



Deze scriptie is gepubliceerd op <http://www.hiphopinjesmoel.com>

Titel: *Beef, cross-over & gimmickry. Avant-gardestrategieën in de hiphopcultuur*

Auteur: Stephan Borggreve

Datum van afronding: 28 september 2010

Datum van publicatie op HIJS: 22 juli 2011

Bezoek <http://www.hiphopinjesmoel.com/kenniscentrum> voor meer hiphop gerelateerde scripties en publicaties.

Vragen of meer informatie? Neem contact met ons op via <http://www.hiphopinjesmoel.com/kenniscentrum/contact>

# Beef, crossover & gimmickry

## Avant-gardestrategieën in de hiphopcultuur

Stephan Borggreve

Sinds jaar en dag is Stephan Borggreve (1983), ook bekend onder zijn alias Borriegineel, in verschillende hoedanigheden bij de hiphopcultuur betrokken. In september 2010 studeerde hij af bij de afdeling Nederlandse taal en cultuur van de Radboud Universiteit Nijmegen. Onder begeleiding van zijn hoogleraar moderne letterkunde prof. dr. Jos Joosten schreef hij zijn masterscriptie over avant-gardestrategieën in de hiphopcultuur. Deze tekst is een herziene versie van het oorspronkelijke document.

## Inhoudsopgave

Voorwoord	5
1. Inleiding	9
2. Centrale vraag, hypothese en methodische deelvragen	21
3. Methodiek	
I. Avant-garde volgens Renato Poggioli	22
II. De veldtheorie van Pierre Bourdieu	29
III. Posture volgens Jérôme Meizoz	34
IV. Antwoorden op methodische deelvragen	35
4. Toegepaste deelvragen	38
5. Casussen	
I. Beef (casus 1 en 2)	39
II. Cross-over (casus 3 en 4)	66
III. Gimmickry (casus 5 en 6)	78
6. Conclusie	89
7. Bibliografie	96

## Voorwoord

Het idee voor deze scriptie is in de zomer van 2007 uit louter verwondering ontstaan. Na een intensief propedeusejaar aan de afdeling Nederlandse taal en cultuur van de Radboud Universiteit Nijmegen had ik enorm veel nieuwe kennis opgedaan, maar ik merkte ook dat één specifiek onderwerp onbelicht was gebleven. Als fervent hiphop-liefhebber ben ik namelijk van mening dat mijn studierichting haar blikveld ingrijpend kan verruimen door de teksten en het taalgebruik van rappers te onderzoeken. Want hoe razendsnel rapmuziek zich de afgelopen jaren ook verspreid heeft, het is geen plotselinge, tijdelijke bevestiging. Integendeel zelfs, de stroming kan zich bogen over een rijke historie en heeft ondertussen een vaste plaats in de muziekwereld verworven. Aangezien teksten een nadrukkelijke rol spelen in hiphop, is het interessant om het verschijnsel nu eens vanuit een letterkundig oogpunt te benaderen.<sup>1</sup>

Het stelselmatige gebrek aan aandacht voor dit onderwerp binnen de neerlandistiek is in mijn optiek niet alleen een gemis voor de studenten, maar doet ook afbreuk aan de relevantie van het vakgebied als actuele discipline. Waarom richt de neerlandistiek zich over het algemeen wel op proza en poëzie, maar niet op rap, terwijl dat verschijnsel internationaal al ruim dertig jaar en in de Nederlandse taal zeker twintig jaar bestaat? Waarom is Middel-Nederlandse oratuur nog steeds een gebruikelijker onderzoeksobject dan haar hedendaagse evenknie? Waarom blijft, met andere woorden, een van de meest actuele onderwerpen binnen dit vakgebied tot op de dag van vandaag nagenoeg onbesproken? Zou het komen doordat neerlandici rap nog altijd niet als *literatuur* beschouwen?

Mocht dat inderdaad de oorzaak zijn, dan nodig ik degenen die dit argument aandraagen met liefde uit om mij – onder het genot van een kop koffie – persoonlijk te komen uitleggen wat ze precies onder dat begrip verstaan. Zo'n ontmoeting, denkbeeldig of niet, is bij voorbaat tevergeefs; ze sluit aan bij een eeuwenoude en eeuwigdurende discussie, die als zodanig slechts uitwijst dat literatuur gewoonweg niet eenduidig valt te definiëren. Ondertussen is wél duidelijk dat een rapper zich

---

<sup>1</sup> Het wezenlijke verschil tussen rap en hiphop komt verderop aan de orde. Voor nu is slechts van belang dat *hiphop* en *rapmuziek* als synoniemen gebruikt worden om de muziek en de stroming als geheel aan te duiden, terwijl *rap* slechts betrekking heeft op het tekstuele (en vocale) aspect ervan.

evenzeer met teksten bezighoudt als een romancier of een dichter – ongeacht of hij zijn uitingen wel of niet onder de noemer van literatuur mag scharen.

Tot mijn grote genoegen las ik destijds in het artikel ‘Onwetende student wil graag leren’ uit 2006, geschreven door mijn hoogleraar Jos Joosten en zijn Utrechtse en Amsterdamse collega’s Geert Buelens en Thomas Vaessens, dat mijn verwondering over het enigszins gedateerde curriculum door een drietal vooraanstaande neerlandici gedeeld wordt.<sup>2</sup> Met dit korte pleidooi reageren de auteurs op hun gereputeerde voorganger Kees Fens, die zich niet in de, naar zijn smaak, veel te eigentijdse aanpak van de drie nieuwbakken professoren kan vinden. Buelens, Joosten en Vaessens pleiten ervoor ‘zowel het literaire erfgoed als de belevingswereld van de studenten serieus te nemen’ en zijn daarom van mening dat in, bijvoorbeeld, een collegereeks over oraliteit door de eeuwen heen logischerwijs ‘ook de hiphophit “Watskeburt?!” van de Jeugd van Tegenwoordig aan bod’ behoort te komen.<sup>3</sup>

Hoewel ik dergelijke commerciële muziek nooit een warm hart heb toegedragen, wekt de strekking van het betoog mijn belangstelling zonder meer. Natúúrlijk moeten hedendaagse tekstuele uitingen door letterkundigen onderzocht kunnen worden – zeker waar het een prominente kunstvorm als rap betreft. Naar aanleiding van bovengenoemd artikel heb ik Jos Joosten daarom benaderd met de vraag of het mogelijk is af te studeren op een aan hiphop gerelateerd onderwerp. Hij reageerde bevestigend, op voorwaarde dat zo’n scriptie hoofdzakelijk op teksten en hun werking gericht zou zijn. Enige tijd later bereikten we overeenstemming over het huidige scriptieonderwerp. Een studie naar avant-gardestrategieën van rappers biedt enerzijds de mogelijkheid om hiphop met andere kunstvormen te vergelijken en anderzijds om de stroming vanuit een sociologisch oogpunt te beschouwen. Aangezien de focus ligt op de rolbezetting zoals die binnen de hiphopwereld door middel van tekstuele uitingen gestalte krijgt komt zowel de taal als de cultuur aan de orde, en daarmee doet de scriptie de naam van mijn afdeling – Nederlandse taal en cultuur – eer aan.

---

<sup>2</sup> Buelens, Joosten en Vaessens 2006, p. 1-4

<sup>3</sup> Ibidem, p. 1 en 3

Toegegeven: het is niet moeilijk te verklaren waarom binnen de neerlandistiek nog maar zo weinig onderzoek naar hiphop is uitgevoerd. Het gaat hier om een relatief jonge kunstvorm die pas gedurende de afgelopen decennia een noemenswaardige rol is gaan spelen. De meeste mensen van boven de dertig weten simpelweg niet zo bijster veel van hiphop af. Toch is de stroming al geruime tijd niet meer uit de (internationale) muziekwereld weg te denken. Bovendien onderscheidt ze zich van andere genres doordat ze een muzieksoort is waarin de tekst minstens zo belangrijk is als de muziek – en precies daarom leent de stroming zich voor letterkundig onderzoek.

In sociologisch opzicht is hiphop eveneens een interessant onderwerp. Op het eerste gezicht lijkt er niet zoveel verschil te bestaan tussen de wijze waarop auteurs zich profileren en de manier waarop rappers dat doen. De terminologie mag dan anders zijn – polemieken voeren wordt *beef uitvechten* genoemd, een unaniem als meesterwerk aanvaard album heet *classic* en volgens sommigen is de voordracht, de *flow*, belangrijker dan het tekstuele vernuft –, maar de principes zijn op z'n minst vergelijkbaar te noemen.<sup>4</sup> Een van de voornaamste doelen van deze afstudeerscriptie is dan ook om te onderzoeken of er parallellen zijn tussen de mechanismen die achter hiphop en achter overige vormen van cultuur schuilgaan.

In bredere zin dient de scriptie nog een ander doel. Door binnen het kader van de moderne letterkunde op tekstinterne, kritische en sociologische aspecten van hiphop in te gaan, kan deze stroming (eindelijk) een serieus te nemen plaats in de literatuurwetenschap gaan bekleden. Nu het taboe wordt doorbroken is de weg namelijk vrij voor vervolgonderzoek door andere letterkundigen – en dat is een hele verademing, nadat mij een paar maanden terug ter ore kwam dat hiphop ná de wereldreligies de grootste subcultuur op aarde is. Of die bevinding nu wel of niet helemaal met de waarheid strookt, het mag duidelijk zijn dat op dit terrein genoeg onderzoek te verrichten valt.

---

<sup>4</sup> Nauwkeuriger uitgedrukt is *flow* de manier waarop een rapper zijn woorden op het ritme – in hiphoptermen: de *beat* – plaatst. De *beat* is niets anders dan de muziek zonder de rap- de *instrumental*. Volgens velen gaat het erom dat de *flow* en de *beat* zo vloeiend mogelijk samensmelten. Verder worden in dit document de woorden *album*, *plaat* en *full-length* door elkaar heen gebruikt om naar een album te verwijzen.

Alles overziend heb ik het als stimulerend ervaren om de vaardigheden die ik tijdens mijn studie heb ontwikkeld, toe te passen op een onderwerp dat al zo lang zo dicht bij mezelf staat. Het geeft voldoening om een wetenschappelijk onderzoek naar hiphop en haar verschijningsvormen af te leveren en terugblikkend denk ik dat het een geslaagd project genoemd kan worden – maar vanzelfsprekend staat het een ieder vrij om hier anders over te oordelen. Het lijkt overigens geen twijfel dat ik er zonder de onvoorwaardelijke steun van mijn dierbare geliefden nooit in was geslaagd om deze studie te voltooien. Bedankt voor jullie aanwezigheid in mijn leven.

Maar genoeg erkentelijkheid voor nu. De tijd is rijp om in de sfeer van hiphop te geraken.

*Let's kick that shit.*

Nijmegen, september 2010



## 1. Inleiding

### *Het ontstaan van hiphop en het onderscheid tussen hiphop en rap*

Rondom het begrip *hiphop* hangt de nodige verwarring. Menig purist zal een vermoeide zucht slaken als hij geconfronteerd wordt met wéér iemand die beweert liever naar hiphop te luisteren dan naar rap, omdat het eerste melodieuzer en minder agressief klinkt dan het tweede. Natuurlijk is deze betekenisinflatie nauwelijks tegen te houden, maar dat neemt niet weg dat rap officieel een element is dat deel uitmaakt van de hiphopcultuur. In zijn alom geprezen *Can't stop won't stop* uit 2005, een uitgave waarvan twee jaar nadien een herziene versie is verschenen, beschrijft de Amerikaanse journalist en hiphopcriticus Jeff Chang onder welke omstandigheden hiphop is ontstaan en hoe de cultuur zich in de loop van de decennia heeft ontwikkeld. Daarbij beroept hij zich op een aantal grootheden uit de Amerikaanse hiphopscene.<sup>5</sup>

Chang brengt in kaart hoe de cultuur tot stand komt als uitlaatklep voor de inwoners van de door *gangs* geteisterde New Yorkse achterstandswijk The Bronx. Eén van de pioniers, Afrika Bambaataa, licht zijn drijfveer als volgt toe. 'My vision was to try to organize as many as I could to stop the violence.'<sup>6</sup> Hij voegt de daad bij het woord en begint zogeheten *block party's* te organiseren, een initiatief dat eerder al door de geboren Jamaicaan DJ Kool Herc ten uitvoer wordt gebracht.<sup>7</sup> Dankzij zijn inventieve werkwijze vergaart deze DJ spoedig lokale bekendheid en zorgt hij er zelfs voor dat de *gang wars* in The Bronx geleidelijk in heftigheid afnemen. 'Everyone was talking about this guy DJ Kool Herc. [...] The gangs were dissolving and Herc was popularizing a new hierarchy of cool.'<sup>8</sup>

Rond die tijd is er nog geen sprake van hiphop. Mannen als DJ Kool Herc en Afrika Bambaataa hebben de ingrediënten al bij elkaar gebracht, maar nog geen passende naam bedacht voor het gerecht dat ze eruit samenstellen: 'here they were, Bambaataa's army - the MCs [rappers, SB], the DJs, the graffiti writers, the b-boys and b-girls

---

<sup>5</sup> Als ik in deze scriptie spreek over zaken die, bijvoorbeeld, 'alom geprezen' of 'zeer populair' zijn, doel ik primair op de lof die deze zaken *binnen de hiphopwereld* ontvangen, behalve natuurlijk waar anders vermeld.

<sup>6</sup> Chang 2007, p. 101. Bambaataa doelt hier vanzelfsprekend op het geweld dat de *gangs* veroorzaken.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 78

<sup>8</sup> Ibidem, p. 80

[mannelijke en vrouwelijke breakdancers, SB] [...]. What they were doing was yet to be named.’<sup>9</sup> Maar dat er iets staat te gebeuren is al duidelijk. ‘I once read somewhere that for a culture to really be a complete culture, it should have a music, a dance and a visual art. And then I realized, wow, all these things are going on. You got the graffiti happening over here, you got the breakdancing, and you got the DJ and MCing thing. In my head, they were all one thing,’ he [Afrika Bambaataa, SB] says.’<sup>10</sup> Aldus is een nieuwe subcultuur geboren.

Ondertussen is de stroming zoals gezegd uitgegroeid tot een van de grootste subculturen ter wereld. Het is niet moeilijk om die omvang in kaart te brengen. Want natuurlijk zijn protesterende burgers die in Iran leuzen tegen de autoriteiten op muren spuiten zich niet allemaal van de hiphopcultuur bewust en datzelfde geldt voor wie zich vóór het bestaan van deze stroming al van spuitbussen bediende om wanden te bekladden. Het feit echter dat graffiti onderdeel van hiphop uitmaakt geeft aan dat de cultuur tot grote delen van de wereld is doorgedrongen.

Rap is overduidelijk het meest prominent aanwezige van de vier elementen. Dat is echter niet altijd zo geweest. Oorspronkelijk draaide het allemaal om de DJ en was de rapper slechts een *Master of Ceremony* (MC) die de DJ aankondigde en het publiek zo artistiek mogelijk om applaus verzocht. In de loop van de tijd is de DJ echter naar de achtergrond verdwenen, waar hij is geworden tot een veredelde platendraaier, die tijdens liveshows opvallend genoeg vaak de rol van traditionele MC op zich neemt door het publiek op te hitsen en de rapper aan te kondigen.

Ondanks de voorgenoemde terminologische devaluatie van hiphop – die hoofdzakelijk door buitenstaanders wordt veroorzaakt – blijft het culturele bewustzijn bestaan. KRS-One, een purist die zich het lot van de cultuur altijd heeft aangetrokken, maakt het in 2004 nog maar eens duidelijk: ‘rap is something you do, hiphop is something you live.’<sup>11</sup> Minder succesvol is overigens zijn poging om vijf elementen aan de oorspronkelijke vier toe te voegen, maar dat kan ermee te maken

---

<sup>9</sup> Chang 2007, p. 107

<sup>10</sup> Ibidem, p. 149

<sup>11</sup> KRS-One, ‘Hiphop vs. Rap’ (2004). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=CAN6iLTDa0c&feature=related> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/krs\\_one/digital/hiphop.krs.txt](http://ohhla.com/anonymous/krs_one/digital/hiphop.krs.txt).

hebben dat hij zich in 2004 niet meer op dezelfde autoriteit kan beroepen als in zijn topjaren.<sup>12</sup>

Hiphop fungeert als uitgangspunt voor deze scriptie. De oorspronkelijke invulling van de term – dat wil zeggen: de straatcultuur bestaande uit de vier elementen graffiti, breakdance, turntablism (een gangbaarder woord voor DJ'en) en rap – biedt een solide fundament dat historisch goed te verantwoorden is. In de context van een afstudeerscriptie in moderne letterkunde is het evenwel noodzakelijk om drie van de vier elementen buiten beschouwing te laten en te focussen op het literaire element, te weten rap. En aangezien het onderzoek de afronding vormt van een studie Nederlandse taal en cultuur beperkt het zich in beginsel tot Nederlandstalige rap. Desalniettemin is het van vitaal belang om hiphop als vertrekpunt duidelijk te definiëren – niet in de laatste plaats omdat rappers doorgaans de neiging hebben zich (veelvuldig) met de cultuur te vereenzelvigen. 'If you don't like me, you don't like hiphop', luidt de geijkte uitspraak waarmee MC's willen laten blijken dat ze raszuiver zijn.<sup>13</sup>

### *Hiphop in Nederland en rap in de Nederlandse taal*

Gedurende de jaren zijn er diverse publicaties over de vaderlandse hiphop verschenen. De recentste daarvan is *Smoelwerk* uit 2009, een ambitieuze uitgave van internetmagazine *Hiphopinjesmoel* (vanaf hier: *HIJS*) om het tienjarig jubileum van de website te vieren. Het eerste hoofdstuk beschrijft hoe hiphop in Nederland gestalte krijgt. De stroming slaat aanvankelijk vooral aan in de Randstad. Begin jaren tachtig komen breakdance, turntablism en rap in Rotterdam en Amsterdam tot wasdom, terwijl het andere element, graffiti, ook in de rest van het land al ontdekt wordt.<sup>14</sup> Rond 1989 besluit Def P als eerste uitsluitend in de Nederlandse taal te gaan rappen.

---

<sup>12</sup> KRS-One, '9 Elements' (2004). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=DGQ0tBfoRVw> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/krs\\_one/styles/elements.krs.txt](http://ohhla.com/anonymous/krs_one/styles/elements.krs.txt).

<sup>13</sup> Termen als *hiphopmuziek*, *hiphopalbum* of *hiphopgroep* worden doorgaans gewoon gebruikt om rapmuziek, een album dat rapmuziek bevat of een groep rappers aan te duiden. In deze context is het belangrijkste dat hiphop en rap zich niet op hetzelfde niveau bevinden. Hiphop is een overkoepelende term, rap niet. Wanneer sprake is van Nederlandstalige hiphop kunnen zich terminologische moeilijkheden voordoen, aangezien tegenstanders van de nederhop die term gebruiken om hun eigen muziek in te kaderen. Als die tweestrijd behandeld wordt – in de eerste casus – zal het onderscheid tussen Nederlandstalige hiphop enerzijds en nederhop anderzijds aangehouden worden en dient Nederlandstalige rap als alomvattend begrip.

<sup>14</sup> Vanderheyden 2009, p. 11. Rond deze tijd zijn de andere elementen van hiphop in de rest van het land ook al populair, maar omdat men zich in de Randstad wat nadrukkelijker profileert, is het hardnekkige misverstand ontstaan dat de ontwikkeling zich in die periode alleen daar voltrekt.

Samen met zijn groep Osdorp Posse (vanaf hier: de O.P.) is hij in de jaren daaropvolgend verantwoordelijk voor het ontstaan van een geheel nieuw subgenre: nederhop.

Vanaf het officiële startschot in 1992, het jaar waarin de O.P. debuteert met het album *Osdorp stijl*, betoont Nederlandstalige rap zich een veelbewogen stroming. Hoewel het tot na de decenniumwisseling duurt voordat rap in de moedertaal alom aanvaard is, duiken overal nieuwe groepen op die deze discipline beoefenen. Rondom de O.P. ontstaat een beweging die zich de Posse noemt en in navolging van Def P begint de Brabantse MC Extince ook in het Nederlands te rappen. Al gauw krijgen de twee kopstukken het met elkaar aan de stok, waardoor een splitsing ontstaat in de Nederlandstalige rapscene. Enige jaren later plaatsen aanhangers van Extince, waaronder acts als Opgezwolle en Terilekst, hun muziek demonstratief onder de noemer Nederlandstalige hiphop omdat ze niets meer met de aanvankelijke nederhop te maken willen hebben.<sup>15</sup>

Sinds het debuutalbum van Opgezwolle uit 2001, een demo genaamd *Spuugdingen op de mic*, neemt de interesse voor Nederlandstalige rap voor het eerst werkelijk serieuze vormen aan. Want hoewel de O.P. midden jaren '90 veel albums verkoopt en op zo'n beetje ieder poppodium en festival in Nederland en Vlaanderen acte de présence geeft, kan de groep vrijwel nooit op aandacht van de landelijke media rekenen.<sup>16</sup> Het Zwolse drietal profileert zich minder controversieel dan de mannen uit Osdorp, waardoor de grote radiostations en televisiezenders de drempel om Nederlandstalige rap te draaien aanzienlijk lager zien worden. De stroming groeit uit tot een landelijke hype. Op den duur lijkt het alsof iedereen wil én kan rappen. In 2006 raken zelfs minister Donner van Justitie en burgemeester Leers van Maastricht in een rapbattle [een verbale strijd tussen twee MC's, SB] verwickeld.<sup>17</sup>

Vanuit de hiphopwereld wordt met verbijstering op dergelijke ludieke initiatieven gereageerd, terwijl de steeds populairder wordende poprap – muziek van bijvoorbeeld Ali B, Lange Frans & Baas B en Brainpower – het eveneens moet ontgelden. (De afkeer van pop is trouwens al sinds de O.P. voelbaar. Voor die groep

---

<sup>15</sup> Ter illustratie is het nummer 'Nawoord' uit 1999 van Terilekst te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=TzLZ5YFcbwM>. Helaas is er geen online tekst van deze track beschikbaar.

<sup>16</sup> Def P 1998, p. 47-166

<sup>17</sup> 'Rap-battle tussen Donner en Leers', *Nos.nl*, 25 februari 2006, geraadpleegd op 30 juli 2010 via <http://nos.nl/artikel/54655-rapbattle-tussen-donner-en-leers.html>.

vormt het verzet tegen commerciële muziek een telkens terugkerend thema. De track ‘Commerciële aids’ uit 1992 is daar het meest treffende voorbeeld van.<sup>18</sup>) Zelfs Nico Dijkshoorn, de internetcriticus die onder meer door zijn artikelen op *Geenstijl* nationale bekendheid vergaarde, heeft er een mening over. Hij stelt in een column op *Nu.nl* dat Nederlandse hiphop ‘maar niet gevaarlijk [wil] worden.’<sup>19</sup> Nederlandse rappers proberen het wel, maar ze slagen er totaal niet in om vernieuwend te zijn, aldus de auteur.<sup>20</sup>

Dat kakt er maar ieder jaar een album uit. En allemaal lullen ze over hetzelfde. Suikerzoete observatietjes over dat we allemaal broeders zijn, vrolijke rapjes over dat ze veel beterderder zijn dan hullie van de andere rapcrews, dat ze trots zijn op Zwolle, Eindhoven, Amsterdam, Wassenaar of Rotterdam en vooral allemaal geschreven vanuit de gevoelsarmoede van een 18 jarige. Ze zijn hun vriendin kwijt, alle mobieltjes worden steeds maar duurder, er moet gewoon vrede komen, nu meteen - omdat Lange Frans het zegt - en ze maken zich zorgen over bepaalde dingen enzo die toen en toen een keer in de bus naar school gebeurden.

Hij laat in een verwante bespreking getiteld ‘Hiphop in Nederland’ ook blijken dat lang niet iedereen onder de indruk is van Opgezwolle, de groep die binnen de hiphopwereld vrij algemeen als vernieuwend en verfrissend beschouwd wordt. Met name het gebrek aan beleving in de teksten staat Dijkshoorn tegen.<sup>21</sup>

Opgezwolle rapt over het grote stadsleven in Zwolle. Op zich een leuke vondst. Naar school gaan en er achter komen dat je moeder leverworst op je brood heeft gedaan in plaats van de gevraagde motherfucking sandwichspread. Veel meer kan er volgens mij niet fout gaan in Zwolle. Of je bent vroeger een keer van een wipkip afgevallen. Dertig coupletten heftige rhymes er uit gooien over de prijs van een smulrol in snackcafeteria De Zwolse Hartklep, meer mogelijkheden zie ik niet. Ik heb hun teksten er maar gewoon eens bij gepakt. Het is nog erger dan ik vermoedde. In het nummer Hardcore Rap gaat het als volgt:

*al die rijms zijn Aldi-rijms mijne zijn altijd Albert Heijn  
Hoge klasse Rappers moeten nodig plassen  
ga flows bassen en de hele hoop zo verrassen*

<sup>18</sup> Osdorp Posse, ‘Commerciële aids’ (1992). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=7hLfCsa1xFU> en te lezen via <http://www.metrolyrics.com/commerciële-aids-lyrics-osdorp-posse.html>.

<sup>19</sup> Nico Dijkshoorn, ‘Hiphop in Holland’, *Nu.nl*, 24 april 2008, geraadpleegd op 1 augustus 2010 via <http://www.nu.nl/column-donderdag/1539766/hiphop-in-holland.html>.

<sup>20</sup> Ibidem

<sup>21</sup> Nico Dijkshoorn, ‘Hiphop in Nederland’, *Nicodijkshoorn.nl*, 10 augustus 2009, geraadpleegd op 1 augustus 2010 via <http://www.nicodijkshoorn.com/2009/08/hiphop-in-nederland.html>.

Om uit te leggen wat de luisteraar hoort sluiten ze af met:

*Dit is Hardcore Rap*

*Dit is Hardcore Rap*

*Dit is Hardcore Rap*

*Dit is Hardcore Rap*

Een typisch Zwols gebruik, om alles vier keer te herhalen. Mag ik een tartaartje slager? Mag ik een tartaartje slager? Mag ik een tartaartje slager? Mag ik een tartaartje slager? Natuurlijk, vier tartaartjes voor mevrouw. Nee, ik wil maar 1 tartaartje. Nee, ik wil maar 1 tartaartje. Nee ik wil maar 1 tartaartje. Nee, ik wil maar 1 tartaartje. Als je in Zwolle een kaartje wilt kopen voor een concert en je hebt twee mensen voor je dan kan je net zo goed je slaapzak meenemen.

Op *Geenstijl* heeft Dijkshoorn zich overigens al eerder uitgelaten over dit 'eindrijmcollectief voor zwakbegaafden', een bespreking waarin hij zo ongeveer de zwakste track van het drietal aan een analyse onderwerpt.<sup>22</sup> Of hij daarmee een eerlijk beeld schetst valt overigens sterk te betwijfelen. In een stuk over Ali B concludeert de 'criticus' ten slotte dat hiphop in Nederland onderdeel van het establishment is geworden. 'Gisteren schoof Ali B [...] aan bij Pauw en Witteman om lukraak wat te roepen naar Balkenende. Gevaarloos was het. Balkenende zat te genieten. Hiphop is al lang ingelijfd door de politiek. Zelfs Donner rapt. Dan weet je het wel.'<sup>23</sup> Volgens Dijkshoorn zijn Nederlandse rappers definitief het verkeerde pad ingeslagen en is er nu geen weg meer terug. Zijn laatste woorden zijn veelzeggend: 'Dag underground.'<sup>24</sup>

Maar niet alleen de critici ventileren hun mening. Ook de rappers zelf voelen de drang om hun hart te luchten. De Rotterdamse MC U-Niq verwoordt zijn ergernis omtrent de recente ontwikkelingen op 'Geschiedenis', het slotnummer van zijn Nederlandstalige debuut.<sup>25</sup> 'Jullie lagen nog zwaar te pitten of hadden vaste bedtijden, keken naar Sesamstraat,/ en nu wil iedereen roepen: "Ik kom ook van de straat!"/ Minister Donner, ook Lange Frans & Baas B,/ ik zeg je eerlijk, ik weet er

---

<sup>22</sup> Nico Dijkshoorn, 'Tekstverklaren met Nico Dijkshoorn: Opgezwolle', *Geenstijl.nl*, 27 augustus 2008, geraadpleegd op 1 augustus 2010 via [http://www.geenstijl.nl/mt/archieven/2008/08/nico\\_over\\_de\\_populaire\\_hyves\\_b.html](http://www.geenstijl.nl/mt/archieven/2008/08/nico_over_de_populaire_hyves_b.html).

<sup>23</sup> Nico Dijkshoorn, 'Ali B', <http://www.vkmag.com/forums/viewthread/25235>. Eerder in het najaar van 2006 verschenen op *Nu.nl*. In het archief van die website is het artikel helaas niet meer te vinden.

<sup>24</sup> Ibidem

<sup>25</sup> Omdat de rapteksten die ik citeer niet rechtstreeks afkomstig zijn van de artiesten die ze geschreven hebben, maar van vrijwilligers die ze hebben uitgetypt, behoud ik mij het recht voor om de citaten ten behoeve van de betrouwbaarheid en leesbaarheid waar nodig te reviseren en van interpunctie te voorzien.

ook echt geen raad mee./ Maar hou je bek liever, anders klap ik 'em dicht./ Ik spuug geen rijms, nee, ik spuug liever in je gezicht!<sup>26</sup> Opmerkelijk is dat de rapper op het album waarop hij Donner deze sneer geeft, *Rotterdam* uit 2006, ook verhaalt over de dagen die hij in de gevangenis doorbracht.<sup>27</sup> Zijn houding ten opzichte van justitie is dus überhaupt al geenszins positief en hij wekt ook niet de indruk op een verandering aan te willen sturen. 'Ik heb schijt aan de regering want ze maken een zootje./ Die rappende minister Dönner eet ik op als een broodje', rapt ten slotte de Amsterdamse MC Appa.<sup>28</sup> Hij zegt het te betreuren dat politiek hiphop wel gebruikt om jongeren te bereiken, maar niet naar jongeren luistert wanneer zij hiphop gebruiken om de politiek te bereiken.<sup>29</sup>

### *Verzet tegen popmuziek en de politiek in de Amerikaanse hiphop*<sup>30</sup>

Waar U-Niq zich als een van de weinige Nederlandse rappers openlijk tegen de overheid keert, is het verzet tegen politiek en justitie in de Amerikaanse hiphop een veelvoorkomend verschijnsel. In de V.S. gaat het er evenwel een stuk harder en radicaler aan toe. Artiesten als Public Enemy, Paris en Dead Prez pleiten al sinds hun debuutalbums uit respectievelijk 1987, 1990 en 2000 voor niets minder dan revolutie. Hetzelfde geldt voor Immortal Technique, een controversiële battlerapper uit Harlem die in 2001 debuteert en die onder meer Condoleezza Rice als 'new-age Sally Hemmings' betitelt, Dick Cheney een 'fucking leech' noemt en zich van Arnold Schwarzenegger distantieert omdat diens vader een nazi was.<sup>31</sup> Het Bostonse drietal

---

<sup>26</sup> U-Niq, 'Geschiedenis' (2006). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=qgzCwrKrDmk>. Helaas is van deze track geen online tekst beschikbaar. Rappers hebben er trouwens een handje van om de term *rappen* door andere woorden te vervangen, zoals *spugen* of *spitten*. De eerder genoemde albumtitel *Spuugdingen op de mic* is daar natuurlijk een voorbeeld van, waarbij *mic* (spreek uit: 'maik') de afkorting van *microfoon* is.

<sup>27</sup> U-Niq, 'De bajas' (2006). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=uzITG2DYgDY>. Helaas is van deze track geen online tekst beschikbaar.

<sup>28</sup> Appa, 'Schuif aan de kant' (2006). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=SJu0vfvQ5m0> en te lezen via <http://songteksten.net/lyric/4624/57741/appa/schuif-aan-de-kant.html>.

<sup>29</sup> De uitzending *Yo! VPRO Raps*, georganiseerd in het kader van het vijftientigjarig bestaan van Nederlandse hiphop, waarin Appa tegen het einde ook zijn woordje mag doen, is in z'n geheel online te bekijken via <http://3voor12.vpro.nl/artikelen/artikel/33619086>. Er vindt ook nog een aardige woordenwisseling plaats tussen Saul van Stapele en Def P, twee prominenten die later in deze scriptie besproken worden.

<sup>30</sup> Ik heb bewust gekozen voor een structuur waarbij Nederlandse hiphop steeds het uitgangspunt vormt en vervolgens de brug naar Amerikaanse hiphop geslagen wordt. Dat heeft ermee te maken dat in de discussies de nadruk op Nederlandstalige rap ligt en dat de Amerikaanse hiphop primair als vergelijkingsmateriaal dient. Natuurlijk borduurt Nederlandse rap in werkelijk juist voort op voorgangers uit Amerika. Dat is in het kader van deze scriptie echter van minder groot belang.

<sup>31</sup> Immortal Technique, 'The 4<sup>th</sup> branch' (2003). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=8YHq-SevTcQ> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/immortal/rev\\_vol2/the\\_4th.tch.txt](http://ohhla.com/anonymous/immortal/rev_vol2/the_4th.tch.txt); Immortal Technique, 'The cause of death' (2003). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=3u3JSEqNtlg> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/immortal/rev\\_vol2/cause\\_of.tch.txt](http://ohhla.com/anonymous/immortal/rev_vol2/cause_of.tch.txt); Immortal Technique, 'Bin Laden Remix' (2005). Te

East Coast Avengers koelt haar woede met de venijnige track 'Kill Bill O'Reilly' uit 2008, een doodsbedreiging aan het adres van de omstreden presentator en opiniemaker Bill O'Reilly van Fox News Channel.<sup>32</sup> Zo zijn er nog talloze voorbeelden te noemen. Een verhandeling over maatschappelijk verzet in de Amerikaanse hiphop is namelijk vergelijkbaar met een beschouwing over de rol van de Duitsers in de Tweede Wereldoorlog; de onderwerpen zijn onlosmakelijk verbonden.

Hetzelfde geldt voor hiphop en commerciële (pop)muziek, een relatie die door de rappers altijd met afgunst is gevoed. Hoewel de bekendste MC's tegenwoordig zélf popsterren zijn, blijft de underground onverminderd haatdragend jegens commercie. Paris, een revolutionair gezinde MC die al in 1990 debuteerde met *The devil made me do it*, zet zijn gevecht tegen het establishment in 2003 nog altijd voort met het album *Sonic jihad*. Op het nummer 'Ain't no love' denkt hij terug aan de goeie, oude tijd.<sup>33</sup>

So I fiend for the days when the funk was king./ Before these pop sluts shitted on my video screen./ Before these bow-wow-wow-yippee-yo's and hoes.<sup>34</sup>/ Before niggers street clothes turned to platinum and gold./ Before video's made them all fantasy macks.<sup>35</sup>/ Before blinging we was singing what it means to be black./ Now these bitchy bitchy boy bands causing a fuss,/ and every rap nigger thinking thugging is us.<sup>36</sup>/ I'm busting pro-black, coming with rough raps,/ I catch these Hollywood shuffles/ by they motherfuckin' ruffles.

---

beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=vmNkupmePvA> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/immortal/rm\\_bside/binremix.tch.txt](http://ohhla.com/anonymous/immortal/rm_bside/binremix.tch.txt).

<sup>32</sup> East Coast Avengers, 'Kill Bill O'Reilly' (2008). Te bekijken via [http://www.youtube.com/watch?v=D\\_qND7\\_b70](http://www.youtube.com/watch?v=D_qND7_b70) en te lezen via <http://www.hattscrib.com/2009/06/05/east-coast-avengers-kill-bill-oreilly-lyrics>.

<sup>33</sup> Paris, 'Ain't no love' (2003). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=IC9Q202zXAQ> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/paris/sonic\\_ji/aint\\_no.prs.txt](http://ohhla.com/anonymous/paris/sonic_ji/aint_no.prs.txt). Voor de zin 'I'm busting pro-black, coming with rough raps' geldt wederom dat de term *rappen* vervangen wordt, ditmaal door *busting*. Paris zegt dat hij op rauwe wijze ten gehore brengt dat hij pro-black is.

<sup>34</sup> Het onzinnigetje 'bow wow wow, yippee yo yippee yay' is te vergelijken met het Nederlandse 'holadijée, holadijoo'. De destijds dertienjarige rapper Lil' Bow Wow – een protegé van onder meer de rappers Snoop Dogg en Jay Dee – heeft de zin ooit als refrain gebruikt. Sindsdien wordt de zin geassocieerd met poprap. Het nummer is te bekijken via <http://www.youtube.com/watch?v=RzlxjF9Wz4c>.

<sup>35</sup> Vrij vertaald is een *mack* een gladde jongen die (naar eigen zeggen) zijn schaapjes op het droge heeft en die moeiteloos iedere vrouw kan krijgen die hij wil hebben.

<sup>36</sup> Sinds 2Pac (pseudoniem van Tupac Shakur), de rapper die in 1996 werd doodgeschoten en die sindsdien een legendarische status binnen de hiphopwereld geniet, is het door hem geïntroduceerde begrip *thug life* uiterst populair. Paris bedoelt hier te zeggen dat zelfs generaties later iedere willekeurige straatrapper zichzelf als *thug* beschouwt en dat hetzelfde geldt voor veel rappers die op televisie te zien zijn. Een analytisch voordeel van rap ten opzichte van veel andere literaire uitingen is dat niet alleen de boodschap, maar ook de verwijzingen vaak zo evident zijn – zeker voor insiders. Door de meeste hiphopliefhebbers wordt duidelijkheid als een groot pluspunt beschouwd. Hoe ondubbelzinniger een rapper zich weet uit te spreken, des te groter de kans dat hij de luisteraar weet te bekoren.



Ook voor wie zich niet in de achtergronden heeft verdiept zal Paris' boodschap zo klaar als een klontje zijn: de rapper heeft genoeg van wat hij dag in dag uit door de media krijgt voorgeschoteld.

Het eerder genoemde tweetal Dead Prez voert zelfs een onvervalste hetze tegen de programmering van landelijke radiozenders met de track 'Radio freq'.<sup>37</sup>

What's on the radio? Propaganda, mind control,/ and putting it on is like turning on a blindfold,/ 'cause when you bringing it real you don't get rotation,/ unless you take over the station./ And yeah, I know it's part of their plans./ They make us think it's all about party and dance,/ and yo, it might sound good when you're spittin' your raps,/ but in reality, don't nobody live like that.

Het grootste verwijt dat popmuziek te verduren krijgt, is dat ze niet op realiteit gebaseerd is. De stroming creëert een illusie die ze eigenhandig in stand houdt. Mede doordat het binnen de rapwereld zeer belangrijk gevonden wordt om het 'echt' te houden, 'to keep it real', botst dat gigantisch.<sup>38</sup>

Nederlandstalige en Amerikaanse rap vertonen minstens zoveel overeenkomsten als verschillen. De meeste aan hiphop gerelateerde verschijnselen die zich in de V.S. manifesteren komen ook in Nederland voor, maar vaak in een andere vorm en intensiteit. Oorspronkelijk beschouwden de Nederlandse rappers hun trans-Atlantische collega's als leermeesters, maar die eerbiedige houding is geleidelijk in zelfbewustzijn veranderd. De klassieke en renaissancistische principes *translatio*, *imitatio* en *aemulatio* (vertalen, imiteren en overtreffen) lijken van toepassing, ware het niet dat de betrokken stromingen in dit geval naast elkaar bestaan en zich los van elkaar ontwikkelen. De Nederlandstalige rap heeft de eerste twee stadia – vertalen en imiteren – aantoonbaar doorlopen, maar het valt moeilijk objectief vast te stellen of er ook sprake is van overtreffen.<sup>39</sup> De sterke relatie tussen de twee stromingen is de

---

<sup>37</sup> Dead Prez, 'Radio freq' (2004). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=M2PbcNdWnEs> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/deadprez/rev\\_but/radiofreq.prz.txt](http://ohhla.com/anonymous/deadprez/rev_but/radiofreq.prz.txt).

<sup>38</sup> Borggreve 2007, p. 37-38. In dit artikel schrijf ik over het cultureel purisme dat zich zo opmerkelijk sterk manifesteert in de hiphopcultuur. Ik illustreer dat verschijnsel aan de hand van het werk van drie Amerikaanse rapgroepen en -artiesten.

<sup>39</sup> Vooral de eerste werken van de O.P. vertonen zeer veel gelijkenissen met Amerikaanse gangster rap, een stroming die op dat moment sterk in populariteit toenam. Hoewel de Amsterdammers altijd ontkend hebben dat ze hun teksten uit het Engels vertalen, zijn er veel termen en uitspraken – *motherfucker* wordt *moederneuker*, 'eat shit and die' wordt 'eet schijt en sterf', et cetera – die rechtstreeks naar de Amerikaanse rap te herleiden zijn. Ook het nummer 'Moordenaar', te vinden op *Osdorp stijl* en te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=ACHPl6vO6co>, is een typische parodie op de gangster rap uit die tijd.

reden waarom verderop in deze scriptie niet alleen Nederlandstalige, maar bij wijze van comparatisme ook Amerikaanse casussen aan bod komen. Dat verschaft het onderzoek precies de juiste diepgang en, belangrijker, de benodigde historische relevantie.

### *Wetenschappelijke publicaties over hiphop en rap*

Hoewel in Nederland vooralsnog weinig tot geen onderzoek is uitgevoerd dat specifiek op rap gericht is, zijn er in de loop van de jaren wel enkele studies over hiphop verschenen. De bekendste daarvan is het sociologische werk *No sell-out: de popularisering van een subcultuur* van Mir Wermuth uit 2002. Helaas is dit niet bepaald een voorbeeldige publicatie. Methodisch snijdt het onderzoek wel hout, maar de integratie van hiphop vindt nogal amateuristisch plaats. In Amerika is het onderzoek naar hiphop al een stuk verder. Daar verschijnen aan de lopende band studies die veelal ingaan op de stroming ten opzichte van een ander sociaal verschijnsel, zoals vrouwelijkheid in hiphop, hiphop als verzetsbeweging of hiphop en het probleem van de zwarte onderdrukking.<sup>40</sup> Er zijn ook tekstanalytische studies naar rapteksten verricht. Een recent voorbeeld daarvan is *Born to use mics: reading Nas's Illmatic* onder redactie van Michael Eric Dyson. In dit boek geven diverse recensenten hun interpretatie van teksten die de New Yorkse rapper Nas op zijn alom als *classic* beschouwde *Illmatic* uit 1994 rapt.<sup>41</sup>

Een ander voorbeeld van een analytisch werk over rap is *There is a god on the mic* van Kool Mo Dee.<sup>42</sup> In deze publicatie stelt de auteur een lijst samen van de vijftig beste rappers ooit. Hij baseert die lijst op vijftien kenmerken waar een MC aan dient te voldoen – een aanpak waarmee hij de objectiviteit van het boek gewaarborgd zegt te hebben. Saillant detail: tussen 1986 en 1994 heeft Kool Mo Dee zelf vijf

---

De discussie over de vraag of Nederlandse rap beter zou zijn dan Amerikaanse is overigens wel degelijk gaande. Eind 2007 verscheen in *de Volkskrant* een artikel van Gijsbert Kamer waarin hij stelt dat Nederlandse rappers hun Amerikaanse collega's voorbijgestreefd zijn. Gedreven door cultureel purisme was ik het daar absoluut niet mee eens en heb ik gereageerd met een ingezonden brief, die helaas niet geplaatst werd. Op *HIJS* is hij wel als opiniërend stuk gepubliceerd. Het betoog is te lezen via <http://injesmoel.com/articles/2595>.

<sup>40</sup> Zie bijvoorbeeld *Check it while I wreck it: Black womanhood, hip-hop culture, and the public sphere* (2004) van Gwendolyn D. Pough, *Hip hop matters: politics, pop culture and the struggle for the soul of a movement* (2006) van S. Craig Watkins, *The African aesthetic in global hip hop: power moves* (2007) van Halifu Osumare en *All about the beat: why hip-hop can't save Black America* (2008) van John H. MacWorther.

<sup>41</sup> Dyson 2009

<sup>42</sup> De naam Kool Mo Dee wordt soms afgekort tot Kool Mo of Mo Dee. Ook komt de naam vaak als Kool Moe Dee voor, maar aangezien de auteur die schrijfwijze zelf niet hanteert, doe ik dat ook niet.

hiphopalbums uitgebracht, een periode waarin hij tevens diverse vetes met collega rappers uitvocht. Toch kent de auteur de scores die de rappers per kenmerk behalen hoogstpersoonlijk toe en neemt hij zelf de vijfde positie op de lijst in.

### *Hiphopjournalistiek en de problematiek van partijdigheid*

Het is lastig om onpartijdige, journalistieke werken over Nederlandse hiphop te vinden.<sup>43</sup> Eerder bestaat er dankzij de *beef* van de O.P. met Extince binnen de journalistiek een splitsing in twee kampen. Allereerst verschijnt in 1999 het spraakmakende *10 jaar O.P. en het ontstaan van de nederhop* van Def P, dat enerzijds als veredeld dagboek fungeert en anderzijds als een statement ten opzichte van tijdschriften, festivals en radio- en televisiezenders die zich nooit in de O.P. geïnteresseerd hebben. De schrijver vereffent de nodige rekeningen en geeft zijn visie op verscheidene, aan Nederlandstalige rap gerelateerde zaken die in zijn optiek vooralsnog onderbelicht zijn gebleven. Natuurlijk is dit boek vanuit gezaghebbend perspectief geschreven, maar het is in beginsel te partijdig om als neutraal overzicht van de ontwikkeling van nederhop – dat toen nog wél een overkoepelende term was – beschouwd te kunnen worden. Gezien de titel lijkt dat overigens ook niet de pretentie.

Wat neutraliteit betreft lijkt de tegenhanger van Def P's boek, *Van Brooklyn naar Breukelen* uit 2002, geschreven door Saul van Stapele, zich in een schemergebied te bevinden. Deze journalist is niet primair bij hiphop betrokken, maar heeft de ontwikkelingen vanaf de zijlijn gadeslagen. Op het eerste gezicht lijkt zijn publicatie dan ook een zeer compleet en objectief overzicht te bieden van de historie van Nederlandse hiphop. Schijn bedriegt echter. Wanneer de lezer namelijk op de hoogte is van de verstoorde relatie tussen Van Stapele en de O.P. valt plotseling op dat de auteur wel erg weinig pagina's besteedt aan een rapgroep die gedurende tien jaar niet alleen de Nederlandstalige rap, maar ook de Nederlandse hiphop als geheel gedomineerd heeft. Natuurlijk, er zijn ook andere acts geweest die vooral in de mainstream meer succes hebben behaald dan de O.P., maar het zijn toch de mannen uit Osdorp

---

<sup>43</sup> Het reeds genoemde *Smoelwerk* heeft objectiviteit hoog in het vaandel staan. Hoewel die doelstelling niet altijd behaald wordt, is het een deugdelijk naslagwerk dat in de Nederlandse hiphopscene geen gelijke kent. In de context van deze scriptie is het boek helaas niet erg bruikbaar.

die niet alleen verantwoordelijk waren voor het ontstaan van Nederlandstalige rap in Nederland, maar die met ruim tien albums ook nadrukkelijk hun stempel op de scene hebben gedrukt.

Zonder een oordeel te vellen over de wijze waarop Def P en Van Stapele de historie en ontwikkelingen van de cultuur hebben beschreven, valt op dat in beide gevallen ook andere motieven een belangrijke rol speelden dan alleen de behoefte om de geschiedenis op papier vast te leggen. De rapper voelt duidelijk de drang om zijn O.P. de eer te geven die de groep verdient, terwijl Van Stapele van mening lijkt dat de invloed van het Osdorpse viertal vooral niet overdreven moet worden.

Doordat de toonaangevende boeken over Nederlandstalige rap tot op heden altijd zijn geschreven door mensen die een persoonlijk belang verdedigen, kan op basis van die werken nauwelijks worden bepaald hoe de geschiedenis nu werkelijk is verlopen en hoe invloedrijk een bepaalde groep of stroming al dan niet geweest is. Vanuit dat oogpunt bekeken mist de Nederlandstalige rap een gezaghebbende, becommentariërende stem die de zaken onbevooroordeeld en van buitenaf beschouwt. Het lijkt echter een utopie om te denken dat zo'n instantie zich ooit zal aandienen. In de V.S. zijn er drie grote tijdschriften die zich volledig op hiphop richten, namelijk *XXL*, *The Source* en *Vibe Magazine*. In de tweede casus, over de *beef* tussen Eminem en Benzino, zal blijken dat belangenverstremming ook hier een gevoelig onderwerp is.

#### *Avant-garde, de veldtheorie en posture*

Eén van de doelen van dit onderzoek is, zoals gezegd, om een verband te leggen tussen hiphop en andere kunstvormen. Het is echter niet de bedoeling om uitgebreid in te gaan op culturele verschijnselen anders dan hiphop. Daarom wordt de stroming in deze scriptie geanalyseerd vanuit het perspectief van drie theorieën die op algemene wetmatigheden binnen de kunst gebaseerd zijn. In het derde hoofdstuk worden deze werken uitvoerig besproken.

Het gaat hierbij ten eerste om *The theory of the avant-garde* van Renato Poggioli uit 1968, waarin de auteur de eigenschappen uiteenzet waaraan avant-gardebewegingen doorgaans voldoen. Ten tweede komt de veldtheorie van Pierre Bourdieu aan de

orde, zoals hij die in de boeken *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* en *De regels van de kunst* uitwerkt. In die studies legt hij de werking van culturele systemen bloot. Ten derde staat het begrip *posture* van Jérôme Meizoz centraal, dat in het Nederlandse taalgebied door Gillis Dorleijn is geïntroduceerd en toegepast.

Met behulp van deze drie theoretische uiteenzettingen wordt een theoretisch kader geconstrueerd dat ten grondslag ligt aan zes casussen uit de Nederlandstalige, Amerikaanse en Zuid-Afrikaanse rap. De nadruk ligt vanzelfsprekend niet alleen op de overeenkomsten, maar juist ook op fundamentele verschillen tussen deze drie vormen van rap enerzijds en tussen rap en andere literaire en culturele verschijnselen anderzijds.

## 2. Vraagstelling, hypothese en methodische deelvragen

Aan dit onderzoek naar avant-gardestrategieën in de hiphopcultuur ligt de volgende hoofdvraag ten grondslag: gebruiken actoren binnen de hiphopcultuur avant-gardestrategieën, en zo ja: hoe doen ze dat? De hypothese luidt dat de actoren aantoonbaar avant-gardestrategieën gebruiken, maar dat hun bezigheden nagenoeg nooit voldoen aan alle kenmerken die Poggioli aan avant-gardistische verschijnselen toekent. Vermoedelijk is met name het nader te bespreken agonisme de meeste rappers vreemd. Het is überhaupt maar de vraag of rappers vaak bewust samenscholen om een beweging in gang te zetten die tegen de traditie ingaat. De verwachting is dat het meestal om individuele gevallen zal gaan.

Om de hypothese fatsoenlijk te kunnen toetsen en de centrale vraag aldus naar behoren te kunnen beantwoorden, zijn elf deelvragen geformuleerd die het onderzoek in goede banen moeten leiden. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen methodische en toegepaste deelvragen. De tweede groep vragen komt aan de orde ná de constructie van het methodisch kader die in het volgende hoofdstuk plaatsvindt. Dit kader wordt samengesteld uit de antwoorden op zeven methodische deelvragen.

Allereerst staat de betekenis van *avant-garde* centraal. Daarna wordt bekeken wat de kenmerken zijn van een school en van een beweging. Voorts komen de termen *activisme*, *antagonisme*,  *nihilisme* en *agonisme* aan de orde, evenals de begrippen *veld* en *kapitaal*. Daarop volgt een bespreking van de concepten *avant-gardestrategie* en *posture* en tot besluit wordt de vraag behandeld aan welke eigenschappen een verschijnsel moet voldoen om avant-garde te kunnen worden genoemd. De beantwoording van deze vragen die aan het eind van het volgende hoofdstuk plaatsvindt vormt de afronding van het methodisch kader.

### 3. Methodiek

#### I. *Avant-garde volgens Renato Poggioli*

Sinds het einde van de romantiek is avant-garde een veelbesproken verschijnsel binnen de westerse kunst. Waar het begrip oorspronkelijk uitsluitend betrekking had op groepen kunstenaars die braken met de heersende conventies van romantiek en realisme – de zogenaamde *historische avant-garde*, die ongeveer tot het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog bestaan heeft – wordt de term tegenwoordig algemener toegepast op jonge generaties kunstenaars die binnen een bepaalde kunststroming met nieuwe vormen en strategieën experimenteren.<sup>44</sup> Door de eeuwen heen heeft het fenomeen zich inmiddels al zo vaak voorgedaan, ook *avant la lettre*, dat er een vast mechanisme achter lijkt schuil te gaan.

In 1962 publiceert de Italiaanse literatuurwetenschapper Renato Poggioli zijn invloedrijke *Teoria dell'arte d'avanguardia*, dat zes jaar later in een Engelse vertaling van Gerald Fitzgerald onder de naam *The theory of the avant-garde* verschijnt. In deze studie geeft de onderzoeker enerzijds een historisch overzicht van avant-garde en zet hij anderzijds uiteen aan welke eigenschappen avant-gardistische groeperingen normaliter voldoen. Hij gaat onder meer in op het fundamentele verschil tussen scholen en bewegingen – ruwweg het verschil tussen statisch, classicistisch traditionalisme en dynamische, onconventionele vernieuwing – en onderscheidt vier met elkaar samenhangende, avant-gardistische momenten, namelijk *activisme*, *antagonisme*, *nihilisme* en *agonisme*.<sup>45</sup>

Hoewel Poggioli absoluut lof en erkenning verdient voor zijn baanbrekende werk op het gebied van avant-garde, zijn er diverse kanttekeningen te plaatsen bij zijn aanpak. Het grootste, principiële bezwaar tegen de methode die de auteur hanteert, luidt dat hij zich veelvuldig beroept op uitspraken van anderen, zonder daarbij gebruik te maken van voetnoten. Zo ontnemt hij zijn lezers de mogelijkheid zelf de bronnen te raadplegen – waarmee de studie hooguit gedeeltelijk aan de wetenschappelijke eis van verificatie voldoet. Aangezien schrijvers van wetenschappelijke artikelen vaak

---

<sup>44</sup> Zie ook Poggioli 1968, p. 12-13

<sup>45</sup> Poggioli 1968, p. 25-40, 61-68 en 103

fragmentarisch citeren en regelmatig citaten in een eigen, lopend verhaal verwerken, is het zonder voetnoten of andere, directe bronvermeldingen nagenoeg onmogelijk om na te gaan of de onderzoeker in kwestie recht doet aan de bronnen die hij of zij aanhaalt.

Een tweede bezwaar is van inhoudelijke aard. De vraag of kunststromingen daadwerkelijk bestaan of dat ze 'slechts' interpretatieve constructies zijn, is tot op heden onbeantwoord gebleven. Minstens zo problematisch is het om vast te stellen tot welke stroming(en) een kunstenaar gerekend moet worden. Desondanks maakt Poggioli zonder enige verantwoording gebruik van termen als *de romantiek* of *de avant-gardist*. Dat hij zich dergelijke vrijheden permitteert is ten enenmale hinderlijk wanneer, bijvoorbeeld, eerst wordt vastgesteld dat bewegingen per definitie romantisch zijn, avant-garde vervolgens onder de bewegingen geschaard wordt en ten slotte geschreven staat dat de historische avant-garde zich – nota bene als romantisch verschijnsel – *tegen* de romantiek verzet. Voor de gemiddelde letterkundige is zo'n uiteenzetting wel te begrijpen, maar het boek zou zonder meer aan duidelijkheid hebben gewonnen als de schrijver iets minder voorkennis bij zijn publiek verondersteld had.

Een derde bezwaar is dat Poggioli een redelijk algemeen verhaal vertelt. Nu is dat onmiskenbaar zijn bedoeling geweest en bewijst het boek vanuit dat perspectief bezien slechts dat de auteur zijn doel bereikt heeft, maar het nadeel van deze werkwijze is dat *The theory of the avant-garde* niet gelezen kan worden als *het* handboek met betrekking tot avant-garde, maar eerder als *een* vertelling over dat onderwerp – zij het de meest gezaghebbende tot nu toe. Zou een andere auteur evenwel voor een andere benadering kiezen, dan kon avant-garde wel eens in een radicaal ander daglicht komen te staan – zeker omdat Poggioli zich eerder als historicus dan als theoreticus laat gelden.

Niettemin biedt *The theory of the avant-garde* een gedegen grondslag waarop diverse onderzoekers een eigen studie hebben kunnen funderen. Onder hen bevindt zich Peter Bürger, wiens *Theorie der Avantgarde* in 1974 verschijnt. Hoewel deze publicatie nagenoeg dezelfde titel draagt als die van Poggioli, is ze allerminst een kopie van haar voorganger; in het voorwoord van de Engelstalige versie wordt de slordige



aanpak van de Italiaan zelfs kort bekritiseerd door Jochen Schulte-Sasse.<sup>46</sup> In dit verband maakt Bürger studie echter onbedoeld vooral duidelijk waarom *The theory of the avant-garde* nog altijd zo populair is onder wetenschappers. De grote kwaliteit van Poggioli is namelijk dat hij naast zijn discutabele geschiedkundige beschouwing het systeem van avant-garde als cultureel verschijnsel zorgvuldig blootlegt. Bürger richt zich daarentegen uitsluitend op de historische avant-garde, waardoor zijn werk nauwelijks bruikbaar is voor onderzoek naar avant-gardistische verschijnselen in een andere context.

### *Scholen versus bewegingen*

Als uitgangspunt neemt Poggioli de tegenstelling tussen scholen en bewegingen, waarbij de eerste term staat voor traditionalistische en de tweede voor vernieuwende groepen kunstenaars.<sup>47</sup> Het principiële kenmerk aan de hand waarvan scholen en bewegingen van elkaar gescheiden kunnen worden, zo schrijft de onderzoeker, is hun wereldbeschouwing – en dan met name het verlangen om de grenzen van kunst al dan niet te verleggen.<sup>48</sup> Inherent aan de beweging is namelijk dat ze de huidige toestand koste wat kost wil veranderen, terwijl de school die status-quo juist belichaamt en daarom tracht te handhaven. De strijd die tussen deze twee groepen woedt, is derhalve een concretisering van het alomtegenwoordige en altijd durende debat tussen progressiviteit en behoudendheid.

De school, aldus Poggioli, kenmerkt zich door een meester en een methode, door traditie als belangrijk criterium en door autoriteit als vanzelfsprekend beginsel.<sup>49</sup> Het verloop van de tijd speelt geen constituerende rol in de totstandkoming en ontwikkeling van zo'n instituut; hoezeer de tijdsgeest ook verandert, de school doet dat niet of nauwelijks. Tijd is slechts in zoverre van belang dat de school zich er te allen tijde op richt om de uitvoering van de uitgedragen methode te perfectioneren, zodat daaruit op den duur de superioriteit van die methode zal blijken.<sup>50</sup> Daarmee is

---

<sup>46</sup> Bürger 1984, p. vii-xv

<sup>47</sup> Poggioli 1968, p. 17

<sup>48</sup> Ibidem, p. 18

<sup>49</sup> Ibidem, p. 20

<sup>50</sup> Ibidem, p. 24

de school van nature statisch en klassiek, terwijl de beweging in essentie dynamisch en romantisch is.<sup>51</sup>

Het is dan ook altijd de beweging die het conflict met de school op gang brengt. 'The school does not aim to discuss; it intends only to teach. In place of proclamations and programs, manifestos and reviews [...], the school prefers to create new variants of traditional poetics and rhetoric, normative or didactic simply by nature,' licht Poggioli toe.<sup>52</sup> Uiteraard stuit zo'n almachtige pretentie vroeg of laat op weerstand. De school, die onder geen beding bereid is om in discussie te treden, slaagt er nauwelijks in om zich te ontwikkelen. Die beperkende houding beneemt de doorsnee omwentelingsgezinde alle lust om een compromis te sluiten, en het is onder die radicale omstandigheden dat de beweging ontstaat.

Waar de school voortborduurde op tradities en duurzaamheid als zodanig hoog in het vaandel heeft staan, daar is de beweging bij uitstek een tijdelijk verschijnsel.<sup>53</sup> Ze heeft als doel om de kunststroming waarin ze zich bevindt ingrijpend te hervormen. Het is er de beweging lang niet altijd om te doen de nieuwe kunst te *zijn*, als wel om er de aanzet toe te geven. 'A movement is constituted primarily to obtain a positive result, for a concrete end', vertelt Poggioli. 'The ultimate hope is naturally the success of the specific movement or, on a higher, broader level, the affirmation of the avant-garde spirit in all cultural fields.'<sup>54</sup> In de spontane, tijdelijke aard van de beweging kan een zekere onbezonnenheid besloten liggen: 'often a movement takes shape and agitates for no other end than its own self, out of the sheer joy of dynamism, a taste for action, a sportive enthusiasm, and the emotional fascination of adventure.'<sup>55</sup> In dat geval kan de beweging gezien worden als een speels en zelfs onverschillig jonger broertje van de ernstige en perfectionistische school.

Zoals in de inleiding valt te lezen, is hiphop ontstaan uit een drang om de wereld te verbeteren. Op maatschappelijk vlak is er daarom sprake van een beweging die zich tegen de sociale structuren afzet. Binnen de hiphopwereld zijn het echter juist deze veranderingsgezinde pioniers die – wellicht onbedoeld – als eerste een 'school'

---

<sup>51</sup> Poggioli 1968, p. 20

<sup>52</sup> Ibidem, p. 24-25

<sup>53</sup> Ibidem, p. 20

<sup>54</sup> Ibidem, p. 25

<sup>55</sup> Ibidem

vormen. Na verloop van tijd koesteren lang niet alle betrokkenen dezelfde idealen meer als de grondleggers en komen er bewegingen op gang die zich tegen de (nog jonge) traditie keren. Nieuwe vormen van rap, zoals gangster rap en poprap, worden in korte tijd steeds populairder en veranderen het karakter van de stroming definitief.<sup>56</sup> Maar op een gegeven moment verliest ook deze generatie haar dynamiek en verandert ze geleidelijk in een statische groepering, in een gevestigde orde waartegen opstandige jongelingen zich willen verzetten.

Het proces is eindeloos en waarborgt als zodanig de ontwikkeling van het genre, want de beweging heeft de statische school nodig om zich te kunnen manifesteren en onderscheiden, terwijl de school de vernieuwende invloed van de beweging moet aangrijpen om zich op een volgend niveau te kunnen begeven. Aangezien een school volgens Poggioli een daadwerkelijk instituut met een vastgelegde leer is, en dus niet zomaar een gevestigde orde die met de tijd vanzelf ontstaat, moet de term in de context van hiphop tussen aanhalingstekens geplaatst worden. De meeste 'scholen' zijn namelijk zelf nog bewegingen; het betreft hier vaak de groep of artiest die een centrale, gezaghebbende plaats inneemt en waartegen nieuwkomers zich voornamelijk om die reden verzetten. Tijdens de bespreking van Bourdieu komt dit punt nogmaals aan de orde.

#### *Activisme, antagonisme, nihilisme, agonisme*

Poggioli brengt het proces waarin de beweging zich van de school afscheidt in kaart door de vier voornoemde avant-gardistische momenten – activisme, antagonisme, nihilisme en agonisme – uit te werken. Zoals gezegd vormt een beweging zich om verzet te bieden tegen de heersende school en om die strijd tot een positief eind te brengen. Dat is het eerste aspect van avant-garde, dat *activisme* of het *activistische moment* wordt genoemd.<sup>57</sup> In de rapwereld zou dit moment gepaard kunnen gaan met een interview waarin een gedreven jongeling zichzelf en zijn methode introduceert. Hij heeft een nieuwe rijmtechniek ontwikkeld en wil iedereen daar kennis van laten nemen. Volgens Poggioli leert de ervaring echter dat bewegingen

---

<sup>56</sup> Chang, 2007, p. 299-465. In de laatste zes hoofdstukken van *Can't stop won't stop* beschrijft Chang deze ontwikkeling uitgebreid en plaatst hij haar in een maatschappelijke context.

<sup>57</sup> Poggioli 1968, p. 25

niet zomaar agiteren, maar dat ze doorgaans actie voeren *tegen* iets of iemand.<sup>58</sup> Dat is het tweede aspect van avant-garde ('this spirit of hostility and opposition [...] reveals a permanent tendency that is characteristic of the avant-garde movement'<sup>59</sup>) en wordt *antagonisme* of het *antagonistische moment* genoemd.<sup>60</sup> Dit is het moment waarop de rapper, die zojuist zijn nieuwe technieken geïntroduceerd heeft, zijn voorganger door middel van distracks stelselmatig onder uit de zak begint te geven. Want wat die tot op heden gepresteerd heeft, stelt eigenlijk niet zoveel voor in vergelijking met wat de betreffende jongeling allemaal nog gaat laten zien met behulp van zijn nieuwe methodes. Althans, de avant-gardist is daar vast van overtuigd.

De eerder besproken drang van de beweging om actie te voeren, enkel en alleen om het genoeg te krijgen dat ze daarin scheidt, kan zo sterk worden dat de ze zich met de tijd door geen enkele conventie, terughoudendheid, aarzeling of grens meer laat tegenhouden.<sup>61</sup> Aan dit verlangen ligt niet zozeer het sterke zelfbewustzijn van de beweging ten grondslag, maar simpelweg haar nietsontziende vernielzucht, blijkt uit Poggioli's bevindingen. 'The taste for action for action's sake [...] finds joy not merely in the inebriation of movements, but even more in the act of beating down barriers, razing obstacles, destroying whatever stands in its way.'<sup>62</sup> Dit derde aspect van avant-garde, door de onderzoeker ook wel omschreven als een soort transcendentiaal antagonisme, wordt *nihilisme* of het *nihilistische moment* genoemd.<sup>63</sup> (Overigens voelt Poggioli de noodzaak om de neutraliteit van deze term in avant-gardistische context te benadrukken, aangezien *nihilisme* in bepaalde omstandigheden als pejoratief ervaren kan worden: '[n]ihilism is used here, without love or hate, to indicate a characteristic *forma mentis*, and nothing else.'<sup>64</sup>) Op dit moment ziet de jongeling er geen nut meer in zijn voorganger nog inhoudelijk aan te vallen en begint hij hem simpelweg te treiteren zonder nog daadwerkelijk op de toedracht van het conflict in te gaan. Binnen de rapwereld is deze situatie te beschouwen als het moment waarop de vaktechnische onenigheid omslaat in een toestand van onherstelbare, persoonlijke

---

<sup>58</sup> Poggioli 1968, p. 25

<sup>59</sup> Ibidem, p. 26

<sup>60</sup> Ibidem

<sup>61</sup> Ibidem

<sup>62</sup> Ibidem

<sup>63</sup> Ibidem

<sup>64</sup> Ibidem, p. 61

disharmonie. De betrokkenen kunnen kennelijk niet met elkaar door één deur en beide partijen zijn te trots om daar verandering in aan te brengen.

Uiteindelijk zal de beweging het punt bereiken waarop er niets meer uit te roeien of te vernielen valt. Vanaf dan slaat ze geen acht meer op de overblijfselen van anderen, net zo min als ze nog oog heeft voor haar eigen verdoemenis.<sup>65</sup> Tijdens het vorige moment is de beweging een losgeslagen projectiel geworden en tijdens dit laatste moment – het vierde aspect van avant-garde dat *agonisme* of het *agonistische moment* wordt genoemd – verwelkomt en accepteert de beweging de zelfdestructie waartoe haar nihilisme geleid heeft zelfs als een obscure opoffering voor het succes van toekomstige bewegingen.<sup>66</sup> Dit is dus het punt waarop het conflict tussen vernieuwing en traditie zichzelf opheft ten gunste van de daaruit voortvloeiende verandering. De rapper die zich vroeger op de steun van een groot publiek kon beroepen, wordt niet langer als relevante artiest beschouwd. Hij heeft zich niet kunnen verweren tegen de nieuwe, verfrissende technieken die de jongeling geïntroduceerd heeft. Maar nu is het de beurt aan laatstgenoemde om zich als alom gerespecteerde artiest te wapenen tegen de volgende generatie. Er zal namelijk vanzelf iemand opstaan die deze rijmtechniek totaal niet kan waarderen. De rapwereld heeft een nieuw gezicht gekregen en het is precies dat uiterlijk waar een volgende generatie rappers zich absoluut niet toe aangetrokken zal voelen.

Het laatste moment, *agonisme*, kan ook het punt zijn waarop de avant-gardistische beweging zich in een slachtofferrol schikt. De vernieuwer is dan van mening dat hij stank voor dank krijgt en dat er door de gevestigde orde niet naar hem wordt geluisterd. Al zijn harde werk ten spijt is er niemand die erkent dat *hij* de weg is ingeslagen die tot de noodzakelijke vernieuwing zal leiden. Deze frustratie uit zich in een losgeslagen woede die op iedere tegenkracht gericht is.

### *De logica en dialectiek van bewegingen*

Wat Poggioli betreft vormen de eerste twee avant-gardistische momenten een koppel, evenals de volgende twee momenten aan elkaar gekoppeld zijn. Hij legt dat als

---

<sup>65</sup> Poggioli 1968, p. 26

<sup>66</sup> Ibidem

volgt uit. Activisme en antagonisme vertegenwoordigen de avant-gardistische ideologie doordat ze de methoden en doeleinden van de acties vaststellen.<sup>67</sup> Het zijn derhalve rationele momenten, die veelal met manifesten en (inhoudelijke) polemieken gepaard gaan. De absolute irrationaliteit van het derde en vierde moment is daarentegen niet verstandelijk te bevatten, behalve met behulp van pure psychologie (in het geval van agonisme) of sociologie (in het geval van nihilisme).

Anders uitgedrukt: de laatste twee momenten zijn uitsluitend mogelijk in een historische en temporele dimensie, terwijl de eerste twee ook hypothetisch goed voor te stellen zijn. Dat is waarom activisme en antagonisme onder de *logica* en nihilisme en agonisme onder de *dialectiek* van bewegingen geschaard worden.<sup>68</sup> Tijdens de eerste twee momenten worden de theoretische grondslagen voor de geambieerde, radicale vernieuwing gelegd en in praktijk gebracht, waarna de allesvernietigende wisselwerking tussen de laatste twee momenten die hervormingsbeweging weer tot een einde brengt.

De jonge rapper, om het nog maar eens in termen van hiphop te verpakken, heeft zich eerst volledig rationeel op zijn voorganger gericht en heeft hem op diverse, concrete punten aangevallen. Langzaam maar zeker verandert de inhoudelijke discussie in een onvervalst moddergevecht; over en weer worden de verwijten steeds persoonlijker en zo verdwijnt het vaktechnische geschil geleidelijk naar de achtergrond. De fitste van de twee ruziemakers, doorgaans de jongeling die het conflict heeft aangewakkerd, overleeft deze op onderbuikgevoelens gebaseerde strijd en neemt als vanzelfsprekend de vacante positie van zijn voormalige tegenstander over – een positie waarin hij op den duur zelf bloot komt te staan aan de (in eerste instantie gegronde) kritiek van een idealistische nieuweling.

## II. De veldtheorie van Pierre Bourdieu

De avant-gardistische momenten vallen in te passen in de veldtheorie van de Franse socioloog Pierre Bourdieu, waarmee hij gedurende het laatste kwart van de twintigste eeuw school gemaakt heeft binnen de literatuurwetenschap. Bourdieu heeft deze

---

<sup>67</sup> Poggioli 1968, p. 26

<sup>68</sup> Ibidem, p. 27

theorie ontwikkeld om de werking van sociologische systemen bloot te leggen. Volgens de Fransman zijn maatschappelijke processen het gevolg van telkens veranderende krachtvelden die continu met elkaar in wisselwerking staan. Deze interactie is tevens een machtsstrijd tussen alle betrokkenen – ‘en als zodanig is het te vergelijken met een spel.’<sup>69</sup> In het kader van deze scriptie, die de hiphopcultuur als onderzoeks-terrein heeft, komen Bourdieus veldtheorie en een aantal basisconcepten die hij met betrekking daartoe uitwerkt – vooral *kapitaal*, *veld* en *geloof* – goed van pas.

De Fransman bespreekt zijn theorie in verschillende essays, waarvan enkele in 1989 onder de naam *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* in Nederlandse vertaling gebundeld zijn door de Amsterdamse socioloog Dick Pels. Ook in het door Rokus Hofstede vertaalde *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld* (1994) zet Bourdieu zijn theorie uiteen, maar dan in een meer toegepaste vorm. Het abstractieniveau van dit boek is beduidend lager dan dat van de gebundelde opstellen, met als nadelige bijkomstigheid dat het werk minder goed bruikbaar is in een andere context dan de literaire. Desalniettemin biedt ook *De regels van de kunst* meer dan voldoende verhelderende inzichten in de veldtheorie.

Het universum waarin het sociale leven zich afspeelt wordt door Bourdieu ‘veld’ genoemd. ‘Velden’, aldus de socioloog, ‘doen zich [...] voor als gestructureerde ruimten van posities (of posten) waarvan de eigenschappen afhangen van hun plaats in die ruimten, en die kunnen worden geanalyseerd onafhankelijk van de kenmerken van de bekleders ervan (die er voor een deel juist door worden bepaald).’<sup>70</sup> Een actor speelt als individu dus geen constituerende rol bij de totstandkoming van de posities die in een veld bekleed kunnen worden. Het is eerder zo dat posities beschikbaar zijn en dat een actor een hogere positie kan innemen naarmate zijn of haar symbolisch kapitaal toeneemt.

Maar zoals de spelers alleen bestaan bij de gratie van het veld, werkt een veld alleen doordat er ‘iets op het spel staat en mensen bereid zijn het spel te spelen, voorzien van de habitus die kennis en erkenning impliceert van de immanente wetten van het spel, van de inzet, enzovoort.’<sup>71</sup> De strijd die op het veld woedt is alleen maar

---

<sup>69</sup> Bourdieu 1994, p. 26

<sup>70</sup> Ibidem, p. 171

<sup>71</sup> Ibidem, p. 172

mogelijk omdat er iets is dat volgens alle spelers het bevechten waard is.<sup>72</sup> De actoren op een veld delen zodoende één gemeenschappelijk geloof, namelijk dat het veld zowel als de strijd die ze daarop uitvechten van groot belang is. Zo zeggen rappers wel eens dat hiphop hun enige religie is – waarmee ze de veldtheorie onbedoeld bevestigen.

### *Cultureel en sociaal kapitaal*

Volgens Bourdieu is kapitaal een onmisbaar concept bij het doorgronden van de structuur en het functioneren van de sociale wereld.<sup>73</sup> Hij begrijpt de term als ‘opgehoopte arbeid (in gematerialiseerde of ‘ingelijfde’, belichaamde vorm) die individuele actoren of groepen zich particulier, dat wil zeggen exclusief kunnen toeëigenen in de vorm van verdinglijkte of levende arbeid.’<sup>74</sup> Zo kan het kapitaal van een rapper afhangen van het aantal andere rappers dat hij door middel van battles heeft verslaan. Dat is een vorm van levende arbeid, ingelijfd kapitaal. Maar zijn kapitaal kan ook toenemen door de kijkcijfers van zijn videoclip op *Youtube*. Dit is een voorbeeld van verdinglijkte arbeid, gematerialiseerd kapitaal. Het is voor een andere rapper niet mogelijk om zich exact *dit* kapitaal toe te eigenen, maar wel om een vergelijkbaar kapitaal op te bouwen door dezelfde rappers te verslaan of door met zijn videoclip dezelfde kijkcijfers te bereiken.

Zoals uit bovenstaande voorbeelden blijkt, heeft kapitaal tijd nodig om te accumuleren.<sup>75</sup> Daarnaast bevat het verschijnsel ‘als potentieel vermogen om winst te produceren en zichzelf in gelijkblijvende of uitgebreide vorm te reproduceren’ een drang tot zelfbestending.<sup>76</sup> Het heeft dus de neiging zichzelf duurzaam in het betreffende veld in te bedden – belichaamd door een actor, maar niet van zijn of haar aanwezigheid afhankelijk. Bijvoorbeeld: een rapper die in de ogen van de undergroundscene debuteert met een *classic*, heeft met dat werk zijn gematerialiseerde kapitaal vergroot. Blijft deze *classic* als zodanig gewaardeerd worden, dan bestendigt het kapitaal zichzelf. Mocht de rapper vervolgens besluiten voor het grote geld te gaan, met als

---

<sup>72</sup> Bourdieu 1989, p. 173

<sup>73</sup> Ibidem, p. 121

<sup>74</sup> Ibidem, p. 120

<sup>75</sup> Ibidem

<sup>76</sup> Ibidem, p. 121



aannemelijk gevolg dat hij in de undergroundscene zijn goede reputatie kwijtraakt, blijft die ene klassieker tóch een voorbeeldfunctie vervullen in het veld van de underground rap. Daarmee is het kapitaal blijvend, zelfs wanneer de actor die het verpersoonlijkt in praktijk al uit het veld is verdwenen.

Kapitaal kan volgens Bourdieu drie fundamentele gedaanten aannemen: economisch, cultureel en sociaal kapitaal.<sup>77</sup> Volgens de auteur is het symbolisch kapitaal, dat voor deze scriptie in het bijzonder van belang is en later aan de orde komt, geen *fundamentele* gedaante van kapitaal. De eerste gedaante van kapitaal is die waarin het begrip in het dagelijks leven wordt gebruikt, namelijk als in geld omzetbaar kapitaal dat in de vorm van eigendomsrechten geïnstitutionaliseerd kan worden. De tweede gedaante, cultureel kapitaal, kan optreden in *belichaamde*, *geobjectiveerde* en *geïnstitutionaliseerde* staat.<sup>78</sup> De belichaamde staat van cultureel kapitaal is in het geval van rap bijvoorbeeld dat een rapper een nieuwe *flow* heeft bedacht. Als hij zo goed heeft geoefend dat hij de *flow* op ieder gewenst moment ten gehore kan brengen en deze dus daadwerkelijk onder controle heeft, is er sprake van geïncorporeerd kapitaal: 'een vorm van eigendom die tot lijfelijke eigenschap van een persoon is geworden, tot een habitus: een "hebben" dat is veranderd in een "zijn".'<sup>79</sup> De geobjectiveerde staat van cultureel kapitaal kan dan een album of track zijn waarop dezelfde rapper zijn nieuw verworven techniek ten gehore brengt. De geïnstitutionaliseerde staat van cultureel kapitaal is in de hiphopwereld nogal een taboe; krijgt een rapper een MTV Award voor zijn oeuvre uitgereikt, dan wordt dat door insiders stevast met gemengde gevoelens ontvangen.<sup>80</sup>

Als een actor over een groot sociaal kapitaal beschikt, dan beschikt hij of zij over een groot 'geheel van bestaande of potentiële hulpbronnen dat voortvloeit uit het bezit van een meer of minder geïnstitutionaliseerd duurzaam netwerk van relaties van onderlinge bekendheid en erkentelijkheid'.<sup>81</sup> Dat netwerk kan bestaan uit een aantal afzonderlijke relaties, maar ook uit een reeds bestaande groep, bijvoorbeeld alle muzikanten die bij dezelfde platenmaatschappij onder contract staan als de rapper in

---

<sup>77</sup> Bourdieu 1989, p. 123

<sup>78</sup> Ibidem

<sup>79</sup> Ibidem, p. 125

<sup>80</sup> Wat dit betreft sluit de hiphopwereld naadloos aan bij andere vormen van kunst, zoals literatuur of de schilderkunst, aangezien ook daar de tegenstelling tussen *high culture* en *low culture*, tussen purisme en commercie altijd weer voor discussie zorgt.

<sup>81</sup> Bourdieu 1989, p. 132

kwestie. Een dergelijke groep geeft elk van zijn leden ‘de ruggesteun [...] van het collectieve kapitaalbezit, een “geloofsbrief” die hen [...] kredietwaardig maakt.’<sup>82</sup> Wanneer een rapper onderdeel uitmaakt van een netwerk dat zich op een groot cultureel kapitaal kan beroepen, groeit zijn eigen culturele kapitaal in het verlengde daarvan ook en stijgt hij in de hiërarchie die binnen het veld heerst.

De groei van dit sociaal kapitaal vereist meer dan de beschikking over de contactgegevens van een aantal grote namen binnen het veld. Om zijn of haar sociaal kapitaal daadwerkelijk in waarde te doen toenemen, moet een actor zijn of haar netwerk actief onderhouden. ‘Het volume van het sociale kapitaal dat een bepaalde actor bezit hangt [...] af van de grootte van het netwerk van relaties dat hij effectief kan mobiliseren en van de hoeveelheid (economisch, cultureel en symbolisch) kapitaal die ieder van zijn kennissen in particulier bezit heeft.’<sup>83</sup> Met andere woorden: als een beginnende rapper op een hiphopfeestje de telefoonnummers bemachtigt van de kapitaalkrachtigste rappers die daar aanwezig zijn, maar vervolgens niet met die lieden durft te bellen, dan is zijn sociaal kapitaal verwaarloosbaar.

### *Symbolisch kapitaal*

Het symbolisch kapitaal valt niet te scheiden van de positie die een actor in de sociale structuur inneemt.<sup>84</sup> Dat is waarom het geen fundamentele gedaante van kapitaal is. In deze vorm – die doorgaans prestige, reputatie of roem wordt genoemd – worden ‘de verschillende soorten kapitaal als legitiem onderkend en erkend’.<sup>85</sup> Een actor wiens symbolisch kapitaal groot is, kan zich op autoriteit beroepen. Als een rapper met zijn baanbrekende werk bijvoorbeeld voor een geheel nieuwe substroming binnen het veld van de hiphop zorgt, groeit zijn symbolisch kapitaal. Het respect dat andere rappers hem geven, is blijvend – zelfs wanneer er met de tijd wéér een substroming ontstaat die zich tegen de vorige verzet. In dit voorbeeld heeft symbolisch kapitaal, net als avant-gardevorming, alles met vernieuwing te maken.

---

<sup>82</sup> Bourdieu 1989, p. 132

<sup>83</sup> Ibidem

<sup>84</sup> Ibidem, p. 93

<sup>85</sup> Ibidem, p. 144

Zoals gezegd hangt deze vorm van kapitaal nauw samen met het sociaal kapitaal. 'In de strijd rond de vraag wie de legitieme kijk op de sociale wereld oplegt [...] kunnen de actoren een macht inzetten die evenredig is aan hun symbolisch kapitaal, dat wil zeggen evenredig aan de erkenning die zij van een bepaalde groep ontvangen.'<sup>86</sup> Als de allereerste rapper van mening is dat rappers zich begaan moeten tonen met de wereldproblematiek, dan zullen de meeste van zijn volgelingen zich - in ieder geval aanvankelijk - solidair verklaren, simpelweg omdat zij hem erkennen als autoriteit, als degene die de legitieme kijk op de sociale wereld oplegt.

Met symbolische strategieën pogen actoren hun visie op de indeling van de sociale wereld en hun positie daarbinnen op te dringen. Deze strategieën bevinden zich tussen twee uitersten, waarbij de tweede extremitet op haar beurt in tweeën kan worden gedeeld. Enerzijds is er de belediging, een strategie met behulp waarvan iemand 'zijn visie tracht door te drukken onder het risico dat men hem met gelijke munt terugbetaalt'.<sup>87</sup> Anderzijds is er de officiële benoeming, een strategie die gezien kan worden als 'een daad van symbolische machtsuitoefening die alle kracht achter zich heeft van het collectief, de consensus, de *common sense*, omdat zij verricht wordt door een gemachtigde van de Staat, de houder van het *monopolie op het gebruik van legitiem symbolisch geweld*'.<sup>88</sup> Deze officiële benoeming kan particulier zijn - door iemand die op persoonlijke titel geautoriseerd is, bijvoorbeeld een ervaren recensent - of door een 'gemachtigde vertegenwoordiger van de Staat' worden uitgevoerd.<sup>89</sup>

Nu werd eerder al gemeld dat de geïnstitutionaliseerde vorm van cultureel kapitaal - bijvoorbeeld het behalen van een rapdiploma - binnen de hiphopwereld taboe is.<sup>90</sup> Hetzelfde geldt voor geautoriseerde benoemingen door een vertegenwoordiger van de staat. Als een rapper door de minister van onderwijs, cultuur en wetenschap tot 's lands fatsoenlijkste rapper benoemd zou worden, zou hij zich in de hiphopscene ronduit belachelijk maken. Binnen de rapwereld zijn met name de belediging en de particuliere, officiële benoeming veelvoorkomende strategieën. Zo helpt een succesvolle distractie menig reputatie om zeep. Verder

---

<sup>86</sup> Bourdieu 1989, p. 154

<sup>87</sup> Ibidem, p. 155

<sup>88</sup> Ibidem

<sup>89</sup> Ibidem

<sup>90</sup> Er zijn daadwerkelijk mensen die aan de Herman Brood Academie opgeleid worden voor rapper. Die gevallen blijven hier buiten beschouwing.

worden rappers veelvuldig op persoonlijke titel geautoriseerd – ofwel door zichzelf, ofwel door andere rappers, ofwel door allebei. Ter illustratie: KRS-One, een van de grondleggers van de moderne rap, heeft zichzelf ooit omgedoopt tot *The Teacher*. Sindsdien is vrijwel iedereen die betiteling gaan erkennen en tegenwoordig is hij eenvoudigweg de leermeester van rap. Zo zijn er nog talloze voorbeelden van zelfautorisatie door rappers te noemen.

### III. *Posture volgens Jérôme Meizoz*

Zelfpresentatie kan een wezenlijk onderdeel zijn van de strategie die actoren volgen om hun kapitaal in het veld te vergroten. Gillis Dorleijn, hoogleraar Nederlandse letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen, onderzoekt in zijn artikel ‘De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel’ uit 2007 hoe in het literaire veld ‘gebruik van muziek (op welke wijze dan ook) kan worden geïnterpreteerd als een positioneringsmiddel’ – dus als strategie om een positie binnen het veld te verwerven.<sup>91</sup> Hierbij beroept hij zich op het begrip *posture*, geïntroduceerd door de Zwitserse wetenschapper Jérôme Meizoz.

Posture, zo vertelt Dorleijn, gaat uit van Bourdieus gedachte ‘dat actoren in het veld naar “objectieve” posities streven’.<sup>92</sup> Meizoz meent dat een actor ‘zo’n positie in het veld kan bereiken, en ook een eenmaal ingenomen positie kan proberen te veranderen, door hierover opnieuw te “onderhandelen”, via zijn zelfpresentatie die dan *posture* wordt genoemd.’<sup>93</sup> Deze onderhandeling kent twee dimensies: een non-discursieve, ‘omschreven als het geheel van non-verbale gedragingen van de auteur om zichzelf te presenteren (tot aan kleding toe)’, en een discursieve dimensie, waartoe ‘allerlei verbale zelfmanifestaties via essays, interviews, programmatische geschriften en dergelijke “werkextern-poëtische” uitingen meer’ behoren.<sup>94</sup>

De bedoeling van deze scriptie is om te onderzoeken welke strategieën rappers en critici als actoren in het hiphopveld aanwenden om hun kapitaal te vergroten, met als uiteindelijk doel om te bepalen of deze strategieën al dan niet avant-gardistisch

---

<sup>91</sup> Dorleijn 2007, p. 243

<sup>92</sup> Ibidem

<sup>93</sup> Ibidem, p. 243-244

<sup>94</sup> Ibidem, p. 244

genoemd kunnen worden. Aangezien de focus ligt op zetten die rappers doen a) met hun raps en b) met hun publieke presentatie – bijvoorbeeld via interviews, documentaires, essays, et cetera – en zetten die critici doen met hun journalistieke bezigheden, vormt het begrip *posture*, en dan met name de discursieve dimensie, een waardevolle toevoeging aan het methodisch kader. Het door Stephen Greenblatt gehanteerde *self-fashioning* had ook dienst kunnen doen, maar mede omdat die term in het bijzonder betrekking heeft op vroegmoderne letterkunde ligt het op Bourdieus veldtheorie gebaseerde *posture* in deze context meer voor de hand.

#### IV. Antwoorden op methodische deelvragen

Ter recapitulatie en ten behoeve van de overzichtelijkheid wordt in deze paragraaf teruggerepen op de methodische deelvragen die in hoofdstuk 2 geformuleerd zijn. Het doel is om de theoretische informatie uit het voorgaande gedeelte te concretiseren, zodat ze in de volgende hoofdstukken als methodisch kader kan fungeren. Hieronder volgt een samenvatting van de theorie die aan de hand van de deelvragen gemaakt is.

Avant-garde is het verschijnsel dat er zich in de context van een bepaalde kunstvorm een beweging manifesteert die zich verzet tegen de school – de geïnstitutionaliseerde, gevestigde orde. De beweging ontstaat uit een drang naar vernieuwing binnen de betreffende kunststroming. In dit proces van hervorming kunnen vier stadia worden onderscheiden: activisme en antagonisme, die samen de logica van de beweging vormen, en nihilisme en agonisme, die als de dialectiek van de beweging worden aangemerkt.

Het veld waarop dit proces plaatsvindt, is een gestructureerde, culturele ruimte, bestaande uit vastomlijnde posities die door steeds wisselende actoren ingenomen worden. Hoe groter hun kapitaal – dat zich in diverse hoedanigheden kan manifesteren –, des te hoger de positie die ze vervullen. Iedere actie die een actor in het veld onderneemt valt te beschouwen als een strategische zet om zijn of haar kapitaal te vergroten. Dat geldt ook voor de avant-gardistische momenten, die te beschouwen zijn als strategieën waarmee veranderingsgezinde actoren de centrale posities willen

veroveren van de gevestigde orde – dus van de actoren die in dit verband als ‘school’ gekenmerkt worden.

Actoren vergroten hun kapitaal door zichzelf te presenteren. Posture, zoals deze zelfpresentatie genoemd wordt, kent twee verschijningsvormen. De non-discursieve dimensie heeft te maken met alle non-verbale uitingen die een actor doet, terwijl de discursieve dimensie zich juist manifesteert in alle verbale uitingen van die actor. In deze scriptie ligt de focus op de discursieve dimensie.

Een rapper die actie voert tegen de gevestigde orde is een actor die zich antagonistisch opstelt ten opzichte van de hoogste posities binnen het veld. Hij wil zijn kapitaal ten koste van dat van zijn tegenstanders vergroten door middel van allerlei discursieve, avant-gardistische strategieën. In interviews en raps voert hij een verbale strijd tegen de oubollige werkwijze van zijn voorgangers, met als enig doel om de verhoudingen binnen het veld te veranderen.

De beweging die hij in gang zet kan echter pas avant-garde genoemd worden als ze alle kenmerkende stadia doorloopt. Een activistisch, antagonistisch en nihilistisch ingestelde rapper is geen onvervalste avant-gardist als hij niet bereid is de verandering die hij voorstaat eventueel ten koste van zichzelf te laten gaan. Hij betoont zich dan namelijk niet agonistisch. Dat laat vanzelfsprekend onverlet dat een beweging die slechts enkele van de vier stadia doorloopt wel avant-gardistisch genoemd kan worden; ze vertoont kenmerken van avant-garde. In de zes hierop volgende casussen wordt bekeken of deze hypothetische voorstelling van zaken strookt met de werkelijkheid.

#### **4. Toegepaste deelvragen**

De vijf toegepaste deelvragen, voortvloeiend uit de hierboven besproken methodiek, doen dienst als kader waarin de casussen worden besproken. Daarbij is het allereerst van belang de actoren te identificeren, uiteen te zetten op welke velden zij zich bevinden en welke hun positie zij daarop innemen. Vervolgens staat de vraag centraal welke actor de rol van 'school' en welke die van beweging vervult en hoe zij zich tot elkaar verhouden. Daarna wordt onderzocht wat de actoren in de betreffende casus doen om hun kapitaal te vergroten – dus welke strategieën ze daartoe toepassen – en ten slotte komt de vraag aan de orde of de toegepaste strategieën op enigerlei wijze als avant-garde te bestempelen zijn.

Het volgende hoofdstuk staat in het teken van het uitwerken van de casussen, waarbij de velden getraceerd, de actoren geïntroduceerd en hun zetten gereconstrueerd worden. Deze informatie wordt aansluitend in het methodisch kader geplaatst en vanuit dat oogpunt onderworpen aan een analyse, die zich door de beantwoording van de deelvragen voltrekt.

## 5. Casussen

De afgelopen decennia is hiphop uitgegroeid tot een onderwerp waarover eerder teveel dan te weinig informatie beschikbaar is. Deze scriptie beperkt zich daarom tot Nederlandstalige rap, waarbij ter vergelijking de brug naar buitenlandse rap wordt geslagen. Een andere afbakening van het onderzoeksterrein vormen de casussen. Er zijn drie verschijnselen die bij uitstek geschikt lijken voor een onderzoek naar avant-gardestrategieën, namelijk *beef* (avant-garde gaat vaak gepaard met polemieken), *cross-over* (een beweging die hiphop met andere stromingen mengt, wijkt af van de status-quo) en *gimmickry* (als parodie verhouden gimmicks zich per definitie ten opzichte van een reeds bestaand verschijnsel en vaak ten opzichte van een gevestigde orde). Per verschijnsel komen twee casussen aan de orde, waarvan telkens één betrekking heeft op de Nederlandstalige en één op buitenlandse rap. De bedoeling is om aan de hand van deze praktijkvoorbeelden te bekijken of er avant-gardistische strategieën in de hiphopwereld voorkomen en om – als dat inderdaad het geval is – bloot te leggen welke dat zijn.

### I. *Beef*

De vierdelige Amerikaanse documentairereeks *Beef* geeft een overzicht van toonaangevende battles uit de geschiedenis van Amerikaanse rap.<sup>95</sup> De documentaire begint met een gemeenplaats omtrent kunst. ‘The tension of competitive rivalries is often the key ingredient for creating art,’ stelt de verteller. Op de rapwereld is deze stelling eveneens van toepassing, zo blijkt uit de reeks. In het eerste deel mag Kool Mo Dee zijn zegje doen, ditmaal over de eerste serieus te nemen battle die ooit tussen twee rappers heeft plaatsgevonden en waarvoor hij verantwoordelijk was.<sup>96</sup> Verder krijgt onder meer Canibus de kans om te vertellen over een battle met de beroemde rapper LL Cool J en komt de eerder genoemde oudgediende KRS-One aan het woord.

---

<sup>95</sup> Spierer, *Beef* (2003). Te bekijken via [http://www.56.com/u13/v\\_MzEyMDgyMzQ.html](http://www.56.com/u13/v_MzEyMDgyMzQ.html).

<sup>96</sup> Het gaat hier niet om de strijd met LL Cool J, maar om een veel eerdere battle, namelijk tegen Busy Bee, een rapper die zich niet met battles bezighield en dus geen weerwoord had.



De motieven die aan de vetes ten grondslag liggen, maken duidelijk dat het lang niet altijd uitsluitend om een botsing tussen twee personen gaat, maar dat *beef* vaak het resultaat is van een klimaat dat door de betrokkenen is gecreëerd. Wanneer bijvoorbeeld de bekende rappers Tupac Shakur en The Notorious B.I.G. in 1996 en 1997 vermoord worden, is dat het logische gevolg van aanhoudende vijandigheden tussen rappers aan de oostkust enerzijds en rappers aan de westkust anderzijds. Naast de haast ontembare drang om stoer te doen, zijn er voldoende andere redenen waarom MC's besluiten elkaar aan te vallen. Zo vormt onenigheid over geld niet sporadisch de aanleiding voor een fikse woordenwisseling – een interessant gegeven in de context van het (economisch) kapitaalbegrip van Bourdieu.

Zoals eerder gezegd is ruzie maken met vertegenwoordigers van voorgaande generaties binnen een bepaalde stroming een typisch avant-gardistische strategie. Het is dé methode om publiek te bereiken, artistieke opvattingen te formuleren en uit te dragen en zowel symbolisch als cultureel kapitaal op te bouwen. In deze paragraaf wordt aan de hand van verschillende *beefs* beschreven hoe actoren hun positie op het veld van de Nederlandstalige rap ten koste van elkaar trachten te verbeteren. Daarnaast komt een geruchtmakende *beef* tussen twee Amerikaanse MC's aan de orde.

#### *Casus 1: Sound versus inhoud en mainstream versus underground: beef in Nederland*

Hoewel de ruzie die midden jaren '90 plaatsvindt tussen de O.P. en Extince – wiens echte naam Peter Kops luidt – bekendstaat als de eerste serieuze *beef* in de Nederlandstalige rap, is er opmerkelijk weinig documentatie over dit geschil beschikbaar. Gelukkig heeft in beide kampen een auteur de drang gevoeld om de vete te becommentariëren. Saul van Stapele en Def P gaan in hun reeds genoemde werken *Van Brooklyn naar Breukelen* en *10 jaar O.P. en het ontstaan van de Nederhop* in op de toedracht en uitwerking van de *beef*. De diametraal tegengestelde invalshoeken

van beide schrijvers zijn hierbij tekenend. Helaas heeft niemand de situatie vanuit een neutraal perspectief kunnen of willen beschrijven.<sup>97</sup>

‘Het commerciële succes van met name Extince en Def Rhymz zet kwaad bloed bij pionier Def P’, schrijft Van Stapele. ‘Al na de eerste single van Extince slaat hij toe met de hatelijke parodie *Braakwater* [...]. Extince slaat terug met *Kaal Of Kammen* [...]. Een kleine onenigheid tussen de beide heren – Def P neemt het Extince kwalijk dat deze geld vraagt aan Djax [het label van de O.P., SB] voor zijn bijdrage aan het nummer *Turbo Taal* [sic] van Osdorp Posse – groeit zo uit tot een in de media breed uitgemeten ruzie.’<sup>98</sup> Van Stapele wekt verder de suggestie dat Def P jaloers zou zijn op het succes van andere MC’s en hij gaat in op het muzikale verschil tussen Extince en de O.P., waarbij hij vaststelt dat het viertal uit Osdorp ‘keiharde metal’ maakt en dat Extince’ muziek dichterbij ligt van Amerikaanse hiphop.<sup>99</sup>

Def P vertelt in zijn boek hoe hij in contact komt met Extince en hoe ze samen het nummer ‘Turbotaal’ opnemen. De O.P. gaat er stilzwijgend van uit dat de samenwerking een vriendendienst betreft. ‘Ik keek dan ook een beetje verbaasd op toen Extince ineens met allerlei Buma Stemrapapieren kwam aanzetten. Dit was in principe natuurlijk zijn goed recht dus Robin [producer van de O.P., ook bekend onder zijn alias Seda, SB] en ik ondertekenden ze gewoon zonder hier verder over te zeuren. [...] Tot zover was er dan ook nog geen enkel conflict tussen ons.’<sup>100</sup> Het vervolg laat echter niet lang op zich wachten. Extince trekt aan de bel ‘met de mededeling dat hij eigenlijk toch wel een platencontract [wil] hebben, en dat hij recht [heeft] op een percentage van de opbrengsten. [...] Dit gaf toch wel een beetje een bittere nasmaak aan dat singeltje wat [sic] eigenlijk nog zelfs als een gunst naar zijn kant toe bedoeld was.’<sup>101</sup> Zakelijk houden de artiesten er zulke verschillende principes op na dat de samenwerking gedoemd is te mislukken. Desondanks is er op dit moment nog geen sprake van een conflict, verzekert Def P de lezer achteraf. ‘We hadden geen ruzie met

---

<sup>97</sup> Zelf ben ik natuurlijk ook niet de juiste persoon om casussen als deze volledig objectief weer te geven, omdat ik in de loop van de tijd ook mijn voorkeuren heb ontwikkeld. Desalniettemin baseer ik me hier volledig op wat de teksten te bieden hebben en houd ik ieder oordeel zoveel mogelijk voor mezelf.

<sup>98</sup> Van Stapele 2003, p. 81. Hoewel de auteur spreekt over een ‘in de media breed uitgemeten ruzie’ werd er destijds op de landelijke radio en televisie weinig aandacht besteed aan de *beef* tussen de O.P. en Extince. Hier en daar verscheen er een artikel over in tijdschriften als *Oor* en *LiveXS* en binnen de hiphopscene vormde het conflict het gesprek van de dag, maar verder lijkt ‘breed uitgemeten’ schromelijk overdreven. Met commercieel succes doelt de auteur op het succes in de hitlijsten van Extince en Def Rhymz. Def P en zijn O.P. werden daarentegen nauwelijks op de radio gedraaid en waren niet te zien op televisie.

<sup>99</sup> Ibidem, p. 83

<sup>100</sup> Def P 1998, p. 54

<sup>101</sup> Ibidem, p. 57

hem ofzo maar we wisten nou wel dat we met een lastige centenneuker te maken hadden.’<sup>102</sup>

Toch zit de situatie de Amsterdammer niet lekker en dat openbaart zich wanneer Extince een (bescheiden) hit scoort met zijn Nederlandstalige single ‘Sprakwater’. ‘Ondertussen werkte ik er ook nog regelmatig bij en aangezien in dat bedrijf Radio 3 altijd aan stond kwam het nummer ‘Sprakwater’ met het bijbehorende D.J.-commentaar behoorlijk mijn strot uit. [...] Toen we op 1 december [1995, SB] in Mill speelden hing ik aangeschoten in de kleedkamer rond en begon toen spontaan het nummer ‘*Braakwater*’ [sic] te schrijven.’<sup>103</sup> Wanneer dat nummer eenmaal op plaat uitkomt springen de media er zogezegd ‘massaal’ bovenop.<sup>104</sup>

In het begin legde ik alles steeds weer geduldig uit maar na een paar weken werd ik hier doodziek van. Ik had nooit verwacht dat van een persoonlijk disje zo’n hele mediahype zou komen en ik kreeg er alweer bijna spijt van. [...] Ik merkte aan de interviews die ik van Extince las dat hij er ook schijtziek van werd en er eigenlijk helemaal niet over wilde praten. Dat vond ik dan wel weer grappig, dat iemand die zichzelf de top van de Nederhop noemde bij de naam Osdorp Posse meteen geen commentaar had. Ik had eigenlijk wel een heftige reactie verwacht maar hij hulde zich in zo’n diplomatiek stilzwijgen dat ik me nog bijna schuldig begon te voelen. Ik liet het voor de rest dan ook maar zitten en wachtte nieuwsgierig af.

Ruim een half jaar later komt Extince dan toch met een muzikale reactie, maar ook dat is niet wat Def P en zijn kornuiten ervan verwachten.<sup>105</sup>

Ons nummer van *Braakwater* en die hele hype daar omheen was kennelijk hard aangekomen want Extince bracht ondertussen alweer een antwoordnummer uit met de titel *Kaal of Kammen*. Het werd groots aangepakt met een singel [sic] en een videoclip erbij. Alles erop en er aan dus. De tekst was alleen zo subtiel geschreven dat maar weinig mensen door hadden dat dit nummer over ons ging. Laat staan dat dit een antwoord op *Braakwater* was. Alleen insiders van de Nederhop konden deze tekst begrijpen en dat zijn nou net de laatsten die een Extincesingeltje gaan kopen. Dit was dus een stomme denkfout met een flop als resultaat! De tekst eindigde met “*Zand er over*” [sic] en hier was ik het wel mee

---

<sup>102</sup> Ibidem

<sup>103</sup> Def P 1998, p. 77. Ook Def P spreekt over een mediahype. Daarmee doelt hij waarschijnlijk vooral op de aandacht die er in de underground aan het conflict geschonken werd.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 86

<sup>105</sup> Ibidem, p. 96

eens. Het hele 'dis-circus' was nou wel mooi geweest en ik besloot om Extince ook niet meer in mijn teksten te noemen.

Toch brengen beide rappers ook na de twee distracks nog de nodige nummers uit waarin ze impliciet en expliciet naar de ander verwijzen. In deze paragraaf komen de belangrijkste tekstuele uitlatingen aan de orde die de twee MC's met betrekking tot deze situatie doen.

*Actie en reactie: Spraakwater, Braakwater en Kaal of kammen*

Op de track 'Turbotaal', waarop Def P en Extince dus nog samenwerken, introduceert laatstgenoemde zich als volgt. 'Hallo, zet gerust je radio aan. Oom Peter in de ether./ Huis-tuin-en-keukenrappers klinken voor geen meter meer.'<sup>106</sup> Op 'Spraakwater' sluit hij zowel het eerste couplet als het refrein af met de regel: 'Nou allemaal uit volle borst:/ spraakwater lest de dorst. Proost!'<sup>107</sup> Hij geeft een shout-out naar *Villa 65*, een door hiphoppers geliefd programma dat midden jaren '90 op VPRO-radio te horen is. 'Ontdek mijn cd in je discman op je tweewieler/ of op de *Villa 65*-cassettes in je vierwieler of driewieler.'<sup>108</sup> Deze laatste zin heeft niet alleen tot gevolg dat de makers van het betreffende radioprogramma zich gevleid voelen door de Ekster, zoals Extince wel genoemd wordt, maar ook dat de rapper na verloop van tijd een zakelijke relatie aangaat met Kees de Koning, naast presentator van *Villa 65* ook directeur van Top Notch, het label dat de Nederlandstalige rap sinds het einde van de jaren '90 domineert. In deze tekst valt geen enkele verwijzing naar de O.P. te bespeuren. Duidelijk is al wel dat de MC zich met name op geld, status en bekendheid richt ('Extince kwam en de kijk- en luistercijfers schoten - pfieuw! - omhoog'<sup>109</sup>), terwijl Def P zich juist altijd zoveel mogelijk van dergelijke zaken distantieert.

---

<sup>106</sup> Osdorp Posse, 'Turbotaal' (met Extince) (1994). Een live versie is te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=Bm7cL1W-hdA>. De tekst van het origineel is te lezen via <http://www.hitslyrics.com/o/osdorpposse-lyrics-6196/turbotaal-lyrics-419235.html>.

<sup>107</sup> Extince, 'Spraakwater' (1995). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=44gVXDdT1w> en te lezen via <http://www.stlyrics.com/songs/e/extince7446/spraakwater270603.html>.

<sup>108</sup> Extince, 'Spraakwater' (1995)

<sup>109</sup> Ibidem

De O.P. reageert met 'Braakwater'.<sup>110</sup> De mannen hebben hun afkeer van de radio nooit onder stoelen of banken gestoken – luister ter illustratie het nummer 'Dood aan de radio!' van het tweede album *Vlijmscherp*<sup>111</sup> – en stellen zich in deze distract eveneens agressief op ten opzichte van het medium. Def P trapt af met een parodie op Extince' bijdrage aan 'Turbotaal' (Hallo, zet die kutrado uit! Weer die Peter in de ether./ Die commerciële mee-eter klinkt voor geen meter meer!) en vervolgt met een persoonlijk statement ('En ik zweer voor m'n eigen eer/ dat ik me verre van die commerciële shit afkeer!'). Def P hekelt de zelfingenomen houding die Extince aanneemt en wekt de suggestie hem daarom te willen afschieten ('En nou noemt die flop zich de top van de nederhop./ Pop! Pop! Zeg het nog eens en het kost je je kop!'). Hij sluit het eerste couplet af door zijn rivaal ervan te betichten zijn afkomst uit winstbejag te verloochenen. 'Jij deed altijd alles Engels, vanaf het begin./ En nou is nederhop in, en jij springt er middenin,/ met je brave ABN, klaar voor de top 40,/ heel slim, zakenmannetje, maar erg smerig.'<sup>112</sup>

In het tweede couplet beschrijft Def P zijn geschiedenis met Extince – ongeveer zoals hij dat in zijn boek doet, maar dan op rijm –, geeft hij de radio een veeg uit de pan en richt hij zich tot *Villa 65*. Hij zegt de presentatoren van dat programma te respecteren, maar verwijt ze tegelijkertijd kortzichtig te zijn. In het slotakkoord maakt Def P de relatie tussen Extince en Kees de Koning belachelijk ('Radio-nicht, je bent zo zoet als honing./ Haal je onderdanenpik uit de reet van De Koning') en geeft hij de nationale radiozenders er andermaal van langs. 'Ze zaten er met z'n allen op te wachten/ dat een halve zachte nederhop zou verkrachten./ Maar ik lachte, en nu knal ik de champagne./ Die commotie was voor ons een promotiecampagne./ Want de Nederlandse rap zal jij nu overal horen,/ en jij hebt daarvoor je laatste eer verloren!', zo besluit de Amsterdammer zijn woedende uithaal.<sup>113</sup>

Op het eerder verschenen album *Afslag Osdorp* (1995) staat het nummer 'Bietbijters en ouwe koekhappers', dat al een verkapte *dis* naar Extince schijnt te bevatten. Zo lijkt het eerste couplet, ditmaal gerapt door producer Seda, wederom een variatie te

---

<sup>110</sup> Osdorp Posse, 'Braakwater' (1996). Te beluisteren via [http://www.youtube.com/watch?v=1fa4\\_EA4x8Y](http://www.youtube.com/watch?v=1fa4_EA4x8Y) en te lezen via <http://songteksten.net/lyric/2364/34247/osdorp-posse/braakwater.html>.

<sup>111</sup> Osdorp Posse, 'Dood aan de radio!' (1993). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=88fhTSZFaQ4> en te lezen via <http://www.completealbumlyrics.com/lyric/101630/Osdorp+Posse+-+dood+aan+de+radio.html>.

<sup>112</sup> Osdorp Posse, 'Braakwater' (1996)

<sup>113</sup> Ibidem

zijn op de openingszinnen van de Ekster op 'Turbotaal' ('Seda, de beatcreator in de ether./ Beter, heter, yo, want ik deed er,/ nooit aan mee, nee, ik ben tevree/ met mijn eigen idee en scheur je speakers in twee'<sup>114</sup>), zeker aangezien daarop de tekst volgt die Def P voordien op 'Turbotaal' rapte. Frappant genoeg wordt deze track met betrekking tot de *beef* tussen beide kopstukken niet vaak genoemd.<sup>115</sup> Zou niemand doorhebben dat hier enkele flinke steken onder water worden gegeven, nog voordat de O.P. het vuur werkelijk aanwakkert met 'Braakwater'? Hoe dan ook is duidelijk dat er al het nodige borrelt rond de tijd dat er volgens het boek van Def P nog geen sprake is van ruzie.

De reactie op 'Braakwater' laat even op zich wachten, maar verschijnt in de loop van 1996 dan toch. De titel van de distract, 'Kaal of kammen', is een verwijzing naar Def P, die zijn haar altijd in een lange staart gedragen heeft, totdat hij zijn hoofd medio 1995 kaalscheert. De tekst houdt het midden tussen een sneer naar middelmatige rappers überhaupt – een dankbaar onderwerp voor welke MC dan ook – en een reactie op 'Braakwater'. Vanaf de openingszin betoont Extince zich minder rechtdoorzee dan zijn belager. 'Eyo, meneer Van Dalen wacht op antwoord en de vraag was:/ "Wat doet nou de das om bij wie en wie is er zwaar in z'n sas?"' Wat volgt is een reeks algemeenheden, waarvan de meeste niet direct op de O.P. te betrekken zijn ('En ook al zit m'n mond vol met chips,/ ik blijf gewoon kletsen net als platte handen op die blote bips'). Pas in het laatste couplet wendt de rapper zich rechtstreeks tot Def P.<sup>116</sup>

Het vuur laait op, d'r valt niks meer te blussen./ Jij brak mij de bek open en nu kom jij er met geen speld meer tussen./ Hoe of wat is nou jouw vraag./ Je loopt te ijsberen met de man van het moment in je maag,/ en zie hoe ik die Nederhop laat groeien./ Je wou dat jij dat ook kon,/ probeer 't anders met een potje Pokon./ Ik hoor alleen jouw woordenkul, waar zijn je daden?/ Waar zijn je wilde haren nu? Dát willen ze lezen in de roddelbladen./ En waarom kruipt de E voor?/ Lang gaf ik je voorrang want ik dacht je weet de weg, maar nee hoor./ Verkeerde afslag, verkeerde keelgat, 't klinkt gewoon verkeerd/ als een

---

<sup>114</sup> Osdorp Posse, 'Bietbijters en ouwe koekhappers' (1995). Te beluisteren via [http://www.youtube.com/watch?v=-XZgW\\_HgMY](http://www.youtube.com/watch?v=-XZgW_HgMY) en te lezen via [http://www.musicfrom.nl/songteksten/osdorp\\_posse/Bietbijters\\_en\\_ouwe\\_koekhappers.html](http://www.musicfrom.nl/songteksten/osdorp_posse/Bietbijters_en_ouwe_koekhappers.html).

<sup>115</sup> Er is weinig tot geen literatuur beschikbaar om dit te staven, maar wanneer hiphoppers de *beef* tussen Extince en de O.P. bespreken, gaat het slechts over 'Braakwater' versus 'Kaal of kammen'.

<sup>116</sup> Extince, 'Kaal of kammen' (1996). Te bekijken via <http://www.youtube.com/watch?v=PN3cNqirtL0> en te lezen via <http://lirama.net/song/32329>.

papegaai die net een woordje heeft geleerd./ En zoals 'Bok! Bok!' het geluid is van een kogel,/ zo kijk ik op jou neer als een roofvogel./ Strijk neer, sleur je mee, gratis vliegreis, hoge nood/ en nu nog één foute opmerking en ik zwijg je dood. En zand erover.

Met 'Bok! Bok!' als het geluid van een kogel lijkt de rapper aan 'Pop! Pop!' te refereren, de als doodsbedreiging te interpreteren woordcombinatie van Def P in 'Braakwater'. Extince schetst een beeld van de O.P.-voorman als jaloezse nederhopper oprichter die niet bij machte is om de stroming te laten groeien. Hij toont zich ervan bewust dat zijn bereik met behulp van radio en televisie op lange termijn groter is dan dat van Def P en zijn mannen die nauwelijks op airplay kunnen rekenen.<sup>117</sup> Daarmee zou het 'doodzwijgen' - zoals dat in de hele track al gebeurt doordat Extince geen namen noemt - daadwerkelijk een doodsteek kunnen zijn; mocht Def P het grote publiek ooit willen bereiken, dan lukt hem dat in ieder geval niet over de rug van zijn tegenstander.

In 1997 verschijnt het zesde album van de O.P., *Geendagsolie* geheten. Hoewel Extince door Def P inderdaad niet meer bij naam genoemd wordt, bevat de tweede track, 'De Creatyfuslijer', een passage die de oplettende luisteraar als reactie op 'Kaal of kammen' zal herkennen.<sup>118</sup>

Wat een eer, gaan ze dit keer over mij te keer?/ Nee, het komt gewoon weer op zakken vullen neer./ Ik kick feiten, maar sommigen begrijpen de stunt niet.<sup>119</sup>/ Ze kletsen over chips maar ze verdedigen m'n punt niet./ Ze voelen zich te tof, ze voelen zich te hip/ met een paar coole wiggers en een bitch in hun clip./ Maar zelfs met behulp van de radio en TMF/ kon je nog niet winnen van de underground en P de Def./ [...] Je suggereert: 'Ik heb iets voor de nederhop gedaan,'/ maar je weet dat zonder mij je hitjes nooit hadden bestaan./ Dus denk nog maar eens aan me als je daalt van je piek./ 'Pop! Pop!' is niets meer dan het geluid van jouw muziek.

---

<sup>117</sup> Helaas ben ik er niet in geslaagd om het fragment op te sporen, maar er bestaat een interview van Def P met een werknemer van - als ik het me goed herinner - 3FM. De interviewer vraagt de rapper of hij niet wat vaker op de radio gedraaid zou willen worden. Def P reageert door te zeggen dat hij een hekel heeft aan de mensen van de radio en hun werkwijze. De interviewer, zichtbaar verbaasd, vraagt: 'Ben je nou niet bang dat je op deze manier je eigen ruiten ingooit?' Def P reageert cynisch: 'Ik heb daar nooit een ruit gehad. Hooguit een muur.'

<sup>118</sup> Osdorp Posse, 'De Creatyfuslijer' (1997). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=GICgVeMZypw> en te lezen via <http://www.lyricstime.com/osdorp-posse-de-creatyfuslijer-lyrics.html>.

<sup>119</sup> Eerder vertelde ik al dat rappers vaak woorden als *spugen* of *spitten* gebruiken als ze *rappen* bedoelen. Hetzelfde geldt voor de term *kicken*; ook dat is een van de vele synoniemen voor *rappen*.

Zoals Extince vanuit de mainstream Def P toespreekt, wordt eerstgenoemde vanuit de underground door laatstgenoemde aangesproken. Extince mag zijn rivaal dan wel doodzwijgen tegenover radioluisteraars en televisiekijkers, maar zonder de O.P. was hij nooit in de positie gekomen om dat te kunnen doen. Verder zegt Def P dat hij 'Kaal of kammen' niet als serieuze reactie op 'Braakwater' beoordeelt; Extince rapt over chips en platte handen op een blote bips, maar gaat totaal niet in op de verwijten die zijn opponent hem maakt. Ten slotte zet de man uit Osdorp hier nog een klein misverstand recht: met 'Pop! Pop!' (of 'Bok! Bok!') doelt hij niet op het geluid van een kogel, maar op het genre waarin zijn tegenstander thuishoort: popmuziek.

Extince komt ook nog eenmaal evident terug op zijn aanvaring met Def P en consorten. Op de track 'Vitamine E' van het gelijknamige album uit 2001 besteedt hij ongeveer acht regels aan de Amsterdammer en weigert hij de tegenpartij wederom expliciet te benoemen. Doordat hij Djax Records, het toenmalige label van de O.P., wel noemt, is echter meteen duidelijk over wie Extince het hier heeft.<sup>120</sup>

'Maar dat vuiltje met die bokkenpruiker [sic] dan? Hij blijft maar dissen./ Hoe heet hij ook alweer? Hij ziet eruit om op te pissen! / Yo, maak je niet druk, d'r is niets aan de hand./ Beter dat hij me dist dan iemand met z'n volle verstand./ Hij kent m'n turbotaal als hocus-pocus./ Eén couplet en ik verneukte heel die Djax-catalogus./ Hij weet nog wel wat er van dat gezwam kwam/ en hoeveel haat er van die kant kwam./ Maar sam-sam is jam jam.

Het mag duidelijk zijn dat de rapper uit Oosterhout nog steeds niet van plan is om inhoudelijk op zijn conflict met de mannen uit Osdorp in te gaan, en dat zal ook wel nooit gebeuren. Hier is gewoonweg sprake van botsende poëtica's. Voor Def P is de inhoud van rap van groot belang en voor Extince is het veel belangrijker hoe rap in het gehoor ligt. Precies hierin gaat de kern van de controversie schuil die de Nederlandstalige rap gedurende lange tijd in twee kampen verdeelt: enerzijds de

---

<sup>120</sup> Extince, 'Vitamine E' (2001). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=oJdLKNLcQEE>. Op internet is vreemd genoeg geen tekst van dit nummer te vinden. De betekenis van de laatste regel van deze passage is ook voor mij als insider een compleet raadsel. Er bestaat een track van de O.P. die 'Sam Sam' heet, maar het bijbehorende album verschijnt pas in 2003 - twee jaar ná 'Vitamine E'.



aanhangers van de waarheidsgetrouwe, rauwe rap en anderzijds de liefhebbers van funky hiphop die minder zwaar op de maag ligt.<sup>121</sup>

*Van nederhop naar Nederlandstalige hiphop: de tweede grote battle*

Rond de millenniumwisseling lijkt de nederhopscene die zich rondom de O.P. gevormd heeft, de Posse, op sterven na dood. Van de laatste lichting nederhoppers brengt in die periode nu en dan nog iemand een plaat uit, maar erg opzienbarend is het allemaal niet meer. De beweging is langzaam maar zeker uitgeput en doodgebloed. Toch blijft de Nederlandstalige rap groeien als kool. Sterker nog: het is nog niet eerder zo populair geweest om in de Nederlandse taal te rappen. Overal steken nieuwe groepen de kop op. Zij willen in eerste instantie echter niets van doen hebben met de stroming die een jaar of tien daarvoor door Def P en de zijnen in gang is gebracht. De nieuwe generatie neemt impliciet en expliciet afstand van haar Amsterdamse voorgangers. Een enkeling voelt bovendien de drang om met Extince en, in mindere mate, Brainpower te sympathiseren. De O.P. is echter nog lang niet van plan om te stoppen met muziek maken en kan zich vooralsnog beroepen op de status van productiefste én best verkopende Nederlandse hiphopact. Zodoende dient zich wederom een stadium vol spanningen aan...

In 1999 verschijnt het eerste Nederlandstalige rapalbum dat gratis te downloaden is, *Voor de medevens* van rapper Terilekst uit Venray, die zich op dat moment nog Terilekst de Universele noemt. Op het voorlaatste nummer, 'Nawoord', trekt hij van leer tegen de term nederhop en de bedenker daarvan, Def P. In het kort komt het erop neer dat Terilekst noch de raps, noch de instrumentals van de meeste nederhoppers lekker vloeiend vindt klinken.<sup>122</sup> Op het debuutalbum van Opgezwolle, *Spuugdingen op de mic* uit 2001, laat een van de twee MC's, Phreako Rico, doorschijnen die mening te delen: 'Check hoe ik deze shit kaats en weerkaats,/ tekeerga, keer op keer meer flow dan smeerkaas./ Ook al heb je kilo's Goudkuipje, ik

---

<sup>121</sup> Het conflict tussen de O.P. en Extince vertoont overeenkomsten met vorm of vent, het literaire debat dat in de jaren '30 wordt gevoerd door mannen als Martinus Nijhoff, Hendrik Marsman en Paul van Ostaijen enerzijds, die stellen dat literatuur puur om de stilistische en inhoudelijke kwaliteit van de tekst draait, en Eduard du Perron en Menno ter Braak anderzijds, die vinden dat literatuur pas interessant is als uit de tekst blijkt dat de auteur een echte vent is.

<sup>122</sup> Terilekst, 'Nawoord' (1999)

ben meer waard./ Ik rap tenminste op beats, nederhoppers zitten er weer naast.<sup>123</sup> En het album *Nuclear Family* uit 2003 van gelegenheidscollectief Derde Kamer & Pick Pockets bevat een verborgen track waarop Def P – of een Def P-kloon – zeer houtherig wordt geïmiteerd.<sup>124</sup> Vooral de sarcastische, onbeholpen regels aan het eind – ‘Het is die Nederhop-shit. De nederhop leeft en de pop beeft,/ Seda is de shit, Osdorp Posse is cool’ – laten maar weinig aan de verbeelding over.<sup>125</sup>

Bovenstaande fragmenten zijn slechts enkele voorbeelden van de talloze verbale uitlatingen die rond deze tijd – het begin van het nieuwe millennium – door de verschillende acts over de voorgaande generatie gedaan zijn. De O.P. laat het hier niet bij zitten. In de paragraaf over gimmicks wordt kort ingegaan op de vier tracks tellende EP die Def P en Seda in 2000 onder de naam MC Wigger en DJ Wanna-B uitgebracht hebben, als reactie op de aanzwellende kritiek. Op dat moment is van een act als Opgezwolle echter nog geen sprake, terwijl internet-MC Terilekst pas net komt kijken en nog niet echt serieus genomen wordt. Hoe anders is dat een jaar of vijf, zes later. In 2003 heeft het eerste volwaardige album van de mannen uit Zwolle, *Vloeistof*, landelijke populariteit opgeleverd en nu ligt de nieuwe plaat, *Eigen Wereld*, in de winkels. Terilekst, die ook als Turrie bekendstaat, heeft samen met zijn partner SpaceKees eveneens een full-length uitgebracht en komt inmiddels op release na release als producer of gastartiest tevoorschijn. De nieuwe generatie timmert flink aan de weg en is hard bezig om haar eigen geschiedenis te schrijven.

De recente ontwikkelingen blijken een doorn in het oog van Def P, die een heel ander ideaalbeeld van rap koestert. De O.P. kan nog op het fanatisme van de overgebleven fanschare teren, maar in de rapscene worden de veteranen niet bepaald meer op handen gedragen. Het nederhoptijdperk lijkt definitief voorbij. Toch weigert de formatie uit Osdorp er een punt achter te zetten. Integendeel, in 2005 verschijnt wat later het laatste album van het viertal zal blijken, *Hollandse hardcore hiphop helden*. Op het tiende nummer, ‘Slang Bang’, nemen Def P en twee bevriende rappers de nieuwe school op de hak.<sup>126</sup> ‘Iedereen komt met die luie lauwe nonchalante flow/ en sowieso

---

<sup>123</sup> Osdorp Posse, ‘Ritmen’ (2001)

<sup>124</sup> Een verborgen track is een nummer dat niet op de albumhoes vermeld staat en dat vaak enkele minuten na het laatste nummer begint te spelen. Soms zijn tracks ook vóór het eerste nummer verborgen, zoals ‘Sleur’ op *Geendagsvlieg*.

<sup>125</sup> Derde Kamer & Pick Pockets, ‘Gone with the wind (outro)’ (2003)

<sup>126</sup> Om verwarring met de theorie van Renato Poggioli te voorkomen: in de hiphopwereld wordt de oude generatie *old school* en de nieuwe generatie *new school* genoemd en in de Nederlandstalige rap zijn die termen gewoon vertaald als *oude school* en *nieuwe school*.

altijd met een o zo genante show./ Ze klinken allemaal als Ex, ik vind het best./ Ja, die steez is wel sticky, maar ik vind het te relaxed!', rapt Def P in een overdreven gelikte stijl.<sup>127</sup> Hij vangt hiermee drie vliegen in één klap. De woordjes *lauw* en *sowieso* zijn, evenals een nonchalante flow, het handelsmerk van Extince en diens navolgers. Sticky Steez is de naam van de andere MC van Opgezwolle en natuurlijk is *te relaxed* een verwijzing naar Terilekst.<sup>128</sup>

Laatstgenoemde laat het hier, in tegenstelling tot Extince en Opgezwolle, niet bij zitten. Hij brengt de distract 'Schouderklopje' uit en verspreidt dit nummer via diverse hiphopwebsites. De tekst van de track bevat meerdere verwijzingen naar zowel de O.P. als Extince. Sterker nog: het refrein is een variatie op een passage uit 'Kaal of kammen'. 'Je wil niks drinken van me, je wil niks drinken van me,/ en ook al heb je nog zo'n dorst, je wil niks drinken van me', rapt de Ekster op dat nummer.<sup>129</sup> Turrie handhaaft het metrum, maar past de tekst aan op de huidige situatie. 'Je krijgt een schouderklopje, je krijgt een schouderklopje,/ en ook al eis je nog meer props, je krijgt een schouderklopje.'<sup>130</sup> Overigens trapt Terilekst af met een regel die vooral voor insiders bedoeld is. 'Dit is de titel van track twee van de derde single van Rayzter, bekend van de hit 'Kut Marokkanen??!' uit 2002, een b-side bevat die 'De laatste uitleg' heet. Turrie verklaart moe te worden 'van dat gebitch over hoe en wat heet./ Nederhop, Nederlandstalige rap, soort zoekt soort/ naarmate de tijd strekt./ Heb je 'em door Def? Nu eindelijk?/ Ik voelde je toen ik twaalf was al niet,/ dus ben ik geen kortzichtige naprater van Saul van Stapele, P!'<sup>131</sup> Opmerkelijk genoeg heeft Terilekst 'dat gebitch' in 1999 zélf aangezwengeld met de track 'Nawoord'.

Het Nederlands van de Limburger laat te wensen over, vindt Def P ('en voordat je terugdist: ga eerst Nederlands leren!<sup>132</sup>), maar Terilekst is niet van plan daar verandering in te brengen. 'Ik ben me bewust van wat er gaande is, en daarom breek ik je/ frustraties over contaminaties./ Ik ben hier niet om Nederlands te gaan leren.

---

<sup>127</sup> Osdorp Posse, 'Slang Bang' (met Casto en Das) (2006). Helaas is van deze track geen online mp3 beschikbaar. Def P's couplet staat wel op <http://www.pp2g.nl/news-4455-4.aspx>.

<sup>128</sup> Overigens staat *steez* ook voor *stijl*. Als een rapper zegt dat zijn steez *sticky* is, dan bedoelt hij dat zijn rapstijl pakkend is - dat zijn raps blijven plakken.

<sup>129</sup> Extince - 'Kaal of kammen' (1996)

<sup>130</sup> Terilekst - 'Schouderklopje' (2006). Te beluisteren via <http://www.myspace.com/terilekstbeats> en te lezen via <http://hiphopinjesmoel.com/articles/1432>.

<sup>131</sup> Helaas is niet bekend in welk verband Def P zijn belager met Saul van Stapele heeft vergeleken.

<sup>132</sup> Osdorp Posse, 'Slang Bang' (met Casto en Das) (2006)

‘Broken language’, zegt je dat iets?’<sup>133</sup> In deze gebroken taal valt hij, evenals zijn Brabantse voorganger Extince, de Djax-catalogus nog maar eens af. ‘En probeer niet te komen, met: “Overall waar ‘te’ voor staat is fout.”/ Ik ben tevreden met waar ik sta, overall waar “de” voor staat is bout!/ De Stormtroepers, De Osdorp Posse, De Onderhonden,/ ach, de hele Djax-catalogus is al jaren van de kaart gedonderd.’<sup>134</sup> Terilekst besluit zijn *dis* met een verwijzing naar de track waarmee de O.P. ooit bekendheid vergaarde, ‘Moordenaars’, en een referentie aan de slotzin van ‘Kaal of kammen’. ‘Ik ben het meester worden meester geworden,/ en de moordenaar die je bij dezen doodzwijgt met een veeg om je oren.’<sup>135</sup> Zo wordt de grondlegger van de Nederlandstalige rap wederom doodgezwegen door een nieuwkomer.

Maar Def P is de beroerdste niet en reageert nogmaals heel kort op zijn belager, al was het maar om het laatste woord te hebben. In een freestyle, die nergens als audio-file te vinden is maar waarvan de tekst wel op het internet circuleert, relativeert hij de impact van ‘Schouderklopje’ door slechts zes zinnnetjes aan zijn opponent te spenderen. ‘Wat doet een reus als die wordt gedist door een dwerg?/ Ik glimlach, want zelfs één woord bleek al te erg./ Ja, één woordcombinatie in een Def P-tekst/ geeft genoeg inspiratie voor een hele track van Terilekst./ Maar omdat die hele track van hem té inhoudsloos en slap was/ krijgt hij weer één woord van me terug: grapjas!’ Hierna zijn er door beide partijen geen noemenswaardige acties meer ondernomen. Dat Def P en Turrie nooit goede vrienden zullen worden lijkt onderhand echter wel vast te staan.

### *Extince versus Brainpower: Doorgaan versus Ghostbusters*

Evenmin als zijn rivalen uit Osdorp is Extince van plan te wijken voor de nieuwe generatie. In 2004 verschijnt zijn derde album, *2<sup>e</sup> Jeugd* geheten. De release doet binnen de hiphopwereld – met name op fora van hiphopwebsites als *HIJS* en *ML75* – behoorlijk wat stof opwaaien, vooral wanneer bekend wordt dat de plaat met de

---

<sup>133</sup> Terilekst, ‘Schouderklopje’ (2006)

<sup>134</sup> Ibidem. Overigens heet de O.P. voluit niet De Osdorp Posse, maar eenvoudigweg Osdorp Posse. Terilekst is zich daar ongetwijfeld van bewust en heeft de waarheid hier enigszins naar zijn hand moeten zetten om zijn tekst kloppend te maken.

<sup>135</sup> Ibidem

negende track, 'Doorgaan', een *dis* naar Brainpower bevat.<sup>136</sup> De twee MC's delen een verleden. Op de track 'Zoete inval' van Extince uit 1998 maakt Brainpower, wiens echte naam Gert-Jan Mulder luidt en die zichzelf zo nu en dan ook Brainiac noemt, zijn professionele debuut.<sup>137</sup> De brildragende rapper heeft het geluk dat van deze track een videoclip geschoten wordt die veelvuldig op televisie te zien is én dat hij het meeste opzien baart van alle gastrappers die op het nummer meedoen. Hoewel niet echt duidelijk is waarom Extince de strijd met zijn voormalige protegé precies aanbindt, lijkt hij zich de voorbije jaren nogal aan Brainpower gestoord te hebben. Omdat de tekst echter wederom erg subtiel is geschreven, is het moeilijk om ondubbelzinnige conclusies te trekken.

Allereerst reageert de Ekster op een niet nader benoemde situatie waarin Brainpower negatieve toespelingen gemaakt zou hebben, kennelijk iets over rappers met een zachte 'g'.<sup>138</sup>

Bedoel je mij nou wel of niet? Weet je wel, weet je niet,/ onderhuids gedoe van jou begrijp ik niet./ Misschien ligt het aan m'n zachte 'g',/ maar mijn kruut verschieten, yo, daar wacht ik mee,/ want als ik jou nou een flauwe mop vertel dan lach je mee,/ als een slettenbak, want zo ben je./ Oke, en probeer m'n g's nou niet te lullen want ik ken je/ nog langer dan vandaag./ Ook jij hoort bij die rattenplaag/ maar waar ik gifkorrels heb gestrooid, dat is een goeie vraag.

Extince zet zijn opponent neer als een achterbakse, slinkse man, als een rat, en beticht hem ervan geen namen te durven noemen ('Snap wel dat je me naam niet kon noemen,/ maar het schiet niet op om die frustraties te benoemen'). Opmerkelijk genoeg weigert Extince in zijn gevecht met Def P zelf namen te noemen. De pot verwijt hier dus de ketel.

Hoewel nog steeds niet duidelijk is wat de rapper precies dwarszit, komt in het tweede couplet wat meer informatie bovendien. Eerst pepert Extince zijn tegenstander nog even in dat hij zijn succes aan de Brabander te danken heeft. 'Maak

---

<sup>136</sup> Extince, 'Doorgaan' (2004). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=pnljbeB9q-g> en te lezen via <http://www.hitslyrics.com/e/extince-lyrics-7446/doorgaan-lyrics-868021.html>.

<sup>137</sup> Extince, 'Zoete inval' (met Murth The Man-O-Script, Krewcial, Skate The Great, Yukkie B, Brainpower, Goldy & Scuz) (1998). Te bekijken via <http://www.youtube.com/watch?v=1jGZC2kDSVY> en te lezen via <http://www.lyricstime.com/extince-zoete-inval-lyrics.html>. Brainpower is de vijfde MC die aan het woord komt, Extince is degene die als eerste de trap komt afgelopen.

<sup>138</sup> Extince, 'Doorgaan' (2004). De uitgetypte tekst die op internet circuleert klopt mijns inziens niet. Ik heb de zin 'probeer m'n geest nou niet te lullen' vervangen door 'probeer m'n g's nou niet te lullen' omdat Extince dat volgens mij zegt. De zin 'Maak nou niet zogenaamde grapjes' is gecorrigeerd en vervangen door 'Maak nou niet zogenaamd een grapje'. Daarnaast heb ik een aantal minder ingrijpende vervangingen doorgevoerd.

nou niet zogenaamd een grapje./ Jij behaalde, maar ik betaalde de Grote Prijs van Nederland, snap je?<sup>139</sup>/ Met hits in het Nederlands en hits in het Engels, en daarom ben ik tweetalig./ Jij bent eenmalig.’ Hiermee vertoont hij trouwens trekjes van Def P die op ‘De Creatyfuslijer’ vaststelt dat Ex’ hits zonder hem nooit hadden bestaan. Vervolgens suggereert Extince dat Brainpower een samenwerking met de Haagse band Kane voor zijn neus heeft weggekaapt. Daaruit concludeert hij dat zijn opponent zijn plaats niet kent. ‘Mijn succes is bij jou naar je hoofd gestegen, maat./ Je bent hartstikke cool, dat komt omdat je in mijn schaduw staat./ Dus hou die bril op, dan zie je de nee-nee-sticker;/ [www.werkloos.nl](http://www.werkloos.nl), nu ben je een ww-wigger.’ Tot besluit plaatst de rapper deze *beef* achteloos in een historische context. ‘En nu sta je naast die moederneuker in de rij./ Maar wie flopt er nou eerder yo, die kakelende kip of dat ei?’ Uiteraard is ‘moederneuker’ een verwijzing naar de uitvinder van die term, Def P.

Brainpower reageert even spoedig als verbaasd op deze *dis*. Hij meent dat zijn belager spoken ziet en spendeert daarom een ruim acht (!) minuten durende track genaamd ‘Ghostbusters’ aan hem. Hij gaat in op alle beschuldigingen die hij te verduren heeft gekregen en voegt Extince daarbij toe zélf naast zijn schoenen te lopen. Tevens relativeert hij de waarde van zijn bijdrage aan *Zoete inval*. ‘En dan word je gecheckt, nah, goeie kans, pak hem vet!/ En plus ik werkte me de tyfus, en bouwde respect,/ en ik groeide mad en echt niet maar alleen door die track!/ Ik ripte mics, vet, echt op elke plek,’ zo vertelt Brainpower hoe hij groot is geworden, waarna hij duidelijk maakt de pioniers van de Nederlandstalige rap te respecteren (‘Mensen, vergis je niet met wat ik wat en hoe zeg./ Ben iemand met veel respect voor Hollands old-school rap’). Maar hij is zich er ook van bewust meer faam te genieten dan Extince. ‘Want kids weten niet zo gauw met wie die Extince zit,/ maar weten zeker weten wel wat Brainiac-shit is./ Ik zal je laten voelen wat een MC extinct is./ Uitgestorven, ja, als een mammoet, echt dit is/ een Extince-dis, en Extince is/ iemand die zeikt en da's maf/ in ruil voor alle love en credit die ik gaf.’ Want daar lijkt het uiteindelijk om te draaien: Extince voelt te weinig waardering van zijn vroegere maat, die dat op zijn beurt grote onzin vindt. ‘En nooit gaf ik je echt

---

<sup>139</sup> De Grote Prijs van Nederland (GPNL) is een talentenjacht waarvan de finale ieder jaar in Paradiso plaatsvindt. In de categorie hiphop strijden dan vijf acts om de hoofdprijs, die bestaat uit een flink geldbedrag, studietijd en artiestenbegeleiding.

disrespect zonder clou,/ en nu daag je Brain uit met shit out of the blue!<sup>140</sup> Hoewel moeilijk te controleren is wie hier de waarheid spreekt en wie haar verdraait, lijkt het erop dat Brainpower werkelijk niet weet wat hij verkeerd heeft gedaan. In het tweede couplet trekt de rapper de eis om respect van zijn opponent dan ook tot in het absurde door. Hij haalt zo'n beetje alle belangrijke namen uit de historie van hiphop erbij om de verontwaardiging van zijn tegenstander totaal te relativieren.<sup>141</sup>

M'n tweede was de doorbraak, m'n derde wordt echt een reus./ Je derde was tweede jeugd, je vierde wordt derde keus./ En als ik in de schaduw sta, dan staan we samen man,/ in die van Big Daddy Kane, Rakim en KRS-One./ Inderdaad Wackstince, je bent hiphopgeschiedenis/ omdat je toekomst geniepig, lyrically niet te genieten is./ En daar die dichter met die bril een sympathieke is/ zal die wel even meegaan in die belachelijke trieste trip./ Ik heb *alles* aan jou te danken./ Bijvoorbeeld wie ik ken, mijn succes en mijn fans, mijn vriendschap met TLM,/ wie ik ben, m'n spirit en m'n zen, de lyrics die ik pen, m'n albums en tracks en m'n kennis van ABN./ Misschien was jij de reden van George Michael bij Wham! en schreef je alle teksten voor Miker G en DJ Sven/ en regelneefde je die hook-up van Dre en Eminem, NWA en Ren, Columbus en Uncle Sam,/ en Afrika Bam stapte toch bij jou in de tram?/ Hij zag Kool Herc, ze begonnen samen hiphop en damn!/ Dat ik dat niet eerder zag man! Bedankt voor de verheldering,/ mooi gedaan op "Doorgaan". Bedankt voor de keldering/ van het niveau.

De MC laat blijken de hiphopgeschiedenis goed te kennen. Tevens komt hij nog even terug op de suggestieve wijze waarop Extince hem aangeduid heeft ('die dichter met die bril') en laat hij met de eerste zin van dit citaat blijken te geloven dat hij zelf alleen maar vooruitgang boekt, terwijl Extince' spiraal een neerwaartse is.

In 2007, drie jaar ná de twee distracks, verschijnt een nieuwe plaat van Extince, *Toch*, met daarop de track 'Wee toch'.<sup>142</sup> Het nummer duurt nét iets langer dan 'Ghostbusters' en kan als reactie worden beschouwd, hoewel slechts een paar regels

---

<sup>140</sup> Brainpower, 'Ghostbusters' (2004). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=T-bf7cOtc7M> en te lezen via <http://www.stlyrics.com/songs/b/brainpower10419/ghostbusters823999.html>.

<sup>141</sup> Brainpower, 'Ghostbusters' (2004). Ter verheldering van het citaat wil ik graag enkele opmerkingen maken. Met hun *Holiday rap* hebben Miker G en DJ Sven als eerste – en vooralsnog enige – Nederlandse act een wereldwijde hiphophit gescoord. NWA is een groep die verantwoordelijk is geweest voor het ontstaan van gangster rap. Daarmee heeft het zestal, waar onder andere Dr. Dre – de latere ontdekker van Eminem – deel van uitmaakte, de hiphop aan de westkust tot volle wasdom gebracht. MC Ren was één van de leden van deze groep. Afrika Bam is uiteraard de afkorting van Afrika Bambaataa. Big Daddy Kane en Rakim zijn veteranen uit de jaren '80 die ongeveer dezelfde status genieten als KRS-One. Verder wordt de naam Extince omgetoverd tot Wackstince, waarbij vermeld moet worden dat *wack* de term is die rappers gebruiken om aan te geven dat iets slecht, lelijk, ondermaats is. De positieve tegenhanger hiervan is *dope*.

<sup>142</sup> *Toch* en *je weet toch*, ook wel uitgesproken als *weetoch*, zijn stopwoordjes van Extince. Brainpower maakt deze stopwoordjes op 'Ghostbusters' meermaals belachelijk.

daadwerkelijk aan die track besteed worden. 'Hè hè, eindelijk, zullen velen van jullie zeggen. Nee, ik dan? Ik bedoel, in zo'n tijdsbestek kan mijn tante een hele trui breien. Je weet toch? En als je dan skills dropt zoals zij, oké, maar er begint er hier geloof ik eentje te janken en met poep te gooien,' zo luidt de intro van 'Wee toch'. Extince zegt over 'Ghostbusters' dat hij die track niet eens heeft afgeluisterd. 'Ik heb dat gekissebis niet uitgeluisterd, het duurde zo lang./ Al dat harde geschreeuw. Werd je zelf niet bang?/ Shit zit je goed dwars. Houdt het je zo bezig?/ Ik bedoel, je hebt toch een leuke tijd gehad? Ik was een poos afwezig.'<sup>143</sup> Het is een volgende poging van de Ekster om zijn opponent op zijn plaats te zetten. Hij maakt Brainpower ongeveer dezelfde verwijten als in 'Doorgaan' en boort hem verder zonder duidelijke aanleiding nogmaals de grond in.

Brainpower lijkt aan de andere kant de *beef* achter zich te willen laten. Aan het eind van een videoclip van zijn beschermeling Dicecream reageert hij nog door de achterkant van zijn shirt te laten zien waarop het zinnetje 'Ik weet het' geschreven staat.<sup>144</sup> Verder gaat hij niet meer in op de aantijgingen van Extince. Sterker nog: hij geeft 'de Ex' een shout-out op de track 'Old skool eer' en zwijgt verder.<sup>145</sup>

### *Antwoorden op toegepaste deelvragen*

Allereerst staan de actoren Def P met zijn O.P. enerzijds en Extince anderzijds lijnrecht tegenover elkaar. Zij bevinden zich op het veld van de Nederlandstalige rap – dan nog nederhop geheten – en bevechten daarop de centrale positie. Vervolgens raken de actoren Terilekst en Def P in een conflict verwickeld en vliegen de actoren Extince en Brainpower elkaar in de haren – een situatie waarin de oude meester, Def P, op de achtergrond eveneens een rol vervult.<sup>146</sup> Ook de twee nieuwe actoren bewe-

---

<sup>143</sup> Extince, 'Wee toch' (2007). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=irT1k6jA028>. Helaas is er van deze track geen online tekst beschikbaar.

<sup>144</sup> Dicecream, 'Afblijven' (met T-Slash en Brainpower) (2007). Te bekijken via <http://www.youtube.com/watch?v=JjKJLcERpxI>. Helaas is er van deze track geen online tekst beschikbaar.

<sup>145</sup> Brainpower, 'Old skool eer' (2008). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=pZFbOPRpr0>. Helaas is er van deze track geen online tekst beschikbaar.

<sup>146</sup> Extince verwijst op 'Doorgaan' met 'die moederneuker' naar Def P en tracht hem zo in de battle te betrekken. Het digitale muziekmagazine van de VPRO, *3voor12.nl*, vraagt Def P om zijn mening over de beef tussen zijn aartsrivaal en Brainpower. De Amsterdammer houdt zich liever afzijdig. Toch zegt hij Extince ervan te verdenken deze battle strategisch te zijn begonnen, waarmee hij zijn tegenstander onbewust in een Bourdieuaans kader plaatst. 'Def P heeft "Ghostbusters" nog niet gehoord. "Het boeit mij niet. Ik heb dit circus al een keer meegemaakt. Toen dacht ik over Extince 'fok die gozer'. Onder rappers is het wel heel normaal om elkaar te battle-en. Je kunt een dubbel-cd maken met ruzies die Eminem op de plaat uitvecht. Je pakt iemand even aan en dan is het weer over.' De Amsterdamse rapper denkt vooral dat deze vorm van dissen goed is voor de cd-



gen zich op het veld van de Nederlandstalige rap. Wat bekendheid betreft nemen Def P, Extince en Brainpower alledrie een toonaangevende positie in. Def P is grondlegger van het veld, Extince is de eerste vertegenwoordiger ervan die terechtkomt in de top 40 en Brainpower is de eerste die daarin op nummer 1 belandt. Terilekst heeft vooral als producer naam gemaakt, maar heeft als soloartiest slechts één volwaardig album en enkele losse tracks op zijn naam staan en heeft nooit een hit gescoord. Als rapper kan hij zich (nog) niet op zoveel cultureel kapitaal beroepen als de andere actoren die in de casus zijn besproken.

Als grondlegger is Def P automatisch de grootmeester van de nederhop. Met de O.P. ontwikkelt hij een traditie waar latere bewegingen zich tegen kunnen verzetten. In zijn spoor volgt Extince, die zich eerst schikt naar het stramien van zijn voorgangers, maar vervolgens een ander pad inslaat. Hoewel hij zich (in eerste instantie) niet als hervormingsgezinde rebel manifesteert, verandert hij de hoedanigheid van het genre na verloop van tijd onherroepelijk. Zonder Def P zou de Nederlandstalige rap niet hebben bestaan en zonder Extince zou de stroming geen radicaal andere richting in zijn geslagen. Daarmee voldoet de eerste aan de kenmerken van een 'school' en de tweede aan die van een beweging. Def P grijpt zijn onenigheid met Extince aan om zich eens en voor altijd uit te spreken tegen de vercommercialisering van hiphop en van muziek in het algemeen. Daarnaast maakt hij met 'Braakwater' een levensbeschouwelijk statement dat hij op 'De Creatyfuslijer' nog eens kernachtig verwoordt: 'Respect staat boven geld en gaat ook minder snel op.'<sup>147</sup> Extince neemt de gelegenheid te baat om een hiërarchie te creëren, zichzelf daarin boven Def P te plaatsen en diens alleenheerschappij op die manier te doorbreken. Hij manoeuvreert zich in deze positie door te suggereren dat hij de macht heeft om zijn belager dood te zwijgen.

Terilekst wil de stroming die voorheen nederhop werd genoemd vernieuwen. Hij verzet zich tegen de traditie van de O.P., de 'school', en grijpt terug op een andere

---

verkoop. "Kijk, Brainpower verkoopt veel. Extince wil dat natuurlijk ook. Toen 'Braakwater' uitkwam zal dat ook heel gunstig voor hem geweest zijn." Maar Def P wil buiten deze nieuwe vete blijven. "Ik kijk de kat wel uit de boom. Brainpower vroeg mij om een track met hem op te nemen, maar ik heb helemaal niks met die gasten. Maar als één van die twee zo dom is om mij erin te betrekken, kunnen ze een hele bak stront over zich heen verwachten." Waarmee duidelijk is dat hij niet alleen 'Ghostbusters', maar ook 'Doorgaan' niet (goed) beluisterd heeft; op een voor hem typische manier heeft Extince zijn voormalig rivaal al in de battle betrokken. Het hele artikel is te lezen via <http://3voor12.vpro.nl/artikelen/artikel/16222019>.

<sup>147</sup> Osdorp Posse, 'De Creatyfuslijer' (1997)

traditie, namelijk die van Extince.<sup>148</sup> Laatstgenoemde wordt door velen gezien als de man die nederhop vernieuwd heeft. Hij is de eerste die radicaal breekt met de werkwijze die zijn voorgangers geïnitieerd hebben en is zodoende op zichzelf een ‘school’ gaan vormen. Hoewel zijn traditie fundamenteel van die van de O.P. verschilt, bestaan ze naast elkaar. Brainpower heeft zijn eerste publieke performance te danken aan Extince en timmert verder aan de weg die Extince is ingeslagen. Hij probeert het gezicht van de Nederlandstalige rap te veranderen en slaagt daarin door als eerste vertegenwoordiger van dat veld een nummer 1-hitnotering te scoren. Aanvankelijk manifesteert hij zich dus als beweging, zonder zich overigens tegen iets of iemand af te zetten, maar geleidelijk verandert hij zelf in een ‘school’ met een traditie. Ten opzichte van Extince, die al naam heeft gemaakt rond de tijd dat Brainpower net komt kijken, vervult laatstgenoemde evenwel nog altijd de rol van beweging.

Terilekst tracht zijn symbolisch én cultureel kapitaal te vergroten door zichzelf aan de hand van twee distracks – ‘Nawoord’ (1999) en ‘Schouderklopje’ (2006) – te meten met de grondlegger van de Nederlandstalige rap. De belediging vormt zijn belangrijkste strategie. Def P past deze strategie eveneens toe en beroept zich op de officiële benoeming – hij vergelijkt zichzelf met een reus en zijn tegenstander met een dwerg en toont aan dat zijn positie in het veld zó hoog is, dat hij Terilekst met één woord tot een uitgebreide reactie kan dwingen. Extince beroept zich eveneens op de belediging om zijn tegenstander te vernederen en uit de tent te lokken. Hij oogst wat hij zaait, want ook Brainpower maakt van deze strategie gebruik om duidelijk te maken dat zijn uitdager op creatief vlak beduidend minder voorstelt dan hij zelf. Verder maakt de rapper van de gelegenheid gebruik om zijn respect voor de oude school uit te spreken en te benadrukken dat hij het beste met de Nederlandse hiphop voor heeft. Zijn geloofwaardigheid staat al sinds zijn grootste hit ‘Dansplaat’ op de tocht, want in de ogen van menig hiphopliefhebber heeft die track teveel weg van een popliedje. Door middel van deze officiële benoeming – een purist die hiphop wil zien groeien – tracht Brainpower zijn symbolisch kapitaal te vergroten.

---

<sup>148</sup> Terilekst levert een gastbijdrage aan ‘Euro Express’, een track van Extince’ *2<sup>e</sup> jeugd*. Verder zegt hij aan het begin van *Smoelwerk*, de documentaire die tegelijkertijd met het boek verschenen is, dat hij het een hele verademing vond toen Extince de sound van de nederhop veranderde.

Met zijn pionierswerk heeft Def P al een flinke hoeveelheid symbolisch kapitaal verworven. Nu past hij de belediging toe om zijn visie op de indeling van het veld en zijn positie daarbinnen op te dringen – én hij wordt daarbij met gelijke munt terugbetaald. Extince bedient zich namelijk eveneens van de belediging om zijn visie te geven op de machtsstructuur en doet daarbij een beroep op de officiële, particuliere benoeming (door zichzelf ‘de top van de nederhop’ te noemen<sup>149</sup>). Op zijn beurt verdisconteert Def P deze laatste strategie in de belediging (‘Dus ga nou maar weer radiocommercials inrapen,/ want de echte Nederlandse meester kan je niet neppen’<sup>150</sup>). Zo vergroten beide actoren hun symbolisch kapitaal door onder meer gebruik te maken van de twee daartoe beschikbare strategieën.

Vanuit avant-gardistisch oogpunt is het opmerkelijk dat de ‘school’ in deze casus de aanvallende partij is. Natuurlijk vormt Extince de beweging, maar in het begin zet hij zich niet tegen de O.P. af – hij lijkt niet van plan om de stroming ten koste van de grondleggers te veranderen. De ‘school’, die in deze periode zelf nog volop in beweging en dus in ontwikkeling is, tracht de ongewenste nieuwkomer met grof geweld van het veld te verjagen. Maar ook de O.P. voldoet niet aan de kenmerken van een avant-gardebeweging. Want de mannen uit Osdorp voeren actie (activisme), en wel *tegen* de manier waarop anderen met nederhop omspringen (antagonisme), maar ze manifesteren zich pertinent *niet* nihilistisch (het debat is puur inhoudelijk en blijft dat ook) of agonistisch (nederhop moet zich ontwikkelen, maar onder geen beding ten koste van de O.P. – de groep ziet zichzelf juist als aanjager van de stroming). Extince betoont zich daarentegen activistisch noch antagonistisch, maar wel nihilistisch (hij treitert zijn tegenstander zonder daadwerkelijk op de toedracht van het conflict in te gaan). Tot slot is agonisme, het laatste avant-gardistische kenmerk, ook hem vreemd. De rapper heeft het hooguit over hoe hij de nederhop is binnengedrongen, maar niet over de manier waarop hij de scene heeft veranderd. Hij lijkt zichzelf vele malen belangrijker te vinden dan de stroming als geheel.

Terilekst voldoet aan drie van de vier kenmerken van avant-garde. Hij voert actie tegen de O.P. en doet dat grotendeels inhoudelijk, maar vertoont in zijn teksten – die als manifesten tegen Def P’s nederhop op te vatten zijn – ook nihilistische trekjes. De

---

<sup>149</sup> Extince, *Spraakwater* (1995)

<sup>150</sup> Osdorp Posse, *Braakwater* (1996)

rapper is echter geenszins van plan om zichzelf ten gunste van het goede doel weg te cijferen of om aan de gewenste verandering ten onder te gaan. Sterker nog: Terilekst ziet zichzelf als onmisbare schakel in het proces van vernieuwing. De O.P. dient uit de weg geruimd te worden en neemt dat vuile werk met genoeg voor zijn rekening, maar eist als beloning wel een respectabele plaats in het veld. In dit gevecht betoont Def P zich overigens uitdrukkelijk wél nihilistisch: hij gaat niet inhoudelijk in op de aantijgingen van zijn tegenstander, maar treitert hem slechts. Wat het gevecht tussen Extince en Brainpower betreft is wederom opmerkelijk dat niet de beweging, maar de gevestigde orde de aanval inzet. Nog vreemder is dat ze zich avant-gardistisch opstelt, zij het dat het vierde kenmerk – agonisme – ontbreekt. Hetzelfde geldt voor Brainpower, die zich tegen (een vertegenwoordiger van) de ‘school’ verzet en die na verloop van tijd de inhoud loslaat en doelloos begint te etteren, maar die geenszins van zin lijkt om zich ten bate van de culturele vooruitgang op te offeren.

Wanneer *agonisme* wordt begrepen als benaming voor het moment waarop avant-gardistische actoren zich in een slachtofferrol manoeuvreren, voldoet zowel de O.P. als Brainpower aan dat kenmerk. De mannen uit Osdorp verzetten zich vanaf *Osdorp Stijl* (1992) tegen het merendeel van de muziek die op radio en televisie te horen is. Daarnaast zijn ze van mening dat ze landelijk veel te weinig airplay krijgen en beweren ze vanaf hun tweede plaat dat ze door de nationale media geboycot worden. Dat gebrek aan aandacht wijten ze aan het feit dat ze geen blad voor de mond nemen (‘Fok de radio! Oh heerlijk,/ mij draaien ze toch niet want ik ben te eerlijk!’, rapt Def P op ‘Braakwater’<sup>151</sup>) en dat ze hun rauwe, ongepolijste stijl weigeren aan te passen. ‘Het softie-gezeik maakt m’n teksten steeds harder,/ maar ik word steeds bewuster en de critici verwarder./ Fok te hard, want ik kan er niets aan doen, kid,/ alles is beter dan jouw commerciële poen-shit!’, klinkt het op ‘Hardcore blijft’.<sup>152</sup> Toch kan de O.P. niet onomstotelijk bewijzen dat er daadwerkelijk sprake is van een boycot. Voor zover bekend is er bijvoorbeeld nooit een omroep geweest die overall plakaten heeft opgehangen met daarop de oproep om geen muziek van Def P en de zijnen te draaien. Duidelijk is wel dat de groep pas op airplay kan rekenen

---

<sup>151</sup> Osdorp Posse, *Braakwater* (1996)

<sup>152</sup> Osdorp Posse, *Hardcore blijft!* (1995). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=eAAHNO8Bbw> en te lezen via <http://www.lyricstime.com/osdorp-posse-hardcore-leeft-lyrics.html>.

wanneer in 2000 'Origineel Amsterdams' verschijnt.<sup>153</sup> Het lijkt niet geheel toevallig dat dit zowel muzikaal als tekstueel het meest hitgevoelige nummer is dat de Amsterdammers sinds hun debuutalbum uitgebracht hebben.

Voor Brainpower geldt dat hij zijn gal uitspuwt tegen degenen die hem niet serieus nemen als hiphopartiest en die menen dat hij zijn ziel verkocht heeft aan de commercie. Volgens de rapper heeft de kritiek die hij te verwerken krijgt met jaloeziesheid te maken. Op 'Ghostbusters' rapt hij bijvoorbeeld dat hij ná Extince niemand meer zal battlen die 'van jaloezie wegtrekt omdat ik meer succes heb'.<sup>154</sup> Een couplet eerder schrijft hij die afgunst toe aan de kruideniersgeest die op het veld van de Nederlandse rap schijnt te heersen. 'Ik hoef geen zogenaamde props!/ Man, flikker toch op./ Want hier gelooft men echt in je, en pikt men je op,/ als je maar niet te groot wordt'.<sup>155</sup> Hij profileert zich als het slachtoffer van andermans kortzichtigheid, maar rept met geen woord over de wijze waarop hij succes behaald heeft en groot is geworden – namelijk met tracks die door de doorsnee hiphopliefhebber totaal niet gewaardeerd worden.

#### *Casus 2: You owe me: Eminem versus Benzino*

Nadat de vierdelige documentaire over *beef* een groot succes was gebleken, heeft de Amerikaanse televisiezender BET nog een tijdje geprobeerd het concept in een andere vorm te gieten. Hoewel *Beef: the series* niet het gewenste kassucces opleverde en al na een half jaar van de buis werd gehaald, bespreken de makers enkele spraakmakende kwesties. Een van de afleveringen staat in het teken van de meest opzienbarende *beef* die de afgelopen jaren is uitgevochten: die tussen Eminem en Benzino.<sup>156</sup> Als eerste blanke rapper die wereldwijd succes behaalde met meer dan één hit – wat dat betreft is Vanilla Ice hem met diens kraker 'Ice Ice Baby' uit 1990 natuurlijk voorgegaan – gold Eminem, tevens bekend onder zijn alias Slim Shady of

---

<sup>153</sup> Osdorp Posse, *Origineel Amsterdams* (2000). Te bekijken via [http://www.youtube.com/watch?v=axllMDj\\_Mls](http://www.youtube.com/watch?v=axllMDj_Mls) en te lezen via <http://www.stlyrics.com/songs/o/osdorpposse6196/origineelamsterdams240178.html>.

<sup>154</sup> Brainpower, *Ghostbusters* (2004)

<sup>155</sup> Ibidem

<sup>156</sup> Deze aflevering is niet op televisie uitgezonden en ook niet op dvd uitgebracht. Geruchten gaan dat Benzino daarvoor heeft gezorgd. Gelukkig is het item wel in drie delen op *Youtube* verschenen. De filmpjes zijn te bekijken via <http://www.youtube.com/watch?v=WngB26Qps8Y>, <http://www.youtube.com/watch?v=31Org4oEH4M> en <http://www.youtube.com/watch?v=Uz0XjhPbGhw>.

onder zijn officiële naam Marshall Mathers, binnen de Amerikaanse rapscene lange tijd als avant-gardist.

Benzino, die eigenlijk Raymond Scott heet, is op zijn eigen manier een geval apart. Als mede-eigenaar van het toonaangevende hiphopmagazine *The Source* vervult hij namelijk een dubbelrol in de rapwereld. In dat tijdschrift worden onder meer albums gerecenseerd en beoordeeld. Hierbij is vooral het ratingsysteem van belang. Per release kunnen vijf *mics* worden toegekend.<sup>157</sup> Eén mic houdt in dat een plaat ronduit slecht is, terwijl een album dat vijf mics ontvangt als instant *classic* beschouwd wordt.<sup>158</sup> De kracht van *The Source* gaat er niet alleen in schuil dat het blad zo goed verkoopt, maar ook dat de beoordelingen erg streng zijn. In 22 jaar hebben slechts 43 albums vijf mics toegekend gekregen. Daarmee is de waardering door *The Source* voor veel MC's uitgegroeid tot een prestigekwestie. Benzino, die in de hoedanigheid van rapper slechts weinig succes kent, wordt ervan beschuldigd zijn mening omtrent albums aan de recensenten van zijn blad op te dringen omdat hij persoonlijke belangen zou hebben bij goede of slechte beoordelingen van bepaalde artiesten.

Er doen verschillende verhalen de ronde over het ontstaan van de ruzie tussen Eminem en Benzino. Doorgaans worden twee oorzaken genoemd. Enerzijds zou Eminem kwaad zijn omdat zijn tweede album, *The Marshall Mathers LP* uit 2000, destijds door *The Source* niet met vijf mics gewaardeerd werd, hoewel die plaat de zeldzame diamanten status bereikte. Dat staat gelijk aan tien keer platina, oftewel tien miljoen verkochte exemplaren. Op de track 'Say what you say' van Eminems derde album, *The Eminem Show* uit 2002, toont de rapper zich inderdaad verbolgen. 'Five mics in *The Source*? Ain't holding my fucking breath./ But I suffocate for the respect,/ before I breathe to collect the fucking check.'<sup>159</sup> Eminem relativeert hier het belang van vijf mics, maar maakt wel duidelijk dat hij respect eist en dat het hem niet alleen om de inkomsten te doen is. Gezien vanuit het perspectief van de *beef* die later zal volgen, is de ingehouden woede zonder meer voelbaar.

---

<sup>157</sup> Voor de duidelijkheid en wellicht ten overvloede: *mic* (spreek uit: 'maik') is, zoals eerder gezegd, de afkorting van het Engelse woord *microphone*.

<sup>158</sup> De officiële aanduiding per aantal mics luidt als volgt. '1 mic = totally wack; 2 mics = needs work; 2,5 mics = average; 3 mics = good, worth checking out; 3,5 mics = dope; 4 mics = slammin' - definite satisfaction; 4,5 mics = superior; 5 mics = a hip-hop classic.'

<sup>159</sup> Eminem, 'Say what you say' (met Dr. Dre) (2002). Te beluisteren via [http://www.youtube.com/watch?v=\\_F\\_SXq0zSDY](http://www.youtube.com/watch?v=_F_SXq0zSDY) en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/eminem/the\\_show/say\\_what.mnm.txt](http://ohhla.com/anonymous/eminem/the_show/say_what.mnm.txt).

Anderzijds zou Benzino de aanstichter van de ruzie zijn. Hij is namelijk van mening dat de blanke Eminem misbruik maakt van de wereldwijde populariteit die de zwarte hiphopcultuur door de jaren heen vergaard heeft. Tot overmaat van ramp bemoeilijkt het aanhoudende succes van Eminem de doorstroom van zwarte nieuwkomers, aldus Benzino. Daarom stelt hij alles in het werk om zijn opponent klein te krijgen – eerst alleen met behulp van *The Source*' ratingsysteem en later tevens door middel van een flink aantal distracks. Hoewel de *beef* nog altijd niet écht *gesquasht* is en Benzino recentelijk nog getracht heeft het vuurtje op te stoken, beperkt deze beschouwing zich tot de oorspronkelijke battle, bestaande uit de eerste vier tracks.<sup>160</sup> Want nogmaals: het feitelijke moddergooien staat hier niet centraal. Het gaat vooral om de strategieën die beide rappers toepassen als actoren in het veld van de Amerikaanse rap.

*Diss me, diss you: de daadwerkelijke battle*

Benzino start de battle met 'Pull your skirt up'.<sup>161</sup> Zijn opmerkelijkste claim is dat hij Eminem groot gemaakt zou hebben omdat hij een artikeltje over hem in *The Source* heeft laten verschijnen, nog voordat Eminem eind jaren '90 door de befaamde Dr. Dre ontdekt werd ('You was *Unsigned Hype*, before you ever met Dre./ I birthed your little career, now you owe your life to Ray'). Dit vaste item, genaamd *Unsigned Hype*, is bedoeld om talenten die nog niet in het bezit zijn van een platencontract in de schijnwerpers te zetten. 'I created this motherfucker', zo concludeert Benzino daarom. Voorts plaatst hij vraagtekens bij de mannelijkheid van zijn tegenstander en eist hij de erkenning die hij meent te verdienen. 'I'm gonna pull your skirt up, expose your true sex./ Antagonize your label, till I get my respect.' Vervolgens noemt hij Eminem de nieuwe Vanilla Ice, waarmee hij het talent van zijn tegenstander tracht te relativieren. 'The two thousand three Vanilla Ice, how you playing it?/ If you ask me, you really ain't that nice, you overrated.'<sup>162</sup> Tot zover de hoogtepunten uit 'Pull your skirt up'.

---

<sup>160</sup> *To squash the beef* betekent de ruzie bijleggen.

<sup>161</sup> Benzino, 'Pull your skirt up' (2002). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=GRnCCl7Xslc> en te lezen via <http://ohhla.com/anonymous/benzino/redempt/pullyour.ben.txt>.

<sup>162</sup> Benzino, 'Pull your skirt up' (2002)

Eminem negeert de aantijgingen van Benzino en dat blijkt precies de vonk die laatstgenoemde nodig heeft om het vuurtje nog heviger aan te wakkeren, want al spoedig volgt een tweede distract, 'Die another day'. De MC uit Boston pakt het ditmaal wat grootser aan. Hij brengt een videoclip van het nummer uit, richt zich in de tekst rechtstreeks tot de zwarte gemeenschap en bedreigt zijn opponent diverse malen met de dood omdat hij een bedreiging voor het welzijn van de gekleurde medemens zou vormen.<sup>163</sup>

Lord help us, my peoples being raped./ Deliver me from evil and I sell his devils faith./ Lets take a closer look at what's really happening./ He wants you to believe that it was all about rapping./ And all I try to do is open up my niggers eyes./ It wasn't about me and Em, you gotta realize./ It's just a smokescreen, my niggers, there's a bigger picture./ I want the streets to pay attention 'cause I'm riding with you./ If credibility is what we here for,/ then why ain't the hoods sellin' units no more?/ [...] Now it's time to turn the prophecy, times up./ Marshall Mathers gotta die, rise up./ No choice, the only way we gonna turn this shit around / is put this little bitch in the ground.

Benzino noemt zijn tegenstander 'the rap David Duke, the rap Hitler, the culture stealer' en ziet zichzelf intussen als 'the rap Hewey, the rap Malcolm, the rap Martin', uiteraard verwijzend naar Hewey P. Newton, gewezen leider van de Black Panthers, Malcolm X en Martin Luther King. David Duke is een voormalig voorman van de Ku Klux Klan. Voorts krijgt Eminems dochtertje Hailie Jade tussen neus en lippen door een doodsbedreiging te verwerken, terwijl ook Debbie en Kim Mathers – moeder en ex-vrouw, die allebei al regelmatig door Em zelf door het slijk worden gehaald – de nodige beschimpingen voor de kiezen krijgen.

Ditmaal laat Eminem het er niet bij zitten. Benzino biedt hem niet alleen de uitgelezen mogelijkheid om zijn kunsten aan de buitenwereld te vertonen, maar ook om *The Source* eens flink aan te pakken.<sup>164</sup> Eerst moet echter duidelijk zijn dat het niet Eminems bedoeling was om deze *beef* te laten escaleren. 'I just want the whole world to know, that I did not start this... but I will finish it', klinkt het uit de mond van de MC uit Detroit. Wat volgt is een vertelling over hoe Eminem en andere, ambitieuze

---

<sup>163</sup> Benzino, 'Die another day' (2002). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=xfxrQWH1yrs> en te lezen via <http://ohhla.com/anonymous/benzino/redempt/danother.ben.txt>.

<sup>164</sup> Eminem, 'The Sauce' (2002). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=ZuZuiKr85Vs> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/eminem/rm\\_bside/sauce.mnm.txt](http://ohhla.com/anonymous/eminem/rm_bside/sauce.mnm.txt).



rappers *The Source* – ter gelegenheid van deze track omgedoopt tot *The Sauce*<sup>165</sup> – vroeger als heilig geschrift beschouwden.<sup>166</sup>

Coming up, it never mattered what color you was./ If you could spit, then you could spit,/ that's it. That's what it was, back when/ motherfuckers were straight backpacking,/ cipherring, fighting for life in this rap.<sup>167</sup> / [...] When the *Unsigned Hype* column in *The Source* was like our only source of light./ When the mics used to mean something. A four was like/ you were the shit.<sup>168</sup> / Now it's like the least you get./ Three and a half now just means you're a piece of shit./ Four and a half or five means you're Biggie, Jigga, Nas,/ or Benzino! Shit, I don't even think you realize/ you're playing with motherfuckers' lives!

Eminem suggereert dat in de tijd dat hij als *Unsigned Hype* besproken werd, die column voor onbekende rappers het enige lichtpuntje aan de horizon was, terwijl het blad tegenwoordig nog maar weinig voorstelt en een rapper dus niet zoveel waarde meer aan het ratingsysteem hoeft te hechten. Als een magazine vierenhalve mic toekent aan een matige rapper als Benzino, die dat tijdschrift nota bene voor de helft bezit, dan heeft het aanverwante beoordelingssysteem niet zo gek veel om het lijf. Eminem herhaalt daarom nog maar eens geen onnodige moeite te zullen doen om vijf mics te krijgen.<sup>169</sup> 'Now you fucked me out of my mics twice, I let it slide./ I said I wouldn't hold my fucking breath to get a five./ Shit, I was right, I'da fucking died already trying.'<sup>170</sup> Eminem werpt alle schroom van zich af en haalt hard uit naar zijn belager en diens dubieuze positie in de rapwereld. De rapper besluit zijn betoog door de zaken om te draaien en zélf het respect te eisen dat hij meent te verdienen. 'You owe me!', snauwt hij zijn belager aan het eind toe, waarmee Benzino het deksel op zijn neus krijgt – alhoewel nog niet helemaal duidelijk is waarom hij zijn tegenstander dank verschuldigd zou moeten zijn na zo'n woedende *dis*.

---

<sup>165</sup> Hoewel Eminem de titel niet verklaart en deze ook niet laat terugkomen in de tekst, lijkt hij met *The Sauce* te doelen op de mate waarin het blad nog slechts een slap aftreksel is van wat het vroeger was.

<sup>166</sup> Eminem, 'The Sauce' (2002)

<sup>167</sup> In hiphop wordt het woord *backpacker* gebruikt om iemand aan te duiden die hiphop puur uit liefde voor de stroming bedrijft. Men spreekt van een *cypher* wanneer een groep rappers (spontaan) samenschuolt om (geïmproviseerde) raps ten gehore te brengen.

<sup>168</sup> Enigszins tegennatuurlijk wil *to be the shit* zeggen dat je helemaal te gek bent. Maar als je, zoals twee regels verderop, *just a piece of shit* bent, betekent dat uiteraard niet veel goeds.

<sup>169</sup> Het volgende citaat is precies wat hij verklaarde op het reeds besproken 'Say what you say'.

<sup>170</sup> Eminem, 'The Sauce' (2002)

Maar het is nog niet afgelopen. Eminem brengt een tweede distract uit, genaamd 'Nail in the coffin'.<sup>171</sup> Hij verschaft meteen duidelijkheid omtrent de enigszins curieuze afsluiting van het vorige nummer. 'This motherfucker man, just won't shut up, will he? Talking about I owe you. Bitch, you owe me! I'm promoting you right now!' Benzino zou zijn tegenstander dankbaar moeten zijn, nu hij zich dankzij diens reacties op mondiale bekendheid mag verheugen, zo redeneert Eminem. Overigens zal het merendeel van de luisteraars geen positief beeld van Raymond Scott aan de *beef* overhouden – zeker niet nadat Slim Shady zijn tegenstander in deze track volkomen met de grond gelijk heeft gemaakt.

Waar de rapper op 'The Sauce' nog serieus op de verwijten van zijn belager ingaat, maakt hij hem nu eenvoudigweg belachelijk. 'I would never claim to be no, Ray Benzino,/ an eighty-three year old fake Pacino', zweert Eminem alvorens zijn tegenstander ervan te betichten dat die zijn positie als mede-eigenaar van *The Source* misbruikt om gastartiesten voor zijn platen te werven. '[You] swear that you're in the streets hussling./ You sit behind a fucking desk at *The Source*, butt-kissing/ and begging motherfuckers for guest appearances.<sup>172</sup>/ And you can't even get the clearances, 'cause real lyricists/ don't even respect you or take you serious./ It's not that we don't like you, we hate you, period!'<sup>173</sup> Hoewel de track vooral bedoeld is om Benzino te beledigen, zijn er twee passages die om extra aandacht vragen. 'What you know about being bullied over half your life?', vraagt Eminem zijn tegenstander, om vervolgens een gevatte aanname te maken. 'Oh, that's right, you should know what that's like; you're half white!' Benzino stelt zichzelf op als redder van Black America maar blijkt zelf geen Afro-Amerikaan te zijn; hij is een Latino. Eminem sluit ook deze distract af met een uitsmijter die tot nadenken stemt. 'Oh, and for those that don't know, don't get it twisted y'all, *The Source* has a white owner!', roept de rapper, waarmee hij ook de andere eigenaar van het tijdschrift, Dave Mays, identificeert en ontmaskert.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Eminem, 'Nail in the coffin' (2002). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=-TX6o7R8LSg> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/eminem/rm\\_bside/coffin.mnm.txt](http://ohhla.com/anonymous/eminem/rm_bside/coffin.mnm.txt).

<sup>172</sup> Hoewel *motherfucker* evenals het Nederlandse equivalent *moederneuker* een negatieve bijklank lijkt te hebben, wordt het als neutrale term gebruikt. Het kan dus evengoed positief als negatief bedoeld zijn. In dit geval is het volledig neutraal en had de term – ook wat metrum betreft – zonder problemen vervangen kunnen worden door *other rappers*.

<sup>173</sup> Eminem, 'Nail in the coffin' (2002)

<sup>174</sup> *Ibidem*

Deze *beef* draait om integriteit. De twee actoren, Eminem en Benzino, drijven elkaar tot het uiterste om te laten zien wat ze in huis hebben. Allebei manifesteren ze zich als rapper op het veld van de Amerikaanse rap. Daarbij is Benzino mede-eigenaar van een toonaangevend tijdschrift dat reflecteert op de verwickelingen in het betreffende veld. Eminem heeft zijn sporen ten tijde van deze battle ruimschoots verdiend. Hij is de succesvolste blanke rapper ooit en een van de best verkopende rappers überhaupt. Door velen wordt hij beschouwd als beste MC aller tijden, maar dat is natuurlijk moeilijk objectief vast te stellen. Benzino is als rapper vele malen minder gelukkig. Zelfs met behulp van vele pagina's tellende advertenties en interviews en lovende kritieken in zijn eigen magazine weet hij zijn muziek nauwelijks aan de man te brengen.<sup>175</sup>

Het is niet eenduidig vast te stellen wie in deze casus de 'school' is. Duidelijk is wel dat Benzino zich op minder symbolisch kapitaal kan beroepen dan zijn tegenstander – hij is er daarom zonder meer bij gebaat om de status-quo te veranderen – en dat hij de aanval inzet. Zoals uit andere casussen al blijkt impliceert dat echter niet dat zijn tegenpartij automatisch als 'school' fungeert. Want Benzino verzet zich voornamelijk tegen de methode die Eminem inzet om zélf te breken met de traditie dat hiphop aan de zwarte bevolking voorbehouden blijft – een methode die niet meer om het lijf heeft dan uitermate succesvol zijn. Als gekleurde man neemt Raymond Scott het op voor de cultuur zoals ze zich vóór Slim Shady manifesteerde; hij zou graag zien dat de traditie van zwarte overheersing in stand wordt gehouden. Opnieuw lijkt het er dus op dat de 'school', en niet de beweging, als eerste ten strijde trekt.

Door Eminem te beledigen poogt Benzino op diens grote succes mee te liften. Dat lukt hem deels; dankzij het conflict weet iedere fan van Eminem inmiddels wie Benzino is. Of zijn symbolisch kapitaal daarmee veel groter is geworden valt echter te betwijfelen, want het is nog niet vaak voorgekomen dat zo'n grote rapper zijn minder bekende tegenstander zo ongenadig op zijn plaats heeft gezet. Daarmee is

---

<sup>175</sup> In de aflevering van *Beef* wordt overigens verteld dat Benzino zo'n 30.000 exemplaren per album verkoopt, maar in vergelijking met Eminem, wiens platen stevast een platina status bereiken, stelt dat niet zoveel voor.

Benzino ten prooi gevallen aan een van de belangrijkste aspecten waar Eminem zijn symbolisch kapitaal aan te danken heeft: zijn ongekeerde battletalent. Voor hem valt er dan ook weinig te winnen aan deze *beef*, want iedereen gaat ervan uit dat Em de battle in zijn voordeel beslist. Hoogstwaarschijnlijk is dat de reden waarom hij in eerste instantie niet reageert. Wanneer hij dat alsnog doet, valt hij niet zozeer Benzino aan als wel de duistere gang van zaken bij diens toonaangevende tijdschrift – waarmee hij de onderbuikgevoelens van een groot aantal collega's verwoordt.<sup>176</sup> Hij reageert dus pas wanneer hij zeker weet dat hij daarmee zijn symbolisch kapitaal vergroot en zijn gezaghebbende positie verstevigt.

Benzino voert actie tegen Eminem. Hij blijft daarbij continu inhoudelijk en stelt zich nergens nihilistisch op; daarvoor neemt hij zijn missie veel te serieus. Hij ziet zichzelf als de redder van hiphop, die blijkens het feit dat hij zichzelf vergelijkt met Martin Luther King en Malcolm X zelfs wel bereid is om voor de cultuur te sterven. Hij stelt daarnaast dat hij zelf en de hiphopcultuur het slachtoffer zijn geworden van Eminems succes. Agonisme is Benzino dus allerminst vreemd. Eminem voert geen actie, maar spreekt zich wel uit tegen de gevestigde orde zoals die zich in de vorm van een tijdschrift manifesteert. Hij begint de battle inhoudelijk, maar richt zich na verloop van tijd – zeker tegen het einde van het tweede nummer – slechts nog op de gebreken van zijn tegenstander, zonder echt meer op de aanleiding van het conflict in te gaan. Hij geeft geen agonistische signalen af. Hij profileert zichzelf in deze *beef* niet als vernieuwer van hiphop (dat doet hij op andere tracks overigens wel<sup>177</sup>) en manoeuvreert zich ook niet in een slachtofferrol. Alles bij elkaar voldoet Benzino aan drie en Eminem aan twee van de vier avant-gardistische vereisten.

## II. *Cross-over*

---

<sup>176</sup> In een op telefoongesprek tussen Eminem en Angie Stone – soulzangeres en presentatrice van radioprogramma *Hot97* – dat op internet circuleert en dat ook in de *Beef*-documentaire te horen is, legt de rapper uit wat hem, en kennelijk vele anderen met hem, stoort aan Benzino en zijn bedenkelijke positie. 'We all know what's goin on at *The Source*. Ray Benzino got Dave Mays shook [doodsbang, SB]. You can't be a rapper, and own half of a magazine. Because then what happens is: you call rappers that you like. Call them and you want them to make a guest appearance on your album, and if they don't wanna do it because you suck, then he's gonna shut you out of his magazine.'

<sup>177</sup> Op de hitsingle 'Without me' uit 2001 rapt Eminem: 'It feels so empty without me.' Op 'Business' uit hetzelfde jaar rapt hij: 'Can't leave rap alone, the game needs me!'

Hiphop is geworteld in diverse stromingen, waaronder funk, reggae en jazz. Aldus is het bij uitstek een genre dat zich leent voor invloeden van buitenaf – zeker aangezien de instrumentals van oorsprong grotendeels uit samples van andere muzikanten bestaan. Neem een willekeurige track van Dr. Dre uit de jaren '90 en hoor er het werk van funklegendes als James Brown en George Clinton veelvuldig in terug.<sup>178</sup> Het zijn echter niet alleen samples waarmee hiphop de brug naar andere kunstvormen slaat. Naarmate de cultuur groeit, gaan steeds meer rappers samenwerken met andersoortige muzikanten. Aanvankelijk resulteert dat stevast in een mix van rock en hiphop, maar na verloop van tijd ontstaan er ook andere combinaties. Tegenwoordig is het zelfs eerder regel dan uitzondering dat een album verschillende stijlen bevat.

Muziek die uit de vermenging van verschillende genres ontstaat, wordt *cross-over* genoemd – een term die ook in andere kunsten algemeen aanvaard is. Hoewel veel artiesten een dergelijke overbrugging als eenmalig beschouwen, zijn er ook groepen die de mengeling van diverse soorten muziek als huisstijl uitdragen. In de Nederlandstalige rap zijn cross-overprojecten opvallend zeldzaam. Zo nu en dan leent een rapper zich voor een bijdrage aan een popliedje en soms maakt een act gebruik van een gastmuzikant, maar van een stelselmatige versmelting van stijlen is vooralsnog geen sprake.<sup>179</sup> Toch bestaan er wel degelijk projecten die in deze context het vermelden waard zijn.

Aangezien cross-over per definitie breekt met de traditie van hiphop, kan het met recht als avant-gardistisch verschijnsel beschouwd worden – zeker omdat een dergelijk project meestal voor beide partijen een breuk met het vastomlijnde emploi betekent. Een bijkomend voordeel voor de samenwerkende acts is dat ze meer en diverser publiek bereiken. Uiteraard lopen de reacties uiteen van zeer negatief tot zeer positief, zoals altijd in het geval van vernieuwing. Dit is namelijk precies het punt waarop de school en de beweging met elkaar in botsing komen. Er zijn al met al

---

<sup>178</sup> De stijl waarmee Dr. Dre vanaf zijn solodebuut *The Chronic* uit 1992 furore maakt, wordt niet voor niets *G-funk* genoemd – een mix tussen gangsterrap (een gangster is een G) en funk. In een albumrecensie gaat het uitgebreide online muziekarchief *Allmusic.com* nader in op de funk- en soulinvloeden die op deze plaat te horen zijn. Zie <http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:gbfuxq95ldae> voor de complete review.

<sup>179</sup> Zo hebben Ali B en Marco Borsato in 2004 een liedje uitgebracht voor Warchild, genaamd 'Wat zou je doen' (<http://www.youtube.com/watch?v=yAW0OwTkmDg>). Samen met de Vlaamse zangeres Eva de Roovere scoorde de Amersfoortse rapper Diggy Dex afgelopen lente een hitje, getiteld 'Slaap lekker' (<http://www.youtube.com/watch?v=I6YE5h2Xtow>). En op het openingsnummer van het laatste album van diens groep DAC, *Professioneel chillen* uit 2005, is een niet nader genoemde gitarist te horen (<http://www.youtube.com/watch?v=2Ds0Z6-GZ58>).

voldoende redenen te bedenken waarom cross-over een interessant verschijnsel is om met betrekking tot avant-gardistische strategieën te onderzoeken. In deze paragraaf wordt opnieuw aan de hand van één voorbeeld uit de Nederlandstalige en één uit de Amerikaanse rap geanalyseerd hoe actoren cross-overprojecten gebruiken om hun positie op het veld te verbeteren.

### *Casus 3: Rapdichters: Serge van Duijnhoven en Olaf Zwetsloot*

Zoals stromingen van buitenaf tot de hiphopwereld doordringen, voltrekt zich dat proces vice versa eveneens. Zeker nu rapmuziek vrijwel overal is ingeburgerd laat men bij iedere willekeurige gebeurtenis een rapper opdraven. De hype openbaarde zich al toen minister Donner naar de microfoon greep, maar nu het inmiddels mogelijk is om een rapgroep uit Terneuzen in te huren voor feesten en partijen lijkt het hek helemaal van de dam.<sup>180</sup> Rap is alomtegenwoordig. Ook de poëziefhebbers hebben dat een aantal jaar geleden aan den lijve kunnen ondervinden. In een stuk genaamd 'De firma Machiavelli & Zn.' uit 2003 bediscussieert de reeds geïntroduceerde Jos Joosten een aflevering van *De Groene Amsterdammer*, waarin Serge van Duijnhoven en Olaf Zwetsloot zich hardmaken voor van alles, onder meer voor de aanwezigheid van rap in de poëzie.<sup>181</sup>

Van Duijnhoven is een dichter die zich altijd al heeft toegespitst op de totstandkoming van een mengvorm van poëzie en muziek.<sup>182</sup> Zwetsloot lijkt zich – afgaand op zijn *Myspace*-profiel – na te zijn gestopt met schrijven nu volledig op muziek te richten. Naast componist is hij namelijk saxofonist.<sup>183</sup> Als duo is al lange tijd niets meer van de twee artiesten vernomen. Het laatste wapenfeit dateert van 1997 en heet *Eindhalte Fantoomstad*, een gelimiteerde uitgave van gelegenheidscollectief Sprooksprekers, waar ook Def P deel van uitmaakt. Dit project komt verderop in deze paragraaf uitvoerig aan bod.

---

<sup>180</sup> Geïnteresseerden kunnen via <http://www.artiesten.nl> in contact komen met de Psychopratische Wordenaars uit Terneuzen, een zestal bestaande uit vijf rappers en een producer. De term 'wordenaar' is trouwens al zo oud als de eerste nederhopalbums, maar ik vraag me af of deze Zeeuwse knapen – die duidelijk een product van de nieuwe school zijn – er überhaupt van op de hoogte zijn dat er zo iets als een geschiedenis van de Nederlandstalige rap bestaat.

<sup>181</sup> Joosten, 2003. Het artikel waarop de auteur reageert staat in z'n volledigheid op de website van *De Groene Amsterdammer* en is te lezen via <http://www.groene.nl/1996/21/wij-willen-de-jonge-dichters>.

<sup>182</sup> Van Bork, 2003. Deze zeer korte biografie is te lezen via [http://www.dbnl.nl/tekst/bork001schr01\\_01/bork001schr01\\_01\\_0287.php](http://www.dbnl.nl/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0287.php).

<sup>183</sup> <http://www.myspace.com/olafzwetsloot>, geraadpleegd op 13 augustus 2010.

Joosten hekelt de afgezaagde wijze waarop Van Duijnhoven en Zwetsloot in 1996 proberen de Nederlandse poëzie binnen te dringen en vervolgens van binnenuit over te nemen. De twee dichters vinden dat de tijd namelijk rijp is voor een stel jonge honden die met een nieuw soort gedichten de Nederlandse poëziefhebber wakker schudden. Joosten stelt vast dat dit op z'n zachtst uitgedrukt niet de eerste keer is dat nieuwe dichters iets dergelijks van mening zijn.<sup>184</sup>

Sinds er poëzievernieuwers bestaan, wordt er gekankerd op ouwe zakken die het literair voor het zeggen hebben. Dat is agendapunt numero uno voor de veranderaar vanaf Rimbaud tot heden. Van Duijnhovens trucje is dus op zijn minst hoogst belegen. [...] Toch is er één belangrijk punt dat de twee jonge dichters in *De Groene* wezenlijk anders doet zijn dan veranderingsgezinde voorgangers als Van Ostaijen of Kouwenaar. Namelijk dat ze inhoudelijk werkelijk helemaal niets te vertellen hebben. Niks over aard, inhoud, strekking, vorm of andere kenmerken van hun nieuwe poëzie. (Althans: ze willen toch niet beweren dat het nieuwe steekt in het pleidooi voor orale poëzie, dat afgezien van de verwijzingen naar *rap* en hiphop, een wel heel erg slap aftreksel is van wat Tom Lanoye in de jaren tachtig opperde?) Wat per saldo overblijft is dus het leeftijdsverschil, wat mij voor een poëtisch manifest toch een wat smalle basis toeschijnt.

In de literaire wereld weten deze dichters met hun cross-overinitiatief dus maar weinig potten te breken.<sup>185</sup> Waarschijnlijk is het vernieuwende aspect gewoon niet voldoende vernieuwend in een genre met zo'n rijke historie als de literatuur. Daarom is het des te interessanter om te bekijken of deze artiesten in de nog jonge Nederlandstalige rapwereld wél baanbrekend werk verrichten. Want zoals eerder vermeld kunnen artiesten door middel van een cross-overproject twee vliegen in één klap slaan – en dat geldt ook voor deze casus, aangezien Van Duijnhoven en Zwetsloot zowel de literaire - als de rapwereld trachten te bestormen.

### *Eindhalte Fantoomstad*

---

<sup>184</sup> Joosten, 2003, p. 76-77

<sup>185</sup> Toch schrijft de gerenommeerde literator Piet Gerbrandy in zijn artikel 'Geen woorden maar daden. Poëzie lezen en herlezen', dat op 27 januari 2001 eveneens in *De Groene Amsterdammer* is gepubliceerd, dat hij juist het vernieuwende aspect van het werk van Van Duijnhoven en Zwetsloot, dus de (goede) voordracht en de vermakelijke podiumprestatie, zeer kan waarderen. Hij vindt de teksten echter heel erg oninteressant om te lezen. Het artikel is te raadplegen via <http://www.groene.nl/2001/4/geen-daden-maar-woorden>.

Ergens in 1996 wordt bekend dat Def P samen met enkele dichters aan een nogal eigenzinnig project werkt.<sup>186</sup> De O.P. heeft net een nieuw album uit, *Briljant, hard en geslepen* in samenwerking met Nembrionic, een metalband uit de Zaanstreek. Een jaar later verschijnt *Geendagsolieg*, het zesde album van de mannen uit Osdorp. Deze twee releases overspoelen *Eindhalte Fantoomstad* enigszins en zorgen ervoor dat het project, bestaande uit een boek en een album, spoedig in de vergetelheid geraakt. Bovendien is er sprake van een (zeer) beperkte oplage - en dat terwijl de makers volgens de site van hun label toch trachten 'poëzie aantrekkelijk te maken voor een groot en ook een jong publiek. Tevens beoogt het [project] de kloof tussen de Nederlandse rapkunst en literaire dichtkunst te verkleinen.'<sup>187</sup> Die kloof is in zoverre verkleind dat het project überhaupt het levenslicht gezien heeft; de eerste stap om rappers en dichters nader tot elkaar te brengen is daarmee gezet. Daarnaast is het jonge publiek in ieder geval in Lochem wel bereikt (zie noot 187), maar het heeft er alle schijn van dat het grote publiek nooit enig idee gehad heeft wie de Sprooksprekers eigenlijk zijn.

*Eindhalte Fantoomstad* is een veelzijdig album. Naast de literaire - en rapwereld wordt ook de housewereld aangesproken, aangezien de producties afkomstig zijn van DJ Dov en DJ Dano, twee kopstukken uit de gabber- en technoscene. Tekstueel gezien doet Def P op de meeste nummers wat hij altijd doet - recht voor z'n raap schrijven en rappen -, terwijl Van Duijnhoven zich op poëtische wijze tussen het alledaagse en het geheimzinnige beweegt en Zwetsloot voornamelijk prozaïsche verhaaltjes vertelt. De rapper, de dichter en de verteller nemen de luisteraar zodoende mee op een eigenaardige reis door Fantoomstad. Het lijkt een allerminst idyllische plek te zijn.

De dichter (Van Duijnhoven) schetst de grauwe, chaotische sfeer als volgt. 'Onder het onverzoenlijk nulpunt,/ ochtend in een stad zonder einde./ Constructies woekeren aan de horizon,/ ontketend in de rode lucht./ Schimmen waden koelvloeistofomspoeld/ door ontspoorde dromen,/ wroetend in het vuil,/ tastend

---

<sup>186</sup> Rond die tijd heb ik De Sprooksprekers zien optreden in de Lochemse discotheek Het Station, gevestigd in - drie keer raden - het plaatselijke stationsgebouw. De show, die voor en door leerlingen van mijn school (Staring College) georganiseerd was, maakte veel indruk op het aanwezige publiek. Helaas was ik me er destijds (als vijftienjarige 3 mavo-leerling) nog niet van bewust dat ik ongeveer twaalf jaar later een scriptie over dit onderwerp zou schrijven, want dan had ik er vast meer van onthouden...

<sup>187</sup> Zie voor meer informatie [http://www.djax.nl/djax/subdivisions/neder\\_sprooksprekers.html](http://www.djax.nl/djax/subdivisions/neder_sprooksprekers.html).



naar de tepels van het asfalt.<sup>188</sup> De verteller (Zwetsloot) brengt vervolgens een hevig verlangen naar orde in beeld door te vertellen over een vrouw die aan de hand van plastische chirurgie haar jeugdigheid tracht te bewaren.<sup>189</sup>

Een kwestie van keuren en bekijken/ maar de vraag blijft wie of wat gevangen zit./ Zij in haar vlees of haar vlees in haar./ Wist zij het maar./ - Je borsten voelen zo raar./ - Dat is omdat ze echt zijn./ Nee, zegt zij, mijn lichaam mag geen rivier zijn die uitslijt met de jaren./ Ik wil lijnen die bemeten zijn./ Ik zal mijn jeugd bewaren./ - Frons eens. - Kan ik niet. / En ik vind het niet erg dat ik het niet meer kan./ [...] Niets is onveranderlijk. Zij houdt vol./ Neus, borsten, kin en billen. Alleen/ twee ribben wil de arts niet weg./ Geeft niets. Zij heeft toch geen aanleg/ meer om dik te worden.

Op 'De laatste stop' laat de rapper (Def P) orde en chaos samenvloeien door het leven met een treinreis te vergelijken. Hoewel dat gegeven op zichzelf clichématig lijkt, zijn de metaforen treffend.<sup>190</sup>

Geboorte, instappen, opgroeien, vaart maken./ Je kijkt door het raam van je levensroute./ Eenrichtingsverkeer. Dit ben jij, dit ben ik, dit is alles./ Hier en daar een leuke stop als je maatschappij dat toestaat./ Kaartcontrole... eerste klas, tweede klas, we gaan allemaal even hard./ Slechts een enkeling neemt de wissels bewust./ [...] Het nachtleven van Fantoomstad in./ Gorillaportiers, entree en garderobe dokken, volle pispelsschoteltjes en lege muziek./ Je hebt nog geen wijde pillendokter begroet, de wakkere nachtsfeer opgesnoven,/ of je reisgeld is alweer uit je zakken gedanst./ Bij de bar is je daalder een gulden waard. Eerste klas decadentie./ Weer niets over voor de daklozen, kanslozen, geldlozen, zwartrijders./ geen plaatsbewijs, geen connecties, geen kans. Buitensporig, buitenspel./ Over de kloof tussen arm en rijk loopt een oude spoorwegovergang die nog zelden wordt gebruikt./ Tweede klas realisme.

De Sprooksprekers betonen zich hiermee een modern equivalent van hun middeleeuwse ambtsgenoten.<sup>191</sup> Ze vertellen verhalen over de wereld die ze om zich

---

<sup>188</sup> De Sprooksprekers, 'Metropolis' (1997). Helaas is dit nummer niet op internet te beluisteren, maar de tekst is te lezen via <http://www.hiphopgemeenschap.nl/nlhha/lyrics/s/sprooksprekers-metropolis.html>.

<sup>189</sup> De Sprooksprekers, 'Modulatie: 1 op 1' (1997). Helaas is dit nummer niet op internet te beluisteren, maar de tekst is te lezen via <http://www.hiphopgemeenschap.nl/nlhha/lyrics/s/sprooksprekers-modulatie-1-op-1.html>.

<sup>190</sup> De Sprooksprekers, 'De laatste stop' (1997). Helaas is dit nummer niet op internet te beluisteren, maar de tekst is te lezen via <http://www.hiphopgemeenschap.nl/nlhha/lyrics/s/sprooksprekers-de-laatste-stop.html>.

<sup>191</sup> Meder 1991, p. 169-170. 'Een sproke is een compacte dichtvorm, die tenminste vanaf de 14e eeuw in het Middelnederlandse taalgebied werd voorgedragen door rondreizende sprooksprekers, en die voor het publiek op het gehoor te volgen was. [...] De sproke kan zowel overwegend verhalend als betogend van karakter zijn, veelal zonder lyrische inslag, en dient meestal impliciet of expliciet een moraliserend of didactisch doel,' zo vertelt Theo Meder, onderzoeker van orale cultuur aan het Meertens Instituut, in zijn boek *Sprookspreker in Holland. Leven en werk van Willem van Hildegaersberch (ca. 1400)* uit 1991. Het moraliserende en didactisch verhalende aspect van de middeleeuwse sprooksprekers is op *Eindhalte Fantoomstad* vervangen door een meer poëtisch-observatieve inslag.

heen zien en leggen daarbij logischerwijs de nadruk op de vervreemding die de technische ontwikkelingen met zich meegebracht hebben. Toch vormen ook tijdloze thema's als het leven volgens het stramien van de maatschappij ('De laatste stop' en 'Sleur'), het nu en dan diffuse onderscheid tussen liefde en lust ('Kansspelen') en het overmatig gebruik van verdovende of geestverruimende middelen ('De civitate dei') een dankbaar onderwerp voor dit rondtrekkende gezelschap.

*Eindhalte Fantoomstad* is een concept dat in de Nederlandstalige rap geen gelijke kent. Het project heeft echter niet de kans gekregen om opgepikt te worden door een groter publiek en als zodanig daadwerkelijk nieuwe deuren te openen. Het heeft dan ook geen navolging gekregen. Daarom lijkt het alleszins redelijk te concluderen dat de Nederlandstalige rapscene van vóór *Eindhalte Fantoomstad* niet zo gek veel verschilt van die daarna.

#### *Antwoorden op toegepaste deelvragen*

In het kader van vernieuwing bewegen de actoren Van Duijnhoven en Zwetsloot zich welbewust over twee velden: dat van de Nederlandstalige poëzie en dat van de Nederlandstalige rap. Het eerste veld blijft hier buiten beschouwing; dat is al door Joosten besproken in zijn reactie op het artikel van de heren in *De Groene Amsterdammer*. Op het veld van de Nederlandstalige rap bekleedt het tweetal een baanbrekende positie als eerste zogeheten rapdichters. Niet eerder werden poëzie en rap in de Nederlandse taal gecombineerd.

De 'school' is de Nederlandstalige rap, die in de tijd van deze rapdichters nog nederhop genoemd wordt. De rapdichters brengen vernieuwing in de scene, maar zetten zich niet af tegen de traditie. Integendeel zelfs: ze waarderen de grondlegger dusdanig dat ze met hem samenwerken. Het verzet voltrekt zich waarschijnlijk vooral in de poëziewereld, want daar wordt rap juist als het vernieuwende element aangedragen. Van Duijnhoven en Zwetsloot vormen dus wel een beweging, maar niet ten opzichte van de Nederlandstalige rap. In dat veld sluiten ze zich eenvoudigweg aan bij de heersende traditie.

Op het veld van de Nederlandstalige rap moeten de actoren hun kapitaal nog volledig opbouwen. Ze trachten daartoe een nieuw veld te creëren, dat ontstaat als

combinatie van Nederlandstalige rap en Nederlandstalige poëzie. Maar tegen de tijd dat zich daarop andere actoren gaan bewegen, staan de pioniers al niet meer in de schijnwerpers. Zo wordt het nieuwe veld jaren later wel gebruikt door bijvoorbeeld literair productiehuis de Wintertuin, met initiatieven als *Opgepoetst*, waarbij een rapper een gedicht van een dichter bewerkt en andersom, maar de daadwerkelijke grondleggers zijn op dat ogenblik allang niet meer als zodanig in beeld. Omdat hun cultureel kapitaal in de vergetelheid geraakt is, kunnen ze zich ook niet op enige vorm van symbolisch kapitaal beroepen.

Vanuit het perspectief van de Nederlandstalige rap is in deze casus geen sprake van avant-garde. De nieuwkomers sluiten zich aan bij de traditie omdat ze elders een verandering teweeg willen brengen. Ze verzetten zich dus niet, stellen zich al helemaal niet nihilistisch op en wekken ook geenszins de indruk bereid te zijn ten onder te gaan voor de verandering die ze teweeg willen brengen. Met het creëren van een nieuw veld lijkt het eerder dat deze actoren zichzelf als een nieuwe 'school' wensen te profileren, waar vervolgens een reactie op kan komen. De volgende generatie laat echter zolang op zich wachten, dat de 'school' tegen die tijd niet meer actief is en haar methoden allang zijn doodgebloed en vergeten.

In de Amerikaanse hiphopwereld is cross-over al jaren een wijdverbreid verschijnsel. De eerste keer dat rap met hardrock gecombineerd wordt levert dat meteen succes op. In 1986 scoren Run DMC en Aerosmith gezamenlijk een enorme hit met 'Walk this way'.<sup>192</sup> In datzelfde jaar verschijnt *Licensed to ill*, het debuutalbum van Beastie Boys, waarop diverse rockinvloeden te horen zijn.<sup>193</sup> Rond deze tijd voegt ook de Amsterdamse band Urban Dance Squad drums, gitaar en basgitaar aan hiphop toe, om uiteindelijk met een mengsel van rock, hiphop, funk, ska en folk zelfs in Amerika succes te boeken.<sup>194</sup> In 1993 brengt Guru – een vermaarde MC die samen met DJ Premier onder de naam Gang Starr meerdere *classics* op zijn naam heeft staan – het album *Jazzmatazz* op de markt, een experimentele samensmelting van hiphop en live

---

<sup>192</sup> Run DMC & Aerosmith - 'Walk this way' (1986). Te bekijken via <http://www.youtube.com/watch?v=kYnCzHYHCpA> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/run\\_dmc/raising/walkthis.dmc.txt](http://ohhla.com/anonymous/run_dmc/raising/walkthis.dmc.txt).

<sup>193</sup> Zie ook <http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:jpfwxqy5ldse>

<sup>194</sup> Zie ook <http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3ifqxq95ldhe>

jazz.<sup>195</sup> En zo zijn er nog honderden voorbeelden van Amerikaanse cross-overprojecten te noemen.

#### *Casus 4: Africa must wake up: Nas en Damian Marley*

Op het album waarmee Damian Marley – de jongste van de twaalf kinderen van reggaelegende Bob Marley – definitief doorbreekt, *Welcome to Jamrock* uit 2005, gaat hij voor het eerst in zee met de reeds geïntroduceerde New Yorkse rapper Nas. De samenwerking verloopt voorspoedig en het nummer ‘Road to Zion’ wordt een bescheiden hit. Thematisch vormt de track een voorbode op het maatschappijkritische en militante album dat de twee artiesten later gezamenlijk zullen uitbrengen. In gebroken Engels verwoordt Nas de aanleiding voor dat project.<sup>196</sup>

President Mugabe holding guns to innocent bodies/ in Zimbabwe, they make  
John Pope seem Godly, sacrilegious and blasphemous./ In my lifetime I look  
back in paths I walked,/ where savages fought and passengers taught,/  
prostitutes stomp in high heel boots,/ and badges screaming at young black  
children ‘stop or I will shoot!’/ I look back at cooked crack plus cars that pass  
by,/ Jaguars, mad fly, and I’m guilty for materialism.<sup>197</sup> Blacks is still up in the  
prison, trust that./ So save me your sorry, I’m raising an army;/ revolutionary  
warfare with Damian Marley./ We sparking the irons, marching to Zion.<sup>198</sup>/  
You know how Nas be, NYC state of mind I’m in.

De mindstate waar Nas over rapt stamt nog van zijn eerste plaat, *Illmatic*. Het openingsnummer van dat album, ‘NY state of mind’, fungeert als beschrijving van het alledaagse straatleven in de *Big Apple*.<sup>199</sup> Op de lange duur richt de rapper zich overigens steeds minder op zijn omgeving en begint hij zaken vanuit een globaler perspectief te beschouwen. Dat heeft ongetwijfeld met zijn status te maken. Voorafgaand aan zijn eerste album is Nas een anonieme straatjongen uit Queens. Vijf jaar later is hij een grootheid in de hiphopwereld – en dat wil hij weten ook. Naast

---

<sup>195</sup> Zie ook <http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:kbfixqgldje>

<sup>196</sup> Damian Marley, ‘Road to Zion’ (met Nas) (2005). Te beluisteren via [http://www.youtube.com/watch?v=UqL6dl\\_1UE8&](http://www.youtube.com/watch?v=UqL6dl_1UE8&) en te lezen via <http://ohhla.com/anonymous/misc/reggae/roadzion.dam.txt>.

<sup>197</sup> De term *fly* wordt gebruikt om aan te geven dat iets hip of modieus is, terwijl *mad* ter versterking als adjectief dienst doet.

<sup>198</sup> Een rapper gebruikt de uitdrukking *to spark the iron* als hij het heeft over schieten met een geweer.

<sup>199</sup> Nas, ‘NY state of mind’ (1994). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=zZTNwp0IEIE&> en te lezen via <http://ohhla.com/anonymous/nas/illmatic/nysomind.nas.txt>.

'NY state of mind part 2' schrijft hij het zelfverheerlijkende 'Nas is like', waarin hij onder meer beweert dat hij is als 'sex to a nympho, but nothing sweet.'<sup>200</sup> Weer een half decennium later is hij zonder al teveel artistieke concessies te doen ook tot de popcultuur doorgedrongen. Dat is de periode waarin Nas voor het eerst met Damian Marley samenwerkt.

Laatstgenoemde heeft lange tijd in de schaduw van zijn beroemde vader gestaan. Op zijn eerste twee albums, *Mr. Marley* uit 1996 en *Halfway Tree* uit 2001, lijkt hij nog te zoeken naar zijn eigen identiteit. Wanneer de titeltrack van het derde album evenwel inslaat als een bom, vindt Damian eindelijk de erkenning die hij nodig heeft. 'Damian's hit was the biggest Jamaican splash on mainstream American radio since [...] maybe the days of father Bob himself,' aldus het zeer uitgebreide en gezaghebbende online muziekarchief *Allmusic.com*.<sup>201</sup> De muziek van de jongste Marley-telg is geëvolueerd van pure reggae tot een veelzijdige stijl waarin ruimte is voor diverse moderne invloeden – en die van hiphop is misschien wel de opvallendste. Hoewel het taalgebruik nog altijd gelardeerd is met Jamaicaanse *slang*, raast Damian 'Jr. Gong' Marley hier en daar als een onvervalste MC door zijn coupletten.<sup>202</sup> De connectie met hiphop, een stroming die zoals bekend onder meer van reggae afstamt, blijkt dus al gemaakt te zijn voordat Nas eraan te pas komt.

### *Distant relatives*

Uiteindelijk resulteert de samenwerking van Damian Marley en Nas in 2010 in een full-length genaamd *Distant relatives*. De opbrengst van de plaat is volledig bestemd voor de bouw van scholen in Afrika, 'but before any corny "charity album" misconceptions get in the way, know that this is one purposeful monster and a conceptional bull's eye that fully supports its title,' stelt recensent David Jeffries van

---

<sup>200</sup> Nas, 'Nas is like' (1999). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=zZTNwp0IEIE&> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/nas/i\\_am\\_nas/is\\_like.nas.txt](http://ohhla.com/anonymous/nas/i_am_nas/is_like.nas.txt).

<sup>201</sup> David Jeffries, 'Welcome to Jamrock', *Allmusic.com*, geraadpleegd op 19 augustus 2010 via <http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:3jfexqqslde>.

<sup>202</sup> Damian Marley, 'Confrontation' (2005). De openingstrack van het album is meteen een treffend voorbeeld van de wijze waarop de artiest sommige van zijn teksten rapt. Het nummer is te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=tXFpJrlgd7A> en te lezen via <http://www.azlyrics.com/lyrics/damianmarley/confrontation.html>.

*Allmusic.com* zijn lezers gerust.<sup>203</sup> In het gros van de teksten staat de Afrikaanse situatie centraal. Daarbij vormt zowel de culturele rijkdom als de ontstellende armoede van het continent een belangrijke bron van inspiratie.

Enerzijds worden namen als Shaka Zulu en Bobo Shanti – een vertakking van de Rastafari-beweging – als symbolen van verzet tegenover die van Afrikaanse regenten als Idi Amin en Menelik geplaatst, om van daaruit terug te verwijzen naar de oneerlijke machtsverhoudingen in de V.S. en, door toedoen van dat land, de hele wereld. Op ‘Dispear’ legt Nas helder uit waar het volgens hem misgaat.<sup>204</sup> ‘The master of the masses./ One has power, the other one lacks it./ Guns are power, controlled by assets,/ owned by financial forecasters./ Who are the masters?/ They are the gangsters, they are the bankers,/ the ones who tax us./ The masses, they are us./ The sheep, the people, divided in classes.’ Anderzijds komt de onderdanige en passieve houding van de Afrikanen aan de orde, waarbij Nas oproept tot zelfbewustwording en emancipatie van het Afrikaanse volk.<sup>205</sup> Eerst geeft de New Yorker zijn *distant relatives* een bondige geschiedenisles. ‘Science, art is your creation./ [...] Your history is too complex and rigid for some Western critics./ They want the whole subject diminished,/ but Africa’s the origin of all the world’s religions.’ Vervolgens houdt hij ze een spiegel voor met betrekking tot de hedendaagse situatie. ‘Who are we today?/ The slums, diseases, AIDS!’ stelt de MC vast, alvorens te pleiten voor verandering. ‘We need all that to fade./ We cannot be afraid.’ Zijn Jamaicaanse collega herhaalt deze boodschap nog maar eens op het refrein. ‘Africa must wake up,/ the sleeping sons of Jacob,/ for what tomorrow may bring,/ may a better day come./ Yesterday we were kings./ Can you tell me, young ones,/ who are we today?’ Geheel in lijn met de strekking van het verhaal sluit de

---

<sup>203</sup> David Jeffries, ‘Distant relatives’, *Allmusic.com*, geraadpleegd op 19 augustus 2010 via <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:kzfwxxzusldae>. De reacties op de samenwerking tussen de rapper en de reggae-artiest zijn overigens niet onverdeeld positief. Met name de houding van Nas stuit enkele recensenten tegen de borst. Zo is M.T. Richards van *Slant Magazine* van mening dat de rapper zijn invloed op de wereldproblematiek teveel benadrukt en in dit verband danig overdrijft, terwijl Nas er volgens Jeff Weiss van *Long Angeles Times* nu en dan filosofieën op nahoudt die eerder lachwekkend dan indrukwekkend zijn. De artikelen zijn online gepubliceerd en te lezen via <http://www.slantmagazine.com/music/review/nas-and-damian-marley-distant-relatives/2122> en [http://latimesblogs.latimes.com/music\\_blog/2010/05/album-review-nas-and-damian-marleys-distant-relatives.html](http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2010/05/album-review-nas-and-damian-marleys-distant-relatives.html).

<sup>204</sup> Nas & Damian Marley, ‘Dispear’ (2010). Te beluisteren via [http://www.youtube.com/watch?v=HBI7iunaP\\_Y&p=B8D640B0E0571C7E&](http://www.youtube.com/watch?v=HBI7iunaP_Y&p=B8D640B0E0571C7E&) en te lezen via <http://ohhla.com/anonymous/nas/distant/dispear.nas.txt>.

<sup>205</sup> Nas & Damian Marley, ‘Africa must wake up’ (2010). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=KfdAJxUXgYI> en te lezen via <http://ohhla.com/anonymous/nas/distant/africa.nas.txt>.

track af met een Somalische passage van de Afrikaanse MC K'Naan, vooral bekend van zijn *anthem* voor het WK voetbal in Zuid-Afrika, 'Wave your flag'.<sup>206</sup>

Wat idealisme betreft grijpen de twee artiesten onmiskenbaar terug op de begindagen van hiphop, toen Kool Herc en met name Afrika Bambaataa poogden de uitzichtloze situatie in The Bronx te veranderen. Het verschil met veertig jaar eerder is dat Nas en Damian Marley zich in 2010 niet meer om 'slechts' een achterstandswijk, maar om een heel continent bekommeren. Ook op het vlak van zelfprofilering scharen zij zich trouwens in een rijke traditie. Rappers staan erom bekend dat ze nogal vol zijn van zichzelf en dat wordt op de openingstrack, 'As we enter', alleen maar bevestigd.<sup>207</sup> 'Send out the order, laws and the rituals,' rapt Marley, waarop Nas het feilloos van hem overneemt. 'Burn candles, say prayers, paint murals./ It is truth, we big news, we hood heroes', zo verzekert hij de luisteraar, voordat zijn kornuit ambitieus uit de hoek komt. 'Break past the anchor, we come to conquer.' En zo gaat dat nog een tijdje door.

Een andere typische hiphoptrack is 'Nah mean', een titel die niets meer dan *you know what I mean* betekent.<sup>208</sup> Op dit nummer wisselen de rappers punchlines over wereldpolitiek en -problematiek af met oneliners over hun dagelijkse leven, dat zich in het geval van Nas afspeelt in het casino of op een luxueuze jacht en in het geval van Damian Marley in een *bush bungalow* - een woonwagen - met zijn meisje. Overigens is de idealistische invalshoek nog altijd hoorbaar. 'I'm wishing that all the violence would stop, nah mean,' zo besluit Nas zijn couplet, waarmee hij de belangrijkste drijfveer voor dit album in één zin heeft verrat.

### *Antwoorden op toegepaste deelvragen*

Deze casus toont aan hoe twee verwante genres na een periode van scheiding weer bij elkaar komen. De actoren, Nas en Damian Marley, begeven zich op de bijbehoren-

---

<sup>206</sup> K'Naan, 'Wave your flag' (2010). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=CxWX1yGcsHQ> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/k\\_naan/troubadr/wavinflg.knn.txt](http://ohhla.com/anonymous/k_naan/troubadr/wavinflg.knn.txt).

<sup>207</sup> Nas & Damian Marley, 'As we enter' (2010). Te bekijken via <http://www.youtube.com/watch?v=IrrlnGTIG-vM> en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/nas/distant/we\\_enter.nas.txt](http://ohhla.com/anonymous/nas/distant/we_enter.nas.txt). Het verschijnsel dat rappers met veel bravoure vertellen waar ze vandaan komen, wat ze kunnen en wat ze komen doen - en dat niemand ze daarvan af zal houden - heet *representing*, maar daar ga ik verder niet op in. Het is in ieder geval een van de typische uitwassen van de hiphopcultuur. De track 'Nas is like' is er een goed voorbeeld van.

<sup>208</sup> Nas & Damian Marley, 'Nah mean' (2010). Te beluisteren via [http://www.youtube.com/watch?v=hCV0KJ-\\_At0](http://www.youtube.com/watch?v=hCV0KJ-_At0) en te lezen via [http://ohhla.com/anonymous/nas/distant/nah\\_mean.nas.txt](http://ohhla.com/anonymous/nas/distant/nah_mean.nas.txt).

de velden: dat van de Amerikaanse rap en dat van de reggae. Op hun eigen veld nemen ze beiden een prominente positie in; ze worden als grootheden in hun discipline beschouwd. Nas heeft dat te danken aan zijn eerste album én het imposante repertoire dat hij vervolgens heeft aangelegd, terwijl Damian Marley onder andere gerespecteerd wordt omdat hij als muzikant in de voetsporen van zijn legendarische vader is getreden en hij er – voor zover mogelijk – tóch in geslaagd is uit diens schaduw te stappen.

De beweging die Nas en Damian Marley vormen verzet zich niet tegen een artistieke, maar tegen de politieke status-quo. Op dat gebied willen de artiesten veranderingen teweegbrengen. Ze stellen zich op als onvervalste wereldverbeteraars, net zoals de eerste hiphoppers dat ooit deden. Wat betreft de muzikale vernieuwing zetten ze zich niet af tegen een traditie, maar grijpen ze eveneens terug op de periode waarin de twee genres voor het eerst bij elkaar kwamen. Op artistiek vlak verzet deze beweging zich dus niet tegen de ‘school’ en haar traditie, maar conformeert ze zichzelf juist aan haar voorgangers.

Beide artiesten ontlenen hun symbolisch kapitaal aan het bestendig cultureel kapitaal dat zij dankzij hun eerdere werk verworven hebben. De samenwerking zorgt ervoor dat ze vanuit het veld van waaruit ze opereren nog meer waardering krijgen, omdat ze vrijwel zeker namens de gehele stroming spreken. Het cultureel en symbolisch kapitaal neemt dus zienderogen toe – zeker aangezien de gezaghebbende recensenten overwegend lovend zijn én omdat de opbrengst voor een goed doel bestemd is. Zo levert het album de actoren eigenlijk alleen maar winst op.

Nas en Damian Marley voldoen aan de ratio van bewegingen, ze voeren actie tegen het politieke bestel en vóór de emancipatie van Afrika, maar ze vertonen geen kenmerken van de dialectiek van bewegingen. Ze zijn evenmin nihilistisch als agonistisch. Dat heeft er waarschijnlijk mee te maken dat de ‘school’ waartegen ze zich verzetten van een heel andere orde van grootte is; het veld waarop ze zich richten, dat van de wereldpolitiek, overstijgt de velden waarop de actoren zich bewegen volledig. Ze zijn simpelweg niet in de positie om de inhoudelijke discussie te laten schieten – in dat geval zou het verzet zichzelf opheffen – en ook niet om zichzelf compleet weg te cijferen ten gunste van de goede ontwikkeling, want zo’n offer is onder geen beding afdoend.



### III. Gimmickry

Hoewel romancier Joost Zwagerman al in 1989 een boek onder de titel *Gimmick!* uitbrengt, lijkt de betekenis van dat begrip in Nederland nog altijd geen gemeengoed te zijn. Toch zijn gimmicks zeker binnen de hiphopcultuur uiterst populair. Vertaald in het Nederlands omschrijft *Urban Dictionary* de term als ‘een onderscheidende, soms stereotypische karakterisering die een persoon aanneemt om zichzelf op een positieve of negatieve manier interessanter te maken voor het publiek.’<sup>209</sup> In de hiphopwereld gaat het begrip *altijd* met een parodiërende factor gepaard. Sterker nog: de term *gimmick* wordt vaak eenvoudigweg als synoniem van parodie gebruikt.

Op het gebied van gimmicks kan de Nederlandstalige rap zich inmiddels op een rijke traditie bogen. In 1996 scoort het duo Ros & Iba een hit met ‘Wassenaar’, terwijl DJ Madman een jaar later hetzelfde doet met ‘Meisje, je bent zo lelijk als de nacht’. Waar deze eendagsvliegen even snel verdwijnen als ze zijn gekomen, bestaan er ook voldoende gimmicks die het langer dan één nummer volhouden. Zo brengen Seda en Def P onder de naam Wigger en Wanna-B in 2000 een vier tracks tellende EP op de markt, getiteld *Fuck Osdorp*, waarmee ze hun critici op de hak nemen. (Aangezien het tweetal met deze EP enkele openstaande rekeningen vereffent, had dit project trouwens net zo goed onder het kopje *Beef* besproken kunnen worden, ware het niet dat de tracks nagenoeg geen reactie uitlokken.<sup>210</sup>) Dit is de eerste keer dat er in de Nederlandstalige rap sprake is van een volwaardige gimmick. Wederom heeft Osdorp dus de primeur in handen.

De O.P. is echter niet de enige act die door middel van een gimmick een battle uitvecht. MC Barend-Jan, een heuse kakker-rapper, biedt in 2003 de track ‘Ja maer jezus’ als gratis download aan op het internet.<sup>211</sup> Zijn concurrenten, Jan Diederik en DJ Maurits, verwijten hem echter dat hij niet afkomstig is uit het Gooi – waar een

---

<sup>209</sup> Op de website luidt de omschrijving als volgt. ‘In life, a distinctive, sometimes stereotypical persona that a person will take on to make him or herself more interesting to the public, in either a positive or negative fashion.’ Het is de zesde definitie die het woordenboek van deze term geeft. De omschrijving is in z’n geheel te lezen via <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=gimmick>.

<sup>210</sup> Ter illustratie: via e-mail stelde ik Def P de vraag of hij zelf wellicht artikelen over zijn werk bewaard heeft. Hij reageerde ontkennend en voegde daar het volgende aan toe. ‘Over Wigger en Wannabee is sowieso nooit iets geschreven, daar hoeft je niet eens naar te zoeken. Veel te underground.’

<sup>211</sup> MC Barend-Jan, ‘Ja maer jezus’ (2003). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=-tJsesldy0Y>. Helaas is van deze track geen online tekst beschikbaar.

echte kakker natuurlijk wel vandaan hoort te komen. Wat volgt is een distract, 'Kansloos!', waarin de MC diverse *reality checks* voor zijn kiezen krijgt.<sup>212</sup> 'Ik zag je nooit op de golfclub of de hockeyclub/ met een Gooische hockeytrut, nee, je was waarschijnlijk blut.' Volgens Jan Diederik is Nederland 'niet groot genoeg voor twee kakkers in de hiphop.' Of Barend-Jan ooit op deze aantijgingen gereageerd heeft, is helaas niet bekend.

Als sterk satirisch verschijnsel is een gimmick een zeer geschikte manier om in verzet te komen tegen de gevestigde orde en haar traditie. Het is niet alleen een methode om bepaalde stereotypen uit te vergroten en te imiteren, maar ook om aan te tonen hoe bespottelijk de geïmiteerde groepering zich gedraagt wanneer ze zichzelf serieus neemt. In deze paragraaf komen twee soorten gimmicks ter sprake, waarvan één uit Nederland en één uit Zuid-Afrika. Aan de hand van de casussen wordt bekeken hoe actoren een gimmick inzetten als strategie om hun kapitaal te verhogen in het veld waarbinnen ze zich bewegen.

#### *Casus 5: 'Ik hield u alleen maar voor de lapje': Youssef & Kamal*

Zo'n beetje de ongevaarlijkste van alle Nederlandstalige gimmicks haalt in 2005 het landelijke nieuws wegens een doodsbedreiging aan het adres van Geert Wilders. Het Eindhovense duo Youssef & Kamal maakt tracks waar de ironie van afdruipt. De politicus ziet er de humor niet van in en dient een aanklacht in.<sup>213</sup> Iemand met gezond verstand snapt meteen hoe de overvloed aan Marokkaanse straatrappertjes door deze gimmick op de hak wordt genomen bij het zien van titels als 'Martin Gaus & Hans Kazan diss', 'Erwin Kroll diss', 'Zonnige Eindhoven' en 'ML75 kankerbezems'.<sup>214</sup> Nadat hij toegeeft in de loop van de tijd van het nepduo te zijn gaan houden, laat de Nederlandse moslim Nouredine Steenvoorden, auteur van het

---

<sup>212</sup> Jan Diederik en DJ Maurits, 'Kansloos!' (2003). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=039-mnveRpw> en te lezen via <http://lirama.net/song/259639>.

<sup>213</sup> Myrthe Hilkens, 'Youssef & Kamal lopen nog vrij rond', *Statemagazine.nl*, 4 januari 2008, geraadpleegd op 17 augustus 2010 via <http://www.statemagazine.nl/forum.php/article?data%5Barticleid%5D=215>.

<sup>214</sup> ML75 is een hiphopwebsite die onder andere gerund wordt door Maniak en TLM, respectievelijk producer en DJ van Brainpower. Een *bezem* is straattaal voor *kluns* en *kanker* wordt hier wederom als adjectief gebruikt.

artikel *Youssef en Kamal doen foute humor* op de website *Wijblijvenhier.nl*, weten de werkwijze en intenties van het tweetal te doorzien.<sup>215</sup>

Het truukje dat het 'duo' toepast is stevast hetzelfde: de uitvergroting van de slechtst mogelijke interpretatie van Marokkaans-Nederlandse jongeren. En dan nog een stukje erover heengaan: het is totaal onsmakelijke en groteske humor in de geest van Hans Teeuwen die Beatrix op de rand van het podium aanrand [sic] of die in een flauw sinterklaasrijmpje de Meiden van Halal uitnodigt tot het worden van zijn persoonlijke trio fellatio.

Steenvoorden vat de hele gimmick in nog geen drie zinnen samen. Dus waarom zou Geert Wilders nu eigenlijk zo kwaad zijn?

In 2005 brengt het tweetal 'De kelder' uit.<sup>216</sup> Natuurlijk oogt 'kankervent, je bent echt goor met je pruik./ Ik scheer 'em eraf - nee, wacht, ik zaag 'em eraf' uitgeschreven nog smakeloos, maar aangezien rap in beginsel niet bedoeld is om te lezen, maar om te beluisteren doet alleen de tekst lang niet altijd recht aan het geheel. En inderdaad, de erbarmelijke opnamekwaliteit, vervormde stemmetjes en gejatte beat geven deze tekst precies de benodigde humoristische lading. Kamal pakt Wilders aan zoals alleen de straatrappertjes die hij persifleert dat zouden kunnen.

Vieze nerd-gezicht, wats met jou?/ Is je kapper overleden of wats met jou?<sup>217</sup>/ Je bent niks waard, je hebt niks te bieden./ Gevallen met je kankerkop in waterstofperoxide./ [...] Ga onze land uit, vieze gele kaas./ Allochtoonse ratten zijn hier de baas./ Sehma [zogenaamd, SB] politicus, wat een jodenbaan./ Maar straks sta je in de Edison achter de raam./ Je bent echt zwerver, praat nu niet dapper./ Je hebt niet eens floes [geld, SB] voor de kapper!

Wanneer Wilders een aanklacht heeft ingediend en er zodoende een nationale zaak van heeft gemaakt, verschijnt het nummer 'Sorry'. De twee ventjes - in werkelijkheid waarschijnlijk één jongeman van Nederlandse komaf, maar die kwestie blijft hier onbesproken - zijn bang om opgesloten te worden en nemen alles terug wat ze gezegd hebben.<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> Nouredine Steenvoorden, 'Youssef en kamal doen foute humor', *Wijblijvenhier.nl*, 6 januari 2008. Geraadpleegd op 17 augustus 2010 via <http://www.wijblijvenhier.nl/archives/1403-Youssef-en-Kamal-doen-foute-humor.html>.

<sup>216</sup> Youssef & Kamal, 'De kelder' (2005). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=jktRJMvwmgU> en te lezen via <http://www.necromander.nl/index.php?content=lyric&id=13>.

<sup>217</sup> *Watsmetjou* betekent 'wat is er met je aan de hand?'.

<sup>218</sup> Youssef & Kamal, 'Sorry' (2005). Te beluisteren via [http://www.youtube.com/watch?v=IfipKI\\_pl9k](http://www.youtube.com/watch?v=IfipKI_pl9k). Helaas is van deze track geen online tekst beschikbaar.

Sorry Geert Wilders, ik wilde je geen pijn doen./ Sluit me alsjeblieft niet op want ik vind je kapseltje best mooi./ Ewa, meneer Geert, het was maar een grapje./ Ik hield u alleen maar voor de lapje./ Ik zou nooit uw kapseltje eraf zagen./ Wolla [ik zweer het je, SB], ik heb niet eens een zaag./ En al had ik wel een zaag, dan zou ik het hoogstwaarschijnlijk toch niet doen./ Want als mijn vader erachter komt ben ik niet meer jarig./ Echt waar, ik vind u best aardig./ Ewa, die blonde haren staan u best goed./ Ook al staan ze zo hoog!/ En van de kelder was ook maar een grapje./ U past er niet eens in, er staat al een keukentrapje./ En een stofzuiger, enne... eten, enne... drinken, enne... een bezem.

Als nog niet duidelijk was dat hier sprake is van een persiflage, zou dit couplet toch uitsluitend moeten bieden. Maar wanneer er – de excuses op ‘Sorry’ ten spijt – nogmaals een distract naar Geert Wilders uitkomt, reageert de PVV-voorman wederom verbolgen en stapt hij voor de tweede keer naar de rechter.<sup>219</sup> De pers springt er in alle ernst bovenop en gaat in navolging van de politicus compleet aan het satirische karakter van de act voorbij. Voor Youssef & Kamal is dit het uitgelezen moment om er een eind aan te breien. In een door online hiphoptijdschrift *State Magazine* samengevat statement leggen ze uit waarom.<sup>220</sup> De belangrijkste reden is dat Wilders ‘politieke munt’ uit Youssef & Kamal slaat en dat de gimmick daarmee zijn weerslag heeft ‘op Marokkaanse mensen die er niets mee te maken hebben. Dat was niet de bedoeling, de maatschappelijke onrust is iets dat we tegen willen gaan.’

#### *Antwoorden op toegepaste deelvragen*

Youssef & Kamal bewegen zich, onlosmakelijk als ze zijn, als één actor over het veld van de Nederlandstalige rap. Totdat ze door toedoen van een politicus het landelijke nieuws halen, nemen ze nog geen noemenswaardige positie op het veld in, maar ná dat incident gelden ze als een van de belangrijkste gimmicks in de scene – zeker op het vlak van onversneden parodieën. Deze act is namelijk niets anders dan een

---

<sup>219</sup> *Bndestem.nl*, 30 december 2007, geraadpleegd op 17 augustus 2010 via <http://www.bndestem.nl/algemeen/binnenland/2389418/Wilders-doet-aangifte-na-onthoofding.ece>. Job de Wit, ‘Wilders: weer aangifte tegen Youssef & Kamal’, *Statemagazine.nl*, 29 december 2007, geraadpleegd op 17 augustus 2010 via [http://www.statemagazine.nl/state.php/article?data\[articleid\]=3780](http://www.statemagazine.nl/state.php/article?data[articleid]=3780).

<sup>220</sup> Jacco Hupkens, ‘Excuses Youssef & Kamal’, *Statemagazine.nl*, 4 januari 2008, geraadpleegd op 17 augustus 2010 via [http://www.statemagazine.nl/state.php/article?data\[articleid\]=3793](http://www.statemagazine.nl/state.php/article?data[articleid]=3793).

overtrokken imitatie van allochtoonse straatjochies, terwijl gimmicks in de regel als samenraapsel van een aantal uiteenlopende verschijnselen ontstaan.

De 'school' valt in deze casus nauwelijks eenduidig te omschrijven. Youssef & Kamal verzetten zich namelijk tegen vrijwel alles wat los en vast zit. Niet alleen populaire rappers moeten eraan geloven, maar ook B.N.'ers en 'concurrerende' gimmicks krijgen ervan langs. De vernieuwing die de act zodoende doorvoert is dat rap nóg sterker in alle lagen van de bevolking geïntegreerd raakt. Op dat vlak bereikt de beweging dus hetzelfde resultaat als, bijvoorbeeld, de rappende minister Donner – ware het niet dat er fundamenteel andere overwegingen aan ten grondslag liggen.

De actoren proberen hun kapitaal te vergroten door buitenstaanders én betrokkenen te battlen. Ze beledigen een hele reeks rappers en worden door velen als winnaar aangewezen – al was het maar omdat de lichtzinnige Youssef & Kamal vrijwel altijd grappiger én onkwetsbaarder zijn dan een tegenstander die zichzelf veel te serieus neemt. Als gevolg daarvan neemt het cultureel én symbolisch kapitaal van het duo hand over hand toe. De populariteit en autoriteit groeit per verslagen rapper, terwijl het tweetal voor altijd bekend zal blijven staan als de geinige, onschuldige act waartegen Wilders meermaals een enorme miskleun begaan heeft.<sup>221</sup> Youssef & Kamal bestendigen hun cultureel kapitaal in het veld van de Nederlandstalige rap dankzij de vergeefse inspanningen van een invloedrijke outsider.

Natuurlijk voeren Youssef & Kamal actie tegen iedereen die zich in hun ogen niet naar behoren gedraagt en is het overgrote deel van hun uitlatingen nihilistisch. Daarmee lijkt de act in ieder geval aan drie van de vier avant-gardistische vereisten te voldoen, maar schijn bedriegt. Het activisme heeft namelijk weinig weg van het verzet dat een beweging tegen een 'school' biedt. De act voert geen inhoudelijke discussie – behalve dan dat, bijvoorbeeld, Erwin Kroll als schuldige wordt aangewezen voor het slechte weer. Nihilisme is dan ook niet een *moment* dat zich in het verzet van Youssef & Kamal voordoet; het voert voortdurend de boventoon. Of de rappers zich agonistisch opstellen is overigens niet bekend. Hoewel ze nergens expliciet aan dat

---

<sup>221</sup> Op de fora van *HIJS* en *ML75* bestaan verschillende topics over het duo. De reacties zijn hoofdzakelijk lovend, en als dat niet het geval is, komt dat vrijwel altijd doordat de betreffende *user* niet doorheeft dat hier sprake is van een gimmick. Zie bijvoorbeeld <http://www.ml75.nl/?page=2&id=263742>, <http://hiphopinjesmoel.com/forums/1/categories/2/topics/33341> en <http://hiphopinjesmoel.com/forums/1/categories/2/topics/25479>. Het is aardig om te zien dat de tracks tegen Wilders ook op deze fora een politieke discussie veroorzaken en dat iedereen tracht het brein achter deze act te identificeren.

kenmerk voldoen, lijkt het ze niet veel te deren of ze al of niet ten onder gaan aan de revolutie die ze in gang brengen – en ze schikken zich al evenmin in de slachtofferrol. Youssef & Kamal moeten twee verveelde, puberale ventjes voorstellen die er gewoon lol aan beleven om overal tegenaan te schoppen en die totaal niet met hervormingen of aanverwante concepten bezig zijn.

*Casus 6: Zuid-Afrikaanse Zef: Die Antwoord en Jack Parow*

Wie voor het eerst de videoclip van ‘Zef side’ te zien krijgt, een track die niet op het debuutalbum van Die Antwoord staat, vraagt zich vooral af hoe deze vertoning ingekaderd moet worden. Want de muziek houdt het midden tussen dance en hiphop, de artiesten lijken op het eerste gezicht tot de Amerikaanse *trailertrash* te behoren en de taal die zij uitkramen klinkt als Engels met een Brits accent, nu en dan gemengd met een beetje Nederlands en Murks. Het enige logische antwoord luidt dan ook dat Die Antwoord afkomstig is uit Zuid-Afrika. Enig nader onderzoek leidt al vrij spoedig tot de conclusie dat hier sprake is van een onvervalste gimmick.

De act bestaat uit de rappers Ninja en Yo-Landi Vi\$\$er, die er volgens de biografie op de website een bedenkelijke relatie op nahouden. ‘Ninja has known Yo-Landi Vi\$\$er for a very long time from when she was a little laaitie. One day when Ninja moved back home with his mom & dad again he saw that little Yo-Landi from next door had grew some boobs and a nice bum. Then Ninja had a baby with Jo-Landi by accident.’ Maar over de aard van hun relatie mag geen twijfel bestaan. ‘Ninja and Yo-Landi are not married. They are just good friends.’<sup>222</sup> Tijdens live performances wordt Die Antwoord [Zuid-Afrikaans voor ‘het antwoord’, SB] bijgestaan door de vermaarde Amerikaanse DJ Hi-Tek. Als hij wegens vlieg angst geen acte de présence kan geven, neemt Vuilgeboost – ook wel Hi-Tek Junior genoemd – zijn plaats in. Laatstgenoemde fungeert tevens als producer van de groep.

\$O\$

---

<sup>222</sup> Zie <http://www.dieantwoord.com> voor de volledige, humoristisch bedoelde biografie van Die Antwoord.

De Kaapstedelingen van Die Antwoord debuteren in 2009 met het album \$O\$, dat gratis te beluisteren is op de website van de groep. Hoewel op deze plaat onmiskenbaar wordt gerapt, is het maar de vraag of de muziek onder het kopje hiphop moet worden geschaard. Soms doet \$O\$ namelijk sterk denken aan de jaren '90 in Nederland: dan is het housemuziek wat de klok slaat en wordt het gebruik van diverse soorten drugs veelvuldig geromantiseerd. Doordat de teksten van Die Antwoord vrij veel Zuid-Afrikaans bevatten en – gezien de aard van de act – waarschijnlijk doorspekt zijn met lokale *slang*, zijn ze hier en daar moeilijk te begrijpen. Toch is de strekking van het gros van de tracks nauwelijks mis te verstaan. Zo staan op het album twee tracks, 'Enter the Ninja' en 'Rich bitch', waarop één van beide rappers zichzelf introduceert.

Allereerst valt op dat de Engelse taal overheerst. Waarschijnlijk is dat een commerciële keuze; teveel Zuid-Afrikaans zou de afzetmarkt uiteraard danig verkleinen. Op het vlak van zelfverheerlijking verschillen de raps van Ninja niet erg van die van zijn Nederlandse en Amerikaanse collega's. Op 'Enter the Ninja' bewierookt hij met name zijn unieke stijl en vernieuwende flow.<sup>223</sup>

Ninja skop befokte rof taal [Ninja schopt opgefokte ruwe taal, SB].<sup>224</sup>/ Rough rhymes, tough times./ Met fokkol kos, skraal./ Till I hit triple seven at the ATM./ Straight famine or feast,/ when you're living on the razor edge,/ stay sharp, sharp./ Rolling with the \$O\$,/ high energy, never seen Zef so fresh./ Uh, when we mic check,/ Hi-def flows flex./ Yo, we aren't the messed up,/ not fokken the best,/ we not like the rest./ My style is UFO,/ totally unknown./ You can't fuck with my new Zef flow./ I'm hard to miss./ 'You can't do this, you can't do that!'/ Yo, fokken who said so?/ I do what I like./ Too hot to handle, too cold to hold./ You can't fuck with the chosen one./ I-I-I want the knife,/ yo, I'm a Ninja.

Ninja *front* heel wat af wanneer hij over zichzelf en Die Antwoord rapt. Daarbij profileert hij zich duidelijk niet als een echte ninja, maar eerder als een verveelde jongeman die met teveel verbeeldingskracht door de buitenwijken van een Zuid-Afrikaan-

---

<sup>223</sup> Die Antwoord, 'Enter the Ninja' (2009). Te beluisteren via [http://www.youtube.com/watch?v=DX\\_xWpXtap0](http://www.youtube.com/watch?v=DX_xWpXtap0) en te lezen via <http://www.azlyrics.com/lyrics/dieantwoord/entertheninja.html>.

<sup>224</sup> Wederom wordt *rappen* vervangen door een synoniem, ditmaal door *schoppen*.

se stad loopt. In dat opzicht lijkt Yo-Landi zijn ideale partner te zijn. Op 'Rich bitch' vertelt ze met over haar afkomst.<sup>225</sup>

Wasn't always a rich bitch./ Used to be a poor girl./ Ach, shame, die arme meisie./ Ek wassie wysie./ I was a victim of a kak situation./ A stalk in the system,/ with no fokken assistance./ I know it sounds strange,/ but I used to count change/ on the counter at pick 'n pay, or Shoprite-Checkers./ No butter on my broodjie,/ geen koeldrank [frisdrank, SB] nie, net my strooitjie [rietje, SB]./ But then I got my game on./ Yo flame on.

Zeker na de videoclip van Die Antwoord gezien te hebben is het moeilijk om deze tekst los te zien van het bleke, blonde meisje dat in een te kort broekje en op goedkope gympen wulpse dansjes doet in haar achtertuin. En dat lijkt ook allerminst de bedoeling te zijn.

### *Jack Parow*

Die Antwoord is nauw verwant met een andere Zuid-Afrikaanse artiest, Jack Parow, afkomstig uit Belville, een voorstad van Kaapstad. De rapper heeft een contract getekend bij het Nederlandse label Top Notch, waar in 2010 zijn eerste plaat verschijnt. In een interview met *3voor12* legt hij uit wat *Zef*, de stijl die hij en zijn collega's van Die Antwoord uitdragen, precies inhoudt.<sup>226</sup> Eigenlijk heeft het niet zoveel om het lijf, zo lijkt het. 'We liepen net langs een van jullie grachten en daar zat een enorm dikke vrouw op haar boot te zonnen. Dikke vetrollen hingen over haar bikini, ze had haar benen wijd en een gouden zonnebril op. Dát is zef,' aldus Parow. Maar het blijft niet beperkt tot dit stereotype. 'Het heeft te maken met "white trash", maar kan net zo goed passen bij niet-blanken. Denk aan gepimpte gezinsauto's, matjes in de nek, gouden sieraden, en moeders in te strakke spijkerbroeken. *Zef* was een scheldwoord en werd een geuzennaam voor Zuid-Afrikaanse jongeren.' Het is dus veel meer dan alleen maar een gimmick, het is een complete beweging – vergelijkbaar met de gabbers en, anderhalve generatie eerder, de nozems.

---

<sup>225</sup> Die Antwoord, 'Rich bitch' (2009). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=3IsMaAanmuo> en te lezen via <http://www.azlyrics.com/lyrics/dieantwoord/richbitch.html>.

<sup>226</sup> Erik Zwennes, 'Jack Parow brengt "Zef" naar Nederland', 2 juli 2010, geraadpleegd op 18 augustus 2010 via <http://3voor12.vpro.nl/artikelen/artikel/43672122>.



In augustus 2010 verschijnt Jack Parows eerste volwaardige album, dat hij naar zichzelf heeft vernoemd. Op de track 'Cooler As Ekke' legt de rapper met behulp van een flinke reeks metaforen uit waarom hij cooler is dan *jij* – ook al heeft de betreffende *jij* veel meer centen te besteden.<sup>227</sup> Het tweede couplet luidt, voorafgegaan door het refrein, als volgt.<sup>228</sup>

Jy dink jy's cooler as ekke,/ want jy hang saam met models en ek hang saam met slette./ Jy dink jy's cooler as ekke,/ want ek's 'n rapper en jy sing in falsette./ Jy dink jy's cooler as ek,/ want ek ry op met die bus en jy vlieg op met 'n jet./ Jy dink jy's cooler as ek,/ want jy ry in 'n Peugeot twee nul ses.//

Jy rol met 'n selfoon in jou pen,/ ek rol nog met 'n 3310./ My styl gooi sexy korrek,/ jy dra nog damn Mr Price Red./ As ek instap skrikkie hele fokken bar./ Jy kry nog fokken geld by jou ma./ Ek los die hele jol papnat,/ as jy instap begin die hele jollie pad vat./ Ek's Amerika, jys Irak,/ ek bomb jou plat die kak slap spat./ Ek's 'n Bic pen, jy's 'n Mont Blanc./ Jy loop rond met fokken skuim op jou mond-rand./ Ek's original, jy's gecopy./ Ek's 'n flash drive, jy's 'n floppy./ Jy maak of jy alles het, ma jy's fake./ Jack Parow bra, ek lewe soos n straatmeit.

De rapper scheidt een scherp contrast met een denkbeeldige tweede persoon enkelvoud en benoemt vooral de mate waarin hij zelf wel en de ander niet succesvol is – hoezeer de aangesprokene zich ook op kostbaardere materiën kan beroepen. Deze vorm van zelfverheffing is universeel in de hiphopwereld. Doorgaans willen rappers zichzelf overal en altijd met anderen meten – al is het maar om aan te tonen dat ze in ieder willekeurig opzicht beter zijn dan wie dan ook.

---

<sup>227</sup> Jack Parow, 'Cooler as ekke' (2010). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=IRzFqW4Xh2k> en te lezen via <http://www.watkykij.co.za/2010/01/cooler-as-ekke-se-lyrics>.

<sup>228</sup> Hoewel Zuid-Afrikaans niet bepaald tot mijn specialisaties behoort, ben ik mede met behulp van digitale en papieren woordenboeken tot onderstaande, vrije vertaling gekomen. En natuurlijk heeft mijn gezond verstand me ook niet in de steek gelaten. Bij mijn interpretatie ga ik uit van deze vertaling.

*Jij denkt dat je cooler bent dan ikke,/ want jij hangt met modellen en ik hang met sletten./ Jij denkt dat je cooler bent dan ikke,/ want ik ben een rapper en jij zingt falsetto./ Jij denkt dat je cooler bent dan ik, wat ik rij met de bus en jij vliegt met een jet./ Jij denkt dat je cooler bent dan ik,/ want jij rijdt in een Peugeot 206.//*

*Jij rolt met een mobiele telefoon in je zak,/ ik rol nog met een 3310./ Mijn stijl is sexy en volgens de mode,/ jij draagt nog fucking Mr Prince Red./ Als ik binnen kom schrikt die hele fucking bar./ Jij krijgt nog zakgeld van je moeder./ Als ik losga, wordt het een feestje./ Als jij binnen komt verdwijnt de hele sfeer./ Ik ben Amerika, jij bent Irak./ Ik bombardeer je plat en jij kakt spetterpoep./ Ik ben een Bic-pen, jij bent een Mont Blanc./ Jij loopt rond met schuim op je lippen./ Ik ben origineel, jij kopieert./ Ik ben een flash-drive, jij bent een floppy./ Jij doet alsof je alles hebt, maar je bent nep./ Jack Parow broeder, ik leef zoals een straatmeid.*

De term *rollen* uit de eerste zin van het couplet is afkomstig uit hiphopslang en betekent zoiets als *rondlopen*. Een 3310 is natuurlijk een oude Nokia-telefoon.

Op het nummer 'Die vraagstuk' – mogelijk een verwijzing naar Die Antwoord, hoewel van een *dis* geen sprake is – werkt Parow samen met electroband Die Heuwels Fantasties, eveneens afkomstig uit Kaapstad.<sup>229</sup> De zanger van die groep neemt het refrein voor zijn rekening, terwijl Parow de coupletten rapt. Het refrein en het derde couplet luiden als volgt.<sup>230</sup>

Die mens is 'n tropdier,/ dis saamwerk wat klop hier./ Ons het nie meer die energie om hierdie fakkel achterna te jaag nie./ Geen vrae op hierdie antwoord nie./ Ons het nie meer die energie nie.//

So wie gaan by my staan in die koue oggendryp,/ wie gaan by my staan as die donker suutjies inkruip./ Wie gaan lê in my arms as die tortelduiwe roep,/ as die son opstaan opsoek na vars bloed./ Want vriende bly vriende maar jy staan eintlik alleen./ As die donderweer slaan staan jy alleen in die reën./ As die vloede kom soek jy alleen vir 'n brug./ Ek stap in die donker strate opsoek na 'n straatlig./ Die enigste ligte in die nag is die vure van hel./ Die enigste vriende wat jy het het al lankal geval./ In die donker ure skink net duiwels nog 'n dop./ Satan sit saam met sy kinders en kyk hoe kom die son op./ As ek op die dood is wie gaan langs my bed sit en vir my bid,/ wie gaan in die grys mis blomme op my graf sit?

In teenstelling tot Die Antwoord gaat Parow op een aantal tracks die diepte in. Zonder uitzondering geeft hij blijk van een zwartgallig wereldbeeld dat hem tot sombere gedachten over haat, de duivel en de hel brengt. Misschien is een dergelijke, uitermate pessimistische levensbeschouwing wel onlosmakelijk aan *Zef* verbonden.

*Antwoorden op toegepaste deelvragen*

---

<sup>229</sup> Jack Parow, 'Die vraagstuk' (met Die Heuwels Fantasties) (2010). Te beluisteren via <http://www.youtube.com/watch?v=FZEUmyXQbNo> en te lezen via [http://lyrics.wikia.com/Die\\_Heuwels\\_Fantasties:Die\\_Vraagstuk](http://lyrics.wikia.com/Die_Heuwels_Fantasties:Die_Vraagstuk).

<sup>230</sup> Hoewel Zuid-Afrikaans niet bepaald tot mijn specialisaties behoort, ben ik mede met behulp van digitale en papieren woordenboeken tot onderstaande, vrije vertaling gekomen. En natuurlijk heeft mijn gezond verstand me ook niet in de steek gelaten. Bij mijn interpretatie ga ik uit van deze vertaling.

*De mens is een kuddedier./ Deze samenwerking is een succesformule./ Wij hebben geen energie meer om achter de feiten aan te lopen./ Wij stellen geen vraag en geven geen antwoord./ Wij hebben daar de energie niet meer voor.//*

*Dus wie gaat er bij mij in de koude ochtenddauw staan?/ Wie gaat bij mij staan als het donker zoetjesaan invalt?/ Wie gaat liggen in mijn armen als de tortelduifjes roepen,/ als de zon opkomt, op zoek naar vers bloed?/ Want vrienden blijven vrienden, maar jij staat eigenlijk alleen./ Als het onweer klinkt, sta jij alleen in de regen./ Als de vloede komt zoek jij in je eentje naar een brug./ Ik loop over de donkere straten, op zoek naar een lantaarn./ Het enige licht in de nacht is het hellevuur./ De enige vrienden die jij hebt, hebben je allang laten vallen. / In de kleine uurtjes schenkt de duivel nog een glas in./ Satan zit samen met zijn kinderen te kijken hoe de zon opkomt./ Als ik op mijn sterfbed lig, wie komt er aan mijn bed zitten en bidden voor mij?/ Wie gaat er met bloemen op mijn grijze graf zitten?*

Vooraf de vertaling van de tweede zin is discutabel, maar het Zuid-Afrikaanse *klop* betekent *verslaan*. Vandaar dat ik ervoor gekozen heb om te spreken van een winning team, een succesformule.

Ninja en Yo-Landi Vi\$\$er zijn, verenigd in Die Antwoord, samen met Jack Parow de actoren in deze casus. Dankzij hun taalgebruik zijn ze op meerdere velden actief: dat van de Zuid-Afrikaanse rap, dat van de Nederlandstalige rap en dat van de internationale hiphop. Dat laatste veld betreden ze als nieuwkomers die met een obscure stijl voor de dag komen. De Nederlandstalige rapscene verwelkomt de artiesten als een gimmick in de traditie van Jeugd van Tegenwoordig. Met betrekking tot Zuid-Afrikaanse rap gelden ze als grondleggers van de *Zef*-beweging. Op dat veld is hun invloed het best voelbaar en nemen ze dan ook de hoogste positie in.

De 'school' is rapmuziek tot op het moment waarop *Zef* ontstaat. Dat is de status-quo waartegen de actoren zich in deze casus afzetten. Aangezien Die Antwoord en Jack Parow zelf afkomstig zijn uit het milieu dat ze in hun muziek beschrijven, is het lastig om te zeggen dat ze werkelijk een verschijnsel parodiëren.<sup>231</sup> Toch vervullen de artiesten ten opzichte van gangbare rapmuziek onbetwistbaar de rol van zonderlinge gimmick. In dit geval is het trouwens eerlijker om rapmuziek als afzetpunt dan als tegenpartij te omschrijven. De vernieuwing voltrekt zich immers puur op basis van het contrast dat de beweging schept door zich op haar eigen obscure manier te manifesteren, en niet op basis van actief verzet tegen de gebruikelijke verschijningsvormen van rap.

De actoren lijken zich in deze casus grotendeels te tonen zoals ze echt zijn. Ze laten in ieder geval schaamteloos zien waar ze vandaan komen. Dat is op zichzelf al een strategie om kapitaal te verwerven. Verder bouwen ze cultureel kapitaal op door aan de lopende band tracks uit te brengen en werken ze aan hun symbolisch kapitaal door zich als echte grondleggers te manifesteren: de artiesten brengen een tamelijk vastomlijnde methode ten uitvoer, waarmee ze zich eerder als 'school' profileren dan als beweging. Daarmee is hun autoriteit zeker in de Zuid-Afrikaanse rap reeds gewaarborgd voordat er zich actoren op het veld bewegen die dat gezag kunnen erkennen.

---

<sup>231</sup> Erik Zwennes, 'Jack Parow brengt "Zef" naar Nederland', 2 juli 2010, geraadpleegd op 22 augustus 2010 via <http://3voor12.vpro.nl/artikelen/artikel/43672122>. Parow vertelt in het interview onder meer over het milieu waarin hij opgegroeid is. 'Parow roemt [Mitchell's Plain], onderdeel van Cape Flats. Het op drie na grootste township van Zuid-Afrika, met meer inwoners dan de stad Amsterdam. De term die al die artiesten, kunstenaars en "wannabees" met elkaar verbindt is "zef".'

In deze casus voeren de actoren wel actie, maar dat is niet tegen iets of iemand gericht. Ze stellen zich dus wel activistisch, maar niet antagonistisch op. En aangezien voor het nihilistische moment een object of subject nodig is waarop de avant-gardist zijn nihilisme kan botvieren, ontbreekt dit derde moment eveneens. Niettemin zijn Die Antwoord en Jack Parow wel degelijk bewust bezig met het ontwikkelen van een traditie waartegen nieuwelingen zich af kunnen zetten. De reeds bediscussieerde fatalistische levenshouding van die laatste openbaart zich in het bovengenoemde interview met *3voor12* wanneer hij spreekt over het baanbrekende werk dat hij en Die Antwoord verricht hebben. 'Er zitten veel geweldige Afrikaanse rappers te wachten om door te breken. Ons succes zet de deur voor ze open. Ik kan niet wachten tot ze ons gaan "murderen".'<sup>232</sup> Zodoende neemt de rapper een agonistische houding aan, zelfs terwijl er nog geen 'school' is waartegen hij zich kan verzetten.

---

<sup>232</sup> Erik Zwennes, 'Jack Parow brengt "Zef" naar Nederland', 2 juli 2010, geraadpleegd op 22 augustus 2010 via <http://3voor12.vpro.nl/artikelen/artikel/43672122>. Graag wil ik deze gelegenheid aangrijpen om Mirjam de Klepper te bedanken, die zo vriendelijk was om mij op deze waardevolle uitspraak te attenderen.

## 6. Conclusie

In het voorgaande hoofdstuk zijn zes casussen besproken in het licht van de theorie die twee hoofdstukken eerder uiteen is gezet. De nu volgende conclusie heeft niet alleen als doel om een antwoord te geven op de centrale vraag zoals die in het tweede hoofdstuk geformuleerd is, maar ook om de resultaten te analyseren en te verklaren, om te reflecteren op de gehanteerde methodiek en om suggesties voor vervolgonderzoek aan te dragen.

De casussen wijzen zonder uitzondering uit dat actoren binnen de hiphopcultuur avant-gardestrategieën gebruiken. De onderzoeksvraag kan aldus bevestigend beantwoord worden. Opvallend is dat degenen die breken met een traditie lang niet altijd de intentie hebben om de strijd met voorgangers aan te binden. Actoren voeren wel actie, maar niet noodzakelijk *tegen* iets of iemand. Ze doorlopen dus het activistische, maar niet per se het antagonistische moment. In sommige gevallen lijkt het er eerder op dat actoren hoofdzakelijk *voor* een bepaalde zaak strijden (Nas & Damian Marley, bijvoorbeeld).

Verder blijkt nihilisme een problematisch aspect te zijn. In de *beef*-casus voldoet op Benzino na iedere actor aan dit kenmerk. In de gimmick-casus lijkt avant-gardistisch nihilisme de drijfveer te vormen voor Youssef & Kamal – een act die overigens evengoed onder het kopje *beef* besproken zou kunnen worden, ware het niet dat de parodie een fundamentele aspect van deze act is dan de battles die ze voeren. De enige verschijningsvorm van Youssef & Kamal is die van het ongeleide projectiel waarin een avant-gardistische beweging op het nihilistische moment verandert. Verder heeft deze act niets met avant-garde te maken; intenties om de stroming te veranderen zijn ver te zoeken. De behandelde projecten van Sprooksprekers, Nas en Damian Marley, Die Antwoord en Jack Parow ontberen iedere vorm van nihilisme zoals die term in een avant-gardistische context begrepen wordt: als er al van een debat sprake is, dan voeren deze actoren dat inhoudelijk en vervalt geen van hen in losbandig getreiter.

Ten slotte doet zich met betrekking tot agonisme een theoretische moeilijkheid voor. Wie *The theory of the avant-garde* letterlijk neemt kan het agonistische moment begrijpen als het punt waarop de totale onverschilligheid omtrent het eigen

voortbestaan bij de avant-gardist intreedt, in de hand gewerkt door de drang naar verandering binnen de betreffende stroming. In deze gemoedstoestand maakt leven of sterven geen verschil, als de kunst maar vooruitkomt. Vanuit een romantisch oogpunt is agonisme op te vatten als het persoonlijke lijden van de artiest, de zelfopoffering van de persoon omwille van de kunst – als de slachtofferrol die de avant-gardist aan het eind van de rit inneemt. In de eerste betekenis doet agonisme zich bij rappers nauwelijks voor; ze lijken veelal van mening dat hun eigen voortbestaan in het belang van de hiphopscene is, dat ze uitverkoren zijn om de benodigde verandering teweeg te brengen. Alleen Jack Parow schijnt niets liever te willen dan gelyocht worden door zijn nazaten – en dat is gezien de verbitterde levensbeschouwing die uit zijn teksten spreekt ook niet zo vreemd.

In de tweede betekenis doet het verschijnsel zich juist wel voor bij rappers. Ze vinden dan dat ze stank voor dank krijgen (Def P, Extince en Brainpower) en dat veel te weinig mensen respect tonen voor het pionierswerk dat ze verrichten of verricht hebben. Het is dan ook tekenend dat Def P (ten opzichte van Extince), Extince (ten opzichte van Brainpower), Brainpower (ten opzichte van Extince en van critici), Benzino (ten opzichte van Eminem) en Eminem (ten opzichte van Benzino) zonder uitzondering expliciet respect eisen van hun tegenstander – veelal omdat ze de mening zijn toegedaan dat die tegenstander zonder hun inspanningen niet eens bestaan had. Wat dit verschijnsel betreft gaat de hypothese, die luidt dat agonisme nauwelijks voorkomt in de hiphopwereld, slechts ten dele op.

Overigens manifesteert zich een opmerkelijk verschijnsel met betrekking tot de rol die de actoren vervullen. Hoewel binnen het veld van de hiphop geen sprake is van een school die zich profileert als een instituut inclusief doctrine en traditie, doet zich zonder uitzondering een gevestigde orde voor, die in de casussen consequent wordt aangeduid als ‘school’.<sup>233</sup> Normaal gesproken trekt de beweging ten strijde tegen de status-quo, maar in de *beef*-casussen is de ‘school’ drie van de vier keer de aanvallende partij. Dat heeft er ongetwijfeld mee te maken dat de ‘school’ in alle gevallen zelf nog volop in ontwikkeling is en, buiten de hoedanigheid van

---

<sup>233</sup> Hoewel er van een daadwerkelijk, door de staat geautoriseerd instituut geen sprake is, vertoont de O.P. vooral op latere albums wel kenmerken van een leerschool. Zo zet Def P op het nummer ‘De wet van T.O.K.I.O.’ uit 2000 de aspecten uiteen (Talent, Originaliteit, Kwaliteit, Integriteit en Onvergankelijkheid) waaraan hiphop – en muziek in het algemeen – wat hem betreft moet voldoen.

gevestigde orde, meer eigenschappen van een beweging vertoont dan van een school.

De casussen wijzen uit dat binnen de hiphopcultuur avant-gardistische verschijnselen voorkomen, maar dat geen van de besproken artiesten precies voldoet aan de kenmerken die een beweging volgens Poggioli moet vertonen om avant-garde genoemd te kunnen worden. Enerzijds maken de resultaten het verleidelijk te concluderen dat het model van Poggioli aan vervanging toe is, anderzijds is het zeker zo rechtvaardig om de conclusie te trekken dat avant-garde in de hiphopwereld eenvoudigweg niet voorkomt. Hoewel deze gevolgtrekkingen allebei te kort door de bocht zijn geformuleerd, valt voor beide wel wat te zeggen.

Op *The theory of the avant-garde* valt, zoals vermeld in het derde hoofdstuk, het nodige aan te merken. Door vrij stellig te beweren dat activisme logischerwijs antagonisme impliceert, gaat de auteur voorbij aan het feit dat actoren die actie voeren dat niet per definitie *tegen*, maar ook nadrukkelijk *voor* iets of iemand kunnen doen. Zo verzetten Zwetsloot en Van Duijnhoven zich in het veld van de poëzie wel *tegen* de status-quo, maar pleiten ze in het veld van de hiphop toch vooral *voor* de versmelting van rap en gedichten. Dit *protagonisme*, om het fenomeen gemakshalve maar in het jargon van Poggioli te verpakken, zou ofwel als apart moment uitgewerkt, ofwel in het activistische moment vervat kunnen worden. In het geval van Zwetsloot en Van Duijnhoven kan overigens ook bediscussieerd worden of zij wel avant-gardisten zijn. In de poëziewereld willen ze zich evident als zodanig opstellen, maar in de hiphopwereld lijkt daar geen sprake van.

Als antagonisme een fundamenteel aspect van avant-garde is, kan met recht geconcludeerd worden dat Sprooksprekers, Nas en Damian Marley en Die Antwoord geen avant-gardistische acts zijn. Evengoed is mogelijk dat het traditionele concept van verzet tegen voorgaande generaties niet langer de enige methode is om een stroming te veranderen. Het zou maar zo kunnen dat veranderingsgezinden tegenwoordig juist pogen om *samen* met hun voorzaten een vernieuwing teweeg te brengen. De vraag blijft dan natuurlijk of avant-garde, een term afkomstig uit de militaire wereld, het geschikte begrip is om een dergelijk verschijnsel te omschrijven.

Al deze overwegingen ten spijt is duidelijk dat Poggioli's avant-garde in geen van de casussen voorkomt. Er is geen enkele actor die alle vereiste momenten doorloopt. Terilekst lijkt het meest in de buurt te komen, maar hij schikt zich niet in de slachtofferrol. Jack Parow stelt zich wel agonistisch op, maar hij voldoet niet aan de andere facetten. Wat Zuid-Afrikaanse hiphop betreft lijkt dit onderzoek überhaupt te vroeg te komen.<sup>234</sup> Parow en Die Antwoord zetten een vernieuwende beweging in gang zonder dat er een 'school' bestaat waartegen ze zich kunnen verzetten. Mede daarom is het eerlijker om de vernieuwing die de Zuid-Afrikanen met hun *Zef* doorvoeren te omschrijven als een methode die ze ontwikkelen. Zoals eerder vastgesteld kan een beweging uitsluitend bij de gratie van een school bestaan, terwijl de laatste op haar beurt juist *niet* existentieel van de eerste afhankelijk is. De school heeft de beweging alleen nodig als ze zich op een hoger niveau wenst te begeven. Het wachten is daarom op de generatie die zich tegen de traditie van Die Antwoord en Parow gaat afzetten. Pas dan ontstaat een situatie die volledig aan de eigenschappen van avant-garde kan voldoen. Parow wekt de indruk zich nu al op dat moment te verheugen omdat de Zuid-Afrikaanse hiphop dan werkelijk tot leven komt.

Wat betreft Def P het volgende. Feitelijk voldoet hij met zijn O.P. aan alle avant-gardistische kenmerken. Een probleem is echter dat deze momenten zich niet op hetzelfde niveau en niet in de door Poggioli gesignaleerde volgorde voltrekken. Ten opzichte van zowel Extince als de media betoont de actor zich activistisch en antagonistisch, maar alleen ten opzichte van de media stelt hij zich agonistisch op en ten opzichte van Terilekst spreidt hij voornamelijk nihilisme ten toon. In dit specifieke geval moet *The theory of the avant-garde* misschien minder letterlijk genomen worden. De auteur brengt een schema in kaart van de wijze waarop en de volgorde waarin de avant-gardist zich tegen de traditie verzet. In het geval van Def P – vernieuwer pur sang – gaat de chronologie niet op, terwijl deze actor wel alle avant-gardistische strategieën toepast.

De casussen brengen goed in beeld hoe de actoren pogen hun positie binnen de besproken velden te verbeteren. Ze passen diverse strategieën toe om hun kapitaal te

---

<sup>234</sup> Waarbij ook aangetekend dient te worden dat mijn expertise op het vlak van Zuid-Afrikaanse rap simpelweg tekortschiet.



vergroten en te bestendigen, waarbij het symbolisch kapitaal in veel gevallen het belangrijkste element is. Vaak hebben actoren de neiging zich op hun cultureel kapitaal te beroepen om een hoge positie binnen het veld af te dwingen. Zo beschouwt Def P zich als oerbron waaruit de overige nederhop voortvloeit, vindt Extince zichzelf de top van dat genre en meent Brainpower dat hij hiphop in staat heeft gesteld om uit te groeien tot een landelijke stroming. Alledrie baseren zij hun mening op de kwaliteit van het oeuvre dat ze afzonderlijk hebben voortgebracht. Soms blijft het cultureel kapitaal volledig buiten beschouwing, zoals bij Youssef en Kamal, soms wordt het zijdelings genoemd – Benzino tracht Eminems vaardigheden te relativeren, waarop de laatste zich ronduit kleinerend uitlaat over het niveau van zijn tegenstander – en soms lijkt het de drijfveer voor een compleet project te vormen, bijvoorbeeld in het geval van *Distant Relatives*. Grotendeels is deze samenwerking gebaseerd op de reputatie die beide artiesten met behulp van voorgaande albums hebben opgebouwd. De artiesten waarderen elkaar om het symbolisch kapitaal dat volledig voortvloeit uit het gematerialiseerd cultureel kapitaal.<sup>235</sup>

Het economisch kapitaal komt in deze scriptie nagenoeg niet aan de orde. Toch is het interessant om uit te zoeken hoe, bijvoorbeeld, de platenmaatschappij van de O.P., Djax, zich ten tijde van de *beef* met Extince op zakelijk vlak ten opzichte van diens label, Top Notch, verhoudt. Deze relatie kan bepalend zijn voor de wijze waarop de betrokken rappers zich manifesteren – de undergroundartiest versus de televisiester – en dus voor de manier waarop ze zich verhouden als actoren binnen het veld van de Nederlandstalige rap.

Opvallend is trouwens dat enkele actoren een geheel nieuw veld trachten te bewerkstelligen. In de praktijk lijkt dit meer op een strategie waarmee de actoren symbolisch kapitaal willen verwerven binnen een reeds bestaand veld, dan op een strategie om tot een levensvatbaar veld te komen. Van Duijnhoven en Zwetsloot zeggen hiphop en poëzie dichterbij elkaar te willen brengen, maar gezien het feit dat ze maar één album uitbrengen waarop rap een volwaardige plaats inneemt, heeft dit meer weg van een poging om zichzelf als revolutionaire artiesten te profileren dan

---

<sup>235</sup> In een interview met Bob Santelli van *The Grammy Museum* vertellen Nas en Damian Marley hoe ze elkaar hebben leren kennen. Daarin komt naar voren dat samenwerking voornamelijk gebaseerd is op de waardering die beide artiesten voor elkaars eerdere werk voelen. Het interview is te bekijken via <http://www.youtube.com/watch?v=SPaiBI73wXc>.

van een poging om de twee genres daadwerkelijk duurzaam met elkaar te verbinden.<sup>236</sup> Het is overigens onbekend of Bourdieu een term heeft bedacht voor actoren die een nieuw veld trachten te creëren uit de samensmelting van verschillende disciplines en die daarmee hun positie binnen het oude veld trachten te verbeteren.

Vanzelfsprekend brengt iedere benadering voor- en nadelen met zich mee. Wie focust op het ene aspect, verliest een ander aspect eenvoudig uit het oog en wie ervoor kiest om überhaupt niet teveel te focussen, loopt het risico in algemeenheden te vervallen. Het is daarom zaak om met volle overtuiging voor één duidelijke invalshoek te kiezen en het onderwerp van daaruit aan een strikte analyse te onderwerpen. Wat dat betreft is deze studie enigszins in gebreke gebleven. Dat heeft enerzijds te maken met het niet-alledaagse onderwerp, maar anderzijds ook met de manier waarop de theorie op dat onderwerp is toegepast en met de tweeledige intentie van deze scriptie. Aan de ene kant is het namelijk noodzakelijk geweest om buitenstaanders in te wijden in de hiphopwereld, maar aan de andere kant is het zeker zo belangrijk geweest om de subcultuur met andere kunstvormen te vergelijken. Doordat dit onderzoek af en toe hinkt op twee gedachten, is geen van beide optimaal uit de verf gekomen.

Aan de ene kant geven de casussen een veelzijdig beeld van de hiphopcultuur en zijn ze vrij goed met de theorie te verbinden – hoewel dat laatste onbetwistbaar beter had gekund. Er valt echter een kanttekening bij deze casuïstische aanpak te plaatsen. Hoewel het niet waarschijnlijk is dat andere casussen tot radicaal andere resultaten en inzichten geleid zouden hebben, zijn de gekozen praktijkvoorbeelden wel degelijk van grote invloed op het verloop en op de uitkomsten van deze studie. Zo blijken de cross-overcasussen relatief weinig avant-gardistische kenmerken te bevatten.

Daarnaast heeft de keuze om drie verschijnselen (*beef*, cross-over en gimmickry) te bespreken vooral tot gevolg gehad dat de scriptie op bepaalde plekken te algemeen gebleven is. Achteraf gezien zou het wellicht beter zijn geweest om de theorie toe te passen op één verschijnsel, *beef*, en op evenzoveel casussen die daarmee in verband staan. Er zou dan meer ruimte ontstaan om de battles tot in detail te bespreken –

---

<sup>236</sup> Een ander begrip dat in het derde hoofdstuk besproken is, *posture*, wordt in de casussen niet als apart verschijnsel behandeld. Dat is ook nooit de bedoeling geweest. Het betreffende concept doet enkel en alleen dienst om aan te geven dat naast de rapteksten ook de strategieën die actoren in de discursieve dimensie toepassen een rol kunnen spelen in dit onderzoek.

inclusief de uitwerking ervan op andere actoren en op de (latere) machtsverhoudingen binnen het betreffende veld. Een nadeel van die aanpak is echter dat het inleidende karakter van deze scriptie grotendeels verloren zou zijn gegaan.

Een praktisch probleem is dat er in veel gevallen maar weinig – al dan niet wetenschappelijk – materiaal over het gekozen onderwerp beschikbaar is. Dat noopt de onderzoeker vooralsnog tot een studie waarin, ten behoeve van inleiding en inwijding, veel ruimte aan details en achtergronden wordt besteed. Het zou daarom alleen maar toe te juichen zijn als dit initiatief navolging zou krijgen. Er zijn talloze onderwerpen te bedenken die zich lenen voor vervolgonderzoek.

In de lijn van deze scriptie zou het allereerst interessant zijn om een onderzoek uit te voeren naar avant-gardestrategieën in hiphop, waarbij van andere casussen én van een andere definitie van avant-garde gebruik kan worden gemaakt. Wie weet werpt een dergelijke benadering een heel andere blik op de zaak. Verder dient zich een onderwerp aan dat voortvloeit uit de bevindingen van deze scriptie: het cultuurbewustzijn van rappers. Zoals Joosten terecht vaststelt is cultuurbewustzijn geen statisch gegeven.<sup>237</sup> Het lijkt er sterk op dat jongeren vroeger veel beter op de hoogte waren van het werk van voorgangers dan tegenwoordig. Dat heeft onder andere tot gevolg dat moderne kunstenaars zich steeds minder gebonden lijken te voelen aan de werking van ‘oude’ mechanismen, waar ook die van avant-gardebewegingen toe behoort. Rappers maken zonder meer deel uit van die groep moderne kunstenaars, maar zoals uit de inleiding blijkt is cultuurbewustzijn juist in de hiphopcultuur van groot belang. Dat spanningsveld kan genoeg informatie voor een afstudeerscriptie leveren. Een daaraan gerelateerd onderwerp zou het cultuurpessimisme in hiphop kunnen zijn. Niet voor niets wordt de periode tussen 1986 en 1994 de *Golden Age* genoemd. Vroeger was alles beter, lijken veel rappers en

---

<sup>237</sup> Joosten 2003, p. 23 en Joosten 2003, p. 79-80. In het artikel ‘Onttichtiging’, afkomstig uit de gelijknamige bundel (2003), stelt de hoogleraar dat generatiebewustzijn geen ‘objectieve, universele en autonome literaire wet’ is, ‘maar een aan tijd en plaats gebonden (en erdoor beïnvloed) mechanisme’. Als product van de hiphopcultuur kan ik het hier alleen maar mee eens zijn. Nergens ben ik zoveel navelstaarderij tegengekomen als in deze stroming. Hoewel de cultuurdragers – die vaak al wat ouder zijn – zich behoorlijk van hun taak kwijten, zijn jonge rappertjes vaak alleen maar met zichzelf en hun eigen succes bezig, baseren ze hun muziek volledig op die van wereldberoemde artiesten als Eminem, 50 Cent en Jay-Z en – om het in hiphoptermen te vatten – ‘geven ze geen fok’ om wat de cultuur verder te bieden heeft. In het eerder aangehaalde ‘De firma Machiavelli & Zn.’ citeert Joosten dichter, beeldend kunstenaar en televisiemaker Hans Verhagen, die zich zegt te ergeren aan ‘de jongere generatie, die elk historisch bewustzijn ontbeert. Toen ik jong was, zette ik me af tegen de Vijftigers, maar ik wist er wel alles van. De nieuwe generatie heeft geen flauw benul van wat er is voorafgegaan.’ Hoewel dergelijke uitspraken al gauw neigen naar een ‘vroeger-was-alles-beter’-syndroom, moet ik ook Verhagen vanuit het oogpunt van hiphop gelijk geven.

liefhebbers te denken. Waaruit komt dit sentiment voort? Is het een kwestie van sound, teksten of vernieuwing, een combinatie daarvan of heeft het met die drie aspecten niets te maken?

In de bovenstaande alinea worden slechts drie suggesties voor vervolgonderzoek aangedragen. Het is ondoenlijk om alle aan hiphop gerelateerde onderwerpen die voor vervolgonderzoek in aanmerking komen uit te werken. Duidelijk is in ieder geval dat hier sprake is van een volwaardige subcultuur, die als zodanig voldoende stof levert om letterkundigen en sociologen de komende jaren zoet te houden. Nu is het slechts nog zaak om de school die zichzelf de universiteit noemt daarvan te overtuigen. Wellicht bestaat er een mogelijkheid om met haar leer en traditie te breken...

## 7. Bibliografie

### *Literatuur*

Borggreve, S. 'The "it" in "keeping it real": cultureel purisme in hiphop'. In: Pieter Bakker en Gert-Jan Hospers (red.). *Kunst en wetenschap* 2 (2008): p. 37-38

Borggreve, S. 'Punchline'. In: Pieter Bakker en Gert-Jan Hospers (red.). *Kunst en wetenschap* 5 (2009): p. 32

Borggreve, S. 'Punchline II'. In: Pieter Bakker en Gert-Jan Hospers (red.). *Kunst en wetenschap* 6 (2009): p. 32

Borggreve, S. 'Punchline III'. In: Pieter Bakker en Gert-Jan Hospers (red.). *Kunst en wetenschap* 7 (2009): p. 32

Bourdieu, P. *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Genneep 1989.

Bourdieu, P. *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Genneep 1994.

Buelens G., J. Joosten en T. Vaessens. 'Onwetende student wil graag leren'. In: *de Volkskrant*, 28 januari 2006. Geraadpleegd op maandag 26 juli 2010 via <http://members.chello.nl/~jos.joosten/BuelensVaessensJoosten.pdf>

Bürger, P. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.

Chang, J. *Can't stop won't stop*. New York: Picador 2007

Def P. *10 jaar O.P. en het ontstaan van de nederhop*. Eindhoven: Djax Records 1998.

Dorleijn, G.J. 'De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel'. In: *Nederlandse Letterkunde* 4 (2007): p. 241-256.

Dyson, M.E. *Born to use mics: reading Nas's Illmatic*. New York: Basic Civitas Books 2009.

Joosten, J. 'De firma Machiavelli & Zn.'. In: Jos Joosten. *Onttichtiging: essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek* (2003): p. 75-88.

Joosten, J. 'Onttichtiging'. In: Jos Joosten. *Onttichtiging: essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek* (2003): p. 11-34.

Kool Mo Dee. *There's a God on the mic*. New York: Thunder's Mouth Press 2003.

Meder, T. *Sprookspreker in Holland. Leven en werk van Willem van Hildegarsberch (ca. 1400) (Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen)*. Amsterdam: Prometheus 1991.

Nortier, J. *Murks en straattaal*. Amsterdam: Prometheus 2001.

Poggioli, R. *The theory of the avant-garde*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press 1968.

Stapele, S. van. *Van Brooklyn naar Breukelen. 20 jaar hiphop in Nederland*. Utrecht: Spectrum 2002.

Vanderheyden, D. (red.) *Smoelwerk. De ontwikkeling van hiphop in Nederland 1999-2009*. Schiedam: de Boekfabriek 2009.

Wermuth, M. *No sell-out: de popularisering van een subcultuur*. Amsterdam: Aksant 2002.

*Audio*

Appa. *Schuijf aan de kant*. Eigen beheer 2006.

Benzino. *Benzino presents: die another day: flawless victory*. ZNO Records 2003.

Brainpower. *Hart/Hard*. PIAS 2008.

Damian Marley. *Welcome to Jamrock*. Universal 2005.

Dead Prez. *Revolutionary but gangsta*. Sony 2004.

Die Antwoord. *\$O\$*. Magnetron 2010.

Diverse Artiesten. *De posse*. Djax Records 1996.

East Coast Avengers. *Prison planet*. Brick Records 2008.

Edan. *Beauty and the beat*. Lewis Records 2005.

Eminem. *The Eminem show*. Aftermath/Interscope Records 2002.

Eminem. *The Marshall Mathers LP*. Aftermath/Interscope Records 2000.

DJ Green Lantern. *Invasion: Shady Records mixtape*. Shady Records 2002.

Extince. *Binnenlandse funk*. Top Notch 1998.

Extince. *Vitamine E*. Top Notch 2001.

Extince. *2<sup>e</sup> jeugd*. Top Notch 2004.

Heideroosjes. *Fifi*. PIAS 1996.

Immortal Technique. *Revolutionary vol. 2*. Viper Records 2003.

Jack Parow. *Jack Parow*. Top Notch 2010.

K'Naan. *Troubadour*. A&M/Octone 2009.

KRS-One. *Krystyles*. Koch 2003.

KRS-One. *D.I.G.I.T.A.L.*. Cleopatra Records 2003.

Nas. *Illmatic*. Columbia 1994.

Nas. *I am... the autobiography*. Columbia 1999.

Nas & Damian Marley. *Distant relatives*. Republic 2010.

Opgezwolle. *Spuugdingen op de mic*. Eigen beheer 2001.

Osdorp Posse. *Afslag Osdorp*. Djax Records 1995.

Osdorp Posse. *Geendagsvlieg*. Djax Records 1997.

Osdorp Posse. *Kernramp*. Ramp Records 2000.

Osdorp Posse. *Osdorp stijl*. Djax Records 1992.

Osdorp Posse. *Ongeplugd*. Djax Records 1994.

Osdorp Posse. *Vlijmscherp*. Djax Records 1993.



Osdorp Posse & Nembrionic. *Briljant, hard en geslepen*. Djax Records 1996.

Paris. *Sonic jihad*. Guerrilla funk 2003.

Raymzter & Opgezwolle. *Smookbreaks*. Top Notch 2003.

Run DMC. *Raising hell*. Profile 1986.

Sprooksprekers. *Eindhalte Fantoomstad*. Djax Records 1997.

Terilekst de Universele. *Voor de medevens*. Eigen beheer 1999.

U-Niq. *Rotterdam*. Top Notch 2006.

#### *Video*

Alton, P. *Beef: the series*. QD3 Entertainment 2006.

Spirer, P. *Beef*. Image Entertainment 2003.

Vanderheyden, D. (red.) *Smoelwerk. De ontwikkeling van hiphop in Nederland 1999-2009*.  
De Boekfabriek 2009.