



De flamingantische invloed van het Algemeen Nederlands Zangverbond op de kleinkunstsector in Vlaanderen in de jaren zeventig.

Een analyse van festivals Kazuno (1969-1970) en Nekka (1971-1978).

Niels Boutsen

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de geschiedenis

Promotor prof. dr. Johan Tollebeek

Academiejaar 2015-2016

167.135 tekens

Voor Zjef.

DANKWOORD

Ik ben nog nooit zo nukkelig geweest als toen ik deze thesis in elkaar bokste. Bij deze wil ik me dan ook oprecht excuseren bij iedereen die ik de laatste jaren met dit werkstuk heb lastiggevalen. In het bijzonder gaat mijn dank uit naar mijn promotor Johan Tollebeek, die me mijn slakkengangetje niet kwalijk nam en bleef geloven dat mijn thesis af zou raken. Ook dank ik Koen Huygebaert en Gonda Jacobs van het boekhoudkantoor HVCO in Antwerpen om mij altijd opnieuw binnen te laten: het archief van het ANZ bevindt zich op hun eerste verdieping. Bedankt ook Herwig van Horenbeeck om me wegwijs te maken in het archief van het ANZ. Speciale dank gaat uit naar alle mensen uit de sector met wie ik de laatste jaren informele gesprekken voerde en die richting gaven aan deze studie. Ik bedank ook graag Cis, om alles met een historisch oog na te lezen en Annelies, die er altijd voor me was. Ik hoop dat ik iets moois heb kunnen schrijven dat bijdraagt aan het begrip van de wereld van de Nederlandstalige muziek in Vlaanderen. Zonder jullie was dat niet gelukt. Bedankt.

INHOUDSTAFEL

DANKWOORD 3

INHOUDSTAFEL 4

INLEIDING 6

HOOFDSTUK 1: TAAL 16

Hoe de Nederlandse taal op politiek en cultureel vlak in de jaren zestig en zeventig uit de schaduw trad: een analyse van Nekka 1972 en 1975.

De droom van Expo 1958 om de oorlog definitief door te spoelen, de eenheidswet als bittere herinnering aan de socio-economische realiteit.

Het Vlaams Nationaal Zangfeest als electorale ruggengraat van de Volksunie en Leuven 1966 als eerste strijdtoneel van kleinkunst en flamingantische politiek.

Het Algemeen Nederlands Zangverbond bestendigt de relatie tussen muziek en politiek met het uitbouwen van Nekka.

Tussentijds besluit.

HOOFDSTUK 2: PIONIERS 35

Hoe in België een culturele sector ontstaat, meteen aansluit bij een internationaal circuit en kleinkunst grotendeels links laat liggen: een analyse van Nekka 1973 en 1976.

De muziekuitgeverij als motor van de nieuwe muziekindustrie.

De concertzaal als topje van de muzikale ijsberg waar de groten der aarde kunnen tonen wat ze waard zijn.

De onderbewuste flamingante band van de kleinkunstpioniers.

Nekka: een feestje waar artistiek weinig mee te winnen valt in economisch donkere tijden.

Tussentijds besluit.

HOOFDSTUK 3: PARTICULIEREN 55

Hoe Nekka marktleider op eenzame hoogte werd in het kleinkunstlandschap en soortgelijke initiatieven ver achter zich liet: een analyse van Kazuno 1969 en 1970 en Nekka 1978.

Studenten, jeugdbewegingen, cultuurfondsen en vooral een overdosis enthousiasme bouwen een eerste infrastructureel kleinkunstcircuit in Vlaanderen.

Kazuno als kleinkunsthogtepunt van de jaren zestig.

Rock Werchter als voorbeeld van internationale groei.

Volksmuziek breekt uit de kleinkunststal.

Tussentijds besluit.

HOOFDSTUK 4: MAINSTREAM 75

Hoe kleinkunst met behulp van radio en tv een vaste waarde werd voor het breed publiek en zich loskoppelde van de niche: een analyse van Nekka 1971, 1974 en 1977.

Nederlandstalige muziek rekt af met haar minderwaardigheidscomplex.

Radio, tv, vaktijdschriften en managementbureaus verheffen kleinkunst tot de culturele leefwereld van het breed publiek.

De affaire Raspoet: schipperen tussen niche en mainstream.

Tussentijds besluit.

BESLUIT 92

BRONNEN 99

Pers op datum

Programmaboekjes Vlaams-Nationaal Zangfeest en Nekka

Verslagen raad van bestuur ANZ

Kleinkunstpockets

Informele gesprekken

BIBLIOGRAFIE 115

FILMOGRAFIE 120

INLEIDING

Toen Nina Simone achttien werd, deed ze auditie bij de Curtis School of Music in Philadelphia omdat ze de eerste zwarte klassiek geschoolde pianiste van Amerika wilde worden. De auditie verliep vlekkeloos, maar Simone kreeg te horen dat ze niet aanvaard werd. Later zou ze via een kennis vernemen dat haar huidskleur de reden was waarom ze niet aan het conservatorium kon beginnen.¹ Ondanks de teleurstelling zette ze door om de legendarische artieste te worden die ze werd. In de jaren zestig zou ze haar steun verlenen aan de zwarte burgerrechtenbeweging. Hoewel ze het werk van Martin Luther King respecteerde, verleende ze resoluut haar steun aan de Black Panthers, omdat ze ervan overtuigd was dat geweldloosheid voor het afdwingen van mensenrechten te licht doorwoog. Ze nam *To be young, gifted and black* op en haar optredens kregen steevast een activistische invulling. Wat een internationale carrière had moeten worden, kelderde omdat een groot deel van de wereldwijde jazzinfrastructuur besloot om Nina Simone niet te programmeren. Het is duidelijk dat haar zwarte huidskleur, in combinatie met steun voor een militante organisatie die geweld als aanvaardbare weg beschouwde, voor een onoverbrugbare kloof tussen artiest en programmatie zorgde.²

In de jaren zestig verzilverde de Vlaamse Beweging zich op politiek vlak met de ontwikkeling en de opkomst van de Volksunie.³ Tegelijkertijd ontstond er een nieuwe Nederlandstalige muziekstijl, die zich naar analogie met het Franse en Angelsaksische chanson, richtte op tekstuele inhoud: kleinkunst.⁴ Wat de maatschappelijke en de muzikale evolutie bond, was de gemeenschappelijke taal, voor beide partijen een essentiële bouwsteen in hun apart discours. Taal is echter niet zo tastbaar als huidskleur, en het verhaal van Nina Simone zorgde dan ook voor een heleboel vragen omtrent de ideologische evolutie van de Vlaamse culturele infrastructuur. Deze studie draait het verhaal van Simone om: wat was de invloed van de politieke ideologie achter de culturele infrastructuur op de artiesten die slechts artiest konden zijn omwille van diezelfde infrastructuur? Geen kunst zonder publiek, of dat is toch de interpretatie waar

¹ L. GARBUS, *What happened, miss Simone?*, dvd, Netflix, 2015.

² S. CLEARY, *I put a spell on you: the autobiography of Nina Simone with Stephen Cleary*, 1991, New York, 1991, 36.

³ J. BOUVEROUX en L. HUYSE, *Het onvoltooide land*, Leuven, 2009, 56.

⁴ M. ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, Gent, 1998, 23.

deze studie vanuit gaat.⁵ Het flamingantische Algemeen Nederlands Zangverbond nam in 1970 het onafhankelijke muziekfestival Kazuno over dat in 1969 en 1970 de bakens had uitgezet als jaarlijks hoogtepunt van de Vlaamse kleinkunst. Tot en met 1978 organiseerde het ANZ jaarlijks in het Antwerps Sportpaleis een Vlaams Nationaal Zangfeest, dat pleitte voor een onafhankelijk Vlaanderen en dus een politiek evenement was, en Nekka, dat de culturele, apolitieke tegenhanger van het zangfeest moest zijn. Een analyse van Kazuno en Nekka biedt deze studie de kans om in te gaan op de flamingantische invloed die het ANZ in de jaren zeventig uitoefende op het Vlaamse kleinkunstlandschap.

Noch de Vlaamse Beweging, noch kleinkunst zijn fenomenen die plots in de jaren zeventig op het toneel verschenen. Beide wortelen in een brede traditie. Toch is de chronologische afbakening tussen 1969 en 1978 relevant omdat beide bewegingen in die periode een figurantenrol inruilden voor die van hoofdpersonage. De Vlaamse Beweging en de kleinkunst emancipeerden zich en stapten uit de schaduw van hun grote broers die tot diep in de jaren zestig het mooie weer maakten: enerzijds de traditionele partijen die België na de Tweede Wereldoorlog op de rails poogden te krijgen, anderzijds het Franse chanson en het Angelsaksische entertainment die uiting gaven aan de vrije tijd van het nieuwe maatschappijmodel dat de ontluikende welvaartstaat installeerde.⁶ Het scharniermoment voor de Vlaamse Beweging was het verwerven van een onbetwistbare oppositierol in het Belgische parlement, voor de kleinkunst was dat het ontstaan van een eigen cultureel circuit en een vaste stek in de mainstream waardoor mensen van hoog Limburg tot diep West-Vlaanderen de mogelijkheid kregen om regelmatig live naar kleinkunst te gaan kijken en luisteren.⁷

Omdat de stimuli om zich tot autonome spelers te ontwikkelen werden gegeven door een nieuw maatschappijmodel dat het zonlicht zag na de Tweede Wereldoorlog, start deze thesis met een schets van het Belgisch socio-economisch kader na 1945. De economische bloei en het Vlaamse overwicht in het bruto binnenlands product werden belichaamd door Expo 1958: de maatschappelijke verankering van vrije tijd die ruimte

⁵ T. DE BAETS, G. KESTENS en S. VERVLIET red., *'Trust the process?! Perspectives on the process in artistic and design research*, Leuven, 2015, 2-6.

⁶ M. REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, Tielt, 2009, 253.

⁷ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 45.

schiep voor een brede waaier aan cultuur.⁸ Beide emancipatorische bewegingen wisten parallel te groeien en bereikten een nieuw ankerpunt op het einde van de jaren zestig. Met Kazuno 1969 werd er voor het eerst een Nederlandstalig festival georganiseerd waar meer dan veertienduizend bezoekers op af kwamen. Het is de officiële doorbraak van de kleinkunst in het leven van Jan Publiek.⁹ De staatshervorming van 1970, die het pad effende voor een federaal België, was voor de Vlaamse Beweging het startschot voor de verankering in de Belgische politiek.¹⁰

Kazuno kende twee edities en werd vervolgens overgenomen door het Algemeen Nederlands Zangverbond die het omdoopte tot Nekka. Het ANZ organiseerde sinds het interbellum jaarlijks een Vlaams Nationaal Zangfeest, dat samen met de IJzerbedevaart en de 11 juli-vieringen de ruggengraat vormde van de Vlaamse Beweging. 1970 is op die manier niet alleen het jaar van de eerste staatshervorming, maar ook het moment dat kleinkunst en politiek ondanks de jarenlange parallelle evolutie en gemeenschappelijke, emancipatorische taalstrijd, een gemeenschappelijke basis krijgen.¹¹ Kazuno had zich immers opgeworpen als de jaarlijkse hoogmis van de kleinkunst en werd de leidraad voor de Nederlandstalige programmatie van jeugdbewegingen, kleinkunstgroepen en cultuurfondsen, die samen het grootste deel van het kleinkunstnetwerk voor hun rekening namen. Het al dan niet verschijnen op het Kazunopodium had daarom een niet te ontkennen invloed op de agenda en dus ook de carrière van de kleinkunstenaars.¹²

Dit onderzoek werd daarom opgebouwd rond een analyse van Kazuno en Nekka: tussen 1969 en 1978 de jaarlijkse bijeenkomst van de kleinkunst in het Antwerps Sportpaleis. Nooit stonden het Vlaams politiek gedachtengoed en de Nederlandstalige muziek zo sterk in hun schoenen en zo dicht bij elkaar. Kazuno en vooral Nekka vormen zo de ideale context om de invloed van de politieke, culturele infrastructuur op het artistieke te onderzoeken. Het socio-economische kader wordt daarom vanaf het einde van de jaren zestig aangevuld met een analytische blik tussen 1969 en 1978 op de officieuze hoogdag

⁸ E. WITTE en A. MEYNEN red., *De geschiedenis van België na 1945*, Antwerpen, 2006, 193.

⁹ P. VAN MOSSEVELDE, *Het chanson in Vlaanderen*, Leuven, 1976, 85-100.

¹⁰ L. WILS, *Van de Belgische naar de Vlaamse natie: een geschiedenis van de Vlaamse Beweging*, Leuven, 2009, 34-56.

¹¹ P. CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij: het verhaal achter 75 jaar Vlaams Nationaal Zangfeest*, Leuven, 2012, 134-167.

¹² J. BOGAERT, *Dag meneer de Wilde: leven en werk van Jan de Wilde*, Tielt, 2015, 34-40.

van de Vlaamse kleinkunst. De vzw Aktie-Aktie achter Kazuno werd samen met het festival stopgezet en het archief werd niet bewaard. Het bronnenmateriaal voor de eerste twee edities van het festival bestaat daarom uit een uitgebreide persstudie en een aantal informele gesprekken met enerzijds de organisator Guido Lauwaert en anderzijds een aantal kaderleden van Nekka, die er toen als publiek bij waren.¹³

Wat Nekka betreft is het bronnenmateriaal meer uitgebreid. Het archief van de organisatie bevat alle oorspronkelijke programmaboekjes, alle verschenen persberichten, alle jaargangen van de vaktijdschriften die in de jaren zeventig over Nederlandstalige muziek schreven en de kleinkunstpockets, een soort status quaestionis van de kleinkunstwereld dat jaarlijks naar aanleiding van Nekka verscheen. Om een accuraat beeld te krijgen van de acht edities van het festival, werden deze vier verschillende brontypes gecombineerd. De studie keek verslagen van de raden van bestuur van het ANZ in, maar omdat Nekka voornamelijk het persoonlijk project was van ANZ ondervoorzitter Richard Celis, is de aanwezigheid van Nekka in die verslagen beperkt tot een jaarlijkse goedkeuring van het budget en de affiche.¹⁴ In 1978 vond de laatste Nekka plaats, omdat in de tweede helft van de jaren zeventig de wereldwijde muzikale sector openbrak en er meer internationale, geglobaliseerde culturele circuits ontstonden.¹⁵ Ten dele kon kleinkunst meestappen in deze nieuwe beweging en de leemte die overbleef, werd eind jaren zeventig en begin jaren tachtig infrastructureel opgevuld door de nieuwe culturele centra, die conform de eerste staatsvorming in 1970 werden gebouwd.¹⁶ Nekka besloot de boeken neer te leggen maar herleefde toen een onafhankelijke vzw in 1993 het concept nieuw leven inblies met de Nekkanacht.¹⁷ Ook voor de Vlaamse Beweging is 1978 een ankerpunt omwille van het, in eerste instantie niet uitgevoerde, Egmontpact.¹⁸ Toch zou het pact de blauwdruk leveren voor het verdere pad naar het federalisme tot op de dag van vandaag. 1978 is in dat opzicht een soort vals eindpunt, een wending die in deze studie het eindpunt belichaamt.

¹³ HUYGHEBAERT, K., informeel gesprek, 20 november 2013. LAUWAERT, G., informeel gesprek, 9 januari 2016. PEETERS, E., informeel gesprek, 27 november 2013.

¹⁴ ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1971-1978.

¹⁵ J. RAL, *Ancienne Belgique: een muzikale geschiedenis*, Antwerpen, 2014, 101-132.

¹⁶ M. HEYLEN, *Raymond van het Groenewoud: in mijn hoofd*, Antwerpen, 2011, 45.

¹⁷ HUYGHEBAERT, K., informeel gesprek, 20 november 2013.

¹⁸ J. ANTHIERENS, *De ijzertoren: onze trots en onze schande*, Leuven, 1997, 68.

Over de banden tussen cultuur en politiek is de laatste decennia veel inkt gevloeid. De Angelsaksische literatuur spant de kroon en een eerste hoogtepunt situeert zich in de eerste helft van de jaren zeventig. Woodstock had bewezen dat een muziekfestival de organisatie van een natiestaat kon ondermijnen. Het dorpje Bethel in de staat New York groeide in augustus uit tot een enclave waar Washington D.C. afwezig was dan ooit.¹⁹ Met zijn vierhonderdduizend bezoekers was Woodstock niet alleen een unicum in de geschiedenis van het festivalwezen, het werd ook het hoogtepunt van de tegencultuur van de Amerikaanse jeugd wiens ontevredenheid werd gekristalliseerd in het protest tegen de oorlog in Vietnam. In het kader van dit onderzoek essentieel: Woodstock was het eerste, op grote schaal geglobaliseerde muziekfestival, omdat een gedeelte van de line-up voor het eerst duidelijk niet-Amerikaans kleurde.²⁰ In die zin werd in Bethel het op zichzelf staande, internationaal cultureel circuit van de jaren zeventig aangekondigd. Woodstock werd in de literatuur een van de belangrijkste culturele keerpunten van de twintigste eeuw.

The sound of our time van Dave Laing, The sound of the city van Charlie Gillet en Revolt into style van George Melly zijn drie fundamentele sociologische overzichtswerken die zich voornamelijk richtten op de witte, Angelsaksische en eerder nieuwe rock and roll-golf.²¹ Over jazz en soul, muziekstijlen die het entertainment in het begin van de Amerikaanse, twintigste eeuw bepaalden en hun zwarte protagonisten, wordt in deze werken weinig verteld. Omdat de politiek geëngageerde rock and roll in de tweede helft van de twintigste eeuw uit Amerika en Engeland kwam, ontstond de foute idee dat zo het volledige spectrum aan politiek geïnspireerde muziek besproken was. In 1970 reeds ontkrachte journalist Paul Hempfill dit latere denkbeeld door te publiceren over country in Nashville en hoe een andere context in tijd en ruimte, een andere politiek-muzikale uitwerking had.²² Het enige wat Nashville en Bethel in de ogen van Hempfill bond, was het aan de basis liggende entertainment, maar die visie werd niet overgenomen in de sociologische overzichtswerken. De contextgebonden en individualistische opvatting werd niet meteen wetenschappelijk tegengesproken, maar

¹⁹ M. LANG en H. WARREN, *The road to Woodstock from the man behind the legendary festival*, New York, 2010, 50-76.

²⁰ M. WADLEIGH, *Woodstock. 3 days of peace & music: the director's cut*, dvd, Afilm, 2007.

²¹ D. LAING, *The sound of our time*, Chicago, 1970. C. GILLET, *The sound of the city: the rise of rock and roll*, New York, 1973. G. MELLY, *Revolt into style: the pop arts*, Londen, 1974.

²² P. HEMPHILL, *The Nashville sound: bright lights and country music*, New York, 1970.

lijkt een stilzwijgende goedkeuring te krijgen van het biografische, literaire genre, al is het probleem rond biografieën en autobiografieën dat ze pas later uitkomen en de tijd de scherpe randjes van de geschiedenis verzacht.

De moeilijkheid omtrent het veralgemenen van de band tussen muziek en politiek, leidde in de jaren 2000 tot een nieuw wetenschappelijk hoogtepunt. In de jaren tachtig en negentig werd geen significant onderzoek gevoerd waardoor de overzichtswerken uit de jaren zeventig tot begin eenentwintigste eeuw de leidraad bleven. Historici Ian Biddle en Vanessa Knights beschreven het problematische karakter van de botsing tussen het politieke en het culturele.²³ Zij zetten in een bundel beide elementen naast elkaar, als waren het tektonische platen die de hele tijd met elkaar in aanraking komen en op sommige plaatsen aardbevingen en aardverschuivingen veroorzaken met grote gevolgen, maar soms ook beven zonder meer. De precieze gevolgen van de uitwerking wordt bepaald door de aard van het bovenliggende gebied. De bundel effende op die manier de weg voor verschillende concrete studies die sinds 2007 verzameld worden in het wetenschappelijke tijdschrift *Music & Politics*, dat tweemaal per jaar online verschijnt.²⁴ Het werd de ideale kweekvijver voor studies die soms doorgroeiden tot autonome onderzoeken zoals de werken van Perez en Vignol die respectievelijk in Spanje en Frankrijk op zoek gingen naar de artistieke invloed op het rechtste politieke spectrum.²⁵ In deze traditie van zowel chronologisch, als geografisch beperkte onderzoeken past ook deze studie omtrent Nekka. Waarin dit werk verschilt, is de autonomie van de tektonische platen. In het geval van de visie van Biddle en Knights, gaat het steeds over een botsing van twee op zichzelf staande tradities die in een bepaalde context, tijd of plaats, verstrengeld raken. In het geval van Vlaanderen, gaat het over het samen opgroeien van twee tradities die niet zozeer botsten, maar elkaar in stand hielden, voor beiden konden opgaan in een geglobaliseerde context.

De postmoderne opvatting van het geheel van afzonderlijke, contextgebonden verhalen die moeilijk een geheel vormen, werd de laatste vijf jaar doorbroken op twee

²³ I. BIDDLE en V. KNIGHTS, *Music, national identity, and the politics of location: between the global and the local*, Ashgate, 2007.

²⁴ Het volledige tijdschrift is raadpleegbaar op <http://quod.lib.umich.edu/m/mp/>.

²⁵ E. PEREZ-VILLALBA, *How political singers facilitated the spanish transition to democracy, 1960-1982: the cultural construction of a new identity*, New York, 2007. B. VIGNOL, *Cette chanson qui emmerde le Front National*, Parijs, 2007.

verschillende manieren.²⁶ Enerzijds ging muziekjournalist Simon Reynolds, die postmoderne studies schreef over de Britse hiphop en post-punk in de jaren zeventig, het muzikale en het politieke volledig loskoppelen en inmenging in de politiek beschouwen als een struggle for life om de popcultuur in stand te houden.²⁷ Retromania: pop culture's addiction to its own past werd gelauwerd in wetenschappelijke en publieke kringen. Het boek verdedigt de these dat popcultuur los van elk ander fenomeen steeds tendens heeft gehad om terug te grijpen naar zijn eigen wortels.²⁸ Politiek engagement, net als andere maatschappelijke inmenging, is volgens Reynolds eerder een kwestie van nevenschade. Anderzijds trok socioloog John Street in 2012 met *Music and Politics* weg van de postmodernistische opvatting om in navolging van de sociologische standaardwerken uit de jaren zeventig opnieuw een overzichtswerk te schrijven.²⁹ Dat streven hield een tegenovergestelde visie van Reynolds in, die hij als volgt verwoordde: 'Music does not just provide a vehicle of political expression, it is that expression'.³⁰ Reynolds en Street vormen these en antithese die het onderzoeksveld de komende jaren zullen bepalen. Door chronologische en geografische beperking en de contextgevoeligheid van de kleinkunst in het Vlaanderen van de jaren zeventig, past deze studie in traditie van Biddle en Knights. Toch worden de resultaten van dit onderzoek doorheen deze thesis getoetst aan de inzichten van Reynolds en Street omdat hun algemene analyses van de muziekindustrie en de kleinkunst in Vlaanderen tot op zeker hoogte gelijkenissen vertonen.

Omdat Vlaanderen in de jaren zestig en zeventig nog niet over een geïstitutioniseerd cultureel circuit beschikte, dat later ontstond met de culturele centra conform de eerste staatshervorming, is dit onderzoek relevant omdat het nagaat in hoeverre de culturele, artistieke kleinkunststem van de jaren zeventig politiek werd gekleurd. Ook vandaag is de vraag in hoeverre muziek politiek wordt beïnvloed in Vlaanderen nog steeds relevant. Toen Henny Vrienten en Typhoon in 2015 het nummer *Hier is het goed* over de vluchtelingen crisis uitbrachten, werd vanuit de deontologische commissie van de VRT

²⁶ BIDDLE en KNIGHTS, *Music, national identity, and the politics of location*.

²⁷ S. REYNOLDS, *Rip it up and start again: Post Punk 1978-1984*, Londen, 2005. S. REYNOLDS, *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop*, Londen, 2007.

²⁸ S. REYNOLDS, *Retromania: popculture's addiction to its own past*, Londen, 2011.

²⁹ J. STREET, *Music and politics*, Cambridge, 2012.

³⁰ *Ibidem*, 2.

het advies gegeven om het nummer niet op de openbare omroep te spelen.³¹ Het negatief advies zorgde voor een protestgolf die Radio 1 aanmoedigde om het nummer toch te draaien. Hetzelfde verhaal geldt voor het *Ringlandlied*, dat mensen poogt te mobiliseren in het voordeel van een overkapping van de Antwerpse ring. De beslissing van de VRT om het lied niet te draaien werd verdedigd door het argument van de neutraliteit.³² Ook op internationaal vlak blijft de botsing tussen muziek en politiek de gemoederen bedaren. Zo werd de Amerikaanse zangeres Beyonce het laatste decennium een van de moderne symbolen van het feminisme. In tegenstelling tot Simone, is Beyonce er in geslaagd om een politieke aspect in haar performance in te bouwen, nadat ze wereldwijd zalen uitverkocht en haar maatschappelijke standpunten die marktpositie niet in gevaar brachten.³³ Het afgelopen decennium werd onderzoek gedaan naar het verband tussen cultuur en politiek in verschillende kaders vanuit verschillende invalshoeken. Toch is Vlaanderen op dat vlak uniek, omdat de evolutietijdlijn van muziek en politiek gelijk loopt en beide bewegingen omwille van de gemeenschappelijke taal en het streven naar emancipatie op elkaar waren aangewezen. Dat schept daarom naast Nekka en Kazuno nieuwe onderzoeksopportunities inzake jeugdbewegingen, kleinkunstgroepen en cultuurfondsen, de andere infrastructurele spelers in de jaren zeventig.

Het onderzoek beperkt zich in Vlaanderen tussen 1969 en 1978, maar om een begrip te krijgen van de situatie waarin de culturele sector zich in de jaren zeventig bevond, wordt het socio-culturele, Belgische kader in de jaren vijftig en zestig geschetst met Expo 1958 als absolute hoogtepunt. Deze studie werd onderverdeeld in vier thematische hoofdstukken. Het eerste hoofdstuk schetst de opgang van de Vlaamse Beweging en de kleinkunst in België na de Tweede Wereldoorlog en beschrijft de unieke positie die beide bewegingen in het chronologische kader bekleedden. Dat verklaart waarom de greep van het ANZ op het kleinkunstlandschap in de jaren zeventig zo groot kon worden. In het tweede hoofdstuk wordt ingezoomd op de pioniers van de Belgische muziekindustrie en een antwoord gegeven op de vraag waarom kleinkunst er niet in

³¹ *Hier is het goed* schopte het zelfs tot uitgelichte nieuwkomer op Radio 1.

(<http://www.radio1.be/programmas/vox/nouvox-henny-vrienden-hier-het-goed>)

³² 'VRT: 'Ringlandlied is een actiemiddel voor een actiegroep', *De Standaard* (25 juni 2015), 5-6.

³³ D. CHATMAN, 'Pregnancy, then it's "back to business": Beyoncé, black femininity, and the politics of a post-feminist gender regime', *Feminist Media Studies*, 15 (2015), 926-941.

slaagde om mee te stappen in het ontluikend, internationaal cultureel circuit, waardoor de sector op zichzelf aangewezen was. Daardoor was kleinkunst meer vatbaar voor de invloed van een externe organisatie zoals het ANZ. In het derde hoofdstuk worden daarom de instanties besproken die de basis vormden van het Vlaamse culturele kleinkunscircuit en hoe het ANZ onbetwist marktleider werd. In de loop van de jaren zestig ging kleinkunst deel uitmaken van de mainstream en kreeg het een vaste stek in de nationale media. Daardoor brak het uit de niche die de sector zelf had opgebouwd wegens gebrek aan aanknopingspunten bij het internationaal circuit. Daarom legt deze studie tenslotte in hoofdstuk 4 uit hoe het schipperen tussen niche en mainstream een opstap vormde voor de kleinkunst om in de tweede helft van de jaren zeventig, wanneer het eigen Vlaamse circuit aan belang inboette, toch in te haken op een breder internationaal circuit, een aansluiting die ze in de jaren zestig mistte. De mainstream bood op die manier een perspectief om te ontsnappen aan de dominantie van het ANZ.

Elk hoofdstuk biedt door het behandelde thema een kapstok om een aantal edities van Nekka en Kazuno te analyseren. Het eerste hoofdstuk kadert de these in een grote Belgische geschiedenis en haakt op die manier in op zowel de studie van Reynolds als van Street. De overige drie hoofdstukken zijn concreter en beantwoorden eerder aan de traditie van Biddle en Knights. Aan de hand van de vier hoofdstukken, bijhorende thema's en een analyse van tien jaar Nekka en Kazuno, als grootste kleinkunsthoeven, poogt deze studie in het besluit een antwoord te geven op de vraag in hoeverre de politiek geïnspireerde culturele infrastructuur onder leiding van het ANZ in de jaren zeventig in Vlaanderen een flamingantische invloed had op de kleinkunst.

HOOFDSTUK 1: TAAL

Hoe de Nederlandse taal op politiek en cultureel vlak in de jaren zestig en zeventig uit de schaduw trad: een analyse van Nekka 1972 en 1975.

In dit eerste hoofdstuk wordt de Belgische socio-economische situatie na de Tweede Wereldoorlog geschetst en ingegaan op de krachtlijnen die de Belgische politiek in de tweede helft van de twintigste eeuw zouden bepalen. Het gaat over Expo 1958 en hoe die de culturele en technologische revolutie voluit introduceerde in België, maar hoe het land tegelijkertijd verzeilde in een donkere economische crisis. Dat die diepe economische crisis in de loop van de jaren zestig communautair zou kleuren, luidt het tijdperk in dat de Nederlandse taal een hoofdrol speelt in de Belgische politiek. Het is in die context dat deze studie de invloed van politiek geïnspireerde culturele infrastructuur op het artistieke bestudeert. De opgang van de Volksunie komt aan bod met de nadruk op het Vlaams-Nationaal Zangfeest en hoe dat in combinatie met de IJzerbedevaart en de 11 juli-vieringen de electorale ruggengraat werd van een relatief jonge politieke partij die, ondanks zijn leeftijd, snel een stempel kon drukken op de Belgische politiek. Het is wanneer de organisatie achter het zangfeest het grootste festival voor Nederlandstalige muziek vanuit privé-initiatief, Kazuno, overneemt, dat de ideale omstandigheden ontstaan om te onderzoeken in hoeverre het flamingantische politieke gedachtegoed een stempel drukte op de kleinkunstwereld. De kwestie Leuven 1966 is het eerste echte strijdtoneel tussen kleinkunst en politiek met het door de studentenvereniging Katholiek Vlaams Hoogstudentenverbond georganiseerde Kleinkunsteiland als ankerpunt. Vanuit dat standpunt worden Nekka 1972 en 1975 onder de loep genomen omdat het artiestenbestand van het Kleinkunsteiland en die twee edities van Nekka overlapte. Aan de hand van het breed socio-economische kader verklaart dit eerste hoofdstuk hoe het ANZ een fikse controlerende greep krijgt op de pas ontluikende kleinkunstwereld en hoe het met de formule van Nekka kleinkunstartiesten flamingantisch kleurt. In tegenstelling tot Nekka 1972, toont Nekka 1975 hoe een veranderende formule de ideologische greep verkleint met zware financiële gevolgen omwille van een dalend toeschouwersaantal.

De droom van Expo 1958 om de oorlog definitief door te spelen, de eenheidswet als bittere herinnering aan de socio-economische realiteit.

Daags na de overgave van Japan op 2 september 1945 zou Europa wakker worden in een nieuwe wereld. Voor de tweede keer in minder dan drie decennia had een globaal conflict de wereld lam gelegd. Het voelde alsof de kaarten opnieuw werden gedeeld en België zou zijn plaats trachten te vinden in een geglobaliseerd Europa waar de economische wil van de twintigste eeuw wet werd. België miste echter enigszins de start en zag hoe de economische ontwikkeling in de jaren vijftig sterk achterliep op de naoorlogse ontwikkelingen in de rest van Europa. Historica Els Witte spreekt van de immobiele jaren vijftig en stelde vast dat de Belgische verzorgingsstaat pas in de jaren zestig uit de startblokken schoot. Op dat moment zou het Keynesiaanse maatschappijmodel in onze buurlanden daarentegen al sleutelen aan een voortgezette institutionele zorg voor het leven.³⁴ De diepe malaise waarin België na de mijnramp in Marcinelle in 1956 verkeerde, die aantoonde dat het paradepaardje van de Belgische economie achterop hinkelde, bleef niet lang op de maag liggen. Expo 1958 moest en zou het feest worden van zij die België uit het slop hadden gehaald na de Tweede Wereldoorlog.³⁵ De trage economische evolutie in het begin van de jaren vijftig werd verzwegen en het was alsof Marcinelle nog steeds hetzelfde vredige mijndorpje was ten zuiden van Charleroi. Daarenboven was er nauwelijks iets te merken van internationale problemen als de Koude Oorlog. De economie trok tegen het eind van de jaren vijftig aan met 5% per jaar en de expo blies de idee leven in dat niemand ooit nog arm zou zijn.³⁶

In 1953 maakte de televisie zijn intrede in de Westerse maatschappij. Net als de auto aan het begin van de twintigste eeuw zou deze technologie een stevige stempel drukken op het dagdagelijkse leven van het breed publiek. Daarenboven zorgde Expo 1958 als technologische katalysator voor de verspreiding van de beeldbuis. Beetje bij beetje veranderde het straatbeeld door de satellietschotels die hier en daar op de balkons verschenen.³⁷ Niet alleen de auto en de televisie werden evidenties; ook koffiezetapparaten en transistorradio's droegen bij tot een verhoogd comfort. Tussen 1951 en 1975 verviervoudigde de lonen terwijl de prijzen slechts verdubbelden. De verhoogde koopkracht zorgde ervoor dat een kleiner percentage van het gezinsinkomen

³⁴ E. WITTE en A. MEYNEN red., *De geschiedenis van België na 1945*, Antwerpen, 2006, 83.

³⁵ C. DEGLAS, *Rampen in België*, Tielt, 2005, 57-63.

³⁶ M. REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, Tielt, 2009, 226-233.

³⁷ G. PLUVINAGE red., *Expo 58: tussen droom en werkelijkheid*, Tielt, 2005, 30-40.

werd besteed aan alimentatie en tegelijkertijd zorgde het nieuwe maatschappijmodel voor een grondige verandering: een overschot aan tijd. Tijd voor andere dingen dan louter overleven.³⁸ De televisie werd een derde oog op de wereld en de eerste huiskamers met beeldbuizen werden ontmoetingsplaatsen om ideeën uit te wisselen. Het gezin bleef in de eerste plaats de kern, maar dankzij de transistorradio op batterijen werd het mogelijk om te ontsnappen aan de sociale controle van dat kerngezin.³⁹ Cultureel gezien was dat een belangrijke mijlpaal omdat jongeren op die manier toegang kregen tot muziek die de ouderlijke sociale controle niet zou overleven. Rock, swing, pop en jazz slopen op kousenvoeten de slaapkamers van de nieuwe generatie binnen. Volgens folkicoon Woody Guthrie was dat een niet te onderschatten kentering in de manier waarop jongeren naar de wereld keken. Hij zette muziek op hetzelfde niveau als radio en televisie in de zin dat songs ook nieuwe manieren waren om de mensen mede te delen wat er gaande was. De wereld werd meer dan de kerktoren alleen en ontsnappen aan het oog van mama en papa creëerde een eerste notie van privacy.⁴⁰

De introductie van de technologische revolutie in België had een stimulans kunnen zijn voor een nieuwe generatie om compromisloos te breken met de normen en waarden van hun ouders. De roes waarin België belandde naar aanleiding van Expo 1958 ging echter snel liggen en de regering beseftte dat het feest van de technologische en culturele revolutie snel plaats ruimde voor een donkere economische malaise die de komende decennia communautair zou kleuren. De uitdagingen waren niet min: Marcinelle had pijnlijk duidelijk gemaakt dat het verval van de Waalse mijnindustrie was ingezet. Midden jaren vijftig ging mijn na mijn dicht. Dat leverde een verhoogde werkloosheid op, de staatsschuld steeg en de gemoederen werden verhit door het pas onafhankelijke Congo en het inadequate antwoord van de Belgische regering. Onder leiding van eerste minister Gaston Eyskens werden een aantal maatregelen aangekondigd onder de vorm van de eenheidswet: 133 artikelen die tezamen een soort vijfjarenplan voor de Belgische economie uitzetten.⁴¹ Er werd bespaard op defensie en onderwijs en de werkloosheidsuitkeringen en het pensioenstelsel werden strenger gecontroleerd.⁴² In

³⁸ WITTE en MEYNEN, *De geschiedenis van België*, 46-48.

³⁹ *Ibidem*, 99.

⁴⁰ REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, 243.

⁴¹ J. SMITS red., *Gaston Eyskens: de memoires*, Tielt, 1994, 68-76.

⁴² J. SMITS, 'Gaston Eyskens', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, I, Tielt, 1998, 1101-1103.

ruil daarvoor verhoogde de fiscale druk met zeven miljard Belgische frank. Snoeien in de overheidsuitgaven was voor de liberale regeringspartner een absolute voorwaarde voor het verhogen van de fiscale druk. De pacificatiepolitiek stond in zijn kinderschoenen en kondigde de rode draad van de Belgische politiek van de komende decennia aan.⁴³

Het protest op de aangekondigde eenheidswet was enorm en veroorzaakte een communautaire nasleep. Vooral de Waalse vakbonden trokken voluit de kaart van het verzet. Onder leiding van André Renard werd er geijverd voor een vorm van federalisme omdat de eenheidswet de concurrentiepositie van de Waalse mijnen totaal onderuit zou halen. Renard was er van overtuigd dat de Waalse strijd ondergeschikt was aan de syndicale actie omdat het nationalistische streven in een economisch geglobaliseerd Europa aan belang zou verliezen.⁴⁴ Een rechtstreeks gevolg van de stakingen tegen de eenheidswet was de oprichting van het Mouvement Populaire Wallon die de eisen van de vakbonden politiek zou vertalen. In 1968 zou de MPW een van de pijlers van het Rassemblement Wallon worden.⁴⁵ De stakingen konden nooit een vuist maken, onder meer omdat de Algemeen Christelijke Vakbond in Vlaanderen de acties niet ondersteunde. De regering Eyskens was ervan overtuigd dat de straat nooit kon winnen van de staat en begin januari 1961 werd de eenheidswet in de kamer aangenomen. Het protest ebde weg maar liet diepe wonden na. De regering verzwakte en viel nog geen maand later. In maart 1961 volgden nieuwe verkiezingen.⁴⁶

De stuiptrekkende Waalse mijnbouw kreeg het nog harder te verduren toen in 1962 in de Gentse haven het mijnbedrijf Sidmar werd geopend. De partij van Renard sprak over de Waalse guillotine omdat de Belgische regering investeerde in een in Vlaanderen gevestigd mijnbouwbedrijf dat de Waalse taken overnam. Europa stuurde immers aan op de aanwezigheid van havens bij mijnsites.⁴⁷ Op dat moment was Vlaanderen bezig aan economische opmars. De lonen lagen er lager en er heerste een arbeidsoverschot waardoor Vlaanderen sowieso de aantrekkelijkere keuze was. Een tertiaire sector zette

⁴³ WITTE en MEYNEN, *De geschiedenis van België*, 98.

⁴⁴ M. DEWEERDT, 'Taalgrens', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, III, Tielt, 1998, 2949-2963.

⁴⁵ P. TILLY, *Andre Renard: biographie*, Brussel, 2005, 257-300. C. KESTELOOT, 'Rassemblement Wallon', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, III, Tielt, 1998, 2548-2549.

⁴⁶ A. GERARD en K. VAN NIEUWENHUYSE, *Scripta Politica: politieke geschiedenis van België in documenten (1918-2008)*, Leuven, 2010, 45-47.

⁴⁷ TILLY, *Andre Renard*, 260-270.

zich in de startblokken en het landbouwpercentage daalde. De economie trok aan, al bleef de groei onder het Europese gemiddelde. In 1966 klom het Vlaamse BNP uiteindelijk boven het Waalse. Dat ook de Union Minière een groot aandelenpakket beheerde van Sidmar, creëerde een groot Waals politiek ongenoegen.⁴⁸ In de jaren zestig werd België met vertraging opgenomen in een eerste vorm van een geglobaliseerd Europa waarin natiestaten geen fundamentele invloed hebben op de investeringen. Het dubbele profiel van de Belgische economie zou echter zware politieke gevolgen hebben op de verdere evolutie van het land. Het doorvoeren van de eenheidswet had ertoe bijgedragen dat de vakbonden hun drukkingmethoden moesten aanpassen en het sociale harmoniemodel kreeg een nieuwe stimulans omdat de sociale verhoudingen veranderden. Voortaan werden die niet meer beslecht door acties op straat maar door overleg binnen de instellingen. Op die manier werd het communautair getouwtrek institutioneel bestendigd en ingebouwd.⁴⁹

De jaren vijftig werden politiek gedomineerd door de traditionele partijen: negentig procent van het electoraat stemde voor de socialisten, de liberalen of de christendemocraten. Aan het begin van de jaren zestig veranderde dat omdat er een aantal nieuwe partijen ontstonden die hun plaats vonden in het nieuwe, economische welvarende Vlaanderen. Het belangrijkste voorbeeld was de Volksunie, die in 1954 het levenslicht zag en net als de MPW pleitte voor een federale Belgische structuur waarin Vlaanderen een zekere zelfstandigheid kon ontwikkelen. De Volksunie kende een trage groei en haalt pas zeven procent van de stemmen in 1965.⁵⁰ Een mogelijke verklaring daarvoor is de eis van amnestie die diep verweven zat in het partijprogramma waardoor de Volksunie stevast in verband werd gebracht met de collaboratie. Veel kiezers werden echter aangetrokken uit de Vlaamse intellectuele middengroepen die door de economische groei fors aan belang wonnen maar zich op politiek vlak ondervertegenwoordigd voelden.⁵¹

In 1962 werd de taalgrens definitief vastgelegd. Sinds de jaren twintig werden er tienjaarlijkse talentellingen gehouden. Op basis van die talentellingen konden gemeente

⁴⁸ REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, 235.

⁴⁹ WITTE en MEYNEN, *De geschiedenis van België*, 82.

⁵⁰ BOUVEROUX en HUYSE, *Het onvoltooide land*, 20.

⁵¹ REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, 253.

wisselen van statuut en beslissen of ze behoorden tot de Vlaamse of de Waalse structuur. Daarenboven konden minderheidsgroepen eerst vanaf 20% en later vanaf 30% beroep doen op faciliteiten waardoor mensen in hun eigen taal op de gemeente geholpen werden.⁵² Het vastleggen van de taalgrens was de voorloper van de staatshervormingen die vanaf 1970 de Belgische grondwet zouden wijzigen om van België een federale staat te maken.⁵³ Elke staatshervorming droeg de ambitie in zich om de tot dan toe gestelde communautaire problemen op te lossen. Ondanks de ambitie moet vastgesteld worden dat elke staatshervorming twee gezichten had en voornamelijk nieuwe problemen creëerde.⁵⁴

De Vlaamse Beweging was net als de MPW op zoek naar een federale structuur die zowel Vlaanderen als Wallonië als zelfstandige rechtspersonen zou beschouwen met een eigen parlement en wetgeving. Een van de voorwaarden daarvoor, was een onbetwistbaar gebied. Tot dan was er door de talentellingen immers geen sprake van een vast territorium. Met honderdduizend participanten marcheerde de Vlaamse Beweging in 1961 op Brussel om die eis kracht bij te zetten.⁵⁵ De regering Lefèvre-Spaak hoopte daarna dan ook om voor eens en voor altijd de gemoederen tussen de twee taalgemeenschappen te bedaren met een linguïstische grens.⁵⁶ Brussel bleef een heikel punt en de Franstaligen hamerden op het behoud van faciliteiten voor een aantal randgemeenten. De Vlaamse delegatie ging daarmee akkoord in de veronderstelling dat het over een overgangsmaatregel ging. De Franstaligen zagen het als een definitief akkoord en zo werd een kruisvat conflicten in de grondwet geschreven.⁵⁷

Het Vlaams Nationaal Zangfeest als electorale ruggengraat van de Volksunie en Leuven 1966 als eerste strijdtoneel van kleinkunst en flamingantische politiek in Vlaanderen.

Dat de Volksunie als relatief jonge partij over het netwerk beschikte om de touwtjes in handen te nemen over de marsen op Brussel, wordt verklaard door de steun en het

⁵² M. DEWEERDT, 'Taalgrens', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, III, Tielt, 1998, 2949-2963.

⁵³ GERARD en VAN NIEUWENHUYSE, *Scripta Politica*, 277-278.

⁵⁴ *Het onvoltooide land*, Canvas, 26 april 2009 (<http://cobra.canvas.be/cm/1.682793?view=popupPlayer>). Geraadpleegd op 15 maart 2016.

⁵⁵ M. DE METSENAERE, 'Brussel', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, I, Tielt, 1998, 642-656.

⁵⁶ GERARD en VAN NIEUWENHUYSE, *Scripta Politica*, 275-276.

⁵⁷ BOUVEROUX en HUYSE, *Het onvoltooide land*, 56-59.

netwerk dat ze kreeg van het Vlaams Nationaal Zangfeest en het achterliggende Algemeen Nederlands Zangverbond.⁵⁸ Die zangstonde werd sinds het begin van de twintigste eeuw georganiseerd en kende volgens historicus Paul Cordy vlak voor de Tweede Wereldoorlog een inhoudelijke kentering: het werd een grootse, culturele manifestatie, gedragen door de brede Vlaams Beweging, toonaangevend in de Vlaamse culturele ontvoogdingsstrijd en de Vlaamse Liedbeweging, zonder dat het geheel gerecupereerd kon worden door om het even welke politieke partij.⁵⁹

Tijdens de Duitse bezetting gingen de zangfeesten door. Binnen de Vlaamse Beweging ontstond er onenigheid over de aan te nemen houding ten opzichte van de Duitse bezetter. Een groot deel zag in de donkere oorlog een opportuniteit om de Groot-Nederlandse idee in werking te stellen.⁶⁰ Anderen zouden kiezen voor de collaboratie. Het Vlaams Nationaal Zangverbond, dat de samenwerking tussen Vlaanderen en Nederland stimuleerde had de Flamenpolitiek in de Eerste Wereldoorlog ondersteund omdat de heropening van de Gentse universiteit op dat moment hoog op de agenda stond. Wegens aarzelingen van het verbond om de Flamenpolitiek te blijven steunen, ontstond de radicaal Dietse bond die op haar beurt openlijk de vernietiging van België nastreefde.⁶¹ Het was dus niet de eerste keer dat de brede Vlaamse Beweging te kampen had met ideologische kloven.⁶² In de Tweede Wereldoorlog zou het VNV samen met Vlaams-nationalistische splintergroepen de politieke functie van de radicaal Dietse bond overnemen. Omwille van hun anti-Belgisch karakter werden zij gesteund door Duitsland, omdat die houding onrechtstreeks bijdroeg aan de Duitse geopolitiek. Het Verdinaso, de aan het fascisme verwante politieke beweging met onder andere het Groot-Nederlandse ideaal kreeg steun van Nederlandse katholieken en Franstalige Belgen maar werd niet erkend door Duitsland. De politieke breuklijnen binnen het Vlaams/Groot-Nederlands nationalistisch bestel waren niet zo duidelijk binnen de culturele leefwereld van de aanhangers van de brede Vlaamse Beweging. Dat zorgde ervoor dat niet de zwarte segmenten, maar het hele amalgaam werd beschuldigd van

⁵⁸ M. DE METSENAERE, 'Taalgrens', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, III, Tielt, 1998, 2949-2956.

⁵⁹ P. CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij het verhaal achter 75 jaar Vlaams Nationaal Zangfeest*, Leuven, 2012, 47-52.

⁶⁰ REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, 260-280.

⁶¹ P. VAN HEES, 'De Dietsche bond', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, I, Tielt, 1998, 949.

⁶² BOUVEROUX en HUYSE, *Het onvoltooide land*, Leuven, 2009, 45.

collaboratie.⁶³ Het zou tot de jaren zestig duren voor de Vlaamse Beweging zich herstelde van die kaakslag.⁶⁴

Het zangfeest balanceerde in het interbellum volgens Cordy tussen enerzijds een traditioneel volksnationalisme en een flamingante, Groot-Nederlandse gedachte en anderzijds de neiging om de collaboratie van een deel van de Vlaamse Beweging cultureel te ondersteunen. Na de oorlog zou het publiek een binaire opvatting ontwikkelen ten opzichte van mensen die meegewerkt hadden met de Duitsers. Je zat bij het winnende of het verliezende kamp.⁶⁵ In 2009 stelde Lukas de Vos een bundel samen over verbrande schrijvers en de culturele collaboratie in België. Daarin onderscheidde hij verschillende nuances tussen collaboratie en verzet, die in de nasleep van de oorlog nooit werden toegepast maar vervangen door het efficiëntere en binaire juist of fout. Het zijn echter die verschillende nuances waarin de toon van elk oorlogszangfeest veranderde.⁶⁶ Bepaalde jaargangen werd er resoluut gezwegen over de Duitse kwestie en andere jaren was er wel een positieve noot te bespeuren omtrent de Duitse aanwezigheid.⁶⁷ De repressie zorgde er evenwel voor dat het Vlaams Nationaal zangfeest na de oorlog volledig werd stilgelegd. Om opnieuw op te starten werd het Vlaams Nationaal Zangverbond omgedoopt tot het Algemeen Nederlands Zangverbond.⁶⁸

Het ANZ besepte in de jaren vijftig dat het nooit een bloeiende positie kon heroveren zonder de steun van de katholieke zuil en beetje bij beetje werd het vertrouwen hersteld. Het zangfeest werd een samenkomst van in de eerste plaats Vlaamsgezinden en op de tweede plaats jeugdbewegingen met een katholieke inslag. De scouts en de KSA zouden zorgen voor significant deel van de ticketverkoop.⁶⁹ Toch zou het niet lang duren voor er binnen het Zangfeest inhoudelijk tegenstrijdige visies botsten. Het ACW en de katholieke jeugdbewegingen zouden zich in de jaren vijftig terug trekken uit het ANZ

⁶³ CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij*, 48-52.

⁶⁴ WITTE en MEYNEN, *De geschiedenis van België na 1945*, 98.

⁶⁵ CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij*, 48-54.

⁶⁶ L. DE VOS red., *Verbrande schrijvers: culturele "collaboratie" in Vlaanderen (1933-1953)*, Gent, 2009, 34.

⁶⁷ F. VAN BERNE, 'Algemeen Nederlands Verbond', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, I, Tielt, 1998, 249-251.

⁶⁸ CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij*, 52-62.

⁶⁹ *Ibidem*, 74.

omdat de Belgische vlag niet geduld werd op het zangfeest. De christelijke zuil bouwde een zangfeest uit voor Vlamingen van een niet Vlaams-nationalistische strekking: de dag van het Vlaamse lied.⁷⁰ Het ANZ zelf verwachtte met dit parallel initiatief de doodsteek, maar vreemd genoeg taande de populariteit van de dag van Vlaamse lied snel.⁷¹ Dat was opmerkelijk omdat de nieuwe strekking beschikte over de steun van de kerkelijke structuren en de CVP, die de liedbeweging uit de flamingantische hoek wilden trekken.⁷² In 1954 opende ANZ-voorzitter Hugo Portier de festiviteiten met een toespraak waarin hij het Vlaams Nationaal Zangfeest als enige echte dag van het Nederlandstalige lied uitriep.⁷³

Het zevende zangfeest in 1939 had volgens Cordy zijn doel bereikt omdat het de Vlaamse gedachte over partijgrenzen tilde. Dat was gezien het Belgische politieke landschap op dat moment het hoogst haalbare.⁷⁴ De introductie van de Volksunie zorgde ervoor dat het zangfeest een partijpolitieke invulling kreeg en zo werd het samen met de IJzerbedevaart en de 11 juli-vieringen de electorale ruggengraat van de Volksunie. Het streven van het zangfeest kon voor het eerst sinds zijn ontstaan politiek vertaald worden. De communautaire misverstanden waren immers de wereld nog niet uit na het vastleggen van de taalgrens. De komende jaren zouden Franstalige en Nederlandstalige eisen geregeld met elkaar botsen. Soms werd alles binnenskamers gehouden, andere keren zorgde het conflict ervoor dat de hele samenleving kookte. De splitsing van de Leuvense universiteit in 1966-1968 is zo een voorbeeld. Ze werd de eerste botsing tussen de flamingantische politiek en het nieuwe Nederlandstalige lied dat ontstond in de maatschappelijke kringen waar de welvaartstaat een surplus aan tijd had gecreëerd om te spenderen aan onder meer cultuur.⁷⁵

⁷⁰ Als wij marcheren...!, *Tliedboek* (juni 1971), 6-9.

⁷¹ J. DEWILDE, 'Dag van het Vlaamse lied', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, I, Tielt, 1998, 857-858.

⁷² M. DE MOOR, 'Algemeen Nederlands Zangverbond', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, I, Tielt, 1998, 252-254.

⁷³ CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij*, 73-83.

⁷⁴ *Ibidem*, 84-96.

⁷⁵ L. VOS, 'Katholieke Vlaamse Studentenbeweging', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, II, Tielt, 1998, 1669-1679.

Studeren werd in de loop van de jaren zestig voor mannelijke jongeren een evidentie. Ze kregen kansen die hun ouders zelden gekregen hadden.⁷⁶ Op die manier creëerde het studentenleven een buffer tussen groot worden en groot zijn. De privacy die met de transistorradio op batterijen de slaapkamer binnensloop, breidde hierdoor gestaag uit. Studenten kwamen in studentenverenigingen samen om het te hebben over het leven. Ze hadden per definitie tijd en zo ontstonden er een aantal sociale bewegingen: een vrouwenbeweging, een derdewereldbeweging, een milieubeweging, een nieuwe vredesbeweging, een beweging tegen de oorlog in Vietnam en het imperialisme en allerlei cultuurbewegingen.⁷⁷ Ze sponnen zich uit boven de studentenclubs, waardoor ze aan slagkracht wonnen. De tot dan toe voornamelijk socialistisch geachte cultuurbewegingen bundelden hun krachten. Een voorbeeld hiervan in Leuven is het pleiten voor een kunstencentrum dat later het STUK zou worden. In 1966 werd het Katholiek Vlaams Hoogstudenten Verbond of KVHV de drijvende kracht achter de eerste Leuvense cultuurraad die zichzelf op de kaart zou zetten met het jaarlijkse Kleinkunsteiland.⁷⁸ Met de combinatie van tijd en ruimte en een nieuwe kijk op de wereld, hoeft het niet te verbazen dat de taalstrijd in Leuven in 1966 op het scherpst van de snee werd gevoerd.⁷⁹ Het Kleinkunsteiland werd een muzikale uitlaatklep voor de ontevredenheid ten opzichte van het statuut van de Nederlandse taal.

Bij het vastleggen van de taalgrens in 1963 waren de faciliteiten voor Brusselse randgemeenten niet de enige uitzonderingen. Er werd ook beslist dat beide taalafdelingen van de Leuvense universiteit konden blijven bestaan. Na de Tweede Wereldoorlog was een duale universiteit gestart: een Nederlandstalige en een Franstalige structuur onder hetzelfde dak. De tweetaligheid in Leuven werd in Vlaanderen op gemor onthaald. Volgens de unie van de studentenbewegingen moest de universiteit een band scheppen met de bevolking en dat was zonder eentaligheid onmogelijk.⁸⁰ De ontvoogding van de jongeren en de democratisering van het onderwijs zorgden ervoor dat Leuven als stad de toeloop van studenten niet zou houden. Wetten

⁷⁶ REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, 220.

⁷⁷ WITTE en MEYNEN, *De geschiedenis van België*, 89.

⁷⁸ M. ADRIAENS, *De complete kleinkunstgeschiedenis*, Gent, 1998, 83.

⁷⁹ M. BROCK, *STUK: een geschiedenis 1977-2015*, Veurne, 2015, 17-23.

⁸⁰ *Leuven Vlaams 1968*, video, 22 oktober 2013

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/videozone/rubriek/film-videozone/1.1760133>). Geraadpleegd op 20 maart 2016.

werden gestemd die het de universiteit mogelijk maakten om campussen op te zetten buiten de Leuvense agglomeratie. De Franstalige medische faculteit stichtte afdelingen in Waver en Sint-Lambrechts Woluwe om Leuven te ontlasten.⁸¹ Zo brak de praktische tweetaligheid uit de voegen van de stad en installeerde zich in de driehoek Brussel-Leuven-Waver. De rust die het vastleggen van de taalgrens bracht inzake het tegengaan van de verfransing van de Vlaamse rand was zoek. Het hek was helemaal van de dam toen de algemene beheerder van de Franstalige poot van de universiteit verklaarde dat hij de situatie van Vlaams-Brabant zag evolueren in de richting van een Groot-Brussel. Mondjesmaat werd de universiteitskwestie een communautair twistpunt van staatsbelang.⁸² Toen het hoogste gezag van de katholieke universiteit van Leuven, de bisschoppen, de Vlaamse eis verwierpen om de Franstalige vleugel over te hevelen naar Wallonië, braken er rellen uit met 'Leuven Vlaams' en 'Walen Buiten' als bekendste slogans.⁸³

De rellen waren zo hevig dat de examens werden opgeschort. De kwestie Leuven was een struikelblok voor de regering Vanden Boeynants, die in 1968 viel.⁸⁴ Stilaan werd duidelijk dat het behoud van de tweetaligheid van de Leuvense universiteit onrealistisch was. De bisschoppen zagen dat ook in en lieten hun eisen varen. De nieuwe regering nam een splitsing op in het regeerakkoord en in Ottignies werd een nieuwe stad gebouwd om onderdak te bieden aan de nieuwe Franstalige universiteit. De vrijzinnige universiteit van Brussel maakt van de hetze gebruik om ook twee aparte taalafdelingen te creëren.⁸⁵ De nieuwe regering onder leiding van Gaston Eyskens beseftte dat de spanningen tussen de twee taalgemeenschappen te hoog opliepen om nog op te lossen binnen de context van een unitaire staat.⁸⁶ De CVP splitste als eerste partij de Vlaamse en de Waalse afdeling en de regering baande de weg voor verschillende staatshervormingen om België om te vormen tot een federale staat.⁸⁷ De achteruitgang

⁸¹ *Het onvoltooide land*, Canvas.

⁸² W. WEETS, 'Onderwijs', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, II, Tielt, 1998, 2290-2302.

⁸³ BOUVEROUX en HUYSE, *Het onvoltooide land*, 60-70.

⁸⁴ SMITS, *Gaston Eyskens*, 155-159.

⁸⁵ BOUVEROUX en HUYSE, *Het onvoltooide land*, 83-86.

⁸⁶ E. GERARD, 'Christelijke Arbeidersbeweging', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, I, Tielt, 1998, 713-725.

⁸⁷ *Leuven Vlaams 1968*, video, 22 oktober 2013

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/videozone/rubriek/film-videozone/1.1760133>). Geraadpleegd op 20 maart 2016.

van de Waalse economie en de bijhorende frustraties ten opzichte van een zich economisch emanciperend Vlaanderen, waren niet sterk genoeg om concrete stappen te zetten in de richting van het federalisme. De culturele Vlaamse eis was dat wel.⁸⁸

Niet alleen in Leuven werd met muziek gereageerd op de maatschappelijke situatie. De zangers die van een Kleinkunsteiland een politiek geëngageerd festival maakten, werden ook gevraagd op de zangfeesten. Toen de tweestrijd met de dag van het Vlaamse lied luwde, begon het Vlaams Nationaal Zangfeest aan een reeks bijzonder succesvolle edities. Het toenemende flamingantische bewustzijn dat via de Volksunie politiek vertaald werd, was een versterkende factor.⁸⁹ De Leuvense kwestie zorgde niet alleen voor een ongelooflijke populariteit van het uitverkochte zangfeest, maar ook van de IJzerbedevaart en de 11 juli-vieringen. 1966 is ook het jaar waarop er voor het eerst een kleinkunstenaar op de bühne van het zangfeest stond.⁹⁰ Het zangfeest is wederom getuige van een ontmoeting tussen het politieke en het culturele en het bewijst hoe ontvlambaar die aanraking kan zijn.⁹¹ Een kleinkunstenaar moest immers maar de woorden Leuven en/of bisschoppen door zijn tanden fezelen, of een gedeelte van het publiek zou uitzinnig applaudiseren.⁹² Miel Cools werd uitgeroepen tot held van het zangfeest 1966 omdat hij het *Geuzenlied* bracht, dat de Leuvense bisschoppen op de korrel nam.⁹³

Het Algemeen Nederlands Zangverbond bestendigt de relatie tussen muziek en politiek met het uitbouwen van Nekka.

Het grote probleem was niet de persoonlijke flamingantische keuze van de artiesten, maar het nieuws dat de organisatie achter het zangfeest Kazuno vanaf 1971 zou overnemen. Dat festival had zich in 1969 en 1970 ontpopt tot de kleinkunststaalkaart die bepaalde wat het particulier circuit, de cultuurfondsen en de jeugdbewegingen zouden opnemen in hun artistieke programmatie. Op die drie pijlers wordt in het derde hoofdstuk dieper ingegaan, maar in het kort betekende een afwezigheid op Kazuno voor

⁸⁸ B. DE WEVER, 'Cultuurraden', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, I, Tielt, 1998, 825-829.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ J. GHYSEN, 'Kleinkunst in Vlaanderen', *Troubadour* (januari 1968), 25-30 en 36-37.

⁹¹ CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij*, 73-83.

⁹² J. THIELEMANS, 'Zeepbellen of vuistslagen', *Tliedboek* (juli 1968), 5-8.

⁹³ N. MERTENS en H. DACQUIN, *Kleinkunstvandalen*, Brugge, 1971, 25-33.

de artiest een absoluut rampjaar. Dat Kazuno nu in handen kwam van het zangfeest dat openlijk de Volksunie steunde, zorgde in de culturele sector voor gemor. Los van het culturele aspect blijft de politieke boodschap van het zangfeest tot op de dag van vandaag ongewijzigd: 'Het zangfeest is een oproep aan alle Vlaamse politici, academici, ondernemers, kunstenaars, studenten, arbeiders, kortom, aan alle Vlaamse burgers om met zijn allen de schouders te zetten onder een vrij en onafhankelijk Vlaanderen'.⁹⁴ Voor het tijdperk van de Volksunie, was de beweging vooral een amalgaam van mensen die los van partijpolitiek een standpunt voor een autonoom Vlaanderen innamen.⁹⁵ De liedbeweging zorgde er op die manier mee voor dat de Vlaamse Beweging niet langer de bezigheid van een intellectuele elite was, maar dat ze kon uitgroeien tot een massabeweging.⁹⁶ De Volksunie zorgde voor een politieke poot van die massabeweging, het zangfeest voor de culturele. Kazuno werd omgedoopt tot Nekka.

Het ANZ was aanvankelijk zelf geen vragende partij. De overname werd bekostigd door ondervoorzitter Richard Celis, die er een persoonlijk project van maakte. Volgens historicus Cordy werd het groen licht voornamelijk gegeven omdat Nekka voor een broodnodige financiële injectie van het ANZ kon zorgen. Nekka zou volgens Cordy uiteindelijk in 1978 stoppen omdat er een gebrek was aan voldoende ANZ artiesten, waardoor het podium gevuld werd met artiesten die in de verste verte niets te maken hadden met het ideologische kader van het ANZ. Dat is opmerkelijk omdat Richard Celis in het voorwoord van elk programmaboekje van Nekka met het hand op het hard beloofde dat Nekka ideologisch los stond van het ANZ en dat het voornamelijk over de promotie van het Nederlandstalige lied ging.⁹⁷ Voorts is dat een discussie die elk jaar opnieuw gevoerd werd op de raad van bestuur van het ANZ om het budget van Nekka goed te keuren. Omwille van de persoonlijke insteek van Richard Celis zijn die discussies tussen 1970 en 1978 slecht geboekstaafd met louter droge goedkeuringen in de verslagen van de raden van bestuur.⁹⁸

⁹⁴ *Het zangfeest* (<http://zangfeest.org/geschiedenis/>), 2013. Geraadpleegd op 9 april 2016.

⁹⁵ J. ANTHIERENS, *De ijzertoren: onze trots en onze schande*, Leuven, 1997, 20-25.

⁹⁶ CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij*, 85.

⁹⁷ *Ibidem*, 23 en 99.

⁹⁸ ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1971-1978.

Werden de artiesten op Nekka weldegelijk beïnvloed door de politieke visie achter het ANZ? Dat is de meest essentiële vraag van deze studie. Miel Cools weigerde een optreden op Kazuno 1970 omdat hij vond dat het Sportpaleis niet compatibel was met kleinkunst. Hij tekende datzelfde jaar wel present op het zangfeest in datzelfde Sportpaleis. Cools stond daarenboven op de tweede editie van Nekka in 1972. Nekka doorstond de vuurproef in 1971 en kon dankzij de hoge opkomst meteen beginnen aan de programmatie van de volgende editie. Dat Nekka winstgevend was, veegde de laatste twijfels van de ANZ-top van tafel omdat de winst ook niet-Nekka en wel-ANZ richtingen uit zou vloeien.⁹⁹ Een voordeel van een succesvolle editie was ook de mogelijkheid om na te denken over eventuele verbeteringen.¹⁰⁰ Het nieuwe Nekka duurde voortaan niet de hele namiddag en werd herleid tot een maximum van 210 minuten. Elke artiest kreeg 6 minuten en was vrij in zijn liedjeskeuze zolang de tijdslimiet niet werd overschreden. Om nog meer jeugdbewegingen naar het Sportpaleis te lokken werd de laagste prijs verlaagd van tachtig naar vijftig frank per ticket voor groepsaankopen.¹⁰¹ Een derde grote verandering was de structurele investering in de kleinkunstpocket: een soort jaarlijkse, culturele status quaestio van de kleinkunst annex uitgebreid programmaboekje. Omdat de pocket zou worden uitgegeven via het ANZ, kwam de pocket paradoxaal genoeg, in tegenstelling tot het festival zelf, wel op twee verschillende raden van bestuur van het ANZ ter sprake. Het succes van Nekka 1971 en de geplande inkomsten die de pocket, los van het festival zelf zou genereren, zorgden ervoor dat de pocket unaniem werd goedgekeurd.¹⁰²

Als Nekka zou inzetten om de jaarlijkse hoogmis van de Nederlandstalige muziek te blijven, kon een dergelijke publicatie niet uitblijven. In 1971 werd de taak van de kleinkunstpocket opgenomen door Nico Mertens van boekingskantoor Merlijn, maar in 1972 nam het ANZ het heft in eigen handen en vroeg Diane Freys om de pocket te coördineren.¹⁰³ Omdat de pocket onlosmakelijk verbonden was met Nekka, kwam het programma uitgebreid aan bod in het boekje van Freys.¹⁰⁴ Omdat Celis elke artiest strikt beperkte tot zes minuten, was het doorgeven van de nummers verplicht. Daardoor

⁹⁹ ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1971.

¹⁰⁰ D. FREYS, *Kleinkunstpocket 72: who's who in de kleinkunswereld*, Antwerpen, 1972, 3-4.

¹⁰¹ *Ibidem*, 5-8.

¹⁰² ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1971-1972.

¹⁰³ MERTENS en DACQUIN, *Kleinkunstvandalen*.

¹⁰⁴ D. FREYS, *Kleinkunstpocket 71*, Antwerpen, 1971.

behoort Nekka 1972 tot de meest gedocumenteerde edities van het tien jaar durende festival. De teksten van de gebrachte nummers werden afgedrukt in de pocket. Naast het uitgebreide programma werd de pocket vervolledigd door een who's who van de kleinkunstwereld. De publicatie werd verspreid op twintig duizend exemplaren.¹⁰⁵

Wat in het oog springt is de bijdrage van Jules de Corte. Hij speelde als Nederlander *In België en Koning onbenul*. Het uitgangspunt van zijn Belgisch lied was dat hij niet zou kunnen leven in een land waar alles wat beslist wordt, langs een stad als Brussel moet. Het is makkelijk om zijn koninklijk liedje te interpreteren als een aanval op het Belgisch koningshuis en dus als een manifest voor een onafhankelijk Vlaanderen en dus de politieke ideologie achter het ANZ. Toch is dat te kort door te bocht omdat de Corte bekendstond als satiricus die graag tegen schenen schopte en bovendien geen al te grote fan was van de Nederlandse monarchie.¹⁰⁶ De muzikale bijdrage van De Corte herleiden tot iets louter politiek, is niet logisch gezien de rest van het programma. Ed Kooyman vertaalde en zong de Amerikaanse protestzanger Tom Paxton en Walter de Buck viel de corrupte katholieke kerk aan met Karels Waeri's *Pater klokkenluider*, die luidde voor diegene die het meeste gaf. John Lundström viel met *Twaalf zakken miljonairs* de onverschilligheid aan bij mensen wie de wereld niets kan schelen zolang ze elke maand worden uitbetaald. Datzelfde nummer werd gerecupereerd door Tourist LeMC op het in 2015 uitgekomen succesalbum *En route* om dezelfde problematiek aan de kaak te stellen.¹⁰⁷ Daarnaast zong Lundström met *Censuur* over de vraag of we als maatschappij na 1968 klaar zijn om te leven in een wereld zonder censuur.¹⁰⁸

Will Ferdy zong een vertaling van Guy Béarts *La vérité* over hoe mensen die de waarheid spreken, geëxecuteerd worden.¹⁰⁹ Het was de eerste keer dat Ferdy geen Vlaamse dichters bracht, op Kazuno 1970 zong hij Elschot. Die taak werd overgenomen door de Vaganten en de Elegasten die respectievelijk Anton van Wilderode en Paul van Ostaijen van muziek voorzagen. Daarnaast zongen de Elegasten *Wat heb je vandaag op school geleerd*, een nummer uit 1969 dat de situatie in Leuven tussen 1966 en 1968 op de

¹⁰⁵ FREYS, *Kleinkunstpocket 72*.

¹⁰⁶ J. DE CORTE, *Ik zou wel eens willen weten*, Amsterdam, 2005, 45.

¹⁰⁷ TOURIST LEMC, *En Route*, cd, Universal, 2015.

¹⁰⁸ FREYS, *Kleinkunstpocket 72*, 6-34.

¹⁰⁹ 'Nekka 72', *De Bond* (13 oktober 1972).

korrel nam. Zoals te verwachten, werd het nummer enthousiast onthaald door het publiek.¹¹⁰ Uit de poëtische interludia spreekt dan weer een fierheid op het Vlaamse culturele patrimonium en diezelfde fierheid blijkt ook uit de performances van groepen als 't Kliekske en Rum, die volksmuziek brachten.¹¹¹ Zjef Vanuytsel wees er in een interview op Nekka op dat er een nuance zit tussen maatschappijkritiek, satire, sarcasme en cynisme en politiek geïnspireerde cultuur. Hij relativeerde door toe te voegen dat negentig procent van de liedjes toch over liefde gaan. Hij speelde *De zotte morgen* en *De nacht*: een perfecte illustratie van zijn statement.¹¹²

De pers was niet unaniem positief over Nekka 1972 omdat het voorbij ging aan zijn opdracht om het publiek een staalkaart aan te bieden voor alles waar kleinkunst voor stond, zoals Kazuno.¹¹³ Wat werkelijke vernieuwing betreft, noemt de cultuurbijlage van het Volk *Spectator* Verminnen, Vuile Mong en zijn vieze gasten, Louissette, Luk Tegenbos en Lamp, Lazarus en Kris. Zij bezorgden de kleinkunst een nieuwe glans met een sound die evolueerde naar een soort Vlaamse rock. Daarnaast laat *Spectator* ook Verminnen aan het woord. Hij zou geweigerd hebben om op Nekka te staan om niet mee te draaien in de ideologische promotiecampagne van het ANZ. Hij zet die beslissing kracht bij door te wijzen op zijn slechte agenda en de mogelijkheid van Nekka om die nieuw leven in te blazen.¹¹⁴ Nekka werd immers de leidraad voor de programmatie van het Davidsfonds, de kleinkunstgroepen en de jeugdbewegingen, al had het ANZ met die organisaties geen rechtstreekse banden.¹¹⁵ De visie van Verminnen werd bijgetreden door een aantal andere kranten en tijdschriften, die een jaar eerder Nekka nog het voordeel van de twijfel gaven: het ANZ hoort zich niet te mengen in het kerngebied van de kleinkunst.¹¹⁶ De sceptische kranten kregen ongelijk van het publiek: het Sportpaleis verkocht in 1972 voor het eerst een Nederlandstalige avond uit. Willem Vermandere verklaarde dat Nekka ondanks alle inhoudelijke en ideologische bezwaren, die hij zelf onderschreef,

¹¹⁰ J. D'HAESE, 'Het daverende Nekka', *Spectator* (14 oktober 1972).

¹¹¹ FREYS, *Kleinkunstpocket* 72, 20-40.

¹¹² ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 56.

¹¹³ J. D'HAESE, 'Het daverende Nekka', *Spectator* (14 oktober 1972).

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ M.-F. DAENEN, "'Dat oninteressante Davidsfonds...'" gesprek met Jan Das', *Troubadour* (juni 1971), 35.

¹¹⁶ 'Dagboek', *Tliedboek* (maart 1972), 2-3.

toch vooral een evenement was waarop de Nederlandstalige muziek boven zichzelf uit kon stijgen.¹¹⁷

Net op het moment dat iedereen dacht dat Nekka tot het einde der tijden dezelfde formule zou handhaven, verraste Richard Celis vriend en vijand met een totaal vernieuwde Nekka in 1975.¹¹⁸ Voor het vijfjarig jubileum wilde Celis iets anders doen en voor het eerst in de geschiedenis was Vlaanderen ondervertegenwoordigd. Urbanus van Anus, Miel Cools en Johan Verminnen hielden de Vlaamse eer hoog en enkele wereldsterren vonden hun weg naar het Sportpaleis: de Bretoense Alan Stivell, de Duitser Richard Mey, het Baskische Baski, het Ierse Dubliners en de Nederlandse progressieve rockhoop Fungus.¹¹⁹ Opvallend was de rode draad die doorheen de internationale affiche liep: drie namen vertegenwoordigden een nationalistische bevolkingsgroep binnen Europa: de Basken, de Bretoenen en in mindere mate de Ieren. Ook op het vlak van Nederlandstalige programmatie onderging Nekka een opmerkelijke evolutie. Johan Verminnen zou toch op het podium staan en met Urbanus koos Celis voor iemand waar humor op de eerste plaats stond.¹²⁰ Urbanus won in 1974 het humorfestival van Heist en trad voor de eerste keer aan in het Sportpaleis. Miel Cools fungeerde opnieuw als eeuwige rots in de branding. Even werd gespeculeerd dat ook Boudewijn de Groot deel zou uitmaken van de affiche omdat hij in een poll op Nekka 1973 werd verkozen tot meest populair chansonnier. Celis kreeg die deal echter niet rond.¹²¹

1975 was een kantelpunt en Nekka bekleedde volgens de pers een zinvolle positie. Het afzweren van de vaste formule leverde vreemd genoeg een publieksdaling op naar vijftienduizend man, maar artistiek steeg Nekka op de ladder. Voor het eerst in de geschiedenis van Nekka zakte het toeschouwersaantal onder dat van het zangfeest. De pers had voor aanvang vragen bij de nationalistische programmatie, vooral toen bleek dat de Basken niet aanwezig waren op de aankondigende persconferentie omdat ze in

¹¹⁷ ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1972.

¹¹⁸ 'Nekka 75: internationaal met grote namen', *Gazet van Antwerpen* (26 september 1975).

¹¹⁹ 'Voorpagina', *Kick* (mei 1975).

¹²⁰ J. GEERTS, *Kleinkunstpocket 75*, Antwerpen, 1975, 3-6.

¹²¹ J. PUTMAN, 'Programma van nekka aangevuld', *Spectator* (29 november 1975).

Spanje een gevangenisstraf uitzaten omwille van separatistische activiteiten.¹²² Toch draaide de pers bij en de krant de Bond stelde dat het internationale aspect van de affiche ook aansloeg zonder dat het nationalisme als alibi voor verruiming werd gehanteerd.¹²³ *Spectator* merkte een verjonging in het publiek op en vroeg zich af of Nekka niet moest herbronnen om in 1976 dezelfde weg op te gaan. Voorts kwam de naam Nekka omwille van de internationale insteek onder vuur te liggen. Alan Stivell, Miel Cools en vooral Urbanus waren de revelaties van het festival. Er was even wat rumoer toen Urbanus na zijn performance zo hard werd teruggeroepen dat het intussen gestarte Baski niet boven het tumult uitsteeg. Uiteindelijk keerde Urbanus terug om te vragen om te luisteren naar de Basken.¹²⁴ De pers was voor eerst sinds lang lovend en het Volk kopte dat Nekka weer boeiend werd.¹²⁵ Zelfs de kleinkunstpocket werd hervormd en in de plaats van de jaarlijkse who's who kwam er een platengids die de voorbije twintig jaar kleinkunst samenvatte, ook met artiesten die niet op Nekka stonden.¹²⁶

Nekka 1975 was een teken aan de wand van artistieke vernieuwing en verbreding. De reacties waren zo positief dat binnen het ANZ een strekking ontstond die pleitte om dezelfde vernieuwing door te voeren voor het zangfeest. Sinds 1973 had de zangstonde van de Vlaamse Beweging te kampen met een dalend aantal toeschouwers, grotendeels door het afhaken van de jeugdbewegingen.¹²⁷ Reden hiervoor was de niet afnemende steun voor de Zuid-Afrikaanse zangfederatie die onverbloemd de apartheid steunde en regelmatig een delegatie naar het zangfeest stuurde. Dat was ook het onderliggende argument voor Miek en Roel om een charter op te stellen waarmee ze Nekka links lieten liggen.¹²⁸ Verder was dat ook de oorzaak dat het ambitieuze Nekka Zaïre in 1975 niet doorging. De organisatie had al 150 duizend Belgische frank subsidie binnengehaald en een affiche opgesteld, maar de Congolesse autoriteiten vonden het geen goed idee om het

¹²² 'Nekka 75: internationaal met grote namen', *Gazet van Antwerpen* (26 september 1975).

¹²³ J. DREESEN, 'Nekka 75', *De Bond* (5 december 1975).

¹²⁴ J. PUTMAN, 'Nekka – op zoek naar nieuwe formule', *Spectator* (13 december 1975).

¹²⁵ 'Nekka wordt boeiend', *Het Volk* (22 en 23 november 1975).

¹²⁶ GEERTS, *Kleinkunstpocket 75*.

¹²⁷ CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij*, 100.

¹²⁸ ADRIAENS, *De complete kleinkunstgeschiedenis*, 114.

evenement plaats te laten vinden, gezien de politieke banden met de Zuid-Afrikaanse liedbeweging.¹²⁹

Tussentijds besluit.

Zowel Nekka 1972 als Nekka 1975 werden gedragen door Miel Cools als publiekslieveling, die de toon zette op het Kleinkunsteiland in Leuven in 1966. Een blik op de programma's met een ANZ-bril brengt een aantal elementen aan het licht die in eerste instantie kunnen wijzen op het ideologische karakter van Nekka. Wat niet vergeten mag worden is de diversiteit en de persoonlijke instellingen van de artiesten zelf. Cools en de Elegasten brachten dan wel communautair geïnspireerde nummers, het was de perceptie van het publiek die deze muzikale bijdragen naar een hoogtepunt stuwde. Wel staat vast dat Nekka zelfs in 1975 niet kon loskomen van de connotatie die het achterliggende zangfeest met zich meebracht. Het zangfeest en Nekka kenden immers dezelfde regisseur. Het overgehevelde en voor een groot deel gelijke publiek benadrukt deze tendens. De optredens van van de Velde, Vermandere, de Buck, Vanuytsel en Raspoet zorgden voor een zekere balans. Hun maatschappij- en zelfkritiek maakten het onmogelijk om ook op het zangfeest te staan. Van de Velde zou het in 1972 letterlijk zeggen op het podium: 'Ik vind het vreemd om op hetzelfde podium te staan als dat van het zangfeest, maar goed, laten we wat liedjes zingen'.¹³⁰ Vanuytsel en Vermandere benadrukten dan weer dat het op het einde van de rit steeds over muziek gaat. De pers daarentegen heeft Nekka nooit los van het ANZ gezien en steeds elke impliciet Vlaamse muzikale bijdrage eruit gelicht. Toch is de aanwezigheid van Verminnen in 1975 een teken van verbreding, al was diens weigering tot dan toe voornamelijk een persoonlijke keuze. De nationalistische, internationale programmatie is dan weer meer dan een knipoog naar het flamingantische ANZ, die separatistische bewegingen in het buitenland impliciet steunde door op het zangfeest buitenlandse, nationalistische delegaties te programmeren. Wat op Nekka 1975 nieuw leek met de internationale programmatie, was voor het zangfeest schering en inslag.

¹²⁹ 'Zaire nekt nekka-Zaire', *De Standaard* (11 juni 1975).

¹³⁰ D. PEREMANS, *Wannes*, Antwerpen, 2016, 96.

HOOFDSTUK 2: PIONIERS

Hoe in België een culturele sector ontstaat, meteen aansluit bij het internationaal circuit en kleinkunst grotendeels links laat liggen: een analyse van Nekka 1973 en 1976.

Dit hoofdstuk focust zich op de pioniers van de Belgische culturele sector. In de jaren zestig was er geen sprake van culturele subsidies waardoor de kunsten onderworpen werden aan de economische wetmatigheden van het Keynesiaanse model dat het wel en wee in Europa na de Tweede Wereldoorlog bepaalden. Als cultuur niet zelfbedruipend was, werd het ten dode opgeschreven. In dit hoofdstuk wordt ingegaan op de families Kluger en Mathonet die een iconische positie veroverden in de wereld van de muziekuitgeverijen en de concertzalen. Het feit dat zij meteen inhaakten op een internationaal netwerk, zorgde ervoor dat ze met de nodige afstand naar kleinkunst keken. Johan Verminnen is een van de artiesten die onder de hoede van Kluger via het Frans Chanson meteen mee wou surfen op die internationale golf. Toen die pogingen faalden, werd hij, hoewel hij eerdere deelnames steeds weigerde, alsnog de headliner op Nekka 1976. Daarom wordt die editie in dit hoofdstuk geanalyseerd. Daarnaast wordt ingegaan op de muzikale pioniers die het kleinkunstlandschap opbouwden: Will Ferdy en KoR van der Goten. Muzikanten als Jacques Brel en Rocco Granata zouden net als Kluger en Mathonet met een half oog naar de ontluikende kleinkunst kijken en tot op zekere hoogte een bijdrage leveren, goed wetende dat in hun internationale carrière Vlaanderen slechts een zijsprong zou zijn. Ze droegen de kleinkunstsector een warm hart toe, maar waren er voor hun broodwinning niet op aangewezen. Daarom komen zij ook aan bod in dit hoofdstuk. Will Ferdy wordt opgevoerd als de pionier van de kleinkunst in de zin dat het op muziek zetten van het gedicht *Het Schrijverke* van Guido Gezelle de heilige graal van het Nederlandstalige lied met inhoud werd. Het Vlaams-Nationalistische beeld van en rond Gezelle is op dat vlak een manier om aan te tonen hoe kleinkunst nooit zelfstandig groot is geworden maar steeds in meer of mindere mate, bewust en onbewust werd verbonden met flamingantische ideeën die ook politieke partijen als de Volksunie zouden sturen. Dat is de invalshoek om Nekka 1973 te bestuderen. Het is het laatste jaar dat Nekka onbetwist marktleider was in kleinkunstland met Will Ferdy als absolute headliner. Het zou tot 1990 duren voor die impliciete band met het flamingantisme doorbroken werd toen Noordkaap Humo's Rock

Rally won en voor hen de Nederlandstalige taal niet meer prioritair was. Drie jaar later zou Nekka, na de stop in 1978, heropgestart worden door een autonome vzw. Iets waar al sinds 1973 op aangestuurd werd. In de nasleep van Nekka 1978 besliste het ANZ immers om het festival voor bekeken te houden omdat het niet winstgevend genoeg was en verviel tot een festival van dertien in een dozijn. De flamingantische politieke emancipatie viel samen met de ontwikkeling van de kleinkunst, zoals in het vorige hoofdstuk beschreven. Een aanknopingspunt zoeken bij de internationale culturele sector lukte niet. Kleinkunst in Vlaanderen was op zichzelf aangewezen. Dat het uiteindelijk twintig jaar duurde voor Nederlandstalige muziek zich volledig los kon koppelen van de flamingantische politiek, wordt bewezen in dit hoofdstuk.

De muziekuitgeverij als motor van de nieuwe muziekindustrie.

Nederlandstalige muziek zou in de naoorlogse periode sterk beïnvloed worden door zakenman Jacques Kluger. Hij kocht na de Tweede Wereldoorlog in New York City uitgeversrechten op en stichtte zijn eigen label, een bedrijfsstructuur dat het mogelijk maakte om wereldwijd muziek uit te geven.¹³¹ Kluger keerde terug naar België en specialiseerde zich in het uitbouwen van een netwerk om commerciële muziek kant en klaar aan te bieden. In eerste instantie ging het voornamelijk over Franstalige muziek, maar Kluger besepte dat ook de Nederlandse markt een aantal perspectieven bood. In 1948 tekende hij Bobbejaan Schoepen als eerste Nederlandstalige artiest. Schoepen hoorde op dat moment thuis binnen het segment van de bonte avonden en bracht grotendeels levensliederen die we vandaag zouden onderbrengen bij de schlager. Die levensliederen maakten van Bobbejaan de koning van de jukebox.¹³² De rechten van die liederen zaten in de catalogus van Kluger en zodra hij merkte dat bepaalde songs het goed deden op de radio, liet hij nieuwe versies produceren in andere talen voor buitenlandse markten. Telkens wanneer die versies aansloegen, leverde dat inkomsten voor Kluger op. Op die manier verbreedde hij zijn netwerk en belandde Bobbejaan Schoepen in 1953 in de *Ed Sullivan Show* in New York. Een combinatie van een neus voor nieuw artistiek talent en een netwerk om alles uit die nieuwe talenten te halen,

¹³¹ G. DE MEYER en A. TRAPPENIERS, *Lexicon van de muziekindustrie*, Leuven, 2010, 58.

¹³² B. VANDENDRIESSCHE en T. SCHOEPEN, *Bobbejaan*, dvd, Bobbejaan Records, 2016.

maakte van Kluger de grote man in de nieuwe sector van muziekuitgeverijen.¹³³ In 1957 tekende Will Tura en in 1958 volgde La Esterella. In 1962 vervoegde ook Louis Neefs het collectief, die voornamelijk furore zou maken op de Duitse markt. Wanneer Jacques Kluger het laatste loodje legt, nemen zijn zonen Jean en Roland het familiebedrijf over. Roland zou zich specialiseren in de buitenlandse jazz en soul, Jean concentreerde zich op de Franstalige en Nederlandstalige markt.¹³⁴

De broers specialiseerden zich in het exporteren van nummers naar elk taalgebied dat zich ervoor interesseerde, waardoor elk origineel lied tientallen spin-offs kreeg.¹³⁵ Zo zit het officiële lied van het wereldkampioenschap voetbal in 2014 in Brazilië in de catalogus van uitgeverij van Kluger, naast *Draai dan 797204* van Will Tura. Het Nederlandstalige segment van de uitgeverij zou miniem zijn, maar Kluger bleef erin investeren. Het economische aspect en het principe u vraagt, wij draaien namen intussen de overhand. In 1960 haalde hij een eerste gouden rock and roll plaat binnen met The Cousins en zowat alle muziek die te horen is in de resorts van Club Med draagt de Klugerstempel. De uitgeverij groeide en Jean Kluger verhuisde in 1968 naar Parijs om grote namen als Claude François en Nana Mouskouri te tekenen. Op het Nederlandstalig gebied zetten Tura en Schoepen de bakens uit waardoor de ban van het levenslied nooit echt gebroken werd.¹³⁶ In 1972 belandde Rita de Neve bij Kluger en nam (*Dit is de allereerste keer* op. Producer van dienst was Nico Gomez, de vader van Raymond van het Groenewoud die op dat moment piano speelde bij Johan Verminnen en bijkluste als arrangeur van zijn vader.¹³⁷ Verminnen zelf tekende in 1970, maar moest wachten tot *Laat me nu toch niet alleen* in 1973 voor de doorbraak. De Neve zette de deur open voor artiesten als Marva en John Terra, terwijl Verminnen en van het Groenewoud het Nederlandstalige lied met inhoud zouden vertegenwoordigen.¹³⁸

Verminnen wilde artistiek meereizen op de internationale trein van Kluger. Als Brusselaar had Verminnen lak aan de politieke visie die achter de zangfeesten en het

¹³³ M. ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, Gent, 1998, 89.

¹³⁴ 'De familie Kluger', *Belpop*, Canvas, 5 november 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=Zjch6SUM70A>). Geraadpleegd op 4 februari 2016.

¹³⁵ DE MEYER en TRAPPENIERS, *Lexicon*, 68.

¹³⁶ S. BLANCKAERT, *Will Tura*, Leuven, 2009, 297-310.

¹³⁷ J. DELVAUX, *Belpop: de eerste vijftig jaar*, Gent, 2011, 100.

¹³⁸ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 39.

ANZ schulden. Hij tekende present op Kazuno 1970 maar weigerde resoluut elke participatie aan Nekka. In 1973 had hij met Kluger de monsterhit *Laat me nu toch niet alleen* gescoord en in 1975 schreef hij het concours voor Frans chanson in Spa op zijn naam. Via dat concours hoopte hij aansluiting te vinden bij een meer internationaal, Frans cultureel circuit. Dat Verminnen niet enkel afhankelijk zou zijn van het door Nekka aanvoerde circuit, maakte een deelname bespreekbaar.¹³⁹ Toen de internationale doorbraak, waar een Franse plaat na Spa voor had moeten zorgen, uitbleef, ging Verminnen alsnog in op Celis' uitnodiging voor Nekka 1976.

De vernieuwing van Nekka 1975 werd echter niet doorgezet. Er werd teruggekeerd naar de combinatie Nederland/Vlaanderen en kleinkunst. Toots Thielemans zou instrumentale intermezzi brengen. In het voorwoord verdedigde Celis die keuze.¹⁴⁰ Enerzijds stelde hij dat Nekka het kind is van de goden van sport en spel en muziek, anderzijds dat Nekka te midden van de Vlaamse jeugd is opgegroeid en het ANZ zijn pleegvader is. Gezien beide argumenten kon Nekka volgens Celis geen andere richting uitgroeien dan het de voorbije jaren gedaan had.¹⁴¹ De verharde toon werd ook gebruikt in de aankondiging van het 40^e zangfeest: 'Wij zijn en blijven een radicale, compromisloze protestmanifestatie tegen het Belgische establishment'.¹⁴² De vernieuwde Vlaamse nadruk leidde tot een grootse botsing met de Nederlandse groep Bots die in een van hun nummers de socialistische *Internationale* verwerkten. Net als Verminnen was Bots verward omdat Nekka 1975 het pad had geëffend voor een meer apolitek en open festival. Het provocerende Bots doorbrak de traditie van apoliteke Nederlandse zangers die zoals Herman van Veen steeds een performance neerzetten zonder iemand tegen de schenen te schoppen.¹⁴³ Dat de BRT na twee jaar afwezigheid alleen maar de socialistische uiting van Bots filmde, deed de gemoederen hoog opblazen.¹⁴⁴ Verschillende lezersbrieven in 't *Pallietkerke* schreeuwden moord en brand en eisten het ontslag van Richard Celis omwille van deze historische inschattingsfout.¹⁴⁵ Als reactie op het voorval begonnen de militanten van de Vlaamse Beweging de *Vlaamse*

¹³⁹ J. VERMINNEN, informeel gesprek, 9 januari 2016.

¹⁴⁰ C. BOUCHARD, *Kleinkunstpocket 76*, Antwerpen, 1976, 3-4.

¹⁴¹ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 114.

¹⁴² ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeest*, programmaboekje, 1976.

¹⁴³ P. VAN MOSSEVELDE, 'Reuzen bouwen 'nekka '76'', *De Standaard* (29 september 1976).

¹⁴⁴ J. D'HAESE, 'Bots, ... een nieuwe bots voor het ANZ', 't *Pallietkerke* (5 oktober 1976).

¹⁴⁵ 'Lezersbrieven', 't *Pallietkerke* (14 oktober 1976).

leeuw te zingen.¹⁴⁶ De tekst van het bewuste nummer van Bots stond afgedrukt in de pocket. Celis bleef vasthouden aan zijn muzikaal eerder dan politieke Nekka, maar werd afgestraft door het publiek.

Ondertussen ontstond via Nekka een natraject. Nekka zorgde voor een circuit langs Hasselt, Eindhoven, Rotterdam en Amsterdam. In 1976 werden Loeki Knol, Erik van Neygen en Lieven opgenomen in de programmatie omdat Nekka belang bleef hechten aan nieuwe instroom.¹⁴⁷ Het werd duidelijk dat Nekka om het even wie kon programmeren en toch het Sportpaleis uitverkocht. Het was koren op de molen van de pers die Nekka bleef aanvallen omwille van zijn ambigue positie. Ondanks een zekere politieke achtergrond, heeft Richard Celis steeds getracht om pluralistisch te programmeren.¹⁴⁸ Het boeken van Bots was in dat opzicht een moedige en volwassen keuze.¹⁴⁹ Het versplinterde publiek was het daar niet altijd mee eens, maar het weekblad *Vandaag* vroeg zich af in hoeverre een publiek een stempel op het evenement drukt en verantwoordelijk is voor de ideologische onderbouw van de organisator. Betekent bijvoorbeeld het feit dat Volksunie-voorzitter Hugo Schiltz vanaf editie 1971 elk jaar aanwezig was, dat Nekka per definitie een nationalistisch streven voor ogen hield? Die ambiguïteit zou volgens *Vandaag* de wereld uit geholpen worden, als Nekka een autonome koers kon varen.¹⁵⁰

Dat Nekka ondanks veel discussie nog steeds een hoogdag was in het kleinkunstjaar, bewees Wim Kan door op Nekka 1976 de *Louis Davidsring* aan Herman van Veen te schenken.¹⁵¹ Die Nederlandse onderscheiding voor de kleinkunst werd uitgereikt sinds 1948 aan mensen die een bijzondere waarde toevoegen aan het genre. Het is een prijs van onbepaalde duur tot het moment dat de drager in samenspraak met het comité beslist om hem door te geven. Herman van Veen schonk de ring in 2015 aan Claudia De

¹⁴⁶ F. JANSSENS, 'Antwerps Sportpaleis was 'n ware Nekka-heksenketel', *Gazet van Antwerpen* (4 oktober 1976).

¹⁴⁷ G. LAMBRECHTS, 'Het chanson in Vlaanderen', *Kick* (december 1976), 10.

¹⁴⁸ BOUCHARD, *Kleinkunstpocket 76*, Antwerpen, 1976, 3.

¹⁴⁹ M. VERHELST, 'Nekka '76 had klasse', *Vandaag*, (november 1976).

¹⁵⁰ J. DREESEN, 'Nekka 76: als liefde zoveel jaar kan duren...', *De Bond* (8 oktober 1976).

¹⁵¹ 'Artiestenpleiade op Nekka '76: veel volk en consternatie om socialistisch strijdlid', *Volksgazet* (4 oktober 1976).

Breij en zij is sinds 1948 de vierde laureaat.¹⁵² De verharde politieke sfeer die daarentegen rond Nekka 1976 hing, kan deels verklaard worden door de aanloop naar het communautaire Egmontpact of gemeenschapspact in 1977.¹⁵³ De opvolger van de staatshervorming uit 1970 moest de verdere federalisering van België bewerkstelligen.¹⁵⁴ Omdat het pact meteen op groot Vlaams protest kon rekenen, werd het nooit uitgevoerd. Verschillende elementen uit het Egmontpact vormden later wel de basis van verdere staatshervormingen. Een direct gevolg van het Egmontpact was het afscheuren van het radicale segment van de Volksunie.¹⁵⁵ Voor het eerst kwam er een diepe barst in de partijpolitieke invulling van de brede Vlaamse Beweging. Dat die op haar grondvesten daverde, zorgde ervoor dat het zangfeest voor het eerst sinds lang nog eens het Sportpaleis uitverkocht.¹⁵⁶

De concertzaal als topje van de muzikale ijsberg waar de groten der aarde kunnen tonen wat ze waard zijn.

Naast uitgeverijen zoals die van Kluger gingen ook de concertzalen een grote rol spelen in de ontwikkeling van het culturele leven in België. De Ancienne Belgique vervulde een pioniersrol op dat vlak. Lang voor de muziektempel vereenzelvigd zou worden met het podium in Brussel, was de Ancienne Belgique een soort circuit met vestigingen in Brussel, Antwerpen en Gent en structurele samenwerkingsverbanden met de Olympia in Parijs en het Kursaal in Oostende. Zoals de gebroeders Kluger het mooie weer maakten in het land van de uitgeverijen, werd Mathonet de godfather van de eerste Belgische culturele infrastructuur.¹⁵⁷ In 1935 komt de Brusselse Ab in handen van de familie, in 1937 volgt Antwerpen en twee jaar later ook Gent. Officieel heten de zalen in de Vlaamse steden *Oud België*, maar iedereen verkiest de Franstalige variant. In Gent sluit de zaal in 1966 de deuren en Antwerpen houdt het vol tot 1978. Omwille van het faillissement van de Mathonets gaat ook de Brusselse Ab in 1971 na vijfendertig mooie muzikale jaren onherroepelijk dicht. Vader Georges Mathonet hield de Ab tijdens de oorlog open om de

¹⁵² ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 89.

¹⁵³ A. VAN DE CASTEELE, 'Gemeenschapspact', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, II, Tielt, 1998, 1246-1251.

¹⁵⁴ M. REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, Tielt, 2009, 243.

¹⁵⁵ J. BOUVEROUX en L. HUYSE, *Het onvoltooide land*, Antwerpen, 2009, 20.

¹⁵⁶ P. CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij*, Leuven, 2012, 106.

¹⁵⁷ J. RAL, *Ancienne Belgique: een muzikale geschiedenis*, Antwerpen, 2014, 25-29.

Belgische troepen van amusement te voorzien. Hij werd tot twee keer toe gearresteerd maar kon een deportatie telkens vermijden.¹⁵⁸ Wanneer de rust na de oorlog terugkeert, organiseert de Ab voornamelijk variété, een verzamelnaam voor bonte avonden met eten en drinken, dans, zang, sketches en circusactiviteiten: voor ieder wat wils. Het overwicht van het variété blijft behouden tot het midden van de jaren vijftig. Bruno Coquatrix wordt dan artistiek leider van de Olympia in Parijs, waar het variété plaats ruimt voor avondvullend chanson. De samenwerking tussen Coquatrix en Mathonet lag in het aanbieden van een tournee met try-outs in Antwerpen, Oostende en Gent en shows in Brussel en Parijs.¹⁵⁹

De invloed van de Olympia is zo groot dat ook het aanbod van de Ab fors verandert. Vooral Brussel gaat een vaste waarde worden in het programma van de Franse sterren die in het begin van de jaren zestig een Franstalige antwoord formuleerden op de rock and roll die overgevlogen kwam uit Amerika en Groot-Brittannië: de *yéyé*. Charles Trenet is kind aan huis in Brussel en Antwerpen en Edith Piaf brengt op het einde van de jaren vijftig Charles Aznavour mee naar Brussel.¹⁶⁰ Kluger stelt Georges Mathonet voor om Will Tura te programmeren, maar Mathonet gaat daar niet op in omwille van de taal. Een Vlaams avondvullend programma was op dat moment uit den boze, het Franse chanson heerste.¹⁶¹ Verminnen zag George Brassens optreden in 1967, die ook sinds 1953 jaarlijks op bezoek kwam. Toen nog beginnend, maar in 1967 incontournable, getuige de *Grand Prix de Poésie* van de Académie Française. Het was ook Brassens die sinds zijn eerste stapjes op het podium riep dat hij begrepen wilde worden en niet slechts hofnar wilde zijn.¹⁶²

Jari Demeulemeester leidde de Ab tussen 1988 en 2011, toen het leegstaande pand van Mathonet werd opgekocht door de Vlaamse regering en ten gevolge van het Egmontpact werd toegewezen aan de Vlaamse Gemeenschap om in Brussel aan cultuur te doen. Demeulemeester werkte er eerst als artistiek, later als algemeen directeur. Hij stelde dat je als cultuurhuis ten dode bent opgeschreven als je je programmatie niet om de twee

¹⁵⁸ *De geschiedenis van de Ab*, Canvas, 13 augustus 2013 (<https://www.youtube.com/watch?v=BPSceP6ejEU>). Geraadpleegd op 10 februari 2016.

¹⁵⁹ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 247-151.

¹⁶⁰ RAL, *Ancienne Belgique*, 43.

¹⁶¹ BLANCKAERT, *Will Tura*, 134.

¹⁶² R. FALLET, *Georges Brassens*, Parijs, 2001, 57-76.

jaar vernieuwt.¹⁶³ De Ab van Mathonet was dan wel legendarisch op het vlak van Franstalige muziek, de rock and roll golf miste ze. Dat de yéyé de zinnen verbijsterde en dienst deed als Trojaans paard, kan niet ontkend worden. Mathonet trachtte het gebrek aan Engelstalige rock op te vangen door yéyé als Johnny Hallyday, Jacques Dutronc, Michel Polnareff en Claude François te programmeren, maar toen Bill Haley in 1955 zijn monsterhit *Rock around the clock* uitbracht, hoorde Mathonet het in Keulen donderen. Haley was de gedroomde afsluiter van Expo 1958 en het optreden werd live uitgezonden op de televisie. Daarna ging hij op tournee langs de Ab in Gent en Antwerpen. Brussel kreeg een herkansing bij Haleys comebacktour in 1974.¹⁶⁴ Dat de Brusselse Ancienne Belgique een bastion van Franstalige muziek werd, verklaart deels dat de marsen op Brussel in 1961 en 1962 en de Leuvense kwestie in 1966-1968 geen invloed hadden op de programmatie.¹⁶⁵ Net als de muziekuitgeverij van Kluger, stapte de familie Mathonet meteen mee in een internationaal netwerk: een kans die de kleinkunst niet kreeg. Natuurlijk snijdt het mes aan beide kanten, getuige het niet opnemen van Tura in de programmatie van de Ab. Volgens Mathonet was Nederlandstalige muziek in het begin van de jaren zestig al te zeer aangetast door flamingante banden om zomaar mee te springen op de kar van de ontluikende, internationale sector.¹⁶⁶

Kind aan huis in de Brusselse Ab was ook Jacques Brel. Het lijkt simpel om hem mee in de categorie Franse sterren onder te brengen, maar dat zou te kort door de bocht zijn. Brel werd geboren in Vlaanderen als telg uit een kroostrijk gezin van Franstalige Vlamingen die een kartonfabriek uitbaatten. De jonge Jacques deed zijn deel in karton maar beseftte snel dat het fabrieksbestaan niet voor hem was weggelegd.¹⁶⁷ Hij had steeds een gitaar om de hals en was er rotsvast van overtuigd dat muziek zijn toekomst zou zijn. Zoals alle ambitieuze muzikanten klopte hij aan bij Jacques Kluger, die hem doorverwees naar Parijs omdat hij een andere omkadering nodig had dan Kluger kon

¹⁶³ *De geschiedenis van de Ab*, Canvas.

¹⁶⁴ K. VLERICK en K. VAN KEYMEULEN, 'Vetkuiven en Afgaanse jassen', B. DE VLIEGHER red., *9000 toeren: vijftig jaar muziek in Gent*, Gent, 2015, 22.

¹⁶⁵ In de literatuur over de Brusselse culturele infrastructuur in de tweede helft van de twintigste eeuw, zijn de taalkwesties niet aanwezig.

¹⁶⁶ RAL, *Ancienne Belgique*, 47.

¹⁶⁷ 'Jacques Brel', *Belpop*, Canvas, 18 december 2008 (<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/film/cobra-kijkt-tv/1.1465480>). Geraadpleegd op 9 februari 2016.

bieden. Hopen op een doorbraak in Parijs, bracht Brel in 1954 een eerste lp uit die volledig flopte.¹⁶⁸ Zijn grote idool Brassens degradeerde hem tot Abbé Brel, omdat Jacques enerzijds te katholiek en anderzijds met te weinig durf voor de dag kwam.¹⁶⁹ De doorbraak kwam er twee jaar later met de lp *Quand on a que l'amour* met daarop het onsterfelijke *Ne me quitte pas*. Een ander element dat bijdroeg tot Brels doorbraak was het feit dat Juliette Gréco een nummer van hem coverde en zo zijn naam aankondigde bij haar op dat moment veel breder publiek.¹⁷⁰

Hoewel Brel het liefste in de categorie van het Frans chanson belandde, had zijn moederland een grote aantrekkingskracht.¹⁷¹ Sinds 1957 passeerde hij elk jaar een week of twee in de Ab. Optreden aan het einde van de jaren vijftig mag niet verward worden met de manier waarop vandaag mensen naar muziek gaan kijken. Het is eerder uitzonderlijk dat performers meerdere dagen blijven hangen en als dat gebeurt, is dat omwille van uitverkochte zalen. In de jaren vijftig en zestig werden artiesten per definitie voor een aantal weken geboekt en zouden ze vervolgens elke avond aantreden.¹⁷² Vandaag bepaalt het programma wie komt kijken. Toen schotelde de programmator artiesten voor aan een vast publiek dat elke week zou afzakken naar de bühne. Brels band met België beperkte zich niet enkel tot de Ab. Brel voelde zich Belg eerder dan Fransman, Waal of Vlaming. In een interview voor de BRT in 1961 sprak hij de wil uit om de dienstplicht te hervormen: stuur de jongens zes maanden naar het leger en dan de Vlamingen zes maanden naar Wallonië en andersom. Volgens Brel was België meer waard dan een taalstrijd omdat iedereen tandpijn heeft op dezelfde manier. Iedereen kijkt naar zijn vrouw op dezelfde manier en iedereen houdt op dezelfde manier wel of niet van spinazie.¹⁷³

De toenadering van Brel tot België en zijn standpunten ten opzichte van de binnenlandse politiek dreven hem, in 1961 en 1962, naar aanleiding van de marsen op

¹⁶⁸ 'De familie Kluger', *Belpop*, Canvas.

¹⁶⁹ C. TINKER, *Georges Brassens and Jacques Brel. Personal and social narratives in post-war chanson*, Liverpool, 2005, 25-32.

¹⁷⁰ M. EL FERS, *Jacques Brel*, Amsterdam, 2003, 57-63.

¹⁷¹ J. ANTHIERENS, 'Brel, Jacques', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, I, Tiel, 1998, 949.

¹⁷² RAL, *Ancienne Belgique*, 198-199.

¹⁷³ *Jacques Brel parle de son plat pays*, video, 9 oktober 2013

(<https://www.youtube.com/watch?v=yosog5dKhAc>). Geraadpleegd op 25 maart 2016.

Brussel, tot het uitbrengen van twee Nederlandstalige nummers: *Marieke* en *Mijn vlakke land*. Op die manier belichaamde Brel het litteken tussen twee culturen.¹⁷⁴ De toenadering gebeurde niet zonder slag of stoot, want in 1959 kwam hij naar buiten met *Les Flamandes* waarin hij Vlaamse vrouwen sarcastisch bezong. Het lied zorgde voor een vloedgolf aan protest.¹⁷⁵ Brel verdedigde zich door te stellen dat hij trachtte een humoristische karikatuur op te hangen die niemand kwaad wilde doen. Wanneer hij begin jaren zestig werd uitgenodigd om op te treden in Leuven, werd hem contractueel verboden om *Les Flamandes* ten berde te brengen. Natuurlijk opende Brel zijn set met het omstreden nummer en kreeg hij van alles naar zijn hoofd geslingerd. Wanneer het liedje gedaan was, draaide hij zich om naar zijn muzikanten en riep hij: 'On la refait!'.¹⁷⁶ De idee van Brel dat muziek geen politiek mag zijn, sprak hij uit vanuit een comfortabele positie. Net als Kluger en Mathonet was Nederlandstalige muziek voor hem slechts een uitstapje, een uitzondering ten opzichte van de hoofdzaak. Met Nederlandstalige muziek moest hij zijn leven niet onderhouden. Een ander voorbeeld was Rocco Granata, die een belangrijke rol speelde in het ontluikende kleinkunstlandschap, maar er nooit volledig deel van uitmaakte, en het dus ook nooit nodig achtte om present te tekenen op Nekka, ondanks de herhaalde vraag van Celis.¹⁷⁷

Voor de mijnramp in Marcinelle had de Belgische regering een contract met Italië dat ervoor zou zorgen dat Italiaanse gastarbeiders de Belgische mijnen bevolkten. In de eerste plaats ging het over de Waalse mijnen, waar ook een groot percentage Vlaamse pendelaars de rotsen te lijf gingen omwille van de benarde Vlaamse economische situatie.¹⁷⁸ Europa evolueerde onder impuls van de Europese Gemeenschap voor Kolen en Staal naar een samensmelting van waterwegen en mijnsites voor een efficiënter transport. Er ontstond een overheveling van de Waalse naar de Vlaamse mijnindustrie. Ondertussen draaiden de Limburgse mijnen op volle toeren. Vader Granata was een van de Italiaanse gastarbeiders die zijn weg naar de mijn van Waterschei vond. Een jaar later werd ook zijn familie overgebracht naar België.¹⁷⁹ Rocco Granata sprak sneller Nederlands dan zijn ouders en speelde accordeon na school. Zijn vader wilde echter

¹⁷⁴ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 90.

¹⁷⁵ EL FERS, *Jacques Brel*, 130-132.

¹⁷⁶ 'Jacques Brel', *Belpop*, Canvas.

¹⁷⁷ R. GRANATA, *Mijn leven*, Tielt, 2013, 74.

¹⁷⁸ REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, 210.

¹⁷⁹ R. GRANATA, *Rocco. De autobiografie*, Antwerpen, 2009, 15-23.

niets weten van een muzikantenleven en duwde zijn zoon in de richting van een stiel. Rocco ging met een werkcontract aan de slag in een Vespagarage niet ver buiten Genk. Het muzikale bloed kroop waar het niet gaan kon en in het geniep nam Rocco deel aan een aantal Italiaanse muziekwedstrijden die aan het eind van de jaren vijftig als paddenstoelen uit de grond schoten door de Italiaanse immigratie.¹⁸⁰ In 1958 won hij de wedstrijd in Seraing waardoor een heel aantal muziekmaatschappijen contracten naar zijn hoofd gooiden. Tegen beter weten in wees hij die contracten af en kroonde hij zich tot pionier van het eigen beheer in Vlaanderen. Kort daarop bracht hij een eerste single uit met *Marina* als B-kant. Het succes is buitenaards.¹⁸¹

Marina wordt honderden keren opnieuw opgenomen en zou het later tot enige Belgische evergreen schoppen. Rocco stichtte de muziekuitgeverij Granata Music en kort daarop het label Cardinal Records. Hij sloeg dezelfde weg in als Kluger in de zin dat hij trachtte om zoveel mogelijk fases van het muzikale creatieproces te integreren in een eigen structuur. Net als Kluger zag hij brood in Nederlandstalige muziek en in 1964 nam hij zelf een eerste liedje op in het Nederlands: *Noordzeestrand*.¹⁸² Tot ieders verbazing slaat het aan in Nederland, volgens velen omdat je niet kan horen dat het door een Vlaming ingezongen werd. Omdat Rocco Granata in de eerste plaats zelf muzikant was en geen uitgever, groeit zijn stal met artiesten uit hetzelfde muzikale segment. Zo tekenden Miel Cools, Marino Falco en Will Ferdy bij Cardinal. Cools zou later zijn eigen weg gaan en met Kalliope een bijzonder succesvol Nederlandstalig platenlabel uitbouwen. In 1965 worden Granata en Neefs partners in een nieuw managementbureau om alle artiesten uit de stal ook effectief op het podium te plaatsen. Omwille van een ontbrekende werkvergunning wordt het bureau gesloten. Net als Brel, Kluger en Mathonet, bouwde Granata een carrière uit in de muzieksector waar de Vlaamse kleinkunst slecht een klein deeltje van vertegenwoordigde. Daardoor was de invloed van het ANZ op deze spelers relatief klein tot onbestaand, een voordeel dat muzikanten die opgroeiden in het Vlaamse kleinkunstlandschap niet hadden.¹⁸³

¹⁸⁰ R. GRANATA, *Mijn leven*, Tielt, 2013, 56-68.

¹⁸¹ 'Rocco Granata', *Belpop*, Canvas, 11 oktober 2013

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/muziek/1.1752331>). Geraadpleegd op 7 februari 2016.

¹⁸² GRANATA, *Rocco*, 56-74.

¹⁸³ 'Rocco Granata', *Belpop*, Canvas.

De onbewuste flamingante band van de kleinkunstpioniers.

In Vlaanderen waren Will Ferdy en KoR van der Goten de pioniers die richting gaven aan een nieuw Nederlandstalig genre dat afstand nam van de schlagers en de bonte avonden die de jaren vijftig hadden gedomineerd. Geïnspireerd door Charles Trenet, ging Ferdy op zoek naar tekst die inhoud boven rijmelarij zette. In dat opzicht kreeg hij gezelschap van KoR van der Goten, die zich baseerde op Brassens.¹⁸⁴ Eind jaren vijftig en begin jaren zestig was er dan ook een duidelijke invloed van het Frans chanson op het Nederlandstalige lied. Will Ferdy debuteerde in 1951 met *Ziede gij mij gere*: een braaf liedje uit de categorieën schlager en levenslied. KoR bewandelde van meet af aan de weg van de meeste weerstand en schopte waar hij kon op ieders schenen. De verdienste van van der Goten is dat hij het mogelijk maakte om over dingen te praten die voordien het liefst verborgen bleven.¹⁸⁵ Zo is bijvoorbeeld seks voor het huwelijk is een thema dat vaak terugkwam in zijn werk. Een eerste mijlpaal in die nieuwe inhoudelijke Nederlandstalige muziek is het op muziek zetten van het gedicht *Het schrijverke* van Guido Gezelle uit 1858 door Will Ferdy. Een weloverwogen keuze van Ferdy was het niet. Het leek Ferdy in zijn zoektocht naar tekstuele inhoud geen slecht idee om aan te kloppen bij de grote dichters van het vaderland.¹⁸⁶ Later bevestigde Ferdy dat hij niet stilstond bij de connotatie die Gezelle opriep bij de Vlaamse Beweging.¹⁸⁷ Niet alleen miste kleinkunst de aansluiting bij het internationaal circuit dat in België werd vertegenwoordigd door Mathonet en Kluger, een eigen onafhankelijk circuit uitbouwen lukte niet omdat de band met de Vlaamse Beweging van in het begin werd bestendigd. Niet alleen bracht het gebruik van de Nederlandse taal en de emancipatorische gedachte een onbewuste link met de flamingantische ontvoogdingspolitiek met zich mee, ook de pioniers van het genre reikten de hand naar een oudere culturele traditie die op zijn minst onderhuidse banden had met wat later uit zou groeien tot een flamingantische politiek.

¹⁸⁴ L. VAN DE KERCKHOVE, *Kleinkunst in Vlaanderen: een vertoog naar het waarom*, Onuitgegeven masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, subfaculteit geschiedenis, 1998, 24-35.

¹⁸⁵ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 79.

¹⁸⁶ P. COUTTENIER, 'Gezelle, Guido', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, II, Tiel, 1998, 1308-1313.

¹⁸⁷ W. FERDY, *Moeilijke jaren*, 1992, Boortmeerbeek, 20-56.

Volgens historicus Lode Wils was Gezelle duidelijk een product van een voorgezette Belgische natievorming en kreeg hij daardoor een plaats in de Vlaamse natievorming. Het werk van Gezelle draaide om een zekere vrijheid die nodig was om de katholieke Vlaamse traditie uit bouwen. Belangrijk voor Gezelle was de onafhankelijkheid in dat streven ten opzichte van de protestantse invloed uit het noorden en het vrijdenkende Frankrijk uit het zuiden.¹⁸⁸ Dat het Vlaamse streven werd ondersteund door de rooms-katholieke kerk is volgens historicus Eric Hobsbawm geen toeval: de verdediging van de oude taal draagt impliciet de verdediging van oude tradities met zich mee, waardoor het voor oude religies logisch was om mee te stappen in een nationalistisch streven. De volkstaal werd in de loop van de negentiende eeuw steeds meer een politiek en levensbeschouwelijk ankerpunt in het hedendaagse leven.¹⁸⁹ Gezelle heeft ervoor gezorgd dat het streven naar die eigen volkstaal geïntegreerd werd in de religieuze traditie die op dat moment een sterke greep had op de Vlaamse samenleving. In de negentiende eeuw botsten het Vlaamse en het Belgische bewustzijn nauwelijks. De Eerste Wereldoorlog zette ze onverzoenlijk tegenover elkaar door de Duitse inmenging. In 1930 manifesteerden de flaminganten tegen de idee dat België en Vlaanderen twee identieke vaderlanden waren. Volgens Wils heeft Gezelle die beweging ongewild gestart.¹⁹⁰ Het op muziek zetten van Gezelle ter stichting van een nieuwe, Nederlandstalige stijl stond bol van symboliek.¹⁹¹ Bewust reiken naar het internationaal cultureel circuit, werd geblokkeerd, onbewust reiken naar de eigen traditie en diens flamingante banden werd onbewust beantwoord.

De jaren zestig boden de perfecte onderbouw voor Ferdy en van der Goten om een weg te banen voor een eerste generatie kleinkunstenaars.¹⁹² Kleinkunst als verzamelnaam voor die nieuwe muzikanten stootte verschillende artiesten tegen de borst. Volgens Jan de Wilde haat iedereen het woord, maar blijft iedereen het gebruiken.¹⁹³ Vooral in de jaren zeventig wordt vanuit de muzikanten fel gereageerd tegen de naam door muzikanten als Kris de Bruyne en Johan Verminnen die kleinkunst een nieuwe richting gaven en zichzelf eerder in de zelfverzonnen categorie polderpop plaatsten. De

¹⁸⁸ L. WILS, *Van de Belgische naar de Vlaamse natie*, Leuven, 2009, 95-107.

¹⁸⁹ E. HOBBSAWM, *Nations and Nationalism Since 1780*, Cambridge, 1990.

¹⁹⁰ B. DE WEVER, 'Wils, Lode', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, III, Tiel, 1998, 3758-3759.

¹⁹¹ WILS, *Van de Belgische naar de Vlaamse natie*, 95-107.

¹⁹² ADRIAENS, *De complete kleinkunstgeschiedenis*, 46.

¹⁹³ 'Kleinkunst', *Belpop*, Canvas.

semantische discussies over de naam laaien hoog op tot op de dag van vandaag. Stijn Meuris, die in het begin van de jaren negentig een nieuwe elan bezorgde aan het Nederlandstalige lied door met Noordkaap Humo's Rock Rally te winnen, is misschien de meest beruchte tegenstander van het muzikale hokjesdenken. Zijn werk belandt in de Fnac steevast in de rekken van de Nederlandstalige muziek en dat maakt hem zo boos dat hij ooit het hele land rondreed om niet alleen zijn eigen muziek te verplaatsen, maar ook de Duitsers van Rammstein onder Duitstalig te categoriseren.¹⁹⁴ Het ontstaan van de kleinkunst was een bewuste beweging in de zin dat artiesten zich konden uitdrukken in hun eigen taal en gezegd kregen wat ze wilden zeggen.¹⁹⁵ Kris de Bruyne verwoordde het streven: 'We worden geboren in het Nederlands, we maken ruzie in het Nederlands, we hebben nachtmerries in het Nederlands, we neuken in het Nederlands en we roepen op ons moeder in het Nederlands. Waarom zouden we ons dan uitdrukken in een andere taal?'¹⁹⁶ De politieke connotatie die ermee gepaard ging was een ongewild gevolg en een kwestie van nevenschade.

De semantische discussie over het hoe en wat van de kleinkunst zal nooit stoppen omdat de ambigue link tussen het Nederlandstalige chanson en de flamingantische politiek intrinsiek aanwezig was toen de traditie ontstond. Dat maakt de discussie absurd, in die zin dat er onbewust steeds wordt teruggesproken naar een traditie waar men inhoudelijk geen deel van uitmaakt, maar vormelijk wel. Daar waar Woodstock de annalen inging als een pure ontketening van de tegencultuur van de Amerikaanse jongeren, staat het equivalent voor de kleinkunst in de geschiedenis geschreven als een symbiose tussen een variant van de culturele vernieuwing in de jaren zestig en een politiek nationalistisch streven. De artiesten die het hevigst tekeer gingen tegen alles wat kleinkunst als stroming belichaamt, waren onder andere Jan de Wilde, Kris de Bruyne, Wannes van de Velde en Ivan Heylen. Het grote probleem was dat zij in hun artistieke groei niet anders konden dan deelnemen aan het kleinkunstsysteem dat ze later zouden bekritisieren omdat ze er met beide voeten instonden. Zij hadden de luxe van Granata, Neefs en Brel niet, die elders leefden van hun muziek. Of breder: Mathonet en Kluger, die hun ambacht hadden verheven tot hun beroep. De tegendraadse kleinkunstenaars

¹⁹⁴ DELVAUX, *Belpop*, 136.

¹⁹⁵ REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, 222.

¹⁹⁶ 'Kleinkunst', *Belpop*, Canvas.

tekenden allemaal present op Nekka 1973, voornamelijk omdat ze niet anders konden. De markt was zo klein, dat de promotionele nadelen van een niet-deelname gigantisch waren. Toch werd in 1973 op Nekka al duidelijk dat die symbiose snel haar grenzen zou bereiken. Naar een dergelijk, hetzij internationaal, fenomeen verwijst Simon Reynolds in zijn algemene studie over het ontstaan van muzikale genres. Het op zichzelf staan is een absolute *conditio sine qua non* om het genre te bestedingen.¹⁹⁷ Belangrijk in de theorie van Reynolds is dat het ontstaan van het genre een louter muzikaal gebeuren is. Het feit dat de kleinkunst in Vlaanderen door de verbintenis met de traditie van de Vlaamse Beweging, ook een politieke invulling kreeg, maakt het Vlaamse kleinkunstlandschap zo uniek.¹⁹⁸

Nekka: een feestje waar artistiek weinig mee te winnen valt in economisch donkere tijden.

Vanaf 1973 vergrootte de greep van het ANZ op de kleinkunstwereld. Richard Celis had in 1972 al een beknopte versie van Nekka georganiseerd in Eindhoven, daags na het Sportpaleis, en was vastbesloten om met Nekka te evolueren van een festival naar een circuit. Het Sportpaleis in Antwerpen zou het speerpunt blijven, maar Celis wilde in de nasleep soortgelijke evenementen organiseren met dezelfde artiesten. Er ontstonden dochterfestivals in Eindhoven, Rotterdam en Heist.¹⁹⁹ De Vlaamse kleinkunst had volgens Celis bewezen dat ze op gelijke voet stond met de Nederlandse variant en dat de tijd was aangebroken om te bouwen aan een eenvormige Vlaams-Nederlandse cultuur.²⁰⁰ Celis was zo enthousiast dat hij over Nekka Frans-Vlaanderen en Nekka Zaïre sprak voor 1974, welke uiteindelijk allebei niet doorgingen. De greep van het ANZ op de kleinkunstsector vergrootte niet enkel met de uitbouw van Nekka tot een circuit.²⁰¹ In 1973 kwam het vakblad *Kick*, dat voorheen *Muzekeus* heette en onder leiding van Jos Geerts stond, in handen van het ANZ.²⁰²

¹⁹⁷ S. REYNOLDS, *Retromania: popculture's addiction to its own past*, Londen, 2011, 45-57.

¹⁹⁸ J. DEWILDE, 'Muziek', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, II, Tielt, 1998, 2131-2134.

¹⁹⁹ 'Brussel en Eindhoven', *De Bond* (8 september 1973).

²⁰⁰ J. DREESEN, *Kleinkunstpocket 73*, Antwerpen, 1973, 3-4.

²⁰¹ 'Zaïre nekt nekka-Zaïre', *De Standaard* (11 juni 1975).

²⁰² DREESEN, *Kleinkunstpocket*, 4-5.

Dat Nekka incontournable werd, merkten ook de groepen die in de jaren zeventig zelf stapjes zetten in de Nederlandstalige muzieksector. De Snaar, de groep van de gebroeders De Smet, zou in 1970 ontstaan en via allerlei regionale muziekconcourss in het kleinkunscircuit belanden. In de memoires van de groep, geschreven door Kris De Smet, wordt in de beginjaren vooral nota gemaakt van kleine, rokerige kroegen waar in de kelder onaangekondigde optredens werden georganiseerd om niet in de problemen te komen als zou blijken dat de drankvergunning niet in orde was.²⁰³ Voorbeelden waren het Trefpunt van Walter De Buck in Gent en de Mallemolen van Leon Lamal in Hoeilaart. Elk jaar tekende De Snaar als publiek present op Nekka in de hoop dat ze er ooit zelf zouden staan. 1972 werd het jaar van hun officieuze doorbraak: ze tekenden bij managementbureau Merlijn en gingen voor het eerst op tournee. Hun geloof in Nekka kreeg een jaar later een fikse knauw omdat zij niet geprogrammeerd werden en Ivan Heylen wel. Zijn grootste wapenfeit was het winnen van de talentenjacht van Hoeilaart, die De Snaar al twee jaar eerder op zijn naam zette. In 1973 gingen ze op tournee met Willem Vermandere en neigden ze eerder naar volksmuziek dan naar kleinkunst.²⁰⁴ Ze merkten onder andere in Hoeilaart dat ze het lang niet slecht deden voor een tweetalig publiek, waardoor ze Nekka meer en meer zouden relativieren. De Snaar zou Nekka later voluit bekritisieren, maar voor hun groei was het belangrijk om present te tekenen, al lukte dat in de jaren zeventig niet. De eerste kritiek kwam eind jaren zeventig met een uithaal naar het ANZ in een interview en was voornamelijk ingegeven door woede en jaloezie. Het kostte Kris de Smet jaren om dat in te zien, schrijft hij in de biografie.²⁰⁵ In het interview stond te lezen: 'Het Algemeen Nederlands Zangverbond is een recht georiënteerde club die bovendien zeer nationalistisch is. Ze onderhouden nauwe banden met allerlei politieke groeperingen zoals de Volksunie. Wij hebben geen politieke bindingen en zeker niet met dat Groot Nederlands idee. Nationalistische bewegingen teren op een ander soort volksmuziek dan de soort die wij brengen.'²⁰⁶

Van de jaloezie van de Snaar had Richard Celis weinig last. Na de uitverkochte editie van 1972, hoopte hij op een knallend vervolg. Er werd weinig veranderd aan de formule en

²⁰³ K. DE SMET, *Het verhaal van de Nieuwe Snaar*, Antwerpen, 2011, 50-55.

²⁰⁴ DREESEN, *Kleinkunstpocket*, 10-15.

²⁰⁵ DE SMET, *Het verhaal van de Nieuwe Snaar*, 57-72.

²⁰⁶ *Ibidem*, 111-112.

met achttienduizend toeschouwers was ook Nekka 1973 een succes.²⁰⁷ Het gebrek aan vernieuwing leverde echter opnieuw kritiek op. De grote afwezigen bleven Miek en Roel. Toen zij hoorden dat het ANZ Kazuno zou overnemen, schreven ze eind 1970 al een charter waarin ze zich engageerden om niet op Nekka te spelen. Volgens hen waren bijzonder veel artiesten het met hen eens, maar waren zij de enigen die zich er effectief aan hielden.²⁰⁸ Dat Vuile Mong en zijn Vieze Gasten het voorbeeld van Miek en Roel en Verminnen volgden en ook consequent weigerden om op Nekka te spelen, kelderde het beeld van Nekka.²⁰⁹ Roland van Campenhout, die bij Miek en Roel speelde op hun eerste plaat, verliet de groep al in 1968 omdat hij zich niet geroepen voelde om op te treden voor Vlaamse verenigen zoals het Davidsfonds.²¹⁰

De zangfeesten en IJzerbedevaarten waren vooral succesvol in de jaren dat de Vlaamse Beweging zijn kracht politiek kon verzilveren. Vanaf 1973 werd de binnenlandse politiek niet meer beheerst door het communautair debat zoals in de tweede helft van de jaren zestig. Vanaf 1973 steeg de werkloosheid door de wereldwijde oliecrisis, die veroorzaakt werd door de Jom Kippoeroorlog in het Midden-Oosten. De maximumsnelheid op autosnelwegen werd herleid tot honderd en op zondag mocht niemand de baan op met de auto: het dagelijkse leven werd getroffen.²¹¹ In de loop van de jaren zestig hadden de middenveldorganisaties een zekere positie verworven binnen het bestuur en de crisis zou daar niets aan veranderen. België sleepte zich van politieke impasse naar politieke impasse en tot in de jaren tachtig zou een Belgische regering een gemiddelde levensduur van zes maanden hebben. Ondertussen ontstond de punk en brak het wereldwijde culturele forum open. In de eerste jaren na de crisis zouden de toeschouwersaantallen van de IJzerbedevaart en het zangfeest terugvallen. Vreemd genoeg bleven de toeschouwersaantallen van Nekka stabiel. Dat bewijst dat het apolitieke streven van Celis tot op een bepaalde hoogte een invloed had op de samenstelling van het publiek.²¹²

²⁰⁷ 'Nekka: mat en vriendelijk', *De Bond* (12 oktober 1973).

²⁰⁸ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 65.

²⁰⁹ 'Kleinkunst', *Belpop*, Canvas, 5 november 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=hT77oSUE-B0>). Geraadpleegd op 3 februari 2016.

²¹⁰ W. DECOENE, 'Nekka 73: een keuken zonder kok', *Jee* (september 1973).

²¹¹ REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, 263-270.

²¹² CORDY, *Wij zingen Vlaanderen vrij*, 41.

Nekka 1973 was erg braaf en uitgeblust. Regisseur Remy Van Duin, die ook het zangfeest regisseerde, hield vast aan zes minuten per artiest en dat in combinatie met het gebrek aan nieuw bloed, zorgde ervoor dat er in die zes minuten nauwelijks iets nieuws gebeurde.²¹³ Armand, Ivan Heylen en Wim de Craene schopten tegen schenen en ijverden voor het statuut van de kleine man, die moet opboksen tegen de grote wereld. Wim de Craene raakte het communautaire even aan met *Brussel*, maar memorabel vond het publiek het niet. Zelfs Wannes van de Velde zweeg op de planken van het Sportpaleis.²¹⁴ Heel even laaiden de gemoederen op toen Armand de tweede vers van *Vrijheid* in het Frans zong. Een aantal kranten riepen het akkefietje uit tot hoogtepunt van de avond. Volgens de Bond evolueerde Nekka naar een evenement waar artistiek weinig te winnen viel: een vriendelijk en mat feestje. Nekka was in kleinkunstland de inhuldiging van de winterstop geworden, het hoogte- en eindpunt van het kleinkunstjaar, maar aan het tempo van 1973 zou het volgens de Bond voorgoed winter blijven.²¹⁵ Dat het de Nederlander Armand was die de draak stak met het communautaire, was symptomatisch. Dat zelfs van de Velde zweeg was opmerkelijk. Is het mogelijk dat artiesten hun authentieke zelve reguleerden in functie van Nekka? In de biografie van Wannes staat hoe irritant hij het vond om aan te treden in het Sportpaleis in het najaar.²¹⁶ Het is dan ook niet toevallig dat, wanneer het monopolie van Nekka verviel en Nederlandstalige muziek kon meereizen met de trein van een ander infrastructureel circuit, van de Velde niet meer op het Nekkapodium verscheen. 1973 was zijn laatste doortocht.

Het zou uiteindelijk nog een kleine twintig jaar duren voor er paal en perk werd gesteld aan de ambigue relatie tussen kleinkunst en flamingantische politiek. Het was een uitzondering als de finale van Vlaanderens belangrijkste rockconcoers Humo's Rock Rally, die het levenslicht zag in 1978, geen Nederlandstalige groepen bevatte. Wel was het een uitzondering als die groepen ook daadwerkelijk het podium haalden. In 1990 werd de uitzondering de regel. Noordkaap won, Gorky werd derde. Frank Vanderlinden zat als toenmalig *Humo*-journalist in de jury en zou kort na de finale beslissen om de Mens op te richten. Ook Raf Walschaerts van het latere Kommil Foo zat in de finale,

²¹³ 'Met 20.000 in Antwerps Sportpaleis', *Gazet van Antwerpen* (8 oktober 1973).

²¹⁴ 'nekka tralala!' *Vandaag* (december 1973).

²¹⁵ 'Nekka: mat en vriendelijk', *De Bond*.

²¹⁶ D. PEREMANS, *Wannes*, Antwerpen, 2016, 265-270.

weliswaar met een Engelstalig project. De finale van Humo's Rock Rally in 1990 staat bekend als het punt waarop Nederlandstalige muziek zijn erfzonde verloor en volledig bevrijd werd van de taalgeschiedenis. In 1990 maakte de Nederlandstalige muziek een nieuwe start en begon van alle kanten te bloeien.²¹⁷ Willem Vermandere, Walter de Buck en Wannes van de Velde hadden in de jaren zestig en zeventig gestreden om te kunnen zingen in hun dialect en ook die stroming herleefde in 1991, toen Flip Kowlier zijn debuutplaat *Ocharme ik* opnam. Volgens Belpopkenner Jan Delvaux was het Izegemse dialect even verstaanbaar als een Ethiopische jazzplaat, maar als statement kon het tellen.²¹⁸ Opmerkelijk is dat in de jaren tachtig en negentig de Nederlandstalige muziek geruisloos wordt losgekoppeld van het politieke, omdat de culturele centra de apolitieke speeltuin werden voor artiesten. De staats hervormingen van 1980, 1988 en 1993 zorgden voor polemieken in de speeltuin van de Belgische politiek, maar het culturele communicerende vat was losgekoppeld. Getuige hiervan is de allergie die deze nieuwe generatie muzikanten heeft opgebouwd jegens het woord kleinkunst, zo bewijst de stunt van Stijn Meuris die cd's in de Fnac persoonlijk van categorie verandert.²¹⁹

Tussentijds besluit.

Twintig jaar na het besluit van van de Velde om niet meer te verschijnen op het podium omwille van de politieke connotatie, herleefde Nekka in 1993 na de stilte sinds 1978 en koppelde zich los door een zelfstandige vzw op te richten. In theorie werd de organisatie volledig losgekoppeld van het ANZ, maar de artistiek directeur van de vzw was tevens de voorzitter het ANZ in de jaren negentig en beide organisaties deelden hetzelfde bureau. De Nekka vzw had het gevoel dat ze opnieuw van waarde kon zijn voor het Nederlandstalige genre en zo ontstond de Nekkanacht. In de geest van Nekka zouden ze de eerste jaren een divers programma uitbouwen en vanaf 1996 stelden ze telkens een centrale gast aan, die de avond zou vullen met zijn vrienden en helden.²²⁰ Een groot deel van de artiesten die in de jaren zeventig present tekenden, kregen de laatste jaren de kans om op het podium van het Sportpaleis langer aan te treden dan zes minuten,

²¹⁷ J. DUVILLIER, *Belgacult: 25 momenten die België cultureel veranderd hebben*, Tielt, 2015, 114-124.

²¹⁸ DELVAUX, *Belpop*, 130.

²¹⁹ REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, 239.

²²⁰ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 256.

zonder zich iets te moeten aantrekken van het ANZ.²²¹ Naast de jaarlijkse nacht begon de vzw ook met het organiseren van een muziekwedstrijd om nieuw Nederlandstalig talent te rekruteren. In 2001 won Yevgueni, die erin slaagde een synthese te maken van het tekstuele van de jaren zestig en het muzikale van de jaren negentig. Yevgueni nam zulk een hoge vlucht dat ze amper acht jaar later samen met Zjef Vanuytsel centrale gast werden.²²² Nekkanacht verwierf tot op de dag vandaag een unieke positie binnen het geglobaliseerde muzieklandschap. Nergens kan je horen en zien hoe een gevestigde Nederlandstalige waarde uit zijn comfortzone duikt en interessante samenwerkingen aangaat. In die zin is de Nekkanacht vooruitstrevender en unieker dan het Nekka uit de jaren zeventig ooit was.²²³ Toch blijft de connotatie met het Nekka van de jaren zeventig, het zangfeest en het ANZ bij een deel van het publiek bestaan. En ook de artiesten hebben er last van. Het is zo dat hedendaagse muzikanten die een verhaal brengen in het Nederlands, haast bij elk interview de vraag krijgen of het zingen in het Nederlands een bepaalde politieke ideologie ondersteunt.²²⁴ Net als het kleinkunstlandschap in de jaren zeventig niet kon loskomen van de flamingantische stempel omdat die aanwezig was tijdens het ontstaan van het genre, raakt de theoretisch onafhankelijke vzw Nekka niet meer af van de connotatie van het Nekka uit de jaren zeventig. Dat de jaren negentig Nederlandstalige groepen voortbracht die de breuk wel bewerkstelligden, ligt in het feit dat ze meteen inhaakten op een algemeen cultureel circuit, zonder beroep te doen op de kleinkunstniche. In die zin wijkt de kleinkunst af van het patroon zoals dat beschreven werd door Reynolds in de zin dat pure onafhankelijkheid nooit bereikt werd en de politieke connotatie ook de latere vertakkingen van het genre als een spook bleef achtervolgen.²²⁵

²²¹ ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1993-1996.

²²² DELVAUX, *Belpop*, 130.

²²³ ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1997-2016.

²²⁴ P. VERMEIRE, informeel gesprek, 3 april 2015. J. JACOBS, informeel gesprek, 3 februari 2016. S. GUNS, informeel gesprek, 21 november 2015.

²²⁵ REYNOLDS, *Retromania*, 78-102.

HOOFDSTUK 3: PARTICULIEREN

Hoe Nekka marktleider op eenzame hoogte werd in het kleinkunstlandschap en soortgelijke initiatieven ver achter zich liet: een analyse van Kazuno 1969 en 1970 en Nekka 1978.

In het derde hoofdstuk wordt ingegaan op de particuliere organisaties die in de jaren zestig en zeventig het grootste gedeelte van het culturele infrastructurele kleinkunstsircuit voor hun rekening namen. Het ANZ speelde in dat circuit immers een prominente rol en zou daardoor een flamingantische invloed uitoefenen op het kleinkunstlandschap. De pioniers in hoofdstuk twee bewezen dat ze aansluiting zochten bij de brede Vlaamse Beweging, dit hoofdstuk bewijst hoe ook particuliere organisatoren diezelfde aansluiting opzoeken. De idee van Street dat een genre op zichzelf moet kunnen staan om te evolueren, ging in Vlaanderen verloren toen artiesten en organisator aansluiting zochten bij de Vlaamse Beweging.²²⁶ De vraag die daarbij rijst in hoeverre je als publiek aansprakelijk bent voor de ideologische keuzes van de organisatie. Het Kleinkunsteiland was de voorbode voor een lange verbintenis tussen de kleinkunst en studentenverenigingen. Zij waren de eerste infrastructurele pijler. De welvaartsstaat had er immers voor gezorgd dat een groot deel van de tijd niet enkel gespendeerd moest aan overleven, waardoor studeren in eerste instantie voor jongens een evidentie werd. Een tweede infrastructurele, particuliere speler bestond uit de cultuurfonds zoals het Davidsfonds, het Willemsfonds en het Vermeylefonds die culturele activiteiten organiseerden ter bevordering van de Nederlandse taal. Een derde categorie waren losse initiatieven die gedreven werden door een combinatie van liefde voor muziek en de economische wetenschap dat kleinkunst in de jaren zeventig volle zalen lokte. Jeugdbewegingen, kroegen en dagfestivals waren de grootste vertegenwoordigers binnen deze categorie. Het meest in het oog springende festival was Kazuno en omwille van diens grootschaligheid groeide het in zijn tweejarig bestaan uit tot de programmatorische leidraad voor de andere infrastructurele pijlers. Na de overname van Kazuno door het Algemeen Nederlands Zangverbond, werd het hele veld door deze organisatie beïnvloed. Vanaf 1973 groeide de greep, zoals in het vorige hoofdstuk vermeld, met de overname van *Muzekeus* en eigen optredens in verschillende steden. Er wordt in dit hoofdstuk dieper ingegaan op Kazuno 1969 en 1970 als

²²⁶ J. STREET, *Music and Politics*, Cambridge, 2012, 12-17.

infrastructurele hoogvlieger en voorloper van Nekka. In een poging om te groeien strandde Kazuno echter. Een ander festival dat wel bleef groeien, niet strandde en in tegenstelling tot Nekka wel inhaakte op het internationaal circuit is Rock Werchter. Een analyse van de beginjaren helpt te verklaren hoe het komt dat muziek, zoals bewezen door Reynolds, op zichzelf moet kunnen staan om te groeien. Werchter 1978 is de vijfde editie van het festival en de groeicurve wordt vergeleken met de zwanenzang van Nekka in 1978. Raymond van het Groenewoud stond toen op beide affiches. Niet alleen naar de buitenwereld toe botste Nekka op zijn eigen grenzen. Ook binnen de kleinkunstwereld vertoonde het landschap scheurtjes met de opkomst van instrumentale en vocale volksmuziek die omwille van de Vlaamse wortels in eerste instantie bij het kleinkunstamalgam aansluiting zocht. Dat deze tak van de kleinkunst zich als eerst in zijn geheel afwendde van het ANZ, toont hoe Nekka van binnenuit werd voorbijgestreefd.²²⁷

Studenten, jeugdbewegingen, cultuurfondsen en vooral een overdosis enthousiasme bouwen een eerste infrastructureel kleinkunscircuit in Vlaanderen.

Pas vanaf de jaren zeventig is er sprake van een geïnstitutionaliseerde culturele sector met de structurele subsidie en bouw van culturele en kunstencentra overal te lande ten gevolge van de eerste staatsvorming in 1970.²²⁸ In de jaren vijftig en zestig gaat het vooral om een cultureel nomadenbestaan waarin de vraag of er iets georganiseerd werd in het kamp van particuliere organisaties lag. Het ontstaan van een vaste locatie om een brede waaier aan culturele activiteiten te organiseren zorgde voor een culturele depolitisering waardoor de botsingen met andere maatschappelijke domeinen verminderden. Historica Marleen Brock, die de ontstaansgeschiedenis van het kunstencentrum STUK in Leuven onderzocht, spreekt in dat kader van het einde van de strijdcultuur. Voor de opening van het STUK lag de culturele bal in het kamp van zelfstandige, particuliere organisaties.²²⁹

Een eerste categorie waren de studentenverenigingen. Het Katholieke Vlaams Hoogstudenten Verbond zou de drijvende kracht worden achter de oprichting van een

²²⁷ S. REYNOLDS, *Retromania: popculture's addiction to its own past*, Londen, 2011, 124-130.

²²⁸ J. JANSSENS, *The ins and outs. A field analysis of the performing arts in Flanders*, Brussel, 2011, 75-103.

²²⁹ M. BROCK, *STUK: een geschiedenis*, Veurne, 2015, 27.

Leuvense Cultuurraad en organiseerde vanaf 1962 het Kleinkunsteiland, een jaarlijks festival voor opkomende kleinkunstenaars en in 1966 de arena voor de eerste botsing tussen muziek en politiek. Het is niet verbazend dat het studentenmilieu de ideale compost leverde voor het groeiproces van de kleinkunst. Zo ontstond in 1958 in Nederland de Studenten Grammofoonplaten Industrie. Deze keer ontsproot een label niet vanuit een zakenman, zoals Kluger, of een artiest, zoals Granata, maar vanuit een coöperatieve studentenbeweging die het belangrijk vond dat het nieuwe erfgoed werd bewaard en verdeeld.²³⁰ Antoon Decandt was de enige Belg die op het Nederlandse label terecht kon. Hij was met Hugo Raspoet een van de beloften van het Kleinkunsteiland. Decandt stierf in 1966 en de kleinkunst verloor daarmee een van zijn beloftes. In 1960 stichtte muzikant Jo van Eetvelde in navolging van de Studenten Grammofoonplaten Industrie de Nederlandse Pocketplaat.²³¹ Dit persoonlijke initiatief was tekenend voor de kleinschaligheid waarop de eerste kleinkunstenaars hun muziek verspreidden. In schril contrast stond platenreus Philips die in het midden van de jaren zestig live-opnames zou uitbrengen van het Kleinkunsteiland omdat het daarmee inspeelde op de groeiende markt.²³²

Het KVHV heeft nooit onder stoelen of banken gestoken dat het geaffilieerd was met de Vlaams-nationalistische partijen en opeenvolgend voor federalisme, confederalisme en zelfs Vlaams separatisme pleitte. Bob Wezenbeek, inrichter van het Kleinkunsteiland, wilde zijn publiek in zekere zin opvoeden en op de hoogte brengen van het nationalistische streven van zijn organisatie.²³³ Niet alle artiesten zaten politiek op dezelfde lijn met het KVHV, maar het was wel die organisatie die erin slaagde om een aandachtig luisterend publiek op te bouwen en een zeker statuut te bereiken binnen de nieuwe kleinkunstwereld. Wie op het Kleinkunsteiland stond, belandde op de radar van andere evenementen en werd uitgegeven door Phillips. In dat opzicht vervulde het Kleinkunsteiland de rol die later overgenomen zou worden door Kazuno en Nekka. Hugo Raspoet had veel te danken aan Wezenbeek, maar was het allesbehalve eens met de idee dat cultuur mensen zou moeten opvoeden. De status van het Kleinkunsteiland in de

²³⁰ K. DE SMET, *Het verhaal van de Nieuwe Snaar*, Antwerpen, 2011, 36-40.

²³¹ P. VAN MOSSEVELDE, *Het chanson in Vlaanderen*, Leuven, 1976, 24-30.

²³² M. ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, Gent, 1998, 118.

²³³ B. WEZENBEEK, informeel gesprek, 4 december 2013.

sector zorgde er echter voor dat Raspoet voor een lange tijd geassocieerd werd met de flamingantische ideeën van het KVHV.²³⁴

Niet alleen studentenverenigingen waren een belangrijke speler om optredens te organiseren. Ook de verschillende cultuurfondsen droegen hun steentje bij: het katholieke Davidsfonds, het socialistische Vermeylefonds en het liberale Willemsfonds.²³⁵ Zij zouden in de jaren zestig Nederlandstalige muzikanten een podium bieden. Het Willemsfonds was de grondlegger en ontstond in de tweede helft van de negentiende eeuw om de Nederlandse taal te verdedigen.²³⁶ Uit het Willemsfonds distilleerde zich het Davidsfonds met een meer katholieke signatuur.²³⁷ De splitsing werd in de hand gewerkt door de ideologische versplintering van het Belgisch politieke landschap.²³⁸ Het socialistische Vermeylefonds ontstond als klein broertje net na de Tweede Wereldoorlog. In de tweede helft van de twintigste eeuw groeide het Davidsfonds uit tot de belangrijkste Vlaamse culturele organisatie en liet zijn spitsbroeders achter zich. Het fonds zou de culture motor worden achter de Vlaamse Beweging. Nederlandstalige muziek paste perfect in het profiel van de culturele fondsen en ze begonnen begin jaren zestig met kleinkunstavonden in de honderden parochiezalen die verspreid lagen over heel Vlaanderen.²³⁹ Vooral het Davidsfonds specialiseerde zich in het oprichten van lokale afdelingen die zich doorgaans bezighielden met cultuur rond en onder de kerktoren. De avonden werden geopend met een toespraak van de lokale voorzitter die het streven van het cultuurfonds in de verf zette en daarna mocht de kleinkunstenaar alles uit de kast halen. De cultuurfondsen bouwden op die manier een breed publiek op, dat de Nederlandse taal voorop plaatste.²⁴⁰

Naast de fondsen en de studenten was er nog een derde infrastructurele pijler in het niet geïnstitutionaliseerde culturele landschap: particuliere organisaties die niet gedreven

²³⁴ L. VAN DE KERCKHOVE, *Kleinkunst in Vlaanderen: een vertoog naar het waarom*, Onuitgegeven masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, subfaculteit Geschiedenis, 1998, 17.

²³⁵ E. PEETERS, informeel gesprek, 27 november 2013.

²³⁶ M. BOTS en G. DECLERCQ, 'Willemsfonds', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, III, Tielt, 1998, 3753-3758.

²³⁷ L. WILS, 'Davidsfonds', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, I, Tielt, 1998, 863-865.

²³⁸ L. WILS, *Waarom Vlaanderen Nederlands spreekt*, Leuven, 1994, 56-63.

²³⁹ R. LARIDON, *Geschiedenis, rol en betekenis van het Vermeylefonds 1945-1995*, Oostende, 1996, 13-24.

²⁴⁰ WILS, *Waarom Vlaanderen Nederlands spreekt*, 35.

werden door een onderliggend politiek streven, maar door een combinatie van commercieel en cultureel inzicht. In de loop van de jaren zestig betekende een kleinkunstavond dat de keet vol zat, waardoor verschillende cafés zich omvormden tot kleinkunstkroegen. Los van de intenties van de organisatie was het publiek bijzonder heterogeen.²⁴¹ Ze schuilden onder hetzelfde Nederlandstalige dak, maar net als de kleinkunst zelf, kon ook het publiek ingedeeld worden in verschillende kamers. Los van de kroegen en kleine muziekclubs, ontstonden er jaarlijkse manifestaties uit pure liefde voor muziek.²⁴² Het ZAVO in Meise is zo een voorbeeld. Omdat dergelijke festivals voornamelijk ontsproten uit een amateuristisch enthousiasme, hielden ze niet lang stand. Zo gaf het ZAVO na twee jaar de geest.²⁴³

Dat het organiseren van het autonoom festival voor en door liefhebbers geen sinecure bleek, stimuleerde een aantal jongeren om een kleinkunstcomponent te breien aan bestaande festivalformules. Sinds 1962 werd er jaarlijks een humorfestival georganiseerd in Heist met een cartoonexpositie van de beste cartoons van het jaar. Vanaf 1965 werd er een humor/kleinkunstwedstrijd aan gekoppeld, waar beginnende kleinkunstenaars hun kans waagden.²⁴⁴ Net als het Kleinkunsteiland werd het humorfestival van Heist een vaste waarde in het Nederlandstalige landschap in jaren zestig. Wie de wedstrijd won of zonder kleerscheuren doorstond, kon rekenen op interesse bij de studentenverenigingen, de cultuurfondsen en de kleinkunstkroegen. Wanneer in 1970 de gemeente Heist fuseerde met Knokke, fuseerde ook het humorfestival met het in Knokke gebaseerde Canzonissima, de officiële BRT-preselecties om te bepalen wie België zou vertegenwoordigen op het Eurovisiesongfestival.²⁴⁵ Daardoor zou ook de BRT het hele humortraject capteren en zou het festival deel uitmaken van een groeiende culturele institutionalisering van de kleinkunstwereld. Een ander voorbeeld van een kleinkunstabouw is het Skifflefestival van Hove. Dankzij nieuwe media als televisie en radio en de democratisering ervan, kon de New Orleanse skifflestijl aanmeren in België.²⁴⁶ Sinds het midden van de jaren zestig

²⁴¹ DE SMET, *Het verhaal van de Nieuwe Snaar*, 78-83.

²⁴² L. VANCLOOSTER, '20 jaar kleinkunst in Vlaanderen: deel II', *Kick* (september 1978), 4-9.

²⁴³ ADRIAENS, *De complete kleinkunstgeschiedenis*, 35.

²⁴⁴ DE SMET, *Het verhaal van de Nieuwe Snaar*, 56-67.

²⁴⁵ "Kleinkunst", *Belpop*, Canvas, 5 november 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=hT77oSUe-B0>). Geraadpleegd op 3 februari 2016.

²⁴⁶ N. MERTENS en H. DACQUIN, *Kleinkunstvandalen*, Brugge, 1971, 35-41.

werd er net als in Heist een kleinkunstwedstrijd aan verbonden. Kris de Bruyne beleefde er in 1968 zijn officieuze doorbraak door de tweede plaats te veroveren met zijn bluesversie van het kinderliedje *Klein klein kleutertje*.²⁴⁷

Kazuno als kleinkunsthogtepunt van de jaren zestig.

Het grootste particuliere festival voor Nederlandstalige muziek, dat het Kleinkunsteiland en het Humorfestival qua reikwijdte ver achter zich liet, was Kazuno. Door de stijgende gages en professionalisering van de artiesten was het niet meer mogelijk om kleinkunstkleppers in kleinere zalen te programmeren. Kleinkunstkroegen gingen zich toeleggen op optredens met beginnende artiesten omdat die wel nog betaalbaar waren. Guido Lauwaert en Chris Bouchard wilden een festival voor Nederlandstalige muziek organiseren dat een soort staalkaart werd van alles wat in België en Nederland op het vlak van de kleinkunst gebeurde. Om alle artiesten samen op één podium te krijgen, waren enorme budgetten nodig en Lauwaert en Bouchard zagen het niet zitten om een kleinkunstsegment aan een bestaande festivalformule te breien zoals het geval was in Heist en in Hove. De organisatie besefte dat ze hoog zou moeten mikken en huurde voor het evenement het Antwerps Sportpaleis. Ze doopten het evenement Kazuno: Kleinkunst in Antwerpen uit Zuid en Noord en programmeerden kleinkunst uit Vlaanderen en Nederland.²⁴⁸

Het Sportpaleis was de enige plek waar genoeg kaartjes verkocht konden worden om de financiële last van de crème de la crème van de Nederlandstalige muziek te dragen. Bouchard en Lauwaert vormden met Rob Muijldermans een triumviraat en stichtten de vzw Aktie-Aktie om organisatorisch vorm te geven aan Kazuno. Om er zeker van te zijn dat Kazuno 1969 zou uitverkopen, boekte Aktie-Aktie voor Kazuno 1969 de Schotse singer-songwriter Donovan die met *Universal Soldier* samen met Bob Dylan het uithangbord was geworden van de culturele component van de anti-imperialistische jongerenbeweging.²⁴⁹ Op dat moment was Donovan een moeilijk te strikken artiest, maar Lauwaert wist dat hij nauwe vriendschapsbanden onderhield met de naar

²⁴⁷ ADRIAENS, *De complete kleinkunstgeschiedenis*, 43-46.

²⁴⁸ *Ibidem*, 25.

²⁴⁹ D. LUYTEN, 'Kazuno met Donovan', *De Post* (2 mei 1969).

Antwerpen uitgeweken Schotse banjoheld Derroll Adams.²⁵⁰ Lauwaert en Adams reden samen naar het landgoed van Donovan met de vraag of hij zou willen verschijnen in het Antwerps Sportpaleis.²⁵¹ Donovan ging akkoord en de commissie van Adams bestond erin dat ook hij op Kazuno zou spelen. De overige programmatie zou ervoor zorgen dat Kazuno het kleinkunsthoogtepunt van 1969 werd.²⁵²

Dertien Vlaamse en tien Nederlandse formaties werden toegevoegd aan de affiche: de eerste officiële kleinkunstmarathon was geboren. De show zou van start gaan om half drie en elke artiest mocht twee liedjes brengen. Donovan zou afsluiten met een set van drie kwartier.²⁵³ Omwille van hun buitenlandse succes mochten Ramses Shaffy en Liesbeth List als enigen elk drie nummers ten berde brengen. De idee om van Kazuno een kleinkunsthoogdag te maken werd kracht bijgezet door een aantal prijzen uit te reiken.²⁵⁴ De prijs voor de populairste chansonnier werd toegekend aan Miel Cools en Zjef Vanuytsel kreeg de Erasmusprijs die werd uitgereikt aan het liedje *Sociaal zijn* dat het establishment het best in zijn hemd zette. De pers was massaal aanwezig en unaniem positief. Een andere vaststelling was dat het Sportpaleis allesbehalve geschikt was voor kleinkunst en dat ook Donovans performance aan kracht inboette omwille van de locatie.²⁵⁵ Alle kranten waren het er bovendien over eens dat Donovan en Adams overbodig waren en stuurden Kazuno aan op een volgende editie zonder internationale trekpleisters.²⁵⁶ De krant *Het Parool* spreekt van de typische Vlaamse bescheidenheid: vijftienduizend toeschouwers verwachtten en er nog steeds vanuit gaan dat iedereen voor Donovan komt, terwijl het van de eerste noot duidelijk is dat de zangers van eigen bodem het meest succes oogsten.²⁵⁷

Aktie-Aktie kon terugkijken op een geslaagde editie en legde de ingrediënten samen die het komende decennium eenmaal per jaar het Antwerps Sportpaleis zouden omvormen tot de hoogmis van de Nederlandstalige muziek: coryfeeën en gevestigde artiesten die

²⁵⁰ 'Niet-gedroomde promotie kleinkunst uit Zuid en Noord', *Het Volk* (13 september 1969).

²⁵¹ 'De kleinkunstmarathon', *Gazet van Antwerpen* (8 september 1969).

²⁵² LUYTEN, 'Kazuno met Donovan'.

²⁵³ 'Kazuno I', *Belang van Limburg* (7 september 1969).

²⁵⁴ 'Kleinkunst in groot paleis', *De Bond* (12 september 1969).

²⁵⁵ 'Niet-gedroomde promotie kleinkunst uit Zuid en Noord', *Het Volk*.

²⁵⁶ D. LUYTEN, '... en toen kwam Donovan toch...', *Het Volk* (14 september 1969).

²⁵⁷ 'Kazuno: groot succes voor eigen mensen', *Het Parool* (8 september 1969).

werden afgewisseld met opkomende namen, die allemaal pure vrijheid hadden over de invulling van hun performance. Kazuno 1969 was op dat vlak een sociaal bewogen editie. Miek en Roel traden aan met hun *Grote revolutie*.²⁵⁸ Wannes van de Velde leidde zijn *Zwijg me van de Vlaamse kwestie* in met de oproep hem politiek met rust te laten omdat hij nog te jong was om dreigbrieven te ontvangen en Vanuysel bracht zijn winnende lied *Sociaal zijn* en het daarop aansluitende *High Society*. De Vaganten brachten met *Utopie* een liedje op maat van de vredesbeweging.²⁵⁹ Zij werden binnengeloodst op Kazuno via Miel Cools die hen getekend had bij zijn platenlabel Kalliope. Lauwaert, Bouchard en Muyltermans spraken van een geslaagd experiment en stelden Kazuno 1970 meteen in het vooruitzicht.²⁶⁰

Kazuno 1970 zou voortbouwen op het succes van 1969, maar Aktie-Aktie wilde kleinkunst op zijn eigen benen zetten: voor 1970 werd niet uitgekeken naar een internationale afsluiter.²⁶¹ In de aanloop naar de nieuwe editie verklaarde Lauwaert in het Belang van Limburg dat hij met zijn vzw het Nederlandstalige lied uit het amateurisme en de parochiezalen wilde trekken.²⁶² Dat had volgens hem niets te maken met extremisme en nationalisme, maar was louter een zuivere erkenning van het volkslied en het luisterlied in Vlaanderen. Op de vraag of hij zich bewust is dat hij toch een flamingantisch publiek aantrekt, repliceerde Lauwaert in *Humo* dat hij mensen met een bepaalde ideologie niet kon verhinderen hetzelfde fijn te vinden als hij.²⁶³ Later zou hij herhalen dat muziek de enige drijfveer was. Ondanks de hoge verwachtingen, zou Kazuno 1970 uitdraaien op een flop.²⁶⁴ Er werden een fractie minder namen uitgenodigd: elf Vlaamse en tien Nederlandse artiesten. Het concept bleef hetzelfde: coryfeeën, nieuwe en gevestigde namen wisselden elkaar af en zongen telkens twee liedjes. Om drie uur zou de marathon beginnen en het dalen van 25 artiesten naar 21 zorgde voor een iets minder gespannen programma.²⁶⁵ Toch lokte Aktie-Aktie in 1970 slechts zeventuizend mensen naar het Sportpaleis. De reden waarom de mensen

²⁵⁸ C. BOUCHARD, *Kleinkunst nu*, Antwerpen, 1969, 45-53.

²⁵⁹ L. MARYNISSEN, 'Verdeeld succes voor Donovan op "Kazuno 69"', *Het Volk* (8 september 1969).

²⁶⁰ 'De kleinkunstmarathon', *Gazet van Antwerpen*.

²⁶¹ G. LAUWAERT, informeel gesprek, 9 januari 2016.

²⁶² 'Kazuno II', *Het Belang van Limburg* (7 september 1970).

²⁶³ P. PIRYNS, 'Kazuno '70: mijn kampvuur', *Humo* (oktober 1970).

²⁶⁴ 'Kazuno '70: jaarmarkt voor kleinkunstenaars', *Humo* (juni 1970).

²⁶⁵ 'Kazuno II', *Het Belang van Limburg* (7 september 1970).

afhaakten had vooral te maken met een dispuut tussen de organisatie en het managementbureau Merlijn.²⁶⁶ Zij verwachtten op voorhand een voorschot voor de optredens van de door hen vertegenwoordigde artiesten. Aktie-Aktie bleef een deel van de som schuldig en via het persagentschap Belga liet Merlijn daarop weten dat een groot deel van de artiesten niet zou aantreden, wat een faliekante invloed had op de ticketverkoop.²⁶⁷

De ticketschade was onomkeerbaar. Merlijn zou uiteindelijk wel al zijn artiesten naar het Sportpaleis sturen onder voorwaarde dat ze betaald werden voor ze op het podium stapten. Vermandere verklaarde dat hij sowieso zou spelen omdat het hem niet om het geld ging en ook Jan de Wilde gaf geen verstek omdat zijn optreden gefinancierd werd door de platenmaatschappij ter promotie van zijn nieuwe album. Lauwaert en Merlijn vonden kort voor aanvang toch een compromis en uiteindelijk trad iedereen op. Miek en Roel zouden speciaal voor Kazuno een Angelsaksische backingband overvliegen, die ze last-minute wel afzegden.²⁶⁸ Het programma veranderde dus bijna niet. Lauwaert zou wel blijven spreken van een chantage van Merlijn. De pers liet het niet aan zijn hart komen en smulde van nieuwe namen als Wim de Craene en Johan Verminnen die een frisse wind deden waaien door het Vlaamse kleinkunstlandschap. Stiekem werd gefluisterd en aangestuurd op Kazuno 1971 met Bob Dylan als afsluiter.²⁶⁹

Voor Lauwaert was het laatste woord nog niet gezegd en in november schreef hij een open brief over de geldproblematiek, die volledig gepubliceerd werd in *Humo*. Hij hekelde Merlijn omdat de voorschotten waren vastgelegd op 36.000 Belgische frank en Lauwaert slechts 30.000 kon betalen. Lauwaert vond het ongehoord dat via persagentschap Belga het gerucht werd verspreid dat Aktie-Aktie helemaal geen geld op tafel had gelegd. Hij verweet Merlijn ook dat het boekingskantoor een persoonlijke toenadering tussen organisator en artiest in de weg stond en dat het kantoor niet meer in staat was om de geruchtenmolen, die het zelf via de pers in gang had gezet, te stoppen. Lauwaert sprak van Merlijn als de kleinkunstmaffia die de creatieve sector kelderde. Toch wijst Lauwaert in zijn open brief erop dat hij zijn verantwoordelijkheden

²⁶⁶ 'Goede kleinkunst maar pijnlijke geldkwesties', *Ione* (7 oktober 1970).

²⁶⁷ 'Kazuno: wie wel en wie niet?', *Het Belang van Limburg* (1 oktober 1970).

²⁶⁸ 'Kazunoten', *Het Belang van Limburg* (11 oktober 1970).

²⁶⁹ M. APPELMANS, 'Non au carcan', *Tliedboek* (december 1970), 9-12.

niet wil ontlopen en beseft dat hij zelf als organisator een aantal fouten heeft gemaakt. Met de open brief beschouwt hij de polemieek als gesloten en zou hij zich richten op de organisatie van Kazuno 1971.²⁷⁰ In de zomer werd echter een persbericht de wereld ingestuurd dat Kazuno 1970 Aktie-Aktie financieel op de knieën had gekregen, waardoor het onmogelijk geacht werd om de nodige investeringen te doen om een nieuwe editie te organiseren.²⁷¹ Een volgend persbericht meldde dat het Algemeen Nederlands Zangverbond Kazuno onder de naam Nekka zou verderzetten.²⁷² Die overname is het sleutelmoment voor de problematische relatie tussen kleinkunst en Vlaamse politiek. Het ANZ werd de brug tussen kleinkunst en flamingantische politiek. Kazuno speelde een belangrijke rol in de uitbouw van een onafhankelijke culturele stroming zoals Reynolds dat noemt. Het feit dat het concept en het doel werden overgenomen door een organisatie wiens achterliggende gedachtengoed niet compatibel was met een evenement dat muziek het hoogst in het vaandel droeg en wiens achterban de electorale ruggengraat vormde van de Volksunie, bepaalde de scheefgroei van het Vlaamse kleinkunstlandschap. Naast de studentenverenigingen en de cultuurfondsen, kwam nu ook het paradepaardje van het politiek onafhankelijke circuit in handen van een politieke geïnspireerde organisatie.

Rock Werchter als voorbeeld van internationale groei.

Een voorbeeld van een steeds autonoom gebleven festival dat midden jaren zeventig uit de grond werd gestampt is Rock Werchter. Het festival dat onder de hoede van Herman Schueremans en Hedwig de Meyer zou uitgroeien tot het beste festival van de wereld, startte in 1974 rond de Chiro lokalen van Werchter. Schueremans wilde eens iets anders dan Willem Vermandere op een omgekeerde bak bier. Chiroleider en organisator DJ Hedwig de Meyer sloot het feestje af en eerder op de avond stond Raymond van het Groenewoud op de planken.²⁷³ Tot 1973 was Nekka de graadmeter voor culturele organisaties en jeugdbewegingen om te tonen wat ze konden programmeren, maar midden jaren zeventig werd de voorbeeldrol van Nekka doorbroken. Van het

²⁷⁰ 'Kazuno: repliek van Guido Lauwaert', *Humo* (13 november 1970).

²⁷¹ 'Protest gevalueerd konsumptieproduct', *Troubadour* (mei 1971), 47.

²⁷² ANZ promoveert kleinkunst met Nekka '71', *Het Nieuwsblad* (22 juni 1971).

²⁷³ '30 jaar Werchter', *Belpop*, Canvas, 5 november 2015

(<https://www.youtube.com/watch?v=0YHGOz48tNY>). Geraadpleegd op 2 februari 2016.

Groenewoud was een graag geziene gast op Werchter en keerde nog terug in 1978 en 1979, waar hij vergezeld werd van kleppers als Dr. Feelgood, Rory Gallagher, Talking Heads en Dire Straits.²⁷⁴ In die periode was het interessant om als organisator twee data aan te bieden omwille van de infrastructurele schaarste. In 1976 werd daarom de dag voor Werchter hetzelfde festival georganiseerd in Torhout. In 1981 zouden de Kreuners openen en dat rekende op gemor omdat niet iedereen blij was met De Kreuners als Belgische vertegenwoordiging. Als compromis zou TC Matic in 1981 openen in Torhout. Vanaf het midden van de jaren 90 was er een overaanbod aan festivals, waardoor Werchter Torhout in 1999 liet gaan.²⁷⁵

Een organisatie moet meegroeien met de sector, zei artistiek directeur Jari Demeulemeester van de Ancienne Belgique. Geen beter voorbeeld dan Rock Werchter. Omdat het festival elk jaar groter en groter werd, raakte het in de problemen omdat geen enkel podium groot genoeg was om te voldoen aan de eisen van het festival.²⁷⁶ Toen The Beatles in 1965 naar Amerika vlogen en een concert speelde in het Shea Stadium in New York, beseften ze dat hun versterkers niet luid genoeg gingen om voldoende hoorbaar te zijn voor het publiek. Het merk Vox ontwikkelde speciaal voor The Beatles krachtigere versterkers.²⁷⁷ Hedwig de Meyer deed hetzelfde voor het podiumprobleem in Werchter: hij stichtte Stageco, dat zich zou specialiseren in het bouwen van podia. Sommige artiesten waren zodanig onder de indruk dat ze vroegen of de podia mee op tournee konden. Stageco groeide net als Werchter uit tot een speler op de wereldmarkt en Hedwig de Meyer verliet het festival om zich volledig toe te leggen op het bedrijf.²⁷⁸ Niet enkel infrastructureel maakte Rock Werchter een aantal gewaagde keuzes. Ook artistiek heeft Schueremans steeds getracht om conform de tijdsgeest te programmeren. Toen hij in 1985 Depeche Mode boekte, leverde dat bakken kritiek op omdat het nog steeds Rock Werchter was en elektronica niet thuishoorde op de wei. De tijd gaf Schueremans gelijk en de polemiek herhaalde zich toen Milk Inc zijn opwachting maakte in 2009.²⁷⁹ Zij sloten het festival af in de kleine tent, terwijl Metallica dat deed op

²⁷⁴ M. HEYLEN, *In mijn hoofd*, Antwerpen, 2011, 45.

²⁷⁵ '30 jaar Werchter', *Belpop*, Canvas.

²⁷⁶ G. VANDENBON, *30 jaar Stageco: from Werchter to the world*, Balegem, 2015, 35-40.

²⁷⁷ B. SPITZ, *The Beatles: de biografie*, Amsterdam, 2006, 56.

²⁷⁸ VANDENBON, *30 jaar Stageco*, 68-82.

²⁷⁹ J. DUVILLIER red., *Belgacult: 25 momenten die België cultureel veranderd hebben*, Tiel, 2015, 248-250.

het hoofdpodium. Over metal werd niet gemord en toen Stromae in 2014 afsloot, was dat volgens de hele wereld niet meer dan normaal.²⁸⁰

Toen Torhout Werchter verliet, was dat volgens Schueremans een puur zakelijke keuze, net als toen hij besliste om de organisatie achter Rock Werchter te verkopen aan Clear Channel, een Amerikaanse beursgenoteerde multimediaconcern. Binnen de Belgische muzieksector zorgde dat voor wrevel. In de eerste plaats was Hedwig de Meyer teleurgesteld dat het Chirofestival, dat Schueremans en hij eigenhandig uit de grond hadden gestampt, in buitenlandse handen terecht kwam.²⁸¹ Maar net als hij op een gegeven moment voor Stageco koos, snapte hij rationeel dat een internationale verkoop de slagkracht van het festival ten goede zou komen. Het grootste protest kwam uit de hoek van de artiesten onder leiding van Marcel Vanthilt, toen bleek dat Clear Channel een van de grote sponsors achter de verkiezingscampagnes van George W. Bush was. Wil dat zeggen dat iedereen die naar Rock Werchter gaat, onrechtstreeks bijdraagt aan de campagne van Bush? Het protest ging liggen en gezien de topprogrammatie die Werchter elk jaar op tafel legt, werd er nooit meer iets over gezegd.²⁸² Hetzelfde conflict rijst bij Nekka: in hoeverre ben je als toeschouwer ideologisch aansprakelijk voor de organisatie achter het evenement? Soms draait het om muziek, net als toen Woodstock in 1969 een enclave vormde in Bethel, waar alles mocht en kon. Is het mogelijk dat muziek zo krachtig is dat het een enclave kan vormen, die losstaat van alles wat erachter zit?²⁸³ Het is een discussie die in het geval van Werchter ondergesneeuwd raakte, in de eerste plaats omdat de organisatie muziek steeds voorop plaatste, iets wat Nekka in theorie ook deed, maar waar alle partijen steeds aan getwijfeld hebben. Door de impact van Nekka op de andere infrastructurele spelers in het begin van de jaren zeventig, leidde dat tot een stockholmsyndroom tussen artiest en organisatie: het flamingantische ANZ gijzelde op ideologische wijze de kleinkunstkunstartiesten, die Nekka om die reden verachtten, maar het festival toch nodig hadden om elders aan de bak te kunnen.

Raymond van het Groenewoud en de evolutie van Werchter tonen aan dat Nekka totaal niet mee-evolveerde met het internationaal cultureel circuit. Van het Groenewoud stond

²⁸⁰ *Ibidem*, 256-260.

²⁸¹ '30 jaar Werchter', *Belpop*, Canvas.

²⁸² VANDENBON, *30 jaar Stageco*, 3.

²⁸³ '30 jaar Werchter', *Belpop*, Canvas.

in 1974 op het Werchterse podium dat toen al iets anders wou dan kleinkunstenaars in parochiezalén. Van het Groenewoud is iets jonger dan de kleinkunstenaars die in deze studie voornamelijk aan bod kwamen en kende zijn opgang in de tweede helft van de jaren zeventig. Nekka 1978 is de enige editie waarop van het Groenewoud figureert. Het zou de laatste Nekka worden en een jaar later kon van het Groenewoud met eigen ogen zien hoe het Werchterse Chirofestival op amper vijf jaar geëvolueerd was naar een internationale topaffiche met kleppers als Dire Straits en Talking Heads. Op het moment dat Hedwig de Meyer een bedrijf startte om grotere podia te maken om te voldoen aan de eisen van artiest en publiek, was de grootste evolutie binnen Nekka in 1977 dat Remy van Duin stopte als regisseur. Een jaar later deed ook grote man Richard Celis een stap achteruit. Onder de nieuwe vlag van Jan Verachtert werd nog een maal getracht een succesvolle Nekka te organiseren. Toen die inhoudelijk zwak en financieel verlieslatend bleek, gingen de boeken definitief toe.

Verachtert deed zijn plannen met Nekka nochtans duidelijk uit de doeken op de persconferentie waarop Celis afscheid nam. Nekka steunde volgens Verachtert op drie pijlers: nieuwe artiesten, gevestigde waarden en een internationaal gedeelte. In het kort: een breed volksfeest. Het geheel zou aan elkaar gepraat worden door een bekwame presentator en de intermezzi zouden worden opgevangen door instrumentale muzikanten.²⁸⁴ In tegenstelling tot Verachtert, reikte Celis naar de sterren en wilde hij met Nekka het hoogtepunt van de Nederlandstalige muziekwereld zijn. Door de evolutie binnen de muzieksector was dat niet mogelijk omdat verschillende genres werden aangeboden, enerzijds door het clubcircuit waar de programmatie bepaald werd door economische wetten, anderzijds door de overheid, die cultuur stimuleerde met de bouw van de culturele centra. In de nasleep van het Egmontpact werd de Ancienne Belgique in Brussel toegewezen aan de Vlaamse gemeenschap, die zou uitgroeien tot een muziektempel van wereldformaat.²⁸⁵ Het streven van Verachtert maakte van Nekka een festival van dertien in een dozijn. De positie van Nekka als hoogmis van een amalgaam van verschillende muziekgenres die na twintig jaar niets meer met elkaar te maken hadden, was niet houdbaar. Verachtert besloot dan ook internationale namen aan de

²⁸⁴ ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, beleidsnota Jan Verachtert, 1978.

²⁸⁵ J. RAL, *Ancienne Belgique: een muzikale geschiedenis*, Antwerpen, 2014, 130-135.

affiche toe te voegen om publiek te trekken. Op die manier ging de laatste Nekka erg lijken op de eerste Kazuno.

Zjef Vanuytsel, Jan de Wilde en Willem Vermandere stonden alle drie op Kazuno 1969 en vertegenwoordigden daarmee meer dan een vierde van het artiestenbestand op Nekka 1978. Het was alsof de tijd was blijven stilstaan. Raymond van het Groenewoud zou uitgroeien tot de koning van het Vlaamse lied en toonde hoe ver hij van een artiest als Cools stond. Na tien jaar festival is de enige conclusie dat Nekka niet mee-evolueerde met de andere culturele infrastructuur. De artiesten zelf deden dat wel: iemand als Vanuytsel zou in 1978 niet meer zo Leuvingericht zingen als in 1966.²⁸⁶ Jari Demeulemeester van de Ab krijgt op dat vlak gelijk wanneer hij stelt dat je ten dode bent opgeschreven als je je programmatie en concept niet om de twee jaar aanpast.²⁸⁷ Natuurlijk konden Nederlandstalige artiesten niet meteen volledig in nieuwe circuits terecht, maar festivals als Sfinks, Gentse Feesten, Paulusfeesten en Dranouter creëerden een circuit zoals Nekka er eentje wou bouwen. Omdat het monopolie van Nekka sinds 1973/1974 verzwakte, begonnen meer en meer artiesten officieel te bedanken voor Nekka. In 1978 was dat Rum, dat het Sportpaleis toch beter geschikt vond voor een wielersesdaagse dan voor een kleinkunstfestival.²⁸⁸ Dat verklaart de leegloop van Nekka sinds het midden van jaren zeventig en het feit dat het naar het einde toe een inhoudelijk lege happening was.²⁸⁹ Omdat Nekka de monopoliepositie door een globaliserende muziekindustrie kwijt raakte, Nederlandstalige muziek aan belang inboette omwille van het wereldwijde muziekaanbod en omdat festivals organiseren niet tot de kerntaken van het ANZ behoorde, werd beslist om in 1979 geen nieuwe Nekka te organiseren.²⁹⁰ In zekere zin werden de gebeden van magazine *Spectator* en weekblad *'t Pallieterke* verhoord, die Nekka opriepen om te stoppen na de roemloze editie van 1978.²⁹¹ Zij vonden de avond oor- en geestverdovend en zagen van het Groenewoud en Vanuytsel als enige lichtpuntjes van het Nekkamonster. Het vasthouden van het ANZ aan het concept Nekka zoals ze dat in 1971 van Aktie-Aktie met Kazuno had

²⁸⁶ 'Geen Nekka', *De Bond* (12 oktober 1979).

²⁸⁷ *De geschiedenis van de Ab*, Canvas, 13 augustus 2013 (<https://www.youtube.com/watch?v=BPSceP6ejEU>). Geraadpleegd op 10 februari 2016.

²⁸⁸ P. CNOP, 'Nekka '78: het is te laat en te ver', *Knack* (11 oktober 1978).

²⁸⁹ REYNOLDS, *Retromania*, 267-274.

²⁹⁰ ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1979.

²⁹¹ Nek, nek, nek... Nekka!', *Spectator* (28 oktober 1978).

overgenomen, zorgde voor een artistieke leegloop die een soort nevenschade met zich meebracht voor de kleinkunst an sich. Initiatieven zoals Rock Werchter en de uitbouw van de Ancienne Belgique in Brussel wijzen op het gelijk van Reynolds, die een totale artistieke ontketening van bestaande structuren als absolute voorwaarde hanteert voor culturele groei. Waar de theorie van Street dan weer gelijk krijgt, is het feit dat die pure onafhankelijkheid in de westerse maatschappij van de twintigste eeuw niet kan bestaan omdat politiek het maatschappelijke wel en wee bepaalt.²⁹² In dat opzicht kweekt een muzikaal genre in de beginjaren een soort beschermingsmechanisme waarop inhoudelijke inmenging afketst. Door dat beschermingsmechanisme behoudt het genre ten alle tijden een soort zelfbeslissingsrecht en kan het beslissen om zich al dan niet te verbinden met een bepaalde politieke stroming.²⁹³ In het geval van de kleinkunst heeft dat beschermingsmechanisme zich nooit kunnen ontwikkelen, omdat er van in het begin sprake was van een invloed van de Vlaamse Beweging via de cultuurfondsen en de studentenbewegingen, twee derde van de infrastructurele spelers. Toen met Kazuno een deel van de derde apolitieke speler in handen kwam van een flamingantische organisatie, zette de kleinkunst zich onbewust vast in een politiek veld.²⁹⁴

Volksmuziek breekt uit de kleinkunststal.

Onder impuls van de drie grote cultuurfondsen werd het mogelijke gedaan om ook de Vlaamse volksmuziek, die de wortels van de Vlaamse identiteit in de klei vastzette, zo goed mogelijk te promoten. Binnen de Vlaamse culturele beweging leverde dat een tweestrijd op omdat de volksmuziek per definitie leunde op het dialect. Het Davidsfonds was de mening toegedaan dat het belangrijk was om het ABN voorop te stellen.²⁹⁵ Het in Gent ontstane Willemsfonds had het daar moeilijk mee omwille van diens Gentse roots. Ondanks de afkeuring van het Davidsfonds ontstond er een stroming dialectische muziek die vertegenwoordigd werd door Wannes van de Velde voor Antwerpen, Walter de Buck voor Gent en Willem Vermandere voor West-Vlaanderen in het algemeen en de westhoek in het bijzonder. Via de verschillende infrastructuurkanalen beperkten de

²⁹² STREET, *Music and politics*, 140-150.

²⁹³ REYNOLDS, *Retromania*, 35-37.

²⁹⁴ L. WILS, *Honderd jaar Vlaamse beweging 3: Geschiedenis van het Davidsfonds in en rond Wereldoorlog II*, Leuven, 1989, 170-218.

²⁹⁵ WILS, *Waarom we in Vlaanderen Nederlands spreken*, 84-88.

optredens van de drie W's zich niet tot eigen streek.²⁹⁶ Willem Vermandere is het prototype van de artiest die elke Vlaamse parochiezaal betreden heeft. Vermandere, De Buck en van de Velde hadden elk een andere passie. Wannes was schilder, Walter was beeldhouwer en voor ook Willem ten prooi viel aan de sculpturen, had hij een diep gewortelde passie voor de heer. Het scheelde geen haar of hij was pater geworden. Kleinkunstkenner Adriaens fluistert dat het een van de beste dingen is dat het Vlaamse muzieklandschap kon overkomen, omdat je geen betere predikant kan vinden.²⁹⁷

Wannes van de Velde groeide op in het Antwerpse schipperskwartier zonder platenspeler. Er zat niets anders op dan het entertainment op te zoeken in de havenkroegen waar het de gewoonte was om tot diep in de nacht volksliedjes te zingen.²⁹⁸ Daar deed Wannes zijn liefde voor het volkslied op. Belangrijk is dat het in zijn geval niet om een taalgebonden passie ging. Hij was een artiest van en voor het volk en heeft zich nooit willen identificeren met eigentijdse politieke strekkingen. Hij zong uit liefde voor zijn volkstaal en vertikte het mee te draaien in het verhaal dat vooropgesteld werd door de politiek geëngageerde infrastructuur.²⁹⁹ Wannes van de Velde was de eerste die contractueel liet vastleggen dat organisatoren hem niet konden opdragen de *Vlaamse Leeuw* te zingen. In 1966 zou zijn eerste plaat uitkomen. De zorg voor zijn eigen taal en de uiteenlopende reacties daarop vatte hij samen in 1968 in met het nummer *'t Is Vlaams, 't trekt op geen kloten*.³⁰⁰ Dat standpunt zou hij blijven verdedigen en op de 0110 concerten in 2006 voor verdraagzaamheid in Antwerpen zou hij verklaren: 'Verslijt me niet voor een flamingant, Vlaming zijn is al moeilijk genoeg'. Daarop zou hij het Franstalige *De flamingant ne me traîtez* inzetten.³⁰¹

Is het toeval dat het verschil tussen Vlaming en flamingant toch voornamelijk terugkeert in dat segment van de Nederlandstalige muziek dat omwille van de taal zelf en diens dialect buiten categorie dreigde te vallen? Ook Willem Vermandere ijverde voor een duidelijk verschil tussen fier zijn op Vlaanderen en de politieke invulling die de fierheid

²⁹⁶ J. DELVAUX, *Belpop: de eerste vijftig jaar*, Leuven, 2011, 130.

²⁹⁷ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 88.

²⁹⁸ D. PEREMANS, *Wannes*, Antwerpen, 2016, 46-48.

²⁹⁹ J. ERBUER, *Wannes van de Velde*, video, 16 mei 2015

(<https://www.youtube.com/watch?v=FOMgyedx5DI>). Geraadpleegd op 12 februari 2016.

³⁰⁰ R. DEVROEDE, *Wannes van de Velde*, (UNESCO centrum Vlaanderen: cahier 8), Antwerpen, 2005, 34-56.

³⁰¹ DELVAUX, *Belpop*, 134.

met zich meebracht.³⁰² In het begin van de jaren negentig schreef Vermandere als reactie op de overwinningsgolf van het Vlaams Blok in 1991 *Bange blanke man* ter verdediging van de multiculturaliteit.³⁰³ Vermandere kreeg tientallen dreigbrieven waarin hem als Vlaamse zanger werd verweten de deur open te zetten voor de immigratie. Het stopte echter niet bij de dreigbrieven en toen Vermandere het nummer live op de Brusselse Grote Markt bracht naar aanleiding van de Vlaamse feestdag op 11 juli 1992, werd hij met tomaten bekogeld door aanhangers van het Vlaams Blok.³⁰⁴ Vermandere besloot daarop om nooit meer aan te treden op de muzikale viering van de Vlaamse feestdag.³⁰⁵ Wel ging hij zijn verhaal doen op de openbare omroep om zoveel mogelijk mensen op de hoogte te stellen van wat er precies gebeurd was. Ook Wannes van de Velde trad mee in dat muzikale manifest tegen xenofobie, maar weigerde in het programma *Ziggurat* een liedje te zingen omdat hij ervan overtuigd was dat het op dat moment over andere dingen ging: 'Een lied is emotioneel, sentimenteel en tot op zeker hoogte vrijblijvend, waardoor zingen te licht doorweegt om de vinger op de wonde te leggen.'³⁰⁶ Het is opmerkelijk dat het kiezen voor Nederlandstalige muziek een inherente keuze voor een bepaald politiek standpunt inhoudt. Dat het pas tot uiting komt wanneer de artiest zich tegen dat denkbeeld verzet, wijst nogmaals op de diepgewortelde verbondenheid tussen flamingantische politiek en kleinkunst.

Een tweede exponent van de volksmuziek is de instrumentale folk. Het is paradoxaal dat ook instrumentale muziek bij de kleinkunst werd gerekend. De folkrevival wou mensen opnieuw leren dansen zoals overgeleverd door Vlaamse traditie. Het gaat om hetzelfde streven als de gezongen volksmuziek die het culturele patrimonium van een bepaalde streek niet verloren wil laten gaan.³⁰⁷ De volksmuziek sprak een publiek aan dat ofwel luidkeels zong, ofwel enthousiast danste. Dat profiel wijkt af van het doorsnee publiek op de kleinkunstavonden, dat vooral verondersteld werd te luisteren en bezig te zijn

³⁰² ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1972.

³⁰³ H. DEFOORT, 'Vermandere, Willem', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, III, Tielt, 1998, 3258-3259.

³⁰⁴ F. SEBERECHTS, 'Vlaams Blok', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, III, Tielt, 1998, 3310-3314.

³⁰⁵ ADRIAENS, *De complete kleinkunstgeschiedenis*, 86.

³⁰⁶ ⁶⁰ *Ziggurat*, BRT 1, 22 juli 1992

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/videozone/dagopdag2015/maart%2B2015/1.2191174>).

Geraadpleegd op 23 maart 2016.

³⁰⁷ H. BOONE, informeel gesprek, 19 februari 2016.

met tekstuele inhoud. De drie W's hadden er geen probleem mee om de volkse component te integreren in het nieuwe kleinkunstlandschap en ook een aantal instrumentale groepen zagen geen graten in het vermengde publiek. Folkgroepen als 't Kliekske en de Kadullen waren graag geziene gasten op kleinkunstavonden en de organisatoren waren blij met instrumentale traditie op de affiche. Meestal wisselden beide polen elkaar af. Zo zou de kleinkunstenaar het deel voor de pauze entertainen en sloten de instrumentale groepen de avond af met een dansend bal.³⁰⁸

Toch was er binnen het segment van de instrumentale volksmuziek een strekking die het oneens was met een gezamenlijk infrastructureel circuit. Hubert Boone was de voortrekker van het protest en stichtte in 1968 de volkskunstgroep De Vlier in Nederokkerzeel. Tien jaar later zou het Brabants volksorkest volgen, dat in heel Europa furore maakte. Boone zou later verder zijn stempel drukken op de folk als auteur en onderzoeker. Hij werd wetenschappelijk medewerker aan het muziekinstrumentenmuseum in Brussel en ging als etnoloog volksmuziek verzamelen in Brabant.³⁰⁹ Het leverde hem de naam van Vlaamse Alan Lomax op. Lomax reisde heel Amerika rond om volksmuziek op te tekenen en van de vergetelheid te redden.³¹⁰ Boone vond dat kleinkunst een typisch verschijnsel was van de individualistische consumptiecultuur. Hij stelde dat hij met volkskunstgroep De Vlier fundamenteel een andere richting op ging en dat het onrechtvaardig was hen zomaar onder te brengen bij de kleinkunst. Om zijn argumentatie kracht bij te zetten wees Boone op het feit dat de Vlier zijn winsten voor 90% investeerde in de volksmuziek om een culturele invulling te geven aan het wetenschappelijk onderzoek. De brede, lokale volksmuziek viel volgens hem op geen enkel manier te verzoenen met het intellectuele, commerciële kleinkunstpubliek. Traditionele cultuur moest steunen op een actief participerend publiek.³¹¹

Tussentijds besluit

³⁰⁸ DEVROEDE, *Wannes van de Velde*, 76.

³⁰⁹ H. BOONE, *Hubert Boone: vijftig jaar actief in de traditionele muziek*, Leuven, 2015, 35.

³¹⁰ Voor meer informatie over Alan Lomax: J. SZWED, *Alan Lomax: the man who recorded the world*, New York, 2010.

³¹¹ K. DEVIJVER, 'Niet naar Nekka', *Spectator* (30 september 1971), 6-15.

Het is geen verassing dat een evenement als Nekka uitliep op een sisser. Het artiestenpakket dat iedereen bundelde onder de noemer Nederlandstalige muziek, maakte van kleinkunst in de jaren zeventig een veelkoppige draak vol tegenstellingen. De brave huisvader Cools versus de rebel Heylen. Het dialect van de Buck, Vermandere en van de Velde versus het algemeen Nederlands van van der Goten. Het protestlied van Miek en Roel versus de liefdeslyriek van Vanuytsel. De folk versus de kleinkunst. Kleinkunst werd een vat vol tegenstrijdigheden en het ANZ bleef ijveren om dat vat met Nekka omwille van de gemeenschappelijke taal samen te houden, waardoor het evenement vanaf 1973/1974 slagkracht verloor. John Street beweert dat muziek en politiek altijd met elkaar verbonden zijn, omdat cultuur de maatschappij ventileert en de maatschappij in de tweede helft van de twintigste eeuw een afspiegeling werd van de gevoerde politiek. Op het eerste zicht past Nekka in deze visie, al is er toch een essentieel verschil. Street gaat er in zijn theorie vanuit dat cultuur en politiek onlosmakelijk verbonden zijn maar dat de culturele wereld een zekere bewegingsvrijheid heeft. Die vrijheid wordt bepaald door een brede waaier aan infrastructurele mogelijkheden. Belangrijk is dat muzikale stromingen altijd zelf kiezen welke infrastructuur hen gaat ondersteunen. Daarbovenop gaat het in Streets visie steeds over politiek belangeloze, commercieel ingestelde infrastructuur. Daar ligt het fundamentele verschil met de kleinkunst in Vlaanderen. Het circuit koos de muziek en bestond niet enkel in functie van het artistieke.³¹²

Bruce Springsteen verleende zijn steun aan de campagne van Obama toen die president van de Verenigde Staten wilde worden. Expliciete verbintenissen tussen het artistieke en het politieke zijn geen uitzonderingen, maar wat deze verbintenissen delen, is dat het gaat om een band die beperkt wordt in ruimte en tijd en dat het artistiek vaak om een zijsprong gaat.³¹³ Net als Brel kon ijveren voor een apolitieke Nederlandstalige muziek, net omdat hij niet met beide voeten in dat kleinkunstlandschap stond. Zoals Granata leefde van zijn evergreen *Marina*. Net als de drie W's elk een hoofdberoep hadden. Dat het ANZ de voltallige, groeiende heterogene traditie poogde te recuperen, maakt dit verhaal zo uniek. De combinatie van de recuperatie van Kazuno en de infrastructurele schaarste voor een nieuw muzikaal genre dat de weg nog moest zoeken naar een breder

³¹² J. STREET, *Music and politics*, Cambridge, 2012, 45-73 en 158-163.

³¹³ *Ibidem*, 54-73.

publiek en niet meteen inhaakte op een internationaal circuit, zorgde ervoor dat Nekka een prominente positie kon claimen in het kleinkunstlandschap. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Vlaamse artiesten die de jaren zeventig overleefden, met gemengde gevoelens terugkijken op die periode van het culturele stockholmsyndroom. De algemene tendens bij de komst van de culturele centra was een gevoel van opluchting. De centra op zich waren het resultaat van politieke actie en zeker ook politiek gefinancierd, maar de culturele onafhankelijkheid op het podium werd gevrijwaard en artiesten konden belangeloos muziek maken, de voorwaarde van de theorie van Street.

314

³¹⁴ J. GEERTS, 'Wensen en verzuchtingen van Vlaamse artiesten', *Kick* (januari 1977), 30-34.

HOOFDSTUK 4: MAINSTREAM

Hoe kleinkunst met behulp van radio en tv een vaste waarde werd voor het breed publiek en zich loskoppelde van de niche: een analyse van Nekka 1971, 1974 en 1977.

Reynolds en Street toonden op hun eigen manier aan in hoeverre popmuziek een eigen universum moet creëren om zichzelf in stand te houden. Dat betekent dat een genre vroeg of laat toetreedt tot de mainstream en zichzelf institutionaliseert. Dat het later weer uit de mainstream valt, is geen probleem. Het zogenaamde meespelen is volgens Street een essentiële stap in het voortbestaan van het genre.³¹⁵ Om die reden gaat het vierde hoofdstuk in op de manier waarop kleinkunst deel ging uitmaken van het establishment. Er wordt ingegaan op de rol die de nationale media speelden door kleinkunst een vast segment in de programmatie toe te kennen, er wordt ingezoomd op de vaktijdschriften die op het einde van de jaren zestig de vinger aan de pols hielden van de kleinkunstcommunity en hoe de overname van Kazuno door Nekka vanuit dat standpunt bekeken werd. Uitbreken uit een bestaande subcultuur en de overstap maken naar de mainstream gaat niet zonder slag of stoot. Speciale interesse gaat uit naar de eerste zware botsing tussen kleinkunst en de BRT, de gate-keeper van de mainstream bij uitstek, ten tijde van de zogenaamde Raspoethetze. Er wordt een vergelijking gemaakt tussen Nekka 1974 en 1977 om te kijken naar de invloed die de mainstream had op de evolutie van het festival. In 1974 stond het ANZ nog sterk, in 1977 niet meer. Voorts wordt ingezoomd op de ontwikkeling van Nederlandstalige groepen die zich na het Nekkatijsperk ontpopten tot kleppers in alternatieve muziekcircuits. De vier hoofdstukken monden in het besluit uit in een genuanceerd antwoord op de vraag in hoeverre de politieke visie het ANZ een invloed had op de kleinkunst en diens artiesten in de jaren zeventig. Als je vijftig jaar later terug kijkt op het ontstaan van de kleinkunsttraditie, ontwaart je tussen artiest en organisatoren een diepgeworteld stockholmssyndroom.³¹⁶

Nederlandstalige muziek rekent af met zijn minderwaardigheidscomplex.

³¹⁵ J. STREET, *Music and Politics*, Cambridge, 2014, 134-153.

³¹⁶ *Ibidem*.

Kreuner Walter Grootaerts vond Raymond van het Groenewoud en Johan Verminnen ouderwetse kleinkunstenaars. Dat van het Groenewoud van Verminnen geleerd had dat chansonniers niet altijd zielige gitaristen zijn met melancholische teksten, kon Grootaerts niets schelen.³¹⁷ Grootaerts wilde met de Kreuners Nederlandstalige muziek maken die mijlenver stond van de traditie die hem had grootgebracht. In 1978 organiseerde *Humo* voor het eerst Humo's Rock Rally: een tweejaarlijks rockconкурс dat tot op de dag van vandaag een stempel drukt op de Vlaamse muzieksector en in 1990 de apolitieke ontketening van het Nederlandstalige lied zou inluiden. De Kreuners haalden de finale, niet het podium. Toch zorgde de rockrally ervoor dat ze meteen geïntroduceerd werden in het alternatieve circuit van de Belgische muziek. In een interview dat Grootaerts gaf naar aanleiding van de finale liet hij zich ontvallen dat te veel engagement onnodig resulteerde in gezeur.³¹⁸ Tekst was voor hem minder belangrijk dan de klank van de woorden en die stelling werd kracht bijgezet toen gitarist Jan van Eyck later getuigde dat Grootaerts zijn teksten steevast afmaakte op de wc in de studio. De muzieksector brak open en de Kreuners waren een voorbeeld van een Nederlandstalig experiment dat niets te maken wilde hebben met Will Ferdy en Miel Cools, maar de mosterd haalde bij The Rolling Stones en The Kinks.³¹⁹ Latere hoogtepunten van Nederlandstalige muziek in de jaren tachtig waren de Brassers en Arbeid Adelt, de ene geïnspireerd op de punk van The Clash, de andere op de early new Wave van onder andere Kraftwerk. Opvallend was de rol die de rockrally van *Humo* zou vervullen. De Brassers haalden de finale in 1980 en twee jaar later was het aan de beurt aan Aroma di Amore. Muziek met Nederlandse teksten moest zich meten met muziek zonder Nederlandse teksten. Taal verloor, in de muziek dan, zijn prioritair statuut.³²⁰

In het midden van de jaren zeventig kroop de Vlaamse kleinkunst voor het eerst uit zijn minderwaardigheidscomplex en leefde de idee dat ook de kleinkunst kon meegolven op een breed en geglobaliseerd cultureel circuit. Jan de Wilde en Zjef Vanuytsel vertegenwoordigden een nieuwe generatie Nederlandstalige muziek die niet alleen de perfect synthese was van voorlopers Ferdy en Cools, maar ook van de buitenlandse

³¹⁷ L. GAETHOFS, *Dit is Belgisch: Raymond van het Groenewoud*, dvd, Capitol Records, 2004.

³¹⁸ 'De Kreuners', *Belpop*, Canvas, 8 februari 2016

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/videozone/archief/muziek/1.1219382>). Geraadpleegd op 8 februari 2016.

³¹⁹ J. DELVAUX, *Belpop: de eerste vijftig jaar*, Gent, 2011, 130.

³²⁰ J. DUJILLIER red., *Belgacult: 25 momenten die België cultureel veranderd hebben*, Tielt, 2015, 115.

invloeden. Jan de Wilde liet zich inspireren door Jaap Fischer en Georges Brassens, maar integreerde ook de sound van Bob Dylan. Dankzij KoR van der Goten werden alle tekstuele barrières weggeveegd omdat hij ervoor zorgde dat elk onderwerp geschikt was om over te zingen.³²¹ Dat resulteerde in het geval van de Wilde in het liedje *Joke* waarmee hij door het Davidsfonds werd afgeschilderd als pornozanger, al betekende dat niet dat het fonds hem minder zou programmeren.³²² Samen met Kris de Bruyne werd Jan de Wilde de voorloper van de elektrische kleinkunst en ook de basis van het latere succes van Urbanus werd gelegd.³²³ Hij zou Jan de Wilde vragen om achter de knoppen van zijn platen te zitten en kopieerde diens stunteligheid op het podium vanuit een louter humoristisch standpunt. Een aantal elementen vielen op de juiste plaats waardoor een bredere weg werd gebaad binnen de kleinkunst waar artiesten als Ivan Heylen en later Raymond van het Groenewoud gebruik van zouden maken. Toch moet opgemerkt worden dat zelfs de voortrekkers van deze nieuwe kleinkunstgolf, stuk voor stuk ervaring opdeden in het door het ANZ aangestuurde circuit. Dat er een discrepantie ontstond tussen het circuit waarin deze nieuwe golf kleinkunstenaars zat en waar ze naartoe wilden, werd duidelijk op Nekka 1974.³²⁴

Kazuno 1970 strandde vier jaar eerder door financiële moeilijkheden. Toch waren de sector, publiek en pers laaiend enthousiast als het over de pioniersrol ging die Kazuno in de kleinkunstwereld speelde.³²⁵ Alle partijen hoopten dat de vzw rond Lauwaert een manier zou vinden om de financieel benarde situatie recht te trekken en verder te gaan met het festival. Tussen 1973 en 1974 zat Nekka met het omgekeerde probleem. Elk jaar zat het Sportpaleis vol: met een gemiddelde opkomst tussen vijftien- en achttienduizend toeschouwers, hield Nekka zichzelf in stand en zorgde zo voor het leeuwendeel van het budget van het ANZ.³²⁶ Toch verloor Nekka bij de sector en de pers het prestige van het project dat het met Kazuno wilde overnemen. In de kleinkunstpocket van 1974 herhaalde Celis dat Nekka tot doel had zichzelf te tonen en zichzelf te zijn, los van filosofische of partijpolitieke gebondenheid. Hij ging er ook prat op dat een groot deel van de winsten uit Nekka opnieuw geïnvesteerd werden in het kleinkunstmilieu door

³²¹ DELVAUX, *Belpop*, 121.

³²² J. BOGAERT, *Dag meneer de Wilde: leven en werk van Jan de Wilde*, Tielt, 2015, 47.

³²³ 'Praten met Frans Leven: pop in herfsttij der popjaren', *Tliedboek* (november 1971), 17-19.

³²⁴ M. ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, Gent, 1998, 20-27.

³²⁵ G. LAUWAERT, informeel gesprek, 9 januari 2016.

³²⁶ V. DEKENS, 'Nekka en de kleinkunst', *Kick* (augustus 1973), 4-6.

enerzijds het concept Nekka te verplaatsen naar andere steden en anderzijds door artiesten die niet op Nekka stonden een organisatorisch duwtje in de rug te geven.³²⁷

Over het algemeen trok Celis de lijn van 1973, ondanks de kritieken en het veranderende culturele landschap, door. Wel werd het strakke concept met de tijdslijmiet verder losgelaten. In 1974 zouden negen Vlaamse en drie Nederlandse artiesten het podium bezetten.³²⁸ Op de kritiek dat Nekka niet meer alles omvatte wat de sector te bieden had, reageerde Celis door Rob de Nijs te programmeren.³²⁹ Die trachtte in het begin van de jaren zeventig de overstap te maken van het schlager naar de kleinkunst. Met tekst en muziek van Boudewijn de Groot en Lennaert Nijgh zou dat in de ogen van het management achter Rob de Nijs wel lukken.³³⁰ Het leverde hem een plekje op Nekka op. Voor de vernieuwing koos Celis voor de Strangers en Magenta: een maatschappijkritisch collectief gericht op tekst en een puberende Nederlandstalige popgroep. Met Willem Vermandere, de Elegasten en 't Kliekske werd de volksmuziek vertegenwoordigd en Zjef Vanuytsel en Jan de Wilde vertegenwoordigden de gevestigde waarden.³³¹ Het hele collectief reisde na Nekka door naar Hasselt en Eindhoven en evolueerde daar naar een meerdaags evenement.³³²

Wim de Craene was ook weer van de partij en begon meer en meer zijn sarcastische, maatschappijkritische stem te vinden.³³³ De Craene werd ontdekt door Miel Cools en meegenomen als voorprogramma in 1965.³³⁴ In 1970 verhuisde hij voor onbepaalde duur naar Amsterdam om in de leer te gaan bij zijn grote held Ramses Shaffy en in 1973 keerde hij terug met een plaat die lak had aan alle vorm van autoriteit. Nieuwkomer in het Frans chanson Marino Falco noemde hem de Che Guevara van het Nederlandstalige lied. De Craene zou op Nekka met *Kleine man* en *Straatkoning* probleemloos in de lijn liggen van de Strangers die een bewerking van Heylens *Werkmens* en *De gastarbeider* zongen. Dat het gras steeds groener is aan de overkant, was een terug te vinden thema in

³²⁷ C. BOUCHARD, *Kleinkunstpocket 74*, Antwerpen, 1974, 3-4.

³²⁸ *Ibidem*, 5-6.

³²⁹ ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1974.

³³⁰ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 245.

³³¹ 'Brussel en Eindhoven', *De Bond* (8 september 1973).

³³² BOUCHARD, *Kleinkunstpocket 74*, 4-6.

³³³ 'Nekka beperkt zich een beetje', *De Standaard* (6 juni 1974).

³³⁴ 'Wim de Craene', *Belpop*, Canvas, 5 november 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=E-SDqDU3gfo>). Geraadpleegd op 6 februari 2016.

de ballade *Zuster Ursula* van Rob de Nijs, waarin de Amerikaanse migratie aan bod kwam.³³⁵ De Strangers, voorts met een liedje over ellebogenwerk bij de vakbond, spanden samen met Wim de Craene en Jan de Wilde de kroon van het maatschappijkritische lied. Opmerkelijk is de afwezigheid van elke communautaire oproer. 1974 was dan ook op vlak van taalpolitiek een rustig jaar. De gemoederen liepen even op toen FDF burgemeester Roger Nols van Schaarbeek in het gemeentehuis aparte loketten inrichtte voor Nederlandstalige, Franstalige en anderstalige inwoners om de faciliteiteneis kracht bij te zetten.³³⁶ De kwestie escaleerde en de regering Tindemans stuurde een afgevaardigde om te bemiddelen. De Schaarbeekse lokettenkwestie had niet de impact van een Leuven of een taalgrens, wat deels de communautaire stilte verklaart.³³⁷

Het gebrek aan communautaire verontwaardiging creëerde een leemte die ingevuld moest worden. Eerdere edities maakten artiesten als Wannes van de Velde en Armand er steeds een punt van om zich door sarcastische opmerkingen de woede van het deel van het publiek dat behoorde tot de militante Vlaamse Beweging op de hals te halen. Die leemte werd ingevuld door de Nederlanders. Volgens het publiek was het ongehoord dat Astrid Nijgh een liedje zong over een vrouw die als minnares de man geen vragen stelt over het hoe en het waarom hij niet bij zijn vrouw zit.³³⁸ Rob de Nijs versterkte het morele gevoel van het Vlaamse publiek door het uitgejouwde *Malle Babbe* te zingen, een lied over prostitutie en diens maatschappelijk breed klantenbestand.³³⁹ Vreemd genoeg kregen die nummers af te rekenen met het publiek, terwijl Jan de Wilde liedjes zong over een onterecht hard politieoptreden en Willem Vermandere over God die nederdaalt en tekeer gaat omdat de kerk hem in affronten brengt.³⁴⁰ De communautaire woede werd vervangen door een moralistisch, paternalistisch streven van huiselijk Vlaanderen. 1974 was ook het eerste jaar dat de ticketprijzen erg de hoogte in schoten. *Kick* vroeg zich af of dat niet wees op een evolutie naar een meer intellectueel publiek dat kon

³³⁵ BOUCHARD, *Kleinkunstpocket 74*, 7-19.

³³⁶ H. DEFOORT, 'Lokettenkwestie', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, II, Tielt, 1998, 1958.

³³⁷ E. WITTE en A. MEYNEN, *De geschiedenis van België na 1945*, Antwerpen, 2006, 103.

³³⁸ 'Nekka '74: grenzen vervagen', *Het Nieuwsblad* (15 oktober 1974).

³³⁹ J. DREESEN, 'Naar aanleiding van nekka', *De Bond* (18 oktober 1974).

³⁴⁰ J. DEMEULEMEESTER, 'Op de barricades. Protest 1945/1968', *Tliedboek* (juli 1968), 9-14.

genieten van de vrolijke, maar selectieve inventaris van de kleinkunst.³⁴¹ Nekka kende volgens Jeugdblad *Jee* grenzen aan de groei.³⁴²

Radio, tv, vaktijdschriften en managementbureaus verheffen kleinkunst tot de culturele leefwereld van het breed publiek.

De kleinkunst was op weg naar een keerpunt. Artistiek gingen de producties meer en meer aanleunen bij de Angelsaksische sound, alsof de nieuwe golf kleinkunstenaars schreeuwde om uit het vastgeroeste Nekka te breken. Die uitbraak zou vereenvoudigd worden door een aansluiting bij een breder publiek. Reynolds schets hoe een bepaalde muzikale stroming steeds een aantal jaren de kans krijgt om zich in verschillende richtingen te ontwikkelen voor de stroming deel begint uit te maken van het establishment.³⁴³ Paradoxaal genoeg liggen de wortels van nieuwe muzikale genres in een afkeer ten opzichte van datzelfde establishment. Uiteindelijk is er niets nieuws aan mannen met gitaren die zingen wat ze denken om het hen voorgeschotelde publiek te vermaken. Reynolds maakt de vergelijking met de middeleeuwse hofnarren, die slechts doen wat de baas (of organisator) hen opdraagt.³⁴⁴ De kleinkunst doorliep een soortgelijk traject en neigde in de jaren zeventig naar een deelname aan de mainstream. Een rechtstreeks gevolg van de culturele Vlaamse autonomie, die onderhandeld werd in de eerste staatshervorming, leidde tot de bouw van culturele centra in heel Vlaanderen. Die centra werden via de staat en gemeenten gesubsidieerd en zouden tegen het einde van de jaren zeventig de infrastructurele thuisbasis worden van de Vlaamse cultuur.³⁴⁵ Televisie en radio hielden in de jaren zestig al meer dan een oog open voor de evoluties in het kleinkunstlandschap. In het BRT programma *Tienerklanken* passeerde nu en dan een Vlaamse chansonnier naast de nieuwe Angelsaksische sound. Een ankerpunt verwierf het Nederlandse chanson met het radioprogramma *Charme van het chanson* vanaf 1962 onder leiding van Johan Anthierens en Jan Schoukens, die dieper ingingen op het nieuwe chanson uit Frankrijk, Nederland en Vlaanderen. In 1966 nam Schoukens het

³⁴¹ 'Nekka 74! Jeugd(beweging) "met toeters en bellen"', *Kick* (november 1974), 40-41.

³⁴² W. DECOENE, 'Nekka 74: zingen voor de kinderen', *Jee* (september 1974).

³⁴³ S. REYNOLDS, *Retromania: popculture's addiction to its own past*, Londen, 2011, 53-74.

³⁴⁴ *Ibidem*, 102-107.

³⁴⁵ R. PINXTEN en K. DEMUNTER, *De culturele eeuw*, Antwerpen, 2006, 79-91.

tijdsslot over en ging zich meer toeleggen op Angelsaksische muziek die ook in Tienerklanken aan bod kwam.³⁴⁶

Volgens Street duurt het een decennium voor een nieuw cultureel genre zijn aanwezigheid in de media bestendigt en op die manier kan aansluiten bij de mainstream.³⁴⁷ *Tienerklanken* en *Charme van het Chanson* werden de toegang van de kleinkunst tot de nationale media, maar ook de geschreven pers maakte aanstalten om kleinkunst te verheffen tot de mainstream. Vanaf 1968 ontstonden er gespecialiseerde tijdschriften die ingingen op het Nederlandstalige genre. In Gent ontstond *Tliedboek* onder leiding van Miel Appelmans. Elke drie maanden trachtte een team van enthousiaste vrijwilligers een nieuwe nummer klaar te stomen. Appelmans was de vaste tekstschrijver van Miek en Roel en het Gentse studentenmilieu zette een linkse stempel op het tijdschrift. *Troubadour* werd uitgegeven door de klik rond Miel Cools. Hij zou in 1969 zijn platenlabel Kalliope oprichten en vanaf 1970 met het Davidsfonds de KK70 tournee in elkaar boksen die onder zijn leiding een jaarlijks overzicht gaf van de Vlaamse kleinkunst in de Davidsfondsafdelingen.³⁴⁸ Een maandelijks aandeel in de gespecialiseerde media moest helpen om de waaier van activiteiten van de muzikale stal van Cools te promoten. Een derde belangrijk blad heette *Muzekeus* en werd gecoördineerd door Jos Geerts, die geen directe artistieke relaties had.³⁴⁹ Jos Geerts zou het kleinkunstarchief stichtten dat later werd gerecupereerd door het archief van het ANZ. Het onafhankelijke *Muzekeus* zou omgedoopt worden tot *Kick* en vanaf 1973 in handen komen van de uitgeverij van het ANZ.³⁵⁰ *Troubadour* bracht zijn laatste nummer uit in 1971 en ging vervolgens op in het Belang van Limburg. In Gent bleek het ook niet mogelijk om een driemaandelijkse uitgave te coördineren met slechts een team van vrijwilligers en in 1972 rolde de laatste editie van *Tliedboek* van de persen. *Kick* zou het toonaangevend blad worden.³⁵¹

Een derde aspect, naast media en vakliteratuur, waarin de sector institutionaliseerde, is

³⁴⁶ DELVAUX, *Belpop*, 126.

³⁴⁷ STREET, *Music and politics*, 124-156.

³⁴⁸ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 46.

³⁴⁹ L. VAN DE KERCKHOVE, *Kleinkunst in Vlaanderen: een vertoog naar het waarom*, Onuitgegeven masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, subfaculteit Geschiedenis, 1998, 71.

³⁵⁰ K. DE SMET, *Het verhaal van de Nieuwe Snaar*, Antwerpen, 2011, 153.

³⁵¹ De tijdschriften zijn integraal bewaard in het archief van het ANZ.

op het vlak van de theaterbureaus. In het begin van de jaren zestig contacteerde je als organisator rechtstreeks de artiest als je hem voor een avondje wilde boeken. Doorheen de jaren groeide de kalender van de artiesten, waardoor ze geen tijd hadden om de contacten met de organisatoren zelf te onderhouden. Een eerste optie was het aanwerven van een manager die alle niet-muzikale taken op zich zou nemen.³⁵² Het grote nadeel van een management was dat die gebruikelijk een fikse percentage van de totale inkomsten voor zich nam. Een tweede optie was een boeker of een theaterbureau: iemand die zich strikt zou bezighouden met de contacten tussen artiest en organisator. Van die boekers werd verwacht dat ze de sector goed genoeg kenden om voor elke artiest de juiste agenda te construeren. Het probleem van de kleinkunst was dat bureaus met die kennis niet bestonden, maar tegen het einde van de jaren zestig zouden een aantal zakenlieden zich op dit gat in de markt storten, net als Kluger en Mathonet dat hadden gedaan, maar dan op Vlaams niveau. Er ontstonden drie grote spelers die het grootste gedeelte van de artiesten zouden vertegenwoordigen: Merlijn, Pimpernel en Spiraal.³⁵³ De bureaus werkten, net als de managers, op percentuele commissie waardoor zij ervoor zorgden dat de prijzen zo hoog mogelijk lagen. Dat zorgde ervoor dat heel wat kleine kroegen uit de boot vielen en een vzw als Aktie-Aktie verplicht werd om voor Kazuno aan te kloppen bij een gigantische zaal zoals het Sportpaleis. Daarnaast verliepen optredens via een contract waardoor de organisatoren ook wettelijk in orde moesten zijn om optredens te kunnen organiseren. In de eerste plaats ging dat voornamelijk om een drankvergunning. Geld en vergunningen kelderden het café-circuit.³⁵⁴

Het inschakelen van tussenpersonen zorgde ervoor dat de gages systematisch zouden stijgen. Boekers sloten managers immers niet uit. Een aantal artiesten zouden zich persoonlijk laten begeleiden door een management dat op zijn beurt de tussenpersoon werd tussen het boekingskantoor en de artiest. Het management zou de grote lijnen van het artistieke plan mee helpen uitzetten inzake platencontracten, tourneeplanning, radio- en televisieoptredens, promotie enzovoort.³⁵⁵ De hogere gages maakten ook een aantal investeringen mogelijk die eerder uit den boze waren. Zo had niet elke

³⁵² D. BYRNE, *How music works*, Edinburgh, 2013, 140-156.

³⁵³ N. MERTENS en H. DACQUIN, *Kleinkunstvandalen*, Brugge, 1971, 57-60.

³⁵⁴ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 111.

³⁵⁵ BYRNE, *How music works*, 156-162.

organisatie die in de jaren zestig muziekoptredens organiseerde een geluidsinstallatie en als er al iets van technische ondersteuning voorzien werd, was dat vaak niets om over naar huis te schrijven. Om te vermijden dat de artiest ter plekke voor ongunstige verrassingen stond, besloten een aantal groepen om zelf te investeren in een geluidsinstallatie en een technicus om die te bedienen. Later zou daar een lichtinstallatie en dito technicus bijkomen.³⁵⁶ Beetje bij beetje werd de crew en de entourage van de muzikanten groter, waardoor kleinere organisatoren het zich financieel niet konden veroorloven om bekende kleinkunstenaars in huis te halen. Leon Lamal van folkclub de Mallemolen in Hoeilaart verklaarde dat hij op het einde van de jaren zestig alleen al achterover viel van de voorschotten die bepaalde artiesten via hun boekings- en managementkantoren vroegen.³⁵⁷

In 1977 peilde *Kick* naar de verzuchtingen van een aantal Vlaamse artiesten. De rode draad in hun antwoorden wezen op de verdere uitbouw van het circuit van culturele centra. Onder andere Vanuytsel en de Wilde wezen op de mogelijkheid om in de theaters in technisch perfecte omstandigheden eerlijk hun verhaal te vertellen. Kris de Bruyne, Johan Verminnen en de Craene lanceerden dan weer een oproep om het theaterdecreet opnieuw te bekijken.³⁵⁸ De institutionalisering na de staatsvorming in 1970 met de beslissing van de bouw van de culturele centra was een goede zaak, maar sinds het einde van de jaren zeventig ging de Rijksdienst voor Arbeidsvoorziening de frontmannen beschouwen als werkgevers waardoor ze enorme sociale lasten moesten betalen voor de muzikanten. Wim de Craene voorspelde een verdelging van het aantal artiesten. De financiële regeling droeg bij tot een bijzonder kaal kleinkunstlandschap in de jaren tachtig.³⁵⁹ Op Nekka 1977 was daar nog niet al te veel van te merken en in *Kick* sprak men zelfs voor het eerst in de geschiedenis van een geslaagde Nekka.³⁶⁰ De kleinkunst zelf had *Kick* al in 1976 dood verklaard en een jaar later smeekte ze de producers om de lieven van de kleinkunstenaars af te pakken in de hoop dat zo wat kwaliteit zou ontstaan. Het leverde Kris de Bruyne inspiratie en de beste song van 1977

³⁵⁶ DE SMET, *Het verhaal van de Nieuwe Snaar*, 89-91.

³⁵⁷ L. LAMAL, informeel gesprek, 4 februari 2016.

³⁵⁸ J. GEERTS, 'Wensen en verzuchtingen van Vlaamse artiesten', *Kick* (januari 1977), 30-34.

³⁵⁹ 'Wim de Craene', *Belpop*, Canvas.

³⁶⁰ G. LAMBRECHTS, 'Nekka zit op rozen', *Kick* (november 1977), 26.

op.³⁶¹ *Kick* riep op tot een nieuwe Hugo Raspoet of een nieuwe KoR van der Goten, want de kwaliteit van het einde van de jaren zestig was zoek.

Onder impuls van de institutionalisering en de aansluiting van vele artiesten bij brede culturele circuits, liep het artiestenbestand van Nekka leeg. Meer en meer artiesten vermeden Nekka omdat er elders genoeg werk was om het ANZ te ontlopen. Nekka 1977 zou reageren op die evolutie. De Nederlandstalige en vocale folk sloot zich aan bij de internationale scene en dreef weg van de kleinkunst die ze altijd dichtbij gehouden had. Het Vlaamse Waso en Dirk Lambrechts vertegenwoordigden op Nekka 1977 de Vlaamse folk en kregen daarbij hulp van de Ier Ralph McTell en de Britten van Fairport Convention. Volksmuziek uit Bolivia stond ook op de affiche met los Rupos.³⁶² Nederlandstalige muziek stond in de schaduw en de *Gazet van Antwerpen* opperde om de naam te veranderen in Eureka.³⁶³ Het pad dat Nekka 1977 bewandelde werd veel logischer bevonden omwille van zijn open karakter. De enige echte tegenkanting kwam van *'t Pallieterke*, dat het niet kunnen vond dat Nederlandstalige muziek in de schaduw bleef staan op een avond zoals Nekka.³⁶⁴ Het is niet toevallig dat deze rechtse krant een jaar eerder door het lint ging toen er gesproken werd over de performance van Bots.³⁶⁵ In de pocket werden Wim de Craene en Bert de Coninck zelfs niet meer beschreven als kleinkunst maar als polderpop.³⁶⁶ Zoals verwacht kwamen minder toeschouwers opdagen omdat de aansluiting met het publiek van het zangfeest zoek was. Omwille van het internationaal karakter lag het kostenplaatje hoger. Voor het eerst sinds het ontstaan van Nekka, werd het zangfeest de financiële ader van het ANZ. Binnen de organisatie werd er dan ook gepleit om na te denken over de gevolgen en de toekomst.³⁶⁷

Cultureel deel uitmaken van het establishment is niet zomaar iets dat van de ene op de andere dag beslist wordt, hoewel het nalezen van de besluiten van de staatshervorming

³⁶¹ M. LEMAY, 'Kleinkunst '77: Oh producers pak hun lief af!', *Kick* (januari 1978), 3-6.

³⁶² 'Nekka brengt bont artistiek palet', *Gazet van Antwerpen* (5 september 1977).

³⁶³ 'Nekka 77: een rijk muzikaal menu', *Gazet van Antwerpen* (10 oktober 1977).

³⁶⁴ B. DE WEVER, 'Pallieterke', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, II, Tiel, 1998, 2388-2391.

³⁶⁵ J. D'HAESE, 'Nekka 77', *'t Pallieterke* (13 oktober 1977).

³⁶⁶ J. GEERTS, *Kleinkunstpocket 77*, Antwerpen, 1977, 5-10.

³⁶⁷ ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1978-1979.

ter creatie van de culturele centra in 1970 anders doen vermoeden.³⁶⁸ Toch gaat het om een trage beweging waar geen enkele partij volledig vat op heeft. In muziekmagazine *Kick* verscheen in januari 1974 een verslag over het eerste kleinkunstcolloquium. In het Paleis voor Schone Kunsten werd half december 1973 een vergadering belegd met alle representatieve partijen: pers, critici, organisatoren en artiesten. Ze zouden een hele namiddag debatteren over de toekomst van het Nederlandstalige genre. De conclusie luidde dat men niet tot een consensus kon komen.³⁶⁹ Vast stond wel dat kleinkunst een steeds grotere rol ging spelen in de nationale pers. Het feit dat het genre zijn demonen had overwonnen en zijn eigen mannetje stond tussen muzikaal grote broers Frankrijk, Nederland en Groot-Brittannië zorgde ervoor dat het culturele en het politieke steeds meer botsten en dat gold niet alleen voor de Nederlandstalige muziek.³⁷⁰

Zo kwam in 1968 met *Black Venus* het eerste luik van de cyclus *Gangreen* van Jef Geeraerts uit. In 1969 kreeg hij daarvoor de staatsprijs literatuur, maar in datzelfde jaar kreeg de BOB van het Ministerie van Cultuur de opdracht om *Gangreen I* uit de rekken te halen. Een boek over een blanke ordehandhaver in Congo die zoveel mogelijk seks heeft met zwarte vrouwen was dan wel baanbrekend genoeg om de staatsprijs binnen te halen, om effectief gelezen te worden was katholiek en zelfs vrijzinnig Vlaanderen niet klaar.³⁷¹ Gerard Reve zei ooit dat de auteur op rozen zit wanneer de critici elkaar in de haren vliegen. Volgens Reve doen kunstenaars wat ze willen en heeft dat in de verste verte niets te maken met politiek. Het is grensverleggend werk als dat van Geeraerts dat de weg zou plaveien voor Lanoye en Brusselmans om in de jaren tachtig tabula rasa te maken en de vaderlandse literatuur letter per letter te herschrijven. Tumult of niet: *Gangreen* bezorgde een aantal generaties Vlaamse jongeren seksuele voorlichting. Maar zulk grensverleggend gedrag botst op een bepaald moment onvermijdelijk met het gezag. In het geval van de kleinkunst die op zoek was naar contact met de mainstream was dat zonder twijfel *Evivva il papa* van Hugo Raspoet.³⁷²

³⁶⁸ R. SENELLE en E. VAN DE VELDE, 'Staatshervorming', *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, III, Tielt, 1998, 2826-2829.

³⁶⁹ 'Een syndikaat voor Vlaamse artiesten?', *Kick* (januari 1974).

³⁷⁰ BYRNE, *How music works*, 175-203.

³⁷¹ D. LEYMAN, 'Gangreen I', J. DUVILLIER red., *Belgacult: 25 momenten die België cultureel veranderd hebben*, Tielt, 2015, 8-18.

³⁷² ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 159.

De affaire Raspoet: schipperen tussen niche en mainstream

Dat kleinkunst uit de niche kon breken van het ANZ en aansluiting vond bij de mainstream, betekende niet dat ze compromisloos haar zin kon doen. Op 25 juli 1968 vaardigde paus Paulus VI de encycliek *Humanae Vitae* uit, waarin hij zich uitsprak over het huwelijk en de geboorteregeling. Seksualiteit en procreatie bleven in de ogen van de paus onlosmakelijk met elkaar verbonden en daarom werd anticonceptie vanuit het Vaticaan strikt verboden. De encycliek verdiepte dan ook de kloof tussen conservatieven en progressieven binnen de rooms-katholieke kerk.³⁷³ De broeierige jeugdcultuur kwam in opstand tegen het kerkelijke gezag en Hugo Raspoet zou de paus persoonlijk toespreken. Op 17 januari 1969 zou de BRT het satirisch programma *Stellig stelling nemen* uitzenden. Zoals de titel doet vermoeden werden vijf artiesten gevraagd om een standpunt in te nemen omtrent een maatschappelijk onderwerp. Wannes van de Velde, Zjef Vanuytsel, Hugo Raspoet, Miel Cools en KoR van der Goten werden uitgenodigd. Vanuytsel zong over de encycliek en Raspoet over de schrijver ervan. De BRT besliste echter om het programma niet uit te zenden omdat het nummer van Raspoet volgens hen niet door de beugel kon.³⁷⁴ Een week eerder speelde Hugo Raspoet in Borgerhout een optreden voor het Davidsfonds. Bij het inzetten van *Evivva il papa* ontstond er gemor in de zaal. Uiteindelijk werd de onrust zo groot dat het Davidsfonds zich genoodzaakt achtte de Rijkswacht erbij te halen. De zaal werd ontruimd en Davidsfondsvoorzitter Clem de Ridder stuurde daags nadien een brief naar alle lokale afdelingen met de dwingende vraag om Raspoet niet meer te programmeren.³⁷⁵

De BRT communiceerde dat *Stellig stelling nemen* weg was gevallen omwille van onvoorziene omstandigheden. De verantwoordelijke programmator bleek op ziekteverlof van onbepaalde duur. Het nummer werd bovendien gebannen van alle BRT-kanalen. Wanneer Johan Anthierens besliste om op 29 januari in zijn programma Raspoet aan het woord te laten en de tekst voor te lezen, werd ook dat programma niet uitgezonden en gaf de BRT een soortgelijke verklaring door voor een ongelukkige samenloop van omstandigheden te pleiten. *Stellig stelling nemen* zou voorgoed van

³⁷³ M. REYNEBEAU, *Een geschiedenis van België*, Tielt, 2009, 214.

³⁷⁴ K. VAN DER GOTEN, 'Stellig stelling nemen: kleinkunst en vrije meningsuiting', *Troubadour* (januari 1969), 4-6.

³⁷⁵ ADRIAENS, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, 23.

antenne verdwijnen, Anthierens zou zijn programma de week erop onder supervisie mogen hervatten.³⁷⁶ Toen Raspoet te horen kreeg dat de uitzending geschrapt werd, stuurde hij een open brief naar de BRT en de redactionele vergaderingen van de geschreven pers. Raspoet stelde in de eerste plaats dat de BRT hem en andere artiesten expliciet vroeg om stelling te nemen ten opzichte van een actueel probleem. Ten tweede wees Raspoet erop dat de BRT geacht werd neutraal te zijn. Ten derde stelde hij zich vragen bij het feit dat de programmadirecteur blijkbaar geen verantwoording verschuldigd was aan het publiek. Raspoet vond het vreemd dat de verantwoordelijke zomaar op ziekteverlof werd gestuurd en tenslotte vroeg hij zich af waar de culturele autonomie zich schuilhield. Hij liet zijn vier collega's kleinkunstenaars uit *Stellig stelling nemen* de brief ondertekenen en voegde de tekst van *Eviva il papa* toe.³⁷⁷

De brief werd door verschillende media opgepikt, waardoor er een maatschappelijk debat ontstond rond het voorval. *Tliedboek* gaf een nummer uit dat volledig rond censuur in Vlaanderen draaide.³⁷⁸ Het onderzocht de zaak en kwam erachter dat op diezelfde avond van de bewuste uitzending in Aartselaar de prijzen voor de tv-kritiek werden uitgereikt. In de categorie kleinkunst ging de onbekende Rik Gyles met de prijs aan de haal. Tijdens zijn toespraak zou directeur-generaal van de BRT Paul van den Bussche verklaard hebben dat hij *Stellig stelling nemen* van antenne zou houden tot *Evivva il papa* eruit verdween. Dat de BRT selectief discrimineerde werd volgens *Tliedboek* met deze uitspraak bewezen. Het trok de integriteit van de staatsomroep in twijfel.³⁷⁹ Niet alle vakpers koos resoluut voor Raspoet. *Troubadour* zou de kant van de vrije meningsuiting kiezen, maar ook vraagtekens plaatsen bij Raspoet. Het blad snapte niet dat Raspoet zo een destructief lied kon brengen zonder schakeringen. Hij speelde de man én de bal. Daarenboven wees *Troubadour* op het feit dat ook Vanuytsel kritiek uitte op de encycliek van de Paus, maar daar niet voor tot de orde werd geroepen.³⁸⁰ In *Humo* verklaarde Willy Coutreux in *Dwarskijker* dat er maar twee consequente houdingen zijn

³⁷⁶ 'Censuur in de B.R.T', *Tliedboek* (mei 1969), 1-9.

³⁷⁷ VAN DER GOTEN, 'Stellig stelling nemen'.

³⁷⁸ 'Folksong '69: over de relevantie van het volkslied in het kader van de huidige artistieke problematiek', *Tliedboek* (februari 1969), 11-17.

³⁷⁹ 'Censuur in de B.R.T', *Tliedboek*.

³⁸⁰ 'Stellig stelling nemen', *Troubadour* (maart 1969), 34.

ten opzichte van satire: ofwel schaft de overheid alle satire af, ofwel laat je het toe. Een middenweg is onmogelijk.³⁸¹

Dat de pers de kant van de vrije meningsuiting koos, was een overwinning voor het vrije woord. In de eerste editie van *Troubadour* van 1969 kwam KoR van der Goten terug op de hele hetze. Van der Goten maakte zich boos dat de kleinkunstenaar nog steeds al te vaak werd gelijkgesteld met de grappenmaker die tegen een bepaald honorarium amusement moet verkopen dat steeds balanceert op de gulden middenweg. Hij pleitte voor het op zichzelf kunnen staan van muziek in het algemeen en kleinkunst in het bijzonder, net als Brassens schreeuwde dat hij gehoord wilde worden.³⁸² Daarnaast stelde hij dat de hetze rond *Evivva il papa* slechts het topje van de ijsberg was. Hij vertelde over zijn laatste radiocontract waarin de deontologische commissie van de BRT hem met lichte dwang vroeg om de thema's Vlaanderen en politiek te vermijden. In hoeverre dit structureel voorkwam, is niet duidelijk. De hele hetze ging volgens van der Goten over het vrijwaren van vrije meningsuiting omdat het bevreedend was om in een democratie te leven waar Raspoet niet mocht zingen wat hij vindt over de paus. De inhoud is op dat moment irrelevant omdat het niet meer gaat over de encycliek maar over de vrije meningsuiting. De vraag of de kleinkunstenaar geëngageerd mag zijn wordt niet meer gesteld, wel wanneer het mag, in hoeverre en over welke onderwerpen. Als dat de bestemming van de kleinkunst is, zette KoR grote vraagtekens bij de institutionalisering van de muziekcultuur.³⁸³ In die periode werd er immers een kleinkunstopleiding georganiseerd aan de toneelschool studio Herman Teirlinck die voor het groot deel werd gesubsidieerd door het Ministerie van Cultuur. Hoe reageert die opleiding op een voorval zoals dat van Raspoet? Van der Goten bleef het antwoord schuldig.³⁸⁴

Alle deelnemers aan *Stellig stelling nemen* tekenden present op Kazuno 1969. Dat de Erasmusprijs voor het beste protestlied naar Vanuysel ging en niet naar Raspoet, leek achteraf volgens de pers een gemiste kans, maar de groeipijnen van het genre in

³⁸¹ W. COUTREUX, 'Dwarskijker', *Humo* (mei 1969), 35.

³⁸² VAN DER GOTEN, 'Stellig stelling nemen', 4-6.

³⁸³ 'Kleinkunst', *Belpop*, Canvas, 5 november 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=hT77oSUE-B0>). Geraadpleegd op 3 februari 2016.

³⁸⁴ VAN DER GOTEN, 'Stellig stelling nemen'.

combinatie met de explosie rond Raspoet zetten de sfeer waarin Nekka Kazuno iets meer dan een jaar later zou overnemen. Naar aanloop van Nekka 1971 werd nagedacht over de richting die de inhoudelijke amusementsmuziek moest inslaan.³⁸⁵ *Tliedboek* stelde in juli 1971 vragen bij de beginnende institutionalisering van de sector en in hoeverre daarmee de wortels van het genre werden aangetast. De groeiende afstand tussen klassieke muziek en amusementsmuziek zorgde voor een democratiseringsgolf in de popmuziek. Het is een vergissing om te denken dat nieuwe kunstvormen, die na de democratisering tot stand kwamen, automatisch tot een sociale en maatschappelijke revolte bijdroegen.³⁸⁶ Ze werden immers geïntegreerd in het soepele en burgerlijke gedachtenpatroon waardoor ze volstrekt ongevaarlijk werden.³⁸⁷ Kleinkunst evolueerde in de jaren zeventig naar een marktproduct dat onderworpen was aan de regels van het economische bestel. Vast stond dat het genre doorheen de jaren een verzamelnaam geworden was voor een bont allegaartje stijlen die overkoepeld werden door dezelfde taal en een minimum aan inhoud, twee bijzonder brede parameters.³⁸⁸ *Tliedboek* riep de kleinkunstkoks op om met de aantrekkelijke ingrediënten nu ook eens een lekker menu samen te stellen.³⁸⁹ Dat het huis van de kleinkunst op zijn fundamenten trilde, werd ook onderschreven door *Troubadour*. Zij stelden vast dat het Nederlandstalige protestlied een gedevalueerd consumptieproduct geworden was.³⁹⁰

Het zou in 1971 niet zo simpel zijn om een hoogdag te organiseren van het Nederlandstalige lied waarop elke afdeling voldoende vertegenwoordigd werd. De hele sector keek benieuwd naar de manier waarop het ANZ Nekka zou organiseren.³⁹¹ Uiteindelijk werd er ondanks de totaal andere organisatie, bitterweinig veranderd aan de formule van Kazuno. Er werd opnieuw resoluut gekozen voor een louter Nederlandstalige affiche en elke artiest kreeg tien minuten. Op het vlak van de programmatie was de nieuwe organisatie niet te onderscheiden.³⁹² Wel heel interessant: het ANZ boekte Hugo Raspoet, die zich de woede van de flaminganten in 1970 op de hals

³⁸⁵ 'Gesprek met Guido Cassiman over kleinkunst en aanverwanten', *Troubadour* (juni 1971), 6-8.

³⁸⁶ PINXTEN en DEMUNTER, *De culturele eeuw*, 103-111.

³⁸⁷ E. VERHOEYEN, 'Kleinkunst 'n fopspeen', *Tliedboek* (juli 1970), 10-15.

³⁸⁸ G-W. RAES, 'Over festi-vallen', *Vrij Nederland* (september 1971), 39-46.

³⁸⁹ E. VERHOEYEN, 'Kleinkunst 'n fopspeen', *Tliedboek* (juli 1970), 10-15.

³⁹⁰ Protest gedevalueerd consumptieproduct', *Troubadour* (mei 1971), 47.

³⁹¹ 'Nekka: proberen het beter te doen dan Kazuno', *Het Belang van Limburg*.

³⁹² D. FREYS, *Kleinkunstpocket 71*, Antwerpen, 1971.

haalde met het kritisch lied *Hoe durven ze* en daarmee de connotatie van het Kleinkunsteiland definitief had doorgespoeld. Toch was dit in combinatie met de hetze rond de paus voor Nekka geen reden om hem niet te programmeren. Dit element is een bewijs van de apolitieke programmatie van Celis. Opvallend was ook de aanwezigheid van Miel Cools. Die had Kazuno 1970 geweigerd omdat hij zich niet thuis voelde in het Sportpaleis. Toch betrad hij datzelfde jaar het podium van het zangfeest in datzelfde Sportpaleis.³⁹³ De pers merkte geen verschil tussen Nekka en Kazuno, al bleek de BRT de grote afwezige.³⁹⁴ Het grote verschil lag in de samenstelling van het publiek. Wannes van de Velde werd uitgefloten toen hij zijn twijfels uitsprak over het zangfeest en de Volksunie.³⁹⁵ Verder werd er geen gewag gemaakt van artiesten als Jan de Wilde en Walter de Buck, die met een geëngageerd oeuvre het podium opstapten.³⁹⁶ Ondanks de scherpe toon van het publiek overtrof Nekka het slapbakkende Kazuno qua publiek. Elfduizend toeschouwers maakten hun opwachting.³⁹⁷

Tussentijds besluit.

Een overgang van niche naar mainstream is geen beweging in één richting die van de ene op de andere dag plaatsvindt. De botsing van Raspoet met de BRT was voor de kleinkunstenaars een verwarrend fenomeen dat aantoonde dat er niet zoiets bestond als pure artistieke vrijheid. Die botsing in het achterhoofd relativeerde de greep die het ANZ met Nekka in de loop van de jaren zeventig zou uitoefenen op het kleinkunstlandschap. Er was met het ANZ een onbetwistbare band met de flamingantische politiek, maar Nekka zou geen nummers censureren en de avond stilleggen, zoals de BRT dat had gedaan. De Raspoethetze maakte het mogelijk voor het ANZ om de greep op het kleinkunstlandschap in de eerste helft van de jaren zeventig te vergroten. Door de voorbeeldrol van Kazuno over te nemen, door sinds 1973 een eigen circuit van speelplekken uit te bouwen, door het vakblad *Kick* over te nemen en uit te geven, door het kleinkunstarchief te beheren en vooral, door zich van voor af aan geen zorgen te moeten maken over de financiële drempel die het groeien van de sector met zich

³⁹³ MERTENS en DACQUIN, *Kleinkunstvandalen*, 25-33.

³⁹⁴ K. DEVIJVER, 'Niet naar Nekka', *Spectator* (30 september 1971), 6-15.

³⁹⁵ Nekka '71: kleinkunst in het lang en het breed', *Het Belang van Limburg* (19 september 1971).

³⁹⁶ D. FREYS, *Kleinkunstpocket 71*, Antwerpen, 1971.

³⁹⁷ 'Nekka 71', *De Bond* (15 september 1971).

meebracht. Kazuno en verschillende kleinkunstgroepen staakten hun werking omdat ze kleinkunstenaars en hun entourage niet meer konden betalen. Het ANZ, hoewel met Nekka als financiële slagader, kon zich wel veroorloven om de nodige investeringen te doen, die op hun beurt dan weer winstgevend bleken. In de analyse van de muziekindustrie van Reynolds volgen niche en mainstream elkaar op, vaak met op het einde een terugkeer naar de niche, zoals bijvoorbeeld punk in de jaren zeventig en tachtig. Dat is in het geval van Vlaanderen niet zo. Verschillende hierboven genoemde elementen zorgden ervoor dat kleinkunst tegelijk in niche en mainstream bestond. Dat beeld draagt bij tot het ambigue karakter dat in de tweede helft van de twintigste eeuw bij kleinkunst is gaan horen. Het blijven hangen in de overgang tussen niche en mainstream, is een fenomeen dat niet wordt besproken in de theorieën van Reynolds . Volgens hem is die overgang steeds een korte, omkeerbare periode. Op het moment dat het genre uit de mainstream valt, keert het terug naar de initiële niche. Dat is een argument om opnieuw te stellen dat dit onderzoek eerder kadert in een postmoderne stroming over de connectie tussen muziek en politiek en dat de context te vormend is om globale conclusies te trekken, waardoor deze studie perfect in de traditie van Biddle en Knights past. Langs de andere kant kan dit fenomeen het begrip van de globale evolutie van de muziekindustrie, zoals beschreven door Reynolds en Street, uitdiepen. In het geval van de kleinkunst zorgde het uit de niche treden voor een uiteindelijke aansluiting bij het een internationaal circuit dat niet politiek geïnspireerd was. Wel is bewezen door de Nederlandstalige muziek uit de jaren tachtig en negentig, dat hoewel nooit teruggekeerd werd naar de initiële niche van het ANZ, de connotatie bleef. Omdat de flamingantische invloed van het ANZ op de kleinkunstwereld van voor af aan aanwezig was, is ze moeilijk weg te denken. Zelfs vijftig jaar na datum.

BESLUIT

In januari 1968 schreef radiocoryfee Jos Ghysen in *Troubadour* dat de Vlaming eindelijk in het beschaafd Nederlands kon vrijen. Tien jaar eerder luidde Expo 1958 het einde in van een maatschappij die cirkelde rond de kerktoren en gehoorzaamde aan de wil van de pater familias. Een nieuw wereldbeeld werd gepland. In België emancipeerde Vlaanderen zich op politiek vlak met de uitbouw van de Volksunie, die de weg zou effenen voor de staats hervormingen en de daaruit volgende federale structuur. In een wereld in verandering, ontstond naar het evenbeeld van het Franse en het Nederlandse chanson, kleinkunst van eigen bodem: muziek die zich afzette tegen het variété en het publiek aan het denken wilde zetten met inhoudelijke teksten. Net als de politieke Vlaamse Beweging, zou ook kleinkunst in de jaren zeventig uit de schaduw treden en een eigen koers varen. Hoewel kleinkunst als nieuw genre wilde inhaken op een globaliserend internationaal circuit zoals de Belgische muziekwedstaven en concertzalen, lukte dat in eerste instantie niet. De muziekwedstave rond de familie Kluger investeerde in Nederlandstalige muziek, maar zodra dat ging renderen, werd het succesproduct vertaald en geëxporteerd naar andere taalgebieden, waardoor kleinkunst voornamelijk op zichzelf aangewezen was. Hetzelfde stramien herhaalde zich bij de toonaangevende concertzalen. George Mathonet van de Ancienne Belgique koos resoluut voor Frans chanson en weigerde Will Tura te programmeren omdat die in het Nederlands zong.

In die jaren zestig was er nog geen sprake van een ge  institutionaliseerd circuit waar de culturele centra in de loop van de jaren zeventig uiting aan zouden geven. De instanties die kleinkunst programmeerden, kwamen uit particuliere hoek. Een eerste belangrijk circuit waren de studentenverenigingen. In afwachting van de bouw van kunstcentra waar alle kunstvormen zich met staatssteun konden ontwikkelen, werden de studentenvereniging de brug tussen kleinkunstartiest en publiek. Hier valt op dat het voornamelijk de studentenbewegingen waren die wortelden in de Vlaamse Beweging, die op regelmatige basis kleinkunst een forum gaven. Het Kleinkunsteiland van het KVHV werd sinds 1962 in Leuven ingericht en zou vier jaar later de Vlaamse kaart trekken in de Leuvense kwestie, waardoor kleinkunst voor het eerst in het midden van de strijd tussen cultuur en politiek belandde. Een tweede belangrijke infrastructurele speler

waren de cultuurfondsen, die ijverden voor de Nederlandse taal en die de culturele basis vormden van de Vlaamse Beweging. Voornamelijk het Davidsfonds zou zich opwerpen als peetvader van de kleinkunst. Op die manier werden de fondsen het raakvlak tussen de artiesten en de politieke invulling van de zich emanciperende flamingantische beweging. Het was het Davidsfonds dat de Vlaamse Beweging aanstuurde om te ijveren voor het statuut van de Nederlandse taal en politiek op te komen voor Vlaanderen. De derde infrastructurele pijler was niet geworteld in de brede Vlaamse Beweging zoals de studenten en de fondsen. Er ontstond een circuit van kleinkunstgroepen omdat een Nederlandstalige muziekkavond synoniem stond voor een volle zaal. Het was voornamelijk de economische insteek die deze clubs deed draaien. In dat opzicht was ook de culturele wereld onderworpen aan de onderstroom die Europa na de Tweede Wereldoorlog in de ban hield: de economie. Families zoals Mathonet en Kluger zouden met concertzalen en muziekkuitgeverijen winstgevende bedrijven uitbouwen die de muziekwereld vooruit stuwde. De grootste exponent van de derde infrastructurele pijler was Kazuno. In het begin van de jaren zeventig ontpopte dat festival zich tot de leidraad voor de programmering van de andere infrastructurele spelers. Niet op Kazuno staan, betekende voor de artiest een rampjaar. Toen in 1971 het Algemeen Nederlands Zangverbond Kazuno overnam, wortelde alle infrastructurele spelers in de Vlaamse Beweging. Met Kazuno werd het onafhankelijke circuit onthoofd en door de groei van de sector, gingen kleinkunstgroepen failliet omdat ze de stijgende gages van de artiesten niet konden verwerken. De overname door het ANZ van Kazuno zorgde ervoor de hele kleinkunstsector onder flamingantische invloed kwam te staan.

Zoals elke nieuwe kunstvorm die erin slaagt via het live circuit een publiek op te bouwen, sprong kleinkunst in het gezichtsveld van de massamedia, wiens greep op de samenleving structureel vergrootte sinds Expo 1958. Daardoor startte een toetreding tot de mainstream. Het amalgaam van de drie circuits en de artistieke entourage groeide en er ontstonden gespecialiseerde maandbladen die de evolutie binnen de kleinkunst op de voet volgden. Deze groei zorgde er dus voor dat de zuiver apolitieke organisatoren uit de markt werd gespeeld. Artiesten namen management en boekingskantoren onder de arm die telkens hun percentage namen op de totale omzet, waardoor de prijzen stegen. In die zin maakte de Vlaamse culturele sector dezelfde evolutie door als het internationaal circuit waar ze geen deel van uitmaakten, maar dan met tien jaar

vertraging. Weliswaar met het verschil dat in Vlaanderen het flamingantische ANZ de touwtjes in handen hield en op het internationaal niveau de economische beweegredenen het veld bepaalden. Als er publiek kwam kijken en de zaal uitverkocht, werd je geprogrammeerd: het u vraagt, wij draaien principe.

Kazuno kon niet mee met de groei van de sector en na twee edities gooide de achterliggende vzw Aktie-Aktie de handdoek in de ring. Kazuno had de toon gezet voor wat de hoogdag kon worden van de inhoudelijke Nederlandstalige muziek. Het Algemeen Nederlands Zangverbond wilde het kind niet met het badwater weggooien en nam Kazuno over. Het ANZ was de organisatie achter het Vlaams Nationaal Zangfeest, dat samen met de IJzerbedevaart en de 11-julivieringen, de electorale ruggengraat vormde van de Vlaamse Beweging. Voor het eerst zou een politiek actieve organisatie het hart van de culturele sector betreden en kleinkunst en politiek duidelijk verbinden. Voor Miek en Roel was de overname van Kazuno een brug te ver en zij beslisten als enige toonaangevende kleinkunstgroep om niet aan te treden op Nekka. Zjef Vanuytsel en Jan de Wilde twijfelden, maar zouden toch op het podium verschijnen omdat het megalomane Kazuno de krijtlijnen uitzette voor de programmatie van het driedelige circuit. Zij redeneerden dat een niet-deelname grotere gevolgen had dan een deelname.

Nekka zelf heeft altijd beweerd apolitiek te zijn en niet te ageren op de ideologie van het achterliggende flamingantische ANZ. Een blik op de programmatie lijkt dat te bevestigen. De niet-deelname van Miek en Roel was te wijten aan de consequente weigering van de artiesten, niet aan de vraag van organisator Celis. Hugo Raspoet had zich de woede van katholiek Vlaanderen op de hals gehaald met *Evivva il papa* en *Hoe durven ze*, maar werd wel geprogrammeerd op Nekka 1971. Ondanks de lange weigering van Verminnen, hield Celis zijn been stijf waardoor de koning van de polderpop toch op het podium verscheen in 1975. Maatschappijkritische zangers als Walter de Buck, Wannes van de Velde, Jan de Wilde en Zjef Vanuytsel spannen de kroon als het over aantal deelnames gaat en hebben zich nooit achter de Vlaamse Beweging geschaard. Zelfs de groep Bots, die de Volksunie op het podium openlijk aanviel, werd geprogrammeerd. Nekka bleef op Nekka 1978 na, een persoonlijk project van ANZ-ondervoorzitter Richard Celis, die naast het jaarlijkse zangfeest ook een minder politiek geladen festival wou neerzetten. Dat idee werd door de raad van bestuur van het ANZ

niet tegengehouden omdat Nekka het ANZ jaarlijks een significante financiële inspuiting opleverde.

Toch is Nekka steeds in verband gebracht met het ANZ en de achterliggende politieke ideologie. Zelfs toen in 1993 Nekka met de Nekkanacht onder een aparte vzw heropstartte, werden de avonden nog steeds gelinkt aan de Vlaamse Beweging. Dat heeft te maken met het publiek, dat voornamelijk van het zangfeest kwam. Het publiek werd aangevuld door het publiek van de andere infrastructurele pijlers en een deel muzikliefhebbers zonder meer. Dat verklaart waarom Nekka een stabielere publiekopkomst kende dan het zangfeest. De intentie was misschien apolitiek, de perceptie was dat niet. Toen in de jaren zeventig het culturele wereldforum openbrak en de culturele centra mondjesmaat opengingen, waren artiesten blij omdat ze compromisloos hun verhaal konden doen. Naast het geïnstitutionaliseerde circuit, herleefde het clubcircuit, dat nieuwe middelen vond omdat ze wereldwijde muziek konden programmeren. Nederlandstalige artiesten golfdan mee op die evolutie, die de invloed Nekka kelderde. Meer en meer artiesten durfden Nekka weigeren.

En zo komen we tot de kern van deze studie. In theorie staat vast dat Nekka en het ANZ geen flamingantische invloed hadden op de artiesten die ze op het podium zetten, maar in praktijk is er sprake van een soort stockholmsyndroom tussen artiest en organisator. Na de overname van Kazuno was Nekka voor de artiesten incontournable. Het bepaalde de agenda van de studentenverenigingen en de cultuurfondsen, waarvan het grootste gedeelte net zoals het ANZ wortelde in de Vlaamse Beweging. Wie het wou maken in de kleinkunstwereld, kon niet om Nekka heen. Vooral niet in de eerste helft jaren zeventig, toen het circuit van de kleinkunstkroegen opdroogde en de greep van het ANZ vergrootte toen ze naast Nekka nog andere podia gingen programmeren, een officieel kleinkunstarchief uitbaatten en het enig overgebleven vaktijdschrift uitgaven. Nekka en de kleinkunstniche werden één. De hetzes met de BRT en het Davidsfonds rond Hugo Raspoet versterkten de greep van het ANZ. Die hadden duidelijk gemaakt dat elk cultureel circuit bepaalde normen en waarden oplegt, waar je artistiek, los van vrije meningsuiting, niet omheen kon.

Het feit dat het meest toonaangevende festival in 1971 in handen kwam van het ANZ, dat flamingantisme en kleinkunst voor de rest van de jaren zeventig rechtstreeks met elkaar in contact bracht en marktleider bleef, zorgde ervoor dat het tot begin jaren negentig zou duren voor Nederlandstalige muziek in Vlaanderen volledig losgekoppeld werd van het flamingantisme. Zelfs toen met Kris de Bruyne, Jan de Wilde en Zjef Vanuysel een generatie opstond die het liefst uit het ANZ-kader wilde breken, lukte dat niet omdat ze, om artiest te zijn, schatplichtig waren aan de structuur van het ANZ. De artiesten die het meest kritiek leverden op de filosofie rond Nekka en het ANZ, waren artiesten die voor hun broodwinning niet enkel op de kleinkunstsector waren aangewezen. Miek en Roel werkten voor de BRT, Wannes van de Velde was beeldend kunstenaar en Johan Verminnen hoopte via Kluger op een Franstalige doorbraak en verdiende zijn brood met het arrangeren van zijn eigen nummers voor andere taalgebieden. Het is ook vanuit die positie dat artiesten als Brel en Granata afstand konden nemen van de kleinkunstwereld. Artiesten die er met beide voeten instonden konden zich die afstand niet veroorloven, tot het moment dat de positie van Nekka in 1973 en 1974 verzwakte door een internationaal circuit, gebaseerd op de economische idee u vraagt wij draaien. Als er mensen kwamen kijken en het geld opbracht, kon er gespeeld worden.

Het paradoxale voor de artiesten lag erin dat zingen in het Nederlands impliciet flamingantische bagage met zich meebracht. Wannes van de Velde riep al op het podium van Kazuno 1970 om hem niet te verslijten voor een flamingant. In 2006 herhaalde hij die oproep door eraan toe te voegen dat Vlaming zijn al moeilijk genoeg is. Kleinkunstartiesten zongen in het Nederlands omwille van een zekere fierheid op hun taal, maar die fierheid was al geclaimd door de Vlaamse Beweging die net op het moment van de opgang van de kleinkunst zich politiek manifesteerde met de Volksunie. Het duurde tot in 1990 voor die flamingantische link verdween. Noordkaap won als eerste Nederlandstalige muziekgroep ooit Humo's Rock Rally. Dat ze furore maakten zonder het circuit van Nekka in te schakelen, bezorgde hen als het ware politieke vrijheid. De dag van vandaag staan Nederlandstalige groepen als Bazart en Tourist LeMc hoog in de hitlijsten zonder dat zij ooit meedraaiden in het kleinkunscircuit. Ze werden meteen geïntroduceerd in een breed geglobaliseerd netwerk. Op die manier konden zij

een ideologische gijzeling van de sector vermijden en kwamen ze niet terecht in het stockholmssyndroom van de jaren zeventig.

Vanaf het einde van de jaren zeventig creëerde de globalisering een beweging die het muzikanten mogelijk maakte om een eigen circuit samen te stellen, zonder dat het artistieke zich moest buigen naar de infrastructuur. De Nederlandstalige punk en new wave effenden het pad voor de nieuwe generatie die opstond aan het begin van de jaren negentig. De vraag die zich in nasleep van dit onderzoek opwerpt, is in hoeverre een artiest en het publiek verantwoordelijk zijn voor ideologische keuzes van de culturele infrastructuur. Dat is geen exclusief kleinkunstfenomeen, want ook de organisatie achter bijvoorbeeld Rock Werchter maakt duidelijk politieke keuzes. Dat winsten van het festival doorvloeien naar republikeinse presidentscampagnes in Amerika, betekent niet dat de dansende menigte volledig republikeins denkt. In een geglobaliseerde wereld waarin elke kunstvorm voor zichzelf een wereldwijd traject kan uitstippelen, verduidelijken de grenzen en de doelen: kunst en winstbejag. Die grenzen waren in de jaren zeventig in Vlaanderen lang niet zo duidelijk omdat de artiest het circuit niet kiezen kon. De artiesten hadden Nekka nodig en werden gegijzeld door de politieke stempel van het ANZ.

Street en Reynolds schreven studies over de manier waarop de muziekindustrie evolueert. De ene ervan uitgaand dat muziek volledig losstaat van elk maatschappelijk domein en inmenging op die manier steeds categoriseert als nevenschade, de andere dat muziek en politiek niet van elkaar gescheiden kunnen worden omdat cultuur in het algemeen en muziek in het bijzonder altijd reflecteert over de maatschappij en die maatschappij volledig bepaald wordt door politiek, vooral in het westen na de Tweede Wereldoorlog. Hoewel beide theorieën these en antithese zijn omwille van hun uitgangspunt, vertoont de opbouw van hun theorie een aantal gelijkenissen. Dat de kleinkunst in het Vlaanderen van de jaren zeventig afwijkt van de algemene tendens zoals die bij Reynolds en Street beschreven werd, plaats het onderzoek in de postmoderne stroming van Biddle en Knights, niet tegenstaande dat bepaalde groeifasen van de kleinkunstsector gelijkenissen vertonen met de algemene theorieën. Het is voornamelijk het ontstaan van de Vlaamse kleinkunstsector dat afwijkt van de norm zoals geponeerd door Reynolds en Street. Het feit dat de niche van het ANZ, zelfs bij de

kleinkunstovergang naar de mainstream, invloed bleef uitoefenen, maakt het Vlaamse verhaal zo uniek. De combinatie van de vier brontypes, persberichten, vakbladen, kleinkunstpockets en verslagen van raden van bestuur wierpen een duidelijk beeld op Kazuno, Nekka en de flamingantische invloed van het ANZ op de sector. Dit onderzoek baant de weg voor verdere analyse van de politieke invloed die de andere twee infrastructurele spelers, de studentenbewegingen en de cultuurfondsen, op de kleinkunst uitoefenden.

Vooraf in de eerste helft van de jaren zeventig drukte het ANZ een stempel op het Vlaamse kleinkunstlandschap in de zin dat ze de inhoud en de vorm bepaalde. Vele muzikanten op Nekka onderschreven de ideeën van het ANZ niet, maar speelden ten dans om hun muzikale jaar te vrijwaren. Dat maakte Nekka ambigu. Voor de muzikanten was het vaak een kwestie van nevenschade om te kunnen doen wat ze deden. Dat is ook wat overblijft, als je dertig jaar later te rade gaat bij de artiesten van toen. Raymond van het Groenewoud spreekt over de passie en de goesting om op het podium te staan. Waar ze juist speelden, voor welke organisaties, maakt niet uit. Dat neemt niet weg dat de vreugde bij de komst van de gesubsidieerde, doch artistiek neutrale culturele centra enorm was. Toch heeft Nekka een verdienste in de ontwikkeling van de kleinkunst. Zonder de organisatie was het landschap zonder twijfel anders geëvolueerd, maar op het einde van de rit, draait het om muziek. Jacques Brel zei: 'La Belgique vaut mieux qu'une querelle linguistique'. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Nina Simone op het einde van haar leven een eredoctoraat kreeg van de Curtis School of Music, dat haar als achttienjarige weigerde.

BRONNEN

PERS OP DATUM

1968

GHYSEN, J., 'Kleinkunst in Vlaanderen', *Troubadour* (januari 1968), 25-30 en 36-37.

'Kleinkunstgroepen in Vlaanderen', *Tliedboek* (januari 1968), 39-40.

'Redactioneel', *Troubadour* (februari 1968), 2.

DREESEN, J., 'Op het zangfeest', *Troubadour* (mei 1968), 11.

'Censuur + repressie in het luisterlied', *Tliedboek* (juli 1968), 7-22.

DEMEULEMEESTER, J. en VERHOEYEN, E., 'Op de barrikades. Protest 1945/1968', *Tliedboek* (juli 1968), 9-14.

'Editoriaal', *Tliedboek* (juli 1968), 1-2.

'Luisteraars, verenigt u in luisterklubs', *Tliedboek* (juli 1968), 3-4.

THIELEMANS, J., 'Zeepbellen of vuistslagen', *Tliedboek* (juli 1968), 5-8.

1969

VAN DER GOTEN, K., 'Stellig stelling nemen: kleinkunst en vrije meningsuiting', *Troubadour* (januari 1969), 4-6.

'Folksong '69: over de relevantie van het volkslied in het kader van de huidige artistieke problematiek', *Tliedboek* (februari 1969), 11-17.

'Stellig stelling nemen', *Troubadour* (maart 1969), 34.

VAN DER GOTEN, K., 'Wij zijn nog niet rijp voor ... dialect', *Troubadour* (april 1969), 12-15.

'Censuur in de B.R.T', *Tliedboek* (mei 1969), 1-9.

COUTREUX, W., 'Dwarskijker', *Humo* (mei 69), 35.

VAN DER GOTEN, K., 'Het 'Vlaamse lied' is geen volkslied', *Troubadour* (mei 1969), 6-9.

LUYTEN, D., 'Kazuno met Donovan', *De Post* (2 mei 1969).

POELMANS, P. 'Kazuno '69', *Jee* (juni 1969).

'Kazuno: kruim van kleinkunst', *De Post* (22 juni 1969).

'Kazuno 4-10-70: de zondag van de zangorkaan', *Humo* (september 1970).

'Donovan komt zeker naar Antwerpen', *Het Laatste Nieuws* (3 september 1969).

'Kazuno I', *Belang van Limburg* (7 september 1969).

'Kazuno: groot succes voor eigen mensen', *Het Parool* (8 september 1969).

'De kleinkunstmarathon', *Gazet van Antwerpen* (8 september 1969).

MARYNISSEN, L., 'Verdeeld succes voor Donovan op "Kazuno 69"', *Het Volk* (8 september 1969).

'Kleinkunst in groot paleis', *De Bond* (12 september 1969).

'Niet-gedroomde promotie kleinkunst uit Zuid en Noord', *Het Volk* (13 september 1969).

LUYTEN, D. '... en toen kwam Donovan toch ...', *Het Volk* (14 september 1969).

1970

VAN DER GOTEN, K., 'Muziekopvoeding minacht, onderschat... in naam van het volk', *Troubadour* (april 1970), 7-8.

VAN DER GOTEN, K., 'Brassens lijkt wel een Vlaams 'sjansonjee'', *Troubadour* (mei 1970), 9-10.

'Kazuno '70: jaarmarkt voor kleinkunstenaars', *Humo* (juni 1970).

VERHOEYEN, E., 'Kleinkunst 'n fopspeen', *Tliedboek* (juli 1970), 10-15.

'Kazuno II', *Het Belang van Limburg* (7 september 1970).

PIRYNS, P., 'Kazuno '70: mijn kampvuur', *Humo* (oktober 1970).

'Kazuno: wie wel en wie niet?', *Het Belang van Limburg* (1 oktober 1970).

'Geldherrie om Kazuno zet organisatie bij voorbaat op lossen schroeven', *Het Nieuwsblad* (3 en 4 oktober 1970).

'Goede kleinkunst maar pijnlijke geldkwesties', *Ione* (7 oktober 1970).

'Kazunoten', *Het Belang van Limburg* (11 oktober 1970).

'Kazuno: repliek van Guido Lauwaert', *Humo* (13 november 1970).

APPELMANS, M., 'Non au carcan', *Tliedboek* (december 1970), 9-12.

1971

'Protest gedevalueerd konsumptieproduct', *Troubadour* (mei 1971), 47.

'Als wij marcheren...', *Tliedboek* (juni 1971), 6-9.

DAENEN, M.-F., "'Dat oninteressante Davidsfonds..." gesprek met Jan Das', *Troubadour* (juni 1971), 35-36.

'Gesprek met Guido Cassiman over kleinkunst en aanverwanten', *Troubadour* (juni 1971), 6-8.

'Nekka: proberen het beter te doen dan Kazuno', *Het Belang van Limburg* (20 juni 1971).

'ANZ promoveert kleinkunst met Nekka '71'', *Het Nieuwsblad* (22 juni 1971).

RAES, G.-W., 'Over festi-vallen', *Vrij Nederland* (september 1971), 39-46.

D'HAESE, J., 'Nekka 71', *Spectator* (2 september 1971).

'Nekka 71', *De Bond* (15 september 1971).

'Nekka '71: kleinkunst in het lang en het breed', *Het Belang van Limburg* (19 september 1971).

DEVIJVER, K., 'Niet naar Nekka', *Spectator* (30 september 1971), 6-15.

'Praten met Frans Leven: pop in herfsttij der popjaren', *Tliedboek* (november 1971), 17-19.

DECOENE, W., 'Nekka '71', *Jee* (november 1971).

1972

'Dagboek', *Tliedboek* (maart 1972), 2-3.

'Nekka 72', *De Bond* (13 oktober 1972).

D'HAESE, J. 'Het daverende Nekka', *Spectator* (14 oktober 1972).

'Nekka 72', *Jee* (november 1972).

1973

DE HAES, L., 'De nacht van de poëzie', *Kick* (maart 1973), 4-7.

DEKENS, V., 'Nekka en de kleinkunst', *Kick* (augustus 1973), 4-6.

DECOENE, W., 'Nekka 73: een keuken zonder kok', *Jee* (september 1973).

'Brussel en Eindhoven', *De Bond* (8 september 1973).

JANSSENS, F., 'Nekka 1973 in circussfeer', *Gazet van Antwerpen* (21 september 1973).

DE RENTMEESTER, R., 'Nekka wordt een circus', *Spectator* (29 september 1973).

'Met 20.000 in Antwerps Sportpaleis', *Gazet van Antwerpen* (8 oktober 1973).

'Nekka: mat en vriendelijk', *De Bond* (12 oktober 1973).

PUTMAN, J., 'Andre de Bruyn: "Vlaamsche kleinkunst is kitsch"', *Kick* (november 1973), 40-43.

'Miel Cools en Boudewijn de Groot meest gevraagde artiesten voor Nekka 74', *Het Vrije Waasland* (23 november 1973).

'Nekka tralala!' *Vandaag* (december 1973).

1974

'Een syndikaat voor Vlaamse artiesten?', *Kick* (januari 1974), 37.

'Nekka beperkt zich een beetje', *De Standaard* (6 juni 1974).

DECOENE, W. 'Nekka 74: zingen voor de kinderen', *Jee* (september 1974).

VAN MOSSEVELDE, P., 'Nekka: beperken en uitzwermen', *De Standaard* (13 september 1974).

'Nekka '74: grenzen vervagen', *Het Nieuwsblad* (15 oktober 1974).

DREESEN, J. 'Naar aanleiding van Nekka', *De Bond* (18 oktober 1974).

'Nekka 74! Jeugd(beweging) "met toeters en bellen"', *Kick* (november 1974), 40-41.

1975

'Zaire nekt nekka-Zaire', *De Standaard* (11 juni 1975).

'Vlaamse kleinkunst op dieptepunt? Balans van een windstil seizoen 74-75', *Kick* (september 1975), 12.

'Internationale Nekka niet boeiend voor tv', *De Standaard* (26 september 1975).

'Nekka 75: internationaal met grote namen', *Gazet van Antwerpen* (26 september 1975).

'Nekka '75 brengt staaltje internationale kleinkunst', *De Standaard* (27 september 1975).

'Nekka wordt boeiend', *Het Volk* (22 en 23 november 1975).

PUTMAN, J., 'Programma van Nekka aangevuld', *Spectator* (29 november 1975).

"Allee, laat ze ook eens zingen, die Basken", *Het Volk* (1 december 1975).

'Nekka ging op de internationale toer', *Gazet van Antwerpen* (1 december 1975).

DREESEN, J., 'Nekka 75', *De Bond* (5 december 1975).

DAENS, W., 'Vanuit hemel zeven naar de begane grond', *Spectator* (13 december 1975).

PUTMAN, J., 'Nekka – op zoek naar een nieuwe formule', *Spectator* (13 december 1975).

1976

'Walter Samoy: de kleinkunst is niet dood', *Kick* (maart 1976), 17-18.

VAN MOSSEVELDE, P., 'Will Tura op Nekka?', *De Standaard* (23 maart 1976).

'Nekka '76 wordt een grote muzikale happening', *Gazet van Antwerpen* (4 en 5 september 1976).

'Nekka een Mekka', *Het Vrije Waasland* (24 september 1976).

VAN MOSSEVELDE, P., 'Reuzen bouwen 'Nekka '76'', *De Standaard* (29 september 1976).

GEERTS, J., 'Nekka '76: wat nu?', *Kick* (oktober 1976), 24.

'Vlottende, zwevende en malle munt.', *Kick* (oktober 1976), 25.

'Nekka werd feestelijk festival', *Het Volk* (4 oktober 1976).

'Nekka de grote kleinkunstkermis', *De Standaard* (4 oktober 1976).'

'Artiestenpleiade op Nekka '76: veel volk en consternatie om socialistisch strijdlid', *Volksgazet* (4 oktober 1976).

'Nekka '76: 18.000 aanwezigen voor kleinkunstspektakel in Antwerpen', *Het Belang van Limburg* (4 oktober 1976).

JANSSENS, F. 'Antwerps Sportpaleis was 'n ware Nekka-heksenketel', *Gazet van Antwerpen* (4 oktober 1976).

'Woelig, maar groots Nekka', *De Nieuwe Gazet* (4 oktober 1976).

D'HAESE, J., 'Bots, ... een nieuwe bots voor het ANZ', *'t Pallieterke* (5 oktober 1976).

DREESEN, J., 'Nekka 76: als liefde zoveel jaar kan duren...', *De Bond* (8 oktober 1976).

'Grandioos 'Nekka' voor tjokvol sportpaleis', *Groot Eindhoven* (9 oktober 1976).

'Lezersbrieven', *'t Pallieterke* (14 oktober 1976).

D'HAESE J., 'Ruimdenkendheid... of platbroekerij', *'t Pallieterke* (14 oktober 1976).

VERHELST, M., 'Nekka '76 had klasse', *Vandaag*, (november 1976).

LAMBRECHTS, G., 'Het chansen in Vlaanderen', *Kick* (december 1976), 10.

1977

GEERTS, J., 'Wensen en verzuchtingen van Vlaamse artiesten', *Kick* (januari 1977), 30-34.

VANCLOOSTER, L., 'Kleinkunst is niet belangrijk', *Kick* (januari 1977), 7-8.

VAN MOSSELVELDE, P., 'Het kleinkunstjaar '76 is dood', *Kick* (januari 1977), 3-5.

VAN LOOY, P., 'In de marge van het chanson in Vlaanderen...', *Kick* (april 1977), 12-13.

'Nekka '77 brengt reeks 'pure' artiesten', *Turnhout Express* (september 1977).

'In gesprek met Erik de Hornois van Nekka', *Humo*, (september 1977).

COLLIER, R., 'Miel Cools: "In Vlaanderen ben ik rechts, in Nederland ben ik links.."', *Kick* (september 1977), 5-6.

'Nekka brengt bont artistiek palet', *Gazet van Antwerpen* (5 september 1977).

'Nekka '77: nieuws', *Wij* (22 september 1977).

'Nekka '77: authentieke en internationale volksmuziek', *Het Vrije Waasland* (30 september 1977).

'Nekka happening van lange duur', *Gazet van Antwerpen* (30 september 1977).

VANHULLE, P., 'Nekka internationaler dan ooit', *Spectator* (1 oktober 1977).

'Nekka 77: een rijk muzikaal menu', *Gazet van Antwerpen* (10 oktober 1977).

D'HAESE, J., 'Nekka 77', *'t Pallieterke* (13 oktober 1977).

VAN MOSSELVELDE, P., 'Met 13.000 op liedjeskermis', *Het Nieuwsblad* (13 oktober 1977).

'Nekka '77: was het nog een Vlaamse aangelegenheid?', *Wij* (13 oktober 1977).

VANHULLE, P., 'Een ander Nekka', *Spectator* (22 oktober 1977).

LAMBRECHTS, G., 'Nekka zit op rozen', *Kick* (november 1977), 26.

1978

LEMAY, M., 'Kleinkunst '77: Oh producers pak hun lief af!', *Kick* (januari 1978), 3-6.

VAN MOSSEVELDE, P., '20 jaar kleinkunst in Vlaanderen', *Kick* (maart 1978), 10-11.

LAMBRECHTS, G., 'Wannes van de Velde "20 jaar muzikant"', *Kick* (mei 1978), 3-5.

VAN MOSSEVELDE, P., '20 jaar kleinkunst in Vlaanderen: deel I', *Kick* (juni 1978), 6-8.

VANHULLE, P., 'Ze trekka weer naar Nekka', *Spectator* (26 augustus 1978), 19-21.

VANCLOOSTER, L., '20 jaar kleinkunst in Vlaanderen: deel II', *Kick* (september 1978), 4-9.

'Mikis Theodorakis wordt affichekop op Nekka 78', *De Koerier* (7 september 1978).

'Nekka '78 weinig opwindend', *Het Volk* (15 september 1978).

LEITHUYSER, F., 'Nekka '78"', *Kick* (oktober 1978), 36.

VAN MOSSEVELDE, P., '20 jaar kleinkunst in Vlaanderen: deel III - IV', *Kick* (maart 1978), 12-15.

'Nekka '78"', *Wij* (9 oktober 1978).

CNOP, P. 'Nekka '78: het is te laat en te ver', *Knack* (11 oktober 1978).

JANSSENS, F., 'Nekka wordt steeds meer door Engelse muziek gedomineerd', *Gazet van Antwerpen* (16 oktober 1978).

D'HAESE, J., 'Nekka, oor- en geestverdovend', *'t Pallieterke* (16 oktober 1978).

'Nek, nek, nek... Nekka!', *Spectator* (28 oktober 1978).

'Nekka '78", *J-Krant* (november 1978).

VAN MOSSEVELDE, P., '20 jaar kleinkunst in Vlaanderen: deel V - VI', *Kick* (december 1978), 4-7.

VERHELST, M., 'Nekka, hou er mee op', *Vandaag* (december 1978).

1979

GEERTS, J., 'Wat met Nekka?', *Spectator* (11 augustus 1979).

'Geen Nekka', *De Bond* (12 oktober 1979).

PROGRAMMABOEKJES NEKKA EN VLAAMS-NATIONAAL ZANGFEEST

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1971.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1972.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1973.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1974.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1975.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1976.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1977.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1978.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1993.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1994.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1995.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1996.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1997.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1998.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 1999.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2000.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2001.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2002.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2003.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2004.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2005.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2006.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2007.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2008.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2009.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2010.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2011.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2012.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2013.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2014.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2015.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, programmaboekje, 2016.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeest*, programmaboekje, 1971.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeest*, programmaboekje, 1972.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeest*, programmaboekje, 1973.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeest*, programmaboekje, 1974.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeest*, programmaboekje, 1975.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeest*, programmaboekje, 1976.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeest*, programmaboekje, 1977.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeest*, programmaboekje, 1978.

VERSLAGEN RAAD VAN BESTUUR ANZ

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Nekka*, beleidsnota Jan Verachtert, 1978.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1971.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1972.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1973.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1974.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1975.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1976.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1977.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1978.

ANTWERPEN, Archief ANZ, *Zangfeesten*, verslagen raad van bestuur, 1979.

KLEINKUNSTPOCKETS

BOUCHARD, C., *Kleinkunst nu*, Antwerpen, 1969.

BOUCHARD, C., *Kleinkunstpocket 74*, Antwerpen, 1974.

BOUCHARD, C., *Kleinkunstpocket 76*, Antwerpen, 1976.

DREESEN, J., *Kleinkunstpocket 73*, Antwerpen, 1973.

FREYS, D., *Kleinkunstpocket 71*, Antwerpen, 1971.

FREYS, D., *Kleinkunstpocket 72: who's who in de kleinkunstwereld*, Antwerpen, 1972.

GEERTS, J., *Kleinkunstpocket 75*, Antwerpen, 1975.

GEERTS, J., *Kleinkunstpocket 77*, Antwerpen, 1977.

GEERTS, J., *Kleinkunstpocket 78*, Antwerpen, 1978.

MERTENS, N. en DACQUIN, H., *Kleinkunstvandalen*, Brugge, 1971.

INFORMELE GESPREKKEN

BOGAERT, J., informeel gesprek, 9 januari 2016.

BOONE, H., informeel gesprek, 19 februari 2016.

BLANCHART, D., informeel gesprek, 4 februari 2016.

DECALONNE, I., informeel gesprek, 15 januari 2016.

DE WILDE, J., informeel gesprek, 4 februari 2016.

GUNS, S., informeel gesprek, 21 november 2015.

HUYGHEBAERT, K., informeel gesprek, 20 november 2013.

JACOBS, J., informeel gesprek, 3 februari 2016.

LAMAL, L., informeel gesprek, 4 februari 2016.

LAUWAERT, G., informeel gesprek, 9 januari 2016.

PEETERS, E., informeel gesprek, 27 november 2013.

VANDENBON, G., informeel gesprek, 23 juni 2016.

VANUYTSEL, Z., informeel gesprek, 21 juli 2014.

VERMEIRE, P., informeel gesprek, 3 april 2015.

VERMINNEN, J., informeel gesprek, 9 januari 2016.

WEZENBEEK, B., informeel gesprek, 4 december 2013.

BIBLIOGRAFIE

ADRIAENS, M., *De komplette kleinkunstgeschiedenis*, Gent, 1998.

ANTHIERENS, J., *De ijzertoren: onze trots en onze schande*, Leuven, 1997.

BIDDLE, I. en KNIGHTS V., *Music, national identity, and the politics of location: between the global and the local*, Ashgate, 2007.

BLANCKAERT, S., *Will Tura*, Leuven, 2009.

BOGAERT, J., *Dag meneer de Wilde: leven en werk van Jan de Wilde*, Tielt, 2015.

BONTE, L., 'VRT-radiobaas Frans Ieven geeft de scepter door aan Mark Coenen', *De Standaard*, 28 januari 2006.

BOONE, H., *Hubert Boone: vijftig jaar actief in de traditionele muziek*, Leuven, 2015.

BOUVEROUX, J. en HUYSE, L., *Het onvoltooide land*, Leuven, 2009.

BROCK, M., *STUK: een geschiedenis 1977-2015*, Veurne, 2015.

BYRNE, D., *How music works*, Edinburgh, 2013.

CAPITEYN, A. red., *40 jaar Gentse feesten. Trefpunt*, Gent, 2010.

CHATMAN, D., 'Pregnancy, then it's "back to business": beyoncé, black femininity, and the politics of a post-feminist gender regime', *Feminist Media Studies*, 15 (2015), 926-941.

CORDY, P., *Wij zingen Vlaanderen vrij: het verhaal achter 75 jaar Vlaams Nationaal Zangfeest*, Leuven, 2012.

CLEARY, S., *I put a spell on you: the autobiography of Nina Simone with Stephen Cleary*, New York, 1991.

DE BAETS, T., KESTENS, G. en VERVLIEET, S. red., *'Trust the process?! Perspectives on the Process in Artistic and Design Research*, Leuven, 2015.

DE CORTE, J., *Ik zou wel eens willen weten*, Amsterdam, 2005.

DEGLAS, C., *Rampen in België*, Tielt, 2005, 57-63.

DE MEYER, G. en TRAPPENIERS, A., *Lexicon van de muziekindustrie*, Leuven, 2010.

DELVAUX, J., *Belpop: de eerste vijftig jaar*, Gent, 2011.

De nieuwe encyclopedie van de Vlaamse Beweging, 3 dln., Tielt, 1998.

DE SMET, K., *Het verhaal van de Nieuwe Snaar*, Antwerpen, 2011.

DE VliegHER, B. red., *9000 toeren: vijftig jaar muziek in Gent*, Gent, 2015.

DE VOS, L. red., *Verbrande schrijvers: "culturele" collaboratie in Vlaanderen (1933-1953)*, Gent, 2009.

DEVROEDE, R., *Wannes van de Velde*, (UNESCO centrum Vlaanderen: cahier 8), Antwerpen, 2005.

DE WEERDT, H. red., *Partituur van een Gentsch rebel: liedjesrepertoire van Walter De Buck*, Gent, 2004.

DUVILLIER, J. red., *Belgacult: 25 momenten die België cultureel veranderd hebben*, Tielt, 2015.

EL FERS, M., *Jacques Brel*, Amsterdam, 2003.

FALLET, R., *Georges Brassens*, Parijs, 2001.

FERDY, W., *Moeilijke jaren*, Boortmeerbeek, 1992.

GILLET, C., *The sound of the city: the rise of rock and roll*, New York, 1973.

GERARD, A. en VAN NIEUWENHUYSE, K., *Scripta Politica: politieke geschiedenis van België in documenten (1918-2008)*, Leuven 2010.

GRANATA, R., *Rocco. De autobiografie*, Antwerpen, 2009.

GRANATA, R., *Mijn leven*, Tielt, 2013.

HEMPHILL, P., *The Nashville sound: bright lights and country music*, New York, 1970.

HEYLEN, I., *De berg zegt*, Leuven, 2014.

HEYLEN, M., *Raymond van het Groenewoud: in mijn hoofd*, Antwerpen, 2011.

HOBBSAWM, E., *Nations and nationalism since 1780*, Cambridge, 1990.

JANSSENS, J. red., *The ins and outs. A field analysis of the performing arts in Flanders*, Brussel, 2011.

LAING, D., *The sound of our time*, Chicago, 1970.

LANG, M. en WARREN, H., *The road to Woodstock from the man behind the legendary festival*, New York, 2010.

LARIDON, R., *Geschiedenis, rol en betekenis van het Vermeylenfonds 1945-1995*, Oostende, 1996.

MELLY, G., *Revolt into style: the pop arts*, Londen, 1974.

PEREMANS, D., *Wannes*, Antwerpen, 2016.

PEREZ-VILLALBA E., *How political singers facilitated the spanish transition to democracy, 1960-1982: the cultural construction of a new identity*, New York, 2007.

PINXTEN, R. en DEMUNTER, K., *De culturele eeuw*, Antwerpen, 2006.

PLUVINAGE, G. red., *Expo 58: tussen droom en werkelijkheid*, Tielt, 2008.

RAL, J., *Ancienne Belgique: een muzikale geschiedenis*, Antwerpen, 2014.

REYNEBEAU, M., *Een geschiedenis van België*, Tielt, 2009.

REYNOLDS, S., *Rip it up and start again: post punk 1978-1984*, Londen, 2005.

REYNOLDS, S., *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop*, Londen, 2007.

REYNOLDS, S., *Retromania: popculture's addiction to its own past*, Londen, 2011.

SMITS, J. red., *Gaston Eyskens: de memoires*, Tielt, 1994.

SPITZ, B., *The Beatles: de biografie*, Amsterdam, 2006.

STREET, J., *Music and politics*, Cambridge, 2012.

SZWED, J., *Alan Lomax: the man who recorded the world*, New York, 2010.

TILLY, P., *Andre Renard: biographie*, Brussel, 2005.

TINKER, C., *Georges Brassens and Jacques Brel. Personal and social narratives in post-war chanson*, Liverpool, 2005.

VAN DE KERCKHOVE, L., *Kleinkunst in Vlaanderen: een vertoog naar het waarom*, Onuitgegeven masterproef, Katholieke Universiteit Leuven, subfaculteit Geschiedenis, 1998.

VANDENBON, G., *30 jaar Stageco: from Werchter to the world*, Balegem, 2015.

VAN MOSSEVELDE, P., *Het chanson in Vlaanderen*, Leuven, 1976.

WILS, L., *Honderd jaar Vlaamse beweging 3: Geschiedenis van het Davidsfonds in en rond Wereldoorlog II*, Leuven, 1989.

WILS, L., *Waarom Vlaanderen Nederlands spreekt*, Leuven, 1994.

WILS, L., *Van de Belgische naar de Vlaamse natie: een geschiedenis van de Vlaamse Beweging*, Leuven, 2009.

WITTE, E. en MEYNEN, A. red., *De geschiedenis van België na 1945*, Antwerpen, 2006.

FILMOGRAFIE

'30 jaar Werchter', *Belpop*, Canvas, 5 november 2015

(<https://www.youtube.com/watch?v=0YHGOz48tNY>). Geraadpleegd op 2 februari 2016.

'Boudewijn de Groot – Kom nader', *Het uur van de wolf*, NPO1, 25 december 2015

(http://www.ntr.nl/NTR-Documentaires/137/detail/Het-Uur-van-de-Wolf-Boudewijn-de-Groot---Kom-Nader/VPWON_1227513). Geraadpleegd op 13 februari.

CONINX, S., *Marina*, dvd, Eyeworks, 2013.

'De familie Kluger', *Belpop*, Canvas, 5 november 2015

(<https://www.youtube.com/watch?v=ZJcH6SUM70A>). Geraadpleegd op 4 februari 2016.

De geschiedenis van de Ab, Canvas, 13 augustus 2013

(<https://www.youtube.com/watch?v=BPSceP6ejEU>). Geraadpleegd op 10 februari 2016.

'De Kreuners', *Belpop*, Canvas, 8 februari 2016

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/videozone/archief/muziek/1.1219382>).

Geraadpleegd op 8 februari 2016.

ERBUER, J., *Wannes van de Velde*, video, 16 mei 2015

(<https://www.youtube.com/watch?v=F0mgyedx5DI>). Geraadpleegd op 12 februari 2016.

GAETHOFS, L., *Dit is Belgisch: Raymond van het Groenewoud*, dvd, Capitol Records, 2004.

GARBUS, L., *What happened, miss Simone?*, dvd, Netflix, 2015.

Het onvoltooide land, Canvas, 26 april 2009

(<http://cobra.canvas.be/cm/1.682793?view=popupPlayer>). Geraadpleegd op 15 maart 2016.

'Jacques Brel', *Belpop*, Canvas, 18 december 2008

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/film/cobra-kijkt-tv/1.1465480>). Geraadpleegd op 9 februari 2016.

Jacques Brel parle de sa chanson 'Les Flamandes', video, 24 december 2013

(<https://www.youtube.com/watch?v=-iWvfuQaqyA>). Geraadpleegd op 25 maart 2016.

Jacques Brel parle de son plat pays, video, 9 oktober 2013

(<https://www.youtube.com/watch?v=yosog5dKhAc>). Geraadpleegd op 25 maart 2016.

'Jean Blaute', *Belpop*, Canvas, 5 november 2015

(<https://www.youtube.com/watch?v=udeFHFdm5W8>). Geraadpleegd op 5 februari 2016.

'Kleinkunst', *Belpop*, Canvas, 5 november 2015

(<https://www.youtube.com/watch?v=hT77oSUE-B0>). Geraadpleegd op 3 februari 2016.

Kwarteeuw kleinkunst. Aflevering 4: 'frustratie', BRT 1, 4 februari 1986.

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/videozone/rubriek/muziek-videozone/1.2191745>). Geraadpleegd op 27 juni 2016.

Leuven Vlaams 1968, video, 22 oktober 2013

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/videozone/rubriek/film-videozone/1.1760133>). Geraadpleegd op 20 maart 2016.

'Rocco Granata', *Belpop*, Canvas, 11 oktober 2013

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/muziek/1.1752331>). Geraadpleegd op 7 februari 2016.

VANDENDRIESSCHE, B. en SCHOEPEN, T., *Bobbejaan*, dvd, Bobbejaan Records, 2016.

WADLEIGH, M., *Woodstock. 3 days of peace & music: the director's cut*, dvd, Afilm, 2007.

'Wim de Craene', *Belpop*, Canvas, 5 november 2015

(<https://www.youtube.com/watch?v=E-SDqDU3gfo>). Geraadpleegd op 6 februari 2016.

Ziggurat, BRT 1, 22 juli 1992

(<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/videozone/dagopdag2015/maart%2B2015/1.2191174>). Geraadpleegd op 23 maart 2016.