

De Middeleeuwen als waarborg voor de vrijheid

Receptie van de Middeleeuwen in de populaire cultuur van de jaren '60

Hendrik De goffau

Voorwoord

Voorafgaand aan dit onderzoek leek het mij voor de hand liggend dat in een tijd waarin door het toedoen van de tegencultuur alles vrijer moest worden, de Middeleeuwen het eerst uit het raam zouden worden gegooid. Als dingen zoals drugs, vrije seks en protestmuziek aanvang nemen, zou een periode die veelal te boek staat als donker, somber en christelijk toch het eerst worden vergeten? En als vrijheid tot een van de hoogste goederen werd gerekend, moesten de bekrompen Middeleeuwen er toch wel zeer bekaaid vanaf komen? Dit onderzoek wijst uit dat niets minder waar is, wat mij heeft doen inzien dat de historische realiteit immer weerbarstiger, minder voorspelbaar, maar vooral veel interessanter is dan de eigen voorstelling kan bevatten.

De receptie van de Middeleeuwen in de jaren '60 zijn een prachtig voorbeeld van de wijze waarop men door de jaren heen antwoorden op de eigen problemen zoekt in het verleden. Voor een historicus is dat een dubbele portie koren op de molen: er kan gekeken worden hoe een bepaalde periode een verder verleden gebruikt als middel om de eigen wereld te verduidelijken of te verbeteren. Voorts hebben zowel de Middeleeuwen als de jaren '60 mijn grote interesse, waardoor ik mij gedurende mijn onderzoek erg betrokken bij het onderwerp heb gevoeld. Dit gevoel van betrokkenheid en enthousiasme groeide nog verder toen bleek dat het onderzoek, zoals reeds aangegeven, verrassende resultaten opleverde.

Nog verder ben ik over dit onderzoek verheugd door de begeleiding die ik van prof. dr. Raedts heb mogen ontvangen. Zijn deskundigheid, betrokkenheid, doortastendheid, maar ook gezelligheid, hebben een groot aandeel gehad in dit eindproduct. Meermaals bleek hij in staat de gedane bevindingen op een hoger niveau te tillen en het geheel aan te scherpen zodat alles beter op zijn plek viel. Hiervoor ben ik hem zeer erkentelijk. Ik hoop dat de lezer evenveel plezier heeft in het lezen van dit onderzoek als ik heb gehad in het schrijven ervan. Deze scriptie nodigt verder onderzoek uit op het gebied van de receptie van de Middeleeuwen. Het is mijn verlangen dat daaraan gehoor wordt gegeven.

Inhoudsopgave

VOORWOORD	2
EEN THEORETISCHE VERKENNING	4
HOOFDSTUK 1: DE MIDDELEEUWEN IN LITERATUUR	9
DE GANGMAKERS	9
GESCHREVEN IN DE LANGE JAREN '60	11
HOOFDSTUK 2: MIDDELEEUWSE PRAKTIJEN	15
SOCIETY FOR CREATIVE ANACHRONISM.....	15
RENAISSANCE FAIRES	17
HOOFDSTUK 3: DE MIDDELEEUWEN IN MUZIEK	20
DE VERBEELDE MIDDELEEUWEN	20
DE GEZONGEN MIDDELEEUWEN: LYRICS EN STIJL.....	23
HOOFDSTUK 4: DE MIDDELEEUWEN IN FILM	25
CONCLUSIE	28
APPENDICES	29
APPENDIX I.....	29
APPENDIX II.....	30
APPENDIX IV.....	33
APPENDIX V	34
APPENDIX VI.....	35
APPENDIX VII.....	36
APPENDIX VIII	37
BIBLIOGRAFIE	40

Een theoretische verkenning

De middeleeuwen bekleeden sinds de moderne tijd een belangrijke positie in de kijk op het verleden. 'Modern ages have revisited the Middle Ages from the moment when, according to historical handbooks, they came to an end'¹, stelt Umberto Eco hierover. Hij wijst hierbij op een verschil tussen de receptie van de middeleeuwen en van de oudheid. Hoewel het classicisme eveneens steeds opnieuw opduikt, beperkt het zich tot een reconstructie en een bewondering van die tijd. De Middeleeuwen daarentegen worden opgebouwd als tijd waarin we nog steeds leven. Het is alsof we de eeuwen tussen de oudheid en moderniteit steeds opnieuw herleven: 'We no longer dwell in the Parthenon, but we still walk or pray in the naves of the cathedral'.² Dit teruggrijpen naar de Middeleeuwen wordt door Eco aangeduid met de term *medievalism*. De Middeleeuwen, zo vervolgt Eco, zijn constant voor bepaalde doelen gebruikt. Aangezien die doelen per periode verschillen, volgt de logische conclusie dat er in de loop van de eeuwen steeds een andere receptie van de Middeleeuwen is geweest.³ A.P.J. Miltenburg vat het als volgt samen: 'Elke tijd stelt niet alleen zijn eigen vragen aan de geschiedenis, maar weet ook de periode te vinden waarin op die vragen het meest gewenste antwoord wordt gegeven – of er in gelegd kan worden.'⁴

In het onderzoek naar de vraag in welke periodes de Middeleeuwen als antwoord op de eigen vragen golden, is veel gekeken naar de negentiende eeuw. Het werk *Medievalism: the Middle Ages in Modern England* kan hiervoor als voorbeeld gelden. Hoewel het ons een algemeen onderzoek van *medievalism* in de Engels-moderne wereld belooft, wordt bij het uiteenzetten van de veronderstelde 'Medieval Revival' vooral gekeken naar literatuur uit de negentiende eeuw.⁵ Deze aandacht voor de negentiende eeuw is te verklaren door de heel expliciete hang naar de middeleeuwen in die periode. Zo stelt Clare A. Simmons in haar werk *Popular Medievalism in Romantic-Era Britain*, onderdeel van de serie *Nineteenth-Century Major Lives and Letters*, dat de Middeleeuwen in het Engeland van eind achttiende en begin negentiende eeuw vooral werden gebruikt voor het aan de kaak stellen van de klassenverschillen teneinde breder kiesrecht te verkrijgen.⁶

Meer algemene studies naar de receptie van de middeleeuwen in de negentiende eeuw zijn *De Middeleeuwen in de negentiende eeuw* van René Stuip en Cornelis Vellekoop en het recenter verschenen *De Ontdekking van de Middeleeuwen: geschiedenis van een illusie* van Peter Raedts. Stuip en Vellekoop leggen de interesse voor de Middeleeuwen in deze eeuw uit aan de hand van de 'Querelle des Ancients et des Modernes', de

¹ Umberto Eco, *Travels in hyperreality* (San Diego, New York, London, 1986), 65.

² Eco, *Travels in hyperreality*, 67-68.

³ Ibidem, 68.

⁴ R.E.V. Stuip, C. Vellekoop, *De Middeleeuwen in de negentiende eeuw* (Hilversum, 1996), 7.

⁵ Michael Alexander, *Medievalism: the Middle Ages in Modern England* (New Haven, 2007).

⁶ Clare A. Simmons, *Popular Medievalism in Romantic-Era Britain* (New York, 2011), 6.

Verlichting, de Franse Revolutie en de Industriële Revolutie.⁷ Deze gebeurtenissen resulteerden in een zoektocht naar het verleden die werd bijgestaan door de juist ontstane geschiedwetenschap.⁸

Peter Raedts trekt in zijn werk niet heel afwijkende conclusies maar heeft het onderzoek vooral verder uitgewerkt en samengevat in drie vuistbegrippen, te weten echtheid, eigenheid en gemeenschap. In de negentiende eeuw werden de Middeleeuwen de eeuwen van het echte, het onontwikkelde, het primitieve en het oorspronkelijk menselijke.⁹ Vervolgens staat eigenheid voor het nationalistische schatgraven in de eeuwen tussen de klassieken en modernen en duidt gemeenschap op de toevlucht naar de Middeleeuwen uit angst de gemeenschappelijkheid door het toedoen van de moderniteit te verliezen.¹⁰

Dat de negentiende eeuw een bijzondere interesse voor de Middeleeuwen had, is hiermee duidelijk. Maar ook in de twintigste eeuw zijn deze eeuwen op allerlei manieren gebruikt. *The Great War and medieval memory: war remembrance and medievalism in Britain and Germany, 1914-1940* van Stefan Goebel kijkt bijvoorbeeld naar het mediëvalisme dat door de Eerste Wereldoorlog is opgeroepen, waarbij 'The crusades, chivalry and medieval spirituality and mythology provided rich, protean sources of images, tropes and narrative motifs for people to give meaning to the legacy of the Great War.'¹¹

Norman F. Cantor heeft een meer algemeen werk aangaande de receptie van de Middeleeuwen in de twintigste eeuw geschreven. In *Inventing the Middle Ages: the lives, works, and ideas of the great medievalists of the twentieth century* wordt ingegaan op personen die zich hebben beziggehouden met het middeleeuwse verleden. Hierbij wordt onder meer gekeken naar mediëvalisme binnen het modernisme, bij het Nazisme, bij de formalisten en in de werken van C.S. Lewis en J.R.R. Tolkien. Voor nu is echter vooral de bespreking van de mediëvisten Charles Homer Haskins (1870-1937) en Joseph Reese Strayer (1904-1987) interessant. Beide stonden in de Amerikaanse ideologie van 'Wilsonian progressivism', ook wel democratisch liberalisme of Koude Oorlog-liberalisme genoemd. Het idee hiervan was dat macht gecentraliseerd moest worden en in handen moest komen van een geschoolde en professionele elite, een idee dat door de genoemde mediëvisten werd geïmplementeerd in de studie naar de Middeleeuwen.

Cantor geeft aan dat 'The Haskins-Strayer Wilsonian school of medieval history and its special concentration on the subject of royal administration, political rationalization and the "medieval origins of the modern state," to quote the title of Strayer's best-known book, dominated medieval history in the United States until the

⁷ Stuij, Vellekoop, *De Middeleeuwen*, 10 en 15-16.

⁸ *Ibidem*, 18.

⁹ Peter Raedts, *De ontdekking van de Middeleeuwen: geschiedenis van een illussie* (Amsterdam, 2011), 9, 135 en 346.

¹⁰ Peter Raedts, *De ontdekking van de Middeleeuwen*, 222-223 en 225-226.

¹¹ Stefan Goebel, *The Great War and Medieval Memory: War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914-1940* (Cambridge, 2007), 1.

late 1960s'.¹² Pas door het geluid van de tegencultuur en de geschiedschrijving van de Franse Annalesschool kwam een einde aan de hegemonie van deze vorm van geschiedschrijving. Onder meer door het falen in Vietnam en de opkomst van de New Left-beweging waren het geloof in de onoverwinnelijkheid en goedheid van de staat immers afgezwakt. Cantor maakt zodoende duidelijk dat de jaren '60 een verandering hebben teweeggebracht in de manier waarop er binnen de geschiedwetenschap werd omgegaan met de Middeleeuwen.

Dit gegeven roept de vraag op of er in deze periode ook buiten de geschiedwetenschap een verandering in de perceptie van de Middeleeuwen is te ontdekken. Opvallend is echter dat de jaren '60, een periode waarin zowel een cultuurverandering als een daarmee samenhangende verandering in de geschiedschrijving heeft plaatsgevonden, nauwelijks wordt genoemd in de studies naar de meer algemene receptie van de Middeleeuwen. De jaren '60 worden in het onderzoek naar de receptie van de Middeleeuwen in ieder geval niet als aparte periode onderscheiden. Hierdoor is er geen duidelijk beeld van de perceptie van de Middeleeuwen in deze periode. Het is precies dat beeld dat dit onderzoek zich voorneemt te schetsen.

Dit onderzoek zal niet kijken naar de veranderende academische kijk op de Middeleeuwen, aangezien die verandering reeds in de onderzoeken naar voren is gekomen. In plaats daarvan wordt er gekeken naar de manier waarop de Middeleeuwen werden vertoond in de populaire cultuur van de jaren '60. Het is hiervoor allereerst van belang duidelijk te maken wat verstaan wordt onder 'populaire cultuur' en welke tijdsperiode wordt gehanteerd.

Allereerst de tijdsperiode. Om de jaren '60 als periode duidelijk af te bakenen, zal gebruikt worden gemaakt van het begrip *The Long Sixties*, gemunt door Arthur Marwick in zijn studie *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974*. Deze 'lange jaren '60' rekt zich tussen de jaren 1958 en 1974 en wordt gekenmerkt door haar 'outstanding historical significance in what happened during this period transformed social and cultural developments for the rest of the century'.¹³ Marwick laat deze periode in 1958 beginnen omdat er rond dat jaar echte veranderingen begonnen plaats te vinden in de sociale en culturele ontwikkelingen. De veranderende familierelaties en de toename van de mogelijkheden van jongeren zijn hiervan voorbeelden.¹⁴ De periode eindigt in 1974 om drieërlei reden: de gevolgen van de oliecrisis werden merkbaar, enkele ontwikkelingen van de jaren '60 culmineerden en de *anti-war* beweging kon zichzelf winnaar noemen na het aftreden van Nixon en het stoppen van grootschalige hulp aan Saigon.¹⁵

Het karakteristieke van deze periode is volgens Marwick in zestien punten uiteen te zetten. Voor dit onderzoek is vooral belangrijk te weten dat de lange jaren '60

¹² Norman F. Cantor, *Inventing the Middle Ages* (New York, 1991), 245-246 en 249.

¹³ Arthur Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974* (Oxford, New York, 1998), 5.

¹⁴ Arthur Marwick, *The Sixties*, 8.

¹⁵ *Ibidem*, 7.

gekenmerkt werden door het ontstaan van nieuwe subculturen die gaandeweg een steeds grotere invloed kregen in de populaire cultuur en de samenleving in het algemeen. Deze invloed kon zich vervolgens gemakkelijk verspreiden over een groot deel van de wereld door de 'unprecedented international cultural exchange' van deze periode. Verder was het idee van vrijheid van groot belang voor de lange jaren '60. De normen en waarden op het gebied van rassen, klassen, familieverbanden en seksualiteit gingen op de schop, er ontstonden nieuwe vormen van zelfrepresentatie, nieuwe ideeën over civiele en persoonlijke rechten deden hun intrede en autoriteit kwam in toenemende mate onder druk te staan.¹⁶ De lange jaren '60, zo kan in het kort gesteld worden, was een periode waarin allerlei subculturen op zoek gingen naar een grotere vrijheid.

Marwick richt zich in zijn studie vooral op de culturele bewegingen.¹⁷ De activiteiten en waarden die contrasteerden met of kritiek hadden op de conventionele samenleving kunnen aangeduid worden met de term 'counter-culture', maar Marwick wijst er hierbij op dat er geen sprake was van één georganiseerde cultuur. De term tegencultuur moet zodoende vrijer gelezen worden: het gaat niet om een uniforme cultuur die zich als één blok tegen de mainstream afzette, maar verwijst veeleer naar de losse subculturen die dat afzonderlijk van elkaar in meer of mindere mate deden. Het onderzoek dat voor u ligt richt zich voornamelijk, maar niet uitsluitend, op deze tegencultuur, die dus breed moet worden opgevat en uit allerlei subgroepen bestaat, waarvan de hippies een voorbeeld zijn.

Nu moet verder duidelijk gemaakt worden wat onder populaire cultuur verstaan wordt. In dit onderzoek wordt met deze term vooral aangegeven dat wordt gekeken naar niet-academische manifestaties van de kijk op de Middeleeuwen. Omwille van de haalbaarheid is uitsluitend gekeken naar literatuur, organisaties, muziek en films. Het is niet nieuw onderzoek te doen naar mediëvalisme in dergelijke culturele manifestaties. Zo zijn er bijvoorbeeld studies naar de receptie van de Middeleeuwen in muziek en films. Het onderscheidende van dit onderzoek is echter, nogmaals, dat de jaren '60 als aparte periode wordt onderscheiden zodat van het mediëvalisme in deze periode een beeld geschetst kan worden. Doordat internationale culture uitwisseling een van de kenmerken van de lange jaren '60 is, zal in dit onderzoek een internationale kijk worden gehanteerd. Het doel is een eerste verkenning te bieden van een onderzoeksgebied dat nog vrijwel onaangeroerd is gebleven. Zodoende wordt niet gestreefd naar volledigheid. Zoals gewoon is bij *terra incognita* kan er niet direct een gedetailleerde kaart geleverd worden. Dit onderzoek spreekt derhalve expliciet de hoop uit het begin te vormen van verder onderzoek.

De rode draad doorheen dit onderzoek is de kritiek op de gevestigde orde die in de jaren '60 onder allerlei subculturen ontstond. Er was een vraag naar betere tijden, naar vrijere tijden, en de Middeleeuwen gaven daarop antwoord. In dit onderzoek worden twee manieren voorgesteld waarop de Middeleeuwen konden worden gebruikt om dichterbij een betere, meer vrijere tijd te komen. Ten eerste zien we in de lange

¹⁶ Ibidem, 17-

¹⁷ Ibidem, 9 en 11.

jaren '60 een utopisch beeld ontstaan van de Middeleeuwen. Een belangrijk onderdeel van deze utopie was natuurlijkheid: de Middeleeuwen waren nog een ongecultiveerde en dus vrijere tijd. Dit utopische beeld van de jaren '60 werd vervolgens als voorbeeld voor de eigen tijd genomen. Ten tweede zien we dat de Middeleeuwen eveneens gebruikt werden als middel om te provoceren. Met behulp van de Middeleeuwen werd er scherpe kritiek geuit op de eigen tijd en werden taboes doorbroken om zodoende een vrijere tijd te forceren. Hiermee maakt dit onderzoek inzichtelijk dat er een heel specifieke vorm van *medievalism* is te ontwaren in de lange jaren '60. Men vond het vrije in of bevocht het vrije met de Middeleeuwen. De Middeleeuwen moesten in de lange jaren '60, zo kan gesteld worden, garant staan voor een vrijere, betere tijd. Het is daarom dat dit onderzoek de titel 'De Middeleeuwen als waarborg voor de vrijheid' draagt.

Hoofdstuk 1: De Middeleeuwen in literatuur

Zoals reeds aangegeven, stelt Umberto Eco dat de Middeleeuwen steeds opnieuw worden herleefd. In zijn essay *Dreaming of the Middle Ages* wijst hij ons op de hernieuwde interesse voor de Middeleeuwen in zowel Europa als Amerika.¹⁸ Ook Gwendolyn A. Morgan constateert deze interesse: 'Nostalgia for the medieval period has, indeed, become something of an urgency in the last 50 years, almost an obsession.'¹⁹ In de literatuur van de twintigste eeuw, stelt Morgan, uit deze terugkeer naar de Middeleeuwen zich het duidelijkst in het onderwerp van de boeken. Zo doet de hang naar de Middeleeuwen zich voornamelijk voor in fantasieliteratuur, in verhalen die in een middeleeuwse of middeleeuws-achtige wereld spelen en in vertellingen van middeleeuwse legendes.²⁰

In dit hoofdstuk zal duidelijk worden dat deze literaire hang naar de Middeleeuwen in de jaren '60 van de twintigste eeuw erg populair werd. Hoewel Michael Alexander stelt dat de 'Medieval Revival' in de twintigste eeuw vaak christelijke thema's aanhield, blijkt dit vanaf de jaren '60 niet meer belangrijk: de Middeleeuwen gingen een roep om vrijheid representeren.²¹ We kijken eerst naar J.R.R. Tolkien, een auteur die in de jaren '60 populariteit verkregen. Toegegeven moet worden dat in de werken van Tolkien een christelijke boodschap zit vervlochten, maar daarop lag voor de populariteit niet de nadruk. Vervolgens wordt hoofdzakelijk stilgestaan bij een drietal schrijvers Nederlandstalige schrijvers: Eldert Willems, Louis Paul Boon en Hugo Claus.

De gangmakers

De twintigste-eeuwse filoloog John Ronald Reuel Tolkien is met zijn boeken *The Hobbit*, en de trilogie *The Lord of the Rings* wellicht de meest bekende auteur van mediëvalistische literatuur. Belangrijk is dat hij de mening was toegedaan dat de cultuur van zijn tijd verslechterde en dat er in de tijd van de Middeleeuwen een hogere vorm van kennis bestond. Deze vorm van kennis kon nog deels gevonden worden in de bronnen uit die tijd, zoals in het gedicht *Beowulf*. Het grote probleem, volgens Tolkien, was echter dat deze bronnen binnen het historisch onderzoek op een verkeerde manier werden gebruikt. In plaats van de teksten in hun waarde te laten en ze te lezen zoals ze waren, zoals Tolkien voorstond, werden ze behandeld als een artefact: als kunstvoorwerpen uit een vergeten periode waar naar gekeken werd zonder er verder veel mee te doen. In principe was de hogere vorm van kennis dus wel toegankelijk, ware het niet dat het onduidelijk was hoe de teksten precies gelezen moesten worden. Vanuit deze problematiek begon Tolkien daarom met het schrijven van zijn fantasieboeken, waarmee hij zelf een vrijere en betere wereld trachtte te creëren.²²

¹⁸ Eco, *Travels in hyperreality*, 63.

¹⁹ Gwendolyn A Morgan, *The Invention of false medieval authorities as a literary device in popular fiction: From Tolkien to The Da Vinci Code* (New York, 2006), 3.

²⁰ Morgan, *The invention of false medieval authorities*, 3.

²¹ Alexander, *Medievalism: the Middle Ages in Modern England*, 262.

²² Morgan, *The invention of false medieval authorities*, 27.

The Hobbit en *The Lord of the Rings* zijn tussen 1937 en 1955 geschreven. Opvallend is echter dat deze boeken in de jaren '60 enorme populariteit verkregen, voor een groot deel samenvallend met de opmars van de tegencultuur.²³ Juist door deze populariteit moeten deze boeken in dit hoofdstuk besproken worden. Het samenvallen van de opmars van de tegencultuur en de groei van het aantal verkopen van Tolkiens boeken, bestaat, vanzelfsprekend, niet uit toeval. In haar dissertatie aangaande de relatie tussen de bovengenoemde werken van Tolkien en de tegencultuur, zegt Shana Watkins hierover het volgende: '...the themes of social awakening and unlikely heroism made Tolkien's works especially inspiring to 1960s youth, who became enamored with Tolkien's imagined world, Middle Earth'.²⁴

De aantrekkingskracht die Tolkiens werk op de jongeren van de jaren '60 had, is volgens haar vooral te verklaren door de analogie tussen de thema's in de boeken enerzijds en de gebeurtenissen van de jaren '60 anderzijds. 'The works' themes of generational inheritance, cynism about authority, geographical and societal isolation, social awakening and awareness, gender issues, and activism struck a chord with their young readers in the Sixties.'²⁵ De jongeren konden zich spiegelen aan de hoofdpersonen uit Tolkiens boeken, die erin waren geslaagd uit hun bekrompen bestaan te ontsnappen en de wereld de verlangde vrede te brengen.²⁶ Omdat de jongeren in die tijd ook een verandering teweeg wilden brengen, fungeerde deze boeken inspirerend en hoopgevend.

Hoewel deze hoopgevende analogie, die de jongeren van de jaren '60 in Tolkiens boeken lazen, voor een groot deel als verklaring voor de toenemende populariteit van de werken kan gelden, kan dit niet het volledige verhaal zijn. Zoals we zagen, begon Tolkien zijn werk uit onvrede met de eigen wereld. Derhalve wilde hij een betere, vrijere wereld creëren. In deze wereld nemen de natuur en het natuurlijke, ongerepte en ongecorrumpeerde een belangrijke plaats in, getuige de voorliefde voor de natuur van de elfen en, belangrijker nog, van de Hobbits die zich distantiëren van de rest van de wereld en haar ver gevorderde cultuur en technologie ten einde ongerept te kunnen leven.²⁷ Het is juist deze vrijheid, deze ongereptheid, die *Middle Earth* zo interessant maakte in de jaren '60. In Tolkiens werken vond men in de jaren '60 een natuurlijkere, vrijere, van techniek en een gevestigde cultuur verstoken wereld.

De Middeleeuwen gingen zodoende model staan voor een alternatieve realiteit waar de jongeren van droomden. De eeuwen tussen de Oudheid en moderniteit waren in eerste instantie niet donker of bekrompen, nee, het werd een tijd van vrijheid, natuurlijkheid en authenticiteit. Zo te leven als de Hobbits, vrij van de klauwen van cultuur en technologie, was alleen mogelijk in een middeleeuwse wereld. En zo'n wereld

²³ Charles Moseley, *J.R.R. Tolkien* (Plymouth, 1997), 72.

²⁴ Shana Watkins, 'Embracing the Took: Kinship Between Middle Earth and Sixties Youth' (onuitgegeven dissertatie, Greensboro, 2007), 1.

²⁵ Watkins, 'Embracing the Took', 3.

²⁶ Ibidem, 4.

²⁷ Ibidem, 54 en 57.

was hetgeen de jongeren in de jaren '60 beoogden. Deze utopische voorstelling van de Middeleeuwen kon daarom als voorbeeld voor de eigen samenleving worden gebruikt.

Geschreven in de lange jaren '60

Met het voorbeeld van Tolkien is inzichtelijk geworden dat literatuur waarin het idee van de Middeleeuwen als een alternatieve, vrije wereld aanwezig is, in de jaren '60 een grote populariteit genoot. Dat maakt duidelijk dat er destijds behoefte was aan een andere wereld en dat die wereld, in ieder geval deels, werd gevonden in de Middeleeuwen. Deze populariteit van de Middeleeuwen als vluchtweg uit de eigen wereld werd vervolgens door schrijvers uit de lange jaren '60 overgenomen.

We zien dat heel duidelijk binnen het genre van de fantasy. De populariteit van Tolkien heeft een grote invloed gehad en resulteerde in de opleving van dit genre rond de lange jaren '60. Die opleving bestond onder andere uit een golf van Tolkien-imitaties vanaf de jaren '70, maar werd ook vertegenwoordigd door meer originele schrijvers.²⁸ In Berkeley, California, bijvoorbeeld, ontstond de literaire groep *Grayhaven* (vernoemd naar de havens van de elfen in *Middle Earth*), die zich toegede op het schrijven van sciencefiction en fantasy. Bij deze groep is duidelijk dat het schrijven van fantasy in ieder geval voor een belangrijk deel zijn oorsprong vond in de hoop op een alternatieve wereld aangezien enkele leden van deze groep verbonden waren aan de Society for Creative Anachronism.²⁹ Dit is een groep die de Middeleeuwen als een alternatief voor de huidige samenleving ziet (zie volgend hoofdstuk).

Daarnaast zijn er in deze periode boeken verschenen die het fantasygenre tot op heden hebben beïnvloed. Te denken valt aan Fritz Leibers verhalen over Fafhrd en Gray Mouser, *A Wizard of Earthsea* van Ursula Le Guin, *The Dying Earth* van Jack Vance en Michael Moorcocks *The Stealer of Souls*.³⁰ Hiermee is fantasy in de jaren '60 voor een belangrijk deel nieuw leven ingeblazen. Hoewel deze verhalen zich zeker niet altijd in de Middeleeuwen afspeelden, bevatten zij veelal allerlei Middeleeuwse elementen.³¹ De Middeleeuwen werden zodoende op allerlei manieren gebruikt bij het creëren van een eigen, alternatieve wereld. Daarmee is de opleving van fantasy een duidelijk voorbeeld van de zich in de literatuur manifesterende neiging tot de Middeleeuwen.

²⁸ Brian Stableford, *The A to Z of Fantasy Literature* (Plymouth, 2005), 60-61.

²⁹ Michael A. Cramer, *Medieval Fantasy as Performance: The Society for Creative Anachronism and the Current Middle Ages* (Plymouth, 2010), 1.

³⁰ David W. Marshall, *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture* (Jefferson, 2007), 175.

³¹ Een goed voorbeeld hiervan zijn de *Earthsea*-werken van Ursula K. Le Guin. Terwijl zij zichzelf als een Taoïst – en expliciet niet-christen – beschouwd en ze haar held bewust buiten de Europese heroïsche traditie plaatst, komt ze er simpelweg niet onderuit Middeleeuwse elementen in haar werk op te nemen. Haar werk bevat namelijk de sociale hiërarchie van koningen, heren, kooplieden en boeren. De machten van de priesters worden in deze wereld bovendien erkend.

Laura B. Comoletti en Michael D.C., 'How They Do Things with Words: Language, Power, Gender, and the Priestly Wizards of Ursula K. Le Guin's *Earthsea* Books' *Children's Literature* 29 (2001), 113-141, alhier 114.

De hang naar de Middeleeuwen is echter ook buiten de fantasieliteratuur duidelijk waarneembaar. Het idee van de Middeleeuwen als periode van vrijheid en authenticiteit komt bijvoorbeeld heel duidelijk terug in de dichtbundel *In middeleeuws gevecht* van de Nederlandse dichter, filosoof en beeldend kunstenaar Eldert Willems. In dit in 1965 uitgegeven werk ligt een grote nadruk op de natuur en de daarin levende mens. Met zijn gedichten stelt Willems een wereld voor waarin mensen op een vrije manier in een ongerepte natuur verkeren. Hoewel de mens moet werken, zo niet zwoegen, is zij puur en heeft zij de mogelijkheid te genieten.³²

In Willems' werk is de mens als het ware samengesmolten met de natuur. Er is geen sprake van menselijke hegemonie over de natuur. Er lijkt voornamelijk een balans te bestaan: mens en natuur zijn van elkaar afhankelijk en geven elkaar de ruimte. De mens is in deze wereld nog authentiek, hij is 'dicht bij het hart' en vindt zijn hartstocht in de natuur.³³ Daarnaast spreekt uit verschillende gedichten ook een gevoel van gemeenschappelijkheid. Er wordt gefeest, gelachen, gedanst en het brood wordt gedeeld.³⁴ Met zijn dichtbundel voert Willems zodoende een geïdealiseerde wereld ten tonele. Het is een atechnische, ongecultiveerde en ongerepte wereld waarin de mens authentiek en vrij kan zijn. Deze door zijn gedichten in leven gebrachte wereld is niet toevalligerwijs onder de naam *In middeleeuws gevecht* gepubliceerd. Hier wordt de lezer een hoopvolle tijd voorgesteld; een tijd waarin gewerkt en gevochten moest worden maar waarin de wereld nog mooi en de mens nog puur was: de Middeleeuwen worden neergezet als aanlokkelijke periode waar een voorbeeld aan genomen kan worden of waarover in ieder geval gedroomd kan worden.

Op een heel andere manier worden de Middeleeuwen gebruikt door de Vlaamse schrijver Hugo Claus. In opdracht van het Festival van de Experimentele Film schreef Claus een op *Mariken van Nieumeghen* gebaseerd toneelspel, dat in 1968 op het festival werd opgevoerd. Het stuk is een hertelling van *Masscheroen*, het wagenspel dat Mariken toeschouwt als zij terug is gekeerd in Nijmegen. In het spel zijn God en de duivel in discussie. Deze laatste vindt het onrechtvaardig dat de gevallen engelen altijd veroordeeld blijven terwijl de mensen constant opnieuw vergeving over hun zonden kunnen verkrijgen. Als de duivel God probeert te overreden de mensheid te verdelgen, komt Maria tussen beide met de troostvolle boodschap dat er bij God altijd genade is. Deze les brengt Mariken terug bij God, waarna zij vergeving verkrijgt.

In de hertelling van Claus wordt het verhaal volledig binnenstebuiten gekeerd. In een interview met *Medium* zegt Claus dat hij tegen het verhaal wilde ingaan omdat hij de moraal van het verhaal betwistbaar vindt.³⁵ Dat het verhaal op de schop is genomen wordt snel duidelijk. Mariken is gespeeld door een halfnaakte vrouw – zij draagt slechts een doorschijnende bh, een kuisheidsgordel en, tijdens het eind van het stuk, hoge

³² Een goed idee hiervan kan gekregen worden met het gedicht dat is opgenomen in appendix I

³³ Eldert Willems, *In middeleeuws gevecht* (Amsterdam, 1965), 45, 46, 49, 60.

³⁴ Willems, *In middeleeuws gevecht*, 50, 55, 73, 75.

³⁵ Cobra, 'Masscheroen: een provocatie?' (versie 1968) <<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/podium/1.760824>> [geraadpleegd op 19-5-2016].

laarzen – de Heilige Drie-eenheid is gespeeld door drie naakte, behaarde mannen en de naam ‘Jesus Christus’ wordt gedurende het gehele stuk buiten de christelijke context gebruikt. Meer inhoudelijk zien we dat Claus feitelijk het gehele christendom afdoet. Mariken ontmantelt de duivel – ook hij blijkt naakt – en jaagt deze, als wel de Drie-eenheid, met een zweep van het podium en ‘rent hen achterna tot in het publiek, waar zij ook enkele mensen die de religie willen beschermen treft met haar zweep’.³⁶

In het genoemde interview verklaart Claus dat hij met het stuk heeft willen provoceren ten einde (hoorzakelijk christelijke) taboes te doorbreken. Hierachter gaat een streven naar een grotere vrijheid schuil. Hoewel hij tijdens het interview erkent dat het als een provocerend werk wordt beschouwd, spreekt hij de verwachting van een andere tijd uit: ‘Er komt vast een tijd waarin dergelijke dingen zeker niet meer als provocatie zullen beschouwd worden’.³⁷ Om deze doorbraak te bewerkstelligen, grijpt hij heel bewust terug naar de geschiedenis. ‘Ik grijp zelfs terug naar een middeleeuws spel, Mariken van Nimwegen om van daaruit te vertrekken, dus ik heb een aantal historico-culturele bagage nodig om mijn vlucht te nemen’ zegt hij hierover.³⁸ Het ging hem er met *Masscheroen* heel duidelijk om een grotere vrijheid te verkrijgen, om los te komen van allerlei conventies die door hem als ouderwets, christelijk, werden beschouwd en daarvoor maakte hij bewust gebruik van een middeleeuws verhaal.

Bij Hugo Claus zien we nu zodoende voor het eerst een andere wijze waarop de Middeleeuwen werden ingezet voor het verkrijgen van een betere wereld. Ook hier moeten de Middeleeuwen de vrijheid voor de toekomst waarborgen, maar dan op een heel andere wijze. Bij Claus worden de Middeleeuwen immers niet voorgesteld als een utopische wereld die als voorbeeld genomen moet worden, zoals bij Tolkien en Willems, maar worden ze gebruikt als middel ter provocatie. Iets soortgelijks zien we bij de Vlaamse schrijver Louis Paul Boon, van wiens hand in 1955 een herschrijving van het verhaal van *Van den Vos Reynaerde* verscheen. Dit verhaal, *Wapenbroeders* genoemd, is net als het origineel bedoeld als kritiek op de samenleving.

In *Wapenbroeders* wordt de lezer geconfronteerd met een luguber beeld van de Middeleeuwen. Dit dient echter niet als kritiek op de Middeleeuwen zelf, maar op de eigen tijd waarin de schrijver leefde, die hij karakteriseert als ‘de middeleeuwen van nu’. In de inleiding wordt de parallel direct getrokken, wanneer hij de Middeleeuwen voorstelt als de tijd ‘waarin de vette paap ofte meneer de paster u verplichten kon van op bedevaart te trekken naar dingen-in-spanje – gelijk men u nu op bedevaart kan sturen naar de concentratiekampen, naar cayenne of naar siberië of naar merxplas, of op de elektrische stoel...’.³⁹

De eigen tijd was, in andere woorden, geen haar beter dan de Middeleeuwen; een stelling waarmee Boon de hypocrisie die hij om zich heen waarnam probeerde te

³⁶ Hugo Claus, *Masscheroen* (Amsterdam, 1968), 59 en 63.

³⁷ Cobra, ‘Masscheroen: een provocatie?’ (versie 1968) <
<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/podium/1.760824>> [geraadpleegd op 19-5-2016].

³⁸ Cobra, ‘Masscheroen: een provocatie?’ (versie 1968) <
<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/podium/1.760824>> [geraadpleegd op 19-5-2016].

³⁹ Louis Paul Boon, *Wapenbroeders* (Amsterdam, 1955), 13-14.

ontmaskeren. Hij roept de lezer op van zijn verhaal te leren 'dat in deze tijd zowel als in alle tijden achter de schoonste leuzen alleen bedriegtdeboer hoogtij viert, en de idealen werden uitgevonden om er een stuiver aan te verdienen'.⁴⁰ *Wapenbroeders* is hiermee, net als *Masscheroen* van Hugo Claus, een voorbeeld van literatuur dat om te provoceren een beroep doet op de Middeleeuwen. Het is wederom een middeleeuws verhaal waarmee kritiek wordt geventileerd en waarmee de wens voor een betere wereld kenbaar wordt gemaakt. In het volgende hoofdstuk zal nu gekeken worden naar de manier waarop twee organisaties, beide ontstaan in de lange jaren '60, gebruik maakten van de Middeleeuwen.

⁴⁰ Boon, *Wapenbroeders*, 16.

Hoofdstuk 2: Middeleeuwse praktijken

Society for Creative Anachronism

Koning Wulfstan en zijn vrouw koningin Thorkatla, regeerders van Meridies, het koninkrijk te Florida, worden gemaand rustig te blijven staan. Aan de vrolijkheid op beider gezichten is af te lezen dat ze net van het grote feest komen waar nobele ridders hun waardigheid tegenover elkaar hebben verdedigd. Het Middeleeuwse karakter van het geheel verdwijnt pas als we bemerken dat het koningspaar niet poseert voor een schilder, maar voor de camera van mejuffrouw Jocosa d'Auxerre. De foto is voor op de website. Straks poseert de gehele groep, inclusief vlag van Meridies, voor de foto op Facebook. Een dergelijke samensmelting van de Middeleeuwen en de eigen tijd is typisch voor de Society for Creative Anachronism (SCA).

Deze society is een internationale organisatie die zich niet alleen door haar studie naar de Middeleeuwen en de Renaissance laten kenmerken, maar tevens door haar herleving van die periodes. De herleving wordt serieus genomen en manifesteert zich in een uitgewerkte organisatie en allerlei activiteiten. De SCA is verdeeld in negentien koninkrijken die onderling verder verdeeld zijn in kleinere onderdelen zoals graafschappen en hertogdommen. Elk afzonderlijk lid vormt een personage uit de Middeleeuwen dat uitgewerkt dient te worden via studie en het verzamelen van een middeleeuws outfit. De rol die de personages in deze 'Current Middle Ages' vervullen, is afhankelijk van de eigen bijdrage.⁴¹ Een actieve deelname is daarom belangrijk. Wat voor nu echter vooral interessant is, is dat deze organisatie in de lange jaren '60 is ontstaan.

We gaan terug naar het San Francisco van de jaren 1960. Terwijl de studenten Ken de Maiffe en David Thewlis in de achtertuin aan het oefenen waren met middeleeuwse vechtmethodes, kwam de geschiedenisstudente Diana Paxson op het idee een middeleeuws themafeest te organiseren. Nadat er flyers waren verspreid nam het feest, waar werd gedanst, gevochten en muziek werd geluisterd, in februari 1966 plaats. Bovendien werd het afgesloten met een protestmars tegen de twintigste eeuw op de Telegraph Avenue in Berkeley.⁴² Dit wijst ons direct op de cruciale link tussen de SCA, die uit dit themafeest is ontsproten, en de tegencultuur uit die jaren.

Om deze connectie te begrijpen, moet eerst verder worden ingegaan op de manier waarop de Middeleeuwen opnieuw in het leven werden geroepen door de SCA. Sprekend hierbij is de door de leden veelgebruikte zinsnede 're-creating the Middle Ages as they should have been'.⁴³ Hoewel we eerder zagen dat de SCA zich richt op de studie van de Middeleeuwen, wordt met deze zin duidelijk dat deze studie op zijn minst

⁴¹ Ryan R. Hatch, 'American Medievalism: Medieval Reenactment as Historical Interpretation in the United States' (onuitgegeven dissertatie, Arizona State University, 2015), 31-32.

⁴² Cramer, *Medieval Fantasy as Performance*, 1-2.

⁴³ Cramer, *Medieval Fantasy as Performance*, xi.

selectief is te noemen. De minder rooskleurige aspecten van de Middeleeuwen worden bij deze studie namelijk buiten beschouwing gelaten. Met dit romantische beeld van de Middeleeuwen staat de SCA in het verlengde van de besproken fantasieboeken van J.R.R. Tolkien, temeer omdat de organisatie voor een aanzienlijk deel is gebaseerd op deze boeken.⁴⁴

Door dit geromantiseerde beeld kon de SCA de Middeleeuwen voorstellen als een utopische wereld waarin de contemporaine mores en beperkingen waren vervangen door een vrijere, hogere moraal. De eer en hoffelijkheid die de eerste leden van de SCA in de eigen tijd misten, vonden zij in de Middeleeuwen. 'When the SCA began, during the upheaval of the free speech movement and Vietnam war protests, many people looked to these Victorian pastoral utopias, to the Middle Ages, and to Tolkien's Middle Earth as places where right and wrong were clearly defined, war could be just, and the enemy, although shadowy, was both knowable and defeatable.'⁴⁵ De organisatie vormde, net als de boeken van Tolkien, een uitweg voor de studenten waaronder een groeiend protest tegen de eigen tijd was te merken.

Deze hunkering naar een betere wereld vormt de kern van de SCA.⁴⁶ De Middeleeuwen worden daarvoor dichtbij gehaald; het is een periode van romantiek en ridderlijkheid die een direct alternatief vormt voor de eigen maatschappij. De SCA vormt met haar organisatie een eigen wereld waarin zij zich kunnen afzonderen van de ellende van de gevestigde maatschappij. Getuige de complexe organisatie en rolverdeling wordt die wereld erg serieus genomen. Dat zien we verder aan het feit dat de wereld wordt voorzien van een eigen historie, eigen tradities en eigen gewoontes. Hierdoor behoort de SCA niet tot de contemporaine, de middeleeuwse of een fantasy-wereld, maar vormt het een combinatie van alle drie.⁴⁷ 'Like the hippie movement, the SCA created an alternative utopian world where contemporary strictures were relaxed.'⁴⁸ De spanningen van de eigen tijd werden verwisseld met de droombeelden van de Middeleeuwen zoals die waren geschetst in bekende fantasieboeken. 'At the height of the Cold War, in the midst of the Free Speech Movement and Vietnam protests, the SCA's founders sought out a more comforting, recognizable, just, and sane world in a fantasy, reinventing the Middle Ages not as they were but as SCA members thought they should have been.'⁴⁹

De SCA zocht dus een uitweg uit de eigen tijd naar een Middeleeuwen waaraan zij zelf een draai konden geven. Dit werd, zoals we reeds zagen, enerzijds gedaan door het aanhouden van een selectieve blik tegenover de Middeleeuwen. Anderzijds werden ook de nieuwe verworvenheden uit de jaren '60 in de organisatie opgenomen. Een voorbeeld hiervan is de vrijere seksuele moraal die in de SCA heerste.⁵⁰ Zodoende kan de SCA heel

⁴⁴ Ibidem, xi, xii en 21.

⁴⁵ Ibidem, xi-xii en 21-22.

⁴⁶ Ibidem, 23.

⁴⁷ Ibidem, xv.

⁴⁸ Ibidem, xi.

⁴⁹ Ibidem, 36.

⁵⁰ Ibidem, xii.

duidelijk gezien worden als een antwoord op de spanningen uit de jaren '60. Terwijl de afgunst voor de eigen beperkte en gecorrumpeerde tijd groeide, bouwde men aan een vrijere wereld: een wereld waarin de beperkingen van de gevestigde maatschappij werden omzeild en waarin romantiek, eer, nobelheid en een duidelijke scheiding tussen goed en kwaad de boventoon voerden.

Renaissance Faires

Drie jaar voor het ontstaan van de Society for Creative Anachronism, ontstond, eveneens in Californië, het concept van de Renaissance Faire. Zo'n Faire is voor te stellen als een interactief theateroptreden rondom een historische periode, waarbij het publiek in de setting van het optreden wordt opgenomen, bij voorbaat door zelf ook een rol op zich te nemen. Het publiek is zelfs belangrijker dan de acteurs; zij zijn cruciaal voor het opwekken van de artistieke ervaring, in dit geval de ervaring met een historische periode. Hoewel de naam van de Faires doet vermoeden dat het om de periode van de Renaissance gaat, was de eerste opzet een middeleeuwse sfeer op te wekken en wordt er in werkelijkheid een wereld opgevoerd met elementen uit zowel de Renaissance als de Middeleeuwen.⁵¹

De Renaissance Faire vindt haar ontstaan in Laurel Canyon, California, vlakbij Hollywood. Rachel Lee Rubin onderscheidt drie factoren die tot het ontstaan van de Faires hebben geleid. Allereerst was er Phyllis Patterson die eind jaren '50 naar Laurel Canyon verhuisde en aldaar als dramaonderwijzer te werk ging bij het plaatselijke jeugdcentrum. Om de groep kinderen van zowel geschiedenis- als theateronderwijs te voorzien, kwam ze op het idee met hen verschillende theaterstukken uit de geschiedenis te oefenen. De meest populaire theatervorm was de commedia dell'arte, een theatergenre uit het Italië van de Renaissance waarbij professionele acteurs hun stuk in de buitenlucht opvoerden.⁵²

Deze theaterstukken konden met behulp van kunstenaars en bohemiens, waaronder mensen uit de filmindustrie, steeds verder worden geprofessionaliseerd.⁵³ Deze professionalisering werd verder nog geholpen door de tweede factor die heeft bijgedragen aan de ontwikkeling van de Renaissance Faire: het anticommunistische beleid dat in deze tijd in Hollywood werd gevoerd. Doordat verschillende mensen uit de filmindustrie, waarvan veel linkse activisten, in Hollywood op een zwarte lijst kwamen te staan, konden zij de Renaissance Faire helpen.⁵⁴

Ten derde was de samenkomst in Laurel Canyon van twee generaties van activisme en culturele activiteit cruciaal voor het ontstaan van de Renaissance Faire. Net als de originele commedia dell'arte, worden ook de Renaissance Faires gekenmerkt door

⁵¹ Jennifer Sue Gunnels, 'Let the Car Burn, We're Going to the Faire: History, Performance, Community and Identity within the Renaissance Festival' (onuitgegeven dissertatie, The University of Texas at Austin, 2004), 5, 11 en 57.

⁵² Rachel Lee Rubin, *Well Met: Renaissance Faires and the American Counterculture* (New York, 2012), 12-14.

⁵³ Rachel Lee Rubin, *Well Met: Renaissance Faires*, 15 en 18.

⁵⁴ *Ibidem*, 21.

een 'free-spirited and rebellious nature'.⁵⁵ Deze sociale kritiek die weerklonk in de eerste Faires, maakte de connectie tussen de activisten van de Old Left en de activisten van de New Left, die beide aanwezig waren in Laurel Canyon.⁵⁶ De Renaissance Faires waren, zo stelt Rachel Lee Rubin, een thuishaven voor de tegencultuur.⁵⁷

Hoewel de Faires voornamelijk waren gericht op de Renaissance, is gesteld dat de faires veel Middeleeuwse elementen bevatten. Dat is te verklaren doordat het verleden niet al te nauw werd genomen waardoor verschillende periodes vermengt raakten.⁵⁸ Het gaat erom dat een periode gekozen werd die voor de eigen Amerikaanse geschiedenis ligt, zodat deze gemakkelijker geromantiseerd en tot fantasie gemaakt kon worden. 'When these fantasies or romantic visions of the history become a foundation for how people view the actual past, people are really expressing a longing, a way to counteract a feeling of modern displacement.'⁵⁹

De verbintenis tussen de tegencultuur en de Renaissance Faire wordt verder nog duidelijk uit de samenwerking met de pacifistische en activistische radiozender KPFK/Pacifica Radio die in 1949 werd opgericht en de blauwdruk vormde voor de ideologische en culturele geschiedenis van het linkse liberalisme in het Amerika van na de Tweede Wereldoorlog. Zowel dit radio station als de Renaissance Faire waren te karakteriseren als een 'grab bag of utopia'. Omdat Phyllis Patterson zich kon vinden in de politieke ideeën van het radiostation, wilde zij de eerste opbrengsten van de Renaissance Faire daaraan ten goede doen laten komen.⁶⁰ Door het grote succes van de Faire vormde het al snel de focus van zowel het werk als de structuur van het radiostation, dat zichzelf vanaf toen begon te promoten als 'a renaissance in radio'.⁶¹

Daarnaast heeft de Renaissance Faire invloed uitgeoefend op de ontwikkeling van de tegencultuur. Een duidelijk voorbeeld hiervan zijn de grafische ontwerpen van Ron Patterson, die later karakteristiek zijn geworden voor de tegencultuur. Vooral zijn typografie is veel gebruikt door de tegencultuur, bijvoorbeeld door psychedelische rock bands.⁶² Ter illustratie kunnen de promotieposter voor de eerste Faire op 11 mei 1963 en de albumcover van *Men and Doors* van The Hobbits uit 1968 vergeleken worden (zie appendix II).

Verder begonnen vanaf het tweede jaar waarin de Renaissance Faire werd georganiseerd, meer en meer bezoekers hun kleding af te stemmen op het thema. Dit deed de grens tussen de acteurs en het publiek vervagen en bracht het ideaalbeeld, waarbij de gehele faire het toneel vormde, dichterbij. Deze verkleedpartijen markeerden het begin van de 'fancy' kleding waarmee de tegencultuur zich steeds meer vertoonde en die veelal werd geassocieerd met de hippies en bekend staat als de 'psychedelic dandy

⁵⁵ Ibidem, 17.

⁵⁶ Ibidem, 22-23.

⁵⁷ Ibidem, 17.

⁵⁸ Gunnels, 'Let the Car Burn, We're Going to the Faire: History, Performance, Community and Identity within the Renaissance Festival', 57.

⁵⁹ Ibidem, 59.

⁶⁰ Rachel Lee Rubin, *Well Met: Renaissance Faires*, 24.

⁶¹ Ibidem, 27.

⁶² Ibidem, 27-30.

style'.⁶³ Deze stijl sloop ook de rock-and-roll binnen. Enkele voorbeelden zijn David Crosby van The Byrds die een tuniek van de Renaissance Faire draagt op de albumhoes van *Turn! Turn! Turn!* uit 1965, The Beatles die militair-achtige uniforms dragen op de hoes van *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* uit 1967 en de Britse band Kaleidoscope die zijde kleding met juwelen draagt op de albumhoes van *Tangerine Dream*, eveneens uit 1967.⁶⁴ Laatstgenoemde hoes is overigens tevens een goed voorbeeld van de karakteristieke letters die teruggaan op de typografie van Ron Patterson.

De Renaissance Faire is met dit alles te zien als een belangrijke spil in de tegencultuur. Niet alleen vormde het, net als de SCA, een uitlaatklep voor de kritiek op de eigen samenleving; het was eveneens een cultureel en artistiek centrum van waaruit de tegencultuur beïnvloed werd. In dit hoofdstuk zijn daarmee twee aan de tegencultuur verbonden organisaties genoemd die een duidelijke verbintenis aangingen met de Middeleeuwen. Beide zijn ontstaan in de jaren '60 en laten zien dat de Middeleeuwen en de Renaissance in tijden van sociale oproer een gedroomde toevlucht vormden; een uitweg uit de eigen tijd die als ellendig werd ervaren. Tussen de zinnen door is reeds duidelijk geworden dat ook de popscene gebruik maakte van de Middeleeuwen. Hierop zal in het komende hoofdstuk verder worden ingegaan.

⁶³ Ibidem, 45-47.

⁶⁴ Ibidem, 49.

Hoofdstuk 3: De Middeleeuwen in muziek

Wat betreft muziek was de lange jaren '60 een roerige periode. Hierbij kan vooral gedacht worden aan de muziek die als onderdeel van de tegencultuur kritiek uitte op de samenleving. Deze protestmuziek trad in de jaren '60 en '70 erg op de voorgrond waardoor het een aanzienlijk onderdeel van de algemene populaire cultuur vormde, stelt James Perone in zijn studie naar de muziek van de tegencultuur.⁶⁵ Perone maakt verder inzichtelijk dat er in de jaren '60 en '70 verschillende genres tot bloei en tot verval zijn gekomen. Over twee hiervan, te weten progressieve rock en heavy metal, stelt Perone dat daarin onder meer een hang naar de Middeleeuwen is te bespeuren.⁶⁶

Ook Edward Macan, schrijver van het werk 'Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture' wijst meermaals op de hang naar de Middeleeuwen in de progressieve rock van de jaren zestig.⁶⁷ Hij geeft aan dat er sprake is van opposities in deze muziek. Voorbeelden van dergelijke opposities zijn oud-modern, matriarchaal-patriarchaal en natuur-technologie. Binnen deze tegenstellingen stond sciencefiction voor de oppressie van de bureaucratie terwijl de Middeleeuwen een geïdealiseerde samenleving verbeeldde. Deze ideale samenleving was '...- close to the earth, based on mutual dependence and a strong sense of community, linked with the past - to which the hippies aspired.'⁶⁸ De Middeleeuwen werden op deze manier als alternatief voor de eigen wereld gezien en vormden daarmee een middel om het protest tegen de eigen samenleving te uiten.

In dit hoofdstuk wordt de relatie tussen muziek en de Middeleeuwen verder bekeken. Allereerst wordt er 'extern' naar enkele bands gekeken. Hierbij centraal staat de manier waarop verschillende bands gebruik maakten van de Middeleeuwen als middel voor het creëren van een visueel en mentaal beeld rondom hun muziek. Bij visuele beelden moet vooral gedacht worden aan albumhoezen; bij mentale beelden kan gedacht worden aan het beeld dat bands van zichzelf hadden en hoe zij dat probeerden over te dragen. Hierbij staat de vraag centraal hoe de Middeleeuwen in de songteksten naar voren komen. Duidelijk zal worden dat ook in de muziek de Middeleeuwen op twee manieren werden gebruikt als middel om tot vrijheid te komen: de Middeleeuwen werden vaak gezien als utopische, natuurlijke wereld waarmee de bands zich in die sfeer konden plaatsen of werden gebruikt als middel om te provoceren.

De verbeelde Middeleeuwen

Allereerst zal nu gekeken worden naar de band Grateful Dead, dat een goed voorbeeld is van de manier waarop de Middeleeuwen gebruikt werden om de eigen identiteit te benadrukken. Nadya Zimmerman stelt dat drie elementen centraal stonden in de

⁶⁵ James E. Perone, 'Music of the Counterculture Era' (Westport, 2004), 16-17.

⁶⁶ James E. Perone, 'Music of the Counterculture Era', 19-28.

⁶⁷ Edward Macan, 'Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture' (Oxford, 1997), 93, 113, 201.

⁶⁸ Edward Macan, 'Rocking the Classis: English Progressive Rock and the Counterculture' (Oxford, 1997), 234-235. (hoofdstuk 4)

tegencultuur van het San Francisco van de late jaren '60, te weten natuur, technologie en consumentisme. Hoewel bands van de tegencultuur vaak veel technologie gebruikten, werd het beeld van de natuur ingezet om deze bands te ontdoen van een commercieel, mainstream imago. Grateful Dead wordt door Zimmerman gebruikt als een van de duidelijkste voorbeelden hiervan. Het is een band die enerzijds een niet-economisch en groen imago droeg en anderzijds veel gebruik maakte van technologie en dertig jaar lang economisch succesvol is geweest.⁶⁹ Dit groene, niet-commerciële imago verkreeg Grateful Dead bijvoorbeeld door het verzorgen van gratis concerten in de open natuur van het Golden Gate Park in Haight-Ashbury, San Francisco, en door gebruik te maken van geleende spullen.⁷⁰

Belangrijk nu is dat het natuurlijke, groene karakter tevens kracht bij werd gezet middels de Middeleeuwen. Om de concerten van een middeleeuwse sfeer te voorzien, werden jongleurs met fluwelen kappen ingehuurd en werden kostuums gedragen. Dit mediëvalisme werd gebruikt als een tegenhanger van de mechanische beschaving van de eigen tijd en was onderdeel van het natuurlijke karakter dat de band zichzelf aan trachtte te meten. Het gebruik van de Middeleeuwen zorgde er zodoende voor dat een verloren tijd en plaats weer bereikbaar werden voor de tegencultuur. Ook de albumhoezen van de band doen aan de Middeleeuwen denken: "The Grateful Dead pacified what had been a serious religious fascination with death in medieval times and transformed it into a light, even comical, take on death with the playful skeletons on their album covers and poster art that can also be associated with Mexican Day of the Dead festivities."⁷¹ Voorbeelden van albumhoezen die teruggaan op de Middeleeuwen zijn die van de albums *Live / Dead*, *Wake of the Flood* en *Blues For Allah*, (zie appendix III).

Grateful Dead gebruikte de Middeleeuwen dus heel duidelijk om een natuurlijke, niet-commerciële en dus vrije sfeer rondom hun muziek te creëren. Hierdoor konden het gebruik van technologie en het anti-commerciële karakter van de band in balans worden gehouden. Naast deze band zijn er andere bands die eveneens gebruik maakten van de Middeleeuwen voor het construeren van een bepaalde sfeer rondom de eigen muziek. We zullen daarvoor nu vooral kijken naar albumhoezen. In het vorige hoofdstuk zijn reeds enkele voorbeelden gegeven van Middeleeuws-achtige elementen op albumhoezen. Zo is gezien dat bands uit de jaren '60 gebruik maakten van het kronkelende, fantasie-achtige lettertype van de eerste posters voor de Renaissance Faire (zie appendix II). Deze typografische stijl is gebruikt door verschillende bands waardoor het typerend werd voor de tegencultuur. Daarnaast zagen we dat de verkleedpartijen van de Renaissance Faire de dandy stijl van de tegencultuur heeft aangewakkerd. Ook deze kledingstijl is op verschillende albumhoezen terug te zien. Daarnaast kan opgemerkt worden dat de fantasieliteratuur van Tolkien ook buiten de literatuur grote

⁶⁹ Nadya Zimmerman, 'Consuming Nature: The Grateful Dead's Performance of an Anti-Commercial Counterculture', *American Music* 24:2 (2006), 194-2016, alhier 194-197.

⁷⁰ Ibidem, 198-199.

⁷¹ Ibidem, 101-102.

invloed heeft gehad. De bands *Gandalf* en *The Hobbits*, die beide de namen hebben ontleend aan de werken van Tolkien, zijn hiervan voorbeelden.

Maar ook op meer fundamentele manieren werden de Middeleeuwen verbeeld op de albumhoezen. We bekijken hiervoor twee bands: King Crimson en Genesis. Allereerst King Crimson, de band die in 1969 haar album *In the Court of the Crimson King* uitbracht en daarmee de weg van de progressieve rock voor een belangrijk deel baande. Een van haar wezenlijke kenmerken is haar middeleeuwse stijl, waarvan de bandnaam reeds de eerste aanwijzing is.⁷² Hoewel het eerste album van de band de grootste populariteit heeft genoten, wordt deze pas later in dit hoofdstuk besproken als de songtekst van het nummer *The Court of the Crimson King* aan bod komt. Voor nu is de albumkunst van het tweede album van deze band, *Lizard*, belangrijk (zie appendix IV).

De connectie die King Crimson in dit album met de Middeleeuwen maakt, wordt bij eerste oogopslag duidelijk. De hoes toont de naam van de band in middeleeuwse initialen.⁷³ *King*, het gedeelte van de naam dat op de achterkant van de hoes staat, staat geschreven in letters die alle vier een Middeleeuwse voorstelling tonen. De zeven letters van *Crimson* op de voorkant daarentegen representeren niet allemaal een Middeleeuwse voorstelling: de Middeleeuwse beelden worden afgewisseld met meer contemporaine beelden, waarbij alleen de letter 's' een uitzondering lijkt. Zo zien we bijvoorbeeld dat de letter 'r' een Middeleeuwse prinses toont, terwijl de letter 'i' en 'n' optredende mensen laat zien, hoogstwaarschijnlijk de bandleden.

De duidelijke referenties wijzen erop dat de band zich bewust in een middeleeuwse setting heeft geplaatst. De hoes is niet slechts een Middeleeuws uiterlijk gegeven vanuit een fascinatie van de bandleden met deze periode. Getuige de vele verbeeldingen van de natuur die de hoes rijk is, functioneerde de Middeleeuwen voor King Crimson, net als voor Greatful Dead, als instrument om de band een natuurlijk karakter aan te meten. Daarnaast zette het de mystieke, fantasie-achtige muziek van het album kracht bij. De Middeleeuwen waren voor King Crimson derhalve een belangrijk middel om de eigen identiteit, of in ieder geval de identiteit van dit album, te verbeelden.

Iets vergelijkbaars zien we bij het album *Trespass* van Genesis, dat in 1970 is uitgekomen. De hoes (zie appendix V) bestaat volledig uit een middeleeuws, fantasie-achtig beeld. Opnieuw is voor de tekst, in dit geval de naam van zowel de band als het album, een Gotische letter gebruikt. Het album toont twee personen, lijkend op een konings- of prinsenpaar. De figuren zijn gekleed in lange gewaden en kijken uit over een woest en vrijwel ongecultiveerd landschap. De met bloemetjes versierde stoffen en de plantversieringen om de letters verduidelijken het natuurlijke, ongerepte karakter van het geheel. Deze ongerepte, natuurlijke sfeer sluit aan bij de muziek van het album; in het bijzonder bij de nummers *Visions of Angels* en *White Mountain*. De songtekst van laatstgenoemde vertelt immers een middeleeuws fantasieverhaal dat zich volledig in de natuur afspeelt. Dit nummer zal in het tweede deel van dit hoofdstuk besproken worden.

⁷² Edward Macan, 'Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture' (Oxford, 1997), 92-93

⁷³ Edward Macan, 'Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture' (Oxford, 1997), 201-202.

Verder is er op de hoes rechtsboven een duivel, linksonder een engel te zien; samen benadrukken zij de mystieke, transcendente sfeer die vooral in het nummer *Visions of Angels* hoorbaar is. Net als Grateful Dead en King Crimson lijkt Genesis ons met deze hoes een utopische wereld voor te stellen die de band een natuurlijke, authentieke sfeer moet verlenen.

De gezongen Middeleeuwen: lyrics en stijl

Nu zal gekeken worden naar de muziek op een meer inhoudelijk, 'intern', niveau. Het eerste voorbeeld, *Renaissance Faire* van The Byrds, sluit aan bij het tweede hoofdstuk van dit onderzoek. Het nummer is in 1967 uitgegeven op het album 'Younger than Yesterday' en gaat, zoals de naam doet vermoeden, over de Renaissance Faires. Rachel Lee Rubin noemt het nummer 'a valentine to the sights, smells, and sounds' van de Renaissance Faires in Laurel Canyon, waar de Byrds in deze jaren waren.⁷⁴ Inderdaad wordt in het nummer (zie appendix VI) duidelijk dat The Byrds onder de indruk waren van de faires; het begint met de zin 'I think that maybe I'm dreaming', dezelfde zin als waarmee vrijwel elk couplet van de songtekst eindigt. Het is het bezingen van een middeleeuwse wereld waar ze nog nooit geweest zijn maar die aandoet als een droomwereld: 'Last call from lands I've never been to' | 'I think that Maybe I'm dreaming'. Deze droomwereld is geurig en kleurig, vol met schitterende dingen. Ook het woordgebruik lijkt aangepast aan het thema Middeleeuwen: 'Maids pass gracefully in laughter' en later 'Hear ye the crying of the vendors'. De Renaissance Faires, waarin een op de Middeleeuwen gestoelde wereld als utopisch alternatief voor de eigen wereld gezien werd, worden zodoende door The Byrds bezongen waardoor zij zich bij deze beweging aansluiten.

Ook King Crimson bezingen de Middeleeuwen. We zagen dat de Middeleeuwen op de hoes van *Lizard* werden ingezet om een gevoel van natuurlijkheid op te wekken. Nu zal blijken dat de titelsong van het album *In the Court of the Crimson King* (zie appendix VII) gebruik maakt van de Middeleeuwen om een mystieke sfeer op te wekken. Het verhaal van dit nummer speelt zich naar alle waarschijnlijkheid af in de Middeleeuwen. De ik-persoon spreekt van een steekspel, een 'keeper of the city', een pelgrim, een begrafenismars en een 'fire witch': allemaal dingen die doen denken aan de Middeleeuwen, of in ieder geval aan een middeleeuwse fantasiewereld. Edward Macan wijst erop dat het lied mystieke ondertonen kent.⁷⁵ Het achtergrondkoor en de fluit zijn hiervan duidelijke indicatoren, maar ook de middeleeuwse setting draagt daartoe bij. Bovendien staat het hof van de Crimson King (de naam van de band!) in het lied centraal. Dit hof bevindt zich in de Middeleeuwen, waardoor de band zich in zijn geheel aan deze periode tussen Oudheid en Moderne Tijd lijkt te koppelen om zichzelf zodoende in een natuurlijke en mystieke wereld te plaatsen.

Twee andere voorbeelden vinden we op het eerder besproken album 'Trespass' van Genesis: *White Mountain* en *The Knife* (zie appendix VIII). Zoals aangegeven sluit het

⁷⁴ Rachel Lee Rubin, *Well Met: Renaissance Faires*, 5.

⁷⁵ Edward Macan, 'Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture' (Oxford, 1997), 93.

nummer *White Mountain* aan op het natuurlijke karakter dat door de albumhoes is geschapen. Het nummer beschrijft een verhaal dat zich volledig in de natuur afspeelt. Deze natuurlijke wereld is bovendien op de Middeleeuwen gebaseerd. Zo wordt er gesproken over koningschap, een titel die volgens orale wetten door de goden gegeven is ('The Laws of the brethren say this:' | 'That only the king sees the crown of the gods'). In de laatste zin ('Returned amongst the tribe and dwelt in peace) maakt duidelijk dat het om het koningschap over een stam gaat. Ook dat doet ons denken aan de Middeleeuwen. In dit nummer worden de Middeleeuwen dus voorgesteld als een natuurlijke wereld.

Het nummer 'Are You Sitting Comfortably?' op het album *On the Treshold of a Dream* van The Moody Blues is een nog duidelijker voorbeeld van de manier waarop de Middeleeuwen worden bezongen als utopisch voorbeeld voor de eigen wereld. Het album is bedoeld als pad naar verlichting, een uitweg uit een dystopische wereld van individualisme en isolatie. Opvallend is dat juist de Arthuriaanse Middeleeuwen worden gebruikt als richtsnoer voor het behalen van deze verlichting: "Are You Sitting Comfortably' is the song which inaugurates this last phase; in looking back to the Arthurian past, therefore, the seeker finds succor and hope for the future'.⁷⁶ De Middeleeuwen worden dus heel expliciet als een beter alternatief op de eigen wereld; een alternatief als blauwdruk voor de toekomst.

Tot nu toe is duidelijk geworden dat de Middeleeuwen in de muziek van de jaren '60 veelal werden gebruikt als middel om een vrije, natuurlijke utopische wereld voor te stellen. Die wereld kon vervolgens als vluchtweg en voorbeeld voor de eigen wereld gelden. Maar net als in de literatuur werden de Middeleeuwen anderzijds ook gebruikt als middel om te provoceren. Dat zien we goed bij het nummer 'The Knife' van Genesis. De Middeleeuwen worden hierin niet in eerste instantie als een utopie neergezet, maar worden gebruikt als middel om heel expliciet de gal op de eigen tijd te spugen. Uit protest tegen 'this ugly world', 'this evil', 'the lies | That have spread like disease through our minds' en 'the chains around us' vereenzelvigen zij zich met strijders uit de Middeleeuwen die als martelaren voor het grotere goed stierven. De strijd tegen de slechte wereld wordt zelfs een 'crusade' genoemd.

Deze helden die de vrijheid bevechten ("get ready to fight for your freedom' en 'We are only wanting freedom') en goedheid verspreiden ('And we'll spread out our kindness'), hebben het recht zich te bevrijden van hun tegenstanders, 'for you know we are right'. De tegenstanders verdienen het dan ook op een middeleeuwse-gelijkende manier bestraft te worden: 'I'll give you the names of those you must kill' | 'All must die with their children.' | Carry their heads to the palace of old,' | Hang them high, let the blood flow'. Het is alsof alles gerechtvaardigd is in de strijd voor vrijheid. Zelfs het middeleeuwse idee van een kruistocht voor een hoger goed, in dit geval vrijheid, wordt hiervoor uit de kast gehaald. Het zijn zodoende de Middeleeuwen die in dit nummer het schema vormen voor het protest tegen de problemen van de eigen tijd.

⁷⁶ David W. Marshall, *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture* (Jefferson, 2007), 32-33.

Hoofdstuk 4: De Middeleeuwen in film

Bij het bekijken van verfilmingen van de Middeleeuwen zal opvallen dat deze veel aan seks gerelateerde scènes bevatten. Over verkrachting zegt Andrew B.R. Elliott in zijn boek *Remaking the Middle Ages* dat dit vele malen vaker in verfilmingen van de Middeleeuwen voorkomt dan in films die zich in het heden afspelen, 'as though to intimate that violation was simply the norm in such a primitive, barbaric time period'.⁷⁷ Door het vertonen van deze erotische scènes braken de films met allerlei taboes. We zien dit bijvoorbeeld bij *The Virgin Spring* (1960) van Ingmar Bergman, de die de basis vormt voor de latere films waarin een verkrachting wordt gevolgd door een vergeldingsactie⁷⁸ en die, getuige de kritiek op de film, een taboe doorbrak door de realistische weergave van een verkrachting.⁷⁹

Dit doorbreken van taboes doet ons denken aan *Masscheroen*, het toneelstuk van Hugo Claus waarin hij het middeleeuwse spel *Mariken van Nieumeghen* heel bewust gebruikte voor het doorbreken van taboes. We zagen zodoende dat Claus de Middeleeuwen inzette om een tijd met minder, of in ieder geval andere, restricties te verwezenlijken en om dus een vrijere wereld te verkrijgen. Eenzelfde gebruik van de Middeleeuwen, zo is de boodschap van dit hoofdstuk, zien we eveneens in de filmwereld. We kijken hiervoor naar vier films: *Mariken van Nieumeghen* van de Nederlandse Jos Stelling en de *Trilogie of Life* van de Italiaanse Pier Paolo Pasolini.

Net als Hugo Claus heeft Jos Stelling het middeleeuwse verhaal *Mariken van Nieumeghen* in zijn film *Mariken van Nieumeghen* (1974) voor een groot deel verbogen. In de film zijn de Middeleeuwen geen droomtijd; het is een door pest en wreedheid overwoekerde periode. Mariken is bovendien opvallend vaak het doelwit van perversiteit. Gedurende de film wordt ze constant begeerd, nageroepen en begluurd. Ook wordt ze gebruikt en zelfs verkracht waardoor ze vrijwel geheel gereduceerd wordt tot lustobject. Dit alles gebeurt allerminst impliciet. De seksuele driften van de personages worden met klare taal tegenover Mariken geuit en voor de seksscènes zijn onblote geslachtsdelen niet geschuwd. Vooral de verkrachtingsscène springt in het oog. Deze scène duurt maar liefst 2,5 minuut en laat heel duidelijk zien hoe de mannen hun verlangens botvieren op de hoofdpersoon. De verkrachting wordt vervolgens opgevolgd door een slachtpartij als de daders betrappt worden.

Net als bij Hugo Claus blijft van de christelijke moraal van het verhaal weinig overeind. De personages in de film lijken weinig te geven om hun zielenheil; in plaats daarvan staan eet- en scheldpartijen, de eigen begeerlijkheden en misdaad op de agenda. Bovendien zoekt Mariken na haar relatie met Moenen geen vergeving terwijl dat in het originele verhaal juist de belangrijke ontknoping is. Als ze is verlaten door

⁷⁷ Andrew B.R. Elliott, *Remaking the Middle Ages: The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World* (McFarland, 2011), 167.

⁷⁸ Alexandra Heller-Nicholas, 'Last Trope on the Left: Rape, Film and the Melodramatic Imagination' *Limina* 15 (2009), 1-13, alhier 5.

⁷⁹ Deborah Cheney, 'Visual Rape' *Law and Critique* 4 (1993), 189-206, alhier 190 en 191.

Moenen, wordt ze overgeleverd aan de middeleeuwse rechtspraak en krijgt ze de doodstraf, waaraan ze vervolgens ontsnapt. Met *Mariken van Nieumeghen* heeft Jos Stelling zodoende een dystopische wereld neergezet. Het is een vunzige wereld waarin nauwelijks een moraal bestaat. Jos Stelling is, zo kan gesteld worden, uitgegaan van de primitiviteit van de Middeleeuwen om zichzelf daarmee volledige vrijheid te permitteren. Het resultaat is een film waarin geen enkele rekening lijkt te zijn gehouden met de bestaande taboes.

Dat de Middeleeuwen werden gebruikt als middel om taboes te doorbreken en aldus een vrijere wereld te verkrijgen, zien we echter nog duidelijker bij de Italiaanse regisseur Pier Paolo Pasolini. Zijn *Trilogy of Life*, die tussen 1971 en 1974 is uitgegeven, is de verfilming van drie middeleeuwse raamvertellingen, te weten *De Decamerone*, *De Canterbury-verhalen* en *Duizend-en-een-nacht*. Dat deze films de normen doorbraken blijkt, net als bij *The Virgin Springs*, uit het gegeven dat deze films met grote kritiek zijn ontvangen: 'Denunciations and court trials rained down on him', zegt Enzo Siciliano hierover in zijn biografie van Pasolini.⁸⁰ We zullen zien dat dit vooral is veroorzaakt door de grote hoeveelheid aan seks gerelateerde scènes die de films bevatten.

De aandacht voor erotiek wordt bij het bekijken van de films al snel duidelijk: ze staan werkelijk bol van naakt- en seksscènes. Om niet in een stroom van voorbeelden te vervallen, kan de scène van *The Decameron*, waarin een non en de tuinman seks hebben en waarbij beide geslachtsdelen naakt in beeld worden gebracht, als illustratief gelden. Deze en de talloze andere seksueel getinte scènes zijn erg expliciet, zo niet opdringerig. De kijker kan er gewoonweg niet omheen en wordt zodoende keer op keer geconfronteerd met volledige naaktheid en allerlei seksuele handelingen. Hoewel dit bij het publiek enige ongemakkelijkheid kan teweegbrengen, is opvallend hoe gemakkelijk de filmpersonages ermee omspringen. De kleding is welhaast gemaakt voor het eenvoudig kunnen ontbloten van de geslachtsdelen, de mensen lijken seks nauwelijks als taboe te zien en de liefde wordt meermaals in volledige vrijheid in de natuur beoefend.

Deze erotische beelden hebben voor een groot deel bijgedragen aan het succes dat de trilogie heeft genoten. Enzo Siciliano zegt hierover het volgende: 'Into his tapestries he wove patterns of unsimulated sexuality, explicit male and female nudity. He showed the male organ in erection, and often of such size as to quadruple the scandal. And scandal meant success.'⁸¹ Toch kan niet geconcludeerd worden dat populariteit het enige doel was van de expliciete weergave van naaktheid en seks. Het ging Pasolini er veeleer om de collectieve remmingen op seksualiteit te verhelpen. De taboes en belemmeringen moesten worden weggevaagd zodat er een utopie bereikt kon worden. 'What utopia?', vraagt Siciliano zich af, 'That of showing how all of existence is catalyzed by an idea of youth, of physical vitality that develops outside the norm, in an innocent an uncontaminated landscape. This is the utopia of those who do not recognize impediments and taboos to erotic life.'⁸²

⁸⁰ Enzo Siciliano, *Pasolini: A Biography* (New York, Toronto, 1982), 342

⁸¹ Siciliano, *Pasolini*, 342.

⁸² Siciliano, *Pasolini*, 342.

Met zijn films probeerde Pasolini een grotere vrijheid te bewerkstelligen: men moest af van de remmende normen op het seksueel gebied zodat men vrijelijk om kon gaan met seks. Deze boodschap heeft hij niet slechts met beelden overgebracht, maar wordt eveneens heel duidelijk verwoord. Een voorbeeld hiervan is de dode in *The Decameron* die terugkeert uit het hiernamaals om zijn vriend te vertellen dat seks door God niet wordt gezien als zonde. De middeleeuwse raamvertellingen zijn, zo is hiermee duidelijk, door Pasolini heel duidelijk gebruikt als middel om taboes te doorbreken en naar een grotere vrijheid te reiken.

Met dit gebruik van de Middeleeuwen als middel ter provocatie staat Pasolini in de lijn van onder meer Hugo Claus, Louis Paul Boon en Jos Stelling. Toch is er een belangrijk verschil. Waar vooral Louis Paul Boon en Jos Stelling de Middeleeuwen als een donkere periode verbeelden, zagen we dat Pasolini een utopie nastreefde. De Middeleeuwen zijn bij hem een natuurlijke periode waarin de mensen nog onbevangen waren en de seksuele vrijheid die inmiddels verloren is gegaan nog de normaalste zaak van de wereld was. Bij Pasolini zien we derhalve een combinatie van de twee verschillende manieren van gebruik van de Middeleeuwen voor het nastreven van vrijheid. Terwijl Pasolini de Middeleeuwen gebruikte om te provoceren, stelde hij ze tegelijkertijd voor als een utopie dat als voorbeeld diende.

Conclusie

In de theoretische verkenning is duidelijk geworden dat er in de lange jaren '60 naar meer vrijheid werd verlangd. Binnen deze zoektocht naar vrijheid vervulden de Middeleeuwen een duidelijke rol. In dit onderzoek is op basis van enkele voorbeelden immers inzichtelijk geworden dat de Middeleeuwen in de lange jaren '60 op tweeërlei wijze in het teken van vrijheid kwamen te staan. Allereerst laten de werken van Tolkien, de muziek van bands als The Moody Blues en King Crimson, organisaties zoals de SCA en de Renaissance Faires en de films van Pasolini zien dat de Middeleeuwen werden voorgesteld als een utopische wereld. Deze wereld was beter dan de eigen tijd doordat men in de Middeleeuwen nog natuurlijker en vrijer zou zijn geweest. In de Middeleeuwen, zo ging men in deze periode denken, was de wereld vrij van corrumperende machten zoals techniek, individualiteit en normen en waarden. Het werden daarom de Middeleeuwen die als voorbeeld genomen moesten worden voor het verkrijgen van een betere, vrijere toekomst. Ten tweede werden de Middeleeuwen gebruikt als middel om de vrijheid via provocatie te verkrijgen. Dit is vooral duidelijk geworden bij het toneelstuk *Masscheroen* van Hugo Claus, de film *Mariken van Nieumeghen* van Jos Stelling, het nummer 'The Knife' van Genesis en eveneens in de films van Pasolini.

In samenhang met de roep om meer vrijheid ontstond er in de lange jaren '60 een nieuwe manier van kijken naar de Middeleeuwen. Hiermee is de lange jaren '60 een belangrijke periode in de receptiegeschiedenis van de Middeleeuwen gebleken. Nu is inzichtelijk dat niet alleen het wetenschappelijke onderzoek naar de Middeleeuwen maar ook het beeld van deze Middeleeuwen in de populaire cultuur een belangrijke verandering doormaakte. De Middeleeuwen kwamen garant te staan voor vrijheid: de Middeleeuwen gingen de vrijheid waarborgen. Het is duidelijk geworden dat deze vorm van mediëvalisme in literatuur, films, organisaties en muziek is terug te vinden. Gegeven de beperktheid van dit onderzoek kan echter weinig gesteld worden over het draagvlak van deze nieuwe vorm van mediëvalisme. Dit vormt een goede vraag voor verder onderzoek. Verder zouden de manieren waarop de Middeleeuwen werden ingezet voor vrijheid verder gepreciseerd kunnen worden. In ieder geval is een eerste verkenning geleverd, een verkenning die duidelijk heeft gemaakt dat de lange jaren '60 met haar gebruik van de Middeleeuwen voor het verkrijgen van vrijheid voortaan als aparte periode onderscheiden dient te worden in de receptiegeschiedenis van de Middeleeuwen.

Appendices

Appendix I

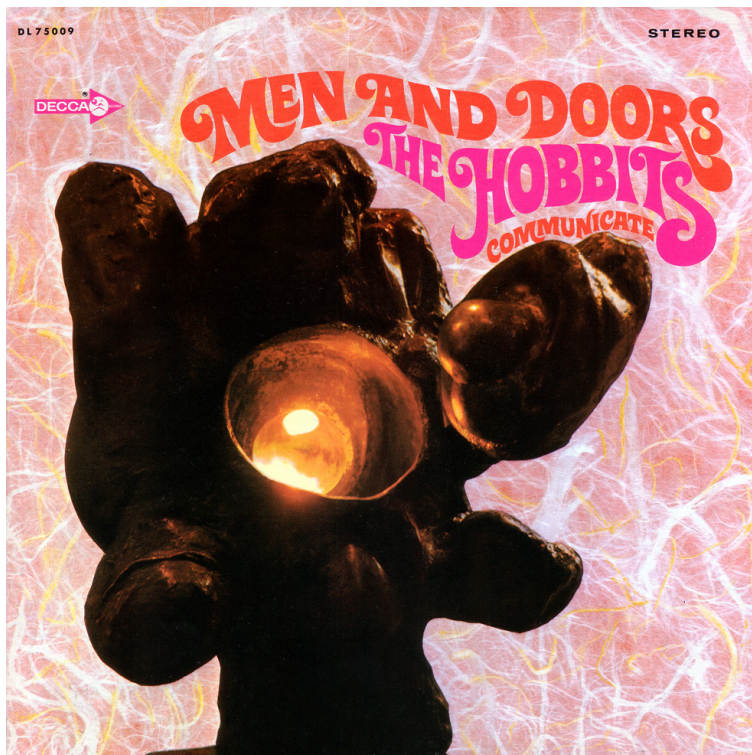
Eldert Willems, *In middeleeuws gevecht* (Amsterdam, 1965).

Wind is gekomen en water lafenis
schuim en het gezicht van drijvenden
lang haar gespreid zoals de boom zijn takken
zee brandende, licht weerkaatsend
dat in oevers vlamt en stapelt
boom van zee
eb en vloed
bewogen marmerschalen
die zich spreiden
aderen en zwijgen
Zodat zij baden in het licht
van zonnen onvergeten
En middagen herinneren van een vuur
schuim van feesten hing
druppels om het gelaat
In overgave gezeten
en waaiend spraken zij
en het af en aan van adem
verontrustte geen meer.

Appendix II



Faire History, 'Faire Founders: Phyllis Patterson, Ron Patterson' <<http://fairehistory.org/faire-founders.html>> [geraadpleegd op 30-05-2016].

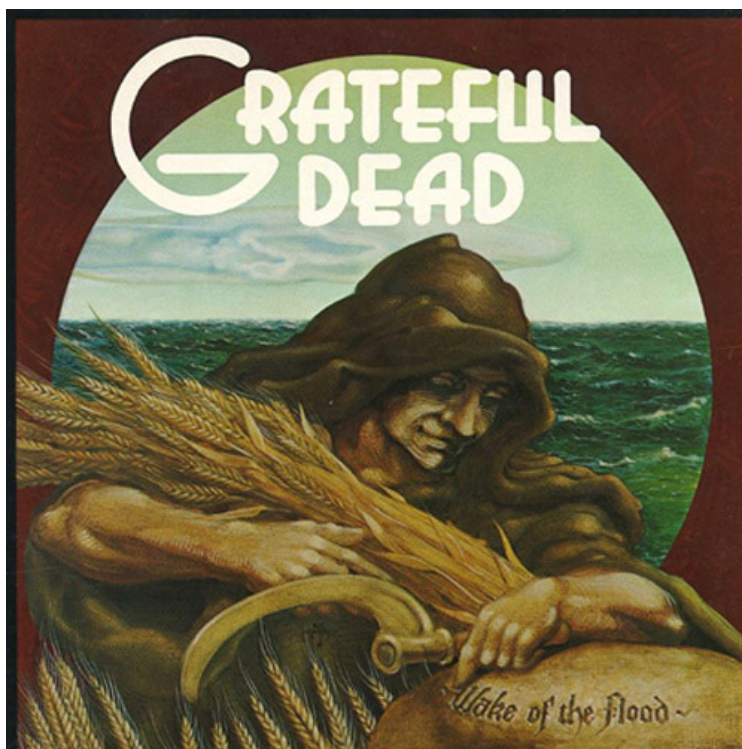


Rockasteria, 'In the Land of Free, we still keep on Rocking' <<http://rockasteria.blogspot.nl/2013/07/the-hobbits-men-and-doors-1968-us.html>> [geraadpleegd op 30-05-2016].

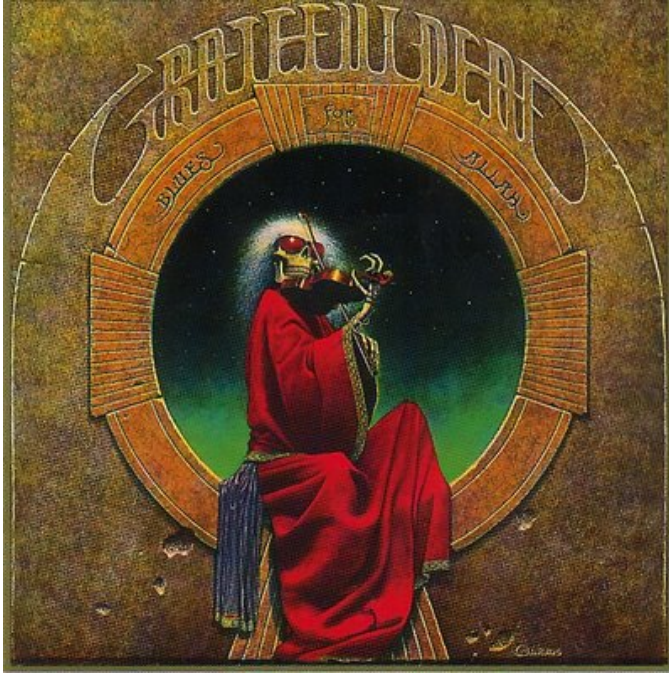
Appendix III



DeadForAYear, 'A Beginner's Listening Guide To Grateful Dead Music'
<http://www.deadforayear.com/grateful_dead_listening_guide/> [geraadpleegd op 30-05-2016].



Knickknackrecords, 'Grateful Dead Wake Of The Flood – vinyl LP'
<<http://knickknackrecords.com/products/grateful-dead-wake-of-the-flood>>
[geraadpleegd op 30-05-2016].



Expose, 'Grateful Dead Records'

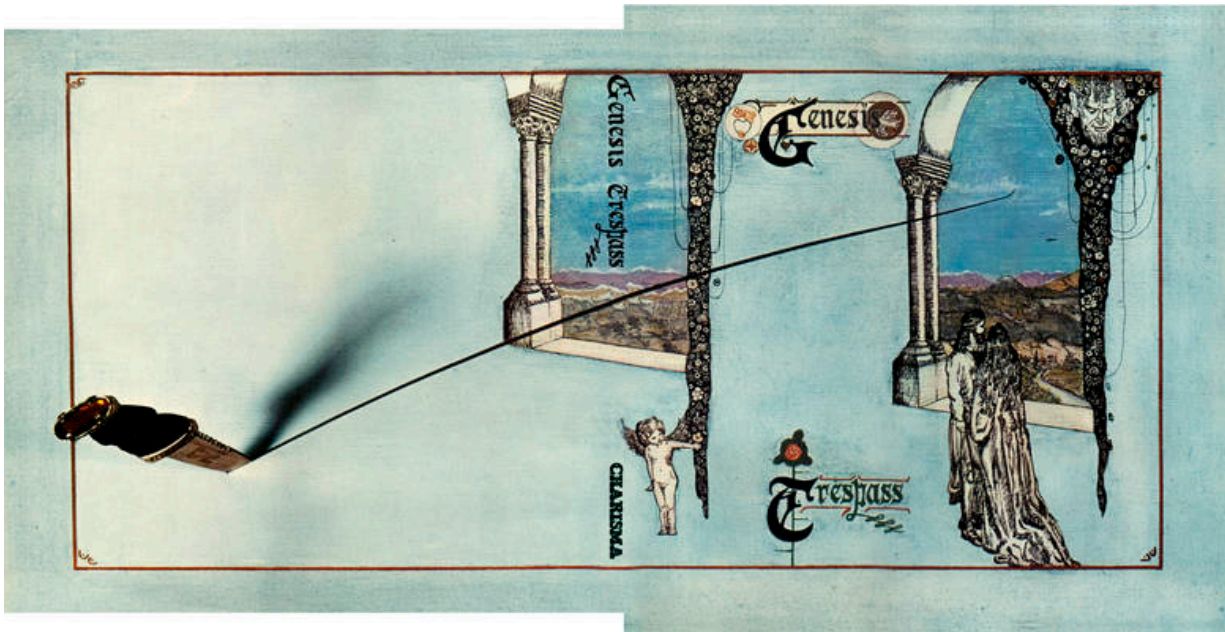
<<http://www.expose.org/index.php/labels/display/589.html>> [geraadpleegd op 30-05-2016].

Appendix IV



Ric's Record Rack, 'King Crimson – Lizard – Beautiful Covers – Tuesday Blog' <<http://www.ricsrecordrack.com/2/post/2012/07/king-crimson-lizard-beautiful-covers-tuesday-blog.html>> [geraadpleegd op 30-05-2016].

Appendix V



Progarchy, 'Genesis, TRESPASS' <https://progarchy.com/2012/12/17/genesis-trespäss/>
[geraadpleegd op 30-05-2016].

Appendix VI

The Byrds – ‘Renaissance Fair’

I think that maybe I'm dreaming

I smell cinnamon and spices
I hear music everywhere
All around kaleidoscope of color
I think that maybe I'm dreaming

Maids pass gracefully in laughter
Wine colored flowers in their hair
Last call from lands I've never been to
I think that maybe I'm dreaming

Sun's flash on a soda prism
Bright jewels on the ladies flashing
Eyes catch on a shiny prism

Hear ye the crying of the vendors
Fruit for sale wax candles for to burn
Fires flare soon it will be night fall
I think that maybe I'm dreaming

I think that maybe I'm dreaming
I think that maybe I'm dreaming

MetroLyrics, ‘Renaissance Fair Lyrics’ <<http://www.metrolyrics.com/renaissance-fair-lyrics-the-byrds.html>> [geraadpleegd 17-03-2016].

Appendix VII

King Crimson – ‘The Court of the Crimson King’

The rusted chains of prison moons
Are shattered by the sun
I walk a road, horizons change
The tournament's begun
The purple piper plays his tune
The choir softly sing
Three lullabies in an ancient tongue
For the court of the crimson king

The keeper of the city keys
Put shutters on the dreams
I wait outside the pilgrim's door
With insufficient schemes
The black queen chants
the funeral march
The cracked brass bells will ring
To summon back the fire witch
To the court of the crimson king

The gardener plants an evergreen
Whilst trampling on a flower
I chase the wind of a prism ship
To taste the sweet and sour
The pattern juggler lifts his hand
The orchestra begin
As slowly turns the grinding wheel
In the court of the crimson king

On soft gray mornings widows cry
The wise men share a joke
I run to grasp divining signs
To satisfy the hoax
The yellow jester does not play
But gently pulls the strings
And smiles as the puppets dance
In the court of the crimson king

AZLyrics, ‘King Crimson Lyrics’
<<http://www.azlyrics.com/lyrics/kingcrimson/thecourtofthecrimsonking.html>>
[geraadpleegd 17-03-2016].

Appendix VIII

Genesis – 'White Mountain'

Thin hung the web like a trap in a cage,
The fox lay asleep in his lair.
Fang's frantic paws told the tale of his sin,
Far off the chase shrieked revenge.
Outcast he trespassed where no wolf may tread,
The last sacred haunt of the dead.
He learnt of a truth which only one wolf may know,
The sceptre and crown of a king.
Howling for blood, One-eye leads on the pack,
Plunging through forest and snowstorm.

Steep rose the ridge, ghostly peaks climbed the sky,
Fang sped through jungles of ice.
Hard on his tail, One-eye drew from the pack -
An old hero conquered by none.
Steep, far too steep, grew the pathway ahead,
Descent was the only escape.
A wolf never flees in the face of his foe,
Fang knew the price he would pay -
One-eye stood before him
With the crown upon his head,
Sceptre raised to deal the deadly blow.

Fang, son of Great Fang, the traitor we seek,
The laws of the brethren say this:
That only the king sees the crown of the gods,
And he, the usurper, must die.
Snarling he tore at the throat of his foe,
But Fang fought the hero in vain.
Dawn saw the white mountain tinted with red -
Never would the crown leave again.
One-eye his the crown and with laurels on his head
Returned amongst the tribe and dwelt in peace.

AZLyrics, 'Genesis Lyrics'
<<http://www.azlyrics.com/lyrics/genesis/whitemountain.html>> [geraadpleegd op 17-03-2016].

Genesis – ‘The Knife’

For Those that Trespass against us

Tell me my life is about to begin
Tell me that I am a hero,
Promise me all of your violent dreams
Light up your body with anger.
Now, in this ugly world
it is time to destroy all this evil.
Now, when I give the word
get ready to fight for your freedom
Now -

Stand up and fight, for you know we are right
We must strike at the lies
That have spread like disease through our minds.
Soon we'll have power, every soldier will rest
And we'll spread out our kindness
To all who our love now deserve.
Some of you are going to die -
Martyrs of course to the freedom that I shall provide.

I'll give you the names of those you must kill,
All must die with their children.
Carry their heads to the palace of old,
Hang them high, let the blood flow.
Now, in this ugly world
break all the chains around us,
Now, the crusade has begun
give us a land fit for heroes,
Now -

Stand up and fight, for you know we are right
We must strike at the lies
That have spread like disease through our minds.
Soon we'll have power, every soldier will rest
And we'll spread out our kindness
To all who our love now deserve.
Some of you are going to die -
Martyrs of course to the freedom that I shall provide.

We are only wanting freedom

We are only wanting freedom

We are only wanting freedom

We are only wanting freedom ("Freedom, freedom, freedom, freedom...")

We are only wanting freedom ("Things are getting out of control here today")

We are only wanting freedom ("OK men - fire over their heads!")

We are only wanting freedom

AZLyrics, 'Genesis Lyrics' <<http://www.azlyrics.com/lyrics/genesis/theknife.html>>
[geraadpleegd op 17-03-2016].

Bibliografie

Alexander, Michael, *Medievalism: the Middle Ages in Modern England* (New Haven, 2007).

Boon, Louis Paul, *Wapenbroeders* (Amsterdam, 1955).

Norman F. Cantor, *Inventing the Middle Ages* (New York, 1991).

Cheney, Deborah, 'Visual Rape' *Law and Critique* 4 (1993), 189-206.

Claus, Hugo, *Masscheroen* (Amsterdam, 1968).

Cobra, 'Masscheroen: een provocatie?' (versie 1968) <
<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/podium/1.760824>> [geraadpleegd op 19-5-2016].

Comoletti, Laura B. en Michael D.C., 'How They Do Things with Words: Language, Power, Gender, and the Priestly Wizards of Ursula K. Le Guin's Earthsea Books' *Children's Literature* 29 (2001), 113-141.

Cramer, Michael A., *Medieval Fantasy as Performance: The Society for Creative Anachronism and the Current Middle Ages* (Plymouth, 2010).

Eco, Umberto *Travels in hyperreality* (San Diego, New York, London, 1986).

Elliott, Andrew B.R., *Remaking the Middle Ages: The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World* (McFarland, 2011).

Goebel, Stefan, *The Great War and Medieval Memory: War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914-1940* (Cambridge, 2007).

Gunnels, Jennifer Sue, 'Let the Car Burn, We're Going to the Faire: History, Performance, Community and Identity within the Renaissance Festival' (onuitgegeven dissertatie, The University of Texas at Austin, 2004).

Hatch, Ryan R., 'American Medievalism: Medieval Reenactment as Historical Interpretation in the United States' (onuitgegeven dissertatie, Arizona State University, 2015).

Heller-Nicholas, Alexandra, 'Last Trope on the Left: Rape, Film and the Melodramatic Imagination' *Limina* 15 (2009), 1-13.

Macan, Edward, 'Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture' (Oxford, 1997).

Marshall, David W., *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture* (Jefferson, 2007).

Marwick, Arthur, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974* (Oxford, New York, 1998).

Mileck, Joseph, 'Trends in literary reception: The Hesse Boom', *The German Quarterly* 51 (1978), 346-354.

Morgan, Gwendolyn A, *The Invention of false medieval authorities as a literary device in popular fiction: From Tolkien to The Da Vinci Code* (New York, 2006).

Moseley, Charles, *J.R.R. Tolkien* (Plymouth, 1997)

Perone, James E., 'Music of the Counterculture Era' (Westport, 2004).

Peter Raedts, *De ontdekking van de Middeleeuwen: geschiedenis van een illussie* (Amsterdam, 2011).

Rubin, Rachel Lee, *Well Met: Renaissance Faires and the American Counterculture* (New York, 2012).

Siciliano, Enzo, *Passolini: A Biography* (New York, Toronot, 1982).

Simmons, Clare A., *Popular Medievalism in Romantic-Era Britain* (New York, 2011),

Stableford, Brian, *The A to Z of Fantasy Literature* (Plymouth, 2005).

Stuip, R.E.V., C. Vellekoop, *De Middeleeuwen in de negentiende eeuw* (Hilversum, 1996).

Watkins, Shana, 'Embracing the Took: Kinship Between Middle Earth and Sixties Youth' (onuitgegeven dissertatie, Greensboro, 2007).

Willems, Eldert, *In middeleeuws gevecht* (Amsterdam, 1965).

Zimmerman, Nadya, 'Consuming Nature: The Grateful Dead's Performance of an Anti-Commercial Counterculture', *American Music* 24:2 (2006), 194-216.