

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a preprint version which may differ from the publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/208946>

Please be advised that this information was generated on 2020-09-09 and may be subject to change.

Actueel-collectieve hoorspelen in het interbellum: de casus Martien Beversluis

Jeroen Dera

Het hoorspel in het interbellum

Literatuur en radio: in de cultuurgeschiedschrijving over het Nederlandse interbellum zijn ze lang niet in relatie tot elkaar besproken. De focus van literatuurgeschiedschrijvers op papieren media, die ik elders heb aangeduid als het ‘papieren brandpunt’ van de academische literatuurstudie (Dera 2017a, 12-16), heeft veel fenomenen aan het licht onttrokken die in het literaire leven tussen 1918 en 1940 een belangrijke brug sloegen tussen de literatuur en haar consumenten. Te denken valt aan boekenhalfuurtjes op de radio, declamaties van literaire teksten, voordrachten van (en over) schrijvers in het lezingencircuit, radio-adaptaties van canonieke werken en publieke herdenkingen van klassiek geworden auteurs. Mede dankzij de recente aandacht voor *middlebrow*-schrijvers en publieksgerichte literatuur in deze periode (Van Boven e.a. 2012; Van Boven e.a. 2017) hebben veel van zulke niet-papieren onderzoeksobjecten zich de laatste jaren over academische belangstelling mogen verheugen. Toch wacht, ook voor het interbellum, nog een aanzienlijke hoeveelheid materiaal op nadere studie. Een belangrijk genre binnen dat onontgonnen gebied is het radiohoorspel.

In haar pionierende proefschrift *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort* (1984), waarin de klemtoon ligt op de jaren zestig, heeft Ineke Bulte voor de jaren twintig en dertig kort aangestipt welke hoorspelen er in Nederland verschenen en welke opvattingen er in die tijd over het genre bestonden. Zij stelt vast dat er na de opkomst van de radio – dat wil zeggen: vanaf 1923 – in eerste instantie weinig hoorspelen voor de microfoon werden gebracht, al was het maar omdat er nauwelijks voorbeelden van bestonden. In die beginjaren van het genre was het hoorspel primair een voorgelezen tekstsoort, die gemodelleerd was naar de toneelpraktijk en waarin weinig geëxperimenteerd werd met geluidseffecten (Bulte 1984, 57). Zo’n vorm van remediëring, waarin binnen een nieuw medium wordt teruggegrepen naar de conventies van media die zich al bewezen hebben, is overigens typerend voor de vroege radiopraktijken in de jaren twintig. Zo waren de eerste literaire recensies bij de Nederlandse omroepen weliswaar speciaal voor de radio geschreven, maar dan wel in het format van een

reguliere boekbespreking. Boekenhalftuurtjes brachten, met andere woorden, hoofdzakelijk ‘voorgelezen recensies’ (vgl. Dera 2017a, 112).

Terwijl hoorspelen in de jaren twintig meestal toneelstukken waren die voor de radiomicrofoon werden opgevoerd, maakte het genre in de vroege jaren dertig een ontwikkeling door. In 1933 bracht de AVRO bijvoorbeeld de serie *Toppen van het verleden*, onder leiding van P.H. van Moerkerken, waarin oorspronkelijk voor de radio geschreven hoorspelen werden uitgezonden. Ook de VARA, de socialistische omroep die in dat jaar de hoorspelauteur S. de Vries jr. in dienst nam, bracht het genre vanaf toen in een stroomversnelling. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat er daarvoor geen oorspronkelijke hoorspelen bestonden. Vanaf 1929 hadden Cornelis de Dood, Maurits Dekker en Martien Beversluis al verschillende spelen voor de VARA geschreven. Andere auteurs die in het interbellum hoorspelen vervaardigden, waren onder meer Broedelet, Willy Corsari, Henriëtte van Eyck, Peggy van Kerckhoven, J.B. Schuil, F. de Sinclair, P.H. Schröder en Luc Willink. De meeste van deze hoorspelschrijvers waren verbonden aan de AVRO, de omroep die in het verzuilde Nederland een neutrale positie nastreefde en zich niet expliciet verbond aan een specifieke ideologie of levensbeschouwing.

Dat het hoorspel gedurende de Nederlandse jaren dertig zo’n populair radiogenre werd, is niet verwonderlijk gezien de cultuurpolitieke achtergrond van het destijds nieuwe medium radio. In 1930 had minister Reymer van Waterstaat een Radioreglement geïstitutionaliseerd, waarin stond vastgelegd dat alle omroepen moesten participeren in een algemeen programma dat uitzendingen verzorgde van ‘ontspannenden, leerzamen, politieken, aesthetischen, ethischen en religieuzen aard’ (vgl. Wijffjes 2012, 62-63). Als esthetische vorm met een ontspannend (en veelal leerzaam) karakter paste het hoorspelgenre uitstekend binnen de lijn die Reymer voor de radio had uitgezet.

Het publieksgerichte karakter van het nieuwe medium, met zijn focus op wat ook wel de ‘gemiddelde luisteraar’ werd genoemd, stond intussen op gespannen voet met een meer experimentele benadering van literaire radio. Elders in Europa – Bulte (1984, 58) wijst bijvoorbeeld op Witold von Hulewicz in Polen – werden artistieke experimenten met het absolute luisterspel uitgevoerd, waarin de focus lag op ‘geluid om het geluid’. Binnen de Nederlandse context is daarvan echter geen sprake. Bulte stelt weliswaar vast dat er in Nederland voorstanders van absolute geluidskunst waren, met het pleidooi van Jules de Leeuwe in *De Vrije Bladen* als treffend voorbeeld, maar men zocht het eigene van het hoorspel vooral ‘in de mogelijkheden en beperkingen die het doen verschillen van toneel’ (Bulte 1984, 59). *Waarom* een meer experimentele benadering van het hoorspel geen opgang op de Nederlandse radio maakte, analyseert Bulte niet. Het is mogelijk dat het imago van de radio daar mede debet

aan was: in de jaren dertig, de tijd dat het hoorspel in Nederland begon te floreren, uitten juist progressieve literatoren en kunstenaars publiekelijk kritiek op de omroepen, die zij gezapig en oppervlakkig vonden, en die de geijkte hiërarchie tussen hoge en lage cultuur onterecht zouden ondergraven (Dera 2017a, 176-179).

In de context van dat publieksgerichte radiobestel, waar meer autonoom georiënteerde auteurs zich nauwelijks mee inlieten, domineerde vanzelfsprekend een hoorspelpoëtica die de klemtoon legde op de relatie tussen kunstenaars en hun publiek. Op formeel niveau betekende dit dat het hoorspel een toegankelijke stijl moest hebben, terwijl de inhoud diende aan te sluiten bij de leefwereld van de algemene luisteraar. Bulte (1984, 60) karakteriseert deze poëtica als ‘actueel-collectief’: het hoorspel behandelde bij voorkeur stof ‘uit de dagen van Nu!’ (om met S. de Vries jr. te spreken) waarin het luisteraarscollectief zich (mede dankzij de toegankelijke vorm) kon herkennen. Het is een model dat Bulte ontleent aan de Duitse hoorspeltheoreticus Hermann Pongs, voor wie het genre bij uitstek geschikt was ‘om de aandacht van de individuele luisteraar te richten op de collectieve problemen, en hem zo op te voeden’ (1984, 10). Zo bezien kent Bulte aan de actueel-collectieve poëtica primair een didactische functie toe.

In die conceptie is de hoorspelauteur naast literair schrijver vooral ook een volksoopvoeder of cultuurbemiddelaar. Intussen blijkt uit recent onderzoek naar culturele volksoopvoeders in het interbellum dat de idealistische gerichtheid op (het individu binnen) de massa in de praktijk voortdurend doorkruist werd door andere belangen (vgl. Keltjens 2018, 225). Publieksgerichte critici op de radio gebruikten hun boekenhalfuurtjes bijvoorbeeld ook om zich te positioneren binnen het literaire veld en om hun eigen metakritische standpunten voor het voetlicht te brengen (Dera 2017a, 129-135). Bovendien kwam de cultuurverheffende en didactisch georiënteerde poëtica van radiomedewerkers in de praktijk niet altijd uit de verf: verschillende boekbesprekers bedienden zich van een taal die waarschijnlijk te ingewikkeld was voor de niet-ingewijde, ‘gemiddelde’ luisteraar – zowel semantisch als syntactisch (2017a, 121-124).

De vraag dringt zich kortom op hoe de actueel-collectieve hoorspelpoëtica, met haar focus op het opvoeden van de ‘massa’, zich heeft gemanifesteerd in concrete hoorspelen uit deze periode. In dit hoofdstuk wil ik dat nader verkennen aan de hand van twee werken van Martien Beversluis (1894-1966). In hoeverre wordt de actueel-collectieve poëtica daarin manifest, en zijn er elementen die minder eenduidig op een luisteraarsmassa gericht zijn? In wat volgt, zal ik eerst Beversluis’ literaire carrière en zijn poëtische uitgangspunten kort belichten. Vervolgens analyseer ik twee van zijn hoorspelen: *Het huisje aan de overweg* (1930) en *De brug die Noord en Zuid vereent* (1936). Daarbij zal ik laten zien dat het actueel-

collectieve basisprofiel van deze teksten in de praktijk doorkruist wordt door verschillende zelfreflexieve en poëtische procedés, die meer van de toehoorder vergen dan een passieve luisterhouding.

De figuur Martien Beversluis

‘Van idealistisch natuurdichter via een heftig beleden socialisme tot nationaalsocialisme, de Germaanse SS en burgemeester in oorlogstijd: het is duidelijk dat de biografie van Martien Beversluis enkele opvallende zwenkingen vertoont.’ Dit schrijft Gillis Dorleijn (2009, 264) in *Kritiek in crisistijd* over de opmerkelijke carrière van Martien Beversluis. Hij begon als dichter in de traditie van de Beweging van Tachtig, met een focus op vormvaste natuurpoëzie. In 1920 debuteerde hij met *Zwerversweelde*, gevolgd door *Verzen* (1922) en *Canzonen* (1923). Contemporaine critici roemden zijn technische beheersing, maar meenden ook dat zijn poëzie leeg was door een gebrek aan inhoudelijke urgentie en doorleefdheid. ‘De woorden schuimden meer dan dat zij iets uitdrukten’, paraphraseert Wim Zaal de oordelen (2005, 70): deze poëzie leed aan ‘valse toonzetting en gebrek aan inhoud gecamoufleerd door luidruchtigheid’ (70).

Eind jaren twintig begon Beversluis, ook in zijn literaire werk, een uitgesproken socialistische koers te varen. Zijn poëzie kreeg een antimilitaristisch karakter en Beversluis groeide uit tot een belangrijke actor binnen het socialistische segment van het literaire veld. De ‘linkse, volksverheffende blik’ die Jan Gielkens (2010, 54) bij hem identificeert kwam Beversluis goed van pas in zijn werk als literair adviseur voor de VARA, waar hij tussen 1929 en 1934 werkzaam was – ook in de hoedanigheid van hoorspelauteur. Vermoedelijk kwam hij via zijn kennis G.J. Zwertbroek, toentertijd secretaris van het bestuur van de VARA, bij de omroep terecht – zijn officiële radiodebuut maakte Beversluis echter bij de AVRO. Voor de VARA maakte Beversluis onder andere een reeks over internationale socialistische poëzie, die aan de basis lag van de bloemlezing *Brandende Woorden uit Duitschland* die de dichter in januari 1934 bij De Boekenvrienden Solidariteit zou bezorgen. Ook verzorgde hij enkele literaire rubrieken in *De Radiogids*, het weekblad van de VARA, maar een lang leven waren die niet beschoren (vgl. Dera 2017b). Hetzelfde gold uiteindelijk voor Beversluis’ carrière bij de omroep. Toen het leden van de Sociaal-Democratische Arbeiderspartij (SDAP) in 1934 verboden werd zich aan te sluiten bij de Internationale Socialistische Anti-Oorlogs Liga (ISAOL) – een club waarvan Beversluis secretaris was – negeerde de dichter dat regime en werd hij door de partij geroyeerd. Ook de VARA zetten hem daarna aan de kant – tot groot

ongenoegen van Beversluis, die met zijn pamflet *Kaarten op tafel!* (1935) vlijmscherp naar zijn voormalige werkgever uithaalde. Hij beweerde onder meer dat de VARA een waardeloos literair beleid voerde, onder meer omdat hij nooit in contact kwam met radioboekbespreker A.M. de Jong (vgl. Dera 2013).

Na de breuk met de VARA en de SDAP kwam Beversluis in communistisch vaarwater terecht, als lid van de Communistische Partij Holland (CPH) en (ironisch genoeg, gezien zijn latere ommezwaai naar extreemrechts) contribuant aan het anti-fascismenummer van *Links richten*. Het ideologische kwartet lijkt nagenoeg compleet als Beversluis in 1937 redacteur wordt van het protestants-christelijke tijdschrift *Elckerlijc* en religieus werk begint te publiceren, onder meer als adviseur van de christelijke uitgeverij Bosch & Keuning. Als mogelijke verklaring voor deze ommezwaai voert Wim Zaal (2005, 80) Beversluis' liefde voor de overtuigd christelijke Jo Verstraete op. Toch is ook de vrome fase van korte duur: tussen 1939 en 1942 verbindt Beversluis zich aan *De Nieuwe Gids*, dat op dat moment in nationaal-socialistische handen is gevallen.

Wie deze opmerkelijke ontwikkeling overziet, moet constateren dat Beversluis een ideologische kameleon was. Zaal geeft een psychologiserende verklaring voor dit gedrag. Hij zet Beversluis neer als een literator die gericht was op expansie en een podium; die 'als poëtische attractie' (2005, 74) door het land wenste te reizen en zich daarom plooidde naar dat segment van het literaire veld waar voor hem een centraal plaatsje te bemachtigen viel. Positie boven partijvastheid, dus. Met die houding plaatste Beversluis zich buiten het literair-historische standaardverhaal. Uit de institutionele analyse van Dorleijn (2009) blijkt dat Beversluis zich al vanaf zijn keuze voor een socialistische koers in een literair-historische margepositie heeft geplaatst. Dat invloedrijke critici als Marsman en Nijhoff zijn werk eind jaren twintig naar de randen van het literaire veld hadden verwezen, maakte de situatie er voor zijn literair-historische positie niet beter op.

Maar wat betekenen al die ideologische zwenkingen voor Beversluis' poëtische opvattingen tijdens het interbellum? Vanzelfsprekend kunnen ook daar discrepanties worden vastgesteld: waar de auteur in zijn socialistische periode nog ter geestelijke verheffing van de arbeider beweerde te schrijven, daar stond zijn literatuuropvatting in zijn *Elckerlijc*-tijd opeens in dienst van God. Met het oog op de hoorspelen die ik zal analyseren, is het intussen relevant te wijzen op een poëtische constante in Beversluis' denken in de jaren dertig en veertig. Het betreft dan zijn uitgesproken anti-elitaire oriëntatie, die hem in zekere zin buiten het literair-historische standaardverhaal heeft geplaatst. Of het nu gaat om zijn socialistische, zijn christelijke of zijn nationaal-socialistische periode: Beversluis verzet zich uitdrukkelijk tegen

louter esthetische dichters, die volgens hem zwelgen in artistiek individualisme en zich bovenal primair wensen te richten op een niche van gelijkstemde connaisseurs (vgl. Dera 2017a, 84-85; Dorleijn 2009, 265; 283).

De band tussen kunst en publiek had voor Beversluis daarom speciale aandacht, zeker als het hoorspelen betrof. In het *Radio Jaarboek 1932* pleitte hij ervoor om als kunstenaar te denken vanuit de noden van de gemiddelde luisteraar, bij hem aangeduid als ‘de massa’: ‘Een groot terrein ligt braak, het eenigste wat noodig is, is dat de kunstenaar de wereld ingaat, de massa leert verstaan, kortom dat hij de luisteraar wordt en daardoor een pionier’ (Beversluis 1932, 220). Evenals cultuurbemiddelaars als P.H. Ritter jr., A.M. de Jong en Cornelis Rijnsdorp stelde Beversluis zich voor dat de massa een trapsgewijze literaire ontwikkeling kon doormaken, zolang de kunstenaar haar een handreiking gaf. Dat betekende dat er voorzichtig moest worden omgegaan met symboliek en experimenteerdrift, immers: ‘De ontwikkeling van het publiek, en vooral zijn meerdere ontwikkeling in het verstaan der lyriek, zal langs geleidelijke, zacht klimmende paden moeten gaan’ (Beversluis 1932, 219). In deze voorstelling van zaken kon het publiek zich dus in intellectueel (en daarmee sociaal-cultureel) opzicht omhoog lezen of luisteren – een cultuurdidactisch model dat door Amy Blair (2012) is aangeduid onder de noemer ‘reading up’. In Beversluis’ geval (maar ook in dat van cultuurbemiddelaars als Ritter en De Jong) was de paradox natuurlijk dat het ‘leren verstaan van de massa’ het fundamentele onderscheid tussen kunstenaar en (massa)publiek – toch zeker op discursief niveau – in stand hield.

Beversluis’ profiel als literator past om verschillende redenen in de actueel-collectieve hoorspelpoëtica. De focus op het collectieve (hetzij in het proletariaat, hetzij in de geloofsgemeenschap, hetzij in het volk) loopt als een rode draad door Beversluis’ ideologische positiebepalingen. Ook zijn anti-elitaire opvattingen en zijn verwerping van individualistische *art pour l’art* brengen hem met een actueel-collectief denkkader in verband. Juist dat maakt zijn werk interessant als *case study* om te analyseren hoe de actueel-collectieve hoorspelpoëtica in de praktijk functioneerde. De twee hoorspelen die ik daartoe in het vervolg van dit hoofdstuk zal bespreken, zijn zoals gezegd *Het huisje aan de overweg* (1930) en *De brug die Noord en Zuid vereent* (1936). Het eerste hoorspel schreef Beversluis voor de VARA, het tweede was zijn inzending voor een declamatoriumwedstrijd die de AVRO eind 1936 uitschreef om de inwijding van haar nieuwe studio luister bij te zetten. Het gaat dus om werk dat bedoeld was voor verschillende omroepen, al is *De brug die Noord en Zuid vereent* zeker geen ‘neutraal’ stuk: het vertoont, zoals ik nog zal laten zien, duidelijke sporen van Beversluis’ christelijke periode. De ideologische verschillen tussen de beide teksten maken eens te meer duidelijk hoe

grillig Beversluis' literaire profiel was, maar ze onderstrepen ook dat de invulling van het actueel-collectieve element van hoorspelen gedurende het interbellum afhankelijk was van de zuil waarin het spel functioneerde.

Het huisje aan de overweg (1930)

Beversluis' *Het huisje aan de overweg* werd door de VARA uitgezonden op woensdag 1 oktober 1930 om 21:15, met als ondertitel 'een dramatisch hoorspel naar het leven'. Men kon dus 's avonds op de bank bij wijze van vrijetijdbesteding naar het spel luisteren, in een opvoering van het Groot Volkstoneel. In 1990 werd het opnieuw door de VARA uitgezonden in de reeks *Ziedaar, dat was de wraak*, onder regie van Ad Löbler. De vijf hoorspelen in deze reeks (naast Beversluis waren Leo van Dijk, Theodor Plievier, Maurits Dekker en H. Wielek vertegenwoordigd) kregen in de jaren dertig elk te maken met censuur door de Radio-Omroep Controle Commissie (ROCC), die in mei 1930 was ingesteld om de ether te zuiveren van uitingen die tegen de goede zeden indruisten of de openbare orde bedreigden (zie hierover Wijfjes 1988). In het geval van *Het huisje van de overweg* werd een opmerking geschrapt van het personage Lammert, die aangaf God te willen zijn om de aarde te verpulveren – een uitspraak waaraan antirevolutionaire christelijke luisteraars volgens de censor aanstoot konden nemen. Gezien zijn latere zwenk naar het fascisme is het ironisch dat uitgerekend Beversluis deze radiocensuur – met haar 'hekwerk' dat de 'socialistische literair adviseur' met 'een moeilijke en haast ondoenlijke taak' opzadelde – in het tijdschrift *Links Richten* onder vuur nam, nota bene in een stuk getiteld 'Het fascisme en de radio' (Beversluis 1933, 192-193).

Beversluis schreef *Het huisje aan de overweg* in opdracht van de Vereeniging van Geheelonthouders onder Nederlandsch Spoor- en Tramwegpersoneel, hetgeen veel verraadt over de strekking ervan. Protagonist Kees Dissel is een spoorwegmedewerker met een drankprobleem die verantwoordelijk is voor het reilen en zeilen rond een spoorwegoverweg. Hij kent zichzelf in de functie veel macht toe ten opzichte van het verkeer dat de overweg moet passeren: 'Als Kees het wil, dan wacht de hele donderse bliksem' (6:32-6:37).¹ Deze verantwoordelijke positie is op het niveau van Beversluis' plot van groot belang. Kees drinkt namelijk te veel en staat geregeld dronken in zijn huisje aan de overweg om het treinverkeer in goede banen te leiden. Als de inspectie hem aanspreekt op zijn drankgebruik en hem een niet mis te verstane waarschuwing geeft, leidt dat tot grote spanningen, ook in Kees' huwelijk. Zijn vrouw Lena moet het bekopen met fysiek geweld en stort haar hart uit bij buurman Lammert,

die als metselaar werkeloos thuis zit. De twee proberen Kees weer op het juiste, onbeschonken pad te krijgen door hem te overtuigen zich aan te sluiten bij een vereniging – uiteraard die van Geheelonthouders onder Nederlandsch Spoor- en Tramwegpersoneel. Als Lammert de dronken Kees opzoekt in zijn huisje aan de overweg om hem te rekruteren, gaat het mis. De twee krijgen ruzie en door Kees' onoplettendheid vindt er een groot ongeluk plaats. De protagonist belandt daarop in de gevangenis, van waaruit hij berouwvolle brieven schrijft aan de inmiddels zwangere Lena. Het slot van het hoorspel spreekt de hoop uit dat het toch weer goedkomt met deze kameraad, die een kort gedicht naar Lena stuurt om uit te drukken dat hij het spoor bijster is geraakt: 'Zie, ze noden in elk leven / wissels, onbeduidend klein / die de jonge levenstreinen / voeren van de rechte lijn' (25:03-25:14). Naar aanleiding van dit gedichtje stelt Lammert dat hij en Lena 'als echte kameraden' (25:22-25:23) zullen waarborgen dat Kees weer op het juiste spoor komt: 'Als een mens zwak is, dan moet een ander een beetje sterker zijn' (25:25-25:28).

Alleen al vanwege die zeer expliciete moraal, die bovendien was gekoppeld aan de contemporaine problematiek van alcoholistisch spoorwegpersoneel, appelleert *Het huisje aan de overweg* uitstekend aan de actueel-collectieve hoorspelpoëtica. Het collectieve element schuilt hier vooral in de ideologische strekking van het spel, met buurman Lammert als voornaamste vertolker. Hoewel hij ten gevolge van de economische crisis werkloos is, blijft deze arbeider vol optimisme en solidariteit. Het belang van het collectief manifesteert zich in Lammerts geval zelfs in een specifiek credo: 'Het gaat niet op alleen te leven voor jezelf. Je bent verantwoordelijk voor mekaar' (13:38-13:42). Om die reden is Lammert een vurig pleitbezorger van het verenigingsideaal: 'Verenigen Helena, dat is het enige voor ons. Met mekaar sterk staan en offeren' (13:49-13:55). In het verzuilde Nederland aan het begin van de jaren dertig is deze nadruk op organisatie en gemeenschap vanzelfsprekend niet voor dovemansoren bedoeld, zeker niet in de context van de socialistische omroep. Via Lammert articuleert Beversluis een cultuurideaal waarin de mens – opgevat als een 'dorstig dier' (15:59-16:00) dat als individu gedoemd is voortdurend in conflicten terecht te komen – via het verenigings- en organisatiewezen los kan komen van zijn individuele dolen en dwalen (in casu Kees' alcoholproblematiek en zijn daarmee samenhangende disfunctioneren als spoorwegbeambte en echtgenoot). Collectieven op het niveau van de gemeenschap, zoals bonden en verenigingen, zijn kortom een remedie tegen de individuele menselijke dorst die uiteindelijk tot strijd leidt. Met die ideologische positiebepaling schurkt Lammert aan tegen Koos Vorrinks cultuursocialisme, dat begin jaren dertig een belangrijke invloed uitoefenende binnen de socialistische zuil en de klemtoon legde op persoonlijkheidsvorming, morele verheffing en culturele opvoeding, om zo tot collectief gedeelde (zelfs universele)

beschavingswaarden van de sociaaldemocratie te komen (vgl. Blockmans 1987). Hoezeer Lammert model staat voor dat cultuursocialisme, blijkt wel uit zijn capaciteit om de moderne burgerlijke verlokkingen te weerstaan waaraan Kees nu juist ten prooi valt: jazz, nicotine en cafés.

Dat ‘moderne’ speelt in *Het huisje aan de overweg* ook op een ander niveau een rol. Beversluis’ representatie van de spoorwegen mag typisch heten voor de eerste decennia van de twintigste eeuw, waarin de moderniteit wordt voorgesteld in termen van razende snelheid en daverend kabaal – niet voor niets vertrokken denkers als Georg Simmel en Walter Benjamin in hun reflecties op de moderniteit vanuit de gedachte dat die vorm kreeg in een geaccelereerde samenleving (vgl. Dodd & Wajcman 2017, 13-24). ‘Alles draaft tegenwoordig’ (5:20-5:21), stelt Kees Dissel al vroeg in het hoorspel, en: ‘Vlug, er komt weer een troep aanrennen, wat hebben ze allemaal háást!’ (5:41-5:47). In zijn dronkenmansobservaties geeft Kees ludieke commentaren op deze moderne conditie van de stadsmens, waarbij Beversluis flauwiteiten niet schuwt. Als er een rouwstoet de overweg passeert, sluit Kees bijvoorbeeld de spoorbomen, waarop hij een grap inlast: ‘Als je dood bent, dan moet je nog op je familie wachten’ (6:18-6:20). Het kabaal van de moderniteit wordt in de heropvoering uit 1990 ook via geluidseffecten van voorbijsnellende treinen verbeeld, waarbij de akoestische potenties van het medium ‘hoorspel’ dus worden benut om de boodschap kracht bij te zetten. Het is aannemelijk dat deze treingeluiden ook in 1930 zijn toegevoegd, want in de receptie van Beversluis’ hoorspel valt te lezen dat de geluidseffecten ‘zeer goed [waren] aangewend’ (Anoniem 1930).

Via het beroep op de moderniteitstopos houdt *Het huisje aan de overweg* bepaalde collectieve ideeën aan het begin van de jaren dertig in stand. Dat geldt zeker ook op ideologisch niveau, met name waar het genderhiërarchieën betreft. Lena is van meet af aan gekoppeld aan emotionaliteit en onderwerping: als slachtoffer van huiselijk geweld is ze geregeld snikkend te horen. Ze wordt ook gerepresenteerd als iemand die niet bij machte is om de situatie op te lossen (‘Ik weet het niet meer, ik weet het niet meer’ (9:53-9:55) en ‘Mijn hele leven is zwart, dat kan toch niet meer zo?’ (10:12-10:15)). Lammert wordt daarentegen voorgesteld als de rationele tegenspeler van Lena. Zeer tekenend voor zijn rationeel superieure positie is dat hij Lena overtroeft als zij de hoop uitspreekt dat Kees zich zal aansluiten bij een organisatie. Lammert zegt daarop dat hij ‘al zo vaak geprobeerd’ (13:17-13:19) heeft Kees op dit punt te overtuigen, waardoor blijkt dat het goede idee van de vrouw al veel eerder bij de man postgevat had. Beversluis zet de oppositie nog sterker aan in de bevoogdende woorden die Lammert vervolgens tot Lena richt: ‘Zie je nou dat het goed is als je kerel toetreedt tot een organisatie? Vroeger waren we het daarover niet eens hè? En nu gaan jullie vrouwen het ook inzien’ (13:20-

13:30).

De actueel-collectieve hoorspelpoëtica manifesteert zich in *Het huisje aan de overweg* kortom thematisch door de moralistische nadruk op een gemeenschapsideaal (gemodelleerd naar de standpunten van het cultuursocialisme), maar ook door variaties op geijkte topoi en ideologische hiërarchieën. Ook qua vorm mikt Beversluis duidelijk op een luisteraarscollectief. Zijn personages uiten zich in toegankelijk, spreektaalig proza (soms met dubbele tong, zoals in Kees' geval), terwijl de akoestische effecten uitstekend passen bij de setting van het hoorspel – in de scènes met Kees zijn veelal voorbijrazende treinen te horen. Beversluis lijkt zich kortom te hebben beroepen op criteria als realisme en herkenbaarheid, terwijl de treingeluiden zoals gezegd ook functioneren binnen het motief van de overrompelende moderniteit.²

Hoewel de actueel-collectieve poëtica in *Het huisje aan de overweg* domineert, speelt Beversluis in dit hoorspel tevens een literair spel met het genre, dat mogelijk verborgen is gebleven voor het literair oningewijde arbeiderspubliek waarop hij zich primair richtte. In de eerste plaats bevat de tekst elementen waarin de auteur zich knipogend bewust toont van de traditie waarin hij werkzaam is. Al in de eerste zinnen omschrijft Kees Dissel zijn werkzaamheden bijvoorbeeld op een wijze die het hoorspel een zelfreflexief karakter geeft: 'Op en neer, op en neer, duizend maal op en neer. [...] Het lijkt wel of ik een toneelknecht ben' (4:38-4:48). De woorden van de protagonist onderstrepen hier de sterke band die begin jaren dertig gevoeld werd tussen het hoorspel en het toneel (vgl. Bulte 1984, 59) en vormen zo gezien een werkinterne genreflectie die voor een goed begrip een bepaalde bekendheid met de traditie veronderstelt. Eenzelfde procedé zien we als Kees de taferelen bij de spoorwegovergang beschrijft alsof hij een podium gadeslaat: 'Hek dicht, tweede toneel, hek recht open' (5:08-5:13).

Zelfreflexief van een heel andere orde is de passage waarin twee beambten Dissels huisje binnenkomen om hem te vertellen dat het uit moet zijn met zijn overmatige drankgebruik (dat vele drinken 'kennen we bij het spoor niet hebben' (7:35-7:36)). De reactie van de spoorwegmedewerker is typerend voor de kleine man die zichzelf ziet als een speelbal van de onbereikbare bureaucratische politiek. Verwijzend naar het financiële lot dat hem wacht als hij zijn leven niet betert, stelt hij: 'Dan krijgen we zeker gratis van het rijk een opkikkertje, hè?' (8:05-8:08). Hierop ontspint zich een gesprek over de ontwikkelingsmogelijkheden van Kees, waarin de cultuurpolitieke klemtoon ligt op de relatie tussen lezen en arbeidersontwikkeling: 'Ga je ontwikkelen, ga lezen! Een kerel als jij kan alle kanten nog uit' (8:38-8:42). Met die visie begeven de beambten zich op het werkterrein van de typische cultuurbemiddelaars uit het interbellum, die de culturele ontwikkeling van 'de gewone mens' voorstelden als een

trapsgewijs proces waarbij (door een bevoegde autoriteit begeleide) cultuurconsumptie leidde tot een hoger niveau van civilisatie (vgl. Dera 2017a, 67-68). Kees toont zich echter slechts matig ontvankelijk voor een dergelijk project, omdat zijn harde werken overdag hem ervan weerhoudt om zich 's avonds nog in te spannen voor een boek. Liever luistert hij naar de radio, deelt hij de beambten mee. Die zeggen hem daarop: 'Nou, daar ken je anders genoeg van opsteken. Dat is beter dan in de kroeg zitten' (8:53-8:57). Met die opmerking legitimeert Beversluis, nota bene in een hoorspel, de praktijk van het luisteren naar hoorspelen. Hij positioneert *Het huisje aan de overweg* via de interventie van de beambten als een tekst die aansluit bij het emancipatoire oogmerk van de radio en onderstreept daarmee en passant zijn eigen volksverheffende poëtica. Intussen houdt hij de vigerende culturele hiërarchieën vakkundig in stand: de radio (en dus het hoorspel) is in cultureel opzicht weliswaar minder waardevol dan het gedrukte (literaire) woord, maar heeft een verheffende werking vergeleken bij het uitgaansleven waaraan Kees Dissel zich te pas en te onpas overgeeft.

In zulke zelfreflexieve passages laat Beversluis de actueel-collectieve poëtica enigszins los door te markeren dat *Het huisje aan de overweg* evengoed een literair product is dat binnen een bepaalde (hoorspel)traditie tot stand komt. Aan het slot van het spel boort de auteur bovendien een meer symbolische laag aan, die een metaforisch bewustzijn bij de (geïntendeerde arbeiders)luisteraar veronderstelt. Lammert staat daar stil bij het 'lege huis' (2:55) van Lena en Kees, die inmiddels in de gevangenis verblijft: 'Je kunt de barsten nou goed zien hè, nou de portretten van de wand zijn?' (23:48-23:51). Het is een metaforische passage waarin Beversluis een beeldtaal ontwerpt om de thematiek van zijn hoorspel mee uit te drukken. De barsten in de muren van het huis symboliseren daarin de teloorgegangene gemeenschap, die met Kees' gevangenschap uit het huis is verdwenen. Lammert, op zijn beurt, markeert zijn functie in die gemeenschap door zijn publieke professie te betrekken op de privésituatie van Lena en Kees: 'De barst voegen, daar ben ik voor Lena. [...] En muren optrekken, van kleine stenen, van allemaal kleine dingen, tot het een muur wordt waar je zelf voor staat. Alles aan mekaar voegen tot je jezelf inmetselt en de muren op je zullen vallen' (24:10-24:31). In die woorden presenteert Lammert zichzelf als de ultieme stichter van gemeenschap; als een bouwer van orde die uiteindelijk wegvalt in het bouwsel dat hij gestut heeft: de collectieve structuur gaat voor hem boven de individuele mens, ondanks de zelfdestructie die ermee gepaard gaat. Die boodschap heeft Beversluis via Lammert herhaaldelijk expliciet gemarkeerd ('Het gaat niet op alleen te leven voor jezelf' (13:38-13:40)), maar hier zoekt hij tevens naar een meer literaire uitdrukking van zijn actueel-collectieve boodschap.

Het huisje aan de overweg laat zich kortom analyseren als een hoorspel met verschillende ingrediënten van een actueel-collectieve poëtica: een expliciete moraal, een nadruk op collectieve waarden en gemeenschap, een duidelijke aansluiting bij contemporaine topoi, ideologieën en hiërarchieën – en dat alles verpakt in een bevattelijke vorm. Toch blijkt dat dit hoorspel niet sec op de massa is gericht, maar ook op zelfreflexieve wijze een positie inneemt binnen de contemporaine hoorspeltraditie en een meer impliciete literaire verwoording zoekt voor de expliciete boodschap die het uitdraagt. Het is mogelijk deze gegevens te duiden vanuit Beversluis' poëtica als cultuurbemiddelaar: door zijn actueel-collectieve boodschap onder meer met zelfreflexieve, literaire middelen uit te drukken, kan hij het volk verheffen via de literatuur – nota bene het genre waarin hij het wil initiëren. De complexiteit is intussen dat de gehanteerde procedés een zekere bekendheid met de literaire traditie veronderstellen en mogelijk aan de gemiddelde luisteraar voorbij zijn gegaan.

De brug die Noord en Zuid vereent (1936)

Anders dan in *Het huisje aan de overweg* domineert in *De brug die Noord en Zuid vereent* een lyrische taalbehandeling. Beversluis schreef het spel zoals gezegd als inzending voor de literaire wedstrijd die de AVRO eind 1936 organiseerde ter gelegenheid van de inwijding van haar nieuwe studio. Specifiek vroeg de AVRO om een declamatorium van epische, lyrische of dramatische aard. Het dichtstuk moest geschreven zijn voor soli, spreekkoren, zangkoor en orkest, en er moest 'een onderwerp uit deze tijd' centraal staan (Beversluis 1937, 30). Om het nodige symbolische kapitaal voor de wedstrijd te vergaren, nodigde de omroep een aantal gereputeerde dichters uit om een declamatorium in te zenden, onder wie P.C. Boutens, Martinus Nijhoff en J. Werumeus Buning. Ook werd een jury ingesteld waarin de nodige coryfeeën zetelden: Anthonie Donker, Kommer Kleijn, Anton van Duinkerken, Eduard Verkade, Abraham van der Vies en P.H. Ritter jr.. Er zonden uiteindelijk 23 auteurs een tekst in – onder hen waarschijnlijk geen Nijhoff (vgl. Van Herpen 1985).

Beversluis zond zijn declamatorium in onder de naam 'Die Noord en Zuid vereent' – de titel *De brug die Noord en Zuid vereent* zou uiteindelijk prijken op de gepubliceerde versie van het spel, dat in 1937 onder Beversluis' eigen literair adviseurschap verscheen bij Bosch & Keuning. De jury was onder de indruk van het dichtstuk, want Beversluis schopte het tot de shortlist van vijf werken. Uiteindelijk ging Jan Engelman er met zijn declamatorium *De dijk* met de winst vandoor, maar Beversluis kon wel lovende woorden van de eminente jury in zijn

zak steken. Die prees, anders dan de auteur van zijn critici gewend was, de ‘blijde krachtige toon’ van het werk, alsmede de ‘zuiverheid van stemming en impressie’ (Beverluis 1937, 31). Ook tekende ze aan dat ‘Die Noord en Zuid vereent’ boeiend was ‘door zijn levendigheid en krachtige verbeelding’, en slaagde het erin ‘de beste eigenschappen van het Nederlandsche volk in vredelievende arbeid’ te vangen (31). Het enthousiasme van de jury vertaalde zich in daadwerkelijke opvoeringen van het declamatorium bij de AVRO: Beverluis’ dichtstuk werd uitgezonden op 7 augustus 1939. Een heropvoering vond plaats op 14 september 1942 – ten tijde van de Duitse bezetting, dus, waarin Beverluis als gezegd in nationaalsocialistisch vaarwater was terechtgekomen en zijn radiocontacten kon blijven aanwenden.

Omdat *De brug die Noord en Zuid vereent* in paratekstuele zin geen hoorspel is, is binnen het bestek van dit boek een korte genrereflectie op haar plaats. In het licht van Lars Bernaerts’ bespiegelingen over het genre kan ook het declamatorium als een representant van het hoorspel worden opgevat. Bernaerts (2017) begrijpt het hoorspel immers in termen van multimodaliteit en genrehybriditeit, twee concepten die zich probleemloos op *De brug die Noord en Zuid vereent* laten toepassen. Een ‘multimodaal declamatorium’, ten eerste, is haast een pleonasme, omdat het een dichtstuk betreft dat bij de voordracht wordt begeleid en afgewisseld door muziek en/of zang. De genrehybriditeit, ten tweede, is vervat in de opdracht van de AVRO (episch, lyrisch of dramatisch), maar ook in Beverluis’ keuze om zijn dichtstuk een narratief karakter te geven. Ook de institutionele dimensie van dit specifieke declamatorium biedt overigens argumenten voor de bepaling als hoorspel: het stuk is speciaal geschreven voor de radio, meer in het bijzonder zelfs ter gelegenheid van de opening van een nieuwe AVRO-studio die vooral voor hoorspelproducties bestemd was.

De brug uit de titel van Beverluis’ stuk verwijst naar de brug over het Hollandsch Diep (in de volksmond ook wel ‘Moerdijk’ genoemd) die op 12 december 1936 officieel geopend werd. De brug was (en is) bestemd voor autoverkeer, dat nu snel tussen de provincies Zuid-Holland en Noord-Brabant kon reizen. Met zijn keuze om juist over deze brug te schrijven begaf Beverluis zich op het terrein van de vaderlandse geschiedenis, gezien de gevleugelde uitdrukking ‘boven en beneden de Moerdijk’ die was ontstaan nadat L.C. Luzac in 1829 het dorp Moerdijk had gebruikt om de politieke scheidslijnen in het toenmalige Koninkrijk der Nederlanden aan te geven. Het ‘verenigen’ waar Beverluis in zijn titel over spreekt, heeft dus betrekking op het opheffen van verschillen (en geschillen) in het Nederland van zijn tijd. Niet voor niets geeft hij in zijn declamatorium het woord aan ‘De Nederlandsche Maagd’, die voor één verenigd Nederland staat. Opmerkelijk is intussen dat *De brug die Noord en Zuid vereent*, zoals ik later nog zal bespreken, uitdrukkelijk een protestants-christelijk wereldbeeld

articuleert, conform de periode waarin Beversluis' leven in 1936 terechtgekomen was. Het onderscheid tussen 'Noord' en 'Zuid' heeft echter ook een levensbeschouwelijk aspect, met het noorden als bakermat van het protestantisme en het zuiden als vertegenwoordiger van het rooms-katholicisme. Of die twee stromingen binnen het christendom door de bouw van de brug ook 'vereend' worden, wordt in Beversluis' declamatorium niet helder.

In *De brug die Noord en Zuid vereent* voert Beversluis een keur aan personages op die gezamenlijk vertellen hoe de Moerdijkbrug ontstaan is – van politiek besluit tot daadwerkelijke bouw. Het gaat om onder anderen een staatsman, een koopman, een ingenieur, twee arbeiders, een opzichter, stemmen uit het volk en zelfs 'de stem der historie'. Beversluis streeft kortom een polyperspectivische belichting van de Moerdijkbrug na, die echter één centrale strekking heeft: de verdeeldheid 'in strijd en wil en waan' (Beversluis 1937, 28) die Nederland eeuwen in haar greep gehouden heeft, wordt door de brug doorbroken ('Wij stonden eens verbannen, / een elk in zijne wijk. / Er staat een brug gespannen / al over den Moerdijk' (28)). Hier klinkt de typische stem van de (toen nog) pacifist Beversluis, die in de protestants-christelijke fase van zijn leven vanzelfsprekend God opvoerde als de drijvende kracht achter de brug (en dus de verzoening).

Evenals *Het huisje aan de overweg* kent het declamatorium van meet af aan actueel-collectieve elementen. Het opent met De Nederlandsche Maagd, die aangeeft dat Nederland – 'molenbekruist' als het is met al zijn dijken en velden – op het eerste gezicht niet overkomt als een machtig koninkrijk. In het land heerst echter een 'geestkracht' die, 'streng en geducht', 'land [liet] óprijzen en [...] bruggen [deed] haam'ren' (Beversluis 1937, 7). De Nederlandse identiteit (of: collectieve geestkracht) waarin Beversluis' geïntendeerde luisteraars zich dienden te herkennen wordt dus beschreven in termen van controle over het water en het land – een topos in de verbeelding van het Nederlandschap (vgl. Pleij 2014). Beversluis onderstreept de kracht van die topos door het koor de lof te laten zingen over het Nederlandse volk 'in dit zoo ned'rig land': 'Waar nood en onrust over joeg, / winds stormtroepen hieven het mes, / waar de Noordzee woedde en wonden sloeg, / stonden wij niet op de bres?' (Beversluis 1937, 8).

De Moerdijkbrug vormt in het kader van die collectieve geestkracht een nieuwe stap in de controle over het landschap en de natuur. De hoogdravende 'stem der historie' wijst er immers op dat de bewoners rond het Hollandsch Diep het water niet altijd onder controle hebben gehad. Ze zegt tegen De Nederlandsche Maagd: 'Mijn Vrouwe, wilt aanhoren / hoe Sinte Elisabeth / met vloedgolf had haar sporen / diep in dit land gezet' (Beversluis 1937, 9). Hier wordt gerefereerd aan de Sint Elisabethsvloed uit 1421, die grote schade aanrichtte in de graafschappen Zeeland en Holland en aan de basis stond voor de landschappelijke

veranderingen rond Dordrecht waar de Moerdijkbrug eeuwen later uit voortvloeide. Met de verwijzing naar deze ramp beoogt Beversluis zijn luisteraars duidelijk te maken dat de bouw van de brug een historische gebeurtenis is die een einde maakt aan de vele eeuwen waarin mensen ‘op vlotten en schepen / der golven onveilige ruggen’ (1937, 11) moesten trotseren. De actuele gebeurtenis werd kortom gepresenteerd als een doorbraak in het collectieve gevecht tegen het water.

Interessant is dat Beversluis dat succesverhaal laat ontkiemen in de Nederlandse politiek. Stelde hij die in *Het huisje aan de overweg* via Kees Dissel nog voor als een systeem van arbeidersuitbuiting, in *De brug die Noord en Zuid vereent* staat een staatsman aan de wieg van het grootse project. De politicus wordt hier gerepresenteerd als iemand die door zijn toegang tot de schatkist (waaruit ‘voor den bouw ruim / tien miljoen zijn uitgelezen’ (Beversluis 1937, 12)) het land verder weet te helpen. Een van de koren zingt zelfs expliciet de lof ‘voor d’eerste vastberaden stap / der hooggelaarsde koopmanschap’ (15). Dat verschil in representatie tussen de beide hoorspelen is tekenend voor de ideologische zwenkingen in Beversluis’ schrijverschap. Was hij in zijn socialistische jaren, als lid van de oppositiepartij SDAP, nog fel gekant tegen het regeringsbeleid; in zijn christelijke periode kwam het kabinet van de antirevolutionaire Hendrikus Colijn er al beter vanaf.

Beversluis’ lofzang op de staatsman onderstreept, vanwege het nationalistische karakter ervan, het actueel-collectieve karakter van *De brug die Noord en Zuid vereent*. Intussen zien we ook in dit stuk elementen die zich moeilijker met die hoorspelpoëtica laten vereenzelvigen. Opvallend is met name de rol van de ingenieur, ‘de stem / der denkers en der teekenaars’ (Beversluis 1937, 16) die door de Nederlandsche Maagd wordt uitgenodigd te reflecteren op het constructieproces van de brug. De woorden van de ingenieur luiden als volgt:

Moge U geen verbazinge,
ontstellen, Eedle Vrouwe,
als geen, noch ik, d’inblazinge
kan duiden of beschouwen.
Immers denkvorm vóór ’t besluit
is raadselig voor allen,
als op de nauw doorzichtb’re ruit
een bloem springt uit kristallen.
Het zwaarst is van uit dezen stip
bij ’t eerste stell’ en stallen

der lijnen op 't papier..... 't begrip;
't is slecht of wél gevallen.
Van God alleen gegeven is
't Idee en het Genie.
Wat daarna te bestreven is,
leidt Moed en Energie. (Beverluis 1937: 16)

De ingenieur schrijft het ontwerp van de brug uiteindelijk toe aan God – de ontwerper ontleent diens idee aan een klassieke vorm van inspiratie ('d'inblazinge'). Zoals onverwacht en onvoorspelbaar een ijsbloem op een ruit kan verschijnen, zo heeft ook de ongrijpbare denkvorm van de brug zich aan de ingenieur geopenbaard. In beginsel maakt dat de maker van de Moerdijkbrug – met haar 'negen pijlers van graniet' (1937, 17) – tot een meester, want dat is iemand 'die vindingrijk / 't onmogelijke heeft doorbroken' (17). De ultieme Schepper van het bouwwerk draagt echter niets minder dan de hoofdletter S.

In het bovenstaande citaat concretiseert Beverluis intussen nog niet dat de ingenieur over de brug spreekt. Eerder spreekt hij over scheppen en creëren in de algemene zin. De woorden van de ingenieur krijgen daardoor een ambigue strekking: ze slaan niet alleen op de bouw van de brug, maar impliciet ook op het vervaardigen van een literair kunstwerk – meer specifiek: een kunstwerk zoals *De brug die Noord en Zuid vereent*. Via de ingenieur bouwt Beverluis kortom een zelfreflexief element in het declamatorium in, waarin hij de kern verwoordt van een protestants-christelijk gestoelde poëtica: God is de ultieme eigenaar van het literaire werk; de esthetische vormen van de individuele kunstenaar zijn uiteindelijk door God gegeven.³ Het is een opvatting die ook door het koor wordt bekrachtigd: 'Wij kunnen bouwen, buigen met / gedachten en materie, / maar 't vormen, buiten wicht en wet / in 't hart, dat is mysterie' (Beverluis 1937, 17-18).

Met deze reflectie op het literaire maakproces markeert Beverluis zichzelf als lid van het collectief: hij plaatst zijn (creatieve) individualiteit immers onder de macht van God. Toch staat een passage als deze op gespannen voet met de actueel-collectieve poëtica als middel tot didactische volksverheffing. De abstractie en het impliciete karakter van dit soort passages doet namelijk een groot beroep op de literaire competenties van het luisterend publiek. Iets soortgelijks gebeurt in het tekstdeel waarin de arbeiders hun licht laten schijnen over de bouw van de Moerdijkbrug. Via de Nederlandsche Maagd introduceert Beverluis deze arbeiders als 'd'eenvoudigste uit allen' (1937, 18), maar daarvan is hun lyrische taalgebruik weinig terug te vinden:

Wij groeven, soldaten, weerzijds op de platen
voor de morgen-beroesde rivier;
tot de avond zich vlijde
aan de strekdam en zeide
in het blokhuis der schaduw: tot hier. (Beverluis 1937, 19)

Deze arbeiders doen in metaforische vindingrijkheid weinig tot niets onder voor de staatsman en de ingenieur. In zijn taal is de door Beverluis nagestreefde, vereende gemeenschap dus al een feit. Intussen is het nog maar de vraag of arbeidersluisteraars dit soort passages hebben kunnen volgen. De receptie suggereert alvast het tegenovergestelde: de radiocriticus van de socialistische krant *Het Volk* betwijfelt of het publiek ook maar iets van Beverluis' declamatorium heeft begrepen, want het stuk is 'niet bepaald in spreek- of dagelijkse omgangstaal' geschreven en 'de vele zinnebeelden vragen om een instelling, die niet op de minuut bij het aanhoren mogelijk is' (Anoniem 1942, z.p.). Was *Het huisje aan de overweg* qua taalgebruik nog voor het overgrote deel toegesneden op literair oningewijde luisteraars, een actueel-collectieve taalbehandeling tekent zich in *De brug die Noord en Zuid vereent* in veel mindere mate af. De contemporaine kritiek onderstreept wat dat betreft het eerder gemaakte punt dat volksverheffing via de radio in de praktijk weerbarstig kon uitpakken.

Slotsom

Wat zegt de casus Martien Beverluis ons over de praktijk van de actueel-collectieve hoorspelpoëtica in het interbellum? *Het huisje aan de overweg* en *De brug die Noord en Zuid vereent* hebben een aantal actueel-collectieve elementen met elkaar gemeen. Beide spelen prediken een duidelijke morele boodschap, waarbij de ideologische kameleon Beverluis moeiteloos de cultuursocialistische gemeenschapsgedachte verruilt voor een christelijk geïnspireerd vertoog over Nederlandse volkskracht. Beide spelen zijn bovendien expliciet geënt op de actualiteit: *Het huisje aan de overweg* op de recente roep om aandacht voor alcoholgebruik onder spoorwegbeambten; *De brug die Noord en Zuid vereent* op de opening van de Moerdijkbrug eind 1936. In allebei de gevallen gebruikt Beverluis het hoorspel bovenal om te appelleren aan een (veronderstelde) collectief beleefde ideologie bij zijn luisteraars. *Het huisje aan de overweg* toont de in de VARA verenigde luisteraars hoezeer verenigen helpen

om individuele sores te overwinnen; *De brug die Noord en Zuid vereent* wil het Nederlandse publiek bevestigen in zijn unieke volksaard.

Uit de analyse van beide hoorspelen blijkt intussen evengoed dat (de nochtans collectivistische georiënteerde) Beversluis zelfreflexieve, poëtische, symbolische en/of uiterst lyrische passages in zijn hoorspelen opnam, waarbij betwijfeld kan worden of het algemene radiopubliek de complexiteit ervan doorzien heeft. In zijn hoorspelen manifesteert zich kortom de spanning die eigen was aan de publieksgerichte literaire radio in het interbellum. Deze richtte zich uitdrukkelijk op een collectief, maar droeg in de praktijk tal van sporen die vooral door een ingewijd(er) publiek opgepikt zullen zijn. Voor de geïntendeerde luisteraar vormden ze wellicht een uitdaging in hun traspgewijze klim op de culturele ladder.

Bibliografie

L. Bernaerts, 'Hybride en multimodaal. Nieuwe genretheorie en het literaire hoorspel vandaag', in *Cahier voor Literatuurwetenschap*, 9, 2017, 113-125.

M. Beversluis, 'Literaire ontwikkeling der massa', in: E.P. Weber (red.), *Radio-Jaarboek 1932* Amsterdam, A.J.G. Strengolt, 1932, 217-220.

M. Beversluis, 'Het fascisme en de radio', in: *Links Richten*, 1, 8, 1933, 191-193.

M. Beversluis, *De brug die Noord en Zuid vereent*. Baarn, Bosch & Keuning, 1937.

A. Blair, *Reading Up. Middle-Class Readers and the Culture of Success in Early Twentieth-Century United States*. Philadelphia, Temple University Press, 2012.

W. Blockmans, "'Beziel tot hooger Leven!'" Sociaal-democratische cultuurpolitiek in Nederland tijdens het interbellum', in: J. Berting, J. Breman & P.B. Lehning (red.), *Mensen, macht en maatschappij*. Meppel, Boom, 1987, 189-209.

E. van Boven, K. Rymenants, M. Sanders & P. Verstraeten (red.), 'Middlebrow en modernisme: een inleiding', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 124, 4, 2008, 304-311.

E. van Boven, M. Sanders & P. Verstraeten (red.), *Echte leesboeken. Publieksliteratuur in de twintigste eeuw*. Hilversum, Verloren, 2017.

I. Bulte, *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort*. Utrecht, H&S, 1984.

J. Dera, "'k Heb nog lang geen vijanden genoeg!': A.M. de Jong als radiocriticus bij de VARA', in: *Zacht lawijd* 12, 2, 2013, 26-49.

J. Dera, *Sprekend kritiek. Literatuurprogramma's in de vroege jaren van de Nederlandse radio en televisie*. Hilversum, Verloren, 2017.

J. Dera, 'The Broadcaster's Catacombs: Looking for Literature in a Dutch Listings Magazine (*De radiogids*, 1929-1940)', in: *Journal of European Periodical Studies*, 2, 2, 2017, 77-93.

N. Dodd & J. Wajcman, *The Sociology of Speed. Digital, Organizational, and Social Temporalities*. Oxford, Oxford University Press, 2017.

G.J. Dorleijn, "'Maar Beversluis valt erbuiten': Martien Beversluis, criticus van de rancune", in: G.J. Dorleijn, D. de Geest, K. Rymenants & P. Verstraeten (red.), *Kritiek in crisistijd. Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig*. Nijmegen, Vantilt, 2009, 259-285.

J. Gielkens, 'Uitgeverij De Boekenvrienden Solidariteit geeft haar eerste boek uit', in: H. van den Braber & J. Gielkens (red.), *In 1934. Nederlandse cultuur in internationale context*. Amsterdam, Querido, 2010, 46-54.

J.J. van Herpen, 'Zeven dichters en een Hilversumse prijsvraag in 1936', in: *Literatuur. Tijdschrift over Nederlandse letterkunde*, 2, 4, 1985, 221-225.

R. Keltjens, *Boekenvrienden. Bemiddelende kritiek in Nederlandse publiekstijdschriften in het interbellum*. Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2018. [proefschrift]

H. Pleij, *Moet kunnen. Op zoek naar een Nederlandse identiteit*. Amsterdam, Prometheus, 2014.

H. Wijfjes, *Radio onder restrictie. Overheidsbemoeiing met radioprogramma's 1919-1941*. Amsterdam, Stichting Beheer ISSG, 1988.

H. Wijfjes, 'Veelkleurige radiogemeenschappen', in: B. Hogenkamp, S. de Leeuw & H. Wijfjes (red.), *Een eeuw van beeld en geluid. Cultuurgeschiedenis van radio en televisie in Nederland*. Hilversum, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012, 58-99.

W. Zaal, 'De lier in de aanslag. Martien Beversluis, socialist, communist, orangist, fascist, nazi, christenzanger', in: *Bulletin van de Tweede Wereldoorlog*, 7, 2005, 69-86.

D. Zwart, “Een programma lijkt mij onmisbaar”. K. Heeroma en “Het derde réveil”, in: *Bloknoot*, 10, 1994, 48-11.

Noten

¹ De citaten zijn ontleend aan de uitzending van *Het huisje aan de overweg* in de VARA-serie *Ziedaar, dat was de wraak* (12 november 1990). Ik dank John van Houten, drijvende kracht achter www.hoorspelen.eu, voor het beschikbaar stellen van het audiobestand. Ik heb de citaten persoonlijk uit dit audiobestand getranscribeerd. Hoe het ongepubliceerde scenario zich verhoudt tot de oorspronkelijke uitzending uit 1930, heb ik voor deze bijdrage niet in kaart gebracht. Vermoedelijk is Beversluis’ scenario, waarop immers een vorm van preventieve censuur werd toegepast, beschikbaar in het archief van de Radio Omroep Controle Commissie in het Nationaal Archief te Den Haag.

² Of Beversluis geluidseffecten en intonatie-aanwijzingen in zijn scenario heeft opgenomen, viel op basis van de gebruikte radio-uitzending vanzelfsprekend niet te achterhalen. Zeker als van zulke aanwijzingen geen sprake is, onderstrepen dit soort elementen het collectieve auteurschap van het hoorspel.

³ Soortgelijke opvattingen werden in de jaren 1930 verwoord door K. Heeroma in zijn bloemlezing *Het derde réveil* (1934), die in het protestants-christelijke smaldeel van het literaire veld het nodige stof deed opwaaien (Vgl. Zwart 1994).