

# Van Bedelmeisje tot Ketelbinkie

## *De dood van het kind in het levenslied*

MAAIKE MEIJER

Liederen – van cabaretlied tot levenslied en kinderlied – behoren intrinsiek tot de Nederlandse literatuur, maar toch worden deze corpora door neerlandici zelden serieus bestudeerd. Dat is jammer, omdat bestudering van lager gewaardeerde genres inzicht geeft in culturele dynamiek, in de historische *up- and downward mobility* van stijlen, conventies en thema's. Ook biedt het lied vaak een interessante spiegel en verwerking van de maatschappelijke verhoudingen en het laat zien hoe die voortdurend in beweging zijn. Het populaire lied is bovendien een zeldzame vorm van *collectief* cultuurbezit omdat het – door zijn refrein – gemakkelijk wordt onthouden. Alleen al daarom heeft het veel invloed en zou je het niet links moeten laten liggen. Terwijl historisch letterkundigen de liedcultuur wel volledig tot hun corpus rekenen, wordt het door modernisten genegeerd, zoals ik elders al betoogde.<sup>1</sup>

Ik richt me hier op het levenslied – ik gebruik die term liever dan 'smartlap'. Dat lied is van oudsher het voertuig van hevig gevoel, van melodrama. Het is daarom niet verwonderlijk dat er veel dode kinderen in het levenslied voorkomen. Als voorbeeld is hier de laatste strofe van het lied van 'Het bedelmeisje' – een liedbewerking van het beroemde Andersen-sprookje van 'Het meisje met de zwavelstokjes'. Het bedelmeisje moet in de bittere kou haar 'negotie' verkopen langs de straat. Vader is dood en sinds eergisteren leeft ook moeder niet meer:

's Morgens vindt men op de straten  
't Lijkje van 't armoedig wicht  
Met de handjes saamgevouwen  
Het gelaat omhoog gericht  
'n Glimlach speelt nog op haar lipjes  
Die van kou reeds zijn versteend  
De dood heeft 't kleine bedelmeisje  
Met haar moesje weer vereend.<sup>2</sup>

Terwijl het in veel literaire representaties van het gestorven kind de ouder is die focaliseert, die om het kind treurt, is het hier bijna omgekeerd: het kind wil dood om met haar dode moeder te worden verenigd. Een ouderloos kind dat sterft, is een onbetreurd kind. Degenen die om haar zouden kunnen rouwen zijn er immers niet meer. Hier neemt het

lied eigenlijk de rol van de ouder of nabestaanden over. Het lied wordt het rouwritueel om het kind, wij worden als toehoorders de rouwenden. De dood maakt in dit geval de scheiding tussen moeder en kind ongedaan. Deze hereniging in de dood is in zekere zin een happy end. Dit lied werkt sterk op het gemoed, zoals ook Andersens pre-tekst, het sprookje van het meisje met de zwavelstokjes generaties lezers heeft geroerd.<sup>3</sup>

Emoties expliciet uitspreken, dat is wat het levenslied doet. Het pakt het leven bij de kladden en etaleert vreugde en vooral ook smart, met de gelegenheid voor de luisteraar om die voluit mee te beleven. Dat heeft een ‘cathartische’, reinigende werking. Het lijkt paradoxaal, maar ondergedompeld worden in ellende biedt troost. Het vroeg-negentiende-eeuwse melodrama, een theaterform die uitermate populair werd op de Parijse boulevards, vormde de bakermat voor een dramatische representatie van het leven van gewone mensen – in tegenstelling tot de vorsten en edelen uit het klassieke drama – met hevige contrasten tussen goed en kwaad en een nadrukkelijke moraal. Dit historische genre en zijn langdurige invloed – op opera, stomme film en (mijn toevoeging) levenslied – werd bestudeerd door Peter Brooks (1995). Zelf heb ik onlangs het historische melodrama gebruikt als interpretatiekader voor het werk en de werking van de shows van Andre Rieu.<sup>4</sup> Ik wilde voorbij komen aan de lacherigheid waarmee Rieus werk in intellectuele kring vaak wordt bejegend. Zo ook is bij het levenslied de neiging tot badineren sterk. Misschien heeft U hierboven al gedacht: we gaan hier toch niet serieus de tragedie van dat hopeloos ellendige bedelmeisje bespreken? Dit is gewoon ‘camp’, het is een parodie. Jazeker, maar ‘camp’ is niet gewoon.

Deze ironische sensibiliteit is ontstaan in de jaren zestig, in mijn ogen als het bijproduct van een omgang met kunst waarin het indirecte, het impliciete steeds meer gewaardeerd werd. In de naoorlogse poëzie werd het vele ‘wit’ de norm, het verzwijgen, het inhouden. Die modernistische poëtica ging ook gelden voor muziek en beeldende kunst. Alleen de stomme film, de opera en het levenslied, waar melodrama nog mocht en mag, overleefden als gezegd de nieuwe soberheid. Camp is dan een oplossing van het conflict tussen modernisme en de premoderne voorkeur voor expliciete emotie en drama. Camp was nodig om de oude cultuur waarin emotie nog niet taboe was niet volledig te laten verdwijnen. Want camp heeft psychologisch altijd twee niveaus. In camp ligt een laag van echte ontroering – want waarom zou je iets willen hernemen dat je helemaal niet de moeite waard vindt? – én een laag die die echte ontroering ontkent, weglacht. Camp legitimeert het hebben van een emotie waar je je eigenlijk voor schaamt. In het psychologisch complexe verschijnsel camp speelt zich dus een conflict af tussen toegelaten emotie en het weer afweren daarvan. Maar des te meer reden dan om nader te onderzoeken welke emoties het zijn die in de moderne ‘campy’ receptie van het levenslied zowel worden binnengehaald als afgewezen.

### Het genre

Wanneer begint het Nederlandstalige levenslied? Er is iets te zeggen voor de stelling dat het genre een voortzetting was van de negentiende-eeuwse huiselijkheidspoezie, met Hendrik Tollens als bekend vertegenwoordiger.<sup>5</sup> Zijn ‘Bij de dood van een kamermeisje’ beschrijft het moeilijke leven van een weesmeisje zonder enige familie. Bij haar dood

treurt niemand dan alleen de dichter, die de bemiddelaar wordt voor de emotie van de lezers, zoals in het al geciteerde ‘Bedelmeisje’:

Ik zag het graf, ik heb de kist zien zinken,  
 Die zo veel kostbaars was vertrouwd;  
 Ik zag de spa des gravers blinken,  
 Die 't zand ter neer plofte op het hout.  
 Ik stond ontroerd, verdiept in duistere vragen,  
 In mijmring en gepeins verward,  
 Met de ogen op de groef geslagen  
 En weemoed in 't gebroken hart;  
 Ik zag in 't rond, of niemand stond te wenen,  
 Ik las en vorste in ieders blik ...  
 De kuil was dicht, de schaar toog henen,  
 En niemand plengde een traan — dan ik.<sup>6</sup>

Ook Tollens' vers ‘De kleine bedelaarster’ kan gezien worden als pre-tekst van ‘Het arme bedelmeisje’. Hoewel Tollens' bedelmeisje blijft leven, is het puur melodrama. Van Tollens is ook het lange vers ‘Op den dood van mijn zesjarig dochtertje’, evenals dit prachtige rouwversje voor een dood kind, ‘Bij het lijkje van een kind’:

't Kruipend rupsje, moe gekropen,  
 Afgetobd in de enge cel,  
 Brak zijn kluisje fladdrend open,  
 Klapwiekte uit zijn dorre schel.  
 Zie, daar wiegt het, zie, daar zweeft het,  
 Aardse damp en druk ontvlucht;  
 Hoger vliegt het, hoger leeft het,  
 Zat gespeeld in lager lucht.  
 Voedster, droog de natte wangen,  
 Tuur niet op de dode pop,  
 Blijf niet aan het webje hangen:  
 't Vlindertje is niet weer te vangen:  
 's Hemels englen vingen 't op.<sup>7</sup>

Maar de literaire conventies veranderden ingrijpend door het optreden van de Tachtigers en Tollens' gedichten raakten uit de mode. Het melodramatische sentiment werd de ‘hoge’ literatuur uit gemanoeuvereerd en vond onderdak in het ‘lagere’ levenslied. De sociale klasse van personages moest wel wat worden bijgesteld. De huiselijkheidsdichters richtten zich immers vooral op het leven van de burgerij, het gewone leven weliswaar – waar Tollens veel waardering voor kreeg – maar niet zo vaak op dat van het volk. De teksten werden ook niet gezongen. Wél werden ze uitvoerig gedeclameerd: in genootschappen, rederijkerskamers en in de huiselijke kring. In die zin vormden ze al een soortgelijke gedeelde orale cultuur als het levenslied. Het melodramatische karakter van deze teksten en de declamatiecultuur waarbinnen ze functioneerden lijken mij samen de verklaring te vormen voor de transmissie van de geest van de huiselijkheidspoëzie naar die van levenslied. De transmissie was mogelijk omdat de op het individu gerichte



Platenhoes van De Zangeres zonder Naam, *Ik ga pappie tegemoet*, 1970.

leescultuur nog niet overal ingang had gevonden.<sup>8</sup>

De oorsprong van het levenslied wordt vaak uitsluitend gezocht in het nieuwe genre van het cabaret, dat ontstond in Amsterdam aan het einde van de negentiende eeuw. Als eerste Nederlandse cabaretier geldt Eduard Jacobs, die in 1895 in Amsterdam de eerste voorstelling van dit nieuwe genre verzorgde, naar Frans model. Jean Louis Pissuisse of Max Blokzijl, een van de twee, heeft de term 'levenslied' bedacht als equivalent van het Franse chanson. Samen met Pissuisse en Blokzijl was Koos Speenhoff een pionier van dit genre. Kinderen figureren ook in het levenslied, veelal in combinatie met hun

moeders. Speenhoff schreef al een aantal pregnante liederen met moeders en hun zonen in de hoofdrol, bijvoorbeeld 'Dronken Bet', 'Jantjes Broekie' en 'Brief van een moeder aan haar zoon die in de nor zit'.<sup>9</sup>

In het levenslied komt bijna altijd iemand uit het volk aan het woord: een dienstmeisje, een moeder, een ziek kind of een lelijk meisje dat door haar vrijer in de steek is gelaten. Daardoor heeft het levenslied veel gedaan voor het zichtbaar maken van de ellendige levensomstandigheden van het proletariaat. Juist omdat Speenhoff zo vaak iemand van de lagere klasse zelf aan het woord laat vaak in niet beschaafd geachte bewoordingen, kreeg hij de kritiek dat hij niet beschaafd zou zijn. In Jantjes' broekie 'Zijn billen die steken erdeur' (dat moest 'beentjes' zijn) – of de zoon in de nor zit (dat moest 'gevangenis' zijn). Diezelfde kritiek trof trouwens schrijvers als Israël Querido en Herman Heijermans, die het leven in volksbuurten beschreven met alle ongekuiste scheldkanonnades en vechtpartijen die daarbij hoorden. Maar toch slaagt Speenhoff er altijd in om empathie te wekken met de arme moeders en hun stakkers van kinderen die in zijn liederen geportretteerd worden of zelf aan het woord zijn.

In het sociale leven van de lagere klasse waren moeders sterker aanwezig in de levens van kinderen dan vaders en dat zie je terug in het levenslied. Vaders bleven soms onbekende verwekkers. Of ze werkten tien tot twaalf uur per dag als arbeider, ze waren van huis, of op zee, en ze gingen statistisch gezien ook eerder dood. Als vaders in het levenslied voorkomen is het als grote afwezige, zoals in 'Ik ga pappie tegemoet', waarin een stervend jongetje verlangt naar zijn vader die op zee is:

In een hutje in de duinen  
Lag een knaapje voor het raam  
Turend naar de ranke scheepjes  
Langs de wijde waterbaan  
Het kon door ziekte niet naar school toe  
Het was sinds lang niet sterk genoeg  
Mammie oog schoot steeds vol tranen

Als het smekend aan haar vroeg

Mammie laat me toch gaan varen  
 Kom doe nu mijn schoentjes aan  
 Laat me roeien in ons schuitje  
 Laat me toch naar pappie gaan

Mammie durfde niet te zeggen  
 Dat zijn pappie nooit meer kwam  
 Dat een storm zijn schip deed zinken  
 En de wrede dood hem nam  
 Maar toen het kindje in een koortsdroom  
 Steeds maar om zijn pappie riep  
 Nam ze het snikkend in haar armen  
 En herhaalde tot het sliep

Morgen zal je pappie komen  
 Koek en speelgoed brengt hij mee  
 En dan mag je schuitje varen  
 Met je pappie op de zee

Morgen zei het ventje zachtjes  
 Maar er brak geen morgen aan  
 Want het kleine levenslampje  
 Is die nacht stil uitgegaan  
 Het was als had de dood gefluisterd  
 Wat zijn mams verzwegen had  
 Nog hoort zij de laatste woorden  
 Van haar lieve kleine schat

Mammie, mammie toe niet huilen  
 Alles komt nu immers goed  
 Ik ga roeien in ons schuitje  
 Ik ga pappie tegemoet<sup>10</sup>

Het melodramatische gevoelseffect wordt gecreëerd door het feit dat het kind niet weet dat de vader dood is, terwijl de moeder hem in die waan laat. Haar dubbele verdriet om haar dode man en het kind dat haar nu ook nog ontvalt komt bij de luisteraar terecht. Dat verheft de emotie die sowieso samengaat met het thema van het stervende kind, een gebeuren dat zo indroevig is omdat het alle hoop de bodem inslaat. Een dood kind – dat niet eens aan het leven kan beginnen – is het grootste leed. Ik kom verderop bij dit thema terug.



### Het levenslied als wensvervulling

Om het beeld van kinderen te begrijpen moet ik eerst nog even ingaan op de representatie van ouders in het levenslied. Vaders zijn vaak dood of afwezig, of ze spelen doorgaans een minder flatteuze rol in het levenslied. Het bekende ‘Ach, Vaderlief toe drink niet meer’ gaat over een vader die altijd in de kroeg zit en de moeder die haar kind op

hem afstuurt. Het wordt tegen de grond gesmeten en ‘bloedend verwond’, waarna de vader vol schaamte de drank afzweert. Dit lied biedt niet alleen een schrijnend beeld van het historische drankprobleem in de arbeidersklasse, het werkt ook als een wensvervullende vrouwenfantasie – dat de moeder haar kind kan inzetten om haar man terug te krijgen. Het kind is het verlengstuk van de moeder. De kracht van het kind is paradoxaal genoeg zijn kwetsbaarheid. Juist daardoor komt de vader tot bezinning. In Herman van Keekens ‘Pappie loop toch niet zo snel’ verlaat een man zijn vrouw, hij loopt naar de laatste trein. Zijn dochtertje loopt met hem mee en het refrein luidt:

Pappie loop toch niet zo snel  
 Pappie loop toch niet zo snel  
 Loop wat zachter, toe want ik ben al zo moe,  
 Pappie loop toch niet zo snel.<sup>11</sup>

Wat de vader doet besluiten: ‘Ik wil opnieuw beginnen met de moeder van mijn kind’. Het kind redt dit huwelijk.

Kinderen wekken ook vertedering, ‘De glimlach van een kind doet je beseffen dat je leeft’ zoals Willeke en Willy Alberti samen zingen. ‘Een kind zonder moeder is als een vaas zonder bloemen. ’t Is eenzaam stil en alleen’ zingt het kindsterretje Mieke. Deze projectie op de moeder moet ook voor moeders zelf troostend zijn geweest. Vrouwen waren in werkelijkheid financieel afhankelijk, ondergeschikt en pas vanaf 1957 juridisch handelingsbekwaam, maar moeten compensatie hebben gevonden in hun machtige rol in het leven van hun kind. Er zit veel wensvervulling in het genre. Kinderen staan geheel ten dienste van de verlangens van hun ouders. Het geparentificeerde kind Heintje zingt ‘Mamma, je bent de liefste van de hele wereld’, een ongeëvenaarde hit in 1967 en lang daarna. De Zangeres Zonder Naam heeft een lied over ‘Dat kleine vergeelde portretje’, waarop ‘het beeld van je moedertje staat’. Heintje’s ‘Omaatjelief’ heeft generaties oma’s gelukkig gemaakt, evenals Gert en Hermiens ‘ik heb eerbied voor jouw grijze haren’. Willeke en Willy Alberti maken de liefde tussen ouder en kind wederkerig in het duet ‘Niemand laat zijn eigen kind alleen’. Maar dat is al een moderner lied, uit 1983, waarin de vader zijn liefde voor het kind uitspreekt en vice versa. In het oudere levenslied zijn liefhebbende vaders schaars en liefhebbende moeders alomtegenwoordig.

### **Ketelbinkie’s dood**

Een kind dat in de volksklasse werd geboren, had zijn of haar moeder hard nodig. Zonder moeder kwam je er eenvoudigweg niet. De grote moederband die in veel levensliederen aan de orde is, had dus een zeer reële basis in de sociale werkelijkheid. Dat een kind zonder zijn moeder ten onder kan gaan, wordt verbeeld in het befaamde ‘Ketelbinkie’:

Toen wij van Rotterdam vertrokken,  
 met de ‘Edam’, een ouwe schuit,  
 met kakkerlakken in de midscheeps  
 en rattennesten in ’t vooruit,  
 toen was er ook een kleine jongen  
 als ‘Ketelbink’ bij ons aan boord

die voor de eerste keer naar zee ging  
 en nooit van haaien had gehoord ...  
 Die van zijn Moeder aan de kade  
 wat schuchter lachend afscheid nam,  
 omdat-ie haar niet durfde zoenen,  
 die straatjongen uit Rotterdam ... [...]

Wanneer hij 's avonds in z'n kooi lag  
 en na zijn sjuouwen eind'lijk sliep,  
 dan schold de man die 'wacht-te-kooi' had  
 omdat-ie om zijn moeder riep ...  
 Toen is-ie op een mooie morgen,  
 't was in de Stille Oceaan,  
 de stuurman brulden om hun koffie,  
 niet van zijn kooitje opgestaan ...  
 En toen de stuurman met kinine  
 en wonderolie bij hem kwam,  
 vroeg hij een voorschot op z'n gage  
 voor 't ouwe mens in Rotterdam ...

Hij werd in zeildoeken gewikkeld  
 en op die dag op 't luik gezet.  
 De kapitein lichtte zijn petje  
 en sprak met grocstem een gebed ...  
 En met een 'Eén-twee-drie-in-Godsnaam!'  
 ging 't ketelbinkie overboord,  
 die 't ouwetje niet durfde zoenen  
 omdat dat niet bij zeelui hoort ...  
 De man een extra mokkie 'schot-an'  
 en 't ouwe mens een telegram.  
 Dat was het einde van een zeeman,  
 die straatjongen uit Rotterdam ...<sup>12</sup>



De Zingende Zwerver (pseudoniem van Gerrit Frans van Schaik), *Ketelbinkie (De straatjongen van Rotterdam)*, voor het eerst op plaat gezet in de jaren veertig van de twintigste eeuw.

Het is niet de moeder die focaliseert maar het collectief van de zeelui 'wij'. Zij zijn de empathische toeschouwer bij dit drama. Er is een roerende schuchtere liefde tussen de jongen en zijn moeder. De primaire band tussen hem en haar is duidelijk, maar tegen de harde mannenwereld kan zij hem niet beschermen. Misschien was hij twaalf, dertien, veertien, het was indertijd niet ongebruikelijk dat jongens heel vroeg naar zee gingen. De boodschap: als een kind te jong zonder moeder moet, gaat hij te gronde.

Dat was ook de boodschap van het al eerder geciteerde lied 'Het bedelmeisje'. Het ultieme drama is dan ook als de moeder zelf niet kan overleven – door armoede – want het kind dat zij achterlaat is dan in elk geval ten dode opgeschreven – dat is de kern van 'Jantje's Broekie', het lied waarin een doodarme moeder van haar eigen rok een nieuwe broek maakt voor haar Jantje en vervolgens overlijdt. Je weet al dat het achtergelaten kind het dan ook niet meer kan redden.<sup>13</sup>

In veel levensliederen wordt een innige relatie tussen moeder en zoon ten tonele gevoerd. Niet alleen is het kind afhankelijk van de moeder, de moeder is dat ook van het

kind. Het is dan vooral *de zoon* die zij niet kan laten gaan. Aldus in het oude lied ‘Achter in het stille klooster’ – ook bekend als ‘Bij de muur van het oude kerkhof’ waar een moeder haar soldatenzoon bezoekt die daar wordt verpleegd maar niet meer blijkt te leven. ‘Delf voor hem en mij een graf’ is haar reactie. Zonder de zoon heeft het leven van de moeder geen zin meer. De machtige intertekst is hier de Mater Dolorosa. Zijn dood betekent haar eeuwigdurend verdriet en hier zelfs haar dood. De moeder is hier geheel een functie van de zoon is geworden. Ook in het al besproken lied ‘Ik ga pappie tegemoet’ offert de moeder zich op om de gevoelens van het stervende kind te sparen. Doet een moeder dat niet is zij een ontaarde moeder – de tussenweg van de *good enough mother* bestaat in het levenslied niet. Moeders zijn goed of slecht.



### Mammie waar ben je

Hoezeer de moeder wordt veroordeeld die haar kind verwaarloost, vertelt deze klassieker, opnieuw een drama van een stervend kind, ‘Mammie waar ben je’ ook bekend als ‘Moeders danslust’:

Kleine Liesje was een meisje van pas nauwelijks zes jaar  
 Zij kon dansen als een vlinder, want dat leerde mammie haar  
 Mammie was verzot op dansen, als een zeer moderne vrouw  
 Liesje vroeg dikwijls aan de dienstmeid: ‘Zeg, waar blijft m’n mammie nou?’  
 En waarom mocht ik nu niet mee  
 Of is ’t vandaag weer matinee

refrein:

Mammie, waar ben je, heeft mammie weer pret  
 Dans je weer Charleston, je kindje is naar bed  
 Mammie, waar ben je, toe mammie, kom gauw  
 Want jouw kleine liev’ling verlangt zo naar jou

Omdat mam alleen maar aandacht voor de dancing-woede had  
 Nam zij steeds minder notitie van haar lieve kleine schat  
 ’t Gaf niet of de kinderjuffrouw troostend op de schoot haar nam  
 Liesje bleef in ’t bedje snikken: ‘Kom dan toch, toe kom dan mam’  
 Het kinderzieltje werd vermoord  
 En mammie danste lustig voort

refrein

Kort daarna kwam plots een crisis, kleine Lies lag ’s avonds laat  
 Met een hoge vuur’ge koortsgloed op ’t engelengelaat  
 In een ijldroom vroeg zij zachtjes: ‘Mammie, kom toch even weer’  
 Toen een zucht en ’t was geleden, kleine Liesje was niet meer  
 De juffrouw drukt haar oogjes dicht  
 En sprak: ‘Slaap zacht, mijn lief klein wicht’

Mammie, waar ben je, heeft mammie weer pret  
 Dans je weer Charleston, 't kind ligt dood in bed  
 Dans dan, toe dans dan, o eerloze vrouw  
 Want jouw kleine liev'ling vraagt nooit meer naar jou'<sup>4</sup>

En passant keert dit lied zich ook tegen vrouwelijke onafhankelijkheid en tegen de moderne danscultuur. Vader ontbreekt geheel en al of hem treft geen blaam. De verteller van dit verhalende lied legt het maatschappelijke oordeel er ondubbelzinnig bovenop: er is hier sprake van een ontaarde moeder. Dat de van het leven genietende, dagelijks dansende moeder ook in een heel ander licht bezien kan worden bewijst overigens de variant van Louis Davids, 'Moeder is dansen' uit 1927, die de toen in Amsterdam heersende Charlestonrage mild op de hak neemt en de vader oppassend aan het kinderbedje situeert. Het zoontje van dit ouderpaar gaat echt niet dood van zijn modieuze flierefluitende moeder.

## Besluit

De liederen met het thema van het dode kind die tot nu toe de revue passeerden, dateren vooral uit de eerste helft van de twintigste eeuw. Ik heb er na 1960 geen nieuwe voorbeelden meer van kunnen vinden.

Wel zingt de Zangeres zonder Naam nog 'Jantje's broekie', maar Speenhoffs tekst stamt van het begin van de vorige eeuw. Hetzelfde geldt voor 'Mammie waar ben je?', dat nog wordt gezongen door Johnny Jordaan en Willy Alberti, maar al veel eerder op het repertoire stond van Willy Derby in 1928. Er wordt na 1960 nog wel geschreven over kinderen die *lijden* – zoals in het al genoemde 'Pappie loop toch niet zo snel' en 'Ach vaderlief'. Er wordt ook gezongen over voor kinderen dramatische echtscheidingen (het aantal scheidingen liep na 1971, toen er een liberalere echtscheidingswet kwam, snel op naar een derde van alle huwelijken) bijvoorbeeld door Gordon ('Scheiding') en door Andre Hazes. 'Krijg toch allemaal de klere' van Danny de Munck – uit de verfilming van Ciske de Rat – is ook een voorbeeld van een kind dat lijdt onder scheiding en verwaarlozing. Maar een dood kind is niet meer te vinden in het levenslied, ik vermoed omdat kindersterfte als een veel voorkomend sociaal drama in de loop van de twintigste eeuw werd teruggedrongen.

Misschien werd het thema na 1960 ook ervaren als te erg. Hoe onverwerkbaar het verlies van een kind is, kwam in de laatste decennia van de vorige eeuw meer op de voorgrond, en literatuur werd een meer geëigend medium om het te representeren, waarvan de bijdragen in de rest van deze bundel getuigen. In de popmuziek, die Europa vanaf 1960 veroverde, zijn kinderen überhaupt vrijwel geheel afwezig en heb ik het thema van het gestorven kind nergens meer gevonden. Maar er is één interessante uitzondering.

Boudewijn de Groot behoorde tot een nieuwe generatie singer-songwriters, mannen-met-gitaren die in de jaren zestig het Europese lied overnamen. Ze stonden buiten de volkse traditie van het levenslied en representeerden de vernieuwingsdrang en het verlangen naar seksuele vrijheid van jongeren. De Groots eerste vier nummers – 'Strand', 'Refrein voor ...', 'Sexuele Voorlichting' en 'Elegie Prenatale' – kwamen in 1964 uit, en waren karakteristiek voor de gistende seksuele revolutie. Maar De Groots doorbraak

bleef uit.

Die kwam pas in 1966 met de single ‘Meisje van zestien’. Dat lied was oorspronkelijk in de vroege jaren vijftig geschreven door Charles Aznavour voor Edith Piaf, onder de titel ‘Une Enfant de Seize Ans’. Er sterft een meisje in dit lied, maar toch valt het niet zomaar in te voegen in de traditie van het levenslied en het melodrama. Het is een hybride tekst. Hij vormt een breuk met de eerdere vier liederen van De Groot, omdat de geest ervan helemaal *pre*-seksuele revolutie is. Het meisje over wie dit lied gaat, is maar heel even een representant van de vrije liefde, om er direct al slachtoffer van te worden:

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 ...<sup>5</sup>

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.<sup>16</sup> Het lied roept ook associaties 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’, maakt het lied gedateerd. Dat ligt ten grondslag aan tal van romans met vrouwelijke protagonisten vanaf het ontstaan van de roman in de achttiende eeuw – van *Sara Burgerhart* (1782) tot *Pride and Prejudice* (1813). Als het goed afloopt komt het meisje tot inkeer en kiest zij op de valreep de juiste man, en wordt via het huwelijk ingevoegd in de burgerlijke orde. De straf die de vrouw krijgt voor het kiezen 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’ zorgt ervoor dat dit lied gedateerd is. 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 levensliedmodel 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. Die inconsistentie maakt de tekst tot een grenslied tussen twee genres, een grenslied tussen een oud en nieuw vertoog over seksevenhoudingen en seksualiteit. Maar het levensliedplot domineert.

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. Maar de seksuele revolutie vond zeer geleidelijk ingang.<sup>17</sup> Het publiek kleefde kennelijk nog net aan de oude vorm van genot waarvoor het levenslied zo representatief was: het meegevoel met het jammerlijk te gronde gegane kind.

## Literatuur

- Berg, Willem van den & Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam 2009.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Havens 1995.
- Buelens, Geert, ‘De schaduw van 1585 en 1967. Laaglandse geschiedenis en hippiecultuur in het werk van de Vlaamse zanger Wannes Van de Velde.’ Grijplezing, uitgesproken op 10 mei 2017.
- Gorp, G.J. van e.a., *Algemeen letterkundig lexicon*. Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, 2012.
- Grijp, Louis Peter, *Van Hadewijch tot Hazes*. Oratie Universiteit Utrecht 2002.
- Grijp, Louis Peter (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam 2001.



Aanplakbiljet voor *La Strada*, de Italiaanse film uit 1954 onder regie van Federico Fellini.

- Klötters, Jacques, 'Cabaret als literair-muzikale kleinkunst. Jean Louis Pisuisse wordt vermoord op het Rembrandtplein', in: Louis Peter Grijp (red.) *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam 2001, 605-611.
- Meijer, Maaïke, 'In- & Export. Over populaire cultuur en de schrijversbiografie', in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 125 (2009), 170-175.
- Meijer, Maaïke, 'De terugkeer van het melodrama', in: Maaïke Meijer, Jac van den Boogard & Peter Peters, *Rieu. Maestro zonder grenzen*. Amsterdam 2015, 152-164.
- Meijer, Maaïke, 'Een gezongen seksuele revolutie. Het Franse chanson en het debuut van de singer-songwriter Boudewijn de Groot', in: Agnes Andeweg (red.) *Seks in de nationale verbeelding. Culturele dimensies van seksuele emancipatie*. Amsterdam 2015, 97-114.
- Meijer, Maaïke, 'Verbeelding van moederschap in het levenslied', in: *Jaarboek Jan Campert-Stichting* 2015. Den Haag 2016, 70-83.
- Meijer, Maaïke, *F. Harmsen van Beek 1927-2009. Een biografie*. Amsterdam 2018.
- Tollens, Hendrik, *Gezamenlijke Dichtwerken, deel 1-3* Leeuwarden 1855.
- Tollens, Hendrik, *Gezamenlijke Dichtwerken deel 10-12*. Leeuwarden 1856.

## Noten

- 1 Meijer 2009. Grijp 2002 verbindt de historische en moderne liedcultuur en neemt het populaire lied wel serieus. De neerlandicus Geert Buelens (2017) doet dat ook. In de muziekgeschiedenis is er ook voluit aandacht voor het lied. Zie Grijp (red) 2001.
- 2 Liederbank Meertens 'Treurig gaat een bedelmeisje' Sign. Lbl KK Wouters 30013, 1.
- 3 In Andersens sprookje is het overigens de dode *grootmoeder* die voor het arme meisje de warmte en veiligheid representeert.
- 4 Brooks 1995; Meijer 2015, 152-164.
- 5 Een eerdere voorouder zou het achttiende-eeuwse sentimentalisme van Rhijnvis Feith kunnen zijn, maar deze speculatie kan ik hier niet uitwerken.
- 6 Tollens 1856, 2.
- 7 Tollens 1855, 178.
- 8 Hoewel er een liedversie van Tollens 'De kleine bedelaarster' moet hebben bestaan: de oma van F. Harmsen van Beek zong deze voor haar kleinkind. Vergelijk Meijer 2018. Rick Honings wees mij op de negentiende-eeuwse declamatiecultuur, waarvoor dank.
- 9 Zie het lemma 'Levenslied' in Van Gorp e.a. 2012; Klötters 2001.
- 10 Liederbank Meertens, recordnummer 98127. Tekst van Johnny Hoes gezongen door de Zangeres Zonder Naam.
- 11 Liederbank Meertens, Tekst van Peter Koelewijn gezongen door Herman van Keeken (onder anderen) recordnummer 172861.
- 12 Liederbank Meertens, Lbl KB Wouters 29001.
- 13 Dat het thema van de sterke moederband nog steeds leeft blijkt uit André Hazes' 'De Vlieger', waarin een jongetje een brief voor zijn dode moeder aan zijn vlieger bindt, in de hoop dat zij hem in de hemel krijgt. Zie over de sterke band tussen moeder en zoon in het levenslied Meijer 2016.
- 14 Liederbank Meertens, Lbl Meertens 30904 (plm 1910).
- 15 [www.songteksten.nl](http://www.songteksten.nl).
- 16 Zijn 'Dronken Bet' is bijvoorbeeld zo'n figuur, evenals de ik-persoon van de hartverscheurende 'Ballade van het lelijke meisje'.
- 17 De seksuele revolutie duurde lang en verliep geleidelijk. Dit succesvolle lied tastte de geldende burgermoraal rond seksualiteit eigenlijk niet aan. De tijd was daar kennelijk nog niet rijp voor, wat het beeld van de seksuele revolutie als een in de jaren zestig plotseling opkomend, eenduidig, alles en allen omvattend fenomeen onderuit haalt. Zie Meijer 2015.