

Van pogo tot pose

Socialisatie, participatie en popmuziek

Mir Wermuth De betekenis van muziek wordt niet alleen bepaald door formele intrinsieke kenmerken, maar ook door factoren als de samenstelling van het publiek, de tijd en de sociale context waarbinnen die muziek bestaat. Hugo de Jager richtte zich in 1967 op de rol van socialisatieprocessen bij het bezoek van klassieke concerten. Tegenwoordig worden socialisatieprocessen breder geformuleerd en kennen om die reden andere uitkomsten. Ook bij het hoogopgeleide publiek van de populaire cultuur vinden de door De Jager gesignaleerde esthetische discussies plaats en worden de kwaliteitscriteria overgedragen aan nieuwe, secundair ‘pop-gesocialiseerden’.

Om vijftig jaar na datum van verschijning te reageren op een proefschrift dat binnen cultuursociologische kringen bekend staat als een klassieker, is een zware opdracht. De naam van de auteur, Hugo de Jager, zei mij – opgevoed in de traditie van de communicatiewetenschap – nagenoeg niets; diens boek gaat niet over mijn specialisatie, populaire cultuur, maar over klassieke muziek. Bovendien is het verschenen in een tijd dat ik nog in de box zat. Al deze relatieve

‘achterstanden’ nopen mij om een heel ander verhaal te vertellen: het verhaal van (Lookin’ for) *My Generation*.¹

In notities over de relevantie van cultuurbeleid wordt vaak verwezen naar het scheppen van voorwaarden voor de ontwikkeling (vernieuwing) en het in stand houden (bevestiging) van cultuur. Uitgangspunt daarbij is dat ‘de overheid het algemeen welzijn moet behartigen, waartoe ook het culturele leven

behoort², simpel gezegd, dat cultuur goed is voor mensen. De overheid moet kunnen omschrijven wat zij gaat subsidiëren. Het in het beleid gehanteerde begrip cultuur verwijst naar het niveau waarop sociale groepen bepaalde leefpatronen ontwikkelen en de manier waarop ze uitdrukking geven aan hun sociale en materiële levenservaringen.³ Cultuur is dus sociale actie in proces, dynamisch en veranderlijk, en cultuurbeleid moet daarin meegaan. Een dergelijke opvatting impliceert min of meer dat cultuurbeleid niet alleen culturele producten in stand moet houden die in een ver verleden zijn geschapen, maar tevens gericht moet zijn op vernieuwing van het hedendaagse culturele leven. De Jagers proefschrift gaat voornamelijk in op de receptie van klassieke muziek, muziek die overwegend in het verre verleden is gemaakt, en in stand wordt gehouden door eigentijdse vertolkers. In het slot van zijn boek gaat De Jager in op de kunstpolitiek anno 1967. Een belangrijk aspect ontbreekt echter in zijn theorievorming en beleidsaanbevelingen, namelijk de ‘menselijke zelfontplooiing, vrijheid en creativiteit’ van het culturele – en dit geval muzikale – leven.⁴

Waaruit bestaat dit muzikale leven vandaag de dag? De Jager verstaat – of liever: verstond – onder moderne muziek werken van componisten uit met name de twintigste eeuw: Pijper, Bartok, Strawinsky, Schönberg. Moderne muziek is voor mijn generatie *Abba*, *The Clash* of *Tod Terry*. Ons muziek-cultureel kapitaal is veel meer opgebouwd langs lijnen van *Lennon & McCartney*, *The Stones*, *Motown*, *Sly en Robbie*, *Velvet Underground* en *Herman Brood*. Mijn generatie, die de verworvenheden van het laat kapitalisme en de Maagdenhuisbezetting als gegeven beschouwt, denkt bij een vijftigjarig jubileum aan het verschijnen van *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* of *The Summer of Love*.

Popmuziek is niet meer weg te denken uit de

westerse cultuur. Het scheppen van optimale voorwaarden voor de instandhouding en ontwikkeling van deze hedendaagse muziek – popmuziek – is nog maar sinds enkele jaren een agendapunt voor culturele smaakmakers en hun beleid. Pop, klassiek-traditionele en klassiek-moderne muziek, elk bedient eigen publieken en heeft specifieke functies. De onderlinge verschillen hierin zijn boeiend, maar minstens zo interessant zijn de overeenkomsten, met name op het terrein van socialisatie en cultuurparticipatie. Nieuwe muziek en nieuwe tijden behoeven nog niet te betekenen dat oude kaders overboord moeten, maar zij dienen in ieder geval aangepast te worden. De belangrijkste socialisatieagenten, familie en school, zullen daarom, evenals in *Cultuuroverdracht en concertbezoek* van De Jager, ook hier de revue passeren.

Om vergelijkingen te kunnen maken tussen participatie en socialisatie met betrekking tot enerzijds klassiek-traditionele en klassiek-moderne muziek en anderzijds popmuziek, zal ik eerst de drie muzieksoorten ten opzichte van elkaar positioneren.

Seks, drugs en rock ‘n roll

In discussies over de waarde van nieuwe communicatietechnologieën doen tegenstanders het belang van nieuwe media vaak teniet met argumenten als ‘televisie is slechts radio met plaatjes’, of ‘de telefoon heeft het interpersoonlijke *face-to-face*-contact binnen lokale gemeenschappen verdrongen’. De functie van een nieuw medium is in dergelijke opvattingen voornamelijk gelegen in het overnemen van die van het reeds bestaande medium, en daarmee komt het voortbestaan van dit oude medium op losse schroeven te staan. Maar elk nieuw medium heeft altijd eigen kenmerken en dus ook eigen functies voor soms dezelfde, soms ook totaal nieuwe publieken. Bovendien krijgt het oude medium

door de komst van het nieuwe ook weer andere betekenissen. Muziek, als voortbrenger van geluidscommunicatie, kan als een medium beschouwd worden dat enerzijds intramediaal evolueert en anderzijds beïnvloed wordt door de komst van nieuwe media. De waarden die geassocieerd worden met specifieke muziekstijlen zijn dan ook niet strikt, doch geven wel een indicatie van de tijd en situationele context waarin die stijlen geproduceerd worden. De hieronder beschreven associatiewaarden hebben betrekking op aspecten van tijd, vorm, vertelstructuur, inhoud en sociale context.

Klassiek-traditionele muziek wordt geassocieerd met klassieke representatie, romanticisme, premoderniteit, het narratieve, het orale en de interpretatie. De klassiek-moderne muziek verwijst naar formalisme, abstractie, het modernisme, het discours, het literaire, en zowel interpretatie als inventie. Schönberg als het alter ego van Adorno.⁵ Bij de waardering voor de gehele categorie klassiek staan vakbekwaamheid, hoge muzikale eisen, muzikale notatie, perfecte uitvoering en aparte waardering voor componist en vertolker hoog in het vaandel. Discussies over deze muziek gaan rationeel in op de technische en esthetische kwaliteiten van de muziekuitvoering. De luisteraars van klassiek vormen voornamelijk een hoog opgeleid en wat ouder publiek. Volgens De Jager heeft het abstracte en vaak onverwachte karakter van met name moderne klassieke muziek een hoog informatiegehalte. Populaire muziek zou daarentegen slechts instant-bevrediging schenken, want het zou slechts bestaan uit clichés. Maar al die miljoenen jongeren dan, die hun hart verpanden aan popmuziek? Verworden zij met deze instant-bevredigingen tot tweederangs burgers van wie geen enkele creativiteit en zelfontplooiing verwacht mag worden?

Popmuziek, als postmoderne muziekvariant, gaat over het onderbewuste in non-discursieve taal (op z'n Foucaultiaans dus over seks en dood op een fysiek en emotioneel niveau).⁶ Op cognitief niveau (bijvoorbeeld in de songteksten) verwijzen de thema's in popmuziek vaak ook naar seks en dood. Reden voor al decennia durende ouderlijke en andere institutionele bezorgdheid over de zedeloosheid van Elvis' heupwiegen en MC Sranangs *Fawakka*. Het lichaam zegeviert op alle fronten in de popmuziek: de *beat* en *sound* waarop gedanst kan worden zijn de belangrijkste criteria om verschillende popstijlen te onderscheiden. Punk is pogoën, recht op en neer, niets verhullend. Madonna is ambiguïteit, oftewel *Strike a pose*. Popmuziek lijkt voorspelbaar; de stijlen waarin zij zich manifesteert zijn echter chaotisch, terreur zonder logica, ongrijpbaar voor buitenstaanders die zich er niet voor open stellen.⁷ Popmuziek is geen orale of literaire cultuur, maar is – hoe paradoxaal dat ook mag klinken – beeldcultuur: *videocy*.⁸ De *popconnaissanceur* die niet wordt gehinderd door de dominante taal van de muzikale kent slechts één serieuze wijsheid: de ontkenning van het serieuze.⁹ Popmuziek gaat verder dan plezier; het stort zich in *fun*, in pure lol.

Het gevoel anders te zijn

Misschien zullen velen nu bevestigd zien wat ze altijd al over die herrie dachten: popmuziek is een wegwerpartikel, inhoudloos, een louter marketingprodukt en muzikaal simplistisch. Popmuziek als synoniem voor 'een te gekke tijd hebben' is naar mijn mening echter niet per se een diskwalificatie op ethische of esthetische gronden. Het roept wel problemen op: wat is lol hebben?; wat is het belang daarvan?; en wat is de relatie van lol met andere delen van het leven (sociaal, economisch en cultureel)?

Volgens Larry Grossberg zijn er drie assen

waarop pop als lol (*fun*) geïdentificeerd kan worden.¹⁰ De eerste as definieert Grossberg als het affectieve verschil: het gevoel van de jeugd anders te (willen) zijn. Dat is ook de reden waarom de meeste jongeren zich in hun identiteitsstrijd storten in de popmuziek. Poppublieken transformeren als het ware elementen uit hun dagelijks leven die hen tegenwerken en onzeker maken, in momenten van lol; het vieren van zowel de voorspelbaarheid van hun leven (de ouderlijke macht, strikte schoolregels) als het vieren van de onvoorspelbaarheid daarvan (dreigende werkloosheid, de eerste stappen op het terrein van seksualiteit). Voorspelbaarheid wordt omgezet in makkelijk meezingbare *tearjerkers*; onvoorspelbaarheid in de terreur van het aantal *beats* per minuut (bpm's; in *house* soms oplopend tot 170) of het volume van de gitaarversterker. Het eeuwig zoeken naar een balans tussen voorspelbaar en onvoorstelbaar geeft spanning. Een spanning die te vergelijken is met seks. De tweede as wordt gevormd door de zogenaamde affectieve verbanden. Het lichaam, energie en sensualiteit spelen hierbij een grote rol. Denk aan *stagediving*, *XTC*-gebruik, huilende meisjes bij de kleedkamer van hun idool. De derde as, die van de affectieve structuren, verwijst naar de postmoderne conditie waarin de westerse samenleving verkeert. Er is een bodemloze put aan mogelijkheden om lol vorm te geven; er kan uit een enorm (pop)verleden geput worden om de bekende ingrediënten van seks, drugs en rock 'n roll op nieuwe manieren met elkaar verbinden, waardoor nieuwe stromingen in de muziek ontstaan. *Hiphop* is de postmoderne variant van *jazz*, *house* de disco van de jaren negentig.

Hoewel de eerste as – jong zijn/anders willen zijn – ook aan volwassenen de mogelijkheid biedt om zichzelf door popmuziek te onderscheiden van anderen, is het terrein van de popmuziek toch nog steeds grotendeels

voorbehouden aan die groep jonge mensen die, in de overgangsfase van kind naar volwassene, op zoek is naar zichzelf en zich wil bezighouden met culturele thema's die ver van hun ouders af staan.¹¹ Welke plaats is daar beter voor dan de tienerkamer met de deur op slot? Of de concertzaal: een groot donker hol, stinkend naar zweet, shag en weed, waar geen stoelen te bekennen zijn, bier in plastic bekertjes wordt geserveerd, en de volumeknop helmaal open staat. De muziek neemt het lichaam over.

Concertbezoek

De *live performance* neemt evenals bij klassieke muziek een belangrijke plaats in de popmuziek in. Naast aandacht in de media en de verkoop van muziek op geluidsdragers is een optreden voor een popartiest de belangrijkste graadmeter van zijn of haar populariteit en een proeve van bekwaamheid. De popartiest kan gevoelens overbrengen en delen met zijn of haar doelgroep. Een concert is als een rituele gemeenschapsviering, waar heel speciale gevoelens gedeeld worden. Het moet dat collectieve gevoel van Wij tegen Zij teweegbrengen. Zowel muziek als teksten sluiten de Ander (de ouders, de dominante cultuur) uit. Ook de media die popmuziek recenseren erkennen het belang van het live-concert. Er is in de *live performance* een toegevoegde waarde in het technisch kunnen, de identiteit van de artiest en de identiteit van het publiek. Hoe uitzinniger het publiek, hoe geslaagder het concert, ook al vindt de recensent de gitaar-*licks* niet om aan te horen. Populaire cultuur, verspreid als massacultuur, laat zich geen regels opleggen over goed of slecht maar bepaalt haar eigen regels.

Als het popconcertbezoek wordt afgezet tegen al die andere momenten waarop naar pop geluisterd kan worden (in disco's, cafés, de winkelpromenade, thuis, via massamedia), dan neemt het toch slechts een bescheiden plaats in.

In 1979 ging slechts 2 procent van de door het Sociaal en Cultureel Planbureau onderzochte jongeren één keer per week of vaker naar een popconcert; 5,3 procent ging één tot drie keer per maand en 24,3 procent ging minder dan één keer per maand. Dat betekent dat 68,1 procent van al die jongeren nooit naar een popconcert ging.¹² In het onderzoek van Van Bork en Jacobs in 1983 is dat percentage iets teruggelopen naar 64,2.¹³ Sikkema's onderzoek uit 1988 wijst uit dat slechts 5 procent van de onderzochte jongeren wel eens naar een popconcert gaat.¹⁴ In zijn vervolgonderzoek *Jongeren '91* wordt concertbezoek niet eens meer als aparte categorie genoemd, maar samen met het bezoek aan discotheken, cafés en jongerencentra opgevoerd. Recente cijfers laten een verdere afname van concertbezoek zien: 77 procent van de onderzochten, ouder dan zes jaar, uit het *Sociaal en Cultureel Rapport 1992* zegt nooit een concert van populaire muziek (inclusief jazz) te bezoeken.¹⁵

De concertzaal heeft voor klassiek en pop geheel verschillende functies. Bij klassieke muziek ligt de nadruk veel meer op een individuele beleving van esthetiek (de discussie over hoesten in de concertzaal wijst daar ook op), de 'goede toon' en de verrijking van de geest. Bij popmuziek staan de collectieve ervaring, het emotioneel uit je bol gaan en de identificatie met artiest en anderen uit het publiek, veel meer centraal.

Academisch en cultureel kapitaal

Wie met een vergrootglas eens nader naar de concertpublieken kijkt, ziet opmerkelijk veel overeenkomsten. Beide concertpublieken zijn merendeels hoog opgeleid. Status en inkomen spelen bij poppublieken een veel kleinere rol, omdat de hoog opgeleide bezoekers vaak studenten zijn. De genres die hoog opgeleide jongeren bezoeken, bevinden zich vaak buiten de *mainstream* popmuziek.¹⁶ Zo zijn hitparade-

en dansmuziek vaker te horen en te zien in discotheken en in grote evenementhallen, terwijl marginale stromingen meestal hun publiek vinden in het studentencircuit, buurthuizen en kroegen.

De hoog opgeleide popconcertbezoekers hebben het, net als de hoog opgeleide klassieke muziekliefhebbers, over goede en slechte muziek. Zij proberen hun normeringen daarover ook over te dragen, zo niet op te leggen, aan *mainstream*-luisteraars, en zijn evenals hun partners in de klassieke muziek altijd op zoek naar exclusiviteit. Zodra *Pearljam*, *REM*, *Cure* of *Public Enemy* een hit scoort is de aantrekkingskracht voor de zogenaamde 'originele' luisteraars veel minder. Het 'zinken' van deze cultuurgoederen gaat, vergelijkbaar met hetgeen De Jager over klassieke muziek schetst, via alle schijven van de sociale klassen. Soms tendeert die hang naar exclusiviteit juist naar een tegengestelde, niet-elitaire richting, het zogenaamde *countersnobbery*.¹⁷ Popplaten die populair zijn onder de lagere sociale klassen en het label kitsch of pulp mee hebben gekregen van de elite, worden dan op een of andere manier interessant voor de elite-popliefhebber. Net als bij de klassieke muziek wordt, bij het zogenaamde stijgen van een dergelijk cultuurgoed, de grote groep van de middenklasse overgeslagen. Die mag als volger, als *hanger on*, later weer mondjesmaat proeven van de gestegen *cult*, waarna een grotere acceptatie en verbreiding onder alle popluisteraars mogelijk is. Wanneer pulp en kitsch door de culturele elite in *cult* of *camp*¹⁸ worden getransformeerd, hoeft daarbij echter niet per se sprake te zijn van verfijning, zoals De Jager in zijn proefschrift veronderstelt.

Socialisatie-agenten

Popliefhebbers die zelf een instrument bespelen, zijn vaak van hoge sociale afkomst. Maar niet alleen sociale afkomst is erg

belangrijk bij het verwerven van academisch en cultureel kapitaal. School, media en vrienden spelen daarin een niet te onderschatten rol. Met name slechte schoolprestaties van hen die op grond van hun sociale afkomst beter zouden moeten kunnen presteren, zouden van invloed zijn op het formeren van compensatorische strategieën op het terrein van het cultureel kapitaal.¹⁹ Waar accumulatie van academisch kapitaal stopt, wordt compensatie gezocht in culturele expressievormen. En omdat media en vrienden niet uit te vlakken sociale agenten zijn, is popmuziek een voor de hand liggend terrein om daarin die compensatie te zoeken.

Jongeren die met klassieke muziek zijn grootgebracht en zelf musiceren, hebben een enorme culturele en technische bagage op het moment dat zij hun heil zoeken in de popmuziek. Maar zij lopen hopeloos achter als het gaat om op het eigen gehoor naspelen van liedjes van de radio of platenspeler, in plaats van af te gaan op uitgeschreven muzikale notatie.²⁰ Ook hun improvisatie- en componeertalent is minder ontwikkeld, om maar te zwijgen van het opbouwen van een goede *stage-act*. Van de onderzochte jongeren in het CBS-onderzoek uit 1979 zegt 0,8 procent vijftien uur of meer per week naar klassieke muziek te luisteren. 84,5 procent antwoordt dat nooit of slechts zelden te doen. De jongeren die van klassieke muziek houden zijn bijna allemaal afkomstig uit de hogere klassen. De eerder geciteerde studie van Roe naar de rol van school als socialisatie-agent van muziekvoorkeur laat echter zien dat goed presterende leerlingen, ongeacht hun klasse-afkomst, gedurende hun middelbare schooltijd klassieke muziek steeds meer beginnen te waarderen. Bepaald muziekgebruik en -smaak zijn dus gerelateerd aan toekomststatus-perceptie.

De Jager definieert primair gesocialiseerden van klassieke muziek als degenen die hun eerste concertbezoek samen met hun ouders hebben afgelegd en bij wie thuis gemusiceerd werd. Secundair gesocialiseerden worden dan gekenmerkt doordat er niet thuis werd gemusiceerd. Zij zijn via andere manieren (school, vrienden, et cetera) in aanraking gekomen met klassieke concerten. Dit nieuwe publiek zou als het ware naar de muziek toegroeien omdat zij zelf op de maatschappelijke ladder zijn gestegen en openstaan voor klassieke muziek, behorende bij een leefstijl van hoger opgeleiden. Ik denk dat het creëren van nieuwe poppublieken merendeels langs diezelfde lijnen verloopt, alhoewel het begrip socialisatie dan breder opgevat moet worden dan de invloed van ouders. *Underground*-stromingen, waarvan de muziek en leefstijl in eerste instantie abstract, extreem of vreemd zullen worden gevonden door het doorsnee poppubliek, worden opgepikt door een kleine groep liefhebbers die vaak ook actief bij die muziek is betrokken als muzikant. Daarna volgen de *hangers on* die een bepaalde mate van anticiperende socialisatie vertonen om ook tot die kleine groep van liefhebbers, de subcultuur, te kunnen behoren. De Jagers nieuwe publiek van vijftientig jaar geleden, de zogenaamde S-groep (secundair gesocialiseerden) en mijn omschrijving van *hangers on* komen dus overeen, zoals de hierboven omschreven kleine groep *underground*-liefhebbers een vergelijkbare groep van primair gesocialiseerden vormen.

'Concertbezoek is cultureel gedrag in die zin dat het geleerd moet worden,' aldus De Jager.²¹ De overheid kon daar volgens hem aan bijdragen, onder andere via orkesten en concertzalen. Voor de verbreiding, de acceptatie en de ontwikkeling van popstijlen zijn volgens mij de *hangers on* en de media de twee belangrijkste pijlers. Zonder deze twee pijlers

blijft de zogenaamde *underground* marginaal. Een overheid die met haar cultuurpolitiek gericht is op cultuurparticipatie kan echter, naast het vrije marktmechanisme waarin de meeste media opereren, een stimulerende voortrekkersrol spelen om popmuziek in al haar rauwheid aan jongeren aan te bieden en aanbodvernieuwing aan de onderkant van de popindustrie garanderen.

Lost generation

Rest mij de vraag te beantwoorden die ik mijzelf aan het begin stelde. Zijn jongeren als zij continu worden geconfronteerd met muziek die slechts hart en ballen raakt, minderwaardige burgers? Leidt deze *lost generation* de samenleving de afgrond in? Zoals ik hierboven heb geschetst nemen bijna alle jongeren uit de westerse wereld, en ook steeds meer daarbuiten, op een uitbundige manier deel aan de popcultuur. Met de cultuurparticipatie op zichzelf is dus niets mis. Alleen het concertbezoek kent lage cijfers. Wat is de rol van socialisatie door gezin, school, media en vrienden? Hoewel popmuziek buiten de geijkte discussies over de interne waarden van muziek blijft, zijn er – weliswaar met andere criteria – ook discussies over goede en slechte pop waarneembaar. Net als het publiek van klassieke muziek verschillen ook de liefhebbers van de popcultuur naar opleiding, sociale klasse en geslacht. Thema's als etnische afkomst en zogenaamde *gender*verschillen, van invloed op de waardering voor popmuziek, blijven buiten De Jagers proefschrift. Deze thema's speelden vijftienvintig jaar geleden nauwelijks een rol in de sociale wetenschap.

Verschillen zijn er altijd, popliefhebbers zullen nooit allemaal dezelfde – zoals De Jager dat noemt – ‘instant-bevrediging’ ervaren. Bij stijging op de sociale ladder schuift de smaak van de jonge popliefhebber mee, meestal binnen het popgenre, en af en toe naar klassieke

muziek. De klassieke muzikideologie domineert zowel in de samenleving als in het overheidsbeleid, en blijft daardoor als het zwaard van Damocles boven het hoofd van jongeren hangen. De externe referentiekaders van popmuziek (de leefstijl daaromheen, de verboden betekenissen die het communiceert voor jongeren op zoek naar een eigen identiteit) zijn veel belangrijker dan de interne referentiekaders. Een voorkeur voor bepaalde muziek vertoont relaties met de taal die *fans* bezigen, de kleren die ze dragen en naar welke tv-programma's ze kijken. Volgens mij zijn het juist die randverschijnselen rond de muziek waarmee *popfans* kritisch en minutieus keuzen maken bij welke popstijl en sociale groep ze wel willen horen, en bij welke pertinent niet. En met kritische mensen halen we de eenentwintigste eeuw op onze sloffen.

Noten

1. Verwijzing naar het nummer *My Generation* van de Engelse band *The Who*. Het nummer kwam één dag voor mijn geboorte in de hitparade (Top-40) en bleef daar maar liefst zestien weken in staan.
2. Stelling van mr. L.B. van Ommeren in: H. de Jager. *Cultuuroverdracht en concertbezoek*. Leiden: H.E. Stenfert Kroese NV, 1967, p. 184.
3. J. Clarke, S. Hall, T. Jefferson en B. Roberts. 'Subcultures, cultures and class'. In: *Resistance through rituals*; J. Clarke, S. Hall, T. Jefferson en B. Roberts (red.). Londen: Harper Collins, 1976, p. 10.
4. Blokker, De Jager en Van Leeuwen. *Enige prealabele opmerkingen met betrekking tot het orkestbeleid*. Amsterdam: (jaartal onbekend), p. 1 (kopie in bibliotheek van de Boekmansichting).
5. S. Lash. 'Postmodernity and desire'. In: *Theory and society*, 1985, vol. 14, no. 1, p. 12.
6. Idem.
7. M. Wermuth. *Clockin' knowin' what time it is. Een studie naar de hiphop-cultuur in Nederland*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, vakgroep Communicatiewetenschap, 1990, p. 15 (ongepubliceerde doctoraalscriptie).
8. G. Ulmer. *Teletheory: grammarology in the age of video*. Londen: Routledge, 1989, p. 16. Oraal en literair fungeren als synoniemen van het gesproken en het gedrukte woord. Het verschil tussen oraal en literair

ligt volgens Eric Leed in het gebruik van mythes. 'In the myth, then orality represents the values of social integration in the folk community, while print represents the values of individualism and critical autonomy.' (Ulmer, 1989, p. 9.) Geen wonder dat het literaire, gekoppeld aan een hoog abstractie- en informatiegehalte, in de wetenschap en het onderwijs altijd hoogtij heeft gevierd. In een postindustriële samenleving, waar elektronica en het beeld dominante plaatsen innemen, ontstaan als gevolg daarvan weer andere mythen en theorieën. Zoals er bepaalde literaire genres voor onderwijs en wetenschap zijn ontwikkeld vanuit de literaire maatschappij (bijvoorbeeld het essay), zo moet er volgens Ulmer ook in dit elektronische tijdperk een genre worden ontwikkeld dat bruikbaar is in onderwijs en wetenschap. Hij noemt dit genre *mystory*, waarbij beelden (met name video) niet langer het object, maar het middel zijn. Video wordt niet verklaard, er wordt mee gedacht. Zo fungeert popmuziek vergelijkbaar als middel om een eigen identiteit op te bouwen, om iets uit te drukken over leefstijl, verlangens, politiek, angst et cetera. Een mooi voorbeeld hiervan is het gebruik van geluids-*samples* in de popmuziek, dat direct verwijst naar het 'hergebruik' van culturele geschiedenissen.

9. L. Grossberg. 'Rock 'n Roll in search of an audience'. In: *Popular music and communication*, J. Lull (red.). Newbury Park: Sage, 1987, p. 181.
10. Idem, p. 193.
11. J. Lull. 'Listeners' communicative uses of popular music'. In: *Popular music and communication*; J. Lull (red.). Newbury Park: Sage, 1987, p. 153.
12. P. Rutten. *Hitmuziek in Nederland 1960-1985*. Amsterdam: Otto Cramwinckel, 1992, p. 61.
13. R. van Bork en J. Jacobs. *Popmuziek, het geluid van jongeren*. Muiderberg: Coutinho, 1985, p. 92.
14. P. Rutten, 1992, p. 61.
15. *Sociaal en Cultureel Rapport 1992*. Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau, 1992.
16. De begrippen *mainstream* en *underground* verwijzen in dit kader voornamelijk naar de populariteit van de muziek, zoals die zichtbaar wordt in de hitlijsten, en veel minder naar muzikale kenmerken. In mijn opvatting kan in principe elke vorm van muziek, hoe abstract of obscuur zij ook moge zijn, in aanmerking komen voor grote populariteit en hoge verkoopcijfers.
17. H. de Jager. *Cultuuroverdracht en concertbezoek*. Leiden: H.E. Stenfert Kroese NV, 1967, p. 126.
18. Hoewel precieze definiëringen van *cult* en *camp* moeilijk zijn te geven, aan veranderingen onderhevig zijn en soms ook samengaan, kun je stellen dat *camp* ironisch gebruik van cultuurproducten inhoudt. Omdat deze ironische houding vooral ook door homo's op grote schaal wordt geëtaleerd kent *camp* vaak dubbele bodems. Een mooi voorbeeld hiervan is De Zangeres Zonder Naam die in Nederlandse

Mir Wermuth

was in 1993 als AIO werkzaam aan de vakgroep Communicatiewetenschap van de Universiteit van Amsterdam en won in 1990 de Boekman-Scriptieprijs

nichtenkringen bekend staat als de Moeder van alle homo's. Voor de omschrijving van *cult* wil ik graag de omschrijving van twee redacteurs van het filmblad *Skrien* aanhouden, die een heel nummer (no. 187, dec/jan 1992/1993) wijden aan *cult* en *camp* in de film: '*Cult* betreft oorspronkelijk een extreme vorm van adoratie voor een bepaalde film (of filmmaker, of genre) door een kleine, fanatieke groep liefhebbers: gewoon naar een film kijken is niet meer genoeg, de film wordt telkens opnieuw weer actief meegeleefd en nagespeeld en gaat zo als het ware buiten zijn projectie om bestaan.' (p. 3) Wel moet worden opgemerkt dat *camp*-producten iets vaker het extravagant uitgedoste of algemeen bekende superkitsch representeren, terwijl vele *cult*-producten in de sfeer van marginaliteit en het obscure liggen.

19. K. Roe. 'The school & music in adult socialization'. In: *Popular music and communication*; J. Lull (red.). Newbury Park: Sage, 1987, p. 221.
20. H. Stith Bennett. 'The realities of practice'. In: *On record: rock, pop and the written word*; S. Frith en A. Goodwin (red.). New York: Pantheon, 1990, p. 227.
21. H. de Jager, 1967, p. 211.

Bibliografische gegevens

Wermuth, M. (1993) 'Van pogo tot pose: socialisatie, participatie en popmuziek'. In: *Boekmancahier*, jrg. 5, nr. 15, 38-44.