



René Boomkens

I want to bite the hand that feeds me...

De problematische plaats van de protestsong in de popmuziek

René Boomkens bespreekt in onderstaand artikel het ontstaan van de protestcultuur en het politieke karakter van de protestmuziek. Daarbij staat de plaats van de *protestsong* binnen de popmuziek centraal en besteedt hij onder meer aandacht aan Woody Guthrie, Bob Dylan en Elvis Costello.

The answer, my friend....

Dat wat we tegenwoordig met een heel algemene term 'popmuziek' noemen ook een bron van politiek protest en verzet zou kunnen zijn, dat popmuzikanten politiek geladen teksten zouden schrijven en uitvoeren en zelfs zouden uitgroeien tot politieke en ideologische symbolen en idolen, dat alles was in de eerste vijftien jaar van de naoorlogse populaire muziekcultuur nagenoeg ondenkbaar. Begin jaren zestig werd dat ondenkbare toch bewaarheid: in de schoot van de Amerikaanse en later ook Britse en in mindere mate continentaal-Europese populaire muziek kwam een opvallende protestcultuur tot leven, die gedurende enkele jaren één stem leek te hebben: de stem van de jongste generatie die haar ouders in de beklagdenbank plaatste, ouders die verantwoordelijk leken voor racisme en koloniale oorlogen, en voor uitbuiting en onderdrukking in het algemeen. Die protestcultuur van jongeren, die al gauw een 'tegencultuur' werd genoemd (wat mede werd bezegeld dankzij een succesvol boek dat aan het einde van de jaren zestig verscheen: *The Making of a Counter Culture* van de Amerikaanse auteur Theodor Roszak) had al heel vroeg een soort magisch centrum. Dit was de muziek van Bob Dylan, de artiestennaam van de op 24 mei 1941 in Duluth, Minnesota geboren Robert Allan Zimmerman, die vanaf 1963 als geen ander een gezicht en een stem gaf aan die tegencultuur. Al in 1967 echter neemt Dylan nogal radicaal afstand van zijn eigen rol

als spreekbuis van het verzet tegen de oorlog in Vietnam, het racisme in eigen land en de hypocrisie van de oudere generaties. Wie in die jaren goed had opgelet had al veel eerder kunnen ontdekken dat Dylan grote moeite had met zijn rol als woordvoerder van zijn generatie. Voor ik daarop inga allereerst enkele voorbereidende opmerkingen over popmuziek en over de culturele bronnen van het protestlied.

Popmuziek?

Tegenwoordig is popmuziek een generieke term waarmee nagenoeg alle populaire muziek wordt aangeduid, van DJ Tiësto tot André Hazes, van Frank Sinatra tot Beyoncé, of van Elvis Presley tot Anouk. Van de meest onschuldige en simpele liefdesliedjes tot de heftigste noise en techno, van *Heb je even voor mij* van Frans Bauer tot de cd *Experimental Jet Set, Trash and No Star* van Sonic Youth – allemaal pop. Je kunt zelfs niet langer spreken van populaire muziek in de betekenis van bekend en geliefd bij een breed publiek. Verreweg de meeste artiesten die aangeduid worden als popartiesten zijn en blijven totaal onbekend voor een massaal publiek en worden desondanks of juist om die reden ‘wereldberoemd’ bij kleine maar over de hele wereld verspreid wonende groepjes fanatieke aanhangers.

Aanvankelijk werd de term ‘popmuziek’, althans in Europa, gebruikt om de muziek mee aan te duiden die grofweg door en voor jongeren werd gemaakt en met name via singletjes (45-toeren grammofoonplaten) werd verbreid en meer en meer via gespecialiseerde radiostations (pop- en jongerenzenders) te beluisteren was. Popmuziek was de eerste vijftien jaar (ongeveer van 1954 tot 1970) vooral Amerikaanse en Britse muziek die met enige vertraging de rest van de wereld bereikte. De eerste vijf, zes jaar domineerde de term *rock ‘n’ roll* of *rock & roll*, en ik citeer nu de popencyclopedie:

‘Rock & Roll ontstaat als nieuwe muziekvorm in het midden van de jaren vijftig uit zwarte rhythm & blues en blanke country & western. In de Verenigde Staten, de bakermat van de rock & roll, is de term daarnaast in gebruik als equivalent van ons begrip popmuziek. Het benadrukt het bijzondere belang van het genre, dat een radicale breuk laat zien met de populaire muziek tot dan toe, waarin dansorkesten en ‘crooners’ [à la Frank Sinatra of Bing Crosby, RB] de toon aangeven. De rauwere, aan rhythm & blues ontleende dansritmes zijn nieuw voor het grote blanke publiek. Bovendien doen met de rock & roll jongeren voor het eerst, en naar snel blijkt

voorgoed, hun intrede als zelfstandige publieksgroep en als invloedrijke factoren voor de hitlijsten.¹

Dit citaat geeft de dubbele culturele breuk aan die popmuziek aanvankelijk vertegenwoordigde: de breuk met een populaire muziektraditie van amusements- en dansmuziek voor 'alle generaties' en de opkomst van een vorm van populaire dansmuziek die specifiek voor en vooral ook door jongeren werd gemaakt, en daarnaast de breuk met bestaande nationale en continentale muziektradities in Europa dankzij het succes van de uit Amerika geïmporteerde jongerenmuziek rock-'n-roll. Dat popmuziek een dergelijke culturele breuk vertegenwoordigde, een conflict tussen twee generaties en twee emotioneel nogal verschillende muziektradities, maakte haar vermoedelijk tot een geschikte voedingsbodem voor de opkomst van artiesten die een nadrukkelijke verzetshouding aannamen: om precies te zijn de houding van de jongere of de adolescent die zich sterk afzet tegen de cultuur van zijn of haar ouders. Dat een dergelijke houding in de jaren vijftig succesvoller en sterker was dan voorheen had alles te maken met het gegeven dat jongeren, en vooral werkende jongeren, over meer geld en andere materiële middelen beschikten dan in de eerste helft van de twintigste eeuw. Dat gold aanvankelijk in het bijzonder voor jongens, en niet voor niets groeiden twee typische werkende volksjongens als Elvis Presley en James Dean uit tot de vroegste symbolen en idolen van de nieuwe generatie van 'zelfstandige' en eigennijver jongeren.

Maar er was nog een ander, minstens zo cruciaal aspect aan de nieuwe popmuziek of rock-'n-roll dat cultureel (en potentieel politiek) buskruit vormde, namelijk het feit dat zij het product was van wat popcriticus Lester Bangs een *racial confluence* noemde²: de rock-'n-roll bracht, misschien niet voor het eerst maar wel voor een breder publiek, twee doorgaans radicaal gescheiden muzikale tradities bijeen, die van de zwarte Amerikanen en die van de (rurale en arme) blanke Amerikanen. Zwarte en blanke populaire muziek waren in alle opzichten radicaal gescheiden: beide bevolkingsgroepen hadden hun eigen radiostations, muziektheaters, *clubs* en *dancings*, en ook hun eigen hitlijsten. In de jazz was een dergelijke *racial confluence* al enigszins voorbereid, met blanke jazzmuzikanten die de van origine zwarte muziek naar een blank publiek vertaalden en met zwarte artiesten als Louis

1 Oor's Eerste Nederlandse Pop-Encyclopedie (Amsterdam 2002) 316.

2 Lester Bangs en Greil Marcus ed., *Psychotic Reactions and Carburetor Dung. The Work of a Legendary Critic: Rock 'n' Roll as Literature and Literature as Rock 'n' Roll* (New York 1987) 319.

Armstrong, Duke Ellington, Ella Fitzgerald of Billie Holiday die in kleinere kring bij het blanke publiek doorbraken. Maar dankzij de rock-'n-roll kreeg die doorbraak een werkelijk massaal en epochaal karakter. Trompettist en zanger Louis Armstrong werd pas na de doorbraak van de nieuwe popmuziek een held voor alle Amerikanen.

Rock-'n-roll was kortom in meerdere opzichten een culturele revolutie, maar dat wil niet zeggen dat rock-'n-roll of popmuziek een politiek getint of gericht muzikaal genre was. Pop was en is gebruiksmuziek, muziek voor alledaags gebruik, muziek om op te dansen, feestmuziek, muziek die nauw aansluit bij het alledaagse bestaan en bij alledaagse emoties en praktijken, muziek om bij te werken ('achtergrondmuziek' of 'arbeidsvitaminen') of om bij te ontspannen. Popmuziek onderscheidt zich daarmee nadrukkelijk van 'autonome' of 'kunstmuziek' – muziek die 'om zichzelf wille' wordt gemaakt. Dat houdt niet in dat popmuziek niet als kunstzinnig kan worden gezien. Het is eerder andersom. Dankzij de culturele breuk die popmuziek vertegenwoordigt zouden ook onze opvattingen over wat kunst is wel eens kunnen veranderen. Iets dergelijks geldt mogelijk ook voor de politiek: popmuziek is geen politieke muziek, maar juist omdat popmuziek het product was van een nadrukkelijke breuk met een culturele traditie zou zij wellicht ook een politieke betekenis kunnen krijgen. En dat is wat deels ook gebeurde.

This land is your land

Wat wij nu protestliederen noemen heeft een voorgeschiedenis die weinig gemeen heeft met de hedendaagse popcultuur. Zoals rock-'n-roll dankzij radio, platenindustrie en later televisie snel uitgroeide tot een haast mondiaal genre, terwijl haar 'bronnen' *rhythm & blues* en *country* muziek typisch regionale en ook raciale muzikale genres waren en tot op grote hoogte ook bleven, zo was ook de voorgeschiedenis van de politieke popsong een nogal lokale aangelegenheid. Dat gold allereerst voor de uitvoeringspraktijk: veel politieke liederen werden alleen live uitgevoerd en kwamen hooguit bij uitzondering op de plaat terecht, of werden hooguit in kleine oplagen verspreid en op vrij amateuristische wijze opgenomen. Pas veel later werd die politieke muziekcultuur door etnografen en historici verzameld en opnieuw uitgebracht. In Europa is het mogelijk om drie verschillende tradities van het politieke lied te onderscheiden: de traditie van de doorgaans strak georganiseerde strijdcultuur van politieke partijen en vakbonden die de

idealen van het socialisme of communisme (maar ook die van het fascisme) uitdroeg; daarnaast de uit het artistieke avant-gardisme voortgekomen traditie van het politieke muziektheater, met als bekendste namen die van Bertold Brecht, Hans Eisler en Kurt Weill als tekstschrijvers en componisten, en bijvoorbeeld Lotte Lenya als één van de beroemdste vertolkers. Tot slot kenden diverse Europese landen een sterke traditie van volksliederen waarin de alledaagse ellende van het gewone volk of van de boeren en arbeiders werd bezongen en waarin soms nadrukkelijk een opstandige toon of een scherpe aanklacht doorklonk. Beroemd werd de collectie van Italiaanse politieke volksliederen 'Bella Ciao'.

Een dergelijke 'volkse' traditie van liedjes over alledaagse ellende, onderdrukking en onrecht of natuurrampen, maar evenzeer over nog alledaagser zaken als de oogst, de (tegenslagen in de) liefde, drankzucht, schuld en boete, kwam ook in de Verenigde Staten in de twintigste eeuw tot volle bloei. Achteraf kreeg die traditie door historici, verzamelaars en antropologen het label *folk music* opgeplakt, een label dat tegenwoordig op losse wijze verwijst naar een genre in de popmuziek waarin grote nadruk ligt op akoestische instrumenten en waarin verwijzingen naar allerlei lokale, regionale of nationale muzikale tradities een grote rol spelen. Folk verwijst oorspronkelijk echter naar wat jonge Amerikaanse intellectuelen in de jaren zestig beschouwden als 'de stem van het andere Amerika', dat is het genegeerde, verzwegen Amerika, de stem van een ietwat geïdealiseerde 'gewone Amerikaan'. Muzikaal kon folk van alles zijn, ofwel: het putte uit uiteenlopende muzikale bronnen, de *blues*, de religieuze (*gospel*) muziek, de *country & western*, en allerlei uiterst lokale, vooral rurale muzikale tradities waarin allerlei elementen uit de muzikale tradities van de diverse migranten die de Amerikanen doorgaans waren, doorklonken: Ierse, Schotse, Midden-Europese, Franse en later ook Spaans-Mexicaanse elementen. Uitgesproken politiek was deze folk niet, zoiets als een aparte traditie van protestliederen was onbekend. Het was anderzijds wel vanzelfsprekend dat in deze muziek de dagelijkse zorgen doorklonken, zo ook de woede over aangedaan onrecht, de ergernis over de eigen onmacht, de vertwijfeling over zoveel armoede en tegenslagen. Veel liedjes hadden een sterk verhalend karakter: in detail werden de lotgevallen van gewone mensen of juist van omstreden volkshelden uit de doeken gedaan, becommentarieerd en verheerlijkt. Veel van die verhalen speelden zich af op het platteland, of vertelden juist over de lotgevallen van boeren die noodgedwongen de wijk hadden genomen naar de grote stad, en daar werden die verhalen doorgaans niet vrolijker van.

Het gegeven dat deze *folk-songs* het onvertelde verhaal van het andere Amerika vertegenwoordigden, dat zij daardoor een soort authentieke getuigenis vertegenwoordigden van alle ervaringen die *niet* tot uitdrukking kwamen in het officiële verhaal dat door de zittende machten over Amerika werd verteld, maakte deze songs tot het ideale materiaal voor een nieuwe generatie die de middelen bezat om zich tegen de eigen ouders af te zetten en die tegelijkertijd driftig op zoek was naar 'eigen ervaringen', naar een 'eigen waarheid'. De jonge artiesten, studenten en intel-



Woody Guthrie.

lectuelen die zich op de erfenis van de Amerikaanse folk stortten, deelden vermoedelijk geen van de ervaringen die in de *folksongs* werden vertolkt en begrepen ze vermoedelijk doorgaans ook maar half. Weinigen van hen hadden iets meegemaakt van de enorme werkloosheid in de jaren dertig, of van de massale vlucht van boeren uit het midden van de VS naar Californië als gevolg van de zogeheten *Dust Bowl*, de zandstormen die grote hoeveelheden landbouwgrond simpelweg vernietigden. Wat deze jonge artiesten en intellectuelen wel dachten te begrijpen was dat het hier om 'echte' ervaringen van 'echte' Amerikanen ging – en dat die ervaringen door het officiële Amerika altijd waren verdoezeld of ontkend. Op zoek naar 'eigen' ervaringen, naar een 'eigen' identiteit, vielen jongeren in de jaren vijftig, zestig en zeventig van de vorige eeuw nadrukkelijk terug op wat zij ervoeren als het 'echte, maar genegeerde' Amerika – en juist daarin lag het protestkarakter van hun houding opgesloten. Door zich te identificeren met dat deel van Amerika dat niet paste in het harmonische wereldbeeld van hun ouders en van de dominante politiek, wisten de jongeren zich gegarandeerd van een eigen schandaleuze en opruiende identiteit – die van ware *angry young men*. Die identificatie met het andere Amerika was des te sterker naarmate dat andere Amerika ook echt gevaarlijk was – de grenzen van het betamelijke opzocht. En ook dat was in de folk te vinden. In de volkse liedjes van het Ameri-

kaanse platteland ging het bij voorkeur over overspel, prostitutie, misdaad (vooral van het heldhaftige soort: Jesse James, Billy the Kid, Staggerlee en andere volkshelden speelden een hoofdrol in deze liedjes) of over alcohol en drugs en ander verval. Door die thema's nog eens op de muzikale agenda te zetten provokeerden de jonge popartiesten hun verbijsterde ouders en de politieke orde op een tot dan toe ongekennde wijze. En precies daar ligt de bron van wat in de jaren zestig de *protestsong* werd genoemd: geen lied dat een nadrukkelijk politieke rol wilde spelen, maar een lied dat de zanger en zijn of haar publiek op symbolische wijze verbond met een werkelijkheid die door de 'officiële werkelijkheid' van bestuurders, politici en brave burgers (en ouders!) werd genegeerd en verdoezeld.

Song to Woody

Er was meer, en dat 'meer' valt samen met één naam, één personage: Woody Guthrie. Het is de vraag of Woody Guthrie op eigen houtje de mythische status van oer-protestzanger bereikt had, maar die vraag is inmiddels onbeantwoordbaar. Simpelweg omdat Bob Dylan in Guthrie zijn grote voorbeeld zag en dat in songs en interviews nog eens benadrukte, kon Guthrie na het wereldwijde succes van Dylan geen andere status meer verwerven dan die van het 'grote voorbeeld', de voorganger die langs apostolische weg het stokje van het Grote Protest aan de jonge Dylan had doorgegeven. Niettemin stond het oeuvre van Guthrie geheel op eigen benen, al was het maar vanwege zijn beroemde song *This Land is Your Land* die voor vele Amerikanen zo ongeveer fungeerde als alternatief volkslied. Guthrie onderscheidde zich qua stijl of benadering niet van al die andere folk-zangers: hij zong niet *over* het volk, niet *over* ellendige ervaringen, hij zong *als* deel van dat volk, hij zong over ellendige ervaringen als zijn *eigen* ervaringen. Maar als geen ander was Guthrie een ideologisch bevlogen zanger, die zich dicht in de buurt van de communistische partij bevond en zich zonder reserves identificeerde met de radicale leden van de Amerikaanse vakbonden. Guthrie was klassenstrijd. Dat betekende niet dat hij platte propagandistische liederen voortbracht (hoewel hij er zo nu en dan wel zo eentje produceerde), maar wel dat hij de alledaagse ellende en troosteloosheid van Amerikaanse arbeiders en boeren navranter en scherper onder woorden bracht dan de meeste van zijn collega-zangers. Hij was in de meeste gevallen ironischer, cynischer, scherper en bijtender dan de anderen, hij klonk als geen ander als de stem van een autonoom en vrij Amerika dat nog steeds niet bestond,

maar dat wel altijd op de agenda van de Amerikaanse geschiedenis had gestaan. Geen partijslogans of propagandistische formules bij Guthrie – al zijn liedjes beginnen en eindigen bij de cruciale alledaagse ervaringen van ‘gewone’ Amerikanen die het moeilijk hebben, maar strijdbaar zijn veel van zijn liedjes wel degelijk. Van belang is hier om het karakter van die liedjes preciezer te bepalen. Het waren in de meerderheid van de gevallen geen *protestsongs*. Ze protesteerden niet, ze formuleerden eerder een aanklacht, en vaak nog op impliciete wijze. De aanklacht werd meestal verwoord middels een simpele vertelling of verslag van treurige gebeurtenissen. Een schitterend voorbeeld is *Talking Dust Bowl Blues*, dat met veel gevoel voor detail verslag doet van de vreselijke zandstormen die het Mid-Westen van de VS in de jaren dertig teisterden, een lied dat vaststelt dat ‘these dusty blues are the dustiest ones I know’ en dat dit betekent dat ‘I had to pack and go’ – weg van de *Dust Bowl*. Hier klinkt geen enkel protest, zelfs geen aanklacht, wel zoiets als een universele klacht over de hopeloos stemmende, vernietigende kracht van de natuur. Echter, dergelijke klaagliederen staan bij Guthrie in een breder kader van een oeuvre waarin bij tijd en wijle ook de schuldigen en vijanden met naam en toenaam worden genoemd. Dat maakte hem tot de ideale spreekbuis van het radicaal-linkse Amerika en in tweede instantie van de naoorlogse generatie van jongeren op zoek naar een eigen identiteit. Op dat kruispunt stond Bob Dylan. Die dan ook op zijn eerste plaat een ode bracht aan zijn voorbeeld: *Song to Woody*.

Subterranean Homesick Blues

Het publiek van Woody Guthrie was overal in de VS te vinden, maar niet dankzij de nieuwe massamedia radio en televisie. Guthrie was zelf overal te vinden waar vakbondsacties of linkse protestacties plaatsvonden, hij was in *die* betekenis een troubadour, geen zwerver op zoek naar publiek, maar een zwerver op weg naar zijn publiek, dat zelf al in opstand was, in staking of verzameld tijdens politieke manifestaties. Zijn liedkunst vond navolging in een langzaam aanzwellende beweging van jonge, doorgaans uit de middenklasse afkomstige artiesten en intellectuelen die, net als hun leeftijdsgenoten uit de arbeidersklasse die massaal vielen voor de rock-’n-roll, op zoek waren naar een alternatief voor de bestaande cultuur – de cultuur van hun ouders, die stond voor bekrompenheid, misplaatste autoriteit en achterhaalde orthodox-christelijke waarden. In dat klimaat sloegen de liederen van Guthrie’s tovenaarsleerling Bob Dylan in als een bom. In zijn au-



Bob Dylan.

tobiografische *Chronicles Volume One*³ beschrijft de zanger hoe hij in zijn jeugd in Duluth een fanatieke aanhanger van de nieuwe rock & roll was (hij speelde zelfs enige tijd in een begeleidingsband van een bekende rocker, Bobby Vee), en vervolgens hoe hij, eenmaal verhuisd naar New York, een fanatiek verzamelaar (en jatter) van folkplaten werd, dat wil zeggen van platen met meer of minder traditionele Amerikaanse volksmuziek.

Talkin' New York op zijn eerste plaat doet verslag van Dylans eerste pogingen een podium te vinden voor zijn eigen interpretaties van die muziek. 'We don't want no hillbillies here' is één van de reacties van een cafébaas die

duidelijk niets moet hebben van de geluiden die Dylan voortbrengt.

In werkelijkheid duurt het niet zo erg lang voordat Dylan uitgroeit tot een icoon in het wereldje van *folkies*, *bohemiens*, *beat poets*, *jazz cats* en existentialisten dat begin jaren zestig het New Yorkse Greenwich Village bevolkte. Hij was allesbehalve de eerste die politiek getinte liederen zong, nog even afgezien van de vorige generatie rond Guthrie. Dylan sloot zich aan bij een losse gemeenschap van folkzangers die al langer bestond in de hoofdstad van de naoorlogse wereld, New York. De bevrogen communist Pete Seeger speelde in die gemeenschap een hoofdrol, en zangeres Joan Baez gold al enige tijd als de meest tot de verbeelding sprekende vertolkster van het 'authentieke Amerikaanse lied'. En zo waren er nog veel meer. Maar Dylan maakte uiteindelijk het verschil. Met zijn tweede en derde langspeelplaat, *The Freewheelin' Bob Dylan* en *The Times They Are A-Changin'*, en met songs als *Blowing in the Wind*, *The Lonesome Death of Hattie Carol*, *Masters of War*, *Only A Pawn in their Game* of de titelsong van de

3 Bob Dylan, *Chronicles I* (New York 2004) (in het bijzonder de eerste twee hoofdstukken).

derde plaat stond Dylan binnen twee jaar op de cultuurpolitieke landkaart als de meest welsprekende en overtuigende, maar ook meest aangrijpende vertolker van een nieuwe generatie die niets meer wilde weten van racisme en segregatie in de VS, noch van de nekoloniale oorlogspolitiek van de Amerikaanse regering. In *The Times They Are A-Changin'* spreekt Dylan de vorige generatie expliciet aan: jullie begrijpen het niet echt meer, jullie tijd is voorbij. En hij richt zich niet slechts tot de ouders, maar ook tot al die *writers and critics* die hun oordeel al snel klaar hadden. Juist dat verleende dit lied zoveel kracht: het was niet zozeer een *protestsong*, het was eerder een sociologische analyse die tegelijk een waarschuwing inhield. Hier sprak een jonge, nieuwe stem met een volkomen vanzelfsprekend gezag – hier werd een eerdere generatie als het ware overklast. Dylans kracht was dat hij over de woorden beschikte om de ouders en de zittende machten de wacht aan te zeggen en daarnaast over de stijl om die woorden volslagen vanzelfsprekend te laten klinken. Die stijl ontleende hij voor honderd procent aan de Amerikaanse liedcultuur waar hij zich enkele jaren fanatiek had verdiept en waaraan hij letterlijk verslaafd was geraakt. Hij identificeerde zich zo sterk met zijn muzikale voorbeelden dat hij bij tijd en wijle nauwelijks van ze was te onderscheiden.

Dylans 'politieke' periode duurde niet lang. De protestzanger ondermijnde zijn status als stem van een nieuwe generatie en van het verzet tegen racisme en de oorlog in Vietnam door zich plotseling te ontpoppen als een rockzanger met een elektrische begeleidingsband (anathema in de folkbeweging), die uitgerust met zonnebril en cynisch lachje de wereld als lichtelijk oninteressant achter zich liet. In werkelijkheid veranderde er niet zoveel. Ook op zijn latere platen bleef de toon opstandig, kritisch en soms ronduit boos. Maar er werd iets aan toegevoegd: *songs* over zijn eigen rol als zanger en commentator, veel liedjes over relaties, liefde en vooral de mislukkingen op dat gebied, en een hele collectie poëtisch aandoende, enigmatische en fragmentarische liederen die wel aan het denken zetten, maar veel te raden overlieten. Maar juist dat vergrootte zijn status als profeet van de nieuwe generatie. Naast vertolker van protest werd Dylan ook nog eens dichter en orakel. Zijn kracht bestond in een mengsel van wat ik eerder al sociologische analyse noemde, een groot woord voor een vermogen zeer adequate beschrijvingen te leveren van de sociale conditie, en een sterk normatieve of (be)oordelende toon. Mooi voorbeeld is *Subterranean Homesick Blues*, een klassieke *talking blues* (nu zouden we het misschien een *rap* noemen) waarin middels allerlei verspreide opmerkingen een soort

beschrijving van de toestand in de wereld wordt geschetst, maar waarin vooral de morele vingerwijzingen opvallen, die stuk voor stuk oproepen je eigen autonomie niet op het spel te zetten: 'you don't need a weather-man to know which way the wind blows'. Ironisch genoeg ontleende een groepje radicaal-linkse activisten, die zich al snel ontpopten als een soort 'stadsguerilla' (tegenwoordig zouden we van terroristen spreken), hun naam aan deze regel: *The Weathermen*.

De navolgers

Dankzij met name Dylan zou de politiek getinte *protestsong* een grote rol spelen in de popcultuur van de tweede helft van de jaren zestig. Maar je kunt het ook omdraaien: jongeren waren overal in de Westerse wereld in opstand tegen de dominante autoriteiten, van hun eigen ouders en de kerk tot het regenteske politieke gezag en de ongrijpbare macht van de grote ondernemingen. Al die autoriteiten werden al snel simpelweg benoemd als *the system* – en daar was je dus tegen. Vanaf 1968 raakte dit aanvankelijk vooral culturele verzet in een stroomversnelling dankzij de studentenprotesten die overal losbarstten, om te beginnen in Frankrijk, al snel ook in Duitsland, Italië, Nederland, en natuurlijk ook de VS, waar het verzet dezelfde antiautoritaire toon en inzet had, maar waar ook nog eens de oorlog in Vietnam meespeelde. Overal doken kleine Dylans op – en overal werden Dylans beroemdste *songs* gecoverd en vertaald. Even leek het alsof de popmuziek, die tot dan toe vooral werd gezien als onschuldige dans- en amusementsmuziek, een prominente politieke rol ging spelen. En zeker hebben diverse liedjes een cruciale symbolische rol gespeeld in de geleidelijke afbraak van het vanzelfsprekende gezag van de zittende politieke elites. Het Amerikaanse volk verloor allengs het vertrouwen in zijn regering en vooral in de hopeloze militaire exercitie in Zuid-Oost Azië, en dat had veel te maken met de confronterende televisiebeelden van het front en van het continue en welluidende muzikale protest. Eén van de muzikale hoogtepunten was de carnavaleske meezinger *I-feel-I-am-fixing-to-die-rag* van Country Joe & The Fish, die vooral doorbrak dankzij de live uitvoering op het Woodstockfestival in 1969. Het was een uiterst cynisch commentaar op de oorlog in Vietnam. In Nederland kreeg Boudewijn de Groot al snel de status van nationale Dylan met zijn eigen uitvoering van *The Times They Are-A-Changin'*, maar vooral dankzij de hit *Welterusten, Meneer de President*, waarin De Groot de Amerikaanse president de wacht aanzegt. Ook de culthit

Ben Ik Te Min van de Brabantse hippie Armand kun je misschien nog als een *protestsong* interpreteren, maar het was uiteindelijk eerder een actuele zedenschets waarin de 'gewone jongen' zich afzette tegen de hypocrisie van de bourgeois ouders van zijn vriendinnetje. En dat gold eigenlijk voor veel van de beste en meest invloedrijke *popsongs* in de jaren zestig: het waren eerder prachtige, verhalende zedenschetsen over ongelijke sociale en culturele verhoudingen of over de hypocrisie van ouders en regenten dan direct politieke *protestsongs*. Met name de Britse Kinks blonken in de tweede



Elvis Costello 'I want to Bite the Hand that Feed Me'.

helft van de jaren zestig uit met typisch Britse ironische commentaren op de even typisch Britse klassenmaatschappij en de burgerlijke bekrompenheid, in songs als *Well Respected Man* en *Dead End Street*. Natuurlijk droegen ook The Beatles en The Rolling Stones hun steentje bij aan het protest, maar wie goed luistert naar *Revolution* (The Beatles) of *Street Fighting Man* (The Stones) hoort veel symbolische opstandigheid, maar weinig tot geen uitgesproken politiek protest. Als soloartiest leverde Beatle John Lennon nog wel twee *protestsongs* af die grote hits werden: *Give Peace A Chance* (uit de tijd dat hij samen met zijn echtgenote Yoko Ono Amerikaanse steden liet volplakken met posters met de slogan 'Make Love, Not War') en het ietwat radicalere, door Marx en Mao geïnspireerde *Power to the People*, beide onverbidelijke meezingers.

Tussen 1964 en 1972 (dat zou je achteraf de echte 'rebelse' jaren zestig kunnen noemen) klonk de toon van protest nadrukkelijk door in de popmuziek. Maar anders dan vaak wordt gesuggereerd had dit protest een weinig uitgesproken politiek karakter. De meeste artiesten hielden zich juist verre van welke politieke beweging ook, al was het maar omdat politiek in de jongerencultuur werd geassocieerd met de zittende elite. Men wilde juist van de politiek af, men wilde vrijheid, individuele ontplooiing, vrije liefde, en experimenteren op elk terrein – men wilde ook samenleven in egalitaire communes op het platteland, en men wilde vooral af van de complexe

grootschaligheid van de moderne industriële maatschappij ('het systeem'). Romantiek was belangrijker dan politiek – spiritualiteit belangrijker dan verzet. Dat werd alleen maar sterker in de jaren zeventig, totdat in 1977 de muzikale rebellie van de *punk* op zijn beurt de pijlen van protest juist weer richtte op de al te 'softe' cultuur van de hippies. Wat de *punk*revolte, en niet lang daarna de *hiphop*, bewees was dat de popcultuur niet alleen een goed geolied product van 'de muziekindustrie' is, maar altijd ook een onderstroom kent van weerbarstige, soms ronduit opstandige culturele en politieke geluiden die zich allesbehalve wensen neer te leggen bij de wetten van de hitmachine die de muziekindustrie het liefst wil zijn. "I Want to Bite the Hand that Feeds Me" zong Elvis Costello (*the brains of punk*) in 1978 over de BBC-radio die al te makkelijk optrad als censor van de geluiden die door *punk*- en *new wave-bands* werden voortgebracht. Diezelfde Costello schreef één van de mooiste *protestsongs* uit de geschiedenis van de popcultuur: *Shipbuilding*. Hij schreef het lied voor de invalide ex-drummer van de experimentele sixtiesband The Soft Machine, Robert Wyatt, die zich later ontpopte als een marxistische activist en protestzanger, maar voerde het ook zelf uit, ondersteund door de klagelijke en melancholische trompetklanken van Chet Baker. In *Shipbuilding* wordt op indirecte wijze de oorlog tussen Engeland en Argentinië over het bezit van de Falkland eilanden gekritiseerd, niet vanuit een pacifistische stellingname, maar door op uiterst subtiële en ironische wijze aan te geven dat deze door Thatcher doorgedreven oorlog om niets wellicht nieuwe kansen zou bieden voor de werkloze havenarbeiders en voor de scheepswerven die al jaren stil lagen maar nu wellicht nieuwe oorlogsschepen konden gaan bouwen. En dat alles om straks naar lijken te gaan speuren in de Atlantische Oceaan.

— NETWORK OF CONCERNED HISTORIANS —

‘Het enige dat we vandaag weten is dat de verbeelding niet zal gedijen in
gevangenschap.’

George Orwell (1945)

Het strafbare feit	De daders
* De foto van een ex-leider in een <i>Albanese</i> stadsgids afdrukken.	Elvira Shapplo
* Als geschiedenisstudent het protest leiden in <i>China</i> .	Wang Dan
* Namens een <i>Rwandese</i> culturele kring aan een vorig regime refereren.	Philomène Mukabarali
* De geschiedenis van een <i>Birmese</i> studentenvereniging schrijven.	Ko Aung Tun
* Archieven over <i>Mexicaanse</i> indianen bijhouden.	Andrés Aubry
* Over Oromo-geschiedenis in <i>Ethiopië</i> schrijven.	Gamachu Malka Fufa
* Voorzitter zijn van een waarheidscommissie in <i>Guatemala</i>	Juan Gerardi
* Als <i>Palestijnse</i> historicus een petitie tegen overheids corruptie tekenen.	Abdulsittar Qassem
* De redactie van een reeks over de <i>Indiase</i> onafhankelijkheid voeren.	Basudev Chatterji
* Onderzoek doen naar Oeighoer-geschiedenis in <i>China</i> .	Tohti Tunyaz
* Als historicus tot religieuze vernieuwing oproepen in <i>Iran</i> .	Hashem Aghajari
* Als archeologiestudente zoeken naar verdwenenen in <i>Argentinië</i> .	Fernanda Sanssone
* Als buitenlandse archeologe niet passen in het nationalistische onderzoeksprogramma van <i>Kazakhstan</i> .	Arusyak Azizyan
* Over Wahhabitische historisches kwesties doceren in <i>Koeweit</i> .	Yasser al-Habib
* Een historische roman over <i>Turkmenistan</i> publiceren.	Rakhim Esenov
* Een roman schrijven in <i>Bangladesh</i> over de historische collaboratie van religieuze groepen met Pakistan.	Humayun Azad
* Oude boeken uit <i>Armenië</i> uitvoeren.	Yektan Turkyilmaz
* Zich uitlaten over de <i>Turkse</i> rol in de Armeense genocide.	Orhan Pamuk
* In massagraven zoeken naar bewijzen van misdaden in <i>Peru</i> .	Luis Alberto Rueda

Sinds 1995 heeft het **Network of Concerned Historians** actie gevoerd voor deze mensen. NCH doet mee aan alle campagnes van internationale mensenrechtenorganisaties voor historici. Daarnaast publiceert het jaarlijks een digitale nieuwsbrief met informatie over het lot van vervolgte historici in tientallen landen. *Doe mee. Laat je stem horen. Lidmaatschap kost niets.*

NETWORK OF CONCERNED HISTORIANS

Neem contact op met a.h.m.de.baets@let.rug.nl
Of lees: ‘Fighting Oblivion’ (www.let.rug.nl/nch)
en “Organization that fights for Human Rights for Historians” (hnn.us/articles/16382.html)