

Uitgeverij zoekt Jong Talent Angèle Manteau en Wim Meewis

Bart Vervaeck

Als het aan de Leo J. Krynpijns had gelegen, hadden de Nederlandse Grote Drie (Reve, Hermans en Mulisch) misschien een spiegelbeeld gevonden in de Vlaamse Heilige Drievuldigheid. In 1942 werd de Krynpijns voor het eerst toegekend. De laureaat was Louis Paul Boon, het bekroonde boek *De voorstad groeit*. Hoewel de prijs vierjaarlijks was, duurde het – officieel wegens een gebrek aan literaire kwaliteit¹ – tot 1950 voor er een tweede uitreiking kwam. Die eer viel de tweede van de Heilige Drie te beurt: Hugo Claus ontving het niet onaanzienlijke bedrag van 25 000 frank voor zijn debuutroman *De Metsiers*. Vier jaar later diende de derde winnaar zich aan: Wim Meewis, met zijn debuutroman *Geen scherzo voor de goden*. Het boek, dat in april 1954 verscheen, werd in november van datzelfde jaar al herdrukt (weliswaar op een onorthodoxe manier, zoals nog zal blijken).² Maar in tegenstelling tot Boon en Claus, verdween Meewis in de niet al te literaire nevelen van de geschiedenis. En zo bleven de Vlaamse reuzen beperkt tot een tweetal, dat het moest opnemen tegen Reve, Hermans en Mulisch.

Nochtans deelde Meewis niet alleen de Krynpijns met de twee grootste Vlaamse romanciers van de naoorlogse periode. Net als zij, onderhield hij een wel erg kortstondige relatie met uitgeverij Manteau. Er zou nog slechts één tekst van Meewis in boekvorm bij Manteau verschijnen: het korte verhaal ‘Valkuil’ in *Vijfde kolom*, de bloemlezing ‘Jong Vlaams proza’ die Walravens voor Manteau samenstelde.³ Het volgende boek van Meewis heette *Een lichte onrust* en verscheen in 1970 bij de Nederlandse uitgeverij Meulenhoff. Alweer een groot talent dat naar Nederland vluchtte, na Claus’ spoedige vertrek naar *De Bezige Bij* en Boons snelle overstap naar *De Arbeiderspers*.⁴ Alweer een bewijs van Claus’ uitspraak: ‘Waar Angèle Manteau verschijnt, vallen de vliegen dood’.⁵

Kweekvijver met ijzeren fuik of lek vergiet

Zoals Kevin Absillis laat zien, was de Leo J. Krynpijns voor Manteau een ideale manier om jong literair talent aan te trekken:

Op vier april 1940 overleed de boekhandelaar en uitgever Leo J. Kryn (geb. 1878). Zijn uitgeverij Onze Tijd werd toevertrouwd aan Angèle Manteau. Aan de overname hield de weduwe van Kryn, Katy Dickinson, 24 000 fr. over. Zij stelde Manteau voor om een literaire prijs op te richten ter

¹ ‘In 1946 werd de Leo J. Krynpijns niet uitgereikt, “daar ondanks de kwaliteit van een aantal inzendingen, geen toch in aanmerking genomen kon worden voor den prijs van 20.000 frank”, naar de *Gazet van Antwerpen* op 7 augustus 1946 berichtte.’ (Jeroen Brouwers, ‘De geschiedenis van de Leo J. Krynpijns.’ In: Jeroen Brouwers, *Vlaamse leeuwen*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1994, pp. 281-301. Citaat op p. 288)

² Ik ontleen de publicatiedatum aan de Fondsljst die Ernst Bruinsma en Jan Stuyck bezorgden, *Literaire kwaliteit was de enige norm. Fondsljst Uitgeverij A. Manteau, Les Editions Lumière 1938-1955*. Antwerpen, L.P. Boon-Documentatiecentrum, 2000, p. 79. De twee drukken verschijnen hier als nummers 302 resp. 305.

³ Wim Meewis, ‘Valkuil.’ In: Jan Walravens (red.), *Vijfde kolom. Jong Vlaams proza*. Brussel, Manteau, 1957, pp. 56-65. Deze publicatie wordt vermeld als nummer 20 (1957) in Kevin Absillis (m.m.v. Annelies van Uytsel), *Een kleine uitgeverij van stand. Fondsljst Uitgeverij A. Manteau, Les Editions Lumière 1956-1970*. Antwerpen, L.P. Boon-Documentatiecentrum & Demian, 2005, p. 150.

⁴ In 1952 verscheen Claus’ tweede roman, *De hondsdagen*, bij De Bezige Bij. In datzelfde jaar verscheen *Boontje’s Twee spoken* bij De Arbeiderspers.

⁵ Geciteerd in Jeroen Brouwers, ‘De geschiedenis van de Leo J. Krynpijns’, p. 291.

nagedachtenis van haar overleden echtgenoot. Dat voorstel moet de beginnende uitgeefster als muziek in de oren hebben geklonken. Een prijs bood haar immers de gelegenheid om zonder al te veel bemoeienis van buitenaf jonge auteurs op te sporen én, indien ze aan haar kwaliteitsnormen voldeden, onder te brengen in haar ‘stal’. Manteau was dus meer dan bereid om op de wens van Katy Dickinson in te gaan.⁶

Om ervoor te zorgen dat de bekroonde auteurs hun werk wel degelijk bij Manteau onderbrachten, werd in artikel 6 van het reglement voorzien dat de schrijver verplicht was ‘de uitgaverechten’ van zijn gelauwerd werk ‘af te staan aan de Uitg. Mij A. Manteau te Brussel’. Jeroen Brouwers noemt dit artikel ‘het lijk in de kast’ en voegt daaraan toe: ‘Zo werd, dankzij artikel 6 van het wedstrijdreglement, de Leo J. Krynprprijs een ijzeren fuik voor de firma Manteau.’⁷ Gelet op de snelheid waarmee de gevangen vissen wisten te ontsnappen naar andere (Nederlandse) wateren, kan die fuik bezwaarlijk waterdicht genoemd worden.

Dat brengt mij tot mijn eerste aandachtspunt en vraag: waarom ging Meewis weg bij Manteau? Het zag er toch goed uit na de bekroning van zijn debuut. Toen de tweede druk van *Geen scherszo voor de goden* verscheen, had de uitgever de binnenkant van het omslag kwistig voorzien van lovende citaten die ‘de mening van pers en radio’ over de eerste druk moesten weergeven. Het begint met vier jubelende Nederlandse kritieken, waaronder een van *Vrij Nederland*, die Meewis toevoegt aan de lijst van ‘superieur[e]’ Vlaamse prozaschrijvers als Boon en Claus. Dan volgen vier Vlaamse lofbetuigingen van bekende figuren: R.F. Lissens, Hubert Lampo, Remi Van de Moortel en Emiel Van Hemeldonck. En tot slot worden zelfs de kolonies bij de zaak betrokken. Radio Belgisch Kongo wordt geciteerd met een weliswaar niet al te opzweepende aanbeveling: ‘Er zit voldoende spanning in het verhaal en de sfeer van het milieu werd levendig getekend.’

Zoals we nog zullen zien bij de bespreking van de receptie, waren de reacties op Meewis’ debuut inderdaad over het algemeen positief, soms zelfs juichend. Maar dat wil natuurlijk niet zeggen dat alle reacties lovend waren. *De Standaard* werd niet geciteerd in de tweede druk, al begon de bespreking van 9 december 1954 uitgesproken positief: ‘Feit is dat Meewis met dit debuut reeds dadelijk een belangrijke plaats inneemt tussen onze romanciers.’ De krant prijst niet zozeer de inhoud als wel ‘de onthutsend suggestieve sfeer’. En dan volgt het cruciale bezwaar: ‘de vaagheid van de mensen die hij ten tonele voert. Zij hebben niets gemeens [sic] met de gewone levende wezens, die wij iedere dag ontmoeten’. Dat gebrek aan levensechtheid constateert ook Jan Greshoff. Hij noemt de schrijver in *Het Vaderland* van 16 oktober 1954 weliswaar ‘hoogst begaafd’, maar hij vindt dat het bij beloften blijft. ‘Het grootste bezwaar tegenover deze roman is echter dat niets erin de duidelijkheid en de nauwkeurigheid verwierf, welke het kenmerk zijn van een geslaagd werk. [...] Wij worden er niet, tegen wil en dank, bij betrokken.’ Greshoff vindt het verhaal vaag, onwaarschijnlijk en ongeloofwaardig: ‘Hoofdzaak is: dat niet één figuur tot werkelijk leven is gekomen. [...] Ik twijfel aan het bestaan van Meewis’ wereldje.’

Maurice Roelants, die in de jury van de eerste Krynprprijs had gezeteld, was nauwelijks enthousiaster in *Elsevier Weekblad* van 19 maart 1955. Hij had de roman gelezen ‘met enige verveling, die in kregeligheid dreigde om te slaan’. Hem ‘mishaagde een soort van distilleren van quintessenties in een overspannen toon’. Hij noemt het boek voorts zwaarwichtig, overspannen, doodernstig en meent dat het balanceert op

⁶ Kevin Absillis, *De Hugo-Louisprprijs. Het verhaal van de Leo J. Krynprprijs 1950*. Antwerpen, UIA, 2002. Oorspronkelijk als eindverhandeling ingediend, hier geciteerd naar de elektronische bewerking: <http://www.lpbooncentrum.be/manteau/absillis.html> (geraadpleegd juni 2007).

⁷ Jeroen Brouwers ‘De geschiedenis van de Leo J. Krynprprijs’, p. 284 resp. 287.

‘de grens tussen de scherpzinnigste waarneming en louter gedaas’. Pas na deze stroom van negatieve kwalificaties, veroorlooft hij zich enkele positieve uitlatingen, zoals: ‘Deze Wim Meewis kan peilen wat er in het hart omgaat, zoals hij in een gedicht, een schilderstuk, een muziekstuk, een landschap het betoverend vermogen kan achterhalen.’ Precies omdat ‘Wim Meewis niet simpel van visie en aanvoelen is’, verdient hij de belangstelling van de lezer die méér wil dan de typisch Vlaamse ‘streekromans en eenvoudige krachtpatserij’. Roelants spreekt in dit verband zelfs van Meewis’ zoektocht ‘naar nieuwe romanceermiddelen’.

Als we deze laatste zin mogen geloven, zou Manteau met Meewis niet alleen jong literair talent binnenhalen, maar zelfs aansluiting zoeken bij de prozavernieuwing die in deze periode in Vlaanderen op gang komt. Dit brengt mij tot mijn tweede aandachtspunt en vraag: hoe vernieuwend is Meewis’ *Geen scherzo voor de goden*? En algemener: welke van de zogenaamd vernieuwende prozaschrijvers uit de jaren vijftig vinden onderdak bij Manteau? Wie de recensies bekijkt, zal nergens de indruk krijgen dat men Meewis’ debuut als een breuk of een belangrijke vernieuwing beschouwde. Greshoff zegt zelfs dat de hoofdfiguur en zijn kunstzinnige vrienden ‘kinderlijk conventioneel gezien en getekend’ worden, en dat de nevenfiguur van de schilder ‘nergens boven de schrikwekkendste keukenmeidenromantiek’ uitkomt. De potentieel vernieuwende combinatie van dagboek en verhaal ‘bevredigt niet, omdat men niet begrijpt waarom bepaalde gedeelten nu juist als dagboek, andere als verhaal behandeld worden’. Zoals Ernst Bruinsma heeft laten zien, was Jan Greshoff als ‘inspirator’ van cruciaal belang voor Manteau.⁸ Zijn kritiek op Meewis zal Manteau dus geen plezier gedaan hebben. Al valt het te betwijfelen of daar de reden gezocht moet worden waarom een talentvol jong prozaschrijver zo snel uit de fuik van Angèle Manteau verdween.

‘We moeten de dingen nuchter en zakelijk bekijken.’ Meewis debuteert bij Manteau

Op zaterdag 17 oktober 1953 schrijft Wim Meewis een brief aan Angèle Manteau, waarin hij een roman, getiteld *Flor Morren*, ter publicatie aanbiedt. De titelfiguur is een zelfverzekerde schilder, die uiteindelijk vermoord wordt. Hij is niet de hoofdfiguur van het boek; dat is de violist Christiaan De Bont. Zoals we nog zullen zien, was de secundaire rol van Flor Morren echter niet de belangrijkste reden waarom Manteau later een andere titel zou voorstellen. Als aanbeveling voor de publicatie verwijst Meewis naar ‘een kort verhaal en twee novellen in “Nieuw Vlaams Tijdschrift”, nl.: “Proeve tot Zelfportret” (5^e jaargang nr. 4); “De Brand” (6^e jaargang nr. 5); “Trachos van Ephesos” (7^e jaargang nr. 2).⁹ Hij wijst erop dat zijn teksten ‘door de critiek gunstig onthaald werden’ en citeert onder andere Hubert Lampo die in *Volksgazet* over ‘De Brand’ schreef dat het ‘een betoverend irreëel verhaal was’.

Lampo en Manteau behoorde tot de vrijzinnige zuil, en dat was volgens Meewis een van de redenen waarom hij zijn roman net aan deze uitgever opstuurde. Op 27 maart 2004 schrijft de auteur aan Kevin Absillis: “Geen scherzo voor de goden” was mijn debuutroman. Ik heb hem, zonder hem eerst aan anderen te laten lezen, “zo maar” opgestuurd naar uitgeverij Manteau, die mij, als vrijzinnige, de meest geschikte leek. Ik legde gewoon mijn vraag voor, of ze mijn manuscript geschikt vonden voor uitgave. Ik

⁸ Zie bijvoorbeeld Ernst Bruinsma, *Kwaliteit als credo. Een geschiedenis van uitgeverij Manteau (1938-1953)*. Amsterdam, Meulenhoff, 2005, pp. 33-44; 60-70. Voorts Ernst Bruinsma & Jan Stuyck, *Literaire kwaliteit was de enige norm*, p. 12. Ook te vinden op <http://www.lpbooncentrum.be/manteau/begin.html> (geraadpleegd juni 2007).

⁹ De exacte referenties zijn: ‘Proeve tot Zelfportret’, *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 5, nr. 4, december 1950, pp. 337-366; ‘De Brand’, *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 6, nr. 5, januari 1952, pp. 468-476; ‘Trachos van Ephesos’, *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 7, nr. 2, 1953, pp. 113-164.

kreeg meteen een uiterst enthousiaste brief van mevrouw Manteau, met daarin, als ik het goed voor heb, een verwijzing naar de L.J. Krynprijs, waarvoor ik me met dit debuut kandidaat kon stellen.¹⁰

Die enthousiaste brief is niet teruggevonden en over de Krynprijs zou Manteau het pas later hebben. In ieder geval moet ze welwillend gereageerd hebben, want op 9 november stuurt Meewis haar ‘de novellen en het kortverhaal’ waar zij blijkbaar om gevraagd had. Dat kan dan gebeurd zijn op de Boekenbeurs, waar uitgever en schrijver elkaar ontmoet hadden en waar Manteau de publicatie misschien toegezegd had. Op 10 november stuurt ze Meewis een brief waarin ze zegt ‘dat wij gaarne bereid zijn Uw roman “Flor Morren” uit te geven’. Meteen doet ze drie praktische voorstellen. Ten eerste stuurt ze haar nieuwe auteur ‘een ontwerp van contract’. Ten tweede sluit ze een lijst met aantekeningen in die ‘door een van onze Nederlandse medewerkers’ opgesteld werd. Wie dat is, is niet zo duidelijk. Misschien gaat het om Theo Oegema van der Wal, hoewel die volgens Jeroen Brouwers pas in 1959 ‘bij de firma ingeschreven’ werd.¹¹ Ten derde vindt ze de titel *Flor Morren* ‘uit het oogpunt van de “verkoopbaarheid” minder geschikt’. Ze doet een paar voorstellen voor een alternatieve titel, waaronder ook *Geen scherzo voor de goden*. Tegelijkertijd vraagt ze Meewis om zelf alternatieven voor te stellen: ‘Wij zouden het zeer op prijs stellen indien U ons enige suggesties zoudt kunnen doen voor een titel die aantrekkelijker klinkt voor het “publiek”’. De aanhalingstekens rond ‘publiek’ moeten de publieksgerichtheid van de uitgeverij milderden: Meewis mag blijkbaar niet denken dat het publiek de belangrijkste norm is voor Manteau. Ik wil dat ook niet suggereren. Je kunt bezwaarlijk beweren dat *Flor Morren* een geweldige romantitel is.

Op 13 november beantwoordt Meewis haar brief. Wat het eerste punt – het ontwerp van contract – betreft, vraagt hij uitermate beleefd of artikel 14 geschrapt zou kunnen worden. Hij zegt er meteen bij dat hij ervan overtuigd is dat Manteau ‘in die wens geen enkele uiting van enig gemis aan vertrouwen’ zal zien. Artikel 14 ‘verleent den uitgever een voorkeursrecht voor de uitgave van [alle] toekomstige romans’. (Er stond oorspronkelijk: ‘prozawerken’, maar dat werd doorgestreept en vervangen door ‘romans’.) Ook vertalingen en boeken die ‘in samenwerking’ met anderen geschreven worden, vallen onder deze regeling. Dit voorkeursrecht zou pas vervallen nadat ‘de uitgever tien werken aangenomen heeft’. Dertig jaar later mailt Meewis aan Kevin Absillis dat hij schrok van deze clausule: ‘Ik moest mij ertoe verbinden de volgende TIEN romans ook toe te vertrouwen aan uitgeverij Manteau. Ik was er echt van ontmoedigd (...). Het leek mij een soort dwangarbeid, waarvan ik niet wist of ik het zou kunnen volhouden.’¹² Maar wanneer Manteau in een brief van 17 november uitvoerig uitlegt dat een dergelijk voorkeursrecht noodzakelijk is voor het commerciële voortbestaan van haar bedrijf, geeft Meewis meteen (in een brief van 18 november) toe en vraagt hij haar zelfs zijn wens tot schrapping ‘als niet geuit te willen beschouwen, zodat ik u mijn instemming met de voorwaarden van het contract kan melden’. Het is interessant om de argumentatie van Manteau uitvoerig weer te geven. Hier zie je immers haar delicate evenwichtsoefening op het slappe koord tussen commercie en kwaliteit. Of, om in de termen van Brouwers te spreken, hier zie je hoe de fuik gesloten wordt:

Ik aanvaard het eerste werk van een onbekend auteur, met alle gebreken die zo’n “eersteling” meestal vertoont, alleen wanneer ik iets in die auteur zie. Zo heb ik tijdens de bijna 25 jaar die ik aan

¹⁰ E-mail van Wim Meewis aan Kevin Absillis, 27-03-2004. De brieven die ik citeer zijn ontleend aan de collectie van het AMVC, Antwerpen. Ik dank Kevin Absillis, die al het archivalische materiaal verzamelde en mij zijn correspondentie met Meewis ter beschikking stelde. Zonder zijn hulp – ook in verband met de Leo J. Krynprijs – had ik deze tekst niet kunnen schrijven.

¹¹ Jeroen Brouwers, *Stoffer & blik. Herinneringen aan een periode (1964-1970)*. Amsterdam, Atlas, 2004, p. 37

¹² E-mail van Wim Meewis aan Kevin Absillis, 27-03-2004.

de uitgeverij heb gewijd verschillende Vlaamse auteurs “gelanceerd”, en de meeste van deze auteurs hebben inderdaad een goede naam in de letterkundige wereld gekregen. De uitgave van een eersteling brengt een groot risico met zich mee. De ervaring heeft mij geleerd dat er voor ons op een dergelijke uitgave geen winst overblijft. In tegendeel, we moeten er meestal geld op toelleggen. Pas als de schrijver enige romans gepubliceerd heeft, als hij bekend is bij het publiek en zijn boeken gevraagd worden, heeft de uitgever er enig geldelijk voordeel bij. Het klinkt misschien niet aangenaam als een uitgever, die geacht wordt “de cultuur te dienen”, schermt met de woorden “winst” en “geldelijk voordeel”, maar men kan niet de cultuur dienen als men er voortdurend verlies op lijdt. We moeten de dingen dus nuchter en zakelijk bekijken. En zo beschouwd is het het goed recht van een uitgever om de voorkeur te vragen op de volgende boeken van de auteur, wiens debuut hij heeft verzorgd.¹³

Retorisch gezien is dit zonder meer knap te noemen. Het voorkeursrecht mag dan een commerciële kwestie lijken, het is tevens een voorwaarde voor het kwalitatief hoogstaande uitgavenbeleid. ‘Geldelijk voordeel’ wordt voorgesteld als een noodzakelijke voorwaarde voor literaire kwaliteit. Een uitgever kan slechts ‘de cultuur dienen’ als hij dergelijke clausules in zijn contract opneemt. Bewijs voor deze stelling – die geld omzet in kwaliteit, of, in Bourdieus woorden, economisch kapitaal in symbolisch kapitaal – vindt Manteau in de publicatiestrategie die zij de voorbije 25 jaar heeft gehanteerd. De auteurs die Manteau in de voorbije kwarteeuw heeft ‘gelanceerd’, hebben bijna allemaal een goede naam en impliciet wordt gezegd: ze hebben allemaal dat voorkeursrecht geaccepteerd. Wie een goede naam wil krijgen, moet blijkbaar de financiële voorwaarden accepteren. Auteurs moeten voor de financiële kant van de zaak hun uitgever volgen.

Meteen wordt hier – alweer impliciet – een werkverdeling afgesproken. De uitgever zorgt voor de centen, de schrijver voor de teksten, en gezamenlijk zorgen ze voor de omzetting van financiële voorwaarden in literair hoogstaande afgewerkte producten. Om dat gezamenlijke standpunt te bereiken, wordt van de schrijver de pragmatische geest verwacht die ook de uitgever bezit: ‘We moeten de dingen dus nuchter en zakelijk bekijken’. De argumentatie begint in de ik-vorm (alsof Manteau persoonlijk al die auteurs gelanceerd heeft), stapt dan over naar de wij-vorm (waardoor de eenheid met de auteur onderstreept wordt) en eindigt in de hij-vorm met een algemene uitspraak over *het* recht van *de* uitgever.

Het is enigszins ironisch dat Manteau zich in haar argumentatie beroept op de duurzaamheid van de band tussen uitgever en auteur, terwijl dat nu net het probleem was met de eerste twee winnaars van de Krynprijs. Volgens haar is een schrijver voor een uitgever pas interessant als hij ‘enige romans gepubliceerd heeft, als hij bekend is bij het publiek’. Maar toen Boon enkele romans had gepubliceerd, werd zijn manuscript voor *De Kapellekensbaan* afgewezen.¹⁴ En Claus heeft nooit ‘enige romans gepubliceerd’ bij Manteau.

Aan het eind van haar brief beroept Manteau zich nog even op haar Nederlandse contacten, die de naam en faam van Meewis ook over de grens zullen garanderen – tenminste indien hij niet moeilijk doet over artikel 14: ‘Ik ben bereid Uw boek uit te geven, én Uw volgende boeken als ik meen dat deze voor uitgave bij onze firma in aanmerking komen. Ik ben in staat om U, in samenwerking met de firma Em. Querido die ons in Nederland vertegenwoordigt, alle kansen te bieden die een jong auteur kan verlangen. Indien U meent dat art.14 voor U een bezwaar is om met ons in zee te gaan, dan zou mij dat oprecht

¹³ Brief van Angèle Manteau aan Wim Meewis, 17-11-1953.

¹⁴ Ernst Bruinsma, *Kwaliteit als credo*, pp. 345-350.

spijten, maar het zou voor mij geen aanleiding zijn om dit artikel te schrappen.¹⁵ Het is heel beleefd en vriendelijk geformuleerd, maar het betekent ondubbelzinnig: accepteer de financiële voorwaarden of de literair hoogstaande uitgeverijen Manteau en Querido kunnen niets voor u doen. ‘Ik ben in staat’ klinkt in deze context wel erg dreigend, ook al gaat het om een positieve vorm van machtsontplooiing: ‘Ik ben in staat om U ... alle kansen te bieden die een jong auteur kan verlangen.’ Maar dan wel op voorwaarde dat die jonge auteurs niet te veel verlangen. Ze moeten nuchter zijn.

Meewis had de boodschap goed begrepen, getuige een mail die hij op 27 maart 2004 naar Kevin Absillis stuurt: ‘Het scherpe antwoord kwam meteen (ondanks al het enthousiasme van de eerste brief): ik ondertekende het contract zoals het was, of ik kon de uitgave van het boek vaarwel zeggen.’ De auteur bezit blijkbaar de nuchterheid waarop Manteau aandrong. Hij accepteert dus artikel 14. Op de twee overige punten uit Manteaus brief van 10 november antwoordt hij al even welwillend. De kritische aantekeningen van Manteaus Nederlandse medewerker vindt hij een ‘verbetering’ die ‘het boek absoluut zal ten goede komen. Ik heb de mij gesuggereerde wijzigingen dan ook alle aangebracht’.¹⁶ De nieuwe titel keurt hij enthousiast goed. Haast voor de vorm formuleert hij eerst nog enkele alternatieven waaraan hij ‘vroeger nog gedacht’ had (zoals *De ontbechte* of *Tragisch Divertimento*), maar hij besluit: ‘Ik moet u bekennen dat ik het boek thans alleen nog maar met die buitengewone titel: “Geen scherzo voor de goden” kan zien. Wat mij betreft: ik meen wel dat ik mijn keuze gedaan heb!’¹⁷

Nu het jonge talent zijn keuze heeft gemaakt, zet de uitgever de volgende stap in de omtovering van geld tot literaire kwaliteit. De Leo Krynprprijs wordt uit de kast gehaald in Manteaus brief van 21 november 1953. Nadat ze haar tevredenheid heeft uitgedrukt over het oplossen van ‘het misverstand’ dat artikel 14 heet, schrijft ze dat ze *Geen scherzo voor de goden* wil opnemen in de voorjaarsaanbieding 1954:

Een exemplaar van de tekst zullen wij voorleggen aan de jury van Leo Krynprprijs. Hierbij ingesloten vindt U een reglement van deze Prijs. Wilt U ons voor de goede orde het deelnemingsformulier ingevuld en ondertekend terugzenden?

Het gebeurt ongetwijfeld vaker dat uitgevers het initiatief nemen om boeken in te sturen voor literaire prijzen, maar in dit geval gaat het om een prijs die praktisch en financieel door die uitgever beheerd wordt. In principe kan iedere jonge auteur inzenden en in principe wil de prijs auteurs bekronen die nog géén contract hebben – en die net door die prijs een contract met Manteau in de wacht slepen. In het geval van Meewis echter gaat het om een institutionele inzender en om een auteur die net zijn contract heeft aanvaard met het instituut dat de prijs beheert. Een kwaadaardige geest zou kunnen denken dat die prijs een legitimatiemachine is die van geld literaire faam maakt. Het geldbedrag staat garant voor de kwaliteit en de bekroning wekt de indruk dat het om een nieuw ontdekte auteur gaat, terwijl die schrijver al bij de uitgever onder contract staat. Ook hier weer zou men kunnen geloven dat de zogenaamde kweekvijver veeleer een fuik is. Waarom zou een auteur die via zijn uitgever bekroond wordt, nog weg willen van die uitgever?

De vermenging van geld met literaire faam die eigen is aan alle literaire prijzen, wordt hier nog gecompliceerd door de mogelijke vermenging van prijzengeld met contractueel bepaalde uitbetalingen. Jeroen Brouwers beweert dat iets soortgelijks de vorige Krynprprijswinnaar, Hugo Claus, overkwam: ‘Claus

¹⁵ Brief van Angèle Manteau aan Wim Meewis, 17-11-1953.

¹⁶ Brief van Wim Meewis aan Angèle Manteau, 13-11-1953.

¹⁷ Brief van Wim Meewis aan Angèle Manteau, 13-11-1953.

had een royalty van tien procent ontvangen, behalve over de eerste duizend exemplaren, maar deze waren al verrekend met Manteau's geste de Leo J. Krynprijs uit eigen fondsen met 10.000 frank te verdubbelen tot een bedrag van 20.000 frank.¹⁸ Ook in het contract van Meewis (meer bepaald in artikel 9) staat: 'De auteur ontvangt als auteursrecht tien percent van den particulieren prijs van het ingenaaide exemplaar en op de werkelijk verkochte exemplaren.' Aan Kevin Absillis laat Meewis weten: 'Van oplage- en verkoopcijfers herinner ik me niets meer, maar erg hoog zullen ze wel niet zijn geweest. Ten slotte was er de geldsom van de Krynprijs (BEF 10.000) als troost.' Of die troost daadwerkelijk betekende dat de uitgever het wat minder nauw nam met de contractueel bepaalde inkomsten van de verkoop, is niet zeker. In ieder geval zorgde de prijs er wel voor dat de auteur in een positie van dankbaarheid jegens zijn uitgever werd gebracht, zodat hij nog moeilijk veeleisend kon zijn. Ik beweer niet dat dit de intentie van de prijs of de uitgever was, maar het lijkt wel een van de effecten geweest te zijn.

Dat Meewis' positie er vooral een van dankbaarheid was, blijkt wanneer Manteau hem op 6 februari 1954 mededeelt 'dat de Leo J. Krynprijs 1954 met algemene stemmen is toegekend aan Uw roman GEEN SCHERZO VOOR DE GODEN'. Die algemene stemmen waren ontstaan onder lichte druk, want Elsschot vond het boek niet bepaald indrukwekkend. Manteau schreef hem dan maar een brief waarin ze hem aanspoorde de keuze van meerderheid te volgen:

De Heer Herreman deelde ons mede dat hij het manuscript van Wim Meewis, 'Geen Scherzo voor de Goden', na ernstige lezing ook zeer goed vindt en het het enige geschikte acht voor de toekenning van de Krynprijs. Hoewel U zich in Uw brief van 25 Januari slechts in enigszins vage termen over het werk van Meewis heeft uitgelaten, hebben wij toch reeds een ontwerp voor een persbericht gereed gemaakt, te meer daar, zoals U weet, ook de heren Demedts, Pelemans en Closset voor dit manuscript gestemd hebben. Gaarne zullen wij van U vernemen of U zich met dit ontwerp kunt verenigen.¹⁹

Elsschot kon zich inderdaad verenigen met dit ontwerp en sloot zich aan bij de jury die voor het overige bestond uit Raymond Herreman, Willem Pelemans, François Closset (drie logebroeders die direct verbonden waren met uitgeverij Manteau) en André Demedts (die als enige katholiek allicht niet al te veel invloed had op de besluitvorming). De brief van Manteau aan Elsschot suggereert dat zij hier, net als bij de vorige editie,²⁰ enige sturende invloed op de jury uitoefende.

Ze stuurde ook haar bekroonde debutant. In haar brief van 6 februari ontbood ze hem op de voor hem ingerichte 'persconferentie (en tevens een bescheiden cocktail-party)'. Die vond plaats op 'Vrijdag 12 Februari' 1954, 'te 17 uur, in ons kantoor'. Voor Meewis was de prijs niet alleen een bron van dankbaarheid maar ook een oproep tot verder werken. Volgens de krant *Vooruit* van 13 februari 1954 zei Meewis bij de uitreiking: 'Een dergelijke bekroning overweldigd [sic] en zet aan tot verder werken.'

¹⁸ Jeroen Brouwers, 'De geschiedenis van de Leo J. Krynprijs', p. 290. Die verdubbeling voerde Manteau door in 1946, omdat de prijs toen niet werd toegekend. En het bedrag werd nog verhoogd: 'In 1950 vermeerdeerde [Manteau] het prijsbedrag tot 25 000 fr.; dat is slechts 5 000 fr. minder dan de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Proza.' (Kevin Absillis, *De Hugo-Louisprijs*, <http://www.lpbooncentrum.be/manteau/absillis.html>) In 1954 werd het bedrag weer gereduceerd tot de oorspronkelijk voorziene 10 000 Belgische frank. Zie bijvoorbeeld de brief van Angèle Manteau aan Wim Meewis, 06-02-1954.

¹⁹ Brief van Angèle Manteau aan Elsschot, 01-02-1954, in Vic van de Reijt (m.m.v. Lidewijde Paris), *Willem Elsschot Brieven*. Amsterdam, Querido, 1993, pp. 862-863. Zie ook Kevin Absillis, *De Hugo-Louisprijs*, <http://www.lpbooncentrum.be/manteau/absillis.html>.

²⁰ Zie Kevin Absillis, *De Hugo-Louisprijs*, <http://www.lpbooncentrum.be/manteau/absillis.html>.

Misschien een voorafschaduwning van wat Meewis later over artikel 14 van Manteaus contract zou zeggen: ‘Het leek mij een soort dwangarbeid.’ De recensent van *De Nieuwe Gazet* stelde Meewis op 13 mei 1954 gerust: ‘Wim Meewis die thans door de prijstoekenning tot “vruchtbaarheid” verplicht wordt, zal ongetwijfeld deze eis kunnen inwilligen, want “Geen Scherzo voor de Goden” is een prachtige verwezenlijking.’

De prijsuitreiking ging niet onopgemerkt voorbij. Heel wat kranten publiceerden de volgende dag (13 februari) een kort verslag van het gebeuren, zo bijvoorbeeld *Het Laatste Nieuws*, *De Standaard*, *Vooruit*, *Het Handelsblad* en *Volksgezondheid*. Het Nationaal Belgische Instituut voor de Radio-Omroep, dat pas sedert 31 oktober 1953 televisieprogramma’s uitzond, maakte een kort filmverslag van de uitreiking. Een filmpje van 90 seconden, helaas zonder geluid, wordt bewaard in het archief van de VRT. Eerst wordt de weduwe van Leo Kryn in beeld gebracht en dan krijgt de kijker een overzicht van de druk bijgewoonde feestelijkheid. Literaire coryfeeën als Raymond Brulez, Hubert Lampo en Jan Walravens verschijnen in beeld.²¹ Manteau is slechts in de verte te bekennen, Boon en Claus, de twee voorlopers van Meewis, blijven afwezig. Na nog een korte blik op de weduwe verschijnt Willem Pelemans, die de laudatio verzorgt. De winnaar kijkt beduusd en een beetje angstig toe. Dat de nationale televisie dit nieuwsitem op het scherm bracht een paar maand na het begin van de uitzendingen, zegt iets over het prestige van de prijs. Ook financieel was de prijs niet verwaarloosbaar. De 25 000 frank van Claus waren weliswaar teruggebracht tot de oorspronkelijke 10 000, maar vertaald naar hedendaagse normen, zou dat nog altijd een kleine 70 000 frank (ca. 1700 euro) zijn.²²

Drie weken na de prijsuitreiking ontvangt Meewis de door de uitgeverij gecorrigeerde proef van zijn roman. In haar brief van 1 maart 1954 maakt Manteau melding van ‘nog enkele kleine wijzigingen’, die Meewis in een brief van 2 maart bespreekt. Het dient gezegd dat Manteau op het vlak van de tekstredactie haar auteur niet dwingt. De suggesties die Meewis op twee afzonderlijke bladzijden insluit, blijken stuk voor stuk geaccepteerd in de uiteindelijke versie van het boek. Wie het boek naast de lijst legt, kan dat makkelijk vaststellen. Manteau geeft dat ook aan in haar antwoord van 6 maart: ‘Natuurlijk gaan wij gaarne accoord met Uw uiteenzettingen en wij hebben dus alle correcties aangebracht zoals U het wenst.’ Vijf dagen later volgt dan ‘een proef van de tekst die op de voorklep van het omslag van Uw boek zal worden afgedrukt’.²³ Op de auteursnaam en de titel volgt de trotse vermelding ‘Bekroond met de Leo J. Kryn-prijs 1954’. Daarna wordt de naam van de ontwerper vermeld. Dat gedeelte van het omslag is identiek aan wat in de tweede druk te vinden is. Maar de tekst is helemaal anders, aangezien de tweede druk uitsluitend perskritieken vermeldt. Hieronder de volledige tekst zoals Manteau hem aan Meewis voorlegt:

Na Louis-Paul Boon en Hugo Claus, aan wie resp. in 1942 en 1950 de Leo Kryn-prijs werd toegekend voor hun romans “De Voorstad groeit” en “De Metsiers”, ontving de jeugdige

²¹ *Het handelsblad* van 13 februari 1952 bevat een niet-exhaustief lijstje van bekende aanwezigen, ‘waarbij we o.m. de aanwezigheid opmerkten van Mevr. Wwe Krijn, Mevr. Closset [Angèle Manteau –BV], Raymond Brulez, Marcel Coole, Bert Decorte, Jan Walravens [sic], Hubert Lampo, Marcel Beerten, Hubert Van Herreweghe, J.L. De Belder, Jos De Haes, Clara Haesaerts, e.a.’

²² Als het indexcijfer van 1953 gelijk is aan 100, bedraagt de index van mei 2007 volgens de website van de Dienst voor het Indexcijfer der prijzen (http://ecodata.mineco.fgov.be/mdn/ts_structur.jsp?table=E12) 659,99. Dat betekent dat 10.000 frank in 1954 nu 65.999 frank waard zou zijn. Het bruto maandloon van een mannelijke bediende in de industrie bedroeg 9.610 frank in 1953, 9.810 in 1954 en 10.160 in 1955. De prijs bedroeg dus ongeveer één maandloon. (Met dank aan Peter Scholliers)

²³ Brief van Angèle Manteau aan Wim Meewis, 11 maart 1954.

Antwerpse schrijver Wim Meewis in Februari 1954 deze Vlaamse letterkundige prijs voor zijn roman "Geen Scherzo voor de Goden".

Deze eerste roman van Wim Meewis wordt beheerst door twee belangrijke thema's: de muziek en het noodlot- en offermotief van "Iphigeneia in Aulis". De handeling speelt zich af in een kring van jonge Antwerpse intellectuelen en kunstenaars. De inhoud zou als volgt kunnen worden samengevat: de strijd van jonge mensen om tot de ontplooiing van hun eigen persoonlijkheid te komen, de invloed van een andere, sterkere persoonlijkheid die zij bij deze innerlijke groei ondergaan en waaraan zij zich moeten ontworstelen om volkomen zichzelf te kunnen worden.

Wim Meewis heeft deze problemen op boeiende en intelligente wijze behandeld, maar toch steeds met de nodige kiesheid. Hij heeft zijn verhaal logisch opgebouwd en de spanning langzaam weten op te voeren. De personages zijn levendig en scherp getekend. De sfeer van het milieu waarin de handeling zich ontwikkelt en de sfeer van de stad Antwerpen worden op zeer overtuigende wijze weergegeven. In tegenstelling tot vele andere jonge schrijvers heeft Wim Meewis zich in deze roman weten te verheffen boven de eigen innerlijke conflicten en figuren geschapen met wij meeleven en die ons lang zullen bijblijven.

De tekst die uiteindelijk op het omslag verschijnt, wijkt in niets af van dit voorstel. Wat meteen opvalt is dat Manteau haar jonge auteur helemaal niet als vernieuwer of iconoclast wil positioneren. Integendeel, alle positieve zaken die over het boek worden gezegd, spelen in op de verwachtingen van een traditionele, brave en op inleving gerichte lezer. Dat het kunstenaarsmilieu 'met de nodige kiesheid' behandeld wordt, zal wel bedoeld geweest zijn als een geruststelling voor het traditionele, katholieke lezerspubliek. Dat bleek trouwens niet helemaal overtuigd van die kiesheid. Op 15 juni 1954 schrijft *Gazet van Antwerpen*: 'Elk gevoel voor moraliteit schijnt in zijn werk echter te ontbreken. [...] Dat er nog zoiets als een positieve moraal bestaat, schijnt de auteur echter volledig uit het oog te verliezen. We maken dan ook streng voorbehoud voor gevormde lezers.' Maurice Roelants kan zich als specialist en geïnstitutionaliseerde criticus zulke simpele ideologische uitspraken niet veroorloven. Toch heeft ook hij het in zijn recensie over 'morele en psychische spanningen' van 'jonge Antwerpse intellectuelen' die hem als lezer 'geruime tijd hebben mishaald'. Weliswaar schrijft hij dat toe aan de toon, veeleer dan aan de strekking, en weliswaar geeft hij na een tijd toe dat Meewis hem toch wist te overtuigen, maar de vermelding van de kiesheid in de flaptekst was waarschijnlijk geen overbodige luxe. Dat blijkt ook uit de bespreking van *De Standaard* (9 december 1954), waar 'M.R.' (waarschijnlijk opnieuw Maurice Roelants) schrijft: 'Persoonlijk vinden wij het jammer van de enkele opmerkelijke bladzijden, die trouwens ter zake niets verklaren, en de meeste lezers beslist zullen kwetsen.' Voor moderne lezers is het misschien onbegrijpelijk dat de suggestieve en altijd verhullende beschrijvingen van *Geen scherzo voor de goden* in 1954 door sommigen beschouwd werden als onkies en kwetsend, maar de anticiperende flaptekst van Manteau wijst erop dat zij haar Pappenheimers en recensenten goed kende.

Over literaire vernieuwing wordt in deze tekst nergens gerept. Net het omgekeerde wordt onderstreept: het verhaal is 'logisch opgebouwd', 'de personages zijn levendig', de psychologische navelstaarderij (altijd al een onfatsoenlijke en onburgerlijke activiteit) wordt afgezworen, zodat de lezer kan 'meeleven' met de personages. Ook de tekening op het omslag is vrij traditioneel: ze toont een violist en een pianiste die een duo spelen (een scène die in de roman voorkomt) in een artistieke omgeving (er staat een schilderij op een ezel links vooraan). Tekst en tekening van het omslag wijzen dus eerder op een ernstig en kunstzinnig boek dan op een experiment. Dat is ook heel terecht: *Geen scherzo voor goden* is

inderdaad een ernstig en kunstzinnig werk. Wat ik hier wil onderstrepen is dat Manteau met Meewis niet zocht naar aansluiting bij de literaire vernieuwing, laat staan de literaire avant-garde. De verwijzing naar Boon en Claus is onvermijdelijk binnen de context van de Krynprijs en was ongetwijfeld een poging tot legitimatie, maar er wordt in geen geval iets gezegd over de vernieuwende aspecten van die twee eerder bekroonde auteurs.

De verwijzing naar die grote twee duikt op in ongeveer alle recensies van het boek, en functioneert inderdaad steeds als een legitimatie. Volgens *De Nieuwe Gazet* van 13 mei 1954 legitimeert de prijs niet zozeer de auteurs als wel omgekeerd: 'De drie namen volstaan om van deze vierjaarlijkse prijs een waardevolle onderscheiding te maken.' Het rechtse blad *'t Pallieterke* merkte op 13 januari 1955 schamper op: 'Wanneer ge die namen ziet, ik bedoel de eerste twee [Boon en Claus], en ge weet dan uit informatie, dat de derde man corrector bij Volksgazet is, dan hebt ge natuurlijk goesting om te zeggen: tiens, dat is toch kurieus, dat de laureaten van die Krijnprijs [sic] altijd links georiënteerd zijn.'

Dat de flaptekst geruststellend sprak over de logische opbouw en de levendige personages, bewees opnieuw het anticiperende vermogen van uitgeverij Manteau. Nogal wat recensenten, onder hen ook Greshoff, vonden immers dat het verhaal niet levensecht was en dat de personages, zoals *De Standaard* schreef, 'abstracte types' waren. Maar, voegt de krant daaraan toe: 'Mogelijk was het juist [Meewis] opzet – in jeugdige overmoed – om te pogen iets nieuws te brengen.' Alsof men het nieuwe werk moet overlaten aan bezadigde schrijvers. Als de jongeren zich daaraan wagen, is dat een teken van overmoed. Merkwaardig ook dat Meewis in 1954 al gezien werd als iemand die aan de abstracte roman werkte. Bijna tien jaar later zou men hetzelfde over Michiels zeggen, en dan zou het lijken alsof die de abstrahering in het Vlaamse proza introduceerde. Ik beweer niet dat Meewis een voorloper is van Michiels, wel een verwante geest, zoals nog zal blijken wanneer ik hem in het prozalandschap van de jaren vijftig plaats.

Lampo, die in *Volksgazet* van 27 mei 1954 een gedegen analytisch stuk over de roman schrijft, verbindt *Geen scherzo voor de goden* met de psychologisering van Roelants en de sfeerschepping van Maurice Gilliams. Maar, voegt hij daaraan toe, Meewis is cerebraler. Zijn hoofdfiguur Christiaan schildert Meewis 'al te opvallend met behulp van vooral verstandelijke elementen'. Toch vindt Lampo deze 'ietwat cerebrale inslag' geen groot bezwaar. Ook Prosper De Smet, de recensent van *Vooruit*, heeft even kritiek op het cerebrale gehalte van het boek, maar geeft zich uiteindelijk gewonnen. 'Die eerste bladzijden schenen mij naar het "more brains" te rieken,' schrijft hij, alluderend op August Vermeylen.²⁴ Maar de 'lyrische beschrijvingskunst' en 'de suggestieve kracht van het proza' overtuigen de recensent dat de roman méér is dan cerebraliteit. En daardoor stoort hij zich niet aan de vaagheid die anderen wel irritant vinden: 'Want ofschoon er wel iets vaags over de persoonlijkheid van die Morren ligt, [...] toch begrijpt men volkomen.'

De recensent van *De Nieuwe Gazet* (Ruig.) is nog enthousiaster. Ook hij heeft het over het intellectuele gehalte van de roman, waardoor het werk 'boven het provincialisme' uitstijgt, en ook hij valt voor de 'muzikale compositie'. Hij meent dat de lezer de figuren makkelijk kan begrijpen en zelfs empathisch aan kan voelen: Meewis beschrijft zijn figuren 'zo scherp, dat we hen als personen uit een eigen omgeving kunnen volgen. Deze tastbare mensen, naar lichaam en ziel, volstaan om een roman interessant te maken.' Daarin lijkt Meewis op Sartre, 'die eveneens streeft naar een totaal doorvoelen van het leven'. Zelfs *'t Pallieterke* doet niet moeilijk over de psychologisering van de roman. De recensie spreekt van 'psychologische problemen, die op zeer *logische* en – wat meer is – op indrukwekkende wijze tot de lezer

²⁴ In *De Vlaamse letteren van Gezelle tot beden* (1923) verzuchtte Vermeylen dat de Vlaamse literatuur te zeer in de ban was van 'ontelbare dorpsverhalen' met een 'armoedige psychologie': 'Men mocht met Meredith wel roepen om "More brains!"' (*Verzameld Werk. Derde deel*. Brussel, Manteau, 1953, p. 666)

worden gebracht. [...] Wat [Meewis] ons vertelt, blijft verantwoord en *levensecht* [mijn cursivering –BV]. Dat Manteaus flaptekst, met de vermelding van de logische opbouw en de levensechte figuren, instemmend nagepraat wordt door een rechts weekblad, zal zelfs zij met al haar anticiperend vermogen niet voorzien hebben. En daar blijft het niet bij. De recensie is haast juichend. Ze looft de ‘oprechte artistieke waarde’ van het boek, ‘de zuivere schrijfwijze van de auteur’ en ‘de pregnante manier’ waarop Meewis ‘de sfeer van het milieu schildert’. Het einde lijkt wel een ironische echo van de kiesheid uit de flaptekst: ‘Het spreekt intussen natuurlijk van zelf, dat men een boek met een dergelijke inhoud, alhoewel steeds kies en delicaat behandeld, niet in handen van onrijpe lezers moet stoppen.’

Wie de receptie van *Geen scherzo voor de goden* overziet, moet erkennen dat het onthaal over het algemeen erg positief is. De kritische stemmen komen overwegend uit het katholieke kamp en hebben vooral betrekking op het gebrek aan pudeur en levensechtheid (men zou kunnen denken dat het leven voor dergelijke recensenten kies en preuts is). Maar zelfs zij hebben meestal respect voor de stijl, de suggestiviteit en muzikaliteit. Manteau geeft geen vertekend beeld wanneer ze het omslag van de tweede druk van allerlei lovende perscommentaren voorziet. Een nieuwe ster leek geboren, iemand die het verdiende met Boon en Claus in één adem genoemd te worden.

‘Maar wie is die Meeuwis?’ Het einde van een belofte

Na de publicatie van de roman houdt de briefwisseling tussen Meewis en Manteau op – tenminste, in de verzameling van het AMVC. De roman verschijnt in april 1954²⁵ en zou in november herdrukt worden, maar dat is blijkbaar een commerciële techniek om de literaire waarde van een roman op te krikken. Een zoveelste evenwichtsoefening. Vijftig jaar na datum ziet Meewis het zo:

Wat die tweede editie van “Geen scherzo...” betreft, dat was maar een foefje, zoals het ook elders wel werd (wordt?) toegepast. Er werd nl. vooraf al aan een deel van de boekomslagen een andere kleur (rood, meen ik) gegeven, zonder dat er een herdruk zou volgen. Als de tijd er rijp voor was, zou men het onverkochte deel van de eerste druk voorzien van het bruine omslag en het zo laten doorgaan voor een tweede druk, zodat er weer wat belangstelling voor het boek zou ontstaan! Ikzelf heb die tweede druk nergens geëtaleerd gezien.²⁶

De eerste druk heeft een groen omslag, de tweede een bordeauxrood. De tekst op de binnenflap is helemaal anders. Bij de eerste druk staat aan de binnenkant van de voorflap de wervende en geruststellende tekst die hierboven besproken werd; de flap van de achterzijde bevat reclame voor *Nola* van F. Goddemaer en *Ons dagelijks brood* van Yvonne de Man.²⁷ De tweede druk bevat de persstemmen die we ook al besproken hebben. Naast de kleur en de tekst zijn er nog twee verschillen tussen de zogenaamd eerste en tweede druk. Het jaartal van uitgave staat in de eerste druk op de laatste bedrukte bladzijde van het boek: ‘Dit boek werd in Maart 1954 gedrukt/ op de persen van/ Boek- en Kunst drukkerij v.h. Mouton & Co te Den Haag,/ in opdracht van A. Manteau te Brussel.’ In de tweede druk ontbreekt die

²⁵ Ik volg hier de Fondsljst van Ernst Bruinsma en Jan Stuyck (*Litteraire kwaliteit was de enige norm*). Volgens de bespreking van Hubert Lampo in *Volksgazet* van 27 mei 1954 verscheen de roman in mei. De recensie zegt immers dat *Geen scherzo voor de goden* ‘enkele dagen geleden van de pers is gekomen’.

²⁶ E-mail van Wim Meewis aan Kevin Absillis, 27-03-2004.

²⁷ Deze twee romans verschenen in 1953. In de fondsljst van Ernst Bruinsma en Jan Stuyck zijn ze te vinden als nummer 291(*Nola*) respectievelijk 296 (*Ons dagelijks brood*). Zie *Litteraire kwaliteit was de enige norm*, pp. 78-79.

vermelding. In die versie bevat de titelbladzijde de toevoeging ‘Tweede druk’, die uiteraard afwezig is in de groene editie. De romantekst zelf is helemaal dezelfde, en ook de opdracht ‘Voor Hilde’ is identiek.

De bedoeling van deze nogal omslachtige productie van een zogenaamd tweede druk is duidelijk: een boek dat snel herdrukt wordt, moet wel de moeite waard zijn en verdient dus een groot publiek. Hoe meer drukken, hoe beter het boek, dat lijkt de redenering. Kwantiteit leidt tot kwaliteit. Helaas, aan kwantiteit ontbrak het Meewis nu net. Uit de e-mails met Kevin Absillis spreekt een bescheiden man, die vond dat hij met die prijs en dat contract over het paard getild werd. Het leek erop of zijn literaire creativiteit door deze bliksemstart eerder geremd dan bevorderd werd. Hij begint aan proza ‘dat niet meer in de eerste plaats verhalend wilde zijn’, aan poëzie en aan ‘een, nog steeds onuitgegeven, dag- en notitieboek’.²⁸ Maar het blijft een hele tijd bij beginnen. Wanneer Walravens hem in 1957 om een bijdrage vraagt voor *Vijfde kolom*, vindt Meewis dat hij ‘nog niets van het nieuwe’ kon tonen (het was te onbeslist, te onaf) en maakt hij er zich naar eigen zeggen ‘nogal vlug van af, wat aan het erg clichématige verhaaltje trouwens te merken is...’²⁹

Misschien is het oordeel wat hard, maar ‘Valkuil’ kan inderdaad bezwaarlijk origineel genoemd worden. Een ik-figuur, Mathijs Spergel, vertelt hoe hij na zijn zogenaamde genezing een vreemde is geworden. In overeenstemming met de toen al wat vermoeide mode van het existentialisme, tekent hij zichzelf als ‘iemand die nog slechts zijn eigen omhulsel is’.³⁰ Hij herneemt zijn werk als chef van ‘Verzekeringen M. Spergel N.V.’, rookt een sigaret en voelt zich daardoor ‘binnenin (waarbinnen dan eigenlijk?) zo heerlijk warm’.³¹ De grenzen tussen binnen- en buitenwereld vervagen, net als die tussen de professionele kantoorchef en de holle man. Hierin zoekt Spergel zijn ‘zaligheid (...), zo ik voortaan in beide gebieden zou kunnen leven, van het ene in het andere mocht overstappen, helemaal naar eigen goeddunken’.³² Maar wanneer hij, aan het eind van zijn eerste werkdag, de lift wil nemen, stort hij in: ‘Ik val. Ik val ook nu weer voorgoed in mijn huid. Ik val in de valkuil van mijn huid.’³³ Spergel bereikt de zaligheid niet: hij hervalt in zijn oude, geïsoleerde zelf (‘de valkuil van mijn huid’). Misschien heeft hij zelfs een hartaanval gehad.

Het verhaal doet soms denken aan het psychologiserende existentialisme van auteurs als Maurice D’Haese en Bert van Aerschot.³⁴ De ervaring van leegte gaat bij deze auteurs, net als in ‘Valkuil’, gepaard met hallucinante ervaringen. Maar van echt ontregelende literaire spelletjes is in dit verhaal geen sprake: het centrum van waarneming blijft steeds hetzelfde, de verteller al evenzeer, de temporele opeenvolging wordt niet verstoord. Het nieuwe ligt, aldus Walravens in zijn inleiding op *Vijfde kolom*, veeleer in de bewustzijnsverruiming die de generatiegenoten van Meewis zouden nastreven: ‘Ik zou zeggen dat zij het bewustzijn, het besef en de zelfkennis op omzichtige en delicate wijze willen uitbreiden.’³⁵ Over Meewis zegt hij slechts dat die ‘zeer beslagen’ is in ‘de wijsbegeerte’.³⁶ Ook hier dus geen poging om de jonge Krynprjswinnaar als een belangrijke vormvernieuwer op te voeren.

²⁸ E-mail van Wim Meewis aan Kevin Absillis, 27-03-2004.

²⁹ E-mail van Wim Meewis aan Kevin Absillis, 27-03-2004.

³⁰ Wim Meewis, ‘Valkuil’, p. 57.

³¹ Wim Meewis, ‘Valkuil’, p. 60.

³² Wim Meewis, ‘Valkuil’, p. 62.

³³ Wim Meewis, ‘Valkuil’, p. 65.

³⁴ Voor een korte bespreking van dit existentialisme, zie Bart Vervaeck, ‘Vlaams experimenteel proza in de jaren vijftig,’ *Spiegel der Letteren*, 48, 4, 2006, pp. 407-413.

³⁵ Jan Walravens, ‘Introductie voor twee stemmen.’ In: Jan Walravens (red.), *Vijfde kolom. Jong Vlaams proza*. Brussel, Manteau, 1957, pp. 5-8. Het citaat staat op p. 7.

³⁶ Jan Walravens, ‘Introductie voor twee stemmen’, p. 6.

‘Valkuil’ is Meewis’ laatste wapenfeit in dienst van Uitgeverij Manteau. In 1961 verschijnt een nieuw verhaal van zijn hand bij De Bezige Bij. Het is een van de dertien Vlaamse prozateksten die Ivo Michiels bundelde in *Dertien Vlamingen*. Hij selecteerde niet alleen gevestigde auteurs als Herman Teirlinck en Karel Jonckheere maar ook de Grote Twee (Boon en Claus) en een handvol nog niet gevestigde jongeren als Hugo Raes, Chris Yperman en C.C. Krijgelmans. De titel van Meewis’ verhaal is ‘Verderfelijke patrijs’, wat een echo lijkt van ‘verderfelijk paradijs’.³⁷ In vergelijking met ‘Valkuil’ is de tekst abstracter en veel meer gericht op de bespiegeling over het schrijven. Een ik-figuur vertelt hoe zijn tekst ontstaat, als was het een lichaam dat langzaam groeit, of een vrouwenfiguur die wel wil gevat worden in woorden maar zich daar tegelijkertijd tegen verzet. Het beeld van het corpus – tekst én lichaam – wordt letterlijk genomen. In dit verhaal vindt Meewis de abstracte en toch lijfelijke stijl die hij in *Een lichte onrust* ten top zal voeren. Sommige passages uit die roman lijken in ‘Verderfelijke patrijs’ hun eerste versie te vinden. Er wordt hier geen reconstrueerbaar verhaal meer verteld, tenzij dat van het vertellen. Een typisch fragment:

Geloven wij samen in dit nihil, dan eerst wordt het dubbel ontkracht. (De smalste leugen afgelost door de brutaalste.) In deze enkele seconden ademloosheid echter gaat het voorbij de nacht als een schel gefluit, als een alarmsignaal op haar inwerken, aan haar bleekheid merk ik hoe de geluidsgolven haar naderen, beroeren, omringen, overrompelen, pijnlijk weerkaatsen in haar gehoorgang, uiteindelijk wegebben; even tracht ze nog alle elementen samen te voegen: mijn zachtgeronde aanvallen, haar verzet, de gelispelde tekst, de stilte, dit signaal. Alles raapt zij samen, fantaseert wanhopig een verband; vergeefs. Een nieuwe samenhang; nutteloos.³⁸

De afstand tot ‘Valkuil’ is groot: hier is geen plaats meer voor een realistische tijdruimte of voor herkenbare existentiële problemen. De personages (onder meer Claude en P.) blijven schimmen. De tekst wordt een bezwering, ‘een gebedsmolen’³⁹ die formuleringen herneemt en transformeert tot een cadans ontstaat die vooruitloopt op *Het boek alfa* van Michiels, al is de ritmiek van Meewis minder mechanisch. Meewis schrijft minder incanterend dan Claude van de Berge, die in 1968 debuteert met *De ontmoetingen*, maar ook met de poëtiserende, vergeestelijkte en zelfbewuste prozateksten van die auteur vertoont ‘Verderfelijke patrijs’ enige verwantschap.

Tien jaar na ‘Valkuil’ legt Meewis een nieuw manuscript voor aan Manteau, getiteld *Op de brug van Wheatstone*. In zijn brief van 18 september 1967 omschrijft hij de tekst als ‘een soort van geestelijk dagboek over de jaren 1950-1967’. Net als in de brief waarmee hij *Geen scherzo voor de goden* ter publicatie aanbood, voegt hij eraan toe dat gedeelten van het manuscript eerder verschenen in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. Dat gebeurde meer bepaald in 1965.⁴⁰ Naast het dagboek heeft Meewis nog twee boeken in de aanbieding voor Manteau: ‘een dichtbundel’ en ‘een dertigtal bladzijden’ die in het novembernummer van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* verschijnen en die hij ‘weldra hoop[t] te voltooien (vermoedelijke titel: “Een lichte onrust”’).⁴¹

³⁷ Wim Meewis, ‘Verderfelijke patrijs (een fragment).’ In: Ivo Michiels (red.), *Dertien Vlamingen. Proza*. Amsterdam/Antwerpen, Bezige Bij/ Ontwikkeling, 1961, pp. 105-120.

³⁸ Wim Meewis, ‘Verderfelijke patrijs’, p. 109.

³⁹ Wim Meewis, ‘Verderfelijke patrijs’, p. 108, 110

⁴⁰ Wim Meewis, ‘Op de brug van Wheatstone’, *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 18, nr. 5, 1965, pp. 492-503; ‘Op de brug van Wheatstone (II)’, *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 18, nr. 9, 1965, pp. 912-936.

⁴¹ In het februarinummer 1967 van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* verschenen ‘Zes gedichten’ van Meewis (jrg. 20, nr. 2, 1967, pp. 119-125). ‘Een lichte onrust’ verscheen inderdaad in het novembernummer (jrg. 20, nr. 9, 1967, pp. 880-910). Een goed jaar later zou nog een fragment uit *Een lichte onrust* verschijnen: ‘De repetitie’, *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 22, nr. 4, april 1969, pp. 347-365.

Manteau reageert snel en vriendelijk. Op 20 september schrijft ze Meewis: 'Het doet ons goed, weer eens een literair werk van Uw hand onder ogen te krijgen. Uiteraard zullen wij het gaarne en met belangstelling lezen en hopen U binnen afzienbare tijd van onze bevindingen op de hoogte te kunnen brengen.'

Maar een maand later, op 31 oktober, moet Manteau Meewis melden 'dat het ons onmogelijk is Uw werk in een van onze volgende aanbiedingen op te nemen. Onze productie-planning ligt reeds geheel en definitief vast tot en met het najaar 1968 (...). Zulks spijt ons bijzonder, daar sommige beschouwingen interessant en soms verrassend zijn. Per separate post sturen wij U het manuscript terug'. De formulering is erg vriendelijk, maar het retourneren van het manuscript laat er weinig twijfel over bestaan dat de uitgever niet van plan is het boek in latere aanbiedingen op te nemen. De reden daarvoor is te zoeken in twee negatieve rapporten. Ten eerste is er een ongedateerd verslag van Weverbergh, die het onder meer heeft over 'aaneengeschakeld zonder centraal verband' en 'Recept: Willy Roggeman, maar dan zonder diens belezenheid, authenticiteit, persoonlijk inzicht en vooral scherp gestelde formulering'. De tekst mist volgens hem originaliteit: hij lijkt niet alleen op Roggeman, maar vertoont ook 'zelfde cerebraliteit die in Sherzando [bedoeld is *Geen scherzo voor de goden*] reeds opviel'. Bovendien is 'veel ervan voordien gepubliceerd in N.V.T. (zoek de mens)'.

De argumentatie van Weverbergh is louter literair: ze houdt geen rekening met de verkoopbaarheid van de tekst. Dat is wel het geval in het tweede negatieve rapport, gedateerd 12 oktober 1967, maar niet gesigneerd. Waarschijnlijk is het verslag het werk van Oegema van der Wal. Hij noemt de tekst tot twee keer toe 'een moeilijk geval'. Het is 'een slordig manuscript van een intelligente schrijver'. Oegema heeft 'een ogenblik gedacht aan een strenge keuze voor een Maerlant-pocket. Maar wie is die Meeuwis [sic]? Hier gaat het niet alleen om wàt men zegt, maar ook om wie het zegt. De onzin van een Flam of een Weisgerber is onzin, maar de man heeft tenminste naam.' De Maerlantpockets verschenen voor het eerst in 1965 en vormden een reeks van literaire essays, waarin onder meer Hubert Lampo en Paul de Wispelaere publiceerden. Flam en Weisgerber hadden overigens niets met de reeks te maken, wél met het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, waaruit sommige stukken van Meewis' manuscript geplukt waren.

Meewis is geen grote vis in de vijver van Manteau. Hij is zo klein dat hij in Oegema's rapport van naam verandert. Hij zou onzin mogen uitkramen als hij maar wat groter was. Nu dat niet het geval is, zouden zijn teksten niet verkopen:

Maar zelfs zo'n selectie, die zich dan zou beperken tot de literatuur, zal het commercieel niet doen. Dat staat wel vast. De gemiddelde lezer wil een verhaal, een betoog desnoods, geen onsamenhangende min of meer filosofisch gerichte en kunstzinnige oordeelvellingen.

Nee, ik geloof niet dat deze brug naar veel lezer [sic] leidt.

De door Oegema onderstreepte zinnen vloeken met het officiële imago van uitgeverij Manteau als een huis van kwaliteit, gericht op literair niveau en niet op de portemonnee van de gemiddelde lezer. Het cynisme waarmee filosofische en kunstzinnige pretenties hier naar de prullenmand verwezen worden, staat haaks op dat zo moeizaam gecultiveerde imago. Toch zou het overdreven zijn hieruit af te leiden dat Manteau zich voor de afwijzing van Meewis' manuscript uitsluitend of zelfs maar hoofdzakelijk liet leiden door commerciële overwegingen. De twee leesrapporten waren immers ook op het literaire vlak niet lovend.

Blijft het feit dat Oegema, die voor Manteau in de komende decennia een cruciale figuur zou blijven,⁴² een viscerale afkeer lijkt te hebben van niet meteen hapklare literatuur. Als er al moeilijk gedaan moest worden, dan moest dat volgens hem gebeuren door bekende figuren. Nochtans waren er andere uitgevers die daar anders over dachten en die niet zo afkerig waren van filosofische en artistieke egodocumenten. Eind jaren zestig waren ‘cerebrale’ en zelfbewuste dagboeken zelfs redelijk populair. Vooral bij Nijgh & Van Ditmar verscheen in deze tijd een stroom van dergelijke werken, bijvoorbeeld *5 geloofsbrieven* van de Komma-redactie (1967); *De grote schaamlippen. Een dynamische zelfbeschrijving* van Daniël Robberechts (1969) en *Paul-Tegenpaul 1969 – 1970* van Paul de Wispelaere (1970). Het dagboek van Meewis kon niet profiteren van deze mode. Manteaus in 1968 gelanceerde reeks *5de meridiaan* (‘Onder redactionele leiding van J. Weverbergh’) bracht weliswaar werk van dagboekschrijvers als Robberechts en Brouwers, maar het ging dan meestal om fictionele teksten (een grensgeval bij Jeroen Brouwers’ *Groetjes uit Brussel*). Bovendien had hoofdredacteur Weverbergh net een negatief leesrapport over Meewis’ *Op de brug van Wheatstone* geschreven.

Daarvan was Meewis uiteraard niet op de hoogte. Misschien was hij enigszins misleid door Manteaus vriendelijke afwijzing van 31 oktober, toen hij op 3 november schriftelijk vroeg of zijn boek in aanmerking kwam ‘voor de voorjaarsaanbieding 1969’. Manteau antwoordt niet. In een brief van 22 november eist een duidelijk geïrriteerde Meewis opheldering én stelt hij meteen een nieuwe publicatie voor:

Daar ik nog geen antwoord ontving op mijn brief van 3/11/’67, waarin de (m.i. logisch op uw brief van 31/10/67 aansluitende) vraag vervat ligt, betreffende de mogelijkheid “Op de brug van Wheatstone” op te nemen in uw aanbieding-1969, verzoek ik U beleefd, mij mee te delen of het enig nut heeft, U mijn (moeilijk een roman te noemen) prozawerk “Een lichte onrust” toe te zenden. Ten eerste zou ik er, wat dat boek betreft, namelijk wèl bezwaar tegen hebben, dat de, eventuele, uitgave ervan eveneens geconditioneerd zou zijn door de, naar uw zeggen, onherroepelijk vastliggende aanbieding-1968. Ten tweede zou ik het niet prettig vinden, na een leestijd van bijna anderhalve maand (zoals voor “Op de brug...”), te moeten vernemen dat... ook de aanbieding ’69 volzet is. Ten derde weet ik niet eens, of U mij niet definitief heeft afgeschreven als mogelijk auteur van uw fonds, met alle gevolgen vandien, ook in verband met de contractclausule over het optierecht op nog 10 romans...

De brief is getikt, terwijl alle andere brieven van Meewis (behalve die van 3 november) met de hand geschreven waren. De teneur is duidelijk. Meewis wil weten of hij nog iets te verwachten heeft van Manteau. Zij antwoordt twee dagen later, op 24 november, alweer ontwijkend. Ze had niet kunnen reageren op Meewis’ brief van 3 november omdat ze toen nog niet wist ‘hoe onze voor- en naarjaarsaanbieding [sic] 1969’ eruit zou zien. Voorts schrijft ze dat haar uitgeverij zich niet verplicht voelt om *Op de brug van Wheatstone* in een latere aanbieding op te nemen. En dan komt de beslissende zin:

Wij raden u aan, inmiddels toch te proberen een andere uitgever voor dit werk te interesseren, waaruit U inderdaad kunt concluderen dat wij U, bij deze, ontslaan van Uw verplichting

⁴² ‘Oegema was dertien jaar (van 1959 tot zijn pensioen in 1972) lector en beoordelaar van de honderden, honderden manuscripten die per post bij de uitgeverij werden bezorgd, afkomstig van onbekende kriebelaars zowel als van gevestigde Manteau-auteurs.’ (Jeroen Brouwers, *Stoffer & blik*, pp. 73-74)

omschreven in paragraaf 14 van het op 21 november 1953 tussen ons opgemaakte contract betreffende “Geen scherzo voor de Goden”.

De fuik gaat weer open, de vis kan andere waters opzoeken. Je kunt ook zeggen dat die vis (in de ogen van de uitgever) zo mager geworden was, dat hij door de mazen van de fuik kon glippen. Meewis had ongeveer niets gepubliceerd na zijn bekroonde debuut. De investering van 1953-1954 bracht dus niets op. En toch zet Manteau de fuik niet helemaal open. Ze eindigt haar brief als volgt:

Niettemin zouden wij Uw prozawerk “Een lichte onrust” gaarne, zij het geheel vrijblijvend, eens ter lezing ontvangen. Dat wij geen interesse meer zouden hebben voor Uw nieuwste literaire werkzaamheden, is beslist niet juist. Integendeel verheugen wij ons over Uw eventuele come-back en nog meer zou het ons deugd doen als wij dit in ons fonds zouden kunnen opnemen.

Een lichte onrust wordt echter niet in het Fonds Manteau opgenomen. Ik heb ook geen brief gevonden waaruit zou blijken dat Meewis de tekst aan Manteau heeft voorgelegd. Het boek verschijnt in 1970 bij Meulenhoff. Er is geen briefwisseling tussen Manteau en Meewis uit deze periode, maar volgens Meewis heeft hij zijn tekst naar Meulenhoff opgestuurd op advies van ‘Lampo, of De Wispelaere, of Michiels’ of het drietal samen.⁴³ Michiels zal in ieder geval belangrijk geweest zijn, want in een brief van Meulenhoff-directeur Th. A. Sontrop, gericht aan Michiels en gedateerd 22 juli 1969, staat te lezen:

Uw mening over Wim Meeuwis’ [sic] roman ‘Een lichte onrust’ blijkt ook de onze te zijn. We hebben de auteur inmiddels dan ook meegedeeld zijn boek te zullen uitgeven (...). Uiteraard zijn we u erkentelijk voor uw bemiddeling, temeer omdat teksten van deze kwaliteit niet iedere dag bij een uitgever binnenkomen! Over de commerciële mogelijkheden maken we ons weinig illusies, het is ‘haute literatuur’ van het moeilijke soort, maar wél van het soort waarvan de wezenlijk belangstellende lezer moet kunnen kennismaken.

Waar Oegema in opdracht van Manteau de commerciële belangen voorrang geeft op de literaire, blijkt Sontrop de andere weg te kiezen. Hij verkiest in dit geval het symbolische boven het economische kapitaal. Als leveranciers van dat kapitaal vraagt hij (nog steeds volgens dezelfde brief) Ivo Michiels, Mark Insingel en Paul de Wispelaere om ‘een zeer korte karakteristiek van Meeuwis’ [sic] werk voor de flaptekst’. Op 3 februari 1970 bedankt Sontrop Michiels voor de tekst die deze laatste voor Meewis’ omslag heeft geleverd. Wanneer *Een lichte onrust* verschijnt, treft men op het kaft inderdaad teksten aan van de drie door Sontrop aangezochte schrijvers. Voor de verwantschap met Michiels is het interessant de flaptekst te citeren die hij voor *Een lichte onrust* schreef:

Misschien is dit een der wonderen van de nieuwe literatuur waartoe ‘Een lichte onrust’ van Wim Meewis ondubbelzinnig moet gerekend worden: dat zij de lezer van meet af verheft op het niveau van de schrijver. De creatieve acta van het taal-scheppen (schrijven) vindt een parallel in de creatieve acta van het taal-ervaren (lezen): een spel met gelijke kansen van zoeken, exploreren en verwonderen, van afbraak en opbouw, van weten en nog-niet-weten, van verzwijgen en onthullen,

⁴³ E-mail van Wim Meewis aan Kevin Absillis, 04-04-2004.

van taal-splijten en taal-dichten. Het proces kortom van de ruwe materie die vorm wordt en van de vorm die reeds zelfstandig leven is. Om zo, ook al lezend, te ontdekken dat een literaire tekst iets anders is dan een mededeling.

Deze omschrijving kan men zonder meer toepassen op *Het boek alfa* van Michiels zelf. Misschien nog belangrijker voor de positionering van Meewis, is dat het vernieuwende aspect van zijn boek dit keer wél onderstreept wordt. Manteaus flaptekst voor *Geen scherzo voor de goden* wou de roman in de eerste plaats voorstellen als niet-afwijkend proza, terwijl Meulenhoffs tekst vooral het nieuwe van Meewis belicht. Dat gebeurt ook in de teksten van De Wispelaere en Insingel. De eerste ontwerpt zelfs een nieuwe term, ‘sub-realisme’, voor Meewis’ variant van ‘de moderne literatuur’. De tweede volstaat met één zin: ‘Bepaald voor de levende literatuur van vandaag geloof ik dat dit boek zal gaan meetellen.’ Interessant aan de flap van *Een lichte onrust* is tot slot ook de voorstelling van de auteur: ‘Wim Meewis (1926, Antwerpen) debuteerde met *Geen scherzo voor de goden* (1954) dat bekroond werd met de Leo J. Krijnprijs [sic], als derde in de reeks na L.-P. Boon en Hugo Claus.’ Op dit vlak lijkt Meewis’ nieuwe uitgever wel dezelfde strategie te volgen als zijn oude: Meewis moet gelanceerd worden als de derde Vlaamse Reus na Boon en Claus.

Lampo, Michiels en De Wispelaere zetelden in de redactie van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, dat al meerdere bijdragen van Meewis had gepubliceerd en dat uitgegeven werd door Ontwikkeling. Eind 1970 wordt Meewis zelf redactielid, en dat zal hij blijven tot het tijdschrift in 1983 ter ziele gaat.⁴⁴ Niet alleen via die weg kende Meewis hen. Hubert Lampo was een jeugdvriend. Hij introduceerde Meewis in 1952 bij Uitgeverij Ontwikkeling en de daar ondergebrachte *Volksgazet*. Op die krant bleef Meewis werken ‘tot aan het failliet in 1978’.⁴⁵ Daar ontmoette hij ook Michiels, die in de jaren zestig een van de belangrijkste prozavernieuwers zou worden.

Meewis, Manteau en de literaire vernieuwing in de jaren vijftig

Het is in de Vlaamse literatuurgeschiedenis gangbaar de jaren vijftig te zien als het redelijk rustige begin van het literaire experiment dat in de jaren zestig zal uitbarsten. Ik heb die opvatting genuanceerd in het essay ‘Vlaams experimenteel proza in de jaren vijftig’. In dat stuk heb ik ook geprobeerd de beginnende prozavernieuwing in kaart te brengen aan de hand van Walravens’ hierboven geciteerde uitspraak dat de vernieuwing gericht was op een uitbreiding van het bewustzijn. Ik heb die uitbreiding in twee richtingen geïnventariseerd.

Ten eerste kan het onderbewuste in het proza ondergebracht worden. Dat gebeurt in existentialistische romans, vooral wanneer die de ervaring van walg en leegte beschrijven op een haast surrealistische manier. Hoe meer surrealisme, hoe groter het technische experiment en hoe groter de literair-technische import, in dit geval van de poëzie. In dit verband besprak ik het werk van zes schrijvers: Bert van Aerschot, Maurice D’Haese, Hugo Raes, Paul Snoek, Gust Gils en Marcel Wauters. Van links

⁴⁴ In zijn bespreking van *Een lichte onrust* voor *Het Laatste Nieuws* vermeldt Willem M. Roggeman op 14 januari 1971: ‘Deze roman verscheen in afleveringen in het N.V.T. waarvan Wim Meewis pas redactielid is geworden.’ Meewis verschijnt voor het eerst als lid van de redactieraad in nummer 9 van de 23ste jaargang (1970). In 1971 publiceerde Meewis ‘Mutaties’, een (taal)filosofische tekst in negen hoofdstukken (*Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jrg. 24, nr. 6, pp. 521-532). Het jaar daarop verschenen van zijn hand maar liefst drie bijdragen: ‘Zes gedichten’ (jrg. 25, nr. 2, februari 1972, pp. 130-138); ‘Reflex[jief]’ (jrg. 25, nr. 2, februari 1972, pp. 207-208) en ‘Heksenwaag’ (jrg. 25, nr. 7, september 1972, pp. 672-675). Meewis bleef dus wel degelijk actief als auteur, ook al verschenen er heel weinig boeken van zijn hand. In de laatste jaargang van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* publiceerde hij ‘Interventies’ (jrg. 36, nr. 3, 1983, pp. 361-367) en ‘Yves Klein en het kernprobleem van de avant-garde’ (jrg. 36, nr. 3, 1983, pp. 451-455).

⁴⁵ E-mail van Wim Meewis aan Kevin Absillis, 04-04-2004.

naar rechts laat deze reeks een dubbele evolutie zien: op inhoudelijk gebied evolueert het van existentialisme naar surrealisme (Wauters is veel surrealistischer dan Van Aerschot); op het vlak van de vorm gaat het van redelijk beperkte ontregeling naar grootschalige experimenten (Van Aerschot is veel traditioneler dan Wauters).

Ten tweede kan het bewuste in het proza uitgebreid worden. In de woorden van Walravens is hier sprake van 'een letterkunde van de geest'.⁴⁶ Van Vlierden omschrijft deze zogenaamd cerebrale literatuur als een 'hyperbewuste beleving van het schrijverschap zelf'.⁴⁷ De roman krijgt een hoge mate van zelfbewustzijn: hij vertelt over het vertellen, of hij importeert de vergeestelijking, de abstrahering en de bewustzijnstechnieken van andere genres, zoals het essay. In dit kader past het werk van Bernard Kemp, Wim Meewis en Ivo Michiels. Ook hier laat de namenreeks een evolutie zien: op inhoudelijk vlak beperkt de metafictie zich bij Kemp vaak tot een bespiegeling over het vertellen en de literatuur, terwijl ze bij Meewis ook de andere kunsten aanraken en bij Michiels zoveel mogelijk artistieke vormen omarmen tot iets wat een syntheseroman genoemd kan worden. Kemps werk uit de jaren vijftig zou ik bewustzijnsromans noemen. *Geen scherzo voor de goden* staat tussen de twee in. Op het vlak van de vorm zijn de experimenten van Kemp beperkter dan die van Michiels. Die laatste importeert technieken uit andere domeinen als het essay, de poëzie en film. Meewis doet dat ook ten dele in *Geen scherzo voor de goden*, dat door de kritiek niet toevallig als een muzikale roman werd omschreven, maar hij gaat daarin minder ver dan Michiels deed in *Journal brut: Ikjes sprokkel* (1958) en *Albisola Mare, Savona* (1959).

Geen scherzo voor de goden kan binnen dit kader gelezen worden als een bewustzijnsroman die weliswaar neigt naar een synthese met andere kunstvormen, maar die het experiment toch hoofdzakelijk beperkt tot een spel met de literaire prozatechniek van het vertellen. Er is een zekere poëtisering, maar die neemt zelden of nooit de vorm aan van formele, klankassociatieve ritmische spelletjes die zo typisch zijn voor het werk van Ivo Michiels in de jaren zestig. Het lyrische gehalte van Meewis' roman zit niet zozeer in een spel met de materialiteit van de taal (klank, ritme), als wel in een lyrische suggestiviteit die het proza muzikale vleugels wil geven.

Dat sluit uiteraard aan bij het artistieke milieu waarin het verhaal gesitueerd is. De hoofdfiguur, Christiaan De Bont, is een violist, wiens verhaal meerstemmig wordt verteld.⁴⁸ Op het hoogste verhaalniveau staat de extradiëgetische verteller, die onzichtbaar blijft en nooit over zichzelf praat. Christiaan houdt een dagboek bij, en komt in die fragmenten als intradiëgetische ik-verteller aan het woord. Op dat moment vertelt hij retrospectief: een dagboek wordt immers vanuit de terugblik geschreven. Het verschil tussen extra- en intradiëgetische tekstgedeelten is makkelijk te maken, want boven elke dagboek staat een datum. Een ontregelend experiment is de roman op dit vlak alvast niet.

Er is nog een derde stem, en ook een derde persoonsvorm. Naast de extradiëgetische hij-vorm en de intradiëgetische ik-vorm, verschijnt in één hoofdstuk een simultane vertelling in de je-vorm. Dit hoofdstuk ziet Meewis terecht als een van de vernieuwende gedeelten uit zijn roman: 'Ik vond later wel dat ik in "Geen scherzo..." enkele nieuwe dingen (inhoudelijk en/of vormelijk, in de aard van p.121 e.v.) had gedaan'.⁴⁹ De je-fragmenten worden cursief gedrukt en onderbreken af en toe de hoogste verhaallijn. Ook hier weer blijft de grens tussen de verschillende stemmen duidelijk. Het verhaal laat op dat moment zien

⁴⁶ Jan Walravens, 'Nood'. *De Vlaamse Gids*, jrg. 31, nr. 7, 1947, pp. 407-411, citaat p. 409.

⁴⁷ B. F. van Vlierden, 'Het experiment in de Vlaamse roman'. *Dietsche Warande en Belfort*, jrg. 109, nr. 1, 1964, pp. 94-106, citaat p. 103.

⁴⁸ De drie alinea's die hier volgen zijn ontleend aan Bart Vervaeck, 'Vlaams experimenteel proza in de jaren vijftig', pp. 418-420.

⁴⁹ E-mail Wim Meewis aan Kevin Absillis, 04-04-2004.

hoe Louis, de neef van Christiaan, het pension binnenkomt en vertelt dat zijn vrouw Suzanna gestorven is in het kraambed. Terwijl Christiaan luistert duiken de simultaan vertelde fragmenten op. Ze leveren kritisch commentaar op de zogenaamd artistieke maar tevens onverschillige aard van Christiaan. Wie deze cursieve fragmenten vertelt, is onduidelijk. Misschien is Christiaan hier aan het woord en praat hij – in een innerlijke dialoog – tegen zichzelf in de je-vorm. Maar het is evenzeer mogelijk dat de extradiëgetische verteller hier het woord neemt en zijn afkeuring laat blijken, terwijl hij in de rest van het verhaal volstrekt neutraal de gedachten en gevoelens van zijn hoofdfiguur weergeeft. In de hij-vorm zou hij dan een consonante verteller zijn, in de je-vorm een dissonante.

Deze formele dubbelzinnigheid op het vlak van de vertelinstantie, weerspiegelt de inhoudelijke tegenstellingen die het hoofdthema van de roman vormen. Christiaan is een lyrisch artiest die zich wil laten meeslepen op de stroom van de muziek, maar evengoed is hij een dwangmatige denker die zich verliest in allerlei abstracte hersenspinsels. Wat spottend noemt zijn vriend Flor Morren hem een van die 'lyrische verstandsmensen' en 'muzikale rationalisten'.⁵⁰ De dubbelzinnige verhoudingen tussen de personages en de eindeloze spiralen van gedachten en gevoelens worden in de roman weergegeven door een afwisseling in de focalisatie. Christiaan is de centrale focalisator van de roman. Soms is ook zijn zus Magda het centrum van waarneming, soms Flor Morren. Ondanks deze afwisselingen in de focalisatie, is de roman op dat vlak niet bepaald grensverleggend te noemen. Er zijn geen abrupte overgangen: de grenzen tussen de focaliserende personages worden mooi gerespecteerd, net zoals de grenzen tussen de vormen van waarneming. Een witregel markeert de overgang van focalisator A naar B, en van waarneming C naar D, bijvoorbeeld van werkelijkheid naar droom.

Het centrale conflict tussen hart en geest wordt weerspiegeld in de stijl van Meewis, die abstract filosofisch én concreet lyrisch is. Aan de ene kant bevat de roman heel wat abstraherende analyses. De menselijke aard, de macht en onmacht van de muziek, de ware bronnen van de artistieke schepping – geestelijk uiteraard, Flor spreekt van een 'geestelijke oververzadiging'⁵¹ –, zin en onzin van het schrijven, de band tussen fictie en leven – dit alles wordt nadrukkelijk besproken in deze zelfbewuste metafictionele roman. Tegelijkertijd bevat de roman heel wat lyrische fragmenten, bijvoorbeeld in de uitgebreide, impressionistische beschrijvingen van de stad of in de verheven, poëtiserende beschrijving van de muzikale extase. Uiteindelijk wil de roman twee niet-narratieve systemen importeren, de muziek en de poëzie. Die twee kunstvormen zijn uitingen van wat Christiaan 'mijn eigen lyrisme' noemt en wat Flor minachtend aanduidt als 'elegisch-lyrische bronnen'.⁵² De roman citeert gedichten, onder meer van Rilke en Roland Holst, en probeert muziek, onder meer van César Franck, in woorden te vatten.

Dat Lampo dit proza in verband bracht met Maurice Roelants en Maurice Gilliams, is dan ook perfect te begrijpen. Wil men Meewis echter in verband brengen met de vernieuwers van de jaren vijftig, dan is, zoals gezegd, Michiels de meest voor de hand liggende referentie. Net als Michiels zou Meewis in de jaren zestig evolueren naar teksten waarin de abstractie en het taalspel een steeds grotere rol gaat spelen. Wanneer *Een lichte onrust* verschijnt, schrijft Willem M. Roggeman in *Het Laatste Nieuws* van 14 januari 1971: 'Met "Een lichte onrust" brengt Wim Meewis een bijna zuiver abstracte compositie van absoluut proza, waardoor zijn werkwijze verwantschap vertoont met deze van auteurs als Ivo Michiels, Willy Roggeman en Mark Insingel. Meewis gaat met zijn experiment echter nog verder dan Ivo Michiels doordat in zijn boek een louter literaire werkelijkheid ontstaat. Dit proza verwijst nergens meer naar een buiten-

⁵⁰ Wim Meewis, *Geen scherzo voor de goden*. Brussel, Manteau, 1954, p. 22 resp. p. 23.

⁵¹ Wim Meewis, *Geen scherzo voor de goden*, p. 19.

⁵² Wim Meewis, *Geen scherzo voor de goden*, p. 14 resp. p. 145.

literaire werkelijkheid.’ Misschien is die laatste karakterisering wat te extreem, en misschien is de muzikaliteit en abstractie van Roggeman wilder en complexer dan die van Meewis, maar de aangehaalde auteurs vormen in ieder geval een mooie entourage waarin de latere Meewis, dat wil zeggen: de Meewis zonder Manteau, zich thuis kan voelen. We zouden er ook nog Claude Krijgelmans aan kunnen toevoegen, al is zijn op de taalmaterie gerichte experiment nog veel geavanceerder (en destructiever) dan wat Meewis in *Een lichte onrust* doet.⁵³

Het zou al te eenvoudig zijn de hierboven geschetste entourage te zien als een groep van figuren die Meewis beïnvloed hebben. Wat Meewis doet in de jaren zestig loopt parallel met de vernieuwende literaire tijdsgeest van die periode. Een geest die men niet moet reduceren tot enkele namen. Meewis zelf ziet de innovatie die met *Geen scherzo voor de goden* begon, niet als een onderdeel van een algemene tendens. Hij ziet zich met andere woorden niet als het kleine broertje van Michiels. Aan Kevin Absillis schrijft hij in een e-mail van 4 april 2004:

‘Tets’ doen met de vorm leek me altijd meer een individuele dan een collectieve onderneming. Ik meen dat de eigenlijke proza-experimenten van Michiels eerst met ‘Het boek Alfa’ (1963) zijn begonnen, zonder dat ik daarmee ook maar iets minder gunstigs b.v. over ‘Journal Brut’ of ander vroeg werk van hem wil zeggen. We zijn vóór 1958 wel eens vluchtig in contact geweest [...]. Onze contacten vanaf ’58 waren, in het kader van Ontwikkeling, echter bijna dagelijks. Dat gold in mindere mate ook voor Claude Krijgelmans, die er eveneens werkte. Datgene wat tot ‘Een lichte onrust’ zou leiden (vanaf ca. 1955), was bij mij gericht op een zo abstract mogelijke schrijfwijze, zodat anekdotes en autobiografische verhaalelementen niet (meer) zouden meespelen [...]. Beïnvloeding zou daarbij alleen maar storend zijn geweest, hoezeer ik de richting die Michiels vanaf de jaren zestig insloeg, ook volgde en bewonderde.

Beïnvloeding of niet, *Een lichte onrust* is in ieder geval veel abstracter en experimenteler dan *Geen scherzo voor de goden*. Dat Manteau dit tweede werk niet op de markt bracht, wijst er nogmaals op dat ze Meewis niet gezien heeft als haar kans om aansluiting te zoeken bij het Vlaamse proza-experiment van de jaren vijftig en zestig. Die aansluiting zocht ze pas aan het eind van de jaren zestig, toen Weverbergh met zijn *5de meridiaan* een reeks opzette waarin experimentators als Enno Develing, Herman J. Claeys, Marcel van Maele en Daniël Robberechts aan bod kwamen.

Dat Manteau in de jaren vijftig niet veel belangstelling had voor de experimenterende jongeren, blijkt ook wanneer we de negen auteurs bekijken die ik in ‘Vlaams experimenteel proza’ behandelde als typische vertegenwoordigers van de prozavernieuwing in die jaren. Slechts één van de negen publiceerde bij Manteau: Wim Meewis. Bert van Aerschot zat bij Bruna, Maurice D’Haese bij De Sikkel, Gust Gils bij Heijnis, Bernard Kemp bij Desclée De Brouwer, Ivo Michiels en Marcel Wauters vonden onderdak bij Ontwikkeling, Hugo Raes en Paul Snoek bij De Bezige Bij.⁵⁴ Eén op negen is geen indrukwekkende score.

⁵³ Zie Bart Vervaeck, ‘Een stroom in een ruïne: Het vroege werk van C.C. Krijgelmans.’ In: Yves T’Sjoen & Ludo Stynen (red.), *Onderstroom: De vergankelijkheid van het schrijverschap. Verkenningen van de Vlaamse literatuur buiten beeld (1952-1968)*. Gent, Academia Press, 2004, pp. 65-76.

⁵⁴ In 1956 verscheen bij Manteau een bundel *Verhalen uit de Stille Zuidzee*, onder redactie van Herman Wouters en Hugo Raes. (Zie nummer 4 in Kevin Absillis (m.m.v. Annelies van Uytsel), *Een kleine uitgeverij van stand*, p. 148.) Jeroen Brouwers schrijft in dit verband: ‘Ook de jeugdige Hugo Raes heeft zij [Angèle Manteau] nog uitgegeven (een in samenwerking met dr. Herman Wouters geschreven bundel *Verhalen uit de Stille Zuidzee*), maar ook Raes heeft de faam die hij een poosje heeft bezeten niet als “Manteau-auteur” verworven.’ (‘De geschiedenis van de Leo J. Krynprijs’, p. 291)

Het wijst erop dat het imago van de uitgeverij die literaire *kwaliteit* als enige norm hanteerde, niet meteen betekende dat die uitgeverij ook literaire *vernieuwing* als cruciale norm hanteerde. Kwaliteit en vernieuwing blijken in Manteaus optiek vaak gescheiden werelden, zeker in de jaren vijftig. Haar ‘grote’ jonge auteurs van die tijd (zoals Jos Vandelloo, Ward Ruyslinck en Hubert Lampo) zochten hun heil niet in drastische literaire vernieuwingen. Misschien was geld ook hier de scheidsgrens: kwaliteit is degelijke literatuur die toch nog toegankelijk en traditioneel genoeg is om te verkopen, terwijl experimenten onverkoopbaar zijn.

Dat Meulenhoff in 1970 *Een lichte onrust* uitgeeft, heeft waarschijnlijk niet alleen iets te maken met een andere literaire opvatting, waarbij kwaliteit en experiment dicht bij elkaar liggen, maar ook met het veranderde literaire klimaat. In de jaren vijftig zijn de experimenten nog redelijk zeldzaam en redelijk ingehouden. In de jaren zestig worden er honderden experimentele romans geschreven en lijkt het publiek dat afwijkende proza normaal te vinden. Die trend zet zich door in de jaren zeventig, zoals mag blijken uit de bloemlezing *Ander proza* die Sybren Polet in 1978 publiceert. Daarin neemt hij ook de Vlaamse romanvernieuwers op: Louis Paul Boon, C.C. Krijgelmans, Ivo Michiels, Willy Roggeman, Mark Insingel, Gust Gils, Daniël Robberechts en Wim Meewis, die laatste met de beginbladzijden uit *Een lichte onrust*. Van de acht door Polet geselecteerde teksten verschenen er twee bij Manteau: *Mijn kleine oorlog* van Boon en *Tegen het personage* van Robberechts. De eerste dateert van voor de jaren vijftig, de tweede van erna – hij verscheen in 1968 in de *5de meridiaan*, een reeks die een late inhaalbeweging lijkt aangezien ze voor het eerst verschijnt op het moment dat het experiment *bon ton* geworden is, in 1968. Ook via Polets bloemlezing wordt dus duidelijk dat Manteaus aanwezigheid in het experimentele proza van de jaren vijftig niet groot en niet nadrukkelijk was.

Ik wil niet beweren dat literaire experimenten per definitie interessant zijn, of dat ze steeds garant staan voor ‘kwaliteit’ (hoe die ook gedefinieerd mag worden). Het enige waarop ik wil wijzen is dat uitgeverij Manteau niet veel experimenteel proza gepubliceerd heeft in de jaren vijftig. En dat *Geen scherzo voor de goden* binnen het vernieuwende proza nog een erg toegankelijke versie was. Ik wil ook niet de indruk wekken dat Meewis door Manteau onheus behandeld zou zijn, of dat zij meesterwerken ongepubliceerd heeft gelaten. Dat is ook niet de indruk die Meewis zelf heeft. Nog in 2004 schrijft hij: ‘Ik heb deze uitgeverij altijd bewonderd voor de durf waarmee ze een aantal belangwekkende en in Vlaanderen niet direct voor de hand liggende publicaties bij de lezer bracht!’⁵⁵

⁵⁵ E-mail van Wim Meewis aan Kevin Absillis, 04-04-2004.