

Archeologie en zinsbegoocheling

De media en de jaren zestig¹

Hans Righart

1 Inleiding

Een historicus houdt zich beroepshalve bezig met tijd. Juist daarom zouden de jaren zestig hem in het bijzonder moeten fascineren. Het lijkt immers alsof in dit decennium de tijd plotseling versnelde en alles overal tegelijk gebeurde: studentenprotest (tégen de oorlog in Vietnam en vóór democratisering van de universiteiten), jeugdcultuur, popmuziek, generatiestrijd en seksuele bevrijding. Het is deze vermeende gelijktijdigheid die aan de jaren zestig ten minste de schijn van een revolutie verschaft. In een revolutie is nu eenmaal alles met elkaar verbonden en in dit sneeuwbaaleffect ligt haar essentie.

Op dit punt aangekomen raakt de contemporaine historicus geprikkeld. Immers, als iedere wetenschappelijk onderzoeker wil ook hij determineren, oorzaak en gevolg ontwarren, maar bovenal een ontwikkelingsperspectief vinden: waar liggen begin en einde; zijn er wellicht ook interne cesuren; hoe hoog ligt het tempo van maatschappelijke verandering? Als een archeoloog van de moderne tijd probeert hij de gelaagdheid van zijn object te peilen. Hij is daarom geneigd het idee van gelijktijdigheid te beschouwen als een vorm van zinsbegoocheling, een optisch bedrog dat de tijdgenoot door zijn gebrek aan distantie parten heeft gespeeld. Om deze reden staan historici vaak sceptisch tegenover de discontinuïteitspretenties van revoluties en revolutionairen.

Uiteraard doet dit probleem zich ook bij de jaren zestig voor, in het kwadraat zelfs. Iedere revolutie produceert haar eigen mystificaties, maar in het geval van de jaren zestig dient zich een extra complicatie aan. Zelfs nu al meer dan drie decennia verstreken zijn, werken de mystificaties van dit tijdperk nog volop door, sterker nog: zij lijken telkens van nieuwe overtuigingskracht voorzien te worden. Deze onophoudelijke mystificatie van de *sixties* komt vooral op rekening van de media, in het bijzonder de beeldmedia zoals film en televisie. Over de relatie tussen media en de jaren zestig gaat dit artikel. Ik onderscheid binnen dit thema twee tijdsperspectieven: de rol van de media *tijdens* de jaren zestig, en de verbeelding van de jaren zestig door de media *achteraf*. Dit periode-onderscheid acht ik cruciaal voor een goed begrip van de relatie tussen de media en de jaren zestig.

Alvorens dieper op dit onderscheid in te gaan, wil ik eerst in het kort de ruimere context van mijn onderzoek schetsen. Ik houd mij al enige tijd bezig met een onderzoeksproject dat ik hier kortweg aanduid als 'the sixties worldwide'.² Daar-in staat de vraag centraal naar het grensoverschrijdend karakter van de jaren zestig: waaruit bestaat dit transnationaal karakter precies; hoe verhouden de samenstellende delen zich tot elkaar, maar ook: hoe verhoudt dit transnationaal 'programma' zich tot de specifiek nationale contexten, waarin de diverse sixties' zich afspeelden.

Op een conceptueel niveau introduceer ik daarom een onderscheid tussen *post-war history* en *postwar histories*. Tot de eerste categorie reken ik de ingrijpende transnationale veranderingen na de Tweede Wereldoorlog. De specifiek nationale belevingen en verwerkingen van deze discontinuïteiten vormen samen de bouwstenen voor de afzonderlijke postwar histories.³ Als een transnationaal proces van vernieuwing en verandering vallen de jaren zestig onder het enkelvoudige begrip postwar history. En daarmee passen de sixties in dezelfde categorie als andere, vergelijkbare transnationale breuken sinds 1945. Als een eerste voorbeeld noem ik het ontstaan van uitgebreide verzorgingssystemen in vrijwel alle westerse staten. Per land namen deze verzorgingsarrangementen verschillende vormen aan, al naar gelang de specifiek nationale omstandigheden en tradities (zie o.a. De Swaan 1989). Tegelijk waren zij echter gebouwd op eenzelfde transnationale vooronderstelling, namelijk de verantwoordelijkheid van de overheid voor al haar burgers, ongeacht hun ras, geloof of klasse. Als een tweede voorbeeld van postwar history noem ik de wereldwijde economische crisis van de jaren zeventig en de herleving van een liberaal en conservatief gedachtegoed als gevolg van die crisis. De uiteenlopende nationale verschijningsvormen en varianten van die politiek-ideologische reactie zoals 'Reaganomics', 'Thatcherisme' en 'Lubbe-risme', zijn op hun beurt weer te rubriceren onder het meervoudige begrip postwar histories. Als een laatste voorbeeld van postwar history wijs ik hier op de omwenteling van 1989, die een einde maakte aan een bipolair machtsevenwicht tussen het communistische oosten en het kapitalistische westen. Tegelijkertijd zette de *Wende* ook een staatkundig en etnisch fragmentatieproces in Oost-Europa in gang dat leidde tot de meest uiteenlopende nationale postwar histories.

Als postwar history-fenomeen bevatten de jaren zestig ten minste vier boven-nationale verschijnselen: in de eerste plaats de demografische factor, meestal populair aangeduid als de babyboom, dat wil zeggen een explosieve stijging van het geboorteniveau in de eerste naoorlogse jaren. Dit demografische fenomeen zorgde ervoor dat de jeugdrevolutie van de jaren zestig gewicht – men zou ook kunnen zeggen 'kritieke massa' – kon krijgen (al liepen omvang en duur van de babyboom per land sterk uiteen).⁴ De tweede grensoverschrijdende factor is popmuziek, hier niet zozeer als de loutere orkestratie van het jongerenprotest zoals de heersende opinie tot voor kort luidde (o.a. Marwick 1998), maar als de muzika-

le 'formattering' van een generatie (Righart 1999; zie ook Tillekens 1998). Als derde factor noem ik hier de oorlog in Vietnam, uitgroeiend van een doorsnee regionaal Koude Oorlog-conflict begonnen in de jaren vijftig, naar een symbolisch gevecht tussen het westerse, c.q. Amerikaanse imperialisme en een klein derdewereldland. Met de vierde factor ben ik ten slotte aangeland bij het eigenlijke onderwerp van dit artikel: de rol die de media, en in het bijzonder de beeldmedia, speelden in het proces van transnationalisering.

In feite gaat het hier om een paraplu waaronder een aantal afzonderlijke vragen schuilgaan:

Ten eerste: in hoeverre zijn de jaren zestig een door de media gecreëerde mystificatie? Populair gezegd: zouden de jaren zestig er zonder media überhaupt wel zijn geweest? Hoewel deze vraag in feite onbeantwoordbaar is – het gaat hier immers om *if-history* –, vestigt zij wel onze aandacht op een kernprobleem, namelijk dat van de onderlinge rangorde van bovengenoemde factoren: zijn de media misschien de *causa causans* – zo die al bestaat – voor het transnationaal karakter van de jaren zestig? Om een paar voorbeelden te noemen: de massale verspreiding van popmuziek zou zonder radio in ieder geval niet mogelijk zijn geweest; en de oorlog in Vietnam was op zijn beurt de eerste *living room war* dankzij de voortdurende aanwezigheid van televisiecamera's.

In de tweede plaats: als het bovenstaande juist is – dus de media zijn verantwoordelijk voor de totstandkoming van een transnationale generatie-identiteit –, hoe heeft dit proces zich dan voltrokken? Voorzichtigheid is hier geboden omdat de val van determinisme en monocausaliteit wijd openstaat. De kernvraag luidt hoe mediamanipulatie enerzijds en aan de andere kant vrije wilsbeschikking en receptiviteit zich ten opzichte van elkaar verhouden. Ter verduidelijking geef ik hier het voorbeeld van de teenager: aan de ene kant gaat het hier om een doelbewuste (media)creatie om redenen van marketing en consumptie, anderzijds is het fenomeen van de teenager geadopteerd én geadapteerd door jongeren als een eigen subculturele identiteit. Ook de validiteit van de omgekeerde redenering – dus niet de media hebben de jaren zestig gecreëerd, maar de jaren zestig hebben de weg geëffend voor een mediacratie – dient hier aan de orde te komen. Hoe het antwoord ook zal luiden, het lijdt geen twijfel dat, *als* de jaren zestig een revolutionair tijdperk zijn geweest, hier de meest wezenlijke discontinuïteit ligt: zowel de creatie als de beleving van een transnationale jongerenverbondenheid, van een gevoel *epochemachend* te zijn.

Het derde probleem ten slotte: de beeldmedia zelf suggereren in ieder geval een grote mate van revolutionaire synchroniciteit (en daarmee ook een onderling verband tussen alle nationale woelingen): zoals we boven vaststelden *lijkt* alles overal tegelijk te gebeuren, een indruk die nog versterkt wordt door de voortdurende reproductie van dit beeld *na* de jaren zestig. Maar in hoeverre hebben we hier nu te maken met een vervalsing van de historische werkelijkheid? Anderzijds: is een

dergelijke fraudering niet van alle tijden, of anders gezegd: hoe specifiek en discontinu – dwingend, totalitair – is het effect van deze eigentijdse beeldmedia? Gaat het om een gradueel of om een principieel verschil ten opzichte van oudere media zoals de pers en de radio.⁵

Boven pleitte ik voor een periodisering van het probleem van de verhouding tussen de media en de jaren zestig, dat wil zeggen dat de rol van de media *tijdens* de jaren zestig goed onderscheiden moet worden van de beeldvorming door diezelfde media in daaropvolgende decennia. De media herhalen het geijkte beeld van de jaren zestig voortdurend in films, muziek, *clips* en modetrends. We krijgen er populaire termen voor aangereikt als ‘retro’, ‘gouwen ouwen’, ‘nostalgie’ enzovoort. Daardoor ziet een historicus die een onderzoek wil doen naar de rol van de media *in* – in de betekenis van *tijdens* – de jaren zestig, zich geconfronteerd met een onderzoeksobject dat voortdurend bezig is zijn eigen geschiedenis op een normatieve wijze te schrijven en te herschrijven. Verleden en heden zijn hierdoor op een uiterst ondoorzichtige manier met elkaar verknoot geraakt.

Men zou natuurlijk tegen kunnen werpen dat dit probleem van alle tijden is en een historicus altijd te maken heeft met het probleem van *hindsight*. De vertekening waartoe dit kan leiden, ziet men bij voorbeeld in periodebegrippen als het Interbellum en ‘de Jaren Vijftig’. Het eerste deel van L. de Jongs vijftiendelige werk over het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog beschrijft de jaren dertig en is veelbetekenend ‘Voorspel’ getiteld. De ‘Jaren Vijftig’ zijn op hun beurt vaak gepresenteerd in de finalistische betekenis van ‘kraamkamer’ of ‘voorportaal’ van de jaren zestig. Toch onderscheiden de jaren zestig zich mijns inziens op een wezenlijk punt van deze twee voorbeelden. Het Interbellum en de jaren vijftig gelden als typische post factum-constructies. Men zou ook kunnen zeggen dat het hier om ‘leentijdperken’ gaat: hun functie bestaat uit het accentueren van belangrijker geachte evenementen en ontwikkelingen, bijvoorbeeld door middel van omkeringen en contrastwerking (braaf versus rebels, conservatief versus modern enzovoort).⁶ De tijdgenoot was zich natuurlijk niet bewust van het feit dat hij in de Jaren Vijftig met hoofdletters leefde, evenmin als alle bewoners van het Interbellum twee decennia lang wisten dat zij zich op een chronologisch eiland tussen *twee* wereldoorlogen bevonden.

Bij de jaren zestig ligt dit mijns inziens anders. In dit geval kan men wél spreken van een contemporain bewustzijn van ‘historiciteit’, een haast letterlijk gevoel ‘geschiedenis te maken’. Ik zal hiervan in het onderstaande enkele voorbeelden geven. Voorlopig stel ik hier vast dat de combinatie van deze beide eigenschappen – de contemporaine sensatie van ‘historiciteit’ én de voortdurende neiging tot reproductie van dit beeld in de daaropvolgende decennia – een epistemologisch probleem vormt, dat aanzienlijk verder strekt dan de gebruikelijke bijziendheid waardoor de contemporain historicus gehandicapt is. Daarom is het voor de analyse nodig beide eigenschappen te scheiden en dat kan alleen door

scherp te periodiseren. Ik begin in het onderstaande met de werking van de media *in*, dat wil zeggen tijdens de jaren zestig.

2 De media *in* de jaren zestig

Wie naar de relatie tussen media en de jaren zestig vanuit een historisch perspectief kijkt, kan de werking van de beeldmedia op twee manieren beschouwen. De eerste is die van een ongekleurd vensterglas op de werkelijkheid, dus: 'what you see is what you get'. De tweede is die van een (vervormende) lens. Wie de beeldmedia in deze laatste betekenis opvat, zal meer nadruk leggen op de manier waarop bijvoorbeeld de televisie haar eigen werkelijkheid 'produceert'. Televisie tracht de kijker te manipuleren en hem een eigen sequentie, causaliteit en 'duiding' op te dringen.

We hoeven hier niet verstrikt te raken in het keuzeprobleem tussen deze beide mogelijke werkingen, integendeel: duidelijk zal worden dat beide functies – venster en lens – in feite complementair zijn. Maar laten we beginnen met de 'naïeve' opvatting, namelijk die van de media als belangeloze bemiddelaars tussen *de* werkelijkheid en de perceptie daarvan door de kijker. In deze benadering zijn de media dus de objectieve verspreiders van het nieuws. Zij maken het tot dusver ongeziene zichtbaar en verruimen horizonnen in de meest letterlijke zin. De resultaten hiervan zijn, zoals inmiddels bekend, vérstrekkend. In Nederland werden verzuilde wereldbeelden, decennialang geconserveerd dankzij een hecht groeps-isolement, plotseling uitgelicht en opengeboken. Dankzij de televisie zag 'iedereen' vanaf het midden van de jaren zestig 'alles'.⁷ En tussen het puin van de zuilen ontstonden nieuwe sociale en leeftijdsverbanden, waarvan dat van de tiener – leeftijds-, consumptie- én lotsgemeenschap in één – een van de belangrijkste was. Maar natuurlijk beperkten de media zich niet tot het louter zichtbaar maken van deze nieuwe verbanden; zij waren ook in belangrijke mate verantwoordelijk voor hun schepping. En daarmee zijn we als vanzelf aangeland bij de tweede optie: de media als 'makers' van de werkelijkheid.

Een treffend voorbeeld van die laatste functie is het beeld van 1968 als 'revolutiejaar'. Wat doorgaans aangeduid wordt als een jongerenrevolutie die zich in vrijwel alle westerse landen gelijktijdig voltrok, blijkt bij nadere beschouwing niet veel meer dan een door de media aan elkaar geplakte hoeveelheid beelden en geluiden. Zo worden gebeurtenissen, in feite ongelijktijdig en ongerelateerd aan elkaar, gemonteerd tot één collage – een 'clip' zou men kunnen zeggen – met als titel 'de revolutie van '68'. De illusie van gelijktijdigheid berust dus in feite op het monteren en versnellen van beelden. De werkelijkheid was echter even diffuus als divers: in Frankrijk moet de strijd tegen het conservatieve gaullisme – waarbij de verbondenheid tussen studenten en arbeiders vooral berustte op wishful thinking van eerstgenoemden – gezien worden in de politieke context van de autoritair

geregeerde Vijfde Republiek. In de Duitse Bondsrepubliek polariseerde de verdrongen herinnering aan Hitlers Derde Rijk de verhouding tussen ouders en kinderen. De strijd voor de zwarte burgerrechten in de Verenigde Staten stond geheel op zichzelf en kende geen Europese evenknie; de impact van de Vietnam-oorlog was in Amerika uiteraard groter dan in welk West-Europees land ook. Ten slotte is ook het Nederlandse voorbeeld veelzeggend: de 'mei '68-beweging' ging vrijwel geheel aan ons land voorbij en de Maagdenhuisbezetting in de zomer van het daaropvolgende jaar is in belangrijke mate te beschouwen als een inhaalmanoeuvre na de als beschamend ervaren stilte in het voorliggende jaar (Righart 1995: 258 e.v.) Het minderwaardigheidscomplex van de Nederlandse studentenbeweging staat trouwens haaks op de voorhoede- én voorbeeldrol die Nederland in 1965 – het jaartal illustreert opnieuw de ongelijktijdigheid van de 'jeugdrevolutie' – met de oprichting van Provo speelde.

Toch kon de tijdgenoot zich nauwelijks onttrekken aan het gevoel van een wereldbrand, en hij werd gestijfd in die gedachte door de beeldmedia die het steeds lastiger maakten schijn van werkelijkheid te onderscheiden. Bovendien: zien doet geloven en dit geloof werd vervolgens weer een richtsnoer voor praktisch handelen. Anders gezegd: het initiële *momentum* van een internationale jeugdrevolutie mocht *media constructed* zijn, het mythische beeld zette door zijn visuele overtuigingskracht wél aan tot handelen. Hier groeide uit *Dichtung* een *Wahrheit*. Het is een mooi voorbeeld van de macht van de beeldmedia die kenelijk uit niets – of beter gezegd uit een mythe – iets – in casu grensoverschrijdende collectieve actie – kunnen maken. De mythe van '68 is ten slotte ook een illustratief voorbeeld van de manier waarop beeldmedia uit nationale postwar histories de jaren zestig als postwar history samenstellen.

Het waren de media die tóónden – de vensterfunctie –, maar ook vervormden, monteerden én versnelden. Wie de jaren zestig als een discontinuïteit wil zien, zal de adstructie van zijn stelling in dit versnellingseffect van de media moeten zoeken. De maatschappelijke weerslag daarvan kan men zien in de steeds snellere normalisering van het marginale. Verschijnselen die in de jaren vijftig nog als marginaal golden, dat wil zeggen toebehorend aan maatschappelijk marginale groepen als een kunstenaarsbohème (denk aan de *Beats*, de *Angry Young Men* en de Situationisten), studentencorpora en arbeiderskinderen, werden dankzij de media in de jaren zestig letterlijk 'zichtbaar' gemaakt en daarmee genormaliseerd. De voorbeelden liggen hier voor het grijpen: de *on the road hipsters* uit de jaren vijftig zetten het spoor uit voor het massale jongerengezwerv in de jaren zestig; de anti-burgerlijke spotlust van 'het' student werd in cabaretse televisieprogramma's als 'Zo is het toevallig ook nog eens een keer' en 'Hoepla' plotseling nationaal uitgelicht; en ten slotte rock 'n roll, in het midden van de jaren vijftig nog het cultureel eigendom van arbeiderskinderen en etnische minderheden, maar in de jaren zestig uitgegroeid tot een complete vermaaksindustrie voor de teenagers

aller landen. In minder dan één decennium was het marginale vooral dankzij media als radio, film en televisie genormaliseerd. Wie bij al deze relativering van het decenniumdenken toch wil vasthouden aan de antithese tussen de Jaren Vijftig en de Jaren Zestig, kan wellicht zijn toevlucht nemen tot een 'omgekeerd' finalisme: de 'echte' jaren zestig hebben zich eigenlijk in de jaren vijftig afgespeeld, en de numerieke jaren zestig boden het bohème-ideaal in een publieksversie aan. Ook deze constructie kan echter niet verhullen dat de conceptuele *overstretch* van een al te rigoureuze decenniumdenken hier duidelijk zichtbaar wordt.

In ieder geval kon dankzij deze normalisering van het marginale de jeugd – vóór de jaren zestig zelf nog een marginale groep – tot in het hart van de samenleving oprukken. Tegenwoordig is de essentie van jeugd – jong zijn – voor bijna iedereen een begerenswaardige schijn geworden (of voor de voorzichtigere lezer: tegenwoordig lijkt niemand meer trots op zijn ouderdom als bewijs van geaccumuleerde wijsheid en levenservaring). Men zou natuurlijk kunnen tegenwerpen dat de zoektocht naar het geheim van een 'eeuwige jeugd' van alle tijden is. Toch is dat nooit eerder gebeurd onder acceptatie van haar meest kenmerkende eigenschappen: vijandigheid en vernietigingsdrang ten opzichte van het geworden en het oude, jegens traditie en heersende cultuur. Nooit eerder ook – en hier ligt alweer een opmerkelijke discontinuïteit – gebeurde dat met een zo diepgaande problematisering van het begrip Tijd. Over deze temporele vervreemding kom ik in het onderstaande te spreken.

3 De jaren zestig én de media: Zijn en Tijd

In de inleiding kwam de verhouding tussen mediamanipulatie en de ontvankelijkheid voor deze manipulatie ter sprake. Ik gaf als voorbeeld hiervan het fenomeen van de teenager, aanvankelijk van buitenaf gecreëerd, maar in tweede instantie geaccepteerd en van een eigen identiteit voorzien door de groep zelf. Deze interdependentie is ook zichtbaar in de relatie tussen de jaren zestig en de zogeheten Protestgeneratie. Dat de media zo succesvol zijn in het mythologiseren van de jaren zestig, komt in de eerste plaats omdat de ontvankelijkheid voor een dergelijke mythe zo groot is. De Protestgeneratie zelf heeft uiteraard weinig belang bij een ontmythologisering van de sixties, net zo min als de Vooroorlogse Generatie dat had ten aanzien van de Tweede Wereldoorlog. Eerder het tegendeel is waar: de heroïek van verzet en kruitdamp wordt zoveel mogelijk aangeblazen, omdat mythen mensen nu eenmaal boven de geschiedenis uittillen. En dit is wat de jaren zestig voor een hele generatie doen: zij schenken haar de illusie 'forever young' te zijn, onsterfelijk zwevend boven 'the foggy ruins of Time' waarover Bob Dylan in zijn 'Mr Tambourine Man' (1965) zingt.

Deze mythevorming mag de nakomelingen van de Protestgeneratie misschien korzelig en jaloers stemmen, anders dan hun vaders en moeders lijken zij er niet

in de eerste plaats op uit om de ouderlijke mythes van heroïek en verzet af te breken. Zoiets blijkt althans niet uit de teneur van hedendaags jongerenonderzoek, waarin doorgaans een lage generatiespanning vastgesteld wordt. Brinkgreve (1998) spreekt van 'Hotel Mama' en de generatiesocioloog Becker (1997) stelt vast dat de zogenaamde Verloren Generatie – geboren tussen 1955 en 1970 – een postmaterialistisch waardepatroon vertoont. Let wel: daarin onderscheiden de leden van deze generatie zich dus geenszins van hun ouders! En zo er al iets van een generatierancune bestaat, wordt deze afgekocht met een eigen 'spectacle'⁸ zoals 'Woodstock II' in 1994 of het 'spectacle' dat popzenders als MTV en TMF 24 uur per dag uitstralen.

Opvallend is dat de media zo'n belangrijke rol spelen in het bewerkstelligen van deze ogenschijnlijke generatievrede (of inertie zo men wil). Over de redenen hiervoor – zo er al een doelgericht handelen achter schuilgaat – valt alleen maar te speculeren. Het feit dat de macht over de media nog altijd vast in de handen van de Protestgeneratie ligt? De popindustrie die op safe speelt met epigonisme en *around the clock*-amusement?

Met nadruk schreef ik boven over een *ogenschijnlijke* generatievrede, want sommige sociologische beleidsstudies voorspellen een nieuw generatieconflict door het extrapoleren van de kosteneffecten van de babyboom: in de komende decennia, wanneer de omvangrijke Protestgeneratie definitief vergrijsd is, zullen haar nakomelingen voor onevenredig hoge lasten komen te staan. Dit verschijnsel staat bekend als *generational accounting*, dat wil zeggen: wat betalen demografische cohorten in de loop van hun bestaan aan de overheid en wat krijgen zij ervoor terug (o.a. Becker 1997: 175). Het gaat hier in feite om een herintroducie van het verdelingsvraagstuk, zij het nu geëxtrapoleerd langs generationeel-demografische lijnen. Met het in kaart brengen van deze nieuwe frontlijn – ditmaal niet de leden van de Protestgeneratie versus hun ouders, maar tegen hun eigen kinderen – lijkt een nieuw generatieconflict haast met enig enthousiasme verwelkomd te worden: de Protestgeneratie, ooit het 'langharig werkschuw tuig', zal moeten werken in het zweet haars aanschijns, tot ver voorbij het vijfenzeestigste levensjaar omdat de druk op pensioenvoorzieningen en sociale verzekeringen anders onevenredig hoog wordt. Tegelijk kondigen nieuwe generaties zich aan, strijdend voor *Lebensraum*. Hier lijkt een eigentijds specimen van sociaal-darwinisme verwoord in het boekhoudersjargon van de verzorgingsstaat: lastendruk, betaalbaarheid enzovoort.

Of dit doemscenario ook werkelijkheid zal worden, is niet relevant in het kader van dit artikel. Wat wél duidelijk is, is hoe moeilijk de behoedzame schervenzoecker van de jaren zestig het midden in deze overvolle bouwput heeft. De jaren zestig hebben inderdaad de verbeelding aan de macht gebracht, zij het in een radicaal andere betekenis dan destijds bedoeld. In de *site* van de jaren zestig dreigt namelijk het verleden niet alleen voortdurend vertrappt te worden, maar ook behendig

vervalst. Kunnen de jaren zestig gereduceerd worden tot een hedonistische revolutie – waar het nu veel op lijkt –, of hebben we hier te maken met de laatste frontale aanval op de (zeker na 1989!) alles omvattende consumptiemaatschappij?

Totalitair is een beladen woord, maar het spel dat de media met de jaren zestig spelen, vertoont mijns inziens zeker totalitaire trekken. In het krachtenveld tussen politiek en media hebben sinds de jaren zestig laatstgenoemden gezegevierd. In het Interbellum waren fascisme en vooral nationaal-socialisme de eerste politieke stromingen die het belang van moderne media als radio, maar ook film en, zij het in een experimenteel stadium, televisie op hun waarde wisten te schatten (Smith 1998: 46). Vooral bij de nazi's gingen geschiedvervalsing én de verbeelding van dit bedrog hand in hand. Maar sinds de jaren zestig zijn de rollen omgekeerd: in onze tijd zijn het niet langer partijen of ideologieën die hun boodschap via de media dicteren, integendeel, het zijn de media die de vorm van de politiek bepalen. En omdat vorm en inhoud vrijwel identiek zijn geworden, zijn heden-daagse politici meer 'leenmannen' van de media geworden dan volksvertegenwoordigers. Daarmee lijken wij in een 'imagocratie' aangeland: een *beeldheerschappij*. Men kan deze stelling dagelijks op de televisie gedemonstreerd zien.

Met het vermogen van de media om maatschappelijke ontwikkelingen te versnellen, zijn we aangekomen bij de totalitaire dimensie van de moderne beeldmedia: de imagocratie. Over het prescriptief karakter van televisie heeft Anthony Smith, voormalig Brits televisieproducer, geschreven:

'Television has come to delineate for us the boundaries of transgression; beneath the most routine or trivial entertainment the medium operates as a subtle instructor, with the *complicity of the audience* (cursivering auteur). It offers a continuous flowing river of experience from which we have come to draw much of the substance of our identities' (Smith 1998: 1).

In de imagocratie beschikken de beeldmedia over een veel machtiger wapen dan partijen, staten of ideologieën ooit ten dienste heeft gestaan. Zij kunnen manipuleren met de beleving van tijd, dat wil zeggen geschiedenis en herinnering.

De jaren zestig bieden een treffend voorbeeld van deze temporeel-existentiële verwarring, op het moment zelf, maar ook als een echo die decennia later nog klinkt. In een eerder artikel over popmuziek en de jaren zestig citeerde ik Paul McCartney die over de jaren zestig stelde:

'I really can't believe it's thirty years since the sixties. I find it staggering. It's like the future, the sixties to me, it's like it hasn't happened. I feel the sixties are about to arrive. And we're in some sort of time warp and it's still going to happen' (Miles 1998: 186).

In de jaren zestig zelf wordt het heideggeriaanse thema van 'Zijn' en 'Tijd' menigmaal in popsongs en films aangesneden. Soms gebeurt dat bezwerend zoals

in het begin van de film 'Easy Rider', wanneer Peter Fonda als in een gebaar van bevrijding zijn polshorloge weggooit. Soms wordt ook met de Tijd afgerekend vanuit een bewustzijn eeuwig jong te zijn. The Byrds noemden hun vierde elpee in 1967 'Younger than Yesterday', een titel die direct verwijst naar hun bewerking van het Dylan-nummer 'My Back Pages', waarvan één strofe luidt: 'Ah, but I was so much older then, I'm younger than that now'.⁹

Dit zijn allemaal voorbeelden van chronologische dislocatie, van temporele vervreemding en van (pogingen tot) doorbreking van de tijdsdimensie. Mijn laatste voorbeeld verenigt gevoelens van ultieme euforie met ultieme vervreemding. Tijdens de bezetting van de universiteitsgebouwen in het Quartier Latin werden de Parijse studentenacties op de Franse radio verslagen. De bewoners van het district die sympathiseerden met de studenten, plaatsten in hun wijd geopende vensters draagbare transistorradio's. Zo konden de studenten hun eigen acties, dat wil dus zeggen zichzelf, op de radio verslagen horen. Ooggetuigen noemden het later 'la stéréophonie totale'. Een van hen beschreef het intense geluksgevoel dat hem toen doorstroomde: 'J'étais heureux, jamais de ma vie, je n'avais ressenti une telle impression de force, un tel sentiment de bonheur. Je faisais l'histoire' (Gilcher-Holtey 1995: 244). 'Ik maakte geschiedenis'. Zie hier de volkomen zinsbegoocheling teweeggebracht door een radioverslag dat kortstondig het handelend subject met het verslagen object samensmolt. Zie hier ook een specimen van wat ik in mijn inleiding noemde een contemporain bewustzijn van historiciteit.

4 Besluit

De jaren zestig zijn gedeeltelijk een door de media gecreëerde mythe. De constructie van een momentum, de suggestie van gelijktijdigheid en causaliteit, dit alles berust voor een belangrijk deel op montagetechnieken zowel in de jaren zestig zelf als in de daaropvolgende decennia. Bovendien dankten veel typische jaren zestig-thema's en evenementen hun transnationaal karakter aan diezelfde media: radio en, zij het in mindere mate televisie, vormden een *conditio sine qua non* voor de verspreiding van popmuziek; de oorlog Vietnam werd de eerste televisie-oorlog, en het popfestival Woodstock kreeg de omvang van een *world event*.

De vraag naar het al of niet revolutionaire of discontinue karakter van de jaren zestig kan alleen beantwoord worden onder verwijzing naar deze versnellings-techniek, waardoor het cultureel marginale razendsnel genormaliseerd is. Het verspreidingsbereik van de televisie heeft belangrijk bijgedragen aan het *global village*-concept waarvan jongeren in feite de eerste bewoners waren.

Het boven geschetste proces draagt zeker totalitaire trekken, maar is aan de andere kant ook tot mislukken gedoemd zonder de receptiviteit en instemming van de doelgroepen. Dat blijkt bijvoorbeeld duidelijk bij popmuziek (Righart 1999/5: 403). Eenzelfde wisselwerking tussen aspiratie en ontvankelijkheid kan

men ook zien in de reproductie van het historisch zelfbeeld. De door de media ontvouwde visie op de jaren zestig is ten minste prescriptief te noemen, maar haar dwingend karakter zou zonder effect blijven wanneer de Protestgeneratie een dergelijk geschiedbeeld radicaal zou afwijzen. Voor deze generatie is er echter weinig belang dit beeld ter discussie te stellen. Haar kinderen zijn het object van omkopingsstrategieën waarin – opnieuw – de media een belangrijke rol spelen.

De gevoelens van temporele vervreemding en dislocatie zijn het ultieme effect van dit media-totalitarisme. Het lijkt er daarom op dat de onderzoeker van de jaren zestig er niet onderuit komt stelling te kiezen in een strijd die zich anno 2000 afspeelt. En zo vertonen de jaren zestig, om het in een paradox uit te drukken, juist als breuk een merkwaardige continuïteit.

Noten

1. Dit artikel is de bewerking van een lezing gehouden bij gelegenheid van het symposium 'Symbolen van een nieuwe tijd. De opkomst van de Nederlandse jeugdcultuur in de jaren '50 en '60', gehouden te Amsterdam op 18 februari 2000 en georganiseerd door de Vereniging Geschiedenis, Beeld & Geluid in samenwerking met SISWO. Dank aan Niek Pas voor zijn commentaar op een eerdere versie.

2. Eerder publiceerde ik in de *Sociologische Gids* over: de rol van de oorlog in Vietnam in relatie tot de Jaren Zestig (zie Righart 1999/3) en over de relatie tussen popmuziek en de Jaren Zestig (idem 1999/5).

3. Wellicht ten overvloede, maar toch: ik hecht eraan hier te beklemtonen dat mijn onderscheid tussen postwar history en postwar histories niet als hiërarchisch, absoluut of realistisch beschouwd moet worden. Het heeft in mijn analyse uitsluitend een conceptuele betekenis en een instrumentele functie. Men kan/mag ook andere concepten gebruiken – globalisering bijvoorbeeld –, maar dit zijn de constructies waaraan ik hier de voorkeur geef.

4. Zie o.a. Dudley Baines, European demographic change since 1945. In: Max-Stephan Schulze red. (1999) *Western Europe: Economic and social change since 1945*. London/New York: Longman, 168-169.

5. Los van deze vraag dient zich ook nog een andere aan die buiten het bestek van dit artikel valt: geldt deze fraudering ook voor het meest recente voorbeeld van postwar history dat we noemden: de omwenteling van 1989 en het daaropvolgende einde van de Koude Oorlog?

6. Iets soortgelijks kan men ook zeggen van een generatie, in dit geval de zogeheten Stille Generatie. Daarmee wordt de demografische groep geboren tussen 1930 en 1940 aangeduid. 'Stil' is net als periodebegrippen als Interbellum en 'Jaren Vijftig' een duidelijk voorbeeld van een 'afgeleide' of een 'negatieve' identiteit, gebruikt in oppositie tot de Protest- of misschien beter: de 'Lawaai generatie'. Dat de generatie geboren tussen 1930 en 1940 echter alles behalve stil was, bewijst het historisch onderzoek steeds duidelijker. Leden van deze generatie speelden immers een prominente en niet zelden initiërende rol in de tegencultuur van de Jaren Zestig. Een van de meest sprekende voorbeelden is 'anti-rookmagiër' Robert Jasper Grootveld, geboren in 1932 maar als rijpe dertiger hét symbool van de Amsterdamse sixties en de hoofdstedelijke Protestgeneratie. Voor de invloed van de Stille Generatie op de ontwikkeling van vrouwenbeweging en feminisme verwijs ik naar het proefschrift van Anneke Ribberink (1998) *Leidsvrouwen en zaakwaarneemsters: Een geschiedenis van de Aktiegroep man vrouw maatschappij (MVM) 1968-1973* (Hilversum: Verloren).

7. Het bekendste en waarschijnlijk ook beste voorbeeld is het satirische televisieprogramma 'Zo is het toevallig ook nog eens een keer', dat de VARA van 1963 tot 1965 uitzond (Righart 1995: 107-112).

8. Ik bedoel dit woord hier in de betekenis die de Franse filosoof Guy Debord (1931-1994) eraan gegeven heeft, dat wil zeggen dat in de moderne kapitalistische maatschappij alles tot een schouwspel, tot een beeld is verworden. Verbeelding en werkelijkheid vallen volledig samen en de vervreemding is totaal. In zijn eigen woorden: 'Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée' (Jappe 1995: 126). Deze 'verbeelding' van de werkelijkheid heeft een verlamdend effect op alle hartstocht, poëzie, spontaniteit, liefde. Bij Debord richt de kritiek zich op de rusteloze en voortdurende beeldconsumptie door de media – de televisie – en de moderne reclametechnieken.

9. The Byrds en in het bijzonder bandleider McGuinn hadden trouwens een bijzondere affiniteit met Tijd en science fiction: de derde elpee heette 'Fifth Dimension' en bevatte behalve het titelnummer ook de hitsingle 'Mr Spaceman'; op het vijfde album 'Notorious Byrd Brothers' was de Carole King-song 'Going Back' opgenomen: 'but thinking young and growing older is no sin, and I can play the game of life to win.'

Geraadpleegde literatuur

- Baines, Dudley (1999) European demographic change since 1945. In: Max Stephan Schulze (red.) *Western Europe: Economic and social change since 1945*. London/New York: Longman, 161-176.
- Becker, Henk (1997) *De toekomst van de Verloren Generatie*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Brinkgreve, Christien (1998) Spanningen tussen generaties in de jaren negentig. In: Hans Righart en Paul Luykx (red.) *GeneratieMix: Leeftijdsgroepen en cultuur*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Gilcher-Holtey, Ingrid (1995) *Die Phantasie an die Macht. Mai 68 in Frankreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jappe, Anselm (1998) *Guy Debord*. Arles.
- Marwick, Arthur (1998) *The sixties: Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974*. Oxford: Oxford University Press.
- Ribberink, Anneke (1998) *Leidsvrouwen en zaakwaarneemsters: Een geschiedenis van de aktiegroep Man Vrouw Maatschappij (MVM) 1968-1973*. Hilversum: Uitgeverij Verloren.
- Righart, Hans (1995) *De eindeloze jaren zestig: Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Idem (1999) Vietnam en de jaren zestig. In: *Sociologische Gids* XLVI: 201-217.
- Idem (1999) De muzikale formattering van een generatie: Popmuziek en de jaren zestig. In: *Sociologische Gids* XLVI: 391-406.
- Smith, Anthony (red.) (1998) *Television: An international history*. Oxford: Oxford University Press.
- Swaan, Abraham de (1989) *Zorg en de staat. Welzijn, onderwijs en gezondheidszorg in Europa en de Verenigde Staten in de nieuwe tijd*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Tillekens, Ger (1998) *Het geluid van de Beatles: Een muzieksociologische studie* (proefschrift Rijksuniversiteit Groningen).