



OVER DE MUUR:

SONGTEKSTEN EN DE BEELDVORMING VAN DE KOUDE OORLOG IN
NEDERLAND, 1960-1989

Boy Meuldijk 401691
401691bm@eur.student.nl
Tel: 0647958643
Master thesis
Tutor: Hilde Harmsen
MA
Date: 05-08-2019
Number of words: 26529

Inhoud

Inleiding	2
Hoofdstuk 1 - Historiografie, context en methoden	7
1.1 De rol van cultuur in de Koude Oorlog	7
1.2 De Koude Oorlog in Nederland	19
1.3 Periodisering en verwachtingen	27
1.4 Theoretisch kader, methode en bronnen	29
1.5 De Koude Oorlog van de songwriters	36
Hoofdstuk 2 - De jaren 60	41
2.1 Onzekere angst	42
2.2 <i>Morning Dew</i> en <i>Back in the U.S.S.R.</i>	46
2.3 Conclusie jaren 60	49
Hoofdstuk 3 - De jaren 70	51
3.1 Hoopvol optimisme	52
3.2 <i>Imagine</i> en <i>Heroes</i>	57
3.3 Conclusie jaren zeventig	61
Hoofdstuk 4 - De jaren 80	63
4.1 Afstandelijke wanhoop	64
4.2 <i>De Muur, Russians</i> en <i>Leningrad.</i>	67
4.3 <i>1999</i> en <i>De bom.</i>	70
4.4 Conclusie jaren 80	73
Conclusie	76
Bibliografie	80

Inleiding

“En alleen de vogels vliegen van West- naar Oost-Berlijn, worden niet teruggefloten, ook niet neergeschoten. Over de muur, over het ijzeren gordijn. Omdat ze soms in het westen, soms ook in het oosten willen zijn.”¹

In 1983 werden de woorden “Alleen de vogels vliegen van Oost naar West-Berlijn” door Harry Jekkers, de leadzanger van het Klein Orkest, gezongen. Het nummer *Over de muur* gaf kritiek op de twee geopolitieke blokken tijdens de Koude Oorlog. Jekkers leek in deze live uitvoering van het nummer bitterder over te komen wanneer hij zong over het westen.² De boodschap van het nummer was echter duidelijk, beide werelden waren niet perfect. Nu de Amerikaanse en Russische overheden wederom openlijk vijandig gedrag jegens elkaar vertonen, hebben de liederen van toen hun waarde teruggekregen. Zo vertoont Rusland expansionistisch gedrag met het innemen van de Krim en haar bemoeienis in de Oekraïense burgeroorlog, waarop de destijds zittende president van Amerika, Barack Obama, kritisch reageerde.³ Vorig jaar meldde *Trouw*: “Poetin luidt officieel een nieuwe Koude Oorlog in”. In dit artikel omschreef de journalist Ghassan Dahlan dat Poetin nieuwe kernwapens aan het ontwikkelen is en die openbaarde met een agressieve speech.⁴ Door deze hernieuwde spanningen tussen Rusland en Amerika is een debat ontstaan of er sprake is van een tweede Koude Oorlog. Journalisten vergelijken de hedendaagse spanningen met de Koude Oorlog omdat de politieke situatie vergelijkbaar lijkt.⁵ Zo stelt Dahlan: “Poetin zei tevens dat Rusland niet alleen met een nucleaire wapens zal toeslaan als zijn land met hetzelfde soort wapens wordt aangevallen, maar dat Moskou ook zijn bondgenoten op dezelfde manier zal beschermen. Met deze uitspraak lijkt de nieuwe Koude Oorlog officieel te zijn ingeluid.”⁶

Het bestuderen van de Koude Oorlog is dus belangrijk om de hedendaagse spanningen in context te kunnen plaatsen, om zo aan te tonen dat de Koude Oorlog een significant andere situatie was dan de hedendaagse spanningen. De Koude Oorlog was niet alleen een politieke strijd, maar ook een culturele. Deze culturele competitie lijkt niet aanwezig te zijn in de

¹ Harrie Jekkers, ‘Over de Muur’, *Later is allang begonnen* 1984.

² <https://www.youtube.com/watch?v=sVghH346RIk> 26-01-2018.

³ <https://www.nu.nl/algemeen/5062322/moskou-ziet-wapenleverantie-vs-kiev-als-provocatie.html> 21-02-2018.

⁴ Ghassan Dahlan, “Poetin luidt officieel een nieuwe Koude Oorlog in.” *Trouw* 01-03-2018.

⁵ <https://www.nu.nl/algemeen/5062322/moskou-ziet-wapenleverantie-vs-kiev-als-provocatie.html> 21-02-2018.

⁶ Ghassan Dahlan, “Poetin luidt officieel een nieuwe Koude Oorlog in.” *Trouw* 01-03-2018.

hedendaagse spanningen. Het onderzoeken van deze culturele competitie kan licht schijnen op de verschillen.

De Koude Oorlog was, op zijn simpelst gedefinieerd, een bewapende vrede tussen het kapitalistische Westen en het communistische Oosten.⁷ De Sovjet-Unie en de Verenigde Staten probeerden hun invloedssfeer te vergroten door indirect, en soms direct, oorlog te voeren. Dit deden zij via surrogaatoorlogen, maar ook via een technologische en culturele competitie. Want de Koude Oorlog was niet alleen een oorlog tussen twee politieke overtuigingen, maar ook een strijd van ideeën en idealen, van cultuur en levenswijzen.⁸ Dit zijn idealen als nationaliteit, gelijkheid, vrijheid, vooruitgang en revolutie.⁹ Deze zijn afhankelijk van ideologie. Deze idealen werden regelmatig aangehaald door de twee supermachten om hun legitimiteit te behouden.¹⁰ Beide kanten maakten gebruik van symboolpolitiek om hun ideologie te ondersteunen. Deze ideologieën werden uitgedragen in de hoge cultuur zoals theater, maar ook in films.¹¹ De ideologieën werden ook bekritiseerd in de populaire cultuur, zoals in songteksten.

In dit onderzoek zal worden gekeken naar de beeldvorming van de Koude Oorlog in songteksten beluisterd door een Nederlands publiek, waardoor iets gezegd kan worden over de beeldvorming van de Koude Oorlog in Nederland. Om de beeldvorming in de songteksten van de Koude Oorlog te bepalen wordt de vraag gesteld: Waaruit valt het beeld van de Koude Oorlog in top 40 muziek in Nederland (1960-1989) te verklaren? De periode waar naar wordt gekeken begint in 1960, toen de grote protestbewegingen opkwamen. In 1960 vond tevens een belangrijke verandering plaats in het genre waarin politieke liederen werden geschreven.¹² De politiek-gekleurde songteksten werden eerst voornamelijk geschreven door folkzangers. Dit veranderde in de jaren zestig toen rock deze rol deels op zich nam. De val van de muur in 1989 is een duidelijk eindpunt voor dit onderzoek, aangezien de songteksten die volgden na de val van de muur in een andere politieke context werden geschreven. Om de hoofdvraag te

⁷ Eddie van den Brink, *De Koude Oorlog, surrogaat voor oorlog en vrede*, (Amersfoort 1983)10-11.

⁸ Een belangrijk aspect dat lijkt te ontbreken in de huidige spanningen. Stephen Cobert laat dit zien door een Starbucks koffie te drinken op het Rode plein.

⁹ *Ibidem*, 50.

¹⁰ Harald Wydra, 'The Power of Symbols—Communism and Beyond', *International Journal of Politics, Culture, and Society* 25 no. 1/3 (2012) 49.

¹¹ David Caute, *The Dancer defects: The Struggle for Cultural supremacy during the Cold War* (Oxford 2003) 1-2.

¹² Ian Peddie, *The resisting muse: popular music and social protest* (Surrey 2010) xix.

kunnen beantwoorden, moet eerst worden achterhaald welke invloed de Koude Oorlog op Nederland had. Wat was het effect van de Koude Oorlog op de Nederlandse samenleving? Vervolgens moet worden gekeken naar de rol van cultuur van de Koude Oorlog en dan voornamelijk de populaire cultuur. Wat is er geschreven over de rol van cultuur in de Koude Oorlog? Tenslotte zal worden gekeken naar de bronnen. Wat is het beeld van de Koude Oorlog in popmuziek in de jaren zestig, zeventig en tachtig?

De historiografie van de Koude Oorlog gaat vooral over de politiek.¹³ Niet alleen over buitenlandse relaties, maar ook hoe de overheden van de twee supermachten omgingen met een ander strijdtoneel, namelijk dat van de cultuur.¹⁴ Historici leggen de nadruk op een top-down perspectief.¹⁵ Zo werd voornamelijk onderzocht hoe cultuur werd ingezet door de Russische en Amerikaanse overheden om hun ideologische doelen te bereiken.¹⁶ Minder is onderzocht hoe de Koude Oorlog werd beleefd vanaf een bottom-up perspectief.¹⁷ Het is interessant om te bekijken of de culturele uitingen van de burgers overeenkomen met die van de overheden. Een bottom-up perspectief vult verder het beeld van de Koude Oorlog aan en nuanceert het. Het biedt een alternatief perspectief op de Koude Oorlog. Via populaire cultuur wil ik die reactie onderzoeken om zo de historiografie over cultuur en de Koude Oorlog aan te vullen met een deels bottom-up perspectief. Om iets te kunnen zeggen over de populaire cultuur tijdens de Koude Oorlog wordt gekeken naar songteksten. Historici geven muziek een belangrijke rol tijdens de jaren zestig, maar daarna lijken zij het belang van muziek vergeten te zijn. Muziek wordt, op een enkele auteur na, alleen gebuikt om het generatieconflict van de jaren zestig te contextualiseren.¹⁸

De inhoud van songteksten wordt niet onderzocht door de auteurs, terwijl de inhoud van de songteksten ons veel kan vertellen over de jaren zestig en de andere periodes van de Koude Oorlog. Deze staan vol met symbolen en inzichten van songwriters over hun eigen tijd, geven aan dat er verandering moet komen en vertellen hoe de schrijvers dat willen. Ze geven tevens aan wat voor hen een ideaal of een dystopisch toekomstbeeld is. Dit zijn aspecten die in andere vormen van populaire cultuur ook terugkomen. Films en (strip)boeken gaven dit

¹³ Edward Crapol, 'Some Reflections on the Historiography of the Cold War', *The History Teacher* 20 (1987) 253.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Gordon Johnston, 'Revisiting the Cultural Cold War', *Social History* 35 (2010) 290-307.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam 2005) 391-3.

ook aan, de meerderheid van deze vormen van populaire cultuur versterkte echter het vijandige beeld van de Koude Oorlog.¹⁹ Dit gold vooral voor de marktdominante Hollywood dat een nauwe verbinding had met Washington.²⁰ Omdat vooral de vijandige beeldvorming in de populaire cultuur is onderzocht, zouden de onderzochte songteksten een tegengeluid kunnen geven. Op deze manier kan het vijandige beeld in de populaire cultuur worden genuanceerd, zodat de historiografie kan worden aangevuld met een ander perspectief op de populaire cultuur van de Koude Oorlog. Verder kunnen songteksten gezien worden als met emotie beladen opiniestukken. Deze gevoelens kunnen worden geanalyseerd vanuit de songteksten. Op deze manier kan de beleving van de Koude Oorlog onderzocht worden.

De beeldvorming van de Koude Oorlog in de songteksten wordt in de context van Nederland onderzocht. Nederland is interessant om de beleving van de Koude Oorlog te onderzoeken vanwege de relatief neutrale positie die de bevolking innam tijdens dit conflict.²¹ Nederland was in realiteit lid van de NATO en volgde Amerikaans beleid, maar dat weerhield journalisten, politici en schrijvers er niet van om uitgebreide en uitermate kritische opiniestukken te schrijven over beide kanten.²² In de samenleving werd de Koude Oorlog gekenmerkt door deze politieke ambivalentie.²³ Vanwege deze tegenstrijdigheid in de samenleving was er ruimte voor zowel linkse als rechtse kritiek en dus ook voor kritische songteksten zoals *Over de muur*.²⁴ De Nederlandse middenklasse voelde zich aan de ene kant loyaal aan de Amerikanen vanwege de Marshallhulp. Aan de andere kant bekritiseerde zij de Amerikanen. Dit was vooral terug te zien in de vele protesten tegen de Vietnamoorlog. Ook voelde zij medelijden voor de onderdrukte mensen in het Oosten, voornamelijk in de jaren tachtig.²⁵ Tevens voelde Nederland zich klein, als de bom zou vallen zou er toch niets aan te doen zijn was de mentaliteit.²⁶ Dit is ook terug te zien in het nummer *De bom* van Doe Maar.²⁷ Nederland is dus interessant omdat het geen eenduidige politieke identiteit had,

¹⁹ Michael Barson and Steven Heller, *Red scared! The commie menace in propaganda and pop culture* (San Francisco 2001).

²⁰ Tony Shaw, *Hollywood's Cold War* (Massachusetts, 2007) 4.

²¹ Martin Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog: Nederland in tweestrijd* (Amsterdam 2016) 29.

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ Harry Jekkers, 'Over de muur', *Later is allang begonnen*, 1984.

²⁵ Jouke Turpijn, *80's Dilemma, Nederland in de jaren tachtig* (Amsterdam 2011) 153.

²⁶ Idem.

²⁷ Doe Maar, 'De bom', *Lijf aan lijf* 1983.

waardoor er ruimte is voor een ambivalent beeld van de Koude Oorlog en het communistische Oosten.

In hoofdstuk 1 zet ik mijn onderzoek uiteen in relatie tot de historiografie. In hoofdstuk 2 bespreek ik de jaren zestig. Hier zet ik uiteen hoe de Koude Oorlog werd verbeeld als een oplosbaar conflict. Hoofdstuk 3 gaat over de jaren zeventig. Hierin valt te lezen hoe de jaren zeventig een verzoenende en actievoerende periode was voor de songwriters. De jaren tachtig worden in hoofdstuk 4 besproken. Hierin leg ik uit op welke manier angst en wanhoop naar voren kwam in de beeldvorming van de Koude Oorlog.

Hoofdstuk 1 - Historiografie, context en methoden

De studie van de Koude Oorlog was tot aan de jaren tachtig toe vooral een analyse van de geopolitieke situaties en oorlogen die erin plaatsvonden.²⁸ Crapol onderscheidt hierin vier fases.²⁹ De eerste fase, ook wel de traditionele fase of de orthodoxe fase genoemd, ontstond in de jaren vijftig en eindigde begin jaren zestig. In deze fase volgde de Westerse geschiedschrijving het officiële discours van de Amerikaanse overheid. Hierin werd Amerika gepropageerd als leider van de vrije wereld en werd de schuld van de Koude Oorlog bij de Sovjet-Unie neergelegd.³⁰ De tweede fase, ook wel de revisionistische fase genoemd, gaat direct tegen deze stelling in. In de jaren zestig begonnen historici kritischer te worden over Amerika. Dit leidde tot de consensus dat Stalin en de Sovjet-Unie niet de enige verantwoordelijken waren voor de Koude Oorlog.³¹ In plaats daarvan zagen de revisionistische historici in dat Amerika haar eigen economische en politieke agenda had en dat het land deze succesvol achterna ging. In de jaren zeventig ontstond een derde stroming die tegen de revisionistische historici in ging.³² Dit waren de post-revisionistische historici. Zij gingen ervan uit dat de Verenigde Staten actief economische middelen gebruikten voor politieke doelen. Verder meenden zij dat Stalin geen plan had voor een wereldrevolutie, maar dat hij een opportunist was. De meest recente stroming die Crapol omschrijft ontstond in de jaren tachtig, dit waren de comparatieve imperium historici.³³ Zij zagen de Koude Oorlog niet langer als een vredig Amerika tegenover het Oosten, maar als twee imperialistische grootmachten die beiden hun imperium wilden versterken. In deze stroming werden de Verenigde Staten als imperium benoemd, dit was tijdens de eerdere stromingen niet het geval.

1.1 De rol van cultuur in de Koude Oorlog

De nadruk op de geopolitieke en economische dimensie van de Koude Oorlog neemt af in de jaren tachtig wanneer het culturele aspect van de Koude Oorlog wordt onderzocht. De

²⁸ Crapol, *Some Reflections*, 253.

²⁹ Idem.

³⁰ *Ibidem*, 253-4.

³¹ *Ibidem*, 257.

³² *Ibidem*, 258.

³³ *Ibidem*, 260-61.

interesse in het culturele aspect van de Koude Oorlog kan worden geplaatst in de culturele wending die de geschiedwetenschappen nam in de jaren tachtig.³⁴ De historiografie over het culturele aspect van de Koude Oorlog is dus vrij jong, deze ontstond aan het eind van de jaren tachtig. In zijn artikel *Revisiting the Cultural Cold War* geeft Gordon Johnson vier algemene redenen voor de wending naar de culturele component van de Koude Oorlog.³⁵ Ten eerste ontstond er een hernieuwde interesse in de manier waarop propaganda werd ingezet aan het thuisfront. Ten tweede bood de verandering naar cultuur een antwoord op de vraag: Wat was de rol van de gewone man tijdens de Koude Oorlog? Ten derde eindigde de Koude Oorlog snel en vredig. Dit zorgde ervoor dat het Sovjetblok in een legitimiteitscrisis terecht kwam, waardoor intellectuelen zich realiseerden dat zij de ideeënoorlog serieuzer moesten nemen dan in de conventionele ‘oude’ Koude Oorlog. Ten vierde is er een oudere traditie van cultureel gebaseerde verklaringen van politiek en nationale kenmerken. Deze traditie werd geïllustreerd door Montesquieu en Tocqueville, hun invloed, met name in de Verenigde Staten, kan worden getraceerd in de Koude Oorlog tot de verwachte ‘clash of civilisations’.³⁶ Huntington stelt dat de ‘great divisions among humankind and the dominating source of conflict will be cultural’ in deze clash of civilisations’.³⁷ De culturele lessen van de Koude Oorlog worden op die manier verondersteld relevant te zijn voor werelddangelegenheden en de uitvoering van buitenlandsbeleid en publieke diplomatiek in de eenentwintigste eeuw.³⁸ De Koude Oorlog was niet langer alleen een politieke oorlog, maar ook een culturele strijd.

In de literatuur over de rol van cultuur in de Koude Oorlog ligt de nadruk op de hoge cultuur. Deze behelst twee dominante overtuigingen. Ten eerste werd hoge cultuur gebruikt als een wapen. David Caute bestudeert in zijn boek *The Dancer Defects* dit culturele conflict.³⁹ Wat hij terugziet is dat hoge cultuur gebruikt werd door de overheden van zowel het Westen als het Oosten om bepaalde ideeën en wrokgevoelens te kweken bij hun onderdanen.⁴⁰ Caute gaat ervan uit dat noch de technologische vooruitgang noch de economische gevolgen van het Sovjetsysteem het einde inluiden van de Sovjet-Unie, ook al

³⁴ *Ibidem*, 260-61.

³⁵ Johnston, *Revisiting the Cultural Cold War*, 290-307.

³⁶ Johnston, *Revisiting the Cultural Cold War*, 291.

³⁷ Samuel P. Huntington, 'The clash of civilizations?', *Foreign Affairs* 3 (1993), 22, Geciteerd in: Johnston, *Revisiting the Cultural Cold War*, 291.

³⁸ *Idem*.

³⁹ David Caute, *The Dancer defects: The Struggle for Cultural supremacy during the Cold War* (Oxford 2003).

⁴⁰ *Ibidem*, 1-2.

speelden deze zeker een rol. Voor hem was de laatste slag de nederlaag in de culturele competitie.⁴¹ Caute beargumenteert dat deze competitie alleen mogelijk was omdat beide ideologieën stammen uit de Europese verlichting.⁴² Zowel de Sovjet-Unie als de Verenigde Staten hadden daardoor vergelijkbare waarden. Waarden zoals gelijkheid, recht op werk, recht op rust, zelfbeschikkingsrecht en gelijkheid. De twee ideologieën kenmerkten de voorwaarden voor vooruitgang op dezelfde manier. Beiden omschreven dat geletterdheid een voorwaarde was. De Sovjet-Unie hield humanistische waarden hoog, ondanks dat zij deze niet altijd uitdroeg.⁴³ Volgens Caute kon de culturele competitie van de Koude Oorlog niet plaatsvinden zonder deze gedeelde waarden. Zullen deze waardes ook terug te zien zijn in de songteksten? Gaan de songwriters uit van ideologieën gebaseerd op dezelfde waarden?

Het belang van cultuur uitte zich op verschillende manieren in de Koude Oorlog. Zo werden Russische ballerina's gestuurd naar het Westen om de Sovjet superioriteit te tonen, terwijl het Westen in Oost-Europa onrust veroorzaakte met bands zoals de Rolling Stones.⁴⁴ In hoeverre popmuziek werd ingezet als wapen is nog maar de vraag. De Rolling Stones veroorzaakte ook onrust in West-Europa en werden niet 'ingezet' door de Amerikaanse overheid. Caute stelt echter dat schrijvers, componisten, dansers en schilders gezien konden worden als de soldaten van de Koude Oorlog. De Sovjet-Unie probeerde haar superioriteit te tonen op een paradoxale manier. De Sovjets gebruikten namelijk Westerse recensies om aan te tonen dat zij superieur waren op cultureel gebied ten opzichte van het Westen. Zij publiceerden elke positieve recensie van de Russisch culturele exporten, zoals de ballerina's, in het staatsblad.⁴⁵ Caute bekijkt de culturele competitie vanuit een top-down perspectief. Het is nog maar de vraag of westerse cultuur vanuit een bottom-up perspectief werd ingezet als wapen om de aangenomen superioriteit van het Westen aan te tonen.

Cultuur werd dus gebruikt als een middel om invloed uit te oefenen op het tegenovergestelde blok, maar dat was niet de enige manier waarop cultuur ingezet werd. De auteurs van *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West* haken in op het idee van Caute dat de Koude Oorlog tevens een culturele competitie was, maar verschillen op één fundamenteel punt. Waar Caute nog uitgaat van twee cultuurblokken, gaat Peter Romijn

⁴¹ *Ibidem*, 3.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Ibidem*, 466-7.

⁴⁵ *Ibidem*, 4.

ervan uit dat de twee blokken elkaar beïnvloedden en zelfs in elkaar over liepen.⁴⁶ Dit gebeurde op twee niveaus. Ten eerste op ideologisch niveau. Beide systemen zijn gebaseerd op dezelfde Westerse waarden van vooruitgang en gelijkheid. Romijn bouwt hier dus verder op Cautes argument. De ideologieën hebben dus dezelfde origine. Het tweede niveau is concreter. Gedurende de Koude Oorlog waren de twee blokken niet immuun voor elkaars cultuur. Door gesmokkelde artikelen of wetenschappelijke doorbraken kwamen verschillende culturele ontdekkingen bij elkaar terecht. Ook waren er samenwerkingen tussen Russische en Europese regisseurs.⁴⁷ In Marsha Siefert's bijdragen, *Co-Producing Cold War Culture*, waren deze regisseurs voorbeelden van historische acteurs die zich wilden ontworstelen aan de ideologische en politieke verdeling.⁴⁸ Volgens Siefert was dit mogelijk vanwege de dominantie van Hollywood in de filmindustrie, waardoor Europese en Russische regisseurs samen gingen werken om een groter marktaandeel te verkrijgen.⁴⁹ Het beeld van twee absoluut gescheiden blokken is niet meer haalbaar voor deze auteurs.⁵⁰

In de literatuur over populaire cultuur gaat het voornamelijk over een combinatie van bottom-up en top-down processen. Storey geeft verschillende definities van populaire cultuur.⁵¹ De eerste definitie van populaire cultuur is cultuur die een grote groep mensen leuk vindt.⁵² De tweede definitie is alle cultuur die overblijft nadat is bepaald wat 'hoge' cultuur is.⁵³ Verder wordt populaire cultuur gedefinieerd als massacultuur wat in verband staat met commerciële massaproductie.⁵⁴ Populaire cultuur kan verder betekenen: de cultuur van de bevolking; het terrein van strijd tussen het verzet van onderschikte groepen tegen de incorporerende krachten van dominante groepen.⁵⁵ Tenslotte stelt hij dat populaire cultuur een achterhaald begrip is omdat er in een postmoderne cultuur geen onderscheid meer is tussen hoge en populaire cultuur.⁵⁶ Klassieke stukken uit de hoge cultuur, zoals Beethovens negende

⁴⁶ Peter Romijn, *Divided Dreamworlds? The cultural Cold War in East and West* (Amsterdam 2012) 5.

⁴⁷ Shaw, *Hollywood's Cold War*, 306.

⁴⁸ Marsha Siefert, 'Co-producing Cold War culture: East-West filmmaking and cultural diplomacy' in Peter Romijn *Divided dreamworlds: The cultural Cold War in east and west* (Amsterdam 2012) 74.

⁴⁹ *Ibidem*, 75.

⁵⁰ Peter Romijn, *Divided dreamworlds: The cultural Cold War in the east and west* (Amsterdam 2012) 15.

⁵¹ Storey J. *Cultural Theory and popular Culture: An Introduction* (Harlow 2006) 4-10.

⁵² *Idem*.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Idem*.

symfonie, hebben ook een plek gevonden in de populaire cultuur. Andersom zijn er ook voorbeelden van film of theater die ontstonden in de populaire cultuur, maar uiteindelijk worden beschouwd als hoge cultuur. Tot aan de jaren zeventig is er vrijwel geen historiografisch onderzoek gedaan op basis van populaire cultuur. Dit is te verklaren vanuit het stigma dat populaire cultuur een lange tijd had. Het werd gezien als een markt gedreven cultuur of als een staat gedreven cultuur.⁵⁷ Storey beargumenteert echter dat populaire cultuur een combinatie is van bottom-up en top-down processen en ook de kritische Jackson Lears lijkt hier naartoe te bewegen.⁵⁸ Populaire cultuur staat daarom niet los van de hoge cultuur.

De waarde van populaire cultuur is de samensmelting van top-down en bottom-up processen. Zowel de producent als de ontvanger van de cultuur bepalen wat populaire cultuur is, al ligt de machtsbalans in het voordeel van de producent.⁵⁹ Het top-down proces bestaat uit de producenten die verschillende, vaak commerciële, motivaties hebben. Zij maken de tekst die later wordt geïnterpreteerd door de consument. Omdat de producent alleen de interpretatie kan beïnvloeden, maar niet controleren, krijgt het product een andere betekenis wanneer de consument de tekst interpreteert. Omdat populaire cultuur beide kanten van het proces beslaat, is het inclusief. De kant van de consumenten is moeilijk te onderzoeken, maar de producent wordt beïnvloed door de consument vanwege de markt. De producent, die produceert met onder andere commerciële belangen, zal produceren wat hij voorspelt succesvol te zijn in de markt. Hierdoor heeft de consument invloed op wat voor populaire cultuur wordt geproduceerd.⁶⁰ Hier zitten wel haken en ogen aan. Een tekst kan om verschillende redenen populair worden. Tevens zijn de meningen die zich in de tekst bevinden, niet de meningen van de consument. Ten slotte is de tekst gelimiteerd. De consument heeft geen volledige vrijheid in wat er geconsumeerd wordt, dit is altijd een keuze. Populaire cultuur bestaat dus, als deze redenatie wordt gevolgd, uit de populairste keuze.⁶¹ Echter behoren de producenten van een tekst ook tot die cultuur. Tevens hoeven de motivaties voor het creëren van een product niet alleen commercieel te zijn.⁶² Dit maakt populaire cultuur, en dus in verlenging songteksten, een interessante bron voor historisch onderzoek, aangezien het inclusief en breed

⁵⁷ Lawrence W. Levine, 'The folklore of industrial society: popular culture and its audiences', *The American Historical Review* 97 (1992) 1374.

⁵⁸ Jackson Lears, 'Making fun of popular culture', *The American Historical Review* 97 5 (1992) 11420-1.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Levine, *Popular culture*, 1374.

⁶¹ Idem.

⁶² *Ibidem*, 1425.

is. Om deze reden is in de bronnenselectie rekening gehouden met de populariteit van een lied. Op deze manier wordt vastgesteld dat veel mensen in aanraking zijn gekomen met de songteksten. Dusdanig kan worden verondersteld dat het nummer beluisterd is en, daarom ook, in zekere mate geïnterpreteerd is.

In de literatuur over populaire cultuur, bijvoorbeeld in films, wordt het top-down perspectief aangehouden. Hollywood werd tijdens de Koude Oorlog gedomineerd door anticommunistische films. Deze anticommunistische sfeer hield aan tot aan het einde van de Koude Oorlog. *Rambo* (1982), *Red Dawn* (1984) en *Rocky IV* (1985), zijn daar enkele voorbeelden van. Ook in andere vormen van media, zoals televisie, is dit anticommunistische sentiment dominant.⁶³ Michael Barson en Steven Heller laten dit zien in hun boek *Red Scared! The Commie Menace in Propaganda and Popculture*.⁶⁴ Zij beargumenteren dat de populaire cultuur werd bewapend door de Amerikaanse overheid om zo angst te verspreiden voor het communisme. Dit werd gedaan via ruilkaartjes waar Mao en Stalin op stonden, maar ook spotprenten, propaganda posters, reclames en films. Volgens Tony Shaw, auteur van *Hollywood's Cold War*, waren Hollywood en Washington nauw verbonden met elkaar.⁶⁵ Zo waren er senatoren die Hollywood subsidieerden voor anticommunistische films.⁶⁶ Volgens Shaw was de Koude Oorlog een totale oorlog: alle aspecten van de maatschappij moesten worden ingezet om de strijd tegen het Oosten te winnen.⁶⁷ Dit was volgens hem een combinatie van bottom-up en top-down processen.⁶⁸ Hij gaat zelfs een stap verder door te stellen dat de Koude Oorlog enkel een propagandastrijd was die gevochten werd via de massamedia.⁶⁹ Vanwege deze stellingen benoemt Shaw zichzelf als een revisionistische filmhistoricus.⁷⁰ Ook al gebruiken de bovengenoemde auteurs andere bronnen dan Cauter hebben zij toch vergelijkbare conclusies getrokken. Bij deze drie auteurs is er een sterke notie van en wij/zij cultuur: het Oosten tegenover het Westen, het kapitalisme tegenover het

⁶³ Michael Barson, and Steven Heller, *Red scared! The commie menace in propaganda and pop culture* (San Francisco 2001).

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Shaw, *Hollywood's Cold War*, 4.

⁶⁶ *Ibidem*, 3.

⁶⁷ *Ibidem*, 4.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ *Ibidem*, 2.

⁷⁰ *Ibidem*, 1.

communisme en de vrijheid tegenover de onvrijheid.⁷¹ Het is nog maar de vraag of deze wij/zij cultuur ook in de songteksten terug te vinden is. Niet alle songteksten zijn geproduceerd in Amerika, dus ze kunnen van deze vijandigheden afwijken. Het is wel aannemelijk dat de Amerikaanse songteksten dezelfde vijandigheid weergeven. Ook moet nog blijken of de songteksten de vijandigheid in de rest van de populaire cultuur volgen, of dat zij een ander beeld schetsen, aangezien Hollywood top-down lijkt te zijn, waar songteksten meer een combinatie van bottom-up en top-down processen zijn.

Tony Shaw onderscheidt drie periodes in de filmindustrie van Hollywood tijdens de Koude Oorlog. De eerste periode is de jaren zestig, waarin het nauwe verband met Washington het sterkst was.⁷² Hierdoor werden in Hollywood vrijwel exclusief anticomunistische films gemaakt. Een ander thema dat veel voor kwam was de angst voor een nucleaire oorlog. Deze werd vrijwel altijd gestart door de Sovjet-Unie en gestopt door agenten van de V.S.⁷³ De tweede periode die Shaw onderscheidt is de jaren zeventig. Filmhistorici argumenteren volgens Shaw dat de Koude Oorlog op de achtergrond komt te staan in de jaren zeventig.⁷⁴ De filmideeën van de jaren zestig waren volgens hem uitgeput en de Detente maakte het minder aantrekkelijk om films over de Koude Oorlog te maken. Shaw beargumenteert echter dat de Koude Oorlog nog steeds een prominent onderdeel was van de Amerikaanse filmindustrie.⁷⁵ In de jaren zeventig was Sovjetmilitairisme een hoofdthema in Hollywoodfilms, net zoals het leven in een post-nucleaire wereld.⁷⁶ Waarin de jarenzeventigfilms zich vooral onderscheiden van de jarenzestigfilms was in de omgang met vaste tradities in Amerikaanse films over de Koude Oorlog. De Detente zou de filmmakers hebben beïnvloed om linkere films te maken.⁷⁷ Zo waren de jarenzeventigfilms bijzonder sceptisch over het Amerikaanse buitenlandsbeleid.⁷⁸ Shaw gebruikt twee films als voorbeeld. De eerste film die Shaw bestudeerd, is *Hearts and Minds* (1974). Deze film gaat over het uitvoeren van racisme en imperialisme door gewone Amerikanen met Hollywood als

⁷¹ Barson, and Heller, *Red scared!*

⁷² Shaw, *Hollywood's Cold War*, 4.

⁷³ *Ibidem*, 120.

⁷⁴ *Ibidem*, 234.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Ibidem*, 235.

⁷⁷ *Ibidem*, 234.

⁷⁸ *Ibidem*, 235.

aanstichter.⁷⁹ De tweede film die hij bestudeerd is *The days of the condor* (1976).⁸⁰ In deze film staan de Amerikaanse waarden en constitutie onder druk door anticomunistische campagnes en veiligheidsmaatregelen. In de jaren zeventig is er dus een verschuiving van puur anticomunistische thema's naar Amerikaans kritische thema's waarneembaar.⁸¹

De derde, en laatste relevante periode die Shaw schetst, zijn de jaren tachtig. Volgens Shaw kwam het top-down aspect van Hollywood het concreetst naar voren in de jaren tachtig.⁸² Dit kwam door één man: Ronald Reagan. Reagan lanceerde een aanval op links, zowel binnen als buiten Amerika, met onder andere de filmindustrie.⁸³ Reagan begreep de kracht van populaire cultuur vanwege zijn achtergrond als acteur. Zo gebruikte hij zijn persoonlijke rijkdom om de *Rambo* serie te financieren, waarin de Sovjet-Unie werd neergezet als een kwaadaardig imperium.⁸⁴ Tevens gebruikte Reagan populaire cultuur referenties in zijn toespraken. Er wordt zelfs beweerd dat Reagans idee voor een nucleair vrije wereld, gebaseerd op ruimteraketenverdediging, gestolen was van *The day the earth stood still* (1951).⁸⁵ Dat was niet het enige wat hij gebruikte uit de jaren vijftig. Reagan speelde verder in op de jaren vijftig nostalgie en gebruikte daarbij vergelijkbare retoriek.⁸⁶ Communisme moest teruggedrongen worden. Dit kon worden bereikt door het imago van Amerika als morele leider van de wereld te versterken. Tevens moest de anticomunistische houding, die versoepeld was tijdens de Detente, worden hernieuwd.⁸⁷ Dit instigeerde een nieuwe, rechtse, anticomunistische kruistocht die door Hollywood werd gesteund.⁸⁸ Shaw beargumenteert echter dat Hollywood gepolariseerd was in de jaren tachtig. Aan de ene kant werden er films geproduceerd die de dreiging van de Koude Oorlog in de achtertuin vertoonde.⁸⁹ Aan de andere kant werden er films geproduceerd die Reagans Koude Oorlogsretoriek betwistten.

⁷⁹ *Ibidem*, 236.

⁸⁰ *Ibidem*, 237.

⁸¹ *Idem*.

⁸² *Ibidem*, 267.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Ibidem*, 268.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ *Ibidem*, 269.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ *Idem*.

Hollywood zou volgens Shaw een abstract conflict concreet hebben gemaakt.⁹⁰ De filmhistorie in Amerika heeft verschillende fases doorlopen. De eerste fase was aan “totale oorlog tegen het communisme” tijdens de jaren veertig, vijftig en zestig. Aan het begin van de jaren zeventig werd Sovjetautoritarisme nog steeds als een dreiging gezien, maar institutionaliseerde het probleem. De wapenwedloop en de groeiende “big brother” tendensen van de Amerikaanse inlichtingdienst werden ook belangrijke thema’s.⁹¹ Dit werd gevolgd door de polariserende fase van de Amerikaanse filmindustrie in de jaren tachtig. Volgens Shaw had de populaire cultuur een grote rol in de “winst” van het Westen over het Oosten.⁹² Mede dankzij de connecties tussen Washington en Hollywood. Zouden zonder deze connecties met Washington dezelfde thema’s terugkomen in de periodisering van de songteksten? Het is ook interessant om te bekijken of de songteksten thematisch een soortgelijke route hebben genomen als de films tijdens de Koude Oorlog.

Populaire cultuur wordt verder als bron gebruikt in het onderzoek naar de Britse nucleaire cultuur. Het debat rondom de Britse populaire nucleaire cultuur is te vergelijken met populaire cultuur in de Koude Oorlog in het algemeen. De inhoud van de populaire cultuur is niet onderzocht. In plaats daarvan is gekeken naar wat populaire nucleaire cultuur betekende voor de Britse samenleving tijdens de Koude Oorlog.⁹³ Nucleaire cultuur is de aanwezigheid van kerntechnologie in de Britse (pop)cultuur. Hierin wordt rekening gehouden met de afbeelding van kerncentrales, de mogelijkheden van kernenergie en natuurlijk de atoombom. De bom werd niet altijd negatief weergegeven. In songteksten zoals “Atomic Baby” wordt een vrouw omschreven als een Atoombom en dat is “Just the way I want her to be”.⁹⁴ Een uitgebreid onderzoek naar de inhoud van deze liederen en in verlenging het publiek, is nog niet uitgevoerd.⁹⁵ Hetzelfde geldt voor nucleaire film en theater. Jeff Hughes geeft wel voorbeelden van hoe de bom werd afgebeeld, maar stelt daar ook dat zijn analyse niet behandeld moet worden als een alomvattend onderzoek.⁹⁶ De bom wordt vrijwel altijd negatief afgebeeld in het onderzoek dat is gedaan naar protesten, speeches en

⁹⁰ *Ibidem*, 302.

⁹¹ *Ibidem*, 305.

⁹² *Idem*.

⁹³ Jeff Hughes, ‘What is British nuclear culture? Understanding uranium 235’, *The British journal for the history of Science* 45 (2012) 495-518.

⁹⁴ *Ibidem*, 504.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *Idem*.

krantenartikelen.⁹⁷ De bom wordt echter afgebeeld als een noodzakelijk kwaad: een manier om Groot-Brittannië te verdedigen en te beschermen tegen de Sovjet-bommen.⁹⁸ Angst voor de bom werd ook afgebeeld. Voornamelijk in film leek dit terug te komen, maar ook in muziek zoals het nummer “Nuclear funeral”.⁹⁹ Als er naar de songteksten wordt gekeken, wordt de bom dan ook afgebeeld? Zo ja, op welke manier? Wordt deze uitsluitend goed of kwaad afgebeeld, of is deze te vergelijken met de afbeelding van de bom in de nucleaire cultuur van Engeland?

De angst voor de bom en de dreiging van nucleaire uitroeiing zijn prominente thema's in zowel film als muziek. Echter, dit is niet alleen beperkt tot de muziek in Engeland. Ook in Amerikaanse en Nederlandse muziek wordt de bom genoemd.¹⁰⁰ Wanneer er wordt gesproken over popmuziek in de historiografie wordt dat vooral gedaan in relatie tot de historische context van de jaren zestig. Righart haalt de historicus Bastiaan Bommeljé aan die de jaren zestig, volgens Righart, terugbrengt naar “louter popmuziek”.¹⁰¹ Ook al is er discussie over de validiteit van deze stelling, er valt niet te ontkennen dat (pop)muziek een grote rol heeft gespeeld in de jaren zestig.¹⁰² De rol van muziek in de jaren zestig is tweezijdig in de literatuur. Aan de ene kant was popmuziek de vlaggendrager van een generatiekloof tussen de voor- en naoorlogse generatie, en aan de andere kant was het een uiting van protest. Popmuziek wordt besproken in de historiografie in verband met protestmuziek door zowel Ian Peddie in *The resisting Muse, popular music and social protest* en Uta G. Poiger in *Jazz Rock and Rebels*.¹⁰³ Zij kijken niet naar de inhoud van de tekst, maar de cultuur die om de muziekgenres ontstonden. Op welke manier wordt de Koude Oorlog benoemd in de songteksten? En wat is het effect van het protestgenre op deze songteksten?

De komst van de Beatles leidde een verandering in de muzikale wereld in.¹⁰⁴ Na de Beatles volgden andere bands zoals *The Who* en *The Rolling Stones*. Taruskin noemt deze

⁹⁷ *Ibidem*, 469

⁹⁸ *Ibidem*, 504.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ Nummers zoals *De Bom*, *Eve of Destruction*, *Russians en Morning Dew*.

¹⁰¹ Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam 2005) 391-3.

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and rebels: Cold War politics and American culture in a divided Germany*. (Berkeley 2000); Ian Peddie, *The resisting muse: popular music and social protest* (Surrey: Ashgate 2010).

¹⁰⁴ *Idem*.

ontwikkeling de Britse invasie.¹⁰⁵ Taruskin ziet een gelijkenis tussen de culturele revolutie van de jaren zestig en de muziekrevolutie die beatmuziek, en daarvoor rock en roll teweege hadden gebracht. De cumulatie van deze twee deed zich voor tijdens het beroemde Woodstock festival, dat een symbool voor vrede en vrijheid werd.¹⁰⁶ De ironisch *Star Sprangled Banner* van Jimmy Hendrix werd op dit festival gespeeld.¹⁰⁷ Taruskin kijkt wel naar de inhoud van de songteksten, maar met een ander doel. Hij kijkt naar hoe muziek evolueerde, op welke manier het werd opgedragen en welke type progressiesystemen in het notenschrift stonden. Hij kijkt niet naar de betekenis van de songteksten, maar slechts naar het notenschrift. In de literatuur over de jaren zestig werd dus gebruik gemaakt van muziek als bron. Er is echter nog geen gebruik gemaakt van songteksten door deze auteurs. Zij hebben vooral gekeken naar de culturele consequenties van muziek en de rituelen die daarbij horen. De beeldvorming in die muziek is niet onderzocht.

Ook Jacquélien Oskam gaat in haar boek *Een behoorlijk kabaal* in op de jaren zestig.¹⁰⁸ Zij doet dat echter door een aantal componisten te volgen tijdens dit decennium. Volgens Oskam is het strijdtoneel van de conservatieve en progressieve krachten het concertgebouw.¹⁰⁹ Deze werden toen betreden door componisten die in de traditie van de tachtigers stonden, een groep componisten uit de jaren tachtig van de negentiende-eeuw.¹¹⁰ Deze groep geloofde dat muziek een gemeenschapskunst was. Het was tweezijdig: kunst voor de gemeenschap en kunst door de gemeenschap.¹¹¹ Een definitie die dichtbij de definitie van populaire cultuur komt van Storey. De componisten, in tegenstelling tot hun collega's in de popmuziek, waren echter van mening dat muziek op zichzelf niets kon uitdrukken.¹¹² Zo noemen klassieke rechtse componisten uit de jaren zestig *Alle menschen wieder brüder*, een "naïeve tekst van een dichter".¹¹³ Desalniettemin vlogen linksgezinde componisten zoals Peter Schat naar Havana in 1967 voor een cultuurbijeenkomst om "bij ons thuis het systeem te

¹⁰⁵ *Ibidem*, 316.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 317.

¹⁰⁷ Jimmy Hendrix, *Star sprangled Banner*, <https://www.youtube.com/watch?v=MKvnQYFhGCc> 1969.

¹⁰⁸ Jacquélien Oskam, *Een Behoorlijk kabaal, een cultuur-geschiedenis van Nederland in de twintigste eeuw* (Ambo|Anthos, 2016).

¹⁰⁹ *Ibidem*, 9.

¹¹⁰ *Ibidem*, 11.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² *Ibidem*, 232.

¹¹³ *Idem*.

ondermijnen”.¹¹⁴ De linkse componisten uitten hun politieke gezindheid echter wel via muziek. Volgens Oskam ontstond er een tweestrijd in de concertzaal van cultureel idealisme tegenover pessimistische wereldpolitiek. Wat werd geïllustreerd door een mix van bravo- en boegeroep tijdens een stuk interpolaties van de linkse componist Jan van Vlijmen.¹¹⁵ Ook stonden linkse componisten regelmatig te dirigeren tijdens linkse muziekfestivals zoals die in Havana.¹¹⁶ Over de jaren zeventig blijft Jacquélien Oskam, in de context van cultuur en muziek, stil. Ze beschrijft de jaren zeventig wel, maar de muzikanten waren passief vanwege hun geloof dat muziek toch niets kon uitdrukken. Oskam is echter niet de enige. In de historiografie is er een gat waar te nemen in de jaren zeventig in relatie tot muziekgeschiedenis en de Koude Oorlog.

De historiografie in de jaren tachtig over muziekgeschiedenis in relatie tot de Koude Oorlog is ook mager. Juke Turpijn is de enige historicus die muziek uit de jaren tachtig aanhaalt in relatie tot de Koude Oorlog.¹¹⁷ Volgens Turpijn zou de commercialisering van popmuziek, ingezet in de jaren zestig en doorgezet in de jaren zeventig, hebben geleid tot het deradicaliseren van popmuziek.¹¹⁸ Volgens hem werd muziek in de jaren tachtig in het algemeen passiever ten opzichte van de voorafgaande decennia. Hij stelt verder dat muziek in de jaren tachtig beschrijvend was.¹¹⁹ Hiermee doelt hij op de neiging van de songwriters uit de jaren tachtig om de wereld om zich heen te beschrijven als toeschouwer in plaats van als participant. Als voorbeeld geeft hij *Over de muur* wat hij “het mooiste lied wat ooit over de Koude Oorlog is geschreven” noemt.¹²⁰ Ook stelt hij dat *Over de muur* één van de laatste klassieke protestliederen is van de Koude Oorlog.¹²¹ Wat niet verassend is aangezien het nummer één dag voor de grote protesten op het Malieveld in 1983 is geschreven.¹²² Linkse muziek, zoals *Over de muur*, had volgens Turpijn ook succes in rechtse kringen. Dit verklaart Turpijn door te stellen dat het cynisme tegen over de Koude Oorlog in Nederland de politieke

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ *Ibidem*, 234.

¹¹⁶ Ik vraag me toch af wat de componisten wilde bereiken, aangezien ze geloofden dat muziek toch niets kon uitdrukken.

¹¹⁷ Turpijn, *80's Dilemma*, 153.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ *Ibidem*, 158.

¹²⁰ *Ibidem*, 155

¹²¹ *Ibidem*, 156.

¹²² *Ibidem*, 155

affiliatie oversteeg.¹²³ Songteksten werden door Turpijn in de eerste helft van de jaren tachtig al gekenmerkt door afstandelijk cynisme. Dit werd verder geïllustreerd door *De bom* van Doe Maar. Dit Neder-reggae nummer werd “het bevolkingslied van het doemdenken” aldus Turpijn.¹²⁴

1.2 De Koude Oorlog in Nederland

Fout in de Koude Oorlog, gepubliceerd in 2016, geschreven door Martin Bossenbroek, bespreekt de positie van Nederland tijdens de Koude Oorlog.¹²⁵ Bossenbroek gaat ervan uit dat Nederland zich tijdens de Koude Oorlog in een existentiële crisis bevond. Het publiek moest keuzes maken in een binaire wereld, “communisme of kapitalisme, het vrije Westen of het solidaire Oosten, voor de Praagse lente of tegen de Vietnamoorlog; voor of tegen de kruisraketten”.¹²⁶ De pers stond regelmatig onder druk om zware morele keuzes te maken met alle gevolgen van dien. Het was vanzelfsprekend voor hen dat Stalin, Mao en Castro tirannen waren, maar tegelijkertijd stonden de Amerikanen in Vietnam en ondersteunden ze de fascistische Franco in Spanje. Kortom: er was geen goede kant in de Koude Oorlog.¹²⁷ In de Koude Oorlog zijn, volgens Duco Hellema, drie periodes te onderscheiden. De jaren zestig, die gekenmerkt werd door opstand en onrust, de jaren zeventig waarin tijdelijk ontspanning in vijandigheden ontstond en de jaren tachtig waarin opnieuw de angst opkwam voor de bom en de machteloosheid die daarmee gepaard ging.¹²⁸ Hellema merkt op dat verschillende westerse landen hetzelfde patroon volgde gedurende deze drie decennia, waaronder Nederland.¹²⁹

De jaren zestig worden omschreven als een onrustige periode gekenmerkt door grote sociale en politieke veranderingen stelt David Faber.¹³⁰ Hij meent dat de jaren zestig niet kunnen worden losgelaten door de naoorlogse generatie. David Faber stelt verder dat “The

¹²³ *Ibidem*, 156.

¹²⁴ *Ibidem*, 157.

¹²⁵ Martin Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog: Nederland in tweestrijd* (Amsterdam 2016) 29.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ Duco Hellema. ‘De Koude Oorlog in Nederland.’ *Historisch Nieuwsblad* May 1, 2011. Laatst bekeken Januari 26, 2018.

¹²⁹ *Idem*.

¹³⁰ David Faber, *The sixties from Memory to history* (North Carolina 1994) I.

1960s stay hot”.¹³¹ Richard Taruskin vat de jaren zestig samen als een periode van nostalgie, ontwrichting en spijt.¹³² Hans Righart omschreef de jaren zestig als “eindeloos” omdat dit decennium prominent aanwezig is in de collectieve herinnering van de naoorlogse generatie.¹³³ De populaire beeldvorming van de jaren zestig bestaat vaak uit een aantal kernpunten: protest, de Beatles en de Vietnamoorlog.¹³⁴ De jaren zestig in Nederland waren een periode van welvaart. Het gemiddelde loon steeg met 17%, het luidde volgens Oskam het definitieve einde van de verzuiling in vanwege de tv en ook rechtse historici zagen de jaren zestig als een definitieve breuk met het verleden.¹³⁵ De welvaart vertaalde zich naar materialistisch gedrag van de vooroorlogse generatie. Dit materialisme werd bekritiseerd door de naoorlogse generatie. Mede hierdoor ontstond er een generatiekloof en voor het eerst een jongerecultuur.¹³⁶ Tevens waren de jaren zestig een van de heetste periodes in de Koude Oorlog, zowel in de politieke en in de technologische strijd. De wereld was één druk op de knop verwijderd van een nucleaire oorlog tijdens de Cubacrisis in 1963 en de *space race* was in volle gang en bereikte zijn hoogtepunt in 1969 met de landing op de maan.¹³⁷ Verder werden de jaren zestig gekenmerkt door demonstraties, zoals die Martin Luther King Junior, en massale protesten tegen de Vietnamoorlog.¹³⁸

In Nederland viel, in relatie tot andere landen zoals Frankrijk, de onrust wel mee. Volgens Righart kwam dit omdat de jongeren- en studentenprovocaties in Nederland niet verbonden waren met radicale politieke ideeën die een gevaar vormden voor de overheid.¹³⁹ De regenten grepen volgens hem nooit in met geweld, omdat zij dit als onnodig zagen. Provo, een anarchistische vereniging die vooral doelde op het provoceren van de gevestigde orde, leek volgens Righart wel wat voor te stellen.¹⁴⁰ Provo zou echter haar revolutionaire status te danken hebben aan toeval en de media. Verder zouden er volgens Righart geen politieke kwesties hebben geleefd onder de provocerende jongeren in jaren zestig, behalve het huwelijk

¹³¹ Idem.

¹³² Richard Taruskin, *The Oxford history of western music* (New York 2005) 307.

¹³³ Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam 2005) 391.

¹³⁴ *Ibidem*, 5.

¹³⁵ Mensen zouden volgens haar op deze manier worden blootgesteld aan andere zuilen.

¹³⁶ Oskam, *Een behoorlijk Kabaal*, 216.

¹³⁷ Hellema, *De Koude Oorlog in Nederland*.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Hans Righart, *De wereldwijde jaren zestig Groot-Brittannië, Nederland, de Verenigde Staten* (Hilversum 2004) 135.

¹⁴⁰ *Ibidem*, 136

van prins Claus en prinses Beatrix.¹⁴¹ Hij noemt de Maagdenhuisbezetting “als niets anders dan een inhaalspurt ten opzichte van het buitenland.”¹⁴² Op het gebied van de Vietnamoorlog was het wat rumoeriger. In Nederland was de anti-Vietnambeweging al vroeg begonnen, namelijk in 1965. Kenmerkend voor de Vietnambeweging in Nederland was dat deze generatie-overstijgend was en ideologisch heterogeen.¹⁴³ De woede was vooral gericht op president Johnson, wat de inhoud van *Welterusten meneer de president* van Boudewijn de Groot verklaart.¹⁴⁴ Dit uitte zich in de verandering van het beeld van Amerika vanaf 1968. Na de Tweede Wereldoorlog werd Amerika als leider van de vrije wereld gezien dankzij de bevrijding en de Marshallhulp, maar na de Vietnamoorlog begonnen zelfs de meest loyale conservatieven aan hun loyaliteit aan Amerika te twijfelen.¹⁴⁵ Vaak zagen zij nog wel de juistheid van die oorlog in, maar zij waren geschrokken van de middelen die gebruikt werden.

De Vietnamoorlog was niet het enige onderwerp van debat in de jaren zestig. De angst voor de bom werd in datzelfde decennium zichtbaar.¹⁴⁶ Op 1 januari 1961 vond de eerste anti-atoombom demonstratie plaats in Amsterdam met 850 deelnemers.¹⁴⁷ De angst was dat Nederland een doelwit werd voor buitenlandse kernwapens, zowel voor plaatsing als van bombardementen. Een totale vernietiging leek onvermijdelijk, daarom moesten de kernwapens verwijderd worden uit de wereld. De Dienst Bescherming Bevolking verspreidde 3.3 miljoen kopieën van het pamflet *Wenken* dat bondig omschreef wat de gevolgen zouden zijn van een nucleaire fall-out. Dit pamflet werd opgevolgd door het pamflet *Toelichting* dat *Wenken* verder toelichtte.¹⁴⁸ Deze pamfletten waren zeer zakelijk. Zo werd er verteld dat als de lichtflits te zien was het waarschijnlijk al gedaan was. Verder gingen de pamfletten in op hoe schadelijk nucleaire straling was. Daar omschreven zij nuchter dat het over zou zijn voor zij die geïnfecteerd raakten. Het pamflet omschreef verder wat men moest doen wanneer er een bom viel. Individuele zelfbescherming stond volgens dat pamflet centraal om een kernoorlog te overleven. Het was de bedoeling om rust te scheppen, maar dit werkte averechts. In plaats daarvan creëerden de pamfletten angst, ongeloof en woede. Wat zich

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² *Ibidem*, 137

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ *Ibidem*, 215-216

¹⁴⁶ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 267.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ *Ibidem*, 266-269.

vertaalde in scepticisme tegenover de bom.¹⁴⁹

In de literatuur wordt de politiek van de jaren zeventig in Nederland doorgaans op twee manieren omschreven. Historici zagen de periode als radicaal rood en conservatief-liberaal.¹⁵⁰ In contrast met de jaren zestig in de context van de Koude Oorlog, worden de jaren zeventig op sociaaleconomisch vlak gezien als een periode van malaise en crisis. De jaren zeventig maakten een einde aan de welvaart van de jaren zestig. Volgens Hellema wordt de individualisering hier vaak mee verbonden.¹⁵¹ Zo worden de jaren zeventig door Tom Wolf omschreven als het ‘ik-tijdperk’.¹⁵² Dit ging gepaard met toenemende massaconsumptie. Er heerste de angst dat de mens ‘plastic’ werd, en dat de menselijkheid ten onder zou gaan aan individualisme en kapitalisme.¹⁵³ Dit individualisme uitte zich ook in de politieke cultuur van Nederland in de jaren zeventig. Volgens Jouke Turpijn zette de trend die in de jaren vijftig was ontstaan door in de jaren zeventig¹⁵⁴ Elk menselijk gedrag werd volgens hem in de jaren zeventig gezien als politiek gedrag. Ieder mens zou maakbaar zijn en iedereen moest kunnen mee beslissen en moest een eigen mening hebben.¹⁵⁵ Dit uitte zich vooral aan het begin van de jaren zeventig, waarin, volgens Wilbert Scheuren, “Het cynisme over de maakbaarheid van de samenleving nog geen gemeengoed was”.¹⁵⁶

Het idee dat de samenleving maakbaar was leidde tot vele demonstraties in de jaren zeventig. Zo werd actievoeren het motto van de jaren zeventig volgens Oskam.¹⁵⁷ Er ontstaan mannenpraatgroepen, hervormingen in het leger, discussies over euthanasie en de legalisering van pornografie, homoseksualiteit en een rood boekje, geschreven door Anton Oskam, waarin instructies stonden voor studenten hoe zij moesten actievoeren.¹⁵⁸ Het onderliggende sentiment van deze protestuitingen was de overtuiging dat het mogelijk was de wereld te veranderen.¹⁵⁹ Verschillende demonstraties, waaronder de vredesbeweging van

¹⁴⁹ *Ibidem*, 269.

¹⁵⁰ Duco Hellema, ‘De lange jaren zeventig’, *Tijdschrift voor geschiedenis* 1 (2012) 79.

¹⁵¹ *Ibidem*, 82.

¹⁵² *Idem*.

¹⁵³ *Idem*.

¹⁵⁴ Turpijn, *80's Dilemma*, 13.

¹⁵⁵ *Idem*.

¹⁵⁶ Wilbert Scheuren, *So 70 de jaren zeventig van Abba tot zitkuil* (Amsterdam 2016) 8.

¹⁵⁷ Oskam, *Een behoorlijk kabaal*, 255.

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ *Idem*.

1973, bestonden uit tienduizenden mensen.¹⁶⁰ Oskam stelt echter dat Vietnam het hart was van de collectieve verontwaardiging van de jaren zeventig. Deze nam in linkse kringen een antikapitalistische wending met uitspraken zoals: “Een kapitalist is iemand die een steen optilt en deze op zijn voet laat vallen. Die steen heet tegenwoordig Vietnam.”¹⁶¹ Op 7 januari 1973 vond de, tot dan toe, grootste naoorlogse demonstratie plaats in Utrecht. Waar 100.000 burgers, gesteund door de PVDA, D66, de KVP en ARP, hun afkeer lieten blijken tegen het kerstoffensief van Amerika.¹⁶² Deze beweging werd geleid door protestmuziek over Vietnam.¹⁶³ Ook in de politiek wordt het antikapitalistische sentiment weergegeven. Van Uyl (PVDA) trad aan als minister-president in 1973. Hij meende dat “de mentaliteit van onze industriële samenleving is wel gekenmerkt als die van een schapige maatschappij waarin hebben belangrijker is dan zijn, vertoon van bezit meer opgeld doet dan het verwerven van innerlijke waarden.”¹⁶⁴ Nederland had dus een actiebereidheid, ondersteund door het kabinet Den Uyl. Er ontstonden verschillende splintergroepen tegen oorlog, neokolonialisme, armoede en discriminatie.¹⁶⁵ Revolutionaire groepen waren echter bereid om in debat te gaan en consensus te krijgen. Er waren geen onoverbrugbare meningsverschillen en beide kanten wilde liever de dialoog aan gaan dan geweld gebruiken.¹⁶⁶

Deze golf van hervormingsgezindheid van voor de eerste oliecrisis loopt vrijwel parallel met de Detente.¹⁶⁷ In 1970 breekt deze zogeheten Detente aan in de Koude Oorlog.¹⁶⁸ Hellema verklaart het verband tussen Detente en het hervormingsgezindheid door erop te wijzen dat de vermindering van de spanningen één van de doelen was van de linkse bewegingen en partijen uit de eerste helft van de jaren zeventig.¹⁶⁹ De Detente was een relatief rustige periode in de Koude Oorlog.¹⁷⁰ Dit zorgde er vervolgens voor dat de politieke sfeer in het Westen ‘losser’ werd. Tijdens de eerste vier jaar van de jaren zeventig leek verzoening tussen de twee grootmachten te ontstaan. Het Helsinkiakkoord zorgde voor

¹⁶⁰ *Ibidem*, 256.

¹⁶¹ *Ibidem*, 257.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ *Ibidem*, 256.

¹⁶⁴ *Ibidem*, 257.

¹⁶⁵ *Ibidem*, 280.

¹⁶⁶ *Ibidem*, 281.

¹⁶⁷ Hellema, *De lange Jaren zeventig*, 91-92.

¹⁶⁸ Eddy van Den Brink, *De Koude Oorlog, Surrogaat van Vrede* (Amersfoort: de Hortsink, 1983) 96.

¹⁶⁹ Hellema, *De lange Jaren zeventig*, 91-92.

¹⁷⁰ *Idem*.

ontspanning tussen de landen van de NAVO (Noord-Atlantische Verdragsorganisatie), en het Warschaupact en de verbetering tussen de relatie DDR (Duitse Democratische Republiek) en BRD (Bondsrepubliek Duitsland) leidde ertoe dat de DDR werd erkend door het Westen.¹⁷¹

Ook Nederland volgde deze trend van idealisme en optimisme. De beloftes van de jaren zestig zouden in de jaren zeventig uitkomen.

Twee oliecrisissen later was al dat optimisme en idealisme de deur uit gevlogen. Jongeren stonden op straat en konden niet aan werk komen, waardoor protesten ontstonden.¹⁷² De door kabinet Den Uyl ondersteunde strijdlust slaat tevens om in pessimisme in 1976.¹⁷³ Den Uyl zou de angel uit de radicalisering hebben gehaald, door bijvoorbeeld ontwikkelingssamenwerking te institutionaliseren, waardoor ontwikkelingssamenwerking een reguliere maatschappelijke praktijk was geworden waar niemand een sterke mening meer over had.¹⁷⁴ De eigendomsverhouding had tevens actievoerend Nederland weerstaan. De acties met betrekking tot de Koude Oorlog hadden uiteindelijk gefaald om verandering in de maatschappij teweeg te brengen.¹⁷⁵ Dit betekende echter niet dat mensen niet meer de straat op gingen om actie te voeren. Integendeel, aan het eind van de jaren zeventig waren er opnieuw vredesprotesten tegen de nucleaire wapens. Deze vonden plaatst in 1977 en 1979. Ditmaal tegen de neutronenbom.¹⁷⁶ Het einde van de Detente liep volgens Hellema, parallel met het optreden van de neoliberale en conservatieve regeringen.¹⁷⁷ Het jaar 1979 markeerde het definitieve einde van de Detente met de inval van de Sovjet-Unie van Afghanistan.¹⁷⁸

Aan het einde van jaren zeventig was er ook een obstakel voor links Nederland. De linkse publieke opinie was zeer kritisch tegenover de Vietnamoorlog. Zij zagen die oorlog als een misdaad van het Westen. De ‘dappere’ Vietnamese communisten vochten daar tegen het ‘kwade en gierige’ Amerika.¹⁷⁹ Dit beeld, dat ontstond tijdens de Vietnamprotesten, werd compleet opgeschud toen China ook Vietnam binnenviel in 1979.¹⁸⁰ Hierdoor vielen alle

¹⁷¹ *Ibidem*, 95

¹⁷² Eric Hobsbawm, *Age of extremes: The short twentieth century 1914-1991* (London 1994) 225.

¹⁷³ Oskam, *Een behoorlijk kabaal*, 283.

¹⁷⁴ *Ibidem*, 282.

¹⁷⁵ *Ibidem*, 290.

¹⁷⁶ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 281-2.

¹⁷⁷ Hellema, *De lange jaren zeventig*, 91-92.

¹⁷⁸ Den Brink, *Surrogaat van vrede*, 96.

¹⁷⁹ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 124.

¹⁸⁰ *Idem*.

communistische voorbeelden voor links Nederland weg. In de jaren tachtig uitte dit zich uiteindelijk in teleurstelling richting het communisme. Bossenbroek geeft het voorbeeld van Marcus Bakker. Bakker geloofde oprecht in de rechtvaardigheid van de Sovjet-Unie, maar achteraf zag hij in dat de Sovjet-Unie dit niet was.¹⁸¹ In de politiek kwam diezelfde teleurstelling naar voren. Gijs Schreuders stelde: “Ik haat het communisme niet om zijn misdaden, ik haat het omdat ik het van zijn misdadige karakter wilde ontdoen en daar, uiteraard, niet in slaagde.”¹⁸² Deze ontwikkelingen hebben ertoe geleid dat zeer links Nederland geen politieke identiteit meer had volgens Bossenbroek.¹⁸³ Dit zorgde ervoor dat linkse politici en pers, zoals Bakker en Schreuders, zeer kritisch werden tegenover zowel het Westen als het Oosten. Zij zagen beide als misdadigers en hadden daarom geen ideologisch voorbeeld om tegen op te kijken.

De ontwikkelingen in de tweede helft van de jaren zeventig hebben ertoe geleid dat de burger en de politiek steeds meer gescheiden werd. In de jaren tachtig hadden deze een afstandelijke houding naar elkaar toe. Volgens Turpijn is dit te verklaren uit de breuk tussen burger en politiek.¹⁸⁴ De burger voelde zich minder verantwoordelijk voor de beslissingen van de politiek. Als de burger zich ‘bemoeide’ met politieke besluiten in de vorm van demonstraties dan zou de politiek niet luisteren, meent Turpijn. Den Haag zou zich ook terugtrekken uit de publieke sfeer. Hier speelde de politiek op in door te ‘verzakelijken’.¹⁸⁵ Samenwerkingen tussen verschillende partijen werden pragmatischer en Den Haag begon steeds meer als een bedrijf te functioneren.¹⁸⁶ ‘Pragmatisch’ is hoe Turpijn de jaren tachtig omschrijft. Dit gold voor muziek, maar ook het gedrag van mensen in de samenleving.¹⁸⁷ Volgens hem verschoof de verantwoordelijkheid voor solidariteit en medeleven jegens de medemensen naar de overheid in plaats van het individu.¹⁸⁸ De literaire wereld weerspiegelde dit in Nederland. Het belang van het individu en de betekenisloosheid van gebeurtenissen typeerde de literaire wereld in Nederland van de jaren tachtig.¹⁸⁹ De jaren tachtig werden

¹⁸¹ *Ibidem*, 122-3.

¹⁸² *Ibidem*, 124.

¹⁸³ *Ibidem*, 122-7.

¹⁸⁴ *Ibidem*, 16.

¹⁸⁵ *Ibidem*, 13.

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ Turpijn, *80s Dilemma*, 153.

¹⁸⁸ *Ibidem*, 154.

¹⁸⁹ *Ibidem*, 165.

verder gekenmerkt door solidariteit jegens onderdrukt bevolkingen door actievoerders. Deze solidariteit ontwikkelde zich verder in de jaren tachtig tot cynisme, passiviteit en afstandelijkheid na 1984.¹⁹⁰

De jaren tachtig waren ook een heropleving van de vijandigheden tussen het Westen en het Oosten. In verschillende landen komen conservatieve leiders aan de macht, waaronder Margaret Thatcher in Engeland.¹⁹¹ Ronald Reagan werd de nieuwe president van Amerika. Hij voerde een herbewapeningsplan uit dat uiteindelijk zou leiden tot een hernieuwde wapenwedloop die eerder gestopt was door de kerninstallatievermindering van Nixon.¹⁹² Een onderdeel van dit herbewapeningsplan was de plaatsing van kruisraketten binnen Nederlands grondgebied. Dit leidde tot massieve vredesdemonstraties in Nederland, met als hoogtepunt de 550.000 mensen die op het Haagse Malieveld demonstreerden op 29 oktober 1983 tegen de plaatsing van de kruisraketten.¹⁹³ Rechtse critici waren onder de indruk van de opkomst, maar weigerden te geloven dat het een éénduidige mars was. Zij waren van mening dat de mars om verschillende redenen werd gelopen, waaronder ‘persoonlijke vredeswil zonder meer’, ‘de oproep tot tweezijdige vermindering van kernwapens’, ‘eenzijdige kernwapen vermindering’, en het in principe niet eenduidig tegen de plaatsing van kruisraketten was.¹⁹⁴ Tevens was niet iedereen tegen de plaatsing van de kruisraketten. Zo vlogen er reclamevliegtuigjes boven het Malieveld met de teksten: “Wie demonstreert in Moskou?” en “Liever’n raket in de tuin dan een Rus in de keuken”.¹⁹⁵ Het rechtse gedeelte van de bevolking zag het niet-plaatsen van kruisraketten als verraad jegens de NAVO.¹⁹⁶

Desondanks deze uitspraken leken de demonstraties in Nederland te werken. Verschillende gemeentes, waaronder Amsterdam, verklaarden zich als “kernwapenvrije zone”.¹⁹⁷ Dit succes werd, volgens Bossenbroek, geuit met een bijna arrogante morele superioriteit.¹⁹⁸ De kernwapens zouden de wereld vernietigen en dit zouden de Nederlanders stoppen via vredig protest en debat. Langzaam haalde de realiteit de demonstranten in.

¹⁹⁰ *Ibidem*, 180.

¹⁹¹ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 217.

¹⁹² Den Brink, *Surrogaat van vrede*, 96.

¹⁹³ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 216.

¹⁹⁴ *Idem*.

¹⁹⁵ *Idem*.

¹⁹⁶ *Idem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*, 255.

¹⁹⁸ *Idem*.

Ondanks de initiële successen van de demonstraties werden er toch 48 tomahawk kruisraketten geplaatst in Nederland in 1985, wellicht een voorbeeld van Turpijns toenemende breuk tussen politiek en burger in de jaren tachtig.¹⁹⁹ Ondanks alle demonstraties en het ‘goedebedoelingsgeloof’ zoals Bossenbroek dat zegt, waren de inspanningen tevergeefs.²⁰⁰ Dit kweekte een gevoel onder de voormalig demonstranten dat alles voor niets was geweest. Dat uitte zich in machte- en lusteloosheid. Volgens Bossenbroek was het doel van de demonstranten zich te onttrekken van de keuze Oost en West om zo buiten de Koude Oorlog te staan, iets waar hun voorgangers ook niet in waren geslaagd.²⁰¹ Helaas voor de demonstranten was de Koude Oorlog te groot om te negeren. Toch ontstond er geen verdere onrust in de Antikernbewegingen. Zij legden zich erbij neer. In plaats daarvan kwam er een nieuwe vorm van verzoening in de jaren tachtig. Een soort van mens-op-mens contact dat de relaties met het Oosten moest verbeteren zodat er coulerie tussen de twee werelden ontstond.²⁰² Dit nam onder andere vorm aan, van artiesten die aan beide kanten van de muur, fans verkregen, waaronder Herman van Veen.²⁰³ Uiteindelijk was het een oud-acteur die de hand schudde met Gorbatsjov en een einde maakte aan de plaatsing van de ss-20 raketten en daarmee het einde van de Koude Oorlog aankondigde. Dat was de Amerikaanse president Ronald Reagan.

1.3 Periodisering en verwachtingen

In de literatuur is een consistente indeling waar te nemen in de periodisering. Dit geldt voor zowel politieke als sociaal-culturele geschiedschrijving. De dertig jaar die worden bestudeerd worden in drie periodes gegroepeerd. De jaren zestig, de jaren zeventig en de jaren tachtig. Vanuit een geopolitiek perspectief werden de jaren zestig en de jaren tachtig gezien als hete periodes in de Koude Oorlog. De jaren zeventig was daar de uitzondering vanwege de Detente. In de context van Nederland in de Koude Oorlog betekende dit een onrustige periode in de jaren zestig, gekenmerkt door thema's zoals Provo, Vietnam en de bom; een actievoerend Nederland in de jaren zeventig, in zowel officieel beleid als organisaties geïnitieerd door de bevolking, en een jaren tachtig waar de angst voor de bom en de wil om

¹⁹⁹ *Ibidem*, 285.

²⁰⁰ *Ibidem*, 256.

²⁰¹ Organisaties zoals *de derde weg* en de *psp* probeerde soortgelijke ontworstelingen uit te voeren in de jaren zestig.

²⁰² Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 286.

²⁰³ *Idem*.

buiten schot te blijven resulteerde in massale demonstraties die uiteindelijk niet de plaatsing van kernwapens konden voorkomen. Ook de culturele indeling is consistent met deze drie periodes. In de Amerikaanse filmindustrie is deze indeling te herkennen, waar in de jaren zestig Hollywood het Amerikaanse anticommunistische beleid volgde, in de jaren zeventig de filmmakers kritischer werden over Amerika, en de jaren tachtig wanneer het anticommunistische beeld werd aangemoedigd door Ronald Reagan. Het is dus de verwachting dat de songteksten zullen verwijzen naar de context en dat de populariteit van de nummers zal worden beïnvloed op basis van ontwikkelingen in de Nederlandse maatschappij. Daarom is er gekozen voor een periodisering die consistent is met de culturele en politieke ontwikkelingen binnen Nederland, aangezien de verwachting is dat deze ontwikkelingen zullen worden gereflecteerd in de populariteit van songteksten die daarbij aansluiten.

De jaren zestig worden omschreven als een onrustige periode gekenmerkt door ontwikkelingen zoals Vietnam, de bom en de Cubacrisis. De verwachting is dan ook dat de nummers zullen refereren aan deze historische gebeurtenissen. Verder is de verwachting dat de nummers tegen het Amerikaanse beleid in gaan en dus het beeld in de Amerikaanse filmindustrie. Dit verwacht ik omdat de songwriters vaak onderdeel waren van de protestbewegingen van de jaren zestig, terwijl Hollywood het Amerikaanse beleid volgde vanwege haar nauwe verbinding met Washington. Hierdoor volgde Hollywood een strikt anticommunistisch beleid in de jaren zestig. Ik verwacht dat de songteksten om deze reden een verzoenende boodschap zullen hebben, aangezien dat tegen het Amerikaanse discours in gaat. Door de onrust verwacht ik verder dat nummers deze onrust zullen reflecteren in een actievoerende toon. Tenslotte verwacht ik dat de nummers uit de jaren zestig over de Koude Oorlog pessimistisch zullen zijn. Door de Cubacrisis en andere gebeurtenissen in de Koude Oorlog leek een nucleaire Derde Wereldoorlog erg dichtbij. De verwachting is dus dat de songteksten deze angst vertalen naar pessimisme.

Volgens Oskam was het thema van de jaren zeventig in Nederland actievoeren. Dit vertaalde zich naar een door kabinet Den Uyl ondersteund politiek actieve bevolking. Dit zal zich waarschijnlijk vertalen in de populariteit van songteksten die oproep doen om in actie te komen. Verder verwacht ik dat de nummers, vooral in de eerste helft van de jaren zeventig, optimistisch zullen zijn vanwege de welvaart die zich doorzette in de jaren zeventig. Dit slaat echter om in 1974 in een periode van malaise. De populariteit van de songteksten zal waarschijnlijk deze trend volgen. Ik verwacht daarom een gelijke verdeling in pessimisme en optimisme. In de eerste helft van de jaren zeventig brak tevens de Detente aan. De Koude Oorlog was nog steeds aanwezig, maar de spanning tussen de twee blokken leek af te nemen.

Ik verwacht daarom ook weinig contextuele verwijzingen in de songteksten over de Koude Oorlog uitgebracht in de jaren zeventig. Verder zal de versoepeling van vijandigheden waarschijnlijk leiden tot een verzoenend beeld in de songteksten.

De actiebereidheid van de jaren zeventig slaat uiteindelijk om in het cynisme van de jaren tachtig. Wanneer 500.000 mensen gaan protesteren tegen de plaatsing van kernwapens in Nederland zonder resultaat, beginnen mensen de hoop op te geven. De spanningen tussen de twee grootmachten liepen weer op en kernwapens werden geplaatst op Nederlands grondgebied. Het cynisme van de jaren tachtig na de gefaalde demonstraties vertaalt zich waarschijnlijk in de populariteit van songteksten die dit cynisme reflecteren. Ik verwacht daarom dat de top 40-nummers uit de jaren tachtig over de Koude Oorlog dit cynisme in de samenleving zullen weerspiegelen. Ook verwacht ik op basis van de argumentatie van Turpijn dat de muziek afstandelijker werd en dus niet meer oproep zal doen tot actie. In plaats daarvan verwacht ik dat de Koude Oorlog songteksten uit de jaren tachtig passief zullen zijn. Door de heropleving van de Koude Oorlog verwacht ik tevens dat deze nummers opnieuw een pessimistisch beeld zullen schetsen. Tenslotte verwacht ik dat de aanwezigheid van kernwapens in de Nederlandse samenleving zich zal vertalen in populariteit voor songteksten die de bom noemen. Hierdoor zullen kernwapens in de vorm van de bom regelmatig worden genoemd in de top 40 uit de jaren tachtig.

1.4 Theoretisch kader, methode en bronnen

Voor dit onderzoek zijn songteksten geschreven tijdens de Koude Oorlog als primaire bronnen gekozen. In relatie tot andere bronnen in de populaire cultuur waren songteksten vaak het tegengeluid van de discours geleid vanuit een top-down perspectief. De Amerikaanse filmindustrie bijvoorbeeld, had een nauwe samenwerking met Washington. De politieke boodschap van films was vaak gelijk aan de politieke belangen van Washington.²⁰⁴ Mensen worden ook sneller blootgesteld aan songteksten dan bijvoorbeeld stripboeken of films. Films en stripboeken hebben een bepaalde niche als consumenten. Dankzij de radio, en in de jaren tachtig de tv, werden mensen meer blootgesteld aan muziek.²⁰⁵ De vraag blijft echter hoe aandachtig de luisteraars de songtekst beluisterden. Voor films en stripboeken moet de gehele aandacht naar het medium gaan om deze te begrijpen. Dit geldt ook voor songteksten, maar

²⁰⁴ Shaw, *Hollywood's Cold War*, 1.

²⁰⁵ Turpijn, *80s Dilemma*, 153.

alleen wanneer alle aandacht aan de muziek wordt besteed. Het betekent in ieder geval dat mensen zijn blootgesteld aan het nummer. Het is veel moeilijker om een populair nummer te vermijden dan een populaire film. Deze blootstelling kan zich vertalen naar aandachtige consumenten die meer van het nummer of de band willen weten. Verder waren de meeste songteksten in relatie tot de Koude Oorlog met emotie beladen opiniestukken. Dit betekent dat net zoals met ruilkaartjes, stripboeken of literaire werken, de emotie en de mening van een songwriter kunnen worden onderzocht. In boeken wordt dit vaak impliciet via de personages verteld. In songteksten kunnen emoties worden afgeleid vanuit de verteller. Dat gezegd te hebben, de verteller staat niet altijd gelijk met de schrijver. In songteksten over de Koude Oorlog is dat echter vaak wel het geval. Een nummer zoals de *Over de muur* reflecteert op Harry Jekkers' blik op de Koude Oorlog en was geschreven voor een antikernwapenbeweging.²⁰⁶ Tenslotte hebben vrijwel alle songteksten een moraal of een doel waar de verteller naar toe wilde werken net zoals gedichten of literaire werken dat hebben. Het identificeren van de moraal kan een historicus iets over de intenties van de schrijver vertellen.

Gebaseerd op de literatuur heb ik een aantal thema's op een rijtje gezet. Deze heb ik vervolgens aangevuld met thema's die aanbod kwamen in de songteksten, maar die niet konden worden afgeleid uit de besproken literatuur. Na het verzamelen van alle thema's, heb ik de tegenovergestelde thema's gegroepeerd. Hierdoor ontstonden verschillende tegenstellingen. Deze tegenstellingen heb ik gekoppeld aan 19 vragen.²⁰⁷ Op deze manier kon ik bepalen welke kant van de tegenstelling veel genoemd wordt en welke juist niet. Zo kon ik bijvoorbeeld bepalen of het Westen of het Oosten dominant was in de beeldvorming van de Koude Oorlog. Omdat de tegenstellingen van tevoren zijn bepaald, dan wel door de literatuur dan wel door de songteksten, wordt mijn onderzoek gelimiteerd en gestuurd door deze binaire tegenstellingen. Voordat ik uitleg hoe ik daarmee ben omgegaan zal ik eerst kort de semiotische theorie van Levi-Strauss uitleggen. Voor Levi-Strauss wordt alles in de menselijke geest begrepen als een tegenstelling.²⁰⁸ Dit betekent dat een object alleen betekenis heeft wanneer een tegenovergesteld object bestaat. Via deze binaire tegenstelling begrijpen mensen de wereld. Als mensen categoriseren wij de wereld in binaire tegenstellingen om deze te begrijpen, maar de natuur is chaos. Het categoriseren van tegenstellingen om zo de wereld

²⁰⁶ *Ibidem*, 155.

²⁰⁷ Zie bijlage 1

²⁰⁸ John Fiske, *Introduction to communication studies* (London 1990) 116.

om ons heen te begrijpen noemt Levi-Strauss ‘the logic of the concrete’.²⁰⁹ De binaire tegenstelling krijgt volgens Levi-Straus een culturele betekenis.²¹⁰ De tegenstelling voor richting, Oost en West, krijgt in de Koude Oorlog een culturele connotatie voor de kapitalistische wereld en de communistische wereld. De mens heeft moeite met het overbruggen van deze categorieën. Wanneer iets aspecten heeft van twee binaire tegenstellingen, bijvoorbeeld in gender, dan wordt het gezien als taboe of als heilig.²¹¹ Het ontdekken van de dieperliggende structuren via de theorie van Levi-Strauss wordt niet aangehaald voor dit onderzoek. In dit onderzoek wordt gebruik gemaakt van het eerste gedeelte van Levi-Strauss zijn onderzoek, namelijk de binaire tegenstelling.

Voor de kwantitatieve analyse is eerst kort gekeken naar de inhoud van de songteksten. Hierbij heb ik gelet op de bovengenoemde binaire tegenstellingen, maar ook thema’s zoals de *Red Scare* of de bom. De binaire tegenstellingen zijn in dit geval een hulpmiddel om terugkomende thema’s te ontdekken. Tevens worden binaire tegenstellingen gebruikt om te bepalen wat niet gezegd wordt in de songteksten. Vervolgens heb ik gezocht naar nummers die geschreven zijn over de Koude Oorlog, maar waaruit niet direct blijkt dat ze over de Koude Oorlog gaan zoals eerder omschreven. Een nummer zoals *Imagine* is een ambivalent nummer omdat het universele waardes aanspreekt en daardoor kan worden toegepast op meerdere historische contexten, maar na onderzoek blijkt dat het wel over de Koude Oorlog gaat.²¹² Tenslotte zijn er ook andere nummers meegenomen in het onderzoek. Dit zijn nummers die net zo goed over de Vietnamoorlog kunnen gaan als de Koude Oorlog. Deze nummers hebben ook een universele boodschap maar werden vaak gezongen tijdens protesten tegen Vietnam zoals *Give peace a chance*.²¹³ Deze nummers zijn wel meegenomen in de kwantitatieve analyse vanwege hun universele boodschap. Dit zijn dus nummers met verschillende invalshoeken. Deze nummers kunnen een andere betekenis krijgen in verschillende historische contexten. Uit de bepaling van de relevantie en de populariteit van de nummers volgt een songtekstenlijst, waaruit blijkt dat het zwaartepunt van Koude Oorlogsnummers in de jaren tachtig ligt.²¹⁴ Om deze discrepantie in aantallen te overbruggen

²⁰⁹ Idem.

²¹⁰ *Ibidem*, 117.

²¹¹ *Ibidem*, 118.

²¹² Het nummer stond in diverse top 10 songteksten over de Koude Oorlog. De interpretatie van *Genius lyrics* die ik heb gebruikt om mijn interpretaties te testen komt hiermee overeen.

²¹³ John Lennon and the Yoko One Band, “Give peace a chance” *Gimme some truth* 1969.

²¹⁴ Zie songtekstenlijst in de appendix

is ervoor gekozen om de periodes in verhouding te vergelijken.

De binaire tegenstellingen, waarop de lijst deels is gebaseerd, zijn zoals eerder vermeld beperkend. Ik analyseer de songteksten daarom ook kwalitatief om op die manier mijn conclusies beter te kunnen plaatsen. Ik neem hiervoor de populairste en de Nederlandstalige nummers onder de loep. Ik zoek hierbij de binaire tegenstellingen op die ik als meetinstrument heb gebruikt en bekijk of die daadwerkelijk zeggen wat de data weergeeft. Vervolgens analyseer ik deze nummers buiten de data om. Ik kijk naar wat er precies gezegd wordt en wat er niet gezegd wordt om op die manier de data in de bredere context van het nummer te kunnen plaatsen zodat ik eventuele tegenstrijdigheden in de data kan identificeren en verklaren. Om mijn eigen interpretaties te testen gebruik ik de website *genius lyrics* zodat mijn interpretaties wel plausibel zijn, aangezien songteksten vele interpretaties kunnen hebben en ik het tenslotte heb over de populairste nummers.²¹⁵

Dit onderzoek is niet representatief voor de Nederlandse beeldvorming van de Koude Oorlog in populaire cultuur. Het probeert een klein onderdeel uiteen te zetten van die beeldvorming in muziek. Muziek die door consumenten beluisterd werd, maar die niet door hen geproduceerd werd. Om deze reden bestudeer ik een lijst van songteksten om zo representatief mogelijk te zijn. De songteksten zijn voornamelijk geproduceerd in Groot-Brittannië en Amerika. Slechts drie songteksten zijn Nederlandstalig, de rest is Engelstalig.²¹⁶ De Nederlandse nummers lijken meer te refereren aan de historische context. Ze benoemen de Berlijnse muur of de atoombom. De Angelsaksische nummers gaan vaker over universele vrede. Dit kan ook liggen aan de periode waarin de nummers zijn geschreven. Zoals later zal blijken stijgen de directe referenties aan de Koude Oorlog in de songteksten in de jaren tachtig voor de Angelsaksische nummers. Omdat dit onderzoek gaat over de beeldvorming van de Koude Oorlog in popcultuur in Nederland, zijn alle nummers getest op populariteit zodat kan worden verondersteld dat deze nummers daadwerkelijk beluisterd zijn. Om te bepalen of een nummer is beluisterd in Nederland, wordt gebruik gemaakt van de Nederlandse top 40 en *Dutch charts*.²¹⁷ *Dutch charts* is een website die het aantal verkochte platen bijhoudt, terwijl de top 40 de populariteit van nummers bijhoudt.

De populariteit van een nummer kan echter om verschillende redenen zijn ontstaan. Het nummer kan een vrolijke melodie hebben, van een populaire artiest zijn of gekoppeld zijn

²¹⁵ <https://genius.com/> laatst geraadpleegd 23-06-2019.

²¹⁶ Met uitzondering van *99 luftballons*.

²¹⁷ <https://dutchcharts.nl/> 17-06-2018.

aan een historische context. De laatste reden lijkt echter vrij uniek in het geval van *Over de muur* dat geschreven werd voor het protest op het Malieveld.²¹⁸ De inhoud van een lied hoeft dus niet de reden te zijn voor de populariteit van het nummer. Een nummer wordt ook niet eenduidig populair. Dit betekent dat de reden voor de populariteit van een nummer heterogeen is. Het gevolg van populariteit is echter dat mensen de inhoud van het nummer, ongeacht of dat de reden voor de populariteit is, kunnen leren kennen. Een deel van de luisteraars wil weten waar een nummer over gaat. Andere luisteraars leren het nummer kennen door simpelweg mee te zingen tijdens concerten of op de radio. Dit betekent dat luisteraars onbewust de betekenis van het lied kunnen leren kennen. Op deze manier wordt de populariteit van een nummer een meetinstrument voor de blootstelling aan de betekenis van een nummer.

In de literatuur bleek dat politieke affiliatie, voornamelijk in de jaren tachtig, weinig invloed had op populariteit.²¹⁹ Dit kwam volgens Turpijn omdat het cynisme over de Koude Oorlog politiek overstijgend was.²²⁰ Dit betekende dat, in de jaren tachtig, een nummer populair kon worden vanwege het Nederlandse pessimisme. Het was dus mogelijk dat een nummer populair werd omdat de stemming in Nederland de toon in het nummer echode. Populariteit zegt dus iets over de beleving van de Koude Oorlog, aangezien de populariteit van een nummer de stemming in de samenleving kan weerspiegelen. Zeker als dat nummer in die samenleving is geschreven. Tenslotte kunnen schrijvers ook commerciële belangen hebben om een bepaalde songtekst te schrijven. Het is mogelijk dat de schrijvers protestnummers schreven omdat zij zagen dat het genre commerciële successen had. Dit heeft uiteindelijk weinig invloed op de beeldvorming. De commerciële ambitie van de schrijver beïnvloedt de interpretatie van de tekst niet. De symbolen en actuele referenties die een schrijver zou maken uit commerciële doeleinden zijn nog steeds belangrijk voor de beeldvorming. In dit geval heeft de consument de producent beïnvloed om liederen over de Koude Oorlog te schrijven.

In de literatuur over de Koude Oorlog wordt een aantal thema's regelmatig omschreven. De auteurs stellen dat het beeld van het Oosten in het Westen negatief is. Daarom komen er vaak thema's zoals slecht, onvrij, communistisch en onderontwikkeld terug, maar ook thema's zoals het Oosten, het Westen, vrijheid, gelijkheid, Amerika en de Sovjet-Unie. Ook Oorlog blijkt een belangrijk thema te zijn in de bronnen beschreven in de

²¹⁸ Turpijn, *80s dilemma*, 155.

²¹⁹ *Ibidem*, 156-157.

²²⁰ *Idem*.

literatuur, dat heb ik nader uitgewerkt in mijn bronnenselectie. Hierdoor ontstonden twee categorieën aan songteksten. De nummers die expliciet naar de Koude Oorlog verwijzen en de nummers die impliciet over de Koude Oorlog gaan. Een ‘expliciet nummer’ doet direct een verwijzing naar de context. Een ‘impliciet nummer’ is universeel in zijn tekst, maar kan worden geplaatst in de context van de Koude Oorlog.

In de literatuur over de filmindustrie in relatie tot de Koude Oorlog wordt besproken hoe films verantwoordelijken aanwijzen voor de Koude Oorlog. De Amerikaanse films gaven bijvoorbeeld de communisten de schuld van de wapenwedloop in de vroege jaren zestig, terwijl in de jaren zeventig de verantwoordelijkheid van Amerika onder de loep werd genomen volgens Tony Shaw.²²¹ Vanuit deze literatuur zijn een aantal categorieën voor verantwoordelijkheid afgeleid, die zijn aangevuld met andere inzichten gebaseerd op de primaire bronnen: Het Westen gedefinieerd als de kapitalistische of eerste wereld en het Oosten gedefinieerd als het communistische of de tweede wereld. De volgende categorie is gedefinieerd als de leiders. Hiermee wordt bedoeld de gevestigde orde of het centraal systeem. De volgende categorie zijn de soldaten. Hiermee worden de individuele soldaten bedoeld en niet het collectief. Er wordt verder een onderscheid gemaakt tussen kritiek op beide ideologische systemen en de mensheid. Wederzijdse kritiek slaat op kritiek op beide politieke ideologieën, terwijl mensheid refereert aan alle mensen als collectief ongeacht politieke affiliatie of nationaliteit. Deze definitie van mensheid duidt op een collectieve verantwoordelijkheid over het lot van de aarde voor zowel politicus als zwerver. Wanneer in deze tekst wordt gerefereerd aan de mensheid doelt dat op dit onderscheid. Verder hebben de categorieën utopisch en dystopisch uitleg nodig. Deze twee categorieën staan onder het thema toekomstbeeld. Dystopisch is afgeleid van het pessimisme wat in de samenleving speelde vanaf 1974 en de dystopische films van de jaren zeventig en tachtig.²²² Het tegenovergestelde, utopisch, is afgeleid van het jaren zestig optimisme in de maatschappij.²²³ Een ander belangrijk thema dat kan worden afgeleid uit de drie periodes die onderzocht worden is de mate van activisme. De jaren zestig en zeventig kenden veel protestbewegingen. De jaren tachtig waren in vergelijking met de andere twee periodes relatief rustig. De songteksten die gelabeld zijn door mij als ‘actief’ roepen op tot actie. De songteksten die gelabeld zijn door

²²¹ Shaw, *Hollywood's Cold War*, 236.

²²² Idem.

²²³ Hellema, *De lange jaren zeventig*, 92.

mij als ‘passief’ doen dan niet. Alle categorieën en de vragen die daarbij horen kunnen worden bekeken in bijlage 1.

De laatste term die toelichting nodig heeft is focalisatie. Focalisatie is de gelimiteerde kennis die een verteller heeft in relatie tot de personages in het verhaal.²²⁴ Deze kan worden opgedeeld in vier groepen: Alwetend intern, alwetend extern, onzeker intern en onzeker extern.²²⁵ Alwetend refereert aan de verteller die alle kennis heeft van zijn verhaal. De onzekere verteller weet niet alles in het narratief. De interne verteller vertelt vanuit zichzelf en zal daarom ook vaak de woorden ‘wij’ en ‘ik’ gebruiken. Een externe verteller vertelt vanuit de derde persoon en is een passieve toeschouwer van het verhaal. Deze vier type focalisaties kunnen veel vertellen over hoe de schrijvers van de songteksten hun beeld vormden van hun periode.

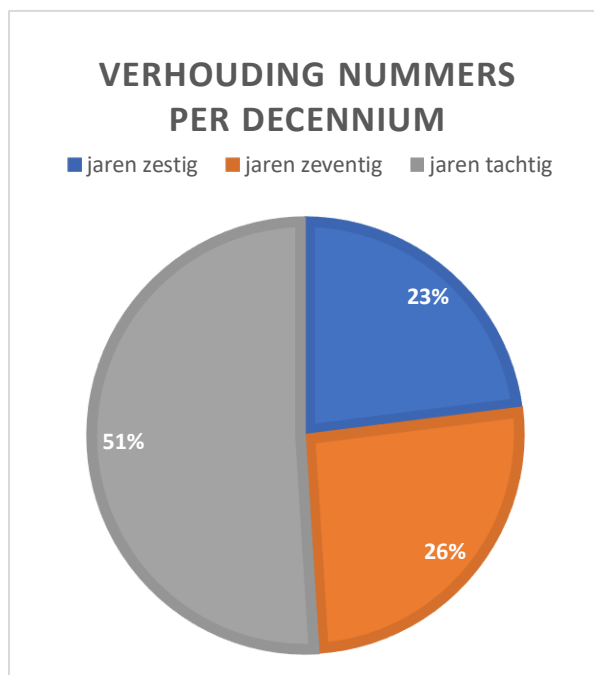
Zoals eerder beargumenteerd staan schrijvers vaak dichtbij de uitdrukkingen van hun vertellers. Zij delen vaak dezelfde mening en willen een bepaald gevoel overbrengen zoals machteloosheid of de wil om de wereld te veranderen.²²⁶ Het gevoel dat de schrijver probeert over te brengen wordt bepaald door de toon. De toon wordt vooral bepaald door het type verteller en de woordkeuze. Het gevoel dat de schrijver probeert over te brengen heeft dus invloed op de beeldvorming van de songtekst; een onzekere toon schetst bijvoorbeeld een onzeker beeld. Het type verteller heeft dus invloed op het over brengen van de boodschap van de schrijver. Een interne verteller voelt zich waarschijnlijk deel van de Koude Oorlog en zal ook verantwoordelijkheid voor de Koude Oorlog uitdragen, dan wel in schuld dan wel in oplosbaarheid. Een externe verteller is passief, hij ziet zichzelf afhankelijk van de Koude Oorlog. Hij is een observant en speelt geen rol in de Koude Oorlog. De Koude Oorlog is voor hem iets wat om hem heen gebeurt. Een onzekere verteller kan duiden op een onzekere toon in de songtekst, wat zich kan vertalen naar een onzekere beeldvorming. De woordkeuze bepaalt namelijk de toon en de beeldvorming. Als de schrijver woorden selecteert met een onzekere connotatie schetst dat een onzeker beeld.

²²⁴ Burkhard Niederhoff, ‘Focalization’. In Peter Hühn et al. (eds.) *The living handbook of narratology* (Hamburg 2017) 2.

²²⁵ Idem.

²²⁶ Turpijn, *80s Dilemma*, 153.

1.5 De Koude Oorlog van de songwriters



Figuur 1

De songteksten over de Koude Oorlog zijn chronologisch gecategoriseerd. Vervolgens zijn zij in drie periodes gegroepeerd: De jaren zestig, de jaren zeventig en de jaren tachtig. Deze periodisering is afgeleid vanuit de inzichten in de literatuur. Hierin is rekening gehouden met de periodisering gebaseerd op de wereldgeschiedenis van Duco Hellema, de culturele indeling van de Koude Oorlog van Tony Shaw en Jacqueline Oskam, en de Nederlands politieke indeling van Martin Bossenbroek en Jouke Turpijn. Al deze auteurs zien een breuk ontstaan in de geschiedenis van de Koude Oorlog per

decennium. In totaal hebben 66 nummers over de Koude Oorlog tussen 1960 en 1989 in de top 40 gestaan. Een overzicht van deze nummers is terug te vinden in de appendix. Vijftien van deze nummers werden uitgebracht in de jaren zestig. Dit staat gelijk aan 23% van het totaal aantal onderzochte nummers. Het aandeel van de jaren zestig nummers is dus het kleinste van de drie periodes. In de jaren zeventig heeft slechts één nummer meer in de top 40 gestaan dat ging over de Koude Oorlog. Het aantal onderzochte nummers komt neer op zeventien wat gelijk staat aan 26%. Verreweg de meeste nummers die zijn onderzocht zijn uitgebracht in de jaren tachtig. In totaal hebben 34 nummers over de Koude Oorlog die uitgebracht werden in de jaren tachtig in de top 40 gestaan. Dit staat gelijk aan 51% van de totaal onderzochte nummers. In figuur 1 is de verhouding tussen de nummers per periode terug te vinden.

Ik zal nu eerst een overzicht geven van de thema's en categorieën over de gehele besproken 29 jaar, voordat ik deze per decennium ga bespreken in de komende hoofdstukken. Van de 66 nummers refereren 25 nummers direct aan de Koude Oorlog. Dit staat gelijk aan 38%. Dit betekent dat 62% van de nummers over universele vrede of oorlog gaat in plaats van de Koude Oorlog. Deze nummers doen oproep tot vrede, solidariteit of een 'Brotherhood of

man'. Verder bekritisieren zij oorlog of de leiders van de wereld. De populariteit van impliciete nummers in de top 40 valt mogelijk te verklaren vanuit de heterogeniteit van de Nederlandse vredesbewegingen tijdens de Koude Oorlog. Volgens zowel rechts als links waren de vredesbewegingen niet eenduidig.²²⁷ Binnen de antikernwapenbewegingen waren namelijk ook protesten voor vrede in het algemeen. De impliciete nummers sluiten zich hierbij aan, aangezien zij op verschillende manieren kunnen worden geïnterpreteerd. De nummers kunnen zo worden toegepast op verschillende vredesbewegingen waaronder Vietnam, wat één van de redenen van de relatief grote representatie van impliciete nummers in de top 40 kan zijn.

Het aantal nummers dat wel aan de Koude Oorlog refereerde kan echter niet genegeerd worden, aangezien het een significant percentage was. Deze nummers refereerden vaak aan dezelfde thema's. Eén daarvan was de bom. De bom wordt in zes nummers genoemd en negen nummers schetsen een beeld van een post-nucleaire wereld. Vijftien nummers gaan dus direct over de angst voor de bom wat gelijk staat aan 23% van het totaal aantal nummers en 60% van de expliciete nummers. De aanwezigheid van de bom valt te verklaren uit de angst voor de bom in de samenleving. Dit blijkt uit het pamflet *Wenken*, maar ook uit de vele vredesprotesten die deels antikernwapenprotesten waren.²²⁸ In de songteksten over de Koude Oorlog die in de top 40 hebben gestaan, wordt de bom altijd negatief afgebeeld. Dat staat in contrast met de nucleaire cultuur van Engeland, waar de bom als een essentieel kwaad werd gezien.²²⁹ De bom als essentieel kwaad werd wel ondersteund door rechts Nederland, maar dit vertaalde zich niet naar populaire nummers die dit sentiment reflecteerden.²³⁰ Andere woorden die regelmatig terugkomen in de beeldvorming van de songteksten zijn: de roden, hamer en sikkel, kapitalisme, communisme, Amerika, Ronald Reagan en de Muur.

Verantwoordelijkheid is ook onderzocht voor dit werkstuk. Hiermee wordt gepeild welke factie het meest aanwezig is in de beeldvorming. Met verantwoordelijkheid worden

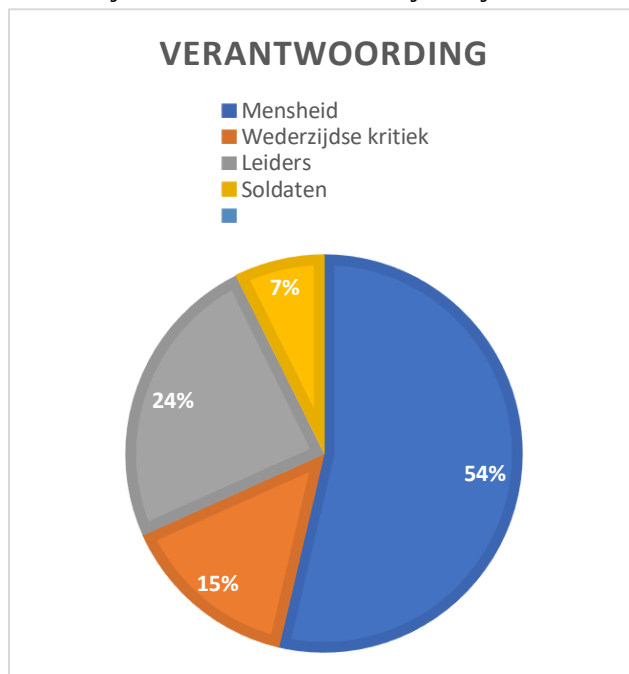
²²⁷ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 216.

²²⁸ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 267.

²²⁹ Hughes, *What is British Nuclear Culture*, 506.

²³⁰ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 216.

zowel de schuldvraag als de verantwoording voor het oplossen van de Koude Oorlog bedoeld. 23 nummers, wat gelijk staat aan 36%, bespreekt verantwoording niet. Dit betekent dat 64% van de nummers verantwoording bespreken. Figuur 2 geeft de verdeling in verantwoording weer. Van deze 41 nummers legt 54% de verantwoording bij de mensheid. Dit duidt op een relatief grote overtuiging van collectieve verantwoording bij de songwriters. Dit valt te verklaren vanuit het idee in de jaren zestig en zeventig dat de wereld maakbaar was. De gewone mannen en vrouwen die de straat op gingen om tegen de Koude Oorlog te protesteren geloofden dat zij verandering in de wereld konden teweegbrengen. Wederzijdse kritiek is daarna de grootste categorie met 15%. Deze nummers leggen de verantwoording expliciet bij zowel het Westen als het Oosten. Het verschil is dat deze songwriters zichzelf niet omschrijven als verantwoordelijk. Zij zien de ideologische blokken als verantwoordelijken



Figuur 2

voor de Koude Oorlog. Het verschil in representativiteit in de top 40 tussen deze twee categorieën valt te verklaren vanuit het verschil in mentaliteit tussen de periodes. In de jaren zeventig was de samenleving gepolitiseerd. Dit betekende dat een significant deel van de bevolking actief mee deed aan de politiek. De verantwoording voor verandering lag dus bij het collectief. In de jaren tachtig verschoof deze verantwoordelijkheid naar de politici. Dit kan verklaren waarom de schrijvers het gevoel hadden dat zij geen rol te spelen hadden in de Koude Oorlog.

Verder valt dit te verklaren vanuit het idee dat Nederland te klein was om verschil te maken en omdat Nederland een relatief neutrale positie had vanwege de dualiteit in de samenleving omschreven door Bossenbroek.²³¹ Dit geloof werd echter tot de jaren tachtig niet gedeeld door de meeste mensen in Nederland. Toch verklaart het wel het kleinere percentage van populaire songteksten dat de verantwoording bij beide blokken legt, zeker in de jaren tachtig toen de hoop op verandering langzaam verdween.²³²

²³¹ *Ibidem*, 28-29.

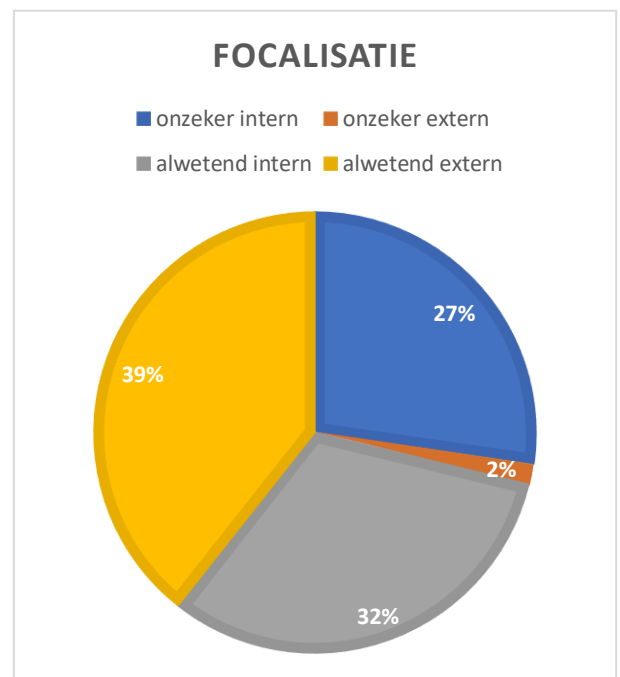
²³² Turpijn, *80s Dilemma*, 156.

Deze hoop op verandering, of het geloof dat niets kon veranderen, vertaalt zich verder in het thema toekomstbeeld. Toekomstbeeld omschrijft de uitkomst van de Koude Oorlog en vertelt dus hoe de songwriters de Koude Oorlog tegemoet gingen. Dit vertaalt zich naar een positief of negatief beeld over de uitkomst van de Koude Oorlog. Een groot aantal songwriters laat hun toekomstbeeld blijken in de songteksten, 84.5 % van de songteksten bespreken namelijk toekomstbeeld. Deze nummers zijn echter erg verdeeld over de uitkomst van de Koude Oorlog. Dit blijkt uit 51.7% van de nummers die een dystopisch beeld van de toekomst schetst, terwijl 48.3% een utopisch beeld schetst. Dit scheelt in absolute getallen slechts één songtekst. Om dit te verklaren moet er naar het toekomstbeeld per periode worden gekeken, aangezien de gebeurtenissen per decennium het toekomstbeeld van de songwriters heeft kunnen beïnvloeden. Op deze manier kan worden bekeken of een dergelijke tweedeling vanuit de periodisering is te verklaren. Wellicht valt deze tweedeling verder te verklaren vanuit het geloof van de maakbaarheid van de wereld. Om dat te onderzoeken moet deze categorie eerst worden bekeken vanuit de categorieën hoop/wanhoop. Op deze manier is er een kleine discrepantie ten opzichte van het thema toekomstbeeld te constateren. Wanhoop wordt gedefinieerd als een negatieve emotie en beslaat 43.9% van de songteksten. Dit betekent dat 56.1% van de nummers hoop uitstraalt. Deze onbalans naar de positievere emotie is te verklaren vanwege de zekerheid van dat toekomstbeeld.²³³ Vier van de dystopische nummers stralen bijvoorbeeld hoop uit. Deze nummers hebben dus een negatief, veranderbaar en onzeker toekomstbeeld.

De zekerheid in het beeld dat de songwriter schetst is onderzocht via de focalisatie van de songteksten. Slechts 29% van de onderzochte songteksten is verteld vanuit een onzekere focalisatie. Dit betekent dat 71% van de vertellers zekerheid uitstraalt. In totaal wordt 59% van de songteksten verteld vanuit een interne verteller, terwijl 41% wordt verteld vanuit een externe. Dit betekent dat het grootste deel van de songteksten, namelijk 39%, werd verteld vanuit een alwetend extern perspectief. Dit vertaalt zich naar een afstandelijke verteller die zeker is van zijn positie en ideeën. De kleine meerderheid van dit type verteller in de top 40 Koude Oorlog muziek valt te verklaren vanuit de positie van Nederland als een relatief klein land. De Koude Oorlog is iets wat om de vertellers heen gebeurde en de verstellers kunnen slechts beschrijven wat zij zien. Dit is vergelijkbaar met het gevoel dat onder een deel van Nederlandse bevolking speelde: dat de Koude Oorlog iets was wat om hen heen gebeurde,

²³³ Nummers zoals *Land of Confusion* en *America* beschrijven bijvoorbeeld een negatief wereldbeeld. Zij beschrijven echter ook hoe dit beeld kan worden voorkomen of kan worden veranderd door in actie te komen.

zeker vanaf 1984.²³⁴ De relatieve meerderheid van de schrijvers is verder zeker van zijn mening en geloofde objectief de situatie te kunnen beschrijven. De onzekerheid die in de maatschappij speelde vanwege de angst voor de bom, en het gevoel van een deel van de populatie dat Nederland te klein was om een verschil te kunnen maken, kan er tot hebben geleid dat mensen naar zekerheid zochten. Dit zouden deze songteksten kunnen zijn geweest. Tegelijkertijd verklaart dat ook waarom de onzekere nummers, 29%, aanwezig zijn, aangezien de onzekere nummers de onzekerheid, die ook in de maatschappij speelde, weerspiegelde. Het grootste gedeelte van de nummers werd echter vanuit een intern perspectief verteld. Dit betekent dat de meeste schrijvers zich wel onderdeel van de Koude Oorlog zagen. In Nederland werd dit gereflecteerd door de vele acties tegen kernwapens en andere vredesbewegingen. Tevens waren het de linkse componisten die actief meededen aan linkse culturele festivals.²³⁵ Daarbij toonde Nederland solidariteit aan verschillend onderdrukte bevolkingen.²³⁶ De meerderheid had het gevoel dat de wereld maakbaar was, maar daarvoor moest men eerst onderdeel zijn van die wereld. Deze gevoelens veranderen echter per decennium.



Figuur 3

Het beeld over de gehele Koude Oorlog in de populaire songteksten lijkt dus één te zijn van een maakbare wereld waar Nederland een rol in speelt. De beschrijvingen die worden gedaan zijn relatief zeker en de songwriters zijn verdeeld over de toekomst. Toch straalt een hele kleine meerderheid positiviteit uit. Elke periode wordt in de komende hoofdstukken onder de loep genomen. Hierbij wordt stil gestaan bij onder andere bovengenoemde thema's om zo de beeldvorming per decennium te onderzoeken en verklaren. Op deze manier kan het algemene beeld dat in deze paragraaf is geschetst worden genuanceerd en aangevuld.

²³⁴ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 285.

²³⁵ Oskam, *Een behoorlijk kabaal*, 234.

²³⁶ Turpijn, *80s Dilemma*, 153.

Hoofdstuk 2 - De jaren 60

De jaren zestig in Nederland waren een rumoerige periode. De angst voor de bom werd uitgelicht tijdens deze periode met de Cubacrisis.²³⁷ Ook de Vietnamoorlog zorgde voor onrust. Onder de Nederlandse muzikfans werden een aantal namen bekend; Bob Dylan en de Beatles domineerden de top 40. De jaren zestig in de beeldvorming van de Koude Oorlog in de songteksten kunnen worden omschreven als onzeker en angstig. Dat wil zeggen dat de schrijvers bang waren voor het einde van de wereld, maar verdeeld waren over de zekerheid van een apocalyptische uitkomst.

De Koude-oorlogsretoriek is prominent aanwezig in de songteksten van jaren zestig nummers. Dit blijkt uit de expliciete context verwijzingen in de nummers. Van de 16 nummers refereert 43% procent direct aan de Koude Oorlog via actuele of historische contextverwijzingen. Nummers refereren aan de ‘roden’, het kapitalisme, China en de bom. Het Westen en het Oosten komen ook regelmatig terug in de songteksten. Andere niet Koude Oorlog-specifieke termen die regelmatig terugkomen zijn ‘vrede’, ‘oorlog’, ‘vernietiging’ en ‘soldaten’. Een veel voorkomende tegenstelling is dood en leven. In totaal haalt 50% van de jaren zestig nummers over de Koude Oorlog deze tegenstelling aan. De angst voor het einde van wereld staat centraal in de nummers van de jaren zestig, ook in de nummers die indirect over de Koude Oorlog gaan. Ook al noemen de nummers zoals *Morning Dew* of *1983 A Merman I should turn to be* niet direct de bom, het is duidelijk dat de bom de oorzaak van de apocalyps was. Dit kan worden geconcludeerd omdat de post-apocalyptische wereld die zij omschrijven overeenkomt met die van een post-nucleaire wereld in andere vormen van fictie zoals films.

Dat de nummers in de jaren zestig deze angst uitstralen is te verklaren vanuit de historische context. Zoals beschreven in de literatuur werd in de jaren zestig een grote angst voor de bom ervaren. Hoe de bom moest worden overleefd, maar ook de gevolgen van de bom stonden in het pamflet *Toelichting*, een vervolg van *Wenken*.²³⁸ De eerste protesten tegen de atoombom vonden plaats in 1961. De combinatie van *Toelichting* en de antikernwapen protesten van de vroege jaren zestig leidde de angst voor de bom als maatschappelijk probleem in.²³⁹ In 1962 vond de Cubacrisis plaats. Hoewel de wereld uiteindelijk ademhaalde van opluchting, was de angst nu heel reëel. Ieder moment kon de bom vallen. De angst voor

²³⁷ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 266-69.

²³⁸ Idem.

²³⁹ Idem.

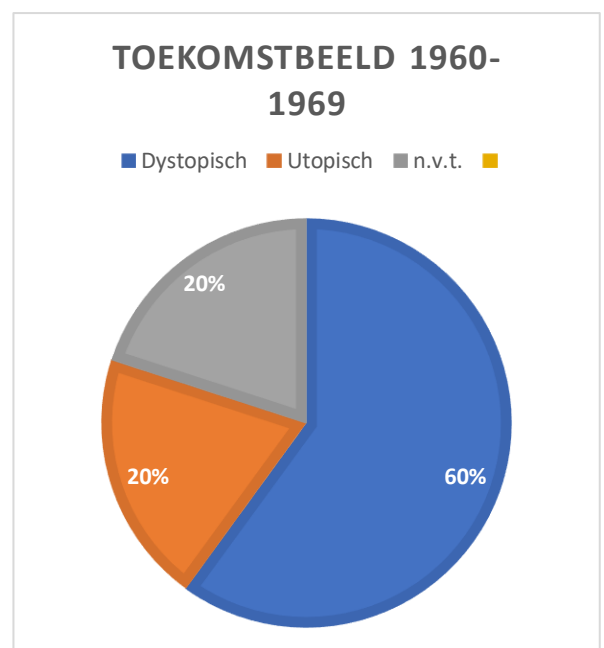
de bom is terug te vinden in de songteksten en verklaart waarom de songteksten voor het grootse gedeelte een negatief toekomstbeeld schetsen.

Een ander groot thema in de jaren zestig muziek is oorlog. Dit beeld is hoogstwaarschijnlijk te verklaren vanuit de Vietnamoorlog. Alhoewel de nadruk in deze scriptie op de Koude Oorlog ligt, noem ik hier ook de Vietnamoorlog. De Vietnamoorlog is immers een belangrijk onderdeel van de Koude Oorlog en heeft bijgedragen aan het beeld van de jaren zestig. Nederland was verdeeld over de Vietnamoorlog. Misschien sprak de wederzijdse kritiek van *Eve of destruction* het publiek daarom ook aan. De overige nummers over oorlog zijn ambivalent, in de zin dat het niet duidelijk is dat zij direct over de Vietnamoorlog gaan. Vanuit links Nederland was er een roep voor vrede. De algemene nummers die een oproep doen voor vrede zoals *Give peace a chance* zouden dankzij de Vietnamoorlog populair geworden kunnen zijn, maar dit is moeilijk te bepalen.

2.1 Onzekere angst

De schrijvers in de jaren zestig waren angstig over hun toekomst. Het komt dan ook niet als een verrassing dat de meeste van de vertellers in de jaren zestig een dystopisch toekomstbeeld hadden. Figuur vier laat de verdeling van het toekomstbeeld zien. 60% van de schrijvers omschreef de toekomst als dystopisch. De schrijvers hadden het gevoel alsof ze de ondergang tegemoet gingen. In de jaren zestig kwamen daarom enkele post-apocalyptische nummers uit.²⁴⁰ Deze nummers gebruikten de post-apocalyptische situatie als een waarschuwing. Zij dachten dat de voor hun contemporaine situatie zou leiden tot een post-apocalyptische wereld.

Andere schrijvers gebruikte de toen actuele context om aan te geven dat het einde nabij was. Barry McQuire illustreert de angst in jaren zestig liederen het best in zijn nummer *Eve of Destruction*. Dit nummer stelt ieder refrein de



Figuur 4

²⁴⁰ Zie bijlage "songteksten" voor een compleet overzicht.

vraag “You don’t believe we are on the eve of destruction?”.²⁴¹ Deze zin laat duidelijk zien dat McQuire geloofde dat het einde nabij was, maar het laat ook zien dat anderen daar nog niet van overtuigd waren. *Eve of destruction* van Barry McGuire spreekt over de vooravond van de apocalyps.²⁴² In het nummer spelen twee personages een rol: de verteller en de ‘jij’. De verteller is angstig, terwijl de jij deelneemt aan de oorlogen en gruwelijkheden in de wereld. De jij deelt de verteller regelmatig mee dat het einde niet nabij is, wat de verteller niet gelooft. De verteller legt dus aan de jij uit wat er is mis in de wereld en stelt dan: “Ah, you don’t believe we’re on the eve of destruction.”²⁴³ Hiermee impliceert de verteller dat hij zelf daar wel in gelooft en hij probeert de jij te overtuigen van zijn mening. Aan de Koude Oorlog wordt direct gerefereerd in één zin: “If the button is pushed, there’s no running away”.²⁴⁴ De knop in deze zin refereert aan de knop om nucleaire wapens te ontketen. Wanneer dat gebeurt, ontkom je niet aan die wapens. Als de wapens gebruikt worden, is volgens de verteller niemand meer te redden ‘met de wereld in een graf’.²⁴⁵ Dit zijn de enige twee zinnen in het lied die spreken over fysieke, in plaats van morele en metaforische, vernietiging. Het nummer representeert de Koude Oorlog als de komst van het einde. Verder gaat de verteller in op de ironie van het antagonisme. Daarbij voegt hij toe dat het overal slecht gaat en niet alleen in de communistische staten. Er is haat wereldwijd en mensenrechten worden overal geschonden.

Het pessimisme van de vertellers blijkt uit hun toekomstbeeld. De vertellers zijn verdeeld over de zekerheid van die toekomst. Van de onderzochte nummers kunnen 13 worden gecategoriseerd in de binaire tegenstelling hoop/wanhoop. Daarvan heeft 54% hoop op een betere toekomst, 46% daarvan ziet geen betere toekomst voor ogen. Een kleine meerderheid lijkt dus hoop te hebben op verandering. Voor hen hoeft de Koude Oorlog niet het einde van de wereld te zijn, maar kan de Koude Oorlog wel het einde van de wereld inluiden. Zij schetsen een negatief toekomstbeeld om te waarschuwen voor de gevolgen van de Koude Oorlog, om zo verandering in de Koude Oorlog te bewerkstelligen. Dit zijn nummers zoals *Blowing in the wind* en *Give me shelter*.²⁴⁶ Beide nummers bieden een andere

²⁴¹ Barry McGuire, ‘Eve of destruction’, *Single* 1965.

²⁴² Idem.

²⁴³ Idem.

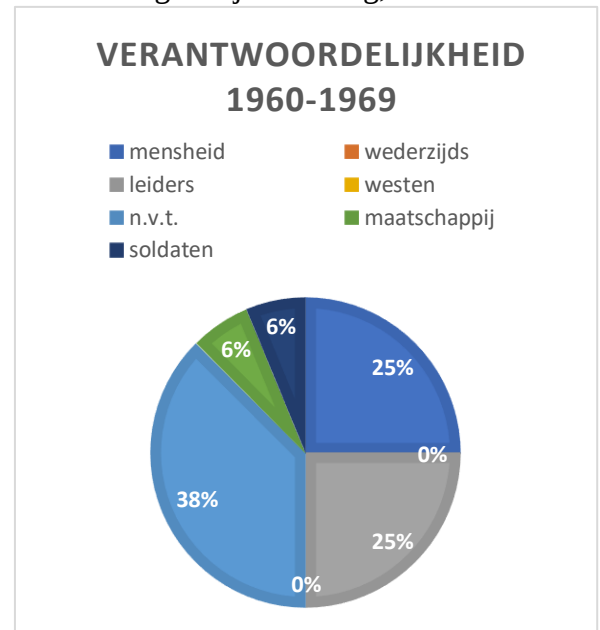
²⁴⁴ Idem.

²⁴⁵ Idem.

²⁴⁶ Bob Dylan, ‘Blowing in the wind’, *The freewheeling’ Bob Dylan*, 1963; The Rolling stones, ‘Give me shelter’, *Let it bleed* 1969.

oplossing dan vechten. Compassie is dan meestal het antwoord. De overige 46% van de nummers ziet geen mogelijkheid meer tot een goede uitkomst van de Koude Oorlog. De vertellers van deze nummers zijn ervan overtuigd dat het einde nabij is. *Eve of Destruction* is daar een voorbeeld van, maar ook *1983 A Merman I should turn to be* van Jimmy Hendrix geeft dit beeld weer.²⁴⁷

Volgens de vertellers waren het vooral de mensheid en de leiders die de goede toekomst moesten veiligstellen. Dit laat zien dat, in de beeldvorming van jaren zestig, de schrijvers de mensheid en de leiders de belangrijkste actoren vonden in de Koude Oorlog. Figuur 5 zet de verantwoording in de nummers van de jaren zestig uit, 50% van de nummers legt de verantwoordelijkheid bij de mensen of de leiders. In de jaren zestig kan verantwoordelijkheid echter op twee manieren worden gedefinieerd. De eerste definitie van verantwoordelijkheid is schuld. Deze definitie wordt aangehouden door nummers met een pessimistisch toekomstbeeld. De overige nummers stellen de schuldvraag niet, maar vragen zich af wie het toekomstbeeld moet redden. *Masters of War* en *Give peace a chance* geven allebei de leiders de schuld.²⁴⁸



Figuur 5

Opvallend is dat wanneer de Koude Oorlog wordt neergezet als een oplosbaar conflict, de mensheid centraal staat. Dit zijn ook de nummers die de lezer tot actie roepen. In *Blowing in the wind* zingt Dylan:

*“How many ears must one man have
Before he can hear people cry?
How many deaths will it take till he knows
That too many people have died?”*²⁴⁹

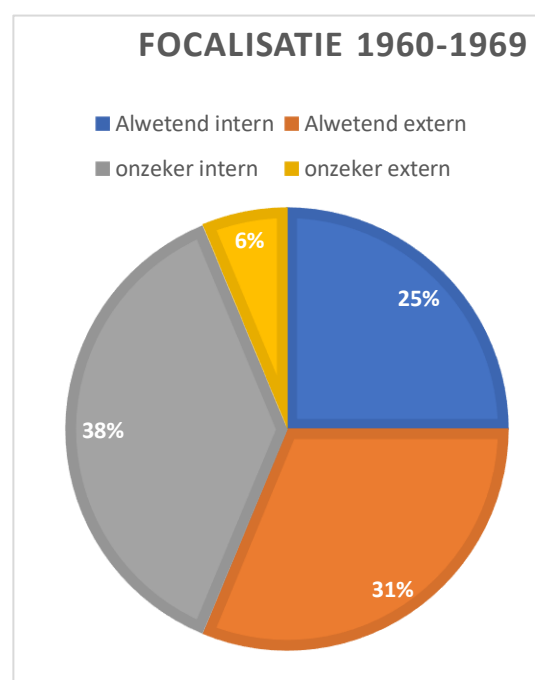
²⁴⁷ Jimmy Hendrix, ‘1983, a Merman I should turn to be’, *Electric Ladyland* 1968.

²⁴⁸ Bob Dylan en Tom Petty and the Heartbreakers, ‘Masters of War’, *The Freewheelin’ Bob Dylan* 1963; John Lennon and the Yoko Ono band, ‘Give peace a chance’, *Gimme some Truth* 1969.

²⁴⁹ Dylan, “Blowing in the Wind,” *The Freewheelin’ Bob Dylan* 1963.

Uit deze passage blijkt dat de mensheid, gepersonifieerd als “a man” in het nummer, wakker moet worden. Dat hij zijn ogen open moet doen en de problemen in de wereld moet erkennen. Alleen dan kan de mensheid veranderen. Dylan gelooft dus in verandering, maar daar moet eerst actie voor worden genomen. *Blowing in the wind* en *Give me shelter* vragen allebei om compassie en begrip van de lezer.²⁵⁰ Als de hele wereld compassie toonde zouden oorlogen kunnen worden voorkomen. In deze nummers zijn de mensheid en leiders dus centrale actoren van de Koude Oorlog. De uitzondering hierop is opnieuw Barry McQuire met *Eve of destruction*. Dit is het enige nummer in de jaren zestig dat wederzijdse kritiek geeft. De verteller stelt dat er veel haat bestaat in het rode China, maar dat er ook al veel haat bestaat in Selma, Alabama. Hiermee doelt de schrijver op twee dingen. Ten eerste geeft hij aan dat er haat is in beide werelden en dat beide werelden dus schuldig zijn aan de ‘vooravond van vernietiging’. Ten tweede stelt hij deze twee tegenover elkaar. Het rode China is duidelijk de ander. Selma, Alabama is onderdeel van de ‘wij’. Hiermee doelt Mcquire op de hypocrisie van de Amerikanen dat hij constateert in de wereld om zich heen en dat hij vervolgens beschrijft in zijn nummer. Ook haalt de auteur de burgerrechtenbeweging aan, waar de senatoren deze niet accepteerden en de protesten niet genoeg zijn voor integratie.

Volgens de songteksten uit de jaren zestig waren de schrijvers ervan overtuigd dat de mensheid en de leiders de grote actoren waren van de Koude Oorlog. De schrijvers in de jaren zestig schetsten een beeld waarin zij zichzelf als deels verantwoordelijk neerzetten voor de situatie in de wereld. Dit blijkt uit de focalisatie: 63% van de vertellers schrijft vanuit een interne focalisatie. De schrijvers gebruiken regelmatig de eerste persoonsvorm. In *1983 a Merman I should turn to be* beschrijft Jimmy Hendricks een fictief scenario waarin hij kieuwen ontwikkelt om zo te ontsnappen van de Koude Oorlog en het einde van de wereld.²⁵¹ Bob Dylan geloofde dat hij de leiders kon



Figuur 6

²⁵⁰ Bob Dylan, ‘Blowing in the wind’, *The freewheeling* Bob Dylan 1963; The Rolling stones, ‘Give me shelter’, *Let it bleed* 1969.

²⁵¹ Jimmy Hendrix, ‘1983, a Merman I should be’, *Electric Ladyland* 1968.

overtuigen om te stoppen met oorlog voeren. Dit zijn de verschillende manieren waarop de vertellers in de jaren zestig trachtten zelf invloed uit te oefenen op de Koude Oorlog.²⁵² *Eve of destruction* is opnieuw de uitzondering. McQuire stelt bijvoorbeeld “I can't twist the truth, it knows no regulation”.²⁵³ Hierin laat hij zien dat hij vanuit zijn eigen perspectief vertelt, dus een interne verteller. Ook maakt hij zich boos over de mensenrechtenschennissen in de wereld: “Yeah, my blood's so mad, feels like coagulation”.²⁵⁴ McQuire beschrijft de wereld om zich heen volgens een alwetende interne focalisatie, maar hij biedt geen oplossingen aan. Sterker nog, hij ziet zichzelf afhankelijk van de Koude Oorlog, gefrustreerd omdat hij niets kan doen. Meningen zijn verdeeld over of de inspanningen van de songteksten de gewenste uitkomst hebben gehad. De uitkomst van de Koude Oorlog was zeker volgens 56% van de nummers. Dit waren de nummers met een alwetende verteller die overtuigd waren van een pessimistische uitkomst van de Koude Oorlog. De overige 46% was minder overtuigd over dat toekomstbeeld.

2.2 *Morning Dew en Back in the U.S.S.R.*

Twee nummers in de jaren zestig hadden geen grotere tegenpolen van elkaar kunnen zijn dan *Morning dew* en *Back in the U.S.S.R.* Deze nummers zijn tegenovergesteld in boodschap en toon, maar ze hebben hetzelfde einddoel: verzoening. De manier waarop deze twee nummers tot verzoening komen is echter heel anders. Het bijzondere aan *Back in the U.S.S.R.* is dat het nummer niet past in de boven omschreven karakteristieken van de jaren zestig songteksten. Het nummer geeft geen kritiek en beschrijft geen toekomstbeeld. Het nummer biedt een tegengeluid. In plaats van te kijken naar de dreiging van de Koude Oorlog op de wereld, kijken de Beatles naar de gelijkenissen tussen de twee werelden. Die universele waarden die voor elk mens betekenis hebben, zoals een thuis. In *Morning Dew* is er geen thuis meer. Het thuis is vernietigd, samen met alle mensen. Het nummer dient als een waarschuwing voor een nucleaire apocalyps. Als die gebeurt, zijn er geen mensen meer. Beide nummers gebruiken dus gelijkheid om een boodschap over te brengen.

In hun nummer *Morning Dew* vertelt Grateful Dead een verhaal over een persoon die ‘s ochtends wakker wordt na het einde van de wereld.²⁵⁵ Elk couplet bestaat uit een vraag van

²⁵² Volgens genius lyrics vallen vrijwel alle nummer onderzocht in deze paragraaf onder het protestgenre.

²⁵³ Barry McGuire, ‘Eve of destruction’ *Single* 1965.

²⁵⁴ Idem.

²⁵⁵ Grateful Dead, ‘Morning dew’, *single* 1964.

de verteller of hij iets kan doen, en die vraag wordt beantwoord door iemand die hem vertelt dat het niet kan. De verteller wil lopen in de ochtenddauw, maar kan dat niet. De verteller denkt dan een baby te hebben gehoord, waarop geantwoord wordt dat hij dat niet kan hebben gehoord. Vervolgens vraagt de verteller waar alle mensen zijn, waarop wordt geantwoord dat hij geen mensen meer te zien krijgt.²⁵⁶ Dit nummer schetst dus een grimmig beeld van een persoon die aan zijn dagelijkse routine wilt beginnen, maar dat het niet kan. De mensen zijn weg omdat ze dood zijn. De baby kan hij niet gehoord hebben omdat de mensen weg zijn. En hij kan niet door de dauw lopen omdat de wereld te gevaarlijk is om naar buiten te gaan.

Gezien de context van de jaren zestig, kan worden verondersteld dat de wereld in het nummer is opgeblazen door nucleaire oorlog. Het was, en is nog steeds, het enige type wapen dat totale destructie kan veroorzaken. De verteller doelt op totale destructie omdat alle mensen weg zijn. Hoewel het nummer pessimistisch is, ziet het een vredige status quo. Dit is terug te zien in de vragen van de verteller. Hij stelt alleen die vragen omdat het normaal was voor die verteller. Dat is de situatie die, op het moment van schrijven van het nummer, nog mogelijk is. Het zet de Koude Oorlog dus neer als een gevaarlijke tijdbom. Van alle nummers die in de jaren zestig in de Nederlandse top 40 hebben gestaan is dit het enige nummer dat de gevolgen van nucleaire annihilatie expliciet beschrijft in plaats van alleen impliceert.²⁵⁷

Het nummer van de Beatles *Back in the U.S.S.R.* is bijzonder interessant in de context van de Koude Oorlog, aangezien het de Sovjet-Unie positief omschrijft. In de jaren zestig was er nog steeds een anti-Sovjet consensus in het Westen.²⁵⁸ Toch werd dit nummer in 1968 gepubliceerd. In Nederland was het een hit. Het nummer heeft een week in de Tipparade gestaan, maar dan wel onder naam van een andere artiest: Chubby Checker.²⁵⁹ Het nummer zet de Sovjet-Unie positief neer, positiever zelfs dan het Westen: “They leave the West behind”.²⁶⁰ Het nummer gebruikt Sovjetsymboliek door woorden te gebruiken als “comrade”. Ook zijn referenties te vinden aan de Russische cultuur met balalaika’s. Ze noemen verder de U.S.S.R. hun thuis “Gee, it's good to be back home.”²⁶¹ De context van het nummer is ook interessant. Het is geschreven als een parodie op een Chuck Berry nummer “Back in the

²⁵⁶ Idem.

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ The Beatles, ‘Back in the U.S.S.R.’ *The Beatles* 1968

²⁵⁹ <https://www.top40.nl/chubby-checker/chubby-checker-back-in-the-ussr-21789> 08-07-2018.

²⁶⁰ The Beatles, *Back in the U.S.S.R.*

²⁶¹ Idem.

USA” waarin Chuck Berry zijn vreugde omschreef omdat hij terug in Amerika was.²⁶² Het nummer van de Beatles is precies het tegenovergestelde. Of het de intentie was van de Beatles is nog de vraag, maar ze hebben met deze parodie een uniek nummer geschreven. Het is namelijk het enige jaren zestig nummer dat in de Nederlands top 40 heeft gestaan, dat geschreven is vanuit het perspectief van een Rus. Dit weet de luisteraar omdat de verteller Moskou zijn thuis noemt. Afgezien van de Russische retoriek die in het nummer wordt gebruikt, beschrijft het universele waardes zoals thuis en herkenbare lusten naar het vrouwschoon. Hiermee gaat het tegen de Koude Oorlogsdiscours in, aangezien het de nadruk legt op de gelijkenissen tussen de twee werelden. Het nummer laat zien dat de menselijke ervaring van ‘thuis’ hetzelfde is voor beide werelden. Tegelijkertijd versterkt het nummer de tweedeling door het tegenovergestelde van “Back in the USA” te zingen.

Beide nummers worden gezongen vanuit een interne focalisatie. (*Walk me out*) in the morning dew verandert echter van focalisatie. Dit nummer is een dialoog tussen een zekere en een onzekere verteller, terwijl *Back in de U.S.S.R* alleen een zekere verteller heeft.

Where have all the people gone my honey?

Where have all the people gone today?

Well there's no need for you to be worryin' about all those people

*You never see those people anyway*²⁶³

Morning dew geeft echter antwoorden op zijn eigen vragen, waardoor het gehele nummer als zeker kan worden beschouwd. In *Morning dew* is het al te laat om de wereld te redden van de ondergang, maar de ik-persoon heeft nog steeds de macht om niet aan die wereld mee te doen. De wereld zoals de personages kennen bestaat niet meer, daarom besluiten ze vandaag niet te lopen in de ochtenddauw. Dit is een waarschuwing. Wanneer de wereld daadwerkelijk ten ondergaat kunnen dit soort simpele dingen niet meer worden ervaren. Deze twee nummers representeren ieder een kant van de nummers tijdens de jaren zestig. *Back in the USSR* representeert de hoopvolle kant, terwijl *Morning dew* de wanhopige kant representeert. Beide nummers houden de politiek buiten beschouwing, ze leggen de nadruk op de mensen. De mensen, voornamelijk de vrouwen, in de Sovjet-Unie worden uitgelicht. De nadruk in *Morning dew* wordt duidelijk omdat de mensen ontbreken. Het doel van de nummers in

²⁶² Idem.

²⁶³ Grateful Dead, *Morning dew*.

immers verzoening. Verschillen benadrukken kan weer leiden tot verdeling en dus averechts werken.

2.3 Conclusie jaren 60

Het grootse deel van de top 40-nummers over de Koude Oorlog uit de jaren zestig kan dus in drie woorden worden omschreven: angstig maar verdeeld. Deze angst verschilt echter met de angst die in andere populaire cultuur voorkomt. Angst voor het communisme komt namelijk niet aan bod in de songteksten. Sterker nog, in de populaire cultuur werd het communisme als de vijand neergezet, terwijl de songteksten zoals *Back in the USSR* de Russen als gelijke neerzet. De boodschap is dat beide kanten mensen zijn. Hierin zijn de songteksten het tegenovergestelde van *The Red Scare*.²⁶⁴ Dit valt te verklaren vanuit het productieperspectief. Film, strips en ruilkaartjes werden ingezet door de Amerikaanse overheid om het Communisme te demoniseren.²⁶⁵ Deze vormen van cultuur werden dus ingezet door de Amerikanen via een top-down perspectief. Muziek was echter nog niet volledig gecommmercialiseerd en was gekoppeld aan de opstandige jongerencultuur van de jaren zestig.²⁶⁶ Protestmuziek en popmuziek stonden in dit decennium in veel gevallen gelijk aan elkaar in de songteksten over de Koude Oorlog. Dit anti-establishment sentiment heeft ertoe geleid dat de songteksten tegenstrijdig waren aan het geluid van de Amerikaanse overheid en verklaart dus de discrepantie tussen de songteksten en de filmindustrie.

De angst voor de bom komt wel overeen met de rest van de literatuur, alleen wordt in de songteksten de bom exclusief als negatief afgebeeld. De bom was geen symbool voor bescherming, maar alleen een symbool voor vernietiging en angst. Dit had een aantal redenen. Ten eerste werd Nederland geconfronteerd met het gevaar van de atoombom tijdens de Cubacrisis. Deze gebeurtenis zorgde ervoor dat de bom nadrukkelijk aanwezig was op het wereldtoneel. Ten tweede waren demonstranten bang om een doelwit te worden van vijandige atoombommen. De plaatsing van bommen in Nederland zou daartoe leiden.²⁶⁷ Tenslotte was de bom het symbool voor totale vernietiging. Het feit dat de bom bestond was een gevaar voor de wereld.²⁶⁸ Het idee dat het een essentieel kwaad was, was dus niet aanwezig. In Nederland was de consensus onder de demonstranten dat de bom een onacceptabel kwaad was.

²⁶⁴ Barson, and Heller. *Red scared*.

²⁶⁵ Idem; Shaw, *Hollywood's Cold War*, 2.

²⁶⁶ Hans Righart, *De wereldwijde jaren zestig*, 135.

²⁶⁷ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 267.

²⁶⁸ Idem.

Verder waren de schrijvers niet positief over de tijd waarin ze leefden. Dit betekent voor de beeldvorming dat de schrijvers de Koude Oorlog zagen als het einde van de Wereld. Dit staat direct in relatie met hoe zij de bom zagen, maar ook hoe zij naar de actualiteit keken. De Cubacrisis en de Vietnamoorlog zorgden onder andere voor deze pessimistische blik. Tevens zagen de schrijvers zichzelf als actoren in de Koude Oorlog. Zij waren immers onderdeel van de mensheid, en de mensheid was de reden voor de Koude Oorlog in hun ogen. Dit komt omdat een deel van de songteksten een verzoenende boodschap had. De schrijvers wilden een betere toekomst creëren via hun songteksten. Dit deden zij concreet via vredesbewegingen, maar ook via hun songteksten die dezelfde boodschap uitdroegen. De schuld geven aan de ander werkt dan averechts. Vandaar dat de mensheid als verantwoordelijke centraal staat. Dit lijkt te passen met Nederland, waar solidariteit met onderdrukt volken en de angst voor totale destructie een rol speelde in de maatschappij.²⁶⁹ De andere belangrijke actor voor de songwriters waren de leiders, ook al werden deze nooit direct genoemd. Dit is te verklaren vanuit de relatie tussen muziek en de jongerencultuur. De jongerencultuur van de jaren zestig was opstandig tegenover de gevestigde orde.²⁷⁰ Zij gaf kapitalisme, het centrale systeem en de oude generatie de schuld van de ongelukkige situatie in de wereld. Deze opstandigheid vertaalde zich ook in de muziek. Schrijvers werden vaak als leiders van deze bewegingen gezien, schrijvers zoals John Lennon.²⁷¹ Zij incasseerden op dit onrechtvaardigheidsgevoel in de jongeren. Dit verklaart de significante aanwezigheid van de leiders in de songteksten.

In conclusie schetsen de top 40-nummers uit de jaren zestig die gaan over de Koude Oorlog een ander beeld dan de onderzochte bronnen in de literatuur. Er ontstaat in de jaren zestig een tegencultuur en een subcultuur die tegen de anticomunistische houding van het Westen in gaat.

²⁶⁹ Turpijn, *80s Dilemma*, 154; Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 267.

²⁷⁰ Hans Righart, *De wereldwijde jaren zestig*, 135.

²⁷¹ Idem.

Hoofdstuk 3 - De jaren 70

De jaren zeventig waren een relatief rustige periode in de Koude Oorlog.²⁷² De eerste vier jaar werd gekenmerkt door idealisme en optimisme.²⁷³ In de tweede helft van de jaren zeventig veranderde dit beeld. De Koude Oorlog begon langzaam weer op te warmen. De songteksten leken deze trend te volgen. De songteksten in de jaren zeventig over de Koude Oorlog waren veelal geschreven door dezelfde artiesten als in de jaren zestig. John Lennon was tot zijn dood een prominent figuur in protestbewegingen. Een andere Beatle, George Harrison, had ook een vredelievende hit. Ook al was *Heroes* niet het eerste nummer van David Bowie dat naar de Koude Oorlog verwees, was het wel het eerst nummer over dit onderwerp van hem dat in de Nederlandse top 40 heeft gestaan.²⁷⁴

In de eerste vier jaar van de jaren zeventig verminderden de spanningen in de Koude Oorlog.²⁷⁵ Deze periode, beter bekend als de Detente, was relatief optimistisch.²⁷⁶ De situatie in de wereld leek te verbeteren. Er kwam langzaam een eind aan de Vietnamoorlog en het aantal kernwapens werd verminderd.²⁷⁷ Deze ontwikkelingen hebben ertoe geleid dat de songteksten in deze periode ook optimistischer waren. In de jaren zestig leek een goede afloop niet mogelijk. In de jaren zeventig leek een goede afloop van de Koude Oorlog ineens dichterbij.²⁷⁸ Dit zorgde voor hoop onder de songwriters. Een positieve toekomst was weer mogelijk. Dit is de reden waarom verandering als centraal thema in de jaren zeventig songteksten staat. Het was de taak van de mensen om die toekomst te waarborgen. Het leek erop dat de vertellers deze verantwoordelijkheid op zich namen en de mensen aanspoorde tot actie.

Deze rustige periode in de Koude Oorlog verklaart waarom de vertellers bijna geen Koude Oorlog symboliek gebruikten. Het verminderen van de kernwapens leek ervoor te zorgen dat de schrijvers de bom minder in de beeldvorming gingen gebruiken. De nadruk

²⁷² Duco Hellema. 'De Koude Oorlog in Nederland.' *Historisch Nieuwsblad*. May 1, 2011. Accessed January 26, 2018.

²⁷³ Duco Hellema, 'De lange jaren zeventig', *Tijdschrift voor geschiedenis* 1 (2012) 79.

²⁷⁴ <https://www.top40.nl/david-bowie/david-bowie-heroes-7498> 20-06-2019.

²⁷⁵ Enno Koops. 'De Koude Oorlog (1945-1991) – Samenvatting & Tijdlijn.' *Historiek*. May 27, 2017. Accessed January 26, 2018. <https://historiek.net/koude-oorlog-samenvatting-oorzaken-gevolgen/69140/>.

²⁷⁶ Hellema, *De lange jaren zeventig*, 79.

²⁷⁷ Den Brink, *Surrogaat van vrede*, 96.

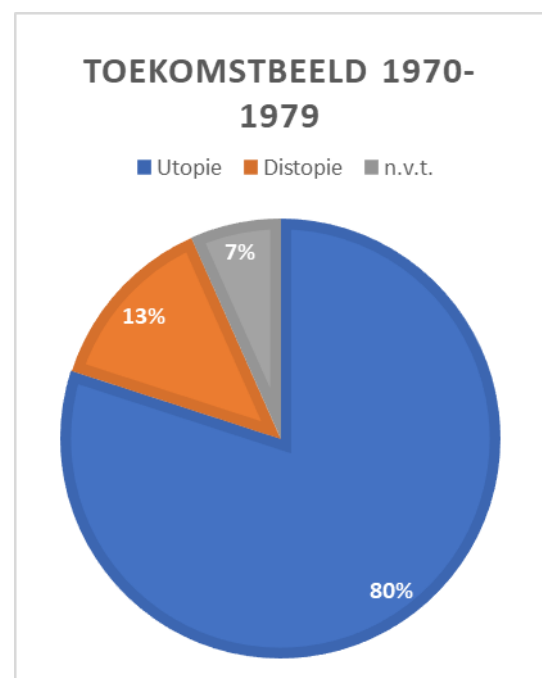
²⁷⁸ Hellema, *De lange jaren zeventig*, 80.

kwam te liggen op de gelijkenissen in plaats van de verschillen tussen de twee werelden in de songteksten. De nummers gaan uit van een universele mensheid die nu verbonden kon worden. De wereld was echter nog steeds verdeeld. Daarom komen de verschillen nog steeds voor in de songteksten. De vertellers zagen tegemoetkoming van de wereldmachten als een kans om een stap verder te zetten, namelijk in het creëren van een “brotherhood of man” zoals Lennon dat noemde.²⁷⁹ In de context is een “brotherhood of man” nog niet aan de orde, maar misschien was die wel te bereiken.

In 1975 begonnen de antagonistische gevoelens weer op te komen. Uiteindelijk eindigde deze periode in 1979 met de inval van Afghanistan door de Sovjet-Unie.²⁸⁰ Ook de oliecrisis gooide olie op het vuur, waardoor een hoge werkloosheid onder de jongeren ontstond. Deze onrust zorgde ervoor dat de stemming in Nederland omsloeg. Het hoopvolle optimisme van de eerste vier jaar was weg.²⁸¹ Deze omslag ontstaat ook in de songteksten. De apocalyps is opnieuw een thema in *Future legend* en oorlog komt weer in het vizier van Bob Marley in *War*.²⁸² Ook The Jacksons vallen terug op de thema's uit de jaren zestig. Zo lijkt het dat de vertellers mee bewegen met politieke ontwikkelingen van de tijd in de jaren zeventig.

3.1 Hoopvol optimisme

De optimistische sfeer van de eerste helft van de jaren zeventig werd ook gevoeld door de schrijvers. De verbeelding van de Koude Oorlog in de songteksten zat vol met idealisme. *Imagine* en *Peace train* zijn voorbeelden van het jaren zeventig idealisme in de songteksten.²⁸³ Het hoofdthema van de nummers in de jaren zeventig is verandering. Dit optimisme is geïllustreerd in figuur 7. Verreweg de meeste nummers in de jaren zeventig, namelijk 80%, schetst een utopisch



Figuur 7

²⁷⁹ John Lennon 'Imagine' *Imagine* 1971.

²⁸⁰ Den Brink, *Surrogaat van vrede*, 98.

²⁸¹ Hellema, *De lange jaren zeventig*, 80.

²⁸² David Bowie, 'Future Legend', *Diamond Dogs*, 1973; Bob Marley, 'War', *Rastaman Vibration* 1976.

²⁸³ John Lennon 'Imagine' *Imagine*, 1971; Cat Stevens, 'Peace train', *Teaser and the firecat* 1971.

beeld. Behalve *Peace train* vragen de nummers wel om in actie te komen. De vredige toekomst was voor het grijpen, maar daar moest wel voor gewerkt worden. De volgende passage van Ozzy Osbournes *Children of the grave* illustreert dit het best:

*If you want a better place to live in
spread the words today
Show the world that love is still alive
you must be brave
Or you children of today are
Children of the Grave*²⁸⁴

Children of the grave was tegelijkertijd een oproep tot actie en een waarschuwing. Als er geen actie wordt ondernomen, dan zullen de kinderen van de jaren zeventig niet overleven. *Children of the grave* is een nummer dat de transitieperiode tussen de thema's van de nummers in de jaren zestig naar de nummers van de jaren zeventig typeert. Enerzijds is het nummer optimistisch, de wereld kan verbeterd worden als er actie wordt ondernomen. Anderzijds speelt de bom een belangrijke rol in het nummer: "Must the world live in the shadow of atomic fear".²⁸⁵ Dit was het enige nummer in de gehele jaren zeventig, dat populair in Nederland is geworden, dat refereerde aan de atoombom. Het thema verandering staat centraal in het nummer. Cat Stevens voelt ook een verandering aankomen. Dit illustreert hij in het nummer *Peace train*: "Now I've been happy lately, thinking about the good things to come."²⁸⁶ Cat Stevens vraagt echter niet om actie. Hij is ervan overtuigd dat de wereld er beter uit gaat zien:

*Now I've been crying lately,
Thinkin' about the world as it is
Why must we go on hating,
Why can't we live in bliss*²⁸⁷

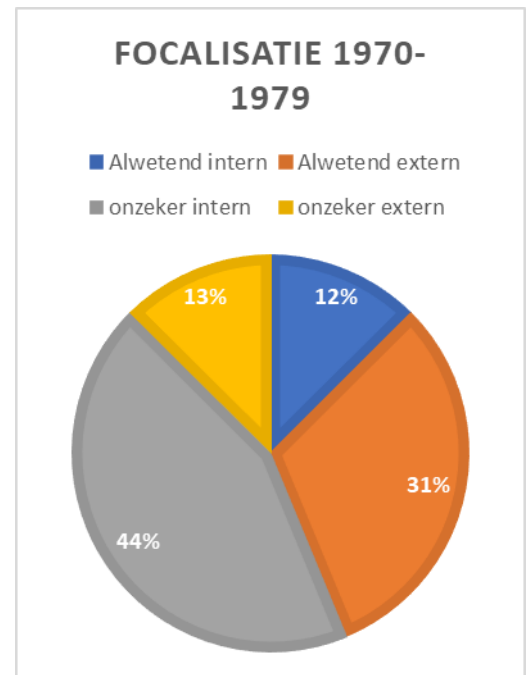
²⁸⁴ Black Sabbath, 'Children of the grave', *Masters of reality* 1971.

²⁸⁵ Idem.

²⁸⁶ Stevens, *Peace Train*.

²⁸⁷ Idem.

Verandering was dus een belangrijk thema in de jaren zeventig songteksten. Dat de verandering, en de wereld na deze verandering, niet zeker was blijkt uit het type vertellers in de nummers uit de jaren zeventig. Van de onderzochte nummers wordt 57% verteld vanuit een onzekere verteller. Dit is te merken aan woorden zoals “I believe” en “I feel”, verder is het ook te deduceren vanuit de vragen die de verteller stelt. Deze onzekerheid in de verteller kan de meningen van de schrijver weerspiegelen. Dit zou betekenen dat de jaren zeventig een onzekere periode was voor de meerderheid van de schrijvers. Dit kan verschillende redenen hebben. Nederigheid is er een van. Als de schrijver zich onmachtig voelt dan is het misschien arrogant om zich alwetend op te stellen. Een andere reden is dat de schrijvers andere mensen nodig hebben om hun doel te bereiken. Aangezien de schrijver onzeker is hoe de mensen zullen reageren, schijnt die onzekerheid door in de verteller.



Figuur 8

Verder waren de jaren zeventig een decennium van actievoeren en verandering, waaronder het kabinet Den Uyl ondersteunde actievoeren.²⁸⁸ De vele acties en oproep tot verandering kunnen ertoe hebben geleid dat Nederland dit decennium onzeker tegemoet ging. Dit wordt verder uitgelicht omdat actievoerend Nederland uiteindelijk geen verandering teweeg had gebracht in de verhouding op het wereldtoneel.²⁸⁹ De oliecrisis en de heropleving van de Koude Oorlog bleken te grote vraagstukken te zijn voor de demonstranten, waardoor de toekomst onzeker werd voor de hen. Dit heeft mogelijk als gevolg dat het Nederlandse publiek zich kon identificeren in de actievoerende, en onzekere, songwriters. Dit heeft zich wellicht vertaalt naar de populariteit van deze songteksten. Van de nummers uit de jaren zeventig, wordt 56% vanuit een interne focalisatie verteld. Het is bijzonder dat de jaren zeventig nummers aan de ene kant gelijkheid en samenhang promoten, maar aan de andere kant individualistisch zijn. Het is mogelijk dat de luisteraars zich aangetrokken voelden tot deze thema's in het nummer, aangezien deze gevoelens ook aanwezig waren in de Nederlandse samenleving. De samenhang is namelijk te herkennen

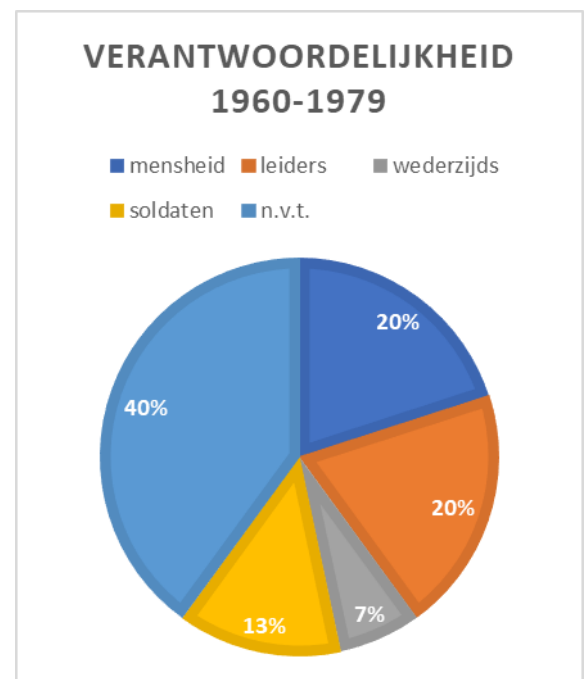
²⁸⁸ Oskam, *Een Behoorlijk Kabaal*, 280.

²⁸⁹ *Ibidem*, 290.

in het progressieve klimaat in Nederland. Tegelijkertijd worden de jaren zeventig ook wel omschreven als het ik-tijdperk waar de individuele vrijheden en het belang van het individu centrale actiepunten waren.²⁹⁰ Dit wordt weerspiegeld in de songteksten uit het aantal interne vertellers, die anderen nodig hebben om hun doel te bereiken. Terwijl zij tegelijkertijd erkennen dat er verschillen zijn in de wereld en dat die verschillen ook blijven. Dit zou kunnen duiden op het principe dat iedereen is gelijk, maar niet hetzelfde.

Maar wie moeten die veranderingen inluiden? Met andere woorden, bij wie ligt de agency in de beeldvorming van de jaren zeventig? Figuur 9 laat de verdeling in

verantwoordelijkheid in de jaren zeventig nummers zien. Van de nummers behandelt 60% verantwoordelijkheid in de jaren zeventig. Net zoals in de jaren zestig spelen de mensheid en de leiders de grootse rol. In *Children of the grave* zijn dat de “children”, in *Imagine* zijn dat “all the people”.²⁹¹ Beide termen refereren aan de mensheid. De nummers die de verantwoordelijkheid bij de leiders leggen, zijn tevens de nummers die uitgekomen zijn in de transitieperiode.²⁹² De twee nummers die de soldaten de schuld geven zijn ook allebei uitgekomen in de eerste twee jaar van de jaren zeventig. De nummers die de verantwoordelijkheid leggen bij de mens zijn uitgekomen na 1971. Dit verandert weer in 1977, wanneer de leiders weer in het vizier komen in *Masters of War* van The Jacksons.



Figuur 9

Voor het thema verantwoording zijn dus twee periodes in de jaren zeventig te constateren. Aan het begin van de jaren zeventig lag de verantwoordelijkheid bij de leiders. Het verschoof in 1971 naar de algehele mensheid. Tussen 1974 en 1977 kwamen er geen nummers over de Koude Oorlog uit die populair werden in Nederland.²⁹³ In 1977 verschoof de verantwoordelijkheid naar wederzijdse kritiek en de leiders. Het waren dus de mensen en de leiders die vooral ervoor moesten zorgen dat er vrede ontstond. De mensheid en de leiders

²⁹⁰ Hellema, *De lange jaren zeventig*, 82.

²⁹¹ Black Sabbath, *Children of the grave*; John Lennon, *Imagine*.

²⁹² Zie appendix I

²⁹³ Idem.

moesten in actie komen om de wereld te verbeteren. Dit is te zien aan het hoge percentage nummers dat de lezer vraagt om actie te ondernemen. Van de schrijvers vraagt 70% dit. De relatief hoge representativiteit in de top 40 van actie oproepende nummers valt te verklaren vanuit vergelijkbare ontwikkelingen in de samenleving. Deze ontwikkelingen hebben mogelijk geleid tot de populariteit van deze nummers. Zo omschrijft Jacquélien Oskam de jaren zeventig als het ‘actiedecennium’.²⁹⁴ De vele demonstraties en de politisering van het individu kan verklaren waarom de songteksten deze trend volgen. De songteksten waren een manier om de meningen van de actievoerende schrijvers over te brengen aan het publiek. Verder waren de schrijvers wellicht onderdeel van deze wereldwijde actiebewegingen.²⁹⁵

Dit wordt verder versterkt door het thema hoop. De mens zou geen actie ondernemen in een situatie die toch niet te verhelpen is. In totaal gaat 59% van de nummers over hoop. De relatie tussen ‘hoop’ en ‘actie’ is bijna 1:1. Alleen *Us and Them* en *Give me love, give me peace on earth* wijken af van dat patroon.²⁹⁶ De nadruk op actie is terug te zien in de eerdere passage van *Children of the grave*. Het nummer spreekt de lezer aan in de commanderende toon. Het gebruikt woorden zoals “show” en “spread”. Allebei de woorden veronderstellen een actie. Dit nummer werd verteld door een alwetende verteller. In *Imagine* doet Lennon in principe hetzelfde, maar dan in onzekere toon. Zo zingt hij “I hope one day you will join us, then the world can be as one.”²⁹⁷ Hiermee impliceert Lennon dat de wereld alleen één kan worden als de lezer zich voegt bij Lennon. Dit betekent dat Lennon niet zeker van de uitkomst was. Dit is te zien aan het woord hoop. Impliciet zit hier ook een waarschuwing in. Als de mensen zich niet bij hem voegen, dan kan de wereld nooit één worden en blijven oorlogen bestaan. Voor Cat Stevens komt die verandering vanzelf. Hij zag de wereld om zich heen veranderen en verwachtte dat de toekomst beter zou worden. De manier waarop die toekomst wordt bereikt verschilt per artiest, maar het middel is altijd hetzelfde: liefde.

Er was echter één artiest die afweek van het optimisme van de eerste helft van de jaren zeventig. David Bowie schetst in zijn nummer *Future legend* een macaber beeld van een dystopische toekomst.²⁹⁸ Het nummer was origineel bedoeld als een muzikale interpretatie

²⁹⁴ Oskam, *Een behoorlijk kabaal*, 254.

²⁹⁵ Hans Righart, *De wereldwijde jaren zestig*, 135.

²⁹⁶ Pink Floyd, ‘Us and them’, *Dark side of the Moon* 1973; George Harrison, “Give me love, give me peace on earth” *Living in the material world* 1973.

²⁹⁷ Lennon, *Imagine*.

²⁹⁸ David Bowie, ‘Future legend/Diamond dogs’, *Diamond dog*, 1974.

van George Orwells 1984.²⁹⁹ Nadat Bowie de rechten daarvoor niet toegezegd kreeg, maakte hij een eigen dystopische toekomst. Hij geeft een gedetailleerd beeld over zijn dystopische toekomst *Hunger city*.³⁰⁰ In deze toekomst lijken mensen niet meer op mensen en worden ratten zo groot als katten leeggezogen door vlooiën zo groot als ratten. Dit smakeloze beeld van Bowie lijkt als doel te hebben om af te schrikken. Ook al is het een fictieve dystopie, het gevaar voor een dystopie is reëel. “And in death” is deze dystopie ontstaan, refererend aan het einde van de wereld door een niet gespecificeerde oorzaak.³⁰¹ Hij maakt in de tekst ook een verwijzing naar de oliecrisis. Met de zin “No more big wheels” bedoelde Bowie dat in zijn dystopie er geen transport meer was. De “Big wheels” zijn volgens Bowie de moderne transportmogelijkheden zoals de bus. Deze zijn in *Hunger city* allemaal vergaan en vervangen door rolschaatsen. In een interview in 1980 zei hij over dit stuk tekst “I had the whole roller-skating thing in there. We had no cars, because of the fuel crisis.”³⁰² *Future legend* markeerden het einde van de dominante positie van optimistische nummers in de jaren zeventig. Het nummer *Future legend* is echter een uitzondering. Geen van alle andere nummers noemen een apocalyps. Ze omschrijven een hoopvol einde aan de Koude Oorlog zolang er actie wordt ondernomen. Gebaseerd op de analyse kan gezegd worden dat de Koude Oorlog in de jaren zeventig als een oplosbaar probleem werd afgebeeld. Als het probleem werd opgelost, dan ging de mensheid een mooiere toekomst tegemoet. Dat reflecteert perfect het geloof van maakbaarheid van de samenleving. Over de zekerheid van die toekomst waren de vertellers verdeeld.

3.2 *Imagine en Heroes*

Heroes en *Imagine* zijn twee nummers die allebei dezelfde boodschap hebben: verzoening tussen alle mensen. De nummers verschillen in de tijd dat ze uit zijn gekomen. *Imagine* kwam uit in de periode van voor de eerste oliecrisis, terwijl *Heroes* in de malaise van de jaren zeventig uitkwam. Het is dus interessant om deze nummers met elkaar te vergelijken. Op deze manier kan worden geanalyseerd hoe de twee nummers dezelfde boodschap op een andere manier overbrengen. *Heroes* is een nummer geschreven door David Bowie. Het nummer gaat over twee geliefden die alles kunnen overwinnen, al is het maar voor één dag. Op het eerste

²⁹⁹ <https://genius.com/David-bowie-future-legend-lyrics> 08-07-2018.

³⁰⁰ Idem.

³⁰¹ Idem.

³⁰² <https://genius.com/David-bowie-future-legend-lyrics> 08-07-2018.

gezicht lijkt *Heroes* een liefdesnummer te zijn. Het lied is echter gelaagd. Het kan op meerdere manieren worden geïnterpreteerd. Er zijn twee interpretaties die het meest voorkomen.³⁰³ Ten eerste zou het nummer gaan over verboden liefde. De tweede interpretatie, en veel interessanter voor dit onderzoek, gaat over het overbruggen van de verschillen tussen Oost- en West-Duitsland. Wat volgt is een analyse van *Heroes*. Hierbij wordt gekeken naar hoe Bowie de Koude Oorlog omschrijft. Daarbij wordt stilgestaan bij het hoopvolle optimisme van de tijd. Bowie lijkt altijd tegen de trend in te gaan. Wanneer de andere songteksten optimistisch zijn, publiceert hij *Future legends*. Toen in 1977 de stemming omsloeg, publiceerde hij een nummer over het overbruggen van de verschillen tussen de twee werelden. Daarom is het interessant om te kijken hoe hij dat doet en wat dat betekent voor de beeldvorming in de jaren zeventig.

Heroes is één van de twee nummers in de jaren zeventig die expliciet over de Koude Oorlog gaan. Dit wordt duidelijk door de passage “I remember standing by the wall”.³⁰⁴ Bij de muur ontmoet de verteller zijn geliefde. Dat de geliefdes uit de verschillende delen van de stad komen wordt duidelijk in de volgende zin “And the guns shot above our heads”.³⁰⁵ In de interpretatie van Motörhead wordt dit nog duidelijker. In die uitvoering van het nummer wordt de zin “The shame was on the other side” vervangen door “The shame was on the other city”.³⁰⁶ De ‘city’ refereert aan Oost-Berlijn. Bowie schetst hier het beeld dat verzoening opoffering nodig heeft. “We can be heroes just for one day” impliceert dat de twee geliefdes maar één dag bij elkaar kunnen zijn.³⁰⁷ Daarna worden ze weer uit elkaar gedreven “Nothing will keep them away”.³⁰⁸ Om de verschillen tussen Oost en West te overbruggen moeten er dus opofferingen worden gedaan. Dit verklaart ook de keuze voor het woord ‘heroes’. Een held is iemand die zijn eigenbelang opoffert voor het belang van anderen. Wanneer die eerste stap is gezet zullen andere de schaamte zien van de onderdrukkers. Bowie maakt een duidelijk onderscheid tussen de autoriteiten en de geliefdes. De autoriteiten houden de mensen uit elkaar, terwijl die bij elkaar willen zijn. Hierdoor ontstaat er een onderscheid tussen de bevolking en de overheden. De overheden scheiden de volken, terwijl de volken eigenlijk één zijn.

³⁰³ <https://genius.com/David-bowie-heroes-lyrics> 05-07-2018.

³⁰⁴ David Bowie, ‘Heroes’, *Heroes* 1977.

³⁰⁵ Idem.

³⁰⁶ Motörhead, “Heroes”, *Motörizer* 2008.

³⁰⁷ Bowie, *Heroes*.

³⁰⁸ Idem.

Dat de verteller verlangt naar vrijheid blijkt uit de passage “I wish I could swim, like dolphins could swim”.³⁰⁹ Het beeld van dolfijnen in een grote oceaan heeft de connotatie van vrijheid. De verteller is in *Heroes* onvrij, anders zou hij niet wensen om vrij te zijn. Bowie heeft zelf meegemaakt wat de situatie in Berlijn was tijdens de Koude Oorlog. Tijdens het schrijven van dit album was hij in Berlijn.³¹⁰ Dit heeft hem hoogstwaarschijnlijk geïnspireerd om dit nummer te schrijven. De verteller is de personificatie van de onvrije bewoners van Berlijn. De helden moeten uiteindelijk die vrijheid waarmaken. Verandering is een belangrijk thema van dit nummer. De geliefdes willen verandering want zij willen samen zijn, maar moeten zichzelf opofferen om die verandering in te luiden. Dit betekent dat zijzelf de wereld die zij hebben geholpen te creëren niet mee zullen maken. Dit wordt duidelijk in de zin “we can beat them, forever and ever”.³¹¹ Ook al zijn de geliefdes slechts helden voor één dag, zij verslaan de autoriteiten voor altijd. Dit betekent dat hun opofferingen blijvende gevolgen zullen hebben. De fantasie om samen vrij te zijn zal dus blijven bij een fantasie, behalve voor één dag. Het gebruik van dieren om vrijheid te symboliseren wordt ook in de jaren tachtig gedaan.³¹²

Het ‘persoonlijke’ karakter van de jaren zeventig is ook terug te zien in *Heroes*. Het verhaal van de geliefdes wordt verteld vanuit de ik-persoon. Het gaat hier dus om een interne verteller. De verteller is ook alwetend. Bowie gebruikt geen twijfeltaal. De verteller is dus zeker van zijn uitkomst. Hij is er zeker van dat, wanneer hij en zijn geliefde bij elkaar zijn, ze niet zullen overleven. Verder is hij er zeker van dat hun opoffering niet voor niets zal zijn geweest. Hoe die toekomst eruit gaat zien, daar gaat de verteller nooit op in. Dat zijn opoffering de werelden dichterbij elkaar zou brengen was slechts geïmpliceerd. John Lennon maakt dit expliciet in zijn nummer *Imagine*.

Imagine is een nummer dat geen expliciete referenties aan de Koude Oorlog maakt.³¹³ Toch wordt het zo wel beschouwd, dat blijkt uit diverse lijsten die *Imagine* aangeven als een Koude Oorlog nummer.³¹⁴ De boodschap is hetzelfde als in *Heroes*, maar omdat het niet expliciet over de Koude Oorlog gaat doet Lennon dat op een andere manier. Lennon schetst

³⁰⁹ Idem.

³¹⁰ Idem.

³¹¹ Idem.

³¹² In *Over de muur* staan de vogels voor vrijheid bijvoorbeeld.

³¹³ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 266-69.

³¹⁴ Waaronder: Alrik de Jong, *25 Jaar einde Koude Oorlog, De beste Protestsongs*.

<https://www.metronieuws.nl/extra/2015/11/25-jaar-einde-koude-oorlog-de-beste-protestsongs> 19-11-2015.

een wereld zonder grenzen, religie of bezit. Daarin verschilt het nummer met *Heroes*. Niet de autoriteiten, maar bezit en religie verdeelt mensen in *Imagine*. Lennon gaat ervan uit dat iedereen gelijk is, en dat religie, bezit en grenzen de illusie van ongelijkheid schetsen. Tevens zijn dezelfde onderwerpen de reden waarom mensen vechten. Er zou dus geen Koude Oorlog of oorlog in het algemeen zijn, als mensen veranderden en geen waarde meer zouden hechten aan gewoontes die ongelijkheid waarborgden. Hierdoor lijkt het bijna een communistisch strijdlied. Het nummer bespreekt namelijk idealen vanuit het marxisme: religie is de opium van de massa, een wereld zonder bezit en geen grenzen maar een wereld heilstaat. (Vooral in de zin “Imagine no possessions” spiegelt hij het communistische ideaal).³¹⁵ Het ideaal, en de barrières die dat ideaal in de weg staan, komen sterk overeen met het marxisme. De identiteiten die *Imagine* tegenover elkaar zet verschillen ook van *Heroes*. In *Heroes* wordt de bevolking tegenover de autoriteiten gezet. In *Imagine* worden de dromers, de mensen die het eens zijn met Lennon, tegenover de niet-dromers gezet. De niet-dromers zijn mensen die zich vasthouden aan bezit, religie en naties.

John Lennon schreef “I hope someday you will join us and then the world can be as one”.³¹⁶ Hij impliceerde hier twee dingen: Ten eerste dat de wereld verdeeld was, anders zou die niet één kunnen worden. Ten tweede, de mensen die John Lennon een dromer noemt zorgen ervoor dat zijn ideaal geen realiteit kan worden. Met andere woorden, de mensen die niet geloven in een wereld zonder haat, verdeeldheid, religie en bezit, zijn de mensen die ervoor zorgen dat deze dingen blijven bestaan. Als iedereen gelooft dat het kan, dan kan het ook. Lennon vocaliseert de ons, en zichzelf.³¹⁷ Hiermee maakt hij de luisteraar tot ander, tenzij de luisteraar zich met hem voegt. Er ontstaat dus een tweedeling. De mensen die met hem zijn en de mensen die dat nog niet zijn. Omdat hij bij zichzelf blijft, is het geen alwetende verteller, maar impliceert hij wel een oplossing tot de problemen van de wereld. Er zijn dus twee identiteiten in de tekst. John Lennon en gelijkgezinden, en de rest. De identiteiten komen alleen samen als de ander ervoor kiest om bij de gelijkgezinden te horen.

Beide nummers omarmen een positieve verandering in de Koude Oorlog. Ze geven allebei aan dat er opofferingen moeten worden gemaakt voor een betere wereld, de één wat letterlijker dan de ander. In *Imagine* moeten mensen een deel van hun levensstijl aanpassen om vrede te waarborgen. In *Heroes* moeten mensen metaforisch hun leven geven om helden

³¹⁵ Lennon, *Imagine*.

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ Idem.

te worden. Op deze manier worden die mensen een symbool om een grotere verandering in te luiden. Wat deze opofferingen precies inhouden specificeert Bowie niet. Beide nummers ondersteunen dus de conclusie dat de vertellers in de jaren zeventig een goede afloop van de Koude Oorlog voor ogen hadden.

3.3 Conclusie jaren zeventig

De jaren zeventig waren een relatief rustige periode in de Koude Oorlog. De songteksten gingen daar in mee. De auteurs in de jaren zeventig schreven vooral verzoenende teksten. Dit ging gepaard met een verschuiving naar links in de Nederlandse politiek toen Den Uyl minister-president werd in 1973. Den Uyl ondersteunde de progressieve actievoerders van de jaren zeventig. De songteksten, op *Heroes* na, kwamen uit tussen 1971 en 1974. Het jaartal 1970 kan in de beeldvorming nog bij de jaren zestig worden gerekend, aangezien de beeldvorming in 1970 aansluit op de beeldvorming van de jaren zestig. Pas in 1971 veranderde de wanhoop naar hoop en het pessimisme naar optimisme. Dit was echter van korte duur.

Na 1974 begonnen nummers weer pessimistischer te worden. Dit ging hand in hand met slechte economische omstandigheden en het heropleven van de Koude Oorlog.³¹⁸ Er werd steeds minder in de maakbaarheid van de samenleving geloofd en ook Den Uyl gaf toe dat actievoerend Nederland had gefaald om verandering teweeg te brengen.³¹⁹ In de politiek is er dan ook een rechtse verschuiving te constateren, wat zich cumuleerde in het kabinet Van Agt in 1977 van de christendemocraten en de liberalen.³²⁰ De heropleving van de Koude Oorlog zou doorzetten in de jaren tachtig. Vanwege de politisering van de samenleving voelde mensen zich meer betrokken bij de politiek. Deze betrokkenheid heeft er wellicht toe geleid dat de songteksten die ook politiek betrokken waren populair werden. De mensen worden door de vertellers regelmatig tot actie geroepen. Verder werden de jaren zeventig de 'ik periode' genoemd. Dit zou de populariteit van persoonlijke perspectieven in de songteksten kunnen verklaren. Het hoopvolle optimisme van het begin van jaren zeventig wordt vervangen door de onverschillige wanhoop in de jaren tachtig

Tony Shaw omschrijft een soortgelijke ontwikkeling in de Amerikaanse

³¹⁸ Hellema, *De lange jaren zeventig*, 79.

³¹⁹ Oskam, *Een behoorlijk kabaal*, 290.

³²⁰ Hellema, *De lange jaren zeventig*, 91-92.

filmindustrie.³²¹ Echter, ten opzichte van de muziekindustrie leek deze achter te lopen. Films waren niet verzoenend als het ging om de Koude Oorlog, Sovjet militarisme en de nucleaire dreiging waren centrale thema's. Deze thema's waren echter minder aanwezig dan het decennium ervoor vanwege de Detente.³²² De bovengenoemde thema's waren in de muziek prominent aanwezig in de jaren zestig, maar komen minder vaak voor in de jaren zeventig. Verder werden films kritischer over Amerika. Hollywood films in de jaren zeventig hebben echter geen verband met actievoeren zoals songteksten dat hebben. In plaats daarvan zijn het kritische films die discussies instigeerden. Songteksten werden echter geschreven door de gezichten van verschillende actievoerende politieke bewegingen. Hierdoor reflecteerden songteksten de belangen van de actievoerders, terwijl film in de jaren zeventig minder werd ingezet als een propaganda middel dan de jaren ervoor en erna. Dit zou het verschil in thema's en de zogenaamde achterstand van film kunnen verklaren.

³²¹ Shaw, *Hollywood's Cold War*.

³²² Shaw, *Hollywood's Cold War*, 234.

Hoofdstuk 4 - De jaren 80

De relatief rustige periode van de jaren zeventig werd abrupt verbroken door de Russische inval in Afghanistan.³²³ Deze gebeurtenis zou leiden tot hernieuwde vijandigheden tussen het Oosten en het Westen. Een nieuwe wapenwedloop leek te ontstaan en de bom kon nog altijd vallen. In Nederland waren er massale protesten in 1983 tijdens de zogeheten hollanditis.³²⁴ Nederlandse jongeren gingen de straat op om te demonstreren tegen de plaatsing van kruisraketten in Europa. Tevens beginnen de jaren tachtig in economische recessie dankzij de oliecrisis, waardoor vele jongeren niet aan werk konden komen.³²⁵ De muziek van de jaren tachtig werd ook een stuk rauwer dan de muziek het decennium ervoor. De jaren tachtig waren het hoogtepunt voor metal bands zoals *Iron Maiden* en *Metallica*. Verder domineerden popartiesten zoals Queen, David Bowie en Elton John de top 40. Voor het eerst sinds de jaren zestig werden ook Nederlandstalige nummers populair die over de Koude Oorlog gingen. Uit het vorige hoofdstuk blijkt dat de jaren zeventig nummers vooral een verzoenende boodschap hebben.

Voor dit onderzoek zijn 34 nummers over de Koude Oorlog, die zijn uitgekomen in de jaren tachtig, geanalyseerd. Daarvan refereert 51% direct aan de Koude Oorlog. Verschillende symbolen uit de Koude Oorlog worden genoemd. Er wordt meerdere malen gerefereerd aan de historische context. Zo worden Ronald Reagan, de muur en de bom genoemd. De Koude Oorlog is dus expliciet dominant in de songteksten van de jaren tachtig. Deze historische verwijzingen worden vaak ingezet om de angst voor de bom te contextualiseren. De songteksten van de jaren tachtig behandelen vooral twee aspecten van de Koude Oorlog. Ten eerste behandelen ze de angst voor de bom. Ten tweede benadrukken ze de overeenkomsten en de verschillen tussen de twee werelden, om zo te laten zien dat mensen gelijk waren maar niet hetzelfde. Deze heropleving van Koude Oorlog symbolen in de songteksten is te verklaren vanuit het Reagan presidentschap. Reagans beleid jegens de Russen leidde tot een nieuwe wapenwedloop die de Koude Oorlog nieuw leven in blies.³²⁶ Reagan leek op deze manier de personificatie van de heropleving van de Koude Oorlog te worden. Hij komt

³²³ Den Brink, *Surrogaat van vrede*, 96.

³²⁴ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 283.

³²⁵ Idem.

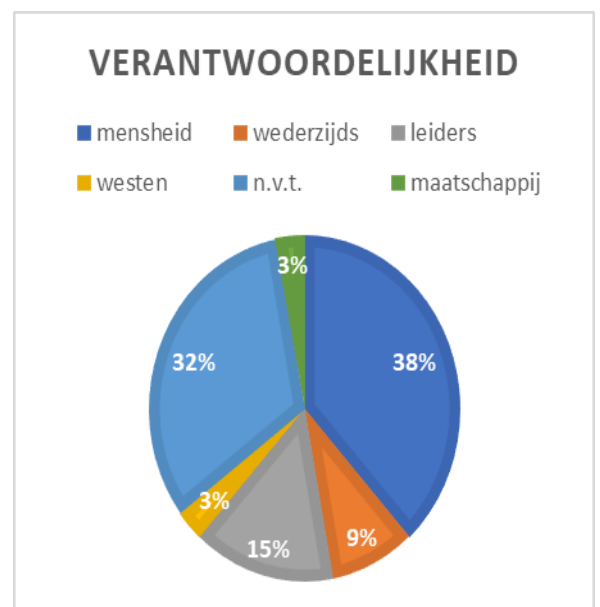
³²⁶ Enno Koops 'De Koude Oorlog (1945-1991) – Samenvatting & Tijdlijn', *Historiek*. Mei 27, 2017. Accessed January 26, 2018. <https://historiek.net/koude-oorlog-samenvatting-oorzaken-gevolgen/69140/>.

namelijk in meerdere songteksten terug. Ook wordt hij meerdere malen afgebeeld in videoclips. De tweede wapenwedloop, die begon met de neutronenbom, wakkerde de angst voor de bom weer aan.³²⁷

De angst voor de nucleaire vernietiging werd in Nederland geuit door de grote protestmarsen tijdens de hollanditis. Het doel van de demonstraties was om Nederland buiten schot te houden in een eventuele Derde Wereldoorlog.³²⁸ Dit doel werd gemotiveerd door de angst voor de bom. De demonstranten wilden dit doel bereiken door te laten zien dat zij niet mee wilden doen aan de Koude Oorlog. Dit konden zij alleen laten zien als er geen NAVO-raketten in Nederland zouden worden geplaatst.³²⁹ Deze afstandelijkheid van de Koude Oorlog komt overeen met de focalisatie van de songteksten in de jaren tachtig. Ondanks de inspanningen van de demonstranten, ondertekende Lubbers de toestemming om 48 kruisraketten te plaatsen in Nederland.³³⁰ Deze ontwikkeling kan ertoe hebben geleid dat de demonstranten de hoop opgaven. Dit kan het nihilisme in de jaren tachtig verklaren. Nederland zag zichzelf vanaf dat moment als te klein om verandering in de Koude Oorlog te brengen. Dit nihilisme kan de populariteit verklaren van nummers zoals *1999* en ook *De Bom*.³³¹

4.1 Afstandelijke wanhoop

Van de jaren tachtig nummers behandelt 85% verantwoordelijkheid; 51% daarvan doet dit impliciet. De verantwoordelijkheid in de jaren tachtig verschilde met de verantwoordelijkheid in de jaren zestig. De schrijvers in de jaren zestig behandelden de schuldvraag in hun songteksten. Zij stelden de vraag wie de schuldigen waren voor de Koude Oorlog. In de jaren tachtig gaat het niet meer om schuld. De schrijvers stellen dan de vraag: Wie moet de Koude Oorlog oplossen? De schrijvers lijken niet langer geïnteresseerd te zijn in de oorzaak van de Koude



Figuur 10

³²⁷ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 281-2.

³²⁸ *Ibidem*, 283.

³²⁹ *Idem*.

³³⁰ *Idem*.

³³¹ Prince '1999', 1999 1982; Doe Maar, 'De Bom', *Hand in Hand* 1982.

Oorlog, maar kijken liever naar oplossingen voor het conflict. Het grootse gedeelte van de songteksten legt de verantwoordelijkheid bij de gehele mensheid. Van de songteksten in de jaren tachtig stelt 38% de mensheid aansprakelijk. De relatief grote representativiteit in de top 40 van de mensheid als verantwoordelijke kan duiden op zelfverantwoordelijkheidsgevoel onder de luisteraars. Dit komt sterk naar voren in de nummers *Under Pressure* van Queen en *Man in the Mirror* van Michael Jackson.³³² De andere grote significante groep songteksten behandelde verantwoordelijkheid helemaal niet. Deze heeft het label n.v.t. gekregen.³³³ De schrijvers zien het nut van de verantwoording niet meer in. Het is niet belangrijk wie verandering zal brengen in de wereld, zolang dat maar gebeurt. Verder denken de schrijvers dat het te laat is om verandering in te kunnen brengen. Deze nummers zijn vaak waarschuwingsnummers of uitingen van wanhoop. Zij schetsen een beeld van het leven na een nucleaire apocalyps, of vragen zich af wat de aard van de mensheid is.

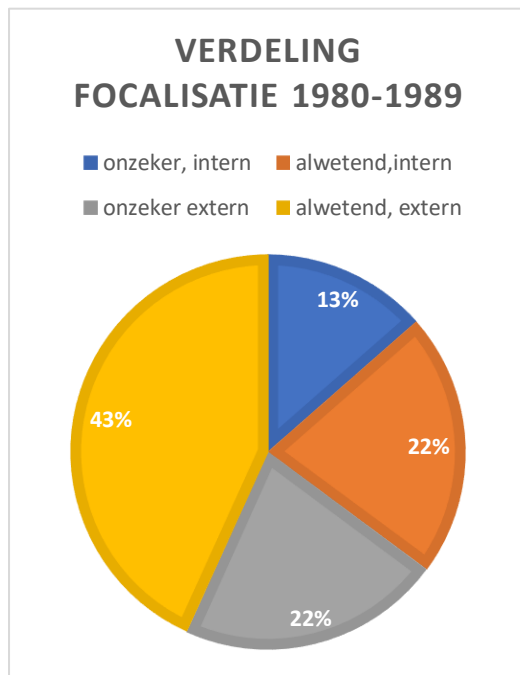
De leiders hebben wederom een grote rol gekregen in de jaren tachtig. Zij worden verantwoordelijk gehouden in 15% van de songteksten uit de jaren tachtig. Deze songteksten behandelen de vraag: waarom? Waarom zijn de leiders nog bezig met deze oorlog? Zij impliceren dat de verantwoording voor verandering bij de leiders ligt. De laatste significante categorie is die van wederzijdse kritiek. Van de songteksten legt 9% de verantwoordelijkheid bij de twee supermachten. Deze stellen het Oosten en het Westen aan elkaar gelijk en zoeken naar de overeenkomsten tussen de twee blokken: “We share the same biology, regardless of ideology”.³³⁴ Het tweede type nummers waarin wederzijds kritiek wordt uitgedragen zijn de nummers waar de auteur zich afhankelijk voelt van de twee grote blokken. De vertellers zijn slechts toekijkers van een groter schouwspel in de wereld. De soldaten spelen echter geen rol meer in de beeldvorming van de Koude Oorlog in de jaren tachtig. Ten opzichte van eerdere decennia is het aantal nummers over soldaten relatief gelijk gebleven, terwijl het absolute aantal nummers sterk is gegroeid. Dit is waarschijnlijk te verklaren door de absentie van landoorlogen zoals Vietnam in de beeldvorming.

Om te bepalen of de vertellers in de jaren tachtig het gevoel hadden dat zij invloed

³³² Queen en David Bowie, ‘Under pressure’, *Hot space* 1982; Michael Jackson, ‘Man in the mirror’, *Bad* 1987.

³³³ Niet van toepassing

³³⁴ Sting, ‘Russians’, *The dream of the blue turtles* 1985.

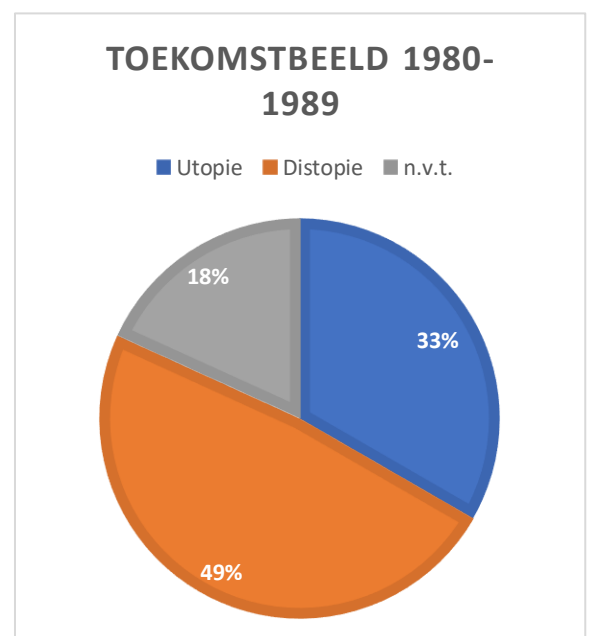


Figuur 11

hadden op de Koude Oorlog is er gekeken naar de focalisatie van het nummer. Figuur 12 geeft de verdeling in focalisatie weer in de jaren tachtig. Het merendeel, namelijk 65%, is een alwetende verteller. Dit betekent dat de meeste van de vertellers in de jaren tachtig zeker waren van hun kijk op de Koude Oorlog. Van de vertellers is 65% ingedeeld op extern. Dit betekent dat het grootste gedeelte van de schrijvers in de songteksten zichzelf buiten de Koude Oorlog plaatsten. Zij waren slechts vertellers of observanten van de Koude Oorlog maar participeerden daar niet in. De overige 35% was onzeker over de Koude Oorlog, zij vroegen zich af hoe de Koude Oorlog zou

aflopen. Zij zagen het onheil aankomen van een nucleaire oorlog, maar wisten nog niet zeker of deze te voorkomen was. Tevens zagen hetzelfde aantal vertellers zich als onderdeel van de Koude Oorlog; zij zagen zichzelf als actieve participanten in plaats van afhankelijk van de Koude Oorlog.

Dit negatieve toekomstbeeld wordt verder geïllustreerd in deze nummers. Van de nummers die de toekomst omschreven had 66% een dystopisch toekomstbeeld, 84% daarvan gaat over het einde van de wereld. Een deel van die nummers concentreert zich toch op het leven vóór de apocalyps, waaronder 1999 van Prince. Het grootste deel concentreert zich op de dood, na de apocalyps. Het einde van de wereld wordt in deze nummers vaak ingeluid door de bom, een fel licht, een paddenstoelwolk, donder en vuur. Het is daarom ook geen verrassing dat alle nummers met een dystopisch toekomstbeeld een zekere zin van wanhoop uitstralen. Toch straalt de helft van de nummers hoop uit, maar daar moet wel voor worden gestreden. De vertellers waren het dus, niet geheel verrassend, met elkaar eens dat de Koude Oorlog een vreselijke situatie was in de wereld. De meeste nummers hadden een angstige



Figuur 12

toon.

De schrijvers konden het echter niet eens worden of de situatie te verbeteren was. Van de schrijvers stelde 53% van niet en 47% van de vertellers stelde van wel. De schrijvers die geloofden dat verandering nog mogelijk was realiseerden zich dat zij dit niet alleen konden bewerkstelligen. In plaats daarvan hebben zij vaak de Russen nodig voor die verandering, zoals in *Russians*.³³⁵ Andere schrijvers zien het vallen van de bom als onvermijdelijk. Zij schetsen een angstig toekomstbeeld van een post-apocalyptische wereld. Verder geven zij het advies om de tijd te gebruiken die we nog op aarde hebben. De bom valt toch wel, je kan er maar beter het beste van maken.

Omdat de Koude Oorlog in 1985 al veertig jaar bezig was, werden de mensen moe van de Koude Oorlog. Drie decennia vol met protesten hebben niet kunnen voorkomen dat er kernwapens werden geplaatst. Mensen begonnen zich dus af te vragen hoeveel zin het allemaal nog had. Dit verklaart de afstandelijkheid in de songteksten, maar het verklaart ook waarom er minder schuldigen werden aangewezen in de songteksten. De absentie van de schuldvraag heeft als gevolg dat de mensheid in zijn geheel wordt bekritiseerd. Diezelfde vermoeidheid verklaart ook waarom de songteksten in de jaren tachtig oplossingsgericht waren. Mensen wilden van de Koude Oorlog af. Het had dus geen zin meer om de schuldige aan te wijzen. De Koude Oorlog moest, volgens het grootse deel van de songwriters, door de mensheid worden opgelost.

4.2 De Muur, *Russians* en *Leningrad*.

De twee nummers waar de Koude Oorlog het meest naar voren komt zijn *Russians*, uitgegeven in 1985, geschreven door Sting en *Over de muur* uitgegeven in 1984, maar geschreven in 1983 door Harry Jekkers.³³⁶ Zij doen dat echter wel op andere wijze. *Over de muur* is een goed voorbeeld van een nummer dat wederzijdse kritiek geeft en de afstandelijkheid van de schrijvers in de jaren tachtig illustreert. *Russians* geeft ook wederzijdse kritiek maar houdt de Koude Oorlog dichtbij. Sting is onderdeel van de Koude Oorlog, terwijl de verteller in *Over de muur* slechts een observant is. *Russians* is dus een nummer dat afwijkt van de externe verteller trend.

Over de muur is een omschrijving van de verdeling in Berlijn. Jekkers omschrijft het dagelijkse leven. Ook omschrijft hij de symbolen van zowel Oost- en West-Berlijn. Hij

³³⁵ Idem.

³³⁶ Klein Orkest, *Over de Muur*.

creëert twee identiteiten: Een decadent westerse identiteit en een militair oosterse identiteit. Dit doet hij door de twee tegen over elkaar te zetten. Hierin maakt hij gebruik van symbolen uit de Koude Oorlog. Het Oosten wordt omschreven als een heilstaat gesymboliseerd door Marx, Lenin, vlaggen en vaandels en hamers en sikkels. Ook de werkcultuur van het socialisme haalt hij aan door te zeggen dat iedereen werkt. Dit zet hij tegenover de symbolen van het Westen: Mercedes, Cola, peepshow en vrijheid. Het wordt duidelijk in het nummer dat de tegenstellingen gecreëerd zijn doordat Jekkers dezelfde structuur door het hele nummer heen gebruikt. Hierin herhaalt hij ook zinnen “waar Lenin en Marx [/Mercedes en Cola] nog steeds op een voetstuk staan.”³³⁷

Nadat hij de identiteit heeft gecreëerd benoemt hij deze ook: “40 jaar socialisme [/vrijheid] er is in die tijd veel bereikt”.³³⁸ Hierin wordt duidelijk dat hij beide kanten gelijk prijst, om ze vervolgens te bekritisieren. Na elk identificerend couplet komt een bekritiserend couplet. Hij verwijt beide werelden dat zij zich niet aan hun idealen houden. Het westerse ideaal van vrijheid bekritiseert hij door te zeggen “alleen als je geld hebt is de vrijheid niet duur.”³³⁹ Deze paradox laat zien dat volgens Jekkers niet iedereen vrij is in het Westen, terwijl in de propaganda dat juist is wat de westerse mogendheden gebruiken om zich af te zetten tegen het Oosten. Ook het Oosten houdt zich niet aan de idealen van het socialisme volgens Jekkers. “Wat is nou die heilstaat als er muren om heen staan”³⁴⁰. Een heilstaat met grenzen is geen heilstaat. Jekkers ontbloot de paradoxale idealen van de twee kanten. Impliciet geeft hij wel een oplossing in het verhaal en dat zijn de vogels, de derde identiteit die hij creëert. “Alleen de vogels vliegen van West- naar Oost-Berlijn, worden niet teruggefloten ook niet neergeschoten.”³⁴¹ De vogels zijn neutraal in het narratief van Jekkers. Het zijn ook de enige actoren in het nummer die vrij zijn. Mijn interpretatie van dit nummer is dat je afstand moet nemen van de Koude Oorlog, van de tweestrijd en van de idealen van de twee werelden, als je vrij wilt zijn. Dit past opnieuw in de trend van de jaren tachtig waarin de schrijvers afstand doen van die Koude Oorlog en zich steeds minder als deel van de Koude Oorlog gaan zien. Echter kunnen de vogels ook heel anders worden geïnterpreteerd. Jekkers zou ook bedoeld kunnen hebben dat zelfs de vogels vrij zijn, maar de mens niet. Met deze interpretatie is Jekkers wel onderdeel van de Koude Oorlog. Hij wordt er namelijk gevangen door gehouden

³³⁷ Idem.

³³⁸ Idem.

³³⁹ Idem.

³⁴⁰ Idem.

³⁴¹ Idem.

net zoals de mensen in Berlijn.

Een nummer dat tegen de afstandelijkheid van de jaren tachtig ingaat is *Russians* van Sting. In *Russians* beschrijft Sting hoe belangrijk het is dat de Russen van hun kinderen houden. “It would be such an ignorant thing to do if the Russians love their children too”.³⁴² Hiermee bedoelt hij dat het onwijs is om de bom te laten vallen als iedereen van zijn kinderen houdt. Want als het gebeurt zijn er geen kinderen meer om van te houden. De bom, die overigens helemaal niet wordt genoemd door Jekkers, komt vaker terug in de beeldvorming van de jaren tachtig. Andere veelvoorkomende elementen die Sting aanhaalt zijn Reagan en de Sovjets. *Russians* is het enige nummer dat duidelijk een onderscheid maakt tussen de Russen en de Sovjets. Met de Sovjets bedoelt hij de Russische overheid. Met de Russen duidt hij op het Russische volk. De nadruk op het Russische volk is ook terug te zien terug in nummers zoals *Nikita* en *Leningrad*.³⁴³ Het onderscheid tussen de bevolking en de Sovjets is echter uniek in *Russians*. Dit nummer gaat tegen de observatie in dat een interne focalisatie gelijk staat aan een schrijver die zich als onderdeel van de Koude Oorlog ziet. “How can I save my little boy”.³⁴⁴ Sting ziet zichzelf niet als onderdeel van de Koude Oorlog. “I don’t subscribe to that point of view.”³⁴⁵ Hij ziet zich als een slachtoffer van de Koude Oorlog. Hij benadrukt dat hij zelf geen invloed heeft op die Koude Oorlog, maar dat het van het Russische volk afhangt. Sting gebruikt dus een interne focalisatie, maar ziet zichzelf niet als onderdeel van de Koude Oorlog. Dit maakt het nummer een stuk persoonlijker ten opzichte van *Over de muur*. Uiteindelijk is het doel hetzelfde. Beide nummers geven wederzijdse kritiek. Sting doet dat op een persoonlijke interne wijze terwijl Jekkers dat doet met een externe afstandelijke wijze.

Billy Joel beschrijft ook de twee kanten van de Koude Oorlog. Hij ziet zichzelf echter als onderdeel van de Koude Oorlog. Hij verschilt van Sting is omdat hij er zeker van is dat de Russen net zoals de westerlingen zijn. Dit omschrijft hij in zijn ballad *Leningrad*.³⁴⁶ Wat dit nummer extra bijzonder maakt is dat hij zijn eigen jeugd vergelijkt met die van een Rus die opgroeide in de Sovjet-Unie. In deze vergelijking schetst hij het Oosten in een verrassend positief licht na het eerste couplet. Hij omschrijft zichzelf als een kind van de Koude Oorlog. Hierbij legt hij de nadruk op de paranoïde in het Westen voor het Oosten. Bomoefeningen in

³⁴² Sting, *Russians*.

³⁴³ Idem.

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ Idem.

³⁴⁶ Billy Joel, ‘Leningrad’, *Storm front* 1988-1989.

scholen, schuilkamers en het demoniseren van Russen staan hier centraal. Als hij de Russische kant omschrijft gaat het echter over een clown die kinderen in de Sovjet-Unie blij maakt. Joel heeft ook admiratie voor de Sovjets, dit blijkt uit de passage: “Turned the ships around, tore the cuban missiles down”.³⁴⁷ Het initiatief voor het einde van de Cubacrisis wordt door Joel gelegd bij de Sovjet-Unie. Het nummer eindigt met zijn bezoek aan Leningrad, waar hij de clown ontmoette. De Russische clown die geleerd had om voor de staat te leven, maakte Joels kind aan het lachen. Waar Sting en Jekkers de verschillen tussen de twee werelden benadrukken en zich afvragen of ze wel hetzelfde zijn, heeft Joel een persoonlijke ervaring die confirmeert dat de Russen niet anders zijn dan de westerlingen. De videoclip eindigt met de rijntoets van 1945.

Uit deze drie nummers zijn een aantal opvallende conclusies te trekken. Ten eerste lijken kinderen een rol te spelen in de songteksten. In de twee verzoenende teksten, *Russians* en *Leningrad* worden kinderen aangehaald. Alle drie de nummers vergelijken het Oosten en het Westen met als doel de verschillen te overbruggen. Deze nummers omschrijven de verschillen tussen de twee werelden om vervolgens de nadruk te leggen op wat hetzelfde is. Zij benadrukken de verschillen in ideologie. De manier waarop kinderen worden opgevoed, de uitspraken van de leiders en het leven aan weerskanten van de muur werden bepaald door de ideologie. Wanneer de nummers deze verschillen hebben uitgelicht, overbruggen zij die verschillen met universele menselijke waarden. Vrijheid (of gebrek ervan) en de liefde voor kinderen verbindt de mensen. Hiermee benadrukken zij dat de verschillen arbitrair zijn. Verschillen worden opgelegd vanuit de politiek, maar de universeel menselijke waarden verbonden de mensen die onder deze ideologieën leefden. Ten tweede is er te zien dat deze nummers afwijken van de wanhopige periode van de jaren tachtig. *Russians* en *Leningrad* zijn allebei hoopvolle nummers. *Russians* straalt wel angst uit voor de bom, maar heeft nog hoop op een goede afloop. *Over de Muur* schetst helemaal geen toekomstbeeld. *De bom* en *1999* doen dat wel.

4.3 1999 en De bom.

In de nummers van de jaren tachtig die over een dystopie spreken is er een duidelijke tweedeling te zien. De eerste groep nummers daarvan zijn songteksten die het nut van het strijden niet meer inzien. Zij geloven dat de bom toch wel gaat vallen. Zij geven het advies om de tijd te gebruiken die de mens nog heeft, voordat het te laat is. Dit zijn nummers zoals *1999* van Prince en *De*

³⁴⁷ Idem.

bom van Doe Maar. Natuurlijk is er ook nog een tweede groep in de dystopische nummers, dat zijn de nummers die nog geloven in een goede uitkomst van de Koude Oorlog, al moet er wel eerst aan een voorwaarde worden voldaan. *Russians* van Sting is daar een van, maar ook *Under Pressure* van David Bowie en Queen illustreren dit.³⁴⁸

De bom sloeg in 1982.³⁴⁹ Het nummer was direct een succes en heeft een aantal weken in de top 40 gestaan. Het succes van het nummer liep parallel aan de hollanditis, wellicht zou dat de populariteit van het nummer doen verklaren. Het nummer is een vrij nihilistische blik op het gevaar van de bom. Doe Maar is er zeker van dat de bom gaat vallen. “Laat maar vallen dan, het komt er toch wel van”.³⁵⁰ Dit citaat vertelt twee dingen. Ten eerste straalt het een vermoeidheid uit. Het gaat toch wel gebeuren dus dan kunnen we het maar beter gehad hebben. Direct daarna volgt de zin “het geeft niet of je rent”.³⁵¹ Deze zin laat duidelijk zien dat het zinloos is om je te verzetten tegen de bom. De bom is volgens Doe Maar dus een onvermijdelijke uitkomst van de Koude Oorlog, één waar niets aan te doen is (de ironie van hun eigen band naam zal ze vast niet ontglipt zijn). Verder stelt Doe Maar iedereen gelijk. Wanneer we allemaal onder de gebouwen van de stad liggen dan zijn we allemaal gelijk. De materiële en educatieve waarden verliezen dan hun belang.

“En als de bom valt

Lig ik in mijn nette pak

Diploma's en mijn checks op zak

Mijn polis en mijn woordenschat

Onder de flatgebouwen van de stad

*Naast jou”*³⁵²

Dit illustreren ze verder door te eindigen met het Duitse naamval rijtje dat veel Nederlanders op school uit hun hoofd hebben moeten leren. Wat voor nut heeft dat rijtje als de bom valt?

De bom is een uiting van de angst voor de bom, maar ook een oproep om het materiele achter te laten aangezien dat uiteindelijk toch geen waarde heeft. Wat wel waarde heeft is de medemens:

³⁴⁸ Queen, *Under Pressure*.

³⁴⁹ Doe Maar, *De bom*.

³⁵⁰ Idem.

³⁵¹ Idem.

³⁵² Idem.

*“Ik moet aan mijn salaris denken
En aan mijn relaties
Maar liever weet ik wie jij bent
Voordat het te laat is”*³⁵³

Het is een humanistische wending in een nihilistisch nummer. De boodschap van Doe Maar is dus: Gebruik de tijd die je hebt om je medemens te leren kennen en niet om de materiele lusten van het kapitalisme te volgen, voordat de bom valt.

Het ironisch getitelde nummer *1999* kwam ook in 1982 uit.³⁵⁴ De schrijver (The artist formerly known as) Prince voorspelde ook het einde van de wereld.³⁵⁵ Hij plaatste dit in het jaar 2000. Dezelfde thema's komen terug in *1999* als in *De bom*. *1999* heeft wel een vrolijkere toon. De boodschap van Prince is dat de wereld binnenkort eindigt, dus laten we er een feestje van bouwen zolang we er nog zijn. Prince stelt dat ieder mensenleven tot een einde gaat komen, dus ook de mensheid zelf: “But life is just a party and parties weren't meant to last”.³⁵⁶ Prince omschrijft het einde in een visioen. Hij ziet mensen overal rennen, wordt omringd door een paarse lucht en er is donder overal om hem heen. Hijzelf kiest ervoor om niet te rennen, omdat hij het zinloos acht om van de bom te rennen. “you know that I didn't even care”.³⁵⁷ Het nummer verwijst direct naar de Koude Oorlog “everybody's got a bomb”,³⁵⁸ sterk implicerend dat het einde dat hij heeft gezien te weeg is gebracht door de bom. Het nummer stelt de ratio en het gevoel ook tegenover elkaar. “My mind is telling me prepare to fight, so I will just listen to my body tonight”.³⁵⁹ Dit is vergelijkbaar met het humanistische thema in *De bom*. In plaats van dat we afstand moeten doen van materiële belangen, moeten we afstand doen van onze ratio. De ratio zorgt ervoor dat onze tijd op aarde verspilt raakt. Daarom moeten we naar ons lichaam luisteren om onze laatste jaren op aarde waardevol te maken. “We could die anyday, so I'd rather dance my life away”³⁶⁰ deze zin laat

³⁵³ Idem.

³⁵⁴ Prince, *1999*.

³⁵⁵ Idem.

³⁵⁶ Idem.

³⁵⁷ Idem.

³⁵⁸ Idem.

³⁵⁹ Idem.

³⁶⁰ Idem.

de onwil om dood te gaan zien, maar tegelijkertijd ziet Prince in dat dood, in het algemeen, onvermijdelijk is. Het gaat volgens hem om hoe je de tijd die je hebt gebruikt. Dit nummer bestaat dus uit twee lagen. De letterlijke dreiging van de Koude Oorlog waardoor we allemaal dood kunnen gaan en het algemene feit dat iedereen ooit dood zal gaan.

In tegenstelling tot Prince en Doe Maar zien Queen en David Bowie nog wel een weg uit, echter, “this is our last chance, this our last dance”.³⁶¹ *Under pressure* kwam ook uit in 1982. De oplossing voor hun is simpel:

*“And love dares you to care for
The people on the (People on streets) edge of the night
And loves (People on streets) dares you to change our way of
Caring about ourselves”* ³⁶²

Liefde is de oplossing. Liefde wordt hier wel anders gebruikt dan in de jaren zeventig. In de jaren zeventig was liefde de gewenste uitkomst van de Koude Oorlog. In de jaren tachtig, en in dit nummer specifiek, is liefde wat het einde van de wereld kan stoppen. Maar voordat we kunnen beginnen aan onze laatste dans, moeten mensen eerst de problemen onder ogen zien. Dit is een aspect dat in alle drie de periodes terug is gekomen. “It’s the terror of knowing what this world is about”.³⁶³ Volgens deze artiesten keren mensen regelmatig hun hoofd wanneer er ongerechtigheid in de wereld is. De mens is volgens Queen bang om de wereld te zien voor wat het is, maar dit moet eerst gebeuren voordat de wereld verbeterd kan worden.

4.4 Conclusie jaren 80

De jaren tachtig lijken een pessimistische periode waarin de vertellers geen goed einde zagen voor de Koude Oorlog. De wereld gaat ten onder en er is weinig aan te doen. De dominantie van een dystopisch toekomstbeeld suggereert dit. Deze dominantie is te verklaren vanuit het herleven van de Koude Oorlog en de start van een nieuwe wapenwedloop. Als de songteksten kwalitatief worden bekeken vertellen ze een ander verhaal. Ja, een dystopisch toekomst is mogelijk, maar die kan voorkomen worden. Het hangt af van een aantal factoren, maar de mogelijkheid is er wel. De wil om de situatie te veranderen stamt af van de eerste helft van de

³⁶¹ Queen, *Under Pressure*.

³⁶² Idem.

³⁶³ Idem.

jaren tachtig, wanneer er nog massaal wordt geprotesteerd op het Malieveld tegen de kruisraketten, dit slaat na 1984 om.³⁶⁴

De vertellers worden echter steeds afstandelijker in de jaren tachtig. Dit vertaalt zich naar een passieve toon in de songteksten. Deze passieve toon is vergelijkbaar met de ontwikkelingen in de Nederlandse samenleving. De bevolking werd steeds passiever omdat de politiek zich uit de publieke sfeer onttrok.³⁶⁵ De beslissing van Den Haag om de kruisraketten te plaatsen tegen de wil van het demonstrerende volk illustreerde dit. De plaatsing van de kernwapens zorgde ervoor dat de demonstranten moedeloos werden over hun invloed op de samenleving. Het idee dat de samenleving maakbaar is komt aan zijn einde in de jaren tachtig. Dit had wellicht als gevolg dat luisteraars zichzelf konden herkennen in de passieve en moedeloze songteksten. Schrijvers werden namelijk niet alleen passiever, ze zagen de Koude Oorlog ook als iets wat om hun heen gebeurde. De moedeloosheid en het scepticisme over de maakbaarheid van de samenleving had als gevolg dat de Nederlandse bevolking dit sentiment met de schrijvers deelde. Hierdoor voelden luisteraars zich wellicht aangetrokken tot songteksten waarin de vertellers zichzelf zagen als toeschouwer in plaats van participant van de Koude Oorlog. De depolitisering van de Nederlandse samenleving heeft er daarom mogelijk tot geleid dat passieve songteksten over de Koude Oorlog populair werden. Verder vallen de passiviteit en beschrijvende aard van de songteksten in de jaren tachtig te verklaren vanuit de trend in muziek die Juke Turpijn omschrijft.³⁶⁶ Hij stelt dat muziek in de jaren tachtig, dankzij de commercialisering van de muziekindustrie, is gederadicaliseerd.³⁶⁷ Muziek zou daarom geen oproep doen tot actie en dus passiever overkomen. Dit wordt gereflecteerd door de helft van de nummers die onder de categorieën wanhoop en passief vallen.

De angst voor de bom is echter aanwezig en het einde van de wereld is een reële uitkomst van de Koude Oorlog. De Koude Oorlog heeft ertoe geleid dat mensen regelmatig werden herinnerd aan de kernbom. De heropleving van de Koude Oorlog in de jaren tachtig herintroduceerde deze angst na een relatief vredige periode. Door dit contrast leek de bom extra aanwezig te zijn. Tevens kwam de bom erg dichtbij voor Nederland. Met de dreiging van het plaatsen van de kruisraketten was de droom van een veilig en neutraal Nederland voor de idealisten voorbij.³⁶⁸ Dit resulteerde in massale protesten die uiteindelijk niets teweeg

³⁶⁴ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 281-2.

³⁶⁵ Turpijn, *80s Dilemma*, 13.

³⁶⁶ *Ibidem*, 158.

³⁶⁷ *Ibidem*, 153.

³⁶⁸ Bossenbroek, *Fout in de Koude Oorlog*, 281-2.

hebben gebracht. De populariteit van de nummers die refereren aan de bom kan hieruit worden verklaard, aangezien de bom nadrukkelijk aanwezig was in de samenleving. Verzoening komt niet veel voor in de jaren tachtig. Enkele nummers vragen er wel om, maar de meeste nummers propageren dat de mens het moet doen met de tijd die ze heeft en moet bepalen wat ze belangrijk vindt. Het idee dat de samenleving maakbaar was bestond nauwelijks meer.³⁶⁹ Het individu kwam centraal te staan, wat de aanwezigheid van nummers over het individu in de top 40 verklaart. Verder kan de populariteit van nihilistische songteksten worden verklaard vanuit het nihilisme in de samenleving na de gefaalde protesten van de vroege jaren tachtig. Dit blijkt uit het beeld in de songteksten waar niet gevraagd wordt om naar elkaar toe te bewegen, maar om juist een eigen leven te leiden voor het te laat is. In de songteksten ontstond op deze manier een leven en laten leven boodschap.

³⁶⁹ *Ibidem*, 164.

Conclusie

Aan het begin van dit onderzoek werd de vraag gesteld: Waaruit valt het beeld van de Koude Oorlog in top 40 muziek in Nederland (1960-1989) te verklaren? Ik heb hier stilgestaan bij de beleving van de Koude Oorlog in Nederland. Ik heb songteksten uit de top 40 gebruikt om de vijandige beeldvorming rondom andere vormen van populaire cultuur te nuanceren. Ik heb gekozen voor songteksten omdat deze een combinatie van bottom-up en top-down perspectief aanbieden, terwijl in andere vormen van cultuur vaak alleen een top-down perspectief wordt aangeboden. Vervolgens heb ik geprobeerd de beeldvorming in drie periodes weer te geven. De beeldvorming in de jaren zestig nummers kan worden omschreven als angstig en onzeker, waar de angst vooral afkomstig is van de bom en waar de communisten als gelijke worden afgebeeld. In de jaren zeventig zet deze gelijkheid door tot verzoening in de songteksten. Tevens waren de songwriters optimistisch over de toekomst. Dit sloeg echter om in de nummers die uitkwamen in de tweede helft van de jaren zeventig. Het optimisme werd vervangen door pessimisme en de meerderheid van de schrijvers liet blijken dat zij onzeker was. De nummers in de jaren tachtig omarmen dit pessimisme, maar dit wordt aangevuld met een nihilisme dat ontstaat vanuit machteloosheid. Wat opvalt in alle drie de periodes is dat de communisten nooit als vijand worden afgebeeld. Integendeel, zij worden vaak als de gelijke ander verbeeld. Dit is mede te constateren in het thema verantwoordelijkheid, dat door de drie periodes heen loopt. Hier wordt de mensheid, in de meerderheid van de songteksten, collectief aansprakelijk gehouden voor de Koude Oorlog. Er wordt dus weinig onderscheid gemaakt tussen het Oosten en het Westen in dit thema.

De beeldvorming in de top 40-nummers over de Koude Oorlog valt te verklaren vanuit de unieke politieke positie die Nederland innam. In Nederland leek niets eenduidig te zijn. De protesten tegen kernwapens, de meningen over gebeurtenissen in de wereld, het beleid in Amerika, de loyaliteit aan Amerika en de vredesbewegingen stonden allemaal onder discussie. Dit zorgde voor een heterogeen politiek klimaat in Nederland. Dit heeft zich mogelijk kunnen vertalen naar de populariteit van een significant aantal nummers die de heterogeniteit van het Nederlandse politiek klimaat echoden. De songteksten hadden een boodschap die paste bij de heterogeniteit van het Nederlands politiek klimaat. Zij wezen namelijk de mensheid als verantwoordelijke aan. Het is mogelijk dat luisteraars zich daarom aangesproken voelden door de nummers. Verder is deze populariteit wellicht te verklaren omdat het cynisme tegenover de Koude Oorlog in de jaren tachtig politiek overstijgend was in Nederland. Dit paste bij de Nederlandse publieke opinie vanwege de duale politieke positie

die deze innam. Deze consensuspolitiek kan worden getraceerd door de hele Koude Oorlog heen omdat de radicale groepen in Nederland altijd bereid waren om in debat te gaan. De Nederlandse bevolking toonde ook compassie naar onderdrukte bevolkingen; deze solidariteit reflecteert opnieuw een collectieve mensheid in plaats van de twee ideologische blokken. De nadruk op een collectieve schuld in de songteksten is dus mogelijk de reden dat deze nummers populair werden.

Tenslotte kan het idee dat de wereld maakbaar was verklaren waarom er een pessimistische transitie aan het einde van de jaren zeventig heeft plaatsgevonden in de beeldvorming van de populaire songteksten. In de jaren zestig en zeventig speelde het idee dat de samenleving maakbaar was een grote rol onder de Nederlandse actieve bevolking. Dit heeft zich mogelijk vertaald naar de populariteit van optimistische songteksten. Dit optimisme leidde tot vele actiegroepen en protesten. De actiebereidheid van Nederland werd verder weerspiegeld in de top 40. Meerdere songteksten die oproep deden tot actie zijn mogelijk populair geworden vanwege het Nederlandse actiebereidheid, aangezien de luisteraars zich wellicht konden vinden in de betekenis van deze nummers. In de jaren zeventig kwamen de beloftes van de jaren zestig niet uit, ook het actievoeren heeft geen verandering in de samenleving hebben teweeggebracht. In de jaren tachtig leek de antikernwapenbeweging tot verandering te leiden, maar Den Haag besloot toch 48 kruisraketten te plaatsen. Dit vertaalde zich in pessimisme en moedeloosheid in de samenleving. In de top 40 songteksten over de Koude Oorlog kan deze pessimistische wending ook worden geconstateerd. Moedeloosheid en afstandelijkheid zijn centrale thema's in deze songteksten. Het is mogelijk dat deze songteksten populair werden omdat zij de pessimistische wending in de jaren tachtig weerspiegelen. Hierdoor konden luisteraars zich verhouden tot de inhoud van de tekst.

In vergelijkbaar onderzoek worden andere conclusies getrokken. In de filmindustrie, met name in Hollywood, is het anticomunistische sentiment dominant. Dit is in contrast met de songwriters die het communisme niet tot vijand maken. Dit valt te verklaren vanuit het top-down perspectief dat Tony Shaw beschrijft. Volgens hem waren de filmindustrie en Washington nauw verbonden met elkaar waardoor Hollywood het officiële Amerikaans beleid volgde in de beeldvorming van het Oosten. Hierdoor ontstaat het anticomunistische sentiment in films in de jaren veertig. Dit houdt zich aan tot aan de jaren zeventig wanneer de houding tegenover het Oosten versoepelt, maar nog steeds aanwezig is. In de jaren tachtig versterkt dit antagonistisch beeld weer. De songteksten waren, vooral in de jaren zestig, anti-establishment. Dit is tevens te zien in de leider categorie, die het grootst is in het thema verantwoordelijkheid na de mensheid. Dit heeft meerdere redenen. Ten eerste stond

popmuziek in de jaren zestig en begin jaren zeventig vrijwel gelijk aan protestmuziek. Ten tweede waren songwriters wel politiek actief maar hadden zij geen associatie met bestaande politieke instituties zoals Washington. Tenslotte zijn songteksten een combinatie van bottom-up en top-down processen. Het is mogelijk dat het bottom-up proces in de songteksten heeft geleid tot een verzoenend beeld. Dit verklaart de discrepantie tussen deze twee soorten bronnen. Een centraal thema in zowel films als de songteksten is de bom. Hierin komen de twee type bronnen dus overeen, de manier waarop verschilt echter. In de films wordt de bom vaak gekoppeld aan de schuldvraag, terwijl in de songteksten de bom staat voor de angst voor nucleaire verwoesting. Dit verschil is wederom te verklaren vanuit de lijnen met Washington die de filmindustrie had en de absentie van die lijnen in de muziekindustrie.

In dit onderzoek is alleen gekeken naar Nederland voor de beeldvorming in songteksten. Dit betekent dat dit onderzoek beperkt is tot de Nederlandse beleving van de Koude Oorlog. Veel van deze nummers zijn uitgebracht in Amerika of Engeland. De resultaten zijn wellicht anders als dit onderzoek in de context van Amerika of Engeland zou worden geplaatst. Om deze reden heb ik naar de populariteit in Nederland van deze nummers gekeken. Voordat de populariteit van de nummers getest was met de top 40, was de bronnenselectie een stuk groter. Het is misschien interessant om te bekijken welke nummers van deze lijst populair waren in de Angelsaksische landen. Het is mogelijk dat andere nummers populair waren die niet in de Nederlandse top 40 hebben gestaan en andersom. Dit kan invloed hebben op de beeldvorming. Het verschil tussen Engeland en Nederland in de afbeelding van de bom is daar een voorbeeld van. Tevens vraag ik me af of de volledige lijst zonder plaatsaanduiding of selectie op basis van populariteit dezelfde resultaten zou hebben aangeboden. Het zou dan een internationaal perspectief kunnen bieden waarin de communistische en Westerse nummers met elkaar kunnen worden vergeleken. Hierdoor zou wellicht de verschillen tussen de communistische en Westerse nummers kunnen worden verklaard. Tevens zou dan het eerdergenoemde “overspel” kunnen worden onderzocht in de populaire cultuur.

Een andere reflectiepunt voor dit onderzoek is dat de betekenis van songteksten heterogeen is. *De Bom* is bijvoorbeeld een nummer dat kritiek geeft op het materialisme van de westerse samenleving en geeft daarbij een humanistischer boodschap. De moraal van de songteksten hoeft dus niet altijd over de Koude Oorlog te gaan. Het is mogelijk dat de Koude Oorlog slechts als context is gebruikt om de moraal van het nummer over te brengen. Een oplossing voor de jaren tachtig nummers, en enkele nummers uit de eerdere decennia, voor de heterogeniteit van de betekenis van de nummers, is door het onderzoek aan te vullen met

videoclips. Sommige nummers, zoals *Land of Confusion* van Genesis, hebben geen directe verwijzingen naar de Koude Oorlog. De videoclip laat echter een karikatuur van Ronald Reagan zien. Het meenemen van videoclips in een onderzoek over beeldvorming in songteksten kan tot nieuwe inzichten leiden door de betekenissen van de songteksten in de context van de videoclips te plaatsen. Op deze manier kan de beeldvorming in de songteksten worden aangevuld.

Bibliografie

Literatuurlijst

- Barson, Michael, and Heller, Steven *Red Scared! The Commie Menace in Propaganda and Pop Culture* (San Francisco 2001).
- Bossenbroek, Martin, *Fout in de Koude Oorlog: Nederland in Tweestrijd, 1945-1989* (Amsterdam 2016).
- Brody, Martin, 'Music for the Masses Milton Babbitt's Cold War Music Theory', *The Musical Quarterly* 77 (1993).
- Brink, Eddie van den, *De Koude Oorlog, Surrogaat voor Oorlog en Vrede* (Amersfoort 1983).
- Crapol, Edward, 'Some Reflections on the Historiography of the Cold War.', *The History Teacher* 20, no. 2 (1987).
- Cuate, David, *The Dancer defects: The Struggle for Cultural supremacy during the Cold War* (Oxford 2003).
- Duits, Linda, 'Cultural Studies: de wetenschappelijke Studie van populaire Cultuur', *Media Entertainment en Populaire Cultuur* inleiding (2009).
- Faber, David. *The Sixties from Memory to History* (North Carolina 1994).
- Field, Douglas. *American Cold War Culture* (Edinburgh 2005).
- Fiske J., *Introduction to Communication Studies* (London 1990).
- Friedman, Jonathan C., *The Routledge History of Social Protest in Popular Music* (New York 2017).
- Hellema, Duco, 'De Koude Oorlog in Nederland.' *Historisch Nieuwsblad* May 1, 2011. Accessed January 26, 2018.
<https://www.historischnieuwsblad.nl/nl/artikel/27608/de-koude-oorlog-in-nederland.html>.
- Hellema, Duco, 'De lange jaren zeventig', *Tijdschrift voor geschiedenis* 1 (2012).
- Hobsbawm, Eric, *Age of Extremes: The short Twentieth Century 1914-1991* (London 1994).
- Hughes, Jeff, 'What Is British Nuclear Culture? Understanding Uranium 235', *The British Journal for the History of Science* 45 no. 4 (2012).
<http://www.jstor.org.eur.idm.oclc.org/stable/41809787>.
- Johnston, Gordon, 'Revisiting the Cultural Cold War', *Social History* 35 no. 3 (2010).

- Koops, Enno, 'De Koude Oorlog (1945-1991) – Samenvatting & Tijdlijn', *Historiek* May 27, 2017. Accessed January 26, 2018. <https://historiek.net/koude-oorlog-samenvatting-oorzaken-gevolgen/69140/>.
- Kutschke, Beate, 'Protest Music, Urban Contexts a Global Perspectives', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46 (2015).
- Langekamp, Harm, '(Dis)Connecting Cultures, Creating Dreamworlds Musical 'East-West' Diplomacy in the Cold War and the War on Terror" in Peter Romijn, *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2012).
- Lears, Jackson, 'Making fun of popular culture', *The American Historical Review* 97 5 (1992).
- Levine, Lawrence W., 'The folklore of industrial society: popular culture and its audiences', *The American Historical Review* 97 5 (1992).
- Lipsitz, George, 'Who'll Stop the Rain? Youth Culture, Rock 'n' Roll, and Social Crises,' in David Farber, ed., *The Sixties: From Memory to History* (North Carolina, 1994), 206-235.
- Niederhoff, Burkhard, 'Focalization'. In: Peter Hühn et al. (eds.): *The Living Handbook of Narratology* (Hamburg: 2012).
- Oskam, Jacqueliën, *Een behoorlijk kabaal, een cultuurgeschiedenis van Nederland in de twintigste eeuw* (Ambo|Anthos, 2016).
- Peddie, Ian, *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest* (Surrey, 2010).
- Poiger, Uta G., *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany* (California, 2000).
- Righart, H., 'De muzikale Formatting van een Generatie. Popmuziek en de jaren Zestig', *Sociologische Gids* 46 (1999).
- Righart, Hans., *De eindeloze Jaren Zestig: Geschiedenis van een Generatieconflict*, (Amsterdam 2005).
- Righart, Hans., *De wereldwijde Jaren Zestig Groot-Brittannië, Nederland, de Verenigde Staten* (Hilversum, 2004).
- Romijn, Peter, *Divided Dreamworlds? The cultural Cold War in East and West*, (Amsterdam 2012).
- Shaw, Tony, *Hollywood's Cold War* (Missouri, 2007).
- Scheurs, Wilbert, *So 70s de jaren zeventig van Abba tot zitkuil* (Amsterdam 2016).

- Schmelz, Peter J., 'Introduction: Music in the Cold War', *The Journal of Musicology* 26 (2009).
- Story J., *Cultural Studies and the Studie of Popular Culture*, (Edinburgh, 2003).
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music: Volume 5 The Late twentieth Century* (Oxford 2005).
- Turpijn, Jouke, *80's dilemma, Nederland in de jaren tachtig* (Amsterdam 2011).
- Wydra, Harald, 'The Power of Symbols—Communism and Beyond', *International Journal of Politics, Culture, and Society* 25 no. 1/3 (2012).
<http://www.jstor.org.eur.idm.oclc.org/stable/23279944>.

Websites

- <https://www.youtube.com/watch?v=sVghH346RIk> 26-01-2018.
- <https://www.nu.nl/algemeen/5062322/moskou-ziet-wapenleverantie-vs-kiev-als-provocatie.html> 21-02-2018.
- <https://www.nu.nl/syrie/5217080/trump-waarschuwt-rusland-raketten-richting-syrie-eraan-gaan-komen.html> 11-04-2018.
- De jong, Alrik., *25 Jaar einde Koude Oorlog, De beste Protestsongs*.
<https://www.metronieuws.nl/extra/2015/11/25-jaar-einde-koude-oorlog-de-beste-protestsongs> 19-11-2015.
- Ghassan Dahhan, "Poetin luidt officieel een nieuwe Koude Oorlog in." *Trouw* 01-03-2018.
- <https://www.top40.nl/>
- <https://genius.com/>

Songteksten:

Jaar	Titel	Artiest
1962	"(Walk Me Out in the) Morning Dew"	Bonnie Dobson
1963	"Blowin' in the Wind"	Bob Dylan/ The hollies/ stevie wonder
1963	"Masters of War"	Bob Dylan
1964	"Universal Soldier"	Buffy Sainte-Marie/ donovan
1964	With god on our side	Bob Dylan
1965	"Eve of Destruction"	Barry McGuire
1966	Welterusten, meneer de president	Boudewijn de Groot
1966	"7 O'Clock News/Silent Night"	Simon & Garfunkel
1967	"If I Can Dream"	Elvis Presley
1968	"1983... (A Merman I Should Turn to Be)"	The Jimi Hendrix Experience
1968	Back in the U.S.S.R.	the Beatles
1969	"Give Peace a Chance"	Plastic Ono Band, John Lennon
1969	"Fortunate Son"	Creedence Clearwater Revival
1969	"give me shelter"	Rollingstones
1969	"Some Mother's Son"	The Kinks
1970	"War"	Edwin Starr
1970	"War Pigs"	Black Sabbath
1970	"Children of the grave"	Black Sabbath
1971	"Peace Train"	Cat Stevens
1971	"Military Madness"	Cat Stevens
1971	"Imagine"	John Lennon
1971	"Happy Xmas (War Is Over)"	John Lennon, Yoko Ono and the Plastic Ono Band
1973	"Give Me Love (Give Me Peace on Earth)"	George Harrison
1973	"Us and Them"	Pink Floyd
1974	"La La Peace Song"	Al Wilson, O. C. Smith
1974	"Future Legend"/"Diamond Dogs"	David Bowie
1975	"I Wish You Peace"	Eagles
1976	"War"	Bob Marley & The Wailers
1977	Heroes	David bowie
1977	"Man of War"	The Jacksons
1978	"No More Trouble"	Bob Marley & The Wailers

1980 "Army Dreamers"	Kate Bush
1980 "Breathing"	Kate bush
1980 "Bombs Away"	The Police
1980 Crazy train	Ozzy Osbourne
1981 "Can You Feel It"	The Jacksons
1981 "Soldiers"	ABBA
1981 "Invisible Sun"	The Police
1982 "Pipes Of Peace"	Paul McCartney
1982 "Under Pressure"	Queen ft. David Bowie
1982 1999	Prince
1982 "De bom"	Doe maar
1983 99 luftballons	Nena
1983 "new year's day"	U2
1983 "Two Suns in the Sunset"	Pink Floyd
1983 "Seconds"	U2
1984 "The War Song"	Culture Club
1984 Over de muur	Klein orkest
1984 "People are People"	Depeche Mode
1984 "Two Tribes"	Frankie Goes To Hollywood
1984 S.o.s., fire in the sky	Deotada
1984 "For Whom the Bell Tolls"	Metallica
1984 "Hammer to Fall"	Queen
1984 "We're Not Gonna Take It"	Twisted Sister
1984 "Be Not Always"	The Jacksons
1984 2 minutes to midnight	Iron maiden
1985 "Russians"	Sting
1985 nikita	Elton John
1985 Everybody Wants to Rule The World	Tears of fears
1985 "Land of Confusion"	Genesis
1985 "Another Part Of Me"	Michael Jackson
1985 "Man in the Mirror"	Michael Jackson
1985 "leningrad"	Billy Joel
1985 We didn't start the fire	Billy Joel

1985 "America"

Prince

1986 "Killer of giants"

Ozzy osbourne

Bijlage 1 Meetinstrument

Operationalisering

Bronnen kritiek:

- Wanneer is het nummer geschreven?
- Door wie is het nummer geschreven?
- In welke taal is het geschreven?
- Hoe populair was het nummer?
- Welk Genre behoort het nummer tot?

Inhoudelijke vragen

1. Behandeld het nummer verantwoordelijkheid?:

- Ja Impliciet
- Ja expliciet
- Nee

2. Wie is de verantwoordelijke?

- Het oosten
- Het westen
- De leiders
- De soldaten
- Wederzijdse kritiek
- De mensheid

3. Is iedereen gelijk in het nummer?

- Ja
- nee

4. Wordt er gesproken over verandering in het nummer?

- Ja
- Nee

5. Is er sprake van een Apocalyps?

- Ja
- Nee

6. Licht de nadruk op leven of dood?

- Leven
- Dood

7. Wanhoop of hoop?

- Hoop
- Wanhoop

8. Utopisch of distopisch toekomst beeld?

- Utopisch
- Distopisch

9. Passief of actieve lezer?

- Passief
- Actief

10. Gaat het nummer impliciet of expliciet over de Koude Oorlog?

- Impliciet
- Expliciet

11. Vanuit welke perspectief wordt het nummer verteld?

- westerse
- Russische
- Vertelt vanuit beide kanten

12. Welke kant wordt omschreven?

- westerse
- Russische
- beide kanten

13. Wordt de lezer direct aangesproken?

- Ja
- Nee

14. Welke type verteller spreekt hier?

- Alwetend extern
- Alwetend intern
- Onzeker extern
- Onzeker intern

15. Worden er directe verwijzingen naar de context ?

- Ja actueel
- Ja historisch
- nee

16. Worden er identiteiten tegenover elkaar gezet?

- Rusland- Amerika
- Het volk- de leiders
- De passivisten-activisten
- Oost- West
- Nee

17. Wat is de toon van de tekst?

- Droevig
- Vrolijk

18. Wat is de toon van het nummer?

- Droevig
- Vrolijk
- boos

19. Wat is het tempo van het nummer?

- Langzaam
- Gemiddeld
- Snel

