

Op de bres met een retromanisch oeuvre

Een postureanalyse van de rol van retromania en nostalgie in de protestmuziek
van levensliedzangeres Sophie Straat en punkband Hang Youth



Hester Brugman

Studentnummer: 5979765

23 augustus 2021

Universiteit Utrecht
Masterscriptie Neerlandistiek
Faculteit Geesteswetenschappen
Begeleider: Johan Sonnenschein
Tweede lezer: Dr. Laurens Ham



**HANG YOUTH
EIST
ONMIDDELLIJKE
VERBETERING
VAN ALLES**



**JULLIE HEBBEN
24 UUR**

Samenvatting

De 21^e eeuw wordt, specifiek op muziekgebied, gekenmerkt door het terugkeren naar bestaande genres. In plaats van ‘een nieuw geluid’ te laten horen, gaat de culturele voorhoede op zoek naar manieren om het verleden in nieuwe muziek te verwerken, bijvoorbeeld aan de hand van sampling of het recyclen van een genre. Muziekjournalist Simon Reynolds heeft dit in 2011 getypeerd als ‘retromania’. Aan retromanische muziek kleeft onvermijdelijk een gevoel van nostalgie naar het verleden waarnaar verwezen wordt, maar dat lijkt artiesten er niet van te weerhouden om progressief gekleurde maatschappijkritische muziek of protestmuziek te maken. Binnen het huidige landschap van Nederlandstalige muziek zijn het onder andere levensliedzangeres Sophie Straat en punkband Hang Youth die hun maatschappijkritiek in de vorm van een sterk retromanisch oeuvre gieten.

Deze scriptie heeft deze relatie tussen heden en verleden, tussen retromania, nostalgie en maatschappijkritiek in Nederlandse muziek onderzocht, aan de hand van de hoofdvraag ‘*Wat is de rol van retromania en nostalgie in de protestmuziek van levensliedzangeres Sophie Straat en punkband Hang Youth?*’, tegen de achtergrond van de kernconcepten retromania, nostalgie en ironie, en de geschiedenis en culturele status van het levenslied en de punkbeweging.

De postureanalyse, gebaseerd op het analysemodel voor literaire auteurs van Laurens Ham, heeft laten zien dat Sophie Straat elementen van haar biografische persoon inzet om de geloofwaardigheid en authenticiteit van Sophie Straat als levensliedzangeres te vergroten. Er is een groot verschil waarneembaar tussen het intratekstuele Amsterdamse en het extratekstuele, intellectuele en Haagse posture van Straat: op intratekstueel niveau is de nostalgie restoratief, maar op extratekstueel niveau geeft Straat blijk van een zeer reflectieve vorm van nostalgie. Bij de punkband Hang Youth is sprake van een vorm van nostalgie genaamd *hauntology*, naar de *belofte* van de punkbeweging. Hang Youth uit dit binnen een Post-Internetcontext, waarin online en offline, verschillende media en de biografische perso(o)n(en) en de artiest sterk met elkaar verbonden zijn. Het effect van het oeuvre van Hang Youth lijkt op die manier verder te gaan dan alleen bewustwording. Bij zowel Sophie Straat als Hang Youth interfereert de retromania (de vorm) ook met de inhoud van het oeuvre, maar dit wordt door de artiesten niet sterk ingezet of benoemd.

Voorwoord

In de week dat ik begon met het schrijven van deze scriptie, kreeg ik eveneens het goede nieuws te horen dat ik naar een nieuw studentenhuis mocht verhuizen. Die samenloop van omstandigheden zou ik niet direct aan anderen aanraden, maar in het geval van mijn specifieke onderzoeksonderwerp was het wel een interessante samenloop: het concept retromania openbaarde zich door mijn verhuizing ongemerkt in mijn eigen leven. Bij het maken van een Pinterestboard kon ik niet aan de hashtag en de connotatie ‘retro’ ontsnappen en op de momenten dat ik in de IKEA liep, kwam ik bureaulampen tegen die vijftig jaar geleden ook al hadden kunnen bestaan. Bovendien opende ik de Marktplaats-app meerdere malen per week om naar betaalbare schoolstoelen voor in de keuken te zoeken. De ironie was goed voelbaar toen ik die uiteindelijk ophaalde bij een boerin die met haar boerderij moest stoppen vanwege nieuwe wetgeving op het gebied van stikstofuitstoot. ‘Je gaat ze zeker nog wel even schuren, lakken, opknappen?’ vroeg zij, na me verteld te hebben de stoeltjes intensief te hebben gebruikt voor groepsbezoeken van scholen. ‘Nee hoor, ik denk eigenlijk dat ik ze zo houd, ik vind deze retrolook wel leuk,’ hoorde ik mezelf zeggen.

Grote delen van mijn scriptie zijn inmiddels geschreven op die stoeltjes, in het huis waar ik eigenlijk ook te lang naar heb gezocht en uiteindelijk net te veel voor betaal. Mijn scriptie meandert langs al die onderwerpen die besloten liggen in die Marktplaatsontmoeting, met Nederlandstalige muziek als onderzoeksobject en de focus op de onderliggende spanning daarin tussen retromania en nostalgie enerzijds en protest en maatschappijkritiek anderzijds. Ik voel me na vijf jaar studie in de Neerlandistiek nog steeds dankbaar dat ik onderzoek mag doen naar zulke actuele en interessante, maar bovenal ook leuke onderwerpen, die binnen mijn persoonlijke interessegebied liggen. Mijn hoop is dat u, als lezer, iets van dat enthousiasme merkt, en het toch vooral ook bij uzelf bespeurt.

Hester Brugman

Utrecht, augustus 2021

Inhoudsopgave

Samenvatting	2
Voorwoord	3
Inhoudsopgave	4
1. Inleiding	6
2. Beschrijving van het corpus	9
2.1 <i>De ‘principiële smartlap’ van Sophie Straat</i>	9
2.1.1 Sophie Straat	9
2.1.2 Het levenslied.....	10
2.2 <i>‘Gecentrifugeerde memepunk’ van Hang Youth</i>	14
2.2.1 Hang Youth	14
2.2.2 De punkbeweging	15
2.3 <i>Klassekwesties in het genre van het levenslied en punk</i>	18
3. Theoretisch kader	21
3.1 <i>Retromania</i>	21
3.1.1 De definitie van Reynolds	21
3.1.2 Post-Internet	23
3.2 <i>Nostalgie</i>	25
3.2.1 Van ruimtelijk naar temporeel	25
3.2.2 Vicarious nostalgia.....	26
3.2.3 Nostalgie als conservatief én progressief fenomeen	27
3.3 <i>Ironie</i>	30
4. Methode	32
4.1 <i>Postureanalyse</i>	32
4.2 <i>Analysemodel</i>	33
4.3 <i>Toepassing in het huidige onderzoek</i>	34

4.4 Corpus	35
5. Tegen het licht van bestaande genres	37
5.1 <i>Sophie Straat en het genre van het levenslied</i>	37
5.1.1 Amsterdammer in hart en nieren.....	37
5.1.2 Relatie tot de (intellectuele) elite	39
5.1.3 Authenticiteit als levensliedzanger(es)	41
5.1.4 Samenvattend	44
5.2 <i>Hang Youth en de punkbeweging</i>	44
5.2.1 DIY-mentaliteit	44
5.2.2 Anti-autoritair houding.....	47
5.2.3 Cynisme van ‘No future’	49
5.2.4 Samenvattend	52
6. Constructie van betekenis	53
6.1 <i>Sophie Straat</i>	53
6.1.1 Gentrificatie van het levenslied?.....	53
6.1.2 Nostalgie: intratekstueel restoratief, extratekstueel reflectief.....	55
6.2 <i>Hang Youth</i>	58
6.2.1 Kapitalisme als oorzaak van retromania	58
6.2.2 ‘Kanker’: nostalgie naar systeemkritiek	60
7. Conclusie	64
8. Discussie	67
Dankwoord	69
Literatuurlijst	71

I Inleiding

Op 27 maart 2021 vond de jaarlijkse uitreiking van de Edison Pop Awards plaats. Eén van de winnaars was zangeres Sophie Straat (in het echte leven: Schwartz), met haar debuutalbum ‘*T is niet mijn schuld*’¹. Hoewel haar nummers een aanklacht zijn tegen hedendaagse problemen, namelijk gentrificatie van Amsterdam en bijkomende kwesties als woningnood, werd Straat genomineerd binnen de categorie van een genre dat zijn ontstaan vond in het midden van de vorige eeuw, ‘Hollands’ (tot 2019 ‘volksmuziek’ binnen de Edison Pop Awards). Straat verwoordt haar protest in levensliederen die duidelijk gebaseerd zijn op volkszangers uit de 20^e eeuw als André Hazes en de Zangeres Zonder Naam. In een interview dat ze geeft met haar producer, Wieger Hoogendorp, geeft het duo aan terug te gaan naar waar de smartlapzangers hun inspiratie vandaan haalden: “Echt naar de jaren dertig veertig, naar volksmuziek uit die tijd. Maar ook naar de Franse jaren vijftig chansons, waar ook weer heel veel smartlapzangers hun inspiratie vandaan haalden” (Redactie 3voor12, 2021, 05:18-05:35).

Het proces van inspiratie opdoen uit vroegere tijden lijkt op het eerste gezicht niet problematisch of nieuw: ook eerdere smartlapzangers keerden immers terug naar hun voorgangers. In de laatste twee decennia is dit geïnspireerd raken echter omgeslagen naar het door Simon Reynolds benoemde *retromania*, waarbij niet meer slechts op een verkennende, maar op een archeologische manier met het verleden wordt omgegaan. Die omslag past binnen - en is mogelijk gemaakt door - een tijd en een maatschappij waarin de geschiedenis op een overzichtelijke wijze wordt gearchiveerd en toegankelijk wordt gemaakt. Retromania wordt getypeerd door een steeds kortere periode tussen het ontstaan van een genre of een beweging en het daarnaar terugkeren: muzikanten beroepen zich op muziek die zichzelf of een generatie boven hen nog bewust mee hebben gemaakt, er is aandacht voor het eigen recente verleden (Reynolds, 2011).

Het gaat daarbij bovendien niet alleen om de muziek, maar ook om de beeldvorming in de vorm van de mode, het design en de stijl van die tijd, zoals ook terug te zien is in de single ‘Ja Ja Nee Nee’ (2020) van Goldband (eveneens met Wieger Hoogendorp als producer), die klinkt als een synthpopnummer uit hetzelfde decennium als het door de band gecoverde ‘Zwart

¹ In de albumnaam ‘*T is niet mijn schuld*’ wordt de ‘T met een hoofdletter geschreven; daarom zal dit ongebruikelijke hoofdlettergebruik ook gebruikt worden in deze scriptie.

Wit' (1984) van Frank Boeijen. Niet alleen de muziek is ontleend aan die tijd, ook de videoclip bevat strakke leren broeken, ingestudeerde dansspasjes, rookmachines en een bijpassende zonnebril, en in de tekst is de mode van de jaren '80 de realiteit geworden: "Nieuwe gympen aan / *Haartjes strak naar achteren* / Op zoek naar mijn nieuwe liefde" (cursivering door mij). Een vorm van retromania was ook in 2012 al te zien bij de band The Kik, die een bescheiden hit scoorde met de single 'Simone', een nummer op de melodie van 'The Dancer' van de jarenzestigband The Allusions. In later werk wendden ook zij zich tot artiesten uit die tijd: The Kik ging samenwerkingen aan met Armand en coverde "het klassieke repertoire" van Boudewijn de Groot uit de jaren zestig, dat De Groot zelf niet van plan was opnieuw op te voeren (Avrotros, 2019).

Reynolds (2011) stelt dat de voorhoedegroep die zich normaliter bezighoudt met innovatie in de vorm van het uitvinden van nieuwe (sub)genres zich nu opgeworpen heeft als curator van een reeds uitgevonden en beleefd verleden. En aan de muziek die deze muzikanten uitbrengen, gebaseerd op het lenen, hergebruiken en vernieuwen van genres uit eerdere periodes, kleeft daarmee onvermijdelijk een gevoel van nostalgie, terug naar de tijd die te horen of te zien is. Nostalgie wordt in eerste instantie beschouwd als tegenhanger van progressie en vooruitgang (Pickering & Keightley, 2006). Dat maakt retromania in combinatie met maatschappijkritiek, zoals in het geval van Sophie Straat, een extra interessant fenomeen. Hoe kan die terugkeer naar een eerdere periode toch hand in hand gaan met een protestgeluid dat zich richt op de huidige maatschappij - niet alleen bij Sophie Straat, maar ook bij de band Hang Youth, die "onmiddellijke verbetering van alles eist" en voor die boodschap teruggrijpt op de punk? Hoe verhouden deze artiesten zich tot hun inspiratiebronnen, en op welke manier interfereert de connotatie van het verleden met hun wellicht progressieve boodschap?

Deze scriptie onderzoekt deze relatie tussen heden en verleden, tussen retromania, nostalgie en maatschappijkritiek in Nederlandse muziek. Het corpus dat hiervoor gebruikt wordt, bestaat uit zangeres van de 'principiële smartlap'² Sophie Straat en uit punkband Hang Youth. De volgende onderzoeksvragen zijn hierbij leidend:

² In haar eigen uitingen gebruikt Sophie Straat zowel de term 'levenslied' als 'smartlap'. Om dicht bij haar bewoordingen te blijven, zal ik in deze scriptie ook af en toe 'smartlap' in plaats van 'levenslied' gebruiken, me hierbij bewust zijnde van de bestaande connotaties bij dat woord en de voorzichtigheid die er om die reden bij geboden is (zie hiervoor ook §2.1.2).

Wat is de rol van retromania en nostalgie in de protestmuziek van levensliedzangeres Sophie Straat en punkband Hang Youth?

1. Met welke elementen op niveau van muziek, beeld en tekst verwijzen Sophie Straat en Hang Youth naar (genres uit) eerdere periodes en wat voor betekenis kan hieraan ontleend worden?
2. Hoe wordt betekenis in de muziek van Sophie Straat en Hang Youth geconstrueerd, gegeven het spel tussen nostalgie en retromania enerzijds en protest en maatschappelijke betrokkenheid anderzijds?

In het volgende hoofdstuk worden allereerst Sophie Straat en Hang Youth beschreven en toegelicht, om u als lezer deze informatie mee te geven bij het interpreteren van het theoretisch kader. Om zowel Sophie Straat als Hang Youth goed te kunnen contextualiseren, gaat deze corpusbeschrijving ook in op de kenmerken en geschiedenis van de genres waar Sophie Straat en Hang Youth op teruggrijpen, respectievelijk het levenslied en de punkbeweging, en de klassekwesities die deze genres met zich meebrengen. In het theoretisch kader vervolgens worden de belangrijkste en meest relevante begrippen rondom retromania, nostalgie en ironie uiteengezet, de achtergrond waartegen de oeuvres van Sophie Straat en Hang Youth uiteindelijk geanalyseerd worden. De ironietheorie dient ertoe om retromania en de categorie van vaak ironisch gekleurde protestmuziek beter te begrijpen. Het vierde hoofdstuk beschrijft het postureanalysemodel, de methodologie die ingezet wordt voor de uitvoering van de analyse, en verantwoordt tevens de manier van onderzoek doen en afbakening. De beantwoording van de eerste deelvraag vindt plaats in het vijfde hoofdstuk; de tweede deelvraag wordt uitgewerkt in het zesde hoofdstuk. Sophie Straat en Hang Youth worden in de analyse als losstaande onderzoeksobjecten benaderd. De vergelijking tussen beide wordt in de conclusie gemaakt, waar eveneens antwoord wordt gegeven op de overkoepelende hoofdvraag van deze scriptie. Tot slot volgt de discussie.

2

Beschrijving van het corpus

Dit hoofdstuk introduceert Sophie Straat en Hang Youth, het corpus van onderzoek van deze scriptie, door in te gaan op het ontstaan, de uitgebrachte muziek en de huidige verschijningsvorm van respectievelijk zangeres en band. Na de introductie van beide wordt ook het reeds bestaande genre toegelicht waar de muziek van Sophie Straat of Hang Youth op teruggrijpt: het genre van het levenslied en de punkbeweging. Deze informatie is benodigd om de muziek van Sophie Straat en Hang Youth te contextualiseren en om deze uiteindelijk op het niveau van de eerste deelvraag te kunnen analyseren. De corpusbeschrijving wordt afgesloten met een reflectie op (de omgang met) klasse, een relevant begrip in het spreken over het levenslied en de punkbeweging.

2.1 De ‘principiële smartlap’ van Sophie Straat

2.1.1 *Sophie Straat*

De levensliedzangeres Sophie Straat is geboren als Sophie Schwartz (28 juli 1994) in De Pijp in Amsterdam, als dochter van een Britse moeder en een Amerikaanse vader (Van Brummelen, 2021). In haar studententijd verhuisde ze van Amsterdam naar Den Haag, waar ze fotografie en film studeerde aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK). Voor haar afstudeerproject - dat van de KABK een 6 kreeg, maar vervolgens wel uitgekozen werd als *Best of Graduates* door Galerie Ron Mandos (Keijer, 2020) - hield ze zich bezig met gentrificatie in haar geboortestad Amsterdam aan de hand van het door haar benoemde ‘Bakfietsproject’: “De bakfiets is een verbindende factor in [gentrificatie]. Mijn moeder was in De Pijp indertijd een van de eersten met een bakfiets, misschien waren we wel deel van het probleem” (Straat in Van Brummelen, 2021).

Als onderdeel van het Bakfietsproject nam Schwartz als Sophie Straat het nummer ‘Groen Amsterdam’ op, weliswaar enigszins per ongeluk: “Ik (...) ging op zoek naar de juiste vorm om mijn boodschap over te brengen. Ik besloot een videoclip te maken, maar daarvoor had ik natuurlijk een nummer nodig” (Straat in Pringels, 2021). Met producer Wieger Hoogendorp, die eveneens producent is van de muziek van de Haagse boyband Goldband, nam ze uiteindelijk het zeven nummers tellende album ‘*T is niet mijn schuld*’ op dat in 2020

verscheen. Ze zingt over haar eigen verhouding tot de bakfiets ('Kinder psycholoog'³), 'Jessie van de Zuidas' ('Jessie'), gentrificatie van Amsterdam ('Groen Amsterdam', 'De Pijp', 'Hey Yvonne') en de woningnood in Amsterdam ('Geluk'). Het zevende nummer is een cover van André Hazes' 'Ik Meen 't'. In 2021 verscheen, in samenwerking met Goldband, het nummer 'Tweede Kamer', over de ondervertegenwoordiging van vrouwen in de Tweede Kamer, en vervolgens in opdracht van voetbalclub Ajax en biermerk Bud het eerbetoon aan de Amsterdamse voetbalclub getiteld 'Voor Ajax' (sophiestraat, 2021).

In de single 'Tweede Kamer' klinken ska-invloeden, maar het andere werk van Sophie Straat, waarbij gezongen wordt met een aangezet plat Amsterdams accent, is duidelijk te herkennen als smartlap of levenslied. Zo benoemt Straat dit zelf ook. De keuze voor dit genre was bewust: "Mijn afstudeerproject ging over gentrificatie in mijn geboortestad Amsterdam, en dus was het een logische stap om typisch Amsterdamse muziek te gaan maken" (Straat in Bosch, 2020). In interviews benoemt ze door te willen gaan met smartlappen en een grote naam te willen worden in de protestliederen, met de Zangeres Zonder Naam als inspiratie. Met het genre van het levenslied poogt Schwartz door een combinatie van vorm en inhoud "mensen die ook over sociale ongelijkheid willen praten" te bereiken en tegelijkertijd "racistische supporters" mee te laten zingen over racisme in de voetbalwereld⁴ (Straat in Bosch, 2020).

2.1.2 Het levenslied

Het genre van het levenslied wordt gekenmerkt door het op smartelijke wijze bezingen van universele, persoonlijke thema's die bij veel mensen herkenning oproepen, zoals liefde, verdriet en eenzaamheid, bijgestaan door een "opera- of operetteachtige vibrato" als zangtechniek, die het sentimentele karakter van de tekst van de nummers versterkt (Stengs, 2015, p. 16). Irene Stengs (2015) beschrijft en ontleedt het levenslied in *'Het fenomeen Hazes: een venster op Nederland'*, aan de hand van het succes van André Hazes, die als grootste volkszanger van Nederland wordt gezien. Zij noemt zaken als een gevoelige aard, een eenvoudige afkomst en een moeilijke jeugd - en de optelsom daarvan - als verklaringen van het succes van volkszanger André Hazes. Voor een volkszanger wordt in hoge mate een vorm van authenticiteit verwacht: hij of zij moet zelf ook een 'gewone man of vrouw' zijn om over het leven van 'de gewone man en vrouw in de straat' te kunnen zingen. Deze authenticiteit kan ook toegekend worden aan een

³ Spelling van Sophie Straat

⁴ In het interview in Trouw met Saskia Bosch (2020) haalt Schwartz het nummer 'Mijn club' aan als nummer dat racisme in de voetbalsport als thema heeft, maar tot op heden is dat nummer niet uitgebracht.

volkszanger op basis van het rond hem of haar ontstane levensverhaal, zoals eveneens bij Hazes is gebeurd (Stengs, 2015).

De levens van volkszangers vertonen volgens Stengs vaak grote overeenkomsten. Authenticerende elementen zijn het opgroeien op straat in een (vaak Amsterdamse) volksbuurt en het in staat zijn om ‘zuivere’ emoties te voelen, te verwoorden en over te brengen aan het publiek, wat vaak gebeurt in een - onvervalst - Amsterdams accent. De buiten doorgebrachte jeugd loopt in veel gevallen over in een prominente aanwezigheid in kroegen: volkszangers zijn vaak “zingende kelner, barkeeper of café-eigenaar” of ambiëren dit (Stengs, 2015, pp. 35-36). Bij André Hazes ging dit straat- en kroegleven bovendien gepaard met een liefde voor voetbal. Deze ‘ideaaltypische levensloop’ is gebaseerd op de romantisering van ‘het volkse’: van arme, hulpvaardige en gemoedelijke maar eigenwijze mensen die niet bang zouden zijn om hun emoties te tonen, een eenvoudig en ongecompliceerd leven zouden leiden en ‘het hart op de tong’ zouden hebben. Ook liefde voor dieren wordt aan dit ideaalbeeld toegedicht. Specifiek voor de Jordaan bestaat ook de connotatie van “iedereen” die “altijd zong” (Bert Hiddema in Stengs, 2015, p. 30).⁵

Het archetype van de volkszanger zoals wij die nu kennen is in de jaren '50 ontstaan met Johnny Jordaan (1924-1989), die in 1955 een talentenjacht won waarin gezocht werd naar de beste stem van de Jordaan. Zijn nummer - *De parel van de Jordaan* - raakte de luisteraars zo diep dat ‘het Jordaanlied’ een fenomeen werd dat de weg vrijmaakte voor ‘de volkszanger’ die ‘volkse’ liederen zingt en zelf uit een lagere sociale klasse afkomstig is. Dat laatste was eerder niet altijd het geval: bij de eerste muziek en toneelstukken waar het leven van de simpele stadsbewoner centraal stond, aan het begin van de 20^e eeuw, werden Jordanese typetjes vertolkt door spelers die zelf uit een andere sociale klasse afkomstig waren. Levensliederen werden ten gehore gebracht door kermis-, cabaret- of variété-artiesten die zich niet enkel op het genre van het levenslied toelegden. De term ‘levenslied’ heeft zijn introductie in 1908 dan ook te danken aan de journalisten Jean-Louis Pisuise (ook wel bekend als vroege cabaretier) en Max Blokzijl, die zelf op straat zongen en een Nederlands equivalent van het woord ‘chanson’ zochten (Grijp & De Bruin, 2006; Stengs, 2015).

⁵ In §2.3 wordt verdere toelichting gegeven op het spreken over klasse en de manier waarop deze scriptie dat wil doen.

Culturele status

De culturele status van het levenslied is dan ook de moeite waard om dieper op in te gaan. De omslag van volksmuziek door mensen uit een hogere, meer welvarende klasse naar volksmuziek door volkszangers ontdeed levensliederen van een bepaalde ironiserende afstand tot het echte ‘volkse’. Dit had echter niet tot gevolg dat het genre als oprecht, eerlijk en authentiek werd beschouwd; in plaats daarvan werd het door de culturele smaakmakers afgekeurd en als onbehouden en gevaarlijk voor de goede smaak beoordeeld. Het afkeuren van het levenslied werd ook een manier om de eigen, verfijndere smaak te laten blijken, volgens de smaaktheorie van Pierre Bourdieu. In eerste instantie weerde de VARA de volkse nummers van archetype Johnny Jordaan, maar via illegale radiostations won het levenslied toch aan populariteit, zodanig dat Johnny Jordaan in 1972 de muziekprijs de Gouden Harp in ontvangst mocht nemen. Vanaf de jaren negentig werd het levenslied meer mainstream: de populariteit werd zichtbaarder en verbonden aan culturele ondernemers, (semi)overheidsorganisaties en belanghebbende groepen. In die samenwerkingen speelden economische doelen vaak een rol (Stengs, 2015).

Grijp (2004) stelt dat er tegenwoordig een onderscheid te maken is tussen volkszangers die platen maken en optredens geven zonder de interesse aan te wakkeren van de intellectuele elite en artiesten als de Zangeres Zonder Naam en André Hazes die juist wel door diezelfde elite “in het hart” zijn “gesloten” (Grijp, 2004, p. 252). Stengs stelt dat niet identificatie, maar *bemiddeling* die waardering mogelijk maakt: de bemiddeling van het fenomeen Hazes via een andere kunstvorm - en een (andere) kunstenaar. Zo won de documentaire *Hij gelooft in mij* in 1999 de Joris Ivens Award voor de beste documentaire van het IDFA, waarmee André Hazes op een respectabele manier onder de aandacht werd gebracht bij de culturele bovenlaag. Ook de in het DeLaMartheater opgevoerde musical *Zij gelooft in mij gold* - naast zogenaamde *camp*, ironisering - als manier om Hazes dichterbij de culture elite te brengen, voor wie ‘de echte Hazes, zijn leven en zijn muziek niet acceptabel waren’ (Stengs, 2015, p. 76). Ook Mary Servaes - de Zangeres Zonder Naam - werd ‘een erkend fenomeen waar ook het intellect zich niet meer voor schaamde’ toen Gerard Reve haar uitkoos als muzikale act bij het in ontvangst nemen van de P.C. Hooft-prijs in 1969 (Crijnen, 1994). Later in dat jaar maakte ze eveneens haar opwachting in *Poppetgom*, een experimenteel theater- en televisiespektakel, met het door Lucebert voor haar geschreven nummer ‘De soldatenmoeder’ (Ham, 2021). Grijp & De Bruin (2006) typeren dit als optredens met een *cross-over* karakter.

Deze bemiddeling - en de gevoelde noodzaak daaraan - bevestigt volgens Stengs op een indirecte manier de sociale en culturele afstand tussen verschillende sociale klassen. Deze

afstand werd ook door de Zangeres Zonder Naam en door André Hazes zelf ervaren; erkenning van de (intellectuele) klasse speelde voor beide artiesten een rol. Ze konden de minderwaardige houding over volksmuziek en het succes daarvan niet waarderen. In een interview met het *Limburgs Dagblad* merkt Servaes op: “Het zijn allemaal geen professoren, maar er zijn erg veel intellectuelen onder [mijn publiek]. Juist onder die categorie heb ik een grote aanhang en daar voel ik me erg door gestreeld” (Onbekend, 1981). Hazes vond dat hij lange tijd te weinig erkenning had gekregen en dat zijn genre niet serieus werd genomen door de media (Van Grijp & De Bruin, 2006). De gevoelde afstand tot de bovenklasse werd soms ook juist in stand gehouden door levensliedzangers, bijvoorbeeld door André Hazes: “Ik zing liever voor het volk dan voor een stel van die sterren met van die grote jongens - vlinderdassen - onder d'r kin” (Langerak, 1984).

De verdediging van de status van het levenslied uitte zich zowel bij de Zangeres Zonder Naam als bij André Hazes vooral in een sterke mening over de manier waarop hun kunst benoemd moest worden. Ze keerden zich beide tegen de term ‘smartlap’, dat vanaf de late jaren vijftig gebruikt werd als manier om het levenslied belachelijk te maken, geïnspireerd op het Duitse ‘*Schmachtfetzen*’ (‘sentimenteel lied’) (Grijp & De Bruin, 2006). Mary Servaes vond ‘smartlap’ een denigrerend woord, omdat het naar een ouderwets fenomeen verwees, iets wat alleen gezongen werd op de kermis. Het levenslied vertelt volgens haar, net zoals de kermis-smartlap, “wat er gebeurt”, maar heeft wel een vrolijkere intonatie (Onbekend, 1981). Haar muziek moest gezien worden als vorm van volkscultuur en benoemd worden als levenslied (De Ruiter, 1979). Ook André Hazes heeft meerdere malen aangegeven een hekel te hebben aan de benaming ‘smartlap’ voor zijn muziek: smartlappen gaan “te diep”, bijvoorbeeld over het overlijden van een kindje; Hazes wilde zingen over vormen van rampspoed waarbij er duidelijk een schuldige aan te wijzen is, niet over rampspoed die bepaald is door het lot (Langerak, 1984). Bovendien had hij “toch wel heavy muziek” achter zich staan, zoals een drumstel, wat zijn muziek volgens hem onderscheidde van een simpele smartlap (Carvalho, 1993). Hazes voelde zichzelf verbonden met rock’-n-roll en met blues; hij schreef teksten in de stijl van het levenslied, maar wel op popmuziek, en noemde dat meestal ‘levenspop’. Bij de term ‘volkszanger’ voelde hij zich ook op zijn gemak (Langerak, 1984).

2.2 ‘Gecentrifugeerde memepunk’⁶ van Hang Youth

2.2.1 *Hang Youth*

Hang Youth is een Amsterdamse band, opgericht in 2015. De formatie van de vier jeugdvrienden - Abel van Gijlswijk (frontman, zang), Ben Kraak (basgitaar, mondharmonica), Kaj Bos (gitaar) en Nout Kooij (drums) - werkte in 2007 al wel eerder samen, onder de naam ‘The Don’t Touch My Croque-Monsieurs’. In mei 2015 verschenen er vier albums van Hang Youth op Bandcamp: ‘*HANG YOUTH*’, ‘*GELD IS NEP*’, ‘*MEDIA AANDACHT*’⁷ en ‘*DOE HET ZELF*’. Met nummers onder de één minuut sprak Hang Youth zich uit over nationale en politieke zaken als de gezondheidszorg, de koning, het wietbeleid, het immigratiebeleid, de belastingdienst en het minister-presidentschap van Mark Rutte, maar ook over randzaken van het politieke en/of over internationale gebeurtenissen, zoals de prijs van het nieuwe logo van de EU, het Eurovisiesongfestival en ebola. De eerste albums zijn op Bandcamp door de band zelf getagd als ‘black metal’, ‘punk’, ‘trash metal’ en ‘hardcore punk’.

In juni 2020, midden in de coronacrisis, maakt Hang Youth een comeback met het album ‘*BOEL AAN DE HAND*’. Dit album verscheen niet alleen op Bandcamp, maar ook op streamingsplatform Spotify. In november 2020 volgde ‘*ALLES MOET BETER*’. In deze twee albums besteedt Hang Youth aandacht aan de Olympische Spelen, sekswerkers, KLM, stikstof, openbaar vervoer, Shell, de Zuidas, 9/11 en de tabaksindustrie, en opnieuw aan de belastingdienst en de koning. De nummers zijn iets langer, maar blijven onder de zestig seconden; het album wordt opnieuw gecategoriseerd met dezelfde tags als de 2015-albums, met als toevoeging ‘pop punk’. In juni 2021 wordt de albumlijst aangevuld met ‘*HET K-WOORD*’. Tussen september 2020 en mei 2021 bracht Hang Youth ook nog vier singles uit: ‘*DE OVERHEID NAAIT SEKSWERKERS (ZONDER CONSENT)*’, ‘*KERST IS BEST OKAY ALS CULTUREEL WINTEREVENEMENT (MAAR MEER NIET)*’, ‘*JULLIE HEBBEN 24 UUR*’, ‘*HET KAN ME NIET LINKS GENOEG*’ en ‘*JE HAAT GEEN MAANDAG, JE HAAT KAPITALISME*’.

Van Gijlswijk heeft het naar eigen zeggen op zich genomen “om uit (te) vinden waarom ik nu écht boos ben” (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021). Sinds twee, drie jaar is hij

⁶ 3voor12-journalist Atze de Vrieze benoemde de muziek van Hang Youth als eerste als ‘memepunk’. Hang Youth was het daar in eerste instantie niet mee eens, omdat de benaming voelde als manier om de band weg te zetten als gimmick, als grap. Later realiseerde de band zich dat memes ook wel degelijk kunnen leiden tot radicalisatie (Niessen & Grootveld, 2021). Hang Youth spreekt nu zelf van ‘gecentrifugeerde memepunk’, bijvoorbeeld op het album ‘*HET K-WOORD*’ met de track ‘*GECENTRIFUGEERDE MEMEPUNK*’.

⁷ Spelling door Hang Youth

er - geïnspireerd door Mark Fisher (een Britse auteur van onder andere *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*) en Slavoj Žižek (een Sloveense filosoof, socioloog en cultuurcriticus die zijn (vaak humoristische en provocatieve) analyses van postmoderne populaire cultuur onderbouwt vanuit zijn marxistische achtergrond) - over uit dat dat niet per se de overheid is, maar het kapitalisme. Over zijn verhouding tot kapitalisme in de vorm van succes, liet hij zich als volgt uit in het online magazine *Amsterdam Alternative*: “(...) in punkrock is het wél nog taboe om het succes te omarmen. Ook ik vind dat moeilijk om te doen. (...) Want je bent tegen de mainstream en op 3FM komen is natuurlijk kapitalisme ten top. Succes daarmee oogsten klopt niet met de inhoud van de muziek” (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021). Met Hang Youth willen de bandleden echter “als een paard van Troje-ding dat hele succes kapen”: door toegang te krijgen tot mainstream kanalen (onder andere door boekingen te laten doen door MOJO, de grootste commerciële actor van Nederland (Miedema, 2021)), hoopt Hang Youth een plek en een momentum te creëren voor zijn boodschap. Er is volgens de band een bepaalde mate van hypocrisie - door met een antikapitalistische boodschap deel te nemen aan kapitalistische structuren - nodig om verandering teweeg te brengen op grote schaal (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021). “Het enige wat punk nog niet geprobeerd heeft is gewoon dwars door het kapitalisme heen te beuken,” stelt Van Gijlswijk (Miedema, 2021).

Naast zicht- en hoorbaarheid op de radio, op het Groningse festival Noorderslag (3FM Live Box, 2021b) en vanaf november 2021 in de grote zaal van Paradiso, was Hang Youth in januari 2021, twee maanden voor de nieuwe verkiezingen voor de Tweede Kamer, ook zichtbaar in het straatbeeld met een posteractie. Door massale annulering van concerten in verband met de getroffen maatregelen rondom het coronavirus kwam er door poppodium Paradiso ingekochte posterruimte - die normaal gebruikt wordt om concerten te promoten - vrij in Amsterdam. Paradiso besloot deze weg te geven aan artiesten, waardoor de quote “Hang Youth eist onmiddellijke verbetering van alles. Jullie hebben 24 uur” het licht zag (Bianchi, 2021). Deze poster is via de webshop van Paradiso te bestellen voor €7,50 en verspreidde zich zodoende ook buiten Amsterdam (Paradiso webshop, z.d.). Tot slot maakt Hang Youth gebruik van Discord, een platform waarop virtuele gemeenschappen gecreëerd kunnen worden. Op moment van schrijven - juni 2021 - telt deze digitale community 715 leden.

2.2.2 De punkbeweging

De punk waar Hang Youth naar verwijst, kreeg in de nazomer van 1977 voet aan de grond in Nederland. Als het zo benoemde ‘startschot’ voor punk in Nederland wordt vaak hetzelfde moment aangewezen in januari 1977: het optreden van de Engelse Sex Pistols in het

Rotterdamse LantarenVenster en het Amsterdamse Paradiso, met The Heartbreakers (New York) en Vibrators (Londen) als supportact (Jonker, 2012; Ham, 2020). Dit leidde uiteindelijk tot een ‘punkexplosie’: Paradiso trok volle zalen met punkbands uit Engeland en de Verenigde Staten, er werden punkbandjes opgericht en de media begon over het nieuwe fenomeen te berichten (Jonker, 2012). Het eerste Nederlandstalige punkliedje, ‘Van Agt Casanova’ van Paul Tornado, waarin werd afgegeven op het beleid van de toenmalige minister van Justitie die pornofilms uit de bioscoop wilde weren, werd eveneens in 1977 uitgebracht (Ham, 2020). Punk vindt zijn oorsprong in Engeland, waar het genre uitgroeide tot een echte jeugdcultuur, ontsproten uit de verveling en de uitzichtloosheid die onder jongeren leefde tijdens de economische recessie in 1976 in combinatie met de benauwende klassenmaatschappij.

Punkmuziek kenmerkt zich door korte nummers, van één of maximaal twee minuten, vaak ondersteund door een melodie die uit slechts weinig akkoorden bestaat en op een schreeuwerige wijze ten gehore gebracht. Punk draait “niet zozeer om muzikale virtuositeit, maar om energie, compromisloosheid en provocatie” (Ham, 2020, p. 124). De muziek mag slordig zijn, fout gaan; als punkartiest is het niet nodig om over muzikale capaciteiten of talenten te beschikken. Het idee is dat iedereen punk kan maken. Die overtuiging is in lijn met de politiek-maatschappelijke - en revolutionaire - *do it yourself*-mentaliteit van punkers: er is weinig tot geen vertrouwen in autoriteiten of organisaties en daarom wordt de voorkeur gegeven aan het zelf oplossen en regelen van zaken. De anarchistische politieke oriëntatie van de punkers is niet zozeer theoretisch onderbouwd als wel praktisch ingestoken; er wordt niet geloofd in het traditionele communisme met een top-downorganisatie. De DIY-mentaliteit ligt dus in het verlengde van het anti-autoritarisme van de punkers. In teksten van punknummers wordt vaak uitgehaald naar autoriteiten; in de praktijk van punkmuziek uitte deze DIY-mentaliteit zich in het zelf opzetten van ‘fanzines’ en punkbandjes en het zelf uitbrengen van muziek op een elpee, of het goedkopere alternatief, de cassette (Ham, 2020). De anti-autoritaire houding van de punkers past nog bij de jaren zestig, waarin idealen actief werden nagestreefd en verworvenheden werden bereikt, zoals stemrecht voor jongeren en recht op abortus. Tegelijkertijd betekende punk ook voornamelijk een breuk met de jaren zestig: dat de ‘grote idealen’ en hun impact in het volgende decennium een minder grote rol speelden en zelfs langzaam los werden gelaten, leidde tot ironie en cynisme als vervanger van de optimistische, positieve boodschap van de hippies. In plaats van een *peace & love*-generatie was nu sprake van een *no future*- of zelfs een *hate*-generatie (Jonker, 2012, p. 16; p. 39).

Punk heeft niet alleen betekenis als muziekstroming, maar ook als culturele stroming, gebonden aan “een tijd zonder toekomst” en “zonder grenzen” (Jonker, 2012, p. 12). Het gevoel

geen toekomst te hebben is te wijten aan de economische omstandigheden van de late jaren zeventig, allereerst in Engeland, maar ook in Nederland. De oliecrises van 1973 en 1979 hadden voor instabiliteit, inflatie en werkloosheid gezorgd. De plotseling snel stijgende werkloosheid legde ook meer structurele oorzaken voor gebrek aan genoeg werkgelegenheid bloot, zoals de krimp van de industriesector. Na de eerste oliecrises zorgde een combinatie van zowel bezuinigingen als investeringen - om op die manier toch werkgelegenheid te creëren - in verschillende westerse landen ervoor dat de crisis niet direct merkbaar was, maar na 1979 verergerde de economische situatie (Hellema, 2019). In Nederland bleef de werkloosheid vanaf de jaren tachtig vooral onder jongeren sterk toenemen (Van Winsen, 2012). Bovendien was daar de dreiging van de Koude Oorlog en 'de val van de bom' (de zogenaamde neutronenbom) (Jonker, 2012, p. 107). Punk was in eerste instantie begonnen als reactie op de culturele verveling, maar politiseerde uiteindelijk wel degelijk in de jaren '80. De situatie in Nederland was in zekere mate wel minder slecht dan die in Engeland, waar de punkbeweging was ontstaan; door de grote klassentegenstellingen in het Groot-Brittannië van die jaren werden vooral jongeren uit de arbeidersklasse, die niet makkelijk hogerop konden komen, hard geraakt door de economische recessie en bijbehorende werkloosheid (Jonker, 2012, p. 19). In Nederland was dit onderscheid minder groot: ook gymnasiasten en studenten ervoeren het pessimisme en deden mee aan de punkbeweging (Jonker, 2012, p. 106). Ham (2020) beschrijft de ontwikkeling van punk tot "de soundtrack die het levensgevoel vertolkte van generatie X: een generatie die op de puinhopen van de kapitalistische maatschappij zocht naar een eigen autonoom domein" (p. 129). De punkbeweging kende niet alleen een klassekwestie, maar ook een generatiekwestie, met een andere manier van engagement: radicaal en pragmatisch, maar in veel mindere mate theoretisch onderbouwd (Ham, 2020).

Het autonome domein vonden punkers uiteindelijk in kraakpanden. De kraakscène was al langer actief - er was ook al langer gebrek aan goede woningen; veel woningen in binnensteden stonden leeg en werden slecht onderhouden -, maar professionaliseerde zich vanaf 1974 door zich actief te verzetten tegen de autoriteiten, vanaf het einde van de jaren zeventig waar nodig ook met geweld. De kraak- en de punkscène raakten uiteindelijk met elkaar verweven: kraakpanden leenden zich goed voor het samenkomen van punkers en bloeiden soms zelfs uit tot 'creatieve broedplaatsen', zoals het geval bij een kraakpand aan de Sarphatistraat in Amsterdam (Jonker, 2012, p. 57). Krakkers konden hun boodschap kwijt in punkmuziek; punkers konden zonder (decibel)begrenzings hun 'rammelrock' ten gehore brengen. Ham (2020) beschrijft de houding van de generatie-X punkers als een "pragmatische *can do*-houding, gecombineerd met primair verzet tegen alles wat naar autoriteit ruikt" (p. 128): de focus lag

niet zozeer op de theoretische basis van het anti-kapitalisme als wel op het - waar nodig gewelddadig - optreden tegen bestaande structuren en autoriteiten waar de punkers mee te maken kregen (Ham, 2020).

2.3 Klassekwesities in het genre van het levenslied en punk

Zowel bij het genre van punk als dat van levensliederen speelt de factor ‘sociale klasse’ een rol, gebaseerd op een klassenmaatschappij die bestaat uit een arbeidersklasse (*working class*), een middenklasse (*middle class*) en een elite (*upper class*). Deze traditionele indeling is deels ontleend aan het soort werk dat men uitvoert en het bijbehorende inkomen, maar ook de cultureel bepaalde sociale status van een beroep en de aan een bepaalde klasse toegeschreven cultuur spelen een rol (Savage, 2015, p. 35). Vooral de scheidslijn tussen de arbeidersklasse en de middenklasse is daarom vaak hybride en onduidelijk gebleken, stelt Mike Savage (2015). In *Social Class in the 21st Century* presenteert hij daarom, gebaseerd op de Britse situatie maar ook goed toepasbaar op andere westerse landen, een nieuwe manier om naar klasse te kijken in de 21^e eeuw. Deze nieuwe structuur van klassen wordt gekenmerkt door een duidelijk onderscheid aan de bovenkant - de elite - en aan de onderkant - het precariaat. Daartussen bevindt zich een middenklasse die opgedeeld is in vijf klassen.

De indeling van Savage heeft als uitgangspunt dat sociale klassen “stored historical baggage” hebben en “the accumulation of advantages over time” zijn (Savage, 2015, p. 46). Dit sluit aan bij de kijk van socioloog Pierre Bourdieu op sociale klasse. Bourdieu stelt dat de privileges van een klasse verbonden zijn aan de toegankelijkheid van bepaald ‘kapitaal’ - hetzij cultureel (bijvoorbeeld als kind meegenomen worden naar musea, of ouders hebben die kunnen helpen met schoolwerk), hetzij sociaal (bijvoorbeeld veel stabiele relaties en een groot netwerk hebben), hetzij economisch (bijvoorbeeld ouders die de opleiding van hun kind kunnen betalen) (Pierre Bourdieu in Savage, 2015). De vijf middenklassen die Savage definieert - de gevestigde middenklasse, de technische middenklasse, de *new affluent* arbeiders, de traditionele arbeidersklasse en de opkomende dienstverleners - verschillen van elkaar door de samenstelling van de hoeveelheden sociaal, cultureel en economisch kapitaal; de elite scoort op alle drie de soorten kapitaal hoog, waar het precariaat op alle drie de vormen lage resultaten heeft. De bevolkingsgroep die deel uitmaakt van het precariaat woont en werkt vaak in problematische omstandigheden (met een laag inkomen, weinig spaargeld en geen mogelijkheid om een huis te kopen) en is door de onzekerheid die gepaard gaat met het soort

werk en de tijdelijkheid ervan genoodzaakt veelvuldig gebruik te maken van het sociale vangnet van de overheid.

Wat het genre van het levenslied en de punkbeweging gelijk hebben, is het ontstaan in een lage klasse. Savage stelt dat het het precariaat vaak aan middelen ontbreekt om gevoelens van angst en boosheid kenbaar te maken, bijvoorbeeld in de politiek; punkmuziek en het levenslied kunnen dan dienen als alternatieve manier om een stemgeluid toch te laten horen. Werkloze jongeren uit de arbeidersklasse, die het hardst geraakt werden door de economische recessie in de jaren zeventig en tachtig vanwege de onmogelijkheid om op te klimmen (vooral in Groot-Brittannië, waar de klassebepaaldheid groter was dan in Nederland), vonden in punkmuziek de ruimte om hun frustraties te uiten. Ook bij het levenslied is sprake van muziek als manier om ruimte te geven aan persoonlijk beleefde gevoelens van boosheid, verdriet en frustratie. Een aanwijsbaar verschil, echter, tussen de punkbeweging en het genre van het levenslied in het perspectief van klassebepaaldheid, is dat punk al snel een intellectuele reputatie én invulling kreeg. Naast de punkers uit de arbeidersklasse was namelijk ook een groep “art school” punkers actief die punk niet alleen zag als manier om gevoelens van boosheid kwijt te kunnen, maar ook de focus legde op de relatie tussen de levensstijl van punk, stromingen in de kunst en het anti-kapitalistische gedachtegoed. Die scheidslijn leverde eveneens verdeeldheid op binnen de punkbeweging (Simonelli 2002). Binnen het genre van het levenslied bestaat er niet zo’n intellectuelere variant.

Een belangrijke kanttekening die Mike Savage maakt bij het spreken over het precariaat is dat de alternatieve manieren van het precariaat om om te gaan met gevoelens van machteloosheid (onder andere vasthouden aan het lokale en aan de gemeenschap, met bijbehorende smaakvoorkeuren (waaronder bijvoorbeeld het levenslied)) tot spot kunnen leiden van andere klassen (Guy Standing in Savage 2015, p. 351). Savage is kritisch op dit narratief van ‘*poverty porn*’, waarbij het precariaat wordt gestigmatiseerd - en wordt geridiculiseerd - als ‘gevaarlijke klasse’ met een slechte smaak die bovendien weinig toevoegt aan de maatschappij (p. 357-8). Hij kiest daarom expliciet niet voor de term ‘*underclass*’, die suggereert dat het gaat om een klasse die zichzelf, door eigen toedoen, heeft uitgesloten van de *mainstream* maatschappij (p. 352). Deze scriptie volgt Savage daarin en zal het precariaat eveneens, zoveel als dat mogelijk is, objectief en wetenschappelijk beschrijven: het is geenszins de bedoeling de bestaande spot over het precariaat (in Nederland vaak tot uiting komend met benamingen als ‘tokkie’) in beschrijvingen te laten echoën. Het ingaan op deze 21^e-eeuwse klassestructuur is ook van nut om de muziek van Sophie Straat en Hang Youth beter te kunnen

contextualiseren. Zowel in de punkbeweging als in het genre van het levenslied zijn klassekwesities van betekenis geweest, maar het is de vraag of deze in de 21^e eeuw en in retromanische context, waarbij er op een genre wordt teruggegrepen vanuit een andere tijd en wellicht ook vanuit een andere klasse, op dezelfde manier fungeren.

3 Theoretisch kader

In dit theoretisch kader worden de begrippen uiteengezet die relevant zijn voor de analyse van Sophie Straat en Hang Youth. De eerste paragraaf beschrijft het fenomeen retromania zoals dat geïntroduceerd is door Reynolds en bespreekt eveneens de voornaamste kritiek die daarop geleverd is, om vervolgens de positie van deze scriptie in het retromaniadiscours te duiden. De tweede paragraaf bespreekt de verschillende vormen waarin nostalgie bestaat en gedefinieerd wordt. Tot slot wordt kort ingegaan op ironietheorie.

3.1 Retromania

3.1.1 De definitie van Reynolds

In 2011 publiceerde Simon Reynolds het boek *Retromania*. Het werk onderscheidt zich van eerdere uitgaves rondom dit onderwerp vanwege de focus op veranderingen in de muziek zelf, in plaats van aandacht voor verschuivingen binnen de muziekindustrie waarin deze muziek opereert (Waugh, 2015). Aanleiding voor het schrijven van *Retromania* was dan ook Reynolds eigen observatie dat popmuziek van de 21^e eeuw amper nieuwe genres of (sub)culturen kent: de culturele voorhoede grijpt terug op beschikbaar, bestaand materiaal en kenmerkt zich door een obsessie met het eigen directe verleden, ten koste van vernieuwing in de muziek - of, genuanceerder gesteld: ten koste van *nieuwigheid* in de vorm van een tot dusver nog nooit gehoord of geproduceerd geluid. Reynolds spreekt van “the ghostly inverse of ‘the future’” (p. 15). De muziek van de 21^e eeuw wordt gekenmerkt door remixen, mashups, analoge technieken, klassieke albums die heropgevoerd worden, meer verkoop van vinyl en nieuwe muziek van jonge artiesten die elementen uit vroegere muziek in hun nummers verwerken. Reynolds constateert een spanning nu popmuziek, het domein van jonge mensen die in het *nu* willen leven en het verleden van zich af willen schudden, in opvallende mate getypeerd wordt door nostalgische gevoelens (Reynolds, 2011).

Het begrip ‘retro’ in retromania wordt volgens de brede definitie gehanteerd; retromania gaat *alles* aan wat teruggrijpt op het relatief recente verleden en is dus niet alleen voorbehouden aan kenners of verzamelaars die zich volledig ingelezen hebben in een bepaalde periode en bijbehorende stijl. Retro onderscheidt zich van antiquarisme of het bestuderen van de geschiedenis omdat het zich richt op de kenmerken, stijl en hoogtepunten van een tijd die men zelf nog bewust mee heeft gemaakt. Die laatste afbakening blijkt niet altijd houdbaar: Reynolds

wijst bijvoorbeeld Amy Winehouse, Duffy en Adele aan als retro-artiesten “who pass for black American lady singers from the sixties” (p. 13), terwijl geen van deze vrouwen voor de jaren zestig is geboren, laat staan deze bewust heeft meegemaakt. Nostalgie naar periodes die men niet zelf heeft meegemaakt ziet Reynolds vooral bij periodes waarin nostalgie op dat moment zelf géén rol speelde, zoals in de jaren zestig: “This was the decade that coined the slogan ‘be here now’, after all” (Reynolds, 2011, p. 27). Kenmerkend aan retromania is in elk geval dat genres zich niet aan de ‘Twenty-Year Rule of Revivalism’ houden: het zijn niet alleen de jaren ’80 die vanaf 2000 heropleefden, maar ook de jaren ’60 en allerhande andere periodes (Reynolds, 2011).

Het structureel recyclen en hergebruiken van oude muziek heeft er volgens Reynolds voor gezorgd dat er geen plek meer is voor nieuwe genres of bewegingen; het muzikale landschap is overvol geraakt door het behouden en herwaarderen van die oude genres. Die 21^e-eeuwse obsessie met muziek uit het verleden wordt volgens Reynolds gefaciliteerd door de georganiseerde manier waarop het verleden gearchiveerd is. Niet eerder was het verleden zo goed toegankelijk: voor oude muziek hoeft men tegenwoordig niet meer naar een winkel, evenmin hoeft men keuzes te maken op basis van een budget; op onder andere YouTube en Spotify is heel veel muziek vanaf huis - ongeacht de locatie daarvan - te beluisteren zonder daar een meerprijs voor te betalen. Reynolds zou in het geval van YouTube dan ook niet meer van een website of een technologie, maar eerder van een “whole field of cultural practice” willen spreken (p. 89). Het opslaan en delen van muziek is bovendien veranderd van een vorm van bladmuziek tot een vaak audiovisuele vorm. Met dat laatste is het mogelijk het gevoel van het moment te vangen: “The moment becomes a monument” (Reynolds, 2011, p. 35), een monument waar eindeloos naar teruggerepen kan worden. Muziek kan beluisterd worden zonder dat ze live opgevoerd wordt, wat resulteert in een ‘feedback loop’: het is niet meer nodig om mee te gaan met nieuwe muziek; als luisteraar kun je de muziek uit een voorbije tijd blijven beluisteren. Dit brengt volgens Reynolds een andere ervaring van tijd teweeg: naar oude muziek luisteren betekent niet *teruggaan*, maar *opzij bewegen* in de tijd. Het verleden wordt door tussenkomst van het internet naast het heden gepositioneerd. Reynolds gaat zelfs zo ver om te stellen dat verleden en heden allebei *nu* plaatsvinden, omdat beide even goed toegankelijk zijn (p. 112).

Technologische ontwikkelingen hebben dan ook niet alleen invloed gehad op het consumeren, maar ook op het produceren van muziek: goedkopere en beter beschikbare muzieksoftware faciliteerde het de- en reconstrueren van bestaande muziek en daarmee het maken van mash-ups. Dat bood een geheel nieuwe mogelijkheid om muziek uit het verleden -

zonder tussenkomst van een label - te hergebruiken; voorheen was dat immers alleen mogelijk via het coveren van een bestaand nummer (Serazio, 2008). Reynolds contextualiseert retromania in muziek daarom ook in een tijd van postproductie, naar het boek *Postproduction* van Nicolas Bourriaud (2000). Postproduction vervaagt de scheidslijn tussen consumeren en produceren: op culinair gebied (denk aan *fusion cooking*, waarin nieuwe gerechten worden bedacht op basis van bestaande keukens) en op werkgebied, waar industrie (gekenmerkt door het verdienen van geld door middel van het produceren van producten) grotendeels vervangen is door de dienstensector (gekenmerkt door het verdienen van geld met informatie), maar ook op het gebied van muziek, waar elke luisteraar een producer kan worden door bestaande muziek met elkaar te mixen (Serazio, 2008; Reynolds, 2011). Deze postproductionele omgang met muziek geeft de luisteraar meer macht, maar brengt ook een zekere ontheiliging van muziek met zich mee: “The original tracks are no longer sacred or untouchable” (Mark Gunderson in Serazio, 2008, p. 83). Het gemak waarmee het verleden in het heden wordt verwerkt, heeft volgens Reynolds ook de potentie om de originele context of betekenis van die muziek naar de achtergrond te doen vervagen. In dat geval is zelfs niet eens altijd sprake van nostalgische gevoelens. Het hergebruiken van enkel de tekst of enkel de melodie in nieuwe contexten en het ontdoen van nummers van hun originele betekenis is er daarnaast toe in staat om de scheidslijn tussen hoge en lage cultuur te verwerpen, bijvoorbeeld als een klassiek stuk gesampled wordt in een levenslied, een genre dat historisch als ‘lage cultuur’ bestempeld wordt.

3.1.2 Post-Internet

Het idee van retromania is wijd verspreid en geaccepteerd geraakt, maar kent ook tegengeluiden. Een belangrijk en relevant element van die kritiek richt zich op de manier waarop de omgang van de nieuwe generatie met de overvloedige hoeveelheid op het internet beschikbare informatie beschreven wordt. Volgens Michael Waugh (2015) gaat Reynolds in te grote mate en bovendien ten onrechte uit van een lijdzame generatie die overspoeld wordt door het internet en de veranderende technologie en daardoor niet meer in staat is om nieuwe muziek te produceren. Waugh zet daar het beeld tegenover van een Post-Internetgeneratie (een term die vanaf 2012 in gebruik is genomen, p. 8) die onlosmakelijk verbonden is met deze snelle ontwikkelingen. De huidige twintigers en dertigers zijn opgegroeid in een eeuw van internet en kunnen zich geen leven voorstellen zonder. Zij zijn daarom juist beter toegerust om met de informatieopslag op het internet om te gaan dan - bijvoorbeeld - de generatie van Reynolds zelf, die de wereld ook zonder internet heeft gekend (Waugh, 2015).

Het voorvoegsel *Post* is dan ook niet bedoeld om te verwijzen naar een tijd na het internet, maar juist naar een “Internet state of mind”, gekenmerkt door het denken in netwerken (Karen Archey & Robin Peckham, 2014 in Waugh, 2015, p. 9). In de Post-Internettijd zijn online en offline geen gescheiden werelden meer: wat zich offline afspeelt, heeft invloed op wat online plaatsvindt, en vice versa. In werkelijkheid is er dus geen sprake meer van ‘offline’: “Our lived reality is the result of the constant interpenetration of the online and offline” (Nathan Jurgenson, 2012 in Waugh, 2015, p. 1). Voor de Post-Internetgeneratie is de media geen hulpmiddel of begeleidend onderdeel van het leven, maar iets wat de belangrijkste ervaring van leven is geworden (Todd Gitlin, 2001 in Waugh, 2015). Post-Internetkunst maakt gebruik van mediums die ook al bestonden voor de komst van het internet - film, performance, muziek, mode, tentoonstellingen -, met invloeden van de nieuwe digitale en technologische mogelijkheden, waaronder het internet. Deze Post-Internetkunst is zich volgens Waugh zelfbewust van de huidige technologie, en reflecteert op deze relatie in de kunst (Waugh, 2015).

Hieruit voortvloeiend levert Waugh ook kritiek op de constatering van Reynolds en anderen dat er geen nieuwe subculturen of genres zijn ontstaan in de 21^e eeuw. Volgens Waugh zorgt de Post-Internettijd en bijbehorende veranderde manieren van communicatie en inspiratie ervoor dat subculturen op een andere manier groeien en populair worden, met een andere sociale en culture impact dan bijvoorbeeld punk, rave en grunge hebben gehad, maar daardoor niet minder van belang (Waugh, 2015, pp. 41-42). Post-Internetkunst zou bovendien in een ruimere context gezien moeten worden, omdat de culturele voorhoede van de 21^e eeuw zich niet alleen beperkt tot muziek, maar ook in andere culturele velden actief is: “The best people are active everywhere” (Holly Herndon, 2014 in Waugh, 2015, p. 45).

Samengevat wordt Reynolds een te lineaire en chronologische, wellicht zelfs nostalgische kijk op vooruitgang in muziek verweten, waarin alleen nieuwe (sub)genres met een nieuw geluid echt blijken te geven van progressie. Daarnaast heeft Reynolds volgens Waugh te weinig oog voor de organische en symbiotische relatie die de Post-Internetgeneratie heeft met het internet.

Deze scriptie sluit zich ten dele, maar niet geheel aan bij deze kritiek. Al in de inleiding van *Retromania* wordt duidelijk dat Reynolds zoekende is naar zijn houding tegenover het fenomeen van retro in popmuziek (“Given that I enjoy many aspects of retro, why do I still feel deep down that it is lame and shameful?” (p. 14)) en dat het boek daarmee in zekere zin ook persoonlijk is. Reynolds bekent in *Retromania* dan ook bewust kleur: “Yet as a died-in-the-

wool modernist⁸ (...), I would find it hard to break the habit of a lifetime, to kick ‘tomorrow’. Giving it up would feel like giving in, learning to settle for less” (p. 413). Zijn persoonlijke voorkeur voor lineaire progressie, voor de *future-rush* zoals die in de jaren zestig bestond en waarbij muziek wordt gemaakt met een totaal nieuw geluid, zou echter los gezien moeten worden van de definitie van retromania en dit niet minder bruikbaar moeten maken als concept op zichzelf. Zijn commentaar is bovendien begrijpelijk tegen het licht van het uitgangspunt van *Retromania*: dat richt zich, meer dan op veranderingen in de muziekindustrie, op veranderingen in *muziek*, en die zijn er inderdaad minder geweest.

De inzichten van Waugh, vier jaar na *Retromania*, kunnen als aanvulling op retromania functioneren. Tien jaar na het verschijnen van *Retromania* is de notie van de Post-Internetgeneratie immers extra relevant: jonge, opkomende artiesten anno 2021, geboren in de 21^e eeuw of vlak daarvoor, hebben inderdaad nooit een leven gekend zonder internet en zullen zich dus anders verhouden tot deze culturele praktijk dan de generatie artiesten, geboren in de jaren '80 of '90, die Reynolds geregeld aanhaalt. Uit de bestaande literatuur waarin deze nieuwste generatie artiesten aan het woord komt, blijkt een zelfbewustzijn over de aanwezigheid van het internet in hun leven, dat zich uit in het gevoel “meerdere tabbladen open te hebben” die allemaal om aandacht vragen (ADR, 2015 in Waugh, 2015, p. 236). Voor het werken met het concept van retromania is het niet nodig om te beoordelen of het een positief of een negatief gegeven is dat er door de aanwezigheid van muziek minder nieuwe muziek gemaakt wordt; de Post-Internetgeneratie is het daar zelf ook niet over eens. Het belangrijkste kenmerk is dat denken in netwerken, contexten en connotaties een grote rol speelt. Deze scriptie ziet de noodzaak om in een snel veranderende wereld aan te sluiten bij concepten die toegespitst zijn op de meest recente veranderingen en omstandigheden en borduurt daarom ook voort op de notie van Post-Internet.

3.2 Nostalgie

3.2.1 *Van ruimtelijk naar temporeel*

De *act* van het terugkeren naar oude genres, en daarmee refereren naar een voorbije tijd, is er ook toe in staat om gevoelens van nostalgie met zich mee te brengen. De term nostalgie kent

⁸ Onder modernisme verstaat de Van Dale ‘de geest van het nieuwe in maatschappij, letteren en kunst en de uitingen daarvan’. Retromania voldoet daar precies niet aan: er ontstaat immers niets nieuws, er wordt iets wat al bestaat hergebruikt en opgerakeld.

zijn oorsprong in 1688, toen de Zwitser Johannes Hofer zijn dissertatie genaamd *Dissertatio medica de nostalgia oder Heimweh* publiceerde, waarin hij het begrip ‘nostalgie’ (opgebouwd uit het Griekse ‘nostos’ (= terugkeer) en ‘algos’ (= pijn)) voor het eerst introduceerde. De aanleiding daarvan was de medische staat van Zwitserse huursoldaten die, ver weg van hun thuisland, het leger dienden en daarbij gehinderd werden door zowel fysieke als mentale klachten (Starobinski, 1966, in Waugh, 2015, pp. 42-43). Deze conditie werd veroorzaakt door een terugverlangen naar thuis en/of naar de Zwitserse natuur - nostalgie. Dit prototype nostalgie is nog sterk ruimtelijk georiënteerd, maar de tijd van de modernisering en bijbehorende veranderingen - de sociale revolutie, maar ook het veel snellere tempo waarin ontwikkelingen elkaar opvolgden - zorgden ervoor dat aan het eind van de 19^e eeuw ook de metaforische betekenis van nostalgie in gebruik werd genomen. In die betekenis is de notie van nostalgie vooral *temporeel*: men ervaart gevoelens van ontwrichting over de periode waarin hij of zij leeft, en verlangt zodoende terug naar een vroegere tijd (Davis, 1979; Boym, 2001; Pickering & Keightley, 2006). Frank Ankersmit (2017) stelt dat deze temporele betekenis een zwaardere, hopelozere lading geeft aan het begrip nostalgie: het verleden is immers, veel meer dan een bepaalde plek, onbereikbaar. Die onbereikbaarheid heeft ook tot gevolg dat idealisering van het object van nostalgie sneller plaatsvindt.

3.2.2 Vicarious nostalgia

In de vroege, ruimtelijke definitie van nostalgie was er sprake van het verlangen naar een voor de verlanger bekende plaats: thuis. Nu nostalgie steeds meer opgevat wordt als verlangen naar een voorbije tijd, blijkt er ook op een andere manier nog uitbreiding van de term mogelijk te zijn: het is denkbaar om gevoelens van nostalgie te koesteren voor een verleden dat men zelf nooit ervaren heeft. Deze vorm van nostalgie wordt ook wel *vicarious* (plaatsvervangend, indirect) *nostalgia* genoemd en doet qua hevigheid niet onder voor ‘*primary nostalgia*’ (Boym, 2001; Ankersmit, 2017). Ook *vicarious nostalgia* vereist in eerste instantie een positieve attitude tegenover een bepaalde periode; het gevoel van onbereikbaarheid tegenover die periode is bovendien alleen maar groter geworden.

Het koesteren van nostalgische verlangens naar een tijd buiten de eigen herinnering wordt mogelijk gemaakt door de representatie van het verleden in de massamedia en de aanzienlijke rol die die media speelt in de mentale en persoonlijke levens van burgers. Men zou zelfs geneigd zijn om representaties van ervaringen beter te herinneren dan eigen ervaringen (Davis, 1979). Het manipuleren van nostalgie - ook wel ‘*ready made nostalgia*’: het is immers niet nodig om zelf herinneringen op te doen, de nostalgie ‘staat’ in feite ‘al klaar’ en kan ook

zonder eigen ervaringen worden aangewakkerd - wordt ook ingezet voor commerciële doeleinden, om consumenten producten te laten kopen waarvan ze niet wisten dat men ze mistte, omdat men ze nooit gebruikt heeft. Wanneer deze nostalgie alleen ingezet wordt voor commerciële doeleinden en volledig losstaat van verwijzingen naar een collectief historisch geheugen, wordt ook wel gesproken van *ersatz nostalgia* (Arjun Appadurai, 1996 in Russo, 2015).

Een variatie op *vicarious nostalgia* is *hauntology*, afgeleid van het gelijknamige concept van Jacques Derrida dat hij in 1993 introduceerde. *Hauntology* houdt in dat het heden vervolgd wordt door spookachtige sporen uit het verleden die verloren toekomst, geformuleerde ideeën over hoe de maatschappij eruit zou moeten komen te zien, representeren. De term werd door Simon Reynolds en Mark Fisher ook toegepast op muziek. Hierbij wordt, net zoals bij *vicarious nostalgia*, gebruikgemaakt van stijlen, geluiden en/of productietechnieken uit het (meestal niet zelf beleefde) verleden: “As such both these styles must look to the past so that they may find their voice in the present” (Russo, 2015, p. 64). Waar *vicarious nostalgia* echter een verloren verleden als object van nostalgische gevoelens heeft, richt *hauntology* zich op de notie van een verloren toekomst: er wordt verwezen naar een idee, een toekomstdroom die bestaan heeft in het verleden, maar nooit tot uiting is gekomen. Enkele decennia geleden bestond wellicht de hoop op een wereld waarin elke ziekte te genezen is en elke epidemie te voorkomen is, een droom die anno 2021 niet verwezenlijkt is; nu is een mogelijke toekomstdroom een wereld waarin geen enkele auto meer op fossiele brandstoffen rijdt. Wanneer deze toekomstbeelden geen waarheid worden, resulteert dit mogelijk in gevoelens van rouw, zowel om het missen van (de verwezenlijking van) die visie als om het leven in de ‘verkeerde’ toekomst (John Doe, 2006 in Russo, 2015).

3.2.3 Nostalgie als conservatief én progressief fenomeen

De uitbreiding van nostalgie als een gevoel van terugverlangen op ruimtelijk én temporeel niveau heeft bijgedragen aan een hopelozere definitie. Het is immers onmogelijk terug te gaan naar een eerdere periode. Pickering en Keightley (2006) stellen dat in de moderne tijd een binaire oppositie is ontstaan, waarbij nostalgie tot opposant van vooruitgang is geworden. Nostalgie gaat over een persoonlijk verlies, over het persoonlijke verlangen naar een geïdealiseerd beeld van het verleden en over een gemedieerd en daarom niet meer kloppend beeld van een historische periode, maar zou weinig van doen hebben met de toekomst of een lineair idee van vooruitgang. Pickering en Keightley zetten zich af tegen dit beeld van nostalgie als tegenhanger van vooruitgang; zij voorzien in een meer gelaagd beeld van nostalgie.

Nostalgie moet volgens hen in elk geval niet gezien worden als simplistische of vaststaande staat (Koselleck, 1985; Pickering, 2004 in Pickering & Keightley 2006). Het fenomeen nostalgie is in zichzelf juist paradoxaal, “being driven by utopian impulses – the desire for re-enchancement – as well as melancholic responses to disenchantment” (Pickering & Keightley, 2006, p. 936). Uitingen en gevoelens over het verleden en de toekomst gaan vaak hand in hand: nostalgische gevoelens over het verleden worden geprojecteerd op de toekomst. Volgens Pickering en Keightley kan nostalgie daarmee ook als progressieve impuls beschouwd worden. De kern van nostalgie is het bewerkstelligen van een relatie tussen het heden en het verleden die ambigu en fragiel kan zijn én die beïnvloedbaar is. Het tot stand komen van nostalgie wordt ook beïnvloed door de bronnen - filmmateriaal, foto's, boeken, brieven - waaruit geput wordt en de mate waarin verschillende bronnen beschikbaar worden gesteld (een positieve representatie nodigt immers meer uit tot nostalgie dan een gijze, gemiddelde afspiegeling) (Pickering & Keightley, 2006).

De nuancering van nostalgie als niet enkel regressief fenomeen is ook gemaakt door Svetlana Boym (2001). Zij maakt het onderscheid tussen een *restorative* en een *reflective* vorm van nostalgie (hierna: restoratieve en reflectieve nostalgie). In het geval van het eerstgenoemde uiterste van het continuüm ligt de nadruk op het ‘nostos’ (= terugkeer) in *nostalgie* en is inderdaad sprake van een verlangen naar een verleden, precies zoals dat was, resulterend in een terugkeer naar nationale symbolen, mythes en vaak nationalistisch gedachtegoed en een algehele poging tot reconstructie van het verleden. Restoratieve nostalgie kan herkend worden bij extreemrechtse of populistisch-rechtse politieke partijen. Dit gedachtegoed wordt inderdaad gekenmerkt door anti-modernistische opvattingen, waarbij het verleden als absolute waarheid wordt beschouwd. Restoratieve nostalgie wordt meestal dan ook nooit als zodanig benoemd door de beoefenaars (Boym, 2001).

Reflectieve nostalgie, daarentegen, is zich volgens Boym bewust van de onbereikbaarheid van het verleden, en daardoor ook in staat op nostalgie als fenomeen te reflecteren. Er is aandacht voor het gegeven dat het herstellen van een situatie uit het verleden nostalgische gevoelens niet oplost en dat altijd sprake is van bemiddeling (Boym, 2001). Ankersmit (2017) maakt dit duidelijk met een voorbeeld: als men zich afvraagt hoe het is om in de Middeleeuwen te leven, is de enige vraag die echt beantwoord kan worden ‘Hoe zou het voor ons zijn om in de Middeleeuwen te hebben geleefd?’ - de werkelijke vraag, ‘Hoe was het voor een *Middeleeuwer* om in de Middeleeuwen te leven?’ is onbeantwoordbaar. Eveneens is het onmogelijk om terug te keren naar een periode uit het verleden, omdat men niet terug kan keren naar wie hij of zij in die periode was. Dick Zijp (2019) spreekt van een verschil in

verhouding tot de waarheid tussen restoratieve en reflectieve nostalgie: “Restorative nostalgia treats history as the source of truth, and hence displays a strong desire for restoration. Reflective nostalgia, on the other hand, does not think of history in terms of truth, but rather acknowledges that the past can be read in multiple ways” (p. 7).

De differentiatie tussen reflectieve nostalgie, als zelfbewuste vorm van nostalgie die ruimte biedt aan ironie en humor en er een fluctuerende relatie tussen heden, verleden en toekomst op na houdt, en de conservatievere restoratieve nostalgie, maakt dat nostalgie ook als progressief fenomeen benaderd kan worden. Het kijken naar het verleden, zoals dat bij reflectieve nostalgie gebeurt, kan allerhande mogelijkheden doen ontdekken die op het heden toegepast kunnen worden, zonder een volledige terugkeer naar het verleden te willen initiëren (Boym, 2001).

Dat de scheidslijn tussen conservatisme en progressiviteit echter niet altijd zo zwart-wit is en dat conservatisme dikwijls progressieve elementen bevat, heeft Merijn Oudenampsen (2018) uitgewerkt in zijn proefschrift aan de hand van de Nederlandse casus. Bij de opkomst van het conservatisme in Nederland, dat vanaf 2000 opkwam onder de Fortuynrevolte van Pim Fortuyn, wierp Geert Wilders zichzelf op als verdediger van Nederlandse progressieve waarden op het gebied van individualisme, secularisme, vrouwenrechten en homorechten, zich op grond daarvan ook openlijk uitsprekend tegen de islam. De politiek van Wilders was in zekere zin post-progressief: het verwerven van progressieve waarden voor onder andere vrouwen en homo's werd als afgerond project benoemd, ook al valt te beargumenteren dat dat nog niet het geval was. De progressieve *idealen* ontbraken in dit nieuwrechtse conservatisme, maar de progressieve *waarden* waren hier wel in opgenomen, als statische gegevens. Paul Schnabel spreekt in dit geval van ‘modern conservatisme’: Wilders’ overtuiging richt zich niet zozeer op het herstellen van oude waarden als wel op het behouden van nieuwe waarden (Oudenampsen, 2018, p. 14). Tegelijkertijd zet dit Nederlandse nieuwrechts zich ook juist af tegen progressieve ideeën, bijvoorbeeld op het gebied van immigratie, internationalisme, mensenrechten en cultureel en economisch beleid (McRobbie, 2009 in Oudenampsen, 2018). Het is dus mogelijk voor een conservatief gedachtegoed om progressieve waarden te bevatten én zich te verzetten tegen andere progressieve waarden. Oudenampsen benoemt dit als ‘complex conservative backlash’ (pp. 12-13).

Een andere kanttekening, direct gericht op de door Boym gemaakte tweedeling, is gemaakt door David Sigler (2004) en Alastair Bonnett (2010). Zij stellen dat nostalgie niet kan bestaan zonder reflectie - en dat de idee dat restoratieve nostalgie niet reflectief is daarmee ook onhoudbaar is. Bovendien moeten ironie en humor niet altijd als instrument van vooruitgang

worden gezien: dit kan ook gebruikt worden voor de conservatieve zaak. Zijp (2019) pleit daarom voor een bredere definitie van restoratieve nostalgie, waarbij ook deze vorm zelfbewust kan zijn en gebruik kan maken van ironie. Een laatste tegenwerping van andere aard komt van Ankersmit (2017), die de reflectieve nostalgie überhaupt niet als nostalgie zou willen categoriseren, maar als geschiedschrijving. De kern van geschiedschrijving berust volgens hem namelijk in de onbereikbaarheid van het verleden en het bewustzijn daarvan, kernachtige elementen die Boym eveneens toeschrijft aan reflectieve nostalgie. Deze visie werpt nieuw licht op de verhouding van nostalgie tot geschiedschrijving, maar in deze scriptie zal reflectieve nostalgie toch als nostalgie beschouwd worden, volgens het argument dat nostalgie in de moderne tijd een gelaagd, zelfs paradoxaal concept is (Pickering & Keightley, 2006). Restoratieve en reflectieve nostalgie moeten niet als twee verschillende zaken, maar als twee uitersten van een glijdende schaal gehanteerd worden. Puur restoratieve nostalgie, zonder reflectieve kenmerken, zal daarom in de praktijk ook weinig voorkomen. De kritiek van Zijp zorgt er bovendien door dat ironie niet direct als progressief kenmerk beoordeeld zal worden.

3.3 Ironie

Het is voor deze scriptie belangrijk om naast de kernachtige begrippen retromania en nostalgie ook het concept ironie verder uit te werken. Dit allereerst omdat de relatie tussen heden en verleden, zoals die tot stand wordt gebracht via retromania, niet per se eenduidig is: het teruggrijpen op genres kan ook op ironische wijze gebeuren. Wanneer inderdaad sprake is van een gimmick van een reeds bestaand genre, moeten ook de ‘nostalgische gevoelens’ die daarbij komen kijken in ander licht worden gezien. Een tweede reden om ironie te bespreken is de relatie tussen ironie en protest: in de geschiedenis van de Nederlandse protestmuziek is maatschappijkritiek vaak in een ironisch jasje gegoten. Een klassiek voorbeeld hiervan is ‘Welterusten Meneer De President’ van Boudewijn de Groot: “Mijnheer de president, welterusten / Slaap maar lekker in je mooie witte huis / (...) Denk vooral niet aan die zesenvertig doden / Die vergissing laatst met dat bombardement”. Ironie ligt, ten slotte, ook dicht bij het hart van de punkbeweging, waarin de optimistische levenshouding van de jaren zestig plaatsmaakte voor een algemeen heersend gevoel van ironie en cynisme. In de casus van Hang Youth is het concept ironie daarom extra relevant.

Linda Hutcheon (1994) definieert ironie in *Irony's Edge* als discursieve strategie die zowel op verbaal (talig) als non-verbaal (muziek, beeld, tekst) niveau plaatsvindt. Ironie kent altijd twee betrokkenen: de *ironist*, de persoon die een bepaalde uitspraak of gedraging uitvoert, en de *interpreter*. Volgens Hutcheon wordt de ironische waarde niet grotendeels door de *ironist*, maar door de *interpreter* bepaald: deze moet betekenis geven aan de uiting van de *ironist* en daarbij wel of geen ironische waarde toekennen. Dit maakt het interpreteren een complex proces. Hutcheon haalt hiermee het idee onderuit dat de ironische betekenis altijd het onbesprokene, tegenovergestelde is van wat wél gezegd wordt (volgens het typische voorbeeld 'Lekker weer hè!' wanneer het buiten hard regent), zoals uitgewerkt door John Searle in 1979 en door Stanley Fish in 1983.

In plaats daarvan komt betekenis tot stand door middel van bestaande discursieve gemeenschappen waarin context, kennis of kenmerk gedeeld wordt - zo kan een uiting door een groep van ouders ironisch opgevat worden, waar mensen die geen kinderen hebben geen ironische betekenis aan diezelfde uiting toeschrijven. Dit soort discursieve gemeenschappen, waar iedereen onbewust deel van uitmaakt, maken ironie mogelijk. Als er veel gedeelde context is, hoeft ironie volgens Hutcheon bovendien minder expliciet aangegeven te worden door de *ironist* om ironisch te worden begrepen door de *interpreters*. Deze visie op ironie als vorm van humor die zijn bestaansrecht ontleent aan het denken in netwerken en het leggen van verbanden past wellicht goed binnen de Post-Internettijd, waarin identiteit niet meer gebonden is aan geografische, culturele of etnische contexten en men zich in plaats daarvan telkens bewust verbindt aan andere netwerken, bijvoorbeeld op basis van sociale of politieke factoren (Waugh, 2015).

Dat de bal bij de betekenisgeving niet bij de *ironist*, maar bij de *interpreter* ligt, ondermijnt ook het idee dat ironie hiërarchieën schept tussen gebruikers van ironie, ontvangers die de ironie begrijpen en ontvangers die de ironie *niet* begrijpen. Binnen dit perspectief op ironie wordt ironie beschouwd als zelf-reflexieve modus die de mogelijkheid heeft om machtsrelaties en hiërarchie te ondermijnen (White, 1973; Bennett, 1993, in Hutcheon, 1994). Ironie kent echter ook een conservatief potentieel, dat door andere Dick Zijp (2021) beargumenteerd wordt. Hij stelt - passend bij de conservatieve vorm van ironie die hij aan restoratieve nostalgie toeschrijft (2019) - dat humor in het algemeen (en daarmee dus ook ironie) verbindend en relativerend kán werken, maar toch ook vaak "de sociale hiërarchieën" volgt, en daarmee bestaande machtsverhoudingen juist versterkt en een mindere benadeelt (Zijp, 2021). Ironie is, concluderend, een strategie met verschillende mogelijke effecten.

4 Methode

Dit hoofdstuk licht de methodologie toe die gebruikt wordt om het corpus te analyseren en tot beantwoording van de hoofdvraag te komen: de postureanalyse en bijbehorend analysemodel.

4.1 Postureanalyse

Voor dit onderzoek maak ik gebruik van een postureanalyse als instrument om tot beantwoording van de onderzoeksvraag te komen. De term ‘posture’ is geïntroduceerd door Jérôme Meizoz en wordt in eerste instantie ingezet om de representatie van literaire auteurs te duiden, opgedeeld in twee niveaus: autorepresentatie (zelfpresentatie door de auteur) en heterorepresentatie (representatie van de auteur door journalisten, wetenschappers, critici en anderen). Hoewel de posturetheorie is begonnen als literair analysemodel, is deze breder inzetbaar.⁹ In dit onderzoek wordt de terminologie enigszins aangepast: ‘auteur’ wordt vervangen door ‘artiest’.

Meizoz beperkt zich bij het analyseren van posture niet slechts tot teksten (die vaak bewust, soms volgens een bepaalde strategie zijn uitgewerkt); ook non-discursieve elementen, zoals gedrag en daarmee spreekstijl, bewegstijl, intonatie en uiterlijk worden meegewogen. Deze non-discursieve zaken leggen kenmerken van de auteur bloot die niet in dezelfde mate bewust worden ingezet zoals dat bij discursieve elementen (teksten) wel het geval is (Meizoz, 2010). De combinatie van auto- en heterorepresentatie en discursieve en non-discursieve elementen heeft tot gevolg dat posture bestudeerd wordt aan de hand van diverse bronnen: ook televisieoptredens, geschreven of gefilmde interviews en beeldmateriaal bouwen mee aan het posture van een auteur. Dat maakt de analyse ook geschikt om te kijken naar retromania en nostalgie, dat zich niet alleen afspeelt op tekstueel niveau, maar ook op muzikaal niveau en in

⁹ Voorbeelden hiervan zijn postureanalytisch onderzoek naar de hiphopartiest Abid Tounssi/Salah Edin door Pepijn de Groot (De Groot, P. P. (2017). *Een verlicht ontwaken uit Nederlands Grootste Nachtmerrie? De postures van Salah Edin en Abid Tounssi*), postureanalytisch onderzoek vanuit romantisch perspectief naar Ramses Shaffy door Anne Oevermans (Oevermans, A. (2020). *Ramses Shaffy. Een postureanalyse vanuit romantisch perspectief*) en postureanalytisch onderzoek naar het literatuurfestival Poetry International door Heleen Berens (Berens, H. (2018). *Voor het publiek of voor de dichters? Een postureanalyse van Poetry International in het veranderende literaire veld*).

non-discursieve elementen als uiterlijk (haar, kleding, make-up), dans en beeldeffecten. Uitingen van de artiesten zelf, bijvoorbeeld in interviews, zijn bovendien relevant om de verhouding van Sophie Straat en Hang Youth ten opzichte van de genres uit eerdere periodes die zij (her)gebruiken te schetsen. Een belangrijke notitie hierbij is dat het posture begrepen moet worden als constructie van uitingen die door de interpreter zelf gebouwd, samengesteld en geïnterpreteerd wordt; er bestaat niet zoiets als ‘het posture’. Desondanks zal de interpreter altijd zoveel mogelijk zijn best doen om de afbakening en interpretatie van het posture te verantwoorden.

4.2 Analysemodel

Het analyseren van posture zou volgens Meizoz binnen de autorepresentatie op drie verschillende niveaus plaats moeten vinden: op dat van de *personne* (de biografische persoon), de *écrivain* (de auteur) en de *inscripteur* (de ‘verteller’ van het boek) (Meizoz, 2010). Met de biografische persoon wordt ‘de burger’ of ‘de mens’ achter de artiest bedoeld: in het geval van Sophie Straat is dat Sophie Schwartz. Analyse zal in principe niet plaatsvinden op dit niveau: Sophie Straat verschijnt alleen als biografische persoon wanneer ze haar leven leidt en bijvoorbeeld ’s avonds haar tanden poetst of ’s middags met een vriendin afsprekt, zonder dat in het kader van haar muziek te doen. Deze biografische persoon verschijnt dus amper, of eigenlijk: niet, in de openbaarheid. De auteur vervolgens, op het volgende niveau, kan in dit onderzoek gelijkgesteld worden met de artiest of de band, respectievelijk Sophie Straat en Hang Youth. Deze kan intratekstueel aanwezig zijn, wanneer in de tekst over de artiest zelf wordt gesproken, maar evengoed in extratekstuele situaties, bijvoorbeeld bij een (media)optreden, fotoshoot of meet & greet. Ook deze extratekstuele uitspraken maken onderdeel uit van de *act* van de artiest.

Het niveau van de verteller, vervolgens, bestaat slechts binnen de tekst, en heeft betrekking op de uitingen die gedaan worden in nummers, meestal in de vorm van een ik-verteller in nummers. Tot slot voegt Ham een vierde niveau toe aan de autorepresentatie: het personage. Een personage kan immers fungeren als spreekbuis van de verteller, de auteur of de biografische persoon, zeker wanneer er sprake is van autofictie en een personage veel overeenkomsten vertoont met één van de andere niveaus van autorepresentatie (Ham, 2015). Voor het huidige onderzoek is dit niveau van representatie ook interessant. Niet alleen kunnen in liedteksten personages opgevoerd worden, ook in videoclipen wordt de artiest soms opgevoerd

in een andere rol dan die van biografische persoon, artiest of verteller. In dat geval vindt de analyse plaats op het niveau van personage.

Heterorepresentatie is in dit onderzoek ook aan de orde, in de vorm van recensies en opiniestukken, maar ook interviews waarin de journalist aan het woord is of nominaties of uitnodigingen gericht aan Sophie Straat of Hang Youth die hen op bepaalde wijze inkaderen.

De postureanalyse van dit onderzoek wordt uitgevoerd aan de hand van het analysemodel zoals dat opgesteld is door Ham (2015, p. 37):

Autorepresentatie	
Biografische persoon (<i>meestal extratekstueel</i>)	
Auteur of artiest (<i>zowel intra- als extratekstueel</i>)	
Verteller (<i>intratekstueel</i>)	
Personage (<i>intratekstueel</i>)	
Heterorepresentatie	
Contemporaine en latere receptie	Creatieve heterorepresentatie: tegenspelers ¹⁰

4.3 Toepassing in het huidige onderzoek

Het gepresenteerde postureanalysemodel is in eerste instantie bedoeld om literair werk mee te analyseren. Het gebruik ervan in het huidige onderzoek, dat zich richt op muziek, zal daarom in sommige opzichten afwijken. Een verschil is ten eerste dat de biografische persoon onvermijdelijk een grotere rol speelt. De positie van deze persoon in het posture is überhaupt niet onbetwist: onderdeel van Hams kritiek op de driedeling van Meizoz is dat de postureanalyse zich juist niet primair op het niveau van die biografische persoon af zou moeten spelen. De reden dat dit niveau wel behouden is in het analysemodel van Ham is, zoals hij zelf omschrijft, omdat we niet om de biografische persoon heen kunnen, “onder meer omdat het hier om de lijfelijke representatie van de desbetreffende auteur gaat” (Ham, 2015, p. 37). Bij een artiest springt deze lijfelijke aanwezigheid nog meer in het oog dan bij een schrijver.

¹⁰ Dit subniveau was relevant voor de specifieke context voor het boek van Laurens Ham, maar zal in deze scriptie niet gebruikt worden.

Muziek leent zich ervoor om live uitgevoerd te worden, en kan daarbij niet zonder de *verschijning* van de biografische persoon; daarnaast is in niet-akoestische muziek altijd een stem te ontwaren die onderdeel uitmaakt van de lijfelijke representatie van de artiest. Desondanks zal er bij het optreden in de openbaarheid toch in bijna alle gevallen sprake zijn van de artiest op extratekstueel niveau en niet van de biografische persoon.

Een ander verschil is dat er in het geval van de muziek in plaats van de literatuur ook gesproken kan worden van een band of groep, bestaande uit meerdere biografische personen, in plaats van één enkele auteur. Echter, gezien de minimale rol die de biografische persoon in een postureanalyse speelt, levert dit waarschijnlijk geen problemen op in de analyse. In het geval van Hang Youth wordt meestal verwezen naar Hang Youth als geheel en naar het posture van de band; waar nodig wordt een uitspraak toegedicht aan één van de bandleden die die uitspraak heeft gedaan, doch in de meeste gevallen zich onderdeel wetend van de band Hang Youth.

Ten derde, en ten slotte, kan een opmerking gemaakt worden over het niveau van de verteller. Ook in liedteksten is sprake van een verteller, maar vanwege de korte, afgebakende eenheid die een nummer vaak is ten opzichte van een boek of verhaal, is deze verhaalinstantie vermoedelijk niet altijd even uitgebreid uitgewerkt. In het geval van een ik-verteller kan ook wel gesproken worden van een ‘lyrisch ik’, zoals gebruikelijk is in gedichten en liederen; het lyrische ‘ik’ waaruit gezongen wordt, is nog steeds een verbeelde, deels fictieve ik-persoon, maar wordt vaak gezien als dichter bij de realiteit van de auteur of artiest staand dan de ik-persoon in proza (Van Boven & Kemperink, 2015).

4.4 Corpus

In deze scriptie kijk ik naar het gehele oeuvre en alle openbare uitingen en verschijningsvormen van Sophie Straat en Hang Youth. Dit omvat dus niet alleen hun muziek en bijbehorende videoclipps en optredens, maar ook allerhande (audiovisuele) interviews en berichten op Twitter en Instagram. Alleen de Discord-community van Hang Youth is buiten beschouwing gelaten, deels vanwege de omvang van het reeds bestaande corpus, maar vooral vanwege het meer afgesloten karakter van die gemeenschap. Het gegeven dat de server besloten is, en dat de inhoud bijvoorbeeld niet via Google vindbaar is, maakt dat het posture van Hang Youth binnen de Discord af kan wijken van het meer openbare posture van Hang Youth als band. Het is te beredeneren dat de interacties binnen de community plaatsvinden op een informeler niveau (de

leden van de community leren elkaar immers kennen), waarbij de bandleden meer als losse, wellicht zelfs biografische personen verschijnen en de focus minder op het artiestschap ligt. Deze overwegingen hebben meegespeeld om de inhoud van de Discordserver niet te analyseren.

Bij Hang Youth wordt het gehele oeuvre geanalyseerd, van de in 2015 geproduceerde en uitgebrachte muziek tot heden. In het geval van Sophie Straat ligt de focus op de nummers van haar album '*T is niet mijn schuld*', die het meest beantwoorden aan het genre van het levenslied. Naar de andere singles ('Tweede Kamer' - in samenwerking met Goldband - en 'Voor Ajax') kan verwezen worden wanneer dit relevant is in het licht van het posture van Straat, maar vanwege het afwijkende karakter (meer ska dan levenslied; in samenwerking met een andere band; geschreven in opdracht voor biermerk Bud) vormen deze nummers niet de kern van de analyse.

De veelvoud aan bronnen - zowel Sophie Straat als Hang Youth zijn immers ook op alle genoemde kanalen actief - leidt ertoe dat de analyse niet puur het karakter van een close reading heeft. De focus ligt in de analyse op de grote lijnen in de oeuvres en op de relaties tussen uitingen in verschillende bronnen - en op de spanningen die daarin waarneembaar zijn. In die gevallen is er sprake van close reading. Hoewel de kans altijd bestaat zaken over het hoofd te hebben gezien, heb ik me ingespannen de analyse zo compleet mogelijk uit te voeren.

5

Tegen het licht van bestaande genres

Dit hoofdstuk beantwoordt de eerste deelvraag: ‘Met welke elementen op niveau van muziek, beeld en tekst verwijzen Sophie Straat en Hang Youth naar (genres uit) eerdere periodes en wat voor betekenis kan hieraan ontleend worden?’. Deze analyse wordt thematisch uitgewerkt, aan de hand van hoofdlijnen van het genre van respectievelijk het levenslied en punk, zoals uitgewerkt in hoofdstuk twee. Voor het levenslied zijn dat de Amsterdamse identiteit, relatie tot de intellectuele elite en authenticiteit; voor punk de DIY-mentaliteit, de anti-autoritaire houding en het gebrek aan toekomstvisie en het bijbehorende cynisme van ‘No Future’. In de analyse wordt zowel naar muziek als naar beeld en tekst gekeken, zowel op intra- als extratekstueel niveau.

5.1 Sophie Straat en het genre van het levenslied

5.1.1 *Amsterdammer in hart en nieren*

Zoals uitgewerkt in hoofdstuk twee volgens de analyse van Irene Stengs (2015), bestaat er een lange en dominante traditie van Amsterdamse levensliedzangers, die zich niet alleen verbonden voelen met hun stad, maar ook op meer lokaal niveau met hun wijk of buurt. Die gevoelens van verbondenheid zijn vaak aangewakkerd door een jeugd op straat, wat zich in een volwassen leven kan vertalen in het regelmatig bezoeken van een stamcafé en een algemeen thuis voelen in de wijk. Ook Sophie Straat benadrukt deze Amsterdamse identiteit. Dit doet ze allereerst en meest opvallend door te zingen in een sterk Amsterdams accent waar ze buiten haar nummers om, op extratekstueel niveau, niet mee spreekt. Daarnaast benadrukt Straat haar Amsterdams-zijn expliciet in haar teksten, zoals in ‘De Pijp’:

Ik groeide op in Amsterdam / Wist niet wat mij overkwam / Toen ik later weer terug kwam in De Pijp / Waar ik eerst mijn frietje kocht / Word ik nu vriendelijk verzocht / Pardon aan de kant het is vol kleine meid / Eerst kocht ik er een boterham / Nu staat ‘ie op Instagram / Er is veel te veel veranderd / Tot mijn spijt / De lucht van de visboer / Herinnert me aan hoe het was / De markt was van ons / Met een tientje was je er rijk /

Maar die vislucht is blijven hangen / En doet mij steeds verlangen / Naar een plein
zonder yup en toerist / En al dat gezeik

Straat plaatst zichzelf in het narratief van ‘echte Amsterdammers’ die Amsterdam nog als authentiek hebben ervaren, vóór de stad overstroomd werd door yuppen en toeristen. Aan de nieuwe, moderne tijd van yuppen en toeristen, gekenmerkt door sociale media, dicht Straat een bepaalde inauthenticiteit toe en een mate van onvriendelijkheid die past bij mensen die zich niet duurzaam aan de buurt of de stad verbinden. Of de zesentwintigjarige Straat daadwerkelijk een Amsterdam zonder yuppen en toeristen heeft gekend kan worden betwijfeld, maar voor die twijfel laat Straat zelf niet veel ruimte: ze impliceert het beeld van zichzelf als jong meisje dat zich met vrienden of buurtgenoten op de markt bevond (“De markt was van ons”) en benadrukt met haar keuzes voor vis, friet en een boterham als etenswaren een simpele, wellicht zelfs financieel minder ruime levensstijl zonder poespas. Het expliciet terugblikken op eerdere tijden met het woord ‘vroeger’ wekt bovendien de indruk dat Straat ouder is dan ze daadwerkelijk is en meer ervaring heeft als geboren Amsterdammer.

Het benoemen van De Pijp specifiek als haar buurt draagt eveneens bij aan het bekende beeld van een met de wijk verbonden levensliedzanger. Straat verbindt zich aan Amsterdam en aan De Pijp met gevoelens van trots, niet alleen verderop in ‘De Pijp’ (“En toch als er aan mij wordt gevraagd / Waar kom jij vandaan / Dan zeg ik met gepaste trots / De Pijp daar ben ik ontstaan”), maar ook in ‘Geluk’ (“Amsterdam, Amsterdam / Waar moet ik wonen dan / Amsterdam, Amsterdam / Waar ik zo naar terugverlang / Amsterdam, Amsterdam / Het gaat niet lukken ben ik bang / Er is geen plek die mij zo gelukkig maken kan” en “(...) het Mokums paradijs”). Met de keuze voor het gebruik van het met Jiddische connotaties geladen ‘Mokum’ als bijnaam voor Amsterdam, sluit Straat bovendien aan bij de traditie van het levenslied (getuige nummers als ‘t Hart van Mokum’ van Johnny Jordaan en ‘Wat Was Jij Toen Mooi, M’n Mokum’ van André Hazes; de Jordaan is bovendien een Amsterdamse buurt waar veel Joden woonden). Straat brengt haar trots op Amsterdam ook in relatie met haar steun voor de Amsterdamse voetbalclub Ajax (onder andere met het nummer ‘Voor Ajax’). De liefde voor de voetbalsport past binnen het bestaande beeld van levensliedzangers, met als grootste voorbeeld André Hazes, wiens herdenking zelfs in de Amsterdam ArenA plaatsvond (Grijp & De Bruin, 2006). Het beeld van een levensliedzanger met een eigen stamkroeg, vervolgens, is te herkennen bij Sophie Straat als zij optreedt op Noorderslag 2021: het minimalistische decor van haar optreden bestaat, naast een bakfiets, uit een klein barretje met een barkruk en blikjes Heinekenbier (3FM Live Box, 2021a).

Toch is de Amsterdamse identiteit van Sophie Straat niet zo eenduidig als nu lijkt. De biografische persoon Sophie Schwartz is voor haar studie in Den Haag in diezelfde stad gaan wonen. Haar muziek produceert ze in samenwerking met Wieger Hoogendorp, die eveneens in Den Haag (of omstreken) woont, en deel uitmaakt van de Haagse band Goldband. In de 3voor12-serie *Muziekstad* is Sophie Straat dan ook niet opgenomen in de aflevering over Amsterdam, maar in het deel over Den Haag (Koreman, 2021). Op het niveau van heteropresentatie wordt Straat als onderdeel van de Haagse muziekcène gezien, niet alleen door de redactie van *Muziekstad*, maar ook door de jury van de Haagse popprijs, die Sophie Straat in 2020 nomineerde in de categorieën Music Support en Beste Release (Hoetjes, 2020). In het kader daarvan gaf ze een klein concert in het Haagse poppodium Paard en was ze aanwezig bij de Haagse Popnacht. Ook in video-interviews wordt ze meestal niet tegen de achtergrond van De Pijp, maar tegen die van Den Haag geportretteerd (Vera On Track, 2021). Sophie Straat merkt hier zelf over op dat ze het ‘wel vreemd’ vindt om in de Haagse muziekcène opgenomen te worden met liedjes die over Amsterdam gaan, maar ze verzet zich niet tegen deze aandacht; ze lijkt het eerder als mogelijkheid te zien voor haar muziek en als eer te ervaren, blijkend uit een bewoording als “(...) dat ik dan met allerlei Amsterdamse liedjes *mag* komen” (Koreman, 2021, 11:10-11:30, cursivering door mij). Op het gebied van de Amsterdamse identiteit van Sophie Straat is dus een discrepantie waar te nemen tussen de intratekstuele en de extratekstuele artiest: in haar muziek is Sophie Straat inderdaad een Amsterdammer in hart en nieren, maar daarbuiten ontwikkelt zij zich juist binnen de Haagse muziekcène en positioneert zij zich niet binnen het Amsterdamse muziekcircuit.

5.1.2 Relatie tot de (intellectuele) elite

Het genre van het levenslied heeft een ambigue verhouding tot de intellectuele elite. Levensliedzangers, zelf vaak afkomstig uit dezelfde sociale klasse als hun geïntendeerde publiek, hebben zich afgezet tegen de minachting van het genre, onder andere door zich los te maken van de benaming ‘smartlap’. Die gevoeligheid voor de term is niet terug te zien bij Sophie Straat. In haar biografie op Instagram kiest ze voor de benaming ‘principiële smartlap’; in interviews wisselt ze tussen ‘levenslied’ en ‘smartlap’ wanneer ze over het genre spreekt - bijvoorbeeld in Trouw: “In de kroeg willen mensen liever een smartlap horen dan elektronische muziek” (Straat in Bosch, 2020). Dat Straat in haar artiestzijn geen blijk geeft van het gebrek aan erkenning door de intellectuele elite kan in het licht gezien worden van haar eigen achtergrond: ze studeerde immers af aan een kunstacademie (Straat in Bosch, 2020) en haar

oeuvre heeft vanaf het begin veel aandacht gekregen van de gevestigde media (die vooral door de elite gevolgd én gevormd wordt), in de vorm van interviews met gerenommeerde kranten (*Trouw*, *Het Parool*) en tv- en radio-optredens (onder andere *Matthijs Gaat Door*, *Muziekstad*, *NPO Radio 2*). Sophie Straat heeft zich pas op latere leeftijd ondergedompeld in het genre en lijkt niet dezelfde strijdbaarheid voor erkenning van het genre te hebben als eerdere levensliedzanger(es)s(en). Het eerder in deze alinea aangehaalde citaat uit Straats interview met de *Trouw* is daar wellicht ook illustratief voor: Straat ervaart het levenslied allereerst als genre dat past binnen sociale aangelegenheden, zoals in de kroeg, en niet direct als genre voor op de radio (zie ook Lentink, 2021).

Als voorbeeldfiguur in het genre van levensliederen noemt Straat vaak de Zangeres Zonder Naam, omdat die zangeres in haar tijd al vernieuwend was door het op te nemen voor minderheden (Van Brummelen, 2021). Straat lijkt haar inspiratie daarnaast uit de muziek van André Hazes geput te hebben: haar album ‘*T is niet mijn schuld*’ bevat als laatste nummer een cover van zijn bekende nummer ‘Ik Meen ‘t’, dat thematisch verder niet raakt aan de door Straat zelfgeschreven nummers, maar wel voor het levenslied karakteristieke muzikale elementen bevat. Hoewel Straat ook specifieke redenen heeft en kan hebben om voor deze inspiratiebronnen te kiezen - de Zangeres Zonder Naam kwam op voor minderheden, André Hazes wordt ook wel aangemerkt als “de koning van het levenslied” en had daarnaast net zoals Straat een voorliefde voor Ajax -, is het niet onbelangrijk om te constateren dat dit twee levensliedartiesten zijn die door bemiddeling van een andere kunstvorm geaccepteerd raakten door de intellectuele elite, zoals beschreven door Stengs (2015) en aangemerkt in Grijp (2004). Straat benadrukt dus dat ze het genre serieus neemt en dat haar levensliederen niet als *gimmick* begrepen moeten worden (Straat in Bosch, 2020), maar tegelijkertijd verbindt ze zich juist aan de twee artiesten van het levenslied die waarschijnlijk ook binnen haar eigen sociale klasse gekend en gewaardeerd worden, daarmee mogelijk ook een zekere afstand behoudend tot het genre.¹¹

Een eerste, oppervlakkige, constatering is dat de verhouding tussen Sophie Straat en de intellectuele elite anders is dan bij de meeste levensliedzangers. Als we beter kijken, kan geconstateerd worden dat Straats oeuvre zelf en de bemiddeling tussen dit van oorsprong uit

¹¹ Ik ben me er terdege van bewust dat ook ik, als auteur van deze scriptie, de combinatie van André Hazes en de Zangeres Zonder Naam meermaals als voorbeeld gebruik als het om ‘het levenslied’ gaat. Ik merk hierbij graag het verschil aan tussen *onderzoek doen naar* en *meedoen met* - hoewel het, desalniettemin, bij een onderzoek van grotere omvang naar het genre van het levenslied passend is om ook andere levensliedzangers te bespreken.

een lage sociale klasse afkomstige genre en de intellectuele elite bij Sophie Straat samen lijken te vallen. Dit gebeurt via de biografische persoon Sophie Schwartz, zelf deel uitmakend van deze zogenoemde elite. De biografie van Sophie Straat op Bandcamp en op Spotify geeft blijk van deze tweedeling: “De *Nederlandse volkszangeres* Sophie Straat (...) Naast haar rol als vertolker van het levenslied, is Straat *kunstenaar*” (Bandcamp, z.d. a; cursivering door mij). Anders dan deze biografie vertelt, maakt Sophie Straat haar overige werk als kunstenaar onder haar eigen naam Sophie Schwartz. De *volkszangeres* Sophie Straat is op deze wijze gezien onderdeel van het werk van (academische) kunstenaar Sophie Schwartz. Het cross-overkarakter dat de media-aandacht voor de Zangeres Zonder Naam typeerde (Servaes kwam bijna alleen in de media in combinatie met een door de elite gewaardeerde kunstenaar, zoals ik heb laten zien in §2.1.2), zit dus per definitie al verankerd in de media-aandacht voor Sophie Straat en in het fenomeen Sophie Straat zelf, die zelf zowel ‘volks’zangeres als intellectuele elite is. En als we ‘volks’ nog steeds begrijpen als het precariaat, met weinig sociaal, cultureel en economisch kapitaal, en de intellectuele elite als groep met in elk geval meer cultureel kapitaal (Savage, 2015), dan is deze combinatie van volkszangeres en kunstenaar inherent tegenstrijdig. De intellectuele invulling van Sophie Straat aan het genre doet ook denken aan de “art school” punkers die het genre van de punk in verband brachten met kunststromingen en theoretisch onderbouwd anti-kapitalistisch gedachtegoed.

5.1.3 Authenticiteit als levensliedzanger(es)

Een belangrijk element van succesvolle artiesten van het levenslied is een bepaalde mate van authenticiteit: de zanger(es) bezingt universele maar persoonlijke thema's (zoals liefde, verdriet, eenzaamheid) en wekt minstens de indruk deze emotionele gebeurtenissen zelf ook doorgemaakt te hebben. Het ‘zuiver’ over kunnen brengen van emotie is een belangrijke voorwaarde om succes en aanzien te verkrijgen als levensliedzanger (Stengs, 2015). Sophie Straat sluit zich deels aan bij de bekende thema's: liefde is een groot ontbrekend thema, maar daartegenover staan wel bekende thema's als voetbal (door André Hazes bezongen in onder andere ‘Wij houden van Oranje’ en ‘Nederland, Oranjeland’; tegenover Straats ‘Voor Ajax’), het bezingen van of terugkijken op vroegere tijden (zoals in het album ‘*Jeugdherinneringen*’ van Johnny Jordaan en Willy Alberti, maar ook in ‘Wat Was Jij Toen Mooi, M'n Mokum’ en ‘Was Ik Nog Maar Een Keer Negen’ van André Hazes, ‘Moeders Graf’ en ‘Pappie's Grote Sterke Handen’ van de Zangeres Zonder Naam; tegenover Straats ‘Kinder psycholoog’) en een dagelijks en zelf ervaren probleem als woningnood (‘Geluk’ van Sophie Straat). Over dat specifieke onderwerp heeft de Zangeres Zonder Naam zelf ook gezongen in het nummer ‘Geef

ons een woning’: “Geef ons een woning / Ach geef ons een huis / Laat ons niet dwalen / We hebben geen thuis”.

Levensliedzangers maken voor dit bezingen vaak gebruik van een ik-verteller: gevoelens worden geformuleerd als gedachtes van de ik-verteller, ook wel het lyrisch ik, zich uitend in songteksten als “Ik sluit m'n ogen, en denk na / En alles gaat dan door me heen / Dan zie ik heel m'n leven / Ik heb veel genoten, maar ook heel veel gehuild / Maar dat zal me echt nooit spijten” (‘Ik Leef M'n Eigen Leven’ van André Hazes) of “Ik ben alleen en zit van jou te dromen / Ik denk terug aan onze goeie tijd / Ach als ik nu eens in je cel kon komen / Om je te troosten in je eenzaamheid” (‘Ik blijf op je wachten’ van de Zangeres Zonder Naam). Het toezingen van een ander (eventueel in combinatie met het lyrisch ik) is eveneens een veelgebruikt perspectief: “Je zegt ik ben vrij, maar je bedoelt / Ik ben zo eenzaam” (‘Geef Mij Je Angst’ van André Hazes). Een veel voorkomende aangesprokene is, naast een geliefde, de (overleden) vader of moeder (getuige het album ‘*De Allermooiste Liedjes Voor Moeder*’ van de Zangeres Zonder Naam, maar ook ‘Mammie Waar Ben Je?’ van Willy Alberti en Johnny Jordaan en ‘Kom Naar Huis Huis Toe, Mama’ van André Hazes). In een kleiner aandeel van Mary Servaes’ oeuvre verhaalt de ik-verteller in de derde persoon over een personage, zoals bij ‘Haar Grote Reeën Ogen’, ‘Hij Was Maar ’n Neger’ en ‘Het Soldaatje’.

Sophie Straat zingt in de meeste nummers ook vanuit een ik-verteller; alleen bij ‘Jessie’ ligt de nadruk op het toezingen van Jessie (“Jessie oh, Jessie, kun je het nog aan”). Het is echter belangrijk om het onderscheid in verschillende ik-vertellers in de nummers van Straat te maken: waar deze in ‘Kinder psycholoog’, ‘De Pijp’ en ‘Geluk’ doet denken aan Straats eigen situatie (het terugkeren naar De Pijp en het zoeken naar een woning in Amsterdam) en aangemerkt kan worden als lyrisch ik, is in ‘Groen Amsterdam’ een ik-verteller aan het woord die bijdraagt aan de gentrificatie van Amsterdam en hoogstwaarschijnlijk meer als *personage* dan als lyrisch ik moet worden gezien:

Want kijk ons dan / Zo groen Amsterdam / Met het hele gezin / En m'n nieuwe vriendin
/ Snap echt niet wat ik deed / Voor ik mijn bakfiets kreeg / En zo langzamerhand / Kijk
je toe hoe ik je stad overnam

Het ‘groen’ in ‘Zo groen Amsterdam’ kan geïnterpreteerd worden als verwijzing naar de (elektrische) bakfiets, een uitstootloze, voor het klimaat verantwoorde manier om jezelf door de stad te verplaatsen. Dat die bakfiets niet voor iedereen betaalbaar is, zeker niet voor een minder kapitaalkrachtige klasse als het precariaat, doet af aan de positieve connotatie van een

‘groen’ Amsterdam en verwijst juist terug naar de gentrificatie. Die nare bijmaak is te proeven in de laatste zin van het refrein, “Kijk je toe hoe ik je stad overnam”: het personage spreekt hier de authentieke bewoner aan; of de artiest, Sophie Straat, schijnt heel even door het discours van de ik-verteller heen.

In ‘Hey Yvonne’ gebeurt iets soortgelijks: ik-verteller Yvonne, dochter van een zogenaamd ‘veryupt’ en gescheiden ouderpaar, bezingt haar lot. In het nummer wordt ze aangesproken door iemand die, uit de reactie van Yvonne op te maken, een authentieke, ‘volkse’ bewoner is, waarop personage Yvonne het volgende zingt:

Ik mag niet buiten spelen / Met mensen zoals jij / Ze zijn bang dat jullie stelen / Omdat
jullie anders zijn / Ik mag niet buiten spelen / Met mensen zoals jij / Ook al waren jullie
eerder / Eerder hier dan wij

Het opvoeren van personages als ik-verteller moet als duidelijk verschil worden gezien tussen de muziek van Sophie Straat en die van andere levensliedzanger(es)s(en). Het wisselen van perspectief voegt een ironische lading toe aan de muziek van Straat: het publiek kan niet onnadenkend aannemen dat de tekst vanuit Straat verhaald wordt en dat het zich daar mee kan identificeren. Om de strekking van de muziek te snappen is achtergrondkennis nodig, volgens de ironietheorie van Linda Hutcheon: er moet sprake zijn van een discursieve gemeenschap waarin algemene kennis van het begrip ‘veryupping’ is. Deze gelaagdheid is niet standaard voor het levenslied. Ook hierbij speelt de vraag van authenticiteit een rol: wie de geïntendeerde boodschap van Sophie Straat begrijpt, begrijpt ook haar emoties, maar deze emoties worden niet zuiver en direct in woorden gegoten zoals bij de meeste levensliederen, met de artiest als (vermeende) ik-verteller.

Door een personage aan het woord te laten in haar muziek, bestaat het risico dat Straat de afstand tussen haar en haar publiek vergroot. Tegelijkertijd kan het aan het woord laten van personages ook een manier zijn om een dialoog op gang te brengen of daar ruimte aan te bieden. De albumtitel ‘*T is niet mijn schuld*’ komt voort uit Straats overtuiging dat heel veel mensen, en zo ook Straat zelf, deel zijn van het proces van gentrificatie - ze zijn niet volledig verantwoordelijk, maar “iedereen¹² draagt wel een beetje schuld” (Straat in Lentink, 2021). Het

¹² In feite: iedereen van een bepaalde klasse - Straat stemde haar uitspraak waarschijnlijk af op het publiek van medium The Daily Indie

opvoeren van personages kan dus ook een manier zijn van Sophie Straat om haar publiek na te laten denken over de positie die zij vervullen in het gentrificatiedebat: met wie zouden zij eigenlijk mee moeten zingen, met welke ik-verteller identificeren ze zichzelf?

5.1.4 Samenvattend

Sophie Straat verwijst duidelijk naar het genre van het levenslied op het niveau van muziek. Ze maakt zichzelf thuis in het genre door haar Amsterdamse, lokale identiteit te benadrukken en levensliedartiesten als de Zangeres Zonder Naam en André Hazes als voorbeeld te nemen. Tegelijkertijd is er iets aan de hand met de authenticiteit van Straat. Haar identiteit is op extratekstueel niveau veel meervoudiger: ze is niet alleen Amsterdamse uit De Pijp die levensliederen zingt, ze is ook een academisch geschoolde kunstenaar die actief is in de Haagse kunst- en muziekwereld; en ook in de heteropresentatie wordt op dat laatste de nadruk gelegd. In haar muziek brengt Straat eveneens een vorm van gelaagdheid en ironie mee die niet standaard is voor het levenslied, onder andere door andere personages als ik-verteller aan het woord te laten.

5.2 Hang Youth en de punkbeweging

5.2.1 DIY-mentaliteit

De ‘doe het zelf’-houding, waarmee de punkbeweging zich losmaakte van het idee dat je iets goed moet kunnen om het zelf te mogen doen, is bij Hang Youth wellicht het meest opvallend te herkennen bij het vierde album, getiteld ‘DOE HET ZELF’. Het album zou geschreven zijn met “frustraties in en rondom het huis” als thema, maar geeft ook op het niveau van productie blijk van deze DIY-mentaliteit: het album werd opgenomen tijdens een bezoek aan radiostation 3FM, op de momenten dat er niet uitgezonden werd (Stoffels, 2015). Daarmee was het vierde en laatste 2015-album van Hang Youth, anders dan de eerste drie albums, wel het eerste studio-album - en dus een stap naar professionalisering. De muziek uitgebracht in 2020 en 2021 is vervolgens ook in een studio opgenomen: de productie werd verzorgd door het punkplatenlabel ‘Burning Fik’ dat Abel van Gijlswijk en Pepijn Lanen (ook bekend als Faberyayo en als onderdeel van De Jeugd van Tegenwoordig) samen oprichtten in 2018. Het label produceert nummers die “conceptueel te avontuurlijk zijn om op de radio te worden gedraaid” (Van Gijlswijk in Luijters, 2020). “Het is net echt hè, ineens zo, als het allemaal zo geproduceerd is,” zegt Van Gijlswijk zelf over de productie van ‘ALLES MOET BETER’ in de show *De*

Avonturen Van Mark (3FM nieuws, 2020). Het album zou wel in één keer opgenomen zijn, “geen gelul, geen tijd om later nog aan de muziek te sleutelen” (Van Gijlswijk in Pisart, 2020), maar desondanks is er een duidelijke professionalisering te herkennen. De muziek is beter gemixt, met beter verstaanbare zang en teksten. Bovendien experimenteert Hang Youth ook met andere melodieën, invloeden en instrumenten (vooral op het album ‘*HET K-WOORD*’; daarover meer in §5.2.3).

Na de 2020-comeback heeft Hang Youth ook besloten nieuwe muziek niet meer alleen op het meer alternatieve platform Bandcamp, maar ook op Spotify te plaatsen. Op het gebied van optredens heeft Hang Youth drie keer zijn volledige albums (‘*BOEL AAN DE HAND*’, ‘*ALLES MOET BETER*’ en ‘*HET K-WOORD*’) van circa tien tot vijftien minuten mogen spelen in de 3FM Live Box, een initiatief van radiostation 3FM. Deze live versies duren één, hoogstens twee minuten langer dan de studioversies die op streamingdiensten te beluisteren zijn: uit de opnames is duidelijk af te leiden dat de bandleden op elkaar en op de muziek ingespeeld zijn en naar alle waarschijnlijkheid vaak gerepeteerd hebben zodat alles soepel verloopt, zonder tussentijds overleg of grove fouten. Ook kwalitatief gezien doet de muziek van Hang Youth eerder denken aan die van getrainde muzikanten dan aan die van onervaren tieners, zoals dat in de jaren zeventig en tachtig vaak wel het geval was. De DIY-mentaliteit, gedefinieerd door het idee dat iedereen punk kan maken, ongeacht muzikale ervaring, vaardigheden of talenten of toegang tot middelen, speelt op het gebied van de kwaliteit en uitvoering van de muziek van Hang Youth geen kernachtige rol.

Daarentegen benut Hang Youth het idee dat punk door iedereen gemaakt kan worden juist wel op een andere manier, namelijk door punkmuziek te maken zonder een achtergrond als punker te hebben. Uit performances van de band blijkt dat Hang Youth niet alle opvallende kenmerken van de punkbeweging overneemt: op het festival Noorderslag (3FM Live Box, 2021b) speelden de bandleden niet in het zwart, maar in opvallend witte kleding; bij live-opnames bij 3FM verschijnen ze in een dagelijkse outfit bestaand uit een broek, een T-shirt of trui met opdruk. Adaptie van de DIY-kledingstijl van punkers, met veel zwarte make-up, leren jassen vol studs, gescheurde (net)panty’s en hanenkammen is alleen - in gematigde vorm - terug te zien bij het VPRO ON STAGE optreden (7 februari 2021) en de verkiezingsspecial LOCKED & LIVE (17 maart 2021). Bij VPRO ON STAGE is het Van Gijlswijk die kistjes draagt, met een (nep)leren broek, een riem die qua patroon aan studs doet denken en een T-shirt en pet met graffiti-achtige kunst (al dan niet het logo van Hang Youth zelf). Zijn outfit wordt afgemaakt met slordig aangebrachte zwarte oogschaduw en lange pareloorbellen (vpro, 2021). Die laatste twee elementen spelen ook bij LOCKED & LIVE een rol: daar verschijnt Van

Gijlswijk wel in het zwart, maar juist in een kantachtige blouse die meer lieflijk dan stoer aandoet, en daarom misschien vrouwelijke associaties oproept. Ook zijn zwarte pantalon en kapsel getuigen van netheid, en zijn *smokey eye* ooglook is, hoewel zeer donker van kleur, wel met precisie aangebracht, door een Hang Youth-fan (cutmybeans, 2021). Punkers stelden het zichzelf ten doel mensen te choqueren met hun outfits door daar vreemde elementen in op te nemen; Abel van Gijlswijk - als frontman van Hang Youth en degene met het meest uitgesproken uiterlijk - lijkt dit te doen door vrouwelijke elementen toe te voegen aan zijn verschijning, zoals ook de nette, witte plissérok op Noorderslag 2021 (3FM Live Box, 2021b). Het doorbreken van gendernormen zou geïnterpreteerd kunnen worden als steun aan de LHBTQ-community, maar ook als protest tegen het kapitalisme en de bijbehorende reclame- en mode-industrie, waarbinnen gendernormen verstevigd zijn en in stand worden gehouden door bepaalde specifieke behoeftes bij de consument te planten om zoveel mogelijk producten te kunnen verkopen. De vrouwelijke elementen zijn in elk geval een manier om tegen opgelegde normen en autoriteit aan te schoppen, op een nieuwe en ‘verfrissende’ manier.

Op het niveau van *artwork* in combinatie met Do It Yourself springen de albumcovers van Hang Youth als een van de eerste dingen in het oog. Het DIY-element is het beste terug te zien op de covers van ‘*MEDIA AANDACHT*’, ‘*DOE HET ZELF*’, ‘HET KAN ME NIET LINKS GENOEG’, ‘VEEL SPULLEN ZIJN REDELIJK AAN DE PRIJS’ en ‘JE HAAT GEEN MAANDAG, JE HAAT KAPITALISME’, waarbij duidelijk te zien is dat op een slordige, niet geperfectioneerde of geprofessionaliseerde wijze krabbels zijn toegevoegd aan een bestaande foto of tabel, of waarbij het hele *artwork* uitstraalt in zeer korte tijd te zijn gemaakt (Bandcamp, z.d. b). Hierbij is, behalve bij ‘*MEDIA AANDACHT*’, gebruikgemaakt van digitale (maar voor iedereen toegankelijke) mogelijkheden: hetzij een digitaal ontworpen tabel, hetzij een tekenprogramma als Paint, hetzij een socialmediaplatform als Instagram. ‘JE HAAT GEEN MAANDAG, JE HAAT KAPITALISME’ gebruikt een standaardachtergrond en het standaardlettertype van Instagram Stories, een onderdeel van Instagram dat geposte berichten in principe slechts 24 uur online laat staan. Deze verwijzing benadrukt het idee dat er weinig moeite in de cover is gestoken, alsof het om een tijdelijke post gaat, in plaats van een cover van een nieuwe single. Veel meer dan de gestroomde, kwalitatieve muzikale *performance* van Hang Youth dat doet, straalt het *artwork* van Hang Youth in eerste instantie wel uit dat je ook zonder talenten of middelen covers kunt ontwerpen. De nieuwste albumcover, van het album ‘*HET K-WOORD*’, beantwoordt hier in mindere mate aan: de bubbel met het logo van Hang Youth in

het midden, tegen een achtergrond van een onscherpe omgeving, is niet met hetzelfde gemak te ontwerpen in Paint of Instagram Stories als eerdere covers.

Behalve in productie, *artwork* en kleding was de DIY-mentaliteit van de punkbeweging in de jaren zeventig ook terug te zien in zogenaamde ‘fanzines’ - een platform in de vorm van een magazine dat zonder poespas geproduceerd is, met de typemachine uitgewerkt of handgeschreven en daarna verschillende malen gekopieerd, met ongepolijste teksten die de nabijheid van een fan, niet de afstand van een journalist uitstraalden (Jonker, 2012, p. 140). Hang Youth maakt eveneens gebruik van een alternatief platform waar fans actief op zijn, namelijk een Discordserver. De focus ligt binnen deze community op de inhoud, op “kapitalisme en al zijn tentakels” (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021). Zowel de fanzines als de Discordserver dien(d)en als intern gespreks- en discussieplatform, hoewel de fanzines zich wel gemakkelijker lieten verspreiden en de taak van verspreiding waarschijnlijk beter vervulden; de server daarentegen is, hoewel toegankelijk voor iedereen, besloten (aanmelden is vereist). Het Discordkanaal kan daarom ook wel vergeleken worden met het gebruik van de kraakpanden in de jaren zeventig en tachtig: beiden faciliteren een autonoom domein waar openlijk over alles gesproken kan worden. In het geval van Hang Youth is de community echter meer gericht op alle mensen “die zich aangetrokken voelen door de platitudes die wij [Hang Youth] schreeuwen” (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021) dan op medepunkartiesten. Daarnaast is het gebruiken van Discord geen anti-autoritaire actie op zichzelf (sterker nog: Hang Youth begeeft zich binnen de grenzen van Discord zelf), zoals het kraken van panden dat wel was. Een één-op-éénvergelijking met de DIY-platforms van de punkbeweging in de jaren zeventig en tachtig is dus niet goed te maken, maar duidelijk is dat Hang Youth wel blijkt geeft van behoefte aan een autonome ruimte om met gelijken en/of met fans te kunnen sparren. Verwijzen naar de krakersscene doet Hang Youth overigens op subtiële wijze: de albumcovers van ‘*BOEL AAN DE HAND*’ en ‘*ALLES MOET BETER*’ laten kale, slecht onderhouden gebouwen zien, waar op geklad is met graffiti.

5.2.2 Anti-autoritaire houding

De punkbeweging kenmerkte zich door een houding die sterk tegen autoriteiten, organisaties en instanties, maar ook tegen individuen - zoals politici - is gericht. In samenhang met de krakersscene nam dit verzet ook dikwijls gewelddadige vormen aan. Deze gewelddadige factor ontbreekt in het protest van Hang Youth, maar de anti-autoritaire houding is wel gemakkelijk

te herkennen, bijvoorbeeld in de cover van het eerste album van Hang Youth uit 2015: Mark Rutte (op dat moment premier van Nederland) is daarop afgebeeld met een sigaar in zijn mond en een niet-aangetrokken strop om zijn nek. In 2020 prijkt Rutte (dan nog steeds premier van Nederland) opnieuw op een cover, deze keer van de single ‘DE OVERHEID NAAIT SEKSWERKERS (ZONDER CONSENT)’; Rutte wordt, als personificatie van de overheid, grijnzend afgebeeld met zijn broek op zijn knieën en een naakte vrouw voor hem, met een Progress Pride vlag¹³ over zijn geslachtsdeel geplakt. Met het in verband brengen van een staatsman met seksuele handelingen volgt Hang Youth het voorbeeld van de punkbeweging: in 1980 werden Hans Wiegel (VVD) en Dries van Agt (CDA) samen met Pieter van Vollenhoven (lid van het Koninklijk Huis) naakt en ejaculerend afgebeeld op de cover van ‘Geile Lul / Zie Ze Staan’ van Door Mekaar en Cassie Wijle.¹⁴ Het derde album van Hang Youth, ‘*MEDIA AANDACHT*’, is de bekladding van een foto van Matthijs van Nieuwkerk, de Nederlandse televisiepresentator en journalist die jarenlang het goed bekeken programma *De Wereld Draait Door* presenteerde, een symbool van gevestigde media. In de clip van het nummer ‘AKO-ideologie’ laat Hang Youth verscheidene bekende mensen - zoals Rutger Bregman, Jesse Klaver en Angela Merkel - door middel van diepfake-technologie meezingen met hun songtekst, in enkele gevallen ook over zichzelf, zoals in het geval van Barack Obama (“Maar Barack Obama voerde dronestrikes uit op kinderen”) en Rob Wijnberg, oprichter van De Correspondent (“De Correspondent heb ook de waarheid niet in pacht”). De deepfake is niet professioneel uitgevoerd en kan daarom bijna niet voor werkelijkheid aangezien worden. De video is daarom waarschijnlijk ironisch bedoeld, maar Hang Youth begeeft zich wel op het terrein van technologieën die potentieel gevaarlijker kunnen zijn en meer schade aan kunnen richten.

Terugkerende autoriteiten waar Hang Youth zich tegen verzet zijn de koning (‘FUCK DE KONING’, ‘WILLEM ALEXANDER IS NIET MIJN VRIEND’, ‘DE KONING LIJKT OP EEN ZWERVER’ en ‘DE VORST LIJKT OP EEN WORST’) en Mark Rutte en/of de VVD (‘MARK RUTTE IS NIET MIJN PRESIDENT’, ‘MARK RUTTE IS NIET MIJN KONING’, ‘IK GEEF EEN NIER VOOR GEEN RUTTE IV’, ‘WAAROM STEM MEN JULLIE STEEDS OP DE VVD’). Het verzet tegen de monarchie is onderdeel van de identiteit van de punk- en krakersbeweging, met het koningsoproer tijdens de inhuldiging van prinses Beatrix als toppunt (Jonker, 2012, p. 110). In een notendop beschrijven waar Hang Youth zich, naast het

¹³ De Progress Pride vlag is een uitbreiding op de regenboogvlag; de vlag staat symbool voor de LHBTI+ gemeenschap en eveneens voor de diversiteit binnen de gemeenschap en de gemarginaliseerde groepen daarbinnen

¹⁴ Zie <https://www.discogs.com/Door-Mekaar-Cassie-Wijle-Geile-Lul-Zie-Ze-Staan/release/6555204>

koningshuis en Mark Rutte, nog meer tegen verzet, is bijna onmogelijk: het grootste gedeelte van de songtitels geeft blijk van kritiek, op verscheidende zaken. De manier waarop Hang Youth die kritiek verwoordt, is echter niet altijd even eenduidig. De band kiest voor lange titels (in tegenstelling tot de vaak korte kreten die de punkbeweging gewend is) waarin ook ruimte wordt gemaakt voor een voorzichtige, wellicht zelfs politiek-correcte manier van formuleren: bijvoorbeeld ‘SHELL IS EEN PRIMA BEDRIJF (ALS IK DE WEBSITE MAG GELOVEN)’, ‘HOE OLYMPISCH ZIJN DIE SPELEN NOU ECHT’ en ‘DE WONINGMARKT IS ANTICHILL’, en in lyrics “Ik snap wel dat het bestaat maar het is gewoon kanker krom geregeld / Ik zie zeker nut in een gemeenschappelijke pot / Maar als de rijken niet betalen, is het hele ding kapot” (‘BELASTINGDIENST’). In de songtekst van ‘BELASTINGDIENST’ zorgt de toevoeging van ‘kanker’ - een vorm van politiek incorrecte taal - in “kanker krom geregeld” er echter voor dat de politieke correctheid en bijbehorende nuance van “Ik zie zeker nut in een gemeenschappelijke pot” ook direct weer geïroniseerd worden. In §6.2.2 ga ik verder in op het effect van het gebruik van ‘kanker’ door Hang Youth.

Het verzet tegen autoriteiten uit Hang Youth ook door nummers te maken over zaken en mensen die de band steunt en op deze wijze automatisch een andere autoriteit afwijzen: bijvoorbeeld op het album ‘*GELD IS NEP*’, met ‘GEEF TARIK Z. EEN PODIUM’¹⁵ als één na laatste nummer, dat de boodschap van de tweede track - ‘DE NOS ZUIGT’ - kracht bijzet. Op datzelfde album staat ook een nummer met de titel ‘ALLE MOSLIMS ZIJN MIJN VRIEND’, gevolgd door ‘WILLEM ALEXANDER IS NIET MIJN VRIEND’, een spanning tussen beide suggererend. Hang Youth gebruikte het album ‘*MEDIA AANDACHT*’ ook om zich tegen autoriteit *De Nieuwe Revu* te keren, het tijdschrift dat al in 2015 als één van de eerste media over Hang Youth berichtte. Met het nummer ‘IK HERKEN ME NIET IN HET ARTIKEL VAN DE NIEUWE REVU’ probeert Hang Youth de inkadering door mainstream media en/of autoriteiten van zich af te schudden.

5.2.3 Cynisme van ‘No future’

De punkbeweging betekende een breuk met het optimisme van de jaren ’60. De hoge werkloosheid had tot gevolg dat jongeren na het afronden van hun opleiding niet direct een baan vonden, of ervoor kozen van een uitkering te blijven leven in plaats van te werken voor

¹⁵ Tarik Z. drong op 29 januari 2015 de studie van het NOS Journaal binnen om zendtijd te eisen, gewapend met een gaspistool. In februari 2021 postte Z. na zes jaar mediastilte een video om mensen te ‘waarschuwen’ voor de NOS en de publieke omroep (Van Leeuwen, 2021).

het verlaagde minimumjeugdloon. Onder jongeren in Nederland leefde het gevoel ‘het voor niets te doen’ of in een samenleving terecht te komen die niet op hen zat te wachten, ondanks hun potentie, wat leidde tot cynisme (Jonker, 2012, pp. 105-106). Punk was een tegencultuur, daarmee meestal ook uitgesproken anti-kapitalistisch, die ontstond uit de dreiging van een atoombom en van werkloosheid, en ook mede mogelijk gemaakt werd door die werkloosheid: de door Jonker zo benoemde ‘uitkeringseconomie’ bood zowel financiële ruimte als tijd om met punk bezig te zijn. Punk zelf was niet bedoeld om geld mee te verdienen of van te leven, maar om je te laten horen en om ergens mee bezig te zijn.

Hang Youth profileert zich als anti-kapitalistische band, alleen al met het laatste album, ‘*HET K-WOORD*’, en met bijbehorende toelichting: “De anti-kapitalistische strijd is de *final frontier*. Het moet kapot, anders overstroomt de hele zoi over vijf jaar” (Van Gijlswijk in Miedema, 2021). Tegelijkertijd is vanaf Hang Youths comeback in 2020 ook juist een bepaalde mate van commercialisering van de activiteiten van de band waar te nemen, met als meest duidelijke aanwijzing het uploaden van de albums op streamingsdienst Spotify, in plaats van alleen op het meer alternatieve platform Bandcamp. Hoewel één stream op Spotify volgens een rondgang van de NOS slechts tussen de €0,003 en €0,005 oplevert (Simons & Brink, 2020) en Spotify niet direct een bron van inkomsten is (ter duiding: het meest gestreamde nummer van Hang Youth, ‘BELASTINGDIENST’, is ruim 171 000 keer gestreamd en zou dus €513 tot €855 opgeleverd moeten hebben, te verdelen over de vier bandleden), geeft het wel blijk van een veranderde intentie van Hang Youth om ‘mainstream’ te gaan. Dat nummers op Spotify staan, betekent immers ook dat ze toegevoegd kunnen worden aan verscheidene playlists en door een ander publiek, dat zelf niet op zoek gaat naar ‘underground’ muziek via bijbehorende platforms, gemakkelijker gevonden en beluisterd kunnen worden. Volgens Hang Youth maakt dat deel uit van de strategie van de band om het anti-kapitalistische gedachtegoed zoveel mogelijk te verspreiden: “Het is waarschijnlijk supernaïef, maar *as we go* proberen we gewoon allemaal nieuwe dingen te blijven bedenken waardoor we toch dat momentum van die band kunnen buigen naar iets productiefs qua antikapitalisme. Het heeft geen zin om maar underground te blijven en maar *real* te blijven aan die shit. Want daarvandaan gaat de verandering niet komen” (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021). Hier geeft de band ook blijk van op het recentste album, met het nummer ‘FUCK SPOTIFY (MAAR HAAL ONS ER NIET AF AUB)’. In die uiting ligt veel verborgen: enerzijds getuigt het van onafhankelijkheid dat de band zich uitspreekt tegen een relatief machtig medium; anderzijds blijkt uit de toevoeging tussen haakjes toch een zekere afhankelijkheid, die vervolgens direct geïroniseerd wordt door het te overdreven vriendelijke ‘AUB’ in contrast met ‘FUCK’. De

positie van het nummer op het album (plek 8 van de 20 nummers) geeft bovendien het idee af dat de (Spotify-)luisteraar, tijdens het luisteren van de plaat, weer even wakker geschud moet worden over de intenties van Hang Youth: de band wil niet op Spotify staan, maar ook weer wel.

De overtuiging om het kapitalisme te vernietigen vanuit het kapitalistische systeem heeft meerdere uitwerkingen in de praktijk. Het biedt Hang Youth ruimte om steun uit te spreken aan de politieke partij BIJ1 en bijbehorende lijsttrekker Sylvana Simons in de in de aanloop naar de verkiezingen uitgebrachte single ‘HET KAN ME NIET LINKS GENOEG’.¹⁶ Die single werd bovendien uitgebracht in opdracht van 3voor12 (Luimstra, 2021), een symbool van gevestigde media. Met deze single werd voor het eerst de grens van de maximale duur van één minuut per nummer overschreden; ook horen we nieuwe geluiden als een banjo en een mondharmonica - hét instrument van de protestsong-rage van de jaren zestig. Toch blijft Hang Youth wel verwijzen naar de punkbeweging en spelen met elementen van punk; de videoclip van ‘HET KAN ME NIET LINKS GENOEG’ opent met ‘punkband’ en laat vervolgens rauwe zwart-witbeelden zien die, als je het geluid uitzet, doen vermoeden dat het nummer uit harde punkrock bestaat. Ook in ‘JE HAAT GEEN MAANDAG, JE HAAT KAPITALISME’ ligt het tempo lager, is het geheel ritmischer en zijn de gitaren zwaarder; muzikale kenmerken die eerder naar grunge dan naar punk verwijzen. Grungemuziek ontstond in de late jaren tachtig, voortkomend uit punk en heavy metal, met het tweede album van de band Nirvana (1991) als hoogtepunt, en ontwikkelde zich als een genre dat moeite had met de commercialisering ervan - frontman Kurt Cobain streefde ernaar authentieke nichemuziek te maken, maar faalde hier uiteindelijk in toen Nirvana extreem bekend werd (Mazullo, 2000). Het uitproberen van (invloeden van) nieuwe genres, zowel voorlopers als opvolgers van punk, getuigt van het tegenovergestelde van het ‘No future’-cynisme: in plaats van alleen punk te maken, experimenteert Hang Youth juist ook met andere geluiden, geluiden die wellicht zelfs beter aanslaan bij het grote publiek dan punk alleen. Dat Hang Youth het aandurft met specifiek het genre van de grunge, kan gezien worden als blijk van de omarming van de commercialisering van zijn muziek.

Deze commercialisering legt ook een verschil bloot tussen de punkbeweging uit de jaren zeventig en tachtig en Hang Youth anno 2021. Voor Hang Youth is (punk)muziek ook een manier geworden om rond te komen: de bandleden zijn creatieve ondernemers - getuige ook

¹⁶ De democratie is uiteraard niet volledig gelijk te stellen aan het kapitalisme, maar werd door de punkbeweging wel evengoed als systeem gezien en daarom zoveel mogelijk gewantrouwd en vermeden.

het label Burning Fik van Abel van Gijlswijk - die zich (onder andere) in de muziekwereld begeven. Dit betekent ook dat ze waarschijnlijk meer moeite (moeten) doen om geld te *blijven* verdienen en wellicht een sterkere financiële prikkel ervaren om te blijven vernieuwen, anders dan de vroege punkers. Dit verschil is deels toe te schrijven aan het gebrek aan het bestaan van een uitkeringseconomie zoals dat in de jaren tachtig het geval was. De positionering van Hang Youth tegenover zo'n uitkeringssituatie als in de jaren tachtig is namelijk ambigu: over de TOZO (Tijdelijke overbruggingsregeling zelfstandig ondernemers¹⁷) maakten ze het nummer 'TOZO 4 IEDEREEN', waarin ze zich sceptisch uitlaten over deze manier om zzp'ers te ondersteunen. Bandlid Kaj Bos geeft in de verkiezingspecial liveshow echter zelf 'eerlijk toe' de TOZO wel te ontvangen, omdat hij deze nodig heeft om rond te komen (cutmybeans, 2021, 8:44-8:47). Het basisinkomen lijkt hem op persoonlijk niveau ook 'wel chill', "zodat we de hele tijd gewoon muziek kunnen blijven maken en ik me geen zorgen om de huur hoeft te maken" (7:18-7:30), maar Abel van Gijlswijk is daar geen voorstander van, omdat dat het onderliggende probleem niet oplost: "Uiteindelijk zorgt [het basisinkomen] er natuurlijk alleen maar voor dat iedereen meer kleren kan bestellen bij zielige Bangladesh-slaven" (cutmybeans, 2021, 8:00-8:20).

5.2.4 Samenvattend

Het doel van Hang Youth lijkt geenszins om de punkbeweging van de jaren zeventig en tachtig in exact dezelfde staat terug te brengen. In plaats daarvan borduurt de band verder op de belangrijkste eigenschappen van punk, zoals de DIY-mentaliteit, het opzoeken van een alternatief platform en een anti-autoritaire houding, onder andere tegen het koningshuis en politici, hoewel wel - in tegenstelling tot de punkbeweging van de jaren zeventig en tachtig - geweldloos. Hang Youth speelt ook met punk door een andere, kapitalistische strategie toe te passen in de strijd tegen het kapitalisme, te choqueren met door de maatschappij als vrouwelijk benoemde elementen en te spelen met andere genres. Het zwarte, harde en cynische karakter van punk wordt bij Hang Youth omgebogen tot een speelser, slinkser en ironischer, maar nog wel even serieus, karakter.

¹⁷ 'De Tijdelijke overbruggingsregeling zelfstandig ondernemers (Tozo) is een van de regelingen van het kabinet om zelfstandige ondernemers te ondersteunen tijdens de coronacrisis. Het voorziet in een aanvullende uitkering voor levensonderhoud als het inkomen door de coronacrisis tot onder het sociaal minimum daalt' (<https://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/coronavirus-financiële-regelingen/overzicht-financiële-regelingen/tozo>)

6

Constructie van betekenis

Dit zesde hoofdstuk beantwoordt, op basis van de uitkomsten van de analyse in hoofdstuk vijf, de tweede deelvraag ‘Hoe wordt betekenis in de muziek van Sophie Straat en Hang Youth geconstrueerd, gegeven het spel tussen retromania en nostalgie enerzijds en protest en maatschappelijke betrokkenheid anderzijds?’. Dit gebeurt aan de hand van de twee kernbegrippen retromania en nostalgie.

6.1 Sophie Straat

6.1.1 *Gentrificatie van het levenslied?*

De keuze voor het genre van het levenslied was een bewuste keuze vanuit de praktijk van Sophie Schwartz’ kunstenaarschap: het typisch Amsterdamse genre paste bij haar afstudeerproject over gentrificatie in Amsterdam (Straat in Bosch, 2020). Het principiële levenslied als medium beviel Straat echter zo goed, dat ze het genre ook wil inzetten om andere onderwerpen aan de kaak te stellen: “(...) ik merk dat met deze liedjes mensen opeens naar me luisteren” (Straat in Bosch, 2020). Deze ervaring van een publiek dat daadwerkelijk naar haar luistert, zet ze af tegen het “vertellen waar ik voor sta” dat Straat op de kunstacademie bezigde, waarbij ze zichzelf altijd in “het hokje activist” geduwd voelde (Straat in Bosch, 2020) en er waarschijnlijk niet echt naar haar geluisterd werd. Straat ervaart muziek, en het levenslied specifiek, als manier om haar stem te laten horen in de maatschappij en misschien zelfs in de politiek.¹⁸

Die constatering is ironisch als deze tegen de achtergrond van de geschiedenis van het genre van het levenslied wordt gehouden. Het levenslied is immers groot geworden onder een groep van de bevolking die volgens de 21^e-eeuwse klasse-indeling van Mike Savage (2019) het precariaat genoemd kan worden en die vaak niet in staat is om zijn stem te laten horen in de maatschappij of in de politiek, en in plaats daarvan uitwijkt naar andere (en vaak door andere klassen belachelijk gemaakte) manieren om gevoelens van angst en boosheid toch uit te spreken

¹⁸ In het interview met Vice (Pringels 2021) doet Straat ongeveer dezelfde uitspraak, maar de nadruk lijkt hier meer te liggen op *muziek* überhaupt als medium, niet per se het levenslied. Die kanttekening moet gemaakt worden - maar omdat Straat zo duidelijk voor het levenslied heeft gekozen, betrek ik deze opmerking ook op het genre van het levenslied.

en (binnen de groep) te delen - bijvoorbeeld het levenslied. Waar Straat dus wel de mogelijkheid had om haar standpunten zodanig te formuleren dat deze serieus genomen werden en gehoord werden (ze maakt immers (ook) deel uit van een andere klasse die daar meer mogelijkheden voor heeft), kiest zij er nu voor om het levenslied in te zetten als bemiddeling tussen haar activistische standpunten en haar publiek.

De reden dat Straat zich gehoord voelt, ondanks/dankzij het levenslied, heeft waarschijnlijk echter meer te maken met haar plek in de maatschappij, met hoog cultureel en hoogstwaarschijnlijk ook sociaal kapitaal, dan met de waardering voor het genre van het levenslied. Hier bestaat een bepaalde spanning die Sophie Straat zelf wel adresseert op het niveau van haar biografische persoon: Straat benoemt dat het ironisch is dat de bakfiets tot symbool van gentrificatie is geworden, terwijl zij zelf als één van de eerste kinderen uit De Pijp rond werd gereden in een bakfiets; en dat het evengoed ironisch is dat ze over gentrificatie zingt, terwijl ze zelf ook deel van het probleem uitmaakt door zelf naar hippe feestjes in Amsterdam-Noord te gaan (Straat in Pringels, 2021).

Op het niveau van haar artiestschap benoemt Straat die spanning echter niet, terwijl haar zorgen over de lokale ondernemers in De Pijp die plaats moeten maken voor “generieke koffietentjes” (Straat in Lentink, 2021), ook kunnen gelden voor het genre van het levenslied: het ‘adopter’ van het levenslied als hoogopgeleide kunstenaar zou precies hetzelfde effect kunnen hebben, namelijk dat oorspronkelijke levensliedzanger(es)s(en) weggedrukt worden door artiesten die zich het levenslied opeens ook toe-eigenen, met een andere verhouding tot de intellectuele elite en een ander (geïntendeerd) publiek. Straat verwachtte in eerste instantie immers ook dat haar doelgroep zou bestaan uit “mensen die ook over sociale ongelijkheid willen praten” (Straat in Bosch, 2020), een doelgroep die niet standaard is voor het levenslied. En hoewel ze het genre met respect lijkt te behandelen (ze noemt de Zangeres Zonder Naam als haar voorbeeld en liet Danny de Munck meezingen op de plaat ‘Groen Amsterdam’), eigent ze het zichzelf uiteindelijk toch toe, door een meer gelaagde versie van het levenslied uit te brengen (onder andere door personages uit andere sociale klassen aan het woord te laten, zoals in ‘Groen Amsterdam’), het levenslied onderdeel te maken van een kunstproject en de term ‘smartlap’ niet af te wijzen, maar te omarmen. Straat heeft ook ambities om veranderingen in het genre te maken: “[Het levenslied] komt vanuit een witte cultuur, en op plekken waar ik de muziek heb gehoord was soms sprake van racisme, waardoor mensen werden buitengesloten. Hopelijk kan ik dit veranderen in het genre” (Straat in Pringels, 2021). Voor de authentieke beoefenaars en luisteraars van het levenslied kan het principiële levenslied van Sophie Straat daarom zowel als verrijking als als bedreiging worden gezien.

De ironie van de retromania in het oeuvre van Sophie Straat is in feite illustratief voor het probleem van gentrificatie dat Straat aansnijdt: net zoals het moeilijk is om als nieuwe bewoner van een wijk in een wijk te gaan wonen zonder deze te veranderen, lukt het Straat ook niet om als nieuwe beoefenaar van een genre - met bovendien een andere achtergrond - een genre te beoefenen op exact dezelfde wijze als dat eerder werd gedaan. De vraag blijft dan wat de beste manier is om met die verschillen om te gaan. Het gebruikmaken van middelen en plekken van authentieke bewoners, zoals Straat met het levenslied doet, zorgt onvermijdelijk voor het (wellicht ongewenst) veranderen daarvan; maar wanneer dat niet gebeurt, leidt dat er vaak alleen maar toe dat nieuwe inwoners alleen hun 'eigen' koffietenten en cafés bezoeken en de buurt gentrificeren. In het geval van Sophie Straat bestaat nog een extra paradox: enerzijds is zij die Amsterdamse uit De Pijp die nu 'volks'zangeres is, anderzijds is ze een academisch geschoolde kunstenaar die niet opgevoed is met levensliederen en haar Amsterdamse accent alleen ten gehore brengt in haar muziek. Dat laat zien dat het gesprek over wie authentieke bewoner is en wie 'yup', en wie waar 'recht' op heeft, ook niet altijd zo gemakkelijk te voeren is - en dat dit bovendien gemanipuleerd kan worden door het bewust innemen van een positie, zoals gebleken is uit de postureanalyse van Sophie Straat. Het hergebruiken van een genre bij de muziek van Sophie Straat illustreert óók juist hoe ingewikkeld en gevoelig de kwestie van gentrificatie eigenlijk ligt, niet vooral op economisch en financieel gebied, maar ook op sociaal en cultureel gebied. Zelf bespreekt Straat deze combinatie van vorm en inhoud niet als zodanig.

Als laatste opmerking moet benoemd worden dat het genre van het levenslied wel een *bestaand* genre is waar op teruggegrepen wordt door Sophie Straat, maar geen genre dat sterk deel uitmaakt van een inmiddels verloren gegane beweging, zoals bij punk meer het geval is. Levensliederen zijn in feite nog steeds aanwezig in de huidige muziekcultuur. Het toegankelijk maken van het verleden via retromania, dat Reynolds bespreekt, is bij Sophie Straat daarmee niet geheel van toepassing. De retromania lijkt eerder voor een andere manier van *opzij bewegen* te zorgen: Sophie Straat introduceert het levenslied bij een nieuw publiek en presenteert het genre in een nieuwe context. Het levenslied kan daarmee zowel in de oorspronkelijke context (thuis, in de kroeg, als onderdeel van een meezingcultuur) als in de nieuwe context (binnen een kunstproject) fungeren en genoten worden.

6.1.2 Nostalgie: intratekstueel restoratief, extratekstueel reflectief

De gevoelens van nostalgie in het oeuvre van Sophie Straat zijn van zowel temporele als ruimtelijke aard. Straat verlangt enerzijds terug naar de plek Amsterdam *an sich*, naar het

wonen in Amsterdam, in het nummer ‘Geluk’ (met bewoordingen als ‘het Mokums paradijs’, waar ook nog eens een duidelijke mate van idealisering uit blijkt); maar ook naar de plek Amsterdam in vroegere tijden, in het eerder behandelde ‘De Pijp’: “De lucht van de visboer / Herinnert me aan hoe het *was* / *De markt* was van ons / Met een tientje was je er rijk” (cursivering door mij). De algemene gevoelens van temporele nostalgie worden verder uitgewerkt in een nummer als ‘Kinder psycholoog’, waarin Straat op het niveau van artiest terugblijkt op haar kindertijd bij haar vader in de bakfiets, maar waarin ze op het niveau van de ik-verteller op haar beurt ook terugblijkt op die periode als ze voor de laatste keer in de bakfiets stapt: “Nog even pa voor de laatste keer / Nog even pa en daarna nooit meer (...) Nog even pa voor de laatste keer / Stap ik bij je voorin en daarna niet meer”. In ‘Kinder psycholoog’ staat de bakfiets even niet alleen symbool voor gentrificatie, maar ook voor de jeugd van Straat, waardoor activisme en nostalgie direct aan elkaar verbonden worden. In dit licht wordt Straats strijd tegen gentrificatie, tegen verandering van haar buurt, opeens gekleurd door persoonlijke herinneringen, wellicht zelfs door een bepaalde onwil om afscheid te nemen van haar kindertijd en van de wijze waarop Amsterdam er in die tijd uitzag. Tegelijkertijd kan de persoonlijke strijd van de ik-verteller - die eigenlijk niet zonder bakfiets wil en ‘m, ook na haar rationele keuze om zelf met de bus naar school te gaan vanwege haar leeftijd, daadwerkelijk elke dag mist - meer op metaniveau ook gezien worden als metafoor voor de interne worsteling die Straat nu vaak met zichzelf voert in een poging gentrificatie tegen te gaan. In een interview merkte ze daarover op: “Al die principes die ik heb om mee te leven, dat is soms ook vermoeiend. Ik denk nu steeds: ik ga geen gentrificatiekoffie of gentrificatiebroodje meer halen. Dan ben ik soms een uur aan het zoeken naar een chille tent” (Straat in Lentink, 2021). Ook hier is sprake van een rationeel beter weten (geen gentrificatiekoffie meer halen en in plaats daarvan ‘authentieke’ restaurants steunen) en een emotioneel gemis (ergens even snel koffie kunnen halen).

De nostalgie in Straats muziek bevindt zich op de glijdende schaal tussen restoratieve en reflectieve nostalgie voornamelijk aan de kant van restoratieve nostalgie. Vooral in ‘De Pijp’ wordt dit duidelijk: Straat expliciteert als ik-verteller niet alleen wat de situatie vroeger was, maar keurt de huidige situatie ook af (“Er is veel te veel veranderd / Tot mijn spijt”) en formuleert het verlangen naar de oude situatie (“Maar die vislucht is blijven hangen / En doet mij steeds verlangen / Naar een plein zonder yup en toerist / En al dat gezeik”). Het herstellen van de oude situatie presenteert Straat als iets haalbaars: als de yuppen en toeristen verdwijnen, en daarmee ook ‘het gezeik’ (daarmee waarschijnlijk verwijzend naar de bijbehorende Instagramcultuur), wordt het vanzelf weer zoals het was. Ze reflecteert niet op het feit dat het verleden helemaal niet zo gemakkelijk te herstellen is en dat oud-Amsterdamse, authentieke

winkels in deze nieuwe situatie niet opeens terugkeren als yuppen en toeristen verdwijnen. Het gebrek aan aandacht voor de onbereikbaarheid van het verleden is typerend voor restoratieve nostalgie (Boym, 2001). De ironie in het refrein van ‘De Pijp’, “Je hoeft niet meer naar Amsterdam / Het staat toch al op Instagram”, moet dan ook niet zomaar begrepen worden als vorm van reflectieve nostalgie, volgens de definitie van Boym (2001), maar als een vorm van ironie die gebruikt wordt voor de conservatieve zaak, volgens de bredere definitie van Zijp (2019). De ironie is immers gericht op Instagram, als “force of modern individualism” (in de bewoording van Zijp, p. 10), de voormalige harmonie tussen mens en natuur doorbrekend: sociale media intermedieert letterlijk bij de ervaring en waarneming van de stad Amsterdam. Het traditionele idee van het zelf beleven van de stad zonder tussenkomst van camera’s of sociale media wordt hier geïdealiseerd door Straat.

Het protestgeluid van Sophie Straat lijkt op deze manier bezien vooral een conservatief geluid, dat oproept tot een herstel van een tijd uit het verleden. Op extratekstueel niveau wordt die boodschap echter juist genuanceerd door Straat, die daarin blijkt geeft van een reflectieve nostalgie met ruimte voor erkenning van de onbereikbaarheid van het verleden. In interviews geeft Straat aan dat ze enerzijds slachtoffer is van gentrificatie, omdat ze de huur in Amsterdam niet meer kan betalen, maar dat ze evengoed deel van het probleem is, omdat ze naar “hippe feestjes” in Amsterdam-Noord gaat en soms ook een “gentrificatiekoffie” of “gentrificatiebroodje” wil halen (Lentink, 2021). Straat profiteert ook van de nieuwe situatie; haar motivatie voor een terugkeer naar de oude situatie is waarschijnlijk lager dan ze als ik-verteller verhaalt in haar songtekst; herstel van die situatie zou wellicht een deel van de nostalgische gevoelens wegnemen, maar ook weer nieuwe gevoelens van nostalgie naar de hippe feestjes en koffientjes teweegbrengen. De nostalgie naar de oude situatie is in dit geval dus wel een zelfbewuste vorm van nostalgie die mogelijkheden doet ontdekken om de toekomst anders in te richten, volgens de definitie van reflectieve nostalgie van Boym (2001). Straat komt zelf - nog altijd op extratekstueel niveau - ook met zo’n soort ‘advies’: volgens Straat kun je “best in die wijken gaan wonen en koffie [gaan] drinken”, maar is het daarbij wel belangrijk om als nieuwe bewoner bewust te zijn van de positie die je hebt in een stad en zodoende solidair te blijven met mensen die er al eerder woonden (Straat in Lentink, 2021). Deze positionering geeft blijkt van een fluctuerende relatie tussen verleden, heden en toekomst.

De twee varianten van nostalgie in het oeuvre van Sophie Straat - restoratieve nostalgie op intertekstueel niveau; reflectieve nostalgie op extratekstueel niveau - leggen opnieuw een verschil bloot in het posture van Sophie Straat. De muziek is een uitvergroete, minder

genueanceerde variant van de daadwerkelijke positionering van Straat; de problemen worden op smartelijke (in het geval van Straat als ik-verteller) en ironische (in het geval van ‘de yup’ als ik-verteller) wijze aan de kaak gesteld, maar worden alleen buiten de nummers om verder toegelicht. Gesteld kan worden dat die toelichting deels losstaat van de muziek, omdat Sophie Straat op extratekstueel niveau niet meer alleen de Amsterdamse uit De Pijp is die zij op intratekstueel niveau wel is. De muziek van Sophie Straat moet op die manier vooral gezien worden als *aanleiding* om over maatschappelijke misstanden te spreken en daar aandacht voor te vragen, in de vorm van kunst.

6.2 Hang Youth

6.2.1 Kapitalisme als oorzaak van retromania

Het concept van retromania veronderstelt dat het muzikale landschap overvol is geraakt door de georganiseerde wijze waarop het verleden wordt gearhiveerd (Reynolds 2011). Hang Youth erkent de blijvende aanwezigheid van allerlei verschillende genres: “We doen dit ook vanuit de overtuiging dat je niks nieuws meer kan bedenken. Er bestaat niets buiten de kapitalistische bubbel. We gaan gewoon vanuit deze shit die er wel al is al” [*sic*] (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021). Betekenis kan volgens Van Gijlswijk alleen nog gecreëerd worden door verschillende elementen met verschillende betekenisconnotaties samen te voegen, waardoor er een nieuwe, gelaagde betekenis ontstaat die “ál die dingen tegelijkertijd” betekent (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021). De vergelijking kan volgens Hang Youth getrokken worden met memes, een hedendaagse vorm van humor die zich vooral op het internet afspeelt in de vorm van video, foto of audio, vaak aan de hand van een format dat op zichzelf al betekenis draagt.

De aanvulling van ‘Post-Internet’ op retromania is belangrijk in het licht van Hang Youth - ten eerste omdat het denken in netwerken en contexten een grote rol speelt bij de band. Dit suggereert een bewuste omgang met de overvloed aan genres en muziek uit het verleden die toegankelijk zijn via bronnen als YouTube en Spotify. Daarnaast is bij Hang Youth ook een vervaagde (of zelfs ontbrekende) scheidslijn tussen online en offline waar te nemen: de community rond de band verenigt zich op een online manier, maar wordt bij het LOCKED & LIVE evenement betrokken door de bandleden alsof zij op dat moment daadwerkelijk in de zaal aanwezig zijn (3FM Live Box, 2021b). Aan online aanwezigheid wordt op deze manier evenveel waarde gehecht als aan fysieke aanwezigheid. Van Gijlswijk is zich bewust van deze

ontwikkeling: hij refereert naar een “kapitalistische post-whatever-internet-samenleving waarin een generatie opgroeit die Internet échter vindt dan de buitenwereld” (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021). In ‘HET KAN ME NIET LINKS GENOEG’ erkent Hang Youth dit op ironische manier met de zinsnede “Er zit wel shit op links hoor / maar dat zijn allemaal online kinderen”, daarmee naar alle waarschijnlijkheid verwijzend naar de fans en gelijkgestemden in de Discordcommunity.

Hang Youth beantwoordt ten slotte ook aan het criterium dat Post-Internetkunst in ruimere context moet worden gezien, omdat de Post-Internet culturele voorhoede ‘overal’ actief is, zich niet alleen beperkt tot muziek en nieuwe manieren van communicatie uitprobeert (Waugh, 2015): voorbeelden daarvan zijn de zichtbaarheid van het oeuvre van Hang Youth op de posters in Amsterdam tijdens de Paradiso-actie, het combineren van muziek met een soort forum tijdens de LOCKED & LIVE verkiezingsspecial en het actief zijn op de Discord. Van Gijlswijk benadrukt zelf dat Hang Youth ‘meer dan muziek’ is: “Hang Youth is meer dan een band die alleen muziek maakt. Het is ook de shit die ik zeg op Instagram. En ook die andere jongens doen dingen die je kan volgen. (...) Heel veel betekenis zit niet in de nummers zelf maar in de wereld eromheen” (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021). In het licht van posture is het een interessant gegeven dat het universum rondom Hang Youth zich niet (alleen) op de Instagrampagina van de *band* afspeelt, maar juist op die van de *bandleden* als biografische personen afspeelt: de scheidslijn tussen biografische personen en posture van de band is dun maar heel dun.

Geconcludeerd kan worden dat het recyclen van genres - punk, maar zoals in §5.2.3 besproken, ook steeds meer andere genres - door Hang Youth in elk geval niet onbewust gebeurt. Hang Youth gelooft er zelf immers expliciet niet meer in dat het mogelijk is om een nieuw geluid te maken binnen “de kapitalistische bubbel” (Van Gijlswijk in Niessen & Grootveld, 2021). Bij het verklaren van retromania in 21^e-eeuwse muziek zou Hang Youth waarschijnlijk nog een stap verder gaan dan Reynolds dat doet: het organiseren en archiveren van het verleden (met behulp van het internet) is slechts een gevolg van het kapitalisme (Van Gijlswijk verwijst immers ook nadrukkelijk naar een “*kapitalistische post-whatever-internet-samenleving*”); de echte oorzaak van retromania is dus het kapitalisme. Hang Youth is daarmee in feite ongewild slachtoffer van retromania, zoals iedereen slachtoffer is van het kapitalisme, maar de band profileert het recyclen van een genre eveneens als bewuste keuze, om zo de grote invloed van het kapitalisme bloot te leggen en te benadrukken. Het recyclen is daarmee opeens ook een vorm van verzet tegen het participeren aan het kapitalisme, bijgezet door de keuze van Hang

Youth: uit de grabbelton van bestaande genres kiest de band wél het intrinsiek anti-autoritair punkgenre, om dáár het kapitalistische systeem van binnenuit mee kapot te maken. Het fenomeen van retromania adresseert Hang Youth tot nu toe overigens alleen op het niveau van interviews en eventuele andere media-uitingen en niet expliciet in de teksten van de nummers zelf.

6.2.2 ‘Kanker’: nostalgie naar systeemkritiek

In de hoofdvraag van deze scriptie wordt het teruggrijpen op een bestaand genre en daarbij horende maatschappelijke beweging in verband gebracht met nostalgie. In het geval van Hang Youth is dit vooral een temporeel soort nostalgie: er wordt niet naar een plek, maar naar een tijd terugverwezen. In het vorige hoofdstuk is gebleken dat Hang Youth bepaalde elementen van punk overneemt, maar er niet naar verlangt of streeft om zich volledig te vereenzelvigen met de punkbeweging van de jaren zeventig en tachtig. Het idee dat punk altijd en alleen gelijk staat aan “een hanenkam en keiharde muziek” noemt Van Gijlswijk “fucking conservatief” (in Miedema, 2021); hij lijkt punk vooral te zien als genre, en als revolutionaire en de elite uitdagende levenshouding, waar in de 21^e eeuw op voortgeborduurd kan worden. De nostalgie van Hang Youth is daarmee per definitie reflectief en niet restoratief: Hang Youth poogt niet om ‘de oude punk’ of de politieke en/of maatschappelijke situatie van de jaren zeventig en tachtig terug te laten keren, maar recycleert bruikbare hoofdpunten van de punkbeweging. Zo sprak Hang Youth zich in 2015 wel uit tegen “de verloedering van de DIY-mentaliteit in punk” (Stoffels, 2015), maar ziet de band er tegelijkertijd geen heil meer in anti-kapitalistische kritiek te leveren vanaf “een hutje op de hei” (Miedema, 2021).

De nostalgie die te bespeuren is rondom Hang Youth moet vooral begrepen worden als een vorm van *hauntology*. Niet naar de punkbeweging zelf wordt terugverlangd, maar naar de belofte daarvan: een antikapitalistische samenleving. Het idee van een samenleving buiten het kapitalisme is nooit tot uiting gekomen, maar duikt nu wel weer op bij Hang Youth. In zekere zin lijkt de belofte zelfs ondergesneeuwd te zijn: waar in tijden van de punkbeweging nog gekeken werd naar het communistische Oostblok, wordt het anno 2021, zonder nabije antikapitalistische voorbeelden, steeds lastiger buiten het kapitalisme om te denken. In plaats van kritiek te leveren op het systeem, wordt in links-progressieve kringen op individueel niveau gepoogd de wereld *binnen het systeem* te verbeteren door persoonlijke acties, zoals vegetarisch of veganistisch eten, korter douchen en met de trein in plaats van met de auto gaan. Hang Youth

verzet zich hier zowel op intra- als op extratekstueel niveau tegen.¹⁹ In een interview met 3FM-presentator Roziena Salihu stelt Van Gijlswijk: “Als jij vegetarisch eet, gaat de veestapel zichzelf niet slinken. (...) Stel dat jij stopt, dat de hele straat stopt, dat heel Amsterdam stopt, ain’t shit gonna change” (3FM, 2021, 12:55-13:40). Op een meer ironische wijze verzet Hang Youth zich ook tegen persoonlijke acties van protest, bijvoorbeeld in het nummer ‘MET JE AKO-IDEOLOGIE’: “Als ik nog één keer wat lees over m’n voetafdruk verminderen / Spring ik van het dak”.

Met die uiting stoot Hang Youth waarschijnlijk een deel van zijn publiek, dat wel vasthoudt aan acties op individueel niveau om de wereld te verbeteren, voor het hoofd. Het nummer staat dan ook niet voor niets op het album ‘*HET K-WOORD*’, dat een grote zeepbel als albumcover heeft. Op Twitter kondigde Abel van Gijlswijk het album aan met het bijschrift ‘nwe hang youth plaat poogt te schuren binnen de bubbel’ (aabz, 2021). Met ‘de bubbel’ verwijst hij waarschijnlijk naar “de kapitalistische bubbel” waar men in leeft (zoals gebruikt in Niessen & Grootveld, 2021) of de omgeving van veelal gelijkgestemde opvattingen waar men zich in bevindt (Den Boon 2020). Ook het nummer ‘*CULTURAL APPROPRIATION*’ van het album ‘*ALLES MOET BETER*’ kan als schurend beschouwd worden binnen een bubbel van *woke*²⁰ personen: door een intro van Bob Marley te gebruiken is het nummer in feite zelf een vorm van *cultural appropriation*, en blijft het onduidelijk of het kritiek levert op *cultural appropriation* zelf of op de kritiek daarop.

Het meest kernachtige element van Hang Youth dat de *hauntology* naar kritiek op het kapitalistische systeem symboliseert is echter het gebruik van het woord ‘kanker’ als bijvoeglijk naamwoord, dat ook in de punkbeweging van de jaren zeventig en tachtig veelvuldig werd gebruikt (met bijvoorbeeld de bandnaam ‘Kankerwelvaart’) maar anno 2021 niet meer zo gebruikelijk is. Schelden met kanker wordt in de algemene publieke opinie als kwetsend ervaren voor hen die ervaring hebben met de ziekte; in het najaar van 2020 leidde dit tot de #tegenkk campagne van het KWF (KWF, 2020), in juli 2021 leidde dit opnieuw tot een nationale campagne van De Bond tegen Vloeken, met de hashtag #weetwatjezegt (NOS Jeugdjournaal, 2021). Dat Hang Youth het woord toch achteloos blijft gebruiken (bijvoorbeeld in de nummers ‘WAAROM IS ALLES ZO KK DUUR’, ‘KKKLM’, maar ook in uitspraken

¹⁹ Eenzelfde punt maakte journalist Jaap Tielbeke in zijn in 2020 uitgebrachte boek ‘Een beter milieu begint niet bij jezelf’ (Das Mag uitgevers). Een (expliciete) verwijzing hiernaar door Van Gijlswijk of Hang Youth heb ik niet kunnen vinden.

²⁰ ‘Woke’ is een term die gebruikt wordt voor mensen die “alert [zijn] op maatschappelijke misstanden, zoals sociale ongelijkheid, discriminatie van minderheden en racisme” (Den Boon, 2021).

van Van Gijlswijk: “Stiekem vind ik alle practicaliteiten van de politiek kankerzooi” (Niessen & Grootveld, 2021)), lijkt zowel een afwijzing van het idee dat persoonlijke acties (zoals stoppen met het gebruik van een woord, omdat het anderen kwetst) veel verschil maken als een directe verwijzing naar de punkbeweging. Voor de punk van de jaren zeventig en tachtig was kanker namelijk niet alleen een manier om zich vrij te schelden, maar ook een betekenisvol scheldwoord: kanker werd in verband gebracht met de tabaksindustrie die verantwoordelijk was voor verslaafde consumenten en voor consumentisme, en dus met het kapitalistische systeem (Jonker, 2012). Het is aannemelijk dat Hang Youth deze link ook legt, getuige het nummer ‘DE TABAKSINDUSTRIE KAN DE KANKER KRIJGEN’.

In het schelden met kanker - dat in Nederland vrij uniek is onder de culturele voorhoede²¹ - ligt de kern van de *hauntology*, en daarmee de nostalgie, van Hang Youth besloten: net zoals de kritiek van de vroege punkbeweging is ook die van Hang Youth op het systeem gericht, omdat de droom nog steeds bestaat om het kapitalisme omver te werpen. Om die omverwerping te bereiken zou men zich dus druk moeten maken om ‘het grote kapitaal’ en niet om acties op het niveau van het persoonlijke leven of de eigen leefomgeving. In de track ‘HET K-WOORD’ echoot die boodschap nog eens na: Hang Youth zet de luisteraar op het verkeerde been door de suggestie te wekken dat de track het schelden met ‘kanker’ bespreekt en dus mee te gaan in de verontwaardiging van luisteraars over het woordgebruik (“Waarom zeg je zo vaak dat woord met de K / Terwijl je weet dat er zoveel mensen aan doodgaan”), maar uiteindelijk alleen ‘kapitalisme’ te benoemen. Hang Youth keert de verantwoordelijkheid daarmee ineens om: niet Hang Youth wordt ter verantwoording geroepen over het gebruik van het schelden met kanker, de luisteraar zélf wordt nu wakker geschud - zelfs enigszins op het matje geroepen - met de vraag waarom hij of zij zich nog niet verzet tegen het zo schadelijke kapitalisme. De bandleden benadrukken op deze manier ook nogmaals dat het volgens hen totaal irrelevant is om je druk te maken om iets op persoonlijk niveau als het gebruik van

²¹ Het gebruik van ‘kanker’ als scheldwoord is überhaupt de moeite van het onderzoeken waard. Over het algemeen wordt schelden met kanker door de maatschappij als asociaal ervaren, maar bij specifieke groepen lijkt het toch nog altijd veel voor te komen. Vaak wordt allereerst verwezen naar de jongeren uit de laagste sociale klasse die het vmbo volgen op de middelbare school, zoals ook benoemd door Jan van Tienen in een Brandpunt+-opiniestuk over schelden met kanker (Van Tienen, 2020). Tegelijkertijd wordt het woord ‘kanker’ ook regelmatig gehoord onder de eliteklasse, bijvoorbeeld bij studenten die lid zijn van corporale verenigingen. Vanwege het gebrek aan wetenschappelijk onderzoek en bewijs naar het gebruik van ‘kanker’ in relatie tot klasse, beperk ik opmerkingen hierover tot een voetnoot; het zet echter wel aan tot denken: als ‘kanker’ inderdaad zowel in het precariaat als in de elite gebruikt wordt, met welke klasse verbindt Hang Youth zich dan door ook met ‘kanker’ te schelden?

En, meer op taalkundig niveau: wat is de invloed van de inburgering van ‘kanker’ in de vocabulaire van Hang Youth op het woordgebruik van fans van de band, die zich waarschijnlijk gemakkelijk laten beïnvloeden door de band(leden)?

‘kanker’ als scheldwoord - of om dus met individuele acties *binnen* het systeem te proberen de wereld te verbeteren. In plaats daarvan zou alle focus van kritiek en protest op het kapitalisme gericht moeten zijn.

7

Conclusie

De beantwoording van de deelvragen, aan de hand van de postureanalyse, heeft ten eerste inzicht gegeven in de manier waarop Sophie Straat en Hang Youth omgaan met respectievelijk het genre van het levenslied en het punkgenre en ten tweede in de constructie van betekenis gegeven de retromania en bijbehorende nostalgie enerzijds en maatschappelijk protest anderzijds. De nadruk heeft hierbij niet gelegen op de vergelijking tussen Sophie Straat en Hang Youth, maar in de conclusie zal ik beide wel tegen elkaar afzetten, om de rol van retromania en nostalgie in het oeuvre van beide uiteindelijk nog beter te begrijpen en doorgronden. De hoofdvraag van deze scriptie luidt immers ‘Wat is de rol van retromania en nostalgie in de protestmuziek van levensliedzangeres Sophie Straat en punkband Hang Youth?’.

Hang Youth gebruikt retromania als ondersteuning van de belangrijkste boodschap van de band: het kapitalisme moet omver - het kapitalisme wordt ook als oorzaak aangewezen voor de onmogelijkheid om ‘iets nieuws’ te maken. De retromania komt dan ook niet per se voort uit nostalgie naar de punkbeweging of naar de tijd van de punk, maar naar *de belofte van punk*: het omverwerpen van kapitalisme, of tenminste een poging daartoe. Dit komt het meest duidelijk naar buiten in het gebruik van ‘kanker’ door de bandleden; door middel van dat scheldwoord worden individuele acties *binnen het systeem* continu afgewezen en wordt in plaats daarvan steeds gewezen op ‘het systeem’ als onderwerp van kritiek. Deze vorm van nostalgie - naar een rondzingende belofte, een beloofde toekomst - wordt getypeerd als *hauntology*. De nostalgie naar een anti-kapitalistische wereld die de punkbeweging ooit ook al ambieerde is in zekere zin een progressieve vorm van nostalgie: er wordt niet terugverlangd naar een reeds plaatsgevonden verleden, maar naar een nog nooit plaatsgevonden toekomst. De vorm van nostalgie wordt geprojecteerd op de toekomst.

In het geval van Sophie Straat zien we wel een meer op het verleden gerichte, restoratieve vorm van nostalgie, die past bij Straats intratekstuele identiteit van een Amsterdamse uit een ‘volks’buurt. Straat wijst, passend bij restoratieve nostalgie, de tussenkomst van moderne media zoals Instagram af; de vorm van retromania in Sophie Straats oeuvre is dan ook niet gekleurd door de Post-Internettijd. De artiest Sophie Straat maakt vooral gebruik van traditionele middelen: muziek (eventueel uitgebracht als LP), bijbehorende clip,

optredens en interviews, met af en toe - niet geheel on-ironisch - een aankondiging daarvan op Instagram. De muziek is een aparte kunstvorm die gesprek uitlokt en de aandacht vestigt op bepaalde misstanden, maar niet sterk wordt uitgebreid in een bredere context of op andere media. Deze strategie vertoont een duidelijk verschil met het oeuvre van Hang Youth, dat juist een schoolvoorbeeld lijkt te zijn van de Post-Internetperiode: online en offline lopen daar in elkaar over en de muziek is slechts een onderdeel van het bestaan van de band.

Dit verschil is te verklaren aan de hand van het begrip *posture*. Straat ontleent haar authenticiteit en geloofwaardigheid als levensliedzangeres aan haar Amsterdamse achtergrond, maar dit is slechts een deel van haar identiteit: de biografische persoon Sophie Schwartz is ook gevestigd in Den Haag en onderdeel van de intellectuele elite. Er bestaat een discrepantie tussen de biografische persoon Sophie Schwartz en de artiest Sophie Straat, waar bij Hang Youth de scheidslijn tussen de biografische personen - de bandleden - en de 'artiest' - de band - maar heel dun lijkt te zijn: fans van Hang Youth worden gewezen op de Instagrampagina's van de bandleden die daar op persoonlijke titel posten. Het is voor Hang Youth dus gemakkelijker om zijn bestaan ook uit te breiden naar andere contexten, omdat de identiteit van de band dicht bij de identiteit van de biografische perso(o)n(en) ligt.

De analyse heeft een verschil in strategie en daarmee in effect tussen Sophie Straat en Hang Youth blootgelegd. De strategie van Straat, en daarmee de rol van *retromania* en (restoratieve) nostalgie in haar oeuvre, heeft een meer artistieke, gedeeltelijk conservatieve insteek; het effect van haar werk lijkt zich daardoor grotendeels af te spelen op het niveau van 'bewustwording'. Bij Hang Youth zorgen de Post-Internetvorm van *retromania* en de rondzingende *hauntology* in het oeuvre, maar ook in de community daaromheen, juist voor een steeds sterker wordende en luider klinkende boodschap die ook in academisch (aandoende) debatten geworteld is én wortelt.

Deze scriptie heeft nieuwe inzichten opgedaan over het functioneren van *retromania* in hedendaagse Nederlandse protestmuziek. Zowel bij Sophie Straat als bij Hang Youth interfereert de *retromania* ook met de inhoud van de nummers: Straats 'principiële smartlap' tegen gentrificatie kan zélf als vorm van gentrificatie van het levenslied worden gezien; het recyclen van een bestaand genre ondersteunt bij Hang Youth de boodschap dat het kapitalisme oorzaak is van (bijna) alle huidige problemen. Het adresseren van *retromania* als zodanig en van de interferentie van vorm en inhoud wordt in het geval van beide artiesten echter nog niet gedaan; wellicht ontbreekt het hen aan bekendheid met dit retromanische raamwerk. De analyse heeft verder laten zien dat *retromania* zowel in een Post-Internetcontext als in een 'traditioneel'

retromanische context, zoals gedefinieerd door Reynolds, kan functioneren. Zowel bij Sophie Straat als bij Hang Youth wordt echter naast het genre van respectievelijk het levenslied en de punkbeweging óók (steeds meer) gebruik gemaakt van invloeden van andere genres. Zo wisselde Straat voor het nummer ‘Tweede Kamer’ het levenslied gemakkelijk in voor een ska-achtig geluid. Dit laat zien dat retromania niet alleen het bewust terugkeren naar een bestaand genre is (zoals zowel Sophie Straat als Hang Youth deden), maar ook daadwerkelijk een bepaalde houding bij het maken van muziek waarbij continu ‘gegraven’ wordt in het duizelingwekkende archief van eerder gemaakte muziek.

In dit onderzoek is ook ruimte geweest om nostalgie en ironie binnen een retromanische context te bezien. De nuance van Zijp (2019), namelijk dat ironie ook goed ingezet kan worden voor de conservatieve, restoratieve zaak, werd bevestigd in de casus van Sophie Straat. De analyse heeft verder laten zien dat reflectieve nostalgie zich kan uiten in een kunstvorm waarin restoratieve nostalgie de boventoon voert en dat restoratieve nostalgie dus ook bewust als strategie gebruikt kan worden. De retromanische context bleek daarnaast ook in verband gebracht te kunnen worden met *hauntology*, de vorm van nostalgie naar een gedroomde, maar nooit beleefde toekomst, of naar een bepaalde belofte. Deze vorm van nostalgie kan een rol spelen bij het recyclen van een genre waarin een bepaalde toekomstdroom centraal stond, zoals bij het genre van de punk.

Het toepassen van de postureanalyse, ten slotte, heeft bijgedragen aan de kennis over het functioneren van posture bij artiesten in een retromanische context, onder andere door te laten zien hoe bepaalde biografische elementen kunnen worden ingezet om geloofwaardigheid en authenticiteit te creëren. Bovendien heeft de casus van Hang Youth inzicht gegeven in de werking van posture in een zeer hedendaagse context, namelijk een Post-Internetcontext, waarbij artiesten - maar evengoed auteurs - op verschillende kunstdomeinen actief zijn en daarbij het niveau van extratekstuele artiest sterker dan we gewend zijn vermengt met de biografische persoon, omdat deze biografische persoon ook op persoonlijk niveau meepraat en een connectie maakt met fans. Deze situatie is nog eens versterkt bij Hang Youth omdat sprake is van een *band* bestaande uit verschillende biografische personen.

8

Discussie

Tijdens het afronden van deze scriptie bracht Sophie Straat een nieuwe single uit, ‘Nooit Genoeg’. In lijn met de traditie van het levenslied zingt ze daarin over alcohol, maar in plaats van dit te romantiseren - zoals André Hazes doet in ‘Een Glaasje Bier’, “Oh, een bier, een bier, een glaasje bier / Dat gaat er altijd in / Een bier, een bier, een glaasje bier / Ik heb toch zo een zin / Toe geef me nog een pilsje, m'n glas is alweer leeg / Zo'n mooie met een schuimkraag, die ik daarnet nog kreeg” - problematiseert Straat alcoholgebruik: ze zingt over de verslaving aan alcohol, specifiek die van haar vriend en producer Wieger Hoogendorp (Pisart 2021). Ze verbindt zich met het bezingen van dit - persoonlijke - thema opnieuw aan het genre van het levenslied, waar alcoholverslaving geen onbekend probleem is: het leven van André Hazes was ook getekend door overmatig drankgebruik, de Zangers Zonder Naam vroeg haar vader in ‘Ach Vaderlief’ om niet meer te drinken. Tegelijkertijd blijkt uit Straats toelichting op 3voor12 dat het niet alléén een persoonlijk nummer is: ze noemt alcoholmisbruik als “gigantisch probleem in Nederland dat we niet echt door hebben” (Pisart, 2021) - ‘Nooit Genoeg’ is dus ook, opnieuw, een manier om een maatschappelijk probleem aan de kaak te stellen, anders dan we gewend zijn van het genre van het levenslied.

Het uitkomen van deze nieuwe single legt een belangrijke kanttekening bloot die gemaakt moet worden bij deze scriptie: het oeuvre van Sophie Straat en Hang Youth is geanalyseerd zoals dat in juni, juli en augustus 2021 was. Dat betekent dat over nieuw werk van respectievelijk Sophie Straat of Hang Youth niet automatisch dezelfde uitspraken kunnen worden gedaan zoals die in deze scriptie zijn gedaan; eveneens zou nieuw werk ervoor kunnen zorgen dat deze huidige analyse in ander licht bezien moet worden. Getrokken conclusies gelden dus slechts voor het oeuvre van Sophie Straat en Hang Youth zoals dat er midden 2021 uitzag, ervan uitgaande dat beide artiesten nog ruime tijd actief zullen zijn. De gebruikte methodologie in dit onderzoek leent zich er uiteraard wel voor om dit onderzoek over vijf jaar te herhalen langs hetzelfde theoretische kader.

Als beperking van dit onderzoek kan de onvolledige technische kennis van muziek van mij, de auteur, worden benoemd. Hoewel het niet het doel was van dit onderzoek om in detail in te gaan op de muzikale aspecten van de muziek van Sophie Straat en Hang Youth, ben ik er wel

degelijk van overtuigd dat een muziekwetenschapper - vooral in het licht van het kernconcept retromania - op sommige momenten met meer autoriteit uitspraken had kunnen doen over de overeenkomsten tussen het levenslied van Sophie Straat en de punknummers van Hang Youth. Ik wil bij deze de uitnodiging dan ook neerleggen bij muziekwetenschappers om vanuit hun expertise onderzoek te doen naar retromanische (protest)muziek en om de resultaten uit deze scriptie mee te nemen als extra invalshoek. Vervolgonderzoek naar retromania kan ons meer leren over de manier waarop we zowel met het verleden als met het heden omgaan, niet alleen in muziek, maar ook in andere culturele sectoren.

Dankwoord

Mijn dank gaat allereerst uit naar mijn begeleider en de fantastische begeleiding die hij mij tijdens dit scriptietraject geboden heeft. Zonder zijn feedback had hier een veel minder scherpe, precieze en volledige tekst gestaan. Het (gedeelde) enthousiasme voor dit onderwerp heeft er, samen met de benodigde hoeveelheid geduld en flexibiliteit, voor gezorgd dat ik het schrijven van deze scriptie als positief heb ervaren. Ik bedank ook graag de studiegenoten en vrienden die in dezelfde maanden als ik hun (master)scriptie schreven en die altijd open stonden om even te sparren of, vaker nog, simpelweg te klagen over hoe frustrerend het proces soms is. Rosanne en Maartje, die me af en toe meeslepten naar de bibliotheek om daar een dag samen te werken, en Fred en Suus, mijn huisgenoten die nooit geklaagd hebben als ik me weer eens de hele dag thuis achter mijn laptop bevond met een koptelefoon op. Liefde voor Tom: hoewel ik weet dat je waarschijnlijk alleen de samenvatting, het voorwoord en het dankwoord van dit stuk gaat lezen (en gelijk heb je) en echt niet na kan vertellen wat ik precies heb onderzocht, je hebt me wel altijd het vertrouwen gegeven dat ik het kon, me wanneer dat nodig was even doen ophouden met nadenken over mijn scriptie en, niet geheel onbelangrijk, me op heel veel dagen gemotiveerd om vroeg mijn bed uit te komen.

Ik wil ook Sophie Straat en Hang Youth bedanken voor de boeiende oeuvres die zij hebben gemaakt. Vanuit wetenschappelijk oogpunt mag ik er dan iets over hebben kunnen zeggen, op persoonlijk niveau heb ik eigenlijk nog altijd geen gefundeerde mening gevormd. De toekomst zal uitwijzen of ik de muziek van Straat en Hang Youth ook voor mijn plezier ga luisteren (het aantal keren per maand dat ik 'HET KAN ME NIET LINKS GENOEG' in mijn hoofd heb, lijkt me een goede graadmeter). Ik heb me in elk geval uitgedaagd gevoeld bij het bekend raken in de wereld van zowel Sophie Straat als Hang Youth en ik heb meerdere malen gelachen om de verbazing die van de gezichten van mensen af te lezen was als ik wat nummers aan hen liet horen.

Het schrijven van mijn scriptie speelde zich meestal thuis af, met goede koffie binnen handbereik, vaker wel dan niet omringd door verse bloemen uit de pluktuin van mijn schoonmoeder en met de opgenomen geluiden van een koffietent op de achtergrond (ik ben

bang dat mijn YouTube-algoritme me de komende paar maanden nog steeds allerlei varianten op 'happy morning cafe ambience, background chatter & coffee shop sounds' voorschotelt). De beste toevoeging aan mijn *work environment* was echter altijd Leo, de rode kater die niet van mij of mijn huisgenoten is, maar zich daar wel naar gedraagt. Er is niets rustgevender dan het uitzicht op een totaal ontspannen kat die zich nergens druk over kan maken - ik beloof bij deze dan ook Leo als dank een extra kattensnoepje te geven zodra ik mijn cijfer te horen krijg.

Het afronden van mijn masterscriptie betekent ook dat er een einde komt aan mijn studententijd. Ik heb vijf jaar lang genoten, van de studies Nederlandse Taal & Cultuur en Neerlandistiek, van studentenvereniging Navigators Utrecht (N.S.U.) en dispuut De Admiraal, van Kanaleneiland, van Boedapest en van de Amsterdamsestraatweg. Ik ben mijn ouders onwijs dankbaar dat ze mij altijd vrij hebben gelaten in het maken van mijn (studie)keuzes en dat ze me daarin altijd met liefde (en) financieel ondersteund hebben.

Het behalen van een universitaire master voelt enerzijds heel vanzelfsprekend en anderzijds als een grote prestatie waar ik heel trots op ben. Voor nu hoop ik vooral dat laatste gevoel even vast te houden. Ik ben benieuwd naar de nieuwe uitdagingen die op me liggen te wachten in het werkveld en ik zie uit naar een loopbaan in de neerlandistiek waarin ik me kan blijven toeleggen op zaken aangaande de Nederlandse taal en cultuur.

Literatuurlijst

Secundaire bronnen

- Ankersmit, F. (2017, december). Individuele en collectieve nostalgie. *Groniek*, (214), 9-29.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Bonnett, A. (2010). *Left in the Past: Radicalism and the Politics of Nostalgia*. Continuum.
- Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. Free Press.
- De Bruin, M. J., & Grijp, L. P. (2006). Amsterdam Arena, 27 september 2004: De doodskest van André Hazes bereikt de middenstip: Van levenslied tot smartlap. In L.P. Grijp (Red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden: Een vervolg, 2000-2005* (pp. 947-953). Amsterdam University Press.
- Grijp, L. P. (2004). Het lied in de literatuur. In P. Mooren, J. Kurvers & H. van Lierop-Debrauwer (Reds.), *De mondige jeugdliteratuur: Over de raakvlakken van jeugdliteratuur en volkscultuur* (pp. 247-262). Biblion Uitgeverij.
- Ham, L. (2015). *Door Prometheus geboeid: De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*. Uitgeverij Verloren.
- Ham, L. (2020). *Op de vuist: Vijftig jaar politiek en protestliedjes in Nederland*. AmbolAnthos.
- Hellema, D. (2019). *The global 1970s: Radicalism, Reform, and Crisis*. Routledge.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's edge: The theory and politics of irony*. Psychology Press.
- Jonker, L. (2011). *No future nu: Punk in Nederland 1977-2012*. Overamstel Uitgevers.
- Meizoz, J. (2010). Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau. In G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier & L. Korthals Altes (Reds.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000* (pp. 81-93). Peeters.
- Mazullo, M. (2000). The man whom the world sold: Kurt Cobain, rock's progressive aesthetic, and the challenges of authenticity. *The Musical Quarterly*, 84(4), 713-749.
- Oudenampsen, M. (2018). *The conservative embrace of progressive values: On the intellectual origins of the swing to the right in Dutch politics* (Doctoral thesis, University of Amsterdam).
- Pickering, M., & Keightley, E. (2006). The modalities of nostalgia. *Current Sociology*, 54(6), 919-941.

- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. eBook. Macmillan.
- Russo, N. (2015). 'Feels like we only go backwards!': nostalgia and contemporary retro rock music (Doctor of Philosophy thesis, University of Wollongong).
- Savage, M. (2015). *Social class in the 21st century*. Penguin UK.
- Serazio, M. (2008). The apolitical irony of generation mash-up: A cultural case study in popular music. *Popular Music and Society*, 31(1), 79-94.
- Sigler, D. (2004). 'Funky Days are Back Again': Reading Seventies Nostalgia in Late-Nineties Rock Music. *Iowa Journal of Cultural Studies*, (1)5, 40-58.
- Simoncelli, D. (2002). Anarchy, Pop and Violence: Punk Rock Subculture and the Rhetoric of Class, 1976-78. *Contemporary British History*, (16)2, 121-144.
- Stengs, I. (2015). *Het fenomeen Hazes: een venster op Nederland*. Amsterdam University Press.
- Van Boven, E., & M. Kemperink. (2015). *Literatuur van de Moderne Tijd: Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19^e en 20^e eeuw*. Coutinho.
- Van Winsen, L. (2012, onbekend). Punk. *Andere Tijden*.
<https://www.anderetijden.nl/aflevering/182/Punk>
- Waugh, M. (2015). 'Music that actually matters'? Post-internet musicians, retromania and authenticity in online popular musical milieux (Doctoral dissertation, Anglia Ruskin University).
- Zijp, D.C. (2019). The Politics of Humour and Nostalgia in Dutch Cabaret. *European Journal of Theatre and Performance*, 1(1), 1-22.
- Zijp, D. (2021, 13 juli). Opinie: Laten we stoppen met die morele paniek over humor. *De Volkskrant*. <https://www.volkskrant.nl/columns-opinie/opinie-laten-we-stoppen-met-die-morele-paniek-over-humor~be117dac/>

Primaire bronnen

- 3FM. (2021, 16 juni). *Abel van Gijlswijk (Hang Youth) laat je zijn Amsterdam zien | De Bagagedrager | NPO 3FM* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZVGSt7cWnIg>
- 3FM Nieuws. (2020, 1 december). Hang Youth speelt nieuw album 'ALLES MOET BETER' helemaal live. <https://www.npo3fm.nl/nieuws/3fm/d1a49c6b-2172-4de6-8911-68dd1dedc82e/hang-youth-speelt-nieuw-album-alles-moet-beter-helemaal-live>
- 3FM Live Box. (2021a, 12 april). *Sophie Straat op Noorderslag 2021 | 3FM Live Box | NPO 3FM* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YFgB2-VplHQ>.

- 3FM Live Box. (2021b, 12 april). *Hang Youth op Noorderslag 2021 | 3FM Live Box | NPO 3FM* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Xx6bMxYJts8>
- aabz. [@abelmanbroer]. (2021, 9 juni). *nwe hang youth plaat poogt te schuren binnen de bubbel 🎸🤯 dropt vrijdag* https://found.ee/hangyouth_hetkwoord [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/abelmanbroer/status/1402541280308125696>
- Avrotros. (2019, 24 augustus). Uitmarkt: The Kik speelt twee sleutelalbums van Boudewijn de Groot. <https://www.avrotros.nl/kunst/item/uitmarkt-the-kik-speelt-twee-sleutelalbums-van-boudewijn-de-groot-24-08-2019/>
- Bandcamp. (z.d.)a. *Sophie Straat*. <https://sophiestraat.bandcamp.com/>
- Bandcamp. (z.d.)b. *HANG YOUTH*. <https://hangyouth.bandcamp.com/>
- Bianchi, R. (2021, 22 januari). Punkband Hang Youth 'verbetert de wereld' dankzij posteractie Paradiso. *NH Nieuws*. <https://www.nhnieuws.nl/nieuws/279591/punkband-hang-youth-verbetert-de-wereld-dankzij-posteractie-paradiso>
- Bosch, S. (2020, 20 november). Zangeres Sophie Straat (26): 'Met de smartlap kan ik schreeuwen wat ik denk'. *Trouw*. <https://www.trouw.nl/cultuur-media/zangeres-sophie-straat-26-met-de-smartlap-kan-ik-schreeuwen-wat-ik-denk~b8aaf810/>
- Carvalho, H. (1993, 13 september). André Hazes over Heel Zijn Hart. *NRC Handelsblad*, 7.
- Crijnen, T. (1994, 28 november). Zangeres zonder Naam rekt in autobiografie met iedereen af. *Trouw*. <https://www.trouw.nl/nieuws/zangeres-zonder-naam-rekent-in-autobiografie-met-iedereen-af~b6f632b3/>
- cutmybeans. (2021, 17 maart). *Hang Youth - LOCKED & LIVE (verkiezingsspecial)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=stdxjaKkV0k&t=3018s>
- Den Boon, T. (2020, 7 oktober). De kringen waarin mensen leven, heten nu vaak bubbels. *Trouw*. <https://www.trouw.nl/cultuur-media/de-kringen-waar-in-mensen-leven-heten-nu-vaak-bubbels~b059a9b3/>
- Den Boon, T. (2021, 15 april). Het Engelse leenwoord 'woke' is in hoog tempo vernederlands. *Trouw*. <https://www.trouw.nl/achterpagina/het-engelse-leenwoord-woke-is-in-hoog-tempo-vernederlands~b6a8141d/>
- De Ruiter, F.G. (1979, 25 augustus). De zangeres van het verguisde lied. *NRC Handelsblad*, 20.
- Ham, L. (2021, 9 maart). Waarom schreef Lucebert voor het 'totaalkunstwerk' Poppetgom een levenslied van de Zangeres Zonder Naam? *Leest*. <https://www.platformleest.org/artikel/poppetgom/>
- Hoetjes, E. (2020, 15 oktober). De Bureau Show: Sophie Straat. *3voor12*. <https://3voor12.vpro.nl/lokaal/den-haag/artikelen/overzicht/2020/oktober/De-Bureau-Show.html>

- Keijer, K. (2020, 23 oktober). Het beste van de nieuw afgestudeerden van de academies. *Het Parool*. <https://www.parool.nl/kunst-media/het-beste-van-de-nieuw-afgestudeerden-van-de-academies~ba7ee92e/>
- Koreman, E. (Host). (2021, 6 maart). Den Haag (afl. 3) [Aflevering tv-serie]. In *Muziekstad*. VPRO.
- KWF. (2020, 8 oktober). Youtubers en KWF komen in actie tegen schelden met het woord kanker. <https://www.kwf.nl/pers/youtubers-en-kwf-komen-in-actie-tegen-schelden-met-het-woord-kanker>
- Langerak, H. (1984, 21 april). Platina is geen Edison. *Algemeen Dagblad*, 40.
- Lentink, L. (2021, 13 april). Invloed van buitenaf: Sophie Straats haat-liefdeverhouding met Amsterdam. *The Daily Indie*. <https://www.thedailyindie.nl/invloed-van-buitenaf-sophie-straats-haat-liefdeverhouding-met-amsterdam/>
- Luijters, S. (2020, 15 mei). Hiphoplabel Burning Fik is wringend, weird en vet. *Het Parool*. <https://www.parool.nl/nieuws/hiphoplabel-burning-fik-is-wringend-weird-en-vet~ba01aaaf/>
- Luimstra, I. (2021, 3 maart). Het kan Hang Youth niet links genoeg. *3voor12*. <https://3voor12.vpro.nl/update~74d23d13-2c75-4115-8d1f-f74e76b563d9~het-kan-hang-youth-niet-links-genoege~.html>
- Miedema, M. (2021, 31 mei). Hang Youth is liever hypocriet dan conservatief. *3voor12*. <https://3voor12.vpro.nl/update~fe2090f2-35c2-488e-99a1-00964f05a9e8~hang-youth-is-liever-hypocriet-dan-conservatief~.html>
- Niessen, N. & Grootveld, M. (2021, 18 mei). Samen tegen de normaal-doen-Romeinen. *Amsterdam Alternative*. <https://www.amsterdamalternative.nl/articles/10620/samen-tegen-de-normaal-doen-romeinen>
- NOS Jeugdjournaal. (2021, 13 juli). Campagne tegen vloeken: #weetwatjezegt. <https://jeugdjournaal.nl/artikel/2389115-campagne-tegen-vloeken-weetwatjezegt.html>
- Onbekend. (1981, 5 september). 'Ik ben geen dom mensje dat alles slikt en zingt!'. *Limburgs Dagblad*, 5.
- Paradiso webshop. (z.d.). *Hang Youth poster*. Geraadpleegd op 12 juni 2021, van <https://webshop.paradiso.nl/products/hang-youth>
- Pisart, T. (2020, 29 juni). Hang Youth wil het systeem kapotmaken. *3voor12*. <https://3voor12.vpro.nl/update~f06c4d00-3660-49d6-8865-db0c0f3361ef~hang-youth-wil-het-systeem-kapotmaken~.html>
- Pringels, D. (2021, 15 januari). Sophie Straat maakt smartlappen over de seksistische voetbalwereld en gentrificatie. *Vice*. <https://www.vice.com/nl/article/qjpe93/sophie-sstraat-interview>

- Redactie 3voor12. (2021, 9 januari). 3voor12 introduceert de hedendaagse smartlapzangeres Sophie Straat. *3voor12*. <https://3voor12.vpro.nl/update~f137418e-f0e5-4967-8c4b-f2be0682d530~3voor12-introduceert-de-hedendaagse-smartlapzangeres-sophie-straat~.html>
- Simons, D. & Brink, E. (2020, 23 december). Kan een artiest leven van jouw Spotify-streams? NOS. <https://nos.nl/artikel/2361802-kan-een-artiest-leven-van-jouw-spotify-streams>
- sophiestraat. [@sophiestraat]. (2021, 3 mei). *Wij maakten het nieuwe kampioenslied voor de MOOISTE CLUB VAN ALLEMAAL* 🍷❤️💖 Dank dank dank @afcajax en @bud_nl voor deze belachelijke kans. 🤔 Godenzonen, maar natuurlijk gefeliciteerd!!!! Aanvallend en brutaal, dat is waarom we weer kampioen zijn dit jaar. ~~XXX~~ Morgen zing ik 'm voor jullie bij @devooravond #35 #kampioen #ajax #amsterdam [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/COYvtMCIBtR/>
- Stoffels, T. (2015, 10 juni). 'DOE HET ZELF' van HANG YOUTH is hun vierde controversiële punkalbum binnen één maand. *Vice*. <https://www.vice.com/nl/article/r7bxeg/does-het-zelf-van-hang-youth-is-hun-vierde-controversiele-punkalbum-binnen-n-maand>
- Van Brummelen, P. (2021, 29 januari). Sophie Straat zingt het levenslied met een boodschap. *Het Parool*. <https://www.parool.nl/kunst-media/sophie-straat-zingt-het-levenslied-met-een-boodschap~b941a855/>
- Van Leeuwen, M. (2021, 24 februari). Hoofdredacteur NOS: 'Filmpje NOS-indringer Tarik Z. niet strafbaar, maar wel bedreigend'. *Het Parool*. <https://www.parool.nl/nederland/hoofdredacteur-nos-filmpje-nos-indringer-tarik-z-niet-strafbaar-maar-wel-bedreigend~b6fd6bf8/>
- Van Tienen, J. (2020, 23 november). Waarom ik blijf schelden met kanker (op mijn manier, die de beste is). *Brandpunt+*. <https://www.npo3.nl/brandpuntplus/kanker-schelden>
- Vera On Track. (2021, 19 januari). *Sophie Straat | Noorderslag 2021 | Repo | 3FM | NTR* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SzB1vT3AN1Q>
- vpro. (2021, 7 februari). *Hang Youth live | VPRO ON STAGE* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=c3NrJu-D51A>