het verhaal kan maar tot een einde komen als het hoofdpersoon is gegroeid, en zijn blinde vlek heeft (h)erkend. Deze twee impulsen, beginincident en blinde vlek, bepalen de rest van het verhaal: "Concreet kun je stellen dat het bepalen van de blinde vlek en het beginincident het volledige boek vastlegt."⁴⁴

Het beginincident roept een bewust doel op, dat het hoofdpersoon wil bereiken. De blinde vlek lokt een onbewust doel uit, waar het hoofdpersoon zich niet van bewust is maar de lezer wel. Echter, om zijn leven terug in balans te krijgen, zal het hoofdpersoon zich dat onbewust doel moeten realiseren.

Begin en einde moeten dus het eerst vastliggen. Daarna kan je beginnen met het midden in te vullen. Het is belangrijk dat je hierin steeds onthoudt dat er een causaal verband moet zijn tussen alles wat er gebeurt: "Alles tussen het begin en het einde van het verhaal is een gevolg. Als je merkt dat dit niet het geval is, ben je verkeerd bezig."⁴⁵ Het midden vloeit voort uit de beginsituatie, die uit evenwicht is. Drie keer moet het hoofdpersoon proberen de balans te herstellen: elke keer krachtiger, en elke keer op een andere manier (vanuit een andere invalshoek). Drie keer moeten die pogingen tot herstel mislukken: ze waren bedoeld om te falen, omdat het hoofdpersoon op dat moment zijn blinde vlek nog niet ziet. Deze drie pogingen

⁴⁴ Van Lierde 6

⁴⁵ Van Lierde 20

moeten keerpunten zijn in het verhaal: het zijn “wendingen”⁴⁶, veroorzaakt door een onverwachte gebeurtenis of de onthulling van informatie die de lezer nog niet wist. Pas na die drie keerpunten kan de situatie weer tot evenwicht gebracht worden.

In het eerste deel van het verhaal moet het hoofdpersonage nog erg passief handelen: de dingen overkomen hem. Hij kan zelf alleen maar reageren, en niet ageren. In de tweede helft van het verhaal gaat het personage over tot zelf handelen.

Er zijn romans die van dit schema afwijken. Dat is een keuze die je als schrijver moet maken: hoe meer je van deze plotstructuur afwijkt, hoe moeilijker het wordt voor lezers om zich in het verhaal in te leven.

Verschillen tussen genres worden niet veroorzaakt door een verschillende plotstructuur: die is voor alle genres hetzelfde. Het beginincident en de manier waarop het wordt beschreven snijden een bepaald genre aan. Een historische roman heeft een ander taalgebruik en een andere sfeer dan een hedendaagse roman, maar voor de rest is alles hetzelfde⁴⁷. Creativiteit is noodzakelijk, maar houdt dus niet in dat je een nieuwe plotstructuur verzint. Het gaat er net om dat je binnen een strikt kader toch nog je eigen beginincident en personages verzint. Bij thrillers gebeurt zelfs dat niet:

“Thrillers worden [...] als minderwaardige literatuur aangevoeld omdat ze allemaal met hetzelfde beginincident starten: er wordt iemand vermoord. Stereotiepe thrillers (met een happy end) volgen het klassieke patroon zelfs in die mate, dat je na tien minuten reeds weet dat het karakter zijn blinde vlek tegen het einde zal ontdekken en dat hij de moordenaar zal vinden en overwinnen.”⁴⁸

Van Lierde erkent dat, eens je de vertelstructuur inziet, de magie van het lezen van het werk van anderen in eerste instantie kan verminderen. Maar het feit dat de plotstructuur overal hetzelfde is, hoeft je eigen creativiteit niet te beknotten. Jouw keuze uit duizenden beginincidenten, en de manier waarop je het beschrijft, laten plaats voor je eigen unieke stem.

“Welk beginincident je kiest, welke blinde vlek je hiertegenover plaats [*sic*], dat is jouw keuze. Wanneer je boek klaar is, zal jij daarin indirect te zien zijn. Commentaar op je werk, zal dus

⁴⁶ Van Lierde 21

⁴⁷ Van Lierde 9

⁴⁸ Van Lierde 9

aanvoelen als commentaar op jou als persoon. Want uit alle beginincidenten die er denkbaar zijn, had je een onbeperkte keuze.”⁴⁹

Het gaat erom een verhaal tot jouw verhaal te maken: in alle romans is de auteur onmiskenbaar aanwezig.

Tot zover plotstructuur. Van Lierde wijdt ook een hoofdstuk aan stijl en perspectief. Hij meent dat er twee schrijfstijlen zijn: een beschrijvende en een omschrijvende.

“Een omschrijvende stijl is die waarin je als schrijver omschrijft wat je in je hoofd allemaal ziet gebeuren. [...] Deze schrijfstijl wordt als de meest literaire beschouwd. Als auteur hoor je de personages in je hoofd praten, je omschrijft wat ze zeggen en de lezer geeft weer klank aan die omschrijving – dat is het proces.”⁵⁰

Een beschrijvende stijl daarentegen zegt wat personages doen en denken, en geeft dialogen weer. Dit is de stijl die in de meeste thrillers wordt gebruikt.

Het is belangrijk te kijken welke schrijfstijl bij je onderwerp past. Niet elk onderwerp heeft baat bij een beschrijvende schrijfstijl, net zoals niet elk onderwerp zich leent tot een omschrijvende stijl. Om geloofwaardig te blijven, moeten onderwerp en schrijfstijl overeenkomen. Hetzelfde geldt voor vertelstandpunt: vele mensen denken dat dat iets is dat in jezelf zit, als schrijver, dat er één soort perspectief is dat iemand het best ligt. Dat is niet zo: ook je vertelstandpunt moet bij je verhaal en je onderwerp passen.

Over het algemeen valt een bepaald type van boeken het meest in de smaak bij literaire jury's, bij subsidiecommissies e.d.: “liefdesverhalen, met als achtergrond een belangrijk stuk van de patriottische geschiedenis van een land, in een omschrijvende taal, vanuit de alwetende verteller of de ik-persoon geschreven.”⁵¹ Hier mag je volgens Van Lierde echter geen rekening houden bij het schrijven: je past je stijl aan aan het onderwerp, niet aan het oordeel van een eventuele jury.

In een laatste deel van de cursus geeft Van Lierde nog een aantal praktische stijltips mee, die bij het schrijven van pas kunnen komen. Het gaat om variëren met passief-actief, gebruik van lidwoorden, adjectieven, herhalingen, e.d. Wie tijdens het schrijven even vast zit, kan van deze technieken gebruik maken.

⁴⁹ Van Lierde 11

⁵⁰ Van Lierde 37

⁵¹ Van Lierde 42

In het nawoord wordt de aspirant-romanschrijver aangemoedigd om vooral zijn eigen weg te zoeken. Wat in deze cursus wordt opgesomd kan handig zijn, maar mag enkel dienen als hulpmiddel, niet als dogma.

In deze cursus benadrukt Van Lierde vooral de continuïteit in het fenomeen 'literatuur'. Hij zoekt overeenkomsten tussen verschillende boeken, en merkt op dat vooral de plot altijd eenzelfde structuur vertoont. Hij gebruikt voor zijn analyse altijd hedendaagse romans of zelfverzonnen voorbeelden, hij verwijst niet naar de literaire traditie.

Hij is niet bang literatuur in categorieën onder te verdelen: verschillen tussen goede en slechte literaire kwaliteit ("gefrustreerde vrouwenlectuur"⁵²), verschillende genres (thrillers, historische romans, ...). Hij durft ook een hiërarchische ordening te maken van literaire technieken: "[...] als je de lezer uit de actie en eventueel uit de dialogen laat afleiden wat een personage voelt en denkt, is je verhaal van een hoger niveau dan wanneer je personage dit gewoon zegt, erger nog: dan wanneer je dit als schrijver rechtstreeks aan de lezer vertelt."⁵³ Nog een voorbeeld: "Literairder is om de context zo betekenisvol te maken dat iedereen die de zin leest, hem lallend in zijn hoofd hoort."⁵⁴ Over het algemeen is Van Lierde erg normatief in zijn opvattingen: het gaat om "goede literatuur" en wat dat voor hem inhoudt. Hij geeft altijd zijn persoonlijke mening, maar laat ook ruimte voor mensen die hun eigen weg willen zoeken. Hij hekelt mensen die een bepaalde stijl consequent de voorkeur geven:

"Zolang ik in een beschrijvende stijl aan het werk was, waren mijn personages agressief en werd mijn stijl door critici als onliterair beschouwd. [...] Toen ik overging op een omschrijvende stijl, werd ik opeens een literaire auteur en was de roman opeens interessanter dan ik."⁵⁵

De rol van de schrijver bij het ontstaan van een boek staat centraal in deze cursus, maar dat is logisch in een werk voor aspirant-schrijvers. Wat opmerkelijker is, is dat Van Lierde ook de aanwezigheid van de schrijver in de uiteindelijke roman beklemtoont: "In goede fictie maak je niet alleen feiten tot vlees en bloed, maar ook tot jouw vlees en bloed".⁵⁶ Wie zichzelf als schrijver niet goed kent, zal ook geen

⁵² Van Lierde 12

⁵³ Van Lierde 13

⁵⁴ Van Lierde 48

⁵⁵ Van Lierde 41

⁵⁶ Van Lierde 33

goede roman kunnen schrijven: “Eerlijkheid is een noodzaak als je schrijft. [...] Als je veel zaken over en van jezelf niet wilt weten, zullen je personages tweedimensionaal zijn. Een boek is áltijd de spiegel van wie je op dat ogenblik bent.”⁵⁷

Er wordt verwacht dat het doelpubliek de basisbegrippen van vertelstandpunt, het verzinnen van karakters, e.d. al onder de knie heeft; daar gaat hij dus niet in detail op in. Hij geeft een praktische stijltips, en beklemtoont dat je je stijl altijd moet aanpassen aan het onderwerp.

De nadruk ligt in deze cursus duidelijk op plot. Constant wordt de gelijkenis tussen filmscenario's en romans beklemtoond. Een tweede punt van overeenkomst tussen literatuur en film, is dat ze allebei met beelden bezig zijn. Literatuur moet volgens Van Lierde beelden oproepen, zowel bij de lezer als bij de schrijver op het moment dat hij het verhaal neerpent: “Ik zie in gedachte een situatie en laat mijn handen opschrijven wat de personages zeggen en doen. Ik denk dus niet in taal, maar in beelden”⁵⁸.

Schrijven: het begin – Pim Wiersinga

Dit boek van Pim Wiersinga heeft een andere doelgroep voor ogen: mensen die willen beginnen aan het schrijven van een boek, en die van nul willen starten.

Wiersinga ambieert “goede” schrijvers op te leiden: schrijvers, die maar door een select publiek geapprecieerd worden. Veel mensen lezen enkel

“vertrouwde kost [...] waarin de traan en de lach, het bloedstollend drama en de fortuinlijke ontknoping gewaarborgd zijn. Voor die mensen schrijf jij niet. Je mag nog zo sprankelend stileren en de verwickelingen mogen nog zo meeslepend zijn, de wendingen nog zo overtuigend, voor de meesten zullen het gedrukte pagina's blijven die ze mijden als de pest. Jij schrijft voor je liefhebbers; jij scheidt je eigen lezerskring. Net als jazz-musici, die met hun selecte toehoorders het geloof delen dat *It don't mean a thing/ If it ain't got that swing*, deel jij jouw 'swing' met lezers die in je geloven.”⁵⁹

⁵⁷ Van Lierde 11

⁵⁸ Van Lierde 36

⁵⁹ Wiersinga 2006:27

Het feit dat Wiersinga literaire kwaliteit als doelstelling en maatstaf hanteert, merk je al aan de schrijvers waarvan hij voorbeelden en theorieën in zijn boek opneemt. Kafka, Paul Auster, Gerard Reve, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, .. het zijn toch allemaal schrijvers van formaat. Een tweede reden voor opnemen van deze grote namen, is het grote belang dat Wiersinga hecht aan het kennen van de literaire traditie. Wie wil kunnen schrijven, moet eerst en vooral goed kunnen lezen. Je moet de traditie leren kennen, want “schrijven of dichten is niets anders dan de overgeleverde vormen jouw persoonlijke adem inblazen.”⁶⁰

Wie zich de traditie en de literaire technieken voldoende eigen heeft gemaakt, kan beginnen met het schrijven. Dat lukt niet altijd vanzelf: Wiersinga raadt aan het begin verschillende keren te schrijven, op verschillende manieren, in verschillende stijlen, vanuit verschillende standpunten. “Spontaniteit” van schrijven (het beeld van de geniale schrijver die in een vlaag van inspiratie meteen het perfecte verhaal neerschrijft) is volgens Wiersinga zwaar overschat: je moet verschillende versies van het begin schrijven en dan de beste versie kiezen.

Je kan kiezen of je verhaal character-driven of plot-driven is. Leg je de nadruk op de ontwikkeling van de personages, of eerder op de ontwikkeling van het verhaal, de intrige? Het éne is niet beter dan het andere, maar je moet je er wel consequent aan houden doorheen je verhaal.

“De schrijvers die zich door hun personage laten inspireren, noem ik regisseurs of character-driven auteurs; hun talent gedijt bij de onvergetelijke gestalten die ze in taal tot leven brengen. Een plot-driven auteur daarentegen richt zich op de intrige en de voortgang van de handeling”⁶¹.

Plot-driven auteurs worden in het boek ook wel complotteurs genoemd. Regisseurs werken van groot naar klein, en hebben op voorhand (voor het eigenlijke schrijven) al een hele verhaalstructuur voor ogen. Complotteurs werken van klein naar groot, en hebben de plot op voorhand niet helemaal uitgedacht:

“Zo kan een verhaal waaraan geen groot ontwerp ten grondslag ligt, via goedgekozen en listig uitgesponnen details alsnog zijn vorm vinden. Hetzij doordat de details een karakter verraden (van de schrijver, de hoofdpersoon, de verteller), hetzij doordat sprekende details een passage ritme en contrast meegeven.”⁶²

⁶⁰ Wiersinga 2006:79

⁶¹ Wiersinga 2006:50

⁶² Wiersinga 2006:65

Als we dat vergelijken met de werkwijze van Van Lierde, dan koos hij duidelijk voor een plot-driven verhaal, en wees hij een character-driven opvatting af. Wiersinga laat hier de keuze aan de aspirant-schrijver zelf. Hij geeft voorbeelden van auteurs die ofwel complotteur, ofwel regisseur waren. Het gaat erom dat je als schrijver je ware natuur volgt: er is een methode die jou van nature het beste zal liggen, en die moet je volgen.

Wiersinga besteedt een hoofdstuk aan 'toon' en een hoofdstuk aan 'tijd'. 'Toon' gaat over verteller en vertelstandpunt, en hoe die verwachtingen oproepen bij de lezer. 'Tijd' gaat over versnellen, vertragen, flash-backs, flash-forwards e.d. Het is belangrijk om als schrijver een degelijke theoretische basis te hebben: "Iemand die de taal uitput om zich literair verstaanbaar te maken, moet op zijn minst de veelvoudige effecten van de tijd doorgronden en dus kennen."⁶³

Welke methode je ook volgt (complotteur of regisseur), er moet altijd een conflict in het verhaal aanwezig zijn. Verder is het van groot belang dat begin en einde goed zijn. Een lezer leest niet voort als je begin slecht is, en een slecht einde stelt een lezer teleur. Dat is erg moeilijk, getuige volgend citaat van Wong Kar-wai: "Plot is gemakkelijk. Intriges schud ik zo uit mijn mouw. De grootste worsteling vind ik om in al het geschoten materiaal precies het juiste begin en einde te vinden."⁶⁴ Veel docenten van schrijfcursussen leggen hun studenten de regel op van maar één centrale verhaallijn te hanteren: zo bijvoorbeeld Lajos Egri, die zegt dat alle grote theaterstukken uit één axioma voortvloeien: "Ijdelheid maakt blind voor ware liefde (King Lear). "Wraak voert tot ondergang." (Macbeth). Wiersinga is het daar niet mee eens: "Mij kunnen conflictprotocollen, premissen, blauwdrukken en scènekettingen gestolen worden."⁶⁵ Waar Wiersinga wel in gelooft, is een transformatie: een spanningsboog tussen begin en einde. Zolang er een conflict is, een begin en einde en spanning daartussen, is het voor hem in orde.

De laatste twee hoofdstukken van zijn boek behandelen concrete vragen die men zich kan en moet stellen bij het schrijven van een roman. Vaak gaan die ook weer over de rol van de schrijver, en de aanwezigheid van de schrijver in het uiteindelijke verhaal:

"Als je een ontwikkelingsroman wilt schrijven, zijn niet alleen de passies van de personages in het geding, maar ook die van jou. Die kunnen aardig in de weg zitten als je je personage

⁶³ Wiersinga 2006:75

⁶⁴ Wong Kar-wai, geciteerd in Wiersinga 2006:83

⁶⁵ Wiersinga 2006:95

hoopt te doorgronden. Al te vaak raakt de blik van de schrijver door blinde hartstocht beslagen.”⁶⁶

Je moet weten waarom je schrijft, wat je drijfveren zijn, en pas dan kan je je daar los van maken. Uiteindelijk klinkt de stem van de schrijver volgens Wiersinga toch altijd door in zijn teksten: “Ook al valt de verteller niet samen met de auteur, toch klinkt in de *vertelstem* altijd een zweem schrijver door, zij het vaak indirect of als ‘tegentoon’.”⁶⁷

Wiersinga is in zijn boek veel minder normatief dan Van Lierde: hij geeft verschillende mogelijkheden aan om te schrijven (en geeft hierbij voorbeelden van verschillende auteurs), waaruit de schrijver-in-spe dan kan kiezen. Natuurlijk staan er in het boek – soms impliciet, soms expliciet - oordelen over wat goede literatuur is en wat niet, en aan de schrijvers die hij opneemt kan goed gemerkt worden dat hij een groot bewonderaar is van de traditionele canonteksten. Maar uiteindelijk ligt het literaire oordeel en de keuze voor een bepaalde werkmethode bij de aspirant-schrijver. Wiersinga geeft nergens absolute regels: “Alles is geoorloofd, zolang het effect deugt. [...] Er zijn geen regels, alleen consequenties.”⁶⁸

Handboek voor schrijvers (geheel herziene editie) – Maaïke Molhuysen en Louis Stiller

Molhuysen en Stiller schrijven voor een publiek dat al heel wat schrijfervaring heeft. Ze schrijven voor mensen die al een boek (of althans toch een manuscript of eerste versie) af hebben. Ze stellen zich vragen als: wat doe je nadat je je boek geschreven hebt? Of: hoe kan je jezelf als schrijver verbeteren? Dat is dus een erg andere invalshoek dan de andere vier cursussen die ik hier bespreek.

Veel schrijfhandboeken verwijzen niet naar de fase na het schrijven. Nochtans is die erg belangrijk, want met talent alleen kom je er niet. Als je wilt dat je boek gepubliceerd wordt, zal je een aantal stappen moeten ondernemen.

⁶⁶ Wiersinga 2006:108

⁶⁷ Wiersinga 2006:72

⁶⁸ Wiersinga 2006:115

De rol van de lezer is in dit boek van groot belang. Je schrijft omdat je wil dat je boek gelezen wordt. Anders heeft het schrijven geen doel: waarom doe je dan al die moeite om alles op te schrijven? Je hebt dus lezers nodig, want zonder hen is je boek geen echt boek. Het is belangrijk dat je tijdens het schrijven steeds denkt aan het effect dat iets zal hebben op je doelpubliek.

“Hoe zou je goed kunnen schrijven als je niet kunt analyseren hoe het effect van je tekst op de lezer is? Elke schrijver is z'n eigen eerste lezer. De schrijver is de eerste die moet bepalen of zijn tekst loopt, en of de personages van zijn verhaal dwingend genoeg zijn. Daarvoor moet je goed kunnen lezen, met de ogen van een ander: de lezer.”⁶⁹

Alles begint met je vermogen om goed te kunnen lezen. “Wie niet kritisch kan lezen, en te weinig leeservaring heeft, zal moeilijk zijn schrijfniveau kunnen vaststellen – en zich daardoor ook moeilijk kunnen verbeteren.”⁷⁰

Je moet je bewust zijn van de verschillen tussen genres: daarom moet je een aantal klassiekers lezen, en een aantal hedendaagse varianten van het genre dat je beoefent. In elk genre bestaan er goede en minder goede boeken, goede en minder goede schrijvers. Je moet leren zien welke regels en normen er heersen, en je daaraan aanpassen. Dat houdt in dat je moet leren herkennen wat goed geschreven is en wat niet. Molhuysen en Stiller citeren hiervoor schrijfdocente Jeanet Van Omme:

“Het kan zijn dat je Reve niks vindt, omdat je niet houdt van zijn ironie of van zijn onderwerpkeuze. Maar zijn boeken hebben wél kwaliteit. Je mag Vasalis afwijzen, maar de kwaliteit van haar gedichten staat buiten kijf. Misschien heb je een hekel aan het proza van Arnon Grunberg, maar de man kan wél schrijven.”⁷¹

Dit boek heeft een pragmatische invalshoek, en is minder normatief dan de andere handboeken. De aspirant-schrijver wordt niet in een bepaald hokje geduwd, noch wordt hem opgelegd wat hij moet schrijven: of je nu ‘genrefictie’ (chicklit, streekromans,...) schrijft, liedjesteksten verzint of net literaire kunst ambieert, dat maakt niet uit. Het punt is dat je jezelf verbetert als schrijver en je aanpast aan wat je publiek wil. Molhuysen & Stiller stellen een aantal instanties voor die je hierbij kunnen helpen: de schrijfcoach, de literair agent, schrijfwedstrijden, schrijfscholen, leesgroepen, literaire tijdschriften, e.d. Ze hebben hierbij veel aandacht voor nieuwe

⁶⁹ Molhuysen & Stiller 2006:28

⁷⁰ Molhuysen & Stiller 2006:28

⁷¹ Molhuysen & Stiller 2006:30

media zoals bijvoorbeeld weblogs, print-on-demand of poetry-slams. Naast deze doorverwijzingen, geven ze in bepaalde hoofdstukken ook praktische tips (“10 tips voor het lezen van je eigen werk”, “Wat kun je, wat kan je beter?”). Dit boek is niet alleen een handboek, het kan ook gebruikt worden als naslagwerk: bijvoorbeeld voor wie wil weten of hij in aanmerking komt voor een schrijfbeurs, of een uitgeverij wil opzoeken die perfect bij zijn profiel past.

Hoe schrijf ik een succesroman? - Bert Reesinck

De titel van dit boek is op zich al intrigerend. Er staat niet: “Hoe schrijf ik een roman?” En ook niet: “Hoe schrijf ik een goede roman?” Wat wil dat “succes” juist zeggen? Wat houdt dat in? Gaat het om het schrijven van goede boeken? Gaat het om boeken die een schrijver veel geld opleveren? Of is “succes” een combinatie van verkoopcijfers én goede recensies?

Het eerste hoofdstuk maakt al duidelijk dat met succesromans voornamelijk bedoeld wordt op financieel succes, met andere woorden: hoe schrijf ik een bestseller? Reesinck merkt op dat een dosis schrijftalent hierbij mooi meegenomen is, maar geen noodzakelijke voorwaarde:

“Het gaat om talent. Er moet iets in je zitten. Daarnaast moet je uitgever zich voornemen om, met gebruikmaking van alle geoorloofde middelen, een succes te bewerkstelligen. Soms lukt dat, zelfs al gaat het om een niet sterk literair product.”⁷²

Volgens Reesinck zijn er een aantal factoren die succes kunnen bewerkstelligen, die je zelf niet in de hand hebt. Zo noemt hij bijvoorbeeld leeftijd (oudere debuterende schrijvers zullen minder kans maken dan jongere), tijdstip, promotie,... Maar zelfs al zijn die factoren niet in jouw voordeel, dan nog kan je een succesroman schrijven, want: “Commercieel schrijven bestaat, dat weet ik zeker.”⁷³

Dit boek stelt nog meer dan alle vorige de schrijver centraal, al gaat het zeker in de eerste hoofdstukken niet om de schrijver-als-schrijver maar om de schrijver als BV: “De succesvolle schrijver heeft de status van een ster gekregen. [...] Wat altijd zal

⁷² Reesinck 2000:11

⁷³ Reesinck 2000:49

blijven is dat de schrijver in het centrum staat.”⁷⁴ Hierover wordt geen oordeel uitgesproken: het is niet zo dat Reesinck het opvatten van schrijvers als celebrities afkeurt of bevordert. Hij lijkt het echter wel een legitieme drijfveer te vinden om aan een schrijfcarrière te beginnen.

“Laat je niet te gauw verleiden tot uitspraken over het doel dat je jezelf bij het schrijven stelt, want elk doel is gerechtvaardigd. [...] Ook geld verdienen is een legitiem doel. Misschien streef je bij je drang tot schrijven een plotselinge en hevige verandering in je leven na. Je wilt in één klap schatrijk worden. Of beroemd. Een bestseller kan zoiets meebrengen.”⁷⁵

Geld en status zijn in dit boek geen vieze woorden. Waar het in de andere boeken toch meer om het nastreven van een ‘literair ideaal’ ging (vaak werd daar de arme, onder-het-bestaansminimum-levende kunstenaar bejubeld), gaat het hier gaat om de rijke, hippe-feestjes-bezoekende ster. Zo noemt hij bijvoorbeeld Robert Mawson, na zijn boek “Het Lazaruskind”:

“Minder dan een week na de Frankfurter Buchmesse was de auteur meervoudig miljonair. Dat kan blijkbaar. Hij ontving een voorschot van driekwart miljoen euro, ruim anderhalf miljoen gulden. De rechten voor Amerika en Duitsland leverden hem nog een drie miljoen euro [...].”⁷⁶

Een gevolg daarvan is dat de lezer in dit boek vaak wordt gereduceerd tot koper: het gaat steeds om de lezer-als-consument. “Menigeen stapt met een goedgevulde portemonnee, maar betrekkelijk weinig tijd een boekhandel binnen en ziet het eerst de aangeprezen romans. Hoe duur deze zijn is niet meer zo belangrijk.”⁷⁷ Je boek is geen succes als het in de bibliotheek wordt ontleend door een arme student. Het is pas een succes als er in de winkel voor wordt betaald. Voor de rest is de lezer van weinig belang, en is wat hij wilt vrij eenvoudig:

“Iemand die een roman of een verhaal leest, doet dit niet uit een verlangen om als een stofzuiger informatie op te zuigen. Nee, hij wil genieten. [...] Hij hoopt dat je boek hem een fijn gevoel zal geven. Gebeurt dat, dan kun je naar zijn mening schrijven.”⁷⁸

Schrijvers maken soms knievallen voor de huidige mode (lees: wat momenteel lucratief is). Zo worden volgens Reesinck momenteel weinig kortverhalen of essays geschreven, omdat romans beter verkopen: “Dat er momenteel door schrijvers en uitgevers liever – vaak lijvige – romans op de markt worden gebracht, kan te maken

⁷⁴ Reesinck 2000:17

⁷⁵ Reesinck 2000:19

⁷⁶ Reesinck 2000:49

⁷⁷ Reesinck 2000:21

⁷⁸ Reesinck 2000:64-65

hebben met de fascinatie voor het grote geld.”⁷⁹ Onderliggende boodschap: je kans op succes is veel groter als je dit soort boeken schrijft – ongeacht of dat het genre is waarin jij je het beste voelt of niet. Als schrijver moet je voortdurend in het achterhoofd houden wat de lezer wil, hoe je hem kan raken en hoe je hem je boek kan doen kopen. In latere hoofdstukken wordt dat beeld ietwat genuanceerd: je mag je eigen stijl niet verloochenen en geen knieval maken voor de commerce:

“Je moet alleen zorgen, dat je de interesse en het kennisniveau van de lezer zó kietelt, dat diens eigen denken op gang komt en alles in zijn hoofd daardoor doorzichtiger wordt. Dan heb je hem te pakken. Hij zal anderen vertellen dat hij een prachtig boek heeft gelezen en daarmee heb jij een voorzichtige stap gezet naar je bestseller. Zo heb je idealisme en handelsgeest tóch nog op een gelukkige manier samen weten te brengen.”⁸⁰

Ook uitgeverij gaan mee met deze trends. Over de uitgeverij zegt Reesinck:

“Spreekt je manuscript hem aan en past het harmonisch binnen zijn fonds (het genre boeken dat hij uitbrengt), dan zal hij proberen vast te stellen hoe groot je toekomstige lezerskring kan zijn en of, op grond daarvan, de productie en verspreiding van je boek door zijn organisatie financieel haalbaar en liefst winstgevend is.”⁸¹

Reesinck verengt ‘kapitaal’ hier tot geld. Dat beeld durf ik betwijfelen. Natuurlijk moeten uitgeverijen in totaal financieel rendabele bedrijven zijn, maar soms worden boeken ook met een gebudgetteerd verlies uitgegeven. Het gaat dan meestal om literair prestigieuze boeken, die commercieel minder interessant zijn. Andere reeksen van dezelfde uitgeverij zorgen ervoor dat dit verlies gecompenseerd wordt. Het uitgeven van dergelijke boeken levert een uitgeverij *credibility* op bij een selecte elite. Bij uitgeverijen van Vlaamse boeken in het buitenland is dat praktisch steeds het geval.⁸² Het gaat om prestige, om symbolisch kapitaal en niet alleen maar om geld.

In deel II van zijn boek behandelt Reesinck de uitwerking van een roman. Ook in dit deel over de uitwerking blijft Reesinck pragmatisch. “Hoe bedenken ik een titel” is bijvoorbeeld een vraag die hij zich hier stelt. Hij geeft nooit echt concrete tips, maar brengt aandachtspunten aan. Hij somt verschillende verstelstandpunten op, of tijdsgebruik, en bespreekt dan de consequenties daarvan. Hij geeft telkens de voor- en nadelen van een bepaalde literaire techniek. De uiteindelijke keuze van de

⁷⁹ Reesinck 2000:21

⁸⁰ Reesinck 2000:71

⁸¹ Reesinck 2000:24

⁸² Bron: Stage bij het Vlaams fonds voor de letteren

aspirant-schrijver wil hij niet beïnvloeden, maar hij wil wel dat de schrijver over zijn keuze heeft nagedacht.

Wát je schrijft, is niet het belangrijkste: vooral het effect op de lezer is van tel. De lezer moet zichzelf in een verhaal kunnen herkennen. Jij schrijft een boek, maar daar begint het maar: uiteindelijk moet de lezer het tot zijn boek maken. “Je lezer wil meebeminnen en meelijden.”⁸³

Reesinck bespreekt ook het belang van een goede planning en schrijfdiscipline. Schrijven is vooral hard werken. Je moet voldoende intrige in je verhaal stoppen, maar ook je karakters voldoende uitwerken en toch niet teveel je kennis willen etaleren. Je moet telkens opnieuw herlezen, en denken: hoe zal dit op de lezer overkomen?

Hoe je schrijft, moet je dus aanpassen aan je publiek. Hier moet je realistisch in zijn: er zijn veel verschillende lezers, en je moet bedenken voor welke groep jij juist wil schrijven:

“Aan de ene kant bevindt zich de gemiddelde lezer: de man of vrouw die er onberedeneerd van uitgaat dat een schrijver zich aanpast aan wat televisie, Internet, tijdschriften en verdere media de meute voorschotelen: spanning, seks en sensatie, om maar iets te noemen. Er zijn schrijvers van naam die moeiteloos aan deze verwachting voldoen, wellicht omdat het bevredigen van de behoeften van de massa voordelen biedt en ze een grote lezerskring weten te interesseren.”⁸⁴

Reesinck maakt dus een onderscheid tussen boeken ‘voor de gewone mens’ en boeken ‘voor de wat hoger opgeleide lezer’ (zoals we hierna zullen zien). Aan dit onderscheid wil hij echter geen waarde-oordeel verbinden: er zijn evengoed “schrijvers van naam” die boeken “over spanning, seks en sensatie (de drie s’en)” schrijven. Enerzijds lijkt dit onderscheid enkel belangrijk voor de consequenties: weet voor wie je schrijft en pas je daaraan aan. Maar anderzijds sluipt hier wel een onderscheid binnen tussen boeken die enkel over de drie s’en gaan, en boeken die meer uitdagend zijn voor de lezer. Zo komt er toch een waarde-oordeel bij kijken, want de eerste categorie wordt als ‘simpeler’, ‘minder moeilijk’ beschouwd als de tweede.

“Aan de andere kant zien we de wat hoger opgeleide, meer belezen lezer, die vaak minder geneigd is mee te lopen met trends en zich te voegen naar wat commerciële vlerken dicteren.

Hij voelt geen behoefte bij te dragen aan de hoogte van succesvolle kijkcijfers. Voor deze

⁸³ Reesinck 2000:125

⁸⁴ Reesinck 2000:120

lezer zijn de drie s'en minder belangrijk. Naast alles wat toch al over hem heenkomt, heeft hij eerder behoefte aan wat dieper liggende waarheden, visies en standpunten, van waaruit het leven ook te bekijken en in woorden te vertalen valt. Voor de schrijver is die doelgroep kleiner.”⁸⁵

Uit de voorbeelden die Reesinck in zijn boek gebruikt blijkt telkens weer dat het belangrijk is om als schrijver de traditie te kennen. Hij haalt Kafka aan, Musil, Thomas Mann, A.F.Th. Van der Heijden, Marcel Proust, ... toch niet van de minsten. Hoe neutraal Reesinck ook wil zijn in zijn oordeel over literaire kwaliteit, voor zijn voorbeelden keert hij telkens terug naar de traditie: de gevestigde literaire canon.

De kunst van het schrijven. Een praktische handleiding – John Gardner

Dit boek is vertaald uit het Engels, maar door Jan Fontijn van enkele Nederlandse voorbeelden voorzien. Het komt voort uit een cursus creatief schrijven, die Gardner jarenlang aan universiteiten gedoceerd heeft.

De normatieve invalshoek van deze cursus blijkt al meteen in het voorwoord:

“Hoewel er tijd en veel oefening voor nodig is om te leren schrijven, is het vrij gemakkelijk om volgens de gangbare eisen van de wereld te schrijven. De meeste boeken die bij supermarkten en zelfs in kleinsteedse bibliotheken liggen, zijn helemaal niet goed geschreven; een intelligente chimpansee die een goede docent creatief schrijven heeft en wat rondhangt en een eind weg rammelt op een schrijfmachine, zou boeken hebben kunnen schrijven die heel wat interessanter en eleganter waren.”⁸⁶

Het gros van de boeken toont aan dat je geen goed schrijver moet zijn om een boek te kunnen uitgeven. Maar dit boek gaat niet over verkopen of uitgeven: het gaat hier om kunst.

Dit boek toont de ambitie om meer te doen dan enkel de “gangbare eisen” op te sommen. Gardner wil geen “schrijvers van doktersromans, thrillers, porno of goedkope science-fiction” opleiden: “Wat hier gezegd wordt, hoe nuttig het ook voor anderen mag zijn, wordt voor de elite gezegd; dat wil zeggen, voor serieuze literaire kunstenaars.”⁸⁷

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Gardner 1991:9

⁸⁷ Gardner 1991:10

Gardner maakt voortdurend onderscheid tussen goede literatuur en minder goede: hij heeft het over “grote schrijvers”, “meesterschap”, “grote kunst”, “een kunstenaar met werkelijk gezag”, “de ware schrijver”. Hij is ook niet bang om namen te noemen en zelf hiërarchieën op te stellen van wat naar zijn mening de beste teksten zijn.

Aan aspirant-schrijvers worden hoge eisen gesteld:

“Hoewel de literaire dilettant af en toe een mooi verhaal kan schrijven, is de ware schrijver iemand voor wie de techniek, net als voor de pianist, een tweede natuur is geworden. Dit houdt doorgaans een universitaire opleiding in met werkgroepen in het schrijven van fictie zowel als poëzie.”⁸⁸

En iets verder klinkt het: “Geen enkel leeghoofd – geen enkele schrijver zonder enige opleiding – heeft ooit grote kunst geproduceerd.”⁸⁹ Wie wil dat schrijvers allemaal een universitaire opleiding genieten, heeft wel een heel specifiek beeld van “grote kunst” voor ogen. Er bestaat niet zoiets als een natuurtalent als het op schrijven aankomt: schrijven is studeren, oefenen, lezen, herlezen en hard werken.

Een degelijke schrijfopleiding moet in eerste instantie schrijvers-in-spe veel laten lezen, en de literaire traditie bijbrengen. “Wanneer een schrijver niet bekend is met de schrijvers die het grootste effect teweegbrengen, is hij, hoe geniaal hij ook mag zijn, praktisch gedoemd zelf een minder groot effect na te streven.”⁹⁰ Met andere woorden, als je niet weet hoe bepaalde technieken door de meesters zijn gebruikt, dan zal je nooit volledig inzien wat die technieken inhouden. Gardner meent dat er een organische samenhang is in de westerse literatuur, een continuïteit, één lijn die al de beste teksten groepeerd: “Ieder beroemd literair werk is op een bepaalde manier een navolging van een ander beroemd literair werk.”⁹¹ Het is de taak van de universiteit om studenten hierin een leidraad aan te bieden. Universiteiten moeten een selectie maken van de belangrijkste teksten, en de belangrijkste secundaire literatuur. Geen enkele andere instantie kan die taak even goed vervullen:

“Het lijkt vrijwel onmogelijk om buiten de universiteit iets te leren begrijpen van Homerus of Vergilius, Chaucer of Dante, of een van de andere grote meesters die, als ze goed worden begrepen, de beste voorbeelden zijn die onze beschaving heeft opgeleverd.”⁹²

⁸⁸ Gardner 1991:21

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Gardner 1991:23

⁹¹ Gardner 1991:22

⁹² Gardner 1991:23

Het is dan ook logisch dat Gardner zijn boek begint met een deel over wat fictie is. Hier behandelt hij kwesties zoals: wat is de roman, hoe werkt fictie, e.d. Hij doorspekt dit alles met voorbeelden uit de Ilias en uit toneelstukken van Shakespeare. Het belang van een goede intrige (een conflict) en een goede uitwerking van de personages wordt beklemtoond. In dit eerste deel gaat het vooral over theorie, terwijl in het tweede deel meer praktijk wordt opgezocht.

Het tweede deel van het boek gaat over literaire technieken, en hoe je ze kan oefenen. Met literaire technieken bedoelt Gardner dingen zoals het formuleren van zinnen, het verzinnen van een plot, ritme, toon,... Ook hier is het van belang te kijken naar hoe de grote schrijvers deze technieken hebben gebruikt:

“Door de techniek te bestuderen [...] leer je de beste en efficiëntste manieren om personages tot leven te wekken, leer je het verschil kennen tussen emotie en sentimentaliteit, leer je bij het opzetten van je werk onderscheid te maken tussen goede en slechte dramatische handelingen. Deze vorm van kennis [...] leidt tot meesterschap.”⁹³

Hij somt hier geen “do’s” en “don’ts” op, want alleen imitatiefictie laat zich in regels vatten⁹⁴. Hij geeft voorbeelden en legt uit waarom die volgens hem zo meesterlijk een bepaalde techniek gebruiken. Wie absolute regels voor meesterwerken wil opstellen, komt telkens een meesterwerk tegen dat die regel niet respecteert: goede literatuur zorgt dat de regels zich aanpassen.

Een meesterwerk kunnen we herkennen doordat er geen fouten in zitten. Vergissingen komen in kunst niet voor. In minder goede literatuur, daarentegen, zitten wel fouten: die zijn volgens Gardner te wijten aan een karakterfout van de auteur zelf. Het karakter van de schrijver sijpelt door in zijn tekst: als een tekst te sentimenteel wordt, te afstandelijk blijft of gekunsteld is dan is dat omdat er iets mis is met het karakter van de schrijver. Dat is op zijn minst een controversiële redenering te noemen, en Gardner is zich daarvan bewust. Deze redenering stelt hem natuurlijk wel in staat het belang van schrijfcursussen te beklemtonen: het is de taak van de docent creatief schrijven een aspirant-schrijver die zulke fouten maakt daar dan op wijzen, en hem “in staat [te] stellen in te zien dat er iets aan zijn persoonlijke karakter mankeert.”⁹⁵

⁹³ Gardner 1991:26

⁹⁴ Gardner 1991:20

⁹⁵ Gardner 1991:126

Over stijl wil Gardner zo weinig mogelijk zeggen: stijl moet volgens hem iets persoonlijks blijven. Sommige mensen hebben één eigen stijl, andere mensen beheersen verschillende stijlen. Wat je ook doet, probeer niet iemand anders na te bootsen, want dat komt gekunsteld over (tenzij dat net je doel is, bijvoorbeeld als je parodieert). Geniale auteurs zoals Joyce vinden een absoluut unieke stijl uit, maar dat is enkel de beste auteurs gegeven.

Voor het construeren van een plot geeft Gardner verschillende mogelijkheden. Maar je moet ervoor zorgen dat je roman niet té netjes geconstrueerd is: “de roman kan niet slordig, flodderig of monsterachtig genoeg zijn, want met een roman die even mooi is gefabriceerd als een theekopje kan je weinig beginnen”.⁹⁶ Als je intrige te afgelijnd is, loop je het risico dat je roman niet levensecht overkomt. De verhalen die ons als lezer het diepste roeren (dat zijn volgens Gardner bijvoorbeeld Homerus, Shakespeare en Tolstoj) zijn verhalen die vertrekken vanuit de intuïtie van de schrijver, en niet vanuit rationele structuren. Rationele structuren kunnen teleurstellen, de intuïtie van een groot schrijver daarentegen nooit. Daarom vindt Gardner King Lear mee van het beste dat ooit geschreven is, en bezit de Ilias een grotere emotionele en intellectuele kracht dan de Odyssee.

Het effect op de lezer is ook in deze cursus de maatstaf van een goede tekst. De lezer moet met je verhaal meeleven. Hij zal je verhaal goed vinden als hij plezier beleeft bij het lezen ervan, op welke manier dan ook. Goede verhalen laten een effect na op de lezer, dat hij voor de rest van zijn leven nooit meer vergeet: “Wanneer een schrijver een roman schrijft, hoe vernieuwend die ook mag zijn, spant hij zich in om een bepaald groot effect teweeg te brengen, dat alleen maar kan worden aangeduid als het effect dat goede romans meestal op ons hebben.”

Het allerlaatste hoofdstuk in deze cursus bevat een aantal oefeningen. Het zijn praktische voorstellen, zoals Gardner ze zelf in zijn lessen opgeeft. Ze kunnen aspirant-schrijvers helpen bij het aanscherpen van hun vaardigheden: “Het maken van oefeningen is een van de beste manieren om te leren schrijven”⁹⁷. Het zijn zowel discussieoefeningen waarover in groep kan gepraat worden, als individuele oefeningen om techniek aan te scherpen.

⁹⁶ Gardner 1991:183

⁹⁷ Gardner 1991:195

2.3. Gelijkenissen en verschillen

De inhoud van deze cursussen is erg verschillend. Soms spreken ze elkaar letterlijk tegen: Van Lierde zegt “deze structuur garandeert je een perfect plot”, terwijl Gardner zegt “je plot mag niet te perfect zijn”. Nog een voorbeeld: “Schrijf in het genre waar je je het beste in voelt” (Molhuysen & Stiller), versus “Jouw schrijfstijl moet bedoeld zijn voor een selecte elite” (Wiersinga). Dat maakt het voor de schrijver-in-spe niet makkelijker: hij zal best zelf een handboek uitkiezen dat bij zijn eigen overtuigingen past.

Maar soms spreken de cursussen zichzelf ook tegen. Er is een constante spanning tussen twee polen: aan de éne kant staat “schrijven is gemakkelijk volgens een aantal principes aan te leren”, en aan de andere kant “goede literatuur laat zich niet in regeltjes vatten”. Soms wordt een cursus door de ene kant aangetrokken, om later weer bij de andere kant aan te leunen. Deze handboeken benadrukken constant dat je bepaalde regels moet volgen, om dan weer te zeggen: maar je mag ze ook niet te letterlijk volgen. Neem bijvoorbeeld het boek van Gardner. Hij begint met te zeggen dat hij geen regels wil opstellen, wat hij dan vervolgens wel doet, om daarna weer te zeggen dat meesterwerken die regels tóch doorbreken, en dat je ze ook niet perfect mag volgen.

Maar hoe de cursussen zichzelf en elkaar ook tegenspreken, toch zijn er tendensen aan te duiden die in alle handboeken terug te vinden zijn. Het feit dat ze allemaal hetzelfde uitgangspunt hebben (namelijk, die invalshoek als schrijfcursus) maakt dat ze een gemeenschappelijke visie op literatuur delen.

Een grote parallel die terug te vinden is in al deze boeken, is de klemtoon die ze leggen op de literaire traditie. Je moet als schrijver de klassiekers kennen, je moet je bewust worden van wat er voor jou al geschreven werd en jezelf door die traditie laten beïnvloeden. Een uitzondering hierop is Bart Van Lierde: hij bespreekt niet “de grote teksten van onze samenleving” zoals de andere cursussen doen. Dat wil daarom niet zeggen dat hij die traditie minder belangrijk zou vinden, integendeel. Hij geeft namelijk zelf al de essentie weer van wat zij ons geleerd hebben: je moet die teksten zelf als schrijver niet meer lezen, want Van Lierde heeft dat al voor jou gedaan en geeft de resultaten van zijn onderzoek.

De handboeken benadrukken vooral de continuïteit in die literaire traditie. Literatuur is een organisch gegroeid geheel van teksten, waarin een aantal aspecten steeds

hetzelfde zijn gebleven. Ze benadrukken die gelijkenissen en tonen aan dat de verschillen tussen meesterwerken eigenlijk maar in details liggen. Ze zien literatuur als statisch, eerder dan dynamisch - al doet dat niets af aan hun bewondering ervoor. Ze benadrukken de continuïteit ervan. Zo zullen ze bijvoorbeeld niet zeggen: "Joyce was revolutionair en heeft het beeld van de literatuur grondig dooreengeschied", ze zullen die aspecten beklemtonen waarin hij net hetzelfde deed als zijn voorgangers. Elk boek wordt bekeken in het licht van zijn voorgangers. Dat kan soms een platwals-effect hebben, dat het unieke, revolutionaire, normdoorbreekende karakter dat goede literatuur soms heeft ontkent, ten voordele van een inlijving – in dwangbuis, weliswaar - in de traditie. Bij het doorbreken van literaire normen denk ik dan bijvoorbeeld aan de schandalen rond Madame Bovary, of de niet overal geapprecieerde hervorming van het sonnet door Shakespeare. Dit soort vernieuwingen kunnen deze schrijfcursussen niet duiden. Om ook een hedendaags voorbeeld te geven: het is door dit soort redeneringen dat bijvoorbeeld Dimitri Verhulst "de nieuwe Boon" genoemd wordt. In plaats van zijn verfrissende, verruimende blik op literatuur te beklemtonen geven de cursussen aan waarin hij juist niet verfrissend of verruimend is.

Deze cursussen zijn vurige pleidooien voor canonisering. Zij geloven resoluut in zoiets als 'goede' literatuur, en verdedigen de status van klassiekers en meesterwerken. Niet alle handboeken verbinden daar echter een consequentie aan: het is niet omdat er zulke meesterwerken bestaan, dat je zelf geen detective mag schrijven (een genre dat zij allemaal als 'minderwaardig' aanvoelen). Sommige handboeken gaan voluit voor literaire kunst, andere vinden niets mis aan een commercieel succes, dat voor een groter publiek is geschreven. Sommige cursussen keuren chicklit af, andere zeggen: als daarin jouw talent ligt, ga daar dan voor. Desalniettemin geloven ze allemaal in een strikte hiërarchie van belangrijke teksten, die je als schrijver moet kennen. Ze maken strikte genre-onderscheiden en zijn niet bang kwaliteitsverschillen aan te duiden en schrijvers die zij goed of minder goed vinden bij naam te noemen. Echte literaire kwaliteit kan je volgens hen niet ontkennen: dat is onafhankelijk van het feit of je een bepaalde schrijver goed vindt of niet, het maakt niet uit of hij jou ligt. Een lezer (lees natuurlijk: een 'goed' opgeleide lezer) zal echte kwaliteit altijd herkennen.

Sommige handboeken (zoals bijvoorbeeld de cursus van Bart Van Lierde) zijn erg normatief van aard: zo moet je schrijven, deze techniek is beter dan een andere.

Andere handboeken (zoals Molhuysen & Stiller, of Wiersinga) zijn eerder descriptief: ze beschrijven verschillende technieken en effecten die daarmee samenhangen, maar laten de keuze aan de schrijver. Toch geven beide soorten cursussen blijk van het belang als schrijver de literaire technieken te kennen en tot de puntjes te beheersen. Een goed schrijver moet die technische bagage hebben. In literatuur is er maar een beperkt aantal mogelijkheden aan technieken. Die zijn er altijd al geweest en zullen ook altijd blijven bestaan. Het creatieve zit erin dat je met dat gelimiteerd aantal tóch je eigen ding doet. Deze visie heeft natuurlijk te maken met het opzet van de cursussen: als je aangeeft dat er maar een bepaald aantal mogelijkheden zijn, dan zijn die bijgevolg makkelijk te leren. Wie het dynamische van literatuur benadrukt, in plaats van het statische, legt de nadruk op een soort creativiteit die niet aan te leren valt, maar eerder een aangeboren talent is. Daarom is het logisch dat deze schrijfcursussen het eerste beeld propageren: dan is schrijven te leren, en dan hebben dit soort cursussen zin. Dit kan ook verklaren waarom schrijfcursussen het bijvoorbeeld nooit over taalvirtuositeit hebben: dat is niet iets dat je kan aanleren, dus het heeft weinig zin dat als schrijfcursus op te nemen.

Alle cursussen beklemtonen het belang van een sterk begin en een sterk einde voor een verhaal. Het begin moet je lezers mee in het verhaal zuigen, en het einde mag je lezers niet teleurstellen. Hoe je je verhaal moet structureren, daarover verschillen de meningen. Zoals eerder uitgelegd, is Van Lierde hierin heel strak en rigide, terwijl Gardner net het tegendeel beweert. Dat is uiteindelijk niet zo heel belangrijk: het gaat er volgens elk handboek om een manier te vinden die voor jou als schrijver helpt. Als jij net de omgekeerde methode wilt volgen van wat zij voorstellen, maar je schrijft toch een goede tekst, dan zullen zij dat geen probleem vinden (al is het maar de vraag of zij ondanks jouw 'verkeerde' methode jouw tekst wel goed zullen kunnen vinden). Wat zij wel allemaal benadrukken, is dat er een centraal conflict moet zijn in je verhaal, een bepaalde evolutie, een onevenwicht.

Allemaal benadrukken zij schrijven als een proces van lang en hard werken. Weg met het beeld van de schrijver die in één haal een perfect gedicht neerpent. Schrijven is schrappen, leren, lezen en herlezen. Het is meer een zaak van opleiding en ervaring dan van aangeboren talent (dat is natuurlijk weer pleiten voor hun eigen winkel).

Dat deze cursussen het belang van schrijvers benadrukken, is logisch. Je moet als schrijver je eigen drijfveren onderzoeken, weten waarom je schrijft. Je moet jezelf als

schrijver leren kennen. Alleen dan kan je je eigen methoden en voorkeuren begrijpen, en eventueel aanpassen. Alle handboeken menen dat de schrijver in een tekst doorschemert: lees zijn boeken, en je weet wie hij is. Dat is op zijn minst een vreemde redenering te noemen. In de literatuurwetenschap is dat lange tijd *not done* geweest. Je moet de teksten lezen, en de auteur staat daar los van. De New Critics hebben zelfs een afkeurende term voor zulke interpretaties: dat is een *intentional fallacy*. Wat een auteur met zijn tekst bedoelde, is niet van belang. Het gaat erom wat wij, als lezers, in de tekst kunnen vinden. Het is mij niet duidelijk hoe deze handboeken juist de stem van de auteur in de tekst willen herkennen. Gardner gaf het voorbeeld van iemand die vrouwen schoffeerde in zijn teksten, waarop hij door Gardner op zijn 'karakterfout' werd aangesproken. Maar hoe kan je de mening van de auteur dan loskoppelen van de verteller, van eventuele focalisatie, e.d.? Is een boek over moreel verwerpelijke onderwerpen dan noodzakelijk geschreven door een moreel corrupt auteur? Veel mensen zijn gevoelig voor zo'n argument: "Joseph Conrad is racistisch, want kijk maar hoe hij de zwarte Afrikanen in zijn boek beschrijft." Maar het is net omdat zijn hoofdpersonage het zo ziet, dat Conrad het zo beschrijft – je kan Conrad op basis van zijn boeken niet als racist bestempelen. En zelfs als je wel zeker weet hoe iemand over bepaalde zaken oordeelt, dan maakt hem dat nog niet slechter als auteur. Is Ezra Pound een minder goede dichter omdat hij fascistische sympathieën had? Is Heidegger een minder goede of minder belangrijke filosoof omdat hij nazistische voorkeuren bekende?

De lezer is voor deze handboeken een minstens even belangrijke speler als de schrijver. Elke schrijver moet in de eerste plaats een goed lezer zijn. Je moet als schrijver weten hoe een tekst op lezers zal overkomen, en de enige manier om dat te leren is door zelf veel teksten te lezen en te zien hoe zij op jou overkomen. Het gaat erom als schrijver een bepaald effect bij je lezers op te roepen. De cursussen omschrijven dat als: een lezer moet plezier beleven, je moet de lezer emotioneel aangrijpen, je moet bij de lezer beelden oproepen. Wat er in de tekst staat, lijken zij te zeggen, is niet zo belangrijk: als het maar effect heeft op de lezer. Ook dit werd door de New Critics afgekeurd: het is een *affective fallacy* literatuur te analyseren door middel van haar effect op de lezer. Dat leidt de aandacht voor de tekst zelf weg, en maakt dat er nooit op een intellectueel aanvaardbaar niveau over literatuur kan gepraat worden. Toch gaat het in deze handboeken nooit zover dat men de

tekst als een 'blanco canvas' gaat beschouwen (zoals in hoofdstuk 1 het geval was): het gaat om de tekst, voorzover hij effecten kan uitlokken bij de lezers.

Nog een opvallende gelijkenis tussen de verschillende cursussen, is dat ze allemaal metaforen uit andere kunsten gebruiken om literatuur te beschrijven. Gebruik van tijd (slow motion, flashback e.d.) omschrijven ze allemaal met voorbeelden uit films. Ze vergelijken literaire technieken als focalisatie met schilderijen en fotografie. Plot wordt 'een muzikale symfonie' genoemd, of 'een harmonie, waarin op het einde alle losse draden samenkomen'. Literatuur is een kunst, en heeft dus gelijkenissen met andere kunsten. Die worden in dit boek benadrukt. Toch lijkt het vreemd om een literaire techniek uit te leggen enkel door te verwijzen naar hoe dat in een andere kunst wordt aangepakt.

Over het algemeen zijn deze cursussen erg conservatief van aard: het gaat om de canon, het belang van de traditie. Slechts één cursus heeft het over "nieuwere" vormen van literatuur, alle andere blijven trouw aan het papieren boek. Hoewel de handboeken mensen willen helpen bij het produceren van nieuwe literatuur (iets wat dus toekomstgericht is), kijken zij daarvoor voornamelijk terug naar het verleden.

Een aankomend schrijver zal een keuze moeten maken uit het grote aanbod aan handboeken. Het is betwifelbaar of deze cursussen van doorslaggevend belang zullen zijn bij het ontwikkelen van een literaire carrière: iemand met bergen talent heeft geen handboek nodig. Iemand zonder talent zal met een schrijfhandboek geen talent kunnen toveren.

Deze cursussen hebben een schrijver voor ogen die zich erg bewust is van de literaire traditie, en die de overgeleverde verhaalvormen zijn eigen adem zal inblazen. Zou dit de creativiteit van de schrijver-in-spe niet al te zeer fnuiken? Eerder dan een leidraad voor toekomstige schrijvers zijn deze cursussen verdedigers van de literaire traditie.

Waarop deze cursussen juist de klemtoon leggen, verschilt: geven ze praktische, concrete tips of een algemene fictietheorie? Toch hebben ze allemaal een visie op literatuur, meer bepaald op goede literatuur, die zeer gelijklopend is.

Ondanks hun verschillende doelgroep en opzet hebben de handboeken toch allemaal eenzelfde visie op literaire kwaliteit. Een eerste grote onderzoeksvraag is daarmee beantwoord. De vraag dringt zich dan op van waar zij die visie halen. Waar baseren deze schrijfcursussen zich op? Is er een literatuurwetenschappelijke basis voor dit alles? En wat zegt die literatuurwetenschappelijke basis dan over literaire kwaliteit? Over deze vragen gaat het volgende hoofdstuk.

Hoofdstuk 3. Narratologische achtergrond.

In dit hoofdstuk ga ik op zoek naar de literatuurwetenschappelijke basis van de schrijfhandboeken uit het vorige hoofdstuk. De vraag is of deze literatuurwetenschappelijke theorieën dan ook – impliciet of expliciet – een bepaalde visie op literaire kwaliteit voorstaan.

In dit hoofdstuk behandel ik deze kwesties. Eerst en vooral leg ik uit wat die literatuurwetenschappelijke basis juist is waar de schrijfhandboeken zich op baseren: de narratologie (3.1.). Ik heb het zowel over klassieke (3.1.1.) als postklassieke (3.1.2.) narratologie. Omdat de handboeken zo sterk de nadruk legden op plot, ga ik na wat twee belangrijke narratologen over plot hebben gezegd: Crane (3.2.1.) en Friedman (3.2.2.). Tot slot kijk ik dan wat de relatie is tussen de schrijfhandboeken en klassieke narratologie (3.3.1.) enerzijds, en postklassieke narratologie anderzijds (3.3.2.). Ik ga hier ook na of de visie op literaire kwaliteit die zij voorstaan dezelfde is als die van de schrijfhandboeken.

3.1. Wat is narratologie?

In feite is wat de handboeken uit het vorige hoofdstuk ons vertellen niets nieuws. Laat ons even recapituleren wat het vertrekpunt is van hun opzet. Zij gaan ervan uit dat alle soorten literatuur volgens eenzelfde patroon verlopen. De concrete invulling hiervan verschilt van boek tot boek: dat zijn de details, die de eigenheid en specificiteit van een tekst bepalen. Maar het is dat patroon, dat schema dat ervoor zorgt dat alle fictieteksten fictieteksten zijn.

Laat ons dat uitgangspunt vergelijken met dat van de narratologie. Narratologie is de “studie van het vertellen”⁹⁸. Een narratoloog bekijkt en analyseert verhalen. In navolging van Herman & Vervaeck maak ik hier een onderscheid tussen klassieke en postklassieke narratologie.

⁹⁸ Herman & Vervaeck 2005:9

3.1.2. Klassieke narratologie

Structuralistische narratologie is de meest bekende en meest gebruikte klassieke narratologische theorie. Tot op de dag van vandaag worden structuralistische concepten gebruikt om teksten te ontleden. Structuralisme bestaat sinds de jaren 1960, en maakt een onderscheid tussen oppervlaktesfenomenen en diepere oorzaken: “De kloof tussen oppervlakte- en diepteniveau typeert het structuralisme. [...] Wetenschap ligt niet in het onderzoek van het oppervlakkige, maar in de bestudering van het fundamentele niveau.”⁹⁹

De structuralistische narratologie heeft dus weinig aandacht voor de concrete details, die zij als oppervlaktesfenomenen beschouwen. Ze gaat op zoek naar een abstract patroon, een dieptestructuur die zo universeel mogelijk moet zijn. Met andere woorden, ze zoeken een patroon dat in zoveel mogelijk (en liefst in alle) teksten kan en moet teruggevonden worden. Ik zal kort ingaan op wat structuralistische narratologie nu juist is en wat ze heeft betekend.

Natuurlijk is structuralisme niet uit het niets ontstaan: ook voorheen werd er al nagedacht over verhalen en de manier waarop ze in elkaar zitten. Structuralisme is niet de enige noch de eerste klassieke narratologische theorie, maar wel de meest invloedrijke. Voor de structuralisten waren bijvoorbeeld de Russische Formalisten al bezig een onderscheid te maken tussen oppervlakte- en dieptefenomenen. Zij hadden het over fabel en sujet: de chronologisch geordende gebeurtenissen, en de manier waarop die in de tekst worden gepresenteerd. Het structuralisme laat zich door het Russisch Formalisme beïnvloeden, maar gaat iets anders te werk.

Structuralisten gaan dus, zoals eerder al gezegd, op zoek naar een dieptestructuur. Ze ontwikkelen daartoe een bepaalde methodologie. Ze delen teksten onder in drie niveaus. Ik gebruik hier de termen zoals die voorgesteld worden door Herman & Vervaeck (2005).

Elke tekst kan vanuit drie niveaus worden geanalyseerd:

- Het oppervlakteniveau is dat van de *vertelling*. Dit is voor de lezer het meest zichtbare niveau: het gaat om de concrete formulering, bijvoorbeeld hoe de zinnen worden geformuleerd e.d.

⁹⁹ Herman & Vervaeck 2005:47

- Het tweede niveau is al iets minder duidelijk voor de lezer: dat is het niveau van het *verhaal*. Hier gaat het om hoe de verschillende elementen in het verhaal worden geordend, en vanuit welke invalshoek ze aan de lezer gepresenteerd worden.
- Het derde niveau is de *geschiedenis*. Dit is het diepste niveau, dat je als lezer niet meteen kan ontdekken. Alle verhaalelementen worden op dit niveau tot hun abstracte kern herleid: zo worden personages gereduceerd tot de rol die ze in het systeem vervullen, de ruimte wordt herleid tot abstracte kenmerken, en de gebeurtenissen worden als chronologische sequenties bekeken.

Het feit dat verschillende lezers een tekst op een andere manier kunnen ervaren, kan het structuralisme niet verklaren. Het gaat enkel en alleen om de tekst zelf. Alles wat niet tot de tekst zelf behoort, is niet relevant (merk dus op dat deze positie lijnrecht tegenover de contextuele benadering van hoofdstuk 1 staat). Concrete leeservaringen, of de context rond een bepaalde tekst, worden nooit betrokken bij tekstanalyse.

Er is binnen die dieptestructuren van verschillende narratologen ook een spanning tussen abstracte en minder abstracte theorieën. Een schema kan erg abstract zijn, maar dan loopt men het risico dat men essentiële elementen weglaat, en zo de eigenheid van verhalen weg-reduceert. Wat is dan nog het verschil tussen twee verhalen, of tussen een verhaal en een film? Een schema kan minder abstract zijn, maar dan zal het minder universeel zijn want dan kan het op minder teksten worden toegepast. Dat is een bedenking die ook in 3.2. gemaakt zal worden.

Een nadeel is dat men er in het structuralisme steeds vanuit gaat dat er een dieptestructuur is, waarin gebeurtenissen in chronologische volgorde gereconstrueerd kunnen worden. Dat is niet evident: wat dan met hedendaagse teksten waarin er niet echt iets gebeurt, maar waarin meer aandacht naar de taal zelf gaat en naar beschrijvingen, eerder dan gebeurtenissen? Er is in de laatste jaren een nieuw soort romans ontstaan, waarin we niet echt van een opeenvolging van gebeurtenissen of acties kunnen spreken. Structuralistische narratologie heeft geen mogelijkheden ingebouwd om met dit soort nieuwe teksten te kunnen werken: er wordt enkel rekening gehouden met klassiek opgebouwde teksten.

We merken dus dat ook hier weer (net zoals bij de schrijfcursussen) van bepaalde vooronderstellingen wordt vertrokken, die nergens worden verklaard maar die

impliciet in de theorie aanwezig zijn. Literaire teksten moeten voor een structuralistische narratologie een evolutie beschrijven, die in enkele gebeurtenissen wordt geconcentreerd. Met een ander soort literatuur, waarin men niet echt van gebeurtenissen kan spreken, kan een structuralistische methode weinig doen. Haar methoden zijn niet voor alle teksten even relevant.

Natuurlijk heeft de structuralistische benadering ook voordelen. Structuralisten hebben een begrippenapparaat ontworpen dat een erg gedetailleerde tekstbeschrijving kan opleveren. De invloed van het structuralisme is nog altijd merkbaar. Hoewel er nu een hele reeks post-structuralistische theorieën beschikbaar is (hierover meer in paragraaf 3.1.2.), blijven sommige theoretici aan structuralistische narratologie vasthouden.

3.1.2. Postklassieke narratologie

Het structuralisme bestaat al lange tijd, maar het zou fout zijn om te zeggen dat de structuralistische narratologie haar beste tijd gekend heeft. Er verschijnen immers nog altijd artikels in een structuralistische traditie, en structuralisme wordt nog steeds aan universiteiten onderwezen.

Er bestaat echter ondertussen ook een ruime waaier aan teksten die door het structuralisme beïnvloed zijn, maar duidelijk een andere richting uitgaan. Herman & Vervaeck gebruiken hiervoor de term 'postklassiek'. Klassieke en postklassieke narratologie bestaan op hetzelfde moment naast elkaar.

Zoals hierboven al gezegd werd, zijn er bepaalde soorten van teksten waar het structuralisme zich geen weg mee wist:

“ (...) zowat de meerderheid van de literatuurwetenschappers ondervonden dat de definitie van structuralistische semiotiek niet op alle tekstsoorten van toepassing bleek. Zij stelden vast dat de moderne roman niet of nauwelijks kan worden geanalyseerd door er formalistische schema's op toe te passen (Herman & Vervaeck 2001:59-60). Vandaar dat men voor moderne teksten verkoos om de plotruimte *niet* te definiëren, of om er enkel in negatieve termen over te spreken.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Keunen 2007:94

Postklassieke narratologie heeft dus geen, of althans minder aandacht voor plot dan structuralistische narratologie. Waar richt postklassieke narratologie dan de aandacht op? Eén van de verwijten die in 3.1.1. geformuleerd werden was dat, omdat het altijd enkel om de tekst zelf ging, de structuralistische aanpak geen ruimte liet voor de concrete ervaring van de lezer en de context. Dat zijn twee aspecten die in postklassieke narratologie veel uitgebreider aan bod komen. Het structuralisme heeft bijna alleen maar aandacht voor de tekst zelf (intra-literaire kenmerken), de postklassieke narratologie breekt dit open: ook de context wordt bij de analyse van een tekst betrokken. Dat gaat echter niet zover als in hoofdstuk 1, waarin het socio-economisch kader het enige was dat van belang was bij literair-wetenschappelijk onderzoek. In postklassieke narratologie is de tekst nog wel van belang, hij staat alleen niet meer autoritair hiërarchisch bovenaan:

“Dit impliceert dat narratieve teksten niet op zichzelf drager zijn van waarden – zoals de structuralisten wilden – en dat ze ook niet functioneren als dwingende programmeertaal voor de lezer. Teksten verliezen hun onaantastbare macht. Ze staan niet langer aan de top van een hiërarchische relatie, die de lezer tot een lagere positie zou veroordelen. Ze worden nu ingeschakeld in een horizontale interactie tussen communicatiepartners (in dit geval: tekst en lezer) die idealiter min of meer gelijkwaardig zijn. Postklassieke ethische verhaalstudies werken dan ook vanuit een ander referentiekader dan de klassieke. De centrale rol wordt niet meer toegekend aan één instantie – namelijk de tekst – maar aan de interactie. Vandaar dat het hier niet meer gaat om de ethiek van de literatuur, maar om de zogeheten *ethics of reading*.”¹⁰¹

De lezer is niet langer een passieve ontvanger van de boodschap (die boodschap zou dan de tekst zijn): de lezer construeert mee die boodschap, zonder de lezer is die boodschap er zelfs niet. “De narratologische interpretatie verschilt dus van lezer tot lezer, en de meest vooruitstrevende narratologie is die welke de leesvarianten in de theorievorming betreft.”¹⁰² De lezer helpt mee een tekst te realiseren, of beter: een bepaalde versie van een tekst. De overtuiging van waaruit hij of zij een tekst leest, bepaalt mee wat hij of zij eruit haalt.

Daarom zegt men dus dat de postklassieke narratologie meer aandacht heeft voor ervaring van literatuur. De aandacht voor ideologie, een tweede kenmerk van postklassieke narratologie, wordt erg duidelijk wanneer we bijvoorbeeld kijken naar feministische literatuurstudie, waar ik in het deel over canonvorming (hoofdstuk 1.1)

¹⁰¹ Herman & Vervaeck 2005:126

¹⁰² Herman & Vervaeck 2005:163

al iets over heb gezegd. Ook hier gaat het weer om het uitbreiden van de studie van literatuur naar meer dan de studie van de tekst zelf. Een verhaal wordt steeds gekleurd door de context waarin het ontstond. Ook de narratologie zelf, met haar methodologie en concepten, wordt door die context gekleurd:

“De narratologie is dus helemaal niet universeel of neutraal. Ze is gekleurd door de context waarin ze functioneert, en die context omvat een hele reeks factoren, zoals sociale klasse, geslacht, leeftijd, economische en professionele positie, lichamelijke conditie en opleiding. Elk narratologisch concept vertoont sporen van deze context [...]”¹⁰³

Er zijn verschillende stromingen in de postklassieke narratologie die telkens vanuit een andere positie teksten gaan lezen: bijvoorbeeld postkolonialisme, feminisme, queer studies e.d.

3.2. Plot in traditionele narratologie

Uit hoofdstuk 2 bleek al dat de handboeken sterk de nadruk legden op plot: welke gebeurtenissen moeten voorkomen, hoe moeten die gerelateerd worden, en dan de volgende stap: in welke volgorde worden die gebeurtenissen voorgesteld? In alle handboeken wordt gepleit voor een bepaalde verhaalstructuur, een bepaald patroon waaraan een verhaal moet voldoen.

Ook in de traditionele narratologie wordt veel aandacht besteed aan plot. Klassieke narratologie concentreert zich sterk op het niveau dat Russische formalisten de fabel noemen: de chronologisch geordende gebeurtenissen (zie 3.1.1.). Het is dus interessant om te kijken hoe twee klassieke narratologen dat concept ‘plot’ invullen, en dat dan te vergelijken met de wijze waarop de handboeken met plot omgaan. Zoals eerder gezegd, heeft postklassieke narratologie nog maar weinig interesse voor plot, en we kunnen hier dus geen postklassieke visie op plot voorstellen.

Ik bespreek hier twee klassieke narratologen: Friedman en Crane. Zij worden niet tot de structuralistische traditie gerekend: in feite zijn hun theorieën prestructuralistisch. Zij zijn voorbeelden van hoe het structuralisme voortbouwt op narratologische concepten die voordien reeds bestonden.

¹⁰³ Herman & Vervaeck 2005:134

3.2.1. Crane

De eerste narratoloog die ik hier bespreek is Crane, met zijn essay “*The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones*”. Hij begint door te zeggen dat er in elk boek drie elementen zijn, die de kwaliteit en het effect op de lezer bepalen. Die drie elementen zijn: “the things that are imitated (or “rendered”) in it [d.i., in de roman], the linguistic medium in which they are imitated, and the manner or technique of imitation.”¹⁰⁴ Die “things that are imitated” zijn volgens Crane dan “human beings interacting with one another in ways determined by, and in turn affecting, their moral characters and their states of mind (i.e., their reasonings, emotions and attitudes)”¹⁰⁵. Hij vertrekt van deze basis om dan te stellen dat ‘plot’ “the particular temporal synthesis” is “effected by the writer of the elements of action, character, and thought that constitute the matter of his invention”¹⁰⁶. Op basis van het voorgaande redeneert hij dan dat er drie soorten plot bestaan: *plot of action* (actieplot), *plot of character* (personageplot) en *plot of thought* (ideeënplot).

In een actieplot staat een verandering in het leven van het hoofdpersonage centraal. Die verandering kan plots gebeuren, of al lange tijd bezig zijn. Actieplots komen van alle soorten plot veruit het meeste voor, en worden volgens Crane vaak onterecht als de enige soort beschouwd. Bij een personageplot ligt de klemtoon op een verandering in de morele aard van een personage. Een ideeënplot, tenslotte, draait rond een verandering in de gedachten, en tengevolge daarvan ook in de gevoelens, van het hoofdpersonage.

Dat zijn dus de drie soorten plot. Ze hebben allemaal gemeenschappelijk dat ze over menselijke acties gaan, en zo dus de mogelijkheid hebben voortdurend de meningen en emoties van de lezers te beïnvloeden. Typisch voor plot bij literaire teksten is dat ze bij de lezer verwachtingen en verlangens oproepen over wat er nog gaat komen. Vaak scheppen we daar als lezers zelfs plezier in: we ervaren een zekere spanning of nieuwsgierigheid over het verloop van het verhaal, en vragen ons af hoe het hoofdpersonage deze bepaalde situatie zou kunnen rechtzetten. Bij sommige boeken (en sommige lezers) houdt het hierbij op: het gaat niet verder dan de lezer te doen gissen naar het einde. Crane noemt als voorbeeld hiervan goede detectives, of moderne “psychiatric novels”. Maar er zijn ook boeken die verder gaan:

¹⁰⁴ Crane 1970:66

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

“What distinguishes all the more developed forms of imaginative literature, however, is that, though they presuppose this instinctive pleasure in learning, they go beyond it and give us plots of which the effects derive in a much more immediate way from the particular ethical qualities manifested in their agents’ actions and thoughts vis-à-vis the human situations in which they are engaged. When this is the case, we cannot help becoming, in a greater or less degree, emotionally involved [...]. The peculiar power of any plot of this kind, as it unfolds, is a result of our state of knowledge at any point in complex interaction with our desires for the characters as morally differentiated beings; and we may be said to have grasped the plot in the full artistic sense only when we have analyzed this interplay of desires and expectations sequentially in relation to the incidents by which it is produced.”¹⁰⁷

Crane neemt dus het effect op de lezer op bij zijn bespreking van plot. Op basis van een verschil in plot en het effect daarvan op de lezer, stelt hij, kan al een onderscheid gemaakt worden tussen goede en minder goede literatuur. Bij *literature of imitation* (in tegenstelling tot andere soorten literatuur) is plot niet enkel een frame, maar is de plot het doel op zich: alle elementen in het verhaal worden in functie gesteld van die plot. Het hele verhaal staat dan ten dienste van de plot. In goede literatuur, daarentegen, is het net omgekeerd en staat de plot ten dienste van het verhaal: plot is één van de verschillende elementen die een verhaal goed maken. Het is een structuur die mee vorm helpt geven aan het verhaal, maar zeker niet het einddoel. Om de lezer emotioneel betrokken te maken, moet de schrijver elementen die te maken hebben met actie, personage en gedachtes zo combineren dat ze een geordend geheel vormen. Er moeten verschillende stappen zijn, er moet een structuur in het verhaal zitten die een verandering tussen begin en einde mogelijk maken. Dat is de inhoud van de plot. Die moet onderscheiden worden van de vorm van de plot: “the form of the plot – in the sense of that which makes its matter into a definite artistic thing – is rather its distinctive “working or power,” as the form of the plot in tragedy, for example, is the capacity of its unified sequence of actions to effect through pity and fear a catharsis of such emotions.”¹⁰⁸

Plot is dus voor Crane een frame dat mee helpt een verhaal te structureren. Het combineert handelingen, personages en gedachten zodanig dat, in ideale vorm, lezers zich emotioneel betrokken gaan voelen bij het verhaal.

¹⁰⁷ Crane 1970:67-68

¹⁰⁸ Crane 1970:68

3.2.2. Friedman

Friedman schreef een artikel "*Forms of the plot*" waarin hij voortborduurde op de theorieën van Crane. Ook Friedman begint met de vaststelling dat men bij het bestuderen van plot (en literatuur in het algemeen) een tekst vaak teveel reduceert tot een aaneenschakeling van alleen gebeurtenissen. Een verhaal is meer dan dat. Als men een verhaal samenvat enkel in termen van de gebeurtenissen die erin beschreven worden, dan impliceert dat ook dat men geen aandacht heeft voor elk genre op zich. De boodschap van een gedicht wordt dan dezelfde als de boodschap van een roman, zonder oog voor wat een genre onderscheidt van een ander genre. Men moet met meer dan alleen de gebeurtenissen in een verhaal rekening houden: het gaat ook om *fortune*, *character* en *thought* (hierover in deze paragraaf later meer).

Het gaat er voor Friedman om een model te vinden dat op zoveel mogelijk teksten kan toegepast worden, maar dat wel nuances toelaat om de plot van een specifieke tekst zo nauwkeurig mogelijk te definiëren.

"The purpose [...] is to determine how far and in what ways we can go toward defining the different kinds of ends we are likely to meet in that specie of imaginative literature the magnitude of whose represented actions is that of the whole plot, in the hope that we will emerge with a set of preliminary lines of differentiation, [...] which will make available to us a range of alternative hypotheses to apply to any given plot when trying to analyze its organization."¹⁰⁹

Friedman is van mening dat het project van Crane waardevol is, maar niet ver genoeg gaat: drie subtypes van plot zijn niet voldoende, er zijn nog veel meer onderverdelingen mogelijk. Pas na verdere specificering kunnen we de verschillende types plot op de juiste manier toewijzen en toepassen. Hiervoor moeten we ons telkens enkele vragen stellen:

- Wie is het hoofdpersonage? Dat moet het personage zijn dat de grootste evolutie of verandering ondergaat.
- Wat zijn de aard (*character*), de situatie (*fortune*) en de denkwijze (*thought*) van het hoofdpersonage, en hoe voelen wij ons als lezer daarbij?

¹⁰⁹ Friedman 1967:149

- Welke van die drie factoren verandert? Dat moet tenminste één factor zijn, en indien meerdere, moet de lezer bepalen welke verandering de belangrijkste is.
- Al het voorgaande moet dan kunnen ingevuld worden in een oorzaak-en-effect-relatie.

Op basis van deze vragen onderscheidt Friedman drie basistypes van plot, die op hun beurt ook weer kunnen worden onderverdeeld. Het gaat, naar analogie met de drie belangrijke elementen hierboven, om *plots of fortune*, *plots of character*, en *plots of thought*.

Een verhaal wordt in de *plots of fortune* - categorie onderverdeeld als de grootste verandering zich in de situatie van het hoofdpersonage voordoet: “Fortune” refers to the protagonist’s honor, status, and reputation, his goods, loved ones, health, and well-being. Fortune is revealed in what happens to him – happiness or misery – and to his plans – success or failure.”¹¹⁰ Er zijn vier verschillende *plots of fortune*:

- De *action plot*: Dit is wat de meeste mensen voor ogen staat als we het over plot hebben, het is de meest typische en klassieke plot. Het gaat er hier voornamelijk om verwachtingen op te roepen over wat er verder in het verhaal nog gaat gebeuren. Morele of intellectuele kwesties zijn hier niet van belang, en de *action plot* blijft dus altijd vrijblijvend: er worden verwachtingen opgeroepen, die meestal op het einde probleemloos ingevuld worden. Voorbeelden hiervan zijn detectives, westerns, of science fiction. Friedman noemt *action plot* het meest primitieve type, al geeft hij zelf aan dat dat niet een oordeel over de meest literaire kwaliteit is: “This is not to say, however, that the action plot need always be a subliterate form, since there are many respectable examples which have deservedly become classics of their kind”¹¹¹(mijn cursivering). Het venijn van dit laatste citaat zit in de staart: hoewel Friedman de categorie *action plots* niet als minder literair beschouwd, doorstaat ze toch niet de vergelijking met andere types. Hoogstens levert deze categorie klassiekers op “of its kind”, maar blijkbaar dan geen klassiekers op alle gebieden.

¹¹⁰ Friedman 1967:156

¹¹¹ Friedman 1967:158

- De *pathetic plot*: hier gaat het om een protagonist die met tegenslag te kampen krijgt en daardoor lijdt. Die tegenslag is niet zijn eigen schuld, al helpt het niet dat het hoofdpersonage meestal naïef en geen doorzetter is. Volgens Friedman komen we dit vooral in naturalistische romans tegen, waarin de omstandigheden een onschuldig personage platwalsen.
- De *punitive plot*: het hoofdpersonage is hier zeer onsympathiek en krijgt volkomen terecht tegenslag te verwerken. De protagonist kan wel intellectueel verfijnd zijn en een sterk karakter hebben, toch kunnen we als lezer enkel misprijzen voelen tegenover hem. We leven daarentegen mee met zijn slachtoffers.
- De *sentimental plot*: Net als bij de *pathetic plot* is het hoofdpersonage sympathiek, maar zitten de omstandigheden tegen. Het verschil met de *pathetic plot* zit in het einde: de *sentimental plot* wordt gekenmerkt door een positieve afloop van de gebeurtenissen. Het hoofdpersonage overwint de problemen en komt er sterker uit. Bij de *pathetic plot*, daarentegen, lopen de gebeurtenissen niet positief af.
- De *admiration plot*: Een personage krijgt te kampen met problemen en weet die in zekere zin te overwinnen. Hij weet de verwachtingen van anderen te overstijgen door buitengewoon nobel gedrag. Zijn materiële situatie kan verslechteren, het zijn vooral zijn reputatie en eer die in aanzien stijgen. Het verschil met de *sentimental plot* is dat bij de lezer respect en bewondering groeit voor de protagonist, die boven zichzelf uitstijgt.

Het tweede type is *plot of character*. Hierin wordt, zoals de naam suggereert, gefocust op “the protagonist’s motives, purposes, and goals, his habits, behaviour, and will, and may be noble or base, good or bad, sympathetic or unsympathetic, complete or incomplete, mature or immature.”¹¹²

- de *maturing plot*: hier gaat het om een sympathieke protagonist, die weliswaar enkele karakterfouten heeft. Het personage is onevenwichtig en heeft geen duidelijke doelen in zijn leven. Drastische pech of moeilijke omstandigheden harden echter zijn karakter, waardoor hij sterker uit de

¹¹² Friedman 1967:156

moeilijke situatie komt. Vaak gaat het om jonge mensen die volwassen worden, daarom heet dit ook de “*maturing*” plot. De lezer ervaart een zekere voldoening in het feit dat het personage eindelijk het juiste pad vindt.

- de *reform plot*: ook hier gaat het om een personage dat een verandering ten goede ondergaat. Het verschil met de *maturing plot* is dat de protagonist beseft dat hij fout handelt, en niet het juiste pad volgt, maar dat het hem aan karakter of doorzettingsvermogen ontbreekt om dat juiste pad te volgen. Steevast maakt de protagonist bewust de foute keuze uit gemakszucht, tot grote frustratie van de lezer. Op het einde echter maakt de protagonist de juiste keuze, en de lezer ervaart dan voldoening.
- de *testing plot*: een protagonist, die erg nobel en sterk is, wordt op de proef gesteld. Hij moet kiezen tussen zijn eigen leven of zijn zelfrespect. Kiest hij voor materiële welstand en compromitteert hij zichzelf, of blijft hij nobel ook al plaatst hij dan zichzelf in een gevaarlijke situatie? De lezer ervaart hierbij gemengde gevoelens: we willen dat het de protagonist goed vergaat, en dat hij zijn leven redt, maar we willen ook niet dat hij zijn principes verloochent. Uiteindelijk kiest de protagonist nooit voor de verleiding, maar altijd voor wat moreel rechtvaardig is.
- de *degeneration plot*: een protagonist, die oorspronkelijk sympathiek en ambitieus is, geraakt door een bepaald verlies helemaal gedesilluseerd. Hij moet dan kiezen of hij de draad wil opnemen en helemaal opnieuw begint, of zijn dromen en ambities opgeeft en zich bij de nieuwe situatie neerlegt.

De derde categorie is *plot of thought*. Voor Friedman is thought

“the protagonist’s states of mind, attitudes, reasonings, emotions, beliefs, conceptions, and knowledge. Thought is revealed either omnisciently, as in many novels, or in what the character says when stating a general proposition, arguing a particular point, or explaining his view of a situation.”¹¹³

Deze categorie bevat de recentste boeken: het type bestaat nog niet lang, en is dus ook in omvang kleiner. Ook hier is er weer een onderverdeling mogelijk:

¹¹³ Friedman 1967:156

- de *education plot*: hier veranderen de opvattingen van het hoofdpersonage ten goede. Net zoals bij de *maturing plot* is de protagonist in het begin vaak onevenwichtig en onvolwassen, maar wordt die situatie rechtgezet. Het verschil is echter dat bij de *education plot* die verandering niet van toepassing is op het gedrag van een personage. Het hoofdpersonage is ofwel cynisch ofwel te naïef, en de omstandigheden dwingen hem zijn overtuigen te veranderen “in the direction of a more comprehensive view”¹¹⁴.
- de *revelation plot*: het hoofdpersonage is in het begin niet volledig op de hoogte van zijn eigen situatie, bepaalde essentiële informatie ontbreekt. De protagonist moet die essentiële informatie ontdekken vooraleer hij een beslissing kan maken.
- de *affective plot*: dit type wordt gekenmerkt door een verandering van attitude en overtuiging van het hoofdpersonage tegenover een ander personage. Het gaat niet om een verandering van algemene of filosofische aard, maar om een verandering van gevoelens: het nevenpersonage komt in een ander licht te staan, waardoor het hoofdpersonage zijn ware aard (en die kan onverwachts goed of juist slecht zijn) eindelijk te zien krijgt.
- de *disillusionment plot*: een sympathiek hoofdpersonage, dat heilig overtuigd is van zijn eigen opvattingen, wordt zwaar op de proef gesteld. Uiteindelijk blijft hij gedesillusioneerd achter, en heeft hij geen vertrouwen meer in de opvattingen waar hij zo lang zo overtuigd van was.

Friedman heeft dus een onderverdeling van alle mogelijke plotstructuren, waarin hij elk literair werk kan indelen. Variabelen die zorgen voor een verschillende structuur zijn de goed- of kwaadaardigheid van het hoofdpersonage, of hij sterk of zwak is, en hoe de lezer de verwickelingen in het verhaal ervaart.

In elke plot zijn de drie elementen aanwezig die voor een verhaal van groot belang zijn: *action*, *character* en *thought*. De verhouding tussen die drie verandert evenwel. Het is niet zo dat in *plot of action character* en *thought* niet meer van belang zijn. *Character* en *thought* zijn nog steeds belangrijk, maar wel ondergeschikt aan *action*. Dezelfde redenering gaat op voor *plots of fortune* en *plots of thought*.

¹¹⁴ Friedman 1967:164

Het is echter niet de bedoeling van Friedman om deze categorieën als sorteervakjes op te gaan vatten. Vooraleer een werk als een bepaald plotype geanalyseerd kan worden moet het eerst goed gelezen en overdacht worden. Bovendien zijn de categorieën enkel relevant in relatie tot een groter geheel: “We do not isolate techniques for the sake of analysis only; it is our definition of the whole which makes relevant our interpretation of these techniques. Not categories for their own sake, then, but a variety of possible ways of seeing wholes has been the aim [...]”¹¹⁵

3.2.3. Nadelen van deze benadering

Deze manier van het bespreken van verhalen heeft voordelen, maar ook nadelen, en kreeg flink wat kritiek te verwerken. Zo moet opgelet worden dat er niet vervallen wordt in een louter inventariseren van categorieën:

“Hoewel deze studies zeker hun verdienste hebben, en hoewel men ze in hun hang naar volledigheid zelfs heroïsch kan noemen, helpen zij het onderzoek van de narratieve verbeelding niet echt vooruit. Het volstaat immers niet om thematische clusters te ontdekken in de tijdspatronen van verhalen. Men moet in eerste instantie verklaren *waarom* zulke beelden relevant zijn. Indien men niet kan aantonen welke cognitieve strategieën schuilgaan achter de narratieve beelden, vervalt men in een louter inventariseren van literaire beelden.”¹¹⁶

Om meer te doen dan enkel categoriseren, moeten deze patronen en structuren gerelateerd worden aan de buitenwereld: “Genres kunnen alleen maar efficiënte onderzoekscategorieën zijn als men plotruimten relateert aan wereldbeelden.”¹¹⁷

Bovendien loopt men met het opleggen van een bepaald patroon het risico de eigenheid van een bepaalde tekst te negeren. “Maar de omweg van de abstractie vertekent de concrete tekst, die gelezen wordt in functie van een ideëel model dat zo min mogelijk rekening houdt met subjectieve en contextuele elementen als de ervaring en de ideologie.”¹¹⁸ Dat zijn dus aspecten die, zoals we gezien hebben in 3.1.2., meer aandacht krijgen bij de postklassieke narratologie.

¹¹⁵ Friedman 1967:166

¹¹⁶ Keunen 2007:49

¹¹⁷ Keunen 2007:49

¹¹⁸ Herman & Vervaeck 2005:108

3.3. Handboeken bekeken vanuit een narratologisch perspectief

3.3.1. Handboeken en traditionele narratologie

De handboeken steunen sterk op de traditionele narratologie. Vaak is de invloed van het structuralisme onmiskenbaar, en soms is die invloed zelfs terug te voeren tot prestructuralistische theorieën. Dat onderscheid is niet altijd even makkelijk te maken: bepaalde concepten bestaan immers zowel in het structuralisme als in de theorieën die haar voorgaan. Het is niet evident om te zeggen: dit is structuralisme, maar dit dateert nog van daarvoor. In grote lijnen kunnen we zeggen dat als het om plot gaat, de handboeken zich eerder op prestructuralistische opvattingen baseren. Als het gaat om hoe die plot te presenteren, daarentegen, worden structuralistische termen en ideeën overgenomen (hierbij denk ik bijvoorbeeld aan focalisatie, gebruik van tijd e.d.).

Op twee gebieden is de invloed van prestructuralistische theorieën terug te vinden in de handboeken. Eerst en vooral is die invloed terug te vinden in de tweedeling die gebruikt wordt bij het analyseren van verhalen. Erg opvallend is dat ook de schrijfcursussen een onderscheid maken tussen oppervlakte- en diepteniveaus. Echter, de handboeken volgen niet de structuralistische driedeling van geschiedenis, verhaal en vertelling: het gaat bij hen om een tweedeling. Hierin volgen de handboeken dus de prestructuralistische narratologie, die ook een tweedeling voorstonden. De parallel wordt erg duidelijk als we bijvoorbeeld denken aan fabel en sujet. Voor het diepteniveau kunnen algemene regels opgesteld worden: er wordt bijvoorbeeld uitgelegd hoe een plot moet opgebouwd worden, hoe men daar verschillende perspectieven aan kan verbinden, hoe men tijd kan doen versnellen of vertragen. Voor het oppervlakteniveau, daarentegen, worden dergelijke algemene regels niet opgesteld: "stijl" wordt als iets persoonlijks beschouwd, als details die niet in wetmatigheden te vangen zijn. Hoogstens geven de schrijfcursussen enkele concrete, praktische tips. We merken dus dat op dit gebied de handboeken sterk aanleunen bij prestructuralistische narratologie.

Ook aan de wijze waarop de schrijfcursussen plot behandelen merken we nog steeds de invloed van prestructuralistische plottheorieën. Wat we na de bespreking van Crane en Friedman gemerkt hebben, is dat de handboeken erg gericht zijn op de

zogenaamde *actieplot*, wat Crane en Friedman allebei de meest voorkomende maar ook meest primitieve en minst literaire soort noemen. Het gaat er voor de handboeken om de lezer van begin tot einde te kunnen boeien, en vaak is dat door bij de lezer verwachtingen op te roepen over het einde. De lezer moet nieuwsgierig zijn, en gissen naar hoe het verhaal eindigt. Ook dat is typisch voor de *actieplot*. Enkel Wiersinga neemt twee mogelijkheden op in zijn boek, namelijk character-driven en plot-driven opvattingen; waarbij we kunnen zeggen dat plot-driven de klassieke *actieplot* is en character-driven de *personageplot*.

Op bijna alle andere gebieden laten de handboeken zich door het structuralisme beïnvloeden. Het is niet zo dat hier de invloed van prestructuralistische theorieën onbestaande is, maar Zowel de handboeken als de structuralistische narratologen gaan ervan uit dat alle soorten literatuur volgens eenzelfde patroon verlopen. De concrete invulling van dat patroon bepaalt de eigenheid van een boek. Maar het is dat patroon, dat schema dat ervoor zorgt dat alle fictieteksten fictieteksten zijn. In deze zin is het vertrekpunt van de handboeken creatief schrijven en de structuralistische narratologie dus hetzelfde.

Het feit dat het vertrekpunt voor beiden hetzelfde is, hoeft niet te verwonderen. Structuralistische narratologie is erg invloedrijk geweest, en is nog steeds erg belangrijk. De handboeken hebben zich duidelijk door deze theorie laten inspireren, ook al wordt dat nergens expliciet vermeld.

Zowel de handboeken als de structuralistische narratologie vatten literatuur op als een organisch geheel. Hiermee bedoel ik dat ze de continuïteit benadrukken, dat ze kijken naar wat teksten gemeenschappelijk hebben en wat alle teksten bindt. Teksten vloeien uit elkaar voort, en worden door elkaar beïnvloed. Er is geen plaats voor revolutie- of breukmodellen: er wordt benadrukt wat teksten tot één groot geheel van literatuur maakt, en niet naar waarin die teksten juist verschillen. Bij de schrijfcursussen uit zich dat in het belang dat zij voor de schrijver hechten aan het kennen van de literaire traditie. Wie wil schrijven, moet zich voor hen bewust zijn van die traditie en zich daarin willen plaatsen. Voor de structuralistische narratologen is die traditie ook van belang: het zijn die klassieke teksten die zij bespreken, en waarop zij hun theorieën baseren. Een tweede manier waarop de structuralistische narratologie deze continuïteit benadrukt, is in de manier waarop zij teksten categoriseren. Ze kijken wat alle teksten gemeenschappelijk hebben, en stellen zo

categorieën op. Die categorieën zijn zo universeel mogelijk: elke literaire tekst moet in een categorie geplaatst kunnen worden.

Ook de rol van de lezer is erg gelijkaardig: hij blijft beperkt tot een passieve ontvanger, die weliswaar een belangrijke functie heeft. Al wat geschreven wordt, heeft als doel een bepaald effect op de lezer te veroorzaken. Officieel heeft de lezer in de klassieke narratologie maar weinig te zeggen, maar in de praktijk merken we dat toch telkens gerefereerd wordt naar het effect dat een bepaalde techniek op een lezer heeft. Hierover zeggen Herman & Vervaeck:

“In de structuralistische narratologie speelde de lezer officieel niet mee, maar als de abstracte categorieën en types concreet toegepast werden, ging het toch steeds over het effect ervan op de lezer. Over vertraging en versnelling, alwetendheid en betrouwbaarheid kun je slechts praten in termen van indrukken die bij de lezer opgewekt worden. Dat is geen toeval: de structuralisten isoleerden dan wel de tekst, maar ze werkten nog steeds binnen het bekende communicatieschema van zender-boodschap-ontvanger, waarin het publiek vanzelfsprekend een centrale functie vervulde.”¹¹⁹

Alle teksten kunnen volgens deze theorieën maar op één manier worden geïnterpreteerd, met name op de manier die de schrijver/de tekst oplegt. Het feit dat verschillende lezers een tekst op een andere manier kunnen lezen en daar andere dingen uit kunnen halen, is nog niet doorgedrongen.

De structuralistische narratologie is minder normatief dan de handboeken: zij probeert een overzicht te geven en te categoriseren, en is dus eerder descriptief. Toch houdt dat niet in dat structuralistische narratologen er niet impliciet een bepaalde visie op literatuur op nahouden. Ook zij kijken door een gekleurde bril: tussen de regels door merken we duidelijk dat zij bijvoorbeeld voor klassieke teksten kiezen, en niet voor experimentele. In hun visie op literaire waarden komen klassieke narratologen en de handboeken goed overeen. Het aanhangen van een descriptieve in plaats van een normatieve blik impliceert niet automatisch een objectieve visie.

De spanning tussen “het schrijven van literatuur kan aangeleerd worden” en “goede literatuur laat zich niet in regels vatten” die we al tegenkwamen bij de handboeken is ook in de structuralistische narratologie terug te vinden. Bij experimentele literatuur, waar de klassieke narratologie in eerste instantie weinig mee kan aanvangen, kan immers steeds gezegd worden “dat deze schrijvers bewust een spel spelen met de

¹¹⁹ Herman & Vervaeck 2005:163

narratieve normen en verwachtingen die door de structuralistische narratologie werden bepaald.”¹²⁰ Teksten die niet in het oorspronkelijk kader passen, kunnen verklaard worden als opzettelijke spelletjes met de normen, of het kader kan aangepast worden, zoals bij de categorie *plots of thought*, die ontstond doordat er een nieuw soort literatuur verscheen die niet bij de klassieke plotstructuren kon ingedeeld worden.

Het enige waarin de handboeken verschillen met de klassieke theorieën, is dat zij, naast een analyse van het verleden, zich ook willen richten op de toekomst. De cursussen koppelen er een zekere praktijkmethode aan, en dat is zeker niet het doel dat de klassieke narratologie beoogt. De handboeken willen mensen aanmoedigen hetzelfde soort werk te blijven publiceren. Traditionele narratologen daarentegen passen hun methode toe op bestaande teksten, en hebben geen interesse in een eventuele handleiding voor schrijvers die daaraan gekoppeld zou kunnen worden.

3.3.2. Handboeken en postklassieke narratologie

De handboeken zijn in hun opvattingen erg traditioneel en conservatief. Ze leunen duidelijk aan bij klassieke narratologie, eerder dan bij postklassieke. In de handboeken creatief schrijven werd een mogelijke evolutie naar een postklassieke narratologie nog niet opgenomen. De lezer wordt niet als een gelijkwaardige speler beschouwd: het feit dat verschillende lezers eenzelfde verhaal op een verschillende manier realiseren, is (nog?) niet doorgedrongen. De lezer is belangrijk, maar enkel als een puur passieve ontvanger, die steeds op dezelfde wijze reageert als alle andere lezers. Ook het belang van de context, met name die van de ideologie, hebben de cursussen nog niet opgenomen. De handboeken gaan uit van een bijzonder traditionele overtuiging, die sterk aanleunt bij de structuralistische beginselen (zij het in een vereenvoudigde versie).

Nieuwe concepten zoals hypertext zijn nog ver weg (enkel voor het handboek van Molhuysen & Stiller geldt dat niet: zij houden rekening met nieuwere manieren waarop literatuur kan geproduceerd worden). Enkel in hun opvattingen over de aanwezigheid van de auteur in teksten verschillen de handboeken van mening met

¹²⁰ Herman & Vervaeck 2005:107

de klassieke narratologen. Voor de tradionele narratologie is de auteur niet van belang. De handboeken menen echter dat men altijd een auteur kan herkennen, of leren kennen, aan de hand van zijn teksten. Het is echter de vraag of dat komt doordat zij daar al gedeeltelijk een invloed kennen van postklassieke narratologische benaderingen, of dat dat komt door hun invalshoek als cursussen voor schrijvers. Ik pleit voor het tweede: het gaat hen er namelijk niet om de context te bepalen en de aanwezigheid ervan in de tekst te analyseren. Het gaat er hen integendeel om het voor de schrijver gemakkelijker te maken: het is vaak makkelijker om over jezelf of je eigen opvattingen te schrijven, want om over mensen te schrijven wier mening erg uiteenloopt van die van jou, moet je al over een stevige dosis empathie en mensenkennis beschikken. Het wijzen op de aanwezigheid van de schrijver in de tekst, is dus geen ideologische maar eerder een didactische maatregel.

De vraag rijst of handboeken in de toekomst meer zullen beïnvloed worden door postklassieke benaderingen. Men zou kunnen argumenteren dat, naarmate de klassieke traditie veroudert en de postklassieke narratologie aan invloed wint, ook de handboeken die overgang zullen maken. Dat geloof ik echter niet, om twee redenen. Eerst en vooral omdat niet zeker is de klassieke traditie ooit 'verouderd' zal worden: ze blijft tot op de dag van vandaag veelgebruikt en brengt nog altijd artikels en wetenschappelijk onderzoek voort. Ten tweede, omdat de principes van de handboeken en de klassieke narratologie, zoals we hebben gezien, zo gelijklopend zijn. Uiteindelijk verdedigen zij exact dezelfde literaire waarden.

Besluit

In dit besluit overloop ik kort wat in deze thesis allemaal aan bod is gekomen. Ik herneem de belangrijkste conclusies, en vul aan met enkele algemene bedenkingen. We zijn begonnen met een aantal bedenkingen te formuleren rond het begrip 'literaire kwaliteit'. Dat bracht ons bij het begrip 'canon', dat tot op de dag van vandaag actueel is. Want het feit is dat er constant lijstjes met literatuur opgesteld worden, die een hiërarchische rangschikking impliceren. Dat kunnen lijsten met verkoopcijfers zijn, of iets als het wekelijkse "boek dat niet in uw boekenkast mag ontbreken" uit de Standaard der Letteren, of prijsuitreikingen als de Gouden Uil. Discussies over de canon en wat die juist uitmaakt zijn erg actueel, en zullen dat nog wel een tijdje blijven. Voor literaire prijzen maar ook voor instanties zoals het Vlaams fonds voor de letteren zijn discussies over literaire kwaliteit noodzakelijk.

Een tweede deel van hoofdstuk één handelde over groepen die menen dat tekstinterne eigenschappen niet de doorslaggevende basis zijn bij het oordelen over literaire kwaliteit. Meer leggen zij de nadruk op sociologische en economische factoren, die zouden bepalen of een tekst als kwaliteitsvol wordt ervaren. Verdaasdonk was in deze contreien een pionier van die positie. Teleurstelling over het wetenschappelijk gehalte van literaire beschouwende teksten bracht hem ertoe onderzoek te doen naar meer of in elk geval meetbaardere factoren. In Bourdieu vond hij hiervoor een mooi startpunt. Verdaasdonk gaat zelfs zover dat hij zegt dat literaire kwaliteit enkel een zaak is van die economische en sociale factoren, en nooit een zaak van tekstuele eigenschappen. Hoewel ik die economische en sociale factoren niet wil ontkennen, ben ik het met zijn positie niet eens. Ik geloof dat zijn redenering een cirkelredenering is. Hij meent dat bepaalde boeken als kwalitatief beter worden beschouwd omdat ze meer gerecenseerd worden of aan de universiteit gelezen worden, maar evengoed zou men kunnen zeggen dat deze boeken juist meer gerecenseerd en onderzocht worden omdat ze van betere kwaliteit zijn.

Literair onderzoek kan niet zonder het bestuderen van de teksten zelf. Argumenteren dat literaire kwaliteit niet af hangt van de tekst zelf, sluit een belangrijk deel van de literaire wereld uit, namelijk de teksten zelf. Toegegeven, er is geen

algemeen aanvaarde manier om literaire kwaliteit te definiëren, en literaire waarde en sociale klasse gaan niet toevallig vaak hand in hand. Het helpt niet dat het huidige debat erg gepolariseerd is: men wordt al snel een snob genoemd als men de zogenaamde ‘betere literatuur’ verkiest, en omgekeerd een dommerik als men liever detectives leest. Je houdt van ‘kwaliteitsliteratuur’ of je bent ertegen, dat lijken de twee enige mogelijke posities. Een steeds groter wordende groep mensen weigert daarom enig oordeel te vellen over literaire kwaliteit: het gaat voor hen enkel om leesplezier. Niemand mag of kan aan een ander opleggen wat hij of zij moet lezen. Maar deze al te relativistische houding smoort het debat in de kiem. Met een “laissez-faire” houding is niemand gebaat.

De handboeken ‘creatief schrijven’ die ik raadpleegde hebben in elk geval weinig of geen oog voor economische en sociale factoren in het bepalen van literaire kwaliteit. Zij zijn overtuigde pleitbezorgers van het belang van een canon. Als schrijver, zo argumenteren zij, plaats je jezelf in een traditie. Je moet je daarvan bewust zijn en je daaraan aanpassen. Zij benadrukken ook de continue lijn die in de hele literatuurgeschiedenis terug te vinden is. Literatuur omvat een aantal kenmerken, en volgens de invulling daarvan kunnen we beslissen of een boek goed is of niet. Stijl wordt beschouwd als een detail, dat de eigenheid van een boek bepaalt en waarmee je je eigen persoonlijkheid als schrijver etaleert. Stijl is dus niet een constant kenmerk. Het vaak gehoorde argument dat literatuur gekenmerkt wordt door ‘mooie taal’ of ‘extra aandacht voor formulering, meer dan bij non-fictie’ is dus volgens deze handboeken niet dat wat bepaalt of literatuur goed is. Het is de diepere laag die bepaalt wat literatuur juist is. Het is overduidelijk dat deze handboeken, ondanks hun verschillende opzet, eenzelfde visie op literatuur delen.

Zoals we gezien hebben, sluiten de handboeken hierin aan bij de klassieke narratologie. Dat is niet verwonderlijk, want de klassieke narratologie is erg belangrijk en invloedrijk geweest, op alle vlakken. Vooral op het gebied van plot zijn er grote overeenkomsten. Wat niet onvermeld mag blijven, is dat de handboeken vaak een erg vereenvoudigde versie gebruiken.

Wat ook bleek bij het bekijken van de structuralistische narratologie, is dat zij, hoewel zij objectief en descriptief ambieert te zijn, ook niet vrij is van oordelen over literaire kwaliteit. Zo heeft zij bijvoorbeeld steeds een bepaald soort teksten voor ogen, en

negeert zij de groeiende groep van teksten die daardoor uitgesloten wordt. Doordat structuralisme een belangrijke basis is geweest voor het ontstaan van handboeken 'creatief schrijven' zijn de verwijten die gemaakt worden vaak gelijklopend.

Door even in te zoomen op de postklassieke narratologie werd aangetoond dat er ook een mogelijkheid was om met teksten om te gaan die wel aandacht voor de lezer en voor de ideologische context had. Of die nieuwere benadering ook invloed zal hebben op schrijfcursussen, is een andere vraag. Postklassieke narratologie heeft een andere invalshoek, en ik heb in hoofdstuk 3 dan ook enkele argumenten aangegeven waarom het weinig waarschijnlijk is dat de sterke band tussen structuralistische narratologie en schrijfcursussen zal worden doorbroken door postklassieke narratologie. Schrijfcursussen vertrekken vanuit de positie van de schrijver, terwijl postklassieke narratologie net extra veel aandacht heeft voor de lezer. Het fundamentele vertrekpunt is anders.

Volgens Bourdieu is de sociale achtergrond van een individu verantwoordelijk voor de cultuurconsumptie van dat individu. Toegepast op literatuur wil dat zeggen dat mensen uit een hogere sociale klasse een ander soort boeken lezen en goed vinden dan mensen uit de lagere sociale klasse. In deze scriptie heb ik gekeken of er ook een overeenkomst te vinden is in literaire waarden voor handboeken die vanuit eenzelfde positie vertrekken, namelijk handboeken creatief schrijven. Dat blijkt wel degelijk het geval te zijn. Hetzelfde geldt voor de achtergrond die de handboeken gebruikten: de structuralistische narratologie. Ook hier is impliciet een bepaalde visie op literatuur en literaire waarden terug te vinden. Het is echter niet zo dat zij teksten als een lege doos gaan beschouwen, zoals Verdaasdonk deed. Tekstinterne eigenschappen zijn voor hen belangrijk en wel degelijk relevant.

Er is in het Nederlands taalgebied nog maar weinig onderzoek verricht naar het effect van dergelijke schrijfcursussen. Uit deze thesis blijkt duidelijk dat zij bepaalde literaire waarden aanleren aan hun studenten, en daarin normatief zijn. De vraag is nu: wat is uiteindelijk het effect daarvan?

De invloed van schrijfcursussen en hun cursisten kan op verschillende manieren plaatsvinden. Eerst en vooral zullen leerlingen anders lezen: op een andere manier, maar ook een ander soort teksten. Aangezien schrijfcursussen mensen leren lezen, zullen cursisten op een andere manier teksten bekijken. Dat op zich is al een

belangrijke verandering. Zelfs bij mensen die nooit tot publiceren komen verandert het leespatroon. Ook de aard van wat zij lezen zou anders kunnen zijn: de handboeken raden klassieke, canonieke teksten aan. De lectuur daarvan kan schrijvers in spe beïnvloeden.

Misschien is die invloed van handboeken creatief schrijven nog directer merkbaar: hoeveel mensen die die handboeken lezen, komen uiteindelijk tot publiceren? En is er inhoudelijk een correlatie tussen de handboeken, en de teksten die later verschijnen? Dat zijn vragen waarop voorlopig nog geen duidelijk antwoord kan gegeven worden.

Bibliografie

Hoofdstuk 1.

Boeken

Dorleijn G. en K. Van Rees (ed.). De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000. Nijmegen: Vantilt, 2006

Janssen, S. In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken. Tilburg: Verloren, 1994

Verdaasdonk, Hugo. Literatuurbeschuwing en argumentatie. N.P.: Huis aan de drie grachten, 1981

Artikels

Anderson, Earl R. "Defining the Canon." PMLA 116.5 (2001) 1442-1443

Franssen, Piet. "Hugo Verdaasdonk: Literaire kwaliteit is het resultaat van gedrag". Literatuur 7.3 (1990) 149-154

Green, Geoffrey. "Canons to the Left of Us, Canons to the Right of Us!" Pacific Coast Philology 32.2 (1997) 132-135.

Haugom Olsen, Stein. "Value Judgments in Criticism." The Journal of Aesthetics and Art Criticism 42.2 (1983) 125-136

Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." Social Text 15 (1986) 65-88

Jameson, Fredric. "A Brief Response." Social Text 17 (1987) 26-27

Keunen, B. en Daan Vandenhaute. "Aanzet tot sociologenstrijd. Naar aanleiding van *De productie van literatuur.*" N.P.: 2007

Kraaykamp, Gerbert en Katinka Dijkstra. "Preferences in leisure time book reading: A study on the social differentiation in book reading for the Netherlands." Poetics 26 (1999) 203-234

Mignolo, Walter D. "Canons A(nd)Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon are We Talking about?)." Poetics Today 12.1 (1991) 1-28

Peterson, Richard. "Problems in comparative research: The example of omnivorousness." Poetics 33 (2005) 257-282

Readings, Bill. "Canon and on: From Concept to Figure." Journal of the American Academy of Religion 57.1 (1989) 149-172

Soetaert, Ronald. "De cultuur van het lezen." Taalunie Den Haag (2006) <http://taalunieversum.org/taalunie/Cultuurvanhetlezen.pdf>

Van Rees, Vermunt en Verboord. "Cultural classifications under discussion. Latent class analysis of highbrow and lowbrow reading." Poetics 26 (1999) 349-365

Verdaasdonk, Hugo. "Social and economic factors in the attribution of literary quality." Poetics 12 (1983) 383-395

Weixlmann, Joe. "Dealing with the Demands of an Expanding Literary Canon." College English 50-3 (1988) 273-283.

"Review: Harold Bloom's All-White Dead Poets Society." The Journal of Blacks in Higher Education. 44 (2004) p. 132

Hoofdstuk 2:

Boeken

Gardner, John. De kunst van het schrijven. Een praktische handleiding. Amsterdam: Contact, 1991

Molhuysen, Maaïke en Louis Stiller. Handboek voor schrijvers. Geheel herziene editie. Antwerpen-Amsterdam: Augustus, 2006

Reesinck, Bert. Hoe schrijf ik een succesroman? Den Haag: SDU uitgevers/Antwerpen: Standaard Uitgeverij, 2000

Van Lierde, Bart. Snelcursus romanschrijven www.creatiefschrijven.be, toegang op 28/03/2008

Wiersinga, Pim. Schrijven: het begin. Antwerpen-Amsterdam: Augustus, 2006

Wimsatt, William K. and M. Beardsley. The verbal icon : studies in the meaning of poetry. Lexington: University of Kentucky Press, 1967

Artikels

Bizzaro, Patrick. "Research and Reflection in English Studies: The Special Case of Creative Writing." College English 66.3 (2004) 294-309

McFarland, Ron. "An Apologia for Creative Writing." College English 55.1 (1993) 28-45

Montgomery, Marian. "The Good Fortune of the "Snake-Bit": Or, Can Creative Writing be taught?" South Atlantic Bulletin 40.2 (1975) 65-71

Schiller, Andrew. "The Use of Creative Writing in the Teaching of Literature". College English 16.2 (1954) 110-117

Hoofdstuk 3

Boeken

Herman, Luc & Bart Vervaeck. Vertelduivels. Handboek vertaalanalyse. Nijmegen: Vantilt (2005: 3^e, herziene druk)

Keunen, Bart. Verhaal en verbeelding. Chronotopen in de westerse verhaalcultuur. Gent: Academia Press (2007)

Friedman, Norman. "Forms of the plot." In: Stevick, Philip (ed.). The theory of the novel. New York: The Free Press (1967) 145-166

Crane, R.S. "The concept of plot and the plot of *Tom Jones*." In: Crane, R.S. (ed.) Critics and Criticism. Abridged edition. Chicago: The University of Chicago Press (1970) 62-94