

# DOLENDE POPIDOLEN

## De antihelden van Londen en Manhattan

### *dood van een idool*

Eind juni 2009 overleed, heel plotseling, popidool Michael Jackson.

Jaren was nog weinig van hem vernomen en hij was stiekem al vijftig geworden. Hij was ook al een behoorlijk legendarisch figuur, een stijlikoon voor de eeuwige jeugd, samen met Madonna. Van Madonna waren eerder foto's in de pers verschenen van een afgepeigerde vrouw met een geperforeerd overtraind lichaam. Juist bij haar was de veronderstelling gerezen dat ze wel eens zou kunnen bezwijken aan haar zucht naar die eeuwige verjonging. Maar op haar recente tournee verscheen ze weer zo vitaal als altijd en nooit tevoren. Michael was bezig een reeks van 50 afscheidsconcerten in Londen voor te bereiden. Dat moest een enorme krachttoer worden. Hij wilde doen wat Madonna nog altijd lukt: zich nog een keer tonen aan het publiek in de kracht van zijn kunstmatige leven; zagezegd niet stuk te krijgen. Voor de juliconcerten in Londen waren al 800.000 kaarten verkocht! Hij had er de voorafgaande maanden keihard aan gewerkt en zich ook volledig afgepeigerd, maar was intussen veranderd in een scharminkel met een kinderlijk getekend, lijkbleek gezicht. Door talloze operatieve correcties was zijn volle zwarte neus in een spits uitsteekseltje veranderd. Het gaf zijn aanblik iets van Pinokkio. Dat werd weer met stekelig ontkroesde haren en een grote zonnebril verwilderd gemaskeerd. Ook zijn stem was steeds ieler en kinderlijker, nogal sentimenteel, geworden. Hij klonk weer zoals toen hij nog het jongste lid van de Jacksons was, in de tijd van zijn eerste solo wereldhit 'Ben'. Letterlijk was hij nog maar een schim van de rijzige, virtuoze dansfreak uit zijn succesjaren, nu al weer 25 jaar geleden.

Zijn overbelastte hart was ineens bezwaken aan een overdosis kalmerende middelen, zo stelde de lijkschouwer vast.

Michael kwam op als een innemend zwart kindsterretje, omringd door een hele schare familie. Hij ging heen als een eenzame zwart-witte Peter Pan. Tussendoor wist hij zich over de jaren steeds weer via de media als een weliswaar gemankeerd maar levenslustig popfenomeen te presenteren. Hij had er handje van zich als uiterst enerverend en 'slecht' voor het voetlicht te werpen. Om vervolgens zijn publiek met zijn lichtvoetige verschijning te verbazen als een innemende ster met een suikerzoet zacht karakter.

Dat afscheid heeft hij niet gehaald. Dat het zo zou verlopen had hij al jaren eerder voorvoeld stelt nu zijn vroegere vrouw, de dochter van Elvis Presley, op haar weblog.

Michael was de door zichzelf gekroonde 'King of Pop', in navolging van de eerdere 'King', schoonvader Elvis Presley. Net als Presley is hij nu definitief veranderd in een op videobanden vereeuwigde poplegende, een mediamummie, een gedigitaliseerde popfarao. Michael was eigenlijk de laatste van dit soort pophelden die aan hun status op nog betrekkelijk jonge leeftijd te gronde gaan. Als gewoon mens hadden ze geen leven meer, maar werden een speelbal van hun bewonderaars en de hitsige media en de popmanagers. Er werd hun een extravagante leefstijl opgelegd of ze voelden zichzelf daartoe, vaak maar vaag bewust geroepen. Maar al te vaak gleden ze uit over het aan de zinnen te buiten gaan. In Holland kenden we er ook zo een: de levenslustige maar door extensief drugs en -drankgebruik aftakelende Herman Brood, nu doorlevend in wilde verhalen waar na acht jaar nog menige popfanaat van smult! En dan is er nog Amy Winehouse de blues- en jazz-zangeres die alle genres doorbrak met de kracht van een verbijsterende genialiteit. Nog maar net was haar talent gerijpt of zij verloor zich aan de drank en kwam er bij om op 27 jarige leeftijd in juli 2011. Haar levensverhaal vertoont met al die anderen een merkwaardige overeenkomst. Allemaal misten ze in hun prille jeugd een vaderfiguur die hun leven stuurde. Het is net alsof dat in een ongebreidelde zelfexpressie werd omgezet die allengs in een ware zelfdestructie eindigde, gevoed door een hang naar drank en drugs als een vorm van escapisme voor de harde realiteit van het beroemd en publiekelijk bezit zijn.

Tegenwoordig is het publiek niet meer echt zo idolaat als in de tijd van de Beatlemania; het doet meer alsof. Pop is een schijnvertoning geworden, weliswaar nog steeds heel uitbundig voorgespiegeld. De pophelden hebben door schade en schande geleerd zich vakkundig af te schermen en hun levens meer in de hand te houden. Als ze zich nog te buiten gaan dan is het zo veel mogelijk in afzondering. Over de jaren heeft er zich een omgangsvorm ontwikkeld tussen de pophelden, de media die kien zijn op sensatie, en het publiek dat zich aan die sensatie laaft en zich er in spiegelt.

De Pop heeft haar ontstaan te danken aan een vermogen om de saai alledaagsheid te doorbreken of te overstijgen. Maar dat is nu nog slechts een vorm van mediamieke en illusoir beleefde wildheid geworden die door commercie op gang en in toom wordt gehouden.

Ooit was dat wel anders en er is een enkele figuur die dat

belichaamde en waarmee het net even anders is verlopen: John Lennon, frontman van de Beatles.

Lennon was ook de eerste popheld die weer in die alledaagsheid wenste op te gaan. Hij ging er niet aan te gronde. Nee, als enige werd hij toen rigoureuus uit de weg geruimd, opgeofferd aan de betekenis van het popheld zijn.

### *Lennon als legende*

Donderslagen bij heldere hemel zijn angstaanjagend en alarmerend. Maar ze kunnen je bewust maken van buitensporige spanningen in de ogenschijnlijk zo rustige elementaire verhoudingen.

Het popidool John Lennon lijkt ooit door zo'n donderslag te zijn getroffen. Jarenlang had men niet veel bijzonders vernomen van de man die ooit een spontane revolutie veroorzaakte in de populaire muziek door er een rage van lichtzinnig jeugdig enthousiasme van te maken. En nadat hij de status van een uitzonderlijke popster had verworven boog hij dat om in een gloedvol pleidooi voor wereldvrede. Maar hij was toen al in kalm vaarwater gekomen. Dat hij plotseling door een 'gestoorde' teenager werd vermoord maakte duidelijk dat hij nog altijd een grote betekenis had als 'popidool'. De wereld reageerde haast nog geschokter als bij de moord op Kennedy. De moordenaar moet zoiets hebben aanvoeld, immers, iemand reist niet zomaar van Hawaï naar New York om zijn grote idool te slachtofferen.

John Lennon was natuurlijk nog altijd een begrip voor een na de oorlog geboren generatie die met geloof in een welvarende en vooral vreedzame toekomst was opgegroeid. Hij was nog altijd het levende symbool van de popcultuur, van de cultuur van de teenager die haar vitaliteit ontleende aan de creativiteit van haar exemplarische voorgangers en stijlvolle vaandeldragers. Hij was het idool bij uitstek van een generatie die de *oorlogstrauma's van de voorgaande generatie* spontaan en hilarisch in een opwekkende richting omhoog. Die vitaliteit drukte de spanning uit tussen de hang naar jeugdige zelfstandigheid en de dwang van het volwassen worden en maatschappelijk moeten aanpassen. Dat ging tot aan de zestiger jaren vooral voor jonge mannen nog zover dat zij er op voorbereid dienden te zijn dat zij hun leven voor volk en vaderland dienden op te offeren als het er weer op aan zou komen. De moderne tijd had vreselijke oorlogen en wereldwijd immense verschillen in welvaart voortgebracht en tot dan toe stond de volkscultuur nog in het teken van de oorlogsheroïek. Lennon werd allengs een tegenhanger van de oorlogsheld. Hij werd de belichaming van een grenzeloze popcultuur die de wereld die die waanzin had voortgebracht in liefdevolle en vreedzame landschappen trachtte om te toveren. Die sfeer werd vooral op

concerten en festivals geschapen en uitbundig beleefd. Hij werd dus een soort antiheld, die wees op een mogelijke *andere beleving van de werkelijkheid*. Hij riep een werkelijkheid op met sprookjesachtige kenmerken. Een rebel was hij dus niet; het rauwe en rebelse element van de popcultuur werd het handelsmerk van de Rolling Stones, in die zin de door hun manager bewust opgeworpen tegenhangers van Lennons idyllische popgroep The Beatles.

Tegenwoordig krijgen popidolen niet meer zo'n heldenstatus toegemeten. Popmuziek heeft ook niet meer die zeggingskracht. Dat komt omdat het met Lennon genoeg was en dat het met de Stones tot een vorm van folklore werd. Lennon werd de mythische voorganger en vaderfiguur en de Stones de ceremoniemeesters van de popcultuur. In die cultuur gaat het nu om het, zelfs nog op hoge leeftijd, als een jong veulen je wild uitleven, niet gestoord door gedragsconventies. Dus om een blijkbaar voor menigeen noodzakelijke uitlaatklep, een soort ontsnappingsclausule. Maar in Lennons tijd was dat nog anders. Toen pretendeerde de popcultuur nog de wereld op z'n kop te zullen zetten vanuit een heilig soort geestdrift voor lyriek, dans en muziek. Met de Pop raakte het modernisme in een staat van trance, als door een deur gaand naar een andere waarneming van de individuele en maatschappelijke werkelijkheid. De 'doors of perception' werden er voor jeugdigen door geopend, zoals Aldous Huxley dat ooit veronderstelde. Jim Morrison van de Doors timmerde er op door.

Lennon werd de popmusicus van de persoonlijk-politieke statements. Die maakte hij vooral aan het begin van zijn solocarrière, toen nog ingebed in het heftige verzet tegen de oorlog in Vietnam. Maar zijn statements waren veel omvattender dan dat verzet. Veel van de titels van zijn songs zeggen al voldoende. In chronologische volgorde noem ik: 'Revolution' ('Laat mij alsjeblieft buiten jullie dwaze hang naar revolutie als die tot destructie leidt, ook al willen we allemaal de wereld veranderen', stelde hij daarin in '68). Daarna volgden 'Give peace a chance', 'Working-Class Hero' en 'Imagine'. Maar rond hem hangt natuurlijk vooral dat merkwaardige 'Beatle'-aura, die zweem van uitzinnige verliefdheidsfrivoliteit dat juist fel contrasteert met een fanatieke politieke instelling die toch wel weer omkeert in gezapigheid en kadaverdiscipline. Beatlemania was niet zozeer een vorm van vereenzelviging met onze jonge helden, maar eerder uitdrukking van jeugdig levensgenieten waar ouderen niet van terug hadden; van het uit je bol gaan, meedeinend op hun muziek. Dat daar voor velen een hang naar geestverruimende of afstompemde drugs op volgde kwam alleen maar door de dwaze aandrang dat vast te willen houden. Dat is het omgekeerde van Freuds realiteitsprincipe: de irrealiteits-celebratie die nog nooit op begrip is gebracht.

Waarom bracht Marc Chapman John Lennon dan ter dood. Vond Chapman dat Johns leven een aanfluiting was geworden voor de idealen waar deze ooit voor had gestaan. Wat had de jeugdige Marc Chapman van doen met de veel oudere John Lennon. Vond Marc dat John het toonbeeld van aangepastheid was geworden? Er is weinig dat daar op wijst. Of vond hij dat zijn betekenis weer of meer manifest gemaakt moest worden.

Want nu hij dood is kan hij alleen nog maar herdacht worden als de Christusfiguur die John in '65 meende ongewild te zijn geworden (,waarna hij door het geloofsfanate Amerikaanse zuiden met als meest fanatieke schreeuwlelijkerds de Ku Klux Klan, in de helleban werd gedaan). Ongewild werd hij zo al ras een martelaar van de popcultuur die zich afzet tegen rituelen van voorgaande generaties. Of misschien toch wel een beetje willens en wetens! In ieder geval is zijn culturele carrière voorbij, als het ware bijgezet in een groteske tombe in de poptempel die voortaan alle generaties herinnert aan de voorbije, uitzinnige jaren zestig van de verbijsterende twintigste eeuw.

### *jeugdig elan*

Om de vraag te beantwoorden waarom Lennon vermoord werd hoeven we niet zo nodig de psychische gesteldheid van Chapman als uitgangspunt te nemen. Laten we eerst maar eens overgaan tot een reconstructie van Lennons wereldwijd, waanzinnige uitgegroeide betekenis. Inmiddels is alles bekend over de manier waarop Lennon opgroeide. Al dertig jaar lang verschijnen er regelmatig nieuwe getuigenissen. En uit alle verhalen blijkt dat John eigenlijk nooit zo'n hang naar het stardom heeft gehad, maar op een of andere manier (en tot eigen verbazing) in een enorme, maalstroom de spil werd van gebeurtenissen waarin de wereld werd bestormend. De manier waarop het Beatle-succes accelereerde is bijvoorbeeld eigenlijk nog steeds ongehoord, en nooit meer in die mate opgedoken.

John Winston Lennon werd in de Engelse havenstad Liverpool geboren, in het eerste oorlogsjaar. Zijn vader was zeeman en daardoor een grote afwezige in zijn jeugd. Hij dook pas op toen John carrière had gemaakt, om daar een graantje van mee te pikken. John werd dus alleen door zijn moeder grootgebracht. En hoe. Zij was een opmerkelijke vrouw, vrijgevochten en uitermate openstaand voor de vrije ontplooiing van haar kinderen. Voor John was dat de rock-and-roll en alles wat daar bij hoort. Zijn moeder stimuleerde hem daarbij van harte.

Op 17-jarige leeftijd verloor Lennon zijn moeder Julia als gevolg van een noodlottig verkeersongeval. Dit heeft ongetwijfeld zijn hele verdere leven getekend. Hij was al jong volstrekt

onafhankelijk, maar tegelijk verweesd. Deze gegevens hebben hun sporen in zijn muziek en teksten nagelaten. Maar dat is ondergesneeuwd door de maatschappelijke en artistieke betekenis die er aan zijn werk werd toegekend. En natuurlijk rijst de vraag of hijzelf wel ooit zo bewust is geweest van zijn drijfveren. Hij speelde maar al te graag de mediamieke vredesapostel, maar opvallend is dat hij daarbij o zo nadrukkelijk een vrouw aan zijn zijde koos. In het woordje vrouw zit het woordje rouw verborgen. Zeker rond '67, toen hij zijn langdurige tumultueuze verhouding met Yoko Ono begon, heeft hij veel songs gemaakt tegen de achtergrond van een geheimzinnige, morbide, sfeer. Ik kom hier nog op terug.

Lennon's generatie was een bijzondere Engelse generatie. Ze had de oorlog als kind meegemaakt en gezien hoe de ouders zich grote offers getroostten om de wereld van het nazisme te vrijwaren. Daarmee werd zijn generatie tevens voor de ouderen de bron van hoop op een goede toekomst, een toekomst die in de strijd tegen het Duitse Rijk was bevochten. Zowel in Engeland als Amerika werd die generatie gebrandmerkt door een glorieus geloof in eigen kracht en kunnen, ook al was het Britse imperium teloor gegaan. De figuur Winston Churchill had daarvoor garant gestaan (en John was daarom mede naar hem vernoemd).

De leeftijdsgenoten op het vaste land van Europa waren veeleer nog lange tijd getekend door de fascistische overheersing die zij of hun ouders aan den lijve hadden ondervonden. Zij waren door de geallieerden uit Engeland en Amerika bevrijd. Door Engels, Amerikaans en Canadees geüniformeerde jongens, die de Europese jeugd tegelijk kwamen opmonteren met het entertainment dat hen in de oorlog een hart onder de riem had gestoken. De geallieerde soldaten lieten Europa achter met een verlangen naar een nieuw vitaal gevoel. Dat was de uitbundige beleving van een vrijetijdscultuur die in Amerika al voor de oorlog tot ontwikkeling was gekomen, en tot het speelterrein werd waarop de moderne jeugd zich manifesteerde. Een terrein voor ongedwongen plezier bij uitstek: 'rock around the clock', 'sweet little sixteen', 'roll-over Beethoven', zoals de eerste rocksterren Bill Haley en Chuck Berry het in de vorm van songtitels typeerden en canoniseerden.

### *spanning tussen cultuur en commercie*

De lawaaijige zelfexpressie van de grote-stadsjeugd werd een nieuw cultureel fenomeen in een wisselwerking tussen kunst en commercie. De jeugdcultuur die tot ontwikkeling kwam werd door de commercie verspreid, maar daardoor tevens weer ontluisterd. Het waren de popidolen die deze tweeslachtigheid aan den lijve ondervonden en daar maar al te vaak al vroeg aan ten gronde

gingen. Zoals Lennon zelf ooit treffend opmerkte over zijn grote voorganger Elvis, The King: " Presley was dead when he went into the army; that's when they killed him, they castrated him, the rest of him was just a living death." Toch is Presley ook na zijn dood The King gebleven. Presley werd het tragische symbool, de martelaar, van de rock-and-roll cultus die door de commercie al eind jaren vijftig was ontkracht en alleen nog voortleefde in nostalgische herinneringen aan de glorie-tijd, door de grijsgedraaide platen opgeroepen. Die retro is nu van alledag op elk radio-popstation, TMF en MTV.

Zoals gezegd, de jeugdcultuur staat op gespannen voet in een wisselwerking met de commercie. Het begon voor de oorlog in Amerika. De naoorlogse jeugd zocht daar als eerste naar vormen van zelfexpressie die de jongere het gevoel geeft niet zomaar een radertje te zijn in het geheel van maatschappelijke instituties. Niet zomaar, want als jongere op zichzelf de moeite waard om te genieten en te worden bekoord. Alleen de kunstenaar en de artiest weet zelf daarvoor de middelen te scheppen. Voor alle anderen geldt dat de expressiemiddelen toch op de markt moeten zijn te vinden. Eerst exclusief voor de trendsetters dan in goedkopere grote oplages voor de grote meute van stijlbewonderaars. Daar speelt de commercie op in; het is daarvoor de voedingsbron in wisselwerking tussen trendsettend kunstenaar/artiest en de aanbidders. Het is natuurlijk allemaal een vorm van fetisjisme, want de aanbidder is van een euforiserende en zelfbevredigende werking van de stijlattributen overtuigd. (Weer uitgedrukt in groepsstatements als: 'Far out', 'gaaf', 'te gek zeg', 'vet cool', bekrachtigd door uitgelaten sensuele bewegingen in de stijl van de rock 'n roll.)

Begin jaren zestig was het de beurt aan Engeland, met 'swingin Londen' als centrum en de Beatles en de Stones als mediamieke iconen, door met name de radio tot welhaast (af)goddelijke proporties opgeblazen. De stijlmiddelen waar de twee groepen zich van bedienden kregen betekenis voor hun aanhangers om zich van elkaar te onderscheiden, of überhaupt zich te onderscheiden op school of werk en vooral op de uitgaansavonden in het weekend. En wel in een spectaculaire vorm als statement van eigengereidheid, als epigonen met de kledingstijl en het gedrag van de idolen als voorbeeld. Lennon en zijn groep grepen terug naar de muziek die aan de overkant van de oceaan inmiddels het loodje had gelegd: de rockmuziek van hun grote idool Chuck Berry. De Beatles bleven de helden van de jongeren die zich nog netjes en blijmoedig bleven gedragen. De Stones werden de idolen van een tegenbeweging die de Amerikaanse Blues bewerkte tot een extravagante muziekstijl waarin alle remmen werden losgegooid.

Later werd dat de Rock-generatie genoemd, een beweging onder

de jeugd die er op uit was onlustgevoelens de vrije hand te laten. Hun muziek riep op tot wilde uitspattingen waarin de aangepaste wereld van de ouderen op de kop werd gezet. De Stones waren ogenschijnlijk wildebrassen, maar dat imago was door hun toenmalig manager Andrew Loog Oldham bewust opgeroepen om ze van de Beatles te onderscheiden. Dat ontspoorde begin jaren '70 nogal, waarna het weer door de commercie in beheersbare banen werd geleid. (Dit ging voor de Stones gepaard met het aantrekken van een nieuwe manager, Allen Stein, die hen tot de popattractie van de jaren zeventig maakte).

Dat ontsporen begon allemaal vrij toevallig en terloops met een blues deuntje dat via een (Amerikaanse) platenstudio tot het meest aansprekende rockstatement aller tijden werden omgewalst: '(I can get no) Satisfaction'. In deze song werd uitgeschreeuwd hoe de nepcommercie via radio en tv aanzet tot gedrag dat geen enkele bevrediging geeft als het wordt uitgeprobeerd. Wat dan wel bevredigend is wordt in het midden gelaten maar laat zich raden: het wild 'uit je dak gaan', aangespoord door de dreunen van de popsong en het je als rebels te profileren middels aanstootgevend onaangepast gedrag.

De twee prominente popgroepen waren nogal onschuldig aan alle tegenstellingen die ze bleven oproepen. Het ging allemaal als vanzelf als een centripetaal kracht van hen uit. Het werd hun wel te machtig. Dit was misschien de aanleiding voor de Beatles om zich te ontbinden en allen als soloartiesten verder te gaan. De Stones wisten de duistere krachten die ze nogal speels opriepen (met name in 'Street Fighting Man' en 'Sympathy for The Devil') niet of ternauwernood in toom te houden. Zij werden als eerste popgroep met het exces van een moord geconfronteerd als tegenhanger van de overkokende levensdrift (ik doel op het onder hoogst merkwaardige omstandigheden overlijden van bandlid Brian Jones en de moord voor hun ogen op het concert in Altamont, wat slapjes en puberaal werd verwerkt op hun lp 'Let it Bleed') Ze maakten een ware crisis door waaruit ze wel weer verfrist tevoorschijn kwamen door zichzelf uit lijfsbehoud te verbannen naar de Franse Côte d'Azur. De Beatles bestonden toen al niet meer; de Stones zijn inmiddels nog steeds niet stuk te krijgen, weliswaar vastgeroest in hun stijl.

De carrière van de Lennon's band nam in Duitsland een aanvang, getekend door een tragisch incident dat later ook de Stones trof: bandlid van het eerste uur Stuart Sutcliffe overlijdt plotseling door een beroerte. Merkwaardig is dat de muziekstijl van de groep razendsnel evolueert zonder dat iets van een verwerking van dit drama valt te bespeuren. The Beatles ontwikkelen de Mersey-sound



die niet echt meer was in te delen en door een muzikale ongedwongenheid gekenmerkt wordt. De melodieuze zijn frivol en uitbundig; in combinatie met de songteksten ontstaat een expressief emotionele stijl. Die wordt gedragen door een springerig, vrij jazzy, ritme, zeker tot aan de songs "I feel fine" en "Help". Maar ongemerkt sluipt er in hun muziek een hang naar melancholie binnen. Eerst nog als een schertsend bedoelde dromerigheid en ontkenning van de harde werkelijkheid, later steeds serieuzer. Is het bedoeld als een ontsnapping aan die hardheid voor zolang het liedje duurt? "Yesterday" is hiervan het grote voorbeeld. Op de kerstsingle voor de fans uit '65 wordt hiermee nog vrolijk de draak gestoken. Maar later wordt het met "Eleanor Rigby", dodelijke ernst met de eenzaamheid als thema van het lied. De Beatle-muziek is een combinatie van de ingetogen stijl van de "silly love-song" van Mc Cartney met de betrokken "Cry-out loud"-rock van Lennon. Lennon komt uiteindelijk na de ontbinding tot een vorm van existentieel protest, alleen en op zichzelf tegen het benarde bestaan ingezet.

The Beatles lijken in de beginjaren het leven opgewekt tegemoet te treden en op te gaan in de passies die ze veroorzaken. Ze laten alles draaien om een jeugdige uitgelaten levensverlieftheid die de dagelijkse besognes helemaal doen vergeten. Ze laten eigenlijk uitgelaten horen, zien en vooral voelen waar het nou eigenlijk om begonnen is en wat door de ouderen steeds maar weer met verplichtingen, met moetjes en belangetjes, wordt weggewimpeld. De Beatles zijn niet zo zeer sexy in hun poses on-stage; hun nette, krappe, modieuze maatpakjes moffelen dat juist weg. Hun verwijfde wat langere haarstijl heeft dan ook nog iets bedeesds en aanstellerig. Dat blijft hen bij met alle exotische kostuums die ze later nog aan zullen trekken. Het komt pas in hun haardracht allengs tot uiting dat ze alles maar willen laten vieren. Maar sexy wordt het pas bij Bowie en Brian Ferry; zij houden er zich verre van. Maar door hun vrij ingetogen, huppande danspasjes breken ze er als het ware uit en roepen zo de pure vreugde op van de aller natuurlijkste onschuldige spelletjes tussen jongens en meisjes. In het begin allemaal uitdrukkelijk nog heel onschuldig. Bij de Stones verdwijnt dat onschuldige al ras en wordt een statement van rabauwse vrijgevochttheid. Zij demonstreren een lustvolle maar mateloos-rusteloze uitdaging die met de jaren en in weelde verwordt tot een vorm van folklore. Maar de Beatles weten het allemaal steeds serieuzer, rustig en bedaard, vast te houden tot aan het eind van hun carrières of levens. Het is dat wat Lennon's dood betekenis geeft; pas dan is de onschuld voorbij. Met Harrison die helemaal in het transcendentale van de vredige droom opgaat (terwijl zijn gitaar zachtjes weent) is het niet veel anders. Ook hij wordt bijna vermoord en verbergt zich voor jaren om dat te voorkomen. Maar

hij sterft op middelbare leeftijd aan kanker. Hij gaat ten onder aan de ziekte die zich tegen het leven keert en het laatste woord heeft, en de laatste graftoon inzet.

Dat eerst frivole krijgt een visuele uitdrukking in quasi-nonsensicale films waarin een aantal filmmakers hen meeslepen: 'A hard days night', 'Help' en 'Magical Mystery Tour'. Maar achter dat frivole schuilt overduidelijk een nadrukkelijke schreeuw, eerst om aandacht, dan van afkeer en misschien zelfs een noodkreet ('Help, I need somebody, not just anybody, help!'). Allengs lost die enthousiaste schreeuw als vanzelf op een een vreemd soort dromerigheid en speelse afwezigheid. Daar slepen ze een hele batterij uiterst creatieve kunstenaars en andere artiesten in mee; het best te zien in de tekenfilm over die Gele Onderzeeër '(We all live in a) Yellow Submarine'. Dook daarin misschien Lennon's vader op, de 'man die de zeeën bezeilde' vanuit de stad waar hij geboren was. Alsof hij in die song over zijn ondergedoken leven aan zijn nazaten verhaalde?

Met dat frivole en uitbundige braken ze de stijl van de overheersende Amerikaanse teenagermuziek open. Die was begin jaren zestig sentimenteel, zoetgevooid en stroperig geworden. Dat werd uiteindelijk door muziekproducer Phil Spector tot in absurde muziekmuren geweldig opgeblazen.

Voor de muziek deden de teksten er aanvankelijk weinig toe. Ze refereerden allemaal aan de liefdesperikelen van de teenager. Dat brachten ze dan met een vriendelijke glimlach, een enkele scherts en een hoffelijke buiging voor het voetlicht; heel timide en afstandelijk eigenlijk. Maar het waren ongetwijfeld Lennon en McCartney die daarin een plotselinge omslag aanbrachten. Ergens op 'Rubber Soul' is dat moment te vinden in de song "Nowhere Man" uit '64. Ineens zomaar een berustende mening over waar het niet naar toe moet. En toch: 'is hij niet een beetje zoals jij en ik'?! Is dat de opmaat voor een oproep om het leven in eigen hand te nemen en de nietszeggenheid vaarwel te zeggen en de blinde zaak te laten?

## *de commercie de baas*

In de ontwikkeling van Lennons muziek zien we een duidelijke lijn die verklaart waarom juist hij, en niet de Beatles als band, van idool tot symbool van een generatie werd verheven. Hij wenste trouw te blijven aan een drang om met elke dwangmatigheid te breken. Natuurlijk allereerst de dwangmatigheid van de commerciële druk die er constant op de popmuziek werd uitgeoefend. Dit leidde tot het stopzetten van de optredens, na drie uitermate succesvolle jaren. Maar ook tot de dramatische breuk met hun commercieel manager Brian Epstein, die hen in een jaar tijd meer

dan levensgroot had gemaakt en hun imago tot in de details bedacht had. (Elke publieke onvolkomenheid hadden ze daartoe moeten afzweren, van roken en drinken op de bühne tot het dragen van spijkerbroeken.)

De Beatles braken dus eerst met hun publiek dat steeds nadrukkelijker soms zelfs letterlijk bezit van hen wilde nemen. Al in '65 dacht Lennon dat het genoeg was geweest en maakte op uitnodiging de film 'How I won the war'. Tijdens de opnamen kwam hij verveeld bij van de wervelstorm waarin hij was verzeild geraakt. Hij besloot tekstdichter te worden om dichter bij zichzelf te komen. En daarmee bracht hij een echte revolutie teweeg in de popcontreien. Als eerste stuurde hij de popmuziek in een nieuwe richting: die van de kunst voorbij de commercie<sup>1</sup>. Hij

---

<sup>1</sup> Veel toonaangevende popmusici in Engeland, waren aan een kunstacademie opgeleid en maakten van hun passie voor de gitaar en hun muziek – veelal geënt op de Amerikaanse zuidelijke rithm&blues - een kunstproject. Er onstond een tweespalt tussen twee jeugdstromingen die zich beiden tegen de uit de oorlog overgeleverde populaire muziekcultuur en ook weer tegen elkaar afzetten: de Rockers – wilde bierverslindende gemotoriseerde rock 'n roll fanaten en de Mods – de modernistische artistiekelingen die zich op scooters verplaatsten naar de plekken waar alles gebeurde. Maar midden zestiger jaren begonnen onder invloed van vooral de Stones de beide groepen in elkaar over te vloeien en werd de hang naar artistieke uitspatting onder invloed van softdrugs en later ook LSD een ware algemene trend. De jeugd werd steeds uitbundiger en extravaganter en de dappersten gebruikten daarvoor de elektrische gitaar, het instrument bij uitstek voor de zelfexpressie. De belangrijkste gitarist was ongetwijfeld Jimmy Page die eerst als studiomuzikant werkte om zijn geld te verdienen waarmee hij aan de Kunstacademie kon studeren. Met Led Zeppelin bracht hij een muzikale revolutie teweeg die met die van Richard Wagner in de klassieke muziek is te vergelijken en gebaseerd is op het inzetten van allerlei technische snufjes, zoals de fuzz-box en de ambient opname van de drums. Page was een zelfopgeleide producer en multi-instrumentalist die het hele Led Zeppelin project op eigen houtje uitdokterde en zelfs aan de bank wist te slijten. Ook zijn imago en kledingstijl was bewust als stijlvernieuwend ontwikkeld, afgestemd op de smaak van de mogelijke fans. Ik zag de Zep in april '72 in de Oude Rai: een in magische tekens gehulde band met een vrouwelijke gebarende zanger, met blote borst en een scherpe hoge hartverscheurende stem waaraan alles lang was. En een in een zwart velours drakenpak geklede leadgitarist, gedreven spelend op een laaghangende, dubbel genekte gitaar, tegelijk 12 en 6-snarig, dat een heel orkest aan geluid voortbracht. De drummer en de ietwat afzijdig en verlegen ogende toetsenist, tegelijk basgitarist, zorgden voor eendoor merg en been gaande dreun. Virtuoso futuristisch en tegelijk ondergedompeld in de beklemmende sfeer van middeleeuws Avalon, als samenstel een dwepen met de New Age. Ik wist niet wat ik zag en hoorde, 3 uur lang! Aan de Zep was alles tot in de puntjes verzorgd. Het succes was fenomenaal en kreeg een cultstatus. Nu wordt dat als de eerste Hard-Rock of Heavy-Metal aangemerkt, een pendant van de Gothic-stijl, maar het was blanke macho glamourrock met biseksueel staartje. Dat het ook anders kon zag ik 8 maanden later in dezelfde hal. Toen trad die andere legende van de hardrock op die ik ooit geweldig had zien spelen in '68 in Paradiso op hun eerste concert buiten Engeland: Deep Purple. Een uur te laat kwamen ze stomdronken op. Ze weigerden hun grote hits te spelen en verdwenen na 40 minuten. Kwaad zijn toen hun instrumenten en muziekinstallatie aan diggelen gegeaan en met politie te paard werd 15 duizend man publiek de zaal uit gemaapt, eerst vanaf de buhnde waar de paardenhoeven doorheen zakten. Later bleek dat de stoppen waren doorgeslagen, omdat de installatie te veel stroom trok. Korte tijd later werd de hal afgebroken en spectaculair in de fik gestolen. Het vervelende van de Zep was dat Page zo veel muziekstijlen beheerste en bewerkte dat na de Zep er niets nieuws meer onder de zon was te verzinnen en alles op de Zep doorborduurde tot in lengte van jaren. Pop verwerd via retrospectief tot persiflage. Het project zelf strandde in 1980 met de tragische dood van de drummer van de Zep, John-Bonzo-Bonham, een geweldenaar die zich op een dag zomaar doodzoop. Voor Page was het toen afgelopen; hij stortte volledig in. Maar gelukkig was toen tevens een solide basis geschapen voor de punk en de new-wave als een kritisch commentaar. In 1988 kwam Page als een ware Simson nog voor een keer terug met het soloproject Outrider, waarmee hij menige poptempel op de grondvesten deed schudden en alle andere gitaarvirtuosen een minderwaardigheidscomplex bezorgde.

Een ander project was dat van de Amerikaanse producer Joe Boyd en zijn UFO-club. Hij bedacht het concept van de 'Underground' en begon met optredens van de Pink Floyd en spectaculaire pop-theatershows. Boyd kwam naar Engeland als impresario van blueszanger Muddy Waters en stortte zich daar op de Folk scene die hij als producer enorm moderniseerde met elektronica en opnametechniek, overigens in nauwe relatie met het projekt van Jimmy Page die de door Boyd ontdekte folkzangeres Sandy Denny inhuurde. Zelfs Abba diende zich bij hem aan. In Amerika had hij dat al eerder gedaan met Bob Dylan door diens eerste elektrische gitaar op een versterker aan te sluiten op het Newport Folkfestival, tot consternatie van de folk-fanaten. Ook Lennon was op de Academie opgeleid en integreerde op een gegeven moment vaudevilletheater in het optreden voor klein publiek. Hieruit resulteerde het multimedia project van de Magical Mystery Tour.

De Engelse popscene ontstond uit een groep bluesfanaten in de wijk die aansluit op Surrey-county in het zuidwesten van Londen, waarna alle hieruit voortkomende popidolen zich settelden in de mondaine wijk Chelsea. Iedereen kende iedereen, kwam bij elkaar over de vloer en speelde mee op elkaars platen. Ook de Beatles namen hier aan deel, al kwamen zij van elders (Liverpool). In de States kwamen alle rock- en popsterren van heinde en verre naar de stad van de artiesten van het eerste uur: het LA van de Byrds en The Beach Boys en The Doors. Ze vestigden zich in grote getale in plaatsen als Topanga Canyon even ten westen van Hollywood. Natuurlijk omdat zich hier toen de meest geavanceerde paltenstudios bevonden in de nabijheid van de filmstudios.

ontdekte dat hij uitstekend in staat was puntige en scherpe gedichten te maken en dat op muziek te zetten. Voor die muziek greep hij terug op de pure blues en de rock die hij met hulp van mede-Beatle George Harrison steeds meer van alle franje ontdeed. Eerder had klassiek geschoold producer George Martin aan hun songs juist zoveel muzikale franje toegevoegd en hun muziek zo weten op te waarderen.

Hij wist een enorme spanning aan te brengen tussen de melodie en de tekst, met McCartney's stuwende baslijn als drager van de muziek. Zo ontstond een expressieve muziekstijl waarin hij zijn emotionele gedrevenheid kon verbinden met een artistieke gedrevenheid. En daarmee werd hij de grondlegger voor een vorm van culturele expressie die zich op de scheidslijn bevindt tussen de populaire beleving en de elitaire beleving van muziek als Kunst. Hij werkte aan een nieuwe vorm van expressie die naar de extase leidt waarmee men aan de moderne saaiheid kan ontsnappen. Na hem voerde Jimmy Hendrix dit nog tot veel grotere hoogten op, door er ook de lichamelijke expressie mee te verbinden via virtuoos gitaargeweld op het publiek overgebracht. Opmerkelijk is dat het altijd de zwarte 'soul' is geweest waarmee de verbinding met de sensualiteit en erotiek werd aangebracht. Zover is Lennon nooit gekomen. Maar dat raciale onderscheid een belangrijke voedingsbron is voor de ontwikkeling van de popcultuur was al in de vijftiger jaren duidelijk. Tegelijk daarmee vormde de popcultuur het middel bij uitstek om de raciale tegenstellingen te overstijgen. Maar elementair aan popmuziek is dat alle tegenstellingen worden overstegen door de individuele expressie in een spectaculaire vorm te gieten. Dit geeft de liefhebber de mogelijkheid zich een bijzonder mens te voelen al wordt de sociale betekenis daarvan door zijn idool belichaamd. Tussen het idool en de liefhebber bestaat geen dwangverhouding en daarmee dus in feite ook weinig distantie!

### *het idool en zijn alter-ego*

Lennon voerde de popmuziek naar een voldragen vorm en dwong daarvoor erkenning af. Van een uitdrukkingmiddel van sentimenten maakte hij de populaire muziek tot een middel met een heilzaam effect op het individu binnen de maatschappij. Hij schiep als het ware een alternatief voor zowel kapitalisme als socialisme, met hun onmenselijke onmogelijkheden. Hij liet de popmuziek via al zijn registers tot de verbeelding spreken.

Een nieuw geluid is bij hem niet alleen een nieuwe

---

In Nederland is het ontstaan van de band Normaal een goed voorbeeld: helemaal uitgedacht aan de kunstacademie AKI in Enschede door leerling Benny Joling met Jan Cremer, ooit ook student aan de AKI als artistiek inspirator met gevoel voor het grote publiek. En natuurlijk is de band 'Wild Romance' van kunstenaar Herman Brood die als pianist begon bij bluesheld Cuby, een ander eclatant geval.

voortbrenging van klanken maar ook van betekenissen. Tot 1972 gaf hij aan een explosief creatief proces gestalte, voor het uitbeelden van een andere, voor iedereen altijd leefbare, wereld. Culminerend in het credo: 'Imagine', stel je voor! Alsof het beeld de werkelijkheid zou kunnen verdringen. Daarna stopte hij abrupt.

Maar dat kon hij alleen onder de hoede van een vrouw. Yoko Ono werd vanaf '65 zijn inspiratiebron en alter-ego. Als vrouw en kunstenares kon ze hem aanzetten om een artistiek pad te banen dat afboog in de richting van het loskomen van dwangmatige bepaaldheden, zowel maatschappelijk als psychologisch. Vrouw en idool vonden zich als aanbeden object op één golflengte. Bij beiden stond het gesublimeerde Zelf in het centrum en als zodanig werden ze de profeten van het ik-tijdperk, waarvoor het eerst tot een onderlinge vrede moest komen. De popcultuur raakte in een narcistische fase van zelfrefectie.

De generatie van Lennon werd op zichzelf teruggeworpen en zich vervolgens van de eigen betrekkelijkheid bewust. Elk magisch doel werd overbodig, elke utopische verwachting doorgeprikt. Het loste op in het Niets dat via een oriëntatie op het ook al uit Japan afkomstige Zenboeddhisme ontdekt was. Zo werd de pop steeds minimalistischer, steeds gekunstelder, wat uitmondde in de experimenten van Laurie Anderson. Dat was kort na Lennon's dood. Daarmee verdween echter niet de magie van het Beatle-fenomeen.

De Beatles ontbonden zich door die invloed van Ono. McCartney zette de betrekkelijkheid om in een hang naar Harmonie. Harrison in een hang naar Transcendentie. Starr in een hang naar Betekenisloosheid. Deze drie verloren al ras hun zeggingskracht en betekenis als popidolen. Harrison hield het nog het langst vol. Hij wist zijn markante gitaarspel, dat afweek van de gangbare bluesschema's en altijd de typische Beatlessound had gedragen, met een door Indiase goeroes geïnspireerde aansprekende sociale betrokkenheid te verbinden. Maar bovenal wist hij steeds samen met een schare aan roemruchte vrienden, van Dylan en Clapton tot Roy Orbison toe, steeds weer de gevoelige snaar te vinden.

Lennon zoog echter de betekenis van het Beatle-fenomeen op in zichzelf. Hij ging op zoek naar de existentiële wortels omdat hij merkte dat die in de knel waren gekomen. Hij oefende met de gekunstelde 'Primal Scream': 'Mother (don't go, daddy come home)'.

Met Ono werkte hij aan een wedergeboorte. Met haar kickte hij af van al zijn verslavingen. Figuurlijk maar ook in meest letterlijke zin. (John was warempel even verslaafd geraakt aan heroïne. Met hulp van Ono kickte hij in een klap af. Vervolgens schreef hij de song 'Cold Turkey' die daarover verhaalt en een sleutelrol in zijn oeuvre zal vervullen. Voor het eerst staat hij qua Beatle weliswaar wankel helemaal op eigen benen en scheidt een rauwe minimale rockstijl die haaks staat op het gezamenlijke werk.

Hij laat zich voor een keer begeleiden door Eric Clapton, broeder in de strijd tegen de verslaving. Zo rauw heeft niemand het ooit gegeten!

Hij ontdekte dat hij een moeder had gehad (in 'Mother'), en dat hij tot een klasse had behoord en dat hij verheerlijkt werd (in 'Working-Class Hero'). Hij zwoer de maatschappelijke revolutie en elk geloof in wat dan ook af en verving die door de kracht van de persoonlijke voorstelling (in 'Imagine'). Hij geloofde voortaan alleen nog in zichzelf, overigens in een volledige wederkerigheid met Yoko: 'Yoko and me, that's reality'. In alle afzondering en open en bloot in liefde en leed voor de wereldvrede. Maar zo vredig was dat ook allemaal weer niet, of misschien bleek het uiteindelijk weer te saai. John realiseerde zich vanaf zijn twintigste nooit anders dan getrouwd te zijn geweest. Hij ontmoet May Pang die hem doet terugverlangen naar het leven van de ongebonden vrijgezel. Hij organiseert een 'bachelor party', waar hij aan zijn vrienden meedeelt dat hij een volgende bladzijde in zijn leven zal opslaan.

Zo vertrekt Lennon begin zeventiger jaren naar L.A. Ono blijft in Manhattan achter. Na vier jaar huwelijk lijkt de idylle voorbij. Maar twee jaar later komt Lennon terug, met hangende pootjes. Hij was zich zijn patriarchale instelling gewaar geworden, enerzijds in de zin van een onderdrukker te zijn, anderzijds in de zin van het vader zijn voor Julian, en Kyoko, geen van beide gezamenlijke kinderen. Hij besloot alles op zijn kop te zetten en de nederige status van huisvader aan te nemen. Trots nam hij een polaroidfoto van zijn eerste zelfgebakken brood, waarmee hij zijn nieuwste creatieve prestatie voor het nageslacht vastlegde. Maar een belangrijker creatie samen met Yoko, is misschien wel de geboorte van hun zoon Sean in '75.

### *terug naar gewone proporties*

Lennon wilde zich van al zijn betekenis ontdoen. Misschien wilde hij er na al die hectische jaren voor wegvlugten. Er wordt gezegd dat hij inmiddels zo paranoïde was geworden dat hij zich nauwelijks nog op straat durfde te vertonen. En misschien had hij dat ook beter maar nooit meer moeten doen, of althans zich nooit weer in de bekendheid moeten begeven. Hij deelde de pers mee dat van nu af aan zijn gezin zijn belangrijkste verantwoordelijkheid was.

Nooit in zijn leven heeft hij iets langer volgehouden dan deze onderneming. De platenmaatschappijen zaten hem 5 jaar lang achter zijn broek, tot hij tijdens een cruise naar Bermuda besloot opnieuw de platenstudio in te duiken.

Eind 1980 maakt hij samen met Yoko opnames voor twee platen waarvan de eerste in oktober van dat jaar wordt uitgebracht: Double Fantasy. Opmerkelijk aan die plaat is dat Lennon's intrigerende, buitennissige en indringende overtuigingskracht is verdwenen. De plaat heeft niets speciaals meer, noch in tekstueel noch in muzikaal opzicht, maar is onmiskenbaar een goed product.

Het beste nummer is ongetwijfeld 'I'm losing you', een klassieke rock-ballad. En het nummer 'Woman' is een wat al te pathetische ode aan de vrouw. Verder heeft de plaat niets unieks te bieden en brengt daarmee het fenomeen Lennon terug naar een alledaags niveau: de huisman/popmusicus uit New York. De New Wave die prompt hierna weer vanuit Londen opsteeg, keerde dat allemaal weer rigoureuus om in een hang naar het desperate. Want zo gewoontjes mocht het toch niet blijven.

Misschien wilde hij met deze plaat juist wel bewijzen dat hij nu eenmaal niet meer dan een gewone popzanger was, die alleen door een streek van het lot op een uitzonderlijk voetstuk was geplaatst, hem tot een narcistisch boegbeeld vervormend. Als dat zo was maakte hij een tragische vergissing!

Marc Chapman, die hem al jaren waanzinnig vereerde hoewel hij de tijd van de Beatles niet had meegemaakt, stond dat niet toe in zijn hoogmoedswaan. Als gewoon popmusicus zou Lennon het leven in de beleving van een jongeling te onbetekenend hebben gemaakt. Dat wordt immers door de opgehemelde helden van de popcultuur pas voor veel jongeren de moeite waard.

Op Double Fantasy is er ook iets anders bij Lennon verdwenen. Op Rubber Soul staat het nummer 'Girl'. Dat lied heft aan met de zin: 'Is there anybody going to listen to my story.....' en verder: 'She's the kind of girl you want so much it makes you sorry.....' Het hele nummer ademt de intense sfeer van het besef van de onbereikbaarheid en het liefdesverdriet. Een liefde die hij later predikt, terwijl hij uiteindelijk in 'Woman' toegeeft zonder vrouw niets te zijn. Na die confessie en het 'sweeping' statement dat 'the woman the nigger of the world (is)', duurde het 7 jaar om dat toe te geven. Heeft Lennon zijn trots onder de knie gekregen en zijn zelfverlies verwerkt, zijn narcissisme afgelegd? Of is gewoon zijn leven omgedraaid. Stierf hij bij de dood van zijn moeder en werd hij geboren bij zijn eigen dood? De melancholie die bij de meesten van ons, over de jaren, naar de onafhankelijkheid voert, is bij hem over de jaren tot afhankelijke nietszeggendheid verwaterd. Lennon was overduidelijk vanaf de dood van zijn moeder iemand die zich verlaten voelde in een vervreemdende, overdonderende wereld. Pas toen hij veertig werd leek hij eindelijk in New York thuisgekomen! Dat was wat Chapman hem niet gunde, eenzaam als deze zelf ongetwijfeld was; hij was zijn alter-ego kwijtgeraakt en daarmee zijn laatste houvast.

De moord was een crime-passionel.

### *zondebok van de pop*

Double-Fantasy maakte in zijn alledaagsheid de betekenis van John Lennon zo manifest, dat hij daarvan meteen het slachtoffer werd. Hij werd voor de zoveelste keer de zondebok van de popcultuur.

Marc Chapman bracht Lennon letterlijk tot zwijgen zodat deze niet langer met onbeholpen pogingen ongedaan kon maken wat hij voor de jeugd symboliseerde. Lennon zelf had er jaren over gedaan om daar onderuit te komen, maar is daar niet in geslaagd. In het boek 'The murder of John Lennon' suggereert de schrijver Fenton Bresler dat de CIA Chapman stuurde. Chapman zou onder invloed hebben gestaan van een 'mind-controller'. Aan de hand van Salingers 'Catcher in de Rye', herkende Chapman in Lennon een nepfiguur, die zwolg in aardse welvaart en genot en tegelijk 'liefde en vrede' predikte. Door Salingers boek als een bijbel te interpreteren putte hij daaruit de door de CIA voorbereide opdracht. Hij moest Lennon ter dood brengen. Chapman bekende later dat God hem had ingefluisterd dat hij schuldig was aan een daad waar de duivel hem toe had aangezet. Volgens Bresler werd Lennon's come-back bedreigend geacht voor de Reagan-regering. Er is weinig aanleiding om te veronderstellen dat Lennon nog veel invloed op het wereldgebeuren zou kunnen hebben. Maar Breslers verklaring maakt Chapmans daad nog zinvoller. Alleen al diens redernering bewijst de grote betekenis die aan het idool wordt toegekend. Als een systeem diens dood zou hebben gewild dan wijst dat op een panische reactie op het mogelijke effect van die betekenis. Zoals Christus ooit bij Koning Herodus, zou hij de president naar de kroon kunnen steken. Maar de reactie, de kruisiging van Christus, laat zien wat het effect kan zijn van het ombrengen van een idool. Blijkbaar staat een onmogelijke schuldverklaring en verheerlijking een moord met voorbedachte rade niet in de weg.

Uit Chapmans daad blijkt onmiskenbaar hoe waanzinnig er in popidolen geïnvesteerd wordt. Lennon herkende dit verschijnsel bij zichzelf. In een interview maakt hij er gewag van dat hij Chuck Berry, die hij een aantal malen ontmoette, altijd als een soort godheid was blijven zien.

Bij zijn dood werd Lennon nadrukkelijker dan ooit als popheld verheerlijkt. Er werd rond zijn persoon, vooral door toedoen van Ono een mythe gecreëerd die nu al dertig jaar steeds weer opnieuw tot leven wordt gebracht.

Het popidool moet blijkbaar garant staan voor een spectaculaire levensverwachting en toekomst. Door aan hem of haar toegewijd te zijn wordt een cultuur geschapen en glans verleend.



Het idool mag niet versagen, maar moet blijven voorgaan. Kan hij dat niet opbrengen dan is het beter dat hij het slachtoffer wordt van de cultus rond zijn persoon. Eerder, dan dat hij de betrekkelijkheid van die cultus aantoont. Het idool wordt daarmee een soort zondebok, natuurlijk pas in tweede instantie. Eerst is hij de garantie van de sublieme ervaring van het enerverende leven. Van een verbeelding en een rede die niet in harmonie zijn te brengen. En bovenal van het gevoel van enthousiasme en opwinding die dat met zich mee brengt. Het idool is de schepper van de verbeelding die dan steeds weer opnieuw, niet met de werkelijkheid is over een te stemmen. Van het ene moment van verbeelding naar het volgende blijft het enthousiasme de drijfveer. Pas als het idool zijn verbeeldingskracht dreigt te verliezen zal men hem tot een zondebok bestempelen. Dan kan hij worden afgedaan zodat zijn voormalige aanbidders zichzelf vereend gesterkt kunnen voelen. Dit is precies wat er ook altijd gebeurt met de vaderfiguur. De kinderen worden pas zelf de baas nadat de vader die hen het leven heeft bijgebracht voor hun ogen is afgegaan. En ondanks de teleurstelling en de ontgoocheling die dat met zich meebrengt krijgen de kinderen zo wel het heft in eigen handen.

Voor de generatie van Lennon was er meer dan ooit sprake van een wisselwerking in de manier waarop ouders en kinderen in elkaar investeerden. De door crisis en oorlog getraumatiseerde ouders hoopten dat hun kinderen zouden bereiken waar zij nooit aan waren toegekomen. Zij werden door hen op een voetstuk geplaatst. En de kinderen waren al vroeg tot de overtuiging gekomen dat de wereld van de ouderen niet veel meer te bieden had dan hooguit een verantwoordelijke instelling. Lennon's generatie werd er een van de lichtende voorbeelden, van 'de verbeelding aan de macht'. En uiteraard is die verbeelding herhaaldelijk door de rede achterhaald. Maar toch blijft die generatie het geloof in een goede toekomst belichamen. Om die reden zijn en blijven de zestiger jaren zo belangrijk als tijdperk waaraan de verbeeldingskracht ontleend wordt, vooral dus een narcistische verbeelding. Het zijn de generaties van nadien die met een vadercomplex zijn behept. De generatie van Lennon tot aan de baby-boomers aan toe, is hooguit behept met een obsessieve angst het niet waar te kunnen maken. Daarom wil deze generatie zich aan niets en niemand verplichten en ontwaart zij overal de werking van een beklemmende macht waaraan zij steeds ontwijken wil. Uiteindelijk is een vrijmoedige en ongedwongen instelling voor hen niet weggelegd. De volgende generaties zullen dat ook niet toestaan. Bij de gratie van de oudere generatie kunnen zij zich aan een onverantwoorde extase overgeven. (Zoals de Velvet Underground het uitdrukte alvorens Lou Reed en John Cale tot inkeer kwamen: 'Heroin, be the death of me'!) Daarvoor hoeven zij

de Stones en de Dylans niet klein te krijgen. Daarvoor kunnen ze Jimmy Dean, Elvis Presley, Jimmi Hendrix en John Lennon blijven verafgoden.

*De jeugdidolen van na de oorlog waren tot in de huidige tijd aan toe dolende cultuurridders.*

Ze riepen de verhalen van cultuurvisionair Cervantes over Don Quichot in herinnering. Net als bij de toneeluitvoering van 'Don Quichot, de man van La Mancha', in twee bedrijven. Eerst botst de in hun muziek en optredens verbeeldde ideale en fictieve wereld die in het teken staat van de uitzinnige liefde en de toewijding aan idealen in al zijn warrige vormen, op de nuchterheid en de voorzichtigheid van hun uitgekookte meelopers. Net zoals de heroïeke waanvoorstellingen van de hidalgo stuklopen op een hilarisch en tegelijk onluisterende gevoel voor de werkelijkheid van Sancho. Net als Don Quichot en zijn hulpje zien onze idolen ondertussen de hele wijde wereld uitgelaten aan zich voorbij trekken. Dan keert alles om zoals in het tweede deel van de bizarre ridderroman van vroeger. Vooral de surrealistische avonturen uit het tweede deel die voor Don Quichot's en Sancho's vermaak op touw gezet worden – zoals hun beider hemelvaart op een houten paard, of de verrassend nobele regering van Sancho over een imaginair eiland, zijn tekenend. De wereld wordt letterlijk een schouwtoneel, vaak nog gekker dan Don Quichot zelve. Zo verging het ook menig popidool, John Lennon voorop.

Maar op het eind laat auteur Cervantes Don Quichot bij zinnen komen en weer alle alledaagsheid onder ogen zien. En dan sterft onze held plotseling. Die alledaagsheid blijkt op zich dus dodelijk te zijn. Dodelijk door de saaiheid en het iets of niets doen zonder verheffende zin of verder vooruitzicht, anders dan slechts de aftakeling? Eerst wordt de rol van de hoofse ridder doorgeprikt, daarna die van het spektakel waarin hij een rol moet spelen. *Het is er blijkbaar allemaal om begonnen maar niet de ontluisterend saaie werkelijkheid van onze reusachtige tredmolens onder ogen te hoeven zien.*

Net als Don Quixhot baande menig popidool zich op eigen houtje een weg met hun vazallen als Sancho Panza's er wild op los levend op de achtergrond. In afwachting van de bonussen die in het verschiep lagen. De idolen werden al gauw vaak het spoor bijster, omdat niemand hen begeleidde, ook de goeroes niet die hen de hemelbestorende idealen en het narcisme bij brachten. Ze vochten tegen de windmolens van de overheersende culturele normen en gedragspatronen binnen de commerciële instellingen en waren gedoemd daaraan ten onder te gaan. Velen hebben erbij het loodje gelegd. Sommigen hebben slechts hun zeggingskracht in hun muziek verspeeld en wentelen zich rond in een beproefde succesformule die eindeloos kan worden herhaald: 'I can get no Satisfaction! De

succesformules hebben weinig uitgehaald omdat ze door de vermaledijde commercie zijn geïncorporeerd. Die gewenste bevrediging moet steeds weer worden uitgesteld om de winstgevende zaak draaiende te houden!

### *door razende roeland overschreeuwd*

In de zeventiger jaren kwam de popcultuur tot wasdom. De popmuziek werd tot kunst verheven. Althans er werd steeds vaker in die termen over gedacht, gepraat en geschreven. In dat stramien paste het popidool niet langer. De popmusicus als scheppend kunstenaar, niet langer door roem maar door zijn artistieke begaafdheid gedreven, distantieerde zich van de populaire aanbidding. Als kunstenaar kan hij natuurlijk nooit een jeugdheld zijn, eerder streeft hij er naar door een elite - meer dan - serieus te worden genomen. De popmuziek als kunstwerk heeft zich afgescheiden van de pulp, de middle-of-the-road en discomuziek, afgestemd op de dansbaarheid en de hitgevoelige smaak van de moderne jeugd. De popcriticus, inmiddels tot kunstcriticus gebombardeerd heeft de taak het edele koren van het smakeloze kaf te scheiden.

Zo ongeveer sinds '77 staan de zaken er ineens totaal anders voor. De maffe, Situationistische kunstenaar Malcolm McLarren introduceert het Johnny Rotten effect. Met diens schrille stem gilt deze alle fijngevoelig geworden gehoororganen aan flarden. Vrij plotseling verliest de gevestigde pop zijn betekenis en slaat om in een ontkenning van de verbeeldingskracht. De pop is op hol geslagen, op drift geraakt in een wilde en wervelende extase waaraan misschien wel nooit een eind komt. Door een constant proces van omkering en pervertering is nu zelfs elke tekst uit de muziek verdwenen en is de muziek nog alleen maar BEAT in allerlei varianten en met een ongelofelijke sensuele geladenheid. Want de Beatles waren op de keper beschouwd toch eigenlijk nog Beat-less. Dat is wat door Michael Jackson werd opgepikt in al zijn stijloefeningen: 'Beat-It', versla het op het ritme van je overspringende hart!

Ook de stijl heeft inmiddels zijn betekenis verloren en de spectaculaire jeugdculturen zijn opgegaan in een veelheid van uitdagende poses die per individu aangenomen kunnen worden. Madonna toont dit heel duidelijk in al haar shows van de laatste vijfentwintig jaar. Haar 'performance' is één en al uitdaging in een aaneenschakeling van stijlcitaten.

Alleen van de lichamelijke kenmerken kan men zich niet ontdoen en dus is het eigen lichaam nog het enige waarmee de jongere zich identificeren en uitdrukken kan. De popcultuur is alleen nog puur berekende aantrekkingskracht. Ze heeft verder niets meer te

bieden dan de directe beleving van de muziek en het ritme en de afwisselingen en verschillen die daarin zijn aangebracht. Zelfs de virtuositeit van de musicus is naar de achtergrond verdrongen. De performer is alleen nog maar in een bepaalde mate aantrekkelijk of aanstekelijk. Dit hele proces is nu al 34 jaar gaande en is verlopen via de punkanarchie, de morbide new wave, de overschreeuwerige rap, de oversexte hip-hop en de totaal exalterende en vervreemdende, in staccato opzweepende house, de acid en de trance. En gedurende al die jaren heeft de pop geen idolen meer voortgebracht, hooguit een paar rasartiesten als Prince en Madonna en groot aantal razende roelands zoals Curt Cobain die zich samen met hun publiek van het podium en in de cultuurverdoemenis stortten. De rest van het popcircus is een anachronisme geworden, maar dan wel uitermate vermakelijk. De jeugdcultuur is opgegaan in de algemene culturele trend tot het scheiden van levensbereiken in drie aparte elkaar afwisselende tijdsindelingen: die van de Vermaakte Mens, ter afwisseling van de Homo-Faber of Producerende Mens en de Consumerende = zich reproducerende Mens. Dit zijn de drie poses die we nu jong-en-oud-samen voortaan allemaal maar dag-in dag-uit, jaar-in jaar-uit, eeuw-uit nieuwe eeuw-in hebben aan te nemen.

De grote vraag blijft dan waarom John Lennon zich na het grote succes van de Beatles ooit serieus is gaan nemen. Mogelijk is dat de val van het populaire succes, waartoe het publiek haar idolen verleidt. Kenmerkend voor de popcultuur is zeker dat het steeds zo'n serieuze aangelegenheid is geweest, alsof het leven ervan af hing. Popmuziek blijkt nu toch niet meer te zijn dan puur aanstekelijk vermaak van alle tijden en alle plaatsen. De popcultuur had misschien nooit zoveel pretenties moeten hebben en meer ruimte moeten geven aan een luchtige kijk op de werkelijkheid. Want aan de ontwikkeling van de pop is nogal wat talent opgeofferd. Maar het mysterie van de popmuziek blijft dat een goede song enorm tot de verbeelding spreekt en het onvoorstelbaar zou zijn als die muziek er niet meer was, terwijl dat verschijnsel al zo'n zestig jaar bestaat! Ergens in die muziek zit een immense levenskracht verborgen, die een enorme opwinding kan veroorzaken. Wat zou dat anders kunnen zijn dan de kracht van de verliefdheid en verleiding. Van het plezier dat men aan anderen beleeft waardoor het leven de moeite waard blijft. Want muziek wordt toch altijd nog gemaakt door mensen waarmee wij een verwantschap voelen. Al zijn de verwantschapsstructuren nu over de hele aardbol uitgespreid. Voor die verspreiding hebben mensen als John Lennon zorg gedragen. Zo zoekt ook de jeugd in Rusland, nadat ze de reactionaire coup had neergeslagen, al sinds de perestrojka het heil in de uit het westen overgewaaide popmuziek. Popidolen hebben daar nu een grotere betekenis dan alle politici bij elkaar. Die kunnen 'lullen wat ze willen', alleen popmuziek

zet de wereld in beweging. Het laatste Eurosongfestival, vanuit Moskou breed op de buis uitgemeten, heeft dat weer eens laten zien. Er werd enorm in geïnvesteerd, het was een spektakel als nooit tevoren. En dat ondanks de crisis die in Rusland diep heeft toegeslagen. En de unanieme winnaar: een aanstekelijke Noor, van Russische komaf, met een viool, die nog in sprookjes geloofd, alsof de begintijd van Beatles even herleeft. 'Fairy-Tale'.

De vraag rijst nu, hoe lang dat nog kan duren eer de verveling toeslaat.

### *aan het grote publiek ontsnapt*

De Beatles gaven ooit hun laatste concert in San Francisco. Later zouden de Sex Pistols dat herhalen. Tussen die twee concerten in verscheen er daar in 1973 plotseling een groep op het podium die zich niet aan het publiek wenste prijs te geven: The Residents die uit Frisco afkomstig zouden zijn. Hun eerste elpee heeft een hoes met een oude foto van de Beatles waarop de ogen zijn uitgeprikt. Hun tweede elpee 'Not Available' was een puur muzikaal project en experiment met popmuziek. De Duitse avant-gardistische kunstenaar N. Senada had hen een idee aangereikt om obscuur te blijven door alleen gemaskerd op te treden. De theorie daarachter was, dat de band in haar muzikale ontwikkeling niet zou worden gehinderd door de verlangens van het publiek als zij er zich gewoon voor verborgen zouden houden. Of omgekeerd: door zich niet te laten kennen zou hun muziek zich in verrassende richtingen kunnen begeven. De muziek die de groep opnam mocht op geen enkele manier rekenschap houden met de waardering van een publiek. Zij gingen zover dat ze de opnames alleen voor zichzelf bestemden en in het uitbrengen van hun platen geen interesse toonden. Op deze manier moest een volledig onafhankelijk soort popmuziek ontstaan. Toen die muziek door de platenmaatschappij werd uitgebracht leidde dit tot een ontelbaar aantal speculaties over wie de Residents nu eigenlijk wel niet waren. Het bekendst is de veronderstelling dat het vier ontspoorde groten uit de popmuziek zouden zijn, waaronder mogelijk George Harrison, Bob Dylan en Eric Clapton. Maar allengs bleek dat de Residents alleen zichzelf waren en in staat bleken tot het maken van een heel apart soort eigenzinnige muziek. De groep produceerde een zeer doordringende, nasale drein die vooral in de periode van de New Wave, na 1976, veel weerklank vond.

Ook nu, zesendertig jaar na 'Not Available', produceert de groep nog steeds haar intrigerende klanken, zonder fysieke uitstraling. Inmiddels maakt geen enkele poprecensent zich nog druk om de ware identiteit van de groepsleden. Het blijkt eigenlijk op de keper beschouwd helemaal niet zo doorslaggevend.

De Residents hebben als Residents naamgemaakt. Ze hebben een vast publiek verworven en de vraag is misschien of ze dat ooit hadden gekregen zonder de mythe van de 'theorie van de onbekendheid' op hun werk te plakken. Die onbekendheid is voor het publiek een aardige gimmick. Zouden ze zich nu bekend maken dan zou er niemand ineens aan hun voeten liggen. Maar toch is de opzet van het project onmiskenbaar geslaagd. Immers, in de ontwikkeling van de muziek is de groep zeker niet door de referentie aan een publiek gehinderd, dat in hen pophelden zou kunnen herkennen. De waardering voor hun muziek is dus een oprechte waardering. Zoals de waardering voor een boek dat onder pseudoniem is geschreven, niets te maken heeft met een bewondering voor de schrijver. Dat de bekendheid van de schrijver de waardering van zijn schrijfsels, maar ook de intentie van het schrijven, beïnvloed is niet nieuw. Naast de stijl en de perfectie van het werk is er de orde waarin en waarvoor het werk geproduceerd en geconsumeerd wordt. De orde van de voorstelling en de orde van het vertoog, om met de filosofische popheld Foucault te spreken. Maar de vraag voor de Residents blijft of de groep zonder enige waardering zou zijn doorgedaan. Nu kan het zijn dat het om wisselende muzikanten gaat. Maar ook dan blijft deze vraag voor de individuele muzikale prestatie gelden. Een lid van de Residents zal zich toch zeker gevleid voelen als een elpee waaraan hij of zij heeft meegewerkt lovend wordt besproken. Het punt is echter dat dit voor de muziek niet ter zake doet. En dat is waar het om begonnen was!

Het Residents-project bewijst meer. Bij de Residents gaat het dus uitsluitend om de groep en niet om de individuele bandleden en hun uitstraling! In de popmuziek doet de popmusicus zelf er toe op en heel merkwaardige manier. De muziek van een band wekt in het enthousiasme ervoor een bepaald soort publiek op. De verschijning van de zogenaamde frontman van de band zorgt echter voor de identificatie met de band, afgezien van diens muzikale bijdrage aan het succes. Zijn status draait niet zozeer om de artistieke prestatie die hij levert, maar om de manier waarop hij of zij dat met een imago weet te verbinden. Het gaat om zijn verschijning als performer, om de aanstekelijkheid van de persoonlijke 'looks'. Zo is het omgekeerd mogelijk dat men de muziek van een band waardeert, maar walgt van de 'looks' van de bandleden. Een band als 'Kiss' demonstreert dat en speelt daar een spelletje mee. De verschillende bandleden verschuilen zich ieder op zich bijna net zo als de Residents achter een spectaculair samengesteld geheel van uitzinnige kleding, maniertjes en gezichtsmaskers. Daarom ook kan men spreken van een popcultuur. In die cultuur is er een wisselwerking tussen een publiek en de artiesten op het podium. Dit wordt bepaald niet alleen door de muziek bemiddelt. Maar vooral ook door de fysieke verschijning van de bands. De Residents hebben de muziek pas

echt van die verschijning losgekoppeld, waardoor alleen die muziek overbleef. Maar met alleen maar Residents zou de popcultuur niet kunnen leven. Omgekeerd zou de musicus misschien wel zonder een publiek kunnen bestaan. De reden daarvan is natuurlijk dat hij of zij nu eenmaal de uitvoerende en artistiek begaafde artiest blijft, die ook een waardering in zijn eigen voorstelling kan creëren. Maar het poppubliek kan nooit een artiest in haar verbeelding vormen. In de popmuziek gaat het niet om de muziek op zich, maar om een levensstijl, om uitingsvormen en stilistische identificaties. Het publiek verlangt een voorbeeld in voorkomen, maar ook in gedragingen en om bij een Lennon te beginnen, ook om publieke uitspraken. De adoratie van die verschijning kan men weer willekeurig inwisselen voor een andere verschijning, als die aantrekkelijker lijkt. Het gaat dan niet om een identificatie, niet om een samenvallen en ontlenen van een identiteit. Het gaat om de voorbeeldstelling voor de stijl die men waardeert. Men hoeft zelf nog helemaal niet in die stijl mee te gaan. De bewonderaars van Bowie trokken niet allemaal diens extravagante kleren aan, maar bleven juist vaak gewoon in het maatkostuum van de pop, het spijkerpak, uitgelaten doordarren. Het was voldoende om in het spijkerpak de eigen wildheid en onaangepastheid uit te drukken. Dat zegt iets over de status van het spijkerpak als anti-maatkostuum, wat wereldwijd heel goed begrepen werd. Het publiek verlangt van de artiest geen moraal, maar sensaties. Sensaties van de zinnen, van de mime, van het zich voelen en voordoen als... en van het zichzelf goed voelen samen met en in oppositie tot de rest... het andere publiek. Het poppubliek eist verschijningen die aanspreken op alle vlakken die buiten de publieke moraal liggen. Het wil daardoor juist aan de dwang van maatschappelijke verplichtingen ontsnappen. Zo spiegelt het publiek het streven van de popidolen. Bij de Residents zijn de artiesten inderdaad verdwenen. Er bestaat geen beeld meer van hun verschijningsvorm. Ze zijn daarmee als band niet aan de popmuziek, maar als personen wel aan de popcultuur ontsnapt. Het aardige is dat ze daarmee hun publiek emanciperen. Ze geven het de mogelijkheid zelf een eigen vorm te creëren, die bij de performance past. Het publiek wordt zo zelf artistieker.

Dit verschijnsel is niet zo onopgemerkt voorbijgegaan. In de House-cultus is dat nu al aan de orde van de **Nacht!** Bij de House-optredens horen de beelden en verschijningen van dansende personen in het publiek. Van praktisch naamloze artiesten die zich uitleven.

Anonieme publieksleden zijn nu de ware Residents. Het is nog alleen de muziek waarin het publiek huist.

### *opgelost in een levensstijl*

Het begon allemaal midden jaren zestig nabij het kruispunt

Haight-Ashbury in San Francisco. En ter voorbereiding van de 'Zomer-van-de-liefde' in 1967. Sindsdien zijn er eigenlijk alleen nog maar variaties op een thema en daarmee is eigenlijk alleen de euforie vervlogen.

De Jefferson Airplane steeg er op vanaf het gazon van hun classicistische victoriaanse 'mansion', Fulton-street nummer 2400. De Airplane zocht het in een samenzang met haar publiek en wilde het in zijn vlucht meenemen op een 'Embryonic Journey'. Een vlucht vanuit de baarmoeder. Daarin lag voor deze band de 'Crown of Creation'. De Airplane vloog rond van '65 tot '71 in een tijd die niet meer te herinneren is omdat ze niet meer is op te roepen. Vervlogen op de vleugels en in het geluid van een jet die de geluidsbarrière doorbrak. Samen met de Doors en de Grateful Dead braken ze de barrière tussen zichzelf en het publiek. Met de Stones speelden Ze samen op Altamont om getuige te zijn van de eerste grote afgang. Ze stelden eisen aan de platenmaatschappijen die ongehoord waren. Ze bedongen volledige artistieke vrijheid in de opnamestudio. Onderwijl scoorden ze een contract met een vooruitbetaling van \$25.000. Dat toen ongehoord hoge bedrag alleen al vergrote hun artistieke aspiraties en mogelijkheden. Ze nodigden andere artiesten uit, zoals Jerry Garcia van de Dead en David Crosby van de Byrds, om hen in opnames en jamsessies te begeleiden. Ze begonnen een reis door de hele muziekwereld die rondom het terrein van de pop lag uitgestrekt. Van rock, naar folk, naar blues, naar jazz, naar country. Hun songteksten werden tot dichtkunst en hun gedrag tot een aanstoot voor de autoriteiten. En natuurlijk waren ze present toen de Woodstock-nation werd uitgeroepen. Ze presenteerden zich als de 'Volunteers of America'. De Airplane mengde zich op de vrije concerten onder het publiek en werden voor dat publiek het symbool van een nieuwe gemeenschap. Ze balanceerden op het koord dat tussen de popart en de muziekindustrie is gespannen. Ze stegen op, high-on-dope. Maar ze scoorden hits op meer dan 45 toeren, naast hun toen weergaloze LP-successen!

Ik weet niet waar ze - omgedoopt tot Starship, 'ruimteschip' - ooit zijn geland. Ze wisten nog in hun laatste gescoorde hitje te melden dat ze deze stad, naar ik veronderstel San Francisco, op Rock-'n-Roll hadden gegrondvest. Leven ze nu in een land van mooie dromen, mythes en illusies of in een gedesillusionneerd en onttoverd oerwoud van culturele en politieke tegenstellingen, waarin geweld de hardste weerklank vindt? Ze verdwenen rond de anarchistische punkgolf rond '76 als band van het toneel. Misschien verschuilen zij zich wel achter de Residents. (Ik weet dat in letterlijke zin, niets minder waar is.) Wellicht doken ze als muzikanten achter de geblindeerde façade van hun opnamestudio om weer de rust te vinden om de pure stijl van de muziek te perfectioneren. (Zeker geldt dat voor leadgitarist Jorma



Kaukonen, de naam van leadsinger Grace Slick dook nog wel eens op in het singer-songwriter circuit.)

Weloverwogen zwerftochten door een land van stijlexperimenten en -omwentelingen zijn de enige manier om zich niet door het publiek of de muziekindustrie te laten inpakken. David Bowie, David Byrne, Madonna en Prince en Madonna verstonden die kunst en stonden daarin zo sterk dat ze ook het uitdagende spel met het publiek blijvend aandurfd. Brian Eno van de legendarische band van sexy imagebuilders, Roxy Music, waagde en geslaagde overstap naar de kunst met een grote K. Onderwijl bleef hij een gevierd producer voor talloze grote popbands, waaronder U2. U2 is dan weer de enige die steady in zijn schoenen is blijven staan en niet als de Stones een anachronisme is geworden. Na zoveel jaren treden ze nog steeds succesvol op voor een wisselend publiek, zonder hun artistieke integriteit te hebben verloren. Maar het publiek kan uitgroeien tot een verscheurend monster, nadat het de artiest ertoe verleidt heeft zich aan dat publiek te wijden.

In de pop probeert de artiest door de profilering van een fantasmatische persoonlijkheid aan de blinde hartstocht van het publiek te ontkomen. Achter een sterke façade verbergt de artiest zijn zwakte: zijn afhankelijkheid van de liefde van het publiek. De blinde hartstocht is sterker dan de smeektocht om erkenning. En in beide passies is er van liefde geen sprake, het is een wederkerig kat en muisspel. Het is voor de artiest een enorme toer om zich van de aanhankelijkheid los te maken. Het publiek kan echter met het grootste gemak het idool laten vallen en door een volgende vervangen. Het is het idool dat zich steeds weer bewijzen moet, niet het publiek. Het publiek heeft dus altijd het laatste woord. Het kan zomaar het woord breken al heeft het eerder eeuwige trouw beloofd. De pop draait om het publiek waaraan het idool toegewijd is.

Onderwijl zijn John Lennon, Jim Morrison, Jimmy Hendrix en Brian Jones bijgezet in het graf dat aan de bakermat van de popcultuur herinnerd. Die ligt ergens tussen Parijs en Seattle. Want net als de NAVO was de popcultuur een transatlantisch fenomeen dat ons via een terugtocht langs begraafplaatsen aan oorlogen en slachtoffers herinnert.

De dood van een popidool blijkt een hoger doel te dienen. Door aan het idool en zijn dood een mythische betekenis toe te kennen, kan het publiek zich een ongedwongen levensstijl verwerven. Het kan zich zo thuis voelen op het podium van een overweldigende wereld en zich daarop uitvoerende artiesten wanen. Maar zonder idolen is het publiek er wel toe veroordeeld alleen de wereld te verkennen waarin het zich staande moet houden. Uit

de angst voor die eenzame maar onafhankelijke existentie zijn de idolen voortgekomen. Aan dat eenzame bestaan gaan deze op hun beurt ten gronde. Daaraan te ontsnappen lijkt bijna niet mogelijk.

### *jaren later, op de plek des onheils*

10 April 2009, Manhattan, New York.

Het is Goede Vrijdag in het negenentwintigste jaar na Lennon's executie. Ik loop door Central Park naar de plek waar het allemaal is gebeurd. Aangekomen bij een luchtige eetgelegenheid in het park - niet The Cavern, maar The Tavern -, in de buurt van het naast het park gelegen Dakotagebouw waar Lennon ooit met Ono huisde, hoor ik 'Imagine' uit de luidsprekers galmen. Het is zeker geen toeval. Vlakbij is op ingeven van Yoko Ono in het park een plantsoentje aangelegd dat Strawberry Fields is gedoopt. In '85 is het ingewijd en geopend door toenmalig burgervader Koch. Ono woont nog steeds in de Dakota en doneerde een miljoen voor de aanleg van dat druppelvormige stukje park met een magische klank. De plek was uitverkoren, omdat het altijd John en Yoko's droomtuin vormde, als een soort extensie van het appartement in de Dakota. Afgeronde rotspartijen, door de laatste ijstijd uitgesleten, wisselen er sfeervol de perken en bosschages af, die volgens de Engelse landschapstijl zijn gegroepeerd rond een pleintje met rondom houten bankjes. In het midden ligt een rond, opbollend plateau van Romeins mozaïek dat is ontleend aan een evenbeeld in Pompeii. Daar werd dat aangelegd als een schenking van de stad Napels na Pompeii's blootlegging. Hier ligt weer in het midden daarvan een ronde plaquette met daarin het woord 'imagine'. Zo wilde Yoko het. Zo werd in haar ogen het meest plastisch en conceptueel de betekenis van haar vermoorde partner John Lennon in ere gehouden.

Misschien is de naam van het parkdeeltje wel veel illustratiever. 'Strawberry Fields Forever', een aanhaling van een sleutellied in Lennon's muzikale werk. Dat lied was een moment van voortdurend kinderlijk terugverlangen in tekst en tonen, na een hectische tijd waarin de band door de fans werden besprongen. Ze hadden er net met een laatste concert in Frisco's Candlestick Park publiekelijk de brui aan gegeven en waren bezig met de opnames voor Sgt. Pepper. John had net die hoofdrol aangenomen voor de film 'How I won the War'. Hij moest ervoor naar Almeria in Spanje, ver van de enerverende poppodia. Daar stegen de eerste regels op een dag in hem op en werd hij dichterlijk nostalgisch. Misschien onder invloed van wat LSD? Het lied 'Lucy in the Sky with Diamonds' onthult later zijn wonderlijke dichterlijke capaciteiten en hang naar imaginaire vervreemding. 'Het Engelse leger had net de oorlog gewonnen', zong hij later in 'Day in a Life'. Jawel, het Engelse leger van uitgelaten tieners en twens!

Met hem als boegbeeld. De ouderen waren er in blijven steken, hoe onderhoudend ook, zoals te zien in 'Dad's Army' en 'Allo, Allo'.

'Het leven is gemakkelijk met gesloten ogen, door alles wat je ziet mis te verstaan'. 'niemand zit er in mijn boom .. en je kunt niet meedoen, maar zo erg is dat niet .. want ik ga naar de eeuwige arbeivelden waar er niets is om je druk over te maken'. Daar mijmert hij over door en Chapman stuurt hem er uiteindelijk pardoes naartoe, alsof hij vond dat John nog te lang comfortabel aan het aardse vasthield. Die boom was John's symbool voor zijn bizarre, welhaast uitverkoren, uitzonderlijkheid, die naar eigen zeggen van hem een gek en een genie maakte. Ook al voelde hij zich zo gewoontjes en zeker geen invloedrijke wereldheilverkondiger, al zette Ono later hem er toe aan dat wel conceptueel te verbeelden. Het lied dat hij baart in afzondering is een existentieel statement en tegelijk een infantiele wensdroom.

'Strawberry Field', zo heette het gebouw van het kindertehuis van het Leger-des-Heils, in zijn kindertijd bij hem in zijn Liverpoolse buurt. Met tante Mimy ging hij als kleuter er uitgelaten naartoe als er een kinderpicnic was. Het had een oprit met een tuin van voren en bosjes erachter. Daarin speelden hij dan uitgelaten met andere kinderen, terwijl tante toekeek. Dat vermenigvuldigt hij en dicht het een eeuwige status toe: met het heilsleger van jongeren op naar de zorgeloze, eeuwige arbeivelden. En ondertussen levend als God in Frankrijk.

Vindt hij er in de Dakota samen met Yoko, zijn artistieke tante Mimy, iets van terug? Openbaren zich daar aan hem de eeuwige jachtvelden en ontstijgt de uitzonderlijke popartiest er zo aan het harde leven? Had de Dakota iets van het Leger-des-Heils gebouw in Liverpool. Ik loop er via de Strawberry Fields naar toe en omcirkel het. Het is een bastion met bij de ingangspoort - de plek des onheils - een zwarte conciërge in livrei. Van de roemruchte gestileerde Indianenkop boven de ingang deur valt niets te bespeuren. Misschien pas op de binnenhof die ik niet betreden mag? Ongetwijfeld. Ik voel me als Robin Williams in 'The Fisherking'. Robin staat in die film ook in Manhattan voor zo'n vooroorlogse neo-barokke wereldstadsvesting waarin zich een schat moet bevinden. De schat van de verlossing van het naakte bestaan.

Ik was hier ooit eerder in 1990 toen de sfeer die door die film werd opgeroepen nog ruimschoots aanwezig was. Er huisden toen nog duizenden zwervers her en der onder bruggen en langs kaden. Nu is Manhattan daarvan schoongeveegd en daarna heel intensief verzakelijkt. Maar het aanschouwen van veelzijdig Manhattan zet je geest nog altijd in beroering. Die warrige kakofonie van schaalverschillen en aandachttrekkers binnen een strak regiem van een stratenraster dat nergens echt breed is en

in de oost-west richting van een dorpsse benauwdheid waarin ook de kleine winkelnering welig tieren kan. Zo veel te doen en zoveel te aanschouwen op de vierkante meter en in de mateloze hoogte. Alleen die twee nog een stuk hogere, vierkante pilaren zijn er niet meer. De overtreffende trap ontbreekt, maar zal weer terugkeren. Dwars daar doorheen voert Sinatra's Broadway langs de uitheems opgepepte binnenstadsdorpen - Chelsea, de Village, Soho, Little Italy en Chinatown - die toch nog niet zo erg commercieel zijn geplastificeerd. Op naar de Brooklyn-Bridge waar je vanaf het wandeldeck-annex-fietspad het vooral bij zonsondergang dan twinkelende grote-stadslichaam - een megagigantisch uitgestrekt zeeserpent met piekerige schubben - kunt overzien.

Natuurlijk was Lennon hier thuis als een hogepriester in geweldige tempel gewijd aan zijn religie van vrede en vrijheid. In alle afzondering was hij hier aanwezig bij een spektakel van een moderne hemel op aarde zoals de jongeren zich dat in de zestiger jaren voorstelden als het leven in uitbundigheid. Alles zo bij de hand! Na de kantoortijd geen slaapstad, maar meteen 'La dolce Vita', jaar-in, jaar-uit.

Manhattan is als een geheel Strawberry Fields Forever, in steeds verder uitvergroten trappen, in steen uitgehouwen tot aan het firmament. Daar komen het wispelturige en veelvormige publiek en alle toonaangevende artiesten in een constante parade samen om te spelen en te paraderen. Zoals ooit in '65 The Beatles met hun Amerikaanse publiek in Shea-Stadium om de saaie Amerikaanse macho spelletjes te vergeten.

Yoko Ono is er het Olympische Orakel die de eeuwige wereldvrede voorspelt en nog wacht of zo ooit gelijk krijgt.

Helaas, John is niet meer. Geen boegbeeld meer of lichtend voorbeeld. Hij is alleen maar bijgezet als martelaar, want hoe heeft hij geleden voor zijn artiestenstatus. Als een geteisterde sjamaan die de grootste begeestering, ontleend aan een ander realiteitsgevoel, uit de fles toverde. Als een Jesusfiguur - of misschien beter nog Franciscus van NY - van een nog in een laatste trance verkerend postwar-modernisme, alvorens het verstarde in materialisme en overconsumptie. Maar toch: alleen maar Goede Vrijdag en geen Wederopstanding op Eerste Paasdag. En ook geen stiekum gewoon opgaan in het Grote Publiek dat hier op Manhattan vooral de dienst uitmaakt op de liturgieën van de Pop.

Precies dat heeft Chapman in vol begrip voorkomen. (Zijn gekverklaring slaat dus eigenlijk nergens op, hij was wel degelijk bij zinnen.)

Het Grote Publiek spiegelt zich sinds 8 december 1980 in het verleden dat enerverend was, in de jeugd die alles tot te genieten maakte. Een levende John Lennon was daarvoor net als een levende Elvis alleen maar een afgang geworden. Hoogstens een ouwe lul als

bewijs dat het er allemaal toch maar niets toe doet, zoals in Strawberry Fields Forever verwoord: 'And nothing to get hung about'.

Dat toch liever nog maar niet!

In het adembenemende Guggenheim museum - postmodern avant-la-lettre van het meest opmerkelijke soort - is er nu net een fantastische expositie. De invloed van het oosters mysticisme op de Amerikaanse Kunst tot aan de Pop aan toe, wordt er in een omhoogvoerende spiraal uitgestald naar de lichtkoepel toe. Het begon met Thoreau en Emerson en eindigt met minimal-music ikoon Laurie Anderson. Vooral het Zen-Boedhisme heeft na zijn ontdekking door Beatniks als Jack Kerouac en William Burroughs zijn onthullende sporen nagelaten. Natuurlijk vormden de Beatles met Lennon en Ono voorop in deze beweging zelfs een episch centrum. Maar ze belichaamden al te veel Pop, speelden al te zeer in op de 'banale' publieke aandacht. Deze keer staat de Kunst met een grote K voorop en staat de intellectueel-artistieke perceptie centraal. Dus zijn onze beide helden hier vergeten. Kreten als: 'on our journey from part consciousness to complete consciousness', aan de wand geprikt ter verduidelijking van de kunstwerken, lossen natuurlijk ook alles op in nietszeggenheid. Er is eigenlijk weinig verschil. Er zijn misschien alleen maar verschillende publieksoorten naar gelang hun intellectuele interesses of existentiële passies. Misschien willen ze wel niets meer dan zich uitdrukkelijk van elkaar onderscheiden en ook weer op elkaar reageren om daar weer plezier en opwindning en zelfbevrediging aan te beleven. Zo wordt in het Guggenheim bijvoorbeeld Fluxus aangehaald als een belangrijke stroming die bij ons in Holland via de beeldbuisorgien van Wim T. Schippers, van Hoepia, en van Barend Servet naar Van Oekel op de smaak van het Grote Publiek inspeelde. Die smaak werd gevangen in een hilarische, taboedoorbrekende persiflage. Dat stemde ons VPRO-ers tot uitzinnige vreugde. Maar lang heeft dat niet geduurd en nu is ook dat bij terugzien slechts nostalgie en is onze alternatieve smaakbeleving in die van het grote publiek opgelost.

Dan heeft het terugzien van de Beatles-clip van een van de eerste nr. 1 hits 'Rain', waarin Lennon zingt over het aardige van de regen en zonneshijn, veel meer effect en eeuwigheidswaarde. Vooral omdat de diepgang je nu pas opvalt terwijl het lied vroeger zo banaal leek. Hij beëindigt de clip vol in beeld, met de melodieuze opmerking: 'Rain or Shine, just a state of mind, can you hear me'. Een paar jaar later presenteerde John zich met zijn Beatles via de beeldbuis voor het eerst in een klap wereldwijd, toen een fantastische nieuwigheid. Ook toen hadden ze een simpele boodschap en we keken allemaal mee, terwijl

onze adem in de keel stokte. Het was in zwart wit. Maar nog altijd zie ik het zo vanuit mijn geheugen weer in kleur voor me. Daar zaten ze dan, gehurkt in hun militair ogende vaudeville-theaterpakken waarvan we de bonte kleuren kenden van de hoes van Sgt. Pepper. Eigenlijk was dat niet zo'n goeie plaat maar wel met een ijzersterk imago! Het beste moest nog komen, maar eerst werd de buis veroverd. 'All you need is love' zongen ze en sindsdien is dat thema in al zijn mediamiek beleden hoedanigheden niet van de buis te branden. In het lied loopt die titel lekker mee met de hoempa-pa van de fanfare die het op gang brengt. Maar toch zit er een vergissing in die titel. Want ze bedoelden duidelijk wat anders te zeggen en het was Lennon die niet naliet dat nog jarenlang duidelijk te maken: 'All you DESERVE is Love!' Als ik daar weer naar kijk, nu echt in kleur, krijg ik nog altijd kippenvel. Zelfs een beetje beschaamd, bewust van de puberale bevlogenheid die allang is achterhaald. Maar toch: wat een krachtig statement werd er de wereld ingeslingerd!

Hem horen zingen, helaas het kan alleen in retrospectief. Ik blijf me afvragen wat hij nu zou hebben te melden. Dat doe ik niet bij Wim T. Schippers. Daar naar te gissen brengt hem al weer tot leven met een nieuwe betekenis; zo zoek je weer je virtuele goeroe en diep je die op uit het verleden. Moest hij alleen al daarom dood;

opdat je zelf nou maar eens je eigen levensinzichten zou moeten gaan verschaffen? Die vraag is nog altijd aan Marc Chapman voor te leggen. Want ik weet zeker dat hij wel bij zinnen is gekomen en niet zoals Charles Manson een dolle psychopaat bleef. Manson zag zich ook waanzinnig door de Beatles geïnspireerd. Hij ontwaarde in het nummer 'Helter Skelter' waarin de holderdebolder van de achtbaan wordt bezongen - een jaartje na 'All you need is Love' opgenomen - een metaforische verbeelding voor de komende ondergang van de wereld door de tomeloze draaikolk van de amusementsindustrie. Op zich nog niet zo'n gekke gedachte, maar om dan maar meteen te beginnen met die amusementswereld op voorhand vanuit Hollywood te gaan uitroeien? Er is een groot verschil tussen de werkelijkheid en de verbeelding ervan!

John was goed in zogenaamde 'sweeping statements' die nogal beroering wekten. Zo stelde hij op het hoogtepunt van hun populariteit dat ze - The Beatles - nu populairder waren dan Jezus Christus. Waarop alle beatleplaten in de Bible-belt in de ban werden gedaan, maar ach wat haalde dat uit. In het nummer 'God' dicht hij: ''God' is a concept by which we measure our pain'. Ach, het zou zomaar kunnen; hebben de moslims dan zoveel pijn zo te verwerken, of is het eerder zo dat ze zich elkaar en ons zoveel pijn aandoen om 'Allah', 'Jahweh' en 'God' zo tot een absolute noodzaak te bombarderen?

Die groteske uitpraken deden er niet zo toe en het aardige is dat John er geen narcistische persoonlijkheidstoornis aan overhield, zoals wel elke heersuchtige farao uit het verleden.

John was een profeet en wereldleider van een nieuwe orde. Hij was de eerste populair verkozen algemeen secretaris van de verenigde popnaties van de verbeelding - Imagine..... 'there's no Heaven, only Stars above'. En zo een wereldleider zonder enige macht maar met een overweldigende invloed. Wie weet doolt hij, net als Christus of Boedha na hun dood, nog tot in alle eeuwigheid door in die verbeeldingswereld. Het is maar te hopen.

Alleen die populaire verbeeldingswereld maakt ons aardse leven toch de moeite waard en doorbreekt de zakelijke saaiheid, maar ook de noodzaak van de religieuze vlucht uit de dodelijk vervelende werkelijkheid.

### *bohemian rhapsodies*

Alleen lukte het John dus niet als popartiest aan het publiek te ontsnappen, ook niet door onder te gaan in de gigantische mallemol van een wereldmetropool als New York. New York is de bakermat van de popart, met als het voornaamste popikoon Andy Warhol, die bezig was met een zelfde worsteling. Ook Warhol was er bijna aan opgeofferd, want evenzo door een fanatieke bewonderaarster overhoop geschoten. Hij overleefde de aanslag, maar werd nooit meer de oude. Maar dat deed aan zijn nog steeds voortwoekerende status niets af. Warhol had de Kunst met de smaak van het Grote Publiek bekend gemaakt en er de Kunst gekunsteld op afgestemd, vereeuwigd in makkelijk te fabriceren en te vermenigvuldigen en flink te verzilveren zeefdrukken. Hij had de Moderne Kunst van de onderdompeling in de totale abstractie van vage Vorm en vale Kleur en ruwe Verftextuur gered en weer tot uitbundig fleurig leven gewekt, een leven dat door de laatste serieuze beoefenaar van die Moderne Kunst als vervolmaakt beeindigd was verklaard waarna de hand aan zichzelf werd geslagen: Mark Rotho, die dacht dat hijzelf aan het einde ervan was gekomen waarna er niets meer restte en komen kon. Maar ineens draaide het niet meer om de Kunstenaar en zijn Verheven Kunst, maar stond de banale appetijtelijke smakeloosheid van de commerciële productie in het centrum van de aandacht. Rotho schrok zich wild en ergerde zich en schaamde zich dood. En het Publiek werd uit de kluisters bevrijd van het burgerlijk gedresseerde fatsoen. Ook het banale was goed genoeg om in op te gaan om zo aan de afgeleefde alledaagsheid te ontsnappen in een wilde extase van het alles maar doen en laten maar mooi vinden. Hoe groter en hoe kleuriger hoe mooier en aanleiding voor de uitzinnigheid van het als een verdwaalde stadsnomade,

een ontheemde manhattenaar, die tegelijk overal weer thuis is in alle vuiligheid en paraferalia die hij of zij om zich heen heeft vergaard. De uitweg van de banale smaak, de uittocht uit de alledaagsheid van de losgeslagen consument. De Britse popgroep Queen verwoordde dat het meest doeltreffend: wild samengevoegd leveren alle briljant op elkaar afgestemde muziekstijlen van de moderne vrije tijd een marsorder, een rapsodie, van de eeuwige ontsnapping aan alle overdonderende verplichtingen: 'I want to break free...'. Manhattan werd door de kliek van Warhol omgevormd tot het postmoderne Bohemen: Bohemian Rhapsodies! Sindsdien voelt het Grote Publiek zich in de wijdse wereld van de massaconsumptie thuis als een zwervende werkbij. Op de tonen van een populaire radio-Fanfare wordt het voortdurend in grote getale tot in het wilde weg op zichzelf rondarren aanzet.

Radio City Music Hall op Broadway Manhattan werd het kloppend hart van de wijdse wereldmetropool die tot overconsumptie en culturele escapade aanzet.

Daaraan is de popartiest dienstbaar. Als een opgefokte bijenkoningen waar alle werkbijen achteraanvliegen om steeds maar weer ergens anders lucratieve cultuurkolonies te stichten. Waaraan nu eenmaal het overvoerde lichaam van de bijenkoninin moet worden opgeofferd. Dat zijn de cycli van leven en dood uit de boheemse rapsodie van Queen

*Als ik dit schrijf komt plotseling het bericht dat David Bowie is overleden. David is natuurlijk bij uitstek het prototype van het dolende popidool. Zijn vermenging van zichzelf zijn en het spel met de rol van de popheld heeft hij tot het uiterste opgevoerd en in het drama rond zijn volkomen in scene gezette dood tot het sublieme uiterste opgevoerd. Hij heeft ons als publiek in een ijzeren greep van de fascinatie gewrongen en met dat beeld uit zijn laatste video - het medium dat hij aan het arsenaal van de performance toevoegde - heeft hij ons zijn dood laten overleven in een lugubere herinnering die ons de stuipen op het lijf moet jagen om ons met onze eigen stervelijkheid te doen confronteren door een publieke identificatie met het uiteindelijke zelfbeeld van zijn laatste rol Lazarus die in het Bijbelverhaal door Christus uit de dood wordt opgewekt zoals Christus zelve. Bowie is de Christusfiguur van de popcultuur!*

## **DOODSVER (W) 8 ING**

Commedia Apocalyptica: Idolate omgang met de sterfelijkheid

Last thing I remember, I was  
Running for the door  
I had to find the passage back to the place I was before



'Relax' said the night man  
'We are programmed to receive  
You can check out any time you like  
But you can never leave!

(Welcome to the) Hotel California – Eagles 1977)

## van 'Let it be' naar 'Let it bleed'

Tell you what I'll do (what will you do?)  
I'd like to go there now with you  
You can miss out school (won't that be cool)  
Why go to learn the words of fools?  
What will we do there?  
We'll get high  
What will we touch there?  
We'll touch the sky  
But why the tears then?  
I'll tell you why

*It's all too beautiful. . . .*

(Itchycoo Park; The Small Faces, 1967)

Popcultuur lijkt vooral een geweldig opwekkend wereldwijd fenomeen dat jong en nu ook steeds meer ook oud motiveert. Een panacee voor alle deprimerende alledaagse beslommeringen van school en werk en andere noodzakelijke doodsaai bezigheden. In die cultuur laten we voorlopig massaal de boel de boel en laten collectief de zinnen op hol slaan door enthousiast samen naar muziek te luisteren of dat te maken, er wild op te gaan dansen en ondertussen te gaan sjansen en zo alle remmen los te weken! Gedeelde dolle of genoeglijke pret op in de nacht wegstervende klanken! Om in de ochtend weer verkwikt of met een flinke kater wakker te worden en weer aan de slag te gaan?

Het lijkt allemaal vluchtgedrag uitmondend in ware doodsverachting. Maar eerder nog is het teken van een zich postmodern opdringende besef van de eindigheid die zich lijkt op te dringen en tot een fatalistische instelling leidt die wordt gecompenseerd door er dan maar voor zolang het kan wild op los te leven. "I'm inclined to blow my mind.....because it's all too beautiful" zong Steve Marriott in het iconische psychedelische volkslied 'Itchycoo Park' dat ook de teenyboppers wist te overtuigen van een andere werkelijkheid. Steve was de fenomenale leadzanger en hyperenergieke leadgitarist van de Small Faces en de Cockney-rebel of de Artful-Dodger uit Oliver Twist, een rol die hij al op 14 jarige leeftijd in het theater speelde. Marriott was de Engelse

Wild-One bij uitstek als voorloper van Seks-Pistol en pop-enfant-terrible Johnny Rotten.<sup>2</sup>

Maar is dat allemaal wel zo? Die naoorlogse popcultuur was gegrondvest op de Rithm&Blues-cultuur die er aan vooraf ging en er de inspiratiebron van vormde. De nog eerdere zwarte workingmansblues werd van opzweepende ritmes voorzien en omgedoopt tot Rithm&Blues, maar de ritmische opwinding kon de depressieve houding niet verdringen, alleen maar verzachten. Blues is vanaf het begin een en al treurnis en een celebratie van de eenzaamheid of de machteloosheid. Blues is eigenlijk de muzikale uitdrukking van het ware leven van de slavenarbeider en de Pop is daarvan de uiteindelijke omkering en ontkenning. Ontkenning en voor zich uit schuiven van de voor eenieder - voor zowel de artiest als zijn bewonderaar - onvermijdelijke catastrofale onderdompeling in de vergetelheid. Zo lijkt het. Toch?!

Midden jaren vijftig raakte de Westerse intellectuele en artistieke scene in de ban van het Francofoon georiënteerde existentialisme. Voor de oorlog was daar al in met name Duitsland

---

<sup>2</sup> Marriot was een Mod puur sang die heel Carnabystreet tot bloei bracht met zijn zelfontworpen stijlinnovaties, zoals later de Sex Pistols van manager en kunstactivist Malcolm McLaren. . . In contrast met de Rockers a-la de Stones en de Beatles, of would-be Mods als Pete Townsend en David Bowie, dweperen ten behoeve van de noodzakelijke stijl voor een carrière start. Wel deelde hij met Stones en Beatles dezelfde manager die hen begreep en op gang hielp: Andrew Loog Oldham. Hij had een alter ego dat hem te gronde richtte in samenhang met zijn cocaïne- en overmatig alcoholgebruik en dat hem de kwalificatie 'lichtelijk schizofreen want behept met een dubbele persoonlijkheid a la Dr Jekyll en Mr Hyde' opleverde: Melvin de kale worstelaar. Hij had een tegenstrever in de persoon van Rod Stewart van de (après-Small) Faces, wiens vriendin hij hem nog wist te ontfutselen, maar die hem uiteindelijk in succes verre voorbijstreefde hoewel Steve veel en veel getalenteerder was muzikaal gezien, begiftigd met een fenomenale stem in plaats van een schurend hese met nauwelijks een hoog en laag bereik. Steve Marriots hoge krijs was onovertroffen al werd die door die van Steve Winwood benaderd! Steve vond twee keer een soulmate die meeding in zijn branie al ontbeerden die dat zelf. Wel deelden ze zijn muzikale talenten en wisten dat veel succesvoller uit te buiten. Bij SF was dat de bassist Ronnie Lane die hij liet delen in de eer. Toen deze de band opbrak om zich bij Rod Stewart en zijn Faces te voegen vond Steve Peter Frampton om er Humble Pie mee van de grond te tillen. Maar hij wilde het 'humble' houden; pure muziek en weg met de sterallures. Dat liep toch slecht af en Pete moest de band verlaten omdat hij wel ambities toonde. Prompt daarna scoorde Pete de monsterhit 'Show me the way'. . . . Maar Steve had ook een tegenhanger in de persoon van Stevie Winwood die net zo muzikaal getalenteerd was en ook uitvinder van menig pakkende gietaarlick en popmelodie en net zo jong ontdekt werd en in dezelfde cirkels rond hing met diepe passies voor R&B en zwarte soulmuziek. Ook deelden ze twee absoluut toegewijde fans: Jimmy Hendrix en Eric Clapton. Maar Winwood kwam uit een totaal ander milieu, ook al waren hun beider ouders enorm ondersteunend. Marriot was afkomstig uit de Eastend waar de Londense lagere klassen huisden en dat in de oorlog zwaar was getroffen door de Duitse bombardementen alwaar een wellustige overlevingsdrang was ontwikkeld dwars tegen de kliffen van Dover op. Die afkomst deelde hij met Vivian Stenshall van de Bonzo's in tegenstelling tot alle andere pophelden die uit de Westend en uit de brave middenklasse kwamen. Winwood kwam uit de provincie en zijn vader was een veelzijdig amateurmusicus. Dat verschil verklaart veel wat betreft hun levensloop. Maar even, rond de verspreiding van het gebruik van LSD in '65-'66 en in navolging van de mantra van Ken Kesey en de Amerikaanse Merry Pranksters - Go in the sinch, turn on, tune in, drop out - maakte dat niets uit! Gek toch dat de hele kosmopolitische popscene even in West-Londen was geconcentreerd en er een enkele eigenzinnige tegenstrevende popheld uit de Eastend kwam.

een fenomenologische benadering aan vooraf gegaan, maar die was door een identificatie met het nazisme in diskrediet geraakt. Dat was een benadering van het persoonlijke zijn zoals verwoord in 'Sein und Zeit' van Martin Heidegger. Heidegger veronderstelde een 'zijnsvergetelheid' die door de moderne technocratisering was veroorzaakt. Hij suggereerde daartegenover een gelatenheid in het aanzien van het besef van een Zijn om te sterven, een constant verworpen tot de ondergang in het Niets of de oneindigheid. Door Sartre in zijn 'Zijn en Niet-zijn' werd dat weer vervangen door de veronderstelling van het besef van het uniek zijn met ongekende mogelijkheden en hoedanigheden, in tegenstelling tot het niet zijn dat door de verslingering aan het geld en de macht wordt bepaald. Sartre achtte elk individu zelf verantwoordelijk voor de keuze voor zijn unieke staat van Zijn.

Paul McCartney bracht dit in '70 - vier jaar na zijn auto-ongelukje en zijn in scene gezette overlijden en nog onder invloed van de door Harrison aanbeden Maharishi - tot de mantra van de sentimentele gelatenheid: 'Let it be'. "When I find myself in kind of trouble, mother Mary comes to me, speaking words of wisdom. . . . . ." Hij had dat ontleend aan een droom waarin zijn moeder aam hem verscheen om hem op te roepen zich geen zorgen te maken. Prompt kwamen de Stones op de proppen met een loom verwoorde invulling van die wijsheid met een vette lick en knipoog: 'Let it Bleed', 'We all need someone we can llllean on and if you want it you can llllean on me. . . . We all need someone we can BLllEED-ON. . . .bllllead on me!' Dat leunen en laten bloeden kan van alles betekenen als je het maar laat lopen en stromen. Nou daar wisten de pophelden inmiddels wel raad mee!

---

Eind augustus 1969 liftte ik samen met mijn jeugdvriend Jan-Gerrard pardoes naar de poptempel Paradiso in het centrum van magisch Amsterdam. Wij waren de eerste langharigen van ons Sallandse dorp. Hij als zoon van de dominee en ik van een postbode, diens ouderling in de kerk. We zaten ooit samen in de klas op de School met de Bijbel. Hij was naar het Gymnasium gegaan en ik naar de Mulo. Hij sprak netjes Hollands thuis en leerde Latijn en Grieks op school, ik toen alleen nog maar plat Twents, nog platter dan het Achterhoeks van Normaal. Maar ik kon veel beter voetballen, al had ik daar ineens schoon genoeg van want het was allemaal maar banaal en agressief gedoe en ik was gesteund door de dominee overtuigd pacifist geworden. Jan-Gerrard was in Amsterdam sociale geografie gaan studeren. Hij wilde mij met zijn wereld laten kennismaken door maar eens naar Paradiso te gaan. Hij wilde me trakteren op m'n eerste stickie. Maar ik had in de Hitweek of de Aloha, die ik elke week uit Amsterdam kreeg opgestuurd, gelezen dat daar de Bonzo-Dog-

Doe-Dah-Band zou optreden, de band van de verwijfde Teddyboy Vivian Stanshall, die zijn cockney tot deftig overdreven Thatcher-Engels verhaspelde. Die band was de favoriet van al mijn idolen, zo had ik via Hitweek vernomen. Vooral van de hippe modsband The Who die met hen door Amerika ging toeren. En dan met name van de fabelachtige drummer Keith Moon, die met Vivian menige 'practical joke' uithaalde. Zoals het in Nazikostuum, met Hitler-plaksnor en Wehrmachtgeneraalspet, de Duitse bierschutube op Portobello Road binnenvallen en een kop koffie met een pilsener bestellen en dan op naam van 'Das Reich' laten zetten. De Bonzo's waren hilarisch en stonden model voor de satire van Monty Python en Vivian voor de DaDa en Surrealisme teneur van de Magical Mystery Tour van de Beatles. Hij trad zeer flamboyant op in de gelijknamige film. Dat wist ik allemaal te debiteren en Jan-Gerrard leek het wel leuk die band te bewonderen. Zo gezegd, zo gedaan. Ik nam m'n eerste stickie en kwam niet meer bij van het schateren bij het aanschouwen van het optreden van de Bonzo's, eigenlijk als voorprogramma bedoeld van het eerste concert in Nederland van Deep Purple. Maar voor mij waren ze die stugge hardrockband verre de baas.

Vivian's typische imago is altijd op mijn netvlies gebleven. Maar in datzelfde jaar ging hij met zijn band op tournee door de States in het voorprogramma van The Who. Bij het laatste optreden in New York voor 15000 man publiek gebeurde er iets gedenkwaardigs. Plotseling viel Vivian stil en stortte in voor de ogen van de dolle meute. Het leek onderdeel van de show. Maar het was allemaal wel even schrikken en hij werd naar het ziekenhuis afgevoerd. Daar dachten de doctoren dat hij een bad trip had opgedaan. Maar niets was minder waar zo bleek later. Vivian was op de bühne buiten zichzelf komen staan. Hij was ineens tot een magisch inzicht gekomen en was zich gaan afvragen wat hij toch wel aan het doen was. Dat was het eind van de Bonzo's. Ook al probeerde bandlid en Monty Python adept Neal Innes nog de zaak nieuw leven in te blazen. Vivian zou een zenuwzinking hebben gehad en trok zich terug op een woonannex showboot en ging zich in Londen heel bizar gedragen, met nog meer overdreven feminieme maniertjes en flirtend met het imago van een verdwaasde oud-koloniaal, een persona die hij 'Sir Henry Rawlinson' doopte en naar een toonaangevend Engelse archeoloog was vernoemd. Maar gek werd hij nou ook weer niet. Tien jaar later maakte hij nog weer een prima plaat: 'Teddyboys don't knit', terwijl John Peel van Radio London en later de BBC hem via zijn spraakmakende radioprogramma's al die jaren overend hield door hem daarin een uniek plekje te verlenen. Vivian - eigenlijk heette hij Victor - had nog met Ian Dury en Peter Greenway op de kunstacademie gestudeerd en daar de DaDa-inspiratie opgedaan. Neil Innes noemde hem een nationale cultuurschat en Steven Fry trad in zijn

voetsporen. Zijn imago was een mix van dat van John Cleese en Eric Idle in het Monty Python Flying Circus.

Het hele gebeuren kenmerkte een ommekeer in de Pop en de Underground. Een ommekeer die werd belichaamd door de opkomst van een andere artiest, behept met een fabelachtig gevoel voor transseksuele en multiculturele stijlwisselingen die de randen van de zelfkant van het artiestenbestaan in de schijnwerper brachten: David Bowie. Net als Vivian maakte Bowie van de Pop een spectaculaire en uitdagende vorm van theater voor een zelfbewust publiek van middenstandsjongeren die aan geld geen gebrek hadden. Aanvankelijk was ik niet zo'n fan van Bowie. Hij leek me nogal puberaal bezig om jonge meiden met zijn muziek en stijl op te zwepen. Ik was meer geïmponeerd door de bizarre satire van Frank Zappa en de funky blues van Little Feat. Ik opteerde meer voor de LA-freaks versus de SF-hippies. Ik had het helemaal mis en had beter kunnen weten! Want ik had uit de States eerder 'Nico and The Velvet Underground' laten importeren en later Lou Reed's soloplaat 'Berlin' net zo aangeschaft. (Later verkocht ik deze originele persingen om er een reis door Amerika mee te bekostigen. Hoe dom: nu zijn ze een fortuin waard!)

Bowie stond samen met Reed en hun adept Iggy Pop aan de vooravond van een fundamentele wijziging in de levenshouding van de meesters van de popwereld. Dat werd pas duidelijk met de opkomst van de Sex Pistols, nadat de puberhype van glitterrock was uitgedoofd.

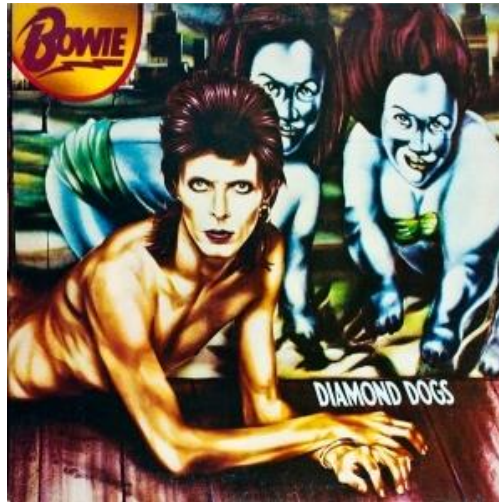
Popidolen gingen privé op het scherpst van de snede leven in een vormelijke celebratie van ware doodsverachting. De roem kon hen ogenschijnlijk niets meer schelen en de publieke status werd ondergedompeld in drank, drugs en sexuitspattingen. Als wilden ze demonstreren dat er geen ontsnapping aan de aandacht meer mogelijk was, begonnen ze het lot te tarten in uitzinnig gedrag. De muziek werd steeds meer bijzaak, de uitdagende pose voor of achter de schermen het vaste ritueel als een ontkenning van de verveling uit de gedichten van Rimbaud. Al was alles evenzogoed een levens-seizoen in de hel. Werkelijk alles lieten ze uit de hand lopen als ware fatalisten. Was in de jaren zestig Eros als vrijheidsdrang de drijvende kracht, nu werd dat de doodsdrijf die alles in onmogelijkheid zou doen omslaan. Alle beheersing en maatschappelijke verantwoordelijkheid viel weg en mateloosheid ook in stilistisch opzicht voerde de schrille boventoon. Bowie ging op vele fronten voorop. En steeds in een andere stijlvolle gedaante die van de voorgaande afscheid nam. Alsof de artiest er zich van bewust werd dat er steeds afstand moet worden genomen van het publiek en van de eerder aangenomen imponerende schijn-gestalte. Pop begon om het ontsnappen aan zowel het publiek als aan het leven te draaien. Tegelijk werd een bewustzijn manifest van de zich opdringende

onleefbaarheid van de werkelijkheid waarin geleefd en genoten wordt. De libertijnse vrijheden hebben hun prijs, want het sluit ook iedereen af van elkaar. De artiest is er steeds meer eigenlijk alleen maar voor zichzelf, net als de toeschouwer van het spektakel. Pop werd daarmee een vervreemdende spectaculaire uitspatting voor het euforisch beleefde moment van het zich laten gaan op de eigen opgepepte hartslag - van loom tot hyperactief - om morgen weer onderweg te zijn naar ergens anders. En dat ergens was ook steeds verder weg en steeds onbekender en wezensvreemder. De Wild Ones werden op een morbide manier extravagant in het extreme en het publiek lustte er wel pap van omdat men nog meer op de concerten de zinnen massaal te buiten kon gaan, nu ook onder invloed van harddrugs en alcohol. Het publiek liet zich meer en meer drogeren in allerlei vormen van overmatige consumptie. Maar niet op last van de Overheid of Het Kapitaal maar om er zo de popidolen mee te aanbidden bij publieksmanifestaties van megalomane geluids- en dansorgiën. Het meest pregnant kwam dit tot uitdrukking in het plotselinge succes van de eerste 'postmoderne' rockband Roxy Music. Roxy verwees naar de discotheek en de bandleden naar een amalgaam van allerlei stijlvoorbeelden uit het verleden, van Frank Sinatra tot Ouwe Roker, Mod en Teddyboy met synthesizer-protagonist Brian Eno als extravagant-androgyn hoogtepunt van aantrekkelijkheid en afstotelijkheid aan de zijkant van de bühne. Eno vond later de ambient uit, de muziekstijl die met betoverende gesampelde klanken en waaierige melodielijnen alle aandacht voor de directe omgeving verdovend wegmasseert. De muziek zelf was een vorm van doordreunende dreiging van vervreemdende dansakkoorden: 'In every Dreamhouse a Heartache', de adem uitgeblazen in het lichaam van een plastic sexpop!

## 1984

Zo begon Bowie met het imago van de ruimtereiziger uit 2001: A Space Odyssey: Ziggi Stardust die in de kosmos verdwaald raakt als hij wegdrijft van het basisstation. Hij raakte gefascineerd door de Japanse vormtaal en introduceerde elementen van de Kabuki in zijn performance met oosterse sprankelend tinkelende belletjes in zijn rocksongs. Hij werd zo ogenblikkelijk erg populair in Japan en moest daar naartoe op tournee. Maar hij kreeg er vlieg angst tijdens de heenvlucht en ging met de Siberië expres terug vanaf Vladivostok naar Moskou. In Rusland kreeg hij een beeld van een heel ander wezensvreemde vormgegeven continent. Alles was er uitermate monomaan en massa industrieel, armetierig in wanstaltig grote proporties. Hij begreep de samenhang met een totalitair systeem, waarvan Orwell de principes had geschetst. Terug in Engeland belde hij ogenblikkelijk de weduwe van Orwell om het boek in zijn voorstellingen te mogen integreren. Maar de dame had niets op met in haar ogen banale Pop en

weigerde. Toen deed hij het maar op eigen houtje en de LP Diamond Dogs met die hoes van gruwelijk geplastificeerde menshonden was het resultaat.



Op de plaat stond een nummer 'We are the Dead' (naast nummers als '1984' en 'Big Brother'). Vervolgens toog hij naar de States en integreerde de zwarte Funk in zijn muziekkuitvoeringen: Young Americans en ging Lou Reed en Iggy Pop produceren. Met hen ging hij daarop weer naar West-Berlijn om er de sfeer van het androgyne georiënteerde Weimar te gaan oproepen en proeven.

Het liep allemaal uit op de anarchistische Punk, de nieuwe Wild-One bij uitstek - door impresario en Situationisme-aanhanger Malcolm McLaren uitgedokterd - Johnny Rotten en de celebratie van het 'allemaal geen ruk meer kunnen schelen als we maar lol hebben'. En dat begon in Manhattan met de New-York Dolls die hun stijl op een interpretatie van de Franse dichter Rimbaud baseerden als teken van aandachttrekkende onverschilligheid. De Blank Generation ontstond in een paar artistieke dansclubs in Soho en werd over de wereld verspreid via de televisie door bands als Blondie, Television en de Ramones in een klederdracht die was ontleend aan televisieseries als die over die Draculafamilie de Munsters met hun mediamieke pseudo-satanistische rites; niet beseffend dat ze heel anders zijn dan gewoon in hun uitingen en daarmee toch o-zo gewoontjes.

Ik vond ineens dat ik dat zelf in New York en de rest van Amerika maar eens in ogenschouw moest nemen. Deze keer liftte ik in m'n uppie helemaal vanuit de Big Apple naar Californië, waar ik een zogenaamde penpal-vriendin had opgedaan. Het werd een waar avontuur, maar al bij aankomst op Manhattan viel me op dat het beeld dat ik via de TV van de VS had gevormd volstrekt niet klopte. De VS bleken niet de luxueuze en swingende Home-of-the-Brave te zijn, eerder de woon- en verblijfplaats van de meest gedesoriënteerden op aarde. Het land verkeerde in een staat van sociale ontbinding en roekeloosheid die met de totalitair geleide USSR in schril contrast stond. Toen

had de pas opgekomen drugsmaffia al meer greep op het land dan de verzwakte vastgoedsector en overheid. In het land waar alle spraakmakende Pop vandaan kwam viel bitter weinig te beleven buiten de adembenemende wilde natuurgebieden en de incidentele concerten in de door snelwegen afgezonderde poparena's. En daar trof ik de oorspronkelijke bevolking - de trotse Native Americans - in een collectieve staat van mentale depressie. Het dieptepunt werd een bezoek aan de Bronx. Eindeloze rijen huurkazernes die in een deplorabele staat verkeerden met vele appartementen door binnenbranden verwoest. Het leek er wel platgebombardeerd. Wel bezocht ik daar een bewonerscomité dat zo'n kazerne in bezit had genomen om het te gaan renoveren. Maar de vraag was waar het geld vandaan moest komen. Van New York tot Vancouver trof me de mateloze hang van de mensen die me vriendelijk mee namen en bejegenden naar extreem gebruik van alcohol, harddrugs als heroïne en met name cocaïne, afgewisseld met weed en LSD. Vooral de binnensteden verkeerden overal in een vervallen staat, maar dat werd overschreeuwd door alle vormen van extatische Pop uit de luidsprekers van koffiebars en platenwinkels. Dat was het enige wat de mensen bezig hield. Op die enkeling na, die op zijn achterbumper de sticker 'I voted McCovern' had geplakt. Het was de tijd van de ondergang van Nixon en de deceptie van de vuige strijd tegen het opkomend communisme in Achter-Azië.

Mijn pen-pal had voor onderdak geregeld in de slaapzaal van een reclasseringsschool bij twee zwarte jongens op een zaal met extra bedden. We kropen blowend onder de lakens en om 5.30 uur werd ik door een van hen gewekt om in een staande stalen wandkast te worden opgeborgen om zo de bewakers om de tuin te leiden die elke ochtend om zes de kamers opstormden. Toen trokken ze me mee naar de eetzaal om me te tracteren op een goed ontbijt, waar ik door een bewaker werd gesnapt. Vervolgens werd ik door diezelfde bewaker naar een oude ranch gereden midden in een buitenwijk van bungalows. Ook dat had mijn pen-pal geregeld, want ze kende hem! Daar kon ik gratis verblijven en mee-eten met de gasten en de huishoudster, een oudere zwarte dame. Die gasten waren geestelijk gestoorden die waren overgenomen van de failliete psychiatrische instelling 'Nixon' in Hayward bij Oakland. Ik zeemde er alle ramen die bedekt met een vette stoflaag ondoorzichtig waren geworden en maaide het hoge verdorde gras weg, dat rond het hele houten pand en de veranda stond te vergelen in de blakende zon. Maar ik was vrij om te gaan en te staan waar ik wilde! Zo begon mijn verblijf in Californië en de waanzin hield niet op gedurende mijn hele reis heen-en-weer door de VS en Canada! Het vreemde was dat ik me er steeds prima op m'n gemak voelde en het nette Nederland helemaal niet miste!

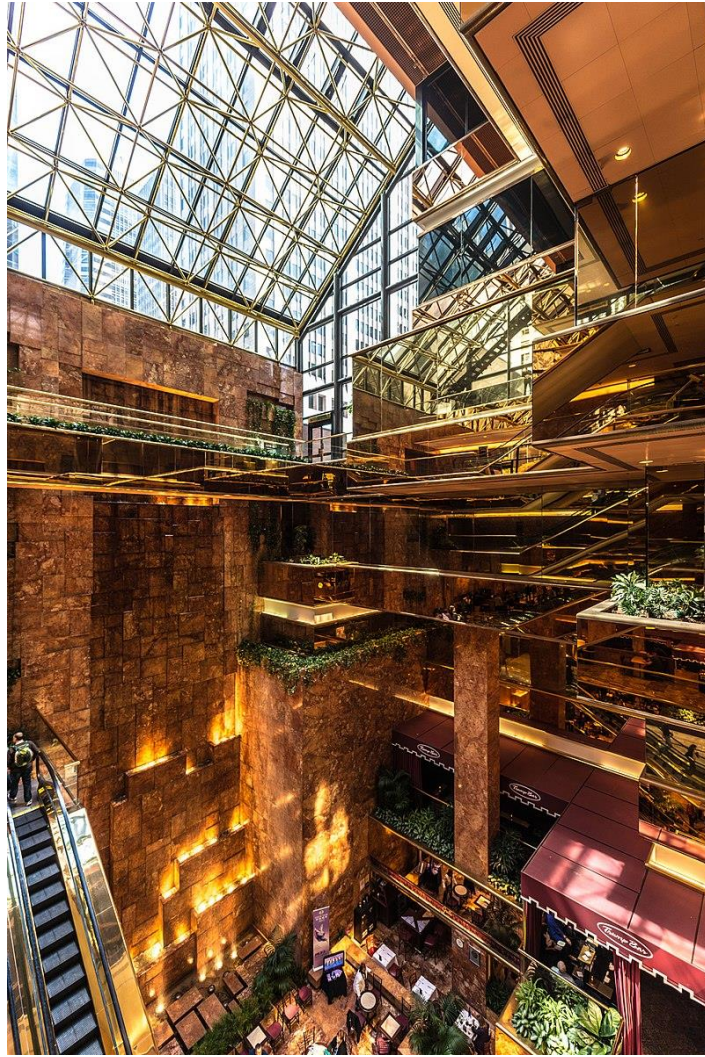
In 1990 deed ik de reis opnieuw en nu met de trein. Veel was er niet veranderd. Alleen de binnensteden waren in bloeiende zakencentra van voornamelijk glasglanzende torenhoge



kantorencomplexen veranderd. En in de buitenwijken waren enorme shoppingmalls verschenen die alleen vanaf de snelweg bereikbaar waren. Zoals alles alleen maar met de auto te bereiken leek te zijn, zelfs de overkant van de straat. En in Manhattan was de Trump-Tower verrezen, architectonisch symbool voor een vulgair nieuw zakelijk imperialisme, dat van het hotelwezen van de goksteden.



De Trump Tower uit 1983, als een transcmodernisering van het Alhambra, waarbij de koepel is vervangen door de omhoog gerichte bundeling van vertikalen die in het interieur van het atrium terugkeert, nota bene ook in de vorm van een inpandige waterval als een totale omkering van Frank Loyd Wright's Fallingwater-villa, waar het horizontale gebouw rondom en boven de waterval is opgetrokken.



In 1984 bracht Apple de Classic op de markt. Dat gebeurde aan de hand van een reclamecampagne waarin IBM werd voorgesteld als de zakelijke verpersoonlijking van Big Brother. IBM is praktisch van de markt verdwenen anno 2018. Maar Apple is met haar Godhead Steve Jobs op corporatief niveau in alles geworden waar Orwell op doelde op geopolitiek niveau. Vooral de verleiding door de stijl van ondoorgrondelijke perfectie, ontleend aan de vormgevingsprincipes van Bauhaus vormen de crux. 1984 is pas overal verwerkelijk als Apple alles bepaald op globale schaal en er geen ontkomen meer aan is. Stel je eens voor: allemaal achter de iPod, iPad, iMac en iPhone in je iOffice en je iHome oftewel iEverywhere! Het Apple-logo overal om ons heen! Zo zie je maar hoe het Beatles managementconcept in een logo (van een frisgroene appel) om onder de dwang van de business uit te komen weer wordt opgepakt om er een zakenimperium mee groot te maken.

In 1984 waren de Wild Ones van de popcultuur inmiddels getemd en ook daarvan was Bowie het schoolvoorbeeld. In 1983 bracht hij single en LP 'Let's Dance' uit, ter promotie begeleid door een opmerkelijke videoclip.

De videoclip werd in maart 1983 opgenomen in [Australië](#). Bijgestaan door een contrabassist speelt Bowie in de bar van een hotel in [Carinda, New South Wales](#) terwijl een liefdeskoppel - gespeeld door Terry Roberts en Joelene King, studenten van het [Aboriginal Islander Dance Theatre](#) - danst "to the song they're playing on the radio". Vervolgens loopt het stel met andere [Aboriginals](#) door de [outback](#) en vindt het meisje op een bergtop een paar mysterieuze rode pumps; ze trekt ze aan en begint te dansen, precies zoals Bowie in het refrein zingt ("Put on your red shoes and dance the blues"). De pumps zijn zowel een verwijzing naar [het sprookje](#) van [Hans Christiaan Andersen](#) als een symbool voor het [kapitalisme](#) en streven naar succes. (Overigens net als de tinnen soldaat uit het meesterlijk popsong van de Small Faces. JM) Ineens kan het stel het zich veroorloven om musea te bezoeken, uit eten te gaan bij kaarslicht en dure spullen te kopen met een creditcard. Het meisje en de jongen worden echter met de neus op de feiten gedrukt wanneer ze diezelfde rode pumps - hun persoonlijke sleutel tot succes - in de etalage van een [shopping mall](#) aantreffen. Ze ontdoen zich op nietsontziende wijze van de magische schoenen, keren terug naar de bergen en kijken nog eenmaal naar de stad die ze hebben achtergelaten.

Dit citaat komt uit de Wikipedia

## 2001: een existentiële odyssee

En dus bloedde de popmuziek dood.

En na nog een heftige morbide ervaring met 'Nevermind' van Nirvana en de bloederige zelfmoord van leadzanger en gitarist Kurt Cobain, werd met behulp van de elektronica en de digitalisering de DJ en VJ en de Acid-House uitgevonden die alles om het massaal samengestroomde publiek lieten draaien dat in trance aan het 'raven' sloeg. Ondertussen nam een ware straatdichterlijkheid bezit van de popscene: de rappers verdreven de dweperige soulmuziek en de hackers infiltrerden de zakenimperia om zo met behulp van Linux de Derde Wereld aan het vermogen te helpen gewoon mee te kunnen doen op de achtergrond. De rap werd ook de popstijl waarin de zwarten in Amerika en de migrantenzonen in hun uitzichtsloze situaties in de buitenwijken - de banlieus - van onze Europese metropolen zich anders gingen uitten. De Pop bracht zo een ware veelkleurige en multiculturele identiteitscultus voort tot er met het barsten van de internetbubbel in 1999 plotsklaps op geweldige wijze orde op zaken werd gesteld. De via de media geopende ogen namen hoogst verontrust het ineensstorten waar van twee immense monolieten van waaruit de belangen van de zakenwereld over de hele Kosmos had moeten worden verspreid. Wat zich vanaf dat moment verspreidde was een ware odyssee vanuit de Derde Wereld die het Westen met hun religies in tantrische en salafistische of soefistische oproepen tot gebed en bezinning aan het overspoelen was. 'Wij zijn weliswaar door de onmogelijke geboortebeperving allang steeds massaler aanwezig maar niet op een illegale manier' werd het credo dat door de weldadige en

in overvloed levende hypocritocratie die zich nog steeds schaamde voor haar koloniale verre verleden werd geadopteerd. Ze namen al hun uitzonderlijke culturele uitdrukkingen mee om die in de Pop te injecteren en dat verloor daarmee zijn magische centra. Trouwens dat gebeurde ook al meteen op de internationale voetbalvelden waar alle grote en kleine landen in een gelijkheid hun spelpassies deelden! Zo werd de Popwereld warempel een bruisend geheel van kakofonische klanken en wilde dansparties om elkaar voorzichtig aan te trekken of in afschuw af te stoten om zo het zelfgerichte gehoor en het zicht aan te scherpen en het dolle enthousiasme op te voeren. Om het aanzien en aanhoren van die Ander niet meteen in afkeer te laten omslaan om toch ook de eigen klanken en imago's als toeristische of sportattracties te koesteren.

9/11 werd de meest dramatische gebeurtenis in de gehele geschiedenis van wereldcentrum Manhattan. Maar dat vond in de popscene geen weerklank. Die weerklank kwam via de omgekeerde weg in november 2015, in de Parijse poptempel Bataclan, de pendant van het Amsterdamse Paradiso. Een groep ISIS-terroristen drong de zaal binnen die nota bene door een legereenheid bewaakt werd. In de zaal trad de Gothic-Rock band 'Eagles of Death-Metal' op. Die band had net een CD uitgebracht waarop een in nappakleding spaarzaam gehulde, wulpsse dame stond afgebeeld; een doorn in het oog van islamitische popfanaten. Hun vrouwen zijn niet voor niets in lichaamsbedekkende kleding en hoofddoeken gehuld. Hun vrouwen demonstreren zo niet bepaald de onderwerping aan hun mannen. Eerder hun afkeer van Westerse decadentie die het er steeds om te doen is de mannen het hoofd op hol te jagen. Juist in zo'n ontsekte outfit durven deze vrouwen zich los van hun mannen publiek vrijnoedig te vertonen! Moslimvrouwen nemen zo niet voor niets afstand van de decadentie en islamfanate moslimmannen zetten dat om in een agressieve afkeer van het Westers hedonisme waarvoor vooral de popcultuur de uitlaatklep vormt. Nietsontziend werd het vuur geopend vanuit hun in alle haast meegezeulde kalashnikovs. Elders in Parijs werd geprobeerd ook in het Parc des Princes op dezelfde wijze de vrede te verstoren van een vriendschappelijke voetbalmatch tussen Duitsland en Frankrijk. Daar mislukte de aanslag, maar elders in de binnenstad vielen de terroristen nog een stel uitspanningen binnen, om daar ook het vuur te openen. Meer dan 130 doden waren het gevolg. Zo werd duidelijk dat niet alleen de zakenwereld, maar ook de popcultuur het doelwit is! En daarmee heeft ook de Pop definitief zijn onschuld verloren.

---

En weer was het David Bowie die dat allemaal het beste begreep en wist om te zetten in een Popcodex.

Bowie doorzag dat het er om gaat vooral theateraal je eigen dood in scene te zetten, zonder dat tot een Hellenistisch of meelijwekkend drama te maken!

Want je verwordt toch, met al je ongebreidelde energie en branie uiteindelijk tot een uitgebluste Donkere Ster die van de ruimtebasis afdrijft in de oneindige vergetelheid (van het vooralsnog geheiligde Kosmische Zijn). Net voor hij tergend langzaam definitief werd gesloopt door ongeneeslijke kanker, bracht hij dat in zijn project 'Blackstar' nog even in Manhattan op de bühne. Hij zag zich dus als een zwarte, volkomen uitgedoofde popster, zo op het eind van zijn leven. Al meteen na de dood niet meer werkelijk waarneembaar! Frank Zappa, die hem ooit in Berlin nog had uitgelachen om zijn onnozele outfit, was hem al veel eerder voor gegaan. Tot aan het eind blijven componeren met de synthesizer om toch uiteindelijk te zijn uitgefreakt. En kort voor Bowie overleed was Lou Reed hetzelfde lot beschoren geweest. Nog net op tijd wist deze nog een monumentje voor zichzelf op te richten in de vorm van de CD 'Lulu'. Daarvoor had Reed de hulp ingeroepen van de inmiddels ook al leeftijd gekomen Hardrock band Metallica.

Nu is het wachten op Brian Eno en zijn kosmische soundscapes waarin hij de Skyscapes steeds zweveriger visueel en akoestisch laat opgaan in een wegstervende Big Crunch.

Alhoewel?

Die Big Crunch is eigenlijk al allang bij voortduring verbeeld en muzikaal verwoord door de meest avantgardistische popgroep van na de zestiger jaren: Throbbing Gristle als opvolger van de band 'The Exploding Galaxy' uit de jaren zestig. TG kwam voort uit een avantgardistisch kunstproject COUM dat spontaan ontstond vanuit een in Hull onstane onstuimige seksuele relatie tussen Genesis P'Orridge en Cosey Fanni Tutti. Genesis dweept met het esoterische vrijdenken van Alistair Crowley en William Burroughs en de Chaos Magie en ontwikkelde over jaren een transgender lichamelijke die hij als een popheld op de podia etaleerde. Cosey maakte van de losbandige pornografie en het strippen in sexclubs een grensoverschrijdend kunstproject. Zij wist te onderzoeken hoe ze zich als zelfstandig individu in die wereld kon handhaven door te doen waar ze zin in had. Daarmee liepen ze voor op de opkomst van de Punk. Samen stortten ze zich ook op de popcultuur door het introduceren van een nieuwe richting in de Pop, die van de industriële Noise die veel pregnanter was dan de ambient van Eno. En ze wisten dat vol te houden tot aan de huidige tijd toe, ook al werden ze hevig in de ban gedaan en verloren ze er bijna hun leven bij. In hun preutse thuisland Engeland werden ze er van beschuldigd de beschaving in gevaar te brengen. Maar al in 1974 stonden ze er mee op het podium in de Melkweg in Amsterdam om het overblufte publiek op een publieke coitus te trakteren. Het was in Amsterdam waar ze steeds het best

werden gewaardeerd, al is zo langzamerhand ook hun Dadaïstische pop volledig door de commercie ingepakt. Maar dat geldt niet voor de wildheid die ze nog altijd in volledige autonomie weten uit te stralen, zoals ook Bowie dat tot aan zijn dood wist te doen!

Voor dit essay zijn de biografieën gebruikt van de volgende popartiesten:

- Keith Richards (*The Rolling Stones*)
- Dave van Ronk
- Bob Dylan
- Neil Young
- Madonna
- Grace Slick (*Jefferson Airplane*)
- Graham Nash (*Crosby, Stills, Nash & Young*)
- Jerry Garcia (*The Grateful Dead*)
- Viv Albertine (*The Slits and The Sex Pistols*)
- Richard Hell (*Television, The Voidoids*)
- Ian Curtis (*Joy Division*)
- Jimmy Hendrix
- Kurt Cobain (*Nirvana*)
- Rufus Wainwright
- Jimmy Page (*Led Zeppelin*)
- Patty Smith
- Amy Winehouse
- Jim Morrison (*The Doors*)
- John Lennon
- Frank Zappa
- David Bowie
- Steve Marriot
- Pete Townshend
- Eric Clapton
- Patti Boyd
- Brian Eno
- Sandy Denny
- Robert Johnson
- Vivian Stenshall
- Bryan Ferry
- Janis Joplin
- Pink Floyd
- Steve Winwood
- Sander Donkers: *Hay, de grootste rockster van Nederland; Lebowski, Amsterdam 2016 (Golden Earring)*
- Cosey Fanni Tutti, de frontwoman van *Throbbing Gristle* en diens opvolgenr *Chris&Cosey* oftewel *Carter-Tutti: 'Art Sex Music'*;
- En van de managers en producers Joe Boyd (*The Incredible Stringband, Nick Drake en The Fairport Convention + Sandy Denny*), Malcolm McLarren (*The Sex Pistols*) en Brian Epstein (de *Beatles*)

Ook grijp ik nadrukkelijk terug op de twee boeken van mijn oude vriend Dick Hebdige, te weten *'Subculture, the Meaning of Style'* en *'Hiding in the Light'*. Die boeken en gesprekken met hem wezen me de weg.



*DAVID BOWIE als BLACKSTAR op het sterfbed in de gelijknamige Broadwayproductie*

*Ter nagedachtenis aan Steve Marriot, Vivian Stanshall en Valentin Parkhomenko, nazaat van de bekendste Oekraïense blinde bard. Allemaal gedreven musici die zich aan het opdringende besef van de naderende saaie dood probeerden te onttrekken door overmatig drankgebruik. Zwaarbeschonken zetten ze alledrie met een smeulende peuk hun bed in de fik om er een grafzerk van te maken. Om zo op gruwelijke wijze de trapladder naar hemel of hel te bestijgen terwijl hun tijd nog lang niet gekomen leek voor hun geliefden.*

*Valentin leefde in Sint-Petersburg en stierf er vereenzaamd in zijn eenkamer appartement in juli 1999. Hij kende nog de scene rond de 10 jaar eerder verongelukte Russische popheld Viktor Tsoj. Hij stamde af van de kobzar Terentij Parkhomenko die nog rond 1910 werd gekozen tot de belangrijkste vertolker van de ziel van het Oekraïense levenslied. Terentij werd daarna in zijn geboortedorp beestachtig vermoord door de Ograna, de politie van de Tsaar. Hij leefde in het gebied waar nu de oorlog woedt tussen de door Poetin van wapens, munitie en propagandamiddelen voorziene seperatisten en het Oekraïense leger. Die boevenbende schoot een passagiersvliegtuig met bijna 300 toeristen uit de lucht boven Donetsk. In dat zelfde gebied ligt nog een dorp dat trots de naam draagt van Terentij: Parkhomenko!*