

'N GENRE-OMLYNING VAN DIE CHANSON

E Snyman

The aim of this article, held at a popular culture symposium in honour of the Afrikaans writer Hennie Aucamp, is to define the genre of the chanson with specific reference to the poetic chanson of Jacques Brel. Taking the moment of interpretation as point of departure, it is argued that the chanson is an interdisciplinary genre combining specific elements of theatre, poetry and music to communicate not only orally, but also audio-visually with an audience.

Findings of the semiotics of theatre are used to demonstrate how the chanson uses more than words to put its message across.

Hennie Aucamp het nie alleen van die keurigste lirieke in Afrikaans geskryf nie, maar hy het ook op teoretiese vlak 'n paar riglyne gegee vir die skryf daarvan in *Woorde wat wond* (1984). In die voorwoord van hierdie bundel vestig hy die aandag daarop dat populêre genres soos kabaret, die luisterliedjie of te wel die "chanson", posters en graffiti ook vorme van kultuur, of dan ten minste "randkultuur" is. Etiket soos "kultuur" en "randkultuur" is in elk geval nie eintlik belangrik nie, sê Aucamp. Wat wel van belang is, is die "besef dat ons tradisionele opvattinge omtrent kultuur en literatuur vinnig besig is om te eng te word vir al die twintigste-eeuse geestesuiting om ons" ("Vooraf", 1984:s.p.). Hiermee suggereer hy dat die chanson ernstig geneem kan word (bv. 'n genre-omlyning verdien), 'n opinie wat al etlike jare in Frankryk bestaan waar die sg. poëtiese chanson van sangers soos Brel, Brassens en Ferré op universiteit as vorme van literatuur bestudeer word.



Elisabeth Snyman is 'n lektrese in Frans aan die Randse Afrikaanse Universiteit

Plaaslike omskrywings van die chanson, soos die van Hennie Aucamp (1984:9), Stephan Bouwer ("Inleiding", in Aucamp, 1987:1-8), en Ena van der Westhuizen (1989:60), noem dit meestal 'n sintese van musiek en liriek. Opvallend van al hierdie definisies is die klem op goeie liriek: Hennie Aucamp haal Ernst van Altena aan wat die chanson teenoor hom gedefinieer het as 'n lied wat ook sonder sy musiek kan bestaan (1984:9). Hierdie belangrikheid wat toegeken word aan "skerpsinnige en sinvolle liriek" soos Ena van der Westhuizen dit stel (1989:60), is heeltemal begryplik veral in die lig van die swak lirieke wat daarvoor so om en by 1980 in Afrikaans gesirkuleer het. Al drie hierdie skrywers meen dat die liriek van 'n chanson goeie poësie moet wees, wat ook op sy eie gewaardeer kan word, juis om dit te onderskei van die kommersiële liedjie met sy rymdwang en gebrek aan diepte.

Ander navorsers, oorsee, soos Anita Licari (1984) gaan verder deur aspekte van spraakhandelingsteorieë te gebruik in 'n besinning oor die chanson en deur ook te wys op die rol van ekstra- en paralinguistiese elemente in hierdie genre. René Poupart (1988) wys op sy beurt in die verbygaan daarop dat teorieë oor die chanson rekening moet hou met die teatersemiotologie, maar gaan nie verder daarop in nie. Alhoewel Anita Licari aspekte bespreek wat ook in studies oor teatersemiotiek behandel word, koppel sy nie haar bevindings aan hierdie dissipline nie.

Die doel van hierdie artikel is om teen die agtergrond van bogenoemde navorsing, plaaslik en oorsee, 'n genre-omlyning te gee van die chanson, ook genoem die luister- of lewenslied, met spesifieke verwysing na die poëtiese chanson van Jacques Brel. Dit lyk sinvol om vir so 'n genre-omlyning, die oomblik van vertolking voor 'n gehoor en die hele situasie wat daarmee gepaardgaan as uitgangspunt te gebruik.

Met die oomblik van vertolking as invalshoek, is dit duidelik dat die chanson meer as net musiek en liriek gebruik om sy boodskap aan 'n gehoor oor te dra, dat dit eintlik 'n "interdissiplinêre" genre is, waar spesifieke elemente van die teater, poësie en musiek gebruik word om veral oraal, maar ook ouditief en visueel met 'n gehoor te kommunikeer. Ook die reaksie van die toehoorder en sy kulturele kodes is belangrik vir die ontvangs van die chanson, belangriker as bv. by geskrewe poësie. Sou 'n gehoor nie 'n chanson verstaan nie, is dit, vir daardie oomblik ten minste, 'n mislukking.

Watter betekenisdraende elemente van teaterkommunikasie sou deel uitmaak van die spelreëls van die chanson as genre? Studies oor teatersemiotiek (Elam:1988) sluit aan by spraakhandelingsteorieë (Austin:1990) om te verduidelik watter handelings voltrek word

wanneer die teaterdiskoers op die verhoog geuit word en watter verskuilde betekenis agter die woorde so geaktualiseer word — betekenis wat nie altyd direk afgelei kan word uit die woorde op papier nie. Maar daar moet onmiddellik hier bygevoeg word dat daar belangrike verskille is tussen die teater en die chanson: kommunikasie tussen akteurs en 'n gehoor in die teater en kommunikasie tussen die vertolker van 'n chanson en sy gehoor is nie op alle punte dieselfde nie. Voorts is 'n chanson anders as 'n gewone spraakhandeling, maar daar is tog sekere aspekte van die teaterdiskoers wat deur studies oor teatersemiotiek en spraakhandelingsteorieë uitgelig word, wat ook genrekenmerke is van die chanson.

Om dit te verduidelik moet die bekende terme **lokusie**, **illokusie** en **perlokusie** van J.L. Austin se spraakhandelingsteorie eers toegelig word.

Lokusie dui op die handeling van iets sê, bv. "die stoel is gebreek" om Jonathan Culler se voorbeeld te gebruik (Culler, 1985:114). Deur hierdie woorde te uit, word 'n verdere handeling egter voltrek, naamlik 'n **illokusionêre** handeling deur iemand bv. te waarsku dat die stoel gebreek is, of by hom te kla dat die stoel gebreek is. Dieselfde sin kan nog 'n verdere **perlokusionêre** effek tot gevolg hê, as iemand deur hierdie lokusionêre en illokusionêre handelinge tot die daad gebring word om die stoel te herstel.

In haar artikel oor die chanson meen Anita Licari (1984:37) dat enige teks lokusionêre en illokusionêre effekte produseer, maar dat slegs sekere genres, waaronder die chanson, speel met perlokusionêre effekte, d.i. met dit wat ágter die woorde lê en wat nie direk gesê word nie. Sy wys daarop dat in die antikonformistiese lied die perlokusionêre effekte dikwels van die lokusionêre en illokusionêre verskil om

so juis die toehoorder op te skerp tot 'n kritiese houding teenoor die samelewing. As voorbeeld noem sy 'n lied van Brassens met die titel *Die gorilla*. Elkeen van die nege strofes van die lied sluit af met die waarskuwing ('n illokusionêre handeling): "Oppas vir die gorilla!" Maar in die laaste strofe, wanneer die ontsnapte gorilla 'n regter aanrand en dié net so hard huil soos die man wat hy vroeër die dag laat teregstel het, begin die toehoorder iets verstaan van wat agter die waarskuwing lê, nl. 'n kreet van opstand teen gesagsdraers wat die wet toepas. Licari beklemtoon dat hierdie effek, wat mens miskien net vaagweg sou vermoed by die lees van die teks, veral bereik word by die vertolking daarvan. As Licari reg is, en dit is die belangrike implikasie van haar onderskeidings, kan die vertolking illokusionêre en perlukusionêre effekte versterk of selfs perlukusionêre effekte skep wat nie by die blote lees van die geskrewe teks oorkom nie. Om hierdie rede kan dieselfde lied verskillende betekenisse kry wanneer dit deur verskillende sangers geïnterpreteer word.

Wanneer 'n vertolker hom voor sy gehoor bevind, dra paralinguistiese elemente soos pouses, intonasie en stemvolume (Licari, 1934:35) by, nie net tot die skep van illokusionêre en perlukusionêre effekte nie, maar tot die skep van betekenis oor die algemeen omdat hierdie paralinguistiese elemente op hulle beurt tekens met semantiese waarde word. Luister 'n mens na 'n Brel-opname is dit duidelik hoe Brel met stemintonasie betekenis oordra: soms sing hy bv. net onder die noot om 'n emosie soos teleurstelling te suggereer. Die slot van *Le Moribond* (Die Sterwende) waar die refrein vir die laaste keer herhaal word, word half uitgeskree - dit tesame met die kru woorde en die abrupte einde op 'n dissonant, gee 'n ironiese ondertoon aan hierdie lied en laat mens besef dat die spreker, wat oënskylik sy naderende dood aanvaar en 'n gelag en 'n gedans op sy begrafnis

wil hê, glad nie so vrolik en berustend sterf as wat dit aanvanklik lyk nie.

Dan is daar ook nog ekstra-linguistiese elemente soos 'n blik, 'n gebaar, en liggaamshouding (Licari, 1984:35) om 'n bepaalde boodskap oor te dra. Die teatersemiotiek wys daarop dat hierdie elemente saam met kleredrag, beligting en musiek by die oomblik van vertolking dieselfde semantiese waarde kry as woorde. Die belangrike punt van al hierdie aspekte is dat die teks van die chanson, soos dit op papier staan, net 'n deel van 'n geheel is, wat eers sy finale vorm kry wanneer al hierdie ander dinge bykom.

'n Mens kan die werking van hierdie paralinguistiese en ekstra-linguistiese elemente in 'n spesifieke vertolking agterkom, as mens na 'n sekvensie van 'n Brelvideo kyk. In die spesifieke sekvensie waarna ek wil verwys sing Brel 'n liedjie met die titel: *Les Bonbons* (Die lekkergoed). Uit die woorde op papier (sien bylaag A) kan 'n mens aflei dat die spreker in hierdie chanson 'n redelik naïewe soort mens is, wat probeer "in" wees by die modes van sy tyd. Soos ander jong mense in die sestigerjare het hy lang hare en betoog hy vir vrede in Viëtnam. Hy praat met die meisie by wie hy aanlê en begin sy betoog deur aan te kondig dat hy die lekkers kom terugvat wat hy tevore vir haar gegee het, aangesien sy 'n kwetsende aanmerking oor sy lang hare gemaak het. Hy vertel ook van die "generasiekonflik" (nog 'n modewoord) tussen hom en sy ouers. Aan die einde van die lied sien hy die meisie se jonger broer raak en bied dan vir hom die lekkers aan. By die vertolking, waar Brel se gebare, aksent en intonasie bykom, word dit duidelik dat hy hier spot met die Brusselse manier van Frans praat en met die manières van 'n homoseksuele jong man. Vandaar die belangstelling in die meisie se broer aan die einde van die lied.

Op hierdie punt kan bygevoeg word dat daar tog 'n klemverskuiwing kom wanneer mens na die uitvoering van 'n chanson oor die TV kyk in plaas van in die gehoor te wees by 'n lewendige vertolking: mens is minder direk gekonfronteer met die fisiese teenwoordigheid van die vertolker, mens kan self die volume van die TV stel, en die spesifieke atmosfeer in die die saal ontbreek. Aan die ander kant het die TV-kyker weer die voordeel van nabyskote van die sanger se gesig, wat die gehoor in die gehoorsaal nie het nie.

Om terug te kom tot die teks: 'n chanson-tekst, as 'n vorm van poësie, vertoon sekere herkenbare eienskappe, waarop Hennie Aucamp wys in *Woorde wat wond* (1984:49-620) en waarop hierdie artikel ook kortliks wil ingaan.

René Poupard (1988:8) wys daarop dat die chansontekste goeie poësie moet wees om sosiale erkenning te kan geniet as 'n vorm van kultuur, en dat die chanson eintlik net deur sy aansluiting by hierdie erkende, geïnstitusionaliseerde vorm van letterkunde van kulturele marginalisering gered kan word. Poupard betreur hierdie feit en sien daarin 'n soort ideologiese en, so vermoed ek, anti-demokratiseringsmotief, maar voeg by dat mens eenvoudig moet rekening hou met so 'n persepsie by die bestudering van die chanson. Poupard se eie studie van die chanson is dan ook daarop gerig om aan te toon watter goeie poësie sekere chansontekste is.

Die gebruik van treffende, gedronge beelde word veral in studies van die chanson gemeld, en word gesien as die direkte gevolg van die kort gedronge vorm van hierdie genre. Volgens Poupard (1988:12) en Licari (1984:35) duur die vertolking van 'n chanson gemiddeld drie minute. Hierdie beperking word 'n pluspunt wat bydra tot die skep van wat die bekende Franse kritikus Bachelard as "literêre beelde" beskou: dit is beelde wat "polifonies" (meerduidig) is,

aangesien hulle "polisemies" is (hulle verenig verskillende betekenisemente) (Poupard, 1988:13). Waar gewone kommunikasie eenduidig moet wees om dubbelsinnigheid te vermy, word dubbelsinnigheid juis in moderne poësie ontgin. Dit is dan op hierdie punt, meen René Poupard, waar die chanson dieselfde kenmerke vertoon as eietydse poësie en so sy literêre louere verdien (1988:14).

Om terug te kom tot Jacques Brel: die teks van sy bekende liedjie *Ne me quitte pas* (sien bylaag B) vertoon 'n hele paar eienskappe wat kenmerkend is van die chanson. Die tema is, soos dikwels in die geval van die chanson of "lewenslied", liefde, maar dan 'n spesifieke aspek daarvan: liefde as 'n emosie wat so basies is dat dit veel sterker is as die rede, as 'n behoefte wat so sterk is dat mens by gebrek daaraan sou kon sterf. As voorbeeld van 'n treffende gedronge beeld is daar bv. dié van die eens dooie vulkaan waar daar weer vuur uitspuit. Dit suggereer gestorwe liefde wat weer kan ontvlam. 'n Hele paar van die beelde in hierdie lied is hiperbole, soos bv. "laat my die skaduwee van jou hond word", wat glad nie belanglik klink wanneer Brel dit sing nie, maar soos die ander hiperbole in die teks, eerder 'n dieptepunt van desperaatheid suggereer. *Ne me quitte pas* blyk 'n gepaste voorbeeld te wees, omdat Engelse en Afrikaanse vertalings daarvan reeds in Suid-Afrika bekend is. Die teks van hierdie lied is baie onverwikkeld. Ander tekste sou nog beter die polisemiese, poëtiese aspek van sy beelde kon illustreer. René Poupard maak 'n uitvoerige analise van Brel se lied *Les Biches* (Die hert-oë) om aan te toon hoe verskillende betekenisse van die woord "biche" en verskillende idiome soos 'n dier-idiom, 'n jag-idiom ens. ineengewef word om 'n humoristiese blik op man-vrouverhoudings te gee.

Reproduced by Sabinet Catalogue under license granted by the Publisher of the Journal of Literary Studies

Soos in Ne me quitte pas, is sinskonstruksies in die chanson eenvoudig en dit boots die spreektaal na. Daarmee saam gaan die noodsaak van 'n natuurlike ritme, wat hom leen tot toonsetting, 'n aspek waarop Hennie Aucamp baie klem lê (1984:54). Parallele sinsbou met klein wysigings wat progressie in die gedagtegang skep, soos ons dit aan die einde van hierdie teks kry ("die skaduwee van jou skaduwee/ die skaduwee van jou hand/ die skaduwee van jou hond") is baie algemeen in die chanson. Dit is 'n element wat ook voorkom in die ballade, wat soos die chanson deur die eue op die ouditiewe geheue van die toehoorder moes staatmaak om oorgelewer te word en daarom 'n maklik memoriseerbare vorm moes hê.

Refreine kom dikwels voor en lewer kommentaar op die verhalende dele tussen-in. En soos in die geval van geskrewe poësie, kan daar 'n betekenisverskuiwing deur die loop van die teks bewerkstellig word, sodat mens die refrein aan die einde van die lied anders interpreteer as aan die begin.

Omdat 'n gehoor op sy ouditiewe geheue moet staatmaak by die uitvoering van 'n lied, word die chanson anders gedekodeer (Licari, 1984:34-35) as 'n geskrewe teks en dit het dan weer 'n effek op sy vorm. Aan die kant van die toehoorder is daar 'n afwagting en 'n terugskouing saam met die rymwoorde en woorde wat deur die musiek beklemtoon word, wanneer die chanson vertolk word. Rymskemas is gewoonlik eenvoudig. Die rymwoorde en ander woorde wat deur die musiek beklemtoon word, som die inhoud normaalweg op, en word die vastrappekke waarmee oor die rivier van die teks beweeg word.

Die chanson gebruik dus veral dié elemente van gewone poësie wat geskik is vir orale, musikale oordrag.

Oor die musiek-aspek net die volgende: soos reeds aan die begin vermeld, smelt

die musiek van 'n chanson saam tot 'n eenheid met die woorde. Brel het bv. niks daarvan gehou om 'n lied wat klaar geskryf is, agterna te toonset nie (Poupart, 1988:12). Vir hom moes die woorde en musiek saam ontstaan. Die bondige vorm van die chanson beïnvloed ook die musikale vorm daarvan, wat eenvoudiger is as die van langer, slegs instrumentele stukke. Volgens Ena Jansen (1989:60) kan die frasering van die melodie die natuurlike ritme van die taal naboots, maar, voeg sy by, "die luisterlied is nie saamsingmusiek nie omdat die frasering te genuanseerd is en ten beste deur 'n geofende kunstenaar gesing moet word". Sy meen ook dat die luisterlied se ritme dikwels wissel, nie prominent is nie en dus nie as dansmusiek gebruik kan word nie. Benewens die eenvoudige vorm van die komposisie, word daar dikwels net van 'n solisties saam met klavier- of kitaarbegeleiding gebruik gemaak (1989:64). Veral van 'n sanger soos Brassens, wat homself altyd op 'n kitaar begelei het, is dit waar. Brel sal weer 'n frasering van 'n instrument gebruik tussen sy sinne, om betekenis te suggereer of te onderstreep.

Ten slotte die vraag of die chanson as 'n randkultuurverskynsel gesien moet word: Ernst van Altena gee 'n antwoord hierop in 'n artikel met 'n baie sprekende titel, nl. "Poësie van mond tot oor - de enige echte" (1984:293-296). Altena meen dat chanson- en kabarettiekste nie randverskynsels is nie, maar 'n voortsetting is van 'n eeuouwe literêre tradisie nl. die orale tradisie, waarvolgens poësie deur die Middeleeue, deur die Renaissance en selfs tot aan die einde van die negentiende eeu gedig is om mondeling voorgedra en getoonset te word. Hy reken verder dat die oudio-visuele media van die twintigste eeu tot gevolg het dat mense nie net meer in boeke, die geskrewe woord, hulle kulturele voedsel soek nie. Gevolglik word hierdie

orale tradisie van poësie weer al hoe belangriker. Dit kan miskien 'n gedeeltelike verklaring bied vir die opkoms van die luisterliedjie in Afrikaans, net 'n paar jaar na die koms van televisie in Suid-Afrika.

Van der Westhuizen, E. 1989. Tuis-koms van die Afrikaanse luisterlied. *Lantern*, Februarie:58-65.

BIBLIOGRAFIE

Aucamp, H. 1987. *Teen latenstyd*. Kaapstad: Tafelberg.

Aucamp, H. 1984. *Woorde wat wond*. Kaapstad: Tafelberg.

Austin, J.L. 1990. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.

Culler, J. 1985. *On Deconstruction*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul.

Elam, K. 1988. *The semiotics of theatre and drama*. London & New York: Routledge.

Hongre, B. & Lidsky, P. 1983. *Chansons Jacques Brel*. Paris: Hatier.

Licari, A. 1984. *Bien fait pour apprendre...la chanson. Le Français dans le monde*, 184:34-37.

Poupart, R. 1988. *Aspects de la chanson poétique*. Paris:Didier.

Van Altena, E. 1984. *Poezie van mond tot oor: De enige echte. Dietsche Warande en Belfort: Tijdschrift voor Letterkunde en Geestesleven*, 129 (4):293-292.

BYLAAG A (Vertaling deur Elisabeth Snyman)

Ne me quitte pas*Moet my nie verlaat nie*

Ne me quitte pas*Moet my nie verlaat nie*

Il faut oublier*Kom ons vergeet*

Tout peut s'oublier*Alles kan vergeet word*

Qui s'enfuit déjà*Wat reeds verby is*

Oublier le temps*Vergeet die tyd*

Des malentendus*Van misverstande*

Et le temps perdu*En die tyd wat verspil is*

A savoir comment*Deur te soek na oorsake*

Oublier ces heures*Vergeet die ure*

Qui tuaient parfois*Wat soms*

A coups de pourquoi*Met te veel waaroms*

Le coeur du bonheur*Geluk doodgemaak het*

Ne me quitte pas (x3)*Moet my nie verlaat nie (x3)*

Moi je t'offrirai*Ek sal vir jou*

Des perles de pluie*Pêrels van reën gee*

Venues de pays*Wat kom van lande waar dit*

Où il ne pleut pas <i>Nie reën nie</i>	Pu te rencontra <i>kon ontmoet nie</i>
Je creuserai la terre <i>Ek sal die grond omdolwe</i>	Ne me quitte pas (x4) <i>Moet my nie verlaat nie (x4)</i>
Jusqu'après ma mort <i>Tot ná my dood</i>	On a vu souvent <i>Mens het al dikwels gesien</i>
Pour couvrir ton corps <i>Om jou liggaam te kan beklee</i>	Rejaillir le feu <i>Daar weer vuur uitspuit</i>
D'or et de lumière <i>Met goud en lig</i>	De l'ancien volcan <i>Uit 'n ou vulkaan wat mens</i>
Je ferai un domaine <i>Ek sal 'n koninkryk skep</i>	Qu'on croyait trop vieux <i>Gedink het reeds dood was</i>
Où l'amour sera roi <i>Waar die liefde koning sal wees</i>	Il est paraît-il <i>Dit blyk dat</i>
Où l'amour sera loi <i>Waar die liefde wet sal wees</i>	Des terres brûlées <i>Afgebrande landerye</i>
Où tu sera reine <i>Waar jy koningin sal wees</i>	Donnant plus de blé <i>Meer koring lewer</i>
Ne me quitte pas (x4) <i>Moet my nie verlaat nie (x4)</i>	Qu'un meilleur avril <i>As enige beter oes-seisoen</i>
Je t'inventerai <i>Ek sal sinlose woorde</i>	Et quand vient le soir <i>En wanneer die dag daal</i>
Des mots insensés <i>suitdink</i>	Pour qu'un ciel flamboie <i>Om die hemel te laat vlam van kleur</i>
Que tu comprendras <i>Wat net jy sal verstaan</i>	Le rouge et le noir <i>Moet rooi en swart</i>
Je te parlerai <i>Ek sal met jou praat</i>	Ne s'épousent-ils pas? <i>Nie saamsmelt nie?</i>
De ces amants-là <i>Oor minnaars</i>	Ne me quitte pas (x5) <i>Moet my nie verlaat nie (x5)</i>
Qui ont vu deux fois <i>Wat gesien het</i>	Je ne vais plus pleurer <i>Ek sal nie meer huil nie</i>
Leurs coeurs s'embraser <i>Hoe hul harte 'n tweede keer met liefde ontvlam</i>	Je ne vais plus parler <i>Ek sal nie meer praat nie</i>
Je te raconterai <i>Ek sal vir jou die verhaal</i>	Je me cacherai là <i>Ek sal hier wegkruip</i>
L'histoire de ce roi <i>vertel van die koning wat</i>	A te regarder <i>Om na jou te kyk</i>
Mort de n'avoir pas <i>dood is omdat hy jou nie</i>	Danser et sourire <i>Terwyl jy dans en glimlag</i>

Et à t'écouter *En om na jou te luister*

Chanter et puis rire *Terwyl jy sing en lag*

Laisse-moi devenir *Laat my word*

L'ombre de ton ombre *Die skadu van jou skadu*

L'ombre de ta main *Die skadu van jou hand*

L'ombre de ton chien *Die skadu van jou hond*

Ne me quitte pas (x4) *Moet my nie verlaat nie. (x4)*

BYLAAG B (Vertaling deur Elisabeth Snyman)

Les Bonbons

Je viens rechercher mes bonbons

Vois-tu Germaine

J'ai eu trop mal

Quand tu m'as fait cette réflexion

Au sujet de mes cheveux longs

C'est la rupture bête et brutale - oui

Je viens rechercher mes bonbons

Je suis un autre garçon

J'habite à l'hôtel Georges V

10 J'ai perdu l'accent Bruxellois

D'ailleurs personne n'a plus cet accent-là

Sauf Brel à la télévision

Je viens rechercher mes bonbons

Quand père m'agace

Je lui fait zob (geste)

Je traite ma mère de névropathe

Il faut dire que père est vachement bath

Que mère est un peu snob

Enfin tout ça, hein, c'est le conflit des générations

20 Je viens rechercher mes bonbons

Et tous les samedi soirs que je peux

Germaine, j'écoute pousser mes cheveux

Je fais glouglou

Je fais miam-miam

Je défile criant "Paix au Vietnam"

Parce qu'enfin, j'ai des opinions

Je viens rechercher mes bonbons

Mais c'est ça votre jeune frère Mlle Germaine

Celui qui est flamingant?

30 Je vous ai apporté des bonbons ...

Die lekkergoed

Ek het my lekkergoed kom terugvat

Sien Germaine

Ek het te seer gekry

Toe jy daardie aanmerking

Oor my lang hare gemaak het

Dis nou eenvoudig en brutaal uit tussen ons, ja,

Ek het my lekkergoed kom haal

Ek is nou 'n ander mens

Ek bly in die hotel Georges V

10Ek het die Brusselse aksent verloor

In elk geval het niemand meer daardie aksent nie,

Behalwe Brel op die televisie

Ek het my lekkergoed kom terugvat

Wanneer my pa my irriteer

Dan maak ek só: (gebaar)

Ek behandel my ma soos 'n neuroot

Ek moet sê my pa is eintlik oraaï ("cool")

Terwyl my ma 'n bietjie van 'n snob is

Eintlik is dit alles maar net deel van 'n generasie-gaping

20Ek het my lekkers kom terugvat

En al die Saterdaggaande wat ek kan

Germaine, luister ek hoe my hare groei

Ek glouglou (drink)

Ek miam-miam (eet)

Ek loop in 'n optog en skree: "Vrede in Vietnam!"

Want op die ou end het ek ook my opinies

Ek het my lekkers kom terugvat

Maar is dit nou jou jonger boetie mej. Germaine

Die een wat Vlaamssprekend is?

30Ek het vir jou lekkers gebring...

oooOooo