

# Een gezongen seksuele revolutie

Het Franse chanson en het debuut van de singer-songwriter  
Boudewijn de Groot

*Maaïke Meijer*

In de naoorlogse decennia – de jaren vijftig tot en met zeventig van de vorige eeuw – was Frankrijk bij Nederlanders immens populair. Niet alleen werd het land een bereikbare vakantiebestemming waar het leven goedkoper was, en de rode wijn een dagelijks rijkelijk vloeiend genot. Ook Franse auto's – zoals de Citroën 2CV oftewel 'lelijke eend' en de Renault 4 – waren geliefd, evenals de schrijvers Sartre en Camus, het existentialisme, zwarte kleding, stokbrood, het fenomeen 'bistro' en de *boeuf bourguignon*. De Franse cultuur in al haar facetten stond hoog aangeschreven. Veel Nederlanders leerden nog Frans op de middelbare school en het Franse chanson diende als cultureel referentiepunt voor hogeropgeleiden. Er was in Frankrijk in de jaren veertig een nieuw genre ontstaan: het literaire luisterlied. Er werden bestaande gedichten gezongen: Juliette Gréco's lied 'Les feuilles mortes' (1948) was bijvoorbeeld een getoonzet vers van Jacques Prévert, en Leo Ferré vertolkte het werk van grote Franstalige dichters als Baudelaire en Rimbaud. Maar ook de eigen teksten van George Brassens, Leo Ferré, Georges Moustaki, Jean Ferrat en Jacques Brel werden beschouwd als poëzie of als minstens daaraan verwant.

Kenmerkend voor deze generatie zangers was dat ze zichzelf begeleiden op de gitaar. Zij brachten een nieuw vrijzinnig en antiburgerlijk soort liederen ten gehore die gretig werden beluisterd, en die alleen al door hun populariteit invloedrijk waren. De zanger-met-gitaar groeide in de zestiger jaren uit tot een internationaal cultureel icoon.

In dit hoofdstuk onderzoek ik de bijdrage die het Franse chanson leverde aan de seksuele revolutie en de navolging die het literaire luisterlied in dat opzicht in Nederland kreeg. Met name kijk ik naar het thema van de seksuele revolutie in de vroege liederen van Boudewijn de Groot. Hij is een van de eerste zangers-met-gitaar die luisterliederen ten gehore brachten, tevens de bekendste en invloedrijkste van zijn generatie. Het literaire chanson maakte in Nederland op veel ruimere schaal school – bij mensen als Herman van Veen, Liesbeth List, Ramses Shaffy en vele anderen, maar zij begonnen allemaal iets later en blijven hier buiten beschouwing. Ook kreeg de seksuele revolutie vorm in liederen van anderen, zoals Jaap Fischer, die als

'man-met-gitaar' een voorloper is van De Groot, Guus Vleugel, Astrid Nijgh en wat later Robert Long, maar hier zal het accent liggen op het debuut van Boudewijn de Groot. Ik doe dit onderzoek als neerlandica en literatuurwetenschapper met belangstelling voor de sociale inbedding en functie van teksten. In mijn ogen zou de neerlandistiek er goed aan doen zich niet te beperken tot de studie van alleen canonieke literaire teksten van erkende schrijvers, maar ook populaire cultuur – zoals liederen – te betrekken bij de vraag hoe en wanneer teksten de wereld bewerken.

### Seksualiteit in Franse chansons

Met zijn boek *Chanson* (2011) heeft schrijver en conferencier Bart van Loo een interessante 'gezongen geschiedenis van Frankrijk' geschreven. Daarbij krijgt ook de seksuele revolutie zoals die in het chanson vorm kreeg en mede werd gepropageerd ruime aandacht. Van Loo bespreekt eerst de vrijmoedige liederen van George Brassens die al in de jaren vijftig actief was; zijn liederen werden om hun expliciet seksuele teksten vaak verboden. Ook bespreekt Van Loo de hartstochtelijke liederen van Brel, die een bijdrage leveren aan de emancipatie van de emotie van de man en wiens teksten vol seksuele toespelingen zitten. Het duurde tot eind jaren zestig voordat het Franstalige lied expliciet over seks mocht gaan en dat thema niet langer hoefde te verstoppert in kunstige dubbelzinnigheid, zoals Brel dat nog deed in zijn lied 'Rosa' uit 1962.<sup>1</sup> Als Michel Polnareff in 1966 in 'L'amour avec toi' zingt 'J'aimerais simplement faire l'amour avec toi' mag dat pas 's avonds na tien uur op de radio worden uitgezonden. Een volgende mijlpaal is 'Deshabillez moi' van Juliette Gréco (1967). Zij neemt als een nieuwe vrouw het heft in handen en geeft de bevelen ('Kleed mij uit en niet te snel alsjeblief' is de strekking). Opmerkelijk is ook dat Gréco er aan het einde van het lied op eigen initiatief aan toevoegt, vooral ter attentie van de mannen: 'Deshabillez vous!', daarmee insisterend op erotische gendergelijkheid. 'De moegetergde censor zwijgt nu', schrijft Van Loo.<sup>2</sup> Historisch zijn we dan in de tijd van de pauselijke encycliek *Humanae Vitae* (1968) waarin de paus alle vormen van artificiële anticonceptie verbood. Dit gebod zou nog vaak herhaald worden. Tevens brak de revolutie van mei 1968 los, aanvankelijk een studentenrevolte die zich richtte tegen het verkalkte onderwijssysteem en tegen de prehistorische regels met betrekking tot de scheiding der seksen.

1 Van Loo, 2012, p. 239.

2 Van Loo, 2012, p. 244.

Maar deze studentenopstand liep uit op een echte opstand tegen de staat. Overal klonk de roep om directe democratie, er werd geëxperimenteerd met drugs en vrije liefde. Kreten als 'werk niet' weerklonken en als de studenten stenen gooiden naar de oproerpolitie riepen ze 'onder de stenen het strand'.

In de loop van de jaren zestig moest het chanson het tekstueel vaak eenvoudigere Engelstalige poplied naast zich dulden, maar toch bood Frankrijk langer weerstand tegen de verengelsing van het autochtone lied dan veel andere Europese landen. Het poplied bleef in Frankrijk tot op grote hoogte Franstalig. Het bekendste Franse sekslied werd 'Je t'aime, moi non plus' (met de vaak herhaalde regel 'Je vais et je viens entre tes reins') van Serge Gainsbourg en Jane Birkin. Het werd een internationale hit in 1969. Eigenlijk had Gainsbourg het lied in 1968 al geschreven als een duet tussen hem en Brigitte Bardot, maar daar stak de toenmalige wettige echtgenoot van Bardot een stokje voor, tot grote frustratie van Gainsbourg. Enkele maanden later wilde de jonge Engelse actrice Jane Birkin het wel op de radio met Gainsbourg zingen en zo kwam het lied er toch. Het is het meest expliciete seksuele liefdeslied dat de Franse liedcultuur heeft voortgebracht. Grensverleggend, omdat je werkelijk het gevoel hebt aanwezig te zijn bij een vrijpartij, waarbij de man zingt wat hij aan het doen is 'Je vais et je viens/ entre tes reins' en de vrouw in het volgende couplet dat met kennelijk genot zuchtend kreunend onderschrijft. Wat ik er minder aan vind, is dat zij vrijwel precies dezelfde tekst uitspreekt als hij: 'Tu vas et tu viens entre mes reins' wat de suggestie wekt dat ze zelf niets oorspronkelijks kan verzinnen en dat alleen de mannelijke partner actief iets doet. Mannelijke seksualiteit staat in dit lied dus zeer centraal. Veel fraaier is dan het – ook meer literaire – chanson van Leo Ferré, 'C'est extra', met daarin de tekst: 'Et dans le port de cette nuit une fille qui tanguet et veint mouiller.' *Tanguer* betekent deinen (van een schip). De vertaling van deze regels luidt 'en in de haven van deze nacht een meisje, dat heen en weer gaat als een schip op de golven en vochtig wordt'. De laatste regel van het lied heeft dezelfde tekst maar eindigt op 'qui vient mourir' – die gaat klaarkomen. Hier wordt de vrouwelijke seksualiteit dankbaar en glorieus bezongen door een zeer gelukkige man. Ik deel de verrukking van Van Loo over dit lied, dat de vrouwelijke kant van seksualiteit niet onbesproken laat, ook al werd het minder bekend dan het duet van Gainsbourg en Birkin.

Wat Van Loo niet analyseert is dat seks in de jaren zestig iets wordt van de *jeugd* en dat de liedcultuur dat ook representeert. *Jongeren* verlangen naar seksuele expressie, vaak los van reproductie of langdurige vaste verbintenissen, en willen er zo vroeg mogelijk van genieten. Dat zit al in een lied van Dalida uit 1956, 'Bambino'. De Frans-Egyptische zangeres troost in dat lied

een jongetje dat achter haar aan zit maar nog veel te jong is voor de liefde. In 1962 wordt datzelfde thema vanuit vrouwelijk perspectief bezongen door de dan achttienjarige Françoise Hardy – ‘Tous les garçons et les filles de mon âge’, haar eerste en nog steeds bekendste hit:

Alle jongens en meisjes van mijn leeftijd/ wandelen als paartjes op straat.  
Alle jongens en meisjes van mijn leeftijd/ kennen het geluk.  
Ze lopen, verliefd. Ogen in elkaars ogen/ hand in hand,  
zonder bang te zijn voor morgen.  
Ja, maar ik, ik loop alleen/ over de straten, mijn hart doet pijn.  
Ja maar ik, ik loop alleen. Want niemand houdt van mij.

Mijn dagen en nachten zijn precies hetzelfde: zonder vreugde, verveeld.  
Niemand fluistert ‘ik hou van je’ in mijn oor.

Terwijl mijn leeftijdsgenoten samen toekomstplannen maken, zo gaat het lied verder, ben ik alleen en zonder vreugde. En het eindigt met de vraag: Zal ik binnenkort ook de liefde leren kennen? De pijn van het onbemind zijn kan haast niet rechtstreeks worden verwoord. Liefde en romantiek worden hier, als elders in de liedcultuur, tot de kern van de persoonlijkheid, waar je zo vroeg mogelijk aan moet beginnen anders ben je eenzaam en onvervuld. Daarmee stuiten we op de normativiteit van de seksuele revolutie. Die zet weliswaar tal van normen overboord maar haalt ook nieuwe normen binnen. Seks moet. Wachten met seks is geen optie. Liefde en een relatie zijn noodzakelijk, daarzonder ben je eenvoudigweg niet geslaagd. De observatie van Michel Foucault – dat de seksuele revolutie veel minder een breuk was met de periode die eraan voorafging dan veelal gedacht werd – is dan ook heel verhelderend. Een negatieve seksobsessie en een positieve seksobsessie lijken op elkaar in de zin dat seksualiteit een zeer centrale plaats krijgt in de zelfdefinitie en identiteitsbeleving. Foucault besteedde vreemd genoeg geen enkele aandacht aan de naoorlogse jongerencultuur en aan het populaire lied als een der nieuwe brandpunten van wat hij het ‘seksualiteitsdispositief’ noemde. Het uitdijende discours van het populaire lied wordt echter in de jaren zestig bij uitstek een apparaat of institutie waar eindeloos veel tekst over erotiek, liefde en lust wordt geproduceerd. Het verbod op seks wordt ook daar ingeruild voor het gebod tot seks.

## De lange seksuele revolutie

Omdat Van Loo de representatie van seksualiteit in het Franse lied over een langere periode volgt, onderschrijft hij impliciet het door historici naar voren gebrachte idee dat het begrip 'de seksuele revolutie' de ongelukkige benaming is voor een complex en langdurig fenomeen, dat niet gereduceerd kan worden tot mei 1968, noch tot de loskoppeling van seks en reproductie door de pil, noch tot een handvol beeldbepalende cultuuruitingen. Historici als Cook (2004) Seidman (2001) en Herzog (2005) spreken daarom van een 'long sexual revolution' en beschrijven de geleidelijke verandering van seksuele praktijken en opvattingen erover in respectievelijk Engeland, Frankrijk en Duitsland, terwijl Marwick (1998) dit comparatief doet: hij betreft zowel Engeland, Frankrijk, Italië als de Verenigde Staten in de vergelijking. Dit comparatieve perspectief is van belang omdat de ontwikkeling per land verschilt en omdat de verschillende nationale tradities ongelijktijdig kunnen zijn en elkaar beïnvloeden, wat in dit artikel ook gedemonstreerd gaat worden. De steno-term 'de seksuele revolutie' is misleidend, niet alleen omdat het gaat om een veel geleidelijker proces dan de term 'revolutie' suggereert, maar ook omdat hij de nationale verschillen uitvlakt en suggereert dat overal tegelijkertijd hetzelfde gebeurde. Een recente illustratie van dat probleem is het artikel van Jonathyne Briggs, 'Sex and the Girl's Single: French Pop Music and the Long Sexual Revolution of the 1960's'.<sup>3</sup> Briggs bestudeert de Franse popzangeressen van de vroege jaren zestig: Sylvie Vartan, Sheila, Françoise Hardy en France Gall, ook wel aangeduid als de *copines*. Zijn analyse van hun liederen en de wijze waarop ze werden gerepresenteerd in de media is interessant. Deze Franse zangeressen deden elk op hun eigen wijze een ingewikkelde evenwichtsoefening tussen seksueel aantrekkelijk maar niet seksueel te zijn. Terwijl de mannelijke popsterren de seksuele vrijheid eenduidiger konden opeisen bleven de *copines* verantwoordelijk voor het beperken van die vrijheid, voor huwelijksgeluk en moederschap. In het geciteerde lied 'Tous les garçons et les filles de mon âge' van Hardy, lijkt de zangeres niet alleen de verkering maar ook nog steeds het huwelijksgeluk (plannen maken voor de toekomst) na te streven. Maar zoveel oog als Briggs heeft voor de genderspecificiteit van popmuziek, zo weinig oog heeft hij voor de specificiteit van de Franse culturele context. Mijns inziens projecteert de Amerikaan Briggs de spectaculaire opkomst van een nieuwe generatie Amerikaanse popzangeressen op de Franse situatie. In de Verenigde Staten stond in de jaren zestig vrij plotseling een klein legertje aan rebelse en

3 Briggs, 2012.

seksueel aantrekkelijke meidengroepen op – The Shirelles, the Supremes, Martha and the Vandella's, the Ronettes – aan wie Susan Douglas in 1994 haar boek *Where the Girls Are* wijdde. Het specifieke van Frankrijk is echter dat het oudere serieuze chanson al bezig was met het loswrikken van de normen rond seksualiteit. Die culturele pretekst is een wereld die Briggs volkomen negeert of zelfs niet lijkt te kennen. In zijn verkenning van het culturele klimaat waarin de *copines* mogelijk werden, komt hij niet verder dan de iconen van de jaren vijftig: Brigitte Bardot en Françoise Sagan. Dit staat haaks op het door hem wel aangehangen idee dat 'de seksuele revolutie' langdurig en complex was en uit vele culturele bronnen stroomde. Een discussie over de betekenis van de populaire muziek voor de transformaties van de seksualiteit kan in mijn ogen niet om de impact van het oudere Franse chanson heen.

### De man met de gitaar

Ik wil nog even terug naar het begin van het Franse chanson, naar de figuur van Brassens. Voor het overspringen van het populaire lied als genre naar andere Europese landen was in mijn ogen het beeld van de man met de gitaar van cruciaal belang. Wat Brassens representeerde, was niet alleen een bepaald soort lied, maar ook de archetypische figuur van de man met alleen maar zijn gitaar en een warme, vrij ongeschoolde stem. Die figuur bestond voor de Tweede Wereldoorlog niet. Zangers en zangeressen werden begeleid – of begeleidden zichzelf – op de piano, met de accordeon of viool, maar niet met de gitaar. Zelf gitaar spelen bij je lied is hoofdzakelijk een naorlogs fenomeen. De gitaar wekt associaties met mobiliteit – je kunt hem gemakkelijk meenemen –, met vrijheid, met een leven als bohémien, met kampvuren en woeste gezelligheid. De gitaar werd gebruikt door zigeuners en in de flamencomuziek: de hele vracht van associaties met het zigeunerschap zit vastgekleefd op die gitaar. Een nieuwe vrijgevochten mannelijkheid wordt ermee uitgevonden. Van groot belang is ook dat de chansonniers een akoestische gitaar hanteerden en geen elektrische. Als Johnny Hallyday in 1960 het Parijse podium beklimt met een elektrische gitaar – zijn rolmodel is Elvis Presley – introduceert hij de rock-'n-roll in Frankrijk – dat is de muziek van de zogeheten *yé yé*-generatie die tal van Angelsaksische poplieders in een Frans jasje steekt – maar dat is een totaal ander paradigma. Rock-'n-rollers zingen andere liederen, simpeler, minder poëtisch, met minder tekst en meer beat. Er hoort bovendien een etaleren van het mannenlichaam bij. Het lichaam rockt en swingt, het wordt

opzichtig en sexy gekleed. De bijpassende haardracht is een forse vetkuif. Als je in Nederland een parallel van Johnny Hallyday wilt vinden is dat Peter Koelewijn, de eerste blanke rocker van eigen bodem, met de hit 'Kom van dat dak af' uit 1959. De indo-rockers, de Tielman Brothers bijvoorbeeld, waren hem al voorgegaan. De chansonniers met hun akoestische gitaren – Brassens en Brel cum suis – etaleerden hun lichaam echter niet en hadden geen vetkuif. Hun stem kon sexy gevonden worden, maar daar deden ze het niet om. Dat model sprong over naar Nederland, naar Ronnie Potsdammer, Jaap Fischer, Jaap van de Merwe, en vrouw met de gitaar Cobi Schreijer die in 1963 het troubadour- en folkcafé *De Waag* in Haarlem opende. Boudewijn de Groot, Astrid Nijgh, Lenny Kuhr en Elly en Rikkert Zuiderveld traden er op met Nederlandstalige chansons, evenals buitenlandse grootheden als Paul Simon, Pete Seeger en Joan Baez. Het wortel schieten van het literaire luisterlied in Nederland werd gefaciliteerd door de activiteiten van een superieure poëzievertaler, Ernst van Altena, die rond de vijftienhonderd Franse chansons in schitterend Nederlands vertaalde voor een keur aan uitvoerders.<sup>4</sup>

De man met warme stem en de akoestische gitaar is een semiotische studie op zich waard. De voorgeschiedenis van de instrumenten die beschouwd kunnen worden als voorstadia van de klassieke of Spaanse gitaar is weliswaar lang, maar het instrument zoals we het nu kennen, dateert pas uit het laatste kwart van de negentiende eeuw. Klassieke gitaarmuziek is ook nog maar iets meer dan honderd jaar oud. Interessant is dat het instrument pas overspringt uit de klassieke naar de populaire muziek in de jaren dertig van de twintigste eeuw. En pas na de oorlog wordt de gitaar het instrument van de vrijheid, van het protestlied, van de seksuele revolutie en van een nieuwe antiburgerlijke mannelijkheid. Wat ongetwijfeld hielp bij de popularisering van het instrument was het democratische karakter ervan: het is niet moeilijk om gitaar te leren spelen. Hoe semiotisch geladen het akoestische karakter van het instrument was, bleek uit de geschokte reacties van de fans van Bob Dylan, toen deze het bestond in 1965 met een elektrische in plaats van een akoestische gitaar op het Newport Folk Festival te spelen. Men vond het niet minder dan verraad. Het markeerde – voor de tegenstanders – Dylans overgang van folksong en links protestlied naar een commerciële, apolitieke *mainstream*. Aan de andere kant was ook de elektrische gitaar van de eerste generatie rock-'n-rollers direct al geladen met nieuwe symbolische betekenissen: ruige mannelijkheid, *lower class* vrijheidsdrang, hedonisme, lichamelijkheid en wildheid.

4 Bruyn, 2001, p. 713.

Tussen akoestisch en elektrisch zit een klassenverschil en ook een temporeel verschil: rock-'n-roll wortelde elders, in de *rhythm and blues*-traditie van zwart Amerika. Rock-'n-roll kwam rond 1956 naar Nederland via de film *Rock around the clock*, sloeg aanvankelijk vooral aan bij werkende jongeren ('nozems') terwijl de beter opgeleide jongeren (de 'pleiners') de artistieke jazz en het Franse chanson verkozen. Naast de oprukkende rock-'n-roll en de daarna (rond 1964) door Beatles en Stones ontketende Engelstalige pop verbleekte het Franse chanson op den duur: het werd een genre dat toebehoorde aan een oudere generatie. Maar het literaire luisterlied van de mannen met hun akoestische gitaren bleef altijd een kleinere schare intellectuele liefhebbers houden.

Vrouwen met gitaren waren er ook, maar minder: Anne Sylvestre in Frankrijk is een voorbeeld, Lenny Kuhr in Nederland – met een hit uit 1969 die, veelzeggend genoeg, de titel 'De troubadour' draagt. Liesbeth List begeleidde zichzelf niet op de gitaar, wat haar iets chiquere uitstraling mede verklaart. Het al dan niet jezelf begeleiden op gitaar maakt een groot verschil voor het imago van een zanger. Zangers als Maurice Chevalier, Charles Aznavour, Charles Trenet en Gilbert Bécaud waren weliswaar populair, maar hadden een minder subversief aura vanwege het feit dat zij geen gitaar speelden. De zigeunerachtige uitstraling van de gitaar doet iets met de man die hem vasthoudt. In die traditie dus staat Boudewijn de Groot.

### Boudewijn de Groot

De Nederlandstalige opvolger van Brassens, Brel, Ferré en Moustaki heeft een indrukwekkende carrière, die voortduurt tot op de dag van heden. De Groot had niet alleen bijna een halve eeuw geleden al hits, maar heeft ze nu nog. Denk aan het prachtige lied 'Avond', met het refrein 'Maar ik geloof ik geloof ik geloof in jou en mij', een liefdescredo. De Groot schreef niet alleen zijn eigen teksten en muziek – lange tijd samen met Lennaert Nijgh – maar leverde ook veel teksten voor anderen. Hij heeft zich enorm ontwikkeld, bijvoorbeeld door tweemaal een periode in Amerika te gaan werken en er muziek te studeren. Hij wordt beschouwd als de *godfather* van het serieuze Nederlands poplied en wordt door tal van muzikanten – zoals Rob de Nijs en Hennie Vrienten – op handen gedragen. Op de middelbare school zong hij al – met gitaar – liedjes na van Jaap Fischer en Jacques Brel om aan te geven wie hij koos als zijn inspiratiebronnen.

Fischer is een interessante figuur, enkele jaren eerder actief dan De Groot. Hij begon zijn zangcarrière in 1960 en de periode waarin hij zijn bekendste

oeuvre bij elkaar zong loopt tot 1965. In een eerdere publicatie over Fischer heb ik laten zien hoe deze in zijn liedjes een nieuw soort seksualiteit neerzette, die kon ontstaan in het studentenmilieu. Veel jonge mensen gingen in die periode op kamers wonen en kwamen terecht in een verlengde adolescentie waarin, buiten het oog van de ouders, ruimte was om met seks en relaties te experimenteren. Dat privilege was vóór de democratiseringsgolf van de universiteiten voorbehouden aan een kleine groep mannelijke studenten van hogere komaf, die meisjes vonden in andere milieus omdat er nog maar heel weinig vrouwelijke studenten waren. Fischers liederen, met een nieuw manbeeld en representatie van mannelijke tederheid, bereikte een cultstatus. Hij verkocht op termijn 200.000 epeetjes. Fischer heeft het pad voor De Groot geëffend met gevoelige liefdesliedjes als 'Eendje' en 'Je bent net een vlinder' waarin een totaal andere man opstaat dan de man van de wederopbouw – maar toch zijn er ook grote verschillen. Fischer is een kortgeknipte Leidse student met een stropdas en De Groot een alternatieveling met een Afghaanse jas. De Groot wordt op zijn twintigste al vader, gaat na de middelbare school naar de filmacademie en zingt daarnaast. Hij heeft er een baantje in het magazijn van de Bijenkorf bij om vrouw en kind te onderhouden. Zijn liedjes dragen niet de geur van het studentenmilieu. Hij is meer een hippie, met bijpassend lang haar, en lijkt door zijn protestsongs – bijvoorbeeld zijn beroemde anti-Vietnamlied 'Welterusten, mijnheer de president' wel wat op Donovan of zelfs op Bob Dylan.

Omdat ik me hier richt op de betekenis van het luisterlied voor de seksuele revolutie, bekijk ik alleen De Groots vroegste liederen, uit het midden van de jaren zestig. Zijn vier eerste nummers zijn 'Strand', 'Refrein voor...', 'Sexuele Voorlichting' en 'Elegie Prenatale'. Ze dateren van 1964 en leveren allemaal een bijdrage aan die seksuele revolutie of zijn er karakteristiek voor.

'Strand' beschrijft een losgeslagen jongerencircuit van veel zuipen, lol maken, vrijen op het strand en mekaars meisjes afpikken; het is een loflied op de liederlijkheid. Het lied illustreert de historicus Hans Righarts typering van jongeren 'die zich afzetten tegen de heersende seksuele moraal, waarvoor zij een hedonistische levensstijl in de plaats stellen'.<sup>5</sup> Het lied 'Refrein voor...' beschrijft het meisje dat de ik-figuur niet kan krijgen omdat ze seksloos sportief en burgerlijk is. 'Ach lieve heer wat heb je nou/ met zo'n vervloekt sportieve vrouw.' Ze gaat straks trouwen en kinderen maken met een saaie man. Dat lied raakt aan het eerder aangestipte normatieve aspect van de seksuele revolutie: een echte toffe meid moet aan seks doen (en niet aan sport) en anders is ze een zogeheten 'burgertrut'.

5 Righart, 1995, p. 161.

‘Sexuele Voorlichting’ is een spotlied op de onmacht van gezagsdragers om het over het onderwerp seks te hebben.

De sexuele voorlichting,  
dat is een zeer gewichtig ding.  
Wie dacht dat alles zo maar ging,  
is een conservatieveling.  
De ooievaar heeft afgedaan,  
waar komen de kindertjes nu vandaan?  
Wat moeten we met de toestand aan?  
Dat kan toch zo niet verder gaan?

Er zit een dominee in de tv,  
die wijst op de gevaren.  
Die knikt van ja en schudt van nee  
maar kan ze niet verklaren.  
Want vroeger mocht hij verkonden:  
de hele zaak is een zonde.  
Vandaag de dag gaat dat niet meer,  
dat mag je niet meer zeggen.  
Maar hoe moet een dominee, lieve Heer,  
de zaak nu uit gaan leggen?

De avond daarna dan komt de pastoor  
die eens met ons gaat praten.  
Hij vindt het kan er nog wel mee door,  
maar hou het in de gaten.  
Want ook voor hem is het moeilijk,  
want vroeger was het verfoeilijk.  
Maar nu moet er water in de wijn,  
nu moet hij voor gaan lichten.  
Maar voor een pastoor zal dat moeilijk zijn,  
zo’n zaak te gaan belichten.

De humanist heeft de volgende beurt,  
die zegt zelfs vieze woorden,  
zodat heel Holland zachtjes kleurt,  
want zulks is erger dan moorden.  
Maar hij heeft toch iets eerlijkers,  
hij zegt: er is niets heerlijkers.

We komen er doodgewoon rond voor uit,  
 dat mag zo vreemd niet heten.  
 En zelfs moet de allerjongste spruit  
 elk detail reeds weten.

Het religieuze vertoog waarin alleen bestraffend over seks gesproken kon worden wordt ingeruild voor een seculiere variant. Interessant aan deze tekst is dat De Groot enige kritiek uit op de normativiteit van de seksuele revolutie en de eindeloze uitbreiding van het praten over seks die Foucault postuleerde. Want nu – zie de laatste strofe – *moeten* we alles weten ook.

Tot dusver zijn dit rechttoe-rechtaanliedertjes met simpele gitaarbegeleiding en even simpel gepaard rijm. Ze zijn Brassens-achtig, zij het wat minder *sophisticated*. Het gaat om de boodschap, niet om de poëzie of de melodie. Deze liederen hebben ook verwantschap met de contemporaine cabaretteksten van Guus Vleugel en met de wat meer rellerige, cynische toon van de latere Robert Long. Maar subtieler is de ‘Elegie Prenatale’, vooral in de laatste strofe waar de verwekker van het ontijdige kind zijn geliefde toespreekt:

Ik sta te dromen op de brug, ik zie de bomen in het water  
 Ik zie de lucht en even later voel ik de blikken in mijn rug  
 Van al die mensen die daar staan en die mij streng vertoornd vragen  
 ‘Moest jij dat echt zo nodig wagen, waarom deed jij haar zoiets aan’

Des zondags luistert men naar 't woord en psalm zingt luide al te gader  
 Maar ik sta buiten als de dader van een negatieve moord  
 Vergeving en verdraagzaamheid, ja die zijn goed voor liberalen  
 Van die onchristelijke kwalen is mijn familie gans bevrijd

Ik weet het best het is mijn schuld dat ik te vroeg met je moest trouwen  
 Maar voor het genoeglijk nestje bouwen had de natuur toch geen geduld  
 Het was zo'n zachte nacht in mei, maar ga dat maar eens expliceren  
 Aan al die dames en die heren, die meer geluk hadden dan wij

Men zegt tot mij je bent een vod, je bent de schand van de familie  
 Van onze propere domicilie, denk eens aan ons en ook aan God  
 En daarbij trekt men dan een smoel alsof ik knoflook heb gegeten  
 Van zo'n vent wil geen christen weten, die kwetst het eerbaarheidsgevoel

Een wijze oom is advocaat en regelt onze huwelijkszaken  
 Een hok met uitzicht op de daken, maar anders stonden we op straat  
 Mevrouw hiernaast die alles ziet zit achter het raam en wringt haar  
 handen  
 Ze roept gekwetst: 'Het is een schande', omdat jij moeder wordt, zij niet

Als ik jouw kind was lieve schat dan werd ik liever niet geboren  
 Dan liet ik niets meer van me horen, dan bleef ik zitten waar ik zat  
 Want de familie lieve meid is met de toestand zo verlegen  
 We hebben de klik nu eenmaal tegen, want zij trouwden wel op tijd...

In de taal van die tijd heette zo'n jeugdhuwelijk een 'moetje'. Het ongehuwd samenwonen met kind, nu zeer gangbaar, werd in de jaren zestig nog gezien als iets asociaals.

Deze eerste vier nummers kwamen eerst op single uit en werden later, met nog twee andere liedjes, gebundeld tot een epee. Maar De Groots doorbraak bleef uit. Die kwam pas in 1966 met de single 'Meisje van zestien' een commerciële geacht nummer dat werd aangedragen door Boudewijns producer Tony Vos. Het was oorspronkelijk geschreven door Charles Aznavour voor Edith Piaf, onder de titel 'Une Enfant'. De tekst is een vreemd geval. Hij betekent een breuk met de eerste vier liederen, de geest ervan is namelijk helemaal pre-seksuele revolutie. Het meisje over wie dit lied gaat is geen representant van de vrije liefde, maar slachtoffer ervan:

*Een meisje van zestien*

Ze woonde in een villawijk, haar ouders waren stinkend rijk.  
 Toch was daar niets meer dat haar bond, ze gaf zich aan een vagebond,  
 die sprak van liefde, het oud verhaal, en zij geloofde het allemaal.  
 Zo ging ze weg, ze nam niets mee, alleen haar jeugd en het idee  
 dat hij haar man was, zij zijn vrouw. En het altijd zo blijven zou.

Arm kind, zestien lentes zo pril,  
 ach wat lig je hier stil  
 langs de kant van de weg.

Ze trokken voort van stad tot stad omdat hij ruimte nodig had.  
 Het zwerversleven was te zwaar, niets voor een kind van zestien jaar.  
 Haar liefde was haar levenslot, ze ging er langzaam aan kapot.  
 Ze kon de hartstocht niet weerstaan, moest tot het einde verder gaan.  
 Ze was geen kind maar ook geen vrouw en wist niet wat er komen zou.

Arm kind...

Ze werd vermoeid, zag bleek en vaal, verloor haar jeugd, haar ideaal.  
Alleen haar liefde bleef bestaan, toen ging hij weg bij haar vandaan.  
Toch had ze kunnen weten dat hij niet genoeg aan liefde had.  
Dat op een dag hij weg zou zijn en zij alleen met spijt en pijn  
dat hij zolang een meisje had, als stormwind speelt met een enkel blad.

Arm kind...

Het stil liggen langs de kant van de weg, in het refrein, betekent onmiskenbaar dat het meisje dood is. Na de uitputting door het zwervend leven volgt ook nog de verlating door haar minnaar. Dit melodrama van het door een snoodaard misleide en daarna in de steek gelaten meisje had net zo goed een halve eeuw eerder gezongen kunnen worden door de levensliederenmaker Koos Speenhoff. Het lied roept ook associaties op met de film *La Strada* van Fellini uit 1954, waar een jong meisje moet meetrekken met een op straat levende circusartiest totdat zij bezwijkt aan het harde leven als zijn vrouw.

Het plot van de verleider, de ‘verkeerde pretendent’, ligt ten grondslag aan tal van romans met vrouwelijke protagonisten vanaf het ontstaan van de roman in de achttiende eeuw – van *Sara Burgerhart* tot *Pride and Prejudice*. Als het goed afloopt komt het meisje tot inkeer en kiest zij op de valreep de juiste man en wordt ze via het huwelijk ingevoegd in de burgerlijke orde. De straf die de vrouw ten deel valt voor de keuze van een verkeerde man is in de roman al sinds de achttiende eeuw de dood. Het lied volgt dit oude schema op de voet.

Ook het woord ‘vagebond’ maakt het lied gedateerd. De nieuwe generatie jonge mannen – de jongens die al dan niet samen met hun vrijgevochten vriendinnen gingen liften met hun gitaren – werd hooguit door hun grootouders nog ‘vagebond’ genoemd. Promiscuïteit en seriële monogamie waren aan het einde van de jaren zestig onder jongeren tamelijk normaal geworden, hier worden ze nog als vanouds gerepresenteerd als prototypisch slecht mannelijk gedrag. Maar het oude levenslied-model van het arme misleide meisje wordt toch niet helemaal gevolgd. Hier is het namelijk een *rijk* meisje dat zelf verantwoordelijk is: in ‘toch was er niets meer dat haar bond’ kunnen we lezen dat zij niet meer gelooft in het beschermde burgerleven van haar klasse. Dat zij *kies*t voor een onburgerlijk bestaan maakt ‘Een meisje van zestien’ even tot een product van de sixties. De inconsistentie maakt de tekst tot een grenslied tussen een oud en nieuw vertoog over sekseverhoudingen en seksualiteit. Maar het oude vertoog is nog dominant. Het lijkt op het eerste gezicht merkwaardig dat De Groot juist met dit lied,

dat weinig representatief was voor de geest van de seksuele revolutie, in 1966 doorbrak. Als we hier echter bedenken dat de seksuele revolutie lang duurde en geleidelijk verliep zoals onderzoekers als Cook (2004) Seidman (2001) en Herzog (2005) hebben beweerd wordt het begrijpelijker. Het lied dat succes had tastte de geldende burgermoraal rond seksualiteit eigenlijk niet aan. De liederen die dat wel deden, vormden kennelijk een te grote breuk met de burgermoraal om breed te kunnen aanslaan. De tijd was er blijkbaar niet rijp voor, wat het beeld van de seksuele revolutie als een in de jaren zestig plotseling opkomend, eenduidig, alles en allen omvattend, snel uitrollend fenomeen andermaal onderuit haalt.

Als die doorbraak eenmaal een feit is, komt de lp *Voor de overlevenden*, die een enorm succes is. Boudewijn de Groot krijgt er een platina plaat en een Edison voor, maar de thema's van de seksuele revolutie adresseert hij er nauwelijks meer op. In het lied 'Beneden alle peil' neemt hij afscheid van een vreemdgaande vriendin: zij doet hem te veel pijn. Dromerige liedjes als 'Verdronken vlinder' worden classics, de liefdesliederen zijn teder op deze plaat en er wordt een grappig lied gericht tot het kind dat bang is in het donker. Ook in andere opzichten lijkt De Groot alweer aan de jeugdcultuur voorbij te zijn. 'Vrienden van vroeger' begint met de woorden 't is eindelijk een feit/ Ik weet ik ben volwassen/ Ik moet nu op gaan passen/ met werk en geld en tijd'. Het is opmerkelijk dat De Groot, dan tweeëntwintig jaar oud, in meerdere van zijn teksten expliciet afscheid neemt van zijn jeugd. Het duidelijkst is dat het geval in 'Testament':

Na tweeëntwintig jaren in dit leven  
 Maak ik het testament op van mijn jeugd.  
 Niet dat ik geld of goed heb weg te geven  
 Voor slimme jongen heb ik nooit gedeugd.  
 Maar ik heb nog wel wat mooie idealen,  
 goed van snit hoewel ze uit de mode zijn.  
 Wie ze hebben wil, die mag ze komen halen,  
 vooral jonge mensen vinden ze nog fijn.

De 'ik' plaatst zich hiermee expliciet buiten de categorie van 'jonge mensen'. Terwijl De Groot graag werd beluisterd door een generatie voor wie het jong zijn 'een gezamenlijk ervaren identiteit was', zoals Righart het formuleert, voor wie jeugd zelfs 'een kwaliteit in zichzelf was', sluit De Groot op zijn tweeëntwintigste deze levensfase al af.<sup>6</sup> Hij neemt in dit lied ook (weer)

6 Righart, 1995, p. 161.

afstand van de promiscuïteit die in 'Strand' nog onbekommerd werd bezongen:

Aan mijn vrienden laat ik gaarne het vermogen  
om verliefd te worden op een meisjeslach.  
Zelf ben ik helaas een keer te veel bedrogen  
maar wie het eens proberen wil, die mag.

M'n vriendinnetje, ik laat jou alle nachten  
dat ik tranen om jouw ontrouw heb gestort.  
Maar onthou het wel, ik zal geduldig wachten tot ik lach  
omdat jij ook belazerd wordt.

Er zit nog wel een echo van seksistische wrok tegen de meisjes die hij niet kon krijgen in dit lied:

En dan heb ik nog een stuk of wat vriendinnen  
die welopgevoed en zeer verstandig zijn  
En waarmee je dus geen donder kunt beginnen,  
maar misschien krijgt iemand anders ze nog klein.

De toon van die laatste strofe is vergelijkbaar met die uit 'Refrein voor...'. Maar dit is toch een dissonant op deze voor het overige anti-macho plaat, die het begin is van een lange carrière waarin De Groot vaak afstand zal nemen van het hegemonische manbeeld: luister maar naar 'Hoe sterk is de eenzame fietser' uit 1973.

In het lied 'Voor de overlevenden', waaraan de debuut-lp uit 1966 zijn titel ontleende, gedenkt De Groot vol heimwee het verloren paradijs van een dromerige kindertijd: het adolescentie jong-zijn lijkt dan niet zozeer op de opstandige, hedonistische levensfase die een nieuwe identiteit in de jaren zestig werd, als wel het begin van een gedesillusioneerde volwassenheid. De Groot omarmt in dit lied dan ook niet zozeer de adolescentie als wel de kindertijd. Het is een thematische replica van Van Eedens *De kleine Johannes*. Hij wil een kleine jongen blijven, een dromertje. Maar dat ideaal is volstrekt niet representatief voor de opstandige jongerencultuur. Boudewijn de Groot is daarom vanaf den beginne al een chansonnier die zijn eigen weg gaat. Net als Dylan stoort hij zich niet aan modes. Hij kan de spreekbuis van zijn generatie zijn – als in het beroemd geworden protestlied 'Mijnheer de President' – maar laat zich daarin toch nooit helemaal vangen.

Waarom een lied al dan niet een hit wordt, blijft altijd speculatief. Ik vermoed dat de eerste vier liederen van de Groot, die de thema's van de seksuele revolutie het meest expliciet adresseerden, geen hitpotentie hadden door het ontbreken van een pakkend refrein. Het zijn lange, betogende teksten met uitzondering van 'Refrein voor...'. De eerste hit, 'Meisje van zestien' had wel een pakkend refrein. Teksten zijn vaak van ondergeschikt belang in een lied. Het is vaak die ene steeds herhaalde regel – zoals 'I can get no satisfaction' in het Stoneslied – die het hem doet. Het imago en de lichamelijke présence van de zanger doen minstens evenveel. De Groot had niet de exuberante, seksueel gulzige uitstraling van een Johnny Hallyday of een Mick Jagger. Hij was getrouwd, dat was bekend, onder andere door het lied 'Elegie Prenatale'. Hallyday en Jagger waren ook getrouwd, maar hun huwelijks staat behoorde niet tot hun imago. Het was Hallyday's echtgenote, de popzangeres Sylvie Vartan, die zich keurig hield aan de code van liefhebbende echtgenote en moeder, zoals Briggs (2012) liet zien. Mannelijke rock-'n-rollers gedroegen zich als seksuele avonturiers, en dat was De Groot in zijn optredens niet. Hij bewoog zich daarom buiten de rock-'n-roll clichés, met dank aan zijn vaste tekstschrijver Lennaert Nijgh, met wie hij tot diep in de jaren zestig samenwerkte. Als jonggehuwde vader had De Groot meteen afstand tot de jongerencultuur. Misschien leek hij wat dat betreft wel meer op de popzangeressen die altijd gevangen zaten in de contradictoire eisen van seksuele aantrekkelijkheid enerzijds en de noodzaak in een monogaam huwelijk te belanden anderzijds. De Groot had die spagaat al achter zich.

## Bibliografie

- Berg, Angeline van den, *Door een zee van de tijd. Het gezongen leven van Coby Schreijer, een rebelse meid*. Schoorl: Conserve, 2003.
- Blau DuPlessis, Rachel, *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Briggs, Jonathyne, 'Sex and the Girl's Single: French Pop Music and the Long Sexual Revolution of the 1960's'. *Journal of the History of Sexuality* 21/3, september 2012, pp. 523-547.
- Bruyn, Peter, 'Jacques Brel en het literaire luisterlied in België en Nederland'. In: Peter Louis Grijp e.a. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2001, pp. 711-717.
- Cook, Hera, *The Long Sexual Revolution. English Women, Sex and Contraception 1800-1975*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Douglas, Susan, *Where the Girls Are. Growing Up Female with the Mass Media*. New York: Random House, 1994.

- Foucault, Michel, *De wil tot weten. Geschiedenis van de seksualiteit I*. Vert. Peter Klinkenberg e.a. Nijmegen: SUN 1984. (oorspr. *La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard 1976).
- Herzog, Dagmar, *Sex after Fascism*. Princeton NJ: Princeton University Press 2005.
- Loo, Bart van, *Chanson. Een gezongen geschiedenis van Frankrijk*. 6<sup>e</sup> druk Antwerpen/Amsterdam: De Bezige Bij, 2012.
- Marwick, Arthur, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States c.1958-1974*. New York: Oxford University Press 1998.
- Meijer, Maaïke, 'Nieuwe mannen'. In: Jan de Roder (red.), *Ik woon in duizend kamers tegelijk. Opstellen voor Wiel Kusters*. Nijmegen: Vantilt 2012, pp. 153-161.
- Meijer, Maaïke, '23 oktober 1915. Bela Ruha, "tsigaaan en komponist" wordt voorgesteld aan het Amsterdamse publiek. De intocht van zigeuners en hun muziek.' In: Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer (red.), *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging (I) 1900-1980*. Den Haag: SDU, 2003, pp. 57-75.
- Miller, Nancy K., *The Heroïne's Text: Readings in the French and English Novel 1722-1782*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Righart, Hans, *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*, Amsterdam/Antwerpen: Arbeiderspers, 1995.
- Seidman, Michael, 'The Pre-May 1968 Sexual Revolution'. *Contemporary French Civilization* 25, 1 (2001) pp. 20-41.
- Todd, Olivier, *Jacques Brel. Une vie*. Edition revue. Paris: Robert Laffont, 2003.
- Williams, Paul, *Bob Dylan, Performing Artist 1960-1973. The Early Years*. London: Omnibus Press, 2004.